

Lara María Íñiguez Berrozpe

La pintura mural romana de
ámbito doméstico en el Conventus
Caesaraugustanus durante el siglo
I d.C.: Talleres y Comitentes

Director/es

Guiral Pelegrin, Carmen
Martín Bueno, Manuel

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LA PINTURA MURAL ROMANA DE ÁMBITO
DOMÉSTICO EN EL CONVENTUS
CAESARAUGUSTANUS DURANTE EL SIGLO I D.
C.: TALLERES Y COMITENTES

Autor

Lara María Íñiguez Berrozpe

Director/es

Guiral Pelegrin, Carmen
Martín Bueno, Manuel

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado de Nuevas Tendencias de Investigación en
Ciencias de la Antigüedad

2014



**LA PINTURA MURAL ROMANA DE
ÁMBITO DOMÉSTICO EN EL
CONVENTUS CAESARAUGUSTANUS
DURANTE EL SIGLO I D.C.**

Talleres y comitentes

Tomo I

**Tesis Doctoral presentada por
Lara M. Íñiguez Berrozpe**

**Dirigida por
Dr. Manuel Martín-Bueno
Dra. Carmen Guiral Pelegrín**

**Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Área de Arqueología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2014**



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza



Departamento de
Ciencias de la Antigüedad
Universidad Zaragoza

GRUPO
URBS

**LA PINTURA MURAL ROMANA DE
ÁMBITO DOMÉSTICO EN EL
CONVENTUS CAESARAUGUSTANUS
DURANTE EL SIGLO I D.C.
Talleres y comitentes**

Tomo I

Tesis Doctoral presentada por
Lara M. Íñiguez Berrozpe

Dirigida por
Dr. Manuel Martín-Bueno
Dra. Carmen Guiral Pelegrín

Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Área de Arqueología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2014

A mi madre

El resto de personas
que merecen estar aquí
entenderán el porqué

El trabajo que a continuación se expone ha sido posible gracias a la beca de Formación del Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Educación. La dirección ha corrido a cargo del Dr. Manuel Martín-Bueno y de la Dra. Carmen Guiral Pelegrín. A ambos quiero manifestar mi más sincera gratitud por la confianza depositada en mí, por su comprensión y por su inestimable apoyo en todos los sentidos.

Quiero expresar también mi agradecimiento a los miembros del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza: todos los profesores, becarios, exbecarios y administrativos, han aportado su grano de arena a este estudio. Un sincero agradecimiento al Dr. Miguel A. Rodríguez por estar siempre ahí. Asimismo, lo hago extensible a todos los integrantes del grupo de investigación URBS, especialmente, al Dr. Carlos Sáenz y a la Dra. Angelines Magallón por su ayuda y paciencia.

Asimismo, quiero mencionar aquí a todos los profesionales relacionados con los distintos yacimientos, museos y almacenes que he visitado, por facilitarme el acceso a los materiales y a la documentación: Antonio Mostalac, Javier Andreu, Anna Lorient, Ada Cortés, Miguel Beltrán, Carlos Sáenz y Angelines Magallón.

Este trabajo sin duda hubiera sido imposible de realizar sin la colaboración de la Dra. Paula Uribe, quien sin duda ha tenido un papel preponderante en mi formación.

También agradecer a todos y cada uno de los compañeros que he tenido la suerte de conocer en las distintas campañas de excavación en las que he participado a lo largo de estos años. Especialmente a la familia bilbilitana por todos los buenos momentos que me ha hecho pasar.

Tampoco hubiera sido posible llegar hasta aquí sin el apoyo moral de mis amigos. Eli, Sara y Berta, gracias por comprenderme, por dejarme compartir con vosotras los momentos buenos y por levantarme en los malos. A

vuestro lado la palabra amistad cobra todo su sentido. A mis amigos de la carrera de Historia, once años después de conocernos seguís demostrando vuestra calidad como personas. A mis compañeros y amigos (entrenadores y jugadoras) del Club de Baloncesto Blecua. Me habéis enseñado que lo importante no es ganar sino saber luchar. Desde luego es un honor hacerlo a vuestro lado. Y a mis compañeros de la Escuela Universitaria de Turismo, por su gran acogida, por los buenísimos ratos diarios y por enseñarme lo bonita que puede ser la docencia.

A mi querida familia. Gracias. A mis abuelos María, Jesús, Mamen y Pepe, por educarme, por quererme, por enseñarme...Por ser mis segundos padres. A mis tíos Lucía y Eduardo y a mi prima Triana, por su cariño y apoyo. A mi hermana Tatiana y a su marido Juan, por su constante ayuda, porque son admirables ellos y todo lo que hacen. A mi perro Juancho, por contagiarme diariamente su optimismo, vitalidad y alegría. Finalmente, a mis padres Ángel Luis y María Jesús. Gracias por ser tan valientes, por apostar por vuestra familia, por ser un ejemplo de superación, por transmitirme la pasión por la Historia y, sobre todo, por la paciencia que habéis tenido conmigo.

A todos ellos.....GRACIAS

RÉSUMÉ

Le travail que nous présentons aborde l'étude de la peinture murale romaine du I^{er} siècle apr. J.-C. dans le milieu domestique des sites archéologiques intégrés dans la zone géographique du *Conventus Caesaraugustanus*. Il a été divisé en dix-neuf chapitres, dont six correspondent à des questions d'introduction, de méthodologie et de contexte, et neuf autres sont dédiés à l'analyse de sites archéologiques, de structures et de décorations. Finalement, nous avons crû convenable d'ajouter un glossaire de termes techniques à la nécessaire exposition des conclusions extraites. Nous allons décrire à continuation, de façon succincte, ladite organisation:

Chapitre I: Introduction. On expose la description de l'étude en soi, les hypothèses envisagées, les objectifs que nous prétendons atteindre avec sa réalisation, ainsi que les difficultés que nous avons rencontrées tout au long du processus.

Chapitre II: État de la question. Il s'agit d'une révision des principales études existant sur la peinture murale romaine, en mettant l'accent sur celles réalisées sur des ensembles picturaux de la zone géographique que nous analysons.

Chapitre III: Contexte historique et géographique. On étudie l'organisation administrative romaine pendant la période chronologique qui nous occupe, le I^{er} siècle apr. J.-C., pour justifier les limites géographiques choisies. On expose également les principaux faits politiques qui eurent lieu dès l'arrivée de la culture romaine sur le territoire, afin de comprendre la dynamique sociale affectant la production picturale.

Chapitre IV: La peinture murale romaine. On parcourt les principales caractéristiques ornementales et de composition des dénommés styles pompéiens et de la peinture du siècle II apr. J.-C., en mettant l'accent sur le

développement de la peinture durant le Ier siècle apr. J.-C. dans le monde provincial occidental.

Chapitre V: Méthodologie. Nous énumérons les principaux critères méthodologiques suivis pour la réalisation du travail. Ceux-ci nous servent d'ailleurs à effectuer une description des particularités techniques présentes, en général, dans une peinture murale romaine.

Chapitre VI: Précédents. Les styles I et II dans la zone du *Conventus Caesaraugustanus*. Nous décrivons les œuvres élaborées dans cette zone pendant la période républicaine. Sans les comprendre, il n'est pas possible de saisir la dynamique picturale du siècle I apr. J.-C.

Chapitres VII-XV: Analyse de sites archéologiques, de structures domestiques et de décorations. C'est le cœur de l'étude où nous faisons un examen exhaustif des ensembles picturaux en provenance des structures domestiques de ces sites.

Chapitre XVI-XVII: Synthèse et conclusions. Nous exposons un résumé diachronique de tout le travail précédent, en insistant sur les caractéristiques techniques, les systèmes de composition analysés et le répertoire ornemental documenté tout au long du Ier siècle apr. J.-C. dans le milieu domestique du *Conventus Caesaraugustanus*. Ensuite, nous présentons une série de conclusions extraites de tout le travail précédant, centrées principalement sur les ateliers qui élaborèrent la décoration, les commanditaires qui la commandèrent, ainsi qu'une réflexion autour de la peinture murale en soi, en tant qu'instrument hiérarchisant.

Chapitres XVIII et XIX. Glossaire et Bibliographie. On expose les définitions d'une série de termes techniques utilisés dans l'étude; ainsi que la bibliographie utilisée.

ÍNDICE

Tomo I

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO II: ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
1.- Estudio de la pintura mural romana provincial	18
2.- Estudio de la pintura mural romana en España	21
2.1.- Primeros acercamientos a la pintura mural romana	21
2.2.- Los inicios del estudio de la pintura mural romana en España: primeros análisis con metodología propia	23
2.3.- Consolidación de los estudios sobre pintura romana en España. La creación de una escuela.....	27
3.- <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	28
3.1.- Desde finales del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX.....	29
3.2.- Consolidación de la Arqueología como disciplina autónoma: 1950-1980	32
3.3.- Nacimiento y consolidación de la investigación en pintura mural romana: 1980-2000	36
3.4.- Desde el año 2000 hasta la actualidad.....	42
CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO	51
1.- Roma en la península ibérica	52
1.1.- Conquista.....	53
1.2.- Romanización, aculturación e integración.....	57
1.3.- Organización administrativa.....	62
1.3.1. Provincias y <i>conventus</i>	62
1.3.2. Proceso de urbanización.....	67
2.- El <i>Conventus Iuridicus Caesaraugustanus</i>	70
2.1.- Ejes vertebradores del territorio	73
2.2.- Núcleos urbanos y su categoría jurídica.....	76
CAPÍTULO IV: LA PINTURA MURAL ROMANA	81
1.- Evolución de la pintura mural romana: los estilos pompeyanos	83
1.1.- I Estilo pompeyano.....	84
1.2.- II Estilo pompeyano	90
1.3.- III Estilo pompeyano	99
1.4.- IV Estilo pompeyano.....	107
1.5.- La denominada pintura “postpompeiana”	115

2.- La pintura mural romana provincial	116
2.1.- III Estilo en las provincias	119
2.2.- IV Estilo en las provincias	130

CAPÍTULO V: METODOLOGÍA.....147

1.- Contexto arqueológico y excavación	150
1.1.- Lugar de procedencia de los restos pictóricos: tipos de contextos	151
1.2.- Formas en las que podemos hallar un conjunto pictórico y su excavación	153
1.2.1. Ficha técnica de excavación	162
2.- Laboratorio	165
2.1.- Limpieza y consolidación	165
2.2.- Individualización de conjuntos	167
2.2.1. Estructura y espesor del mortero	169
2.2.2. Improntas del reverso y sistemas de sujeción	178
2.2.3. Trazos preparatorios	183
2.2.4. Ángulos salientes, entrantes y formas curvas	185
2.2.5. Decoraciones y colores	186
2.3.- Ensamblaje o puzle.....	199
2.4.- Representación gráfica de los fragmentos.....	200
2.5.- Catalogación	203
2.6.- Restitución decorativa.....	208
3.- Análisis de laboratorio	211
4.- Análisis iconográfico e iconológico	216
5.- Restauración	219
6.- Clasificación	222

CAPÍTULO VI: ANTECEDENTES. I y II estilos en el área del *Conventus Caesaraugustanus*.....227

1.- I Estilo	228
1.1.- <i>Segeda</i>	228
1.2.- <i>Azaila</i>	230
1.2.1. El templo <i>in antis</i>	230
1.2.2. Decoración doméstica	231
1.3.- <i>Contrebia Belaisca</i>	233
1.3.1. La Casa Agrícola	233
1.4.- La Caridad (Caminreal)	235
1.4.1. Casa de <i>Likine, Insula I</i>	235
1.5.- Valdeherrera	238
2.- II Estilo	242
2.1.- <i>Salduie</i>	243

2.1.1. Calle Don Juan de Aragón	245
2.1.2. Calle Torrellas.....	246
2.2.- Colonia <i>Victrix Iulia Lepida/Celsa</i>	246
2.2.1. Casa B, <i>Insula I</i>	247
2.2.3. Casa de Hércules, <i>Insula VII</i>	253
2.3.- <i>Bilbilis</i>	258
2.3.1. Casa del Ninfeo o Casa del Larario.....	260
2.3.2. <i>Domus 1, Insula I</i>	262
2.3.3. <i>Domus 2, Insula I</i>	267
2.3.4. Relleno del <i>postcaenium</i> del teatro	270
2.3.5. Fragmento hallado en niveles revueltos de la terraza occidental del foro	271

CAPÍTULO VII: *Municipium Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*

1.- Yacimiento	277
1.1. Cronología.....	277
1.2. Descripción.....	277
2.-Viviendas	282
2.1. <i>Insula I, Casa C o Casa de los Delfines</i>	282
2.1.1.- Cronología.....	282
2.1.2.- Descripción.....	282
2.1.3.- Decoración pictórica	285
CONJUNTO CEL.2.1.3.1.: Pasillo 1	286
CONJUNTO CEL.2.1.3.2.: Patio 2	287
CONJUNTO CEL.2.1.3.3.: Estancia 4	288
CONJUNTO CEL.2.1.3.4.: Estancia 6, pinturas en estado fragmentario.....	289
CONJUNTO CEL.2.1.3.5.: Estancia 6, pinturas en estado fragmentario.....	293
CONJUNTO.CEL.2.1.3.6.: Estancia 6, pintura <i>in situ</i>	296
CONJUNTO CEL.2.1.3.7.: Estancia 7	297
CONJUNTO CEL.2.1.3.8.: Estancia 8	299
CONJUNTO CEL.2.1.3.9.: Estancia 10.....	300
CONJUNTO CEL.2.1.3.10.: Estancia 12.....	301
CONJUNTO CEL.2.1.3.11.: Estancia 14.....	335
CONJUNTO CEL.2.1.3.12.: Estancia 15a	337
CONJUNTO CEL.2.1.3.13.: Relleno de la estancia 15b.....	339
CONJUNTO CEL.2.1.3.14.: Estancia 16.....	341
CONJUNTO CEL.2.1.3.15.: Estancia 19.....	342
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:.....	344

CAPÍTULO VIII: *Colonia Caesar Augusta (Zaragoza)*

1.- Yacimiento	349
1.1. Cronología.....	349
1.2. Descripción.....	349
2.- Viviendas	354
2.1. Casa de la Calle Añón esquina Calle Heroísmo y Calle La Torre	354
2.1.1.- Cronología.....	354
2.1.2.- Descripción.....	354
2.1.3.- Decoración pictórica	357
CONJUNTO CAES.2.1.3.1: Decoración parietal del <i>triclinium</i>	357
CONJUNTO CAES.2.1.3.2.: Techo del <i>triclinium</i>	376
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:.....	388
3.1. Casa de Paseo Echegaray y Caballero	391
3.1.1.- Cronología.....	391
3.1.2.- Descripción.....	391
3.1.3.- Decoración pictórica	391
CONJUNTO CAES.3.1.3.1.	392
3.1.4. Observaciones sobre el discurso pictórico	395
4.1. Casa de la Calle Rebolería 11-13.....	397
4.1.1.-Cronología.....	397
4.1.2.- Descripción.....	397
4.1.3.- Decoración pictórica	398
CONJUNTO CAES.4.1.3.1.	398
4.1.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:.....	404
5.1. Casa de la Calle Palomeque 12 y Vía Imperial	405
5.1.1.- Cronología.....	405
5.1.2.- Descripción.....	405
5.1.3.-Decoración pictórica.....	405
CONJUNTO CAES.5.1.3.1.: Larario	405
CONJUNTO CAES.5.1.3.2.	421
5.1.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:.....	424
6.1. Casa de la calle Predicadores 24-26.....	425
6.1.1.- Cronología.....	425
6.1.2.- Descripción.....	425
6.1.3.- Decoración pictórica	426
CONJUNTO CAES.6.1.3.1.	426
6.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico:	431
7.1. Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola	432
7.1.1.- Cronología.....	432
7.1.2.- Descripción.....	432
7.1.3.- Decoración pictórica	432

CONJUNTO CAES.7.1.3.1.....	433
7.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico.....	436
8.1. Avenida César Augusto con Gómez Ulla.....	437
8.1.1.- Cronología.....	437
8.1.2.- Descripción.....	437
8.1.3.- Decoración pictórica.....	437
CONJUNTO 8.1.3.1.....	437
8.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo.....	438

Tomo II

CAPÍTULO IX: <i>Municipium Augusta Bilbilis</i> (Calatayud, Zaragoza)	443
1.- Yacimiento	443
1.1. Cronología.....	443
1.2. Descripción.....	443
2.- Viviendas	448
2.1. <i>Insula I o Insula de las Termas, Domus 1</i>	448
2.1.1.- Cronología.....	448
2.1.2.- Descripción.....	448
2.1.3.-Decoración pictórica.....	452
CONJUNTO BIL.2.1.3.1: <i>Balneum</i> (H.3).....	453
CONJUNTO BIL.2.1.3.2: <i>Tablinum</i> (H.4).....	454
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico.....	469
2.2. <i>Insula I o Insula de las Termas, Domus 2</i>	470
2.2.1.- Cronología.....	470
2.2.2.- Descripción.....	470
2.2.3.- Decoración pictórica.....	472
ANEXO: Avance sobre los conjuntos en fase de estudio.....	473
2.2.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:.....	475
2.3. <i>Insula I o Insula de las Termas, Domus 3</i>	476
2.3.1.-Cronología.....	476
2.3.2.-Descripción.....	476
2.3.3.-Decoración pictórica.....	478
CONJUNTO BIL.2.3.3.1: Relleno de la taberna (H.27).....	479
CONJUNTO BIL.2.3.3.2: Entre el patio porticado (H.32) y la estancia (H.18).....	553
ANEXO: Avance sobre los conjuntos en fase de estuio.....	558
2.3.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo.....	563
3.1. Casa del Ninfeo o Casa del Larario y el sector CIV.....	564

3.1.1.-Cronología:	564
3.1.2.-Descripción:	564
3.1.3.-Decoración pictórica:	567
CONJUNTO BIL.3.1.3.1.: Atrio (H.6)	568
CONJUNTO BIL.3.1.3.2.: Larario (H.13)	570
CONJUNTO BIL.3.1.3.3.: Pasillo (H.5)	600
CONJUNTO BIL.3.1.3.4.: Hallado en la estancia (H.1)	602
CONJUNTO BIL.3.1.3.5.: Hallado en la estancia (H.3)	609
CONJUNTO BIL.3.1.3.6.: Hallado entre la estancia (H.3) y la estancia (H.2)	617
CONJUNTO BIL.3.1.3.7.: Decoración del triclinio (H.4)	624
CONJUNTO BIL.3.1.3.8.: Relleno de las estancias 7-9 del sector CIV	631
3.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:	661
4.1. Casa de la Cisterna	664
4.1.1.-Cronología	664
4.1.2.-Descripción	664
4.1.3.-Decoración pictórica	665
CONJUNTO BIL.4.1.3.1.	665
4.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo	672
5.1. Casa de las Escaleras	673
5.1.1.-Cronología	673
5.1.2.-Descripción	673
5.1.3.-Decoración pictórica	674
CONJUNTO BIL.5.1.3.1.	675
CONJUNTO BIL.5.1.3.2.	679
CONJUNTO BIL.5.1.3.3.: Zócalo	683
5.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo	685
6.1. Casa de la Fortuna	686
6.1.1.-Cronología	686
6.1.2.-Descripción	686
6.1.3.-Decoración pictórica	687
CONJUNTO BIL.6.1.3.1.: Larario pintado	688
6.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:	695
7.1. Casa ubicada en el sector SPIII	696
7.1.1.-Cronología	696
7.1.2.-Descripción	696
7.1.3.-Decoración pictórica	697
CONJUNTO BIL.7.1.3.1.	698
7.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo	700
8.1. Termas	701
8.1.1.-Cronología:	701

8.1.2.-Descripción:.....	701
8.1.3.-Decoración pictórica:	702
CONJUNTO BIL.8.1.3.1	702
CONJUNTO BIL.8.1.3.2.	717
CONJUNTO BIL.8.1.3.3.	734
CONJUNTO BIL.8.1.3.4.	741
8.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:	748

CAPÍTULO X: *Municipium Ercavica* (Cañaveruelas, Cuenca).....755

1.- Yacimiento	755
1.1. Cronología.....	755
1.2. Descripción.....	755
2.-Viviendas	759
2.1. <i>Domus</i> 4.....	759
2.1.1.- Cronología:.....	759
2.1.2.- Descripción:	759
2.1.3.- Decoración pictórica:	760
CONJUNTO ERC.2.1.3.1.: Peristilo.....	761
CONJUNTO ERC.2.1.3.2.....	765
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:.....	768

CAPÍTULO XI: *Municipium Urbs Victrix Osca* (Huesca).....771

1.- Yacimiento	771
1.1. Cronología.....	771
1.2. Descripción.....	771
2.-Viviendas	776
2.1. Calle Dormer 8-10	776
2.1.1.- Cronología	776
2.1.2.- Descripción.....	776
2.1.3.- Decoración pictórica	779
CONJUNTO OSC.2.1.3.1	779
CONJUNTO OSC.2.1.3.2	789
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	792
3.1. Calle Ainsa 14-16 angular a Calle Ricafort 2.....	793
3.1.1.- Cronología.....	793
3.1.2.- Descripción.....	793
3.1.3.- Decoración pictórica	794
CONJUNTO OSC.3.1.3.1.....	794
3.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	801

CAPÍTULO XII: *Municipium Ilerda* (Lérida).....805

1.- Yacimiento	805
1.1. Cronología.....	805
1.2. Descripción.....	805
2.- Viviendas	811
2.1. Casa de l'Antic Portal de Magdalena	811
2.1.1.- Cronología.....	811
2.1.2.- Descripción.....	811
2.1.3.- Decoración pictórica	814
CONJUNTO ILE.2.1.3.1.	814
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	820

CAPÍTULO XIII: *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza)823

1.- Yacimiento	823
1.1. Cronología.....	823
1.2. Descripción.....	823
2.- Viviendas	826
2.1.- La Casa del Pretorio	826
2.1.1.- Cronología.....	826
2.1.2.- Descripción.....	826
2.1.3.- Decoración pictórica	829
CONJUNTO ARC.2.1.3.1.	829
CONJUNTO ARC.2.1.3.2.	840
CONJUNTO ARC.2.1.3.3.	848
CONJUNTO ARC.2.1.3.4.	850
CONJUNTO ARC.2.1.3.5.	858
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	862

CAPÍTULO XIV: *Los Bañales* (Uncastillo, Zaragoza).....867

1.- Yacimiento	867
1.1. Cronología.....	867
1.2. Descripción.....	867
2.- Viviendas	873
2.1. Casa del Peristilo.....	873
2.1.1.- Cronología.....	873
2.1.2.- Descripción.....	873
2.1.3.- Decoración pictórica	875
CONJUNTO BAÑ.2.1.3.1.....	875
CONJUNTO BAÑ.2.1.3.2.....	882

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	885
CAPÍTULO XV: <i>Labitlosa</i> (La Puebla de Castro, Huesca)	889
1.-Yacimiento	889
1.1. Cronología.....	889
1.2. Descripción.....	889
2.- Viviendas	892
2.1. Vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	892
2.1.1.- Cronología.....	892
2.1.2.- Descripción.....	892
2.1.3.- Decoración pictórica	893
CONJUNTO LAB.2.1.3.1.....	893
CONJUNTO LAB.2.1.3.2.....	895
CONJUNTO LAB.2.1.3.3.....	900
CONJUNTO LAB.2.1.3.4.....	904
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	908
2.2. <i>Domus</i> 1.....	910
2.2.1.- Cronología.....	910
2.2.2.- Descripción.....	910
2.2.3.- Decoración pictórica	912
CONJUNTO LAB.2.2.3.1.: Habitación 1.....	912
CONJUNTO LAB.2.2.3.2.: Habitación 4.....	915
2.2.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	917
CAPÍTULO XVI: Síntesis y conclusiones	923
1.- Características técnicas	935
1.1. Mortero	935
1.2. Sistema de sujeción de la pintura al muro.	938
1.3. Trazos preparatorios.....	939
1.4. Colores y técnica pictórica.....	940
1.5. Particularidades	943
2.- Características estilísticas.....	944
2.1. III Estilo en el <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	944
2.2. IV Estilo en el <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	953
3.- Talleres.....	961
4.- Comitentes.....	974
5.- La pintura mural romana como instrumento jerárquico y definitorio.....	980
CAPÍTULO XVII: Conclusions.....	985

CAPÍTULO XVIII: Glosario	1003
CAPÍTULO XIX: Bibliografía	1011

ÍNDICE DE FIGURAS

Tomo I

CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO.....51

Figura 1: <i>Hispania</i> durante el principado (siglos I y II d.C.).....	57
Figura 2: División de <i>Hispania</i> en <i>conventus</i>	64
Figura 3: <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	70
Figura 4: Ciudades del tramo viario en el valle medio del Ebro entre los siglos I y III d.C. ...	76

CAPÍTULO IV: LA PINTURA MURAL ROMANA.....81

Figura 1: Hieron de Samotracia.....	86
Figura 2: Casa de los Comediantes en Delos.....	88
Figura 3: Casa di Sallustio en Pompeya	89
Figura 4: Tumba de Lyson y Kallikles (Lefkadia).....	91
Figura 5: Casa dei Griffi en Roma.....	93
Figura 6: Villa dei Misteri	94
Figura 7: Villa della Farnesina	94
Figura 8: <i>Cubiculum</i> en la Villa di Publius Fannius Sinystor en Boscoreale y <i>oecus</i> de la Casa di Augusto en el Palatino.....	97
Figura 9: Villa de Poppea en Oplontis.....	98
Figura 10: Casa del Bracciale d'Oro.....	101
Figura 11: Pirámide <i>Caius Cestius</i> en Roma	103
Figura 12: Villa di Agrippa Postumo en Boscotrecase	104
Figura 13: Casa dei Amazzoni (VI 2, 14)	109
Figura 14: Fragmento procedente de la Vía Génova.....	113
Figura 15: Casa dei Vetti (VI 15, 1)	114
Figura 16: Casa di Marco Lucrezio Frontone (IX 3, 5).....	115
Figura 17: Fort Royal (Île Sainte-Marguerite).....	117
Figura 18: Maison aux deux Alcôves XVIII (<i>Glanum</i>)	118
Figura 19: Ensérune, <i>Insula</i> II, pièce 7	119
Figura 20: Maison au nord de la cathédrale (Vaison-la-Romaine).....	120
Figura 21: Maison des Dieux Océan, décor XVII (Saint-Romain-en-Gal)	121
Figura 22: Restitución de la decoración de Plassac	131
Figura 23: Parking Pasteur (Aix-en-Provence)	132
Figura 24: Clos de la Lombarde (Narbonne).....	133
Figura 25: Insula H/1, Raum 1421 (Köln).....	133

CAPÍTULO V: METODOLOGÍA.....147

Figura 1: Reverso de una placa.....	153
Figura 2: Proceso de excavación de un conjunto pictórico	156
Figura 3: Croquis de la numeración y relación de los fragmentos pictóricos.....	156
Figura 4: Embalaje en caja y etiquetado de los fragmentos pictóricos.....	158
Figura 5: Calco de una pintura mural <i>in situ</i>	160
Figura 6: Consolidación mediante engasado de una pintura <i>in situ</i>	161
Figura 7: Modelo de ficha técnica de excavación.....	164
Figura 8: Limpieza en seco de un fragmento.....	166
Figura 9: Aplicación de Paraloid B72 sobre un fragmento	167
Figura 10: Ciclo de la cal.....	171
Figura 11: Capas de mortero	172

Figura 12: Modelo de ficha para el registro de las características del mortero	176
Figura 13: Sistema de sujeción a base de cañas.....	180
Figura 14: Sistema de sujeción en zigzag.....	181
Figura 15: Trazos preparatorios pintados e incisos	185
Figura 16: Fragmento en ángulo.....	186
Figura 17: Pequeñas bolas de azul egipcio.....	192
Figura 18: Cristales de azul egipcio en el pigmento verde.....	196
Figura 19: Útiles para trabajar en la tarea del puzle.....	199
Figura 20: Puzle entre fragmentos y marcado con tiza	200
Figura 21: Calco de una pieza en el laboratorio.....	201
Figura 22: Foto y dibujo a escala 1:20 de una placa pictórica	202
Figura 23: Modelo de ficha de inventario	205
Figura 24: Resultado del análisis químico y estratigrafía de una muestra	214
Figura 25: Tipos de sales presentes en fragmentos pictóricos	221

CAPÍTULO VI: ANTECEDENTES. I y II estilos en el área del *Conventus Caesaraugustanus*

Figura 1: Habitación de <i>Segeda</i>	229
Figura 2: <i>Cella</i> del templo <i>in antis</i> de <i>Azaila</i>	231
Figura 3: Fragmentos procedentes de las estructuras domésticas de <i>Azaila</i>	232
Figura 4: Planta de la Casa Agrícola de <i>Contrebia Belaisca</i>	234
Figura 5: Planta de la Casa de <i>Likine</i> en La Caridad (Caminreal)	236
Figura 6: Planta de la <i>Domus</i> 1 de la <i>Insula</i> de Valdeherrera	239
Figura 7: Techo recuperado en el cubículo de la <i>Domus</i> 1 de Valdeherrera	240
Figura 8: Planta de la Casa B (<i>Insula</i> I) de <i>Celsa</i>	248
Figura 9: Restitución de la decoración de la estancia 13 (Casa B) de <i>Celsa</i>	250
Figura 10: Estancia 18 (Casa B) de <i>Celsa</i>	251
Figura 11: Planta de la Casa de Hércules (<i>Insula</i> VII) de <i>Celsa</i>	254
Figura 12: División del espacio del <i>oecus</i> triclinar (Casa de Hércules) en <i>Celsa</i>	254
Figura 13: Fragmentos de escenas alusivas a Hércules	255
Figura 14: Planta de la Casa del Ninfeo o Casa del Larario de <i>Bilbilis</i>	260
Figura 15: Propuesta de restitución del tablino (H.11) (Casa del Ninfeo) de <i>Bilbilis</i>	262
Figura 16: Planta de la <i>Insula</i> I de <i>Bilbilis</i>	263
Figura 17: <i>Cubiculum</i> (H.9) en <i>Bilbilis</i> (<i>Domus</i> 1, <i>Insula</i> I)	264
Figura 18: Fragmento de la parte plana del techo del <i>cubiculum</i> (H.9) de <i>Bilbilis</i>	265
Figura 19: Restitución de la parte abovedada del techo del <i>cubiculum</i> (H.9) de <i>Bilbilis</i>	265
Figura 20: Rosetón presente en la la Villa della Farnesina	266
Figura 21: Restitución del <i>cubiculum</i> hallado en el almacén (H24) de <i>Bilbilis</i>	268
Figura 22: Exposición del <i>cubiculum</i> hallado en el almacén (H24).....	269
Figura 23: Restitución del conjunto procedente del relleno del <i>postcaenium</i> del teatro de <i>Bilbilis</i>	271

CAPÍTULO VII: *Municipium Victrix Iulia Lepida Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza)

Figura 1: Planimetría de los restos excavados en <i>Celsa</i>	281
Figura 2: Planta de la Casa C o Casa de los Delfies de <i>Celsa</i>	282
Figura 3: Conjunto procedente de la estancia 6 de la Casa de los Delfines.....	291
Figura 4: Conjunto procedente de la estancia 6 de la Casa de los Delfines.....	295
Figura 5: Improntas de las cañas y de las ataduras que actuaban como sistema de sujeción en el tramo abovedado del techo de la estancia 12.....	306
Figura 6: Restitución del tramo plano -1/3- y del tramo abovedado -2/3- correspondientes al techo de la estancia 12	313
Figura 7: Emblema central del tramo abovedado del techo de la estancia 12	314

Figura 8: Fragmentos con la representación de una concha y de unos pies correspondientes al emblema central del tramo abovedado del techo de la estancia 12...	314
Figura 9: Fragmentos correspondientes a dos de los emblemas laterales del tramo abovedado del techo de la estancia 12	315
Figura 10: Restitución hipotética del emblema central del tramo plano	315
Figura 11: Fragmentos de pantera, sátiro y caballo del tramo plano	316
Figura 12: Fragmentos de la cabeza, la cadera y una rodilla de Hércules.....	326
Figura 13: Fragmentos con motivos en M, de la banda que encuadra el tramo plano.	331

CAPÍTULO VIII: *Colonia Caesar Augusta (Zaragoza)*.....349

Figura 1: Plano general de <i>Caesar Augusta</i>	351
Figura 2: Planta de la vivienda hallada en la Calle Añón de Zaragoza	355
Figura 3: Restitución de la decoración del muro sur del triclinio de la Calle Añón	365
Figura 4: Reconstrucción virtual de la decoración del triclinio de la Calle Añón.....	366
Figura 5: Orlas caladas de los paneles A y C del triclinio de la Calle Añón.....	368
Figura 6: Orla calada del panel B del triclinio de la Calle Añón.....	369
Figura 7: Columna presente en el interpanel del triclinio de la Calle Añón	370
Figura 8: Eroles presentes en los paneles medios del triclinio de la Calle Añón	371
Figura 9: Genio alado presente en el panel medio del triclinio de la Calle Añón	373
Figura 10: Techo procedente de la Calle Añón	380
Figura 11: Cenefa calada presente en el techo del triclinio de la Calle Añón.....	381
Figura 12: Fragmentos hallados en el Paseo Echegaray y Caballero de Zaragoza	394
Figura 13: Motas y gotas sobre fondo rosáceo. <i>Domus</i> de la Calle Rebolería de Zaragoza	400
Figura 14: Fragmentos correspondientes al <i>podium</i> del larario de la Calle Palomeque 12 de Zaragoza	408
Figura 15: Fragmentos de las columnas de al larario hallado en la Calle Palomeque 12... 409	409
Figura 16: Moldura que posiblemente enmarcara el frontón del larario.....	409
Figura 17: Fragmentos de las molduras que formarían el entablamento del larario	410
Figura 18: Nicho absidial y escalón del larario	411
Figura 19: Fragmentos de la cúpula gallonada del larario.....	411
Figura 20: Pintura y sistema de sujeción procedente del zócalo de la <i>domus</i> hallada en la Calle Palomeque de Zaragoza	422
Figura 21: Fragmento hallado en la Calle Palomeque.....	423
Figura 22: Planta de la Casa de la Calle Predicadores de Zaragoza.....	426
Figura 23: Zócalo <i>in situ</i> procedente de la habitación 2 de la <i>domus</i> hallada en la Calle Predicadores de Zaragoza	428
Figura 24: Fragmento con banda roja que da paso a la zona media blanca	429
Figura 25: Fragmentos correspondientes a la zona media de la pared hallados en la Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola de Zaragoza	434

Tomo II

CAPÍTULO IX: *Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)*.....443

Figura 1: Plano fotogramétrico de <i>Bilbilis</i>	444
Figura 2: Planta de la <i>Insula I</i> de <i>Bilbilis</i>	449
Figura 3: Planta de la <i>Domus 1 (Insula I)</i> de <i>Bilbilis</i>	451
Figura 4: <i>Balneum</i> (H.3).....	453
Figura 5: Decoración parietal y <i>opus signinum</i> procedente del <i>tablinum</i> (H.4) de <i>Bilbilis</i> . 457	457
Figura 6: Planta de la <i>Domus 2 (Insula I)</i> de <i>Bilbilis</i>	471
Figura 7: Decoración parietal <i>in situ</i> y caída del techo del <i>tablinum</i> (H.15) de <i>Bilbilis</i>	473
Figura 8: Caída del techo del triclinio (H.8)	473

Figura 9: Decoración parietal y pavimento negro del ambiente (E.8).....	474
Figura 10: Planta de la <i>Domus 3 (Insula I)</i> de <i>Bilbilis</i>	477
Figura 11: Presencia de <i>pontata</i> en el paso del zócalo a la zona media.....	484
Figura 12: Restitución de la pared A del conjunto hallado en H.27.....	499
Figura 13: Restitución de la pared B del conjunto hallado en H.27.....	500
Figura 14: Restitución de la pared C del conjunto hallado en H.27.....	501
Figura 15: Restitución de la pared D del conjunto hallado en H.27.....	502
Figura 16: Friso decorado con felinos en la pared A.....	509
Figura 17: Candelabro metálico de la pared A.....	513
Figura 18: Candelabro vegetalizado de la pared B.....	515
Figura 19: Candelabro de la pared D.....	518
Figura 20: Figura femenina con lira procedente del conjunto hallado en H.27.....	520
Figura 21: Amorcillo con cornucopia procedente del conjunto hallado en H.27.....	523
Figura 22: Musa identificada como Euterpe del conjunto hallado en H.27.....	531
Figura 23: Musa sin identificar del conjunto hallado en H.27.....	533
Figura 24: Musa sin identificar del conjunto hallado en H.27.....	535
Figura 25: Animales sobre elementos vegetales del conjunto hallado en H.27.....	537
Figura 26: Imitación de cornisa del conjunto hallado en H.27.....	541
Figura 27: Jarrita en miniatura del conjunto hallado en H.27.....	544
Figura 28: Panel hallado <i>in situ</i> entre las estancias (H.32 y H.18).....	556
Figura 29: Friso superior con pavo y panel con conejo procedente del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	559
Figura 30: Rodapié y zócalo del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	560
Figura 31: Zona media con paneles rojos, interpaneles negros y candelabros metálicos, del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	560
Figura 32: Fragmentos del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	561
Figura 33: Planta de la Casa del Ninfeo o Casa del Larario de <i>Bilbilis</i>	565
Figura 34: Planta del sector CIV.....	567
Figura 35: Decoración del atrio (H.6) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	569
Figura 36: Fragmento del techo del larario de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	576
Figura 37: Imagen del larario de la Casa del Ninfeo.....	577
Figura 38: Exposición del larario de la Casa del Ninfeo.....	577
Figura 39: Vista de la entrada al larario de la Casa del Ninfeo.....	578
Figura 40: Basa de la posible pilastra entre el larario y el tablino (H.11).....	578
Figura 41: Dibujo e imagen de las cabezas 1 (1) y 2 (2) del larario.....	581
Figura 42: Moldura con franja roja y cabeza (1), y moldura interior del larario (2).....	582
Figura 43: Moldura que enmarcaba el frontón del larario.....	582
Figura 44: Basas (1) y capiteles (2) de las columnas que sustentarían el frontón.....	583
Figura 45: “ <i>Atico</i> ” presente en el larario (H.13) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i> y en la Casa dei Principe di Napoli (VI 15, 7-8) de Pompeya.....	585
Figura 46: Larario de la Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7-38).....	586
Figura 47: Quemaperfumes en forma de cuna.....	590
Figura 48: Busto de Alejandro Magno emulando a Herakles.....	596
Figura 49: Caída de techo del pasillo (H.5) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	601
Figura 50: Restitución hipotética del conjunto hallado en la estancia (H.1) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	606
Figura 51: Restitución hipotética del conjunto hallado en la estancia (H.3) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	613
Figura 52: Fragmento del fuste de columna.....	615
Figura 53: Fragmento del fuste de columna más vegetalizado.....	615
Figura 54: Restitución hipotética del conjunto hallado entre la estancia (H.3) y la estancia (H.2) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	620
Figura 55: Restitución hipotética de la decoración del triclinio (H.4) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	627
Figura 56: Figura femenina coronando el candelabro, perteneciente al conjunto hallado en el espacio 7-9 del Edificio CIV de <i>Bilbilis</i>	634
Figura 57: Posible erote cabalgando.....	640

Figura 58: Sileno y ménade.....	641
Figura 59: Ave.....	648
Figura 60: Paisaje idílico-sacro.....	651
Figura 61: Planta de la Casa de la Cisterna de <i>Bilbilis</i>	664
Figura 62: Restitución del conjunto procedente de la Casa de la Cisterna.....	669
Figura 63: Cenefas caladas.....	671
Figura 64: Planta de la Casa de las Escaleras de <i>Bilbilis</i>	673
Figura 65: Restitución del conjunto hallado en la Casa de las Escaleras.....	677
Figura 66: Series de X presentes en los paneles medios.....	678
Figura 67: Grafito.....	682
Figura 68: Planta de la Casa de la Fortuna de <i>Bilbilis</i>	686
Figura 69: Pintura con representación de la diosa Fortuna hallada <i>in situ</i>	689
Figura 70: Planta de la Casa situada en el sector SPIII de <i>Bilbilis</i>	696
Figura 71: Imitación de <i>giallo antico</i>	699
Figura 72: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	706
Figura 73: Cisne coronando el candelabro.....	711
Figura 74: Corona y címbalo.....	712
Figura 75: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	723
Figura 76: Orlas caladas presentes en los paneles medios.....	726
Figura 77: Instrumentos sacerdotales presentes en uno de los interpaneles.....	728
Figura 78: <i>Syrinx</i> presente en el interpanel.....	730
Figura 79: Máscara presente en el interpanel.....	731
Figura 80: Crátera presente en el interpanel.....	733
Figura 81: <i>Galea</i> presente en el interpanel y casco romano.....	733
Figura 82: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	738
Figura 83: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	744
Figura 84: Interpaneles del zócalo decorados con elementos vegetales.....	746
Figura 85: Candelabro metálico.....	746

CAPÍTULO X: Municipium Ercavica (Cañaveruelas, Cuenca).....755

Figura 1: Planta general del yacimiento de <i>Ercavica</i>	756
Figura 2: Vista general del foro y de las zonas residenciales excavadas en <i>Ercavica</i>	757
Figura 3: 1) Vista aérea de la <i>Domus</i> 3 y la <i>Domus</i> 4 de <i>Ercavica</i>	760
Figura 4: Reconstrucción virtual del peristilo de la <i>Domus</i> 4.....	761
Figura 5: Decoración <i>in situ</i> hallada en el pretil del peristilo de la <i>Domus</i> 4.....	762
Figura 6: Decoración <i>in situ</i> hallada en una de las estancias de época republicana.....	765
Figura 7: Detalle de la decoración <i>in situ</i> hallada en una de las estancias de época republicana.....	767

CAPÍTULO XI: Municipium Urbs Victrix Osca (Huesca).....771

Figura 1: Planta de la ciudad de Huesca con las estructuras romanas identificadas.....	774
Figura 2: Perímetro de la ciudad de <i>Osca</i> sobre el plano actual de Huesca.....	775
Figura 3: Planta de la excavación de la Calle Dormer 8-10 de Huesca.....	777
Figura 4: Zócalo de fondo negro moteado e imitación de cornisa moldurada del conjunto hallado en la Calle Dormer 8-10 de Huesca.....	781
Figura 5: Paneles rojos separados por posibles bandas negras con filetes blancos simples y filetes triples.....	782
Figura 6: Galones con motivos cordiformes.....	782
Figura 7: Esfinge y fragmentos asociados.....	783
Figura 8: Posible decoración vegetal sobre fondo rojo.....	784
Figura 9: Fragmento con decoración vegetal.....	791
Figura 10: Planta de la excavación de la Calle Ainsa angular a Calle Ricafort de Huesca.....	794
Figura 11: Piqueteado realizado en el revoque anterior.....	796

Figura 12: Banda del extremo lateral de la decoración.....	796
Figura 13: Primer tipo de candelabro vegetal.....	797
Figura 14: Segundo tipo de candelabro vegetal.....	798
Figura 15: Paneles medios encuadrados por filetes beige.....	798
Figura 16: Campo verde e inicio de cornisa.....	799

CAPÍTULO XII: *Municipium Ilerda* (Lérida).....805

Figura 1: Planta de la ciudad de <i>Ilerda</i> con los principales solares excavados.....	808
Figura 2: Planta de la <i>domus</i> hallada en L'Antic Portal de Magdalena en Lérida.....	812
Figura 3: Restitución hipotética de la <i>domus</i> de l'Antic Portal de Magdalena de Lérida....	813
Figura 4: 1) Mortero con impronta de filamentos; 2) Incisiones oblicuas en el pilar de la habitación 1.....	815
Figura 5: Pintura <i>in situ</i> y piezas asociadas halladas en el pilar de la habitación 1.....	817

CAPÍTULO XIII: *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza).....823

Figura 1: Plano de la ciudad de <i>Arcobriga</i>	825
Figura 2: Planta de la Casa del Pretorio de <i>Arcobriga</i>	828
Figura 3: Orlas caladas, friso y guirnalda.....	832
Figura 4: Candelabro torso.....	836
Figura 5: Tamboril.....	838
Figura 6: Cisne.....	839
Figura 7: Figura masculina.....	843
Figura 8: Candelabro vegetal.....	847
Figura 9: Fragmento en ángulo con motivo vegetal.....	848
Figura 10: Aparejo isódomo y las figuras geométricas del zócalo.....	850
Figura 11: Delfín.....	852
Figura 12: Guirnalda y tronco de espino.....	853
Figura 13: Cenefa calada.....	860
Figura 14: Guirnalda.....	860
Figura 15: Candelabro vegetal.....	861
Figura 16: Candelabro torso.....	861

CAPÍTULO XIV: Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza).....867

Figura 1: Área correspondiente a la <i>civitas</i> de Los Bañales.....	870
Figura 2: Mapa con las principales estructuras de Los Bañales.....	871
Figura 3: Ubicación de las estructuras domésticas dentro de Los Bañales.....	872
Figura 4: Planta de la Casa del Peristilo del yacimiento de Los Bañales.....	874
Figura 5: Improntas del piqueteado realizado sobre una decoración anterior.....	876
Figura 6: Fragmentos clave del conjunto procedente de la Casa del Peristilo.....	879
Figura 7: Restitución hipotética de los fragmentos hallados en la Casa del Peristilo.....	879
Figura 8: Fragmentos hallados en superficie.....	883

CAPÍTULO XV: *Labitlosa* (La Puebla de Castro, Huesca).....889

Figura 1: Plano de <i>Labitlosa</i>	891
Figura 2: Fragmentos pertenecientes a la zona inferior de la posible vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1 de <i>Labitlosa</i>	893
Figura 3: Restitución de uno de los conjuntos de la vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	898
Figura 4: Fragmentos clave de uno de los conjuntos pertenecientes a la vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	899
Figura 5: Fragmentos pertenecientes a la decoración de la posible vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	902

Figura 6: Restitución del conjunto hallado en la vivienda anterior a la <i>Domus 1</i>	906
Figura 7: Fragmentos de uno de los conjuntos decorativos de la vivienda anterior a la <i>Domus 1</i>	907
Figura 8: Planta de la <i>Domus 1</i> de <i>Labitolosa</i>	911
Figura 9: Alzado de la <i>Domus 1</i> de <i>Labitolosa</i>	911
Figura 10: Cornisa de la habitación 3	912
Figura 11: Reverso de los fragmentos correspondientes al techo de la habitación 1.....	914
Figura 12: Habitación 1 totalmente pintada de blanco. Procedente de <i>Labitolosa</i>	914
Figura 13: Fragmentos clave de la decoración de la habitación 4 (<i>Domus 1</i>).....	916

INTRODUCCIÓN

I

Introducción

El trabajo que presentamos aborda el estudio de la pintura mural romana del siglo I d.C. perteneciente al ámbito doméstico de los yacimientos integrados en el área geográfica del *Conventus Caesaraugustanus*.

Hasta la realización de la tesis doctoral de L. Abad Casal sobre la pintura mural romana en España, a excepción de algunas obras aisladas, esta parcela de la Arqueología Clásica había quedado marginada de la investigación científica, y cuando era tenida en cuenta, la mayoría de las veces sólo se trataba desde el punto de vista de la Historia del Arte. Esta escasez de publicaciones se debía en parte a las características que presentaban las piezas pictóricas. Su hallazgo, en muchas ocasiones en estado muy fragmentario, hacía sumamente dificultoso abordar cualquier estudio sobre las mismas, por lo que normalmente, si los fragmentos eran recogidos, acababan almacenados en cajas, desatendidos en las dependencias de los distintos museos. Además, la fragilidad de las piezas, que se veía agravada al haber sido extraídas de un contexto arqueológico con unas condiciones estables y por haber estado a merced de los distintos agentes perjudiciales presentes en aquellas salas donde habían quedado abandonadas, entre otros muchos factores, hizo que, a pesar de su abundancia, los restos pictóricos apenas fueran tenidos en cuenta para comprender la dinámica de los distintos edificios tanto públicos como privados.

Afortunadamente, esta situación comenzó a cambiar a partir de los años ochenta del siglo XX, impulso sin duda fundamentado en los argumentos que L.

Introducción

Abad Casal proporcionó para situar a esta disciplina en el lugar que merecía. Desde principios de la citada década, otros investigadores de varios puntos de la península ibérica apostaron también por el estudio de los proscritos restos pictóricos. En este sentido, cobra especial relevancia el valle del Ebro. Los trabajos monográficos de C. Guiral sobre *Bilbilis* –bajo la dirección de M. Martín-Bueno- y de A. Mostalac sobre *Celsa*, y sobre otros yacimientos del territorio de forma conjunta, posibilitaron que dicha zona se situara a la vanguardia en esta materia, siendo ejemplo para otros investigadores en cuanto a interpretación y especialmente en lo que a metodología se refiere, gracias a su formación bajo las directrices de la escuela francesa encabezada por A. Barbet. Desde ese momento hasta la actualidad, muchas obras han proliferado, todas basadas en un sistema de trabajo propio de la disciplina, muy consolidado a pesar de su juventud. Entre ellas destacamos los trabajos de A. Fernández para el área central y circundante del *Conventus Carthaginensis*, las investigaciones de A. Cánovas para la zona de la Bética y las de A. L. Sánchez en el área de *Complutum*.

Tras esta breve descripción de la situación actual de la pintura mural romana en España, cabe preguntarnos qué pretendemos aportar con el estudio que presentamos. Como hemos apuntado, el valle del Ebro se ha visto beneficiado por la atención específica que ha recibido gracias a los estudios que aún hoy se siguen sucediendo de C. Guiral y A. Mostalac. Se trata así de un área privilegiada en la que la investigación ha avanzado tanto que se ha hecho necesario acometer el trabajo que hemos llevado a cabo: recopilar todas las obras realizadas, llevar a cabo una revisión de las mismas, actualizar sus contenidos teniendo en cuenta los progresos que se han producido en esta materia tanto en la península itálica como en el mundo provincial y, sobre todo, elaborar una interpretación relacionando los resultados obtenidos, validando o desechando las hipótesis planteadas en su día y proponiendo otras nuevas.

Aquí precisamente radica la justificación de los límites espaciales y temporales de nuestra investigación. El territorio que comprendió el *Conventus*

Introducción

Caesaraugustanus es el área más madura en nuestro país en lo que a estudios sobre pintura mural se refiere. Es necesario, por tanto, llevar a cabo una visión de conjunto que aúne y relacione los datos dispersos desde una perspectiva actualizada, y que analice los aspectos extraídos tanto sincrónicos como diacrónicos.

Pero ¿Cuál es la razón de que nos hayamos centrado en los ambientes privados del siglo I d.C.? La primera centuria de la Era abarca el III y IV estilos pompeyanos, los periodos pictóricos más representados en el *conventus* que tratamos por cuestiones obvias, relacionadas con la progresiva presencia romana. A pesar de que cada año son más los fragmentos exhumados pertenecientes al I y II estilos, todavía se hallan muy lejos de ser considerados una muestra representativa para acometer el análisis de aspectos que vayan más allá de los meramente descriptivos, tarea en la que se centra este estudio.

Por otra parte, la mayoría de restos pictóricos del siglo I d.C. provienen de las excavaciones de ambientes privados, pero hay otra importante razón detrás de la elección de este ámbito concreto para nuestro trabajo. Es un error tratar de estudiar y comprender la pintura mural romana sin tener en cuenta el contexto arquitectónico en el que se ubicó. A veces, evidentemente, no queda otra opción ya que en ocasiones hallamos los conjuntos fuera de su espacio original, formando parte del relleno de escombros necesario para erigir una nueva construcción. Pero en aquellas ocasiones en las que podemos visualizar la estructura para la cual estas decoraciones fueron diseñadas, hemos de trabajar siempre teniendo presente las características de la misma, ya que es el aspecto que más condiciona la manera de enlucir un muro. Hasta hace pocas décadas en el área objeto de nuestro estudio, a excepción de yacimientos como *Celsa*, el ámbito privado había quedado relegado igualmente a un segundo plano en las distintas campañas de excavación, eclipsado por la monumentalidad de los edificios públicos que salían a la luz. El panorama científico también aquí ha ido paulatinamente cambiando y el valle del Ebro se ha visto una vez más beneficiado en este sentido, con trabajos como los de P.

Introducción

Uribe (2008)¹. Es pues el momento de relacionar los avances producidos en estas dos disciplinas cuyo estudio debe ir de la mano siempre.

Insistimos en la importancia de situar las decoraciones parietales dentro de su contexto, y por ello en el análisis de los diferentes yacimientos que presentamos se ha insistido especialmente en la descripción de los aspectos urbanísticos, históricos, y de las estructuras arquitectónicas. Consideramos que todo esto influye en las características formales de una pintura mural, pero también en las motivaciones y en la elección de la temática, en definitiva, en los rasgos más intangibles de la misma.

Una vez mostrado y justificado el tema central de nuestro estudio, expondremos ahora la organización del mismo. Ésta se ha visto condicionada por la necesidad de paliar las variadas dificultades a las que nos hemos enfrentado, en parte debidas a la naturaleza del propio tema de trabajo. Hemos creído obligatorio elaborar una extensa descripción metodológica así como un marco teórico y un contexto histórico y geográfico de referencia, como bases estables y fundamentales en las que sustentar el posterior análisis, sin las que sería imposible comprender las conclusiones extraídas.

Así pues, en primer lugar hemos descrito el estado de la cuestión actual sobre la pintura mural romana. Exponemos inicialmente los principales hitos generales del estudio de la disciplina para centrarnos luego en la evolución de la misma en España y más concretamente en el área objeto de nuestro estudio. Se comprobará el impulso acontecido en los últimos años a través del surgimiento de distintas obras monográficas sobre los conjuntos exhumados y la necesidad, por tanto, de un estudio recopilatorio y reflexivo sobre los mismos.

Posteriormente hemos acometido la tarea de contextualizar, tanto histórica como geográficamente, el territorio que tratamos. No sólo se hace

¹ P. Uribe presentó en 2008 su tesis doctoral acerca de la edilicia doméstica romana en el nordeste de la península ibérica, trabajo en el que la autora ya indicó la importancia que tiene el estudio de la pintura mural romana para este tipo de estructuras.

Introducción

imperativo describir detalladamente los límites espaciales y temporales del estudio, sino también analizar el momento histórico en el que se ubican los materiales objeto de estudio. No debemos olvidar que el análisis de cualquier material arqueológico debe tener como fin último el estudio de las sociedades que lo produjeron, y por tanto es de vital importancia conocer la coyuntura sociopolítica de esos materiales, pues es un marco que condiciona el devenir de una sociedad y sus manifestaciones tangibles.

Después hemos descrito los rasgos fundamentales de la pintura mural romana, sus estilos, y la evolución y características de los mismos tanto en la península itálica como en el mundo provincial. Hemos abordado en este capítulo las subfases en que se divide cada etapa, los sistemas compositivos que presentan, y su repertorio ornamental, incidiendo en su simbolismo. Se trata de una manera de acercar al lector los rasgos fundamentales del tema que tratamos, teniendo en cuenta también aquí las motivaciones sociales que en la península itálica produjeron el surgimiento de las distintas modas pictóricas.

Una vez finalizado el camino a través de los capítulos introductorios, hemos descrito en el siguiente apartado la metodología utilizada para el estudio de los conjuntos pictóricos. Es una de las partes neurálgicas de nuestro trabajo que se ha concebido desde dos puntos de vista. Aportamos una perspectiva práctica porque mostramos los pasos seguidos tanto para el examen de los fragmentos que hemos tenido la oportunidad de tratar de manera directa desde la llegada al laboratorio tras su exhumación, como de aquellos que han sido analizados de manera indirecta, es decir, partiendo de estudios realizados con anterioridad. Recurrimos a una perspectiva teórica porque la descripción del procedimiento utilizado nos ha dado pie a exponer las distintas características, sobre todo técnicas, que puede presentar un conjunto pictórico, ya que sin su conocimiento es imposible llevar a cabo una metodología adecuada. Abordamos así el estado en que podemos hallar una pintura –in situ o en estado fragmentario, y dentro de este segundo caso en su estancia original o desplazada- y todos aquellos aspectos relacionados con las

Introducción

capas de preparación y con la superficie pictórica. En la descripción de las características y del comportamiento de cada elemento no sólo nos hemos basado en las fuentes arqueológicas, sino en la valiosa información proporcionada por los autores clásicos que consideraron algún aspecto de nuestro campo de estudio. Se trata de un tipo de fuente que ha cobrado especial protagonismo a lo largo de todo el trabajo, pues como venimos indicando, una de nuestras pretensiones ha sido elaborar una obra desde el punto de vista de la Arqueología pero sin perder de vista el resto de disciplinas que pueden colaborar con ella para tratar de reconstruir la historia del pasado. En definitiva, un estudio interdisciplinar.

Como paso previo al inicio del análisis de yacimientos y conjuntos pictóricos, hemos creído muy conveniente afrontar la descripción de los antecedentes pictóricos del periodo objeto de nuestro estudio. Aunque antes hemos mostrado por qué hemos seleccionado la primera centuria después de la Era para llevar a cabo nuestro análisis interpretativo, no debemos olvidar que la pintura mural romana en el *Conventus Caesaraugustanus* es el resultado de un largo proceso desde su implantación en el siglo II a.C. El valle del Ebro es afortunado en este sentido pues cuenta con algunas de las decoraciones parietales más antiguas de toda *Hispania* y por tanto es el lugar idóneo para extraer conclusiones acerca de esa evolución pictórica.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, hemos elaborado un análisis de conjuntos pictóricos en el que, como ya se ha advertido, se ha prestado especial atención a los yacimientos y estructuras arquitectónicas de las que proceden los mismos, ya que conllevan condicionantes que aportan datos a considerar a la hora de extraer determinadas conclusiones. De cada conjunto, siempre que ha sido posible, se han analizado tanto las características técnicas como las características iconográficas e iconológicas –estas dos últimas englobadas bajo el nombre de “estudio estilístico”-, y se ha llevado a cabo una

Introducción

somera descripción del mismo². Hemos tratado de proponer en cada apartado, si las evidencias así lo han permitido, una restitución gráfica con los datos obtenidos. A veces, ésta ha estado basada en propuestas anteriores, y en tal caso se ha optado por una actualización de las mismas con ayuda de las nuevas tecnologías. También se ha planteado una datación para cada decoración teniendo en cuenta la información directa proporcionada por los datos de la excavación y también la indirecta derivada de nuestro análisis basado en los aspectos citados. Por último, hemos planteado una serie de hipótesis fundamentadas en toda la información proporcionada por la decoración.

Finalmente, hemos realizado una recopilación de toda la información presentada a modo de síntesis, exponiendo las principales características tanto técnicas como estilísticas que presentan la pintura parietal doméstica en el *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d.C. Las particularidades que hemos ido observando a lo largo del estudio nos han permitido establecer ciertas conclusiones generales sobre los artesanos y propietarios, las cuales presentamos como hipótesis que futuras líneas de trabajo permitirán corroborar o desechar.

El estudio así configurado no ha estado exento de una serie de dificultades surgidas a lo largo de todo el proceso. Con algunas de ellas ya contábamos antes del inicio del estudio. Una vez más, la naturaleza y fragilidad del material que aquí se estudia entraña una problemática difícil de subsanar. Los conjuntos pictóricos presentaban en la mayoría de los casos una considerable fragmentación y un mal estado de conservación. En bastantes ocasiones ha ocurrido que, siguiendo la pista a través de las distintas publicaciones sobre la exhumación de piezas pertenecientes a una decoración parietal, nos hemos encontrado con fragmentos en los que ya no era posible

² En esta descripción se ha prestado especial atención a las medidas de aquellos conjuntos inéditos. En los que habían sido publicados anteriormente, para tratar de no desviar en exceso el discurso, se han proporcionado las medidas claves de cada sección, y se ha intentado utilizar aquellos conceptos –como banda, filete, etc.– que llevan implícitas en su definición unas medidas concretas.

Introducción

observar la capa pictórica. Apenas contaban ya con las capas de preparación, las cuales se encontraban también en pleno proceso de disgregación.

Aquellos en los que afortunadamente este hecho no era tan alarmante, aportaban otro tipo de dificultad habitual en el estudio de las decoraciones en estado fragmentario, un mal que afecta a todos aquellos investigadores que se acercan a esta disciplina arqueológica. Para conocer el discurso de una pintura parietal es necesario llevar a cabo el puzle de las piezas, con el consabido desconocimiento del modelo original. A pesar de la existencia de ciertas claves metodológicas para solventar esta tarea, no deja de ser el paso más costoso. Es considerable el tiempo empleado en este proceso, pero también el espacio, pues requiere de una estancia provista de camas de arena que permita la extensión de toda una pared reducida a fragmentos.

Por otra parte, en determinadas ocasiones se desconocía el paradero actual de los conjuntos citados en distintos artículos y memorias de excavación. Hemos recogido en el presente trabajo los datos aportados amablemente por las personas encargadas en su día de su análisis, pero debido a la imposibilidad total de trabajarlos directamente, nos hemos visto obligados a estudiarlos de manera indirecta, basándonos en las conversaciones con dichos investigadores y en las distintas fuentes documentales y fotográficas que nos han proporcionado.

La última de las dificultades con la que nos hemos topado, si bien ha sido excepcional, no podemos pasarla por alto. A pesar de que la dinámica habitual ha sido contar con el apoyo de los directores y conservadores de los distintos yacimientos, en alguna ocasión no hemos podido acceder a los materiales pictóricos. En este caso, no porque se hubieran perdido o extraviado sino por la simple ausencia de respuesta del personal responsable ante nuestra petición.

En definitiva podemos decir que si ardua es la tarea de dedicarse de manera exclusiva al estudio de un conjunto, sobre todo por la repetitiva labor

Introducción

de puzle, no es menos dificultosa la recopilación que hemos acometido, tanto de conjuntos exhumados recientemente, como de aquellos estudiados hace décadas. A todo ello además hemos debido aplicarle criterios metodológicamente homogéneos no ya para un correcto análisis sino también para una comprensible presentación.

Mostrada ya la problemática sobre el tema y la ordenación por la que hemos optado para nuestro estudio, sólo nos queda enunciar nuestros objetivos e hipótesis de trabajo:

Pretendemos exponer un estudio que recoja los conjuntos pictóricos de ámbito doméstico, fechados en el siglo I d.C., y provenientes de Conventus Caesaraugustanus. Con ello queremos averiguar cómo se representan en este territorio el III y IV estilos pompeyanos, qué características tienen en relación a los antecedentes pictóricos republicanos y qué conclusiones, más allá de las meramente descriptivas, podemos extraer de los mismos para ayudar al conocimiento de la sociedad hispanorromana presente en esta área.

Tener en cuenta en esta labor tanto los ricos conjuntos con un gran repertorio ornamental como aquellas decoraciones o simples fragmentos que no presenten, en apariencia, ningún rasgo decorativo destacable. Deseamos desterrar por fin la idea de que sólo son interesantes las pinturas estéticamente valiosas. Vital para la Arqueología es analizar cualquier elemento que proporcione datos cronológicos concretos, algo que precisamente en pintura mural nos lo aportan recursos decorativos que por su banalidad han sido constantemente ignorados.

Presentar propuestas de restituciones decorativas homogéneas que ayuden a entender el discurso pictórico y que sirvan como marco de referencia a futuros investigadores que se inicien en la disciplina. Como hemos apuntado, algunas están basadas en propuestas anteriores, aceptadas o ligeramente modificadas, según la revisión realizada. En cualquier caso, es en este hecho donde radica una de las claves metodológicas de esta materia. Se trata de

Introducción

planteamientos hipotéticos que en ningún caso deben admitirse ciegamente, siendo así objeto de obligada revisión en un futuro.

Ofrecer, a través del análisis de las características técnicas y de una selección diacrónica de los esquemas y repertorios ornamentales estudiados, una interpretación acerca de los talleres que elaboraron la decoración y los comitentes que los encargaron.

En cuanto a los talleres, queremos comprobar si tal y como ocurre en otras áreas provinciales como en la *Galia* a partir del 30 d.C. o en el *Conventus Carthaginensis* hacia finales del siglo I d.C., podemos establecer la existencia de una segunda generación de pintores o de equipos regionales que, una vez aprendido el oficio de la mano de artesanos itálicos, son capaces de elaborar ellos mismos las decoraciones parietales.

Independientemente de cuál sea su origen, queremos establecer una comparación de varios aspectos –técnicos, compositivos y ornamentales- para tratar de identificar talleres, es decir, equipos de artesanos que hayan podido trabajar en varios lugares del territorio.

La pintura mural también nos incita a reflexionar sobre ciertos aspectos concernientes a los comitentes. Durante el desarrollo del III y IV estilos en Italia, se constata una suerte de mutación social según la cual emerge un grupo social de origen humilde pero enriquecido gracias principalmente al éxito de sus actividades comerciales y al sabio aprovechamiento de las políticas de adopción. Esta nueva clase desea fervientemente equipararse a la élite tradicional para sumar la estima social al ya alcanzado estatus económico, fenómeno que tiene su reflejo en los distintos programas iconográficos que desarrollan en sus casas. A través de ellos intentan emular las meditadas ornamentaciones de las grandes moradas propiedad de los integrantes de esa cúspide social que pretenden. Por lo que respecta a nuestro trabajo, se abren toda una serie de hipótesis que a lo largo del mismo deberemos responder. En primer lugar ¿Podemos documentar en el mundo provincial, y más

Introducción

concretamente en una zona tan tempranamente romanizada como el *Conventus Caesaraugustanus*, un reflejo en la decoración de la mutación social tal y como se observa en Italia? En tal caso ¿Tendría las mismas características teniendo en cuenta el sustrato local preexistente? ¿Serán encargadas por grupos sociales itálicos o tendrán cierto papel los indígenas integrados en la nueva cultura?

Por otra parte, la observación de la riqueza manifiesta en ciertos repertorios ornamentales permite hablar en pintura mural acerca de la moda que imperaba, pero también de los gustos y las posibilidades económicas de la persona que encargó la decoración, especialmente si además se utilizó en la misma una serie de pigmentos conocidos por su elevado coste. Debemos enumerar qué decoraciones permiten en el territorio objeto de nuestro estudio acercarnos a estas cuestiones.

Por último, también aspiramos a establecer en qué casos se utilizó la pintura mural romana como instrumento jerarquizador -de viviendas y también entre estancias de una misma morada- y como elemento definitorio de la funcionalidad de una habitación. Una vez más la temática y las características técnicas serán los elementos en los que nos basemos en esta tarea.

Los objetivos tratarán de ser cumplidos y las preguntas respondidas, eso sí, con precaución, ya que serán muchos los condicionantes que deberemos tener en cuenta. Es necesario apuntar además que un resultado negativo o imposible de comprobar puede acarrear y fomentar más futuras líneas de investigación que uno positivo, por lo que no lo consideraremos como algo perjudicial para nuestro estudio.

La pintura mural romana, por su carácter dinámico, se revela como un importantísimo elemento a estudiar para averiguar ciertos aspectos de la sociedad que la llevó a cabo. La comunidad científica debe aprovechar el privilegio con el que cuenta el territorio seleccionado para este trabajo. El área que ocupó el *Conventus Caesaraugustanus* ha conservado como ninguna otra

Introducción

un número ingente de fragmentos pictóricos, lo cual no sólo ha permitido estar siempre a la vanguardia de la investigación en este sentido, sino que también, aunque quede mucho camino por recorrer, ha dotado a esta parcela de la Arqueología Clásica del papel que se merece. A continuación presentamos un estudio que nace del deseo de reflexionar sobre esta disciplina desde los presupuestos metodológicos de la escuela francesa, a fin de abordar los diferentes conjuntos conjugando los estudios previos con las novedades acontecidas en los últimos años.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

II

Tratar de analizar ciertos aspectos de la sociedad romana a través de la decoración no es una labor fácil, más si tenemos en cuenta que a esta tarea debemos sumarle, en muchos de los conjuntos, todo el trabajo de laboratorio anterior que requiere la pintura mural. Debido a ello, debemos ser prudentes y por eso hemos escogido un área abarcable y, sobre todo, una cronología –siglo I d.C.- y ámbito de estudio –doméstico- que nos permita obtener conclusiones realmente válidas. No deseamos presentar aquí un *corpus* amplio y descriptivo basado en el trabajo de otros autores sino que, partiendo de los estudios sobre determinados conjuntos, queremos actualizar los mismos, añadir las nuevas aportaciones pictóricas y, con todo ello, analizar todos los aspectos sociales, culturales y económicos que sabemos que puede transmitirnos esta parcela de la Arqueología.

Es complejo elaborar un estado de la cuestión sobre pintura mural romana en el *Conventus Caesaraugustanus*, no tanto por la falta de estudios sino por la juventud de la disciplina. Al no poder hablar en este capítulo de distintas corrientes metodológicas, realizaremos un análisis diacrónico de la materia que tratamos, para averiguar en qué momento la pintura pasó a tenerse en cuenta como verdadero objeto arqueológico, en qué grado de análisis se encuentra en los diferentes yacimientos que examinamos y, como consecuencia, qué podemos aportar con nuestra propuesta.

Desde el descubrimiento de Pompeya hasta el siglo XIX, muchos autores llevaron a cabo varios ensayos acerca de la pintura mural romana que allí se

conservaba. Sin embargo, quedó marginada de la Arqueología Clásica hasta la llegada de A. Mau. Fue este autor quien en 1882 propuso una primera clasificación de la misma en los conocidos cuatro estilos pompeyanos, efectuada sobre una verdadera base científica. Si bien esta obra ha sido superada sobre todo en cuanto a terminología –se le criticó su inexacta aplicación del concepto de estilo- aún hoy es de referencia obligada, matizada claro está, por los avances historiográficos que se han ido sucediendo.

Las primeras aportaciones llegaron en torno a la primera mitad del siglo XX de la mano de autores como H. G. Beyen en 1938, M. Borda en 1958 y K. Schefold en 1962, quienes realizaron nuevas apreciaciones actualizando el tema que nos ocupa. Ya en la década de los setenta y ochenta, F. L. Bastet y M. de Vos (1979), y también A. Barbet (1985a), proporcionaron nuevas opiniones sobre las periodizaciones dadas hasta el momento. También destacaron en este sentido los criterios cronológicos expuestos por la escuela alemana -con W. M. Strocka al frente- no basados en la división por estilos, sino por emperadores.

1.-ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL ROMANA PROVINCIAL

Si esto ocurría en la península itálica donde cabía la posibilidad de observar las decoraciones parietales prácticamente intactas, en el mundo provincial el panorama era más desolador. Las pinturas –halladas normalmente en estado fragmentario- las raras ocasiones en que eran recogidas, apenas se describían en las memorias de excavación, quedando relegadas del registro arqueológico, y guardadas en cajas en los almacenes de museos a merced de todo tipo de agentes perjudiciales. Además, la mayoría de las veces sólo se seleccionaban aquellos fragmentos que presentaban decoraciones figuradas. De esta manera, podemos decir que no existía un método de trabajo específico a la hora de tratar este material.

Estado de la cuestión

Será a partir de la década de los sesenta y en la siguiente, cuando la escuela francesa encabezada por A. Barbet exponga en sus publicaciones nuevos criterios y métodos para estudiar y restaurar los restos pictóricos, tan abundantes en los yacimientos galos. Hasta ese momento, es difícil hallar un estudio completo de pintura provincial, a excepción de los trabajos de W. Drack en Suiza (Drack, 1950) o de S. Aurigemma (1962) en la Tripolitania. La autora francesa dignificó la pintura manifestando su verdadero valor arqueológico como documento material, y mostró a través de las pinturas de *Glanum* (Barbet, 1974a; 1974b) que se puede llegar a la comprensión total de la decoración general de una pared partiendo de pequeños fragmentos.

La escuela francesa supuso así un punto de inflexión en el análisis de la pintura mural romana en general y provincial en particular. Enunció una nueva metodología aplicable al estudio y restauración de los conjuntos que hoy en día es la seguida por los investigadores de nuestro país. Consiste, como veremos en el capítulo de nuestro trabajo dedicado a la metodología, en dividir el proceso de estudio en una serie de fases que abarcan desde la excavación hasta la posible restitución de la pared, pasando por un minucioso examen técnico, iconográfico e iconológico, etapas todas iguales en importancia. Asimismo, su planteamiento fue revolucionario al apostar por dos vías para tratar la cronología de las decoraciones: de forma directa, es decir, a partir de los datos proporcionados por la estratigrafía; y de forma indirecta, a través de los argumentos estilísticos deducidos del estudio de la pintura.

Una de las mayores aportaciones a la comunidad científica de esta disciplina fue la creación por parte de A. Barbet del *Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines* en Soissons (CEPMR) (Barbet, 1974b; Allag, 2004), laboratorio de investigación arqueológica financiado por la *Asociación Pro Pictura Antiqua*, y dependiente en origen del *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), especializado en el tratamiento de la pintura mural romana. A través de las dos secciones en que se divide –“estudio arqueológico” y “restauración”-, cubre un amplio abanico de actividades: excavación,

Estado de la cuestión

limpieza, estudio, restitución, restauración, musealización, publicación¹, etc. Su mérito, por otra parte, también radica en uno de sus objetivos: sensibilizar a los profesionales del campo de la Arqueología acerca de la importancia de esta materia. De esta manera, organiza conferencias y visitas pero, sobre todo, permite la estancia en el centro –en la actualidad de tres semanas consecutivas- de investigadores, tanto nacionales como extranjeros, para que observen y aprendan el método aplicado sobre los distintos conjuntos pictóricos que llegan allí para ser tratados.

Asimismo, se creó en 1979 y también por iniciativa de A. Barbet la *Association Française pour le Peinture Murale Antique* (AIFMA) para promover la investigación de las decoraciones pintadas y los estucos antiguos exhumados en la *Galia*, y favorecer la colaboración entre arqueólogos a nivel nacional y europeo. Precisamente para facilitar el intercambio de información y homogeneizar criterios a seguir, organiza cada año, además de visitas y conferencias, un coloquio o mesa redonda en torno a una temática concerniente a la pintura mural en dicho territorio².

Ante los buenos resultados observados tras la celebración de tales reuniones, varios investigadores de distintas nacionalidades decidieron hacer un proyecto más ambicioso, creando en 1989 la *Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (AIPMA), fundada finalmente en Colonia. Para la consecución de unos objetivos similares a los descritos para su precedente francesa, pero esta vez a nivel internacional, se estableció la necesidad de celebrar cada tres años un congreso internacional, reunión que tendría lugar cada vez en una sede distinta³ y con una temática concreta⁴. Actualmente,

¹ Las publicaciones se pueden consultar en los diferentes números del denominado *Bulletin de Liaison*.

² En el capítulo bibliográfico de este trabajo, bajo el epígrafe *AFPMA (Association Française pour la Peinture Murale Antique)*, se puede consultar los distintos congresos publicados por esta asociación.

³ Las sedes desde su creación han sido: París (1982), Cambridge (1980), Avenches (1986), Colonia (1989), Ámsterdam (1992), Bolonia (1995), Saint-Romain-en-Gal y Vienne (1998), Budapest (2001), Zaragoza (2004), Nápoles (2007), Éfeso (2010), y la última en Atenas (2013).

⁴ Para conocer las distintas publicaciones remitimos nuevamente al capítulo bibliográfico, concretamente al epígrafe *AIPMA (Association Internationale pour le Peinture Murale Antique)*.

cuenta con socios de más de veinte nacionalidades. Uno de los aspectos a destacar de esta asociación es la publicación también cada tres años del boletín *Apelles* en el que se reúnen, organizadas por países, las novedades bibliográficas en este campo de la investigación⁵.

En definitiva, muchos han sido los estudios y catálogos que se han publicado desde el descubrimiento de las ciudades campanas, centrados tanto en los restos pictóricos de Pompeya y Herculano, como en la pintura provincial. En este sentido, la celebración periódica de congresos internacionales desde 1980, ha propiciado que los distintos especialistas pongan en común y debatan aspectos tan dispares como interesantes dentro de este campo de estudio.

2.- ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL ROMANA EN ESPAÑA

En nuestro país, siguiendo la dinámica general europea, tampoco se otorgaba la importancia merecida a la pintura mural romana. Algunos autores anteriores a las afortunadas –para nuestra disciplina- décadas de los setenta y ochenta, tan sólo se acercaron de manera global y meramente descriptiva a la misma.

2.1.- PRIMEROS ACERCAMIENTOS A LA PINTURA MURAL ROMANA

En España, el primer estudio que merece ser resaltado es el de J. A. Ceán Bermúdez quien, en el siglo XIX, publica el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España* (Ceán Bermúdez, 1832), donde se recogen algunas noticias sobre restos pictóricos. Destaca sobremanera su pequeña síntesis, en una fecha tan temprana, sobre la técnica pictórica romana, describiendo el temple, el encausto y el fresco:

⁵ También debemos traer a colación la *Association Suisse pour l'Étude des Revêtements Antiques* (ASERA), creada en 2005, cuyos trabajos se han centrado en el estudio de la pintura mural y el mosaico romano en territorio suizo.

Estado de la cuestión

“Hasta doce modos tuvieron los romanos de pintar que no deben ignorar artistas y anticuarios. El primero y más antiguo fue el que ahora llamamos al fresco [...] De este modo de pintar solo sé haberse encontrado en Cartagena, no hace muchos años, un trozo de muralla que representaba el brazo desnudo de un hombre, que tenía cogido con la mano un animal, y un pedazo de orla que había guarnecido la historia, todo pintado con vivos y hermosos colores.” (Ceán Bermúdez, 1832: XV-XVI)

Es en el siglo XX cuando ya tenemos los primeros intentos de crear trabajos de conjunto sobre la cuestión que nos ocupa. A este respecto, merece la pena señalar a B. Taracena quien, dentro de la obra monumental que supone *Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*, se ocupa del arte romano en el segundo volumen. En su epígrafe dedicado a la pintura y el mosaico (Taracena, 1947: 149-163), además de exponer también ciertos aspectos técnicos, describe de manera somera algunos restos pictóricos de *Clunia*, Numancia, *Termantia*, Cartagena, Santa Colomba de Somoza, Marín, Milreu, *Balsa*, *Salacia*, *Conimbriga*, *Arva* y la necrópolis de Osuna. Recalca las decoraciones de los columbarios de Mérida descubiertos en 1926, así como algunas tumbas de la necrópolis de Carmona, y las pinturas de Santa Eulalia de Bóveda y Ampurias, mostrando imágenes de estos tres últimos ejemplos. Cabe apuntar finalmente su apreciación sobre el panorama de la pintura mural romana en España a mediados del siglo XX:

“Las poquísimas e incompletas pinturas encontradas en nuestra Península, funerarias en su mayor parte, no permiten seguir un proceso evolutivo ni clasificarlas dentro de los definidos estilos pompeyanos [...] En general, en todos aquellos lugares donde se practicaron excavaciones aparecieron restos de estucos pintados que por lo común no se han podido salvar.” (Taracena, 1947: 149 y 152)

En la misma obra, P. Batlle habla sobre las pinturas y mosaicos romanos en época paleocristiana (Batlle, 1947: 212-222), prestando especial atención a los restos de la denominada Casa-Basílica de Mérida y a los exhumados en Centcelles (Tarragona) (Batlle, 1947: 212-213), aunque también se lamenta de

la falta de decoraciones, situación que atribuye a que se trata de un material con pésima capacidad de conservación.

Hemos de hacer referencia a la obra de J. R. Mélida sobre *El arte en España durante la época romana*, incluida en el segundo volumen de la *Historia de España* de R. Menéndez Pidal, publicada en 1955 (Mélida, 1962: 565-751)⁶. Básicamente recoge los testimonios de sus antecesores y añade algunas referencias nuevas, como los dibujos esgrafiados de las casas de *Baelo Claudia*. Curiosa es su siguiente afirmación:

“El estilo decorativo, que constituye en esencia la pintura mural, solamente se ha conservado en España en construcciones subterráneas.” (Mélida, 1962: 703)

A pesar de estos intentos de compendio y síntesis, no encontramos un estudio que nos muestre unas conclusiones más allá de la mera recogida de datos. Podemos decir que todavía no existía una verdadera reflexión sobre el discurso pictórico romano propiamente dicho en la península ibérica. No obstante, debemos citar el trabajo general de A. Balil sobre la pintura helenística y romana, en el que se refiere a algunas pinturas procedentes de la Casa 1 de Ampurias en su relato sobre el III Estilo, o las de los columbarios de Carmona, citadas estas últimas en su epígrafe sobre pintura provincial (Balil, 1962: 226 y 249).

2.2.- LOS INICIOS DEL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL ROMANA EN ESPAÑA: PRIMEROS ANÁLISIS CON METODOLOGÍA PROPIA

Será a partir de la década de los setenta, cuando se comiencen a divulgar en nuestro país algunos conjuntos pictóricos estudiados con una metodología plenamente influenciada por la escuela francesa. Destacan en este momento las publicaciones de J. Guitart para *Baetulo*, autor que analiza las pinturas dentro del marco global de la ciudad, datándolas con criterios estratigráficos en el siglo I d.C. y, lo más importante, relacionando su

⁶ Aunque la primera edición de la obra, como hemos dicho, fue publicada en 1955, nosotros hemos tenido acceso a la tercera edición de la misma, del año 1962.

decoración y repertorio con un III Estilo⁷ (Guitart, 1976)⁸. También las de F. J. Nieto, que centró su atención en *Emporiae* (Nieto, 1971; 1977; 1979-80)⁹, reconstruyendo el denominado panel A con restos procedentes de la Casa 1 y relacionándolo también con el III Estilo. Debemos subrayar igualmente el trabajo de M. R. Puig sobre *Clunia* (Puig, 1977), y la publicación en 1980 de los resultados obtenidos tras la excavación efectuada en *Caesar Augusta* –concretamente en el Paseo Echegaray y Caballero– por parte de F. Beltrán, J. Sánchez, M. C. Aguarod y A. Mostalac, que vinieron a demostrar la existencia en nuestro país de un III Estilo inicial (Beltrán *et al.*, 1980)¹⁰. De gran importancia fueron las investigaciones realizadas por J. L. Argente y A. Mostalac para la denominada Casa del Acueducto en *Tiermes* (Argente y Mostalac, 1981)¹¹; y las efectuadas por L. Abad Casal en Mérida (Abad Casal, 1975a)¹², Carmona (Abad Casal y Bendala, 1975; 1978)¹³ e *Italica* (Abad Casal, 1975b; 1978), preludio de lo que será su posterior trabajo, punto de inflexión en la historia de la investigación de pintura mural romana en nuestro país.

Todos estos estudios propiciaron el nacimiento de la monumental obra de L. Abad Casal en 1982, primera gran síntesis de los restos pictóricos conservados en España (Abad Casal, 1982c), que supone además de una

⁷ Su clasificación dentro del III Estilo permitió a F. L. Bastet y M. de Vos incorporarlas en la sección de pinturas provinciales incluida en su obra global sobre el citado periodo. Se trata del único caso español que tuvieron en cuenta (Bastet y De Vos, 1979: 141).

⁸ Posteriormente, P. Padrós continuó las excavaciones en Badalona e incrementó el elenco de decoraciones, esta vez con ejemplos propios del II Estilo esquemático (Padrós, 1985: 45-50; Guitart y Padrós, 1986: 88-91). Los dos autores, junto con C. Puerta también publicaron una recopilación de todas ellas (Guitart *et al.*, 1991).

⁹ Algunos de los conjuntos de Ampurias han sido revisados por I. Carrión y M. Santos (Carrión y Santos, 1993; 1995).

¹⁰ Hipótesis que sería confirmada con hallazgos posteriores en la colonia. No hacían sino indicar la existencia en este territorio de un III Estilo anterior al cambio de Era y por tanto contemporáneo en cronología a las modas itálicas (Mostalac y Guiral, 1986).

¹¹ Conjuntos revisados y ampliados posteriormente por C. Guiral y A. Mostalac (Guiral y Mostalac, 1994c).

¹² Las pinturas de Mérida han continuado atrayendo a numerosísimos investigadores (Álvarez y Nogales, 1995; De la Barrera, 1995; Mostalac, 1997; Hernández, 2000; etc.). Debemos mencionar aquí la tesis doctoral (inédita) sobre la pintura mural de *Emerita Augusta* de L. Hernández presentada en 1993 en el Departamento de Historia del Arte de la UNED (Hernández, 1994; 1996a; 1996b; 1999).

¹³ Las pinturas de las tumbas de Carmona fueron revisadas y publicadas por C. Guiral años más tarde (Guiral, 2002), a propósito del congreso sobre *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano* (Vaquerizo, 2002), donde la autora también estudió las pinturas de los llamados columbarios de Mérida.

recopilación de datos, un análisis que demuestra lo que ya habían vislumbrado anteriores autores: la relación de las decoraciones de *Hispania* con los estilos pompeyanos. Por primera vez se dispuso de un esquema donde insertar cronológica y estilísticamente las producciones pictóricas de más de cinco siglos. Sin embargo, el mismo investigador reconoció que su compendio no había de tomarse más que como un punto de partida que estimulara la publicación de los numerosos fragmentos pictóricos que se acumulan en los fondos de los museos, la realización de análisis arqueométricos para el conocimiento de la técnica pictórica, los pigmentos y los morteros empleados¹⁴, y sobre todo, la elaboración de un *corpus* que completara su obra.

Es a partir de entonces cuando tiene lugar una auténtica proliferación de estudios que exhuman y analizan, o revisan¹⁵, este material arqueológico. La mayor parte de la producción científica vino de la mano de C. Guiral y A. Mostalac¹⁶, cuya aportación ocupa una posición privilegiada dentro de los estudios sobre pintura mural romana en España durante las décadas de los ochenta y noventa. Algunos de sus aportes más representativos son: la revisión de los materiales pictóricos provenientes de las antiguas excavaciones efectuadas en *Celsa* por parte de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (Mostalac, 1982a); el análisis de los restos pictóricos de *Calagurris* (Mostalac, 1984; García *et al.*, 1985) y la primera aproximación a los restos decorativos de *Bilbilis*, concretamente de las termas (Guiral, 1983; 1986; 1996), proporcionando estos dos yacimientos los únicos ejemplos hasta ese momento de cenefas caladas –tan características del IV Estilo– en nuestro país. También destacan el estudio de las pinturas del Museo Episcopal de Vic, con presencia de III Estilo maduro (Guiral y Mostalac, 1987b); o el acercamiento a las pinturas de I Estilo presentes en Can Martí (Aquilué y Pardo, 1990).

¹⁴ Él mismo publicó, con poco tiempo de diferencia, sendos artículos sobre los artesanos romanos (Abad Casal, 1977), sobre los pigmentos utilizados (Abad Casal, 1982a) y sobre la técnica de realización de la pintura (1982b).

¹⁵ Ver notas 8-13.

¹⁶ Debido a la importancia que los estudios de estos autores tienen para el territorio que nos ocupa, nos detendremos en la descripción de los mismos en el siguiente epígrafe dedicado a la historia de las investigaciones en el *Conventus Caesaraugustanus*.

Estado de la cuestión

Esta eclosión de estudios provocó que habiendo transcurrido menos de una década de la publicación del *corpus* de L. Abad Casal, tuviera lugar la celebración de dos congresos donde se prestó especial atención –fundamentalmente en el segundo de ellos- al registro, análisis y difusión del material pictórico excavado.

En primer lugar, en 1988 se celebró en Zaragoza el congreso sobre *La casa urbana Hispanorromana* (VV.AA., 1991) donde quedó plasmada en las distintas conferencias¹⁷ la importancia que ya se otorgaba al hallazgo de restos pictóricos, en este caso en ámbito doméstico, como elemento arqueológico vital para el conocimiento de la arquitectura¹⁸.

En segundo lugar, a instancias de la Asociación Nacional para el estudio de la Pintura romana en España, tuvo lugar en 1989 el I *Congreso sobre pintura*

¹⁷ Las ponencias presentadas al congreso fueron las siguientes: M. Santos: “Distribución y evolución de la vivienda urbana tardorrepública y altoimperial en Ampurias”; J. Guitart *et al.*: “La casa urbana en *Baetulo*”; J. F. Clariana *et al.*: “Aportación al estudio de la arquitectura doméstica de *Iluro* (Mataró)”; R. Soriano y R. Albiach: “Actividades productivas y domésticas en una casa de *Valentia*”; C. Matamoros *et al.*: “Restos de una vivienda de época tardo-república (siglo II a.C.) en *Valentia*”; R. Ramos: “La casa urbana hispanorromana en *Illici*”; A. I. Herce *et al.*: “La Caridad (Caminreal, Teruel)”; M. Beltrán: “La colonia *Celsa*”; M. Martín-Bueno: “*Bilbilis*”; A. Beltrán: “Las Casas del poblado de *Contrebia Belaisca*: planteamiento de problemas y estado de la cuestión”; M. P. Galve: “¿*Salduie* en el centro histórico de Zaragoza?: hallazgo de estructuras iberorromanas”; C. García: “La casa urbana en *Uxama Argaela*”; A. Fuentes: “Urbanismo privado y casas en *Valeria*”; A. Iriarte *et al.*: “Estructuras urbanas en el yacimiento romano de Iruña (Trespuestas, Álava): estado de la cuestión”; J. M. Rodríguez: “Dos ejemplos domésticos en *Traianopolis* (Itálica): las Casas de los Pájaros y de la Exedra”; L. Roldán: “La Casa de la Exedra de Itálica (Santiponce, Sevilla), un intento de valoración especial a través de las técnicas constructivas”; M. Vera *et al.*: “La edificación privada romana en Híspalis: análisis y descripción de la casa de la calle Guzmán el Bueno nº 6-8 (Sevilla)”; P. Sillières: “La maison romaine à ‘Baelo Claudia’: essai de révision des données anciéennes”; E. Hausmann y T. Hauschild: “Casas romanas en *Munigua*”; C. Márquez y R. Secilla: “Una casa romana en el S.E. de Colonia Patricia *Corduba*: un ejemplo a seguir”; I. Rodríguez: “La casa urbana hispanorromana en la *Colonia Augusta Firma Astigi*: Écija, Sevilla”; R. M. Durán: “La técnica constructiva de la llamada ‘Casa-Basílica’ de Mérida”.

¹⁸ Prueba de la paulatina concienciación de la importancia para la Arqueología de la pintura mural romana es el hecho de que unos años antes, en la reunión celebrada en Zaragoza en 1976: *Symposion de ciudades augusteas*, no hubo en prácticamente ninguna comunicación descripción alguna de restos pictóricos más allá de una simple línea alusiva a su aparición. En el posterior congreso, sin embargo, en un altísimo porcentaje de las comunicaciones que hemos señalado en la nota anterior, se habló de pintura, muchas veces bajo el epígrafe “revestimientos”, es decir, con un tratamiento ya concreto. De esta manera, los distintos autores nombran y nos acercan a la decoración parietal de Ampurias, *Baetulo*, *Illici*, Caminreal, *Celsa*, *Bilbilis*, *Contrebia Belaisca*, *Salduie*, *Tiermes*, *Uxama*, *Italica*, Sevilla, *Baelo Claudia*, *Munigua*, *Astigi* y Mérida.

romana en España, celebrado en Valencia (Jiménez, 1992)¹⁹, donde autores procedentes de varios puntos de la geografía de nuestro país pusieron en común los resultados sobre distintos aspectos concernientes a las decoraciones parietales.

Estas reuniones demostraron que ya se tenían en consideración los datos que podía proporcionar un estudio técnico, iconográfico e iconológico. Más aún, se publicaron los resultados de los primeros análisis arqueométricos. De esta manera, el progreso en este campo fue doble: por un lado, se comprobó que los cuatro estilos pompeyanos tenían representación en España; y por otro, se demostró algo que los investigadores de Zaragoza habían ya indicado años antes: el pretendido retraso cronológico de las pinturas provinciales en relación a las de Italia era inexistente.

2.3.- CONSOLIDACIÓN DE LOS ESTUDIOS SOBRE PINTURA ROMANA EN ESPAÑA. LA CREACIÓN DE UNA ESCUELA

Podemos decir así que a finales del pasado siglo se creó y consolidó una escuela española dedicada a pintura mural romana, con entidad propia y encabezada por C. Guiral y A. Mostalac, a la que no han dejado de añadirse

¹⁹ Las ponencias y comunicaciones en este congreso fueron: L. Abad Casal: "La pintura mural romana en España"; A. Allroggen Bedel: "Los cuatro estilos pompeyanos y su proyección en las provincias"; A. Balil: "Temas iconográficos de la pintura mural romana en España"; J. Ruiz: "La conservación y restauración de la pintura mural romana en España"; A. Barbet: "Relations entre l'architecture et la peinture murale romaine. Quelques reflexions"; M. A. Alonso *et al.*: "Pintura mural de la Villa romana de La Torrecilla (Getafe)"; I. Carrión: "Un tema recurrente de la pintura mural romana en el Museo de Ampurias". O. Díaz y B. Consuegra: "Pinturas murales romanas en *Complutum*"; R. Fabre y D. Serra: "Los estucos en relieve de El Romeral (Albesa, Lleida)"; I. Filloy *et al.*: "La pintura mural romana en Álava"; R. González y M. Monraval: "Primeros hallazgos de pintura mural romana en Ibiza"; C. Guiral y A. Mostalac: "La pintura mural romana de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza)"; E. Juhe y C. Martí: "Los restos de decoración mural hallados en Can Xammar, en Mataró. Estado de la cuestión". M. R. Lucas: "El tema de los caballos en la pintura mural de la Meseta: Alcalá de Henares (Madrid) y Aguilafuente (Segovia)"; R. Ramos: "La pintura mural romana en *Illici*"; F. Regueras: "Las pinturas romanas del *frigidarium* de la Villa de Requejo (Santa Cristina de La Polvorosa, Zamora)"; P. Rosser: "Avance preliminar del hallazgo de pinturas y estucos decorados en la Villa romana del Parque de las Naciones (Albufereta, Alicante)"; M. H. Pero y R. Pedroso: "A pintura mural de la Villa rústica de Caldelas (Tomar): metodología e técnica usadas *in situ* e no laboratorio"; D. Vaquerizo *et al.*: "Pintura mural romana en *Hispalis*"; N. Flos: "Arranque y consolidación *in situ* de pinturas murales romanas: dos ejemplos de intervención en el yacimiento de Mérida"; C. Martí y E. Juhe: "La restauración de los restos de pintura mural de la sala Norte del yacimiento de Can Modolel, Cabrera de Mar".

paulatinamente más investigadores. Entre ellos cabe destacar a A. Fernández, cuyos principales trabajos se han centrado en el territorio del *Conventus Carthaginiensis*²⁰; A. Cánovas, quien trabaja sobre la pintura mural romana en el área de Córdoba²¹; y A. L. Sánchez, investigadora de las decoraciones de *Complutum* (Sánchez y Rascón, 2004; 2008; Sánchez y González, 2006; Sánchez, 2007; 2009), entre otros. Prueba de lo dicho es la celebración en nuestro país de dos congresos internacionales sobre pintura mural. El primero de ellos tuvo lugar en Mérida en 1996 (Nogales, 2000), y el segundo en Calatayud y Zaragoza en 2004, dentro de la programación de este tipo de reuniones de la *Association Internationale de Peinture Murale Antique* (AIPMA) (Guiral, 2007).

3.- CONVENTUS CAESARAUGUSTANUS

Actualmente, el área que ocupó el *Conventus Caesaraugustanus* se puede considerar privilegiada en lo que a estudios sobre decoraciones parietales se refiere. Sin embargo, no fue siempre así y de hecho, hasta alcanzar el estatus actual que posee esta materia, hubieron de transcurrir varios años. De esta manera, con la perspectiva que nos da el paso del tiempo, podemos establecer varias fases historiográficas y evolutivas concernientes a la pintura mural romana en el territorio que tratamos.

²⁰ La citada autora realizó su tesis doctoral sobre *La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas* (Fernández, 2008); trabajo al que precedieron otros –algunos de los cuales fueron incluidos en la misma– y han seguido muchos más. Entre ellos podemos citar: el estudio sobre la Villa de Portmán (Fernández, 1997; 1999a), sobre el I Estilo en Cartagena (Fernández, 1999b), sobre la pintura en la Villa de los Torrejones (Fernández, 1999c); sobre la pintura en *Lucentum* (Fernández, 2000-2001; Fernández y Olcina, 2006); las investigaciones en la Casa de la Fortuna (Fernández, 2001); en la Villa de Balazote (Fernández, 2002-2003); en el Cerro del Molinete (Fernández, 2003), en la *Domus* de G. *Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Fernández, 2004); en la Villa de la Quintanilla (Plaza *et al.*, 2004a y b; 2003-2005); en La Albufereta (Pérez y Fernández, 2005); en la *Domus* de Terpsícore –de Valencia en este caso– (Fernández, 2007); y sobre el teatro romano de Cartagena (Fernández, 2010). También destacan sus trabajos el ámbito vesubiano (Fernández *et al.*, 2014).

²¹ Sus actividad fundamentalmente se ha centrado en varios puntos de la ciudad de Córdoba (Cánovas, 2007; 2014), y en la Villa de El Ruedo (Cánovas, 2000; 2006); aunque también ha trabajado en los conjuntos pictóricos de otros lugares, como Cádiz (Cánovas y Guiral, 2007).

3.1.- DESDE FINALES DEL SIGLO XIX A LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Distintos eruditos se acercaron a los yacimientos de los núcleos urbanos que en su día formaron parte del *conventus*. Atraídos por el “objeto”, encontramos en los escritos que nos legaron profusas explicaciones sobre estructuras arquitectónicas, esculturas, monedas, etc. En general, la pintura mural en estos tratados, ya estuviera en estado fragmentario o *in situ*, no es apenas tenida en cuenta y cuando encontramos alguna referencia más allá de la simple alusión a su presencia, su descripción deja entrever que se concibe estéticamente, es decir, como una obra vinculada a la Historia del Arte²².

Uno de los testimonios más antiguos del hallazgo de pintura mural es el que encontramos en el artículo “Arqueología Nertobrigense y Bilbilitana” publicado por J. D. Rada y Delgado en 1893 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, donde simplemente nos apunta que el marqués de Comillas regaló piezas pictóricas al Museo de la Real Academia de la Historia:

“Varios fragmentos de revestimientos [de Nertobriga] de pared o muro pintado en fondo, y algunas labores del género de los de Pompeya.” (Rada y Delgado, 1893: 532)

Más interesante es la obra del Marqués de Cerralbo: *El alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*, publicada en 1909²³. Curiosamente, se trata de la descripción más detallada de unos fragmentos de pintura, en este caso pertenecientes a *Arcobriga*, que tenemos en este periodo:

“Todas las habitaciones estuvieron lujosamente ornamentadas, pues retiré de entre los escombros infinidad de

²² Sabemos que durante este período las fronteras entre Arqueología e Historia del Arte eran muy difusas. No pretendemos referirnos de manera despectiva a tal vinculación pero queremos hacer notar que el estudio de pintura mural estaba falto de técnica y atención, que no de juicio.

²³ No tenemos en cuenta aquí la descripción de J. M. Cuadrado a la hora de explicar Aragón –capítulo publicado en 1886 e incluido en la obra de D. Cortezo: *España, sus Monumentos y Artes, Naturaleza e Historia*- porque consideró romanas unas decoraciones que eran en realidad una falsificación del siglo XVI, según afirmó el propio autor años más tarde (Cuadrado, 1866: 504).

pedazos de cornisas, capiteles y escocías artísticamente esculpidas que hacen honor al albarius que las modelase, así como al pintor que decoró los muros con preciosas encarpae, donde las flores y las frutas se reprodujeron con delicados matices en artísticas guirnaldas y aun hallé un trozo en el que se figuran perfectamente la pierna y el brazo de un discóbolo; hasta las habitaciones del interior ornamentadas estuvieron con el pompeyano dealbatus, ya en tendido color rojo, ya azul, como imitando a mármoles los zócalos.” (Aguilera y Gamboa, 1909: 116)

Si bien somos afortunados al contar con esta precisa información, no podemos obviar el hecho de que el objeto en sí está tratado de forma artística y no arqueológica. De todas formas, dicho testimonio se puede considerar como una excepción. De hecho, unos años más tarde, en 1925, J. R. Mélida en su obra de conjunto *Monumentos romanos de España*, recogió de manera muy resumida, a la hora de tratar *Arcobriga*, el hallazgo del anterior autor y, en cualquier caso, no le dio ningún tipo de importancia.

Otro ejemplo de esta indiferencia lo encontramos en el estudio de J. D. Calleja: *Compluto Romana*, publicado en 1899, donde se hace referencia al descubrimiento de pinturas tan sólo en una línea, material del que no dice en qué volumen o circunstancias apareció y del que tampoco sabemos características de ningún tipo (Calleja, 1899: 180)²⁴.

Por lo monumental de la estructura, que no tanto por la toma en consideración de su decoración, existe un cuidado trato en la explicación de la pintura presente en los muros del conocido templo de Azaila, por parte de J. Cabré. En su artículo sobre los bronce de Azaila publicado en 1925 nos regala las siguientes palabras, que además acompaña con fotografías:

²⁴ La información fue recogida posteriormente por L. Torres Balbas, quien no se preocupó por ampliarla (1959: 160). Sí nos proporcionan más detalles A. Castellote y F. Garcés en *Comunicación del hallazgo de los restos de una villa romana en Alcalá de Henares*, y también D. Fernández-Galiano, el cual elaboró la *Carta Arqueológica de Alcalá de Henares*. En ambos trabajos se destaca un fragmento con la representación de un auriga (Castellote y Garcés, 1971; Fernández-Galiano, 1976: 47). Aunque esto supone un avance, es indicativo, sin embargo, de la prioridad que tenían los fragmentos figurados frente al resto, algo que hoy consideramos totalmente erróneo.

“Todos ellos fueron recubiertos de estuco, que imita el aparejo isódomo, o más bien sillares almohadillados y se conserva aún parte de él en el fondo de la cámara interior.” (Cabré, 1925: 309)

Se trata de un testimonio valioso ya que, sin saberlo, el autor nos hace una perfecta explicación del I Estilo que hoy sabemos característico del yacimiento.

J. Serra Rafols también nos transmite de forma bastante descriptiva el hallazgo de pintura mural, en este caso en la Villa romana situada en Vilagrasa, en Lérida (Serra Rafols, 1931: 93)²⁵.

Más adelante, ya en 1943, sí atisbamos cierto uso del material pictórico con fines arqueológicos. B. Taracena y L. Vázquez de Parga, a la hora de hablar de una habitación hallada en Argüedas, en Navarra, argumentaron:

“Sólo confirman su fecha romana el trazado regular de las habitaciones y los restos de estuco de color rojo o pardo oscuro que pudimos recoger.” (Taracena y Vázquez de Parga, 1943: 145)

Por último, hemos de referirnos a J. Galiay quien notificó la presencia de decoración en el peristilo de la Villa *Fortunatus* en Fraga (Galiay, 1941: 92)²⁶. En 1946 publica *La dominación romana en Aragón*, donde cuenta que “estuvieron estucadas en rojo” las termas de Sádaba –se refiere a Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza)- y cita los hallazgos del Marqués de Cerralbo en *Arcobriga* y de la Academia de las Bellas Artes de San Luis en *Celsa* (Galiay, 1946: 118 y 141-142). Es muy interesante la entidad que da al material objeto de nuestro estudio al incluir en este libro un epígrafe titulado “pintura”. Sin embargo, queda plasmado en la siguiente frase la consideración que sobre ella tenía, pensamiento que creemos podría hacerse extensible a todos los autores hasta la década de los setenta:

²⁵ No se amplía la información en las publicaciones que siguieron a ésta y en las que se recogen las pinturas (Balil, 1973: 732; Barral, 1974: 143).

²⁶ Poco tiempo después, la información fue ampliada Por J. Serra Rafols, entre otros, con la descripción de la decoración de más estancias (Serra Rafols, 1943: 15 y 18).

Estado de la cuestión

“Son tan míseros los restos de pintura de tipo decorativo descubiertos en Aragón, que apenas merecen ser enumerados. Su pobreza se explica si se tiene en cuenta que las obras de esta índole, formando parte bella de los palacios y casas que hubiera, desaparecieron de igual modo que los muros que decoraban y solamente al quedar enterrados algunos salváronse pequeños trozos del estuco pintado que les revistiera.” (Galiay, 1946: 141)

Diez años más tarde, en 1956, F. Abbad publicó otra obra de recopilación: *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, en la que también se lamenta del panorama pictórico en el valle del Ebro:

“Son escasísimas las muestras de pintura, y las pocas que hay, ninguna completa, se limitan a restos de estilo pompeyano descubiertos por el Marqués de Cerralbo en Arcobriga; a las descubiertas en una cámara de Celsa, consistentes en guirnaldas de flores pintadas con colores muy vivos, alternando con pequeños relieves de cabecitas de un niño con fondos de arquitectura. En Tarazona pudo ver Cuadrado, en una casa, una maltrecha pintura de Saturno devorando a sus hijos, y grecas de ligeros colores y delicado dibujo que representan ninfas, monstruos, lámparas, etc.; más estudiadas las pinturas, se tiene la sospecha de ser una falsificación.” (Abbad, 1956: 29)

Para que se produjera un cambio en esta situación, la Arqueología debía adquirir una metodología y consolidarse como una disciplina científica y sólo entonces se le podría prestar la atención merecida e individualizada a los materiales que la conforman. Ciertamente es, sin embargo, que la pintura mural fue uno de los últimos que se introdujo en su campo de estudio.

3.2.- CONSOLIDACIÓN DE LA ARQUEOLOGÍA COMO DISCIPLINA AUTÓNOMA: 1950-1980

Durante este periodo, la Arqueología comenzó a gozar ya de una metodología propia y homogénea. Muchos de los estudios y publicaciones llevaron a cabo un registro exhaustivo de los objetos y estructuras hallados en el transcurso de las excavaciones. Aunque, como hemos visto, la pintura mural romana todavía no contaba con las técnicas de trabajo adecuadas, lo cierto es

que la labor descriptiva y documental que realizaron los arqueólogos de la época fue lo que permitió retomar posteriormente el estudio concreto de los fragmentos ahora exhumados.

Es el momento en el que A. Beltrán describe de manera pormenorizada los restos pictóricos de Zaragoza: en Calle Alonso V y Rebolería (Beltrán, 1951: 142-143; 1952: 443; 1953: 31-32); Fuentes de Ebro (Beltrán, 1957: 95); o en la Almunia de Doña Godina (Beltrán, 1968: 325). También se ocupa de Los Bañales, territorio en el que anteriormente había intervenido J. Galiay. El propio A. Beltrán se queja de las observaciones vagas e imprecisas del erudito, ya que apunta que son visibles ricas molduras y signos lujosos de revestimientos, pero no da a conocer su procedencia (Galiay, 1941: 92; Beltrán y Andreu, 2011: 131)²⁷. En cualquier caso, es A. Beltrán quien nos transmite el hallazgo de fragmentos en la estancia G y el espacio L de las termas (Beltrán y Andreu, 2011: 147-148 y 154)²⁸.

Como decimos, se trata en la mayoría de los casos de meras descripciones, pero la diferencia con los testimonios del anterior periodo es que ahora siempre que se exhume pintura mural, se va a tener constancia de ello y, lo más importante, va a ser descrita aunque las piezas no muestren motivos figurados o considerados estéticamente atractivos.

Aunque paulatinamente la pintura va teniendo cabida en la Arqueología, todavía dista mucho de ser considerada al nivel de otros restos. A. García y Bellido es otro de los investigadores de renombre cuya actividad se desarrolla durante este periodo, y también se acerca a los restos pictóricos de esta región. Describe los correspondientes a la Villa romana de Soto del Ramalete en Tudela (García y Bellido, 1953: 214-217) y los del mausoleo de Sádaba (García y Bellido, 1961: 10-11); pero deja entrever este autor, por la extensión

²⁷ Se trata de un texto editado por parte de J. Andreu, perteneciente a la documentación inédita de A. Beltrán, probablemente escrito, según apunta el editor, en 1975.

²⁸ Una prueba de la poca importancia que se daba la pintura en esta época se encuentra en el artículo de A. Beltrán publicado en 1977. Parece ser un resumen del manuscrito inédito citado anteriormente y, sin embargo, no se nombra el hallazgo de piezas decorativas en ninguna de las estancias de las termas (Beltrán, 1977: 64-66).

Estado de la cuestión

dedicada, que prioriza la importancia del mosaico a la hora de indagar sobre la decoración de una habitación.

También en la década de los cincuenta tenemos las primeras descripciones de las decoraciones de *Bilbilis*, en este caso, por parte de M. Dolç:

“Puede conjeturarse la importancia y relativa riqueza de Bilbilis mediante el estudio de los restos escultóricos, los fragmentos ornamentales, la cerámica y los utensilios de los que se tiene constancia en el pasado o que aun hoy se ofrecen al arqueólogo [...]. En todo el solar bilbilitano aparecen trozos de revestimiento mural en estuco y pintados al fresco o a la encáustica, en colores persistentes y casi siempre vivos (amarillos, ocre, verdes, azules y rojos).” (Dolç, 1954: 207-210)

El autor no se equivocó al establecer suposiciones sobre la importancia y riqueza del yacimiento bilbilitano. No deja de ser notable que uno de los argumentos que más apoyan hoy en día esta creencia, la calidad de la numerosísima pintura mural presente en el mismo, esté casi ausente en su discurso. La ciudad romana aún hubo de esperar un par de décadas hasta que otro investigador se diera cuenta de su potencial.

Lérida es otro de los lugares donde la investigación documenta la existencia de pintura mural ya en este momento. En este caso es R. Pita quien nos transmite el hallazgo de este material en distintos puntos de su término municipal: en la Villa de la partida de Cantaperdius (Pita, 1955: 303), en las Villas de Torre Moles y Torre Salla (Pita, 1955: 307; 1958: 53), en una villa de Jebut (Pita, 1958: 35) y en la Villa romana de El Romeral (Pita y Díez, 1965: 187; 1970: 182 y 188). En todas sus publicaciones resuelve la cuestión con la frase “aparición de trozos de estuco pintados” y sólo cuando se refiere a los fragmentos exhumados en El Romeral, amplía la información opinando que los temas decorativos son de “un estilo bastante abstracto”. El mismo trato le da posteriormente E. Camps a la hora de tratar las piezas aparecidas en Mozana-Florejachs, en la misma ciudad de *Ilerda* (Camps, 1960: 50). A propósito de la

revisión de algunos materiales del Museo de Lérida, F. Lara llega a afirmar, en una fecha relativamente tardía:

“Desde el punto de vista pictórico la carencia es total; tan sólo poseemos algunos fragmentos de estuco decorados con pinturas de tonos rojizos uniformes.” (Lara, 1970: 642)

Sufren la misma indiferencia las piezas excavadas en algunos puntos de la actual Navarra por parte de M. A. Mezquíriz. Sus trabajos, que se centraron fundamentalmente en *Pompelo*, aluden a la aparición de “gran cantidad de estuco procedente de la destrucción de las paredes” (Mezquíriz, 1958: 128), o al descubrimiento de “estuco rojo”, sin más información (Mezquíriz, 1968: 154-155). Tampoco I. Barandiarán, investigador del mismo emplazamiento, se preocupa en exceso de ese material (1965: 240). Sí gozaron de mayor atención los restos pictóricos hallados en *Cascantum*: según M. A. Mezquíriz “existía un magnífico estuco” de colores rojo, blanco, verde, negro y amarillo, formando franjas, dibujos geométricos y florales, de tal forma que la autora adscribió estas pinturas al III Estilo (Mezquíriz, 1971: 279 y 289)²⁹.

En cualquier caso, las excavaciones arqueológicas continuaron avanzando y por ende la descripción cada vez más pormenorizada de los restos pictóricos. En este momento, se aproxima al estudio del Cerro de San Cristóbal en Teruel P. Atrián, con una explicación que si bien denota la falta de vocabulario técnico³⁰, sí es muy detallada, lo que supone un progreso (Atrián, 1958: 225; 1961: 152 y 155).

A partir de la década de los setenta llegan al territorio que nos ocupa una nueva generación de arqueólogos cuyas investigaciones y publicaciones serán el prelude de la siguiente fase. Destacamos a M. Martín-Bueno, quien atisba la importancia de los restos pictóricos conservados en *Contrebia Belaisca* (Botorrita), deteniéndose en su descripción en el marco general de la

²⁹ Los trabajos de M. A. Mezquíriz son representativos de la diferencia de atención prestada a la pintura en la década de los setenta respecto a la de los cincuenta.

³⁰ Sirva como ejemplo el hecho de llamar a los revestimientos pictóricos con el nombre de “estucos”, un error que aún hoy seguimos arrastrando.

explicación del yacimiento (Martín-Bueno, 1970: 687). Sin embargo, su gran aportación al campo de la Arqueología en general y al de la pintura mural en particular será la labor realizada en la ciudad romana de *Bilbilis*, el yacimiento que mayor cantidad de restos pictóricos ha conservado de todos los que se tratan en este trabajo, afirmación que podemos hacer extensible a todo el territorio nacional. Ya G. López Sampiedro había documentado la existencia de pintura mural *in situ* en algunas estructuras arquitectónicas, a la que por otra parte no dedica muchas líneas (López Sampiedro, 1968: 150), pero, como decimos, será M. Martín-Bueno quien constate en una fecha tan temprana como 1973 el gran potencial de este yacimiento. En su comunicación presentada al *XII Congreso Nacional de Arqueología*, habla sobre los restos decorativos hallados en el sector Bámbola Corte I (BCI) y de una pintura con representación de la diosa Fortuna conservada en su emplazamiento original en la Casa homónima (Martín-Bueno, 1973: 577-579). Dos años más tarde, en su monografía sobre el yacimiento: *Bilbilis. Estudio Histórico-Arqueológico*, las referencias al descubrimiento de restos pictóricos son continuas –en el templo, en el cerro de Bámbola, en el de San Paterno, etc.- (Martín-Bueno, 1975: 151, 157-158, 219 y 246).

3.3.- NACIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN EN PINTURA MURAL ROMANA: 1980-2000

Tres acontecimientos en tres yacimientos distintos provocaron un punto de inflexión en la historiografía de la pintura mural romana en el *Conventus Caesaraugustanus*: la investigación en Paseo Echegaray y Caballero en Zaragoza, la revisión de los materiales de *Celsa* y el estudio de las pinturas procedentes de las termas de *Bilbilis*.

M. Beltrán, J. Sánchez, M. C. Aguarod y A. Mostalac publicaron en 1980 los resultados de las excavaciones practicadas en *Caesar Augusta* en los años 1975 y 1976. Los restos pictóricos aparecidos en Paseo Echegaray y Caballero demostraron la presencia de un III Estilo anterior a la Era en la colonia, lo que no hizo sino avalar la tesis sobre la inexistencia de un retraso cronológico en el

Estado de la cuestión

seguimiento de las modas pictóricas entre Italia y las provincias (Beltrán *et al.*, 1980). Para lo que nos interesa en este momento, supone una llamada de atención sobre la importancia arqueológica de un material hasta entonces ignorado o siempre tratado desde el punto de vista estético y artístico.

En segundo lugar, A. Mostalac en *Celsa*, revisó los materiales excavados aproximadamente en 1919 por la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (Mostalac, 1982a), y elaboró un primer estudio acerca de la cubierta del *oecus* de la Casa de los Delfines (Mostalac y Gurrea, 1984). Esto trajo consigo no sólo un avance en el conocimiento del yacimiento sino la paulatina especialización de un investigador en una novedosa disciplina, la pintura mural, pues ya había participado también en el análisis de los restos de Paseo Echegaray y Caballero.

El tercer acontecimiento tuvo lugar en *Bilbilis*. A partir de 1978 se iniciaron las excavaciones destinadas a sacar a la luz casi en su totalidad las estructuras parcialmente exhumadas anteriormente. Tras el análisis de los resultados obtenidos, se tomó ya plena conciencia de la importancia de la pintura mural en el yacimiento, debida entre otras cosas, a su calidad y extraordinario estado de conservación. Se hizo imperiosa así la necesidad de examinar de forma monográfica estos hallazgos, labor que fue encargada a C. Guiral quien, bajo la tutela de M. Martín-Bueno y tras haberse formado en Soissons junto a A. Barbet, comenzó a estudiar, como especialista en esta materia, los conjuntos procedentes de las termas (Guiral, 1983; 1986; 1996).

Hablar de estos dos investigadores aragoneses es hablar de dos autores de referencia a nivel nacional e internacional³¹. Sus estudios han conseguido no sólo la formación de la ya citada escuela española, sino también que el territorio que nos ocupa represente un ejemplo paradigmático, afianzándose como uno de los lugares de mayor difusión científica de las investigaciones sobre pintura mural romana.

³¹ Debido a ello, en este apartado también nos referiremos a algunos de sus trabajos fuera del territorio que ocupó el *conventus*.

Estado de la cuestión

Sus anteriores trabajos quedaron reflejados en sus tesis doctorales sobre la *Colonia Victrix Iulia Lepida/Celsa* (Mostalac, 1990), documentando decoraciones pertenecientes al II y III estilos; y sobre el *Municipium Augusta Bilbilis*, donde quedó probada la existencia de los estilos II, III y IV, y también de pinturas datadas en el siglo II d.C. (Guiral y Martín-Bueno, 1996). Ambos autores han continuado desde entonces estudiando las novedades pictóricas de estos dos yacimientos³² pero también se han ocupado de muchos otros³³, publicando los resultados tanto de manera monográfica como en obras de recopilación, donde siempre han actualizado el estado de la cuestión y han situado las decoraciones hispanas en el marco influenciado por las modas itálicas. Importantes son sus investigaciones sobre distintas cuestiones más específicas, como todas aquellas concernientes a los aspectos técnicos o iconográficos e iconológicos. A continuación profundizaremos en cada uno de los temas tratados.

En primer lugar atenderemos a sus publicaciones sobre las decoraciones de los distintos yacimientos que nos interesan para nuestra área de estudio, y que se suman a los ya citados trabajos sobre *Caesar Augusta*, *Bilbilis* y *Celsa*.

Cabe destacar en una fecha tan temprana como 1984, el análisis sobre la pintura mural presente en Calahorra, donde se hace un examen de los distintos

³² A este respecto destacan los trabajos de A. Mostalac de forma individual (1994), y también en colaboración con M. Beltrán sobre *Celsa*. Fruto de esta sinergia nació la obra *La Estratigrafía, pinturas y cornisas de la Casa de los Delfines* (Mostalac y Beltrán, 1994) dentro de la serie monográfica sobre esta *domus*: Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (*Velilla de Ebro*), cuyo primer tomo está dedicado a *La Arquitectura de la Casa de los Delfines* (Beltrán *et al.*, 1984), el segundo es el arriba citado, y el tercero versa sobre *El Instrumentum Domesticum de la Casa de los Delfines* (Beltrán, *et al.*, 1998). También hemos de citar el reciente análisis de C. Guiral sobre la totalidad de los conjuntos bilbilitanos exhumados hasta el momento en *Bilbilis* (Guiral e Íñiguez).

³³ Sus trabajos han sobrepasado las fronteras del *Conventus Caesaraugustanus* ocupándose también de las decoraciones procedentes de Vic (Guiral y Mostalac, 1987b), del convento de San Pedro Mártir en Toledo (Guiral, 1991b), de Grau Vell en Sagunto (Guiral, 1992), de Campo Valdés en Asturias (Guiral y Mostalac, 1995) de la Villa romana dels Munts en Tarragona (Guiral, 2010), y de Mérida (Mostalac, 1997). Han colaborado además con otros investigadores, como demuestran los estudios sobre los conjuntos de Aix-en-Provence (Barbet *et al.*, 1990); del anfiteatro Tarragona (Beltrán y Guiral, 1990); de Cádiz (Cánovas y Guiral, 2007), de Gijón (Fernández Ochoa *et al.*, 2010) y de *Sisapo* en Ciudad Real (Guiral y Zarzalejos, 2006; Zarzalejos *et al.*, 2007; 2014a), entre otros.

Estado de la cuestión

fragmentos correspondientes a varios conjuntos procedentes del cementerio, de la fábrica del Sr. Torres y del Sr. Justo, también de la zona denominada “La Clínica”³⁴ y de la Calle San Blas (Mostalac, 1984), los cuales abarcan un arco cronológico que ocupa desde el siglo I hasta el siglo III d.C.

A continuación y ante la importancia de los hallazgos, realizaron una investigación más pormenorizada de las piezas procedentes de las excavaciones de *Caesar Augusta*, en Paseo Echegaray y Caballero, en las calles Don Jaime, Rebolería, Manuela Sancho, Santiago, Verónica, Palomeque, San Juan y San Pedro, Mayor, Predicadores, Prudencio, en el solar entre las calles Gavín y Sepulcro y en la Avenida César Augusto, documentando conjuntos desde el último decenio antes de la Era hasta el siglo II d.C. (Mostalac y Guiral, 1987).

En 1988 publican las pinturas procedentes de las excavaciones efectuadas en 1983 en *Varea* (Logroño), concretamente en el solar de las Escuelas Públicas, formando parte del relleno de una cisterna, a las cuales se consideró como pertenecientes al siglo II d.C. (Guiral y Mostalac, 1988). Entre 1991 y 1992 divulgan el análisis realizado sobre las pinturas de *Arcobriga* procedentes de la Casa del Pretorio, aquellas que tanto habían impresionado al Marqués de Cerralbo, pudiendo diferenciar varios conjuntos procedentes de distintas estancias cuya cronología marca las distintas reformas efectuadas en dicha *domus* durante los siglos I y II d.C. (Guiral 1991a; Guiral y Mostalac, 1992). También en 1992 tuvo lugar el estudio de los restos correspondientes al I Estilo de Azaila (Mostalac y Guiral, 1992), que fueron revisados tres años más tarde junto con M. Beltrán (Beltrán *et al.*, 1995), pudiendo confirmar que este yacimiento cuenta con las primeras manifestaciones de pintura propiamente itálica. Por último, destacamos su estudio sobre *Complutum* y su entorno, donde se examinan las decoraciones de la Casa de los Estucos –actualmente

³⁴ En campañas posteriores, siguieron apareciendo restos de pintura mural en este sector que fueron estudiados por S. García, I. Garbajosa y E. Trujillo (García *et al.*, 1986). En la publicación de sus resultados, no proponen ninguna cronología específica, sólo relacionan indirectamente algunos motivos con el IV Estilo.

denominada Casa de los Grifos- fechadas entre principios del siglo II y el siglo III d.C., siendo los fragmentos y placas testimonio también de las distintas reestructuraciones de esta vivienda (Guiral, 1998)³⁵.

Al mismo tiempo que tenían lugar estas publicaciones, se preocuparon de elaborar algunas obras de recopilación y síntesis que además de relacionar los resultados entre sí, sirvieron para acercarse a las decoraciones de ciertos yacimientos que no habían tenido la oportunidad de trabajar de manera directa. En este apartado debemos citar, en primer lugar, aquellos estudios que demostraron la presencia de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón³⁶. Así pues, ya en 1987³⁷ se señaló la presencia de I Estilo en *Azaila* y *Contrebia Belaisca*; el II Estilo en *Celsa* e Hinojosa de Jarque (La Muela, Zaragoza); el III Estilo en *Caesar Augusta*, también en *Celsa* y en *Segeda*; y el IV en *Arcobriga* y *Bilbilis* (Guiral y Mostalac, 1987). Esta información sería revisada y ampliada años más tarde, sumando a lo anterior los progresos de sus investigaciones: el I Estilo había aparecido en la segunda mitad del siglo II a.C. en esta región e igualmente estaba documentado en La Caridad, en Teruel; el II Estilo había entrado hacia el año 40 a.C.; el III estaba representado también en *Bilbilis* -con una cronología para la totalidad del valle medio del Ebro entre el 15 a.C. y mediados del siglo I d.C.-; y el IV se había constatado además en *Caesar Augusta* (Mostalac, 1996a).

³⁵ Recordemos que esta publicación estuvo precedida de la comunicación presentada por O. Díaz y B. Consuegra en el *I Congreso de pintura mural romana en España* (Díaz y Consuegra, 1992).

³⁶ Las pinturas más antiguas de la *Hispania* romana proceden del valle del Ebro, donde los restos pictóricos, además, cubren un lapso cronológico que oscila entre el siglo II a.C. y siglo II d.C. El resto de la península, aunque está constatada la presencia de los cuatro estilos en lugares como *Carthago Nova* (Fernández, 2008), no nos ofrece una serie pictórica tan abundante.

³⁷ Ya en 1982 había una entrada que llevaba por nombre "pintura romana" en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* donde se explicaban, de manera sucinta eso sí, las decoraciones de *Azaila*, *Los Bañales*, *Celsa*, *Bilbilis*, *Arcobriga* y la *Villa Fortunatus* (Mostalac, 1982b: 2689). En el apéndice II de la misma obra publicado en 1987, en la entrada "pintura romana en Aragón", se incluyeron además de las descripciones, verdaderos análisis de las pinturas anteriores a las que además se unieron las procedentes de *Contrebia Belaisca*, Hinojosa de Jarque, *Caesar Augusta*, *Segeda* y Borja (Guiral y Mostalac, 1987c: 270-274).

Estado de la cuestión

Dentro de estos trabajos de síntesis, también debemos mencionar aquellos realizados a nivel nacional. En este sentido, ante la proliferación de hallazgos pictóricos y con el objeto siempre de situar cada nuevo conjunto en relación con lo ya trabajado, elaboraron periódicamente estudios sobre el estado de la cuestión de la pintura romana en España. Así, en la década de los noventa ya se contaba con obras que recopilaban algunos de los conjuntos más representativos e importantes de cada fase pictórica, y que se venían por tanto a unir al estudio de L. Abad Casal, ampliándolo. El I Estilo estaba representado en *Azaila*, *Segeda*, *Contrebia Belaisca* y *Can Martí*; el II en *Celsa* y *Ampurias*; el III en *Ampurias*, *Baetulo*, *Bilbilis*, *Calagurris*, *Pinos Puente* (Granada), *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla), *Vic* y *Celsa*; el IV en *Bilbilis*, *Arcobriga*, *Valentia*, *Asturica Augusta*, Mérida y *Carmona*; y el siglo II d.C. en *Varea*, Mérida, *Tiermes* y *Can Modolell* en *Mataró*. Por último, las decoraciones del Bajo Imperio se constataban en la *Villa Fortunatus*, Mérida, *Santa Eulalia de Bóveda* (Lugo), en la *Villa de Cabriana* (Álava) y en la *Basílica de Cap d'es Port* (Fornells, Menorca) (Mostalac, 1992; Guiral, 2000b; Guiral y Mostalac 2001; Balmelle *et al.*, 2005; Mostalac y Guiral, 1998).

También debemos destacar aquellas publicaciones que se destinaron a probar ciertos aspectos de la influencia itálica en la península ibérica y que, por tanto, iban más allá de la simple clasificación de los conjuntos en los conocidos periodos campanos: tal fue el caso del estudio sobre las *Influencias itálicas en los programas decorativos de cubicula y triclinia de época republicana y altoimperial en España* (Guiral y Mostalac, 1993), donde se traen a colación *Contrebia Belaisca* y *Caminreal* para ejemplificar los *cubicula* de I Estilo; y *Celsa* para la misma misión pero en el II Estilo. En el caso de los *triclinia* de II Estilo, se analizan las decoraciones de *Ampurias* y *Celsa*, yacimiento este último al que igualmente se recurre para examinar la articulación compositiva de estas habitaciones durante el III Estilo. Este influjo también lo intuyeron los autores a la hora de analizar los *Techos en la Hispania romana*, concretamente los de la *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa* y el *Municipium Augusta Bilbilis* (Guiral y Mostalac, 2004a). Por último, cabe señalar su interés por la decoración

Estado de la cuestión

característica de otro tipo de ambientes, como son las tumbas (Guiral, 2002), revisando para tal ocasión los materiales de Carmona y Mérida.

Por otra parte, destacan los exámenes sobre periodos específicos, concretamente sobre la cronología y evolución de *Los programas decorativos de época republicana en el valle medio del Ebro* (Guiral y Mostalac, 2011) –obra en la que además de revisar los conjuntos republicanos que hemos citado en líneas anteriores, establecen una interesante relación entre decoración pictórica y pavimentos- y sobre el *Repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana en España* (Mostalac y Guiral, 1990). De gran importancia para nuestro estudio ha sido la consulta de la *Propuesta cronológica del Tercer Estilo* de A. Mostalac (1996b), de *La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón* (Mostalac, 1999), o una obra más general: *Los estilos pompeyanos. El idioma artístico de una época* (Mostalac, 1994).

Por último, es necesario aludir a ciertos trabajos sobre algunos elementos iconográficos e iconológicos específicos, cuya utilización durante toda la historia de la pintura mural romana hizo imperante una reflexión y recapitulación: es el caso de la representación de flores, plantas y jardines (Guiral y Mostalac, 2004b) y de la imitación de mármol (Guiral *et al.*, 1986). También citar aquellos que se refirieron a cuestiones más técnicas de las pinturas, principalmente los métodos con los que contamos para su análisis (Guiral, 1994; 2000a; Guiral y Mostalac, 1994b) y la utilización de los mismos para el conocimiento de la pericia de los talleres de artesanos y para la posible identificación de los mismos (Guiral y Mostalac, 1994a).

3.4.- DESDE EL AÑO 2000 HASTA LA ACTUALIDAD

En los últimos años, visto el potencial de este material arqueológico, muchos investigadores se han venido a sumar al trabajo que iniciaron y que actualmente siguen realizando C. Guiral y A. Mostalac.

Estado de la cuestión

En primer lugar, es la etapa en la que más fragmentos pictóricos se exhuman en el yacimiento de *Bilbilis*, especialmente en ámbito doméstico. Los principales sectores beneficiarios de este fenómeno han sido la Casa del Ninfeo o Casa del Larario, el edificio CIV y la *Insula I*, compuesta por tres *domus*. Por la cantidad de pinturas halladas desde la publicación de la tesis de C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996), varios miembros del equipo que año tras año efectúa las campañas de excavación, concienciados de toda la información que se puede obtener, han llevado a cabo distintos estudios publicando además los resultados. De esta manera, a la compilación realizada por C. Guiral, han de sumarse los primeros exámenes elaborados principalmente por los directores del yacimiento, M. Martín-Bueno y C. Sáenz, y por diversos arqueólogos entre los que destacan P. Uribe, J. Lope, A. Sevilla y los miembros de la Escuela Taller de Restauración de Aragón.

En la denominada Casa del Ninfeo o Casa del Larario, constataron un amplio repertorio compositivo y ornamental que se correspondía con la evolución de la estructura, de manera que las decoraciones estaban ejecutadas bajo los cánones del II, III y IV estilos (Sáenz *et al.*, 2005a: 377-396; 2005b: 20-31; 2006a: 411-425; 2006b: 23-39; 2008: 31-39; 2009: 48-60; Sáenz y Martín-Bueno, 2010; Guiral e Íñiguez). Los análisis, sin embargo, se han centrado en la habitación interpretada como un larario, el cual fue hallado *in situ* (Sáenz *et al.*, 2005a: 386-388; 2005b: 29; 2006a: 414-417; 2006b: 26-30; Sáenz y Martín-Bueno, 2010: 823-826; Sáenz *et al.*, 2010: 446-448).

En el sector CIV, posible *macellum*, las pinturas halladas (Martín-Bueno *et al.*, 2004: 477-479; 2005: 345-347; Sáenz *et al.*, 2009: 52-57) varían desde aquellas vinculadas a estancias de segundo orden hasta otras de riquísima figuración propias de un III Estilo maduro, y cuya ornamentación ha sido analizada de manera pormenorizada recientemente (Íñiguez *et al.*, 2011; Guiral e Íñiguez).

En lo que respecta a la *Insula I*, los autores documentaron la presencia de una exquisita decoración en cada una de las tres casas que la conforman,

vinculada al II, III y IV estilos (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002; 2003; Martín-Bueno *et al.*, 2004; 2005: 343-345; 2006; Uribe, 2004; Martín-Bueno *et al.*, 2007). En la *Domus 1*, una primera aproximación a la pintura conservada estableció que su variada cronología, desde los años 40 a.C. hasta el cambio de Era, marcaba las distintas reformas efectuadas en la estructura. Los conjuntos de la *Domus 2* se adscriben tanto a época republicana, es decir, a un II Estilo similar al presente en la anterior casa, pero también a un III Estilo maduro (Guiral e Íñiguez). J. Lope fue la encargada de estudiar de manera pormenorizada el cubículo hallado en esta vivienda, fechado en torno al año 40 a.C. (Lope, 2007: 185-192; Martín-Bueno *et al.*, 2007a: 235-272; Sáenz *et al.*, 2010: 441-452). Finalmente, en la *Domus 3*, además de registrar conjuntos datados aproximadamente en torno al 35-45 d.C., igualmente se comprobó la presencia del IV Estilo característico de *Bilbilis*, rompiendo así la dinámica pictórica general de la *Insula* (Guiral e Íñiguez).

Caesar Augusta es otro de los lugares que ha gozado de especial atención en los últimos años a raíz de los recientes hallazgos. A. Mostalac, M. Beltrán y M. R. Corral, se ocuparon del análisis y puesta en valor de los restos pictóricos del triclinio hallado en Calle Añón, los cuales remiten a esquemas propios de un IV Estilo maduro en el caso de las paredes, y a un IV Estilo precoz en el caso del techo. Son, por tanto, piezas que testimonian las reformas sufridas por la estancia (Pérez, 1990; Corral, 2003; Mostalac *et al.*, 2007). Actualmente se expone en el Museo Provincial de Zaragoza junto con otras pinturas que cuentan con la representación de bustos femeninos identificados con musas, exhumadas recientemente y datadas en época de Adriano. Proceden de una estancia de funcionalidad desconocida perteneciente a la *domus* descubierta en Calle San Agustín (Cebolla y Blanco, 1991; Casabona y Delgado 1988-1989b; Del Real, 2004; Payueta, 2004). Estos datos junto con los anteriores, han sido recientemente recopilados por A. Mostalac en “*La Colonia Caesar Augusta. Pintura mural, techos y revestimientos*”, dentro de la obra dirigida por G. Fatás: *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (Mostalac, 2008).

Estado de la cuestión

Otros yacimientos del *Conventus Caesaraugustanus* también están siendo considerados por parte de la comunidad científica. Volvemos a traer a colación el caso de *Complutum*, cuyas investigaciones se están llevando a cabo por parte de A. L. Sánchez, quien se encuentra actualmente realizando su tesis doctoral sobre la pintura mural de este lugar, prestando especial atención a la Casa de los Grifos (Sánchez y Rascón, 2004; 2008; Sánchez, 2007; 2009; Sánchez y González, 2006). Según ha avanzado esta autora, sus decoraciones cubren un amplio lapso temporal desde la fecha de construcción de la *domus*, a finales del siglo I o principios del siglo II d.C., hasta el ocaso del siglo III d.C.

Debemos ahora detenernos en una gran iniciativa de suma importancia para cuatro de los yacimientos que aquí tratamos: la Escuela Taller de Restauración de Aragón. Su participación en la investigación, conservación, restauración y análisis químico de la pintura mural, sobre todo de *Bilbilis* (Sáenz *et al.*, 2005b; 2006; 2008; 2009; Payueta, 2006; 2009; Andino y Deu, 2004; Andino *et al.*, 2004; Alloza y Marzo, 2004b; Planas y Pellicer, 2004; Ausejo y Rodríguez, 2006; Crespo y Requejo, 2008; Fenoy y Tejero, 2008; Morales y Payueta, 2008), pero también de *Complutum* (Sánchez y González, 2006), *Celsa* (Cremades y Donato, 2004; Alloza y Marzo, 2004a; Morales, 2004) y *Caesar Augusta* (Del Real, 2004; Payueta, 2004), ha logrado dar un gran impulso a la difusión del patrimonio pictórico. No en vano, muchos de sus trabajos se exponen hoy en algunos de los museos del área objeto de nuestro estudio: Museo Provincial de Zaragoza, Museo de Calatayud, en la Capilla del Oidor en Alcalá de Henares, etc.

Creada a instancias de la Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón³⁸, es a partir de 2004 cuando sus actividades se centraron en formar de manera teórica y práctica, y con criterios interdisciplinares, a arqueólogos, restauradores y auxiliares de laboratorio, en el proceso de recuperación del patrimonio. Sin duda, ha sido de gran ayuda para la puesta en valor del patrimonio en general, y de la pintura mural en particular. Los resultados

³⁸ Desgraciadamente, en junio de 2011 la sección de Arqueología cerró sus puertas (Fuente noticia: Heraldo de Aragón, sección de patrimonio 21/06/2011).

Estado de la cuestión

obtenidos en todos los campos fueron publicados a través de su revista *Kausis*, en activo desde 2004 hasta 2010.

Volviendo al estado de la cuestión en el momento actual, es necesario citar el reciente examen para las pinturas de *Labitolosa* realizado por C. Guiral (Fincker *et al.*, 2013), dentro de la obra coordinada por M. A. Magallón y P. Sillières (2013): *Labitolosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*.

En el caso de *Calagurris*, dos recientes publicaciones han contribuido al conocimiento de su discurso decorativo. La primera de ellas es el examen realizado por I. Alonso de Medina en 2003 sobre los fragmentos hallados durante la excavación de urgencia realizada en Paseo del Mercader y Glorieta de Quintiliano. La autora se hace eco de las malas prácticas de la empresa encargada de tal cometido, ya que ésta no documentó bien la procedencia de los restos, estando por tanto hoy en día descontextualizados. A pesar de ello, los vincula a un III Estilo y no descarta su pertenencia al circo (Alonso de Medina, 2003). La otra obra a la que nos referimos es *Historia de Calahorra. Edad Antigua* (Castillo *et al.*, 2010). En el apartado correspondiente a la pintura mural, no aporta novedades significativas, pero hace una recopilación de todos los estudios que se han realizado sobre la misma y que hemos ido trayendo a colación a lo largo del escrito, aportando ciertos datos de interés. Así pues, analiza las decoraciones en su día estudiadas por A. Mostalac, halladas en la Calle San Blas, cuya fecha de realización aproximada sería el siglo III d.C.; arroja nueva luz sobre los restos sucintamente estudiados anteriormente (García *et al.*, 1986) en la zona de 'La Clínica', apostando por su pertenencia a un edificio termal de época adrianea; da como válidas las hipótesis elaboradas por I. Alonso de Medina descritas más arriba; y por último, notifica la presencia de ciertas piezas en el Museo Diocesano de la Catedral depositadas por D. Pedro de Gutiérrez, sin transmitirnos más información al respecto (Castillo *et al.*, 2011: 118-119).

El resto de yacimientos que nos interesan para nuestro trabajo han sido objeto de desigual atención, ya sea por la exigüidad o mala conservación de los

Estado de la cuestión

materiales pictóricos hallados, por la insuficiente preparación de los profesionales encargados de exhumarlos, por la simple falta de financiación para su estudio, o porque no se han publicado los informes elaborados.

Ejemplo de este último caso es el yacimiento de *Bursao* en Zaragoza. P. Uribe es quien notifica la existencia del informe elaborado por I. Aguilera en 1986 (Uribe, 2008: 137) sobre la excavación de la Casa del solar “Torre del Pedernal” fechada entre finales del siglo I y principios del siglo II d.C. Conservó decoración la habitación 2, con un zócalo de imitación marmórea y una zona media con representación de plantas e incluso una figura desnuda.

En La Cabañeta (El Burgo de Ebro, Zaragoza), de adscripción republicana, conocemos por los autores parte de la decoración de las termas –aunque no descartan que pertenezcan a otro edificio– clasificada por los mismos dentro de un I Estilo (Ferreruela y Mínguez, 2004: 29-30) y algunos fragmentos hallados en el edificio “Sede de una corporación”, pero de procedencia desconocida (Ferreruela y Mínguez, 2006: 336).

En *Ercavica* (Cañaveruelas, Cuenca), los recientes trabajos realizados por R. Rubio han puesto al descubierto restos de pintura mural en algunas de las casas, fechadas en la primera mitad del siglo I d.C., que conforman la *Insula* de la Casa del médico. Entre ellas destacan, en primer lugar, la denominada *Domus* 3, que contiene, según los autores, fragmentos rojos que decoraron tanto los plintos como los fustes de las columnas del peristilo. Igualmente, informan del hallazgo de pintura parietal *in situ* en los zócalos de los muros de distintas estancias. En segundo lugar, apuntan que la *Domus* 4 contó con un zócalo rojo con doble filete fino vertical en blanco, panel que vinculan a una fase republicana, perteneciente por tanto a una etapa anterior de la vivienda (Rubio y Valero, 2007: 439-440). Por otra parte, en la llamada *Insula* de las termas documentaron placas decorativas en la *Domus* aterrazada. Argumentan que se trata de zócalos con imitación de mármol y moteados de múltiples colores, sin más información al respecto (Rubio y Valero, 2007: 442). En cuanto a los edificios públicos, M.

Estado de la cuestión

Osuna apuntó en su día que las termas contaron con ornamentación (Osuna, 1997).

En *Ilerda* nos transmiten información sesgada sobre pintura mural de imitación marmórea hallada *in situ* en la estancia 2 de una vivienda en L'Antic Portal de Magdalena, fechada en el siglo I d.C. (Lorente y Oliver, 1992: 32-34). También hacen constar que en el mismo yacimiento se exhumaron durante toda la excavación fragmentos de distintos colores (Cortés, 2009: 355).

En conclusión, lo destacable del estado de la cuestión que hemos presentado es que en el área del *Conventus Caesaraugustanus* existe una buena base metodológica y analítica elaborada por C. Guiral y A. Mostalac sobre la cual asentar nuevos estudios. Sin embargo, la cantidad de restos pictóricos aparecidos en los últimos veinte años en las distintas excavaciones hacen necesario tanto un examen pormenorizado de las nuevas decoraciones como una revisión de determinadas cuestiones.

En yacimientos como *Bilbilis*, *Celsa* o *Labitolosa*, contamos con publicaciones que nos facilitan el trabajo, y ello nos va a servir para tratar de ir más allá en nuestro análisis, atendiendo a los aspectos técnicos y estilísticos de las decoraciones, pero ahondando en las circunstancias sociales, económicas y culturales que llevaron a comitentes y talleres a decantarse por una u otra decoración. Es cierto que en otros lugares, tal y como hemos visto por el estado de la investigación, deberemos partir prácticamente de cero. Es el caso de *Ercavica*, *Ilerda* y *Oscá*, por ejemplo, donde la información transmitida, por distintas razones, es sesgada, confusa y dispersa.

Deberemos hacer un repaso exhaustivo de todos los yacimientos en los que se ha venido excavando en los últimos años y que no han tenido la oportunidad de dejar constancia del hallazgo de pinturas salvo en los pertinentes informes de excavación. Tal es el caso de algunas de las excavaciones de urgencia efectuadas en *Caesar Augusta* o en Los Bañales.

CONTEXTO HISTÓRICO



Y GEOGRÁFICO

III

A la hora de plantearnos primero, la elección de un área de estudio y, más tarde, la ordenación de nuestro catálogo, de entre las muchas posibilidades con las que contábamos, optamos por seguir la organización administrativa romana del periodo cronológico que nos ocupa. Debido a ello, decidimos clasificar los distintos conjuntos pictóricos atendiendo a la categoría conventual y al estatus jurídico de sus ciudades.

Somos conscientes de los numerosos inconvenientes que plantean estas circunscripciones¹, sin embargo, debido a las características de este trabajo, consideramos mucho más justificada una estructuración basada en una categorización administrativa propia de su tiempo en lugar de otra fundamentada en criterios territoriales actuales, algo que consideramos anacrónico.

Argumentada la organización del presente estudio, es necesario advertir que la categoría jurídica de un núcleo habitacional no tuvo, en principio, ninguna implicación en la decoración de sus edificios. Lo realmente importante para esta cuestión fue la cronología fundacional de una ciudad y las sucesivas reformas que le afectaron –tuvieran que ver o no con la promoción de la misma- que fueron las que verdaderamente conllevaron la llegada de talleres de pintores portadores de nuevas modas decorativas. Por ello, a un necesario

¹ Fundamentalmente son tres los problemas planteados en los estudios referentes a esta cuestión: momento de la creación de los conventos jurídicos y su relación con “otras circunscripciones”; función desempeñada y su consiguiente importancia; y escasez de documentación literaria y epigráfica. A lo largo de esta exposición iremos abordando cada uno de estos aspectos.

capítulo que ofrezca un panorama general del contexto histórico, se sumará el análisis de ese contexto de manera individual a la hora de tratar los distintos yacimientos, abordando todos los acontecimientos urbanísticos importantes desde su origen pues, como vemos, suponen la clave para entender la dimensión diacrónica de su discurso ornamental.

A continuación, recorreremos los principales hitos acontecidos desde la llegada de Roma a la península ibérica para detenernos, posteriormente, en la ordenación administrativa de la misma. Por último, examinaremos las características concretas del área geográfica que estudiamos, el *Conventus Caesaraugustanus*.

1.- ROMA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

El primer territorio fuera de la península itálica en el que Roma puso su atención fue *Hispania*, tierra fértil habitada por diferentes pueblos² que respondieron de desigual forma ante las manifestaciones bélicas, comerciales, artísticas y de todo tipo que esta nueva cultura introducía. Aunque con ritmo disímil, lo cierto es que transcurrido ese largo periodo de contacto y asimilación, toda la población de la península ibérica quedó unida en una misma comunidad.

Seguidamente, expondremos de forma sucinta los episodios más representativos acaecidos desde la llegada de Roma a la península ibérica, centrándonos sobre todo en lo que este hecho supuso para el área objeto de nuestro estudio, lo que más tarde se conocería como el *Conventus Caesaraugustanus*, vinculado al valle medio del Ebro. También nos detendremos en la denominada “romanización”, abordando conceptos como “aculturación” y “asimilación”. Estos nos darán la clave para entender este proceso tratado historiográficamente hasta mediados del siglo XX desde una

² Existieron en *Hispania* tres grandes ámbitos culturales: el ibérico, el indoeuropeo o céltico, y el vascónico -o quizá vascónico-pirenaico- (Pina, 2000: 16). Eran los llamados pueblos “prerromanos”.

perspectiva europea colonialista, que situaba al pueblo romano como único garante del progreso, postura que afortunadamente ha sido contestada, logrando dar voz a las sociedades indígenas, agentes históricos por sí mismos que ejercieron su influencia de igual manera en el surgimiento de una nueva sociedad ya en época imperial. Por último, consideraremos las distintas formas de gestión del nuevo territorio por parte de Roma, como paso previo al análisis de la circunscripción administrativa en la que nos centramos.

1.1.- CONQUISTA

El ejército romano desembarcó por primera vez en *Hispania* muy tempranamente -ya en el siglo III a.C.- y lo hizo ante un escenario poblacional muy heterogéneo. La conquista comenzó en realidad como una fase más dentro de la guerra contra Aníbal, es decir, que su ocupación en principio no estuvo planificada. Sin embargo, pronto tuvieron constancia del gran potencial del lugar, por lo que jamás se plantearon abandonarlo una vez expulsados los cartagineses. Ahora bien, a pesar de la fuerza política y militar que tenía Roma en ese momento, lo cierto es que la empresa no resultó nada fácil: por un lado, a causa de las propias características del conflicto, basado en pequeñas pero sistemáticas contiendas contra un pueblo tras otro, una auténtica guerra de desgaste; por otro, porque Roma también contó durante todo el periodo con otros frentes abiertos –en escenarios tan dispares y alejados como Grecia, Asia y África, entre otros- que no hicieron sino restarle recursos humanos y económicos (Fatás, 1998; Pina, 2006; Alfayé, 2012: 490).

El territorio objeto de nuestro estudio tuvo especial relevancia en tres acontecimientos clave de la conquista romana de la península ibérica: la guerra contra los cartagineses, la llegada de Sertorio y su enfrentamiento con Pompeyo, y el conflicto entre este último y César.

En primer lugar haremos referencia la Segunda Guerra Púnica (218-202 a.C.) (Roldán, 1978; Pina, 2012c): ante la presencia cartaginesa en la península ibérica –provocada por la búsqueda desesperada de nuevos mercados tras su

Contexto histórico y geográfico

derrota frente a Roma en la Primera Guerra Púnica (264-241 a.C.)- y la violación de algunos tratados acordados por ambas partes, Roma decidió intervenir y así tuvo lugar el desembarco en 218 a.C. de Cneo Cornelio Escipión en *Emporion*. Después de conquistar varios territorios del interior, la costa del Mediterráneo y la del Guadalquivir, expulsaron definitivamente a los cartagineses tras la toma de la fenicia *Gadir*, posteriormente denominada *Gades*. Durante todo ese periodo, Roma empleó la estrategia de convencer a los indígenas del beneficio de aliarse juntos contra Cartago en pos de su libertad. Sin embargo, casi al mismo tiempo en el que acontecía la victoria, el Senado ordenó efectuar las gestiones necesarias para conseguir el control del territorio hispano.

Una vez llevada a cabo la división provincial de *Hispania* en 197 a.C. en *Citerior* y *Ulterior*, como era de esperar, los pueblos indígenas sometidos se rebelaron, ante lo cual se envió a Lucio Cornelio Léntulo y Lucio Manlio Acidino para sofocar la revuelta, objetivo que se cumplió y que sirvió además para extender la influencia de los conquistadores por el valle del Ebro.

Ya en 195 a.C., el cónsul Marco Porcio Catón efectuó una serie de campañas al norte del Ebro, se desplazó por el curso del Jalón y se enfrentó a algunos núcleos celtibéricos; sin duda su campaña más relevante fue contra *Iacca*. Desde el oriente del río Gállego hasta la altura de *Salduie* los pueblos ahora subordinados fueron objeto de una auténtica explotación económica.

El valle del Ebro en este periodo se convirtió en una verdadera frontera entre Roma y las poblaciones ibéricas, ya bajo su control, y el resto de los pueblos indígenas, celtíberos fundamentalmente, que presentaron mayor resistencia. Entre los sucesos más representativos que provocaron, formaron parte, o fueron consecuencia de las denominadas guerras celtibéricas, podemos señalar los siguientes:

En una primera fase, tuvo lugar la toma de *Calagurris* por Lucio Manlio Acidino en 188-187 a.C., la victoria de Aulo Terencio Varrón en territorio

ausetano, cerca del Ebro, y la conquista de *Contrebia* por parte de Quinto Fulvio Flaco en 182-181 a.C.

Posteriormente, llegó a tierras hispanas Tiberio Sempronio Graco quien, entre 180 y 178 a.C., tomó *Munda*, *Certima*, *Alce*, *Ercavica* y *Complega*. Liberó además *Caravis* del sitio celtibérico que le afectaba, y fundó *Gracchurris*. El hecho de que firmara sendos tratados con distintos pueblos indígenas, hizo que su actitud se viera como proclive a los celtíberos, aunque la realidad era que la explotación indiscriminada de la que hemos hablado seguía imparable su curso.

Tras una serie de sublevaciones, el año 154 a.C. supone el estallido de la gran Guerra Celtibérica debido al propósito segedense de ampliar su muralla. Ante la intervención militar romana, se refugiaron entre los arévacos del alto Duero. Comienzan así los continuos sitios y asedios a la ciudad de Numancia por parte de diferentes cónsules romanos, entre los que destaca Quinto Pompeyo por sus humillantes fracasos (García, 2006; Sopeña, 2012). Finalmente, la ciudad fue tomada y destruida en 133 a.C. por el ejército de Publio Cornelio Escipión Emiliano, con un ensañamiento inusitado. Para los habitantes de la península itálica, este acontecimiento supuso el final de la conquista –a excepción de la zona cantábrica– de *Hispania*. Otros episodios destacan en esta etapa, como la toma de *Nertobriga* y *Contrebia*, o ya en un contexto más alejado, la entrada en escena de Viriato a la cabeza de los lusitanos.

Tito Didio o Cayo Valerio Flaco se encargaron de acabar con los últimos conatos de revueltas celtibéricas en torno al año 93 a.C. (Roldán, 2001; Sánchez y Estarán, 2012). La relativa estabilidad del periodo quedó rota por la llegada de Sertorio en el año 82 a.C., huyendo del régimen impuesto por Sila. *Hispania* se incluyó como participante indirecta durante las guerras civiles que asolaron a la República desde ese momento. Supuestamente reclamado por los lusitanos para encabezar una nueva revuelta celtibérica, Sertorio se enfrentó con éxito a los gobernadores de la *Ulterior* y la *Citerior*, Quinto Cecilio Metelo Pío y Marco

Contexto histórico y geográfico

Domicio Calvino. En el año 77 a.C. prácticamente controlaba todo el territorio a pesar de las dificultades halladas en las contiendas contra *Bilbilis* y *Contrebia*. Sin embargo, la acción conjunta de Pompeyo –que había recibido un mando militar extraordinario- y Metelo, y alguna decisión desafortunada como el depósito de su confianza en Perpena, provocaron su asesinato en el año 73 a.C. y la toma del control de la situación por parte del Senado. Esta fase, de gran repercusión en el valle del Ebro, supuso la destrucción de muchas ciudades –Azaila, Valdeherrera, etc.- por uno u otro bando. Pompeyo por su parte, especialmente en esta zona, se ocupó de premiar o castigar a las distintas comunidades según su actuación durante el conflicto, y de reclutar clientelas fieles a su persona (Plácido, 1989; Manzano *et al.*, 2012).

No volvemos a tener noticias sobre el valle del Ebro hasta el año 49 a.C. cuando César, tras asegurarse el control en Italia, llega a *Hispania* para combatir a los seguidores de Pompeyo, directo adversario suyo en la lucha por el poder en Roma. Además de *Ilerda*, núcleo fundamental de los partidarios pompeyanos –donde tuvo lugar el enfrentamiento entre ambos adversarios- conocemos la participación en estos episodios de otros enclaves, tales como *Iacca*, *Oscá* y *Calagurris*, que en este caso apoyaron a César, vencedor final de la contienda. A diferencia de la guerra civil anterior, apenas se sufrieron daños en esta área, ya que las operaciones se trasladaron al sur (Pina, 2008; Simón y González, 2012).

Después de la muerte de César, sólo quedaban fuera del dominio romano la cordillera cantábrica y los valles centrales de los Pirineos, lugares que se conquistaron en los últimos años del siglo I a.C. En el 39 a. C. los carpetanos del Pirineo central fueron sometidos y, como bien es sabido, el territorio propiedad de cántabros y astures les fue arrebatado progresivamente durante el episodio bélico que ocupó la década desde el 29 hasta el 19 a.C. El valle del Ebro aparece en este periodo como un lugar de paso hasta llegar a los puntos en conflicto, siguiendo la vía que conducía desde *Tarraco* hacia el noroeste. Esto permitió a Augusto conocer de primera mano

Contexto histórico y geográfico

un terreno que, por su parte, se benefició desde este momento de la fundación de núcleos y la promoción de sus ciudades. A lo largo de su prolongado reinado, emergió como centro de la región la *Colonia Caesar Augusta*, enclave vertebrador del territorio junto con otros a escala comarcal tales como *Osca*, *Bilbilis*, *Turiaso* u *Osicerda* (Beltrán, 2000a: 73-77).

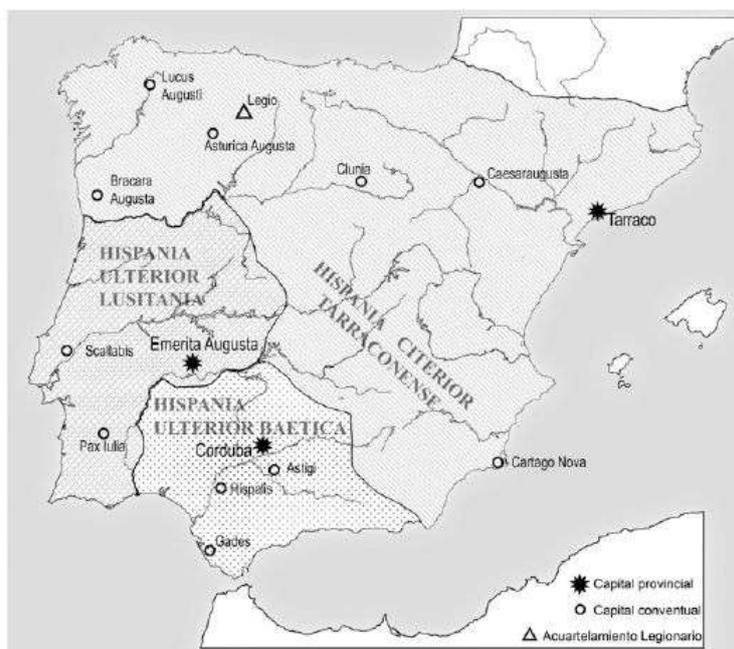


Figura 1: *Hispania* durante el principado (siglos I y II d.C.) (Beltrán, 2012)

A partir de ahora la relación del área que nos ocupa con Roma va a estar vinculada a cuestiones administrativas dentro de un contexto ya pacífico. Pero antes de pasar a la exposición de las mismas, es necesario que nos detengamos en el impacto social que supuso todo este proceso.

1.2.- ROMANIZACIÓN, ACULTURACIÓN E INTEGRACIÓN

Estrabón (*Geografía*, III 2, 15):

“Con la prosperidad del país les vino a los turdetanos la civilización y la organización política; y debido a la vecindad o, como ha dicho Polibio, por el parentesco, también a los celtas, aunque en menor medida, porque la mayoría viven en un sistema de aldeas. Sin embargo los turdetanos, en particular los

que habitan en las proximidades del Betis, se han asimilado perfectamente al modo de vida de los romanos y ni siquiera se acuerdan ya de su propia lengua. La mayoría se han convertido en latinos y han recibido colonos romanos de modo que poco les falta para ser todos romanos. Las ciudades que se fundan en la actualidad, como Pax Augusta entre los celtas, Emérita Augusta entre los túrdulos, Caesaraugusta en territorio celtíbero y algunos otros asentamientos, muestran a las claras la evolución de dichas constituciones; todos los iberos que han adoptado este modo de ser son llamados togados, y entre estos se cuentan incluso los celtíberos, que en un tiempo fueron tenidos por los más fieros de todos. Esto, en lo que concierne a los turdetanos.” (Trad. M. J. Meana y F. Piñero)

En pasajes como el que acabamos de exponer, Estrabón no hace sino concebir a Roma como la principal causante de la transformación –entendida ésta como evolución positiva- de los modos de vida de muchos pueblos indígenas.

La visión del autor clásico³ provocó que durante mucho tiempo el concepto de “romanización” fuera sinónimo de civilización y progreso, proporcionando a los invasores un papel totalmente activo en contraposición al rol pasivo de los pueblos indígenas. La mentalidad decimonónica imperante en las sociedades europeas, marcada por la necesidad de justificar sus dominios coloniales, proporcionó una perspectiva unidireccional del fenómeno: de esta manera, su presencia era garantía de progreso. Este pensamiento pervivió hasta bien entrado el siglo XX (Pelegrín, 2003: 125), cuando, tras el proceso de descolonización, esta perspectiva quedó desplazada por una visión que subrayaba los cambios ocurridos en la propia Roma y ponía especial atención en la nueva sociedad surgida en cada provincia como consecuencia del diálogo entre culturas distintas. Curiosamente, esta corriente historiográfica tuvo especial acogida en países que habían sufrido de primera

³ En este pasaje, Estrabón no compara el nivel de civilización sino que se limita a “documentar” la transformación real sufrida por muchos de ellos tras la llegada de Roma. Por otro lado apuntar que, aunque el autor en ese momento está hablando de las gentes del sur peninsular, no duda en incluir al valle medio del Ebro como ejemplo significativo de su argumento (Pelegrín, 2003: 116).

mano el imperialismo ejercido por las principales potencias de Europa (Benabou, 1976)⁴.

En nuestro país⁵, además de arrastrarse una postura colonialista similar a la descrita, la coyuntura política tras la Guerra Civil provocó que esta visión se prolongase mucho más en el tiempo. Se concebía a Roma como un ente que había dado a España su forma histórica y le había traído la civilización y el progreso, permitiéndole conformar una base latina, cristiana y occidental para defenderse de sus enemigos⁶. La década de los sesenta supuso un punto de inflexión en este sentido gracias a investigadores como M. Vigil, que aportaron nuevas perspectivas (Prieto, 1998: 141-146):

“...si consideramos a ésta [la romanización] no como una simple imitación de las formas más exteriores de cultura, sino como un cambio profundo en las estructuras económicas y sociales del país, sin el cual aquélla sería imposible o no pasaría de la superficie.” (Vigil, 1986: 136)⁷

Así pues, en la segunda mitad del siglo XX surgirán puntos de vista más dialécticos, de tal forma que cobrarán fuerza términos como “asimilación” y “aculturación” (Pippidi, 1976; Sheldon, 1982)⁸, para tratar el fenómeno. El actual y comúnmente aceptado concepto de romanización tampoco engloba la riqueza de matices que aportó el cambio experimentado por las gentes presentes o llegadas al escenario que nos atañe, sobre todo porque ciertos argumentos historiográficos, como el planteado por G. Woolf (1998: 7), han adoptado el vocablo para referirse a la transformación acontecida en el momento en el que Roma desarrolla decididamente una estructura

⁴ M. Benabou, uno de los autores pioneros de la corriente historiográfica que abogaba por una resistencia indígena –insumisa y con voz propia– frente a Roma, es un historiador francés nacido en Marruecos, país que había sufrido los citados intereses imperialistas.

⁵ Para el conocimiento de la historiografía de la romanización en la península ibérica y del proceso en sí, recomendamos la consulta de Bendala, 2006, donde se halla una síntesis de la extensa producción científica de este autor sobre la cuestión que nos ocupa.

⁶ Evidentemente, el temor a los nacionalismos emergentes tuvo mucho que ver en esta ideología.

⁷ El texto fue publicado por primera vez en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo CLII, cuaderno II, en las páginas 225-234, en 1963.

⁸ Traemos a colación dos publicaciones representativas. Para conocer el discurso historiográfico sobre esta cuestión recomendamos la consulta de Pelegrín, 2003: 125-146.

administrativa imperial lo suficientemente fuerte para ser difundida por las provincias, es decir, ya en época augústea⁹.

Como apunta F. Beltrán (1999: 131-137), en el área objeto de nuestro estudio fue necesaria una etapa de contactos previa en la que se fundamentara la creación de una posterior sociedad hispanorromana provincial. El autor concibe esta fase como una suerte de romanización previa en la que, sin haber todavía una integración política total¹⁰, se observan ciertos fenómenos culturales indicativos de la situación futura¹¹. Describe esta fase en términos más definitorios, tales como “reconfiguración”, “integración” y “reelaboración”, a través de los cuales cabe hablar de adaptación pero también de síntesis, más si tenemos en cuenta el carácter fronterizo de la región (Beltrán, F. 2000c)¹². De esta manera, en ciertas manifestaciones culturales se plasman las nuevas aportaciones: escritura en soporte duradero, acuñación de moneda, fundaciones de ciudades *ex novo*¹³ con unas características determinadas, etc. (Pelegrín 2003: 347). En todo ello, sin embargo son observables rasgos

⁹ Aunque Roma siempre fue proclive a la pluralidad cultural, también abogó por la homogeneización, es decir, por la formación de una comunidad con la misma lengua, leyes y religión. De esta manera, al final de la progresiva integración, los rasgos prerromanos quedaron prácticamente borrados.

¹⁰ La integración política de *Hispania* había comenzado de forma tímida con la fundación de algunas colonias latinas: *Carteia* en 171 a.C., *Corduba* en 162-159 a.C. y *Valentia* en 138 a.C.; a las que seguramente podemos añadir Palma y *Pollentia* hacia el 123 a.C. (Beltrán, 2011a: 131 y 142).

¹¹ Salvando excepciones como el caso de la *Turma Salluitana*, apenas se procedió a la concesión de ciudadanía, de tal forma que la mayoría de núcleos fueron “peregrinos”, es decir, extranjeros y sometidos. Sin embargo, en la cultura material se constatan cambios que evidencian la nueva influencia: en la dieta, en la manera de construir, y en las técnicas agrícolas y artesanales (Beltrán, 2000c: 47).

¹² En esta tierra, como hemos apuntado, confluyeron los tres principales ámbitos culturales del nordeste peninsular: ibérico, céltico y vascónico, cada uno de los cuales adoptó un ritmo distinto en el proceso de integración en el mundo romano.

¹³ Las nuevas ciudades de trazado romano se crearon para el reasentamiento de los indígenas pero también para la población de origen itálico, para poder así controlar el territorio. En estos núcleos urbanos se plasman los nuevos conceptos arquitectónicos y decorativos traídos por los romanos. Se crean las primeras viviendas construidas bajo este influjo a finales del siglo II y comienzos del I a.C., en las que se adopta el modelo de casa de patio o patio porticado (Beltrán y Mostalac, 1996) cuyos suelos se decoran con *opus signinum* o mortero blanco, y sus paredes con un I Estilo (Guiral y Mostalac, 2011). Las casas de atrio aparecerán ya a mediados del siglo I a.C., pavimentándose de la misma manera, pero ya con un II Estilo en sus muros. El influjo se hace notar igualmente en los edificios públicos, tal y como podemos comprobar, por ejemplo, en el famoso templo *in antis* de Azaila (Mostalac y Guiral, 1992), en *Contrebia Belaisca* (Beltrán, 2005) y, según sus investigadores, en la *schola* del yacimiento de La Cabañeta (Ferreruela *et al.*, 2003).

prerromanos: aparición del jinete ibérico¹⁴ en la numismática; plasmación de la lengua indígena en dicho numerario y en otros soportes epigráficos¹⁵ –lo que no deja de evidenciar la continuación de la lengua vernácula a pesar de la difusión del latín-¹⁶ y el mantenimiento de cultos tradicionales y de costumbres específicas –como los de hospitalidad- entre otros (Beltrán, 2001)¹⁷. Se trata, en definitiva, de una transformación de las costumbres siguiendo con las estructuras sociales e ideológicas tradicionales.

Las guerras civiles descritas aceleraron el proceso como consecuencia de la mayor presencia militar romana en el territorio, y el fenómeno fue ya imparable con la presencia de Augusto. Tras la pacificación de la península, la llegada de inmigrantes y la instalación de las colonias, se siguió la política de concesión de ciudadanía comenzada por César, llevando a cabo, ahora sí, una verdadera integración política del territorio que pasó de tener una mayoría de entornos peregrinos a contar con varios municipios romanos y latinos (Beltrán, 2000d: 73), como describiremos en el siguiente apartado dedicado a la administración y, de forma más concreta, al abordar la casuística particular del *Conventus Caesaraugustanus*.

¹⁴ Conviene ser precavidos sobre este tipo iconográfico: es cierto que no es identificativo de una ciudad en particular sino que fue compartido por varias comunidades, confiriéndole este hecho un carácter regional. Fue utilizado incluso en época imperial, como una evidente referencia a un pasado indígena. Ahora bien, su significación y los motivos de su aparición –que no de continuación- han sido largamente debatidos (Beltrán, 2002: 171-172, nota 3).

¹⁵ La cultura epigráfica documenta, de hecho, las dos fases de la romanización del valle del Ebro. En la primera, que abarcaría los siglos II y I a.C., la escritura en soportes duraderos tendría un carácter culturalmente plural: latina, ibérica y celtibérica. En la segunda, ya en el Principado, sería ya exclusivamente latina y evidenciaría los rasgos particulares de esa nueva sociedad surgida en el cambio de Era (Beltrán, 1995: 169).

¹⁶ Interesantísimos son también a este respecto los soportes epigráficos que cuentan con escrituras en dos lenguas, sirva como ejemplo los sellos *in planta pedis* ibérico-latinos hallados en La Caridad y en La Corona (*MLH* IV K.5.4) en contextos de finales del siglo II y comienzos del siglo I a.C. (Estarán, 2012a). El fenómeno bilingüe también se constata en la epigrafía numismática, concretamente en monedas de *Celsa* (*MLH* I A.21.2) y *Osicerda* (*MLH* I A.26.1-2), ya a mediados del siglo I a.C. (Estarán, 2012b: 353).

¹⁷ F. Beltrán considera la epigrafía celtibérica como una de las principales manifestaciones del primer proceso de romanización en el nordeste de *Hispania*: “En este sentido apuntan tanto la cronología de las escasas inscripciones datadas con precisión, que en ningún caso han podido ser fechadas antes de la conquista romana, como la evidente dependencia respecto a modelos romanos de sus dos tipos más característicos: los epígrafes sobre tablas de bronce y las téseras de hospitalidad” (Beltrán, 2001: 35).

1.3- ORGANIZACIÓN ADMINISTRATIVA

1.3.1. Provincias y *conventus*

A finales de la República, la división de la península ibérica en *Hispania Citerior* e *Hispania Ulterior* estaba completamente desfasada, pues se mezclaban en cada una de ellas territorios plenamente romanizados, por estar dentro de la órbita romana desde los primeros tiempos de la conquista, con otros de reciente adquisición. Fue Augusto quien puso fin a esta situación¹⁸, dividiendo la segunda de las provincias a la que nos hemos referido en dos distritos: *Hispania Ulterior Baetica* –provincia pacificada, adscrita al Senado, y con temprana presencia de colonos itálicos que no habían dejado de aumentar gracias al aporte de veteranos del ejército y de proletarios de la Urbe- e *Hispania Ulterior Lusitania* –de adscripción imperial, a la que se le acababan de añadir los territorios de astures y galaicos y que sólo poco antes había comenzado el proceso de urbanización- con el río Guadiana como límite entre ambas. Completaba el mapa la provincia *Citerior* a la que se unió el territorio de los cántabros, recientemente conquistado, lo cual sirvió de excusa para que el Emperador se la guardara para sí. Posteriormente, casi con seguridad entre el 7 y el 2 a.C., se vio ampliada con los espacios situados al norte del Duero, la zona del *saltus Castulonensis* y las llanuras del alto Guadalquivir y el Mediterráneo, en detrimento de las otras dos provincias y debido a que eran zonas mineras: Augusto quiso concentrar estas riquezas bajo una misma autoridad.

A pesar de esta nueva organización, las tres provincias eran sumamente extensas. Como solución, y sobre todo para un mejor gobierno, se crearon

¹⁸ Se creía que la división había tenido lugar en torno al 27 a.C. –fecha contemporánea al reparto de provincias entre Senado y Emperador-. Sin embargo, parece que hay que retrasar este hecho: probablemente ocurriría entre el 16 y el 14 a.C., al mismo tiempo que el territorio interprovincial se compartimentaba en *civitates*, unidades fiscales para el control (Galve *et al.*, 2005: 167).

unidades más pequeñas¹⁹. En la década de los años veinte del siglo XX se pensaba, siguiendo a Estrabón (Estrabón, *Geografía*, III 4, 20), que Roma había optado por una división en *diócesis*, lo cual, en realidad, parece que sólo afectó a la *Citerior*, que quedó dividida en tres distritos encomendados a *legati*, seguramente con funciones de carácter militar y económico (Sancho, 1979: 185-186): *Gallaecia-Asturia*, Cantabria y el resto de la provincia. Esta división se mantendría hasta la desmilitarización del norte de la península y por tanto no iría más allá de Claudio. Tendría lugar entonces una nueva organización de acuerdo con una administración más estable y regularizada, aquella basada en los denominados *conventus*²⁰, de carácter y extensión distintos a las anteriores. Bien es cierto que, desde mediados del siglo pasado, los especialistas en esta cuestión ya no van a defender con tanto vigor la existencia de las diócesis; incluso algunos como G. Alföldy negaron radicalmente su existencia²¹.

¹⁹ Sin embargo, la organización en los *conventus* que más tarde veremos no se puede entender como una respuesta a la enorme extensión provincial, porque estas mismas circunscripciones administrativas tienen dimensiones muy variadas. Sí es cierto que su creación facilitaría la administración y, a pesar de que por esto habrían sido útiles en todas las provincias, sólo se conoce en tres lugares y ni siquiera sabemos si tenían el mismo carácter (Sancho, 1979: 172).

²⁰ Nuestro conocimiento de la existencia de *conventus* en la *Hispania* romana procede casi exclusivamente de Plinio, cuya obra ha sido utilizada para extraer todas las conclusiones sobre sus fronteras y cronología (Plinio, *Historia Natural*, III 1-3; IV 22). Hemos de recordar que desempeñó el cargo de *procurator* en *Hispania* –fue legado jurídico en la *Hispania* Tarraconense en el 73 d.C.- (Plinio el joven, *Cartas*, III 5, 17). Es necesario también que nombremos a Suetonio, quien, sin referirse específicamente a territorios delimitados para la administración de justicia, sí que describe cómo César recorre la provincia para tal actividad (Suetonio, *Vida de los Césares*, I 7-8). Algunos autores muy posteriores sí utilizan la palabra *conventus* con un sentido territorial muy claro, por ejemplo Hidacio (*Continuatio Chronicorum Hieronymianorum*, 102; 194 MGH) y más claramente Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, XIV 5, 21). De la misma manera, sabemos que en el siglo VI d.C. persiste en la mente popular la idea del *conventus* como una región o parte de una provincia y así aparece reflejado en algunos concilios hispanorromanos y visigóticos, como el de Toledo –397-400- el de Lérida de 546, o el de Braga de 572 (Sancho, 1981: 16).

Pero no sólo contamos con las fuentes literarias para el estudio de estas divisiones, también debemos acudir a la epigrafía, pues existen cinco grupos de inscripciones relativas a los *conventus*: un primer grupo con las relativas a los flámines y flamínicas que incluyen el *conventus* de procedencia; otro grupo de inscripciones es el dedicado por el propio *conventus* por la realización de tratados de amistad; un tercer grupo lo formarían aquellas inscripciones dedicadas al flamen o al *Genius* del *conventus*; el cuarto estaría formado por los miliarios; y el último por los *tituli picti* de las ánforas Dressel 20 del Monte Testaccio (Ozcáriz, 2006: 33-34)

²¹ L. Sancho (1979: 185), siguiendo a A. Albertini, mantiene que Estrabón no habla en absoluto de diócesis, sólo lo hace de tres legados dependientes del gobernador. El segundo autor, por tanto, renuncia hablar de diócesis pero sí cree en la existencia de unas divisiones de carácter militar y judicial incompatibles con los conventos. L. Sancho, sin embargo, difiere en este punto al tratarse de una afirmación que no está basada en el texto de Estrabón.



Figura 2: División de *Hispania* en *conventus* (Ozcáriz, 2006)

Es cierto que se ha documentado, al menos en la *Hispania Citerior*, otro ámbito paralelo al de los *conventus*: la *regio*. Fueron creadas antes que los *conventus* y, aunque no coincidieron exactamente con ellos –ya que algunos de estos incluyeron a más de una *regio*, y algunas regiones se dividieron en varios *conventus*- sí hubo casos en los que las *regiones* marcaron estrictamente las divisiones entre *conventus*. Es el caso de los *varduli* y *vascones*, cuyos límites supusieron la frontera entre los *conventus* *Cluniensis* y *Caesaraugustanus* (Ozcáriz, 2006: 28).

En cualquier caso, se asumía que el fenómeno conventual había tenido lugar en época de Claudio y se había desarrollado con Vespasiano. Sin embargo, estudios posteriores indicaron que *Hispania* pudo haber quedado así organizada ya en época de Augusto (Sancho, 1979: 186-188), si no en su totalidad, al menos sí en parte²², por lo que creemos plenamente justificada la

²² El sistema conventual podría haber formado parte del proyecto organizativo de Agripa entre los años 19-18 a.C. Habría sido él quien proyectó la creación de las tres capitales conventuales del Noroeste, así como la de la *Colonia Caesar Augusta*. Este hecho estaría relacionado con las legiones utilizadas por Agripa en su viaje a *Hispania*. Un paso fundamental en el estudio de los orígenes de los *conventus*, especialmente para los de la *Hispania Citerior*, fue el descubrimiento de la polémica *Tabula Lougeiorum*. Pese a que sus circunstancias de hallazgo son extrañas, parece que el objeto en sí es auténtico. En ella se cita al *Conventus Arae Augustae*, nombre que

organización de nuestro trabajo basándonos en estas circunscripciones. Sí habría consenso en la fecha de desaparición de los mismos: el cambio administrativo imperial realizado por Diocleciano en 288 d.C. (Ozcáriz, 2006: 41).

El término²³ procede de la palabra latina *convenire* –acudir a un lugar- y alude a la reunión de un grupo de gentes en un territorio determinado. Esta agrupación podía ser con fines judiciales, y por tanto se referiría a la práctica originaria de la República tardía consistente en la reunión promovida por los gobernadores provinciales en determinados lugares y días, a la que acudía la población bajo la jurisdicción de los mismos –por ello se añadió el apelativo de *iuridicus*²⁴-. Estas reuniones quedaron instituidas dentro de cada provincia en determinadas ciudades, a las que acudían los habitantes de la región circundante. Se terminaron por institucionalizar y debido a ello se fijaron los límites correspondientes a cada distrito.

también aparece en una de las *tabulae faixanae*, la quinta –que podría estar relacionado, tratarse, o ser el futuro *Conventus Asturum*, cuestión en la que no vamos a entrar- y a dos cónsules supuestamente del año 1 d.C. Para lo que aquí nos interesa, la *Tabula Lougeiorum* y las *tabulae faixanae* constituyen documentos muy clarificadores en cuanto a la cronología augústea de los *conventus*, al menos de los pertenecientes a la *Hispania Citerior*. Tampoco cabe duda de que en época de Vespasiano se produjo un cambio en la estructura conventual hispana, pero podría ser a modo de reforma (Ozcáriz, 2006: 41-61).

²³ Son muchas las acepciones del término *conventus*, lo que hace difícil la tarea de conferir a la palabra un significado concreto. La definición más antigua nos la proporciona Festo (*De verborum significatione*, III 41, 15). Desde el punto de vista judicial hace referencia a esas reuniones entre el gobernador y la población circundante descritas más arriba. Desde el punto de vista administrativo, se utilizaría para nombrar no a las reuniones en sí sino al territorio donde tendrían lugar. En lenguaje vulgar daría nombre al fenómeno, es decir, a la propia concurrencia de ciudadanos en reunión, de lo que nos da buena cuenta, entre otros, César (*Guerra Civil*, II 20, 5). En un sentido más amplio, sería cualquier reunión importante. Por último, también podría referirse a ese conjunto de romanos publicanos –*mercatores*, *negotiatores*, entre otros- que estaban siempre alrededor del gobernador y de entre quienes éste elegía a los miembros de su consejo y también a los jueces en materia civil. A menudo, los publicanos constituían sociedades con personalidad jurídica propia (Humbert, 1900: 1496-1497).

²⁴ Algunos autores clásicos hablan de *conventus* en relación a las sesiones en las que el magistrado romano administraba justicia. Así nos lo transmite César (*Guerra de las Galias*, I 54, 3; V 1, 5; V 2, 1; VI, 44, 3; VII 1, 1) Tito Livio (*Historia de Roma desde su fundación*, XXXI 29, 9; XXXIV 48, 3; *Períocas*, 134, 2) y Cicerón (un ejemplo de ello lo tenemos en *Verrinas*, II 13, 34; 30, 74; 66, 160) Sin embargo, no añaden el apelativo *iuridici*. Éste aparece en Plinio (*Historia Natural*, III 1, 7) para designar unas circunscripciones que dependen de una capital judicial y que forman un área determinada dentro de las provincias.

Contexto histórico y geográfico

Puede también ser una reunión corporativa, como contraposición a una asamblea de carácter público, con sentido de comunidad (Sancho, 1979: 171), o las de diferentes *collegia* (Ozcáriz, 2006: 18).

Hay que tener en cuenta que no sólo tenía lugar aquí la impartición de justicia. La capital de cada *conventus* también servía para que la población de los alrededores manifestase su devoción al gobernador, o para que simplemente se realizaran distintas operaciones relacionadas con el mundo de los negocios y el comercio. Roma también consideró a estas circunscripciones un lugar privilegiado para favorecer el culto imperial. Recientemente, se ha reconocido, además, una función fiscal para los mismos (Ozcáriz, 2006: 91-107).

Así pues, los *conventus* de *Hispania* fueron circunscripciones administrativas presentes en la península ibérica entre los últimos años del siglo I a. C. –al menos la *Hispania Citerior*– y el 288 d.C. Es posible que la división que a continuación proponemos cambiara a lo largo del tiempo, pero lo que sí podemos afirmar con seguridad es que esas circunscripciones adquirieron un carácter territorial e individualizado así como unas funciones determinadas a las que ya nos hemos referido, algunas de ellas sin paralelo en el resto del imperio, como la religiosa y la fiscal (Ozcáriz, 2006: 143). En la actualidad, no conocemos sus límites con total claridad, hecho que ha dado lugar a discusiones sobre las fronteras de cada uno de ellos.

De los siete *conventus* de la *Citerior*, cuatro cubrieron el centro y oriente de la provincia: el *Tarraconensis*, que se extendía por la región costera del nordeste hasta el río Júcar; el *Carthaginensis*, que comprendía la mitad sur de la *Citerior* y las islas Baleares; el *Caesaraugustanus*, que ocupaba el valle del Ebro y la mitad oriental de la Celtiberia; y el *Cluniensis*, que abarcaba el valle alto y medio del Duero y la región cántabra. El noroeste fue dividido en tres *conventus*: *Asturicensis*, que englobaba la región de los astures; el *Lucensis*, que comprendía la actual Galicia; y el *Bracaraugustanus*, al sur del anterior hasta el Duero.

Los tres *conventus* de la *Lusitania* eran el *Emeritensis*, a lo largo del país vetón; el *Pacensis*, en las regiones del Alentejo y Algarbe; y el *Scallabitanus*, que ocupaba la región costera lusitana entre el Duero y el Tajo.

Por último, los cuatro *conventus* de la Bética eran el *Cordubensis*, en el valle superior y medio del Guadalquivir; el *Hispalensis*, en su valle inferior; el *Astigitanus*, cuyo eje era el Genil; y el *Gaditanus*, que comprendía fundamentalmente la costa meridional.

1.3.2. Proceso de urbanización

Para entender la dinámica organizativa de estas divisiones debemos partir de la siguiente premisa: la ciudad es, por antonomasia, la forma básica del Estado, e implica un modo de vida que Roma se encargó de difundir por todos los territorios bajo su dominio. De hecho, ya a mediados del Principado la organización municipal de las ciudades de *Hispania* era bastante homogénea y de corte romano. El grado de romanización de una provincia o *conventus* se puede medir por la intensidad de municipios, colonias, de *cives romani* o *latini*, ciudades federadas o estipendiarias, que tuviera.

Ya César tomó una serie de iniciativas que impulsaron el proceso de urbanización en la península ibérica: la fundación de colonias y la promoción de centros indígenas al estatuto municipal. Trató de solucionar los graves problemas que durante más de un siglo habían conducido a la República a un auténtico caos social. La crisis, en última instancia, estaba acuciada por un problema agrario al que se intentó dar salida buscando otros terrenos ante la escasez de parcelas en la zona italiana. Las fértiles provincias de *Hispania* se revelaban perfectas para ello pues, además, tenían fácil comunicación con Italia y una vieja tradición colonizadora. Así, César se propuso crear unos enclaves urbanos provinciales habitados por ciudadanos romanos, política que se completó con la concesión de derechos de ciudadanía a núcleos indígenas. También estimuló la fundación de ciudades, aunque sin estatuto privilegiado, y

Contexto histórico y geográfico

lo hizo para que cumplieran la función de focos administrativos o simplemente para desarrollar ciudades indígenas hacia formas organizativas romanas.

La muerte temprana del dictador frenó transitoriamente este programa, que fue continuado, sin embargo, por Augusto, cuya política colonial obedeció más a fines militares que sociales: no era tanto ofrecer tierras a proletarios romanos como asentar a los muchos veteranos surgidos tras las guerras civiles. También continuó con la promoción de determinados centros indígenas al estatuto de municipio de derecho romano, concediendo en otros el derecho latino. Si César había mostrado su predilección por la Bética, el mayor número de municipios augústeos se encuentra en la Tarraconense. Pero también su programa buscaba una ordenación y articulación general del territorio, con centros urbanos en puntos estratégicos, destinados muchos de ellos a convertirse en capitales conventuales, a veces en lugares ajenos al fenómeno de la urbanización.

Tras la muerte de Nerón, quien se había ganado la enemistad del Senado, se produjeron a lo largo de los años 68 y 69 d.C. una serie de pronunciamientos militares a través de los cuales un nuevo emperador tomaba el mando por un corto periodo de tiempo. Se trató de una época de suma inestabilidad política, hecho que no se tradujo en una crisis del régimen en sí: los enfrentamientos se produjeron para obtener el poder en Roma, no para transformar un sistema de gobierno que, tanto en la capital como en las provincias más antiguas, ya estaba asentado.

Hispania no sufrió los achaques de tales guerras como en los casos anteriores. Sí es cierto que Galba se fortaleció gracias los gobernadores de *Lusitania*, Bética y África, y precisamente por este apoyo muchas ciudades como *Clunia* recibieron el título de colonia. De la misma manera, otros núcleos fueron castigados por oponerse (Beltrán, 2000b: 90-91).

Este fue el devenir de *Hispania* hasta la dinastía flavia. No se trataba de unificar jurídicamente las comunidades urbanas peninsulares, sino de aunar

Contexto histórico y geográfico

pequeños conjuntos de centros urbanos privilegiados en puntos neurálgicos –colonias y municipios-, viveros de ciudadanos romanos con una función dirigente en el conjunto del territorio.

Posteriormente, Vespasiano concederá de forma general el derecho latino a las comunidades urbanas de *Hispania*, fin lógico tras los acontecimientos descritos más arriba. Esto significó un nuevo impulso en el proceso de urbanización, en especial en el noroeste, donde todavía había enclaves de carácter protourbano.

Finalmente, cabe señalar dos aspectos significativos ocurridos más tarde: la prosperidad de la que gozó el territorio hispano bajo el gobierno de los antoninos²⁵, y la concesión de ciudadanía por Caracalla, la cual entrañó la homogeneización de todas las ciudades en el régimen interno, concluyendo así el camino iniciado por Vespasiano.

Esta serie de transformaciones no son ajenas al tema que trabajamos en nuestra investigación, ya que dichos cambios fueron acompañados, en muchas ocasiones, de una remodelación de las ciudades con la consecuente reforma –o nuevo diseño- de edificios y de los programas pictóricos que éstos presentaban. Por otro lado, también es importante tener en cuenta qué contingentes poblacionales habitaban en dichos núcleos, pues su procedencia –indígena o itálica- será un hecho vital a la hora de interpretar nuestros conjuntos.

²⁵ Este hecho se refleja por ejemplo en la actividad edilicia de momento. Los monumentos funerarios son indicativos de la riqueza de las elites municipales, como el de los Fabios en Chiprana, el de los Atilios en Sádaba, etc. (Cancela, 2000:156-159).

2.- EL CONVENTUS IURIDICUS CAESARAUGUSTANUS

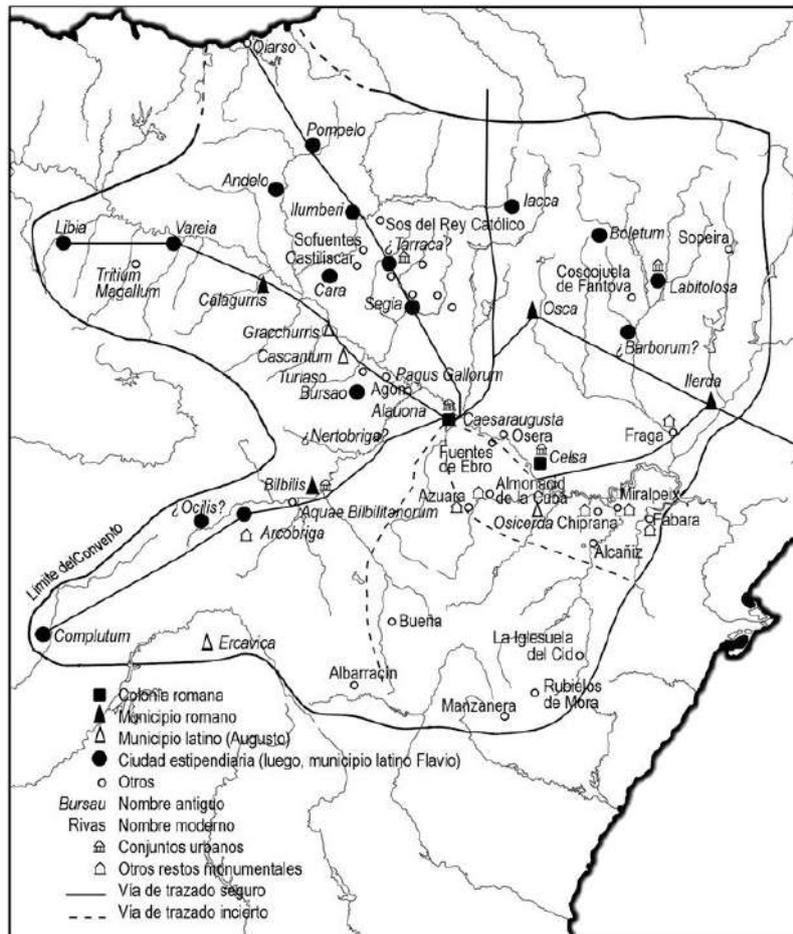


Figura 3: Conventus Caesaraugustanus (Beltrán, 2012)

El *Conventus Iuridicus Caesaraugustanus* se asentó en el cuadrante noroccidental de la península ibérica. Ocupó en su mayor parte el valle medio del Ebro, corredor natural que los romanos vieron necesario controlar desde los inicios de la conquista, pues suponía un punto estratégico al conectar la costa mediterránea con el norte y con la Meseta. No es casual que ya en 179 a.C. se produjera en este territorio la fundación de *Gracchurris* (Beltrán, 2011a: 133). Al ser una zona fundamental de tránsito, adquirió mucha importancia su red viaria. Inicialmente se organizó en torno a los ejes *Ilerda-Celsa*, e *Ilerda-Osca* pero, posteriormente, desde la fundación de *Caesar Augusta* –que quedó constituida como la capital del convento– se utilizó a esta urbe como centro en torno al cual se dispusieron las vías. En la colonia confluyeron nueve de las 20

rutas principales que describe el *Itinerario de Antonino* (Magallón, 1987; 1990).

Ya hemos señalado la importancia que tuvo Augusto para la formación y el desarrollo de los *conventus*, y el caso del *Caesaraugustanus* no fue diferente. Recordemos que la zona estaba habitada por varias etnias –fundamentalmente, ilergetes, iacetanos, suessetanos, sedetanos, celtíberos, carpetanos, berones, y vascones- que participaron en acontecimientos tan importantes como las guerras sertorianas o los enfrentamientos entre César y Pompeyo, episodios que propiciaron la instauración de población itálica y la concepción de la ciudad como marco de referencia. Como hecho reseñable, cabe señalar la fundación de la primera colonia romana, que tuvo lugar en torno a los años 44-42 a.C. Fue la *Colonia Iulia Victrix Lepida*, a la que se le añadió más tarde el nombre de *Celsa* –como recuerdo a su predecesora ibérica *Kelse*- sustituyendo al apelativo anterior en honor a Lépido, gobernador de la *Citerior* y miembro del poderoso triunvirato, posteriormente caído en desgracia.

Pero, como decimos, la romanización alcanzó cotas hasta entonces insospechadas con la llegada de Augusto. Agripa cambió el perfil del valle medio del Ebro, pues pasó de estar formado por enclaves peregrinos, a contar con un grupo tremendamente significativo de ciudades romanas y latinas incluidas en una de las nuevas circunscripciones conventuales creadas por el Emperador. El punto neurálgico fue la *Colonia Caesar Augusta*, fundada probablemente en los años 15-14 a.C., estandarte de Roma en el territorio junto con otros núcleos como *Oscá* o *Bilbilis*.

Recordemos también aquí que será Vespasiano quien culmine la integración de *Hispania* al distinguir a las tres provincias con la concesión del derecho latino, un proceso que se dilató hasta el reinado de Domiciano. La medida afectó en profundidad al *conventus*, ya que había numerosas comunidades que todavía eran peregrinas. Algunos autores han apuntado que, a pesar de todo, nunca se recobrarán el esplendor del periodo julio-claudio

(Martín-Bueno, 1999: 121)²⁶, aunque esto no impediría que las élites urbanas continuaran atendiendo a las modas imperantes en Roma, tanto en decoración como en construcción de viviendas.

Para describir los límites del área, reproducimos las palabras de L. Sancho en su estudio sobre este *conventus*:

“Los límites del convento que nos ocupa serían los siguientes: por el Norte la línea del Pirineo; por el Este descendería por el Noguera Pallaresa, hasta la confluencia con el Segre e incluiría el último tramo del valle de este río. La frontera cruzaría el Ebro a la altura del Matarraña, y siguiendo el curso de este río formaría frontera en el Maestrazgo con el convento cartaginense. Dentro de los límites quedarían el Alfambra y el Guadalaviar; la línea fronteriza se inclinaría a continuación hasta el nacimiento del Guadiela, al que seguiría en su recorrido y desembocadura en el Tajo. Por este río llegaría hasta la boca del Jarama, y de allí, por el Manzanares alcanzaría la Sierra de Guadarrama.

Por Guadarrama, Somosierra, Pela, Ayllón, Altos de Barahona y sierra de la Mata se acercaría al curso del Henares y al nacimiento del Jalón. Por el valle de este río el límite recorrería las sierras de Almantas, la Virgen, Moncayo y Madero.

Finalmente, por Cameros y La Demanda tomaría el río Tirón para cruzar el Ebro y seguir por la Sierra de Cantabria, Urbasa, Aralar hasta llegar al Urumea y con él al Cantábrico.” (Sancho, 1981: 62)

Sin embargo, la propia autora reconoce que algunos de los límites que propone no son seguros²⁷ y de hecho han sido objeto de discusión²⁸,

²⁶ Según M. Martín-Bueno, Augusto planificó el citado proyecto pero fueron sus sucesores –Tiberio, Claudio y Calígula– quienes pagaron tamaño esfuerzo, comenzando a notar ya desde los primeros momentos la falta de recursos, algo totalmente manifiesto en el reinado de Nerón. Si bien la dinastía flavia supuso un nuevo impulso, lo cierto es que muchos de los centros creados por el primer emperador julio-claudio fueron desapareciendo al no “pasar la prueba” de la nueva realidad económica.

²⁷ Afirma que se ha basado exclusivamente en criterios geográficos para incluir a los lobetanos y turboletas del sur de Teruel en el *Conventus Caesaraugustanus*. Lo mismo ocurre con el límite occidental del Manzanares o con los valles del Jalón y del Henares.

²⁸ Uno de los aspectos que más opiniones divergentes ha suscitado ha sido la salida o no al mar de este *conventus*. Algunos autores piensan que no la tenía, de tal forma que *Oiasso* no pertenecería al territorio vascón sino al de los varduli, *gens* del *Conventus Cluniensis*. Hoy en día, la adscripción de *Oiasso* al territorio vascón parece clara, por lo tanto sí tendría salida al mar (Ozcáriz, 2006: 114). En cualquier caso, para consultar todos los debates acerca de los

principalmente por la falta de fuentes más precisas. A estas cuestiones hay que añadir la diferente atención arqueológica que han suscitado los distintos núcleos. Así, ciudades como *Caesar Augusta* han sido intensamente estudiadas mientras que otras, como veremos, siguen sin estar localizadas con seguridad (Galve *et al.*, 2005: 169).

2.1.- EJES VERTEBRADORES DEL TERRITORIO

En este territorio, destacan dos accidentes geográficos de suma importancia ya en la Antigüedad, limitadores y vertebradores del territorio. La cordillera montañosa de los Pirineos, frontera septentrional del *conventus*, se concibió como una auténtica barrera infranqueable garante de seguridad (Pina, 2012a: 32), tal y como nos transmite Apiano (*Historia Romana*, Ibérica, I 1):

“Los Pirineos se extienden desde el mar Tirreno hasta el océano septentrional. Su parte oriental está habitada por los celtas, que en nuestros días se llaman gálatas y galos; su parte occidental, partiendo del mar Tirreno y haciendo un círculo por las columnas de Hércules hasta el océano septentrional, por los iberos y celtíberos. Así, Iberia está totalmente rodeada por el mar, a excepción de los Pirineos, la más grande y quizás la más abrupta cordillera de Europa.” (Trad. G. Fontana en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*)

Pero fue sin duda el río Ebro el que recibió mayor atención por parte de Roma²⁹. Ya en el año 226 a.C. es nombrado y aceptado como límite septentrional por parte del Senado en relación al avance cartaginés en la Península. Podemos decir que fue un factor económico y social fundamental: navegable desde su desembocadura en *Dertosa* hasta *Vareia*, fue vital para la penetración del comercio mediterráneo en el interior de *Hispania* (Pina, 2012b: 37-38) y así nos lo transmite, entre otros, Plinio (*Historia Natural*, III 3, 21), quien además resume sus principales características:

límites de este *conventus* remitimos al epígrafe “Los límites del convento caesaraugustano según los autores modernos” de la obra de L. Sancho (1981: 46-52).

²⁹ Su importancia ya había sido vista por otras culturas anteriores a la romana, como la griega, que precisamente denominó a la Península con el nombre del que ellos consideraban el río más importante de la vertiente mediterránea (Ebro del griego *Iber*).

“Región de los ilerobabones: el río Hiberus, rico por la navegación comercial, nacido en el territorio de los cántabros, no lejos de la ciudad de Julióbriga, discurre a lo largo de 450 millas y es navegable 260 millas a partir de Vareia. A causa de él los griegos llamaron Hiberia a la totalidad de Hispania.”
(Trad. G. Fontana en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*)

Para la articulación del terreno y la comunicación entre lugares también fue clave la red viaria que poseyó el *conventus*. A pesar de que la acción humana y el propio paso del tiempo hayan hecho que su trazado se halle prácticamente oculto en la actualidad, podemos restituir gran parte de la misma. Tres han sido las fuentes fundamentales para conocer el entramado viario: el *Itinerario de Antonino*, el *Anónimo de Rávena* y la *Tabula Peutingeriana* (Magallón y Espinosa, 2012: 147 y ss.). A ellas hay que añadir, para tener una visión global sobre esta cuestión, los sistemáticos trabajos arqueológicos realizados en el terreno y los distintos estudios epigráficos (Magallón, 1987; Magallón y Navarro, 1991-1992), elaborados por parte de A. Magallón, N. Espinosa y M. Navarro, principales investigadoras del tema que nos ocupa.

Conocemos algunas vías de época republicana, que fueron fundamentales para la conquista y el posterior dominio romano: el camino desde la costa mediterránea hacia *Ilerda* y el Ebro, construido por Quinto Fabio Labeón; la ruta este-oeste, que comprendía el eje *Tarraco, Ilerda, Osca, Pompelo* y *Oiasso*; y los caminos entre el centro del valle del Ebro y la Meseta, muy importantes en la fundación de *Gracchuris* y la ruta del Alhama. Con la fundación de *Celsa* se producen importantes transformaciones viarias: se construye un puente sobre el Ebro, primera gran obra documentada sobre este río, y se comienzan a controlar una serie de caminos naturales que conectan a este enclave con *Ilerda*, atravesando los Monegros por la margen izquierda del Ebro; con Belchite, en este caso por la margen derecha del río cruzando los valles del Aguasvivas; y con el importante territorio situado en el Bajo Aragón.

Con la llegada de Augusto, se produce una verdadera ordenación territorial que tiene como hitos principales la construcción del puente sobre el

Contexto histórico y geográfico

Llobregat en la *Mansio Ad Fines* (Martorell), la fundación de la *Colonia Caesar Augusta* y la construcción de la vía entre ésta y *Pompelo*. Por otro lado, las rutas que relacionan a *Celsa*, *Ilerda* y *Caesar Augusta* se verán consolidadas en este momento. Así pues, se puede decir que una vez se concluyó la conquista y las guerras civiles, Augusto se dispuso a organizar el Imperio, para lo cual se impuso como objetivo asegurar las comunicaciones para poder administrarlo y controlarlo. En este sentido, el valle medio del Ebro fue clave, ya que se convirtió en paso obligado para llegar desde Roma hasta los distintos puntos de *Hispania*.

Importante fue fortalecer las vías de penetración desde el Mediterráneo. Destacan en este sentido la denominada Vía Augusta interior entre *Ilerda* y *Celsa*; el gran camino, también perteneciente a la Vía Augusta, entre *Ilerda*, *Caesaraugusta* y *Balsione*³⁰, y las tierras navarras y riojanas; los conocidos como caminos del Cinca - la Vía del Cinca recorría en la margen izquierda todo el curso de este río y servía de enlace entre diferentes enclaves rurales y urbanos allí asentados, siendo además una ruta importante de penetración en los Pirineos-; y los caminos de la margen derecha del Ebro. Éstos se formaron una vez la gran vía de la que hemos hablado cruzaba el río por la capital del *conventus* y comenzaba su andadura por la margen derecha, enlazando dichos territorios con las tierras de la Meseta norte.

Otro conjunto importante de rutas fueron las que se situaron entre *Caesar Augusta* y la costa mediterránea por la margen derecha del Ebro, es decir, las rutas entre *Iologun*, *Lintibilin* y *Contrebia*. En primer lugar, podemos citar los dos caminos desde *Contrebia* y *Caesar Augusta* hacia el Mediterráneo, uno uniendo el territorio del Bajo Aragón con *Tarraco*, y el segundo un poco más al sur, por el interior del actual Mestrazgo hacia la costa levantina, para llegar a *Iologum* y *Lintibilin*. En segundo lugar, fueron de gran importancia estratégica los situados entre el valle del Ebro y la Meseta norte, atravesando el sistema ibérico. También se nombran en las fuentes vías entre la Meseta sur y

³⁰ Nos referimos dentro del territorio actual de Aragón. Esta vía conectaba *Mediolanum* -situada en la actual Milán- con *Legio VII Gemina* -en el territorio de León-.

Contexto histórico y geográfico

el valle del Ebro, un complejo viario a través del sistema ibérico que contaba además con una serie de pequeños caminos naturales que, siguiendo los valles de los pequeños afluentes del Jalón, permiten adentrarse en el mismo.

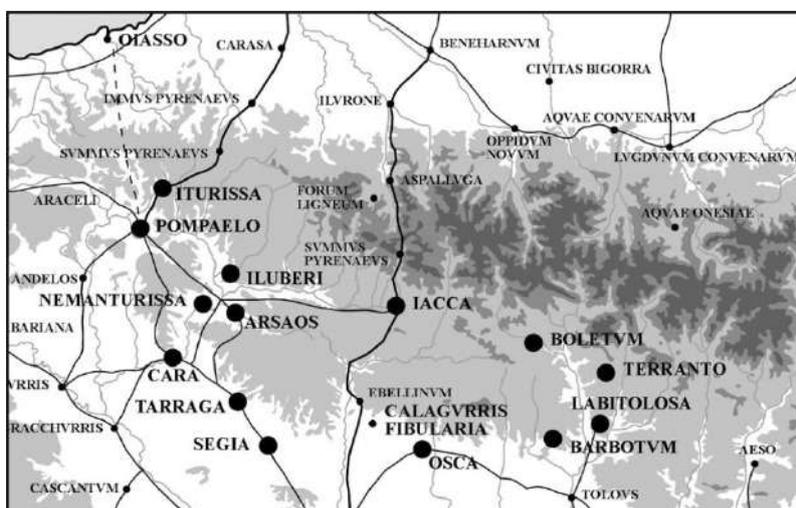


Figura 4: Ciudades del tramo viario en el valle medio del Ebro entre los siglos I y III d.C. (Espinosa y Magallón, 2012)

Por último, queda hablar de las vías transpirenaicas. Podemos señalar dos caminos romanos que enlazaban *Caesar Augusta* con Aquitania atravesando los Pirineos, el primero de ellos por la zona central y el segundo por la calzada que unía *Caesar Augusta* y *Pompeo* y cruzaba la parte occidental de la cadena montañosa por Roncesvalles.

No es casualidad haber incidido tanto en el aspecto viario en el trabajo que presentamos. Sin duda, el modo de penetración no sólo de las distintas modas decorativas, sino también de los talleres que las llevaron a cabo, fue a través de las mismas.

2.2.- NÚCLEOS URBANOS Y SU CATEGORÍA JURÍDICA

Describimos en este epígrafe los núcleos que formaban parte del *conventus*. Debido a las características de nuestro trabajo, tomamos en consideración la clasificación que nos aporta Plinio y en ella nos basaremos a la hora de ordenar nuestro catálogo, por coincidir en lo esencial con el marco

cronológico que estudiamos, como ya hemos justificado en la introducción a este capítulo.

Contamos sólo con dos colonias: *Caesar Augusta* y *Celsa*, ya desde época de Augusto. El estatuto de *oppida civium romanorum*³¹ lo ostentan *Bilbilis*, *Calagurris*, *Ilerda*, *Osca* y *Turiaso*, que también funcionan desde época de Augusto³². Por su parte, serían *oppida Latinorum veterum* o ciudades de derecho latino³³ *Ercavica*, *Cascantum*, *Gracurris*, *Osicerda* y *Leonica*, de ubicación incierta. Gracias a las acuñaciones de algunas de ellas, sabemos que la mayoría se convierten en municipios de derecho romano en época de Augusto o Tiberio, lo que supone que con anterioridad habrían recibido la condición jurídica en la cual las hemos clasificado.

Desde finales del siglo I d.C. y durante el siglo II d.C., se conoce la progresiva integración de otras ciudades al rango municipal romano. Algunas habían sido anteriormente ciudades estipendiarias³⁴. Se contabilizan en el *conventus* un total de cuarenta y tres, aunque sólo constatamos diecisiete de los nombres proporcionados por Plinio además de otros, muy pocos, cuyo conocimiento debemos a textos epigráficos aparecidos en el curso de las excavaciones. Así, podemos citar dentro de este grupo a *Complutum*, *Damania*,

³¹ Las ciudades que Plinio señala habitadas por ciudadanos romanos en el valle del Ebro poseyeron el estatuto municipal como queda demostrado en las leyendas de las monedas que acuñaron, principal fuente para el conocimiento de las características de la mayoría de estos lugares ante la falta de datos arquitectónicos (Galve, 2005: 183).

³² De ellas, *Bilbilis* es la que más información ha aportado para el estudio de los aspectos socioeconómicos del territorio, aunque en los últimos años se han publicado resultados muy interesantes –aunque faltos de cohesión en algunos casos– del resto de enclaves. Hay que señalar que la ausencia de información en ciudades como *Ilerda* sobre todo, y *Turiaso* y *Calagurris*, está originada por el hecho de haber estado ocupadas hasta la actualidad. Todas ellas tienen en común un pasado republicano con participación en las guerras civiles. Esto trajo consigo el inicio de los cambios socioeconómicos y culturales que abrieron la puerta a la romanidad con todas sus consecuencias –castigos, desplazamientos, privilegios, etc.–. Posteriormente, el numerario de bronce que acuñaron *Calagurris*, *Turiaso*, *Bilbilis*, *Ilerda* y *Osca*, nos da a conocer la cercanía ideológica hacia la nueva realidad imperial aunque sin olvidar su pasado indígena –recordemos el característico jinete con lanza presente en dichas monedas– (Galve *et al.*, 2005: 184).

³³ Este estatuto jurídico lo reciben ciertas *civitates* con anterioridad a la época augústea o en ese mismo momento. Tal vez se trataba de núcleos menos romanizados que los anteriores, con un menor asentamiento itálico (Galve *et al.*, 2005: 195).

³⁴ No poseían una condición privilegiada en época de Augusto y no la recibieron hasta la etapa flavia.

Contexto histórico y geográfico

Pompelo, Cara, Grallia, Bursao Labitolosa, Barbotum, Boletum –estas tres últimas conocidas gracias a la epigrafía- *Arcobriga, Tritium Magallum y Gallica Flavia*, entre otras (Galve *et al.*, 2005: 197-203). Por último están aquellas de nombre desconocido, como es el caso de Los Bañales –posible *Tarraca*–.

En resumen, tenemos documentada la existencia de dos colonias y diecisiete municipios para toda la época alto-imperial. Aunque el número es inferior al de los conventos de la Bética, representa una cantidad semejante a la de los conventos cartaginense y tarraconense, y es superior a la de los conventos occidentales. Por otro lado, cabe señalar que este régimen municipal existe sobre todo en los valles de los ríos señalados más arriba, presentándose un vacío considerable en el sureste y en el extremo noroeste (Sancho, 1981: 135).

En nuestro catálogo, con el objeto de realizar una clara exposición de conjuntos pictóricos hemos simplificado la clasificación y hemos organizado los asentamientos presentando en primer lugar las colonias, luego los municipios, y por último las ciudades estipendiarias que consiguieron un mayor estatus en época flavia.

La transformación y monumentalización de las ciudades en el periodo que nos ocupa se refleja, de manera muy significativa, en el ámbito doméstico (Uribe, 2008), donde se adopta de forma paulatina pero clara el modo de vida y costumbres romanos. Fueron los itálicos asentados en este territorio los auténticos motores del cambio, aunque no menos importante fue el papel que desempeñaron aquellos indígenas que observaron la posibilidad de obtener beneficios, económicos, políticos y sociales a través de la citada integración (Martín-Bueno, 1999: 120).

LA PINTURA MURAL ROMANA

IV

Consideramos de vital importancia para la comprensión de este trabajo elaborar un breve resumen sobre las principales características de la pintura mural romana, a través de la descripción de los denominados cuatro estilos pompeyanos, abordando sus precedentes, su cronología y su evolución posterior. Es cierto que nuestro estudio se centra en el siglo I d.C., y que podría haber resultado más plausible centrarnos de manera exhaustiva en el III y IV estilos, pero precisamente para comprender sus rasgos primordiales, debemos atender a las etapas precursoras, sobre todo para entender el origen de ciertos esquemas compositivos y ornamentos de referencia en el periodo que tratamos¹.

Antes de continuar debemos advertir sobre un hecho que ha afectado sobremanera al análisis de este aspecto concreto de nuestra disciplina. Tradicionalmente, fueron las casas lujosas las que captaron la atención de los principales estudios referidos a las paredes de Pompeya. Las moradas más modestas, aun siendo reflejo de una realidad social mucho más veraz que las anteriores, forman incluso hoy un grupo olvidado, presumiblemente por su falta de exuberancia. También hasta hace relativamente pocos años se han jerarquizado los diferentes sitios campanos primando la investigación sobre Pompeya y relegando a un segundo plano las interesantísimas series pictóricas

¹ Hay una extensísima bibliografía de obras monográficas donde se nos muestra un análisis de la evolución de los cuatro estilos pompeyanos: Mau, 1982; Beyen, 1928; 1960; 1965; Maiuri, 1950; 1953; Borda, 1958; Schefold, 1957; 1972; Balil, 1962; Riemenschneider, 1986a; Zevi, 1979; 1992; Barbet, 1985a; 2009; Ehrhardt, 1987; De Franciscis *et al.*, 1991; Ling, 1991; Thomas, 1995; Croisille, 2005; etc.

de la zona. Afortunadamente, cada vez son más los proyectos centrados en Herculano², Stabia (Barbet y Plateau, 1999) y Oplontis (Clarke, 2010b).

Hechas estas consideraciones previas, y antes de comenzar con la descripción propuesta, sólo nos queda apuntar que, dado que uno de los objetivos de nuestro trabajo es el análisis de la sociedad provincial hispanorromana del siglo I d.C., creemos plenamente justificado mostrar en este capítulo una breve síntesis de las características que, tras un examen más allá del meramente decorativo, podemos concluir acerca de los comitentes itálicos que durante el mismo periodo consideraron oportuno decorar los ambientes domésticos de una determinada manera.

K. Schefold fue el primer autor que trató de realizar una lectura simbólica de los distintos cuadros mitológicos pompeyanos que a partir del principado de Augusto proliferaron por todas las paredes (Schefold, 1957; 1962; 1972). Desde entonces, muchos otros investigadores se han interesado por la utilización de las imágenes pictóricas con un fin determinado³. Destaca el estudio de A. Wallace-Hadrill, quien demostró cómo en las moradas pertenecientes a las élites urbanas el objetivo de la pintura, además de revestir el muro, era subrayar las diferencias jerárquicas ya marcadas por la propia arquitectura, encuadrando los cuadros mitológicos principalmente dentro del universo de la ostentación presente sobre todo en las estancias de representación (Wallace-Hadrill, 1994: 17-37). P. Zanker también se dedica, dentro de su obra sobre el poder de las imágenes en época de Augusto, a discernir el valor de las mismas en la pintura de ámbito doméstico (Zanker, 1993: 46-50). La expresión plástica de las ideologías políticas y religiosas en

² Estamos asistiendo a la materialización en Herculano de una iniciativa similar a la que ocasionó la publicación de las importantes enciclopedias sobre la pintura y los mosaicos de Pompeya: *Pittura e Pavimenti di Pompei* (Bragantini, 1981-1986), *Pompei. Pitture e Mosaici* (Pugliese, 1990-2003), y la serie de *Häuser in Pompeji* (Strocka, 1984-2004).

³ Muy interesante resulta la revisión que J. P. Darmon lleva a cabo sobre la opinión de K. Schefold. Además, realiza una reflexión sobre la significación de la decoración parietal romana y reivindica su valor más allá del puramente decorativo. Por otro lado, aboga por la necesidad de elaborar un análisis de las pinturas dentro de su contexto arquitectónico, jamás fuera del ámbito para el cual fueron concebidas, y nunca sin tener en cuenta el resto de los programas ornamentales del ámbito doméstico (Darmon, 1985).

Roma, especialmente a finales de la República y principios del principado de Augusto, ha sido tratada por G. Sauron (1994; 2000). Por último, es necesario citar el reciente trabajo de L. Romizzi sobre el análisis sociológico e iconológico dentro de los programas decorativos de III y IV estilos en Pompeya (Romizzi, 2006).

1.- EVOLUCIÓN DE LA PINTURA MURAL ROMANA: LOS ESTILOS POMPEYANOS

Centrándonos ya en la descripción de la evolución de la pintura mural romana, abordaremos a continuación las distintas etapas en las que historiográficamente ha sido dividida.

La lava y las cenizas procedentes de la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. permitieron que hoy en día contemos con fuentes arqueológicas de primer orden para conocer el desarrollo de la pintura mural romana en esta área. Gracias a la conservación de esos vestigios *in situ*, podemos sumar la información que los mismos nos proporcionan a las descripciones y noticias aportadas por los autores clásicos.

Fue A. Mau el primer erudito que optó por realizar una clasificación de la gran cantidad de decoración conservada en la ciudad de Pompeya. En 1882 publicó *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* donde expuso una ordenación de las pinturas pompeyanas en cuatro grupos, basada en un análisis combinado de sus aspectos estructurales y estilísticos. Es cierto que se trata de una obra en muchos aspectos superada, pero actualmente sigue considerándose como un estudio de referencia. Para la descripción de las tres primeras etapas, se basó en el siguiente pasaje de Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VII 5):

“Los antiguos, que iniciaron su uso en los enlucidos, imitaron las distintas variedades y la disposición de planchas de mármol y posteriormente representaron diversas combinaciones de festones, de plantas y de triángulos.

La pintura mural romana

Siguiendo un proceso evolutivo, empezaron a representar las formas de los edificios, el relieve de las columnas y el vuelo de los frontones. En espacios abiertos, como son las salas para las tertulias, debido a la amplia superficie de sus paredes representaron los frentes de escenarios, decorados para tragedias, comedias o sátiras. Adornaron los paseos cubiertos, que tienen una longitud considerable, con paisajes y jardines, que imitaban las características de lugares naturales; se pintaban puertos, promontorios, costas, ríos fuentes, estrechos, templos, bosques [...]” (Trad. J. L. Oliver)

A. Mau observó que Vitrubio hablaba en términos cronológicos. Como se puede comprobar, el autor identificó la descripción expuesta por el arquitecto romano con el I y el II Estilo respectivamente. En cuanto al III Estilo, las creaciones son contemporáneas a Vitrubio, y éste las critica muy duramente, como más tarde veremos.

1.1.- I ESTILO POMPEYANO

Hasta el siglo III a. C., la pintura romana sólo nos es conocida a través de las fuentes escritas. Será en ese momento cuando surja en Roma la denominada pintura triunfal con una marcada influencia etrusca, si bien se trata de obras de caballete. En la siguiente centuria, en paralelo a la decadencia de esta temática, va adquiriendo gran popularidad un tipo de revestimientos parietales decorados con colores monocromos e imitaciones marmóreas, todo ellos sobre una superficie con relieve real. Era el nacimiento de lo que posteriormente sería conocido como I Estilo pompeyano.

Podemos considerar que el I Estilo está más cerca de la arquitectura que de la pintura. Su principal característica es revestir el muro con estuco en relieve y pintado, y su fin último es dar un aspecto de mayor monumentalidad al edificio, así como prolongar los efectos arquitectónicos del aparejo isódomo empleado, el denominado *opus quadratum* o almohadillado. La decoración por tanto es de naturaleza plástica y estructural, de tal forma que se produce una

suerte de dependencia de ésta respecto de la arquitectura (Martin, 1965: 433-434; Bruno, 1969: 308).

Cronológicamente⁴, se fecha entre el s. II y comienzos de s. I a.C. En cuanto al límite inferior, debemos tener en cuenta el año 78 a.C., fecha en la que encontramos un grafito (*CIL* IV 1842) en la basílica del foro de Pompeya junto a decoración perteneciente al II Estilo, lo que supone por tanto un *terminus ante quem* (Laidlaw, 1985: 39-46). No obstante, volveremos a ver en fechas posteriores edificios cuya decoración está encuadrada dentro de este estilo. Pudo tratarse de construcciones que quisieron mirar hacia el pasado evocando las más antiguas tradiciones romanas. En el caso de las viviendas particulares pompeyanas, se podría deber a que los gustos de sus habitantes eran más conservadores y no cedieron ante las nuevas modas. En cualquier caso, es un hecho probado que el I Estilo está asociado a la tradición, a conceptos morales tales como el *mos maiorum* y la *gravitas* (Laidlaw, 1985: 45), estandartes de la vieja *nobilitas*. Quizá por ello esta clase dirigente volvió su mirada siempre hacia esta etapa pictórica.

Hay que apuntar que este periodo no se fundamenta en preceptos originales, sino que tiene un claro origen en el denominado Estilo Estructural griego, ya presente en el s. V a.C. sobre todo en edificios de culto y tumbas; más aún, deberíamos considerarlo como una variante del mismo y, por extensión, de las bases estéticas griegas clásicas.

A. Mau ya reconoció este fenómeno al estudiar la obra de Vitrubio (Mau, 1882: 108), y actualmente se considera acertada su postura (Guillaud, 1990: 43). Es innegable el influjo de la Grecia clásica y helenística si observamos las decoraciones presentes en el Ágora de Atenas, el *Hieron* de Samotracia (Fig. 1) y Olinto, fechadas entre los siglos V y IV a.C.; o dos siglos más tarde en las distintas casas de Delos (Fig. 2) (Boulard, 1907: 95; 102; Bruno, 1969: 306-316; Barbet, 1985a: 13-14). Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos

⁴ Sobre las discusiones acerca de los límites cronológicos de cada uno de los cuatro estilos pompeyanos véase Barbet, 1985a: 180.

La pintura mural romana

hasta qué punto es dependiente el I Estilo de su predecesor griego, y en qué grado siguió afectando Oriente, no ya en el origen, sino en el desarrollo de aquel y del resto de etapas decorativas que le siguieron.

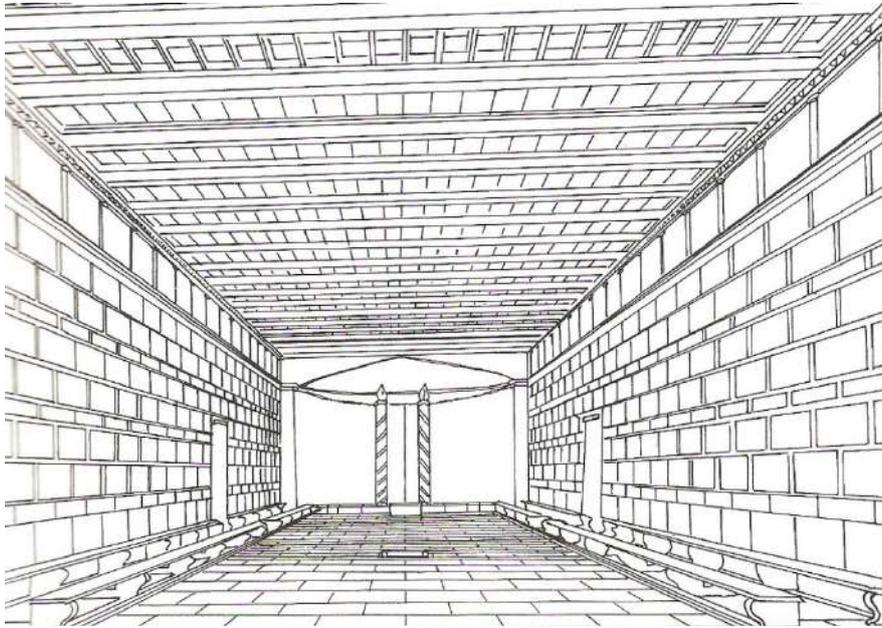


Figura 1: *Hieron de Samotracia* (Croisille, 2005)

Aunque estén totalmente superadas las teorías que abogan por una total influencia extranjera en el origen los estilos pompeyanos⁵ y aquellas contrarias que apuestan por un total autoctonismo, no tanto en el comienzo sino en el desarrollo de los mismos⁶, y a pesar de haber surgido una nueva corriente que

⁵Los presupuestos en este sentido no sólo abogan porque el I Estilo Pompeyano hunde sus raíces en el denominado Estilo Estructural –sin otra influencia que la de Oriente, sobre todo Alejandría- sino que ven el mismo fenómeno en las sucesivas etapas pictóricas, de tal forma que, por ejemplo, las arquitecturas tan características del II Estilo estarían representando los edificios ptolemaicos que se erigieron en su día por el norte de África y la faja siropalestina entre otros lugares. Eso explicaría por qué durante el II Estilo se representaron estructuras tan “barrocas” cuando no se daba ese tipo de construcciones en la República romana (Fragaki, 2003: 232-249).

⁶Según esta teoría, el Estilo Estructural evolucionaría de forma muy diferente en Italia y Occidente, de tal forma que no existiría ese ilusionismo arquitectónico tan propio del II Estilo en casi ninguna de las paredes pintadas de Oriente. La existencia de edificaciones ptolemaicas en las pinturas pompeyanas no probaría nada y serían más “egiptizantes” que “egipcias”, es decir, que su presencia respondería al deseo romano por crear un ambiente exótico y romántico, para lo cual reproducirían entornos de un lugar paisajísticamente muy diferente al que ellos estaban habituados, pero que conocían muy bien debido a la relación que mantenían desde hacía mucho tiempo. Para los defensores de esta corriente, sí se darían algunos elementos de origen greco-helenístico, los cuales Roma había sabido asimilar y transformar creando conjuntos nuevos que no copiaban ningún modelo extranjero. Los sistemas

La pintura mural romana

considera totalmente artificial esa pretendida dualidad Oriente y Occidente a la hora de abordar estas cuestiones, aún quedan muchos puntos sobre los que incidir y matizar para definir los esquemas decorativos que estuvieron presentes en esa probada *koiné* helenística⁷. Las tendencias del momento eran comunes en pintura y arquitectura tanto en Oriente como en Italia (Fragaki, 2003: 257-258).

Precisamente por todo lo argumentado, debemos ser prudentes a la hora de hablar de la similitud entre el Estilo Estructural griego y el I Estilo pompeyano. Hay que considerar que, desde la publicación de V. J. Bruno (1969), se observaron diferencias estilísticas y por supuesto cronológicas, de tal forma que actualmente hay una clara distinción entre ambos.

Mientras que en el Estilo Estructural la zona baja se caracteriza por un zócalo muy pequeño –de unos 30 cm-, en los ambientes campanos es mucho mayor, llegando hasta el metro de altura. La zona principal en ambos casos se resuelve en un campo de ortostatos –a veces precedidos de una banda y encuadrados interiormente en los casos italianos- y la zona superior se organiza en una serie de hiladas de aparejo, inciso⁸ o en relieve. Suelen mostrar frisos muchas veces decorados (Fig. 2)⁹ que preceden, se alternan o coronan este aparejo, y se acompañan de una moldura. En ocasiones podemos encontrar una falsa galería en la parte más alta, compartimentada por

decorativos pues, hundirían sus raíces en la vieja tradición etrusca o itálica, y las tumbas de Canosa, Capoue y Ruvo –del los siglos IV-III a.C. y precursoras de un II Estilo-, las casas de Morgantina –del siglo III a.C.- y la Tumba de los Festones en Tarquinia así lo probarían (Fragaki, 2003: 249-257).

⁷ Hay muchos lugares en los que encontramos manifestaciones artísticas que evocan, a pesar de sus particularidades y diferencias, lo que en Italia será el I Estilo. Ya sean precursoras, derivadas o variantes del mismo, todo hace referencia a un mundo que sin duda estaba en constante comunicación.

⁸ F. Alabe defiende tras su estudio en Delos que la incisión es un rasgo genuino helenístico (Alabe, 2006: 9).

⁹ Tradicionalmente se ha argumentado que otra de las diferencias era la ausencia de figuración en el I Estilo pompeyano, tesis refutada por M. De Vos, quien demostró su existencia en la Casa del Fauno (I 12, 2) (De Vos, 1977: 35, lám. 34, fig. 30); y por los últimos descubrimientos en Pompeya, como en la casa del Championnet (VIII 2, 1) o en la Casa del Centauro (VI 9, 3-5), a través de la acuarelas de A. Parland. Según A. Fernández, en 2007 se halló también un fragmento de I Estilo con la representación de un pájaro (Fernández, 2008: 96). Estas figuraciones se sitúan en los bloques de aparejo y en los ortostatos (Croisille, 2005: 36).

La pintura mural romana

pilastras, elementos estos últimos que sólo descenderán a la zona media en Italia. Tanto la imitación de mármoles y alabastros como la policromía son rasgos presentes en los dos lugares, aunque parece que la combinación de colores en las paredes decoradas bajo cánones de I Estilo es menos coherente.

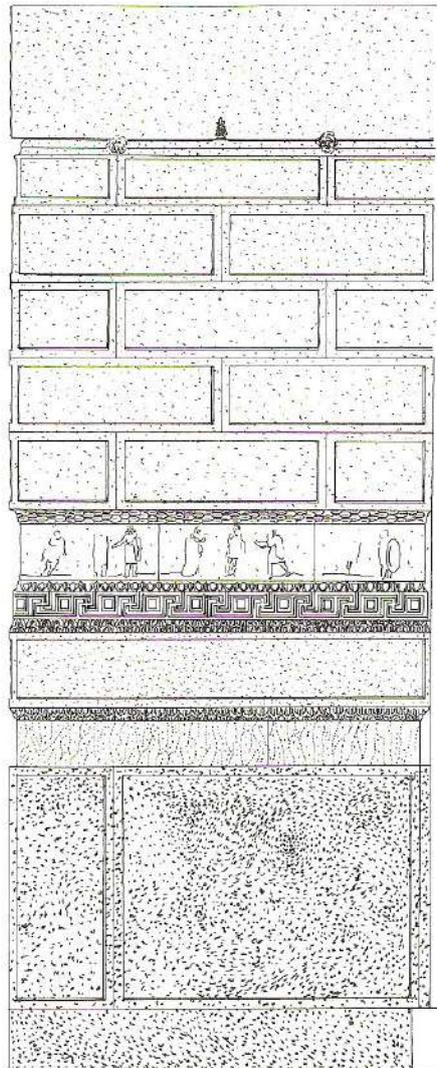


Figura 2: Casa de los Comediantes en Delos (Boulard, 1907)

Centrándonos ya en las características del I Estilo propio de la zona occidental, hemos de advertir que los ejemplos con los que contamos en la ciudad de Roma son ciertamente excepcionales, siendo la zona campana la que más casos nos ha reportado. Fue A. Laidlaw quien realizó un estudio pionero y sistemático sobre el citado periodo, actualizando sus características y

La pintura mural romana

documentando su existencia en numerosas casas campanas, entre las que destaca, por su conservación, la Casa di Sallustio (VI 2, 4) (Fig. 3), la Casa del Fauno (VI 12, 2) –ambas en Pompeya- y la Casa Samnita de Herculano (Laidlaw, 1985: 118-136 y 304-307).



Figura 3: Casa di Sallustio en Pompeya¹⁰: despiece de sillares policromados en la zona superior y presencia de pilastras que compartimentan todo el espacio (Foto de E. W. Leach)

La presencia entre sus características de la imitación de mármoles y alabastro provocó que a este periodo también se le denominara, ya en el estudio de A. Mau, como “Estilo de Incrustación”, un apelativo erróneamente utilizado como sinónimo de este periodo (Rostowzeff, 1919: 144 y 140). La inserción de un mármol de color dentro de un bloque marmóreo de otro color no se limita a Pompeya y tampoco es una norma en todos los casos estudiados de I Estilo (Bruno, 1969: 307).

Un último rasgo a señalar es la adecuación de la decoración a la funcionalidad de las estancias. Los *cubicula* presentan una doble estructura

¹⁰ Es muy significativo en esta casa que durante su última fase casi en tiempos de la erupción, el propietario de la misma, *Aulus Cossius Libanus*, aunque decidió ornar sus habitaciones privadas bajo cánones del IV Estilo, de acuerdo con la moda del momento, mantuvo decoradas en un I Estilo aquéllas destinadas a un uso público -*atrium*, *alae* y *tablinum*-. Más aún, decidió utilizar también este estilo arcaico en una de las habitaciones que tuvo que remodelar para abrirla a la parte posterior del jardín (Laidlaw, 1985:45).

La pintura mural romana

arquitectónica definida por una alcoba y una antecámara, apareciendo la primera ligeramente elevada. Esto además se realiza mediante la inserción de dos pilastras sobresalientes para dividir el espacio (Guiral y Mostalac, 1993: 367).

La decoración de los muros adquirió durante este periodo una gran importancia y plasticidad, repitiendo esquemas compositivos propios de edificios públicos, y aunque dotó a las habitaciones de una pretendida monumentalidad, también supuso una concepción plana y hermética de las mismas, al faltar en ellas cualquier tipo de perspectiva.

1.2.- II ESTILO POMPEYANO

En el periodo tardorrepublicano se desarrolló el II Estilo pompeyano que se presenta como una suerte de reacción al inconveniente del que acabamos de hablar. A diferencia del anterior, se considera una producción concebida como un bloque, claramente distinta a la precedente y la posterior. Aunque sus ornamentos se basen en algo ya establecido, su combinación y modo de presentación sí será una característica genuina romana. Sólo algunos aspectos de las decoraciones más elaboradas del I Estilo encuentran cabida en la nueva moda, pero el hecho de que ahora se reemplace la decoración estucada por la pintada hace que estemos ante un estilo que entraña técnicas completamente nuevas dentro de un periodo de gran creatividad.

Podemos decir que la novedad principal del II Estilo es el deseo de abrir los muros buscando obsesivamente la profundidad a través del uso de la perspectiva y el claroscuro. Se trata de conceptos que, por separado, ya observamos en representaciones pictóricas anteriores. Se constatan tentativas de apertura ilusionista de la pared, por ejemplo, en la tumba de Lyson y Kallikles en Lefkadia (Croisille, 2005: 47 y 50) (Fig. 4), fechada a mediados del siglo III a.C., con un considerable efecto espacial. De la misma forma, hallamos

La pintura mural romana

cierto atisbo de profundidad en la pintura vascular del siglo IV a.C., pero está destinada a motivos aislados, no para conjuntos¹¹.

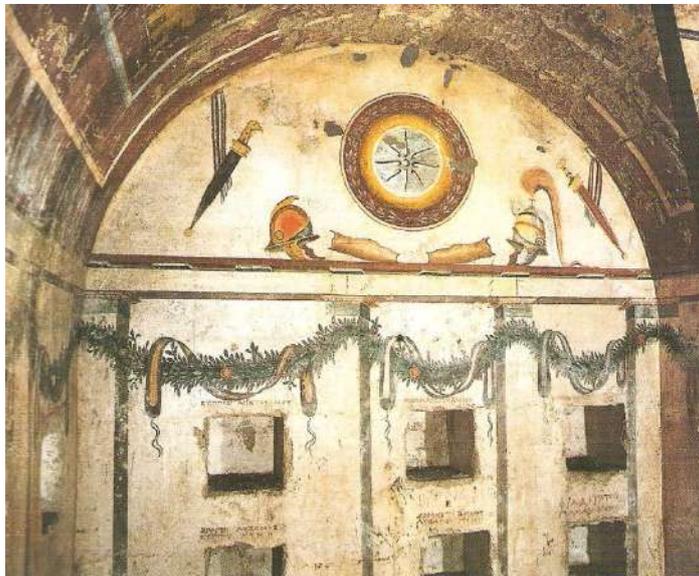


Figura 4: Tumba de Lyson y Kallikles (Lefkadia): uso de la perspectiva¹² (Croisille, 2005)

Asistimos al uso de la pared para la emular la ampliación del espacio y para ello se recurre constantemente a la representación de arquitecturas y paisajes. Es la época en la que el relieve en estuco abandona la parte inferior y media de la pared, quedando reducido su uso para la creación de molduras en la zona superior y casetones en techos y bóvedas¹³.

Durante esta fase decorativa las composiciones, en líneas muy generales, presentan una zona inferior o *podium* que imita a veces un aparejo, y

¹¹ Sobre esta cuestión, recomendamos la consulta de la colección de cráteras procedentes de Apulia estudiada por J. White en 1956: "Perspective in Ancient Drawing and Painting". *Society for the Promotion of Hellenic Studies* 7.

¹² Obsérvese que todavía hay errores: mientras que la perspectiva de las pilastras se concibe de forma simétrica, de tal modo que quedan dispuestas de forma divergente, la correspondiente a las ventanas tiene una sola orientación con un punto de vista en diagonal.

¹³ Es el denominado por R. Ling como *Coffer Style*: Los principales restos de este tipo son: la bóveda y el tímpano de la Casa de los Grifos en Roma, fechados entre finales del siglo II a.C. y principios del siglo I a.C.; la bóveda de la denominada Villa de Galba en Frascati, fechada en el segundo cuarto del siglo I a.C.; la bóveda y el tímpano de la Casa del Criptoportico de Pompeya (I, 6, 2) del tercer cuarto del siglo I a.C.; y la bóveda de la Tumba de Auxinum en Osino, considerada del tercer cuarto del siglo I a.C. aunque se tiende a retrasar esta fecha (Ling, 1972: 25-26).

La pintura mural romana

una parte media con ortostatos, los cuales a través de filetes de color contrastados y juegos de claroscuro simulan estar en relieve e iluminados con un punto focal lateral. Se separan unos de otros por grandes placas, y en varias ocasiones encontramos el espacio compartimentado a través de pesadas columnas que se apoyan en el *podium* y sustentan arquitecturas de todo tipo. En la zona superior podemos hallar o bien la representación pintada de los sillares de la fase precedente, o una apertura en uno o varios planos hacia un mundo ficticio en el que no falta un cielo azul y la imagen de estructuras lejanas, aspectos que van adquiriendo complejidad según se desarrolla la etapa que nos ocupa. Continúan las imitaciones de mármoles y piedras semipreciosas ejecutadas con gran realismo.

Cronológicamente, abarcó desde el año 90/80 a.C. hasta el 20/15 a.C., es decir, hasta el inicio del principado de Augusto. El primer lugar donde se constata es en la Casa de los Grifos, datada hacia el año 80 a.C. En esta vivienda, si bien todavía no contamos con una decoración articulada totalmente en planos, sí que se produce la utilización de la pintura para representar los elementos que antes se realizaban con estuco (Fig. 5).

H. G. Beyen (1960) estableció un esquema evolutivo para el citado periodo dividiéndolo en dos grandes fases y subdividiendo cada una en distintas etapas: Ia; Ib; Ic; IIa y IIb. La primera cubriría la progresiva evolución desde la plasmación a través de la pintura de la arquitectura ilusionista, hasta la representación de una pared abierta, y se prolongaría hasta el año 40 a.C. La segunda, supondría una suerte de regresión hacia un muro cerrado, insistiendo además sobre la estructura geométrica de las paredes con la tripartición general en paneles y diferenciando un edículo central.



Figura 5: Casa dei Griffi en Roma: Decoración articulada en dos planos sin apertura de la pared

Según A. Barbet, H. G. Beyen realizó una excesiva compartimentación del periodo. La autora francesa (Barbet, 1985a: 36), como ya había insinuado M. Borda anteriormente (Borda, 1958), distingue tres posibles periodos. El primero, datado entre el año 100 y el 60 a.C., se caracteriza por la articulación de la decoración en dos planos con presencia de capiteles, pedestales y columnas, elementos sustentadores de arquitrabes (Fig. 5).

El segundo es la fase de esplendor y se extiende hasta el año 40 a.C. Dominan en él las arquitecturas en perspectiva articuladas en múltiples planos donde las columnas adquieren un papel protagonista. Generalmente, el último plano se abre hacia el exterior materializado por el cielo azul. También destaca la presencia de megalografías (Fig. 6)¹⁴.

¹⁴ Es el momento en el que se decoran las grandes villas como la de Oplontis en Boscoreale o la Villa dei Misteri en Pompeya

La pintura mural romana

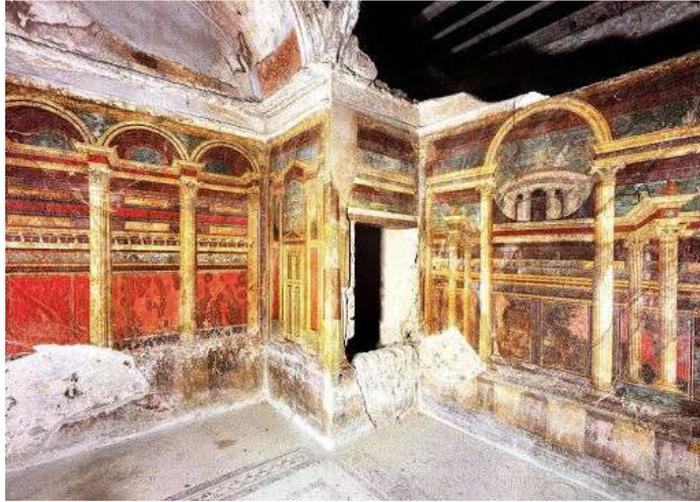


Figura 6: Villa dei Misteri: Decoración en planos con el último abierto al exterior



Figura 7: Villa della Farnesina: transición hacia el III Estilo. Columnas más delgadas que sostienen un edículo central con presencia de paisaje idílico sacro y escena mitológica (Foto de L. Íñiguez)

La pintura mural romana

El tercero se considera la fase final y se data entre el 40 y el 20 a.C. Las arquitecturas, realistas hasta el momento, se transforman en ficticias. Las columnas se adelgazan y en algunos casos se convierten en elementos vegetales que sostienen un edículo central, el cual se abre como una gran ventana a un paisaje idílico-sacro en el que aparecen santuarios campestres. En ocasiones se sustituye por un tema mitológico (Fig. 7)¹⁵.

Por lo que se refiere a los techos¹⁶, igualmente se representará en ellos a través de la pintura o el estuco las cubiertas antes realizadas en madera. Derivan del hábito de cubrir las habitaciones con vigas de este material cruzadas en ángulo recto¹⁷, lo cual hizo que naciera dicha decoración emulando este tipo de cubrición. Estos elementos se definen como espacios bien delimitados que serán enriquecidos con molduras u ornamentos pintados o esculpidos. Muy tempranamente son empleados dentro de la arquitectura en piedra de la época griega y así encontramos el primer ejemplo conservado en el templo de Atenea en *Paestum*, construido hacia el 480 a.C. (Lawrence, 1957: 128-129, fig. 73). Sin embargo, la idea no era nueva en Italia, ya que la imitación pintada de las vigas de madera de una cubierta la observamos en las tumbas etruscas (Barbet, 1985a: 77-78)¹⁸.

También en este periodo se adaptan las pinturas a la utilidad de las estancias (Barbet, 1985a: 57). A través de la decoración, se comienzan a

¹⁵ La Casa de Livia y Augusto en el Palatino y la Villa della Farnesina serían los ejemplos paradigmáticos de esta fase.

¹⁶ El conocimiento sobre la decoración de los techos ha estado siempre influenciado por la dificultad de recopilar el material fragmentado. Tanto es así que en Pompeya, donde conocemos muchísimos casos de paredes pintadas, no contamos con muchos restos que nos informen sobre el sistema de cubrición de los edificios, y si la mayoría eran estucados, pintados o de madera. Afortunadamente los hallazgos en este sentido y la proliferación de estudios centrados en ellos son hechos que están cambiando la situación. Destacamos a este respecto el congreso celebrado en 2001 a cargo de L. Borhy: *Plafonds et voûtes à l'époque antique* (Borhy, 2004).

¹⁷ Aunque no se han conservado, sabemos que existían techos formados por vigas de madera cuyo cruce produciría la existencia de casetones. Existe una pintura en la Casa de Dionisos en Delos que muestra una representación arquitectónica dentro de la cual se distingue perfectamente este tipo de cubrición (Barbet, y Guimier-Sorbets, 1994: 25).

¹⁸ Uno de los primeros techos articulados de esta manera lo encontramos en la Casa del Fauno en Pompeya (Barbet, 1985a: 21 y 78, figs. 7 y 8; Barbet y Guimier-Sorbets, 1994: cuadro sinóptico; Guimier-Sorbets, 2004: 68).

diferenciar las salas para comer de los salones, peristilos y habitaciones para dormir¹⁹. Sobre este aspecto nos vuelve a informar Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VII 4, 4):

“La ornamentación de los enlucidos debe estar en correcta correspondencia con las normas del decoro, de modo que se adapte a las características del lugar y a las diferencias de los distintos estilos. En los comedores de invierno, por ejemplo, no ofrece ninguna utilidad adornarlos con pinturas de grandes objetos, ni con delicadas molduras en las cornisas bajo bóvedas, ya que se echan a perder por el humo del fuego y por el hollín continuo de las antorchas.” (Trad. J. L. Oliver)

En *cubicula* y *triclinia* se distingue además la zona destinada al reposo o comida –*coeton*- y la antecámara o zona de tránsito –*procoeton*-, esta última con esquemas compositivos paratácticos. La división también se documenta en suelos e incluso en techos (Fig. 8)²⁰. Estructuralmente difieren de lo observado en el I Estilo, pues la distinción entre ambas zonas se realiza mediante el programa decorativo, es decir la zona de reposo no está realizada en la estructura arquitectónica, sino que forma una unidad y es la decoración conjunta la que marca la compartimentación. Por ello, la división viene sugerida, la mayoría de las veces, por pilastras o columnas pintadas (Guiral y Mostalac, 1993: 374-376).

Podemos finalizar arguyendo que este estilo se estructura en consonancia con la época en la que se desarrolla, el final de la República, etapa ideológica y tipológicamente muy homogénea. Sobre todo a partir de la llegada de Augusto, hay un deseo por conseguir el consenso social y que éste se vincule a la nueva dinastía, la cual busca así legitimar su poder. Desde las altas esferas se pretende materializar este cambio a través de una amplia renovación

¹⁹ Debemos ser cautos a la hora de tratar estas cuestiones. Sí podemos probar una división de este tipo de estancias a través de la decoración, pero no podemos afirmar con seguridad que también hubiera programas iconográficos exclusivos de una y de otra. Tal y como concluye R. Ling en su estudio sobre los *triclinia* pompeyanos, aunque es cierto que en algunas ocasiones priman los ornamentos propios del universo dionisiaco, no hay una especial relación entre la función de la habitación y los temas empleados para su decoración (Ling, 1995: 240 y 250).

²⁰ Se trata de una tendencia que continuará también en el III Estilo e incluso contamos con algunos ejemplos en el IV. Para consultar los diversos casos pompeyanos véase cuadro sinóptico de A. Barbet (1985a: 133).

La pintura mural romana

urbanística y arquitectónica en las que se intenta implicar a las aristocracias municipales a través del evergetismo, práctica que estas élites no dudaron en llevar a cabo por los beneficios directos e indirectos que podían obtener.

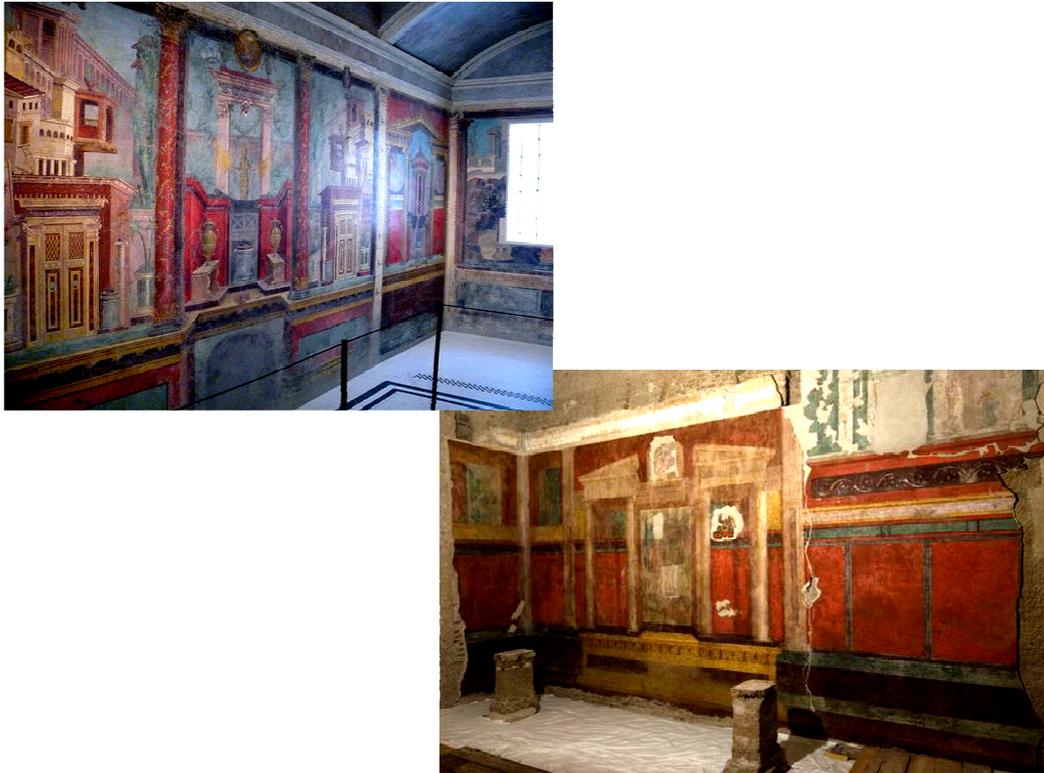


Figura 8: *Cubiculum* en la Villa di *Publius Fannius Sinystor* en Boscoreale y *oecus* de la Casa di Augusto en el Palatino: en ambos casos se observa en decoración, suelo y techo la división de la zona de tránsito y la zona de reposo (Anderson, 1987-88; Iacopi, 2007)

Ciertos motivos en pintura, especialmente en la última fase del II Estilo, evocarán de manera intencionada la nueva *aurea aetas* instaurada por Augusto; una supuesta edad de oro fundamentada en –y justificada por– el recurso constante a conceptos como prosperidad, paz y tranquilidad. Son nociones que nos transmiten, por ejemplo, los paisajes idílico-sacros²¹ dispuestos en los edículos centrales (Fig. 7). Igualmente, es la época en que adquiere verdadera importancia la representación, tanto en pintura como en

²¹ Los temas paisajísticos, en los que se suelen representar templetes o pequeños santuarios en medio de la naturaleza, también pretendían transmitir una vuelta a la *pietas* original, es decir, a una religiosidad sencilla y verdadera (Zanker, 1993: 333).

La pintura mural romana

mosaico, de *xenia*²² –en griego, dones hospitalarios- (Íñiguez y Lascas, 2012)²³ (Fig. 9). En este periodo adquieren protagonismo a modo de ofrendas en los santuarios y cuadros –*pinakes*-, limitados a los *oecus* y a los triclinios (Mastroroberto, 2005: 11), con representaciones muy realistas²⁴. En definitiva, se trata de motivos que fueron utilizados como forma propagandística por la aristocracia para mostrar su bonanza, pero también por Augusto a modo de mensaje tranquilizador después de los desórdenes producidos por la Guerra Civil, en un esfuerzo por mostrar la prosperidad reencontrada (De Caro, 2003: 26). Es una práctica que seguirá evolucionando durante la siguiente fase.



Figura 9: Villa de Poppea en Oplontis: *xenia* (Sampaolo, 2009)

²² Concepto según el cual el propietario de la casa, en teoría, desea hacer la estancia más hospitalaria a sus visitantes mostrando distintos productos alimenticios de los cuales sus huéspedes se van a poder beneficiar. En la práctica no dejaba de ser un recurso más para mostrar la prosperidad y riqueza de su morada.

²³ En un primer momento, se tratan como elementos accesorios al resto de decoración (Sampaolo, 2009: 72 y ss.) pero conforme avanza el periodo, el gusto por estos temas se extiende de tal forma que algunos de los ejecutados en esta etapa son considerados los de mayor calidad del género (Mastroroberto 2005:19).

²⁴ Son un motivo destacado dentro del repertorio ornamental propio del II Estilo, por lo demás formado por máscaras teatrales, trípodes, candelabros, etc. Se trata de arquitecturas y ornamentos que nos recuerdan al universo teatral. Sobre la discusión acerca de su grado de influencia en la pintura mural romana de ámbito doméstico véase Lehmann, 1953; Engemann, 1967; Allroggen-Bedel, 1974; y Barbet, 1985a, entre otros.

1.3.- III ESTILO POMPEYANO

El III Estilo pompeyano es una clara evolución del anterior. El paso de uno a otro se efectúa mediante los denominados “estilos de transición”, que serán dos fundamentalmente: uno de ellos se preocupará por hacer desaparecer progresivamente los elementos arquitectónicos tan característicos del periodo anterior, sustituyéndolos por candelabros; el segundo mantendrá dichas estructuras, apostando así por cierto conservadurismo. En cualquier caso, ambos desembocarán en una nueva moda que se extenderá por todo el Imperio.

Según J. R. Clarke, la progresiva transición se detecta en los sistemas decorativos de Roma, probablemente antes que en Pompeya, y para entender su comienzo se deben tener en cuenta tres fenómenos: el cambio de estilo, el cambio en la concepción arquitectónica y la introducción de nuevos motivos decorativos (Clarke, 1987: 267).

Aunque no se trata de una moda independiente, sí es una reacción estética respecto a lo anterior (Guillaud, 1990: 45). Las características generales son las siguientes: la pared, por lo general, se dividirá en tres zonas tanto vertical como horizontalmente; el zócalo sigue la compartimentación de la zona media mediante distintos objetos verticales, y la decoración puede ser geométrica con dibujos lineales de rectángulos, rombos cuadrados y círculos que reciben distintos elementos decorativos –rosetas, máscaras, aves, etc.-. Hacia la mitad del periodo las líneas se vegetalizan y se convierten en guirnaldas. Los macizos vegetales son propios de esta sección, aunque todavía persisten las imitaciones marmóreas.

En la zona media, el sistema se articula en torno al centro, donde domina un panel con un cuadro central en el cual viene colocada una escena figurada de carácter mitológico o sacro. Es habitual la presencia de una predela a veces ornamentada con motivos vegetales o animales. Las columnas, propias del II Estilo, ahora se estilizan y adornan también con motivos vegetales e

La pintura mural romana

incluso con instrumentos musicales y máscaras, que muchas veces parecen gravitar sobre el zócalo. Frecuentemente son sustituidas por una gama variadísima de candelabros: vegetales, aquellos que imitan modelos metálicos, tirsos y trípodes; constituidos por la superposición de diferentes elementos, como máscaras, pájaros o vasos de los que nacen tallos en forma de obelisco. El repertorio ornamental se enriquece y se refina, pero se pierde movimiento en la pared, la cual gana en solidez y deja atrás los juegos de perspectivas y claroscuros (Borda, 1958: 55). Los paneles presentan colores opacos e impenetrables, perfectos para ser animados por cenefas adornadas con detalles en miniatura y por frisos poblados de pequeñas figuras. En ocasiones van encuadrados interiormente por líneas dobles y triples. Hacia el final, encontramos una reacción ante el “antiilusionismo” característico de las primeras fases, algo que traerá consigo la llegada del IV Estilo.

En la zona superior, las sutiles arquitecturas de las etapas iniciales se reducen a figuras geométricas decoradas con el típico repertorio del III Estilo: *pinakes*, vasos de diferentes tipos, aves, tirsos, objetos colgantes, etc. Suele ser habitual el uso de colores claros y frisos miniaturistas.

La variedad en la presentación de las distintas zonas de la pared se produce igualmente en los techos. Fue A. Barbet quien clasificó las posibilidades compositivas de las cubiertas pompeyanas estableciendo diversas categorías (Barbet, 1985a: 140 y ss.): composición de casetones y de elementos geométricos derivados de los mismos –estrellas, rombos, cubos en perspectiva y octógonos-, con un total abandono del efecto de profundidad buscado en el estilo precedente; estructuras con combinación de cuadros y rectángulos, esquemas provenientes de la degeneración de la retícula formada por los casetones también de la etapa anterior; composiciones libres con una evidente intención de acentuar las líneas diagonales; esquemas libres y naturalistas; y las composiciones a base de bandas concéntricas, decoración que ya anuncia la fase siguiente.

La pintura mural romana

Como hemos adelantado, si hay algo que sobresale por encima del resto de componentes del periodo que nos ocupa es su repertorio ornamental. A los motivos que hemos visto anteriormente se suman frecuentes ilustraciones emanadas de la naturaleza, como pájaros y plantas, que ocupan toda la pared, una de las zonas, o simplemente se tratan como elementos aislados. En todo caso, es una clara referencia al culto del universo del jardín²⁵ propio de la concepción naturalista del espacio en época de Augusto (Fig. 10) (Sampaolo, 1992: 72-74; Guiral y Mostalac, 2004b).



Figura 10: Casa del Bracciale d'Oro: decoración de jardín (Nava *et al.*, 2007)

Destaca por tratarse de un repertorio caligráfico en el que las figuras, por lo general de pequeño tamaño, son tratadas con una extremada minuciosidad y detallismo, tanto en lo referente a la línea del dibujo como a la combinación de colores. También se denota este preciosismo en la disposición de determinados ornamentos, sobre todo vegetales, a modo repetitivo o de tapicería –es lo que en alemán se conoce con el nombre de *tapetenmuster*– recurso de gran éxito durante el III Estilo. Finalmente, algunos reflejan una nueva moda consecuencia de la coyuntura política del momento. Añadir Egipto como provincia en el año 30 a.C. provoca que los motivos alejandrinos adquieran gran popularidad en Roma (Ducati, 1942: XVII; Kenner, 1972b: 203-208; De Vos, 1980; Sampaolo, 1992: 70-72; Bragantini, 2006), fenómeno que

²⁵ Para conocer más acerca de la popular pintura de jardín, véanse, entre otros, De Caro; 1991; De Carolis, 1992; Barbet, 1995; Mostroberto, 1998 y Settis, 2002.

La pintura mural romana

será avivado en las casas de los comerciantes enriquecidos por las transacciones efectuadas con este territorio.

Es Vitrubio, una vez más, quien nos muestra una reacción ante esta nueva moda, despreciándola (*Sobre la Arquitectura*, VII 5, 3):

“Estas representaciones pictóricas, que eran una copia o imitación de objetos reales, ahora son despreciadas por el mal gusto del momento presente, ya que se prefiere pintar en los enlucidos deformes monstruos mejor que imágenes de cosas reales: se sustituyen las columnas por cañas estriadas y los frontones por paneles con hojas rizadas y con volutas. Pintan candelabros que soportan como pequeños templos y sobre sus frontones hacen emerger de las raíces muchos tallos con volutas, que absurdamente sirven de soporte para estatuillas sedentes; y también otros tallos más pequeños que en su parte central poseen figuritas con cabeza humana por un lado y de animal por otro.” (Trad. J. L. Oliver)

Posteriormente Petronio, al observar las pinturas conservadas en su época con motivos iconográficos egipcios, escribe (*El Satiricón*, 88):

“Después le pregunté a qué causas atribuía la decadencia de las bellas artes en el presente siglo, sobre todo en cuanto atañía a la pintura.

-El amor a las riquezas –me contestó- ha producido este triste resultado [...] No te asombre, por consiguiente, la decadencia de la pintura, ya que dioses y hombres ven con más gusto una barra de oro que todas las obras maestras de Apeles y Fidias y demás griegos locos, como ellos los llaman.” (Trad. V. De Lama)

Cronológicamente, podemos fijar el inicio del nuevo estilo hacia el 17 a.C.²⁶

²⁶ La pirámide de *Caius Cestius* en Roma es considerada uno de los primeros ejemplos de este estilo (Fig. 11) (Barbet, 1985a: 104).

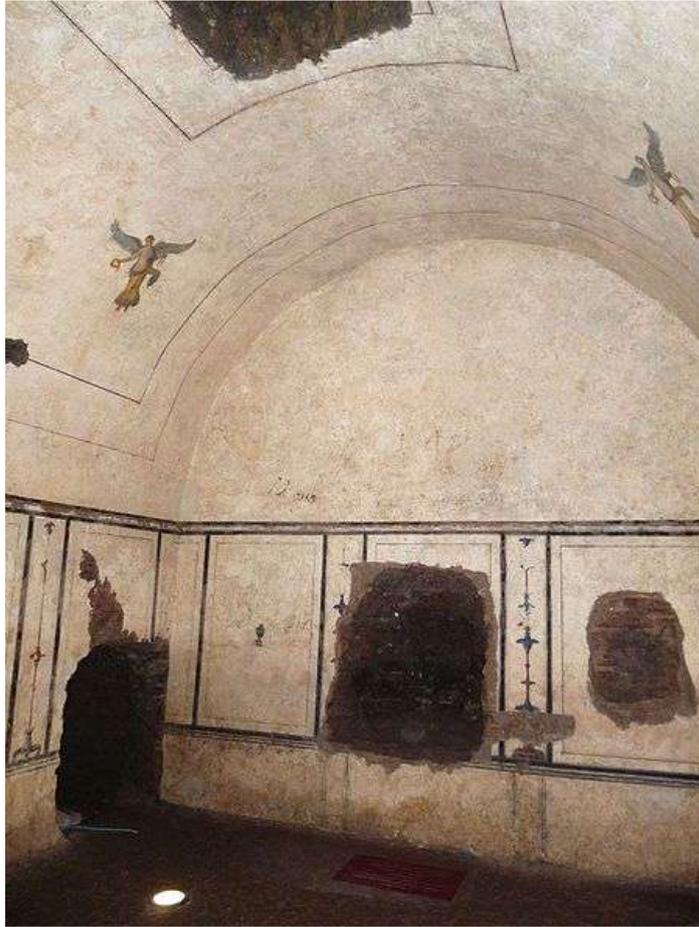


Figura 11: Pirámide Caius Cestius en Roma (Foto de A. Damato)

M. Bastet y F. L De Vos, cuyo estudio es la principal obra de referencia sobre el III Estilo, lo dividieron en dos fases: la primera de ellas se desarrollaría entre el 20 a.C. y el 25 d.C., y consiste en la desaparición progresiva de los objetos decorativos de la parte media y su aislamiento dentro de la zona superior. La segunda, entre el 25 y el 45 d.C., nos presenta una heterogeneidad de ornamentos que darán paso al IV Estilo. Ambas se encuentran clasificadas en subfases -Ia, Ib, Ic; IIa y IIb- (Bastet y De Vos, 1979: 62-103), compartimentación nuevamente excesiva para A. Barbet, quien afirmó que la diferencia se debía a la actuación de diversos talleres paralelos. Para esta autora sólo existirían tres grandes fases: la inicial, caracterizada por la sustitución de columnas por candelabros y la presencia de paneles planos acordes con el clasicismo augústeo; el periodo de expansión, con tendencia hacia la monocromía (Fig. 12); y el periodo de madurez, con elementos

La pintura mural romana

arquitectónicos frágiles e irreales, ejecutado todo ello con colores claros. También señaló un periodo de transición hacia el IV Estilo (Barbet, 1985a: 96-175).



Figura 12: Villa di Agrippa Postumo en Boscorecase: refleja la tendencia hacia la monocromía (Blanckenhagen y Alexander, 1962)

Si las arquitecturas y perspectivas propias del II Estilo transmitían, a través de su esquema compositivo, una visión de la estancia amplia y espaciosa, la sobriedad del III Estilo nos comunica una nueva concepción de las habitaciones más opaca. Podemos decir que se trata del sistema decorativo típico de la casa urbana caracterizada por sus pequeños ambientes (Elia, 1974: 162).

Para comprender las características ornamentales descritas debemos tener en cuenta el cambio político y cultural que ocurre en esta época. Recordemos que tras la batalla de *Actium* en el año 31 a.C., Augusto se convierte en la figura central de Roma. Su figura soberana se asienta sobre unas bases morales que abogan, pasada ya la primera fase de su principado, por el conservadurismo y la tradición. Estéticamente, esto se va a traducir en una vuelta al clasicismo donde las arquitecturas ilusionistas del II Estilo no

tendrán cabida. A su vez, las nuevas propuestas se caracterizarán por la contención, la simplicidad, la claridad y la precisión, sobriedad que contrasta con la utilización sabia de la policromía. Durante la evolución de la promoción y legitimación de la nueva dinastía, iniciada ya con el II Estilo, se van añadiendo elementos a la iconografía y escenas a los cuadros mitológicos que evocan o indican los *exempla pietatis et virtutis*, es decir, el sistema de valores propuesto por la restauración augústea (Sampaolo, 1992: 59-60).

Por otro lado, se produce de manera paulatina un ascenso de nuevas *gentes* filoaugústeas que, a través de ligazones matrimoniales y alianzas políticas, se unen a las élites sociales tradicionales y colaboran en ese proceso propagandístico del que hemos hablado anteriormente (Zanker 1993: 309-318). Las familias más influyentes y los *parvenues* se identificarán con el programa cultural del nuevo régimen y lo transmitirán a sus conciudadanos, abogando por la integridad del *princeps* como un ejemplo a imitar (Pappalardo, 2002-2003: 172). Esto se verá reflejado en la esfera doméstica a través del uso de ciertos programas figurativos en los que se intenta expresar que los seres humanos pueden alcanzar la perfección si consiguen las *virtutes*. Para ello se recurre frecuentemente a personajes míticos como Hércules, héroe de origen humano divinizado –remarcaba la ideología de una monarquía terrenal con pretensiones divinas-, e igualmente a determinados motivos decorativos como las cornucopias –familia imperial como benefactora de la humanidad-²⁷.

También se apela frecuentemente al mito de Estado, para lo que tampoco resulta extraña la presencia de imágenes que representan pasajes míticos relacionados con Hércules, Télefo y Teseo. Hércules es el padre de Télefo, superviviente de la dinastía de Pérgamo. Éste fue criado por una cierva, de la misma manera que Rómulo lo fue por una loba. Rómulo fundó además Roma y está relacionado con su homólogo Teseo²⁸ que fundó Atenas. Parece

²⁷ La asociación de la cornucopia –elemento habitual de la iconografía- con personajes de rango imperial se da durante todo el Imperio (Pappalardo, 2002-2003: 173).

²⁸ Plutarco los compara en la *Vida de Teseo*, perteneciente a las biografías del autor clásico donde, a través de veintitrés pares de biografías, relaciona a un personaje griego con uno romano. Equipara a Teseo y Rómulo al considerarlos semejantes por contar un origen ilegítimo

La pintura mural romana

por tanto que la idea que se quiere transmitir es que Roma es heredera de Pérgamo y la nueva Atenas (Pappalardo, 2002-2003: 175). Todo ello estaría destinado a las habitaciones consideradas públicas, reservando para los *cubicula* los temas amorosos e intelectuales y haciendo del atrio un espacio para el disfrute del universo teatral que no se llega a abandonar (Romizzi, 2006: 24).

En un momento avanzado del periodo que nos ocupa, comienza un fenómeno que alcanzará su punto álgido en época neroniano-flavia: a la antigua élite formada por los descendientes de la vieja *nobilitas* y por las nuevas *gentes* ligadas a ellos con el ascenso de Augusto, se une una suerte de segunda élite enriquecida pero de orígenes humildes. Se produce fundamentalmente por dos factores, uno de naturaleza jurídica y otro de naturaleza económica. Por un lado, las leyes romanas sobre la sucesión conllevaban en cada cambio generacional la fragmentación del patrimonio familiar, de tal forma que hubo un momento en el que las antiguas *gentes* no pudieron afrontar la carga onerosa de la carrera política. Por otro lado, los *homines novi*, muchos de ascendencia liberta, pudieron adquirir cierta posición social gracias a las alianzas matrimoniales y políticas de adopción, pero, sobre todo, destacaron por enriquecerse gracias al éxito de sus actividades comerciales, permitiéndose así el ingreso en política.

Durante el III Estilo en Italia esta mutación social y sus consecuencias queda reflejada en la decoración. De un lado, la nueva clase emergente querrá equipararse en lujo a las viejas élites y optará por imitarles; sin embargo, mientras que la ornamentación general y los cuadros mitológicos en particular forman parte de discursos decorativos programados en las casas pertenecientes a la antigua aristocracia, las clases emergentes elegirán motivos y escenas mitológicas no concernientes a una temática general común, sino que efectuarán una yuxtaposición sin ningún tipo de ligazón entre sí (Romizzi, 2006: 24). También documentamos su gusto por esquemas cada vez más

y oscuro, por ser hijos de dioses y por ser grades guerreros y fundar ciudades (*Vida de Teseo*, I 2, 1-3).

barrocos. Las viejas élites reaccionan ante la llegada de estos advenedizos queriendo desmarcarse de ellos. Para ello, se identifican con una moda sobria, la representada por el III Estilo, que no abandonarán a pesar de la llegada de nuevas corrientes estilísticas, en una suerte de afirmación de la propia identidad²⁹. En cualquier caso, esté o no relacionado, ya en época de Claudio las escenas mitológicas proliferan por todo tipo de estancias. Además, los temas amorosos “salen” hacia ambientes de representación preconizando lo que será un rasgo característico de la etapa siguiente.

1.4.- IV ESTILO POMPEYANO

Hacia el 45 d.C. comienza el último periodo pictórico del ámbito campano, el IV Estilo, el cual no gozó de excesiva atención en la obra de A. Mau, quien lo concibió como la manifestación de la decadencia de la pintura pompeyana (Mau, 1882: 448). Sin embargo, tratado posteriormente de manera individual (Espósito, 1999: 23) e insistiendo tanto en su carácter arquitectónico (Eristov, 1983; 1990; 1994) como en sus aspectos ornamentales (Archer, 1990: 117), se ha llegado a interpretar como una brillante síntesis producto de la reelaboración de todos los temas anteriores.

Tradicionalmente se creía que comenzó tras el terremoto de Pompeya del 62 d.C., pero actualmente se adelanta esta fecha, y se considera que se inicia en torno al 45 d.C.³⁰, como resultado de la barroquización, la introducción de

²⁹ Se había argumentado que, tras el terremoto del año 62 d.C. en Pompeya, la vieja aristocracia no había decorado sus viviendas bajo cánones de la nueva moda, el IV Estilo, por falta de recursos económicos. Hoy en día, sin embargo, se toma como cierta la hipótesis según la cual la ausencia de cambio ornamental se produjo precisamente para identificarse con una moda sobria y también con un pasado legitimador: recordemos que muchas viviendas cuentan con paredes de I Estilo.

³⁰ Hay autores que establecieron su comienzo en época Flavia, como F. Wirth, que lo describió como una moda en la que predominan la simplicidad de los elementos a veces combinados con arquitecturas teatrales, y el tratamiento impresionista de los ornamentos (Wirth, 1934: 33). En su obra *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, titula el epígrafe bajo el que describe este periodo como *Flavische Wandmalerei von dem Untergang Pompejis*. También K. Schefold se inserta dentro de esta corriente (Schefold, 1953-54; 1957).

Dos hechos, el hallazgo de fragmentos con decoración propia del IV Estilo entre los escombros producidos por el terremoto del año 62 d.C. (De Vos, 1977), y el análisis de ciertas

La pintura mural romana

elementos curvos y la disposición de complejas arquitecturas en la zona superior de las paredes decoradas con un III Estilo final. No puede concebirse como un fenómeno uniforme y puede ser que, derivado de esta idea, surja el hecho de que no podamos dividirlo en etapas cronológicas sucesivas sino que debamos tomarlo como un estilo heterogéneo en el que nuevas decoraciones se unen a las anteriores, dando lugar a un sinfín de posibilidades compositivas³¹.

En el zócalo encontramos macizos vegetales, en alternancia o no con aves, formas geométricas enriquecidas, edículos simulados o *podia*, imitaciones de mármoles, o incluso personajes que a veces actúan a modo de atlantes o cariátides. En la zona media hallamos grandes edículos y ventanas, en ocasiones flanqueados por estructuras laterales salientes, la representación de *scaenae frontes* abiertas y tratadas como un todo, paneles planos en alternancia con interpaneles decorados con candelabros (Peters, 1982: 643-645; Peters y Meyboom, 1982: 33-64), y la presencia de paneles presentados como tapices o cortinas. En todo ello comprobamos que vuelven a imponerse las perspectivas. En la zona superior también podemos hallar *scaenae frontes*, arquitecturas, frisos, etc. (Fig. 13) (Barbet, 1980b: 65-73).

La variedad compositiva y ornamental es algo manifiesto para W. C. Archer, quien trata de darle explicación basándose en la funcionalidad de las estancias. Las composiciones con arquitecturas se reservarían para los espacios de recepción, y las paredes planas –aquellas que tanto recuerdan al periodo precedente– estarían destinadas a los ambientes privados, exceptuando peristilos y atrios, opinión también compartida por otros investigadores (Allison, 1992: 247). El autor también observa una gran oscilación en cuanto a la calidad de las obras pictóricas. Esto, argumenta, es

decoraciones, algunas todavía *in situ*, fechadas con anterioridad a dicho acontecimiento (Maiuri, 1933: 227-228, nota 20; Bragantini, 1981), permitieron adelantar el inicio de esta fase estilística.

³¹ La coexistencia de diferentes tipos compositivos se comprueba en casas cuya decoración pictórica se atribuye a un mismo taller: la Casa dei Principe di Napoli (VI 15, 8), la Casa dei Vetti (VI 15, 1) y la Casa dei Dioscuri (VI 9, 6-7).

La pintura mural romana

debido al ambiente artístico flexible propio de esta época, que permitió a las familias menos pudientes contratar a talleres de artesanos, eso sí, con peores aptitudes para desarrollar su trabajo que otros menos asequibles (Archer, 1990: 122-123).

En cuanto a los techos, nuevamente hemos de recurrir al trabajo de A. Barbet para una clasificación de los mismos (Barbet, 1985a: 215-272). A las formas que hemos descrito anteriormente se unen una multitud de posibles combinaciones. Ahora será característica la llamada composición en red, derivada también de los casetones originarios; otros tipos serán: los cuadrados yuxtapuestos o separados, simétricos; las bandas y cenefas concéntricas, con una cantidad infinita de posibilidades; y la presentación de la decoración en diferentes planos.

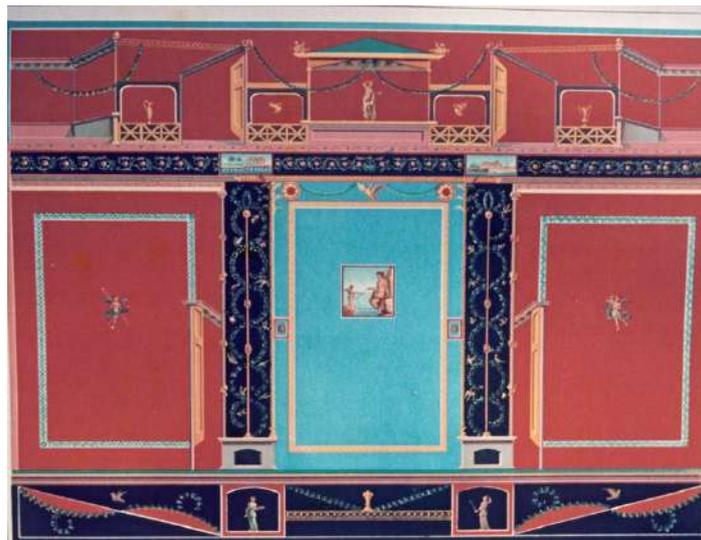


Figura 13: Casa dei Amazzoni (VI 2, 14): IV Estilo: restitución de una pared con zona inferior con edículos, zona media con cenefas caladas, candelabros y arquitecturas en perspectiva, y zona superior con edículos, personajes, pájaros y guirnaldas (Foto de A. Barbet)

Hay tres aspectos fundamentales relacionados entre sí en los que debemos detenernos: sus límites cronológicos, su división en fases, y las causas de su eclecticismo.

La pintura mural romana

Sobre su cronología, a la discusión ya descrita sobre la llegada de esta moda, se unen otros acontecimientos que suman complejidad a su tratamiento como bloque estilístico. La erupción del Vesubio marca el ocaso de las ciudades campanas y esto es precisamente lo que dificulta el análisis a partir de esa fecha. La imposibilidad de examinar decoraciones conservadas en un estado tan excepcional como las campanas con posterioridad al año 79 d.C., no permite un tratamiento metodológicamente homogéneo. En definitiva ¿Debemos considerar el ocaso de Herculano y Pompeya también como el fin de una moda pictórica?, ¿Podemos establecer que dicho estilo sigue evolucionando, presentando una nueva fase en otras ciudades de Italia y las provincias?, y en tal caso ¿No se trataría esta nueva etapa de una división artificial elaborada por parte de la investigación, es decir, provocada por un accidente geológico³² y no por un cambio real en la tendencia del estilo inducido por pequeñas mutaciones sociales, culturales, políticas o económicas?

Todas estas preguntas nos llevan en definitiva a hablar de la posible división en fases del IV Estilo, lo que ha sido casi una obsesión para la historiografía dedicada a pintura mural romana. Si en los estilos anteriores, al margen de pequeñas variaciones, quedan claros los subperiodos que conforman cada fase, no ocurre lo mismo para la etapa que ahora nos ocupa. K. Schefold, por ejemplo, aboga por fraccionarlo en múltiples y complejas fases³³,

³² El hecho de que las fuentes arqueológicas campanas no vayan más allá del año 79 d.C., provoca que la investigación tenga que centrarse en los conjuntos pictóricos de otros lugares que la mayoría de las veces se encuentran en mal estado de conservación. A. Mau ya se quejaba de la falta de documentación para averiguar el discurso pictórico romano en momentos posteriores al desastre (Mau, 1882: 456). Aunque hoy en día se ha paliado esta situación ante la proliferación de estudios sobre sistemas decorativos “tardíos” tanto en Italia como en las provincias, lo cierto es que todavía queda por definir qué ocurre exactamente desde el ocaso de Pompeya hasta la construcción del puerto de Ostia durante el reinado de Trajano, lugar que, debido a la acción de los limos del Tíber, nos vuelve a ofrecer estancias extraordinariamente bien preservadas.

³³ Hay que tener en cuenta dos aspectos a la hora de enfrentarse a la obra de K. Schefold: el primero, como hemos visto, es que, en contra de lo que se tiende a pensar hoy en día –tesis defendida por H. G. Beyen, avalada por F. L. Bastet y M. de Vos y corroborada por la práctica totalidad de los investigadores actuales- el autor afirmaba que el IV Estilo comenzaba tras el terremoto del año 62 d.C. Por otro lado, es necesario señalar también que confundió e incluyó en su estudio obras correspondientes al III Estilo tardío (Barbet, 1980b: 65).

La pintura mural romana

y lo mismo podemos decir de M. Borda (Schefold, 1953-54: 107-125; 1962; Borda, 1958: 76-80).

Hoy podemos decir, a pesar de la falta de homogeneidad estilística de la que venimos hablando, que se toman dos acontecimientos fundamentales, ocurridos en lugares distintos pero casi al mismo tiempo, como frontera divisoria del IV Estilo en dos fases. Éstos son el terremoto del año 62 d.C. en Pompeya y el incendio del año 64 d.C. con la consecuente construcción de la *Domus Aurea* de Nerón en Roma (Barbet, 1985a: 183-192; Zevi, 1992: 74-98; Croisille, 2005: 84-90). En la primera etapa, desde el 45 hasta el 62/64 d.C., aparecen las figuras en vuelo dentro de grandes paneles decorados con cenefas caladas, separados unos de otros por arquitecturas de las que penden objetos. Éstas también se hallan en la zona superior y en ningún caso son tan pesadas como las de etapas precedentes. En ocasiones volvemos a contar con megalografías en colores vivos. En lo que a esquema compositivo se refiere, se mezcla la tripartición horizontal y vertical introducida por el III Estilo con los ensayos de profundidad y perspectiva propios del II.

La segunda fase, desde el 62/64 d.C. hasta el 70 d.C., viene marcada por la influencia del reinado de Nerón y es considerada la de mayor apogeo. Ciertamente es que, rebatiendo lo anteriormente argumentado, no es fácil distinguir a partir de criterios puramente estilísticos ambas etapas. En cualquier caso, la que ahora tratamos se decanta por la exposición de la suntuosidad y el lujo, de acuerdo con la coyuntura cultural y política del momento. Este fenómeno se refleja, por ejemplo en la reproducción de ricas placas de mármol en los zócalos o en el recurso al color dorado por doquier. Prima la ilusión arquitectónica con la puesta en escena teatral a través de la representación de magníficos edículos, a veces con presencia de escaleras, cortinajes e incluso actores. No obstante, no se renuncia en absoluto a la ornamentación de detalle tal y como podemos comprobar en la gran obra del periodo, la *Domus Aurea* (Perrin, 1982a; Peters y Meyboom, 1982; Meyboom y Moormann, 2013).

La pintura mural romana

El repertorio ornamental canónico está compuesto principalmente por macizos vegetales, en alternancia o no con aves, e imitaciones marmóreas en los zócalos, cuya división en paneles suele coincidir con la zona media; y candelabros metálicos finos, y vegetales muy desarrollados, incluyéndose ahora el tipo torso, en los interpaneles o articulando la decoración. Hay motivos omnipresentes tales como las cenefas caladas (Barbet, 1981a), figuras y cuadros mitológicos, naturalezas muertas, roleos, y multitud de objetos que cuelgan de todas las zonas de la pared, como discos, *oscilla*, instrumentos musicales, etc.

Muchos de ellos están realizados con la técnica del *sfumato*, que comienza a triunfar ya en época de Claudio. Su manera de proceder se basaba en la yuxtaposición de colores puros y el contraste de luz y sombra. Según Plinio (*Historia Natural*, XXXV 116-117), uno de los pintores pioneros y más hábiles en este sentido fue *Studius*, el cual sabía elaborar construcciones y figuras ayudado de esta técnica y con una remarcable armonía de tonos (Ling 1977: 1-16; Blanc 2008: 3). El autor clásico también nos habla de *Famulus* o *Fabullus*³⁴ (*Historia Natural*, XXXV 120), el famoso pintor de la *Domus Aurea* de Nerón, quien además de utilizar una técnica de corte impresionista, también supo atenuar el barroquismo de su época, decantándose por una ejecución más propia de la etapa augústea (Meyboom, 1995).

Como ya apuntaran K. Schefold o M. Borda³⁵, podemos considerar que existe una tercera fase, desde época de Vespasiano hasta finales del siglo I d.C. que, sin embargo, ha sido calificada como decadente (Ling, 1991: 100), argumentando que el IV Estilo pierde vitalidad y delicadeza en esta fecha.

Es complicado tratar de abordar la descripción y duración de esta fase. En varios lugares itálicos hay cierto vacío documental de restos datados en el

³⁴ Sobre la discusión de su verdadero nombre véase Meyboom, 1995: 233-234.

³⁵ Ambos autores apostaron por considerar la fase datada tras el 70 d.C. como una más del IV Estilo, cuya característica esencial sería, según ellos, una vuelta al clasicismo en las composiciones, que en algunos de sus aspectos recuerda a la sobriedad del III Estilo, el llamado *Falscher dritter Stil* por K. Schefold, o a la majestuosidad del II Estilo -*Falscher zweiter Stil*- (Schefold, 1953-54; 1962; Borda, 1958: 76-80).

La pintura mural romana

último cuarto del siglo I d.C. Además, la mayoría de las pinturas fechadas durante este periodo³⁶ constatan la persistencia de esquemas anteriores más o menos modificados (Croisille, 2005). Se privilegian las superficies planas con pequeños cuadros y guirnaldas, mientras que los elementos arquitectónicos son tratados de manera secundaria. En definitiva, se trata de una tendencia de connotaciones sobrias.



Figura 14: Fragmento procedente de la Via Genova: presencia de arquitecturas en perspectiva dividiendo la decoración, y representación de cenefas floreadas (Di Puolo, 1993)

Podemos establecer un claro nexo de unión entre la heterogeneidad del periodo y la transformación social acaecida. Es a partir de la época neroniano-flavia cuando las nuevas clases emergentes, enriquecidas por sus actividades comerciales y artesanales, viven su etapa de mayor esplendor. Normalmente libertos o descendientes de estos, se adhieren totalmente a la nueva moda del IV Estilo, donde podemos decir que prima la bipolaridad. En primer lugar, se mezcla la tradición con la innovación: a los temas que evocan la *maiestas* del pasado se unen aquellos que manifiestan la *luxuria* del presente. Por otro lado, muy interesantes son los programas decorativos que muestran la dualidad *otium/negotium*. Los “nuevos ricos” continúan en su afán

³⁶ Los principales conjuntos son los frescos descubiertos en la Via Genova (Fig. 14) (Di Puolo, 1993), pinturas procedentes del Palacio de Domiciano -*Domus Flavia*- en el Palatino (Leach, 2004: 266-267, fig. 200), y las pertenecientes a la Villa también de Domiciano en Castel Gandolfo (Wirth, 1934: 48, fig. 14)

La pintura mural romana

ostentador y en su deseo por equipararse a la vieja aristocracia, y para ello no dudarán en reproducir elementos iconográficos que recuerden al universo del *otium* –pasajes mitológicos o elementos iconográficos de connotación contemplativa³⁷, gastronómica, intelectual³⁸, cinegética, erótica³⁹ o festiva⁴⁰- disfrutado por las élites en sus villas (Fig. 15).



Figura 15: Casa dei Vetti (VI 15, 1) en Pompeya: representación de viveros que recordaban a las *piscinae* características de las grandes villas de las aristocracia (Sampaolo, 2009)

Un mundo sin duda imaginado y reproducido como símbolo de estatus, deseado, pero probablemente alejado de la realidad cotidiana. De todas maneras, tampoco olvidan la procedencia de su riqueza, de tal forma que es

³⁷ Adquieren mucha importancia en esta época los temas bucólicos relacionados con obras literarias y normalmente representados dentro de cuadros idílico-sacros o con escenas mitológicas desarrolladas en ese ambiente -como aquella que protagoniza Polifemo y Galatea.- (Romizzi, 2006: 113). Normalmente, su tamaño va disminuyendo a lo largo del periodo (Wirth, 1934: 36).

³⁸ El *otium* intelectual puede estar implícito en escenas míticas alusivas a la educación -como las protagonizadas por Aquiles y Quirón-, a la música -aquellas en las que aparecen Apolo, Orfeo o Marsias-, al teatro, a la poesía y al arte -a través de la imagen de musas y poetas- (Romizzi, 2006: 113).

³⁹ La pintura erótica presente en Pompeya, sobre todo en sus últimos años de vida, ha gozado de gran atención por parte de la investigación. A. Varone la clasificó de la siguiente manera: aquellas pinturas de corte mítico en las que habitualmente aparecen Venus y Marte, o Júpiter con sus diversos amoríos; las que representan la relación de una pareja cotidiana sin sexo explícito pero con una carga erótica importante; y finalmente, aquellas que muestran esas mismas parejas pero practicando sexo de forma clara. Un subgrupo sería el formado por las escenas satíricas, destinadas a provocar risa o espanto ante cópulas imposibles (Clarke, 1998; 2003b; Varone, 2000). Muy interesante es la conclusión a la que llega G. Manzano tras su revisión. El autor cree que la pintura erótica, cuando aparece en estancias consideradas anómalas para su exposición, puede concebirse como un signo de identidad que, a la luz de la nueva moda neroniana, es escogido por parte de las clases enriquecidas como símbolo de autorrepresentación y por tanto de identidad. Abandonarían así las representaciones heroicas y de antepasados propias de la aristocracia, ya que por su procedencia humilde no podían presumir de un pasado de prestigio (Manzano, 2012: 286).

⁴⁰ Muy habitual es la representación de cualquier elemento referente al *thíasos* dionisiaco.

habitual en las viviendas de estos advenedizos la presencia de objetos o ciclos mitológicos referentes a su *negotium*⁴¹ (Fig. 16) (Íñiguez y Gascón, 2012: 224).



Figura 16: Casa di Marco Lucrezio Frontone (IX 3, 5) en Pompeya: *instrumenta scriptoria*, elementos propios de la contabilidad que recuerdan a las actividades comerciales que permitieron a los propietarios de la casa enriquecerse (Sampaolo, 2009)

1.5.- LA DENOMINADA PINTURA “POSTPOMPEIANA”

Más tarde, ya no podemos hablar de fases estilísticas sino de tendencias. Hasta la Antigüedad tardía, la pintura mural comienza un proceso imparable de declive manifiesto en la técnica de ejecución. El discurso pictórico se basa en una repetición más o menos simplificada de los esquemas creados en el siglo I d.C.: imitaciones de mármoles, paneles divididos por candelabros figurados, repetición de sistemas florales, escenografías y megalografías.

En el siglo II d.C., tal y como podemos comprobar en las decoraciones de Ostia, la calidad de las pinturas todavía es buena: se caracterizan por una progresiva simplificación de los esquemas arquitectónicos complejos de la centuria precedente. En el siglo III d.C. hallamos dos tendencias, una basada en criterios continuistas y la otra más influenciada por aires transformadores. La primera refleja una corriente que ya había comenzado en el siglo anterior, consistente en un estilo lineal con motivos muy sobrios generalmente sobre

⁴¹ En esa dualidad *otium/negotium* también se ha querido ver cierta conciliación entre dos conceptos de por sí opuestos: *otium*-ocio, vida campestre alejada de la ciudad, y *-negotium*-deber, actividades públicas propias de la ciudad (Zanker, 1993: 47).

fondo blanco que llega, en algunos casos, a la abstracción. La segunda se basa en la elaboración de un esquema repetitivo con motivos florales que rompe con la tradición helenística del ilusionismo arquitectónico. En el siglo IV nuevamente encontramos una vuelta al gusto por las arquitecturas en perspectiva y las megalografías que, sin embargo, denota la continuación del declive de la calidad pictórica. En cualquier caso, se trata de una nueva reacción a un estilo precedente, dinámica habitual en la Historia del Arte.

2.- LA PINTURA MURAL ROMANA PROVINCIAL

Es complicado realizar una descripción general de los estilos de pintura mural romana en las provincias. Si a ello le sumamos el material arqueológico con que trabajamos –cuyos hallazgos o bien son dispersos o han carecido de la atención necesaria- la tarea resulta casi imposible. Además, la evolución decorativa no pudo producirse en todos los lugares al mismo ritmo y con las mismas características. Cada zona del Imperio adquirió los esquemas pictóricos descritos más arriba en un momento determinado.

Debido a que nuestro trabajo se ciñe al siglo I d.C. –marco cronológico al que pertenecen el III y IV estilos- y puesto que ya hemos tratado el I y II estilos como antecedentes a las fases decorativas que nos interesan, consideramos mucho más útil a la hora de referirnos al mundo provincial occidental detallar qué ocurre concretamente durante el lapso temporal que nos ocupa. Por otro lado, no creemos oportuno incluir los conjuntos pictóricos de la parte oriental y norteafricana del Imperio, pues su decoración elaboró un discurso independiente de la parte occidental. Historiográficamente, es la parte oeste del Imperio la que ha gozado de una investigación más profunda en nuestro campo de estudio, destacando sobremanera el territorio de la *Galia*⁴².

⁴² Sobre la evolución de la pintura en las provincias occidentales véase, entre otros, Liversidge, 1982; Barbet, 1983; Barbet, 1983b; VV.AA. 1987; y Thomas, 1995: 171 y ss.



Figura 17: Fort Royal (Île Sainte-Marguerite): fragmentos de I Estilo en la *Galia*: estucos con denticulados, representación de delfines, y fragmento de un aparejo con una palmeta pintada (Foto de A. Barbet)⁴³

Dejando pues al margen el I y II estilos⁴⁴ en el mundo provincial, que además no generan a grandes rasgos ninguna diferencia ni cronológica ni estilística respecto a lo que se realiza en la metrópoli, nos referiremos a

⁴³ Las fotografías que presentamos de las pinturas pertenecientes a la *Galia* proceden de la Base de Datos *DECORS ANTIQUES*, según los fondos recogidos por A. Barbet, UMR 8546 CNRS-ENS-PARIS (Barbet y Carayon, 2013).

⁴⁴ Desde el siglo II a.C. se documentan ejemplos de I Estilo, sobre todo en *Hispania* y *Galia*, algo explicable porque fueron las provincias que más tempranamente entraron en contacto con Roma. En la primera de ellas, destacan los casos procedentes del área del valle medio del Ebro a los que nos referiremos en el capítulo VI de este trabajo. Igualmente, tenemos restos de este tipo hallados en el ambiente 3 la villa de Can Martí en Samalús (Vallès Oriental) (Aquilué y Pardo, 1990: 87-100), en el *castellum* de Can Tacó-Turó d'en Roïna (Montmeló-Montornés del Vallès) (Pitarch, 2009: 330-331), y en la Plaza del Hospital y *domus* de los Delfines de *Carthago Nova* (Fernández, 2008: 97-113). En la segunda provincia destacan los restos de I Estilo en Fort Royal (Île Sainte-Marguerite) (Fig. 17) y en Vaise, rue du Souvenir (Lyon) (Barbet, 2008b: 37-39).

En lo que respecta al II Estilo, es la *Galia* la que más datos ha proporcionado. En este territorio, además, contamos con el denominado II Estilo esquemático fechable en torno al año 30 a.C. Se trata de decoraciones modestas con una paleta de colores reducida, con la utilización también de filetes de encuadramiento bícromos para simular el relieve de los paneles medios, y de las llamadas *hampes à volutes* para el zócalo (Fig. 19) (Barbet, 1974a: 98-102). Los principales yacimientos en los que se constata esta fase estilística son: la Maison de Sulla (XII), la Maison aux Deux Alcôves (XVIII) (Fig. 18), Portique dorique (XXXII), y Maison XVI (*Glanum*); École Jean-Jaurès (Nîmes); Clos de la Lombarde, y Rue Francis-Marcéro (Narbonne); Aumes (Puesch-Balat), Ensérune (Fig. 19), y Villa de Primuliac (la Savoye) (Ensérune); Colline Saint-Jacques (Cavaillon); *oppidum* du Castellat (Murviel-Lès-Montpellier); Serre de Brienne, Pièce 3, y Pièce 1 (Brignon); Enclos des Charteux (Aix-En-Provence); Le Sanctuaire de Cybèle (Lyon); y en el *oppidum* de Trévires (Le Titelberg) (Barbet, 2008b: 40-48). En *Hispania* nuevamente es el valle medio del Ebro el que más ejemplos nos regala -también serán tratados en el capítulo VI-. Fuera de este ámbito geográfico destaca la estancia 26 de la Casa 2B de Ampurias del año 30 a.C.

La pintura mural romana

continuación al III y IV estilos en las provincias del Imperio. Para ello, analizaremos las características generales de ambos, tras lo cual presentaremos una serie de cuadros sinópticos donde se plasmará la presencia de cada uno de los elementos descritos en una selección de los conjuntos pictóricos más importantes, encuadrados en la cronología que nos interesa, con el único objetivo de ejemplificar lo aquí expuesto.



Figura 18: Maison aux deux Alcôves XVIII (Glanum): arquitecturas en perspectiva, columnas, imitación de mármoles y alabastros (Foto de A. Barbet)



Figura 19: Ensérune, *Insula II*, pièce 7: II Estilo esquemático (Foto de A. Barbet)

2.1.- III ESTILO EN LAS PROVINCIAS

En el III Estilo provincial⁴⁵, el zócalo suele mostrar un esquema compositivo articulado en paneles de igual tamaño o alternando éstos con paneles estrechos. Más interesante resulta la variedad en cuanto a su decoración, que puede optar por presentar una zona totalmente lisa o estar ornamentada con imitaciones de mármoles, granitos o moteados; macizos vegetales en los que a veces encontramos aves; tirsos; o toda una suerte de motivos geométricos o decorativos.

Menos habitual es la existencia de predela, pues sólo la encontramos en las paredes más elaboradas (Fig. 20).

⁴⁵ A. Barbet distingue para la *Galia* dos generaciones que aún están por documentarse en el resto de provincias del Imperio. La llamada “primera generación” estaría compuesta por artesanos itálicos y su repertorio se caracterizaría por su finura y sobriedad, y se prolongaría aproximadamente hasta el año 15 d.C. En la “segunda generación”, a partir del año 30 d.C., ya se incluirían pintores locales que, una vez aprendidas las técnicas propias de la pintura itálica, desarrollarían un repertorio más barroco (Barbet, 1982; 1983a). La creación de talleres locales en las provincias o la incorporación de gentes autóctonas al equipo artesano itálico es algo hoy en día admitido tras estudios fundamentados en documentos epigráficos (Blanc, 1983: 315-331).

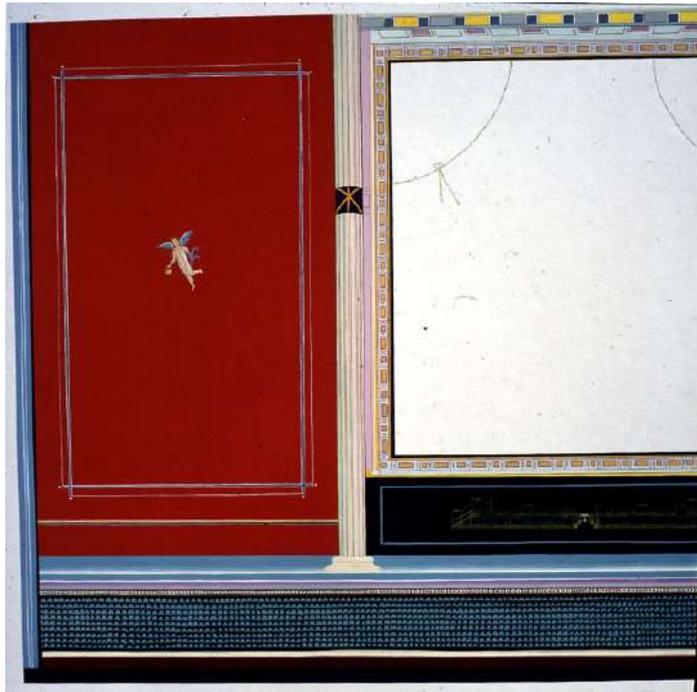


Figura 20: Restitución del conjunto procedente de la Maison au nord de la cathédrale (Vaison-la-Romaine): III Estilo con un curioso zócalo decorado con “escamas” y una zona media con predela y columnas que enmarcan un edículo central (Imagen de A. S. Leclerc)

En la zona media podemos encontrar, como una clara reminiscencia del periodo anterior, arquitecturas o columnas que enmarcan un edículo central, normalmente con escenas mitológicas. En dicho edículo y en los paneles laterales son comunes las viñetas (Fig. 20). Otro posible esquema compositivo es aquel basado en la sucesión de paneles lisos y estrechos decorados con candelabros. Lo habitual es hallar aquí la bicromía rojo-negro, aunque no es una regla inamovible. En cuanto a los candelabros, en una primera fase que A. Barbet relacionó con la “primera generación” (*supra*, nota 45), éstos imitan modelos metálicos, muy finos y suelen estar ornados con discos (Fig. 21). En la “segunda generación” éstos se hallan más vegetalizados y en ocasiones van acompañados de pequeños animales.

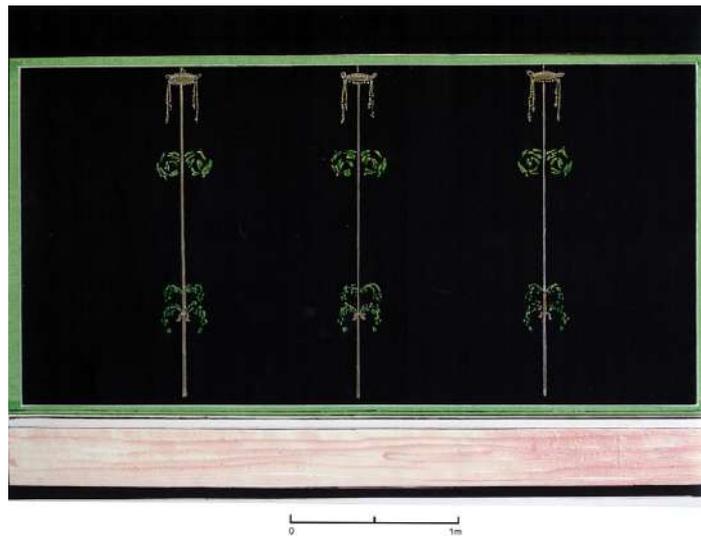


Figura 21: Restitución del conjunto hallado bajo la Maison des Dieux Océan, décor XVII (Saint-Romain-en-Gal): III Estilo correspondiente a la primera generación. Zócalo liso y candelabros metálicos con fuste muy fino (Imagen de P. Veysseyre)

A veces constatamos la presencia de columnas pero estas ya no realizan una función sustentante sino que se muestran como una reminiscencia del periodo anterior con la misma misión decorativa de los candelabros. Sin duda se trata del esquema compositivo más popular en las provincias, de tal forma que contamos con una grandísima variedad tanto en la forma que presentan candelabros y columnas, como en su propia articulación y relación espacial con los paneles medios.

Finalmente, hallamos con cierta asiduidad una sucesión de la decoración en paneles, con frecuencia de diferentes colores, que se separan entre sí por medio de bandas, las cuales pueden llevar decoración. Es un esquema tan banal que no podremos basarnos en él para clasificar una decoración dentro del III Estilo, sino que habremos de acudir a su repertorio ornamental.

En lo que respecta a la zona superior, los escasos restos conservados nos impiden exponer posibilidades certeras. Podemos apuntar que en nuestro análisis hemos observado la presencia de cuadrillos con escenas figuradas o motivos aislados, edículos decorados, o simplemente una zona lisa (Fig. 21), a

La pintura mural romana

veces compartimentada. Habitual es en cualquiera de las tres opciones, como paso previo a las mismas, la presencia de un friso imitando una cornisa moldurada, recurso ornamental que también gozará de mucho éxito en el periodo siguiente (Riemenschneider, 1986a).

El esquema compositivo de los techos⁴⁶, sigue totalmente las modas italianas, algo que también se repetirá en el periodo posterior, y se pueden clasificar dentro de los tipos expuestos por A. Barbet (*supra*), por lo que no añadimos ninguna particularidad.

A continuación, exponemos en una serie cuadros un resumen de las características ornamentales y sobre todo compositivas de algunos de los conjuntos provinciales del occidente del Imperio más representativos (Tabla 1).

⁴⁶ El cuadro resumen concerniente a las características de las cubiertas provinciales se presenta al final del capítulo, ya que hemos aunado en una misma tabla los pertenecientes al III y IV estilos (Tabla 3).

Tabla 1: Esquemas compositivos de III Estilo de los principales yacimientos de la zona occidental del Imperio Romano

	ZÓCALO						ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR		
	Liso	Imitaciones de mármoles, granitos o morteados	Macizos vegetales aislados o decorados con zarcucias	Tirso cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predelas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edículos	Paneles lisos y presencia de candelabros o columnas	Paneles de diferentes colores a veces separados por bandas o tirso	Cuadritos con escenas figuras o motivos aislados	Edículos decorados	Zona lisa compartimentada
Köln												
Insula JK/ Casa con mosaico de Dioniso s. estancia L		X						X				X
Insula H/I Casa con mosaico de Métemde								X				
Insula H/I Casa Oeste. Espacio 777									X			
Insula G/I									X			
Margarethen-Kloster		X										
Insula D/6 Neumarktdecor A								X				
Magdalensberg												
AA/EF		X						X				
T/H										X		
K												
P lateubaus, Halle A		X										X
P lateubaus, Raum E		X			X					X		
Ampurias												
Casa I, panel A	X									X		
Badalona												
Rectoria Sta. Maria		X								X		
Carmona												
Tumba de Servilia		X									X	

La pintura mural romana

	ZÓCALO						ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR		
	Liso	Imitaciones de mármoles, granitos o moteados	Macizos vegetales aislados o decorados con zancujas	Tirros cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predelas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edículos	Paneles lisos y presencia de candelabros o columnas	Paneles a veces separados por bandas o tirros	Cuadritos con escenas figuras o motivos aislados	Edículos decorados	Zonalisa compartimentada
Cartagena												
Domus de la c/ Soledad-esquina e/Nueva		X						X				
Domus del Secite								X				
C/Ángel									X			
C/Momoyo antigua C/del Cuerno							X			X		
Plaza del Hospital									X			
Carrascosa del Campo												
Pinos Puente					X			X				
Tierras												
Casa del Acuédico XXXXII			X									
Cádiz												
Casa del Obispo								X				
Burgo de Osma												
Usama Casa del Albarra I												
Usama Casa de los pinos		X										

La pintura mural romana

	ZOCALLO							ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR		
	Liso	Imitaciones de mármoles, granitos o moteados	Macizos vegetales aislados o decorados con zarcucías	Tirso cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predelas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edículos	Paneles lisos y presencia de candelabros o columnas	Paneles de diferentes colores a veces separados por bandas o tirso	Cuadritos con escenas figuradas o motivos aislados	Edículos decorados	Zona lisa compartimentada	
Vic													
Museo Episcopal				X				X					
Coruña del Conde													
Clunia, Casa 3 (bajo hermita)					X								
Can Terrés					X								
Sisapo													
Domus de las columnas					X								
Bruñel													
Mérida					X								
Casa del Ishtar del Museo													
Alcolea del Río													
Medellín													
Saint-Romain-en-Gal													
Sous la maison des Dieux Océan, décor I, XI		X											
Sous la maison des Dieux Océan, décor II, XXX		X											
Sous la maison des Dieux Océan, décor XVII, état I	X							X				X (sin compartimentos)	
Sous le musée	X							X					
Orange													
Maison A Ide Clodius								X					
Maison C Iulius Iulienus		X						X					
Maison E Iulius Iulianum		X						X					
Les Bolarde-Nuits-Saint-Georges													
Grand Temple								X					

La pintura mural romana

	ZONA BAJA					ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR		
	Liso	Imitaciones de mármoles, granitos o moteados	Motivos vegetales aislados o decorados con zarcillos	Tirrosos cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predeas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edificios	Paneles lisos y presencia de candelabros o columnas	Paneles de diferentes colores a veces separados por bandas o tirros	Cuadritos con escenas, figuras o motivos aislados	Edificios decorados
Vienne											
Rue de la Gare					X						
Place Saint-Pierre, pièce 21				X			X				
Place Saint-Pierre, pièce 12	X						X				
Place Saint-Pierre, pièce 1							X				
Place Saint-Pierre, pièce au sud de la pièce 31			X				X				
Place Saint-Pierre, pièce 11		X									
Sainte-Colombe-Lès-Vienne											
8-18 rue Garon			X				X				
Vaison-la-Romaine											
Maison au nord de la cathédrale					X	X	X (vitrinas)				
Antibes											
Rue Georges-Clemenceau, salle 1	X						X				
Le Saint-Marguerite											
Port Royal	X						X (vitrinas)		X		
Ruscino											
Chaletur-Rousillon		X					X (no se documenta edificio)				

La pintura mural romana

	ZÓCALO							ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR		
	Liso	Imitaciones de mármoles, granitos o moteados	Macizos vegetales aislados o decorados con zancudas	Tirso cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predelas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edículos	Paneles lisos y presencia de candelabros o columnas	Paneles de diferentes colores a veces separados por bandas o tirso	Cuadritos con escenas figuras o motivos aislados	Edículos decorados	Zona lisa compartimentada	
Maison II, pièce 2		X											
Maison III										X			
Narbonne										X?			
Maison à Pontiques									X (paneles separados por estípites de palmera)				
Glanum													
Fréjus													
Pièce Jules-Fo rmigé, pièce U					X	X			X				
Pièce Jules-Fo rmigé, pièce AA		X			X					X			
Pièce Jules-Fo rmigé, atrium			X										
Pièce Jules-Fo rmigé, pièce T					X					X			
Pièce Jules-Fo rmigé, atrium, paroi sud		X							X		X		
Commugny													
Grupo A	X						X						
Lyon													
Maison augustéenne, pièce B, phase a		X								X			
Maison augustéenne, tablinum B		X								X (musa)			
Maison aux masques							X?						

La pintura mural romana

	ZÓCALO					ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR			
	Liso	Imitaciones de mármol, granitos o moteados	Mazcos vegetales aislados o decorados con zancudas	Tirios cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predelas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edículos	Panels lisos y presencia de candelabros o columnas	Panels de diferentes colores a veces separados por bandas o tirios	Cuadritos con escenas figuradas o motivos aislados	Edículos decorados	Zona lisa compartimentada
Langres												
Marché couvert, place du Centenaire							X					
Troyes												
Porte de Chaillouet I			X				X					
Porte de Chaillouet 2							X					
Corseuil												
Monterail II		X								X (frontón)		
Limoges												
Maison de Nones de Mars, salle S4			X			X						
Maison de Nones de Mars, Salle S9				X								
Périgueux												
Cave Panel					X		X					
Boulevard Lakamal		X						X				
Bordeaux												
Alées de Tourny									X?			
Pace Saint-Christoly, salle LXXVII					X							
Roquefort												
Villa de la Soutat, décor A						X (in edículo)						
Villa de la Soutat, décor B					X				X			

La pintura mural romana

	ZÓCALO							ZONA MEDIA				ZONA SUPERIOR		
	Liso	Imitaciones de mármol, granitos o moteados	Macizos vegetales aislados o decorados con zancudas	Tirso cruzados en diagonal	Motivos geométricos o decorativos	Predelas	Arquitecturas o candelabros que enmarcan edificios	Paneles lisos y presencia de candelabros o columnas	Paneles de diferentes colores a veces separados por bandas o tirso	Cuadros con escenas, figuras o motivos aislados	Edificios decorados	Zona lisa compartimentada		
Martizay			X					X						
Neuzy-Pailoux														
To mbeau			X					X						
Les Chateliers à Embourie								X						
Soissons														
Lyée Gerard-de-Nerval, salle II		X	X			X				X				
Lyée Gerard-de-Nerval, salle IV								X						
Lyée Gerard-de-Nerval, sous Isalles I et IV		X	X (escena cinegética)							X				
Reims														
Maison de Muranus										X (paneles con cuadros y paisajes)				
Champlieu														
Le fanum														
Coimbra														
Termas														
Avenches														
Insula 18, Salón negro										X				
Insula 18, Salón rojo y negro											X			
Commigny														
Muraz	X													

2.2.- IV ESTILO EN LAS PROVINCIAS

En el periodo anterior, hemos comprobado que las provincias del Imperio siguen un esquema muy similar al proporcionado por los conjuntos itálicos. Podemos afirmar así que en la citada etapa no se documenta ni un retraso cronológico en la llegada de las modas itálicas a las provincias, ni una reelaboración de las mismas. Sin embargo, no se producirá el mismo fenómeno en el siguiente periodo, el IV Estilo.

Autores como M. Borda, H. Eristov o A. Barbet plantearon en su día la posible inexistencia de un IV Estilo canónico en las provincias. Argumentaban que, dada la presencia de rasgos propios del III Estilo como el predominio del muro cerrado, la composición basada en la alternancia de paneles anchos y estrechos con candelabros –variados y muy diferentes de los italianos-, el mantenimiento de la predela (Barbet, 1975b: 113) además del repertorio ornamental; y la ausencia de motivos o esquemas exclusivos del IV Estilo, como la falta de desarrollo de la zona superior y de las aberturas en perspectivas laterales, denotaban la creación en las provincias de un estilo específico llevado a cabo por pintores locales⁴⁷, una vez aprendidas las técnicas italianas. Este “IV Estilo provincial” (Sabrié y Demore, 1991: 50), se caracterizaba, según los investigadores, por la mezcla de motivos. Sin renunciar una articulación típica del III Estilo, aspecto por el cual se abogó por una suerte de renacimiento del mismo (Eristov y Vaurigaud, 1989: 25-26), se recurría a soluciones propias del IV –macizos vegetales y animales combinados en los campos anchos y estrechos del zócalo, cenefas caladas, arquitecturas, etc.- (Borda, 1958: 90).

Actualmente, estas posturas se hallan superadas. En primer lugar, el IV Estilo se caracteriza por la síntesis de todo lo precedente y la combinación con elementos nuevos también en Italia, por lo que no podemos considerar este factor como una particularidad provincial. Aún más, no es cierto que no

⁴⁷ Ver nota 45.

La pintura mural romana

existan zonas superiores desarrolladas ni aberturas laterales en perspectiva. En los cuadros sinópticos que presentamos, comprobamos la existencia de ambas en varios conjuntos provinciales (Fig. 22) (Tabla 2).

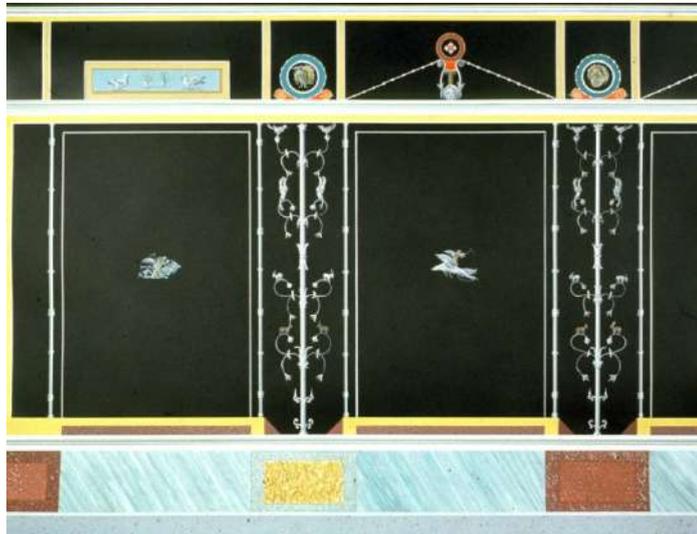


Figura 22: Restitución de la decoración de Plassac. IV Estilo: presencia de zona superior desarrollada (copia de J. F. Léfèvre)

Hay diferencias entre las decoraciones pompeyanas y las provinciales pero este no parece ser un argumento suficiente para admitir que fuera de Italia se desarrolló un estilo propio, ya que en la misma zona de origen existen disparidades entre los esquemas compositivos de Pompeya, Herculano, Roma, etc. Por otro lado, es obvio que si hubo talleres locales, se dieron series pictóricas regionales o versiones y reelaboraciones autóctonas de las modas italianas.

Dicho esto, exponemos a continuación, de forma general, las principales características del IV Estilo en las provincias. Como en la etapa precedente, los zócalos pueden disponerse en forma de banda corrida o articulados en paneles, del mismo tamaño o combinando anchos y estrechos. Como novedad, se establece la posibilidad de incluir *podia*. En cada una de las opciones se recurre a ornamentos tales como los macizos vegetales con o sin animales, motivos geométricos, colgantes de todo tipo, tirsos en diagonal, cenefas caladas, y las siempre presentes imitaciones de mármoles –también de las

La pintura mural romana

llamadas *crustae*- o de granitos, y moteados. Igualmente, se documenta la representación de pequeñas escenas en los paneles estrechos.

En la zona media constatamos además la existencia de predela, que sobre todo en la *Galia* suele ser de fondo negro y estar animada por multitud de seres (Fig. 23).

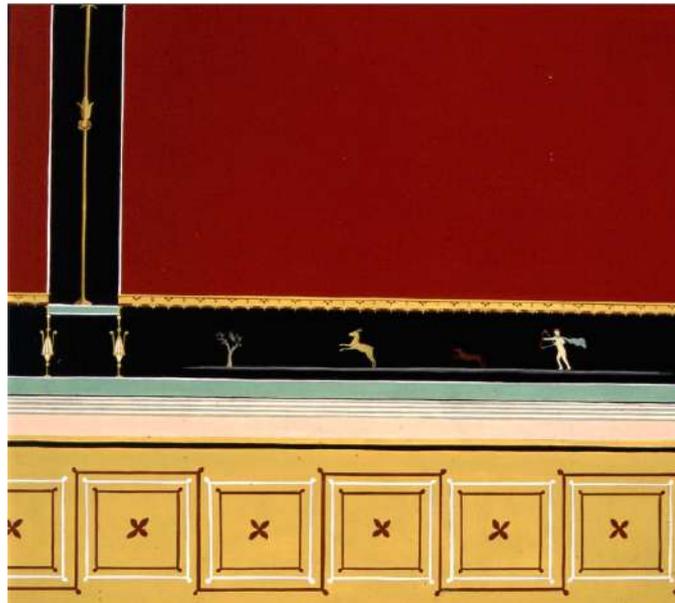


Figura 23: Parking Pasteur (Aix-en-Provence): restitución de una pared con la existencia de una predela animada de fondo negro (Imagen de A. S. Leclerc, foto de A. Barbet)

En la zona media hay multitud de posibilidades compositivas. La más común suele ser la heredada de la etapa anterior, paneles lisos alternando con interpaneles decorados con candelabros, ornamento del que contamos con tantos tipos como número de paredes. Siguen representándose candelabros de tipo metálico y también vegetales con sombrillas de las que ahora cuelgan o coronan un sinfín de figuras y animales, entre los que destaca el cisne, un fenómeno que ya había comenzado en la fase final del III Estilo (Fig. 25). Las arquitecturas están presentes tanto en los interpaneles (Fig. 24) como en los paneles. En este segundo caso suelen combinarse con paneles planos coronándolos, creando entablamentos ampliamente ornamentados y sustentados por finas columnas, con presencia o no de candelabros (Fig. 25).

La pintura mural romana

También en este estilo tendremos paredes sencillas en las que contaremos con una sucesión de paneles separados por bandas.



Figura 24: Cloaca Máxima (Narbonne): arquitectura en el interpanel (Foto de A. Barbet)



Figura 25: *Insula* H/1, Raum 1421 (Köln): arquitecturas en los paneles medios formando entablamentos. Presencia de candelabro con sombrillas. Diversos personajes apoyan sobre todas las estructuras (Riedl, 2007)

En la zona superior es habitual en este periodo, como en el precedente, encontrar imitaciones de cornisa que suelen dar paso a un friso en el que se

La pintura mural romana

desarrolla una sucesión de objetos, animales, roleos o zarcillos. Este último motivo ya estaba presente en el II Estilo y es ahora cuando se vuelve a retomar (Perrin, 1985: 205). También aquí se pueden hallar arquitecturas ficticias o toda una suerte de *pinakes*, figuras humanas, escenas y objetos de todo tipo.

A continuación presentamos una serie de cuadros que muestran, a modo de ejemplo, las características compositivas y ornamentales generales de algunos de los principales conjuntos provinciales.

Tabla 2: Esquemas compositivos de IV Estilo de los principales yacimientos del Imperio Romano occidental.

	ZÓCALO						ZONA MEDIA			ZONA SUPERIOR			
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paneles, otros (humanos etc))	Cenefas caladas	Imitación de mármoles y granitos moteados	Tirso en diagonal	Predela	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas a veces decoradas	Priso con sucesión de objetos, rollos o zarcillos	Arquitecturas ficticias
Köln													
Insta JKI Casa con mosaico (Hab. 24)													
Insta JKI Casa con mosaico (Hab. 494, Decor. 3)													
Insta IIII Casa al Sur de la Casa del mosaico (Hab. H34)													
Insta IIII Casa al Sur de la Casa del mosaico (Hab. Junio a H34)			X										
Insta IIII/K12, Grupo 152						X							
Insta IIII/K12, Grupo 152													
Insta JKI 7/Bajo el Muro del Capitulio (Decor. 1)	X												
Insta IIII/6, Neumarkt, Decor. 3													
Insta IIII/3, Casa con peristilo (Gerindenstrasse, Decor. 3)		X											
Insta AV3, Casa con peristilo (Gerindenstrasse, Decor. 4)					X (crustae)								
Kayasse, Hotel am Wasserlauf					X						X		
Mingstort, Villa rustica					X (crustae)								
Xanten													
Colonia Ulpia Traiana, Insula 20, 74f					X						X		
Colonia Ulpia Traiana, Insula 9	X											X	
Abrweiler													
Villa, Raum 4					X						X		
Bonn													
Kohler Thor	X												
Centurionenwand											X		
Maguncia	X		X		X						X		

La pintura mural romana

	ZONA BAJA						ZONA MEDIA				ZONA SUPERIOR			
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en panles, rostros humanos etc.)	Cenefas caladas	Imitación de mármoles granitos o moteados	Tiros en diagonal	Predeleta	Panels anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Panels anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Panels separados por bandas a veces decoradas	Friso con sucesión de objetos, ríleos o zarcillos	Arquitecturas ficticias	pinakes, obeliscos florales, figuras humanas, grandes escenas, emblemas de divinidades
Tiréves														
Maison sous les thermes imperiaux	X				X			X						
Palasplatz									X					
Metz														
Rue Marchant, pièce 1					X									
Rue Marchant, pièce 2														
Villa de Saint-Julrich									X					
Peristyle	X				X				X					
Burgo de Osma														
Isma, Casa de la Cenera														
Astorga														
Merida														
Calle P. anchos									X					
Casa del Museo	X								X					
Carteia														
Ampurias														
Casa 2B (Hab. 41)					X				X					
Casa 2B (Hab. 47)		X												
Casa 2B (Hab. 37)										X				
Soria														
Premes, Casa del Ayuntamiento, Grupo 1														
Premes, Casa del Ayuntamiento, Grupo 2														
Cartagena														
Sede de los Augustales	X				X					X				

La pintura mural romana

	ZÓCALO								ZONA MEDIA				ZONA SUPERIOR		
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paños, rostros humanos etc.)	Cenefas caladas	Imitación de mármoles graníticos o moteados	Tirso en diagonal	Pedfela	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas o filetes a veces decorados	Friso con sucesión de objetos, róleos o zarcillos	Arquitecturas ficticias	pinakes, obeliscos florales, figuras humanas, grandes escenas, emblemas de divinidades	
El Molinete		X			X			X						X	
C/ Sauna								X							
Domus de la Forma Conjunto A					X									x (decoración en red)	
Domus de la Forma Conjunto B					X			x?							
C/ Duque 25-27 Hab. IV-V					X						X				
C/ Duque 25-27 Hab. VI		X						X							
C/ Duque 33		X						X							
Domus de Salinas Hab. II		X			X			X							
Domus del peristilo pintado								x?							
C/ Caridad-Cristóbal La Corta, Conjunto A											x?				
C/ Caridad-Cristóbal La Corta, Conjunto B								x?							
C/ Jara 46-47								X							
Villa de Portmán, Hab. 1		X			X						X				
Villa de Portmán, Hab. 2	X				X						X				
Aix-er-Provence															
Parcage Pasteur, pièce 5		X									X				
Parcage Pasteur, pièce 2	X										X				
Boulevard de l'Espérance	X										X				
Nîmes															
Villa Roma, Maison 40											X				

La pintura mural romana

	ZÓCALO						ZONA MEDIA				ZONA SUPERIOR		
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paneles, rostros humanos etc.)	Genefes caladas	Intestación de mármoles granitos o moteados	Trisos en diagonal	Predela	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas o filetes a veces decorados	Friso con sucesión de obeliscos, ródos o zarcillos	Arquitecturas ficticias
Villa Romana "Maison 8"							X (no llamado predela sino friso)	X					
Villa Romana "Edificio Publico"			X					X					
Villa Romana "Maison 9"			X					X					
Villa Romana "Maison 10"					X					X?			
Villa Romana "Maison 11"					X					X			
Rue Franklin-Roosevelt		X (presencia de Mars)						X					
Orange													
Quartier Saint-Florent, Maison aux Cygnes dorés (D4)	X							X					
Quartier Saint-Etienne, Maison aux Cygnes dorés (D4)	X							X					
Quartier Saint-Florent, Maison de Fosculum aux Sarpes (D1)					X (opus sectile)								
Quartier Saint-Florent, Maison aux Sarpes aux Saques (D1)									X				
Narbonne													
Cas de la Lombardie								X					
La maison A													
Portiques, salle D									X				
Cas de la Lombardie												X	
La maison A								X					
Portiques, pèce G												X	
Cas de la Lombardie													X
La maison A													
Portiques, pèce H													
Beiers													
Prædella								X					
Maiselien								X					
Ruscho								X					

La pintura mural romana

	ZÓCALO										ZONA MEDIA				ZONA SUPERIOR		
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paneles, rostros humanos etc.)	Cenefas talladas	Imitación de mármoles granitos o moteados	Tirso en diagonal	Predela	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas o filices a veces decorados	Friso con sucesión de objetos, róleos o zarcillos	Arquitecturas ficticias	pinakes, obeliscos florales, figuras humanas, grandes escenas, emblemas de divinidades			
Vienne																	
Quai Rondel, résidence des Nymphéas	X						X										
Paroissi Globe (rue de l'Embarcadère)	X		X (medallones)				X										
Angle de la rue Victor-Saint-Marcel	X?						X?										
Saint-Romain-en-Gal																	
Sous la maison des Dieux, Océan, décor X et II, 2A	X						X										
Sous la maison des Dieux, Océan, décor XX, état 2A	X								X								
Sous la maison des Dieux, Océan, décor XV, état 2A							X										
Maison des Dieux Océan, décor XXVII																	
Maison des Dieux Océan, décor XXIV	X						X										
Vaison-la-Romaine																	
Maison des Animaux sauvages, pièce a	X																
Cucuron																	
La villa du Vély							X										
Commugny																	
Décor du groupe B									X?								
Alésia																	
Le monument d'Uccis		X	X				X										
Hippocauste n°1														X			

La pintura mural romana

	ZOCALLO					ZONA MEDIA					ZONA SUPERIOR			
	Mozcos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paneles, rostros humanos etc.)	Cenefas caladas	Imitación de mármoles granitos o moteados	Tiros en diagonal	Piedra	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas o filetes a veces decorados	Friso con sucesión de objetos, rollos o zarcillos	Arquitecturas ficticias	pinakes, obeliscos florales, figuras humanas, grandes escenas, emblemas de divinidades
Lyon														
Vase rue Segent-Miche-Berthe-Louis AUSAEN	X				X		X							
Auxerre														
Boulevard Vaublakte-pieces R n 27					X (opus sectile)			X				X		
PARIS														
Fontaine de Luxembourg								X				X		
Rue F. rue-Martin-Louis					X									
Voligt														
Famun de Beave hit	X													
BOURGES														
Rue des Trois-Mallies							X							
Plassac					X (opus sectile)		X						X	
Limoges														
Rue Vigne-de-Fer	X						X						X	
RIONS	X				X									
Péguenx														
Boulevard Bernadette-Bon-Maison de la fresque auerf(ELM d)	X													
Boulevard Bernadette-Bon-Maison aux Saoues (ELM D)									X					
Cafés de la rue des Bouquetiers J. Ensigne		X							X					

La pintura mural romana

	ZÓCALO						ZONA MEDIA					ZONA SUPERIOR		
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paneles, rostros humanos, etc.)	Cenefas caladas	Imitación de mármoles granitos o moteados	Tirso en diagonal	Predela	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas o filetes decorados	Friso con sucesión de objetos, róleos o zarcillos	Arquitecturas ficticias	Flora, obeliscos, figuras humanas, grandes escenas, emblemas de divinidades
Edifice de la rue des Boquets, pièce 1		X	X (medallones)					X						
Edifice de la rue des Boquets, salle 10, décor 1					X					X				X
Edifice de la rue des Boquets, salle 10, décor 2		X					X (columnas)							X
Rue Române		X			X		X							
Clermont-Ferrand														
Cité Chabrol							X							
Rue Audoullent							X							
Saintes														
"Ma Maison II"									X					
Rougnat														
Villa des Boueys-Cupassais									X					
SOISSONS														
Rue Paul-Deviola, salle XI, décor A	X				X	X								
Rue Paul-Deviola, salle XI, décor B					X									
Rue Paul-Deviola, salle XI, décor C					X							X		
Rue Paul-Deviola, salle XIV					X								X	
Rue Paul-Deviola, salle XII							X							
Rue Paul-Deviola, salle XIII, décor B	X	X			X		X							
Rue Paul-Deviola, salle I							X							
Rue Paul-Deviola, salle XIII, décor C					X (podium fictif)									X

La pintura mural romana

	ZÓCALO					ZONA MEDIA				ZONA SUPERIOR			
	Macizos vegetales a veces con animales	Motivos geométricos	Motivos decorativos (vasijas, objetos colgantes, escenas en paneles, rostros humanos etc.)	Cenefas caladas	Imitación de mármoles granitos o moteados	Triseros en diagonal	Pedrela	Paneles anchos y estrechos decorados con candelabros	Arquitecturas	Paneles anchos coronados por entablamentos y presencia de columnas o candelabros	Paneles separados por bandas o filetes con aves decorados	Friso con sucesión de objetos, rollos o zarcillos	Arquitecturas ficticias
Le folioir								X					
Mercin-et-Vaux													
Le Quinceve, de cour 1	X (bases de las arquitecturas de la zona media en perspectiva)				X			X	X				
Le Quinceve, de cour 2					X			X					
Vendeuil-Caply											X?		
Ribemont-sur-Ancre													
Temple		X											
Vernueil-en-Halatte								X					
Les Tronecs	X		X										
Avenches													
Insula 18, maison au Salon rouge, paroi est	X				X			X					
Insula 18, maison au Salon rouge, paroi sud								X					
Oberwiltzach													
P aoi nord d'une piece de terre sud		X	X		X								

La pintura mural romana

Por último, exponemos también un cuadro resumen de las características de algunos de los ejemplos más representativos de las cubiertas provinciales encuadradas en el III y IV estilos. Para su elaboración, se ha rescatado las categorías en las que A. Barbet clasificó los techos de la zona campana (Barbet, 2004).

Tabla 3; Sistemas compositivos de III y IV Estilos presentes en algunas de las cubiertas provinciales más representativas

	Tipo A: Composición lineal	Tipo B: Composición en red	Tipo C: Composición mixta en red con sobreimposición de otra composición	Tipo D: Composición centrada	Tipo E: Composición centrada con diagonales marcadas	Tipo F: Composición centrada con cuadros separados y simétricos	Tipo G: Composición en disposición radial	Tipo H: Composición anidada	Tipo I: Composición mixta: anidada y con retícula de bandas	Tipo J: Composición en registros	Tipo K: Composición libre
III Estilo											
Carmona											
Tumba de las Tres Pucenas											X
Tumba de Ibañeta Lunense											X
Tumba de Fido Ufo					X						
Ile Saint Marguerite											
Port Royal											
IV Estilo											
Périgueux								X			
Château Campaniac		X (octógonos)									
Narbonne											
Château de la Lombardie				X							

La pintura mural romana

Tras esta breve exposición de los estilos pompeyanos en Italia y el mundo provincial, insistimos sobre algunas de las hipótesis que nos hemos planteado en la introducción a este trabajo. Nuestras preguntas acerca de si podemos documentar en el área objeto de nuestro estudio una mutación social tal y como acontece en la península itálica, encuentran tras la explicación proporcionada una base firme que justifica, por lo menos, su formulación.

Centrándonos en la segunda parte del capítulo, lo mismo podemos decir acerca de los talleres pictóricos. La *Galia* es un territorio relativamente cercano al *Conventus Caesaraugustanus*, y como éste, es una provincia de temprana romanización. Así pues ¿por qué no pudo producirse aquí el nacimiento de una segunda generación de pintores locales que efectuaran las distintas decoraciones?

Se intentará dar respuesta a estas y otras cuestiones a lo largo del estudio. Por el momento sólo resta añadir que si nos empeñamos en ignorar la historia del discurso pictórico itálico y provincial, difícilmente podremos dar respuestas acertadas, ni siquiera plantear las preguntas correctas.

METODOLOGÍA

V

La decoración parietal fue algo consustancial a la arquitectura romana. Por ello, resulta un elemento excepcional para conocer tanto la historia de un edificio como de sus habitantes, pero no está exento de una problemática particular, tanto en relación con el proceso de exhumación como en su posterior estudio, conservación y restauración.

A continuación vamos a exponer la metodología en la que hemos basado nuestro trabajo, que intenta superar todos estos obstáculos, y que pretende ser un arma estratégica en manos del arqueólogo para obtener e interpretar toda la información que la pintura mural puede ofrecer.

Debido a la amplitud del área que tratamos, los hallazgos pictóricos se han producido de muy distintas formas, cada una con características concretas. A esto se une otra serie de factores que no han hecho sino dificultar la investigación y la aplicación de una metodología efectiva. El propio carácter perecedero de la materia ha provocado que, muchas veces, no podamos acometer un estudio completo de los restos. Este inconveniente, por otra parte, no sólo es resultado de las condiciones ambientales a las que se han podido ver sometidas las piezas pictóricas, sino que también ha sido provocado por el propio maltrato que han sufrido durante las excavaciones arqueológicas y posteriormente.

Y es que, hasta hace algunas décadas, la pintura mural ha sido un área marginal de la Arqueología Clásica. Afortunadamente, esta situación ha ido

cambiando paulatinamente, en especial desde finales del siglo pasado¹; poco a poco los arqueólogos se han concienciado de la importancia de la pintura mural como ayuda indispensable para conocer datos sobre la arquitectura y la cronología de un lugar, así como para comprender los detalles socioeconómicos de sus habitantes (Barbet, 1989: 201-207; 1996). Sin embargo, debemos advertir que sufre todavía una atención secundaria debido a lo costoso –en tiempo y dinero– que resulta tanto su exhumación como su mantenimiento y conservación, aspectos estos tan necesarios no ya para una siempre atractiva exposición al público, sino para el conocimiento de las sociedades del pasado (De Vos *et al.*, 1982: 1), fin último de la Arqueología.

Antes de comenzar con la descripción de los pasos que hemos seguido, consideramos oportuno volver a traer a colación aquí la importancia de la escuela francesa, encabezada por A. Barbet, en lo que a disciplina metodológica se refiere. En este sentido, la creación por parte de esta autora del *Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines* (Soissons) y la continuación del mismo por sus discípulos (Barbet, 1974b; Allag, 2004), hizo que realmente surgiera un núcleo de difusión de los criterios a seguir en este aspecto, sobre todo a través de sus publicaciones², y de la acogida en su centro a través de programas de estancia de investigadores nacionales y extranjeros. Desde los años ochenta hasta la actualidad, muchos de los autores que han impulsado los estudios de la pintura mural romana en España se han formado allí³. De la misma manera, queremos destacar la influencia de la escuela italiana de A. Carandini, que aboga también por unas técnicas concretas y precisas para los hallazgos pictóricos, otorgándoles así la importancia que merecen (Carandini y Settis, 1979: 107-108).

¹ Remitimos al capítulo II donde se detalla todo este proceso.

² Ver nota anterior.

³ I. Carrión (Barcelona), C. Guiral (Zaragoza), M. Monraval (Valencia), A. Fernández (Cartagena), y A. Cánovas (Córdoba), entre otros, son algunos de los investigadores españoles que realizaron estancias en dicho centro.

Metodología

Al hablar de la metodología para el estudio de pintura mural romana, deberemos tener en cuenta que no podemos proponer el mismo procedimiento de trabajo para decoraciones halladas *in situ* que para unos restos exhumados en estado fragmentario desprendidos de su soporte original. Este hecho afectará, sobre todo, a la manera de llevar a cabo la extracción del conjunto y su tratamiento posterior en el laboratorio. Sin embargo, en todos los casos se habrá de realizar un estudio técnico y estilístico que ayude a comprender su iconografía e iconología y permita plantear una restitución.

A continuación, exponemos los distintos pasos seguidos en nuestra forma de proceder, fruto tanto de la lectura de distintas publicaciones sobre este aspecto, que iremos citando convenientemente a lo largo del escrito, como de la propia experiencia personal adquirida en excavaciones, en el *Centro d'Étude des Peintures Murales Romaines* de Soissons⁴ y en el Museo de Calatayud⁵. Todo ello ha servido para comprender el abanico de posibilidades por las que podemos optar a la hora de enfrentarnos a la problemática que presentan los diferentes conjuntos; y también nos ha ayudado a analizar la gran cantidad de información que podemos obtener si sabemos observarlos: tanto directa –esquemas compositivos, sucesión ornamental, etc.- como indirecta –funcionalidad de la habitación de una vivienda, datos socioeconómicos de sus habitantes, referencias sobre los talleres etc.-.

Es obvio decir que no siempre hemos tenido la oportunidad de acometer todas las fases del proceso por la propia naturaleza de este trabajo. Muchas veces hemos examinado conjuntos pictóricos que ya habían sido excavados previamente, con datos llegados a nosotros de manera indirecta, obligándonos a tomar otras vías en el procedimiento a seguir. Por el contrario,

⁴Efectué una estancia en dicho centro bajo la dirección de S. Groetembril a quien agradecemos su amabilidad. Durante tres semanas en junio de 2011, tuve la oportunidad de adquirir muchos conocimientos tanto prácticos como teóricos sobre pintura mural romana a través del trabajo directo con conjuntos pictóricos procedentes de distintos puntos de Francia.

⁵ A cargo de la restauradora del Museo de Calatayud, L. Oronich Nagore, y bajo la supervisión de su director, M. Martín-Bueno, y su conservador C. Sáenz Preciado. Tuvimos la ocasión de realizar tareas de laboratorio y restauración sobre variados restos decorativos procedentes del yacimiento de *Bilbilis*.

para otros restos hemos podido realizar de forma directa todos los pasos, resultando esto muy beneficioso para nuestra formación no sólo por la visualización de todas las fases sino por el carácter interdisciplinar del mismo. Por último, también cuenta este trabajo con una recopilación de conjuntos bien analizados anteriormente, facilitándonos la labor en este caso. De cualquier forma, esto será indicado en cada decoración que examinemos.

Las fases seguidas en general para el estudio de los conjuntos pictóricos que exponemos fueron: en primer lugar, la excavación –cuando nos fue posible intervenir- y estudio del contexto arqueológico; posteriormente, todo lo relativo a las tareas de laboratorio; y por último el análisis propiamente dicho, incluyendo aquí todos los aspectos técnicos y estilísticos de los restos. A través de todo ello hemos planteado una restitución hipotética –cuando las características de los mismos nos lo han permitido-, hemos propuesto una posible cronología y una interpretación, abordando la iconografía e iconología de los motivos figurativos, e igualmente las particularidades de los talleres y comitentes implicados en su creación. En algunos casos, hemos atendido a las labores de restauración, llevadas a cabo a partir del conocimiento de la tipología de cada conjunto gracias a los anteriores pasos.

1.- CONTEXTO ARQUEOLÓGICO Y EXCAVACIÓN

Para proponer un método de trabajo apropiado, debemos conocer las circunstancias de hallazgo de los diversos conjuntos. No sólo tenemos que prestar atención al estado en que fueron encontrados –*in situ* o de forma fragmentaria-, sino también a la coyuntura de los propios yacimientos de los que formaban parte, pues pueden ser de muy distinta naturaleza y esto influye sobremanera en la forma en que los materiales llegan a nosotros.

1.1.- LUGAR DE PROCEDENCIA DE LOS RESTOS PICTÓRICOS: TIPOS DE CONTEXTOS

En primer lugar, hemos de considerar los hallazgos de pintura en aquellos yacimientos situados bajo ciudades actuales. Muchos son los conjuntos procedentes de asentamientos antiguos que desde su fundación han ido sufriendo constantes renovaciones urbanísticas hasta llegar a la actualidad. Los materiales arqueológicos procedentes de este primer tipo suelen pertenecer a procedimientos de urgencia en las que resulta imposible hacer una excavación en extensión.

La consecuencia de esto será, inevitablemente, la falta de datos ya sean cronológicos, estratigráficos o de otra naturaleza, que dificultarán, sin duda, la comprensión total de las pinturas exhumadas⁶. Será difícil en este caso encontrarnos con conjuntos pictóricos completos, puesto que lo normal es que las estructuras nuevas hayan destruido las antiguas. Si fortuitamente hallamos algún resto *in situ*, es muy posible que se encuentre en un avanzado estado de degradación⁷.

También podemos toparnos con asentamientos que tras su ocaso, ya fuera por una destrucción violenta o por un proceso de abandono, no se volvieron a ocupar, a excepción de pequeños contingentes poblacionales que no cambiaron de manera significativa el urbanismo o las estructuras de las viviendas⁸.

En este caso, los edificios quedan al descubierto, sufren un paulatino proceso de deterioro, que afecta a sus muros, terminando muchas veces por derrumbarse con el consecuente desprendimiento de sus pinturas. No es infrecuente que hayan sido objeto de saqueo en una época posterior por parte

⁶ Sirva como ejemplo de lo dicho Zaragoza, ciudad que creció sobre la antigua *Caesar Augusta*.

⁷ No siempre se cumple esta premisa. Ejemplo de ello es el magnífico triclinio hallado en la Calle Añón de Zaragoza (CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.).

⁸ Es el caso de la ciudad de *Bilbilis* situada a 7 km de Calatayud.

de poblaciones necesitadas y deseosas de aprovisionamiento de material. De la misma forma, es común la afección de remociones agrícolas en las estructuras una vez enterradas por el paso del tiempo, circunstancias ambas que ayudan a la fragmentación y el deterioro de la decoración parietal.

A la fragilidad manifiesta del material que tratamos se le unen así las propias vicisitudes sufridas por el yacimiento del cual proviene. Además, para explicar la fragmentación y desgaste del aparato pictórico no debemos olvidar un hecho de suma importancia: los propios hispanorromanos efectuaban reformas arquitectónicas, de manera que fue habitual que destruyeran ellos mismos una pared decorada para, por ejemplo, utilizarla como relleno bajo nuevos pavimentos⁹. La problemática en este caso también es considerable, pues toda propuesta de reconstrucción de la estancia y de su funcionalidad quedará siempre en el terreno de la hipótesis a causa de la descontextualización, algo que dificultará el discernimiento de la procedencia de los restos. A este respecto cabe destacar, sin embargo, que por norma general la cultura romana fue poco proclive a dedicar excesivos esfuerzos a la eliminación de residuos. La tendencia era desprenderse de los escombros en espacios próximos reaprovechándolos si era posible, haciendo gala así del carácter práctico de esta sociedad (Remola, 2000: 111)¹⁰.

Otras veces ocurría que simplemente una decoración pasaba de moda con lo que, como haríamos hoy en día, se repintaban los muros. Se podía optar por “piquetear” la pared antigua para que el nuevo mortero –que contaría con menos capas al servirse del anterior-, se adhiriera mejor (Fig. 1).

⁹ Es muy representativo de este fenómeno el conjunto hallado formando parte del relleno de la habitación 27 (*Domus 3, Insula I*) (BIL.2.3.3.2.), del yacimiento de *Bilbilis*.

¹⁰ Agradecemos a A. Gascón Lascas la información prestada para esta cuestión.



Figura 1: Reverso de una placa donde se observa las improntas en positivo del piqueteado que ha sufrido la pintura anterior sobre la que se ha dispuesto el nuevo enlucido (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

Para nuestro estudio, centrado en el siglo I d.C., es otro claro inconveniente, pues las primeras fases decorativas de una vivienda, cuando esta tiene cierta perduración en el tiempo, suelen estar ocultas.

1.2.- FORMAS EN LAS QUE PODEMOS HALLAR UN CONJUNTO PICTÓRICO Y SU EXCAVACIÓN

Una vez analizados los posibles contextos que rodean a un conjunto pictórico, pasamos ahora a enumerar sus diferentes formas de hallazgo:

- Pinturas *in situ* cubiertas o no por decoraciones posteriores. Muchas veces sólo nos encontraremos con una parte de la pared conservada de esta manera. Normalmente es el zócalo el que tiene más opciones de mantenerse así debido al ritmo natural de caída de los muros de una casa, en el que en seguida nos vamos a detener y a través del cual comprenderemos este fenómeno.

Cabe señalar, sin embargo, que esto no es una regla inamovible, pues puede ocurrir todo lo contrario. En aquellos muros formados, por ejemplo, por un zócalo de piedra y un recrecimiento de adobe la

humedad procedente del suelo también asciende a las paredes. Mientras que la decoración de la zona media y alta de la pared no quedaría afectada por este proceso gracias a la impermeabilidad característica del adobe, la parte baja no se conservaría al no contar su mortero con esta capa de protección (Sabrié, 1980: 54). Pero, como decimos, esto no es lo habitual.

Existe otra posibilidad según la cual, aun contando con una estancia en la que todas sus paredes bien pudieran haber llegado hasta nosotros perfectamente, sólo conservemos los muros correspondientes a los tabiques de la misma, pues los considerados “maestros”, por estar realizados con mejores materiales para llevar a cabo su misión sin problemas, han sido objeto de esos saqueos posteriores de los que ya hemos hablado.

- Pinturas desprendidas de forma natural por el derrumbe de los muros de una casa, relacionado este fenómeno con el proceso de abandono de un lugar. Para la metodología de excavación que vayamos a aplicar es muy importante que comprendamos este ritmo de caída ya que, de esta manera, progresaremos más rápidamente en los siguientes pasos. El proceso regularmente sería el siguiente: caería primero el techo, al que seguiría la parte alta de la pared hasta llegar al zócalo, del cual ya sabemos que podría quedar *in situ* precisamente por quedar cubierto por todos los fragmentos ya desplomados (Sabrié, 1980: 55-56, fig. 1; De Vos *et al.*, 1982: 3-4, fig. 1.1). Los niveles estratigráficos del depósito pictórico serán inversos en relación a la posición original de las piezas en el muro (Ling, 1985: 14-15, fig. 4).
- Pinturas halladas sin ritmo de caída, dispuestas así por intrusiones posteriores, por la simple remoción actual del suelo o porque la orografía del terreno haya impedido una caída ordenada.

Metodología

- Pinturas halladas formando parte de un relleno, desordenadas, descontextualizadas y habitualmente mezcladas con otros conjuntos o materiales.

Vamos a prestar atención, en primera instancia, a la excavación de pinturas en estado fragmentario por ser la situación que se da con mayor frecuencia. Se debe llevar a cabo teniendo en cuenta todas las anteriores premisas y siguiendo estrictamente la serie de pasos que a continuación vamos a describir: en primer lugar es conveniente que se designe un equipo que comience y termine todo el trabajo, pues todas las fases están relacionadas entre sí (De Vos *et al.*, 1982: 1), y que elabore un plan de actuación (Barbet *et al.*, 1981: 1121-1123). Es necesario entender que la restauración y conservación forman parte también de ese conjunto de actividades, por tanto, es imperativo que arqueólogos y restauradores trabajen juntos (Carandini y Settis, 1979: 107). Conviene que la persona encargada de analizar y estudiar el aparato decorativo esté presente desde el primer momento de la exhumación, pues los resultados de la investigación serán mucho más positivos, a juzgar por nuestra propia experiencia en este campo.

En cuanto a la técnica en sí, jamás deben extraerse los fragmentos a medida que aparecen en la excavación, sino delimitarlos en capas planas siguiendo la inclinación y desniveles, de forma que se obtenga la visión de conjunto de la extensión de los mismos (Fig. 2).

Posteriormente, se debe fotografiar toda el área excavada y dibujar un pequeño croquis de la estancia. Se puede cuadrangular el terreno para que luego sea más fácil etiquetar las cajas donde van a ser guardados los restos, pero lo cierto es que es mucho más importante comprender y documentar qué piezas están relacionadas entre sí y con los fragmentos aislados (Fig. 3), pues serán éstas las que, una vez numeradas, deberemos agrupar en un mismo compartimento a la hora de llevarlas al laboratorio.

Metodología

Aquellos grupos de placas con sus correspondientes fragmentos asociados que hayan quedado boca arriba deberán ser calcados con ayuda de plástico transparente, dibujos que contarán con el número dado anteriormente. A continuación, cada conjunto tiene que ser limpiado con ayuda de brochas y pinceles, y deberemos hacer una ficha técnica –que más tarde describiremos-, a la que acompañará un dibujo y una fotografía¹¹. Se tomará también nota de su distribución y deposición –anverso y reverso- en el diario de excavación (Fernández, 2008: 48).

Cada uno de ellos, envuelto¹², será transportado en una o más cajas que llevarán consigo una etiqueta identificativa que indique el yacimiento del que procede, la fecha, la unidad estratigráfica, una pequeña descripción de lo que hayamos podido ver gracias a esa primera limpieza, el número de grupo y calco, de foto, de caja y de ficha (Fig. 4). Es conveniente disponer una única capa de fragmentos en cada caja, máximo dos, colocando en la segunda los fragmentos más ligeros, y con la superficie pintada a la vista, separadas por papel absorbente. Las piezas más frágiles deben envolverse con el mismo tipo de papel: es esencial tener en cuenta que nunca han de conservarse en plástico. Las cajas¹³ deben almacenarse en una estancia en la que nos existan amplias variaciones de temperatura y humedad.

¹¹ Sobre el beneficio e inconvenientes de dibujos y fotografías ver el punto 2.4.- Representación gráfica.

¹² Debemos ser muy cuidadosos en el transporte, no sólo porque de no serlo perderíamos mucha información de las piezas, sino porque será beneficioso también para los futuros tratamientos de restauración (Mora y Philippot, 1984: 315-316).

¹³ Es conveniente que las cajas no sean de cartón sino de plástico o madera. Sin embargo, se suele recurrir a la primera opción para abaratar costes.

Metodología



Figura 4: Embalaje en caja y etiquetado de los fragmentos pictóricos para su transporte al laboratorio (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

Para aquellas placas que se encuentren en un avanzado estado de deterioro se pueden aplicar gasas –en mortero y capa pictórica- a las que se añadirá, con ayuda de una brocha y en algunos casos de papel japonés, un consolidante con objeto de no perjudicarlas más durante el traslado. En los conjuntos en los que hemos intervenido, hemos aplicado resina acrílica, concretamente Paraloid B-72 diluido en acetona¹⁴. A lo largo de este trabajo vamos a ver el uso recurrente de este producto, ya que hoy en día no se recomienda el empleo de los fijativos tradicionales como goma, laca, cera, etc. (Abad Casal, 1982b: 159). El Paraloid cuenta con una gran fuerza adhesiva, penetra suficientemente en la capa pictórica, permite una gran flexibilidad del producto sobre el cual se aplica, y además se caracteriza por su resistencia biológica, la firmeza ante los cambios atmosféricos, reversibilidad, capacidad para mantener una electricidad estática adecuada, repele el polvo, protege el

¹⁴ Cada caso presenta distintas peculiaridades que es necesario estudiar antes de aplicar este proceso y siempre se ha de hacer bajo supervisión de un restaurador. Es habitual, por otro lado, cuando se opta por el uso de Paraloid B-72, aplicarlo al 20 % disuelto en acetona, lo cual resulta muy beneficioso para futuras tareas de restauración, ya que el producto se queda en superficie siendo así su acción reversible aplicando un poco de acetona con un hisopo. En esta fase del trabajo, el consolidante no tiene la misión de fijar el color –esto se llevará a cabo en el laboratorio- sino de protección: simplemente se desea evitar así una fragmentación mayor de la pieza

estrato fijado, no es tóxico, y permite la rápida evaporación del medio en el que está disuelto –acetona en este caso-¹⁵.

Para el caso de las pinturas halladas *in situ*, si se decide extraerlas para su conservación¹⁶, las acciones van a ser mucho más complejas y las labores estarán más relacionadas con el campo de la restauración (Allag y Barbet, 1982b: 23-25; 1990: 7-13). El proceso de excavación en sí no difiere en lo sustancial, es decir, de la misma manera hay que realizar calcos (Fig. 5) a los que se les dará número, se rellenará la ficha, etc. En definitiva, todos los pasos marcados en el párrafo anterior.

Su extracción corresponde a un área que se escapa a nuestro conocimiento y aunque precisamente por eso vayamos a tratar el proceso de forma sucinta¹⁷, no podemos obviarlo de acuerdo con nuestro ideal, que aboga por un trabajo conjunto e interdisciplinar entre arqueólogos y restauradores. Asimismo, hay que señalar que hemos optado por exponer aquí uno de los muchos métodos que existen por ser el que hemos aprendido en las distintas excavaciones en las que hemos participado.

¹⁵ Sobre las ventajas del Paraloid y las características del mismo y de otros fijativos véase Barbet, 1969: 91-92; 1979: 6.

¹⁶ El hallazgo de una pintura *in situ* no implica necesariamente que haya que transportarla a un museo o almacén. Puede ocurrir que se decida dejarla en el yacimiento, previa puesta en valor del mismo con unas políticas de conservación convenientes para tal caso; también puede decidirse fotografiar este conjunto, consolidarlo y volver a ocultarlo para que no se siga deteriorando y para que futuras generaciones de arqueólogos decidan qué hacer. Si se opta finalmente por su traslado será por cuestiones de conservación fundamentalmente, ya que no debemos olvidar que cuando extraemos una pieza de su contexto estamos amputando algunos de sus aspectos –como su situación dentro de la vivienda-, imprescindibles para su total comprensión por parte, sobre todo, del público general que es a quien va dirigida la difusión del patrimonio (Ling, 1985: 11-12).

¹⁷ Agradecemos la restauradora del Museo de Calatayud, L. Oronich su ayuda en esta parte del trabajo.



Figura 5: Calco de una pintura mural *in situ* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

Como en el caso de las pinturas en estado fragmentario, también llevaremos a cabo una limpieza, siendo aquí la tarea más elaborada si se quiere, debido a los pasos que a continuación vamos a describir (Allag y Barbet, 1990: 7-13). Ésta se realizará con la ayuda de pinceles, bisturís, hisopos, agua y alcohol, entre otros productos –lo que cada conjunto pictórico de este tipo requiera-. Posteriormente, se consolidará la capa pictórica, pero esta vez debe ser una verdadera fijación del color, de modo que la resina acrílica será aplicada de la misma manera que en el caso anterior pero en proporciones muy bajas –la mayoría de las veces al 3%- diluida en acetona para que penetre bien en las capas inferiores y cumpla así mejor su cometido. Posteriormente, se procederá al empapelado de la decoración con ayuda también de papel japonés y resina acrílica esta vez a una mayor proporción –al 10% aproximadamente-, pues ya no se trata tanto de fijar los pigmentos sino de comenzar con la fase de protección de la decoración. Con vistas a la obtención del mismo resultado, aplicaremos varias capas de engasado con

Metodología

resina acrílica diluida en emulsión acuosa, aumentando su proporción en cada capa (Fig. 6)¹⁸.



**Figura 6: Consolidación mediante engasado de una pintura *in situ*
(Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)**

A continuación, si la pared que debemos arrancar es de grandes proporciones, se planifican los cortes, que se pueden llevar a cabo con ayuda de una radial. Antes de esto, habremos de cubrir con cinta de aluminio las zonas de corte. Luego se colocará un soporte rígido provisional y plastificado. Entre el sustentáculo y la pintura se aplicará espuma de poliuretano que actuará como capa de protección entre los dos elementos, ayudándonos de la cinta de aluminio para contenerla. Una vez secada la espuma se introducirán las espaldas y barras metálicas y se procederá al arranque.

Ya tenemos los materiales pictóricos listos para ser llevados al laboratorio, pero no podemos comenzar la descripción de dicha fase sin antes habernos detenido en la explicación de la ficha de técnica que hemos debido elaborar para cada grupo de fragmentos, placa o placas.

¹⁸ En los conjuntos *in situ* procedentes del yacimiento de *Bilbilis*, lugar de donde hemos extraído la mayor parte de información a este respecto, se llega incluso a una proporción del 40% (Ausejo y Rodríguez, 2006: 52).

1.2.1. Ficha técnica de excavación

Es muy importante que seamos rigurosos en el proceso de realización de la ficha. En el momento en el que una pintura es extraída de su contexto arqueológico comienza a sufrir pérdidas de información tanto por acciones humanas como por su naturaleza extremadamente perecedera. Así pues, tendremos que llevar a cabo el mayor acopio de información durante los primeros momentos.

La ficha técnica que proponemos es la elaborada por A. Fernández para el registro de los restos pictóricos recuperados en la provincia de Murcia (Fernández, 2008: 51, fig. 4), que a su vez supone una adaptación de los modelos de fichas de M. Sabrié (1980: fig. 8) y de A. Barbet (1984b: 38-46, fig. 25) para las pinturas de la *Galia*. Tras un análisis de la misma, la hemos considerado suficientemente breve, objetiva, completa, y sobre todo actualizada, pues ha tenido en cuenta la evolución de los estudios desde la década de los ochenta (Fig. 7). Consideramos, además, poco útil que cada estudio en este sentido proponga un modelo de ficha, ya que de lo que se debería tratar es de homogeneizar criterios¹⁹.

En este tipo de fichas, tras anotar la fecha de hallazgo y el yacimiento, hay que localizar las piezas en el caso de que se haya hecho una cuadrícula, y apuntar también, si se ha dado ya, un número de inventario. Tras anotar más datos sobre su situación como las cotas, se ha de atender a los criterios de conservación tanto en capa pictórica como en mortero, información muy útil tanto para arqueólogos como para restauradores. Otro apartado mostrará las distintas posibilidades de decoración, prestando atención a colores y tipo de ornamentos. Registraremos además nuestras primeras impresiones sobre técnica pictórica empleada, aunque ésta se analizará más detalladamente en el laboratorio.

¹⁹ Hay que avanzar hacia una homogeneización de criterios en este sentido, tal y como se ha hecho con la terminología utilizada para los estudios de pintura mural (Barbet, 1969: 89-91; 1984b: 9-36; Cagianò de Azevedo, 1961: 145).

Metodología

Documentaremos el grosor total y el número de capas que compone el mortero así como el sistema de sujeción al muro. Este aspecto es primordial porque el grosor de mortero suele disminuir por su fragilidad durante la excavación y el transporte al laboratorio.

Haremos una sucinta descripción de las características de cada pieza y realizaremos una primera interpretación de las mismas. En el apartado que se refiere al emplazamiento, es importante que relacionemos cada grupo de fragmentos o placas con el resto, como hemos apuntado, pero también con los muros de la estancia donde han sido hallados, e incluso con otros ambientes contiguos si se diera el caso. Por último, acompañaremos toda esta información con una fotografía, un dibujo y un calco (Barbet, 1984b: 29-39), y haremos una primera aproximación a su cronología.

Metodología

-Lugar de hallazgo		
-Nº Inventario		
-Fecha del hallazgo		
-Cota mínima		
-Cota máxima		
-Estado de conservación		

- Capa pictórica	-Mortero
Piqueteado	Disgregado
Fragmentado	No disgregado
Reconstruido	Otros
Restaurado	
Otros	

- Reverso	- Técnica pictórica
Grosor total	Fresco
Número de capas	Temple
Unión al muro	Encausto
	Mixto
	Otros

- Decoración pictórica	
Monócroma	
Bícroma	
Polícroma	
Geométrica	
Figurada	

- Descripción y características

- Emplazamiento e interpretación

- Fotografía y dibujo		
------------------------------	--	--

Figura 7: Modelo de ficha técnica de excavación para el registro de material pictórico (Fernández, 2008)

2.- LABORATORIO

El trabajo de laboratorio tendrá como fin último la mejor conservación del conjunto, la catalogación del mismo, y la posibilidad de proponer una restitución hipotética. Esta fase cobra especial importancia para las pinturas halladas en estado fragmentario, pues será donde descubramos las claves que nos permitan establecer conclusiones sobre las mismas. No debemos olvidar que, debido a su naturaleza, las pinturas halladas *in situ* son, en principio, más fáciles de interpretar ya que sabemos su secuencia decorativa, la estancia a la que pertenecían, su posición, etc. El único problema es el conocimiento de las características de su mortero ya que, si se ha decidido no arrancarlas, la propia decoración ocultará las capas de preparación.

La tarea estará compuesta de varias etapas que habrán de adaptarse a las circunstancias propias del hallazgo. En nuestro caso²⁰ proponemos el siguiente proceso:

2.1.- LIMPIEZA Y CONSOLIDACIÓN

Se llevará a cabo una limpieza poniendo igual atención tanto a la capa pictórica como a las secciones y reversos (Allag, 1982a: 85)²¹. La primera se limpia con pinceles en seco usando bisturís en los casos extremos. Se puede vaporizar agua por la superficie observando siempre el comportamiento del color ante este elemento para evitar su pérdida. El objetivo principal será la mejor visualización de la decoración y la obtención de los primeros datos referentes a sus trazos preparatorios, jornadas de trabajo y motivos ornamentales, cuya comprensión vendrá dada por la previa adquisición de conocimientos sobre los principales modelos y estereotipos (Barbet, 1987b:

²⁰ Como hemos apuntado más arriba, para esta fase de trabajo en aquellos conjuntos que hemos tenido la oportunidad de estudiar directamente, hemos seguido el método aprendido en el *Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines* de Soissons así como las directrices de C. Guiral, investigadora formada en el mismo.

²¹ Es conveniente realizar una limpieza durante las 24 horas posteriores a la excavación para evitar la fijación de concreciones.

24). Respecto a la limpieza de secciones y morteros, se realiza con cepillos de cerdas también en seco (Fig. 8). El fin en este caso será facilitarnos el trabajo a la hora de realizar el estudio técnico. Una buena limpieza nos va a permitir un mejor ensamblaje en el momento de realizar el puzle, y además nos proporcionará valiosa información sobre el mortero –número de capas, sistema de sujeción a la pared, etc.-.



Figura 8: Limpieza en seco de un fragmento (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

Tras la limpieza y para una mejor conservación de la pintura, se pueden iniciar los procesos de consolidación, siempre con ayuda de un restaurador, para lo cual opcionalmente se aplica a la superficie pintada una solución de Paraloid B72 diluido en acetona, nuevamente en proporciones bajas para fijar el color (Allag, 1982a: 87) (Fig. 9)²².

²² La proporción utilizada en los conjuntos que hemos trabajado ha sido del 5%.



Figura 9: Aplicación de Paraloid B72 sobre un fragmento con protección de papel japonés (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

2.2.- INDIVIDUALIZACIÓN DE CONJUNTOS

Este apartado se refiere a aquellos conjuntos hallados mezclados con otros. De gran ayuda es en esta fase haber seguido una correcta metodología durante la excavación.

Para llevar a cabo esta tarea se deben tener en cuenta varios criterios que podemos reunir en dos grupos. Al primero pertenecen todos aquellos aspectos ya tratados a la hora de hablar de la metodología de excavación: la comprensión del ritmo de caída y la posición de los distintos fragmentos en varios niveles son particularidades que influyen a la hora de etiquetar las cajas donde se guardan los restos exhumados, y son un primer paso a la hora de diferenciar conjuntos.

Otro grupo de criterios a seguir es aquel concerniente a las características técnicas que presenta el conjunto, que debemos observar y comprender. Para obtener buenos resultados es necesario conocer cómo se realizaba una pintura mural romana.

Metodología

La técnica empleada por los artesanos romanos es transmitida por los autores clásicos (Reinach, 1985: 1-43; Eristov, 1987a); sobre todo encontramos referencias en el libro VII de la obra *Sobre la Arquitectura* de Vitrubio y en el libro XXXV de la *Historia Natural* de Plinio, aunque hay otros autores que igualmente hacen referencia a aspectos concretos del tema que nos ocupa. Son prácticamente inexistentes las fuentes escritas de este tipo que nos hablan de *Hispania*. Podemos únicamente citar un pasaje de Varrón donde simplemente nos indica que los muros de tapial eran característicos de nuestro territorio (Varrón, *Economía rural*, I 14, 4).

Datos relativos al método de ejecución también los hallamos en el registro arqueológico, obviamente en los fragmentos pictóricos procedentes de una excavación y en las paredes conservadas *in situ*, de las cuales tenemos los más completos ejemplos en las ciudades y villas campanas.

Para un mejor conocimiento de las características técnicas, deberemos hacer una combinación de todos estos testimonios, pues de otra manera corremos el riesgo de que la información que obtengamos sea parcial y sesgada. A este respecto, cabe destacar que la teoría expuesta por los citados autores coincide muy pocas veces con la información proporcionada por los restos hallados, de lo que deducimos que los artesanos adaptaban las particularidades técnicas de cada obra a los recursos geológicos y a las posibilidades económicas del comitente (Guiral y San Nicolás, 1998: 18; Meyer-Graft, 1993: 275-276; Guiral, 2000a: 62).

Con todo ello, podemos decir que existen dos fases a la hora de realizar una pintura mural: la preparación de la pared para configurar el soporte, normalmente un mortero de cal y arena, y la ejecución de la decoración, es decir, la capa pictórica compuesta por pigmentos de origen orgánico o mineral.

A la primera etapa pertenecen cuatro de los criterios que utilizaremos a la hora de diferenciar conjuntos, basados todos ellos en la observación de la estructura y espesor del mortero, del sistema de sujeción (Barbet, 1973: 69-

74), de los trazos preparatorios, y de los ángulos salientes y entrantes. A la segunda atañe la observación de los colores y la decoración.

Describiremos a continuación cada uno de estos criterios teniendo en cuenta la etapa de realización de la pintura que representan.

2.2.1. Estructura y espesor del mortero

Hasta hace relativamente pocos años, la mayoría de estudios se centraban en todo lo concerniente a la ejecución de la capa pictórica, los pigmentos, los aglutinantes empleados, los sujetos representados y los procedimientos propiamente dichos. La mayoría de la literatura arqueológica anterior a los años setenta sólo hacía pequeñas menciones, breves e incompletas, a las capas que componían los morteros. Afortunadamente, autores como S. Augusti, M. Borda, C. Allag, A. Barbet y M. Frizot, entre otros, comprendieron la gran cantidad de información que podía aportar el estudio de los reversos (Barbet y Allag, 1972: 935-936; Guiral y Mostalac, 1994b: 94-103).

Los autores latinos Vitrubio, Plinio, Catón, Columela, Faventino y Paladio (*infra*) hacen mención en sus obras de la composición de los morteros (Reinach, 1985: 1-30), y aunque la mayoría también se refieren de pasada a su fabricación y aplicación, todos ellos ya destacaron la importancia de la cal y la arena como materiales esenciales en el revestimiento de la pared.

La cal, conglomerante natural, inorgánico y aéreo, se obtiene de la calcinación de rocas calcáreas. La piedra caliza se compone de carbonato cálcico e impurezas como arcilla, carbonato de magnesio, sílice, etc. Para que la cal sea de buena calidad y mantenga sus propiedades ligantes, estas impurezas no pueden superar el 5%²³. Cabe preguntarnos ahora cómo a partir de una

²³ Para la cal, Vitrubio recomienda para su aplicación en los enlucidos el uso de la piedra porosa (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, II 5, 1). Plinio también argumenta que la piedra porosa es la mejor para los revestimientos (Plinio, *Historia Natural*, XXXVI 174). Catón, por su parte,

Metodología

simple roca calcárea obtenemos un material óptimo para la construcción. Para ello, hace falta escoger las piedras de mejor calidad, las más puras, y cocerlas en un horno a una temperatura de 900 a 1200°C, liberando en este proceso anhídrido carbónico. El producto obtenido es óxido de calcio denominado comúnmente cal viva. Para poder utilizarla en la fabricación de morteros hace falta someterla a un proceso de apagado con agua, introduciendo la cal en fosas durante más de un año y obteniendo una pasta²⁴. Tras este apagado se obtiene hidróxido de calcio, llamado comúnmente cal apagada (Meyer-Graft, 1993: 273) (Fig. 10).

Para la fabricación de morteros en época romana, la cal se mezclaba con arena, que podía provenir del mar –es considerada la de peor calidad-, del río, la mejor, o una intermedia de cantera²⁵. El tercer elemento empleado era el agua. Esta mezcla se llevaba a cabo en un *mortarium*, si bien no hay que descartar la posibilidad de la existencia de una máquina para esta labor, constituida por dos rodillos que giraban alrededor de un eje y mezclaban la pasta en un gran recipiente redondo y plano. Esta máquina se accionaba por fuerza, ya fuera humana o de animales. Los morteros de cal endurecen gracias a un proceso de carbonatación producido por la evaporación del agua y por el contacto con el CO₂ del aire; el anhídrido carbónico se disuelve en el agua que

aboga porque la cal no se obtenga de diversas piedras –o lo menos jaspeadas posibles, según cómo se interprete el término latino *uarium*- (Catón, *Sobre la Agricultura*, XLIV).

²⁴ Según Vitrubio, la cal se debía dejar macerar durante mucho tiempo, periodo que no específica, con el objeto de deshacer cualquier piedra adherida. Una vez conseguido esto, se dejaba la cal en un hoyo, y cuando se adhiriera a la azada, significaba que estaba en perfectas condiciones (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 2, 1-2). Plinio parece darnos las mismas instrucciones (Plinio, *Historia Natural*, XXXVI 176-177). Paladio también reconoce que el estucado con cal muerta sólo será válido si es blando y viscoso (Paladio, *Tratado de Agricultura*, I 14).

²⁵ Sobre la selección de la arena más apropiada para la preparación del mortero, Vitrubio recomienda el empleo de la arena del río ya que, al ser menos grasa, proporciona mayor firmeza a los enlucidos. Desaconseja el uso de la arena del mar (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, II 4, 2-3). Paladio piensa de la misma manera y recomienda que, si se usa arena procedente del mar, se deje un tiempo en agua dulce para que pierda salinidad –que provocaría el desprendimiento del enlucido- (Paladio, *Tratado de Agricultura*, I 10, 1-3). Plinio reconoce el empleo de tres tipos de arena también pero únicamente se limita a nombrarlos sin entrar en una valoración (Plinio, *Historia Natural*, XXXVI 175).

Metodología

contiene la pasta de cal (Marchese *et al.*, 1999b: 238-239; Coutelas, 2006; Büttner y Coutelas, 2011: 671).

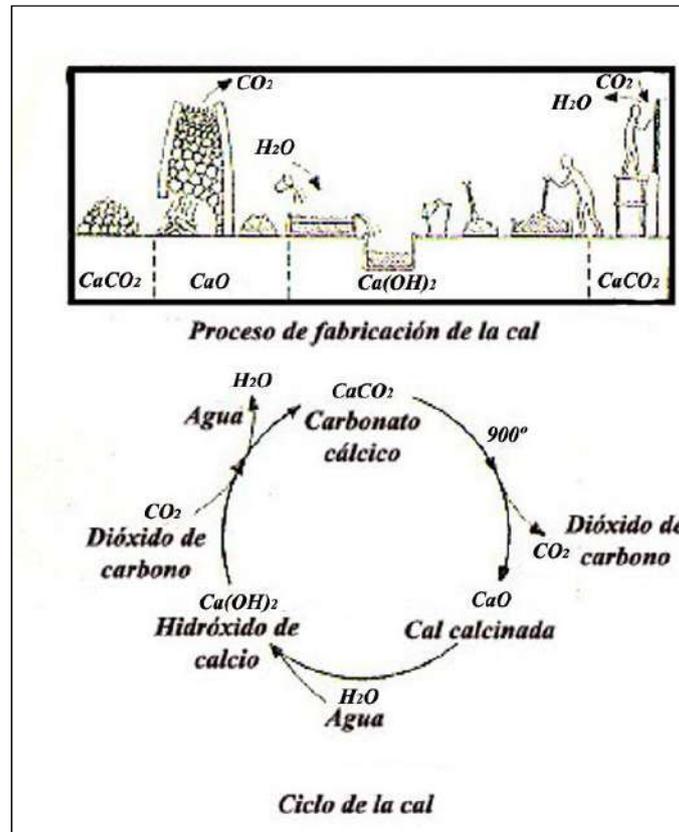


Figura 10: Ciclo de la cal (a partir de Adam, 1984)

Los análisis realizados a diversos conjuntos pictóricos han revelado la presencia de cuarzo y calcita con gran cantidad de polvo carbónico para los morteros de *Italica* y *Baelo Claudia*, así como de yeso acompañado de carbonato como aglomerante para los de la mayoría de yacimientos aragoneses –Azaila, *Celsa* o Botorrita, entre otros- (Guiral y Mostalac, 1994b: 95-96; Mostalac y Beltrán, 1994: 123-124; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 504-505; Olmos, 2006: 35).

Se debía obtener un buen mortero que permitiera tanto la total adhesión al muro como la consecución de un buen fresco. Los materiales que acabamos de describir mezclados con otros como puzolana, restos cerámicos, etc., eran cuidadosamente seleccionados y variaban en sus proporciones

dependiendo de las características de la pared que iban a revestir y de la capa de mortero de la que formaran parte (Marchese *et al.*, 1999b: 238-239) (Fig. 11).

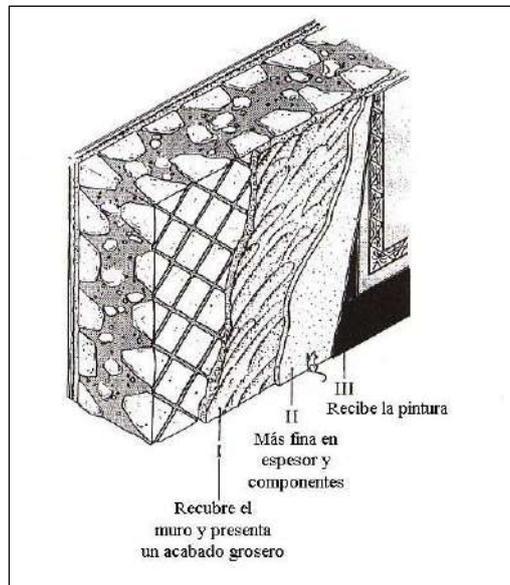


Figura 11: Capas de mortero (a partir de Adam, 1984)

Cualesquiera que fuesen los materiales empleados, la pared se revestía de mortero aplicado en varias capas (Coutelas, 2006; Büttner y Coutelas, 2011: 671). Según Vitrubio, tres habían de ser de cal y arena y otras tres de cal y polvo de mármol, disminuyendo en grosor y aumentando en finura conforme nos acercáramos a la capa pictórica (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 3, 6):

“Cuando se hayan dado no menos de tres capas de argamasa, sin contar la mano de yeso, es el momento de extender otra capa de grano de mármol, siempre que la mezcla de mármol esté tan batida que no se pegue a la paleta o a la llana, sino que salga perfectamente limpia del mortero. Después de extender esta capa de mármol, dejaremos que se seque y daremos una segunda capa de grano más pequeño. Cuando se haya extendido esta segunda capa y quede bien alisada, se aplicará una tercera mano de grano muy fino. Las paredes quedarán muy sólidas con estas tres caras de argamasa y de mármol y se evitará que se agrieten o que tengan algún otro defecto.” (Trad. J. L.Oliver)

Metodología

La primera recibía el nombre de *trullisatio* y regularizaba la superficie del muro, si bien se suele considerar como parte de la pared y no como una capa de mortero propiamente dicha. Las otras seis eran las *directiones* y todo el conjunto era el *tectorium*²⁶. Las cuatro primeras se disponían por toda la superficie permaneciendo rugosas para facilitar la adherencia del resto, que se aplicaban en varias fases, de arriba hacia abajo y de manera horizontal en cada parte, siguiendo la tripartición característica en la pintura mural –friso superior, zona media y zócalo-. Plinio, además de algunas referencias a los materiales que es conveniente utilizar (Plinio, *Historia Natural*, XXXV 173), recomendaba cinco capas (Plinio, *Historia Natural*, XXXVI 177):

“El estuco no alcanza nunca lustre suficiente si no se ha conseguido con una mezcla de tres partes de arena y dos de polvo de mármol. En aquellos lugares donde sufre los efectos de la humedad o el salitre conviene aplicar debajo un aparejo de teja machacada.” (Trad. E. Torrego)

Del mismo modo se expresa Paladio proponiendo el empleo de cinco manos (Paladio, *Tratado de Agricultura*, I 15):

“Por lo que respecta al revestimiento de los muros, se hará resistente y enlucido del siguiente modo: repásese con la trulla la primera capa; cuando comience a secarse, entúnquese por segunda y tercera vez; después, recúbranse de grano de mármol estas tres capas con la trulla. Tal revestimiento previamente ha de removerse mucho tiempo hasta que levantemos limpia la pala con que se revuelve la cal. También, cuando empieza a secar dicho revestimiento de grano de mármol, conviene añadirle una capa más fina, y así guarnecerá la solidez y el lustre.” (Trad. A. Moure)

Faventino, por su parte, se limita a decir, cuando está describiendo la preparación del adobe, que deberían aplicarse tres capas de argamasa para

²⁶ El término *trullisatio* equivale al italiano *rinzaffo*, y *directiones* corresponde a *ariccio*. Es habitual que en publicaciones, sobre todo pertenecientes al campo de la restauración, nos encontremos con el uso de esta terminología italiana igualmente válida, si bien algunos autores realizan algunas matizaciones sobre la misma. (Barbet y Allag, 1972: 963-964; Mora y Philippot, 1984: 325-326).

que el enlucido se agarre sin fallos (Faventino, *Las diversas estructuras del arte arquitectónico*, XI):

“Las paredes de adobe habrán de reforzarse con tres capas de argamasa de modo que agarre el enlucido sin fallos. En efecto, si los paramentos y las capas de carga se hallan todavía frescos y no han secado previamente, cuando comiencen a secarse, se producirán grietas, que afectarán a la lisura del enlucido.” (Trad. A. Hevia)

Columela propone un sistema de revestimiento a base de barro, amurca y hojas de olivo secas (Columela, *De los trabajos del Campo*, I 6, 14):

“Las paredes se enfoscan con una mezcla de lino y amurca, a la cual, en lugar de paja, se le añaden hojas secas de acebuche o, en su defecto, de olivo; una vez seco dicho enfoscado, se rocía de nuevo con amurca: seca ésta, ya se puede guardar el grano.” (Trad. A. Holgado)

Lo cierto es que no muchas paredes, ni en Roma ni en las provincias, contaron con un mortero realizado según los procedimientos vitrubianos; y tampoco ocurre siempre ese fenómeno según el cual el grosor de las capas y de los materiales que lo componen disminuye a medida que se acercan a la capa pictórica. El tamaño de los elementos que constituyen el mortero, la calidad del mismo y el número de capas que podamos distinguir –tarea no siempre fácil si no hay cambio de textura o color- son aspectos que dependieron en su día del tipo de muro que se iba a revestir, del emplazamiento de la estancia –en el exterior o en el interior-, de si iba destinado a una habitación noble, de la capacidad económica del propietario, del buen hacer de los artesanos, del material disponible, etc. Normalmente, el número de capas de preparación variaba dependiendo del periodo y de las circunstancias (Olmos, 2006: 28). Hay que señalar que Vitrubio escribe en el momento en que se adoptan los más altos niveles de excelencia (Ling, 1991: 199). Generalmente, se atestigua un total de tres capas preparatorias, aunque por supuesto hay excepciones: para el caso de *Hispania*, por ejemplo, documentamos el empleo de cuatro capas en la Casa del Teatro de Mérida y en *Italica*, y hasta cinco capas en *Castulo* (Olmos, 2006: 35).

Metodología

El proceso de enlucido también habría que matizarlo según los estudios realizados en Pompeya (Meyer-Graft, 1993: 280). Los muros se enlucirían de arriba hacia abajo, pero inicialmente se aplicaría una primera capa en la parte alta de 1 a 3 cm de espesor, tras lo cual se esbozarían los perfiles en estuco, y se seguiría extendiendo luego a la zona media y al zócalo después. Los únicos conjuntos pictóricos que han proporcionado capas de morteros aplicadas a la totalidad de la pared sin división han sido los provenientes de jardines. La siguiente capa, cuya misión sería regularizar el muro, sería de 2 a 10 mm, y se limitaría a las superficies que van a ser trabajadas en las jornadas de trabajo; sobre ella se situaría una capa de finalización. Ambas se alisarían con el objetivo de dar brillo a la decoración que iban a mostrar. Además, incluirían entre sus componentes calcita fina o polvo de mármol, aunque cabe decir sobre esto que la existencia de este último elemento se presta a discusión, ya que es difícil distinguirlo a simple vista e incluso mediante análisis químicos, pues no se diferencia de otras materias calizas. Cuando se tenía una pared de más de 6 m de ancho, también se dividía verticalmente para no correr el riesgo de que se secase el mortero (Frizot, 1975: 289).

Una vez comprendido todo el proceso, es hora de observar la estructura y espesor de los morteros, y para ello es vital que las tareas de limpieza hayan sido especialmente meticulosas. Esta pauta, sin embargo, se debe utilizar con reservas y contrastarla en cualquier caso (Barbet, 1973: 69-72): respecto al grosor, la distinta conservación de los fragmentos hace que muchas veces no tengamos todas las capas, y por tanto no se pueda determinar el mismo. Por otra parte, el hecho de que la mayoría de las veces la técnica empleada para la pintura mural romana fuera el fresco, hizo imperiosa la necesidad de trabajar por jornadas, de tal manera que la última capa de mortero se preparaba y aplicaba en el momento inmediatamente anterior al inicio de la acción pictórica. Así las cosas, hoy en día podemos atestiguar ligeras diferencias en cuanto a los componentes del mismo (Barbet y Allag, 1972: 963-983; Barbet, 1998: 103-104).

Metodología

Pero lo cierto es que resulta muy beneficiosa la observación de los reversos pictóricos. En nuestra labor de registro, deberemos apuntar el número y grosor de las capas que lo componen, siempre comenzando desde la superficie pictórica. Para analizar cada una de ellas, desde el *Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines* de Soissons nos proponen un modelo de ficha –que uniremos a la ficha de catalogación- que permite trabajar rápida y eficazmente en este aspecto (Fig. 12).

Capa	Espesor (cm)	Color	Textura	Límite	Vacios	Nódulos de cal	Cristales de Calcita	Granulado	Otros

Figura 12: Modelo de ficha para el registro de las características del mortero (según el Centre d'Études des Peintures Murales Romaines de Soissons)

A continuación explicamos los distintos apartados de la misma:

- En primer lugar daremos a cada **capa** una letra.
- Apuntaremos el **espesor** de la misma en centímetros aclarando si es regular o irregular.
- También deberemos fijarnos en el **color** que presenta, como una primera aproximación a sus componentes.
- En lo que respecta a su **textura**, matizaremos si es compacta, terrosa, arcillosa o arenosa.
- El siguiente apartado se refiere a los **límites** entre las capas. Aquí atenderemos a si éste es o no neto y las características que presenta: puede contar con una película calcárea, con la denominada “bola de aire”, etc.
- A continuación deberemos establecer si el mortero presenta **vacíos** –esto es, huecos en su estructura-, con cuánta frecuencia se dan y qué forma tienen los mismos: circulares, alargados, poligonales, etc.

Metodología

- Apuntaremos con cuánta asiduidad se presentan los **nódulos de cal**. Los distinguiremos por su aspecto blanco y muy grueso en comparación con el resto de los gránulos.
- Lo mismo con **los cristales de calcita**. En este caso los identificaremos por su aspecto anguloso –suelen ser romboidales-, además de brillantes y translúcidos.
- El siguiente apartado se refiere al resto de los **gránulos** que podemos encontrar en un mortero:
 - Arenas silíceas: pequeños gránulos incoloros de cuarzo y feldespato.
 - Arenas calcáreas: pequeños gránulos blancos o beis.
 - Cerámica triturada: característica por su color marrón.
 - Los que provienen de vegetales.

Deberemos apuntar su **grosor** basándonos en lo siguiente:

- Muy gruesos: 1,250 mm.
 - Gruesos: 0,630 mm.
 - Medios: 0,315 mm.
 - Finos: 0,125 mm.
 - Muy finos: 0,063 mm.
- El apartado denominado “**otros**” lo utilizaremos para documentar aquellos materiales añadidos, normalmente para conseguir un objetivo predeterminado.

Observemos a continuación tres casos que ejemplifican el beneficio obtenido del estudio detallado de la disposición del mortero y de sus componentes.

La inclusión intencionada de elementos extraños para conseguir un mortero con características específicas es, sin duda, uno de los aspectos más reseñables de la investigación (Guiral, 1994: 45-46; Cisneros y Lapuente, 1992:

75-80). Una muestra de ello se da cuando analizamos enlucidos con presencia de cenizas, puzolana o fragmentos cerámicos, procedimientos habituales para restar humedad a la preparación. Nos podría estar indicando que el conjunto corresponde a una estancia donde la presencia de agua era habitual o que se trata de un edificio abierto²⁷.

Igualmente podemos averiguar incluso a qué zona de la pared pertenecieron. Es habitual que el mortero más rugoso, áspero y grosero se situara en el zócalo, tanto por soportar todo el peso de la decoración como por ser la última zona alisada por parte del artesano (Barbet, 1973: 71)²⁸. Por otro lado, el hecho de contar con fragmentos de estuco entre dos de sus capas nos indica que en su día perteneció a la zona superior, cercana a la cornisa realizada con este material (Fernández, 2008: 63).

Podemos observar también el comportamiento del artesano, cómo procedía a la hora de enlucir la pared y la organización de la jornada laboral de un taller concreto. A este respecto existe la ventaja de documentar cortes en las capas de mortero entre dos zonas, lo que no hace sino indicarnos hasta dónde llegaba un día de trabajo y dónde comenzaba el siguiente²⁹. Las posibilidades en este campo son infinitas y las iremos concretando a medida que vayamos abordando cada uno de los conjuntos en los que han sido posibles analizar estos aspectos.

2.2.2. Improntas del reverso y sistemas de sujeción

Los fragmentos guardan en el reverso las improntas de muros que en ocasiones han desaparecido, por lo que son testigo del aparejo murario, proporcionándonos datos arquitectónicos fundamentales. Efectivamente, para

²⁷ En *Bilbilis* este tipo de elementos aparecen en la el pórtico superior del teatro y en las termas (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 70 y 96).

²⁸ El mortero de esta zona, debido a esta operación, suele presentar unas “rebabas” muy características.

²⁹ Es la denominada *pontata* -*ponteio*: andamio- encargada de marcar las fases de trabajo señalando a su vez las diferentes partes de la pared: friso, zona media y zócalo.

aumentar la adhesión del enlucido al muro se adoptaron diferentes sistemas de sujeción que conocemos fundamentalmente por las marcas en negativo del método utilizado.

Podríamos clasificarlos en dos grupos dependiendo de si utilizan o no elementos añadidos (Barbet y Allag, 1972: 939-963; Abad Casal, 1982b: 143-144; Guiral y San Nicolás, 1998: 21-24; Barbet, 1998: 105).

Dentro del primero existen tres variantes. La primera consiste en introducir ladrillos, fragmentos de cerámica u otros elementos –como clavos o guijarros- en la *trullisatio* para reforzar la conexión entre capas. La segunda, implica disponer un entramado de juncos o cañas, según nos ha transmitido Vitrubio, para reforzar los muros de adobe (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 3, 11), aunque lo más habitual fue utilizar este sistema para los techos³⁰ (Fig. 13):

“Si los enlucidos van a ir en paredes de zarzos o de emplantá, necesariamente se producirán grietas junto a las maderas verticales y transversales, debido a que se recubren con barro, que las llena de humedad inevitablemente; cuando se van secando, producen grietas en el enlucido, ya que sufren una paulatina disminución; para hacer frente a este inconveniente, procédase de la siguiente manera: cuando la pared esté completamente embarrada, colóquense unas cañas formando una hilera continua, que se sujetará con clavos de cabeza ancha; luego se dará una nueva capa de barro y si las primeras cañas han quedado fijadas a los maderos transversales, clévese una capa de arena y de mármol y una completa de enlucido. La doble hilera de cañas, fijada diagonalmente en las paredes, permitirá una larga duración y evitará todo tipo de grietas o de rupturas.” (Trad. J. L. Oliver)

³⁰ En la Casa de la Cisterna de *Bilbilis*, sin embargo, documentamos este sistema de sujeción para un conjunto destinado a los muros de la estancia y no al techo (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 316).



Figura 13: Reverso de un fragmento donde se observa la impronta en negativo de las cañas utilizadas como complemento en el sistema de sujeción (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

Finalmente, la tercera variante se centra en dotar de una estructura a una bóveda, lo que también se podía hacer con la fabricación de un armazón de madera. (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 3, 1):

“Cuando las circunstancias exijan formar techos abovedados, procédase del siguiente modo: se colocarán unos listones –o pequeñas vigas- rectos que guarden entre sí una distancia no mayor de dos pies; preferiblemente serán de ciprés, pues si son de abeto rápidamente se corrompen por la carcoma y por el paso de los años. Cuando los listones hayan sido fijados formando un arco, se asegurará el entramado o bien el techo abovedado mediante tirantes de madera, y con abundantes clavos de hierro quedarán bien sujetos.” (Trad. J. L. Oliver Domingo)

Este sistema también es descrito por Paladio (Paladio, *Tratado de Agricultura* I, 13).

“Los techos en los edificios rurales es muy conveniente hacerlos del material que haya a mano en la propiedad. Así, pues, los haremos de tablas o de cañas del siguiente modo: pondremos vigas de madera de las Galias o de ciprés alineadas e iguales en el lugar donde va a hacerse el techo, dispuestas de modo que entre ellas haya un espacio vacío de pie y medio; entonces, con clavijas de madera hechas de enebro, olivo, boj o

ciprés, las fijaremos al techo y alinearemos entre ellas dos perchas atadas con tomizas.” (Trad. A. Moure)

En el segundo grupo contamos con tres tipos: pasar un pincel de cerda dura para aumentar la rugosidad; picar la primera capa del mortero cuando la superficie está ya seca; o hacer una serie de marcas en la capa aún fresca, como las realizadas a mano o las populares incisiones en zigzag igualmente llamadas en V, recurso que es, por otra parte, el más frecuente- (Fig. 14). Este sistema ya era utilizado en Grecia y así lo tenemos atestiguado, por ejemplo, en el *oecus* K de la Casa del Tridente en Delos y en el teatro de Filipos en Macedonia. De aquí pasará a Roma, cuyos artesanos parecen haberse inspirado en el *opus spicatum* que ya conocían, donde la disposición de los ladrillos en el suelo forma una suerte de espiga similar al dibujo realizado con las incisiones del sistema de sujeción que ahora comentamos (Barbet y Allag, 1972: 950-951; Lugli, 1957: lám. XXVI, 2 y 6).

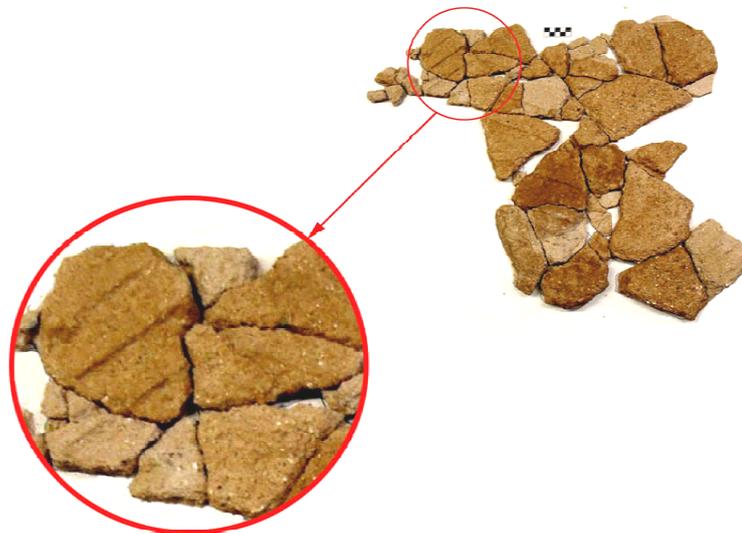


Figura 14: Sistema de sujeción en zigzag (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

Mucho se ha discutido acerca de los útiles empleados para este procedimiento. Se ha supuesto que el artesano romano empleaba una plancha o una placa de tierra cocida cubierta de espigas en relieve, la cual había de ser presionada sobre el muro con el fin de imprimir rápidamente el motivo. Ahora bien, para corroborar totalmente esta hipótesis habría que detectar, por medio

Metodología

de calcos trasladados sobre una pared que conservase la mayor parte de su superficie, la repetición periódica de alguna posible imperfección que se encontrara en la plancha. Otra posible prueba de su uso se obtendría en una pared con incisiones en V sin fallos, de lo que deduciríamos la utilización de una placa perfecta. Desgraciadamente, estas comprobaciones son difíciles de hacer pues, raramente tenemos un muro enteramente degradado hasta una capa de mortero así preparada, y tampoco solemos poder recomponer toda la pared con los fragmentos hallados en una excavación.

Quizá el instrumento para hacer las incisiones guardaba relación con el tipo de mortero utilizado. Los estudios realizados sobre las improntas han permitido identificar muchos otros posibles útiles, que van desde una suerte de gubia hasta un punzón fino pasando por una herramienta de punta cuadrada. En cualquier caso, para corroborar estas hipótesis se necesitaría un análisis técnico, sistemático y de conjunto sobre todos los fragmentos que presenten improntas de este tipo. Sólo si los investigadores toman conciencia de la necesidad de publicar estudios sobre los reversos, podremos establecer conclusiones no sólo sobre los útiles empleados para el procedimiento sino también sobre la frecuencia de uso de cada instrumento y su relación con un lugar o época determinados.

Se ha especulado acerca del posible alisamiento del mortero ya desde la primera capa y no sólo en las dos últimas, como hemos apuntado anteriormente. Aunque habría que mantenerlo rugoso y con asperezas para una mejor adhesión de las siguientes capas y para que se adaptara mejor al muro que pretendía cubrir, lo cierto es que, como ya argumentara S. Augusti (Augusti, 1950: 340; 1957: 19), haría falta cierta regularidad en cuanto al grosor para realizar las incisiones con los pertinentes instrumentos.

En conclusión, a la hora de diferenciar conjuntos, otro de los factores a los que podemos atender es la impronta de los reversos, pero también este criterio ha de ser contrastado (Barbet, 1973: 74). Puede ser que varios conjuntos presenten el mismo sistema de improntas o que fragmentos

pertenecientes a la misma pared cuenten con distintos sistemas de sujeción. Sí es de gran utilidad tomar estas improntas como criterio para reconstruir los conjuntos una vez sepamos si su orientación es vertical u horizontal³¹.

2.2.3. Trazos preparatorios

Tradicionalmente, no se ha tenido en cuenta esta característica técnica a la hora de diferenciar conjuntos. Sin embargo, en los últimos estudios realizados sobre pintura mural se ha comprobado su eficacia a la hora de tomarlo como criterio (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 112-113; Fernández, 2008: 73).

Las últimas labores que se llevaban a cabo antes de aplicar la pintura eran los trazos preparatorios que se realizaban sobre el enlucido todavía húmedo. La situación de cada motivo decorativo estaba ya programada cuando se comenzaban a extender las capas de mortero, de tal forma que cada vez que una nueva banda se disponía, el artista medía y ubicaba las líneas maestras de la composición, ejes de simetría y determinados puntos de referencia que servían para trabajar sin error dentro de la rapidez que implica pintar con la técnica del fresco.

En época romana se emplearon tres procedimientos para esbozar la pared y sus ornamentos (Barbet y Allag, 1972: 935 y ss.; Abad Casal, 1982b: 146-148; Barbet, 1998: 105-106). Su identificación es difícil –sobre todo en el caso de los trazados pintados-, ya que quedaban cubiertos por la decoración, de tal forma que hoy en día sólo son visibles si se ha desprendido la capa pictórica.

Uno de los métodos es el trazado con cordel: este elemento marcaba sobre el enlucido todavía húmedo una impronta hueca que actualmente se distingue porque a veces se reconocen en el negativo las fibras impregnadas en

³¹ El sistema sujeción a base de cañas y en V se puede presentar tanto de manera horizontal como vertical (Fernández, 2008: 64).

ocre. Sobre todo se utilizaba para marcar las líneas maestras de la decoración y, en cualquier caso, sólo para líneas rectas. Debido a la adaptabilidad de la cuerda, se solía emplear en aquellos casos en los que la pared era irregular. Ciertamente, sin embargo, que en *Hispania* es raro el uso de este procedimiento (Olmos, 2006: 35)³².

Otro sería el trazado pintado. Las líneas maestras de una decoración o un dibujo detallado se marcaban en color ocre con un pincel. No debe confundirse con el procedimiento de la *sinopia*, empleado mayoritariamente en los siglos XV y XVI. La diferencia estriba en que el trazo preparatorio del que hablamos se efectuaba sobre la última capa de mortero justo antes de la pintura, y los artesanos o artistas que hicieron uso de la *sinopia* realizaban el boceto con tierra roja sobre el *arriccio* antes de extender el mortero que iba a constituir el *intonaco*, es decir, recubrían el dibujo con un nuevo enlucido destinado a recibir la pintura al fresco³³.

Se ha argumentado que este recurso tuvo su mayor auge durante los dos primeros estilos. El terremoto del año 63 d.C., culpable de numerosas reformas, habría provocado la búsqueda de un método que permitiera esbozar la decoración con mayor rapidez, presentándose la incisión como la mejor solución a este problema (Barbet y Allag, 1972: 1016; Abad Casal, 1982b: 146). El estudio, entre otros, de A. Barbet sobre algunas pinturas de la *Galia* constató que el fenómeno se repetía en las provincias a pesar de la inexistencia del terremoto. Actualmente estas hipótesis están superadas. En Pompeya sabemos de la utilización del trazo pintado en el IV Estilo, cuando se supone que ya se

³² El ejemplo más representativo en nuestro país es el cubículo de las Estaciones de la Villa dels Munts en Tarragona (Guiral, 2010: 132-133).

³³ Existe cierta confusión a la hora de referirse a este vocablo. Es cierto que el trazo preparatorio del que hablamos no debe confundirse con lo que hoy se entiende por *sinopia*. Plinio, entre otros autores, nos transmite dicho término en su *Historia Natural* (XXXV 33-34), pero hasta hace pocas décadas se afirmaba que en pintura romana –no así en mosaico donde estaba documentada tal técnica– no existió. Sin embargo, sí se ha constatado en la Casa del Labirinto (VI 11, 9) (Mora, 1967: 85), en la Maison à Portiques de Clos de Lombarde en Narbona (Sabrié y Solier, 1987: 261), y en la estancia 12 de *Celsa* (CEL.2.1.3.10.). Por tanto concluimos que no se trata del mismo procedimiento que ahora describimos, lo que no significa su inexistencia en época romana.

había abandonado por un método más eficiente (Sabrié y Solier, 1987: 259-266). En *Hispania* C. Guiral demostró que se había seguido recurriendo a este método a finales del siglo I y también en el siglo II d.C. en lugares como *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno 1996: 126). En el propio yacimiento, se ha constatado en posteriores estudios el uso combinado de incisión y ocre para los trazos preparatorios de las líneas maestras de una misma pintura (Oronich e Íñiguez, 2012: 386-387; Íñiguez, 2014) (Fig. 15) Incluso lo encontraríamos en el siglo III d.C. en Mérida (Abad Casal, 1982c: 276-277).

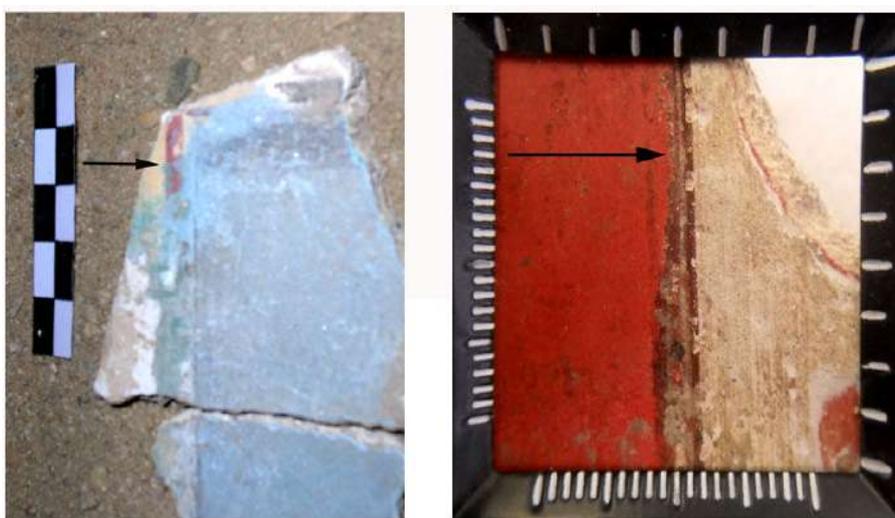


Figura 15: Trazos preparatorios pintados e incisos documentados en las líneas maestras de la misma pared (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

La incisión fue el sistema de trazado previo predominante. (Barbet y Allag, 1972: 986-1044; Abad Casal, 1982b: 147). El dibujo era trazado en el enlucido todavía húmedo con un instrumento de punta muy fina. Líneas realizadas con este procedimiento delimitaron paneles, bandas de separación, etc., pero también se utilizaron para marcar algunas decoraciones como los candelabros, figuras aisladas, etc., sobre todo a partir del III Estilo.

2.2.4. Ángulos salientes, entrantes y formas curvas

Como ocurre con el criterio anterior, este aspecto sólo ha sido tenido en consideración para diferenciar conjuntos en los trabajos más recientes (Guiral

y Martín-Bueno 1996: 32; Fernández, 2008: 73). Bien es cierto que sobre todo nos es útil para ubicar un fragmento en la estructura general de una pared³⁴, y por tanto lo utilizaremos sobre todo para plantear las restituciones de determinadas estancias (Allag, 2011). Sin embargo, si conocemos de manera aproximada la disposición de un ambiente y sabemos que éste tenía vanos o cornisas, podremos adjudicarle –teniendo en cuenta, por supuesto, los anteriores criterios- dichos fragmentos (Fig. 16)³⁵.



Figura 16: Fragmento en ángulo (Foto de J. Andreu)

2.2.5. Decoraciones y colores

Nos referiremos ahora a los criterios correspondientes al proceso de decoración de la pared, es decir, una vez está el soporte preparado para la recepción de pintura.

Los primeros eruditos y viajeros que visitaron Pompeya quedaron impresionados por el buen estado de conservación que presentaban las

³⁴ Si presenta un ángulo de 90° seguramente se dispondrá cercano a la cornisa superior, y si éste es mayor de 180° querrá decir que cerca había un vano.

³⁵ Una interesante propuesta de la restitución de las decoraciones propias de ventanas nos la ofrece E Broillet-Ramjoué y S. Bujard (2011: 581-587) en su examen sobre diversos conjuntos procedentes de Suiza (Mikirch, Petinesca, Orbe y Vallon).

pinturas murales (Augusti, 1957: 3). Aún hoy nos preguntamos, como ya lo hicieran aquellos, qué técnica fue la empleada por parte de los artesanos romanos y qué colores posibilitaron su conservación. Hemos de combinar los escritos de autores clásicos³⁶, fuentes historiográficas, arqueológicas y arqueométricas para dilucidar esta cuestión.

Respecto a la técnica, diremos que existen tres posibles procedimientos (Cagianò de Azevedo, 1961: 146-153³⁷; Barbet y Allag, 1972: 935-983; Abad Casal, 1982b: 152-158).

El primero de ellos y más común es el fresco. Es habitual pensar que cualquier pintura mural estaba realizada con este procedimiento, aunque análisis posteriores han demostrado que no siempre fue así. Consiste en aplicar los pigmentos mezclados disueltos en agua sobre el enlucido todavía húmedo. Al secarse, los colores se fijan en la capa subyacente de cal debido al contacto con el anhídrido carbónico del aire y se cristalizan. Vitrubio parece referirse a esta técnica (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 3, 8):

“Cuando se pintan las paredes cuidadosamente al fresco, los colores no palidecen sino que mantienen su viveza durante largos años, porque la cal adquiere porosidad y ligereza al reducir su humedad en el horno y, debido a su sequedad, absorbe cualquier sustancia que casualmente entre en contacto con ella; al mezclarse, se impregna con gérmenes de otros elementos y cuando se solidifica con los distintos ingredientes que la conforman, recupera sus propiedades de sequedad, de modo que de nuevo parece poseer las cualidades específicas de su propia naturaleza.” (Trad. J. L. Oliver)

³⁶Los principales escritores clásicos para el estudio de la técnica de aplicación de colores –aunque no sólo se refieren a pintura mural– son: Plinio, *Historia Natural*, XIII 11; XXI 49; XXVII 71; XXXIII 88; 122; XXXV 30; 61; 122-127; 149-150. Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 9, 2; 10, 1-4; 14, 1-2; Séneca, *Cartas a Lucilio*, IV 121, 5; Eusebio de Cesarea, *Vida de Constantino*, I 3, 2. Plutarco, *Erótico*, 16 759C; e Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17. Nos hablan de procedimientos como el fresco o la encáustica, y nos proponen destrezas y mezclas para mejorarlos.

³⁷ Además de darnos una buena definición de cada una de las técnicas que ahora nos ocupan, este autor aboga por homogeneizar la terminología aplicada a las mismas.

Metodología

Este proceso de carbonatación de la pintura puede tener lugar de tres maneras distintas: el procedimiento para llevar a cabo la primera de ellas sigue todos los pasos que acabamos de describir. Es fácil de identificar porque aparecen las jornadas de trabajo³⁸, es decir, que tendremos en la superficie pictórica la marca de unión entre las distintas partes en que se divide la pared. La segunda consiste en aplicar sobre el enlucido seco o semisecho una mano de cal apagada sobre la cual se disponen los colores disueltos en agua. Se conoce con el paradójico nombre de “fresco-seco” y es menos duradera que la anterior. La tercera, supone extender sobre el enlucido seco los colores desleídos en agua de cal. Se suele utilizar para retoques finales. Algunos autores como P. Mora (1970: 70) sostienen que el mortero romano poseía características peculiares que hacían que se conservara húmedo durante más tiempo.

El segundo procedimiento es el temple: sobre un soporte seco se pinta con colores ligados con aglutinantes que pueden ser cola, goma arábiga, huevo, leche, caseína, aceite, etc.

El tercero es el encausto y en él los colores se mezclan con una cera que los consolida y fija al soporte. Es la técnica que más controversia ha suscitado en la historiografía sobre pintura mural. Se acepta la utilización de la cera, pero se discute sobre el método con el cual ésta se aplicaba.

Centrándonos ahora en los colores empleados en pintura mural romana, contamos con información sobre los mismos en Vitrubio y Plinio fundamentalmente, si bien existen referencias en otros autores como Filóstrato –quien describe el arte de pintar por la mezcla de colores (Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, II 22) (Olmos, 2006: 29)-, Teofrasto o Dioscórides (*infra*), que tratan el tema pero de manera sucinta (Augusti, 1967: 24-25; Abad Casal, 1982a: 198). Todos coinciden en clasificar los pigmentos según sean naturales o artificiales, y dan indicaciones sobre su origen y el método de fabricación.

³⁸ Destaca a este respecto el Aula Isíaca de Pompeya, donde las figuras corresponden siempre a días autónomos. A veces, para pintar un determinado cuadro si el enlucido se había secado, se ahuecaba y se volvía a revocar.

Difieren, sin embargo, en el número de colores existentes: Vitrubio nos da una lista de veinticuatro, mientras que Plinio eleva el número a treinta y cinco. S. Augusti (1967), autor pionero en el estudio de esta cuestión, identificó veintisiete pigmentos diferentes.

Ahora bien, como en tantos otros aspectos “guiados” por los clásicos, se presenta un problema que no debemos pasar por alto. No describen más que las prácticas y los materiales más corrientes en el centro del Imperio –Italia y más concretamente Roma-, y por consiguiente no sabemos lo que ocurría en las provincias. Surgen así muchas preguntas: ¿Juegan la geología y la geografía un papel esencial en la elección y uso frecuente de ciertos pigmentos? ¿Hay un sentido cronológico en el empleo de algunos colores, vinculado al abandono de un yacimiento, al descubrimiento de un lugar más rentable o de una materia de mejor calidad? La respuesta a todas estas cuestiones no sólo la obtendremos a partir de análisis químicos (Delamare, 1984: 90), sino también a través del examen de la mineralogía, la metalurgia, las redes comerciales, etc., de la sociedad en cuestión (Béarat, 1997: 11-16). Afortunadamente, la capa pictórica de las pinturas murales es un tema que, historiográficamente, se ha tratado en profundidad y se siguen celebrando congresos, coloquios y reuniones –ayudadas por el lógico avance de las ciencias que colaboran en su estudio-, que contribuyen a dilucidar ciertos aspectos de la problemática con la que cuenta su análisis³⁹.

La paleta de colores que pueden presentar los conjuntos pictóricos en el arco cronológico que nos movemos, es muy amplia (André, 1949). Así, nos podemos encontrar con el rojo, el azul, el amarillo, el negro, el blanco, el verde y el violeta, mayoritariamente. A continuación describiremos las características más reseñables de cada uno.

³⁹ Delamare *et al.*, 1987; Béarat *et al.*, 1997; VV.AA., 1990. son ejemplos de publicaciones que tratan de manera exhaustiva el estado de la cuestión de este tema.

Metodología

El **rojo** es uno de los colores que con más frecuencia aparece en los restos pictóricos. En pintura mural romana es extremadamente variable y su denominación depende a veces de la apreciación del observador. Los autores clásicos (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura* VII 7, 1; 9; 12; Plinio, *Historia Natural*, XXXIII 111-124; XXXV 15-16; 30; 33-36; 38-40; 177; Teofrasto, *Sobre las piedras*, VIII 51-54; 58-60; Dioscórides, *Sobre los remedios medicinales*, V 93-98; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 2-8; 11; 13) diferencian entre: *minium* –conocido como rojo cinabrio, procede del sulfuro de mercurio⁴⁰; *rubricae* –obtenido a partir del óxido del hierro cuyo principal componente son los hematites u obtenido también por la calcinación del ocre amarillo-; *sandaraca* –bisulfuro o, a veces, trisulfuro de arsénico-; *cerussa usta* – óxido salino de plomo obtenido por la cocción de la *cerussa* blanca o del *sil* en el horno y su posterior enfriamiento con vinagre-; *cinnabaris indicus* – formado por la resina de las palmas-, y *spuma argentis* –óxido de plomo- (Augusti, 1967: 76-92; Abad Casal, 1982a: 403). Por su mezcla con otros pigmentos o componentes, minerales u orgánicos (Guichard y Guineau, 1990: 245), se podían obtener otros colores: rosa –a partir de la mezcla del rojo con el blanco- y marrón –por su mezcla con el negro-; e igualmente distintas tonalidades del propio color, dependientes de la mayor o menor presencia de los componentes que hemos citado para cada una de las variedades de este pigmento (Béarat, 1997: 29-30; Marchese *et al.*, 1999b: 236).

Merece la pena detenernos en la importancia del rojo procedente del cinabrio. Normalmente su empleo es muy minoritario, y sólo aparece en pinturas con un rico repertorio ornamental. Esto es debido a que era uno de los colores más caros, pues costaba entre 175-280 ases la libra, mientras que para la *rubrica* sólo había que pagar entre 8-48 ases. La causa principal de este hecho era la poca existencia de minas de mercurio, siendo las de *Sisapo* (La Bienvenida, Ciudad Real) las que suministraban las mayores cantidades de material en bruto para ser refinado en Roma (Zarzalejos *et al.*, 2014a). Esto

⁴⁰ Sin embargo, actualmente con minio se hace referencia al pigmento rojo obtenido a partir del plomo. A lo largo del trabajo, nos valdremos de este término para referirnos al rojo plomo.

hacía que se reservara dicho color para los edificios públicos, y su presencia en casas privadas nos habla de las altas posibilidades económicas de los comitentes. Aunque es cierto que, en algunos de estos conjuntos en los que se ha utilizado el rojo cinabrio para grandes superficies, debajo subyace otra capa de un rojo de menor coste (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 114-116). No sabemos si ésto era consecuencia de una falsificación, como ya nos advierte Plinio⁴¹, o simplemente se trataba de una maniobra para reducir costes (Delamare, 1987a: 335; Barbet, 1987c: 156-161; 1990a: 257-260; 1998: 108-109).

A. Barbet ha estudiado la difusión del cinabrio en la *Galia*, para dilucidar si este pigmento puede servir para establecer una datación. Documenta un uso intenso en este territorio desde el siglo I a.C. hasta mitad del siglo I d.C., momento en el que empieza a sustituirse gradualmente por el ocre rojo. Sin embargo, también se constata su uso en momentos posteriores, por lo que la autora concluye que no puede usarse como un marcador cronológico (Barbet *et al.*, 1983; Barbet, 1990a: 255-271). En *Hispania* está documentado en momentos posteriores, tal es el caso de la Villa del Munts en Tarragona (Guiral, 2010: 134).

Otro color muy frecuente es el **azul**. Se obtiene de forma artificial y son los autores clásicos, que lo denominan *caeruleum aegyptium* –azul egipcio o frita de Alejandría⁴²- quienes nos ofrecen la receta de su fabricación (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 11, 1; Teofrasto, *Sobre las piedras*, VIII 55; Plinio, *Historia Natural*, XXXIII 161-163; Dioscórides, *Sobre los remedios medicinales*, V 91; 92; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 14; 16): se mezclaba arena y salitre machacados con limaduras de cobre, y la pasta resultante se humedecía

⁴¹ Plinio nos da una explicación para este fenómeno. El autor indica que bajo una capa de verdadero rojo cinabrio podía disponerse otra de un rojo más barato, para así falsificarlo (Plinio, *Historia Natural*, XXXIII 120).

⁴² Hay una extensa bibliografía acerca del denominado “azul egipcio”. Para consultar un ensayo crítico sobre la misma ver Delamare, 1998.

y se metía al horno a una temperatura mayor de 800° en forma de pequeñas bolas (Fig. 17).



Figura 17: Pequeñas bolas de azul egipcio (Barbet, 1996)

Aunque su procedencia es egipcia, se podían obtener otras variedades en otros lugares, lo que hace que las fuentes nos transmitan diversas formas de denominar al pigmento: *caeruleum scythium*, *cyprium*, e *hispaniense* –de las minas de Almadén-, entre otros. El producto final era silicato doble de cobre y calcio. El pintor variaba el tono moliendo más tosca o más finamente la producción obtenida en el horno, y a veces tenía lugar su disolución con la ayuda de un blanco de dolomita. Se podía modificar la tonalidad por el añadido de un pigmento verde (Augusti, 1997: 62-72; Abad Casal, 1982a: 402; Delamare, 1983a: 74; 1997; 1984; Barbet, 1987c: 161-162 Béarat, 1997: 24; Barbet 1998: 108).

No es habitual encontrarlo decorando grandes superficies, aunque existen excepciones que trataremos en el presente trabajo (Barbet, 1987c: 167). Se trata, como el anterior, de un pigmento caro –costaba entre 80 y 128 ases la libra- y lo normal era limitar su uso a pequeños paisajes o cuadros mitológicos, o utilizarlo como fondo en interpaneles (Guiral, 1994: 50).

Un dato descubierto hace relativamente pocos años, muy interesante para el examen de este pigmento, es que se puede datar directamente con ayuda de la termoluminiscencia debido a su naturaleza artificial, algo que se

Metodología

podría hacer extensivo a otros pigmentos fabricados por la mano del hombre (Schvoerer *et al.*, 1988: 107-119).

En lo que respecta al **amarillo**, la amplia gama de tonalidades que presenta hace que se constaten muchos apelativos en su estudio (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 7, 1; 7, 5; 11, 2; 14, 1; Plinio, *Historia Natural*, XXXIII 158-160; XXXIV 178; XXXV 30; Teofrasto, *Sobre las piedras*, VIII 49-50; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 12): *ochrae* –que comprendería todos aquellos productos naturales coloreados de hidróxido de hierro que aparecen, sobre todo, en forma de limonita y que contaría con varias clases: *sil atticum*, *marmorosum*, *pressum*, *ex Achaia*, *lucidum*, etc.-; *auripigmentum* –mineral nativo de trisulfuro de arsénico- y una imitación del *sil atticum* –a base de violetas secas y hervidas mezcladas con creta- (Augusti, 1967: 93-99; Abad Casal, 1982a: 399; Béarat, 1997: 25; Marchese *et al.*, 1999a: 236).

El pigmento amarillo a base de hidróxido de hierro es el más habitual, pero en su composición puede haber tres materiales diferentes: la goethita, el ocre amarillo –que se diferencia de la anterior porque se le añade arcilla- y la marga, la menos habitual de las tres.

En cuanto al **negro**, las fuentes (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 10; Plinio, *Historia Natural*, XXXV 30; 41-43; 50; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 17-19) lo denominan *atramentum* –obtenido de manera artificial a base del negro de humo en cámaras especiales, aunque lo hay natural, procedente en este caso del carbón vegetal-, *trigynum* o *elephantinum* –conseguido por la combustión del marfil en vasos cerrados-.

El negro de humo es el que más frecuentemente se encuentra en la pintura mural romana (Augusti, 1967: 110-113; Abad Casal, 1982a: 402). Se trata de un pigmento de grano muy fino que se debe aplicar con un aglutinante orgánico, es decir, mezclado o superpuesto con arcilla. El negro procedente del carbón también se encuentra de forma habitual. Podemos identificarlo con una lupa por el tamaño, bastante grande, de sus granos. Además, éstos conservan

Metodología

siempre una estructura que recuerda a las vetas de la madera a la que perteneció en origen. El negro procedente del marfil, sin embargo, sólo lo encontramos en Coira, en Suiza. Se caracteriza por granos variables en tamaño y de aspecto brillante, y se identifica químicamente por la presencia de fosfato de calcio (Béarat, 1997: 25-27).

El **blanco** es citado por los autores (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 7, 3; 12, 1; Plinio, *Historia Natural*, XXXIII 163; XXXIV 175; XXXV 30; 36-38; 44; 48; 194; Teofrasto, *Sobre las piedras*, VIII 56; IX, 62-63; Dioscórides, *Sobre los remedios medicinales*, V 88; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 22-23) con diversos términos, dependiendo de su procedencia: *Paraetonium*, *Creta* –con sus variantes *melinum*, *eretria*, *cimolia* y *samia*- y *Cerussa*. Las tres clases se obtienen de manera natural, excepto la última, que igualmente se podía fabricar de forma artificial (Augusti, 1967: 51-52; Abad Casal, 1982a: 402).

Los componentes del blanco son variados, y por orden de frecuencia en el caso de que se use para el fondo de la pared son: cal apagada, caliza de Creta –un tipo de roca sedimentaria-; dolomita –mineral compuesto de carbonato cálcico y magnesio, que se encuentra frecuentemente en muchas rocas-, y aragonita –una de las formas cristalinas del carbonato cálcico junto con la calcita, presente en la concha de casi todos los moluscos-. Para los motivos más pequeños, los elementos básicos del blanco también por orden de frecuencia son: aragonita, caliza de Creta, dolomita, cal, creta anular –igual que la anterior pero con vidrio machacado añadido-, cerusita –mineral de carbonato de plomo, empleado como ingrediente principal de nuestro “blanco de plomo”-, y diatomita –roca sedimentaria silíceica formada por microalgas marinas (Béarat, 1997: 19-24; Marchese *et al.*, 1999b: 237).

Una alta gama de **verdes** es citada en los escritos con diversos nombres (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 7, 4; 12, 1; Plinio, *Historia Natural*, XXXIII 86-91; XXXIV 110-116; XXXV 30; Teofrasto, *Sobre las piedras*, VIII 57; Dioscórides, *Sobre los remedios medicinales*, V 89; 90; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 9-10): *creta viridis* –procedente de tierras verdes-;

chrysocolla –a base de malaquita o de carbonatos de cobre y hierro aunque también hay una variedad que se puede conseguir de forma artificial inundando las minas de cobre en invierno-, y *aerugo* –artificial, con acetato básico de cobre fabricado igual que la *cerussa* pero sustituyendo el plomo por el cobre-, dentro del cual existen muchas variedades como el *scolex*, la *santerna* y el *hieracium*, empleados igualmente en medicina y metalurgia (Augusti, 1967: 100-109 ; Abad Casal, 1982a: 410; Barbet, 1987c: 163-164; Béarat, 1997: 31-33; Marchese *et al.*, 1999b: 236).

Lo cierto es que casi todas las pinturas murales presentan pigmentos procedentes de tierras verdes. Pueden estar compuestos por muchos minerales, más que por ejemplo los colores rojo o azul (Delamare *et al.*, 1990: 103); de entre ellos podemos destacar por orden de frecuencia la celadonita, la glauconita (Delamare, 1984: 90) y la clorita, todos ellos de la amplia familia de las arcillas. Los lugares de los que se puede extraer el primer mineral son escasos –Brentonico (Trento, Italia), Val di Fassa (Trento, Italia) y Troodos (Chipre)-, por lo que, en el caso de que los análisis químicos nos informen de su presencia, estaremos en la posición de realizar hipótesis sobre el lugar de origen de, al menos, la materia prima con la que se fabricó el pigmento (Delamare, 1987b: 354).

Un hecho a tener en cuenta es la aparición de cristales de azul egipcio entre sus componentes (Fig. 18). Este dato nos ayuda a acotar cronológicamente ciertos conjuntos, ya que sólo los verdes de la primera mitad del siglo I d.C. poseen esta cualidad, como demostró C. Guiral contrastando los resultados de su investigación sobre las pinturas del yacimiento bilbilitano con los datos obtenidos en *Celsa* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 447). F. Delamare ha indagado sobre las posibles causas de este fenómeno acaecido también en pinturas de la isla de Léro y de la rue de Farges en Lyon (Delamare, 1987b: 369-370), entre otras.



Figura 18: Cristales de azul egipcio en el pigmento verde (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

Si el mineral utilizado en las tierras verdes es la glauconita – verdaderamente fácil de conseguir- es comprensible la utilización de cristales de azul egipcio que compensen el tinte amarillo que la superficie pictórica adquiere. Sin embargo, es difícil de explicar si es la celadonita, ya que la superficie no amarillea con este componente. El citado autor plantea la siguiente hipótesis a este respecto: Plinio habla sobre las tierras verdes como un sustituto de la malaquita, mineral más caro. La extracción de malaquita se ha atestiguado en Chessy-les Mines (Lyon), donde el análisis de este mineral muestra que contiene un pequeño porcentaje de azurita -mineral de color azul-. La dispersión de azul egipcio en las tierras verdes podría tener como origen un intento de falsificación consistente en sustituir la malaquita por una tierra verde.

-El color **violeta**, denominado *purpurissum*, *ostrum*, *usta* o *caput mortum* (óxido de hierro-hematíes) por las fuentes (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 13; 14, 1-2; Plinio, *Historia Natural*, XXXV 30; 44-46; 49; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIX 17, 15; 19), se obtenía la mayoría de las

veces⁴³ tiñendo la creta argentaria con una sustancia colorante (Augusti, 1967: 73-76; Abad Casal, 1982a: 403; Delamare, 1983b: 87-88). Más allá del II Estilo se usa de forma restrictiva (Fernández, 2008: 70).

Todos estos colores hubieron de ser preparados en recipientes especiales (Tuffreau-Libre y Barbet, 1997; Marchese *et al.*, 1999a: 237)⁴⁴. Cabe destacar las investigaciones de A. Barbet, M. Fuchs y M. Tuffreau-Libre en yacimientos de Francia, Alemania y Suiza, y el contraste de las investigaciones con los resultados de las excavaciones pompeyanas (Barbet *et al.*, 1997: 57-61; Barbet y Tuffreau-Libre, 2001: 255). A falta de más estudios en otras provincias del Imperio, hasta momento se ha concluido que hay cinco posibles tipos de contenedores: frascos de vidrio, vasos de cerámica pequeños y medianos, caparazones y vasos de bronce. El descubrimiento de tales recipientes ha ido acompañado, en la mayoría de los casos, del hallazgo de objetos asociados a la acción pictórica: bastones de color, paletas, morteros, espátulas, estuches, botes diversos, etc.⁴⁵

Volviendo a la metodología, una parte muy importante del trabajo es entonces la observación de los colores⁴⁶. Algo sustancial es intentar averiguar qué pigmentos fueron empleados de fondo y cuáles se superpusieron a los anteriores, aspecto muy importante cuando contamos con un fragmento con sólo dos tonalidades sin ninguna otra información (Abad Casal, 1982b: 136). Por otra parte, muchos de los rasgos descritos más arriba los podremos averiguar con ayuda de una lupa, la luz y una especial atención visual (Delamare, 1987c: 196). Por lo tanto, deberemos realizar este primer paso

⁴³ Hay otros procedimientos, como en la variante denominada *usta*, que se obtenía calentando el cinabrio a altas temperaturas.

⁴⁴ Numerosos autores nos transmiten algunos de los instrumentos usados por los pintores en la Antigüedad: Filón de Alejandría, *Sobre las súplicas e imprecaciones de Noé una vez sobrio*, VIII, 36; Plutarco, *Cómo distinguir a un adulator de un amigo*, 11, 54E; Varrón, *Economía rural*, III, 17; Nevio, *Tunicularia*, 99-102 Ribbeck; Ausonio, *Grifo del número tres*, 20.

⁴⁵ El mejor conjunto de materiales e instrumentos relacionados con la labor de talleres de pintores se halló en la Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6), donde se documentaron, además, diferentes fases de trabajo, técnicas, trazos preparatorios (Varone, 1995; Varone y Béarat 1997).

⁴⁶ Note el lector que digo observación y no análisis: de eso nos ocuparemos más adelante.

antes de apostar por un análisis químico, procedimiento muy válido pero de elevado coste.

El conocimiento sobre la utilización de determinados pigmentos nos dará datos que van más allá de aspectos meramente descriptivos y técnicos. El color ha tenido siempre un significado propio y concreto desde la Prehistoria. Esta idea en Roma llega a alcanzar límites hasta entonces desconocidos, sobre todo en la época que nos ocupa en este trabajo. Será en el denominado III Estilo pompeyano cuando la decoración quede totalmente subordinada a los colores presentes, los cuales expresaban ideas concretas. Con Augusto imperarán las paredes decoradas con paneles rojos y negros que no hacen sino expresar la sobriedad y austeridad propias de la época (Schefold, 1963: 15). Y ya en el IV Estilo tendremos zonas pintadas en amarillo –color poco usado en la época anterior- que nos hablan de la calidez pero también del lujo característico de la época de Nerón (Schefold, 1963: 18).

Por último, habrá que atender a los propios ornamentos en sí, pero hemos de ser muy cautelosos en este sentido, pues puede haber motivos que se repitan en varios conjuntos de muy distinta cronología. Además, hay que tener en cuenta que hay decoraciones –como las imitaciones marmóreas, por ejemplo- que tienen una larga perduración en el tiempo. Quizá aquí es donde adquiera más sentido un conocimiento previo de las características estilísticas de la pintura mural romana.

Como conclusión a este apartado debemos señalar que, afortunadamente, distintos estudios nos proporcionan suficientes armas y criterios a la hora de poder individualizar conjuntos decorativos, pero siempre habremos de realizar esta tarea combinando, tanto como nos sea posible, todos los recursos que se ponen a nuestra disposición, ya que cada uno de los factores que hemos descrito no basta, en principio, por sí solo para obtener buenos resultados en este aspecto.

2.3.- ENSAMBLAJE O PUZLE

En esta fase del trabajo, nos ayudará tanto la labor documental en la excavación –elaboración de calcos, fotografías y etiquetado correcto de cajas– como las tareas limpieza, sobre todo de los laterales de las piezas, pues va a ser ahora cuando intentemos su ensamblaje.

Es sin duda la parte más laboriosa del estudio y requiere espacio además de tiempo. Una vez diferenciados los conjuntos, expandiremos las piezas en mesas cuya superficie contará con una cama de arena para no dañar el reverso y para poder situar al mismo nivel los fragmentos que conserven distinto grosor de mortero (Allag y Barbet, 1982b: 5-6; Mora y Philippot, 1984: 316). En primer lugar, deberemos probar la unión entre las piezas de la misma caja, ya que se supone que son placas cercanas entre sí en el momento de la exhumación y, por tanto, pueden proceder de la misma zona de la pared. Sólo una vez desechada esta ligazón, ensayaremos con los fragmentos de otras cajas (De Vos *et al.*, 1982: 8-9). Para no perder demasiado tiempo en intentar el ensamblaje de todas las piezas entre sí, utilizaremos los mismos criterios para las pruebas que hemos descrito antes: observación del mortero, de los ornamentos y de los colores. De la misma forma, para no intentar realizar el puzle por los cuatro ángulos de cada pieza, trataremos de orientar los fragmentos.



Figura 19: Útiles para trabajar en la tarea del puzle y señal para marcar la dirección de la pincelada (Foto de L. Íñiguez)

Metodología

Cuando éstos no posean ninguna característica que nos ayude en tal tarea, podremos recurrir a las marcas de las improntas del reverso si conserva la última capa, o mirar con ayuda de una lupa la dirección de las pinceladas⁴⁷ e indicarla con una tiza sobre la pieza para no perder dicha referencia (Fig. 19). Igualmente, cuando dos piezas encajen, marcaremos la unión con una tiza, procedimiento muy útil que evita el extravío de los fragmentos (Fig. 20).



Figura 20: Puzle entre fragmentos y marcado con tiza (Foto de L. Íñiguez)

Una vez finalizado este proceso, tendremos las primeras recomposiciones parciales de los muros (Barbet 1984b: 38), lo que nos va a ayudar a la comprensión de la articulación decorativa.

2.4.- REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LOS FRAGMENTOS

Cuando contemos con algunas placas reconstruidas, conviene repetir los calcos realizados en la excavación, pues tras la limpieza y el puzle se pueden elaborar de manera mucho más detallada y completa (Fig. 21). Este será el primer paso para la representación gráfica de los fragmentos. Escanearemos

⁴⁷ Paradójicamente, en esta tarea no nos ayuda que una pintura sea de muy buena calidad, ya que seguramente, en ese caso, por haber sido alisada por parte del artesano en la fase final de elaboración, no podremos percibir la dirección de la pincelada.

Metodología

posteriormente los calcos y reduciremos de la escala 1/1 a la que están, a escala 1/20⁴⁸.

Para la representación gráfica de los fragmentos se utiliza la metodología comúnmente aceptada, consistente en realizar un trabajo combinado de fotografías y dibujos, de tal forma que los dos elementos sean complementarios entre sí (Barbet, 1987b: 20-23) (Fig. 22).



Figura 21: Calco de una pieza en el laboratorio (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

La fotografía es el método más fiable para captar la realidad. Tendremos con ella una visión totalmente veraz de los colores, ornamentos y textura de los fragmentos. Sin embargo, un registro exclusivamente fotográfico se presentará insuficiente por varias razones: por una parte, los motivos se encuentran atenuados y muchos apenas son visibles, y la foto, sobre todo si debe ser reducida, será un mal medio para el fiel reflejo de los mismos; por otra, los complementos eventualmente aportados a la decoración existente para hacerla comprensible no pueden ser sugeridos más que por el dibujo (Barbet, 1984b: 52-53; Allag, 1987a: 17).

⁴⁸ Esta es la escala con la que trabajan en el *Centre d'Étude de Peintures Murales* de Soissons y que ha resultado sumamente beneficiosa para los grandes conjuntos de nuestro trabajo.

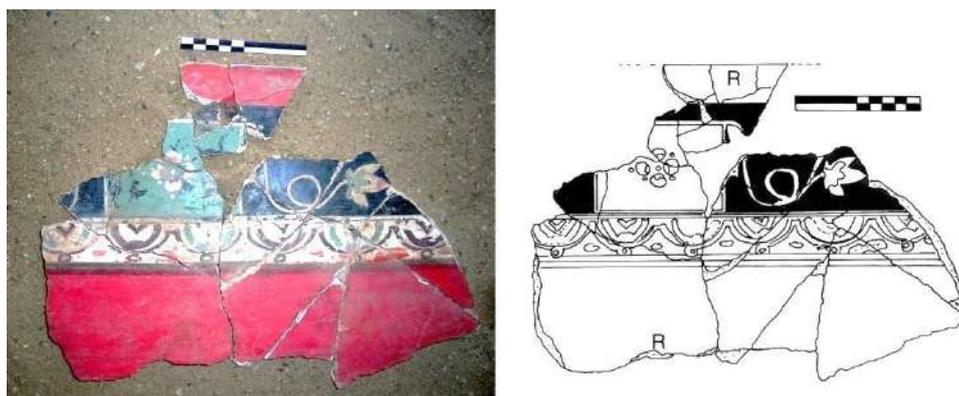


Figura 22: Foto y dibujo a escala 1:20 de una placa pictórica (Foto de L. Oronich y L. Iñiguez; dibujo de J. Lope)

A la hora de dibujar los fragmentos (Barbet, 1984b: 47-51), deberemos decidir si representamos también la lagunas que muestran o si, por el contrario, hacemos constar todos los elementos siempre y cuando sean estereotipos decorativos (Allag, 1982a: 86, fig. 4.4)⁴⁹. En nuestro caso, nos hemos decantado por la segunda opción, ya que va a ser la fotografía la encargada de transmitir con detalle el tipo de lagunas existentes. Por otro lado, cuando sea el momento de efectuar un acercamiento a la restauración del conjunto que estemos trabajando en ese momento, nos detendremos en explicar y señalar convenientemente todas las degradaciones sin que la presencia de las mismas afecte a la comprensión total de la decoración de la estancia.

La representación gráfica supone una labor interpretativa y subjetiva por parte de la persona que la lleva a cabo, y jamás nos podremos realizarla sin la previa adquisición de conocimientos. Asimismo y por este hecho, todos los dibujos de piezas pueden –e incluso deben- ser objeto de una reinterpretación más aún si, como en nuestro caso, optamos por representar las lagunas de los fragmentos.

⁴⁹ Para un conocimiento del tratamiento de las lagunas en pintura mural, sobre todo en el campo de la restauración, véase Mora y Philippot, 1984: 301-315.

Metodología

Por razones prácticas, conviene asociar a cada color una nomenclatura a la hora de realizar los calcos y dibujos. Para denominar a cada color hemos tenido en cuenta las tres dimensiones que presenta: el “matiz”, es decir, la cualidad por la que distinguimos un color del otro; el “valor”, que nos hace diferenciar un color claro de otro oscuro; y el “cromatismo”, que indica un color vivo o pálido. Siguiendo estos tres puntos, presentamos las siguientes abreviaturas utilizadas de manera convencional para la restitución gráfica de las pinturas (Barbet, 1984b: 51; Arroyo-Bishop y Lantada, 1992: 67).

A.- Amarillo	c.- Claro
Az.- Azul	o.- Oscuro
Bg.-Beige	
B.- Blanco	p.- Pálido
Gn.- Granate	i.- Intenso
Gr.- Gris	
M.- Marrón	
N.- Negro	
Na.- Naranja	
R.- Rojo	
Rs.- Rosa	
V.- Verde	
Vi.- Violeta	

El beneficio que nos aporta la representación gráfica con ayuda de la fotografía hace que hayamos llevado a cabo esta labor antes de realizar las fichas de catalogación ya que, si bien éstas nos ayudan a clasificar las piezas desde un primer momento, se revelan incompletas cuando no van acompañadas de las pertinentes imágenes⁵⁰.

2.5.- CATALOGACIÓN

Para llevar a cabo un buen registro de los restos pictóricos de un conjunto, se ha de configurar una serie de fichas de inventario –que completarán las fichas técnicas de excavación- cada una de las cuales incluirá

⁵⁰ La escuela francesa recomienda también seguir este orden en la metodología de trabajo (Barbet, 1987b: 24).

Metodología

las características técnicas y decorativas de cada fragmento⁵¹. Por nuestra parte, nuevamente decidimos adoptar para nuestro estudio, el modelo propuesto por A. Fernández (2008: 57), incluyendo además secciones referentes al proceso de restauración, los cuales están inspirados en el ejemplo de ficha propuesto por C. Del Pino (2004: 390). No debemos olvidar que, aunque proponemos un orden a seguir en la metodología, muchos de estos pasos se dan al mismo tiempo, de tal forma que se pueden haber iniciado las tareas de restauración –epígrafe que más tarde describiremos- mientras se realiza, por ejemplo, el puzle. Todo ello está en función de las necesidades del material arqueológico (Fig. 23)⁵².

Cada una de las fichas que hemos elaborado recoge un fragmento o placa cuyo análisis nos pueda proporcionar información para su restitución y por tanto para la mejor comprensión del conjunto. El objetivo de cada documento es triple: dar una mayor agilidad en la búsqueda de piezas clave, permitirnos ver de manera detallada toda la información que nos proporciona el fragmento en cuanto a peculiaridades técnicas y ornamentales, y enumerar todos los procesos que se han llevado a cabo sobre el mismo desde el momento de su extracción. Así las cosas, contiene información sobre aspectos técnicos, estilísticos y referentes al proceso de limpieza y restauración, y se encuentran organizados de la siguiente manera:

⁵¹ No debemos confundir las fichas de inventario con las fichas técnicas de la excavación.

⁵² No se incluye en este trabajo las bases de datos de los distintos conjuntos pictóricos que hemos trabajado directamente, ya que hubieran restado homogeneidad a nuestro estudio: al no haber trabajado muchos de ellos de manera directa, no contamos con sus fichas.

Metodología

miércoles, 24 de marzo de 2010
11:55

Id:

PROCEDECENCIA: NOMBRE DEL CONJUNTO: PARED:

NÚMERO DE FRAGMENTOS: MEDIDAS:

DESCRIPCIÓN

MORTEROS:

PRIMERA CAPA: SISTEMA DE SUJECIÓN / IMPRONTA:

SEGUNDA CAPA:

TERCERA CAPA:

TÉCNICA PICTÓRICA:

TRAZOS PREPARATORIOS:

DESCRIPCIÓN:

EMPLAZAMIENTO:

DATACIÓN:

MUESTRA ANALÍTICA:

EXAMEN PRELIMINAR Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

CAPA PICTÓRICA ESTADO DE CONSERVACIÓN:

PULVERULENCIA DE PIGMENTOS: Rojo Negro Verde Amarillo
 Azul Blanco Marrón

SALES:

MORTERO ESTADO DE CONSERVACIÓN:

DISGREGACIÓN DE MORTEROS:

SALES:

CAPA SUPERFICIAL: Acumulación de tierra Polvo Tiza Etiqueta

INTERVENCIONES ANTERIORES

RESTOS DE CONSOLIDANTE

Capa pictórica

Capa homogénea Capa heterogénea Formación de aguas Exceso de brillos

Morteros

Capa homogénea Capa heterogénea Formación de aguas Exceso de brillos

UNIÓN DE FRAGMENTOS / RESTOS DE ADHESIVO

PROCESO DE RESTAURACIÓN

LIMPIEZA SUPERFICIAL EN SECO Mortero: Capa pictórica

LIMPIEZA SUPERFICIAL EN HÚMEDO DE CAPA PICTÓRICA

LIMPIEZA SUPERFICIAL CAPA PICTÓRICA MEDIANTE BICARBONATO

ELIMINACIÓN DE ETIQUETA

SEPARACIÓN DE FRAGMENTOS Y ELIMINACIÓN DE ADHESIVO: Otros:

ELIMINACIÓN DE EXCESO DE CONSOLIDANTE

CONSOLIDACIÓN DE CAPA PICTÓRICA: Paraloid b72 5% acetona Paraloid b72 3% Acetona Tylosa

CONSOLIDACIÓN DE MORTEROS: Paraloid B72 5% Acetona Paraloid B72 3% Acetona Tylosa

ELIMINACIÓN DE SALES Pulpa de papel- Arboceel Pulpa de papel- P. Secante

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Tras la excavación	En el laboratorio	Tras la consolidación/ restauración	Mortero

Figura 23: Modelo de ficha de inventario propuesto para la catalogación de las placas y fragmentos de un conjunto pictórico (L. Oronich y L. Íñiguez)

Metodología

- En el primer apartado a modo de presentación, señalaremos todos los datos relativos a la **procedencia**, es decir, edificio, estancia, número de ficha y la situación que proponemos dentro de las posibles paredes de una habitación –que podemos denominar A, B, C..., según si las hemos identificado previamente-. También haremos referencia a sus medidas y, en el caso de que sea una placa, al número de fragmentos que la componen.
- En el segundo apartado llevaremos a cabo una breve **descripción** del fragmento o fragmentos atendiendo a las características del reverso –mortero y sistema de sujeción-, y de la capa pictórica –técnica y trazos preparatorios en el caso de que se aprecien-. No olvidemos que podemos añadir como anexo a esta ficha la elaborada a la hora de estudiar de forma detallada el mortero (Fig. 12). Propondremos su emplazamiento dentro de la tripartición característica en las pinturas murales romanas –friso, zona media y zócalo-, y lo dataremos de manera aproximada, si es que tenemos los suficientes conocimientos del conjunto para hacerlo.
- Contamos con un apartado para documentar **muestras analíticas** que se puedan realizar.
- A continuación, efectuaremos un **examen preliminar del estado de conservación** tanto de la capa pictórica como del mortero. Para ello atenderemos a los dos principales indicativos del grado de deterioro de un fragmento de pintura mural: la presencia de sales –solubles o insolubles en agua- y la pulverulencia y disgregación de los pigmentos y del mortero. Asimismo, habrá un campo encargado de seleccionar el tipo de suciedad superficial que ha afectado a la pieza, así como las erosiones causadas por las etiquetas o tizas, sistemas ambos utilizados para la numeración de fragmentos.
- Posteriormente, abordaremos todo lo referente a las **intervenciones anteriores** que ha sufrido, es decir, si tiene restos de consolidante o adhesivo.

Metodología

- Como novedad en este tipo de fichas introduciremos, de forma sucinta, los pasos seguidos en el **proceso de restauración**, desde la limpieza hasta su consolidación final, pasando por todas las fases de eliminación de suciedad, sales y restos de intervenciones anteriores.
- Por último, acompañará a cada ficha el **dibujo** –que situaremos en el encabezamiento de la ficha para tener una visualización de la pieza que presentamos desde el primer momento- y cuatro **fotografías** cada una de las cuales representa una fase del proceso: la primera mostrará las características que presentaba la pieza en cuanto a la excavación; la segunda, la situación a su llegada al laboratorio; la tercera, el resultado final de los tratamientos sobre la misma; y por último una fotografía del mortero realizada con luz rasante para una mejor observación de las improntas. Los objetivos que se pretenden alcanzar con esta documentación fotográfica son varios: ver el estado de conservación de las piezas; mostrar con imágenes todo el proceso seguido; ayudar a una mejor visualización del sistema de sujeción de la pintura al muro en los casos en los que la última capa del mortero sea visible; y contar con documentación fotográfica del reverso, ya que puede ser que esté prevista para algunos conjuntos su exposición en un museo, con lo cual el mortero, como veremos más tarde, se reducirá, perdiéndose totalmente la mayoría de su estructura.

La terminología adoptada para describir todo este proceso es la propuesta por la escuela francesa (Barbet, 1969: 89-91), que luego han traducido investigadores españoles (Guiral y Martín-Bueno, 1996; Fernández, 2008), quienes también han añadido términos⁵³.

⁵³ Recomendamos la consulta del glosario de términos que acompaña a este trabajo.

2.6.- RESTITUCIÓN DECORATIVA

Llegados a este punto, ya debemos contar con los datos suficientes para proponer una hipótesis sobre cómo se articulaba la decoración. A la hora de hablar de restitución decorativa conviene distinguir dos clases cuyos límites han de ser esbozados para no dar lugar a la confusión.

Respecto al primer tipo, se trata de una reconstitución efectiva de los fragmentos reales que hemos buscado recomponer lo más completamente posible. Los principios que la rigen se han ido afianzando a lo largo de los años, fruto del trabajo realizado sobre pinturas murales por parte de muchos investigadores, y son aceptados por la mayoría de los especialistas.

El segundo tipo, en cambio, apoyándose en el estudio de la posición de las piezas, realiza una reconstrucción puramente ideal, virtual en el sentido estricto del término, y es por tanto imposible para el observador separar la parte original de la parte hipotética, y juzgar verdaderamente la propuesta sin documentos originales que la acompañen. Su realización presenta bastante dificultad e impera en la misma un diálogo constante entre informáticos y arqueólogos. En ella adquiere mucha importancia velar por las proporciones en el momento de la trasposición de un esquema parietal a un soporte virtual. Asimismo, implica disponer a la vez de la escala del modelo y de una estimación razonable de la elevación del edificio. En cualquier caso, este segundo tipo nunca deberá ser la única restitución que propongamos, y deberemos realizarla en todos los casos después de haber llevado a cabo la primera, más importante como vemos para la investigación (Barbet, 2008a).

Todo el trabajo de campo y de laboratorio debe ir encaminado hacia la elaboración de una restitución del conjunto de la decoración. Prácticamente el total de pinturas que llegan hasta nosotros están incompletas, y de ellas un buen porcentaje de las mismas resultan incomprensibles sin una restitución, fundamentalmente por su estado fragmentario. Una representación gráfica de conjunto supone el medio más simple para llegar a este resultado, pero la

realización es problemática pues hace falta una ejecución rápida, poco costosa y fiable.

Contamos con numerosas restituciones ya en el siglo XIX en las cuales, a partir de algunos fragmentos, toda una pared es recreada pero sin que la representación de esas piezas clave permita justificar el dibujo. Actualmente, la investigación es diferente, y si bien los convencionalismos gráficos han sido normalizados (Barbet, 1987b: 18-33; Allag, 1982a: 89; 1987a: 22-25), lo cierto es que la materialización en el dibujo de las partes reales y las supuestas es un problema que se resuelve de manera distinta según el caso, y que por tanto tendremos que adaptar al conjunto pictórico que estudiemos en ese momento, como ya hemos visto que ocurría en la fase de la representación gráfica. Así pues, en la restitución se puede imponer una única solución lógica pero con muchas variantes factibles, es decir, nunca esta labor será plenamente objetiva. El juego especulativo no debe ser así totalmente descartado. Hay que ir lo más lejos posible dentro del entendimiento del esquema global y admitir siempre que la propuesta que hacemos es provisional y puede, y de hecho debe, ser puesta en duda. Por otro lado, a veces es mejor presentar muchas pequeñas secuencias decorativas que una proposición global excesivamente arriesgada.

Así las cosas, en primer lugar tendremos que comprender el estado de fragmentación de nuestras pinturas, es decir, si contamos con grandes piezas que permiten conocer la totalidad de las dimensiones y proporciones de la pared o si, por las características de las mismas, sólo vamos a poder plantear un esquema general del muro con proporciones convencionales discutibles (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 30). En cualquier caso, la restitución siempre nos va a aportar datos sobre el alzado de los ambientes (Barbet, 1973: 67), y sobre la cronología (Barbet, 1969: 71).

Centrándonos ya en la labor de restitución, atenderemos a los mismos principios que hemos tenido en cuenta a la hora de diferenciar conjuntos pictóricos y también en el puzle –estructura del mortero, sistema de sujeción, colores, ornamentos, etc.-. Pero deberemos llevar a cabo igualmente, para

Metodología

obtener una recomposición lo más fiel posible, un estudio metrológico y de las proporciones⁵⁴, lo que nos ayudará no sólo a una comprensión total de la decoración, sino de la propia estancia en sí. Por un lado, para la medición de cada una de las partes y del total de la pared, deberemos tener en cuenta el sistema modular de la época objeto de nuestro trabajo, basado en el pie romano –cuyas medidas aproximadas oscilaban entre 28,2 y 32,4 cm⁵⁵-. Por otro lado, también deberemos atender a las costumbres establecidas en dicho arco cronológico, es decir, de la misma manera que sabemos que una pared se dividía horizontalmente, casi siempre, en tres zonas –zócalo, zona media y friso superior-, hemos de recordar el hábito de la partición vertical en cifras impares de los paneles (1, 3, 5, 7...) (Barbet, 1973: 74), presentándolos de manera simétrica entre sí.

Paralelamente a esto, seguiremos además una serie de presupuestos generales que deberán ser respetados durante todo el proceso (Barbet, 1984b: 53-55). Las restituciones hipotéticas habrán de ser distintas a las reales, de tal forma que los contornos de las piezas que se conserven serán claramente indicados (De Vos *et al.*, 1982: 9). Asimismo, los colores de las partes conservadas serán más intensos. Representaremos todas las piezas salvo las que tienen tonos únicos, las cuales contabilizaremos para evaluar las proporciones de decoración conservada (Allag, 1982a: 89). Finalmente, el trazo continuo seguido para la realización del esquema general quedará interrumpido indicando así que se desconocen las dimensiones totales si es el caso. Algunos autores proponen no utilizar reglas para trazar las rectas (Allag y Barbet, 1990: 10), pero en nuestras restituciones hemos optado por este método, pues no ha desvirtuado la realidad debido a la escala empleada -en la que apenas se perciben los detalles- y a que se han respetado los errores de los

⁵⁴ Un buen ejemplo de este tipo de análisis, aplicado a paredes pompeyanas de IV Estilo, se encuentra en De Mols, 1991.

⁵⁵ Los cálculos más probables permiten creer que el pie romano era exactamente de 29,5 cm. Sin embargo, pies de medidas diferentes estaban en uso en ciertas provincias: en la Cirenaica, por ejemplo, sabemos que se usaba el *pes Ptolomeicus*, que medía como el pie ático 30,8 cm; o en Germania, en determinadas localidades se empleaba el *pes Drusianus*, de 33,2 (De Villefosse, 1877-1919: 419-421).

motivos originales. En definitiva, son los mismos principios que rigen la restauración.

En conclusión, hay que tener bien presente siempre que la meta de cualquier restitución es hacer comprensible los restos pictóricos que llegan hasta nosotros, realizar un esquema decorativo con los mismos, y unir éste con una serie eventualmente fechable.

3.- ANÁLISIS DE LABORATORIO

Como hemos visto, una pintura mural está compuesta de dos partes bien diferenciadas e iguales en importancia, el mortero y la capa pictórica. Un análisis de laboratorio nos permitirá un mayor conocimiento de ambos elementos, sobre todo, desde el punto de vista técnico. Sin embargo, también nos toparemos con problemas que van más allá de lo puramente arqueológico, imperando así en esta fase la ayuda de otras ciencias (Abad Casal, 1982a: 397; Guiral y Mostalac, 1994b).

La técnica de realización de la pintura romana ha estado siempre rodeada de un halo misterioso apoyado fundamentalmente en la ambigüedad con la que muchas veces nos transmiten estas prácticas los autores clásicos.

Desde el mismo descubrimiento de las ciudades campanas de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII, se han llevado a cabo análisis para averiguar la composición de los materiales. Los primeros trabajos publicados, centrados sobre todo en la capa pictórica, estaban impulsados por el entusiasmo característico con el que los grandes químicos de la época se acercaban a las localidades vesubianas, y entre ellos cabe destacar el estudio de Chaptal (1809) o el de Humphrey Davy (1815), a los que seguirían muchos otros caracterizados por un claro empirismo, pero también por un admirable rigor artesanal siempre enmascarado, eso sí, por la retórica presente en el lenguaje hablado y escrito del momento (Frizot, 1982: 47-48). Será la obra de S. Augusti (1967), de la que ya hemos hablado, la que suponga un punto de inflexión en

este aspecto. Los textos antiguos son útiles para acercarnos a estas cuestiones, sin embargo, muchas veces complican más aún la labor a la que nos enfrentamos. Algunas traducciones hechas sin ayuda de científicos, las propias lagunas que nos transmiten, más aún cuando las nociones químicas antiguas están más dominadas por la metafísica que por la física, el hecho de que hablen de rumores que circulan más que de experiencias propias, y la terminología usada sin rigor y sin ligación con una naturaleza química que, por otro lado, ellos ignoraban, son buen ejemplo de la situación.

Desde entonces hasta nuestros días, los trabajos han ido orientados a conocer qué podemos aprender de la técnica de realización de la pintura mural y qué podemos suponer que queda por saber. Afortunadamente, cada vez son más frecuentes este tipo de exámenes con la creación de la denominada Arqueometría, en la que aúnan sus esfuerzos arqueólogos, geólogos, químicos y físicos. Ahora bien, debemos ser precavidos a la hora de iniciar un estudio de este tipo, pues los análisis suponen un coste muy elevado y no deben, por tanto, perderse en una simple descripción, sino que deben ir encaminados a responder a preguntas concretas que el arqueólogo ha debido formular antes de iniciar estas labores. Si la Arqueología del siglo XIX se contentaba con un estudio descriptivo-cualitativo, la Arqueología de hoy tiende hacia lo cronológico-económico.

A través de un análisis de laboratorio, podremos identificar los materiales, verificar la presencia de elementos extraños y también, en algunos casos, determinar los orígenes de los componentes y localizar así talleres, centros de producción y corrientes comerciales (Guiral, 1994: 45; Guiral y Mostalac, 1994b: 116; Fuchs, 2007: 260-261). No obstante, si no orientamos los resultados de los análisis hacia una encuesta de conjunto, nos encontraremos con varios obstáculos difíciles de resolver. Un análisis no aporta información más que sobre la naturaleza de los minerales que se encuentran en la muestra. Por otro lado, no siempre es fácil relacionar una fórmula química con un producto natural o artificial en el caso de que sean

pigmentos fabricados. Además, todas las sustancias utilizadas en la pintura y en el mortero son impuras y complejas, y asignar una mezcla a una fórmula definitiva no es fácil; la operación inversa, rehacer la mezcla de origen por la fórmula que nos dé el análisis químico es igualmente complicada. El arqueólogo debe transcribir en términos de realidad, es decir, de procedencia, localización y producción, unos datos que sin el debido análisis global se convierten en meras fórmulas químicas. Muchas veces, una simple encuesta visual sobre la frecuencia y el lugar en el que se encuentra uno u otro tipo de mortero o pigmento será aclaratoria por cuanto nos proporciona datos de la práctica artesanal sin que sea necesario así recurrir a estos costosos análisis (Frizot, 1982: 48-49; Barbet, 1987c: 156).

En cualquier caso, si se decide el análisis químico del conjunto pictórico exhumado, se habrán de seguir los siguientes pasos⁵⁶. Una vez analizadas las características técnicas del mortero podremos pasar a la toma de muestras, siempre de un fragmento que conserve la totalidad de las capas, para llevar a cabo un estudio petrográfico (Guiral, 1994: 45-46; Guiral y Mostalac, 1994b: 94-103; Cisneros y Lapuente, 1992: 75-80). Para ello se reducirá la muestra a polvo, tarea que puede llevarse a cabo en un mortero de ágata si la cantidad de muestra es pequeña, o en un molino de bolas para cantidades grandes. A través de instrumentos como el calcímetro de Bernard conoceremos la cuantificación de cal, mientras que la presencia de áridos se podrá averiguar a partir de la calcinación de la fracción insoluble de las muestras tras el ataque ácido. Por último, y para conocer la granulometría, podremos someter a vibración en una tamizadora las muestras de morteros disgregadas en el mortero de ágata.

Respecto a los análisis físico-químicos que podemos realizar a los pigmentos, hay una gran variedad y deberemos escoger el más adecuado en

⁵⁶ Exponemos a continuación uno de los muchos métodos que hay para analizar tanto los morteros como la capa pictórica. Se trata de las técnicas que se han aplicado a aquellos conjuntos presentes en este trabajo en los que se ha podido efectuar un análisis de laboratorio. Se trata de una información facilitada por el laboratorio de análisis de la Escuela Taller de Restauración de Aragón II, encargado de efectuar tal tarea.

Metodología

función de la problemática a la que nos enfrentemos. A la hora de tomar la muestra, hay que tener en cuenta que, por ejemplo, el pigmento rojo que sirve para representar un detalle de un elemento figurado no es necesariamente más importante que el rojo de un fondo de panel.

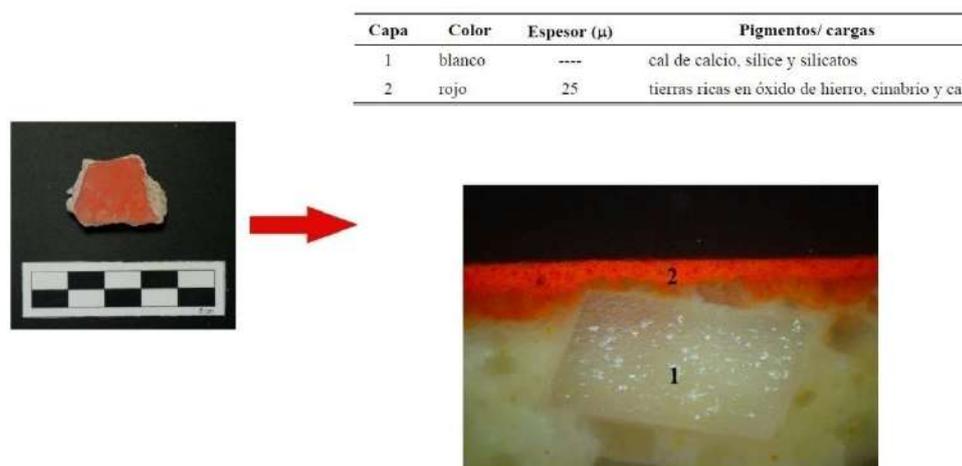


Figura 24: Resultado del análisis químico y estratigrafía de una muestra a partir de un fragmento rojo (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

Para analizar los pigmentos lo primero que deberemos hacer es incluir las muestras en resina acrílica, que se cortará posteriormente para obtener una sección transversal. Tras el pulido de la misma, será posible observar la sucesión y el grosor de los estratos formados por los colores. En cuanto a la composición de los mismos, es habitual recurrir a un método sobre la propia estratigrafía a través de la fluorescencia de rayos X por energía dispersiva, que proporciona la composición de las materias inorgánicas del color. Por otra parte, valiéndonos de la cromatografía de gases y la espectrometría infrarroja, obtendremos la constitución básica de los materiales orgánicos que pudieran aparecer en los aglutinantes empleados (Guiral, 1994: 48). Pero como decimos, estos son sólo algunos de los muchos procedimientos que podemos llevar a cabo (Zarzalejos *et al.*, 2014b) (Fig. 24).

Debemos ser extremadamente cuidadosos a la hora de examinar la pintura mural, tanto visual como químicamente, debido a su particular comportamiento y disposición. Los pigmentos son, por regla general, de

Metodología

composición mineral, natural o artificial, y la cualidad de coloración depende de su fórmula química y de su configuración cristalina. Todo esto varía con la acción de agentes exteriores, como las impurezas que se pueden presentar debido a su larga permanencia enterrada, de tal manera que los colores que vemos en la realidad no tienen por qué ser los que había en origen. Los análisis físico-químicos revelarán toda la composición de la muestra, es decir, tanto los componentes responsables del color como los derivados de la acción producida por los citados agentes exteriores o los “contaminantes” propios del origen de los pigmentos –si son naturales- o añadidos en su fabricación – si son artificiales-. A veces, es una ventaja que nos muestren estos materiales extraños, pues pueden informarnos de la presencia de un color “falsificado” o “abaratado”. Por otro lado, la cal presente en la naturaleza del soporte pictórico, en los propios colores por la necesidad de adherirse al mismo, y en el mortero, resulta un material omnipresente y por tanto extremadamente incómodo, pues no sólo diluye cierto tipo de partículas, sino que además enmascara las señales de otros minerales (Delamare, 1982: 61).

En cualquier caso, si llevamos a cabo un trabajo meticuloso, podremos igualmente obtener datos sobre talleres, por las recetas particulares en las que se basaron para la elaboración de pigmentos (Barbet, 1987c: 155; Fuchs, 2007: 261); cronológicos, ya que el uso de una determinada técnica de elaboración de la pared y utilización de pigmentos no responde sólo a una moda determinada, sino también a los cambios en la forma de trabajar de los pintores (Barbet, 1990a: 255-256); y socioeconómicos, pues no hay que olvidar que conocemos el coste de algunos colores.

Con todas las matizaciones que hemos ido haciendo a lo largo de este apartado, creemos que se debe considerar el análisis de laboratorio como un medio de correlación de hechos arqueológicos, es decir, que los resultados deberemos corroborarlos y complementarlos con otros procedentes del estudio técnico y estilístico del conjunto, sin olvidar nunca la información proporcionada por la propia estratigrafía de la excavación.

4.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Una vez realizados todos aquellos pasos relativos al análisis de las características técnicas, el registro de las piezas y la restitución de conjunto, debemos abordar un análisis iconográfico e iconológico.

El primero de los términos, iconografía, engloba la historia de la imagen desde su concepción, con aspectos tales como la actitud de la figura, sus atributos, y el esquema compositivo en el que se inserta. Se trata de un factor fundamental en el estudio que, sin embargo, no podemos tratar sin tener en consideración la iconología⁵⁷, que se ocupa de las denominaciones visuales del arte, esto es, la representación de virtudes, vicios o determinadas naturalezas, personificadas a través de figuras humanas (Panofsky, 2012: 13-20).

El estudio estilístico a realizar sobre un conjunto pictórico, fundamentado en los conceptos que acabamos de desarrollar, deberá seguir el método propuesto por E. Panofsky (2012: 25), que consta de tres niveles: el pre-iconográfico, limitado al estudio formal, compositivo, de luz, colores, gestos y atributos de las figuras; el iconográfico, centrado en averiguar qué aspectos de la imagen proporcionan información sobre su datación, procedencia y tipología; y la síntesis iconológica, que supone un nivel interpretativo relacionando el objeto de análisis con su contexto histórico, político, social, económico y religioso.

En este sentido cobrará importancia en la metodología propuesta la búsqueda de paralelos, ya que nos va a conducir, o por lo menos orientar, hacia a una época y estilo concretos con características propias que nos permitirán aproximarnos cronológicamente al conjunto pictórico. Además, el estudio en sí puesto en relación con las paredes decoradas ya estudiadas en yacimientos

⁵⁷ Cuentan con una interesante etimología: *eikon*: imagen; y *graphia*: dibujo, pintura; *eikon* y *logos*: pensamiento, razonamiento.

cercanos nos posibilitará confrontar y confirmar los datos cronológicos establecidos por los niveles estratigráficos.

Por otro lado, también nos pueden dar información sobre el taller que las llevó a cabo y su procedencia. El estudio comparativo, en algunos casos, permite conocer la organización artesanal de los decoradores y establecer algunas rutas y puntos de trabajo. Pero conviene ser prudentes ante este hecho, ya que existe la posibilidad de que no se trate de los mismos artesanos trabajando en varios lugares sino de la simple circulación de un cartón compositivo.

Finalmente, la observación del desplazamiento de temas y sistemas decorativos nos proporcionará una de las claves necesarias para entender las motivaciones ideológicas, históricas y sociales que llevaron a la sociedad objeto de estudio a expresarse mediante un determinado sistema figurado (Bragantini, 2007: 21-26). El que podamos sacar conclusiones de este lenguaje de imágenes no hace sino poner de manifiesto la fuerte función comunicativa de Roma. Ahora bien, para lograr una reconstrucción global de la ideología de esta sociedad, debemos enfrentarnos a ciertos aspectos, tales como la naturaleza de dichas decoraciones y su función, algo que sólo conseguiremos con una mirada más allá del caso concreto que estudiemos⁵⁸.

Hay varias cuestiones dentro de este apartado que suscitan controversia. Por un lado, como ya advirtiera el propio E. Panofsky (2012: 5), sin una formación adecuada corremos el riesgo de que el análisis iconológico realizado se convierta en una suerte de “arte adivinatorio”.

Por otro lado, no contamos con un total consenso historiográfico en algunos aspectos determinantes. Las principales discusiones giran en torno a la influencia o no de los estilos en los que se dividió la pintura mural de Pompeya

⁵⁸ Buen ejemplo del espíritu globalizador que ahora impera en este aspecto de la investigación es la celebración, en 2004, del IX Congreso Internacional de la AIPMA, en Zaragoza, relativo a la circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua (Guiral, 2007).

y Herculano y su cronología. Una primera teoría defiende la posibilidad de datar las pinturas provinciales de acuerdo con las presentes en las ciudades campanas (Barbet, 1982: 54; 1983a: 164; 1987a: 7-8). Por el contrario, la teoría regionalista defiende la existencia de una pintura provincial propiamente dicha y por tanto aboga por establecer una cronología en función de los casos locales (Helly, 1980: 17; Eristov, 1987b: 45-48).

Por nuestra parte, creemos que ambas tendencias son complementarias, ya que contamos con muchas publicaciones donde se constata la evidente y directa influencia italiana y otras series que se alejan considerablemente de esta afirmación, como tendremos la oportunidad de comprobar en posteriores capítulos. Además, aun admitiendo la importancia de las referencias pompeyanas, deberemos tener en cuenta las matizaciones efectuadas a esta teoría por la escuela francesa sobre todo. Así pues, también existe una discusión entre los autores que proponen un retraso provincial en relación a lo que sucede en Italia (Allag, 1974: 211; Allag y Le Bot, 1979: 36), sobre todo en aquellos lugares menos romanizados, y los que se oponen a tal afirmación: varios autores (Barbet, 1982: 54; 1983a: 164, Kenner, 1972a: 209-281; 1973: 143-180; 1976: 21-27; 1985: 22-26, 62-81 y 84-95, Helly, 1980: 7-26) han demostrado la utilización al mismo tiempo de esquemas y repertorios decorativos itálicos en el mundo provincial.

Aunque se constaten diferencias entre las pinturas campanas y algunas provinciales, esto no debe ser interpretado como un rasgo de provincialismo en el sentido peyorativo del término. En primer lugar, porque también existen desigualdades significativas entre las pinturas de Pompeya y Herculano y las grandes *villae* de la zona vesubiana (Allroggen-Bedel, 1992: 25-34); y en segundo lugar, porque podemos contemplar la opción de que en un primer momento hubiera una fuerte influencia pompeyana, pero a partir de finales del siglo I d.C. y sobre todo en el siglo II, hubiera un desarrollo de pintores locales

o de segunda generación que introdujeran pequeñas novedades (Guiral y Martín-Bueno, 1996, 34; Fernández, 2008: 80)⁵⁹.

Así pues, hemos podido constatar que, normalmente, se parte de una base común fundamentada en buscar los primeros antecedentes en Campania cuando las semejanzas son indiscutibles y seguidamente se hace referencia a los ejemplos provinciales (Fernández, 2008: 79).

5.- RESTAURACIÓN

El término “restauración” equivale a intervención sobre la obra de arte deteriorada para preservar el Patrimonio Histórico-Artístico heredado y dejarlo en condiciones de vigencia a las generaciones venideras. Con ella se completa el trabajo metodológico realizado sobre las pinturas murales y se asegura además su conservación al mismo tiempo que su reconstitución y su posterior publicación y exposición.

También en el campo de la restauración las pinturas murales han supuesto hasta hace poco tiempo unos de los objetos arqueológicos más descuidados. La falta de medios, la desidia o la ignorancia de los responsables hicieron que valiosísimas obras de arte se pusieran en grave peligro e incluso desaparecieran. Afortunadamente, a partir de la segunda mitad del siglo XX se tomó conciencia sobre su potencial, ante lo cual países como Francia, Italia o Alemania comenzaron a estandarizar sus procedimientos. En este sentido destacan La Carta de Venecia (1964), La Declaración de Ámsterdam (1975), el Código de Ética del ICOMOS – *International Council of Monuments and Sites* (1984), entre otros. Si bien en todas estas reuniones se exponían varias recomendaciones para la conservación del patrimonio cultural en general, la pintura ya era tenida en cuenta como un significativo documento que expresaba la cultura y la estética de una sociedad determinada y que, por tanto,

⁵⁹ A. Barbet, defiende la teoría de una segunda generación de pintores locales para la Galia ya en el III Estilo. A. Mostalac, sin embargo, considera que este fenómeno no se da, al menos de forma tan temprana, en *Hispania* (Mostalac, 1996b: 26).

Metodología

era necesario conservar. En España, la restauración de pinturas murales comenzó con la llegada de técnicos italianos, y en este sentido destaca el *Istituto Italiano del Restauro* de Roma con L. y P. Mora quienes, colaborando con P. Philippot de la escuela francesa, abrieron el cauce en nuestro país dando pautas acerca del procedimiento óptimo a la hora de tratar las pinturas murales necesitadas de restauración (Ruíz, 1985: 38).

Desde entonces, y a pesar el extraordinario avance de la disciplina, han surgido discusiones en torno a su metodología; tal es el caso de la polémica nacida entre los partidarios de la no intervención en la obra o los que no sólo velaban por detener su degradación, sino que abogaban por una reconstrucción subjetiva desde todos los puntos de vista. Afortunadamente, se han ido estableciendo una serie de convenciones a través de las Cartas del Restauro, ICOM-UNESCO, diversos institutos y escuelas de restauración, etc.

Para la restauración de restos pictóricos propios de época romana, una vez más, contamos con la influencia de la escuela francesa (Barbet, 1969: 72; 1975: 72; Allag, 1982a: 85-90; Allag y Barbet, 1982b: 1-25), P. y L. Mora y P. Philippot (Mora y Philippot, 1984); y de los postulados del *Istituto Italiano del Restauro*. Todos ellos proponen una metodología destinada a solucionar las cuestiones concretas que demandan las decoraciones procedentes de contextos arqueológicos.

La problemática de las pinturas halladas en yacimientos es muy variada y presenta particularidades concretas dependiendo de si se encuentran *in situ* y adheridas a un muro, o en estado fragmentario (Mora y Philippot, 1984: 165-215 y 305). Por otro lado, en uno y otro caso la conservación de las piezas se verá amenazada estando estas bajo tierra y después de ser excavadas. De esta manera, antes de ser sacadas a la luz estarán a merced de raíces y plantas, la presencia de animales, las sales minerales presentes en la tierra y el PH del suelo. Tras la excavación, los materiales normalmente húmedos se secarán en contacto con el aire, produciéndose desprendimientos en la película pictórica y en el mortero. Las sales contenidas en el agua migrarán a la superficie en

Metodología

contacto con el aire fresco, fracturando la cohesión de los pigmentos haciéndolos pulverulentos (Fig. 25). Las intervenciones realizadas por el personal de la excavación, aunque necesarias y adecuadas –uso de Paraloid para engasar la pieza, uso de la tiza para numerar los fragmentos, etc.- también provocarán daños en los fragmentos. En este último caso, en cambio, debido a la reversibilidad que impera actualmente en los procesos de conservación y restauración, las acciones efectuadas sobre la pieza se podrán subsanar fácilmente.

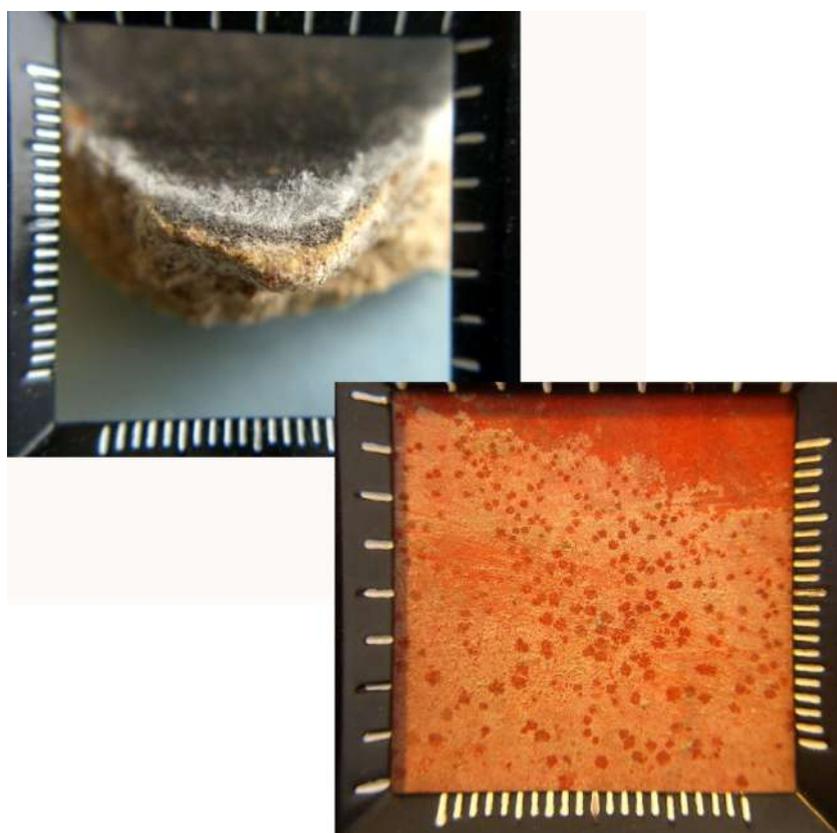


Figura 25: Tipos de sales presentes en fragmentos pictóricos procedentes de una excavación (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

Así pues, los pasos generales en los que se basará la restauración que proponemos serán los siguientes: se realizarán fotos de las piezas antes de comenzar el proceso; se llevará a cabo una primera limpieza con agua destilada aplicada con bastoncillos de algodón; a continuación, una segunda limpieza con el bisturí; y una vez reavivados los colores, se fijan con un pincel y un

consolidante (Mora y Philippot, 1984: 216-244). Para la aplicación de este paso existen dos métodos: el primero, propuesto por la escuela italiana y de corte tradicional, consiste en la colocación de una gasa o papel con un consolidante; el segundo, más moderno, es el seguido por la escuela alemana y se basa en la aplicación de productos sintéticos. Su principal novedad radica en la fabricación de soportes extremadamente ligeros y delgados para la colocación de los fragmentos, paso que describimos a continuación (Barbet, 1969: 74). Se lleva a cabo la reducción del mortero para disminuir el peso y obtener un panel lo más ligero posible; se extiende luego un mortero sintético reforzado por un panel con resina, un soporte ligero e indeformable; y por último se quitan las gasas para rellenar las lagunas de la superficie pictórica de forma discreta pero marcando la zona que se restituye⁶⁰. Volvemos a insistir sobre el hecho de que cada clase de pintura mural presenta una problemática particular según la cual hará falta adaptar todos estos presupuestos al caso concreto que estudiemos.

No debemos olvidar que la restauración se ocupa del sostenimiento de la obra y la cura de sus deterioros a fin de evitar o retrasar su desaparición, pero también atiende al mantenimiento del discurso temático y estético, limitado por los daños o pérdidas que haya sufrido a través del tiempo. Estas dos facetas, conservación material y conservación estética, van a ayudar a nuestro estudio y por esta razón abogamos nuevamente aquí por una estrecha colaboración entre arqueólogos y restauradores. La comprensión de la labor de ambos ayudará a la realización de trabajos mucho más completos y ricos.

6.- CLASIFICACIÓN

Por último abordamos la clasificación de cada conjunto en nuestro catálogo. Remitimos al capítulo concerniente al contexto histórico para

⁶⁰ Existen numerosos métodos que se pueden llevar a cabo para diferenciar la parte restituida de la original en la reintegración pictórica: incisión, líneas coloreadas, superficies coloreadas, superficies o líneas en relieve, formas o figuras silueteadas, o la restitución total coloreada. Todas ellas son válidas y escogeremos una u otra en función de la naturaleza de la pintura que trabajemos (Nunes, 2013).

Metodología

justificar las áreas generales de dicho ordenamiento, esto es, el *Conventus Caesaraugustanus* y su división en colonias, municipios, y ciudades estipendiarias.

Nos interesa ahora describir de manera sucinta el esquema seguido a la hora de tratar cada decoración. En primer lugar, realizamos una aproximación al yacimiento tratando su cronología y la descripción del lugar, en la que damos a conocer las principales investigaciones realizadas sobre el mismo, su historia y su contexto arqueológico.

Posteriormente y dado el tema central de nuestro trabajo, enumeramos y describimos la viviendas documentadas para, a continuación, centrarnos en el análisis de su decoración. En cada conjunto diferenciado examinamos las características técnicas –mortero, sistema de sujeción, trazos preparatorios, colores y técnica de aplicación- realizamos una somera descripción y proponemos una restitución hipotética, abordamos el estudio estilístico, establecemos una datación y, por último, exponemos una serie de observaciones a modo de conclusión sobre todas las cuestiones que nos haya planteado el análisis de las pinturas desde todos los puntos de vista –técnicos, estilísticos, económicos, sociales, culturales, etc.-. Una vez concluida la recopilación de todos los conjuntos presentes en cada contexto doméstico, efectuamos un resumen y unas conclusiones sobre el discurso decorativo de cada yacimiento.

ANTECEDENTES

VI

**I y II estilos en el área del
*Conventus Caesaraugustanus***

En el capítulo dedicado al contexto histórico y geográfico hemos abordado el fenómeno de la romanización acaecido en tierras hispanas, y la significación que este proceso tuvo en lo que se refiere valle del Ebro. Desde el siglo II a.C. asistimos a la fundación de ciudades en el territorio objeto de nuestro estudio, no sólo para el control indígena, sino también para el asentamiento de itálicos¹, fenómeno muy temprano según indican recientes hallazgos arqueológicos², que alcanzará su punto álgido a partir de mediados del siglo I a.C.

Es en estos yacimientos donde se plasma, tanto en arquitectura como en decoración y cultura material, el contacto entre las dos culturas. En este capítulo, por tanto, queremos dedicarnos al análisis de estos primeros restos decorativos, aspecto que además de ilustrarnos sobre la romanización del territorio que nos ocupa, nos va a permitir igualmente comprender los precedentes e influencias pictóricas de los periodos estilísticos que tratamos.

Afortunadamente, es en el valle del Ebro donde encontramos los ejemplos más precoces de I Estilo, marcando la fecha de introducción de la pintura mural romana en nuestro país.

¹ Así lo indican el trazado y la arquitectura, de evidente influencia itálica, de yacimientos tales como Azaila, *Contrebia Belaisca* y La Caridad, ciudades destruidas y abandonadas a comienzos del siglo I a.C. No será hasta la fundación de la *Colonia Victrix Iulia Lepida* (44-42 a.C.) cuando contemos con un núcleo en el que predomine la población itálica (Beltrán, 2000c: 49).

² Nos referimos al descubrimiento en el yacimiento de La Cabañeta (El Burgo de Ebro) de un edificio, posible sede de una corporación de comerciantes, con un *opus signinum* en el que se visualizan nombres claramente latinos, que indican la procedencia itálica de los firmantes (Ferreruela *et al.*, 2003).

1.- I ESTILO

Las características de las decoraciones encuadradas en esta fase estilística no se alejan en lo sustancial de lo que hemos visto para las ciudades campanas y la *Galia*. *Azaila*, *Contrebia Belaisca* y *Segeda* son los principales yacimientos que nos transmiten tales esquemas. Dentro de este grupo debemos incluir también el techo hallado en el yacimiento de Valdeherrera, un *unicum* en territorio occidental.

1.1.- SEGEDA

Dos yacimientos situados en el río Jalón, en la localidad de Mara-Belmonte de Calatayud, fueron identificados con las dos fases cronológicamente sucesivas del núcleo que ahora nos ocupa. La primera (170-154 a. C.) se correspondería con el enclave celtibérico de *Sekeiza* de la tribu de los belos; y la segunda con *Segeda*, ciudad construida al lado tras la destrucción de la anterior en las guerras celtibéricas, cuya vida se prolongaría hasta la guerra de Sertorio. Estuvo rodeada por una gran muralla de *opus quadratum*, con sillares cuyas medidas se basan en el pie romano.

En el yacimiento de la denominada *Segeda* II durante los años cuarenta se excavó una estancia cuadrangular que hoy sólo nos es conocida por una fotografía (Guiral y Mostalac, 2011: 599). Se observa en ella una pared donde un rodapié da paso a un zócalo compuesto por grandes ortostatos a los que seguramente seguía un despiece de sillares que no se ha conservado. Una mirada atenta a la esquina de la pared permite comprobar que el ortostato correspondiente a esa zona pasa de una pared a la siguiente superando el ángulo y dando el aspecto de que se dobla en el giro. Esta es una de las características principales de las decoraciones realizadas bajo en I Estilo en la zona itálica, frente a las decoraciones helenísticas en las que cada una de las paredes se concibe como un todo y no existe la continuidad decorativa en la unión de los muros. La presencia de un bajo zócalo, una de las principales

Antecedentes

características del I Estilo Estructural frente a los altos zócalos del I Estilo pompeyano, condujo en su momento a considerar que estas pinturas estaban realizadas siguiendo los cánones del Estilo Estructural griego, hecho que quedaba avalado por la constatación de influencias helenísticas en *Segeda* I³. C. Guiral fue quien realizó una revisión de la fotografía concluyendo que, dada la existencia de la característica citada en los ortostatos, se deben incluir las decoraciones segedenses en el I Estilo itálico.

Además, se constata en el documento gráfico al que hemos aludido un *opus signinum* bordeado por una banda decorada con un meandro de esvásticas de doble vuelta, seguida por otra ornamentada con hojas de hiedra. Completa el pavimento una retícula romboidal en cuyo centro se sitúa un cuadrado, limitado en dos de sus lados por dos bandas con ojivas, en el que se inscribe un círculo también compuesto por rombos (Fig. 1).



Figura 1: Habitación de *Segeda* (Guiral y Mostalac, 2011)

En lo que respecta a su cronología, teniendo en cuenta la fecha de creación de la ciudad y las características decorativas de paredes y pavimento, C. Guiral y A. Mostalac proponen datar el conjunto en torno a mediados del

³ Recientemente, F. Burillo ha publicado un estudio en el que argumenta que en *Segeda* I, abandonada en 153 a.C., se evidencian influencias helenísticas, que fueron adaptadas y reinterpretadas en aspectos tales como la cultura material y en la arquitectura doméstica y religiosa. Concretamente, destaca el autor dos construcciones. Por un lado, la denominada Casa del Estrígilo –nombre proveniente del estrígilo que se exhumó– con planta helenística y técnica de construcción local. Por otro, la Plataforma Monumental o Santuario del Sol, estructura situada extramuros de la ciudad y que ha sido interpretada como un observatorio astronómico donde se percibe el calendario lunisolar ático (Burillo, 2010).

siglo II a.C. (Guiral y Mostalac, 2011: 601), es decir, que la estancia se insertaría en una estructura erigida en el mismo momento fundacional de la ciudad.

1.2.- AZAILA

Los primeros indicios de romanización en esta ciudad situada al norte de la provincia de Teruel, junto al río Aguasvivas –ocupada desde los momentos finales de los campos de urnas- se manifiestan en la cultura material a partir del año 200 a.C. Posteriormente, se constata el mismo fenómeno en arquitectura con la adopción de casas con tres de los espacios característicos de las viviendas romanas: *fauces*, *tablinum* y *cubicula*, además de la predilección por el patio abierto; y con la construcción de termas y un templo *in antis* (Mostalac y Guiral, 1992: 123-124), edificios con decoración perteneciente al I Estilo y pavimentados con *opus signinum*.

1.2.1. El templo *in antis*

Situado al final de la denominada calle (A), se trata de un edificio de planta rectangular con *pronaos* y *cella* con *podium* de arenisca, donde se conservan restos de un importante grupo escultórico. Se documentó también la existencia de un frontón que estaría decorado con triglifos y metopas, entre otros motivos, realizados en yeso. Los pavimentos de ambas salas son de *opus signinum*; el primero, con una decoración de escamas imbricadas, y el segundo, con meandros, esvásticas y cuadrados, todo realizado con teselas blancas y negras.

Según la documentación aportada por J. Cabré (Cabré, 1925: figs. 13-14), su decoración parietal (Fig. 2), inserta dentro de los cánones del I Estilo, se articuló de la siguiente manera: zócalo liso de fondo blanco, sin nexo de unión en forma de banda o faja; zona media con imitación en estuco de sillares almohadillados y por tanto en relieve, y posible zona superior con presencia de dos cuerpos de cornisas –una de las cuales presenta dentículos- separadas, ahora sí, por una banda o faja (Mostalac y Guiral, 1992: 127-129).

Antecedentes

En cuanto a su cronología, sólo poseemos la fecha de la destrucción de la ciudad en 76-72 a.C. como *terminus ante quem*. Según A. Mostalac y C. Guiral, tras un estudio estilístico y gracias a la comparación con otros materiales del mismo yacimiento, no sería extraño pensar en el primer cuarto del siglo I a.C. como posible datación para la realización de esta decoración (Guiral y Mostalac, 1987a: 233-235).

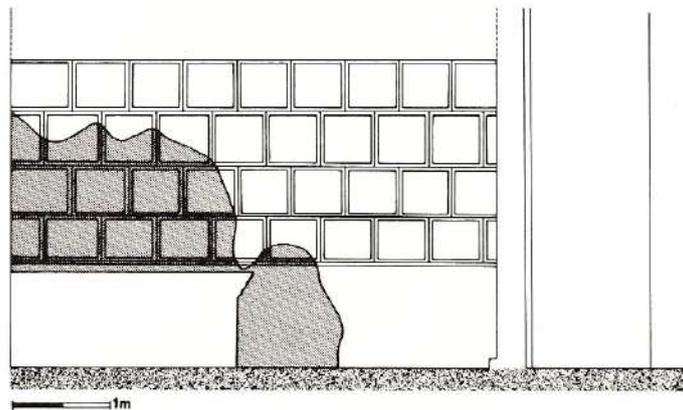


Figura 2: *Cella del templo in antis de Azaila: decoración de I Estilo (Mostalac y Guiral, 1992)*

1.2.2. Decoración doméstica

Los restos pictóricos pertenecientes al ámbito doméstico de Azaila aparecieron en un estado muy fragmentario en una zona de escombreras en la que, durante las guerras sertorianas, se situó la rampa de asalto. A. Mostalac y C. Guiral distinguieron siete conjuntos pictóricos diferentes, pertenecientes a las tres zonas de la pared, y con una técnica de ejecución cualitativamente muy elevada.

Los motivos decorativos que presentan son típicos tanto del I como del II estilos. En los conjuntos A y B, hallamos los clásicos cubos en perspectiva utilizados como recurso ornamental habitual tanto en el zócalo como en los ortostatos de la zona media de la pared. El conjunto C presenta fragmentos con imitaciones de mármoles con relieve real en forma de sillares almohadillados, seguramente pertenecientes a la zona superior, coronados por un ortostato;

Antecedentes

los conjuntos D y E, cuyas piezas casi con seguridad corresponderían a los ortostatos a los que coronaba el anterior grupo, mostrarían imitaciones de sillares decorados con alabastos en bandas concéntricas; el conjunto F está formado por piezas con bandas y molduraciones que articularían la pared; y el conjunto G, por fragmentos que cuentan con un moteado multicolor y otros lisos, verdes y amarillos.

En resumen, nos remiten a varias paredes con un esquema compositivo basado en un rodapié moteado sobre el cual se situaría un zócalo liso verde o amarillo (conjunto G); o un zócalo decorado con cubos en perspectiva sobre un rodapié negro (conjuntos A y B). En la zona media los ortostatos contarían con la presencia también de cubos en perspectiva (conjuntos A y B) e imitaciones de alabastos (conjuntos C y D). Finalmente, en la zona superior se situaría una imitación de sillares en relieve (conjunto E) (Fig. 3) (Mostalac y Guiral, 1992: 123-153).



Figura 3: Fragmentos procedentes de las estructuras domésticas de Azaila: imitación de alabastro, imitación de mármol, y cubos en perspectiva (Guiral y Mostalac, 2011)

En cuanto a su datación, al *terminus ante quem* antes mencionado, C. Guiral y A. Mostalac añaden un nuevo dato a tener en cuenta. La difusión del motivo de los cubos en perspectiva, en pintura y mosaico, se da en el último cuarto siglo II a.C. y es este hecho en el que nos podemos basar para encuadrar las pinturas en dicha cronología (Guiral y Mostalac, 1987: 235).

1.3.- *CONTREBIA BELAISCA*

El yacimiento de *Contrebia Belaisca* se sitúa a las afueras de la actual Botorrita, sobre el cabezo de las Minas. Los restos descubiertos se corresponden con un núcleo que domina el paso del río Huerva, estableciéndose así en una posición estratégica privilegiada. Esta ciudad es conocida, sobre todo, a partir del 200 a.C., aunque posiblemente existió una primera ocupación entre el siglo V y el final del IV a.C. Fue destruida en el contexto de las guerras sertorianas, es decir, durante el primer tercio del siglo I a.C., si bien la parte baja de la ciudad tuvo continuidad hasta época imperial. Presumiblemente estuvo habitada por los belaiskos, relacionados con la etnia de los belos, cuyo ámbito territorial podría encontrarse subdividido en torno a dos centros, *Segeda II* y el núcleo que ahora nos ocupa (Beltrán, 2005: 137).

Del poblado destacan, además de sus grandes fortificaciones, una casa de planta itálica –la denominada Casa Agrícola– con patio central. Hay que señalar la existencia igualmente de una arquitectura doméstica escalonada en las terrazas, que se corresponde con las formas sencillas propias de un urbanismo indígena; y el conocido edificio de adobe que, tras haber sido objeto de muchas interpretaciones, finalmente ha sido identificado como un hórreo colectivo para el cereal, con instalaciones artesanales en sus cercanías.

1.3.1. La Casa Agrícola

Para la cuestión que ahora nos ocupa, nos interesa la citada *domus* localizada en la zona baja del yacimiento, donde se han podido documentar algunas estancias y espacios propiamente romanos, como *fauces*, *cubicula*, *triclinium* y *tablinum* (Fig. 4). Destacamos los diversos restos pictóricos hallados, también encuadrados estilísticamente en el I Estilo.

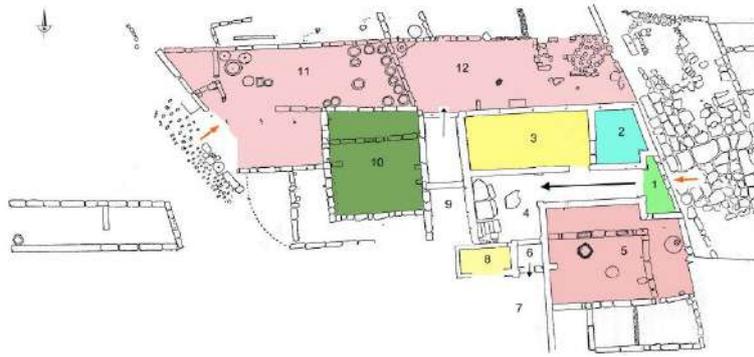


Figura 4: Planta de la Casa Agrícola de *Contrebia Belaisca* (Uribe, 2008)

El cubículo (2), situado en el flanco derecho del ingreso a la casa junto al triclinio (3), estuvo pavimentado con *opus signinum* ornamentado a base de esvásticas y motivos estrellados. En lo que respecta a su decoración pictórica, bastante simple, se articuló en un zócalo pintado en negro y una zona media roja, en la que además se insertó una pilastra estucada en el último tercio de la habitación. Esta bicromía rojo/negro evidencia el deseo de diferenciar los elementos sustentantes de los sustentados. De esta manera, esta habitación nos ofrece uno de los primeros ejemplos de un programa decorativo adaptado a la funcionalidad de una estancia en *Hispania*, pues a través de la citada pilastra de estuco, y también del pavimento, encontramos dividido el espacio en 1/3, destinado a la alcoba, y 2/3 para la zona de antecámara (Guiral y Mostalac, 1993: 369-370).

En el corredor (en el plano indicado con una flecha) documentamos un despiece de sillares no en relieve, en este caso, sino incisos, rasgo que algunos autores creen de influencia helenística, como hemos apuntado en el capítulo anterior.

A los restos de estas dos habitaciones debemos añadir toda una serie de fragmentos hallados en el transcurso de las excavaciones que cuentan con la representación de sillares almohadillados, imitaciones marmóreas a base de betas rojas sobre fondo amarillo, y cornisas con dentículos (Guiral y Mostalac, 1987: 235).

1.4.- LA CARIDAD (CAMINREAL)

Esta ciudad –de la que todavía no sabemos el nombre antiguo- fue descubierta en La Caridad, cerca de Caminreal (Teruel). Está situada en la parte más oriental de la Celtiberia, y se encuentra en la margen izquierda del río Jiloca, ocupando una plataforma ligeramente elevada y bien delimitada por varios accidentes naturales. Se trató de una fundación de nueva planta, hacia la segunda mitad del siglo II a.C., seguramente con objeto de asentar población local. También sería destruida en el contexto de las guerras sertorianas.

El asentamiento está construido sobre un terreno sin impedimentos morfológicos. Debido al carácter de su fundación, cuenta con un urbanismo plenamente itálico con calles enlosadas y dispuestas en damero, formando manzanas de casas rectangulares delimitadas por canalizaciones de aguas. La impronta romana se observa igualmente en la modulación de espacios según el pie romano (Beltrán, 2002: 47). Se ha localizado un foso que circunda el asentamiento por los lados norte y oeste, una muralla de construcción básica (Ezquerro, 2005: 205) y, hasta el momento, se han exhumado siete *insulae*, y un edificio de uso no determinado, posiblemente de carácter público.

1.4.1. Casa de *Likine*, *Insula I*

De todas las viviendas constatadas, la más importante, situada en la *Insula I*, es la denominada Casa de *Likine* (Fig. 5), cuya planta adopta el modelo de vivienda de patio porticado al que se abren diversas habitaciones (Vicente *et al.*, 1991: 91-119). Ésta ha sido fundamental no sólo para documentar restos de I Estilo en este territorio, sino también para comprender mejor la relación durante este periodo de pinturas y pavimentos, artesanías muy similares entre sí, que aparentemente deben ir en consonancia –tal y como hemos visto en *Contrebia Belaisca*- pero que casos como el que ahora tratamos demuestran que no siempre fue así.

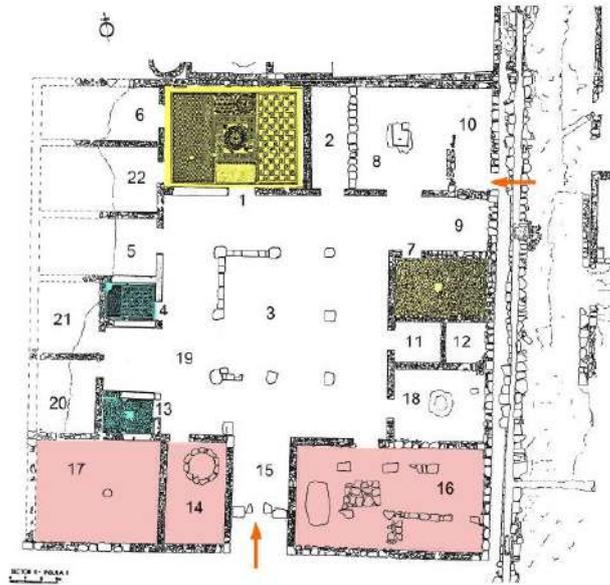


Figura 5: Planta de la Casa de Likine en La Caridad (Caminreal) (Uribe, 2008)

La estancia (4), posible *cubiculum*, presenta una decoración parietal simple basada en un zócalo de color negro con medias columnas adosadas, de fuste liso y pintadas en rojo, cuya función sería dividir el espacio⁴. Esta articulación se documenta igualmente en el pavimento. La estancia estuvo solada con un *opus signinum* en el que claramente se aprecia la zona destinada al lecho –decorada con una retícula de rombos- y la zona de la antecámara –ornada con esvásticas y cuadrifolios-⁵. Otra de las habitaciones (13), también

⁴ Se trata de la misma paleta de colores que hemos visto para *Contrebia Belaisca*. Este es realmente el único dato –junto con la cronología aportada por la propia estratigrafía- con el que contamos para insertar estas decoraciones dentro del I Estilo, pues no han aparecido más fragmentos con decoración característica de este periodo (Guiral y Mostalac, 2011: 604).

⁵ Sin duda, el *opus signinum* que mayor interés ha despertado en la investigación ha sido el hallado en la estancia (1), interpretada como un *oecus*, y que contaba con el siguiente epígrafe que dio nombre a la casa: *likinete ekiar usekérteku* (K.5.3 = E.7.1). Su interpretación ha generado una variada y extensísima bibliografía sobre todo centrada en dilucidar si aludía al propietario de la casa, *likine* de *Osicerda*, o si bien se trataba del jefe de un taller, con sede en *Osicerda*, dedicado a la elaboración de pavimentos. Esta última hipótesis se basaba en el hallazgo de una segunda inscripción en *Andelo* (Mendigorría): *likine abuloraune ekien bilbiliaris* (K.28.1). La inscripción haría referencia, aparentemente, al mismo individuo, cuyo taller tendría en *Bilbilis*, ciudad que nombra la inscripción, una sucursal. Este nuevo descubrimiento invalidaba evidentemente la primera interpretación. Sin embargo, la explicación de las alusiones a las ciudades como *origo* del personaje en cuestión no parecía convincente ya que, tanto los artesanos musivarios como los pintores formaban talleres itinerantes; y también resultaba extraño la firma de un mosaísta en su obra en época republicana. Uno de los últimos análisis ha sido el realizado por F. Beltrán quien, además de llevar a cabo una actualización del

Antecedentes

fue identificada como *cubiculum* precisamente basándose en la disposición de pared y pavimento. No se conservan restos pictóricos pero sí se documenta en el suelo, de mortero blanco en este caso, la impronta de las medias columnas adosadas.

Por tanto, en las paredes de ambas estancias y en el pavimento, sólo de la estancia (4) este último, se constata una articulación de la habitación en dos espacios, uno destinado al lecho y otro de tránsito. Sin embargo, resulta extraña la independencia o, más bien, la anarquía decorativa, que se observa (Guiral y Mostalac, 1993: 370-374).

Por un lado, mientras que el *opus signinum* descrito sí obedece a la clásica división 1/3-2/3, las medias columnas adosadas a la pared diferencian el espacio en 1/2-1/2. El pavimento, por ende, fue ejecutado según un cartón establecido sin atender a las medidas reales del lecho que se iba a incluir en la estancia. Esto sí fue tenido en cuenta por los artesanos encargados de la decoración parietal, que hubieron de retroceder la disposición de las medias columnas. De todo ello deducimos que musivarios y pintores trabajaron por separado. Por otro lado, resulta curioso que si ambos ambientes son *cubicula* ¿Por qué el ambiente (13) se soló con mortero blanco?

estado de esta cuestión, intenta arrojar luz sobre la misma planteando una nueva interpretación fundamentada en un epígrafe latino hallado sobre un *opus signinum* en un edificio identificado con un *collegium* de mercaderes en La Cabañeta (El Burgo de Ebro): [---]ndilus L(uci) l(ibertus) Licinus, P(ublius) Manilius C(ai) l(ibertus) / [¿F]ir[m]us (?), magistreis, aram pauimen[t]u(m) / c[¿ell?]a [o]pere tectorio faciendu(m) cura[u]e/re (?). El autor identifica al *magister* de la asociación, *Licinius*, con *Likine* o *Likinete*, quien financiaría la construcción de edificios destinados a sedes comerciales para los comerciantes iberos que operaban en la zona donde aparecieron los epígrafes. Implicaría la existencia de redes comerciales indígenas, pero también de artesanos musivarios autóctonos, pues es evidente la factura local de los epígrafes (Beltrán, 2011). En cualquier caso, recomendamos la lectura del trabajo de F. Beltrán para conocer todas las hipótesis establecidas acerca de estas inscripciones.

1.5.- VALDEHERRERA

Se trata de un yacimiento situado en las cercanías de Calatayud⁶. Se ubica en el cruce del río Jalón con el Jiloca, vías de comunicación fundamentales entre la Meseta, el valle del Ebro y la costa. Tuvo, por tanto, una situación estratégica privilegiada que le valió para conformarse como uno de los puntos centrales de la Celtiberia (Sáenz, 2011: 361-363; Sáenz y Martín-Bueno, 2013: 39-41).

En una primera fase, entre los siglos V y II a.C., el núcleo se articuló en un *oppidum* al norte del promontorio donde se asienta. Tras la destrucción del mismo en las guerras celtibéricas, se erigió de nuevo al sur de dicha elevación la denominada Valdeherrera II, cuyo urbanismo, cultura material y elementos decorativos denotan una influencia totalmente itálica, no desvinculándose así de lo visto hasta ahora. Es otro ejemplo de enclave destruido durante las guerras sertorianas.

Las sucesivas campañas de excavación han delimitado una gran *insula* compuesta por tres *domus* y una zona industrial, rodeada por calles ortogonales (Sáenz y Martín-Bueno, 2011: 12). Las tres viviendas, construidas en la segunda mitad del siglo II a.C., contaron con una disposición y ornamentación, como decimos, de clara influencia itálica.

La *Domus* 1 se articula en torno a un atrio central testudinado, con amplio tablino axial flanqueado por dos cubículos, en uno de cuales se halló el techo que presentamos (Fig. 6). La habitación se divide en dos zonas bien definidas, separadas mediante semicolumnas de estuco pintadas de rojo y adosadas a la pared, de las que únicamente se ha conservado la occidental. Esta subdivisión del espacio en antecámara y alcoba se refleja también en la compartimentación del pavimento. El primer espacio, que ocupan los primeros

⁶Existe un debate historiográfico acerca de la identificación de esta ciudad con Platea, territorio supuestamente cercano al Jalón que cita Marcial (*Epigramas*, IV 55.3 y XII 18.11). Ahora se tiende a pensar que el autor clásico se refiere más a un paraje geográfico que a una ciudad (Martín-Bueno *et al.*, 2009.: 422; Galindo y Domínguez, 1985: nota 1).

Antecedentes

2/3 de la habitación, se identifica con la antecámara, y el *opus signinum* que lo pavimenta está decorado mediante orlas de meandros de esvásticas, siendo ésta la zona cubierta por un interesante techo de casetones al que nos referiremos a continuación. En el segundo espacio, correspondiente al tercio restante de la habitación, la decoración pavimental no ha podido ser determinada por el momento debido a las concreciones que lo recubren y el techo en esta zona es de color blanco liso.



Figura 6: Planta de la Domus 1 de la Insula de Valdeherrera. Se señala el cubículo donde fue hallado el techo desplomado (Foto de C. Sáenz)

El techo se desplomó sobre el pavimento del cubículo sin nivel de abandono, hecho que vinculamos al momento de destrucción de la ciudad en época sertoriana o inmediatamente después ya que, en esta zona, no se han localizado niveles de incendio, como sí se ha constatado en algunas estancias próximas, donde se recuperaron proyectiles y varios glandes de honda, lo que refrenda este momento de destrucción. En la *insula* se ha observado una total ausencia de ajuares cerámicos, de lo que se desprende que, tras su destrucción, se recuperaron los objetos, quedando únicamente, por su dificultad de transporte, los grandes recipientes de almacenamiento.

Antecedentes

El techo está realizado en estuco mediante la técnica de talla y modelado –no se constatan indicios del uso de molde-, y presenta en su reverso las improntas características de los cañizos que, junto a las vigas de madera, conformaban la estructura de la cubierta. El estuco se dispone sobre varias capas de mortero que dotan al techo de un espesor considerable.

La decoración consiste en una retícula de casetones cuadrangulares, y en las anchas bandas de separación se dispone una ranura pintada de color rojo; el centro de cada uno de los casetones está decorado con una roseta formada por cuatro hojas de acanto, que encierran un botón polilobulado, modeladas de forma independiente y que se adhirieron al techo una vez conformada su estructura definitiva (Fig. 7). Este esquema compositivo ha sido definido por R. Ling (1991: 42-47) como *Coffer Style*, y presenta dos grandes grupos: los techos compuestos por una retícula de casetones cuadrangulares, como el que aquí presentamos, y aquellos en los que se combinan distintas figuras geométricas.



Figura 7: Techo casetonado recuperado en el cubículo de la *Domus 1* de Valdeherrera (Foto de C. Sáenz)

La cronología propuesta para el techo que analizamos viene precisada por dos fechas, el límite *post quem* que es la construcción de la *Domus 1* en la segunda mitad del s. II a.C. y la fecha *ante quem* marcada por la destrucción de la misma durante las guerras sertorianas. La tarea de integrar nuestro techo en un estilo concreto resulta difícil puesto que carecemos de ejemplos del I Estilo con excepción del sofito de la Casa del Fauno en Pompeya, en el que debería

Antecedentes

incluirse si tenemos en cuenta la fecha de construcción de la vivienda. Se impone una reflexión en relación a la similitud con la bóveda de la Casa dei Grifi, con la que comparte la sobriedad decorativa frente a los ejemplos más recientes.

Por otra parte, la inexistencia de techos del I Estilo en las provincias occidentales no debe conducirnos a fechar el techo en los primeros años del s. I a.C., bajo los cánones estilísticos del II estilo, y es necesario integrar el techo de Valdeherrera en el contexto de las decoraciones del valle del Ebro. La cercana *Segeda*, como hemos visto, nos ofrece una estancia con pinturas claramente relacionables con el I Estilo en una *domus* que puede datarse en la misma época, tras el final de las guerras celtibéricas, por lo tanto no debemos descartar la actividad de grupos de artesanos trabajando en la zona en el último cuarto del s. II a.C.

Tras un análisis de las decoraciones expuestas hasta el momento, podemos decir que éstas se corresponden con la primera etapa de la presencia romana en una parte del territorio que nos ocupa, concretamente en el valle del Ebro.

Durante las últimas décadas del siglo II a.C., los artesanos que realizan los diferentes *opera signina* así como los encargados de la decoración mural –encontrada dentro del I Estilo–, son de clara procedencia externa, a juzgar por los esquemas compositivos y el repertorio ornamental utilizado. Estuvieron seguramente destinados a satisfacer la demanda de los inmigrantes itálicos asentados aquí, que gustaron de rodearse de los modos de vida propios de su lugar de origen, aspecto que también se observa, por ejemplo, en la arquitectura, la cultura material y el urbanismo.

La mayoría de las veces hemos observado que estos talleres trabajan al unísono, es decir, que pinturas y pavimentos forman parte de un programa decorativo previamente planificado. Así se documenta sobre todo en el cubículo de *Contrebia Belaisca*, en el de Valdeherrera y en la estancia de

Segeda. Sin embargo, hemos visto cierta anarquía, en este sentido, en el caso de los suelos y paredes de los cubículos de La Caridad, fenómeno que se repetirá, en la etapa siguiente, en *Celsa*. En cualquier caso se constata ya desde muy temprano la adecuación de la decoración de una habitación a la funcionalidad de la estancia.

2.- II ESTILO

Llama poderosamente la atención que, aunque se documente la entrada de la pintura mural romana en el valle del Ebro en una época muy temprana –tal y como hemos tratado en el epígrafe anterior- y tengamos constancia de que se siguen elaborando *opera signina* sin interrupción durante todo el siglo I a.C., no contemos con restos de II Estilo anteriores a la mitad de la citada centuria –más allá de simples revoques-, de tal forma que podemos señalar, por el momento, un vacío de producción pictórica en este territorio –extrapolable al resto de *Hispania*- durante la primera mitad del siglo I a.C.

El núcleo urbano más representativo de esta fase estilística es la *Colonia Victrix Iulia Lepida / Celsa* cuyos restos conservados para esta época resultan emblemáticos⁷. En los últimos años, se han venido a sumar a ellos los importantes hallazgos acaecidos en *Bilbilis*, de tal forma que podemos considerar ambos yacimientos como los principales nexos de unión entre la etapa tardorrepublicana y la época augústea. Más esporádicos han sido, en este sentido, los fragmentos exhumados en *Salduie / Caesar Augusta*, aunque no por ello menos importantes, ya que nos aportan nuevos datos tanto de la relación en esta etapa entre pinturas y pavimentos, como del recurso a nuevas soluciones decorativas para las necesidades de cada estancia.

⁷ En la exposición que realizaremos sobre la pintura conservada de II Estilo en el yacimiento de *Celsa*, sólo consideraremos aquellos casos que realmente aporten datos significativos a la encuesta que estamos elaborando, y que se pueden encuadrar en II Estilo. Creemos que, si tenemos en cuenta la descripción de cada fragmento hallado en las excavaciones que por estratigrafía puede incluirse dentro del grupo de pinturas republicanas, pero que por sus características decorativas es indiferente, se puede enmascarar el discurso global del capítulo que tratamos. Para profundizar en el conocimiento de todos los hallazgos pictóricos acaecidos en esta colonia, remitimos a Mostalac, 1990.

2.1.- SALDUIE

Se corresponde con el territorio de la actual Zaragoza. Los orígenes de este núcleo urbano posiblemente tuvieron lugar en un momento impreciso entre los años 400 y 250 a.C. Posteriormente –quizá a partir del último tercio del siglo II a.C. según las acuñaciones monetales-, evoluciona hasta erigirse como la ciudad ibérica de *Salduie*, poblada por los sedetanos (Beltrán y Mostalac, 2008: 113). Hasta los años 80 del siglo pasado, este núcleo era prácticamente desconocido (Beltrán, 2007: 4) más allá del testimonio aportado por Plinio (*Historia Natural*, III 24), en el cual indicaba que *Caesar Augusta* había sido fundada sobre *Salduie*. A pesar de esto, se llegó a pensar que el enclave debía situarse no tanto bajo el actual casco urbano sino en las inmediaciones, en torno a Juslibol o Valdespartera (Fatás y Beltrán, 1997). Fue la publicación por parte de M. P. Galve de la memoria de excavación del solar de la Calle Don Juan de Aragón (Galve, 1996), la que resultó fundamental para dar veracidad al texto del autor clásico, pues a través de las estructuras domésticas halladas, en las que se mezclaban elementos puramente indígenas con otros de clara importación foránea, quedaba demostrada la existencia de un asentamiento previo, y también la presencia de itálicos en el tránsito de finales del siglo II al I a.C. (Pina, 2005: 13; Beltrán, 2007: 4).

Parece que no se trató de un centro relevante, al menos hasta finales del siglo II a.C., pues no es nombrado por los autores que relatan la conquista romana en el territorio. Efectivamente, nuestras principales fuentes de información para época republicana en *Hispania*, Apiano y Tito Livio, ignoran a *Salduie* cuando citan un buen número de ciudades en el valle del Ebro en estos momentos, algunas supuestamente de mucha menor importancia (Pina, 2005: 7). A juzgar por los datos numismáticos y epigráficos, será a partir del siglo I a.C. cuando este lugar, punto de contacto entre iberos, celtíberos y vascones, empiece a despuntar como centro de vertebración regional. Es el momento en el que se abre la ceca que acuñó con el rótulo *salduie*, y cuando queda atestiguado que la ciudad sirvió como centro de reclutamiento, tal y como

Antecedentes

demuestra el Bronce de Ascoli, fechado en el 89 a.C. (*CIL I² 709*) (Beltrán, 2007: 4).

Recientemente, una revisión de diversos hallazgos arqueológicos acaecidos en Zaragoza ha refutado la hipótesis sobre la coexistencia de indígenas e itálicos en momentos anteriores a la fundación colonial de Augusto en torno al año 14 a.C. Las nuevas interpretaciones se han basado en la reconsideración de un sector neurálgico de *Salduie*, el situado en la actual Plaza de La Seo. A los fragmentos musivos y pictóricos que a continuación vamos a describir, se unen otros que evidencian la existencia de esta fase, que se ha llamado “preaugústea”, la cual podemos situar en la segunda mitad del siglo I a.C.⁸. Viene constatada por la orientación de ciertos restos aparecidos en este sector: la cloaca de *opus vittatum*, algunas tuberías de plomo y de agua potable, y piezas de un posible porticado. Los ejes de estas estructuras nada tiene que ver ni con edificios construidos posteriormente en el mismo lugar –como el *macellum* erigido con anterioridad al año 10 a.C.- ni con el foro diseñado en época de Augusto, en torno al año 15/14 a.C., y culminado en época de Tiberio. Sí tienen correspondencia con los muros del solar de la Calle Don Jaime I 54-56, con el lienzo de muro con columnas de la Calle Sepulcro 1-15 –que se creía perteneciente al extremo NE del foro colonial- y con los muros de la Calle del Cisne. Finalmente, también hay que relacionar con esta etapa todos los materiales pétreos reutilizados en las cimentaciones del hasta hace poco denominado foro de Tiberio (Beltrán y Mostalac, 2008: 116-118).

A una segunda fase que se ha llamado “protoaugústea” –anterior al año 10 a.C.- pertenecería el *macellum* que junto al muro de contención hallado en la Calle Sepulcro 1-15, los muros augústeos aparecidos bajo la Catedral de San Salvador y a los sellados por el teatro romano, marcan los ejes de una nueva orientación que anuncia ya el trazado urbanístico de la *Colonia Caesar Augusta*. Así podemos entender mejor la disposición del citado foro ya que, como hemos apuntado más arriba, su diseño se realizó en esta etapa, aunque se culminó ya

⁸ Sin duda en esta serie de acontecimientos mucho tuvo que ver el pujante comercio fluvial desarrollado en el río Ebro (Pina, 2005: 13).

en época de Tiberio. También es más fácil la comprensión de los ejes que presentaban la parte más antigua de las termas de San Juan y San Pedro, anterior a la fundación de la colonia, el edificio del subsuelo de la Casa Palacio de los Pardo, parte de las estructuras domésticas halladas en las proximidades y una parte del tramo de cloaca de la calle Espoz y Mina (Beltrán y Mostalac, 2008: 118). Las evidencias pictóricas de esta fase, propias ya de un III Estilo precoz, serán mostradas en el capítulo referido a *Caesar Augusta*.

2.1.1. Calle Don Juan de Aragón

Para el periodo estilístico que tratamos, nos interesa la *domus* hallada en la calle Don Juan de Aragón, datada en el cambio del siglo II al siglo I a.C. En una de las habitaciones, interpretada como un *triclinium*, volvemos a documentar la adaptación de la decoración a la utilidad de la estancia (Galve, 1996: 40-41). El *opus signinum* que conserva está dividido, en este caso, en dos partes iguales, constatando la partición entre la zona destinada a la comida y reposo –decorada con un cuadrículado romboidal con un círculo inscrito bordeado de una corona con follaje de hojas de hiedra-, y aquella reservada a la recepción, cuya ornamentación se basa en un emblema cuadrangular con delfines en las enjutas que resultan del círculo que se inscribe en él y el cual está rodeado de una doble corona.

En lo que respecta a su decoración pictórica, sólo se ha conservado parte del revestimiento del ángulo de unión de los muros meridionales, que cuenta con una superficie de color negro-grisáceo. Durante la excavación, además, se halló un fragmento fechado en torno a los años 50-40 a.C., es decir, perteneciente al II Estilo⁹, y cuyas características se relacionan con los talleres itálicos que trabajaron en la misma época en *Celsa* (Beltrán y Mostalac, 2008: 115).

⁹ Es el único testimonio que documenta la presencia de esta fase estilística en *Salduie*.

2.1.2. Calle Torrellas

En la Calle Torrellas se exhumó otro *opus signinum* debajo del cual se descubrieron restos pictóricos hoy en día inéditos. Se corresponden con una cornisa ficticia pintada en tonos ocres rojizos que separaba dos campos, el superior verde y el inferior negro (Aguilera, 1991b: 13-15). A. Mostalac argumenta que presentan una decoración característica de la fase IIa del II Estilo, es decir, fechable en los años 50-40 a.C. A este pequeño conjunto quedó asociado un fragmento posiblemente perteneciente a un *zocollo sporgente* o zócalo saliente, recurso más arquitectónico que ornamental, que el autor relaciona con el ya constatado en *Celsa*, donde tal decoración se sitúa también en unos márgenes cronológicos en torno a los años 50/40 a.C. (Beltrán y Mostalac, 2008: 115)¹⁰.

No debemos obviar la importancia de las piezas descritas que, aunque exiguas, cobran especial interés al demostrar que en *Salduie* hubo casas anteriores a la fundación colonial habitadas por itálicos, con programas pictóricos asociados al II Estilo y pavimentos de *opus signinum*.

2.2.- COLONIA VICTRIX IULIA LEPIDA/CELSA

La colonia se encuentra emplazada en la margen izquierda del río Ebro, en el término municipal de Velilla de Ebro. Se implantó en las proximidades de la ciudad indígena *Celse*, de la que actualmente no se conoce ningún resto mueble. Fue fundada por Marco Emilio Lépido tras la muerte de César, seguramente durante su segundo mandato en *Hispania*, entre los años 44-42 a.C., fecha que viene corroborada por argumentos numismáticos (Beltrán *et al.*,

¹⁰ Abordaremos las características del mismo al tratar el yacimiento de *Celsa*. Por el momento, nos interesa enfatizar el hecho del recurso a esta solución para las necesidades específicas de una estancia, ya que ha sido en Pompeya donde se ha probado su carácter eminentemente práctico como aislante de humedad y protector de la parte baja de los muros. Debemos apuntar que se documentan en *Caesar Augusta*, algunos años más tarde, en el último decenio del siglo I a.C. –ya en los inicios del III Estilo– otros testimonios de su uso, concretamente en los niveles fundacionales de uno de los locales comerciales del *macellum* hallado en la Plaza de la Seo (Beltrán y Mostalac, 2008:115). También se constata en la Calle Predicadores, 26 (CAES.6.1.3.1.).

1984: 13 y ss.)¹¹. Hacia el año 36 a.C. la colonia cambia de nombre. Coincidiendo con el confinamiento de su fundador en Circei, eliminándose el *cognomen* de Lépido para introducir su nombre ibérico en la forma *Celsa*, hecho que vuelven a evidenciar la series monetales (Beltrán *et al.*, 1984: 24).

El ocaso de *Celsa* viene evidentemente influenciado por la fundación de la cercana y también colonia *Caesar Augusta*, que toma las riendas del valle del Ebro como centro político, estratégico y comercial a partir del año 14 a.C. No debemos obviar para tal “cambio” los criterios geoestratégicos, pues resultaba más fácil controlar y articular un territorio desde la céntrica *Caesar Augusta* que desde la más exterior colonia de *Celsa*. Otra factor determinante fue la pérdida de su preponderancia como ceca entre los años 2 a.C. y 4 d.C. en favor de la vecina *Calagurris* (García-Bellido, 2003: 288 y ss.). Quizá la excesiva presión fiscal, ya durante la crisis del 68-69 d.C. como castigo por su apoyo a Nerón, pudo terminar por marcar su fin (Beltrán y Mostalac, 2008: 120-121).

La arquitectura doméstica es el aspecto mejor conocido de la ciudad, documentándose una tipología ciertamente variada en sus estructuras. Hasta el momento se han exhumado tres *insulae* con casas que presentan distintas modalidades: la vivienda de patio se adoptó en la Casa B (*Insula I*), mientras que la estructura de atrio testudinado –la más popular en el yacimiento- está constatada en la Casa A (*Insula I*), las Casas B, D y H (*Insula II*), y las Casas de la Tortuga, y del Emblema (*Insula VII*). Finalmente se apostó por el atrio toscano en la Casa de Hércules (*Insula VII*) (Beltrán 1991: 135-151; Beltrán y Mostalac, 2008: 111-113).

2.2.1. Casa B, *Insula I*

La denominada Casa B forma parte de la *Insula I* (Fig. 8), construcción que presenta una dinámica particular. Los restos que hoy se pueden observar

¹¹ M. P. García-Bellido sitúa la *deductio* en el año 49 a.C. aproximadamente, como asentamiento de veteranos de César tras la batalla de *Ilerda* (García-Bellido, 2003: 272-273). M. Beltrán y A. Mostalac, sin embargo, se han reafirmado en su postura en su reciente recopilación de datos sobre la colonia, donde además realizan un estado de la cuestión, recogiendo estas y otras opiniones que atañen a la cuestión (Beltrán y Mostalac, 2008: 108).

Antecedentes

corresponden a la llamada *Domus* de los Delfines, que ocupó la totalidad de la citada *insula* tras la unión de las casas A y B en torno al año 15 d.C. Esas viviendas fueron erigidas entre los años 36 y 32 a.C., sufriendo sucesivas reformas hasta su unificación (Beltrán *et al.*, 1984: 64 y 111; Beltrán, 1991:148). Este suceso no supone un inconveniente para conocer algunas de las pinturas que en época republicana decoraron determinados ambientes y que hoy se consideran fundamentales para conocer las características del II Estilo, no sólo en el territorio que nos ocupa en este trabajo, sino también a nivel peninsular.

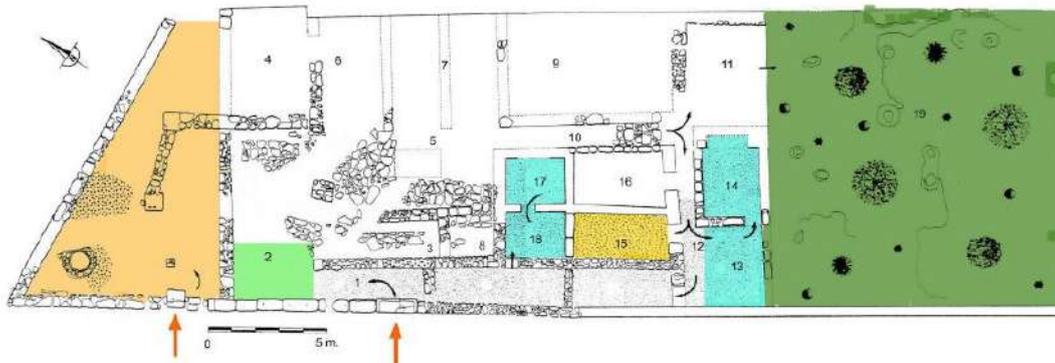


Figura 8: Planta de la Casa B (Insula I) de Celsa (Uribe, 2008)

En la estancia 13, ambiente de tránsito a juzgar por la información arqueológica, se pudieron recuperar varios fragmentos que procedían de dos paredes diferentes (A y B) pero con la misma decoración (Mostalac, 1990: 127-154). Presenta las siguientes características: sobre un rodapié amarillento se sitúa una banda corrida a modo de banco saliente articulada en paneles anchos y estrechos. Los paneles estrechos están decorados por cuatro bandas de color verde, amarillo y morado, separadas por una sucesión de cinco trazos de colores blanco, violeta y negro; mientras, los paneles anchos se ornamentan con imitaciones marmóreas (Fig. 9).

Una banda negra da paso a la zona media. En ella se apoya una columna rematada por un capitel corintio que provoca, junto con una visión en perspectiva de ciertos elementos, una simulación de la decoración en distintos

Antecedentes

planos. La zona media se organiza en una serie de ortostatos de color rojo, enmarcados por cornisas pintadas y trazos de encuadramiento interior bícromos. Los interpaneles consisten en una banda verde dividida por un trazo violeta que prosigue su recorrido flanqueando a los paneles medios por sus cuatro lados.

No se conoce la transición a la zona superior, que por lo demás consistió en un despiece de sillares con imitaciones marmóreas limitados en su parte alta por un bastón helicoidal¹², seguido de un friso con flores cuádrípétalas entre pétalos arqueados¹³ en cuyo remate aparece el arranque de una cornisa pintada en tonos marrones sobre fondo blanco. Nuevamente volvemos a encontrar sillares en la zona más alta de la pared, dispuestos a soga y a tizón, y decorados igualmente con imitaciones marmóreas y trazos bícromos. Finalmente, rematan la decoración una cornisa sobre fondo blanco, una banda negra, otra cornisa con dentículos, un techo casetonado en perspectiva sostenido por la ya descrita columna, y una cornisa de estuco.

El sistema y esquema decorativo cerrado, rígido y orgánico sin ninguna abertura en el muro, junto con la paleta de colores¹⁴ y el repertorio ornamental, le valieron a A. Mostalac para datarlo estilísticamente en la fase II del II Estilo, es decir, en torno a los años 40-20 a.C. (Mostalac, 1990: 152), fecha que concordaba perfectamente con la proporcionada de forma directa por los

¹² Motivo muy habitual en Pompeya, por ejemplo en la Casa degli Epigrammi (V I, 18) (Beyen, 1938-1960: figs. 93 y 184), a partir de la fase II del II Estilo –nace en la fase I-. Tiene además una larga perduración en decoraciones del III y IV estilos, y en pintura provincial incluso en siglos posteriores. Haremos un tratamiento detallado de este recurso ornamental a la hora de tratar el triclinio procedente de las excavaciones de la Calle Añón de *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.2.).

¹³ Elemento que aparece en la fase Ib del II Estilo y perdura hasta la segunda mitad del siglo I d.C. En *Celsa* se presentan como resultado de una progresiva geometrización del motivo, relacionándose con decoraciones pertenecientes a la fase IIa del II Estilo, cuyos pétalos arqueados no llegaban a cerrarse del todo (Mostalac, 1990: 153). Hay varios paralelos constatados de un uso similar de este ornamento encuadrados dentro de la misma fase estilística, por ejemplo, en la Casa del Labirinto (VI 11, 9) (Scheffold, 1962: lám. 23).

¹⁴ En este conjunto hallamos una variada gama cromática. En los paneles medios se emplea el rojo cinabrio y además contamos con los colores blanco y negro para los filetes bícromos y las bandas de separación; ocre y marrones en los elementos arquitectónicos; y azules, verdes rojos, morados, violetas y amarillos para el repertorio ornamental (Mostalac y Beltrán, 1994: 50).

Antecedentes

niveles estratigráficos concernientes al momento de construcción de la vivienda (Beltrán *et al.*, 1984: 64)¹⁵.



Figura 9: Restitución de la decoración de la estancia 13 (Casa B) de Celsa (a partir de Mostalac, 1990)

Las estancias 17 y 18 son habitaciones muy similares entre sí, concebidas como cámara y antecámara: de hecho se accedía a la primera, con suelo de terrazo blanco, a través de la segunda. Su ornamentación, bastante conservada *in situ* y similar en ambos casos, consistía en un zócalo saliente de color rojo, terminado en bisel y una zona media blanca. Debemos señalar un aspecto que afectó a los dos ambientes. En un momento dado, se decide llevar a

¹⁵ Cuando se unieron ambas casas en torno al 10/15 d.C., esta decoración quedó obsoleta. No se destruyó, pero el nuevo propietario decidió que el ambiente pasara a formar parte del área de servicio (Mostalac y Beltrán, 1994: 120-123).

Antecedentes

cabo una reforma a través de la cual se suprime el banco corrido que se situaba en una de las paredes (C) de la estancia 17, rehaciendo la decoración y pintándola de nuevo en rojo. En ese mismo momento, o quizás un poco después, se amplía la luz del vano que comunica los dos espacios y se realizan bancos de obra que se adosan a dos de los muros (A y C) (Fig. 10) (Mostalac y Beltrán, 1994: 58-61).

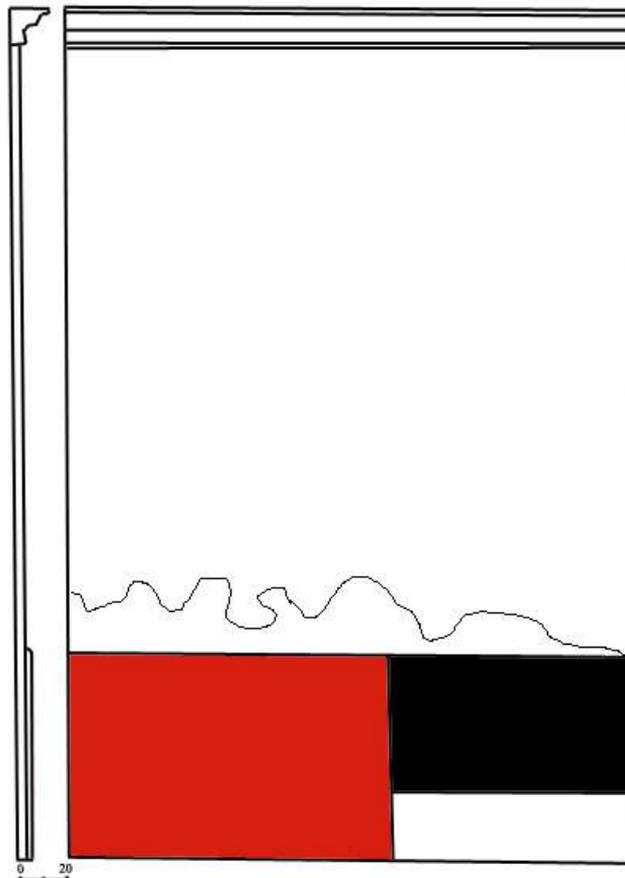


Figura 10: Estancia 18 (Casa B) de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)¹⁶

Esta decoración, aparentemente banal debido a la ausencia de un sistema decorativo –únicamente se documenta la bicromía para separar la zona inferior de la zona media- y repertorio ornamental, nos aporta mucha información acerca de la utilidad de la estancia. Hemos optado por exponer

¹⁶ Obsérvese en la figura de perfil el zócalo saliente; y el banco adosado, en el dibujo en blanco y negro.

Antecedentes

aquí de forma sucinta sus características porque la consideramos un ejemplo de adaptación del aparato pictórico a la funcionalidad de una habitación¹⁷.

Tras una encuesta realizada tanto en Italia como en las provincias, A. Mostalac concluye que estamos ante un procedimiento documentado ya en Cartago y Delos, y con presencia ya desde finales del siglo II a.C. en Campania, expandiéndose luego al resto de Italia y las provincias, de tal forma que tenemos constancia de su utilización hasta el siglo II d.C.

Se trata de un modo de proceder meramente funcional basado en el refuerzo del zócalo para proteger y aislar a esta zona de la humedad y de los posibles cambios de temperatura. Es por esto que solemos hallarlo en habitaciones sometidas a estos fenómenos, como fachadas, atrios, pórticos, jardines, cocinas, tabernas, etc.

No es un sistema decorativo en sí mismo. Varias paredes, sobre todo en Pompeya, presentan este *zocollo sporgente* –que a menudo está realizado de *cocciopesto* o cerámica machacada para aumentar su capacidad aislante– desnudo, sin ningún tipo de ornamentación, mientras que en otros casos, por ejemplo en la mayoría de viviendas de Herculano, o en el mismo ejemplo que aquí tratamos, esta zona de la pared aparece pintada en rojo, negro o amarillo e incluso con algún elemento decorativo. Tal incoherencia la explica A. Mostalac con el siguiente argumento: por un lado, el zócalo saliente, esté adornado o no, es una técnica de revestimiento ligada íntimamente a la arquitectura y con unas funciones concretas. Por otro lado, es cierto que existió un sistema decorativo liso, sin zócalo saliente, con bicromía –que suele presentar además entre ambas zonas de la pared una línea incisa– cuyo fin fue simplemente diferenciar cromáticamente las dos zonas de la pared. Tanto la técnica basada en el refuerzo del zócalo como el sistema decorativo que establece una

¹⁷ Aparecieron fragmentos de zócalos salientes de las mismas características en la *Insula* II. Se hallaron bajo las estancias 21 y 3D, que corresponden a la II fase de esta construcción. Por tanto, A. Mostalac dató estas piezas en la I fase, es decir, en torno a los años 40-30 a.C. Pertenecerían en origen al ambiente B1 y también al C. El primero de ellos, por similitud decorativa precisamente con la Casa B de la *Insula* I, se ha interpretado como una morada de pequeñas dimensiones (Mostalac, 1990: 610-613).

Antecedentes

valoración cromática del muro, propio de estancias de segundo orden, fueron fenómenos que llegaron a Italia en los siglos II y I a.C. Evidentemente ambos tomaron prestados elementos del otro.

Por tanto, conviven tres tipos de composiciones: paredes con zona media blanca –o gris- y zócalo sin sección saliente, muchas veces sólo con el color característico del *cocciopesto*; paredes lisas cuyo único sistema decorativo es el uso del color negro, rojo o amarillo para el zócalo y el blanco para la zona media –separadas generalmente por una línea incisa-; y paredes que hacen uso de esa bicromía pero que además también cuentan con los beneficios funcionales que aporta el *zoccolo sporgente* (Mostalac y Beltrán, 1994: 63-71). Así las cosas, el ejemplo que tratamos ahora probaría la presencia de *tectores* itálicos en la colonia *Celsa*.

2.2.3. Casa de Hércules, *Insula VII*

La *Insula VII* destaca por su irregularidad, sin duda debida al crecimiento y desarrollo de la colonia. Su excavación está por el momento incompleta, pero destacan en ella cuatro viviendas: la Casa de la Tortuga, la Casa del Emblema, la Casa nº4 y la Casa de Hércules (Fig. 11). No todas se construyen al mismo tiempo: una parte de la Casa de Hércules se remonta a comienzos de la colonia, al igual que la Casa de la Tortuga, y es en época de Augusto cuando se construye la Casa del Emblema y se amplía la de Hércules y la nº4 (Mostalac, 1990: 692; Beltrán, 1991: 150-151).

En un primer momento relacionado con la fundación de la colonia, la Casa de Hércules se organizó en torno al espacio central, un atrio toscano, alrededor del cual se dividen el resto de las estancias. Posteriormente, en época tardoaugustea, anexiona una gran porción de terreno que permite añadir un peristilo junto con todo el cuerpo perpendicular, dos cubículos y una exedra, formando así un atrio porticado (Mostalac y Beltrán, 1996: 240).

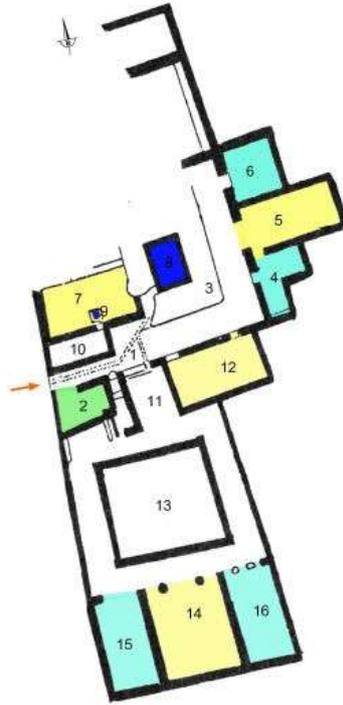


Figura 11: Planta de la Casa de Hércules (Insula VII) de Celsa (Uribe, 2008)

Del programa decorativo de la casa, destacamos la estancia (5) correspondiente a un *oecus* triclinar. Gracias a la restitución general ejecutada en las paredes norte y este de la habitación y a las placas *in situ* conservadas en el resto de ambientes, se constató que esta habitación presenta el siguiente esquema: cuenta con una división –articulada mediante una columna pintada– de 1/3 correspondiente a la zona de ingreso y tránsito, y 2/3 para la zona de reposo (Fig. 12) (Mostalac, 1990: 736-774).

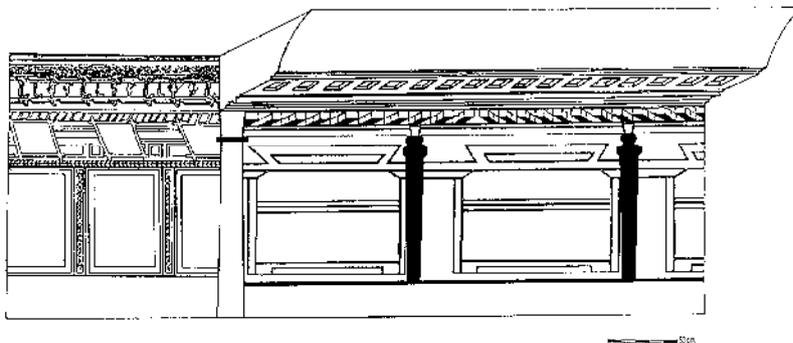


Figura 12: División del espacio del *oecus* triclinar (Casa de Hércules) en Celsa (Beltrán y Mostalac, 1996)

Antecedentes



Figura 13: Fragmentos de escenas alusivas a Hércules: a) Hércules niño y las serpientes; b) Hércules y las aves del lago Estínfalo c) Hércules y el jabalí de Erimanto d) Cabeza de Euristeo, e) Hércules y la cierva Cerina (Fotos de A. Mostalac)

La pared A denota una zona de ingreso organizada en un zócalo del que no se conserva ni altura ni decoración; y una zona media formada por tres ortostatos de color rojo cinabrio separados por interpaneles de fondo negro con tirsos. Están encuadrados interiormente por trazos bícromos, y flanqueados por una banda verde y ranura negra. Limita estos paneles una

Antecedentes

banda polícroma con motivos de espigas¹⁸. Corona esta zona, en primer lugar, un despiece de sillares a soga y tizón con imitaciones marmóreas, brechas y alabastros festoneados entre los que se emplazaron *pinakes* con escenas alusivas a Hércules¹⁹; y en segundo, un techo casetonado. La zona superior se decora mediante un friso de fondo rojo cinabrio en el que existe una alternancia de atlantes, consolas en S y cariátides²⁰, que sustentan un arquitrabe con techo casetonado, molduras ficticias y un friso de roleos con hojas y pámpanos.

Una columna pintada muy esquematizada –el capitel se soluciona con una forma trapezoidal- corta la decoración anterior dando paso a la zona de reposo. El zócalo de esta parte es morado uniforme. Una banda negra indica el comienzo de la zona media, formada por restos de tres puertas con dintel en perspectiva, todo de color verde. Los espacios que quedan entre ellas se decoran con bandas fileteadas de blanco que simulan parapetos o *plutei* que se resaltan con la ayuda de las perspectivas. Se imita también un techo con amplios casetones de fondo rojo y tonos verdes. Dos atlantes²¹ pintados en negro sustentan todo el arquitrabe de la parte superior de la zona media, compuesto por trábeas en perspectiva. Para saber cómo finaliza esta decoración debemos acudir a la pared B, que presenta el mismo esquema. En ella se marca el arranque de una cornisa estucada.

¹⁸ Elemento que ya se documenta desde época griega arcaica, concretamente en el templo de Artemisa en Corfú (Martin, 1965: 94). Está constatado en el II Estilo, por ejemplo en la Casa del Sacello Illiaco (I 6, 4) (Beyen, 1938-1960: fig. 172), pero no tendrá continuidad en los siguientes periodos estilísticos (Mostalac, 1990: 749).

¹⁹ De las cuatro escenas conservadas, tres corresponden a los trabajos de Hércules –Hércules y las aves del lago de Estínfalo, Hércules y el jabalí de Erimanto, Hércules y la cierva Cerina- y una a su infancia –Hércules y las serpientes-. También hay una imagen alusiva a Euristeo (Fig. 13) En lo que respecta a su posición, sólo conocemos la ubicación exacta de la pieza que representa al jabalí de Erimanto, que se debe colocar en el cuadro central de la pared B (Mostalac y Beltrán, 1996).

²⁰ La utilización de atlantes y cariátides derivados de pequeños modelos estatuarios (Moormann, 1988: 15), nace con el II Estilo, prolongándose su utilización durante todo este periodo (Mostalac, 1990: 745). Las más antiguas corresponden a la Villa dei Misteri y se clasifican en la fase Ib (Beyen 1938-1960: lám. 193).

²¹ Es en la fase IIa del II Estilo cuando se pone de moda la presencia de atlantes y cariátides como elementos de verdadera sustentación (Mostalac, 1990: 748).

Antecedentes

La altura de la zona de ingreso es mayor que la de la zona de reposo, hecho que se explica porque en esta segunda zona, la decoración contó además con un gran cuerpo de cornisa en estuco con casetones que daba paso al arranque del techo abovedado.

En la pared B, como decimos, se repite en líneas generales el sistema utilizado para la zona de reposo de la pared A. Sí es cierto que no se observan los atlantes delante de las tres puertas o edículos²², y que en la zona superior, la parte correspondiente a las trabas está flanqueada por sillares con imitaciones marmóreas.

La pared C testimonia el espacio destinado a los lechos. En este caso, el zócalo estuvo formado por un rodapié negro sobre el que se situó el zócalo que imitaba lastras graníticas de fondo rosáceo. Hacia el centro de la habitación formaba un entrante de acuerdo con la decoración en esa parte de la pared –algo que se documenta también en la zona media- en perspectiva. La zona media verde pudo tener un edículo central, aunque lo más reseñable son los entrantes y salientes señalados para el zócalo. En la zona superior seguimos encontrando la representación de las vigas de madera. Parece que el sistema compositivo que muestra este muro está mucho más acorde con las escenografías teatrales del área campana, más sobrias y monumentales.

La pared D consistió –hoy en día no se conserva- en un rodapié rosáceo, compartimentado en lastras graníticas, sobre el que se asentaba un cuerpo de paneles decorados con rombos²³ y cuadrados de gran tamaño.

²² Estas puertas sugieren una analogía de su iconografía con la *scaenae frons* de un teatro, pero representada aquí de manera muy simplificada: el zócalo se identifica con el *podium*, las puertas con la *valva regia* y las *valvae hospitalia*, y los *plutei* con los parapetos escénicos. Quizá el aspecto más importante para definir la escena sea la viguería existente en la parte superior, ya que la cubre y la estabiliza arquitectónicamente. A. Mostalac, sin embargo, no cree que los restos descritos se refieran a una *frons scaenae* real, sino que interpreta esta decoración como la copia en pintura de un telón perteneciente a un teatro de madera (Mostalac, 1990: 774 y 782-784).

²³ No es habitual esta decoración para el II Estilo aunque sí existen algunos ejemplos como los del atrio de la Villa dei Misteri (Barbet, 1985a: fig. 21).

Antecedentes

El análisis del repertorio ornamental, el esquema compositivo y la paleta de colores utilizada, llevó a A. Mostalac a clasificar estas pinturas dentro de los programas decorativos de II Estilo. La ausencia de arquitecturas sustentantes y, una vez más, el hermetismo y la falta de aperturas, son rasgos que permiten aquilatar un poco más su cronología, pues permiten incluirlas en la fase IIa, es decir, en torno a los años 40-30 a.C.

Un hecho a destacar es la apariencia del pavimento de la estancia. Nuevamente, no se ha respetado en él el módulo 1/3-2/3 sino que refleja una composición 1/2-1/2. A este respecto, A. Mostalac señala que posiblemente los pintores parietales sí fueran itálicos pero no así los musivarios, cuyos cartones no reflejarían los programas en boga en esos momentos en Italia (Mostalac, 1990: 1143). Por nuestra parte, creemos que, en línea con las hipótesis recientemente planteadas por este mismo autor junto con C. Guiral (*supra*), el *opus signinum* estuvo realizado por un taller que podría ser local. Tal y como hemos visto, se constata en el valle del Ebro desde la primera mitad del siglo I a.C., pavimentos realizados por artesanos autóctonos que llevaban a cabo su trabajo siguiendo las técnicas itálicas. También, desde esa misma época, parece que no existe una coordinación entre el trabajo de pintores y mosaistas, fenómeno que comienza a cambiar precisamente en las últimas décadas del siglo I a.C. y continúa en alza durante la centuria siguiente, ya que se observa la llegada fluida de talleres de decoradores artesanos de procedencia foránea tanto para suelos –con la presencia ya de mosaicos teselados– como para paredes.

2.3.- BILBILIS

La *Bilbilis*²⁴ indígena era celtibérica y debió situarse en las alturas del cerro de Bámbola y en parte del de San Paterno, cerca de la actual Calatayud y

²⁴ Existe un debate historiográfico, en el que no vamos a entrar, acerca de la ubicación de la *Bilbilis* indígena, en el que están implicados el emplazamiento actual del yacimiento, el también cercano yacimiento de Valdeherrera y la actual ciudad de Calatayud. Recordamos a este respecto –y recomendamos su consulta para ampliar esta información– que existen numerosas publicaciones que hacen referencia, ya sea de manera directa o indirecta, a esta cuestión

Antecedentes

de tres cursos fluviales, el Jalón, el Jiloca y el Ribota. Sus habitantes pertenecieron al grupo de los lusones, de quienes fue su capital. Tenemos relativamente poca información de esta primera ciudad, que contaría con casas de tapial o adobe revestido, con zócalo en piedra, agrupadas y con pocos espacios libres entre sí.

Participaría tanto en las guerras sertorianas como en el enfrentamiento entre César y Pompeyo, episodios que supusieron contactos cada vez más frecuentes entre indígenas y romanos, en un proceso imparable que culminaría con la llegada de Augusto y Agripa, verdadero punto de inflexión para la historia del yacimiento.

Sin embargo, tal y como hemos visto en *Salduie*, varios hechos señalan tanto la presencia temprana de itálicos viviendo en el territorio –en un momento anterior a la llegada del futuro emperador–, como la paulatina promoción del mismo.

A la hora de hablar de esta fase preaugústea, no debemos pasar por alto los datos ofrecidos por la numismática. *Bibilis* acuñaba moneda seguramente desde los inicios del siglo I a.C., pero será en este momento cuando nos encontremos con amonedaciones con *BILBILIS-ITALICA* que nos habla de la concesión del *Ius italicum* a la ciudad, lo que supondría el inicio de la mutación de su *status iuridicus* en un proceso que, una vez más, desembocaría en época augústea (Martín-Bueno y Sáenz 2001-2002: 146)²⁵. Arqueológicamente, esta etapa viene documentada asimismo por la muralla que delimita el yacimiento, construida en el siglo I a.C. con claras técnicas poliorcéticas romanas²⁶. Por

(Martín-Bueno, 1975: 201-206; Burillo y Ostalé, 1983-84; Burillo, 1988; 1991; 1998; Cebolla y Royo, 2006, entre otras muchas).

²⁵ Podemos vincular esta serie, casi con total seguridad, con los contingentes de inmigrantes llegados a este lugar como consecuencia de los acontecimientos bélicos que hemos descrito anteriormente. En este caso, o bien serían producto de las deportaciones efectuadas por Pompeyo a raíz de la victoria contra Sertorio, o bien resultado de las batallas de *Ilerda* y *Munda*, entre el 49 y el 45 y la consecuente necesidad de César de asentar a sus veteranos licenciados.

²⁶ La muralla data del siglo I a.C. con reformas en épocas posteriores. Como particularidad, debemos conocer que presenta rasgos de arcaísmo en ciertos aspectos, hechos que se vienen a

otro lado, también debemos tener en cuenta el hallazgo en el curso de las excavaciones de tres capiteles jónicos de cronología preaugústea (Cancela, 1982: 47-52).

A continuación nos centraremos en algunas de las construcciones domésticas de *Bilbilis* que son prueba, sobre todo a través de su aparato pictórico, de la presencia temprana de itálicos viviendo en este núcleo.

2.3.1. Casa del Ninfeo o Casa del Larario

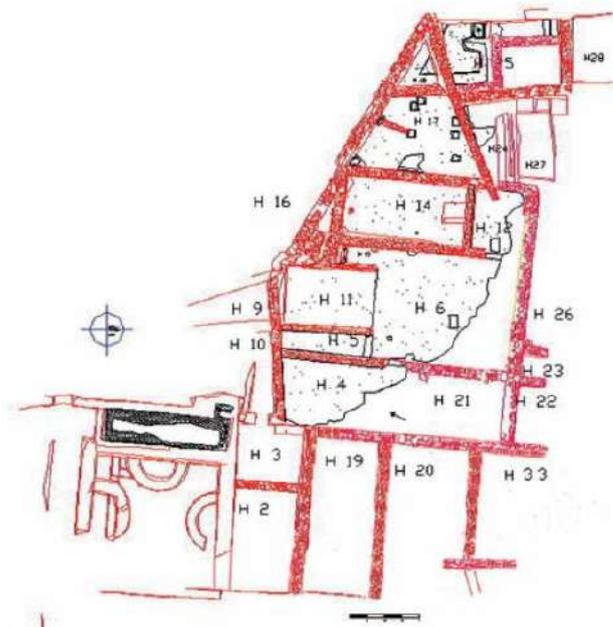


Figura 14: Planta de la Casa del Ninfeo o Casa del Larario de *Bilbilis* (Sáenz et al., 2008)

Es precisamente el repertorio pictórico que a continuación vamos a analizar el material arqueológico más antiguo que permite marcar la construcción de la casa en el último cuarto del siglo I a.C. (Guiral e Íñiguez), prolongándose su vida hasta finales del siglo II d.C. (Sáenz y Martín-Bueno, 2010: 823). Su estructura se adaptó a la ladera en la cual fue erigida, y en ella se distinguen dos sectores claramente diferenciados, una zona residencial, en

unir al enterramiento hallado en una de sus torres altas con un ritual típicamente celtibérico (Guiral. y Martín-Bueno, 1996: 17 y ss.).

la que todos los ambientes se organizan en torno a un atrio testudinado; y otra articulada gracias a un patio abierto y caracterizada por espacios de almacén y vinculados a actividades artesanales (Fig. 14).

Una línea de teselas rojas actúa de separación entre el pavimento del atrio (H.6) y del tablino (H.11), solado con terrazo blanco. La decoración pictórica se conserva *in situ* únicamente en el muro oriental, en tanto que las pinturas de los muros septentrional y occidental aparecen caídas.

La reconstrucción realizada de la pared pintada (Fig. 15)²⁷, nos permite conocer la articulación de la misma, consistente en un zócalo negro, decorado con la imitación de una cortina que cuelga de lazos situados bajo las bandas de separación de los paneles medios²⁸; la zona media consiste en una sucesión de paneles –no sabemos cuántos–, blancos, verdes y violáceos, encuadrados interiormente por filetes negros y blancos, con los que se intenta emular la iluminación²⁹. Los paneles están separados por bandas negras decoradas con tallos vegetales y tirsos muy estilizados. En la zona superior se sitúan sucesivamente compartimentos rectangulares y cuadrados, decorados con elementos vegetales en los que predominan las alternancias entre rosetas y flores de loto³⁰.

Este conjunto presenta varios elementos que nos permiten aquilatar su datación; el más significativo son los filetes bicolores en la zona media, característicos de las decoraciones del II Estilo. Además, los motivos florales que decoran los compartimentos de la zona superior permiten una

²⁷ Este conjunto pictórico está en fase de estudio, faltando la restitución general de la pared, que se obtendrá con la finalización del puzzle. Por lo tanto, tanto los datos que aportamos como la restitución propuesta son aspectos provisionales.

²⁸ Los cortinajes en la pintura romana remontan sus orígenes al I Estilo, y se mantienen a lo largo del II Estilo. Por el momento las pinturas bilbilitanas pueden considerarse el ejemplo más tardío. Un resumen sobre la evolución y significado en Fernández Ochoa *et al.*, 2010: 737-739.

²⁹ Sobre este motivo véase Guiral y Martín-Bueno, 1996: 75.

³⁰ Elementos decorativos similares, pueden verse en el *oecus* 18 de la Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1). Estos compartimentos son el recuerdo de los sillares dispuestos a soga y tizón característicos de las primeras fases del II Estilo, generalmente decorados con imitaciones marmóreas. En relación a estos motivos, véase Bragantini y De Vos, 1982: 44-49, figs. F, G y H; y Carettoni, 1983: Y I.2. Sobre la evolución, véase De Vos 1975: 57-58.

comparación directa con el repertorio ornamental de las pinturas de Roma y de la Campania de la última fase del II Estilo. Por todo ello, la datación del conjunto podemos situarla en el último cuarto del s. I a.C. (Guiral e Íñiguez)³¹.



**Figura 15: Propuesta de restitución del tablino (H.11)
(Casa del Ninfeo) de *Bilbilis* (Dibujo de L.
Íñiguez)**

2.3.2. *Domus 1, Insula I*

La *Insula I* se encuentra en el denominado Barrio de las Termas de *Bilbilis*. Está formada por tres *domus* (Fig. 16), sin embargo, para la época que tratamos, nos interesan sólo las dos primeras, cuya fecha de construcción podemos situar hacia mediados del siglo I a.C. y su ocaso en la mitad del siglo I d.C. La denominada *Domus 3* parece que lleva una dinámica diferente y de hecho, en el estado actual de las investigaciones, se tiende a pensar que se construiría en un momento posterior al de las dos viviendas vecinas, y también que su periodo de vida traspasaría la mitad del siglo I d.C. (Guiral e Íñiguez).

³¹ En el ángulo sureste de la estancia las pinturas se conservan *in situ* y en ellas constatamos un repinte: un cambio en el color de las cortinas acompañado por una menor calidad en la ejecución y la inexistencia de los filetes bicolors en los paneles medios, hecho que indica su realización en un momento posterior, en el que los pintores habían ya olvidado el juego de luces y sombras.



Figura 16: Planta de la *Insula I* de *Bilbilis*: *Domus 1* en naranja, *Domus 2* en verde (a partir del dibujo de L. Lanteri y C. Vaccarella)

La *Domus 1* –en el extremo meridional de la *Insula I*- fue erigida en torno a mediados del siglo I a.C. (Fig. 16). Se trata de una vivienda típicamente romana pero organizada en altura y no en extensión. Consta así de tres plantas de las que actualmente sólo conservamos las dos inferiores. En la primera se situó el frente comercial y en la segunda la zona residencial.

Este espacio habitacional quedó articulado en torno a un patio porticado alrededor del cual se distribuyeron el resto de las estancias. La primitiva estructura quedó ligeramente modificada en época augústea cuando se decidió insertar un *balneum* (H.3), lo que afectó también a las dimensiones del *tablinum* (H.4), ambas habitaciones situadas en la parte oeste de la morada.

De la primera fase de la casa, anterior a la reforma, nos informa precisamente la decoración musiva y pictórica de algunos ambientes. En el citado *tablinum* (H.4), posiblemente abierto al patio en este primer periodo, conservamos el *opus signinum*³², no así la decoración pictórica que le acompañaba ya que, actualmente, sólo se ha documentado *in situ* la correspondiente a la reforma fechada en los márgenes cronológicos del III Estilo.

³² El *opus signinum* estuvo ornado con un esquema simple basado en pequeñas cruces dispuestas de forma oblicua, todo ello enmarcado por una banda limitada en su lado interno por una línea recta de teselas. Sobre sus paralelos, véase Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 136-137; y Uribe, 2004: 201-202. P. Uribe, a la que agradecemos sus indicaciones, nos ha recomendado añadir el *opus signinum* de la habitación 1 de la *Domus* de Sant Miquel de *Barcino* (Cortés, 2009: 544-545). Asimismo, recomendamos la lectura del capítulo del catálogo referente al conjunto pictórico que ornó esta habitación (BIL.2.1.3.2.), realizado tras la reforma, para conocer nuestras hipótesis acerca de la fecha en la que se elaboró este suelo.

Antecedentes

Otra de las decoraciones datadas en esta primera fase es la que presenta uno de los cubículos (H.9) situado en la crujía sur. Estuvo pavimentado con un mortero de color negro y presenta la organización divisoria a través de una semicolumna adosada a la pared, entre antecámara y alcoba (Fig. 17). Los restos pictóricos conservados *in situ* nos informan de que las paredes estaban revestidas de blanco.



Figura 17: *Cubiculum* (H.9) en *Bilbilis* (*Domus 1, Insula I*): semicolumna que articula la habitación (Foto Archivo excavación *Bilbilis*)

La decoración se centraba en el techo de fondo blanco, diferenciando también los espacios. La zona de tránsito estaba cubierta con techo plano del que se conservan únicamente restos de *infulae* de color rojo (Fig. 18)³³; la zona de reposo estaba techada con bóveda rebajada, de fondo blanco, y decorada con un rosetón central formado por un botón de color rojo del que nacen cuatro pequeñas hojas cordiformes verdes y cuatro grandes tallos rematados en tres hojas. Los espacios intermedios están ocupados por motivos florales circulares; dos círculos concéntricos encierran el rosetón y el espacio entre ambos está ocupado por una guirnalda roja en la que alternan rosetas y un motivo formado por dos flores de loto contrapuestas (Fig. 19).

³³ La identificación se ha llevado a cabo por uno de los fragmentos en el que se observa el final de la *ínfula* de la que parten dos hilos, y por su comparación con las representaciones en pintura romana (Portale, 2007: figs. 12-17).



Figura 18: Fragmento de la parte plana del techo del *cubiculum* (H.9) (*Domus 1, Insula I*) en *Bilbilis*: presencia de *infulae* (Foto Archivo Excavación *Bilbilis*)

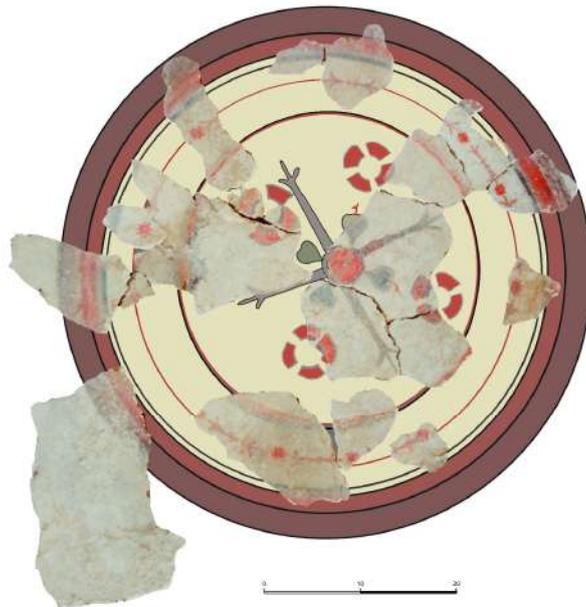


Figura 19: Restitución de la parte abovedada del techo del *cubiculum* (H.9) (*Domus 1, Insula I*) en *Bilbilis* (Dibujo de L. Íñiguez a partir del puzle y la foto de C. Guiral)

Para la datación de estas pinturas contamos con datos estratigráficos, estructurales y los derivados del estudio del repertorio ornamental: la casa se edifica en la segunda mitad del s. I a.C., la semicolumna que estructura el espacio nos remite a los cubículos del II Estilo y, finalmente, algunos elementos

Antecedentes

decorativos nos recuerdan los hallados en las pinturas de la última fase del II Estilo, así el rosetón central se encuentra en la Villa della Farnesina, si bien con una ejecución mucho más barroca³⁴. Lo mismo sucede con la guirnalda con rosetas y flores de loto estilizadas y contrapuestas (Guiral e Íñiguez)³⁵.



Figura 20: Rosetón presente en la antecámara del cubículo B de la Villa della Farnesina (Bragantini y De Vos, 1982)

En una de las tabernas (T.3) que componen el frente comercial situado en la planta inferior de la casa, se hallaron algunos fragmentos en los que se ha podido identificar un zócalo decorado con cortinajes, similares a los que ornamentaron el tablino de la Casa del Ninfeo (*supra*) y parte de la zona media, de color amarillo, con los clásicos filetes de encuadramiento bícromos y los compartimentos superiores decorados con motivos vegetales estilizados sobre fondo morado y coronados por una cornisa de estuco que daría paso a la zona superior. Ignoramos la utilidad de la estancia que decoraron, pero debió ser un espacio de representación ubicado en el primer piso. No descartamos su

³⁴ Rosetones muy similares, aunque con un mayor barroquismo en la ejecución, los encontramos en la antecámara del cubículo B de la Villa della Farnesina (Bragantini y De Vos 1982: 161, tav. 56) (Fig. 20).

³⁵ Un elemento floral de características muy similares lo hallamos en la decoración de pilares y pilastras de la Casa di Augusto en el Palatino (Carettoni 1983: V).

pertenencia a la habitación (H.10)³⁶ hasta ahora identificada como un cubículo (Guiral e Íñiguez)³⁷.

2.3.3. *Domus 2, Insula I*

La *Domus 2 (Insula I)* se organizó en tres plantas. Igualmente, su periodo de vida abarcaría una centuria –desde mediados del siglo I a.C. hasta mitad del siglo I d.C.-. En este caso, las habitaciones de la segunda planta, la zona residencial, se articularían en torno a un atrio testudinado³⁸. También hemos de señalar que, según el material cerámico exhumado en las tabernas, el origen de las mismas habría que situarlo hacia el cambio de Era y no en el origen de la morada (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 142).

Otra particularidad que la diferencia de la *Domus 1* es la existencia de un semisótano-almacén (H.24), donde precisamente se halló –a modo de relleno y lamentablemente descontextualizado– uno de los mejores conjuntos pictóricos de todo el yacimiento. La amortización se produjo según M. Martín-Bueno y C. Sáenz hacia el cambio de Era (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 143).

Se trata de un *cubiculum* de planta cuadrada. Unas pilastras adosadas, coronadas por capiteles y realizadas en estuco marcan la división de la estancia

³⁶ Si tomamos como válida esta hipótesis, estaríamos admitiendo que no existieron en la casa bilbilitana cuatro crujías simétricas al eje de axialidad sino solamente tres, la norte, la sur y la este, quedando el frente comercial sólo con la planta que daba a la calle y sin un piso superior. Esto tampoco nos debe parecer extraño ya que hay muchísimos paralelos en las ciudades campanas; de hecho sólo la Casa del Labirinto (VI 11, 10) desarrolla sus cuatro lados situando habitaciones en todo el perímetro del atrio tetrástilo (Uribe, 2004: 198).

³⁷ Pensamos que en realidad debió ser una estancia abierta al patio, pues no se documentó durante su excavación el muro de cierre. Si a ello unimos su posible decoración hallada en la taberna del piso inferior, creemos que son argumentos suficientes para pensar que se trató de una exedra. En la Casa de los Delfines de *Celsa*, existe un espacio de similares características –totalmente abierto y pavimentado– interpretado como una exedra abierta al patio 2 (Beltrán *et al.*, 1984: 119-123). Además, tal y como comprobamos en el plano, se trata de una estancia relativamente grande en comparación con las demás (3,63 x 5,26 m). No en vano Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VI 5) recordaba que debían ser amplias como las pinacotecas y los *oeci*: “Pero si se trata de exedras o salones cuadrados, entonces su alzada estará determinada por adición de la mitad a su anchura. La galerías de pinturas deben ser como estancias amplias...” (Trad. A. Blánquez).

³⁸ Trataremos la discusión sobre los patios de esta vivienda en el capítulo IX de este trabajo.

Antecedentes

en 2/3 correspondientes a la antecámara y el 1/3 restante perteneciente a la cámara-alcoba. Esta separación queda, también, marcada en la cubierta, siendo plana en la antecámara y abovedada –precedida por un arco moldurado– en la alcoba.

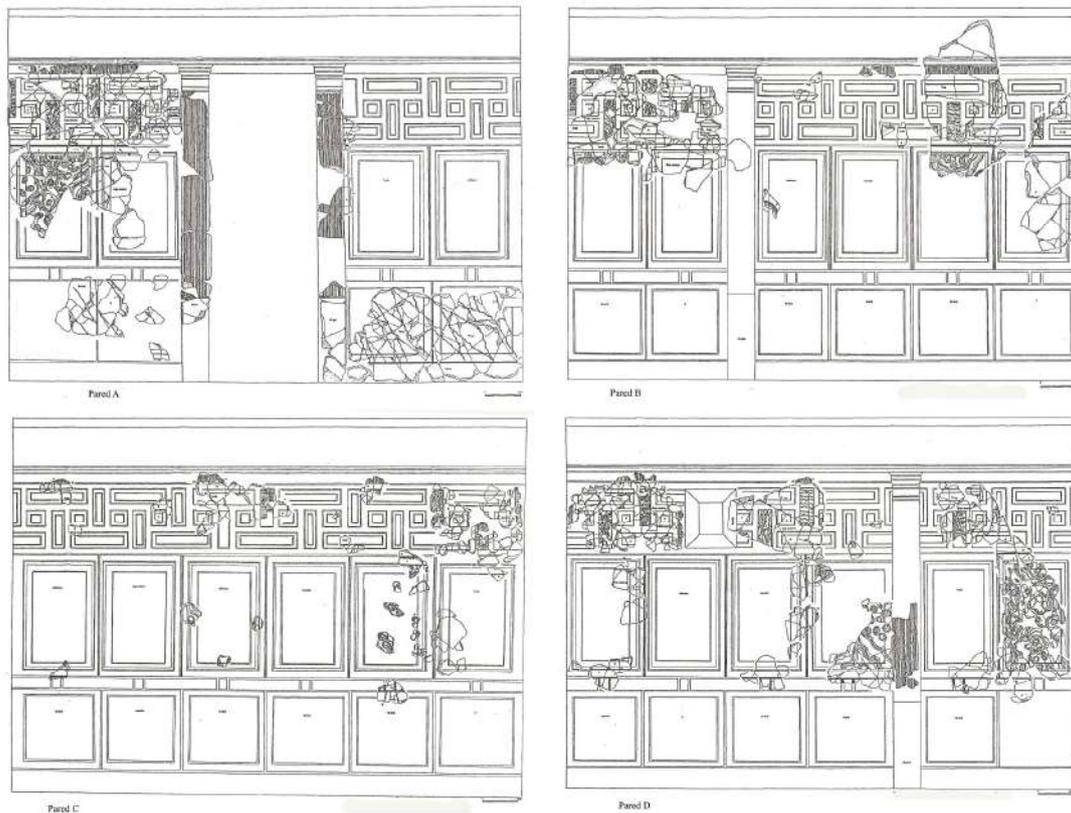


Figura 21: Restitución del *cubiculum* hallado en el almacén (H24) (*Domus 1, Insula I*) en *Biblis* (Dibujo de J. Lope)

La decoración de las paredes presenta un zócalo, articulado en compartimentos que imitan lastras marmóreas mediante vetas blancas sobre fondo verde, amarillo y marrón. Para la zona media se recurre a la sucesión de paneles monocromos –verde, rojo o amarillo-ocre– y otros de imitación alabastrina³⁹. La zona superior presenta la imitación de pequeños sillares dispuestos a soga, imitando distintos tipos de mármol; y a tizón, violetas o amarillos. Cabe señalar además que tanto la zona media como la zona superior presentan la imitación del almohadillado mediante filetes de encuadramiento

³⁹ Parece buscar un efecto más ilusionista que real si se evalúan técnicamente las imitaciones de piedras (Sáenz *et al.*, 2010: 443).

bícromos. Por último, una banda cuya decoración imita un listón de madera da paso al epistilo enmarcado por unas molduras a modo de pequeñas ménsulas (Figs. 21 y 22) (Lope, 2007: 185-192; Martín-Bueno *et al.*, 2007: 235-272; Sáenz *et al.*, 2010: 441-452).



Figura 22: Exposición⁴⁰ del *cubiculum* hallado en el almacén (H24) (*Domus 1, Insula I*) en el Museo de Calatayud procedente de *Bilbilis* (Foto Archivo Museo de Calatayud)

Sobre este conjunto debemos hacer un pequeño inciso. La atribución de las pinturas a un *cubiculum* por el hecho de presentar la división en dos claras zonas y el encastre para el lecho, ha sido discutida por A. Barbet, quien considera que el tamaño de la estancia es más propio de un triclinio; sin embargo, sus dimensiones se encuadran perfectamente en las de los cubículos bilbilitanos⁴¹, por lo que mantenemos su identificación como *cubiculum*. También la cronología, en torno a los años 60-40 a.C. parece excesivamente alta (Barbet, 2007: 273-274): atendiendo a las similitudes entre las pinturas bilbilitanas y las procedentes de la Maison XVIII y el Portique dorique XXXII de *Glanum*⁴², datadas entre los años 50-40 a.C. (Barbet 2007: 481), podríamos considerar esta fecha para la ejecución de las bilbilitanas. Sin embargo, creemos que es extraño que hubiera dos talleres distintos decorando bajo cánones de segundo estilo en *Bilbilis*, uno actuando en los primeros años de la

⁴⁰ La reconstrucción fue llevada a cabo por la Escuela Taller de Restauración de Aragón II.

⁴¹ Los cubículos de la *Domus 1* miden 12,5 m²; los cubículos de la Casa del Ninfeo 12 m² y las dimensiones del cubículo pintado son 12,6 m².

⁴² Recomendamos consultar la figura 18 del capítulo IV para observar la similitud entre ambos conjuntos.

Antecedentes

segunda mitad del siglo I a.C. en el cubículo hallado en la habitación (H.24) de la *Domus 2*, y el segundo, tan sólo unos años más tarde –en torno al 30 a.C.- en el *tablinum* de la Casa del Ninfeo (*supra*). Para solucionar esta cuestión, hemos de acudir a la Casa de Augusto en el Palatino, ornada en el mismo periodo estilístico. En ella, el mismo taller pudo representar motivos y esquemas en boga en ese momento, tal y como podemos ver, por ejemplo, en la denominada *stanza delle maschere* (Iacopi, 2007: 20-23), y también repertorios más retardatarios, sobre todo para ambientes más secundarios, como ocurre en las paredes de la rampa (Iacopi, 2007: 57-59). Este fenómeno creemos que se repite en el yacimiento bilbilitano.

Lo podemos considerar como uno de los conjuntos más antiguos del yacimiento, aunque sabemos que existió un revestimiento anterior, ya que las pinturas correspondientes a tres muros de la estancia presentan los reversos con las improntas claras de un repicado de las paredes, hecho que indica un repinte de las mismas. La inexistencia de restos de color en estos reversos puede inducirnos a pensar que se apoyaron sobre un simple revestimiento blanco anterior pero, en cualquier caso, existía una estancia más antigua, que se reformó añadiendo los muros correspondientes a la puerta, que estaban realizados en adobe, ya que así lo demuestran las improntas en los reversos. En relación a la habitación que decoraban, consideramos plausible que estuviese en el piso superior de la estancia en la que aparecieron, ya que la anchura es coincidente y la longitud fue modificada, como lo demuestran la inclusión de un muro de adobe que, sin duda, se empleó para disminuir la longitud.

2.3.4. Relleno del *postcaenium* del teatro

C. Guiral, en su tesis doctoral sobre el yacimiento bilbilitano, recoge testimonios menores sobre la presencia de pinturas bajo cánones del II Estilo en un relleno del *postcaenium* del teatro. Este edificio se erigió en época augústea y sufrió una remodelación posterior a finales del siglo I d.C. Las pinturas que traemos a colación se hallaron en los rellenos de la primera fase.

Antecedentes

Se trata de una decoración sencilla que se articula en la sucesión de tres paneles rojo, amarillo y verde, encuadrados interiormente por filetes bícromos negros y blancos, y separados por bandas negras bordeadas por filetes blancos. Son precisamente los trazos de encuadramiento interior los que llevan a la autora a datar las pinturas en la fase estilística que ahora nos ocupa (Fig. 23). Por su parte, los datos estratigráficos corroboran tal hipótesis ya que, debido al material cerámico asociado –fundamentalmente *terra sigillata* itálica y cerámicas de barniz negro- y a las consabidas fases constructivas del teatro, debieron pertenecer a un edificio levantado en el siglo I a.C. y destruido con la remodelación que sufre la ciudad muy a comienzos de la época augústea (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 73-76).

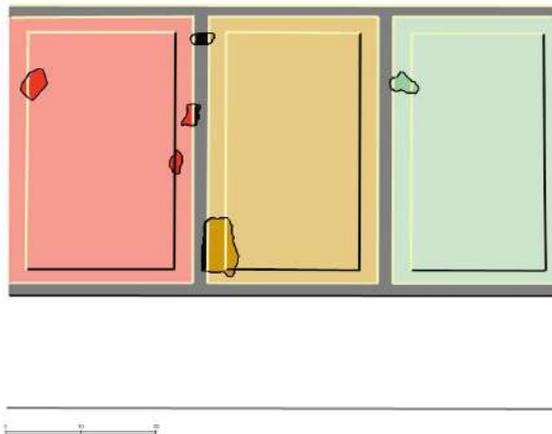


Figura 23: Restitución del conjunto procedente del relleno del *postcaenium* del teatro de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

2.3.5. Fragmento hallado en niveles revueltos de la terraza occidental del foro

Se trata de un único fragmento que indica la presencia de un friso de fondo negro, flanqueado por trazos violetas y decorado con flores de cuatro pétalos muy estilizadas y separadas por un punto. Da paso a un campo de rojo cinabrio.

Antecedentes

Es un motivo muy habitual desde la fase IIa del II Estilo⁴³ que normalmente se encuentra de forma alterna con flores de loto, casi siempre en una zona de transición, bien sea hacia la parte media de la pared, bien sea hacia la zona superior. Tendrá su perduración en el III Estilo, pero ciertamente los motivos se hallan más esquematizados, como tendremos la oportunidad de ver más adelante. Así pues, la caligrafía del motivo empleado –y el propio ornamento en sí- junto con la paleta de colores, llevaron a C. Guiral a datar este fragmento a comienzos del último cuarto del siglo I a.C. (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 51-52), fecha sin duda influenciada por la hipótesis planteada en su día por la autora, basada en el argumento de que solamente se halla representada en el yacimiento bilbilitano la fase madura del II Estilo.

Aunque en el momento de la publicación de su tesis, únicamente se conocían los dos últimos conjuntos que acabamos de traer a colación, actualmente estamos en disposición de corroborar tal línea de pensamiento, ya que, por el momento el grupo pictórico más antiguo documentado en *Bilbilis* nos lleva a una fecha en torno a los años 40/30 a.C.

* * *

En resumen, podemos decir que artesanos foráneos, tanto para pavimentos como para pinturas, trabajaron en el valle del Ebro durante las últimas décadas del siglo II a.C. realizando programas decorativos unitarios con repertorios ornamentales y esquemas compositivos itálicos.

En la primera mitad del siglo I a.C., seguimos contando con *opera signina* pero aparecen varios aspectos a reseñar: en primer lugar, no van acompañados de decoraciones murales, de tal forma que observamos una total ausencia de pinturas encuadrables en las primeras fases del II Estilo. Por otro lado, en estos pavimentos se observan repertorios itálicos, pero en ellos los artesanos se han tomado ciertas libertades en lo que respecta a la realización y

⁴³ Lo podemos ver de forma temprana en la Casa delle Nozze d'Argento (V 2, 1) (Beyen, 1938-1960: fig. 15).

Antecedentes

ordenación de su decoración, de tal forma que la mayoría de las veces suponen un *unicum* (Guiral y Mostalac, 1993: 390; 2011: 609; Beltrán y Mostalac, 2008: 115). Este hecho no hace sino avalar la idea de que los talleres itálicos llegados a este territorio en los primeros momentos de la romanización se marcharon, no sin que antes los artesanos locales aprendieran de su oficio, reproduciendo su técnica y repertorio ornamental, eso sí, tomándose ciertas licencias. Ahora bien, esta hipótesis sólo parece cumplirse si hablamos de artesanos mosaístas, ya que no contamos con decoraciones –ni realizadas por talleres itálicos ni autóctonos– en la primera mitad del siglo I a.C., ni en el valle del Ebro, ni superando sus fronteras –en lo que posteriormente será el área del *Conventus Caesaraugustanus*–, ni en toda *Hispania*, lo que parece indicar que la población autóctona no aprendió la técnica pictórica itálica, al menos en estos momentos.

A partir de mediados del siglo I a.C., sí que volvemos a contar con pinturas que siguen totalmente el método itálico⁴⁴. De esta manera, vuelven a llegar al territorio talleres que pintan según la moda que impone las últimas fases del II Estilo, tal y como hemos comprobado fundamentalmente en *Celsa* y *Bilbilis*. Ahora bien, en *Celsa* volvemos a constatar en el *oecus triclinar* cierta independencia entre lo realizado por pintores y lo ejecutado por mosaístas, ya que la división de la habitación planificada por unos y otros no coincide. Quizá el yacimiento de La Caridad, donde hemos visto este fenómeno por primera vez, haya que tomarlo como el primer testimonio de esta suerte de ruptura entre artesanos dedicados a la decoración de pavimentos y los talleres de pintores. Como hemos apuntado, algunos talleres locales continúan elaborando *opera signina* durante todo el siglo I a.C., aspecto que no tiene correlación en la decoración parietal. La nueva oleada de talleres de pintores itálicos que llega al territorio a mediados del siglo I a.C., no tuvo que ir acompañada de una nueva oleada de talleres musivarios, de tal forma que esta actividad se seguiría llevando a cabo por parte de artesanos locales, haciendo más difícil la planificación de un programa decorativo unitario.

⁴⁴ Debemos conectar este hecho con la llegada de colonos e inmigrantes itálicos en este momento a enclaves como *Celsa* y *Bilbilis*.

Antecedentes

Por último, debemos destacar el hecho de que las decoraciones más novedosas se reservan para los espacios de representación. Prueba de ello es, como hemos establecido en hipótesis, que un mismo taller actuando bajo cánones de II Estilo ornó el *tablinum* de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* con algunos de los elementos decorativos más en boga en ese momento, mientras que se valió de repertorios más retardatarios para estancias reservadas, como el cubículo hallado en la estancia (H.24) de la *Domus 2*.

***COLONIA VICTRIX IULIA
LEPIDA/CELSA***

(Velilla de Ebro, Zaragoza)

VII

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

44 a.C-64 d.C.

1.2. Descripción

Esta ciudad romana, situada cerca de la actual Velilla de Ebro, llegó a ocupar un área de 44 ha, rodeándose además de un foso de 20 m en muchos de sus puntos. Debido a su importancia en época republicana, algunas características de este asentamiento ya han sido explicadas en el capítulo concerniente a las decoraciones de dicho periodo: y es que la *Colonia Victrix Iulia Lepida*, que aproximadamente en el 36 a.C. pasa a denominarse *Colonia Victrix Iulia Celsa*, supone un núcleo clave para entender los cambios urbanísticos, arquitectónicos y decorativos acontecidos en el territorio objeto de nuestro estudio entre finales del periodo republicano y la llegada de Augusto¹.

¹ Las referencias que podemos hallar en los autores clásicos son ciertamente escasas: Estrabón (*Geografía*, III 4, 10), nos da el importante dato acerca del puente de piedra de la colonia: “El Ebro discurre a través de la región que se extiende entre los Pirineos y la Idúbeda en paralelo a ambas cordilleras y se nutre de los ríos y caudales que desde ellas le afluyen. A sus orillas se halla una ciudad llamada Cesaraugusta; y también una colonia, Celsa, en la que el río se atraviesa por un puente de piedra.” (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Por su parte, Plinio, *Historia Natural*, III 3, 24, cita a “...los celsenses procedentes de la colonia...” (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Finalmente,

Fundada como puesto avanzado de la conquista romana en torno al año 44 a.C., esta colonia romana de corta historia –ya que no sobrepasaría la década de los setenta al erigirse *Caesar Augusta* como nuevo centro político del lugar- supuso, según F. Pina (2000: 30), el traslado de un trozo de Italia a suelo peninsular, ya que originó la apertura de una nueva fase de la inmigración itálica en el valle del Ebro, revitalizando esta área, completamente devastada tras las guerras sertorianas. A este respecto, no hay que olvidar que se trató de un núcleo perfectamente comunicado al situarse en la margen izquierda del curso fluvial, y al contar con la importante vía romana *Celsa-Tarraco*, que comunicaba el enclave con el centro de dicha ciudad costera y también con *Ilerda* (Beltrán *et al.*, 1984: 35-37; Espinosa y Magallón, 2012: 158-160).

Existen numerosas referencias que ya desde el siglo XV hacen mención del yacimiento, incluso describiendo rasgos u objetos hoy desaparecidos o perdidos. Destacan, entre otras, las aportaciones de Martín de Carrillo y del Conde de Guimerá, que recoge J. De la Canal al describir *Celsa* en el siglo XIX (De la Canal, 1836: 37-40). Contamos asimismo con el testimonio de los hallazgos en dicho territorio de Zurita en una carta dirigida a Antonio Agustín y recogida por M. Risco (1775: 39-40). Es realmente interesante la aportación de J. A. Ceán Bermúdez (1832: 60), quien afirmaba que todavía eran visibles los restos del puente de piedra mencionado por Estrabón; además, hace una somera descripción de algunos documentos epigráficos. Por su parte, J. López de Ayala (1886: 1-7) nos habla de la calzada romana que aún era visible en uno de los tramos de la vía desde Velilla a Bujaraloz. Por último, traemos a colación a F. Falcón y Cercós (1905: 21), quien hace alusión en su escrito a Val Podrida, lugar donde se decía que se había librado la batalla entre César y Pompeyo².

El resto de testimonios ya coinciden con el comienzo de las primeras excavaciones por parte de la Academia de San Luís en 1920³. Posteriormente,

Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 68), nos proporciona una latitud errónea para *Celsa*, núcleo que atribuye a los ilergetes.

² Para conocer la historiografía completa sobre el yacimiento véase Beltrán *et al.*, 1984: 9-10.

³ Aparecieron en estas excavaciones cuarenta fragmentos pictóricos, totalmente descontextualizados. Tras el estudio efectuado por A. Mostalac (1982a), fueron encuadrados

tendremos que esperar al año 1972, momento en el cual, al abrir una zanja para el servicio de aguas de Velilla, se pusieron al descubierto una serie de pavimentos de lo que hoy conocemos como la Casa de los Delfines. Este hallazgo hizo que la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección de A. Beltrán, se involucrara en la investigación del enclave (Domínguez, 1973: 139). En 1976, fue el Museo de Zaragoza la institución que se encargó de las labores en el yacimiento con M. Beltrán a la cabeza, interrumpiéndose las excavaciones diez años después, con el objeto de estudiar los materiales hallados y las estructuras exhumadas, sin que, hasta el momento, hayan sido retomadas⁴.

El urbanismo de la colonia en el momento de su fundación es poco conocido. A este respecto, se han distinguido varias fases, aunque la planta cuadrangular y sin murallas que hoy en día observamos fue efectiva en época de Augusto. Lo más probable es que hubiera un reparto de terreno entre colonos itálicos junto con una parcelación⁵ a partir de dos ejes perpendiculares (Uribe, 2008: 178-179). La mayor parte de estructuras excavadas, tal y como hemos descrito en el capítulo referente a las decoraciones republicanas, corresponden a la zona residencial, sin que por el momento se haya localizado el foro (Beltrán *et al.*, 1984: 65-69; Uribe, 2008: 177-178).

Once viviendas con grandes influencias itálicas han sido excavadas, de las cuales conocemos datos arqueológicos y plantas de nueve (Uribe, 2008: 178). La denominada *Insula* II, contó con las casas B, D⁶ y H, probablemente construidas en época fundacional, argumento basado en la ausencia de *terra*

dentro del III Estilo. No los hemos incluido en este trabajo ya que, por un lado, no sabemos si pertenecen a un ámbito doméstico, y por otro –y tras una revisión de dicho trabajo- no presentan ningún elemento decorativo que no vaya a ser analizado a lo largo de nuestra exposición.

⁴ Para conocer las obras publicadas sobre este yacimiento, véase Beltrán *et al.*, 1984: 10, nota 17. Actualmente, la estructura mejor publicada ha sido la denominada Casa de los Delfines (Beltrán *et al.*, 1984; 1988; Mostalac y Beltrán, 1994).

⁵ Según E. Ariño (1990: 140): “La ciudad tuvo que recibir una organización catastral en el momento fundacional, con el fin de proporcionar las tierras para los colonos”, aunque más adelante el mismo autor afirma que: “Los catastros de la colonia *Celsa* han escapado a nuestra investigación e ignoramos todo sobre ellos.”

⁶ En la estancia 27B de esta vivienda, se halló según M. Beltrán (1991: 143) –testimonio que también recoge P. Uribe (2008: 189)- un zócalo fechado en el reinado de Tiberio. Actualmente, estos restos pictóricos se hallan en vías de publicación por parte de A. Mostalac.

sigillata itálica en el correspondiente nivel estratigráfico. Al mismo periodo pertenecieron las moradas que formaban la *Insula VII* –Casa de la Tortuga, Casa del Emblema y Casa de Hércules⁷- (Beltrán y Mostalac, 2008: 110). Las casas A y B de la *Insula I*, se erigieron en una segunda fase, datada en época triunviral (Beltrán, 1991: 131-164), siendo unidas ya a inicios de la Era, con motivo de su adquisición por un mismo propietario, formando conjuntamente la Casa C o Casa de los Delfines.

⁷ Se detectan reformas posteriores: la decoración del *tablinum* (7) de la Casa del Emblema, con un *opus tesellatum* blanquinegro, sería de época augústea. De igual forma, el peristilo de la Casa de Hércules también se puede datar en esta fase. En la Casa de la Tortuga, nuevamente M. Beltrán (1991: 145) nos informa del hallazgo en el cubículo 47 del techo de la estancia adscrito a un III Estilo, si bien en este caso está pendiente de su extracción y estudio. El mismo autor (Beltrán, 1986: 415) –dato que también es tenido en cuenta por P. Uribe (2008: 185)- nos transmite que se encontraron pinturas en una escombrera ubicada en el *hortus* de esta vivienda, hecho que indicaría una posible renovación: “La excavación de la zona del *hortus* quedó interrumpida por las fuertes lluvias que cayeron durante el mes de octubre y que impidieron la extracción correcta de los numerosos fragmentos de pintura mural que todavía permanecen *in situ*”. Pertenerían al III Estilo, y entre ellas existe un fragmento, hoy guardado en el Museo de Zaragoza, con la leyenda *IVPITER*.

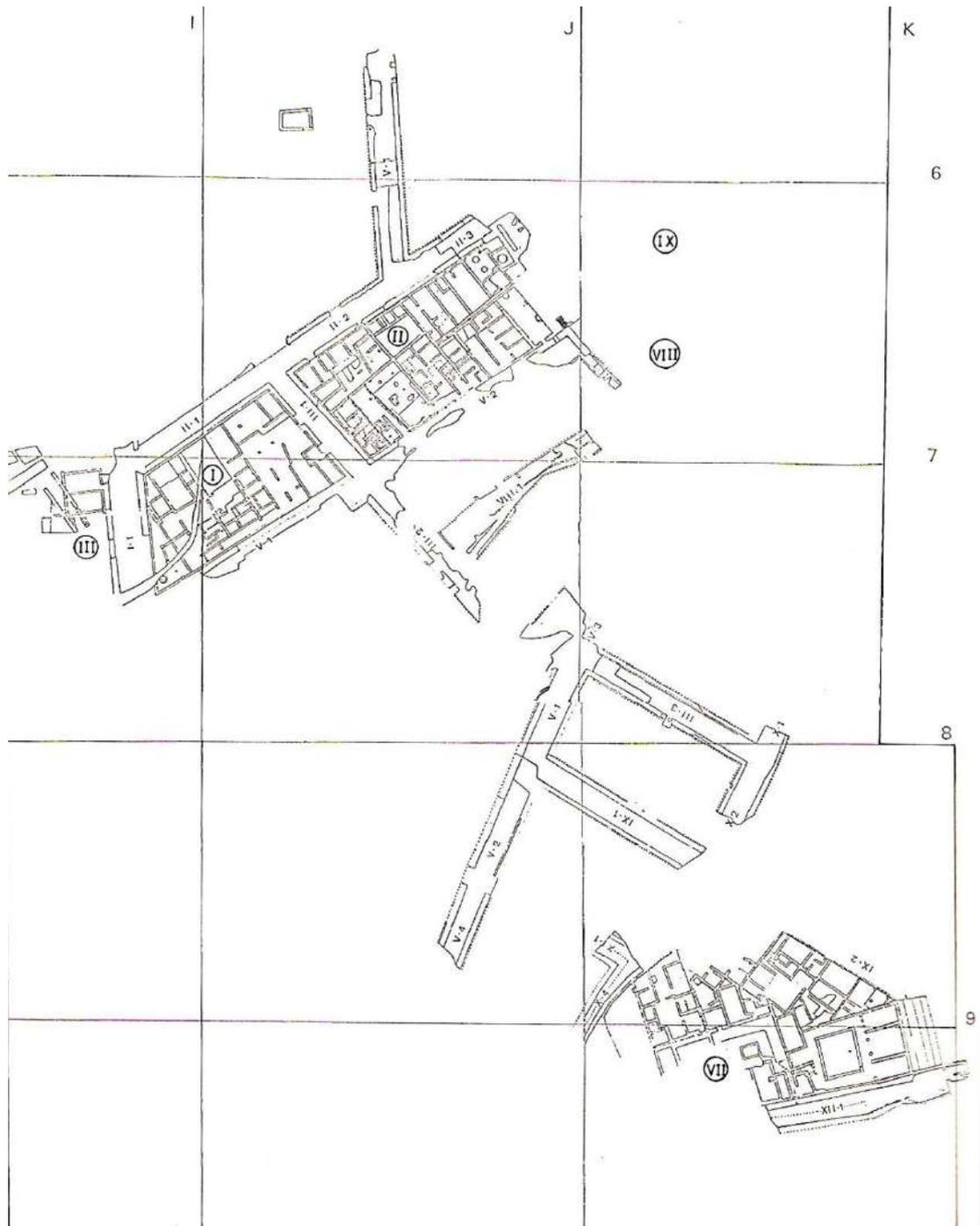


Figura 1: Planimetría de los restos excavados en Celsa (Beltrán y Mostalac, 1994)

2.-VIVIENDAS

2.1. *Insula I, Casa C o Casa de los Delfines*⁸

2.1.1.- Cronología:

10/15 d.C.-54/60 d.C.

2.1.2.- Descripción:



Figura 2: Planta de la Casa C o Casa de los Delfines de *Celsa* (Uribe, 2008)

Como hemos señalado, la Casa C o Casa de los Delfines se conforma a partir de la adquisición de las Casas A y B por un mismo propietario, el cual quiso unirlas, entre los años 10/15 d.C., para crear esta gran estructura. Este fenómeno se deduce de los cambios en los distintos ambientes estudiados por M. Beltrán (Beltrán *et al.*, 1984: 111-157), y también por la propia decoración pictórica analizada en este caso por A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994). El

⁸ Domínguez, 1973; Beltrán y Martín-Bueno, 1982; Beltrán *et al.*, 1984; 1988; Mostalac y Beltrán 1994; Beltrán, 1991; 2003: 13-63; Beltrán y Mostalac, 1996; 2008; Uribe, 2008: 205-209; 2014.

abandono de la misma lo marca el propio ocaso del yacimiento, acontecido como sabemos, sobrepasada la primera mitad del siglo I d.C.

Con la unificación de ambas viviendas, se quería crear la sensación de espacios más amplios y monumentales. Esta ligazón se consiguió igualando la cota de base de las dos moradas, para lo cual fue necesario elevar el nivel de la Casa B. Este hecho se averiguó gracias a un sondeo efectuado en la estancia (14), en que se halló el nivel de aterramiento que permitió crear una gran superficie de 724 m² (Mostalac y Beltrán, 1994: 15).

En lo que respecta a las técnicas de construcción que presenta, es necesario prestar atención a las estructuras precedentes. De esta forma, antes de la unión, se observa en la Casa A y en la B la utilización del *opus quadratum* –reutilizado- con adobes en el muro de separación entre las estancias 15 y 18; *opus quadratum*, sobre todo para el muro de la fachada que da a la calle IV, en los tramos del vestíbulo (2) y en la entrada (1); *opus vittatum*, que predomina en casi todos los ambientes, o simples muros de adobes, también constatados en las estancias 15-18. Sin embargo, cuando se unen ambas viviendas y se realizan nuevos muros, hay un predominio generalizado de *opus vittatum* (Beltrán *et al.*, 1984: 47-48).

Describiremos a continuación la organización correspondiente a la Casa C, teniendo en cuenta que en su corto periodo vital sufrió varias reformas que afectaron a distintos ambientes⁹. Por otro lado, conviene advertir que, aunque sólo conocemos una planta, el hallazgo de ladrillos romboidales sueltos en las estancias 10, 11 y 12, podría estar indicando la existencia de un nivel superior (Beltrán *et al.* 1984: 152).

La *Insula* está rodeada por cuatro calles: Calle I-norte; Calle III-sur; Calle II-este, y Calle IV-oeste (Beltrán *et al.*, 157-158). El acceso a la nueva vivienda

⁹ Son tres las fases –con distintas subfases- que se han documentado para esta *Insula* I: la fase IIIA-1 (36-32 a.C.), IIIA-2 (32-30 a.C.) y IIIA-3 (30 a.C.-10/15 d.C.) afectarían a las casas A y B, mientras que las fases IIIB-1, IIIB-2 (10/15-50/54 d.C.) y IIIC (50/54-56/58 d.C.), pertenecieron ya a la Casa C (Beltrán *et al.*, 1984: 64).

continuó efectuándose a través de la antigua entrada de la Casa B, situada en la calle principal (Fig. 2). Pasado el umbral, el visitante se adentraba en el gran patio (2), que contó con un aljibe o cisterna de *opus caementicium*, provista de un modillón hidráulico para su limpieza, y de un desagüe en el ángulo noroeste, el cual vertía hacia la calle (Beltrán *et al.*, 1984: 117).

La zona privada de la casa se organizó en torno al atrio testudinado (3) de la Casa A, que en la fase IIIB-1, añadió el antiguo cubículo (6), convertido ahora en un tablino¹⁰, lo cual sumó profundidad al ambiente. En la fase IIIB-2, se incorporaron, a modo de *alae*, las antiguas estancias 5 y 7, que fueron elevadas. Se trata de un proceso similar al que sufre la Casa B, donde varios de los viejos espacios se transforman en la habitación 14, interpretada como una exedra, un ambiente de representación íntimamente ligado a la 12, identificada con una gran sala de aparato, un *oecus* triclinar¹¹. Esta última asimila, además, las estancias 10 y 11. En este proceso, primero desaparece el muro entre ambas en la fase IIIB-1 y posteriormente se abre la estancia 10, de tal forma que esta antecámara, así dispuesta, era visible desde el patio (2).

Los recintos destinados al servicio se organizan alrededor del *hortus* (21) porticado y con una parte central abierta. Por el momento, la habitación 19 se ha interpretado como un almacén y la 18 como un establo, a juzgar por el hallazgo en la zona central de pequeños apoyos alineados para sustentar pies de madera. La cocina (15) se realizó aprovechando parcialmente la cabecera rectangular de la antigua sala 14, constituida además por la utilización de los antiguos ambientes 11 y 13. Es significativo que en la fase IIIC este sitio quedara amortizado, creándose un espacio de uso desconocido.

La mayoría de estancias reformadas o realizadas para la nueva casa se pavimentaron con *opera signina*: la habitación 6 se decoró con un meandro de esvásticas con una vuelta. En el centro, se dispuso un cuadrado con una corona

¹⁰ El anterior *tablinum* era la habitación (8), que en la fase IIIB-1 se reforma –operación sobre todo visible en el pavimento- y se convierte en un *cubiculum* (Beltrán *et al.*, 1984: 119).

¹¹ Sobre esta denominación pueden verse los datos aportados a la hora de exponer las conclusiones extraídas del conjunto CEL.2.1.3.10.

circular interior dibujada por una línea de esvásticas, las cuales a su vez encerraban una retícula de rombos en sentido radial. En las enjutas se dibujaron sencillos delfines. La estancia 8, reconvertida en *cubiculum*, se dotó de un *opus signinum* en el que claramente se diferenciaban la zona de la antecámara –decorada por un campo de meandros de esvásticas- y la zona para el lecho –ornada con teselas alineadas- a través de una banda ocupada por seis delfines, divididos por una roseta situada en el centro. En la exedra (14), contamos igualmente con un emblema de teselas blancas con una roseta en el centro, inscrita en una circunferencia de la que parten cuatro brazos rectangulares. Se completa el motivo con una circunferencia concéntrica a la central¹². Cabe destacar, por último, el atrio (3), cuyo centro fue decorado por un rectángulo dibujado por tres líneas sucesivas de teselas, con un campo de esvásticas y losanges encerradas en un rombo en su interior. Los espacios vacíos entre el rectángulo y el rombo fueron ornados con una retícula también de rombos.

No todos los suelos gozaron, sin embargo, de este tipo de pavimento. Evidentemente, las estancias de servicio, como las habitaciones 24 y 15, contaron con firmes más apropiados para su funcionalidad, hallándose un suelo de tierra pisada en la primera, y uno de arcilla natural alisada en la segunda. Curioso es el hallazgo del pavimento de mortero blanco en el denominado *oecus* triclinar (12) (Beltrán *et al.*, 1984: 140-155), pues contrasta, como veremos, con la riqueza pictórica de su techo, más si tenemos en cuenta los relativamente numerosos casos de *opera signina* que hay en el resto de la vivienda.

2.1.3.- Decoración pictórica:

A continuación presentamos una serie conjuntos, la mayoría hallados en estado fragmentario, representativos de las pinturas tanto de estancias de aparato como de ambientes de servicio, por lo que esta vivienda supone un

¹² El diseño ha sido interpretado en la línea de las *lusoriae tabulae*: “Concebido a partir de esquemas geométricos basados en círculos o cuadrados y en las reglas del ‘tres en raya’ o juegos semejantes” (Beltrán *et al.*, 1984: 146).

gran ejemplo de cómo se hacía una clara diferenciación de espacios a través de la decoración, adaptándose ésta a la funcionalidad de las estancias.

CONJUNTO CEL.2.1.3.1.: Pasillo 1¹³

Características técnicas

a) Mortero: Presenta dos capas de preparación:

1^a capa: 0,3 cm.

2^a capa: 4 cm.

La composición varía entre las capas. En la primera se constata exclusivamente el yeso, material al que se le añadió arena y grava en la segunda.

b) Sistema de sujeción: Se aprovecharon las irregularidades del muro.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Sólo se constata la presencia del blanco. El rápido fraguado que provoca la presencia del yeso¹⁴ en el mortero, hace que la técnica pictórica, según A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 97) no sea un verdadero fresco, ya que, por ese rápido proceso, la fijación del pigmento no se produce de la misma manera que en un mortero con presencia de cal, precisamente por el particular fraguado de ésta: los colores se fijan en la capa subyacente de cal y se cristalizan debido al lento y constante contacto con el anhídrido carbónico del aire mientras se va secando.

e) Particularidades: Presencia de rugosidades en la capa pictórica producto de un mal alisado de la pared.

¹³ Mostalac y Beltrán, 1994: 80.

¹⁴ El taller que elaboró las decoraciones de *Celsa* recurre constantemente al yeso para la fabricación de los morteros. Remitimos al conjunto CEL.2.1.3.10., donde hacemos una reflexión sobre este original proceder.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: Se trata de una plancha hallada *in situ*, de 0,40 m de altura máxima y pintada de color blanco.

Estudio estilístico y datación

Ejemplo de decoración –o simple revestimiento- concebida para una estancia secundaria o de transición, como es en este caso el pasillo 1. Nada aporta a la cronología ya expuesta de la *domus*.

Conclusiones

El hecho de que se asentara directamente en el pavimento y de que presentara un pigmento extendido sin ningún tipo de cuidado son indicativos de que no se prestó el menor interés en decorar esta estancia.

CONJUNTO CEL.2.1.3.2.: Patio 2¹⁵

Características técnicas

a) Mortero: Presenta dos capas:

1^a capa: 1 cm.

2^a capa: 2 cm.

La primera capa está compuesta de yeso –apreciable en forma de grumos en la superficie pictórica- y arena, también presentes en la segunda, donde además se añadió grava.

b) Sistema de sujeción: Sobre las irregularidades del muro se aplicó una fina capa de tapial de 0,5 cm precisamente para evitarlas. Quizá sobre esta capa

¹⁵ Mostalac y Beltrán, 1994: 80-82.

se realizaron una serie de incisiones para adherir mejor el enlucido. Actualmente, sin embargo, no podemos comprobar esta hipótesis.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Solamente se utilizó, como en el caso anterior, el color blanco, aplicado con la misma técnica.

e) Particularidades: Se aprecian estrías muy profundas debidas igualmente al poco cuidado a la hora de realizar el alisado de la pared.

Descripción y restitución hipotética

Se trata de una pequeña plancha pintada de color blanco que se encontró adherida al muro de la denominada pared D del patio 2.

Estudio estilístico, datación y conclusiones

Otra de las decoraciones realizadas en blanco destinadas a una estancia secundaria, o a un sector de la misma¹⁶, que no aporta ningún dato cronológico.

CONJUNTO CEL.2.1.3.3.: Estancia 4¹⁷

Características técnicas y descripción

Se hallaron abundantes piezas en las que sólo se conservaba la última capa de mortero, donde se apreciaban las improntas de cañas, propias de los sistemas de sujeción de techos planos o abovedados. Algunos fragmentos estaban enlucidos de blanco. Iban acompañados de una serie de cornisas de desarrollo rectilíneo, la mayoría seguramente unidas al techo, aunque una de ellas provenía con toda probabilidad de la jamba o de una pilastra adosada.

¹⁶ Según A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 82), en el mismo patio se hallaron en el curso de las excavaciones fragmentos rojos, negros, otros que imitaban mármol vetado y una serie de cornisas, lo que quizá indica que esta estancia estuvo decorada en algunos sectores.

¹⁷ Mostalac y Beltrán, 1994: 83. Los autores corrigen en esta publicación lo expuesto anteriormente (Beltrán *et al.*, 1984: 137), donde argumentaban que estos fragmentos pertenecían a la pared en lugar de al techo del ambiente.

Conclusiones

Dichos fragmentos debieron ocupar el techo plano de la estancia 4.

CONJUNTO CEL.2.1.3.4.: Estancia 6, pinturas en estado fragmentario¹⁸

Componen este conjunto un escaso número –apenas diez– de fragmentos encontrados en la habitación interpretada como el *tablinum* de la Casa de los Delfines. Con motivo de la apertura en la década de los setenta de una zanja para conducir agua potable a Velilla, una pala excavadora exhumó las piezas junto con un importante *opus signinum (supra)*. Con seguridad, pertenecieron a la decoración de esta habitación o de la contigua.

Características técnicas

a) Mortero: La mayoría de fragmentos conservan dos capas de mortero.

1ª capa: 0,6 a 1 cm.

2ª capa: 3,2 cm.

La primera capa está compuesta por una mezcla de yeso y alabastro, mientras que en la segunda el yeso se mezcla con arena de grano muy fino.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Los colores utilizados son el marrón, el blanco, el negro y el violeta, dispuestos, a juzgar por la presencia del yeso, mediante el “falso fresco” del que hemos hablado anteriormente.

¹⁸ A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 84) lo denomina “Conjunto A”.

Los colores de fondo, violeta, negro, amarillo y blanco, se aplicaron en primer lugar, enmascarando luego las uniones entre ellos con la ayuda de filetes blancos y negros. Finalmente, se pintarían los filetes blancos y negros que componen los triángulos y también los que encuadran interiormente los paneles.

e) Particularidades: La superficie pictórica presenta un perfecto alisado que deja inapreciables las estrías propias de las pinceladas. Es indicativo del cuidado con el que taller llevó a cabo la decoración.

Descripción y restitución hipotética (Fig.3)

Zona media: Los escasos fragmentos conservados permiten conocer parte de la zona media de la pared, concretamente uno de los paneles medios de la misma, pintado en negro con trazos de encuadramiento interiores y exteriores de color blanco. Una banda de color violeta rodea dicho panel y da paso, en cierto sector, a la zona superior.

Zona superior: En primer lugar, contamos con una banda de color amarillo ocre atravesada por un filete de color blanco. Tres pequeños filetes, dos blancos y uno superior negro, dan paso a una banda blanca compuesta por una sucesión de grandes triángulos formados a su vez por la unión de dos triángulos rectángulos isósceles, más pequeños, y ribeteados por filetes blancos y negros. Su vértice no llega a finalizar en la zona superior de la banda, la cual está ocupada por un grueso filete negro seguido de un campo blanco.

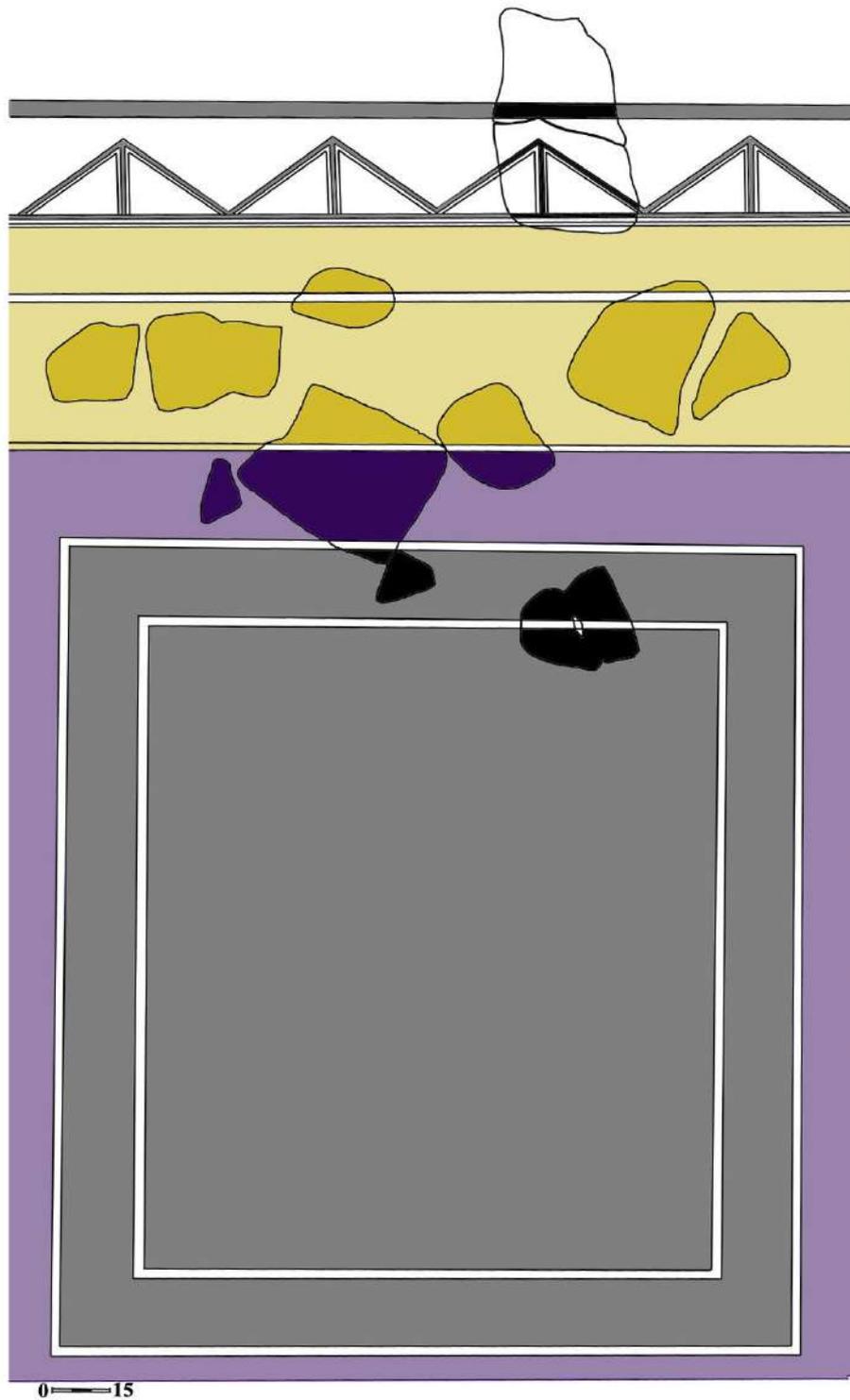


Figura 3: Conjunto procedente de la estancia 6 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)¹⁹

¹⁹ Los escasos fragmentos impiden conocer las dimensiones del panel.

Estudio estilístico

A. Mostalac señala que ninguno de los elementos decorativos descritos se presta a un análisis estilístico concreto.

Tan sólo la banda de fondo blanco decorada con triángulos presenta un paralelo en el pórtico de la Villa Imperiale de Pompeya (VIII 1 a), fechada en las primeras fases del III Estilo (Bastet y De Vos, 1979: 183, tav. XI, 21).

Datación

Los materiales exhumados, tanto los fragmentos que acabamos de señalar como los objetos muebles que les acompañaban –piezas de campaniense B, *terra sigillata* itálica, hispánica y gálica- se hallaron dentro de un contexto estratigráfico totalmente alterado al haber sido removido por una pala excavadora.

Como hemos visto, el análisis estilístico tampoco permite matizar más la cronología ya proporcionada por la fase de la vivienda en la cual se inserta esta decoración, la IIIB-2, fechada entre el 10/15 y el 50/54 d.C.

Conclusiones

La banda decorada con triángulos y los propios filetes de encuadramiento son ornamentos típicamente itálicos. Junto con las características técnicas del conjunto, dan pie a pensar que fueron artesanos de esta procedencia los que realizaron esta decoración, con un cuidado manifiesto en el alisamiento de la pared.

CONJUNTO CEL.2.1.3.5.: Estancia 6, pinturas en estado fragmentario²⁰

En este conjunto, A. Mostalac incluyó piezas que, si bien todas ellas presentaban un color rosáceo en la primera capa de preparación, eran heterogéneas en cuanto a sistema de sujeción y decoración, de tal forma que, presumiblemente, el primer subgrupo perteneció al techo de la estancia (Fig. 4.3 y 4.4), y los fragmentos del segundo subgrupo (Fig. 4.1 y 4.2) a la pared, aunque no necesariamente a la misma, ya que no se han encontrado conexiones ni similitudes en cuanto a la decoración²¹.

Características técnicas

a) Mortero: El primer subgrupo presenta tres capas de preparación de las cuales conocemos el espesor máximo, 4,6 cm. La primera capa estuvo compuesta por yeso y alabastro molido, materiales que fueron teñidos de ocre rosáceo; y la segunda y tercera de yeso y arena.

En cuanto a los fragmentos que se situaron en las paredes, uno de ellos (Fig. 4.1) presentaba dos capas con un espesor total de 0,9 cm; y el otro (Fig. 4.2) contó tres, cuyo grosor sumaba 3,6 cm. La composición, igual en ambos casos, era de yeso y alabastro molido en la primera capa, a los que se añadieron arena, paja y carbón²² en las restantes.

b) Sistema de sujeción: Únicamente uno de los fragmentos (Fig. 4.3) tiene ciertas marcas causadas por las improntas de un supuesto entramado de cañas.

²⁰ A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 84), lo denomina como “Conjunto B”.

²¹ Junto a los fragmentos que describimos, también se exhumó una cornisa con un perfil que presentaba un listel prolongado, seguido de una cima recta en la cual se encontraba un friso donde se alternaban capullos de loto y palmetas apoyadas en volutas en “S”. A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 86), siguiendo a U. Riemenschneider (1986a: 475), afirma que se puede insertar dentro del IV Estilo. Sin embargo, las pinturas con las cual se asociaba esta cornisa, no cuentan con ningún rasgo característico del citado periodo.

²² Este componente, relativamente presente en algunas de las estancias de la Casa de los Delfines, aísla de la humedad a la composición. Véase ILE.2.1.3.1.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: El subgrupo perteneciente al techo presenta los pigmentos rojo, verde, negro, blanco y amarillo. En primer lugar se pintaron los colores de fondo –negro y rojo- añadiéndose a continuación los filetes y los motivos ornamentales, en los que se empleó el resto de colores. En el segundo subgrupo se utilizan como colores de fondo el blanco, el negro y el violeta, reservando para los detalles el blanco y el gris. Recordemos que la técnica de aplicación sería, como en todos los conjuntos, ese “falso fresco” que provoca la presencia del yeso.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

Techo: En el primero de los fragmentos (Fig. 4.3), un campo rojo se separa de uno negro a través de un filete de color blanco. Sobre el primero se hallan figuras circulares, en tonos amarillos y blancos –quizá se trate de flores- y sobre el segundo dos elementos vegetales lanceolados en verde con un punto de luz blanco. En el segundo (Fig. 4.4), sobre un fondo negro se halla un motivo circular veteado en negro y rojo.

Zona media: Aunque no pertenezcan a la misma pared, ambas piezas se pueden ubicar en la zona media. El primer fragmento (Fig. 4.1) cuenta con una banda blanca adornada con una flor de loto esquematizada en verde. A través de un filete amarillo da paso a dos campos –rojo y negro- separados entre sí por un filete blanco. En su base, un filete en este caso más delgado y de color negro, está seguido de un campo rojo. La siguiente pieza (Fig. 4.2) presenta un fondo negro surcado por un filete blanco. En la zona superior, trazos grises y blancos dan paso a un campo blanco.

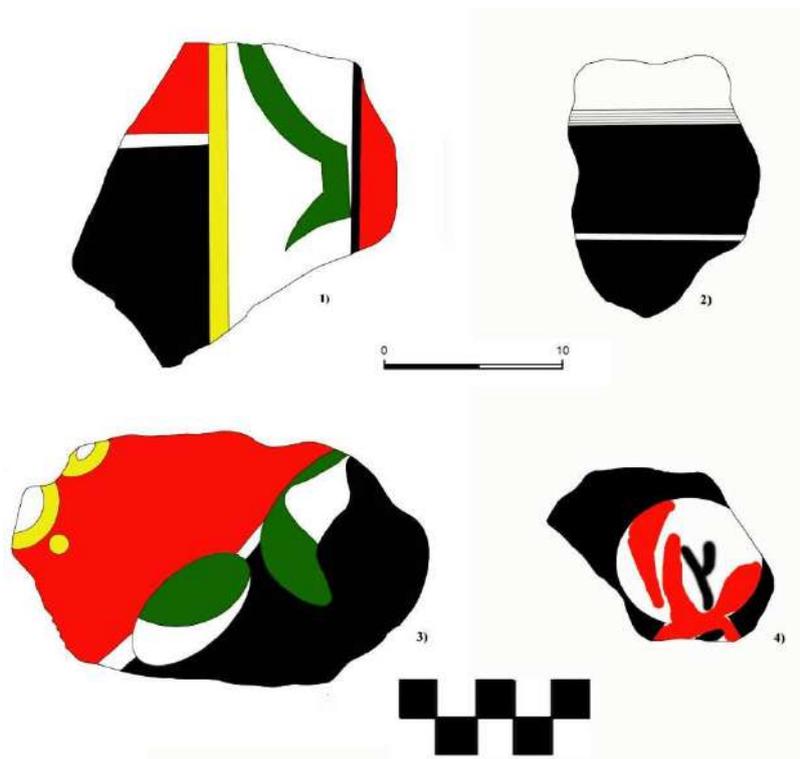


Figura 4: Conjunto procedente de la estancia 6 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)

Estudio estilístico y datación

En los fragmentos pertenecientes a la zona media de la pared, sólo hallamos un elemento susceptible de ser analizado estilísticamente:

Banda decorada con capullo de loto esquemático: Se trata de un recurso ornamental que hemos analizado en varios conjuntos de este trabajo²³. Es propio tanto del III como del IV Estilo, por lo que, dada la cronología de la vivienda en sí, en este caso no nos ayuda a precisar la misma.

Los fragmentos pertenecientes al techo tienen un claro paralelo dentro del mismo yacimiento. Se trata del techo exhumado perteneciente a la estancia 12 (CEL.2.1.3.10.), fechado en torno al 20/25-35 d.C.

²³ Remitimos a los conjuntos BIL.2.3.3.1 y BIL.3.1.3.8., fechados en la fase final del III Estilo, donde los capullos de loto se presentan de forma más natural que, por ejemplo, en los conjuntos BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., en los cuales dicho ornamento se muestra de manera mucho más esquemática, casi conceptual. El caso que ahora estudiamos, dado que sólo uno de estos elementos ha llegado hasta nosotros –y además de forma muy deteriorada–, no es posible insertarlo en un periodo u otro.

Conclusiones

Se trata de un conjunto extraño, ya que apenas se han conservado fragmentos del mismo, y los pocos con los que contamos pertenecen a diferentes zonas de la estancia, pudiendo provenir, por otra parte, de habitaciones distintas. Además, aunque unos se fechan claramente dentro del III Estilo por similitud con otras decoraciones del yacimiento, todos ellos fueron hallados junto a una cornisa con una disposición y ornamentación característica del IV Estilo.

Lo único que podemos establecer con seguridad es que seguimos contando con ornamentos típicamente itálicos que parecen indicar su elaboración por artesanos foráneos.

CONJUNTO.CEL.2.1.3.6.: Estancia 6, pintura *in situ*²⁴

Placa hallada en el ángulo de unión formado por las paredes A/B.

Características técnicas

a) Mortero: Estaba formado por tres capas:

1^a capa: 0,3 cm.

2^a capa: 1,7 cm.

3^a capa: 2 cm.

En la primera capa sólo hay yeso y arena, añadiéndose grava en la segunda, y, de forma significativa, ceniza y carbón en la tercera. Quizá la presencia de estos últimos materiales nos esté indicando un deseo por restar humedad a esta zona de la pared²⁵.

b) Sistema de sujeción: Se aprovecharon las irregularidades del muro.

²⁴ Mostalac y Beltrán, 1994: 83.

²⁵ Véase conjunto ILE.2.1.3.1.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Sólo se observa la presencia del negro.

e) Particularidades: La superficie estaba muy estriada, abultada, rugosa y con concreciones.

Descripción, estudio y datación

Zócalo: Placa hallada *in situ* en la zona inferior del muro con una altura máxima de 10 cm, totalmente pintada de negro. Ningún elemento posibilita un análisis estilístico ni proporciona datos acerca de su datación.

Conclusiones

A. Mostalac indica que la pintura pertenece a la segunda fase de la casa, la denominada IIB-2. No relaciona esta placa con las pinturas en estado fragmentario de la misma estancia, ya que los morteros son distintos. Por nuestra parte, apoyamos la hipótesis según la cual el zócalo del presente conjunto no perteneció a la zona inferior de los dos conjuntos anteriores (CEL.2.1.3.4. y CEL.2.1.3.5.). No podemos dar, sin embargo, una explicación al hecho de que en una misma estancia fueran hallados tres conjuntos dispares. Quizá hubo una reforma pictórica en ciertos sectores de la pared, o quizá los exhumados en estado fragmentario provenían de habitaciones contiguas.

CONJUNTO CEL.2.1.3.7.: Estancia 7²⁶

Características técnicas

a) Mortero: Contó con tres capas de preparación:

1^a capa: 0,2 cm.

²⁶ Mostalac y Beltrán, 1994: 86-87. En el mismo ambiente se halló una placa *in situ* completamente blanca, de la que no tenemos más información. También se exhumaron una serie de cornisas de desarrollo rectilíneo, una correspondiente a una pilastra y otra perteneciente al ángulo de unión de la pared con el techo.

2ª capa: 1,4 cm.

3ª capa: 1,5 cm.

El yeso sólo está presente en la primera capa. En la segunda y en la tercera encontramos fundamentalmente arena y grava fina.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Como color de fondo, aplicado al “falso fresco”, se extendió el gris, al que luego se le añadieron el rojo y el negro.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción

Zócalo: Fragmentos pertenecientes a la zona inferior que presentan un fondo gris azulado salpicado con una llovizna de pintura roja y negra.

Estudio estilístico

Zócalo de fondo oscuro con fino moteado: Se trata de un recurso que veremos en muchas de las decoraciones que estudiemos en este trabajo; muy característico de la primera mitad del siglo I d.C.²⁷

Datación

En la publicación se nos indica que se inserta dentro de la segunda fase de reformas de la casa (IIIB-2), cuando la estancia queda convertida en una simple ampliación del atrio testudinado. En cualquier caso, esta etapa se fecha, como la primera (IIIB-1), en el periodo comprendido entre el 10 y el 54 d.C.

²⁷ Véase, fundamentalmente, CAES.4.1.3.1.

(Beltrán *et al.*, 1984: 64), lo cual coincide plenamente con la cronología que nos indica el moteado.

Conclusiones

Con los elementos que poseemos no podemos aportar datos significativos más allá de los descritos.

CONJUNTO CEL.2.1.3.8.: Estancia 8²⁸

Características técnicas

a) Mortero: Presenta dos capas de preparación:

1^a capa: 1,2 cm.

2^a capa: 3 cm.

El yeso en este caso está presente en los dos niveles, de forma individual en la primera capa, y acompañado por arena y grava en la segunda.

b) Sistema de sujeción: Se aprovechan las irregularidades del muro para adherir el mortero.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Únicamente se constató la presencia del rojo, aplicado mediante el “falso fresco”.

e) Particularidades: Presencia de numerosas estrías que incitan a pensar que la superficie, debido al sector de la pared al que pertenece esta pintura, no se alisó tras la aplicación del pigmento.

²⁸ Mostalac y Beltrán, 1994: 87.

Descripción, restitución hipotética y estudio estilístico

Zócalo: Se halló un pequeño cúmulo de fragmentos pertenecientes a la zona inferior de la pared. Todos ellos eran de color rojo y únicamente se adscribieron a esta zona por las características técnicas –más arriba señaladas– que presentaban. No podemos, por tanto, realizar un estudio estilístico de los mismos.

Datación

La decoración pertenece a la primera fase de reformas de la casa, datada entre el 10 y el 54 d.C., cuando esta habitación, antes el *tablinum* de la vivienda, se convirtió en un pequeño cubículo de carácter privado. Según A. Mostalac y M. Beltrán (1994: 87), tanto los muros como los suelos de este ambiente son totalmente remodelados con el cambio de funcionalidad, dotándose de un *opus signinum (supra)*.

Conclusiones

Únicamente queremos recalcar la presencia de una zona inferior roja, ya que no es habitual en el área objeto de nuestro estudio.

CONJUNTO CEL.2.1.3.9.: Estancia 10²⁹

Características técnicas

a) Mortero: Formado por dos capas³⁰:

1^a capa: 0,5 a 1 cm.

2^a capa: 2 cm.

²⁹ Mostalac y Beltrán, 1994: 87.

³⁰ Otros fragmentos, según A. Mostalac, con un grosor total de 4,9 cm y la misma composición, estaban formados por cinco capas.

El yeso está presente en la primera capa de manera individual, acompañándose de arena y grava en la segunda capa.

b) Sistema de sujeción: Algunos fragmentos contaban con improntas de cañas en negativo.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Tan sólo se documenta el negro aplicado al “falso fresco”.

e) Particularidades: Los fragmentos presentaban numerosas asperezas y rugosidades.

Descripción y estudio

Techo: La inclinación de las capas incitó a pensar que se trataba de piezas negras correspondientes a un techo abovedado. Ningún otro elemento es susceptible de análisis.

Datación y conclusiones

Perteneciente a la primera fase de la casa, IIIB-1, fechada entre el 10 y el 54 d.C. Dado que no poseemos más datos, no podemos matizar más esta cronología.

CONJUNTO CEL.2.1.3.10.: Estancia 12³¹

La estancia 12 también quedó afectada por la zanja abierta para llevar agua potable a Velilla de Ebro. La pala excavadora cavó en diagonal la habitación revolviendo los fragmentos pictóricos presentes en el nivel de abandono, perforando incluso el suelo de terrazo blanco de este ambiente. La primera campaña de excavación en 1976 comprobó los daños causados y se

³¹ Beltrán *et al.*, 1984: 136-139; Mostalac y Gurrea, 1984; Mostalac y Beltrán, 1994: 87-117; Alloza y Marzo, 2004a; Cremades y Donato, 2004; Morales, 2004; Guiral y Mostalac, 2004a.

encargó de documentar y recoger –tarea que se prolongó durante seis años- las piezas decorativas dispersas a lo largo y ancho de los 60 m² de la estancia. Es necesario apuntar que se encontraron *in situ* dos pequeñas planchas correspondientes al zócalo, una en la denominada pared B y otra en la pared C, esta última con una altura máxima de 21,5 cm.

Los restos que vamos a describir sí pertenecieron a la habitación donde fueron hallados, pero su caída no fue fruto del paulatino deterioro y posterior derrumbe de la misma. Según A. Mostalac, (Beltrán y Mostalac, 1994: 88-89)³², el techo se hundió intencionadamente durante el abandono de la *domus*, es decir, ya en época romana, pues fue entonces cuando se extrajo todo el material constructivo reutilizable. La cubierta se destruyó para poder acceder a las vigas de madera de la misma; más tarde, también se derribaron las paredes para utilizar los sillares de la parte inferior. Curioso es el hecho de que parte de la pintura, que evidentemente estorbaba para llevar a cabo esta misión, fue extraída fuera de la estancia 12. Este detalle se conoce porque se exhumaron fragmentos de techo en el pavimento de la calle, lo cual indica el camino seguido para librarse de los mismos.

Desde un primer momento se diferenciaron dos zonas en esta cubierta, una plana y otra abovedada, cuya descripción detallamos a continuación³³.

Características técnicas

a) Mortero: Analizaremos a continuación, de forma separada, la parte concerniente al techo abovedado, y la perteneciente a la zona plana del mismo.

³² Los fragmentos posteriormente también fueron revisados en la Escuela Taller de Restauración de Aragón II (Cremades y Donato, 2004).

³³ Exponemos a continuación las características técnicas estudiadas por A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1984: 91-102), y por los miembros de la Escuela Taller de Restauración de Aragón II: P. Cremades y M. Donato (2004), del departamento de restauración, y R. Alloza y M. P. Marzo (2004a), del laboratorio químico. En ambos casos se realizaron analíticas tanto en el mortero como en la capa pictórica –en el estudio de A. Mostalac la tarea fue llevada a cabo por el Laboratorio del Área de Petrología y geoquímica de la Universidad de Zaragoza (Mostalac y Beltrán, 1994: 28)-. Bien es cierto que en la Escuela Taller sólo se ocuparon de la parte abovedada del techo.

En la parte abovedada del techo, el número de capas varía, ya que se va adaptando a la curvatura del mismo. Así pues, cuando se elaboró, se dispusieron una serie de capas interpuestas, a modo de cuña, en las zonas de arranque. Por todo ello, encontramos en el centro cuatro capas, que aumentan hasta llegar a un total de siete, aunque estas últimas, basándonos en lo que hemos dicho, las podríamos considerar más bien “subcapas”. A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 91), seleccionó seis planchas representativas para analizar el espesor del mortero. Para entender el fenómeno del que hablamos, creemos importante exponer a continuación los resultados obtenidos en las mediciones en cuatro de estas piezas, ya que el espesor y número de capas en dos de ellas, de la misma zona del techo, son muy similares.

En el arranque del techo:

1ª capa: 0,6 cm.

2ª capa: 0,9 cm en la primera subcapa, 1,5 cm en la segunda subcapa y 1,4 cm en la tercera subcapa.

3ª capa: 1,2 cm en la primera subcapa, 1,5 cm en la segunda subcapa.

4ª capa: 0,9 cm.

Una vez superado el arranque del techo, y durante el desarrollo de la curvatura, las características son las siguientes:

1ª capa: 0,8 cm.

2ª capa: 0,7 cm, en la primera subcapa, 1,7 cm en la segunda subcapa.

3ª capa: 1,2 cm en la primera subcapa, 1,3 cm en la segunda subcapa.

4ª capa: 1,4 cm.

También durante el desarrollo de la curvatura pero ya en los fragmentos más cercanos al centro del techo:

1ª capa: 0,8 cm.

2ª capa: 1,6 cm en la primera subcapa, 1,2 cm en la segunda subcapa.

3ª capa: 0,9 cm.

4ª capa: 5,1 cm.

En el centro del techo:

1ª capa: 0,8 cm.

2ª capa: 1,9 cm.

3ª capa: 0,8 cm.

4ª capa: 0,5 cm.

Vemos, por tanto, cómo se van adhiriendo subcapas: primero en la segunda capa, posteriormente en la tercera capa, para añadir una tercera subcapa en la segunda, cuando se produce el arranque del techo.

En lo que respecta a la composición, en todas hay tres componentes mayoritarios: yeso, cal y árido. La proporción de árido disminuye desde la capa más interna, justo al contrario que lo que ocurre con la cal y el yeso, materiales que aumentan conforme nos acercamos a la primera. Cabe destacar, sin embargo, la mayor proporción de yeso en todo el mortero (Alloza y Marzo, 2004a). La presencia de yeso conjuntamente con la cal se explicaría por el deseo de jugar con el tiempo de fraguado de la mezcla. Como hemos dicho anteriormente, el de la cal es muy lento pero se puede acelerar si se añade yeso. Además, algunas de las capas tienen un color rosáceo (Cremades y Donato, 2004: 16) lo que sin duda se debe a la pequeña proporción de arcilla

rica en óxidos metálicos con la que cuentan (Mostalac y Beltrán, 1994: 97). En algunas de las capas más internas también se han detectado pequeños cantos de río. En cualquier caso, los materiales en general disminuyen conforme se acercan a la capa pictórica.

La parte correspondiente al techo plano estaba formada por un mortero compuesto por tres capas:

1ª capa: 0,5 a 0,7 cm.

2ª capa: 1 a 2,6 cm.

3ª capa: 2 a 3 cm.

Se documenta igualmente la presencia de cal, yeso y árido, a los que se suma, como en el anterior caso, la arcilla. El yeso, que como hemos apuntado provoca un fraguado más rápido de la mezcla, impide, no obstante, la total fijación del color, que sí se produciría con un proceso más lento, el que ocurriría con un mortero sin este componente, en el que la sola presencia de la cal provocaría que los pigmentos cristalizaran de una forma más pausada y firme en la capa subyacente. En el caso del techo procedente de la estancia 12, esto se ha intentado paliar con la añadidura de arcilla rica en óxidos metálicos, ya que proporciona al mortero características de absorción capilar. Además, le aporta plasticidad a la composición.

b) Sistema de sujeción: En el la parte abovedada existen dos sistemas de sujeción. En primer lugar, las incisiones en espiga se encuentran en algunos de los fragmentos próximos al arranque del techo, posiblemente para evitar el deslizamiento del mortero en la zona de contacto con la pared. En segundo lugar, se constatan también las improntas de cañas, en sentido transversal al eje principal de la estancia. Las ataduras sí siguen, en cambio, ese eje, disponiéndose a una distancia constante que oscilan entre 0,29 y 0,30 cm (Fig. 5).

Para la parte plana del techo, no contamos con datos, aunque no sería descabellado pensar que tuvo el mismo sistema de sujeción basado en cañas.



Figura 5: Improntas de las cañas y de las ataduras que actuaban como sistema de sujeción en el tramo abovedado del techo de la estancia 12 de *Celsa* (Mostalac y Beltrán, 1994)

c) Trazos preparatorios: En primer lugar se documenta la *sinopia*³⁴, caso realmente excepcional ya que no sólo es poco frecuente hallar este procedimiento en época romana, sino que todavía es más extraño encontrarlo en un techo; es más, el caso que presentamos es un *unicum*. En el *arriccio* de uno de los fragmentos correspondiente a la zona de arranque de la pared, y en otro perteneciente a la zona central, se constata una decoración en ocre “muy sumaria” –en palabras de A. Mostalac (Beltrán y Mostalac, 1994: 100)- que se repite de forma más elaborada en el *intonaco*.

Se observa, además, el uso de la incisión en los círculos blancos –los amarillos se realizaron a mano alzada-. Ésta se llevó a cabo con un cordel con dos puntas agudas en cada extremo.

En la parte plana del techo, también se recurrió a la incisión, lo cual conocemos gracias a la presencia de unas marcas que quedaron posteriormente cubiertas por la pintura.

³⁴ Recomendamos consultar el apartado correspondiente a los trazos preparatorios pintados en el capítulo metodológico –capítulo V-, donde abordamos la polémica relacionada con esta cuestión.

d) Colores y técnica pictórica: Sólo contamos con los datos proporcionados por la zona abovedada, donde conocemos la composición de los pigmentos gracias a los análisis químicos efectuados (*supra*). Cabe apuntar que se trata de una paleta cromática sobria, con la presencia mayoritaria de los siguientes colores:

Blanco: procedente de la cal.

Negro: procedente del carbón.

Ocre: procedente del óxido de hierro.

Rojo: procedente del óxido del hierro, del cinabrio, contando también con el minio procedente del plomo.

El empleo de dos colores para abaratar el coste total de la composición es habitual en pintura mural romana; de hecho, encontraremos este fenómeno en varios de los conjuntos de este trabajo. Así, primero se pinta con el color de menor coste, para luego aplicar la capa de color más rico en la zona superior. Sin embargo, lo curioso del rojo presente en el techo de la estancia 12, es que en él se han mezclado los tres pigmentos en una única capa, según revelan los análisis (Alloza y Marzo, 2004a: 24).

Los mismos análisis han dado como resultado la presencia de cal, lo que sumado a la ausencia de pigmentos orgánicos, indica que la técnica con la cual fue ejecutada esta decoración fue el fresco, aunque con ese pequeño juego en el fraguado. La secuencia de ejecución –sólo nos referiremos a la parte conservada, ya que posiblemente el emblema central y los laterales llevaron una dinámica aparte- fue la siguiente: en primer lugar se extendió el pigmento negro de fondo, para posteriormente realizar la banda que encuadra el conjunto. Más tarde, se elaboró la retícula de casetones, los círculos concéntricos del interior de cada uno de ellos, y los motivos de cinco puntos situados en los ángulos. Seguramente estos pequeños elementos se realizaron en seco.

e) Particularidades: Es necesario insistir en que la curvatura deseada no se obtuvo doblando los cañizos utilizados para adherir el mortero, sino añadiendo subcapas a modo de cuña. El desarrollo de la misma fue calculado por A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 100-102) y tomado como válido por P. Cremades y M. Donato (2004: 21) y S. Morales (2004: 12-13) a la hora de restituir y pasar a un soporte real algunas de las piezas conservadas.

La clave para averiguar la curvatura se averiguó gracias a uno de los fragmentos cuyo sistema de sujeción revelaba que se había adherido tanto a la pared -sistema en espiga- como al techo de la estancia -sistema a base de cañas-; además contaba con la banda roja de enmarque del conjunto. Representaba, por tanto, el arranque de la bóveda. Partiendo de la anchura de la habitación -6 m-, trazando una línea imaginaria y reproduciendo el mismo fragmento en el lado contrario, se pudo calcular una curva ideal, obteniendo también la flecha de luneto. Comprobada la hipótesis establecida a través del conocimiento de la longitud de la curvatura, con ayuda de la fórmula del segmento de círculo, y gracias a la medida conocida de los cuadrados -46 cm- las líneas amarillas -1 cm- y las bandas de enmarque -10cm- se corroboró finalmente que la bóveda, bastante rebajada, tenía una curva cuyo desarrollo era de 6,25 m, con una flecha de 74 cm de altura.

Otra particularidad a destacar es que, a pesar de la gran cantidad de circunferencias existentes en la parte abovedada, no se documenta la presencia de compás, ya que el cordel descrito no puede ser llamado de tal forma. La prueba que avala esta hipótesis es que los círculos creados no son perfectos, de tal forma que el trazo de partida y de conclusión son diferentes, sobresaliendo el segundo respecto del primero. Además, la incisión en el centro de estos círculos, la que se tomó como punto fijo, presenta una perforación troncocónica producida por la inclinación del elemento punzante al ejercer cierta tensión desde el otro extremo del cordel para realizar la circunferencia.

En general, se observa el buen proceder técnico del taller de artesanos que ejecutó esta decoración, el cual conocía perfectamente el comportamiento

del mortero al añadir, cuando fue necesario, el yeso para que la mezcla fraguara más rápido, pero sin olvidar aportar propiedades absorbentes de la arcilla para una mejor fijación pigmentaria. Bien es cierto que, en la parte correspondiente a la zona plana del techo, los pigmentos se desprenden con mayor facilidad, por lo que la fórmula no tuvo el éxito deseado, al menos en esta sección. En cualquier caso, el alisamiento final de la superficie, que prácticamente impide observar cualquier estría o irregularidad, denota la pericia de los operarios.

Descripción y restitución hipotética (Figs. 6-11)

Los más de cuatro mil fragmentos hallados durante la excavación remiten a un techo compuesto por un tramo plano, al inicio de la estancia 12, cubriendo 1/3 de la misma -4,20 m de largo y 6 m de ancho- seguido de una zona abovedada, que ocupó los 2/3 restantes -6,60 m de largo y 6 m de ancho-. En total, una superficie de 65 m² aproximadamente³⁵.

Tramo abovedado: Sobre un fondo negro, se disponen una serie de filetes amarillos que se entrecruzan entre sí formando casetones, en cuyo interior se inscriben dos circunferencias concéntricas. La exterior es de color blanco y la interior de color amarillo. En el centro, se desarrollan unas flores formadas por un pequeño círculo central al que acompañan cuatro pétalos y dos elementos, una suerte de tirsos acabados en bifolios, que se entrecruzan. Las flores pueden ser blancas, rojas, azules o amarillas, desconociéndose el orden concreto en cuanto a su disposición. A juzgar por los fragmentos conservados, parece que hubo una alternancia de amarillas y azules, limitándose las blancas y rojas a la zona central de la composición. Por último, destacar que en el ángulo de cada casetón se desarrolla un motivo de cinco puntos de color blanco (Fig. 6).

³⁵ Se hallaron además seis fragmentos de cornisas. Tres pertenecían a jambas de vanos, y las restantes, con desarrollo recto, debieron ocupar, a juzgar por su sistema de sujeción, el ángulo de unión de la pared con el techo (Mostalac y Beltrán, 1994: 116).

Este sistema de relación continua se halla rodeado perimetralmente por una banda roja, y se interrumpe por cuatro emblemas rectangulares –0,92 m de anchura y 0,62 m de altura- dispuestos en los ángulos de la composición, y enmarcados por una banda de color rojo. Las piezas llegadas hasta nosotros han permitido conocer la presencia, en uno de ellos, de un personaje femenino con cabello largo y rizado, el antebrazo derecho levantado y semiflexionado y ornado con un brazalete, y la mano izquierda, todo ello realizado con una técnica bastante “impresionista”. En otro de ellos se distingue parte de la cabeza de otra figura femenina, similar a la anterior, con cabellos ensortijados con grandes bucles (Fig. 9). En los restantes, la decoración había desaparecido completamente.

Otro emblema, de forma oval³⁶ y de mayores dimensiones –2,76 m de ancho y 1,40 m de alto- rodeado por una guirnalda, ocupa la zona central. Cuenta con un fondo azul claro. En él hay una figura masculina imberbe y con cabellos ensortijados compuestos por mechones cortos. Presenta tronco humano, si bien la estructura de la parte inferior permite identificarlo con un tritón; cubre su hombro izquierdo con una túnica en tonos violetas. En general, la figura está realizada con tonos claros, pero en ciertas secciones se filetea con trazos oscuros para darle volumen. Sujeta en su mano derecha, con el brazo semiflexionado, una flor de mirto, cuyo tallo se decora con una cinta blanca. Con la izquierda sostiene una de las zarpas de su tren delantero. Tras esta figura, existe otra cuya fragmentación impide su conocimiento exacto: sólo se observan los pies y parte de la cabeza, coronada por un nimbo (Fig. 7). Fue identificada con un personaje femenino, relacionada seguramente con la concha representada en otra pieza (Fig. 8). Donde acababa esta segunda figura, se debió pintar un segundo tritón, del cual sólo contamos con parte de la zarpa izquierda. Así pues la escena estaría formada por dos tritones y un personaje femenino sentado a la grupa de uno de ellos.

³⁶ A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 101, fig. 44) nos presenta este emblema con forma rectangular en su restitución, mientras que P. Cremades y M. Donato (2004: 16), argumentan que dicho elemento contaba con una forma oval. Bien es cierto que el primer autor intuyó tal disposición, ya que afirmaba en su descripción que, en ciertas zonas, algunos de los casetones invadían parte del espacio reservado al emblema (Mostalac y Beltrán, 1994: 105).

Tramo plano (Fig. 6): En esta sección encontramos un esquema donde imperan las formas geométricas compuestas por diagonales. Consta de un espacio rectangular dentro del cual se inscribe un rombo formado por tirso en los que hay un trazo rojo, uno blanco y otro verde. Una banda con motivos en M afrontados a cierta distancia de los límites del techo, reproduce la forma rectangular del mismo en tamaño más pequeño (Fig. 13). El espacio central de la composición está dedicado a un emblema. Nuevamente unos tirso se proyectan desde la esquina de este emblema central hasta un ángulo del rectángulo mayor, cruzándose con el rombo y creando espacios regulares que se pintan en rojo y amarillo. En este cruce, además, se halla una lazada que encierra en uno de los extremos un círculo de fondo rojo. En uno de los fragmentos que presenta este elemento, se halló un cisne dispuesto de perfil con las alas desplegadas y con una cinta colgando de su pico. En el otro extremo se documenta una cista. También en este caso encontramos una banda roja que rodea la composición.

Algunos fragmentos indican que posiblemente hubo en la decoración de esta parte del techo una serie de cuadros con personajes, animales y naturalezas distribuidas de forma orgánica (Fig. 11). Se conserva parte de una cabeza de un sátiro sobre un fondo verde azulado, enmarcada por un filete blanco. Su expresión está muy marcada y, de hecho, podemos apreciar unas cejas extremadamente arqueadas, casi triangulares, además de dos pequeños cuernos que salen de la frente. En otra pieza, vemos restos de una pantera sobre fondo negro, concretamente los cuartos traseros, la cola y una de las zarpas delanteras. Finalmente, también han llegado hasta nosotros fragmentos que muestran las pezuñas de un caballo pequeño sobre fondo rojo, y unos frutos acompañados de hojas exactamente iguales a las descritas y mostradas en el conjunto CEL.2.1.3.5. (Figs. 4.3 y 4.4).

En cuanto al emblema central (Figs. 10 y 12), está enmarcado por una orla de color rojo flanqueada ésta por filetes, blanco el exterior y negro el interior. Se decora con motivos pintados en amarillo, concretamente círculos

pequeños de los que parten dos capullos florales contrapuestos que se repiten. De la escena presente en su interior, sólo se han conservado fragmentos que remiten a un personaje masculino barbado, recostado, con la cabeza ligeramente girada hacia la derecha, cubierta con una piel de león, desplomándose una de las garras del animal sobre el hombro derecho. La mano izquierda sujeta un tirso con bola doble, del cual cae una lazada. Con la derecha sostiene otro objeto del que queda un vástago delgado y con cintas. Han llegado hasta nosotros algunas piezas en las que se identifica parte de la cadera izquierda, el muslo y la rodilla del mismo lado. Hay otras dos figuras en esta composición de las que apenas tenemos fragmentos. Con respecto al fondo, curioso es que el personaje principal hace de frontera entre un color y otro. Mientras que en la zona por encima de su cabeza el fondo es azulado, la parte que queda por debajo es más bien marrón. A. Mostalac informa también de la existencia de algunos fragmentos en muy mal estado de conservación, que denotan la presencia de otros personajes secundarios, posiblemente amorcillos, que quizá acompañaron a la escena principal.

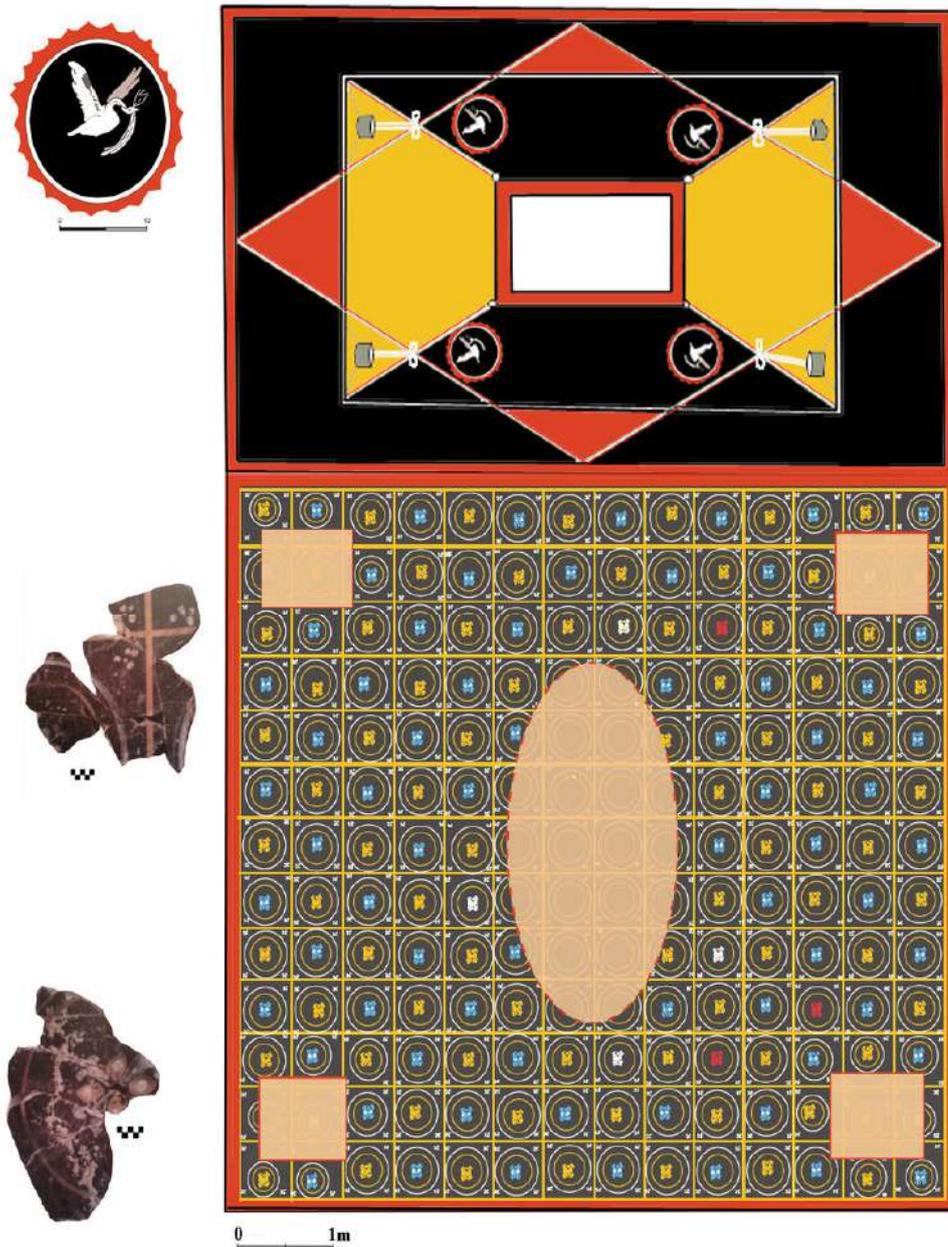


Figura 6: Restitución del tramo plano -1/3- y del tramo abovedado -2/3- correspondientes al techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994 y Cremades y Donato 2004)



Figura 7: Emblema central del tramo abovedado del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)

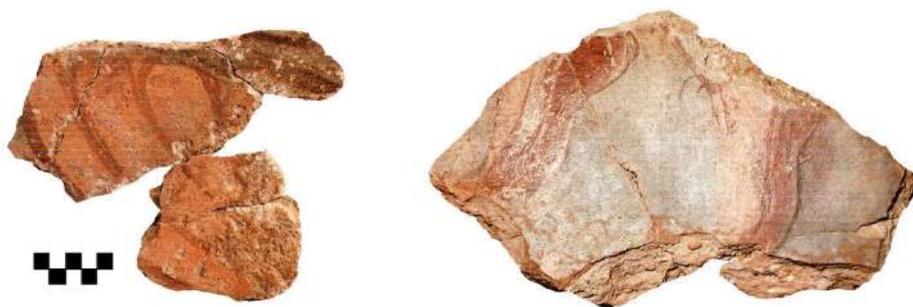


Figura 8: Fragmentos con la representación de una concha y de unos pies correspondientes al emblema central del tramo abovedado del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)



Figura 9: Fragmentos correspondientes a dos de los emblemas laterales del tramo abovedado del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)

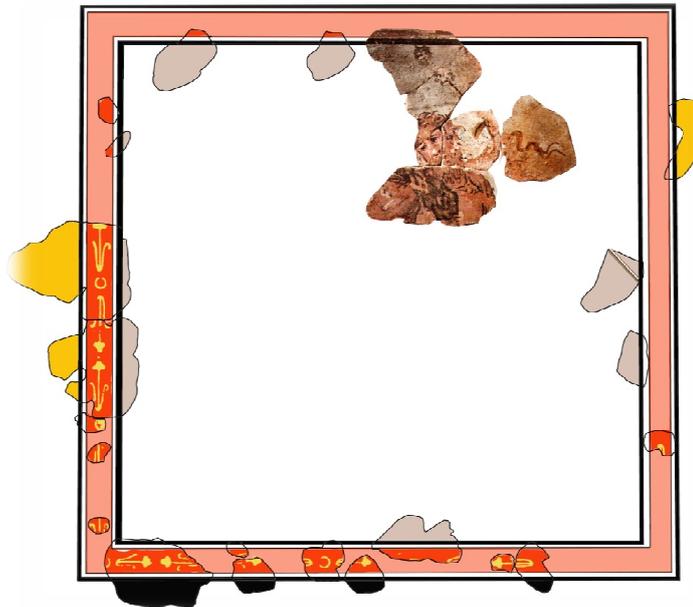


Figura 10: Restitución hipotética del emblema central del tramo plano del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)³⁷

³⁷ Se desconocen las medidas exactas del emblema central correspondiente al techo plano (Mostalac y Beltrán, 1994: 112).



Figura 11: Fragmentos de pantera, sátiro y caballo procedentes del tramo plano del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994)

Estudio estilístico

Son muchos los elementos que tanto en el tramo plano como en el abovedado se prestan a un análisis.

TRAMO ABOVEDADO

Sistema de relación continua: Será uno de los recursos que veremos en detalle en el conjunto BIL.8.1.3.3. Se trata de una imitación pintada de la cubrición a base de casetones –formados por el deseo de camuflar el cruce de las vigas del techo- de larga tradición en el Mediterráneo. Su origen hay que buscarlo en la arquitectura en piedra de época griega (Lawrence, 1957: 128-129, fig. 73), desde donde pasa a la romana, y ya en el II Estilo tendremos varios ejemplos. Lo común, sin embargo, será que se produzca una imitación pintada o en estuco de la composición, con una obsesión patente por plasmar la profundidad de los casetones, obtenida la mayoría de las veces por medio de la iluminación de las líneas.

Durante el III Estilo, ya no resulta tan importante dotar al techo del efecto que acabamos de describir, no hay esa iluminación en las líneas. Ahora se da prioridad, si se quiere, a los pequeños ornamentos que acompañan tales

composiciones, como flores u otros elementos vegetales (Barbet, 1985a: 140), y que según A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 104), A. Barbet (1985a: 140), y M. De Vos (1982: 333), recuerdan a los esquemas de algunos mosaicos.

El techo que aquí presentamos muestra un fondo negro, una novedad característica del III Estilo. Además, denota la falta de profundidad propia de este periodo, por lo que no cabe duda de su adscripción. A. Barbet, dentro de su clasificación de los techos de esta etapa, incluye en un primer grupo la categoría referida a las composiciones con casetones o derivadas de ellos (Barbet, 1985a: 140-144, figs. 88-91). Nuestro caso es muy similar, tanto en composición como en gama cromática, a los ejemplos tenidos en cuenta por la autora, siendo los paralelos más cercanos la Casa del Fabbro (I 9, 7), la Casa de *C. Julius Polibius* (IX 13, 1-3), y sobre todo, la Casa di Ganimede (VII 13, 4).

Motivos de cinco puntos (Fig. 6): Interesante elemento integrante del repertorio ornamental del techo, que aparece de forma precoz a finales del reinado de Augusto, por tanto en III Estilo, siendo sobre todo habitual a partir de la fase IIb del mismo, y prolongando su utilización hasta el IV Estilo, con el que, sin embargo, desaparece. Tendremos oportunidad de analizarlo en los fragmentos correspondientes a la zona media del conjunto BIL.3.1.3.8., por lo que remitimos al mismo, con objeto de no repetir la información.

Indistintamente lo hallamos en paredes y techos; por eso quizá resulte interesante en este momento recoger los paralelos más importantes donde encontramos el motivo de cinco puntos ejecutado en una cubierta. Uno de los más populares procede de la estancia 6 de Casa del Cinghiale (VIII 2, 26) datada según K. Schefold (1957: 216) en un III Estilo temprano. Otro proviene de la Casa di Ganimede (VII 3, 4), pero no se trata del mismo conjunto que hemos traído a colación más arriba, sino de unos fragmentos pertenecientes al sistema compositivo basado en octógonos secantes, donde esta suerte de flores ejecutadas a través de puntos se sitúan en el centro de esta figura geométrica (Barbet, 1985a: 144-145, fig. 91). Está fechado en un III Estilo maduro.

Emblema central (Figs. 7 y 8): Antes de comenzar, recordemos que está rodeado por una guirnalda, elemento muy presente en los techos, tal y como podemos ver en la cubierta del triclinio procedente de la Calle Añón de *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.2.) y en *Arcobriga* (ARC.2.1.3.4.), conjuntos a los que remitimos para el análisis de este ornamento.

En el emblema propiamente dicho, la escena en la que se destaca una flor de mirto, una concha marina, dos tritones, y una figura sentada a las grupas de uno de ellos y con nimbo en la cabeza –atributo característico de una deidad (Collinet-Guerin *apud* Mostalac y Beltrán, 1994: 106, nota 373)- fue interpretada como una representación de Venus marina, iconografía muy popular tanto en pintura como en mosaico.

Comencemos por las dos figuras masculinas identificadas con tritones. Tritón es un ser mitológico híbrido, con la cabeza y el torso humano y las extremidades inferiores convertidas en colas de pez enroscadas sobre sí mismas, nacido de la unión entre Poseidón y Anfitrite (Hesiodo, *Teogonía*, 930)³⁸. Normalmente, anunciaba la llegada de su padre con una trompeta, atributo que suele mostrarse en la mayoría de sus representaciones. Desde el siglo VII a.C., tenemos atestiguado en el arte griego su representación (Balil, 1960: 38-43), como demuestra la terracota corintia hoy conservada en el Museo Estatal de Berlín (Inv. F 654 y F 781) (Icard-Gianolio, 1997b: 69). En origen, suele aparecer en variados soportes –vasos áticos, terracotas y frisos, fundamentalmente- como personaje secundario pero próximo a divinidades habitantes del agua: con sus padres Poseidón y Anfitrite (Icard-Gianolio, 1997b: 70, figs. 21), en la leyenda de Tetis y Peleo (Icard-Gianolio, 1997b: 70, figs. 21); o ayudando al colectivo de divinidades marinas en la Gigantomaquia (Icard-Gianolio, 1997b: 70, figs. 30), escenas de las que, a partir de ahora, será un componente habitual, muchas veces rodeado por varios animales marinos, como delfines.

³⁸ Para ver otros autores clásicos que hacen referencia a los tritones véase Grimal, 1986: 524.

Es cierto que también se le relaciona con otros personajes mitológicos más alejados, en principio, de este contexto acuático. A este respecto, cobran especial relevancia los casos concernientes a su lucha con Hércules, escena sobre todo representada en los vasos áticos: sirva como ejemplo la hidria conservada en el Museo Estatal de Berlín, datada en el siglo VI a.C. (Inv. F1906) (Icard-Gianolio, 1997b: 69, fig. 7). A través de una copa ática expuesta en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (Inv. 53.II.4) y una cratera conservada en el Museo Cívico Arqueológico de Bolonia (Inv. 303), podemos comprobar que igualmente se le relaciona con Teseo de forma exclusiva, principalmente a partir del siglo V a.C. (Icard-Gianolio, 1997b: 71, figs. 24 y 25).

Será en el Helenismo cuando los tritones alcancen gran popularidad (Balil, 1960: 43-49), no tanto de manera individual como en grupo, relacionándose además con otros personajes menores y acompañando a una divinidad, es decir, formando parte de un cortejo, un *thíasos*. Cabe detenernos sucintamente en esta cuestión. Sólo a algunos dioses se les consideraba merecedores de un cortejo, esencialmente eran aquellos relacionados con fuerzas telúricas agrarias o marinas. En este sentido, el cortejo más importante en la Antigüedad fue el de Dioniso³⁹. Muy posiblemente el *thíasos* marino, propio de divinidades como Poseidón, se formara por influencia del anterior, como una suerte de contraposición al mismo (Leví *apud* Rodríguez López, 1993: 44). Estaría formado por tritones, nereidas (*infra*), hipocampos⁴⁰, centauros marinos, y todo un sinfín de animales propios o no de este medio (Balil, 1960: 54-55; Torres, 1990: 107-108).

Así pues, es a partir de este momento cuando se multiplican las representaciones de tritones, que invadirán posteriormente la producción romana (Balil, 1960: 50-54), realizados, además, sobre otro tipo de soportes. Cobran especial importancia los mosaicos, sin duda el material preferido para esta temática. Tal es el caso del mosaico datado en el siglo IV a.C. procedente de

³⁹ Véase conjunto BIL.8.1.3.8.

⁴⁰ Véase nota anterior.

Rodas; el hallado en Magoula, conservado en el Museo Arqueológico de Esparta, de la segunda mitad del siglo III a.C., y el de Mitilene de finales de época helenística (Icard-Gianolio, 1997b: 74, figs. 12-14).

De todos los personajes del cortejo, se relaciona sobre todo con las nereidas, quienes suelen cabalgar sobre ellos. Incluso mantienen tímidos idilios. Así lo observamos en un friso de mármol proveniente de Molos y conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, datado en el siglo IV a.C. (Inv. 221 y 222)⁴¹ (Icard-Gianolio y Szabados, 1992: 800, fig. 213) o en el friso del mismo material del Museo Arqueológico de Estambul (Inv. 277), igualmente de época helenística (Icard-Gianolio y Szabados, 1992: 801, fig. 224)⁴². Asimismo, transporta a otras deidades vinculadas al mar, entre las que destaca Afrodita, a la que es habitual hallarla también en su grupa, como parece que ocurre en nuestro caso.

Varios autores clásicos dan distintas versiones sobre el nacimiento de Afrodita: Según Homero (*Ilíada*, V 312, 370), Afrodita era hija de Zeus y Dione, aunque otra tradición, la citada por Hesíodo (*Teogonía*, 188 y ss.)⁴³, especifica que la popular y compleja diosa había nacido al caer los genitales de Urano al mar y mezclarse éstos con la espuma –o *aphros*-. En cualquier caso, la imagen de la diosa surgiendo de la venera –atributo característico que le acompaña en muchas representaciones, como en la que aquí estudiamos⁴⁴- en medio del mar ha obtenido una privilegiada posición de popularidad a lo largo de toda la Historia del Arte. Por otra parte, el origen de su culto es oriental,

⁴¹ Se trata, sin embargo, de una datación controvertida ya que otros autores han llegado a fechar este friso en el siglo II d.C.

⁴² Tritones y nereidas serán personajes casi indivisibles, de tal forma que siempre los encontraremos juntos en las distintas manifestaciones artísticas. Para comprobar algunas de estas representaciones en las que se asocian de manera protagonista, recomendamos la consulta de Icard-Gianolio y Szabados, 1992: 795-801; 803-804; figs. 122-156; 176-212; 254-265.

⁴³ Para ver más autores clásicos que refieren momentos fundamentales de la leyenda de Afrodita, véase Grimal, 1986: 11.

⁴⁴ La mayoría de las veces surge como soporte de Venus cuando se quiere representar el nacimiento de la diosa (Romizzi, 2006: 269), aunque también esta divinidad la utiliza como una suerte de medio de transporte sustentado por tritones en el denominado triunfo de Venus marina. Recomendamos la consulta los mosaicos procedentes de Timgad mencionados más abajo.

introduciéndose éste en Grecia a través del mar, por lo que no resulta extraño que los helenos relacionen el nacimiento de la diosa con este entorno, asociándola al mismo, a pesar de no ser una divinidad acuática propiamente dicha (Séchan, 1877-1919: 722). Así parecen demostrarlo sus epítetos *Euploia* –de navegación feliz- y *Pontia* –del mar- (Séchan, 1877-1919: 729-730).

De esta manera, Afrodita aparece muchas veces representada acompañándose del *thíasos* marino descrito más arriba (Rodríguez López, 1993: 48-49). Es transportada por tritones sustituyendo a las nereidas o acompañándose de ellas.

Uno de los primeros ejemplos constatados donde vemos a un tritón coligado a Afrodita es el presente en el conjunto escultórico procedente de Alejandría, conservado en las Galerías de Arte Estatales de Dresde (Inv. 1156), y datado en torno al siglo II a.C. (Delivorrias *et al.*, 1984: 56, fig. 439). La mayoría de casos provienen, sin embargo, del periodo romano, donde son habituales las representaciones del denominado triunfo de Venus marina: la diosa estante, o sedente pero en actitud solemne, y dentro de una concha transportada por tritones, se acompaña del *thíasos*. En ocasiones, aun estando en una situación y contexto similares, la deidad adopta una actitud más distendida, no pudiendo así calificarse la escena como de triunfo⁴⁵. Hallamos ambas situaciones especialmente en mosaico aunque también aparece en pintura mural⁴⁶.

⁴⁵ Hay un tercer tipo de iconografía que relaciona a Venus con el mar; es la llamada *Navigium Veneris*, donde la diosa navega en un barco. El ejemplo más popular a este respecto es el mosaico procedente de *Volubilis*, conservado en el Museo de Tánger (Schmidt, 1997: 221, fig. 322).

⁴⁶ Hay interesantes relieves, como el asa de plata conservada en el Louvre procedente de Droma o el aplique de bronce conservado en el Museo Nacional de Bardo, en Túnez (Icard-Gianolio, 1997: 81, figs. 92a y b). Ambos muestran el triunfo de Venus, diosa que es transportada en una concha por dos tritones. En el sarcófago conservado en los Museos Vaticanos o en el que podemos observar en la Galería Borghese de Roma, fechados en el siglo III d.C., simplemente se representa a la divinidad, también dentro de una concha sustentada por tritones y con el resto de *thíasos*, pero no en actitud triunfal (Schmidt, 1997: 221, figs. 320-321).

En primer lugar, citaremos los paralelos más próximos que, en mosaico, representan una temática relacionada con Venus marina, la mayoría de las veces en actitud triunfal, acompañada de tritones. En el mosaico proveniente de la Casa del Triunfo de Anfítrite de Annaba, que podemos ver en el Museo de *Hippo Regius*, de mediados del siglo IV d.C., observamos esta iconografía (Icard-Gianolio y Szavados, 1992: 816, fig. 442a). La misma temática comprobamos en el mosaico procedente de Túnez, conservado en el Museo de Sbeitla (Inv. 3126) (Icard-Gianolio y Szavados, 1992: 816, fig. 442b), aunque se halla en peor estado, por lo que la imagen no es demasiado nítida. De Timgad son dos interesantísimos ejemplos, uno de la Casa al sur del *decumanus* (Germain, 1973: 48-49, lám. XX; Schmidt, 1997: 220, fig. 313), y otro de la Casa situada al noreste de la misma calle, de la primera mitad del siglo II d.C. (Germain, 1973: 27, lám. XI; Icard-Gianolio, 1997: 80, fig. 88a). Conviene traer a colación el originario de Constantina y almacenado en el Museo de Khenchela, del siglo IV d.C. (Icard-Gianolio, 1997: 80, fig. 88c), y el mosaico del *oecus-triclinium* de *Bulla Regia*, actualmente en el Museo de la Casa de Anfítrite, del siglo III d.C. (Icard-Gianolio, 1997: 80, fig. 88d). En todos ellos Venus es transportada o bien en una concha sostenida por dos tritones, o bien a las grupas de uno de ellos.

En España, debemos citar el importante paralelo cercano en temática aunque también, y como en los casos anteriores, alejado cronológicamente –pues se data en el siglo III d.C.- presente en la Villa romana de la Quintilla, donde la escena central está ocupada por Venus en una concha flanqueada por dos centauros (Ramallo, 1985: 95 y ss., fig. 17)⁴⁷.

En lo que respecta a ejemplos pictóricos, debemos acudir a la península itálica, donde hay varios ejemplos, todos ellos fechados en el IV Estilo. El

⁴⁷ A pesar de que exponemos tan solo un ejemplo hispano con la representación de Venus marina, debemos apuntar que la península ibérica proporciona un conjunto considerable y relativamente variado de mosaicos con temas marinos. M. Torres, realizó una síntesis de los mismos clasificándolos en aquellos en los que los tritones eran los protagonistas (Torres, 1990: 114-110); en los que la figura central era Neptuno (Torres, 1990: 114-117); los que cuentan con nereidas –aunque, según la autora, siempre acompañan a otras figuras más relevantes- (Torres, 1990: 117-121); los que muestran a Tetis (Torres, 1990: 130-133), y los referidos a divinidades fluviales (Torres, 1990: 116-130).

paralelo más cercano se halla en el vano de la Casa di Trittolemo (VII 7, 5) (Bragantini, 1997: 241, fig. 21). En él la diosa se halla a las grupas de un tritón. Pero hay más casos en los que encontramos a Venus marina con otros personajes del *thíasos*: en el cubículo de la Casa de M. Lucrezio Frontone (IX 3, 5-24) está rodeada de amorcillos (Romizzi, 2006: 477), personajes que, junto con un centauro y otras deidades marinas, le acompañan en el *oecus* de la Casa di Arianna (VII 4, 31-51.) (Descoedres, 1996: 1010-1011, figs. 19-20). En el cubículo de la Casa dell'àncora (VI 10, 7) (Sampaolo, 1993:1051), se observa el triunfo de Venus marina, y volvemos a contar con erotes y centauros marinos; y lo mismo ocurre en la Casa Celimontana, en Roma (Wirth, 1934: 80-82, fig. 13-15).

Vemos, por tanto, que se trata de un tema relativamente popular no sólo en mosaico, sino también en los cuadros mitológicos de la zona media de las paredes itálicas, hecho que parece avalar la hipótesis de que el taller que elaboró estas pinturas era originario de dicho territorio.

Emblemas laterales (Fig. 8): Recordemos que sólo contamos con fragmentos significativos de dos de ellos para realizar un estudio iconográfico. Únicamente la posición de los brazos de la figura más completa, uno levantado por encima de la cabeza y otro, más bajo, sujetando posiblemente un objeto, ha permitido profundizar en su análisis. Ante la postura indicada por el personaje femenino del primer emblema, A. Mostalac plantea tres posibilidades: sujeta con una de sus manos un velo inflado por las *aurae velificantes*; se trata de una escena de tocador y sostiene con la mano izquierda un espejo mientras que con la contraria se mesa el pelo; o se toca el cabello con una o ambas manos.

Cualquiera de las tres situaciones remite a actitudes propias de nereidas cuando acompañan al cortejo de Neptuno o Venus marina (Icard-Gianolio y Szabados, 1992: 821-823). Son divinidades marinas hijas de Nereo y Dóride. En general, no desempeñan ningún papel protagonista en las leyendas míticas, aunque algunas de ellas sobresalen del resto, como Tetis o Anfitrite. Habitaban en el mar y los poetas las solían imaginar bailando, meciendo las olas y

nadando entre tritones y delfines, o siendo transportadas por ellos (Apolodoro, *Biblioteca*, I 2, 7)⁴⁸. Son componentes habituales del *thíasos* marino de Poseidón o Neptuno y Afrodita o Venus marina, tal y como hemos visto más arriba (Torres, 1990: 117-121).

Teniendo en cuenta este último caso, la iconografía resulta óptima para este techo. Una parte del *thíasos* de Venus marina se habría representado junto con ella en el emblema central, mientras que otros componentes se habrían reservado para los emblemas laterales. Como ha quedado demostrado, amplísimos son los ejemplos en los que, sobre todo en mosaico, vemos a nereidas acompañando a Venus y a los tritones. Centrándonos en pintura mural, lo cierto es que la mayoría de las veces que hallamos nereidas suelen estar sobre animales marinos. Así lo podemos observar en los ejemplos –todos ellos datados en IV Estilo– presentes en el tablino la Casa di Optatio (VII 2, 13-15), donde constatamos nereidas en dos ocasiones, sentadas una sobre un animal marino acompañada de erotes, y otra sobre un caballo de mar y con delfines (Sampaolo, 1996c: 515-516, figs. 9-10). Encontramos una nereida en el cubículo de la Casa di Giuseppe II (VIII 2, 39), en un cuadro donde ésta se posa sobre una pantera marina (Sampaolo, 1998: 314, fig. 7); en dos cubículos de la Casa de M. Lucrezio Frontone (IX 3, 5-24), siendo transportada en uno de ellos por un delfín y en otro por un monstruo marino (Romizzi, 2006: 477); y también de la misma manera en la Casa dei Postumii (VIII 4, 4-49) (Dickmann, 1998: 510, fig. 105).

El mayor paralelo de los emblemas laterales que mostramos se halla de nuevo en un mosaico de Aquileya, conservado en el Museo Nacional y datado en el siglo III d.C. En él se ven fragmentos del triunfo de Neptuno. Alrededor se encuentran nereidas insertas en paneles (Icard-Gianolio y Szabados, 1992: 815, fig. 433).

⁴⁸ Para conocer otros autores clásicos que hacen referencia a la escena mitológica, véase Grimal, 1986: 377.

No hemos hallado cubiertas con idéntico sistema compositivo e iconografía. No obstante, el caso más semejante es el techo fechado en un III Estilo maduro proveniente de la Casa del Fabbro (I 9, 7) (Barbet, 1985a: 140-141), que cuenta también con un tramo abovedado y otro plano, y donde los ornamentos principales son un centauro marino y un busto femenino interpretado como un viento o una estación.

Por tanto, en el emblema central existiría una representación de Venus marina acompañada de tritones y con su característica concha, reservando para los emblemas laterales otros miembros propios de su *thíasos*, las nereidas.

TRAMO PLANO

Sistema compositivo basado en diagonales (Fig. 6): Dentro de la clasificación que A. Barbet realiza sobre los techos del III Estilo, el tramo plano de la estancia 12 de la Casa de los delfines se integraría dentro del grupo formado por aquellas composiciones libres con diagonales marcadas (Barbet, 1985a: 158-164), donde los casetones han desaparecido completamente. Como ejemplo más próximo debemos citar el techo de la estancia f de la Casa de *C. Julius Polybius* (IX 13, 1-3) de la fase II del III Estilo (Barbet, 1985a: 159, fig. 107). En esa cubierta, una serie de tirsos –uno de los ornamentos principales en este periodo (Barbet, 1985a: 160)- convergen de forma oblicua hasta un cuadro central. Sin embargo, no debemos olvidar que estamos hablando de una parte de nuestra cubierta. Aquí todavía los casetones no se han olvidado sino que se han reservado para otra zona de la estancia.

Emblema central (Figs. 10 y 12): Está compuesto por dos figuras secundarias que nos ha sido imposible reproducir aquí debido a su estado de deterioro, y una figura principal, de la que fundamentalmente tenemos la cabeza. Otros fragmentos, en los que posiblemente se representa su cadera y

rodillas, nos indican que el personaje no estaba de pie sino recostado, en una posición un tanto forzada.

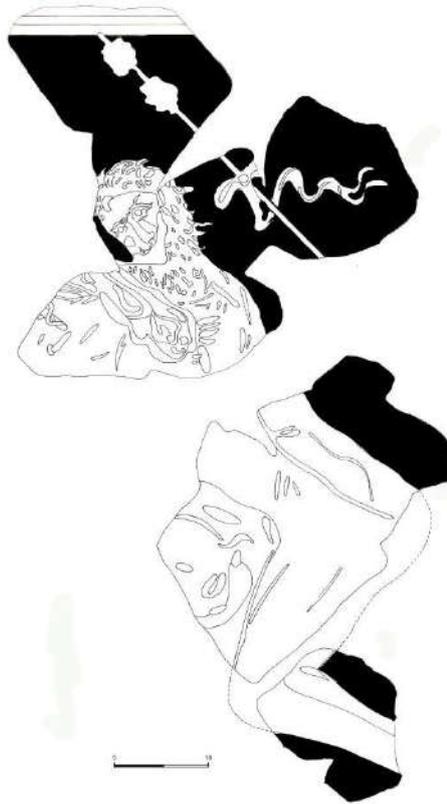


Figura 12: Fragmentos de la cabeza, la cadera y una rodilla de Hércules (Mostalac y Beltrán, 1994)

Porta la piel de león lo que hace que inmediatamente la identifiquemos con Hércules⁴⁹. A juzgar por las piezas llegadas hasta nosotros (Fig. 11), el héroe estaría rodeado de pequeños personajes. Se trataría de un Hércules recostado, simposiasta, un tipo escultórico que se habría creado a lo largo del siglo IV a.C.⁵⁰, como demuestran los relieves votivos aparecidos en el Ática –por ejemplo el procedente del santuario de Pankrates, o el conservado en el Museo de la Acrópolis de Atenas (Inv. 2742) (Palagia, 1988: 777, figs. 1010-1011)-, probablemente inspirados por la figura de Dioniso presente en el

⁴⁹ Véase conjunto BIL.3.1.3.2.

⁵⁰ Anteriormente, Heracles simposiasta está atestiguado en cerámicas, áticas fundamentalmente, solo o acompañado de otros personajes entre los que destacan Atenea, Hermes, Dioniso o los integrantes del cortejo de este último. Para todo ello, véase Boardman, 1988: 817-820.

frontón del Partenón. Representaciones de Hércules recostado, con la piel de león encima de la cabeza o a un lado, se repiten constantemente a lo largo del Helenismo y en periodo romano, en relieves y esculturas de mármol, en bronce, en monedas y en mosaico principalmente (Palagia, 1988: 777-779, figs.1012-1065), con un significado simbólico relacionado con la inmortalidad en contexto funerario (Bayet, 1921-1922: 251-259). Sin embargo, tal y como se dispone la figura en nuestro conjunto, el personaje no aparece solo. Debido a este hecho y, sobre todo, por la posición forzada que parece adoptar su cuerpo, A. Mostalac estableció que sólo dos escenas podrían incluir la temática de un Hércules recostado de esta manera a causa de la embriaguez que parece afectarle.

La primera sería aquella que narra el episodio del héroe con Ónfale (Apolodoro, *Biblioteca* II, 6-7)⁵¹, reina de Lidia que, habiendo adquirido al héroe como esclavo, lo conduce a llevar una vida disoluta, cambiándose incluso los ropajes con él y apropiándose de su clava y de la piel de león. La segunda posible escena sería aquella que cuenta el *certamen bibendi* con Dioniso, en la que Hércules compite con la deidad con el fin de saber cuál de los dos resistirá más el estado provocado por la bebida. Pierde y como castigo debe integrarse en el cortejo del dios del vino. Por nuestra parte, creemos que existe otro episodio en el que también tendría cabida la representación de un Hércules recostado y borracho, aquel que describe su encuentro con Auge, hija del rey de Tegea (Apolodoro, *Biblioteca*, II 7, 4; III 9, 1)⁵². A su paso por esta ciudad, Hércules fue acogido por Áleo, padre de Auge. Después de un banquete, ebrio, violó a la hija del rey, tras lo cual éste quiso acabar con su vida, ya que un oráculo le había advertido que los hijos de Auge matarían a los aléadas.

A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 114), desechó la primera opción basándose en tres casos conocidos de pintura mural donde están representados Hércules y Ónfale. El primero de ellos, un cuadro del triclinio de la Casa di Lucrezio Frontone (IX 3, 5-24), no se debe tener en cuenta como

⁵¹ Para conocer más autores clásicos que narran este episodio, véase Grimal, 1986: 388.

⁵² Para ver otros autores clásicos que hacen referencia a este pasaje, véase Grimal, 1986: 63.

posible paralelo ya que el héroe aparece estante (Schefold, 1972: lám. XLI). En la Casa del Sirico (VII 1, 25-47) (Bragantini, 1996: 255-257, figs. 54-56) y en las excavaciones del Principe di Montenegro (VII 16, *Ins. Occ.*, 10) (Bragantini *et al.*, 2009: 258-259: fig. 107), Hércules sí está tumbado y ebrio pero no porta la piel de león como en nuestro caso y, además, está vestido de mujer. A estos ejemplos citados por el autor, también debemos añadir el cuadro presente en el tablino-triclinio de la Casa del Forno di Ferro (VI 13, 6) (Sampaolo, 1994: 167, fig. 15). El héroe se presenta joven e imberbe, coronado por hojas de vid y tumbado una vez más, en este caso sobre la piel de león⁵³. Mientras, un grupo de amorcillos juegan con sus pertenencias.

Sobre la posibilidad que hemos planteado nosotros, lo cierto es que en los cuadros mitológicos pompeyanos que representan a Hércules y Auge –Casa di Ercole e Augia (VIII 3, 4), Casa di Achille (IX 5, 1-3) y Casa dell’Ercole Ebbro (IX 5, 6-17)- si bien el héroe en estos casos sí porta la *leonté* y se encuentra igualmente ebrio, se dispone siempre en actitud violenta hacia Auge, no vencido por la bebida (Romizzi, 2006: 455, 480-481).

A. Mostalac, basándose en la presencia del tirso, las panteras, el sátiro y los amorcillos, se decanta por la segunda opción: en el tramo plano del techo de la estancia 12 se habría representado el episodio que narra la competición etflica entre Dioniso y Hércules.

Como afirma el investigador, es en mosaico donde encontramos la práctica totalidad de paralelos, los más famosos son los emblemas de *opus vermiculatum* procedentes de Antioquía y conservados uno en el Museo de Arte de Worcester y otro en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton –absolutamente similares en su esquema compositivo e iconografía aunque

⁵³ Actualmente, también son conocidas otras representaciones de Hércules y Ónfale, concretamente en la Casa della Venere Bikini (I 11, 6-7), en la Casa d’Ercole (VI 7, 6), en el pasillo de la Casa del Focolare di Ferro (VI 15, 6), en la Casa (VIII 4, 34), en otro de los triclinios de la Casa di Lucrezio Frontone (IX 3, 5-24), y en la *Domus* con caupona-lupanar (IX 5, 14-16). Las escenas mostradas nada tienen que ver con la que aquí analizamos, ya que el héroe se encuentra estante o sedente de manera formal. Por otra parte, la identificación del episodio mitológico descrito en estos cuadros, exceptuando el de la Casa (VIII 4, 34), ha sido puesta en duda (Romizzi, 2006: 332, 369, 402, 462, 476 y 483).

realizados en momentos diferentes, en los siglos II y III d.C., respectivamente (Boardman, 1990: 157-158, figs. 3253-3254; Dunbabin, 1999: 162, figs. 165 y 167); o el expuesto en el Museo de Shahba en Siria proveniente de Filipópolis. Por nuestra parte, debemos apuntar que, en lo que respecta a pintura mural, en el único ejemplo pompeyano conocido que podemos tomar como paralelo presente en el atrio de la Casa (VII 4, 24-25), ciertamente no se muestra al héroe de la misma manera: avanza tambaleante al lado de una joven. También se puede ver la presencia de un anciano sileno y de un sátiro. Un joven Dioniso, con manto y tirso, domina la composición (Sampaolo, 1996d: 991, fig. 4).

Ante esto planteamos dos posibilidades: la primera, que efectivamente estemos ante la representación del *certamen bibendi* con Dioniso. Tal y como indica A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 114), no sería una escena usual según los casos conocidos, sino que se hallaría contaminada de las que muestran a Hércules y Ónfale. Sin desechar esta hipótesis planteamos una segunda opción. Es cierto que las panteras⁵⁴, el sátiro⁵⁵, los amorcillos⁵⁶ y el tirso, fundamentalmente, indican la presencia de Dioniso, pero en ciertos cuadros mitológicos que narran el episodio de Hércules y Ónfale, el dios del vino y su *thíasos* también están presentes, concretamente en las ya citadas Casa del Sirico (VII 1, 25-47) y Casa del Forno di Ferro (VI 13, 6). Se trata de escenas donde, además, son los amorcillos los que roban o juegan con los objetos de Hércules, que no se atavía con ropajes femeninos. Curioso es que en ambos cuadros la figura femenina también ha recibido una segunda interpretación, como una Venus (Romizzi, 2006: 391 y 413).

Capullos de loto antitéticos (Fig. 10): Situados en la banda que encuadra la escena central de Hércules, comienzan a aparecer en la fase Ib del II Estilo con el abandono de ciertos elementos de carácter arquitectónico (Beyen, 1938: 85; Riemenschneider, 1986a: 20, nota 92), como se demuestra en el cubículo de la Villa dei Misteri (Engemann, 1967: lám. 19). En el mismo yacimiento de

⁵⁴ Para el análisis de este animal y su relación con Dioniso véase conjunto BIL.2.3.3.1.

⁵⁵ Para el análisis de esta figura y su relación con Dioniso véase conjunto BIL.3.1.3.8.

⁵⁶ Para el análisis de estos personajes y su relación con Dioniso véase conjunto CAES.2.1.3.2.

Celsa tenemos un buen ejemplo a través del cual podemos observar la disposición de este elemento decorativo en esta primera etapa, en la estancia 13 de la Casa B (Mostalac y Beltrán, 1994: 51)⁵⁷.

Es en la Villa della Farnesina donde mejor podemos ver tanto la evolución que sufre el ornamento a lo largo del II Estilo como la forma que adquirirá al pasar a las siguientes etapas, III y IV estilos. En los inicios del III Estilo, comienza formando parte de la decoración de las columnas, tal y como ver, por ejemplo, en la pared de la habitación 16, fechada en la fase Ic, de la Villa de Boscotrecase (Blanckenhagen y Alexander, 1962: lám. 16), perdurando tal disposición, como vemos entre muchas otras, en las pinturas del triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20), datada en la fase IIb (Bastet y De Vos, 1979: 197, tav. XXV, 47). Precisamente es en esta misma etapa cuando los capullos de loto antitéticos pasan a la decoración de techos, como demuestra la cubierta de la estancia d o en el *cubiculum* f de la Casa di Casca Longus (I 6, 11) (Barbet, 1985a: 148-149 y 151, figs. 94-95 y 98). Por tanto, podemos decir que se trata de un ornamento plenamente en boga en los techos de la fase madura del III Estilo, aunque como decimos, también pasa al periodo siguiente, como se comprueba en la Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7-8) (Strocka, 1984b: 24, fig. 12).

Motivos en M (Fig. 13): Dentro del repertorio ornamental de la pintura mural romana, suelen aparecer en las bandas de transición entre el zócalo y la zona media, o entre ésta y la zona superior. Pueden disponerse aislados, en combinación con otros elementos, sobre todo flores de loto y palmetas –como tendremos oportunidad de ver a lo largo de este trabajo-, contrapuestos, en serie, etc. Es un motivo propio del III Estilo –aunque también pasará a la etapa siguiente-. Dentro de los ejemplos campanos fechados en esta fase, podemos citar como paralelos el presente en el *oecus* de la Casa di *Fabius Rufus* (VI 16, 22), en el tablino de la Casa della Fontana (VII 4, 56) (Riemenschneider, 1986a: 76-77), y en los tablinos de la Casa de Trebius Valens (III 2, 1), y de la Casa di

⁵⁷ Describimos esta decoración en el epígrafe concerniente a *Celsa*, dentro del capítulo dedicado a los antecedentes decorativos –I y II estilos- del periodo cronológico que tratamos.

Lucrezio Forontone (IX 3, 5-24) (Ehrhardt, 1987: láms. 110,482 y 111,491-492). Sin embargo, ninguno de ellos está presente en un techo.

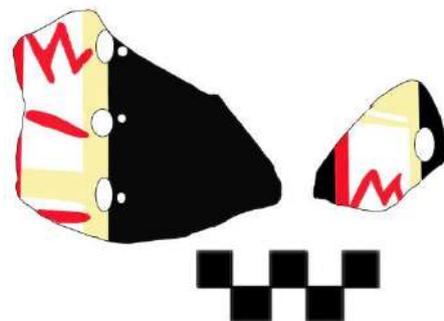


Figura 13: Fragmentos con motivos en M, de la banda que encuadra el tramo plano del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (a partir de Mostalac y Beltrán, 1994).

Cisnes: Uno de los fragmentos correspondientes con el tramo plano, revela que se contó con la presencia de cisnes para decorar esta parte de la habitación. La representación de este animal, muy popular a lo largo de toda la pintura mural romana, supone un mero recurso ornamental y, en cualquier caso, remitimos al conjunto BIL.8.1.3.1. para su análisis.

Datación

Teniendo en cuenta la información que nos aporta de manera directa la excavación, el techo de la estancia debió realizarse forzosamente entre el año 10 y el 60 d.C. De forma indirecta, como hemos ido exponiendo, el sistema compositivo y los distintos ornamentos nos permiten aquilatar más la cronología. La presencia de diagonales en el esquema del techo plano, hace que se relacione directamente con cubiertas fechadas en la fase II del III Estilo. Por otra parte, la presencia de motivos de cinco puntos, populares en época de Tiberio, y los capullos florales antitéticos típicos también de la citada etapa tal y como aquí se presentan, hicieron que A. Mostalac afirmara que la cubierta se elaboró entre el 20/25 y el 35 d.C., planteamiento que queda plenamente

corroborado por todos los paralelos citados y con el que estamos plenamente de acuerdo.

Conclusiones

El conjunto que hemos analizado presenta un vocabulario ornamental y unas características técnicas típicamente itálicas, lo cual nos lleva a pensar que el taller que llevó a cabo esta decoración es de procedencia itálica. Existe una cuidada ejecución técnica en la elaboración de morteros y en la utilización de la variada paleta cromática con una adecuada combinación de pigmentos, pericia que no se repitió en las figuraciones de los emblemas, ya que están realizados de forma ligeramente tosca. Podemos establecer la hipótesis, por tanto, de que el equipo de artesanos estaba cualificado, aunque quizá se integraba en el mismo un *pictor imaginarius* menos preparado.

En cualquier caso, podemos decir que el taller supo trabajar en un proyecto unitario junto con los arquitectos, marcando éstos la forma y ubicación de este ambiente dentro del esquema general de la casa, adaptando los segundos una meditada decoración a la funcionalidad del mismo, de acuerdo con una concepción concreta del espacio plenamente itálica (Scagliarini Corlaita, 1974-1976: 29; Barbet, 1985a: 130-135; Clarke, 1985; 1988-1989; Guiral y Mostalac, 1993: 390-391), permitiéndonos así identificarlo con un *oecus*⁵⁸ triclinar, un tipo de habitación lujosa que pudo funcionar como salón de recepción y como espacio para banquetes (Beltrán *et al.*, 1984: 124-126).

⁵⁸ *Oecus* es un término ambiguo, citado por Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VI 3, 8) por primera vez para designar espacios cuadrados abiertos al peristilo, con presencia de columnas interiores y ventanales laterales en algunos de ellos, y asociados a estilos arquitectónicos de influencia extranjera y exótica. Desde entonces, buena parte de la historiografía –consultese en Beltrán *et al.*, 1984: 125-126- ha identificado estos ambientes en muchas de las casas campanas. Realmente, Vitrubio es el único que hace uso de esta palabra para denominar a unos comedores especiales. Por ello, estamos de acuerdo con P. Uribe (2008: 546), cuando declara su preferencia por el término de “salón triclinar” o “salón de aparato” para este tipo de habitaciones en las que, como en *Celsa*, están ausentes las columnas interiores y faltan pruebas para confirmar la presencia de ventanales laterales.

La decoración establece una clara bipartición 1/3-2/3, que diferencia la zona donde se iban a disponer los lechos y mesas, y el espacio de tránsito o circulación. Como hemos podido observar en el capítulo dedicado a las decoraciones de I y II Estilo en el *Conventus Caesaraugustanus*, contamos con varios ejemplos⁵⁹ que indican la popularidad en *Hispania* de esta práctica, según la cual se adecuaba la decoración de pavimentos y muros a determinadas habitaciones con una funcionalidad concreta en la que tal división adquiere todo su sentido, como son los triclinios y cubículos. A este respecto, dentro de la tipología efectuada por P. W. Foss (1994: 112-115) de las habitaciones utilizadas como comedor, el autor establece una clara diferenciación entre las que denomina como *Dining room*, y las que llama *Dining hall*, argumentando que para que una estancia sea integrada en esta segunda categoría debe ser más larga que las habitaciones clasificadas dentro de la primera –más de 4,40 m- y al menos medir tanto de ancho como aquéllas –3,60 m- (Foss, 1994: 112). Estos aspectos se cumplen plenamente en *Celsa*, ya que la estancia mide 6 m de ancho y 10,80 m de largo.

Tal y como demuestra la cubierta que acabamos de analizar, esta moda no se extingue con el II Estilo, sino que es retomada en el III, aunque cuenta con una particularidad. En la estancia 12 de *Celsa*, el pavimento, totalmente blanco y sin decoración, no marca dicha división sino que es en este caso la decoración pictórica la responsable de marcar las zonas funcionales del *oecus* triclinar. Esto hace que debamos apostar por la idea de que ha habido un deseo de representar en el techo lo que era común ver en el pavimento de este tipo de estancias. Quizá por ello la mayoría de paralelos que hemos mostrado para los emblemas centrales, tanto del tramo abovedado como del recto, provienen de mosaicos (*supra*). En Pompeya debemos insistir de nuevo en el caso tan similar al que aquí presentamos, fechado además en la fase IIb del III Estilo,

⁵⁹ Dentro del I Estilo se ha destacado la bipartición manifiesta en el pavimento y en las paredes del cubículo (2) de la Casa Agrícola de *Contrebia Belaisca*; también en los muros y el pavimento del *cubiculum* de la Casa de *Likine* en La Caridad; y a través de las columnas del *cubiculum* de Valdeherrera. En el II Estilo, observamos el mismo fenómeno en el pavimento y las paredes del gran *oecus* triclinar (5) de la Casa de Hércules, en *Celsa*; y en los muros del cubículo de la *Domus 2* de *Bilbilis*.

proveniente de la estancia 8 de la Casa del Fabbro (I 9, 7) (Barbet, 1985a: 142-143, fig. 89), donde la compartimentación se realizó valiéndose igualmente de un tramo plano y una bóveda rebajada; esquema que, no obstante, también tendremos oportunidad de comprobar en el IV Estilo, por ejemplo en las estancias HH y GG de Casa de Casa de *C. Julius Polybius* (IX 13, 1-3) (Barbet, 1985a: 236 y 239, figs. 171 y 174)⁶⁰.

La ubicación de la estancia 12 dentro del esquema general de la vivienda y la bipartición que presenta en la decoración del techo fueron las razones que impulsaron a interpretar dicho ambiente como un *oecus* triclinar. Como advierte R. Ling (1995: 250), la temática dionisiaca no debe ser tomada como argumento único para identificar *triclinia*, aunque el mismo autor reconoce su popularidad dentro de este tipo de habitaciones. De hecho, no sólo el universo dionisiaco es apropiado para comedores, sino también otras escenas, como aquéllas relacionadas con el amor, en nuestro caso representado por la presencia de Venus, ya que se trata de un tema igualmente ligado a ambientes festivos, comunes en este tipo de estancias. Contamos a este respecto con un fantástico paralelo: en el triclinio 8 de la Casa degli Amanti (I 10, 11) el contexto dionisiaco se entremezcla con temas amorosos, por ejemplo, con la recurrente pareja de Venus y Marte (Ling, 2005: 130-131).

No conservamos la ornamentación de los muros –a excepción de los pequeños fragmentos *in situ* situados en el zócalo–, por lo que no sabemos si esta bipartición estaba presente en la decoración parietal. No obstante, tal y como indica A. Mostalac, parece que en la fase final del III Estilo y durante el IV, no se marca, o al menos no tan bruscamente, la división funcional en las paredes⁶¹ que, en este caso, sí consta en el techo a través no sólo de un tramo plano y otro abovedado, sino también con la utilización de dos esquemas compositivos distintos.

⁶⁰ Sin embargo, en los techos constatados en IV Estilo en el área objeto de nuestro estudio, no hemos visto tal herencia. Véase conjunto CAES.2.1.3.2. –al que remitimos para conocer las actividades que se realizaban en este tipo de ambientes– y BIL.8.1.3.3.

⁶¹ Sirva como ejemplo el triclinio de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (BIL.3.1.3.7.). Como excepción, consúltese el conjunto CAES.2.1.3.2.

En conclusión, tenemos una rica decoración en la cubierta que reproduce las modas itálicas imperantes en el momento, hecho visible tanto en la organización general como en los ornamentos en sí. Asimismo, la técnica con la cual fue elaborada denota una extracción itálica del taller que la llevó a cabo; y ahora cabe preguntarnos si podemos suponer la misma procedencia de los comitentes que la encargaron.

Según F. Pina (2000: 30), no hay opción a debate, los colonos que se instalaron en *Celsa* eran de procedencia itálica, por lo que podríamos suponer un propietario originario de dicho territorio o relacionado con una familia foránea, argumento que queda avalado por los hallazgos epigráficos acontecidos. En el *cubiculum* (8), en el nivel estratigráfico fechado en época de Tiberio-Claudio, última fase de ocupación de la casa, se halló un *sigillum* de alabastro con un texto grabado en negativo donde se puede leer *L (uci) Lici(ni) At (ticus)*. Si se acepta la interpretación del *cognomen* como *Atticus* (Cisneros, 1998: 27), debe relacionarse con la importante familia de los Licinios. A juzgar por su *praenomen* y *nomen*, quizá fue el libertino de L. Licinio Sura, *duunvir* de *Celsa* durante los años 15-14 y 12 a.C., según los testimonios numismáticos hijo de L. Sura, magistrado monetario presente en la colonia en el 39 a.C. (Beltrán *et al.*, 1984: 24)⁶². En cualquier caso, se trató de un comitente con un alto nivel económico, patente no sólo en la gran estructura que creó para sí con la unión de dos casas, sino también en el programa decorativo que seleccionó para la remodelación de los ambientes, plenamente itálico tanto en estructura como en iconografía.

CONJUNTO CEL.2.1.3.11.: Estancia 14⁶³

Pinturas halladas *in situ* en la parte septentrional de la estancia.

⁶² Cabe la posibilidad, sin embargo, de que el sello encontrado no tuviera implicaciones inmobiliarias. Véase Cisneros, 1998: 27, nota 51.

⁶³ Mostalac y Beltrán, 1994: 117.

Características

a) Mortero: Formado por tres capas:

1ª capa: 0,5 cm.

2ª capa: 1 cm.

3ª capa: 2 cm.

Su composición está basada en la mezcla de yeso –que se presenta en forma de grumos coloreados de ocre rosáceo en la segunda capa-, arena y grava, materiales que disminuyen en tamaño conforme se acercan a la capa pictórica.

b) Sistema de sujeción: Se aprovecharon las irregularidades del muro.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se distingue la presencia del gris, el rojo, el negro y el blanco; aplicados mediante la técnica del “falso fresco” debido a la presencia del yeso. El ocre rosáceo podría estar indicando la presencia de arcilla para facilitar la fijación de pigmentos.

e) Particularidades: La pieza conservada permite observar que el enlucido montaba sobre el pavimento.

La superficie se presenta rugosa y poco alisada, lo que más que al poco cuidado del artesano, se debe achacar a la zona de la pared que decoraba, el zócalo.

Descripción

Zócalo: Sobre un fondo gris rosáceo se realizó un fino moteado con pintura roja, negra y blanca. Posiblemente estos pigmentos se utilizaron para decorar la zona media.

Estudio estilístico

Zócalo con fino moteado: Sistema decorativo propio de los zócalos de la primera mitad del siglo I d.C.⁶⁴

Datación

La investigación arqueológica nos informa de que las antiguas habitaciones de la Casa B se unificaron para crear la exedra (14) en la fase IIIB-1 de la Casa C, datada entre los años 10/15 d.C. y el 50/54 d.C. El estudio estilístico, por otra parte, confirma esta cronología, pero no permite matizar más al respecto.

Conclusiones

La posible exedra (14) de *Celsa* se relaciona con el ambiente (H.10) de *Bilbilis*⁶⁵. En ambas existen exiguos testimonios pictóricos por lo que no podemos hacer un análisis de las pinturas de este tipo de ambientes, aunque sí podemos establecer la hipótesis de que estuvieron ricamente decorados, a juzgar, sobre todo, por el caso bilbilitano, algo que no debería extrañarnos al ser estancias destinadas a la recepción, la reunión y la conversación.

CONJUNTO CEL.2.1.3.12.: Estancia 15a⁶⁶

Pinturas halladas en estado fragmentario que fueron clasificadas por A. Mostalac en tres grupos⁶⁷.

Características técnicas

a) Mortero: El grupo A presentaba dos capas:

1ª capa: 0,9 cm.

⁶⁴ Véase nota 27.

⁶⁵ Véase conjunto BIL.2.1.3.2.

⁶⁶ Mostalac y Beltrán, 1994: 117.

⁶⁷ Se exhumaron también un grupo de cornisas de notable tamaño, con una cara inferior horizontal con una prolongación muy acusada (Mostalac y Beltrán, 1994: 117).

2ª capa: 0,6 cm.

Se compuso con yeso y arena, materiales a los que se añadieron carbón y ceniza en la segunda capa, que le confirieron un color grisáceo.

El grupo B también contó con un mortero con dos capas de preparación:

1ª capa: 1 cm.

2ª capa: 0,3 cm.

Los principales materiales hallados en su composición son el yeso, la arena y la cerámica machacada en la primera capa; y nuevamente el yeso, el carbón, la ceniza y la arena en la segunda, adquiriendo así la misma tonalidad descrita para el caso anterior. La presencia de ceniza⁶⁸, como en el caso anterior, y cerámica machacada⁶⁹ podría estar indicando que se trató de una estancia sometida a grandes cambios de temperatura.

El grupo C lo componen fragmentos en muy mal estado de conservación. Respecto a su mortero, sólo podemos decir que estaba compuesto de yeso teñido de color ocre, de forma similar que lo descrito, por ejemplo, para el conjunto anterior (CEL.2.1.3.11).

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Sólo podemos apuntar que el color rojo fue utilizado de forma exclusiva para los fragmentos conservados del grupo A.

e) Particularidades: Nada reseñable.

⁶⁸ Véase conjunto ILE.2.1.3.1.

⁶⁹ Véase conjuntos BIL.3.1.3.4. y BIL.8.1.3.1.

Descripción y estudio estilístico.

Zócalo: Los fragmentos del grupo A pertenecen al arranque de la pared en contacto con el suelo y presentaban todos ellos monocromía roja. Del resto de grupos no tenemos datos ni argumentos para ubicarlos.

Dada su banalidad, no podemos presentar en un estudio estilístico de estas piezas.

Datación y conclusiones

Sus investigadores nos informan de que pertenecen a la fase IIIB-1 de la Casa C. Se trata así de pinturas banales fechadas entre el 10/15 y el 50/54 d.C.

CONJUNTO CEL.2.1.3.13.: Relleno de la estancia 15b⁷⁰

Pinturas halladas en estado fragmentario que fueron clasificadas por A. Mostalac en cuatro grupos. No se pueden adscribir a la estancia donde aparecieron ya que los muros de ésta no presentaban indicios de haber sido pintados.

Características técnicas

a) Mortero: El grupo A conservaban únicamente una capa:

1ª capa: 0,5 cm.

Compuesta exclusivamente de yeso.

El grupo B conservaba tres capas:

1ª capa: 0,6 cm.

2ª capa: 1,8 cm.

⁷⁰ Mostalac y Beltrán, 1994: 118.

3ª capa: 0,6 cm.

La composición era distinta según la capa. Los materiales presentes en la primera eran yeso, arena y cerámica machacada. En la segunda, yeso, arena y grava, y en la tercera, yeso ceniza, carbón y arena. Basándonos en esto, podemos decir, tal y como hemos visto en el conjunto anterior (CEL.2.1.3.12.), que existe la posibilidad de que la habitación estuviera sometida a cambios constantes de temperatura.

El grupo C también conservaba sólo la capa superficial, de la que no constan datos sobre su composición:

1ª capa: 0,8 cm.

No se conocen datos acerca del mortero del grupo D.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: En el grupo A documentamos la presencia del color negro, el blanco y el rojo; en el grupo B se observa únicamente la presencia del rojo; los fragmentos del grupo C sólo muestran el pigmento blanco; y en el grupo D no conocemos los colores utilizados.

e) Particularidades: La capa pictórica de los fragmentos del grupo D se hallaba muy perdida.

Descripción y estudio estilístico

Zócalo: Tan solo los fragmentos del grupo A se pueden adscribir a una zona concreta de la pared, el zócalo, ya que presentaban una decoración de fondo negro con un fino moteado en blanco y rojo.

De los fragmentos del grupo B, simplemente sabemos que estaban pintados de rojo; lo mismo que los pertenecientes al grupo C, donde se utilizó exclusivamente el blanco. Finalmente, del grupo D sólo conocemos que se observaba “una decoración geométrica muy perdida” (Mostalac y Beltrán, 1994: 118). Ninguno de los elementos permite un análisis estilístico.

Datación y conclusiones

Los fragmentos se hallaron en un nivel estratigráfico correspondiente a la fase IIIB-1 de esta vivienda (10/15 d.C.-50/54 d.C.). Basándonos en lo anteriormente expuesto, no podemos matizar más esta cronología.

CONJUNTO CEL.2.1.3.14.: Estancia 16⁷¹

Pinturas halladas en estado fragmentario que fueron clasificadas por A. Mostalac en tres grupos.

Características técnicas

a) Mortero: Conservamos datos acerca del grosor y número de capas de mortero de dos de los tres grupos documentados. El grupo B cuenta con dos capas de preparación:

1^a capa: 0,9 cm.

2^a capa: 1 cm.

Los componentes del mortero del grupo B eran yeso y arena, materiales a los que se le añadió grava en la segunda capa.

Los datos correspondientes a los fragmentos del grupo C son los siguientes:

1^a capa: 0,4 cm.

⁷¹ Mostalac y Beltrán, 1994: 118.

2ª capa: 0,4 cm.

3ª capa: 1 cm.

El mortero estaba compuesto por yeso y arena en todas las capas. Sin embargo, en la primera se añadió cerámica machacada, quizá como aislante de la humedad⁷²; mientras que en la tercera hallamos grava.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Sólo se constata el color violeta utilizado de manera exclusiva en los fragmentos del grupo B, y el color rojo para los del grupo C.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción, estudio estilístico, datación y conclusiones

En el grupo A los fragmentos contaron con una capa subyacente de color rosáceo, razón por la cual sus investigadores argumentan que pertenecieron a la estancia 12. Del resto, sólo conocemos piezas con monocromía violeta –grupo B- y roja –grupo C-, por lo que no podemos ni adscribirlas a una zona concreta de la pared ni realizar un análisis decorativo de las mismas. Únicamente podemos apuntar que se hallaron en el nivel estratigráfico fechado en la fase IIIB-1 de la vivienda, fechada entre el 10/15 d.C. y el 50/54 d.C.

CONJUNTO CEL.2.1.3.15.: Estancia 19⁷³

Se halló una placa *in situ* en el momento de la excavación⁷⁴.

⁷² Véase conjunto CEL.2.1.3.12.

⁷³ Mostalac y Beltrán, 1994: 118.

Características técnicas.

a) Mortero: Contó con tres capas de preparación:

1ª capa: 0,3 cm.

2ª capa: 1,5 cm.

3ª capa: 2 cm.

En cuanto a su composición, el yeso y la arena estaban presentes en las tres capas. Sin embargo, mientras que en la segunda se añadió grava, en la tercera ésta fue sustituida por carbón, quizá para paliar los efectos negativos de los cambios bruscos de temperatura⁷⁵.

b) Sistema de sujeción: Se aprovecharon las irregularidades presentes en la pared.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Únicamente se constató la presencia del pigmento granate.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción, estudio estilístico, datación y conclusiones.

Zócalo: Dado que se trata de una placa *in situ*, suponemos que formaba parte de la zona inferior del muro, ya que ésta es la única sección conservada en las paredes de esta vivienda. La utilización del granate suele ser común para los rodapiés y zócalos de los conjuntos pictóricos, por lo que parece lógica esta interpretación. Más allá de los datos técnicos anteriormente expuestos, nada

⁷⁴ También se exhumaron una serie de fragmentos con monocromía roja y una capa subyacente de color rosáceo (Mostalac y Beltrán, 1994: 118). Las piezas no aportaron más datos, por lo que decidimos no dotarlas de un apartado concreto.

⁷⁵ Véase conjunto CEL.2.1.3.12.

podemos analizar que nos ayude a matizar la cronología de la decoración de esta habitación, la cual, según sus investigadores, corresponde igualmente a la fase IIIB-1 de la Casa C.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

De todos los conjuntos analizados, lo cierto es que sólo las estancias 6 (CEL.2.1.3.4.), 12 (CEL.2.1.3.10.) y 14 (CEL.2.1.3.11.) y, en menor medida, la 7 (CEL.2.1.3.7.) y la 15b (CEL.2.1.3.13.), han aportado restos pictóricos significativos, correspondientes al III Estilo, si bien debemos apuntar que en el caso de la cubierta del *oecus* triclinar, hemos podido matizar más la cronología, llevando tal decoración a la fase madura del citado periodo.

A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 119), argumenta que el mismo taller de pintores trabajó en el *oecus* (12), en el *tablinum* (6) y en la exedra (14), basándose en la similitud que presentan en cuanto a pigmentos y algunos elementos decorativos, por lo que tendríamos llevar la fecha de estas dos últimas decoraciones –que hemos adscrito anteriormente, sin matizar, al III Estilo- también a un momento avanzado del III Estilo, en torno al 20/25 d.C.

Si observamos el mortero tan particular presente en la práctica totalidad de conjuntos analizados, caracterizado por la mezcla intencionada de yeso –con la misión de obtener un fraguado rápido- y arcilla –para una mejor fijación de los pigmentos-, y por un *intonaco* rosáceo, el mismo autor establece que dichos artesanos decoraron íntegramente la Casa C. Sería así un taller itálico que llegó a la colonia a finales del segundo cuarto del siglo I d.C., con motivo de la gran reforma practicada a comienzos del reinado de Tiberio, para subsanar las carencias decorativas que arrastraba *Celsa* desde hacía tiempo, ya que desde los años 40/30 a.C. hasta la llegada de estos nuevos pintores, no hay constancia de talleres de decoradores en este territorio. Avala esta idea el hecho de que los desperfectos constatados durante este lapso temporal en los ambientes de otras viviendas de la colonia –como el *oecus* triclinar (1) y el

triclinio (2) de la Casa VII B- fueron cubiertos con antiestéticos parches blancos (Mostalac y Beltrán, 1994: 123).

Por otro lado, y teniendo en cuenta ahora todos los conjuntos de la vivienda, comprobamos que el taller de artesanos contaba con varios programas decorativos, tanto para la parte noble de la casa como para habitaciones más secundarias. A través de la decoración se deslinda claramente ambas zonas: mientras que las pinturas con cierta riqueza, como hemos comprobado más arriba, se debieron ubicar en las estancias 1-14, los ambientes fuera de este sector –estancias 15-21- bien se decoraron con pinturas monocromas banales (conjuntos CEL.2.1.3.12., CEL.2.1.3.14. y CEL.2.1.3.15.), o bien ni siquiera tuvieron decoración⁷⁶.

El *dominus* de la Casa de los Delfines, de posible extracción itálica como hemos visto, no sólo deja entrever sus gustos por la moda del momento en los repertorios iconográficos escogidos –aspecto particularmente manifiesto en la cubierta del *oecus* triclinar-, sino a partir de otra acción singular. Sabemos que las antiguas casas A y B fueron unidas para crear una gran vivienda, la Casa C. Aquéllas, como hemos comprobado en el capítulo referido a las pinturas de periodo republicano, estaban ornamentadas con repertorios característicos del II Estilo. Una vez el nuevo propietario remodela en parte su morada, conserva la decoración original de algunas estancias, pero pasan a formar parte éstas del área de servicio. Al fin y al cabo contaban con elencos obsoletos y pasados de moda.

⁷⁶ No incluimos el conjunto recuperado en la estancia 15b (CEL.2.1.3.13), ya que los fragmentos no pertenecieron a dicho ambiente, pues sus paredes denotaban que jamás estuvieron pintadas.

COLONIA CAESAR AUGUSTA

(Zaragoza)

VIII

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

I a.C.-VI d.C.

1.2. Descripción

El terreno que ocupó *Caesar Augusta*¹ se encuentra entre la depresión del río Ebro al norte, una vaguada natural en la zona occidental, al este el cauce

¹ Muchos textos clásicos nos hablan de *Caesar Augusta*. Destacamos a continuación algunos de ellos: Estrabón (*Geografía*, III 4, 10; 4, 13; 2, 15): "...el Ebro discurre a través de la región que se extiende entre los Pirineos... a sus orillas se halla una ciudad llamada Caesaraugusta"; "...Numancia dista de Caesaraugusta –que hemos dicho que fue constituida a orillas del Ebro– alrededor de ochocientos estadios..."; "...Y las ciudades que ahora se constituyen, Pax Augusta en terreno celta, Augusta Emérita en terreno turdetano y Caesaraugusta al lado de los celtíberos, y algunas otras colonias, dejan ver el cambio de las mencionadas instituciones..." (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). La cita igualmente Plinio (*Historia Natural*, III 3, 24): "Caesaraugusta, colonia inmune, bañada por el río Ebro allí donde antes estaba la ciudad llamada Salduba, de la región de Edetania, acoge a cincuenta y cinco pueblos..." (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Es citada por Pomponio Mela (*Geografía*, II 6, 88): "Aparte de las mediterráneas, las ciudades más famosas en la Tarraconense fueron Palantia y Numantia, y ahora es Caesaraugusta...". (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Y también por Ptolomeo, *Geografía*, II 6, 63: "Más al Este de estos, tanto de los bastianos como de los celtíberos, están los edetanos y sus ciudades interiores: Caesarea Augusta 14°15' (30'), 41°30'..." (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*).

Hay referencias en el *Itinerario de Antonino*, 392, 1; 433,1; 438, 1; 438, 2; 439, 4; 439, 5; 439, 12; 439, 15; 443, 2; 443, 3; 444, 2; 446, 2; 446, 8; 448, 1; 451, 2. Y en el *Anónimo de Rávena*, IV 43.

Se menciona en los primeros testimonios cristianos en Aragón. Traemos a colación: Cipriano de Cartago, *Epístola*, LXVII 6, 1: "Por lo tanto, ya que, como me escribís, carísimos hermanos y como mis colegas Félix y Sabino me lo confirman y como otro Félix de Caesaraugusta –cultivador de la fe y defensor de la verdad–..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su*

del Huerva y una serie de elevaciones entre las calles Torrenueva, Cerdán y Perena, y el interfluvio Ebro-Huerva (Aguilera, 1991a: 8-9; Beltrán, 2007: 29). Podemos decir, por tanto, que se halla en una situación estratégica privilegiada². En el periodo que estamos analizando en el presente estudio, la ciudad se adaptó al relieve del terreno, el cual acondicionó³, ocupando una superficie de 45,9 ha aproximadamente, aunque hay que señalar que es en el reinado de Tiberio y durante el resto de la etapa julio-claudia, cuando el núcleo crece extramuros hasta llegar a la desembocadura del Huerva.

La ciudad fue fundada en torno a los años 15-14 a.C. como una colonia inmune para asentar a los veteranos de las legiones IV *Macedonica*, VI *Victrix* y X *Gemina* (Beltrán y Fatás, 1998: 12). En los últimos siglos previos a nuestra Era, se documenta la existencia de una ciudad ibérica poblada por sedetanos conocida con el nombre de *Salduie*. Sin embargo, fue a partir de Augusto, quien rebautizó la ciudad con el nombre de *Caesar Augusta*, cuando empezó a desempeñar un papel de suma importancia en el valle del Ebro, actuando como verdadera capital, papel que ha mantenido con altibajos hasta nuestros días, habitándose así el espacio ininterrumpidamente (Beltrán *et al.*, 1985: 57-73; Beltrán, 2007: 3-13).

estudio). También en Prudencio, *Sobre las coronas*, IV: "...Y tú, Cesaraugusta, afanada en Cristo, /traerás a dieciocho santos/ceñida de dorado olivo, /honra de paz..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Asimismo, hay referencias en diversos concilios, como en *El Concilio de Elvira* (300-306?): "El Concilio...Celebrado en tiempos de Constantino...Habiéndose reunido los santos y religiosos obispos en la iglesia de Elvira, esto es: Félix...Valerio, obispo de Cesaraugusta..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Y en *El Concilio de Sárdica* (343 d.C.), III 38 C: "Entre los demás que firmaron como asistentes...Casto, de las Hispanias, procedente de Cesaraugusta..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). En *El Primer Concilio de Cesaraugusta* (378 o 379): "Igualmente, el Concilio de Cesaraugusta, de doce obispos..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Es citada por otros autores tardíos, como Sulpicio Severo, *Historia Sacra*, II 47, 1: "En consecuencia y tras muchas disputas entre ellos que no merece la pena mencionar, se reúne un sínodo en Cesaraugusta, en el que también intervinieron obispos de Aquitania..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Y en Marciano Capella, *Sobre las Bodas de Filología y Mercurio*, VI 632: "Y la provincia en su conjunto tiene siete distritos: el Cartaginés, el Tarraconense, el Cesaraugustano, el Cluniense, el de los Astures..." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*).

² Desde su fundación, este enclave fue un gran nudo de comunicaciones que permitía poner en contacto al interior de *Hispania* con *Tarraco*, *Astúrica*, *Ilerda*, *Osca*, *Pompelo* y *Burdígala*. Además resultó ser punto de encuentro entre romanos e indígenas, convirtiéndose en una ciudad híbrida y mixta (Beltrán y Fatás, 1998: 14-16).

³ Se realizaron desmontes, aterrazamientos y muros de contención.

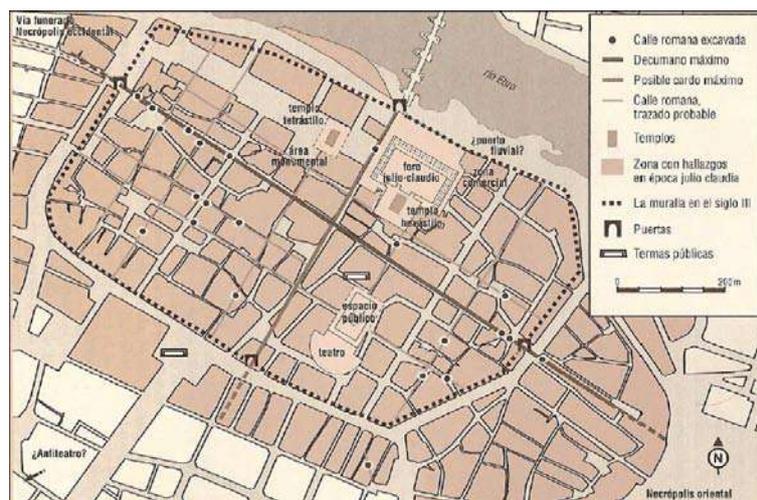


Figura 1: Plano general de *Caesar Augusta* (Galve y Cebolla, 2007)

Hasta los años setenta, sólo se conocían descripciones y hallazgos inconexos de la colonia romana⁴. Esta situación cambió radicalmente a partir de 1972, momento en el que A. Beltrán inició las primeras excavaciones en el teatro romano. Desde entonces, las investigaciones se sucedieron bajo la dirección del Museo de Zaragoza. A partir de 1991 fue el Ayuntamiento de dicha ciudad el encargado de tales trabajos a través de convenios entre la Diputación General y empresas constructoras (Uribe, 2008: 139).

En lo que respecta a la trama urbana, fruto de una total planificación previa, el enclave se organizó a partir de unas vías máximas paralelas y perpendiculares al río Ebro: el decumano, delimitado por las Puertas de Toledo y la de Valencia o Puerta Romana; y el cardo⁵, que unía las Puertas del Ángel y Cinegia, cuya ubicación ha sido puesta en tela de juicio⁶ (Beltrán, 1982: 43-47; 2007: 31). Estos accesos formaban parte de la muralla que rodeaba la ciudad

⁴ Traemos a colación las palabras de M. Beltrán, para ilustrar la situación de la Arqueología en Zaragoza hasta los años 70 –algo que, por otro lado, podríamos extrapolar a la mayoría de los casos que se tratan en este trabajo–: “Una definición de la arqueología de *Caesaraugusta* en sus primeros tiempos, tendría que concluir con la afirmación de que fueron actuaciones sumamente difíciles, anecdóticas en muchos casos y sometidas siempre a la esfera de los hechos consumados. La situación se desarrolló sin posibilidades de control y vigilancia, sin estabilidad en la formación de un equipo científico, faltos de un abordamiento ambicioso del problema...” (Beltrán, 1982: 13).

⁵ La red viaria romana conservada es de época tiberiana y no augústea (Beltrán y Fatás, 1998: 24).

⁶ Para conocer este y otros aspectos históricos y urbanísticos debatidos en la actualidad, véase Paz, 2007: 24.

(Beltrán *et al.*, 1985: 58; Escudero, 1991: 30-32; Escudero *et al.*, 2007: 43-50), y que ha sido descrita como inexpugnable por varias fuentes de los siglos VI y XII (Paz, 2007: 15)⁷. En la citada planificación, se reservaron importantes áreas vacías para futuros espacios públicos (Beltrán y Fatás, 1998: 24), aunque fueron tres pilares fundamentales los que hicieron posible su posterior desarrollo: la mencionada muralla, el puente y las infraestructuras hidráulicas⁸ que la abastecían de agua.

En cuanto a las zonas públicas más importantes, se supone la ubicación del primer foro augústeo en el cruce de las dos vías máximas. Con Tiberio se reforma y amplía el anterior y se levanta, por tanto, el gran foro de la colonia⁹, que ocupó lo que actualmente es la Plaza de la Catedral de La Seo, cercano al puerto fluvial (Casabona y Pérez, 1991: 17-26; Beltrán y Fatás, 1998: 29-30 y 43-45; Escudero *et al.*, 2007: 50-56). Por supuesto contaría con estructuras de especial importancia entre las cuales se ha documentado el templo (Hernández y Núñez, 2000: 185-188). Asimismo, se ha constatado la existencia de termas públicas, también en las proximidades del foro (Beltrán y Fatás, 1998: 49-51), y áreas mercantiles y de negocios, por ejemplo, en la esquina de Paseo Echegaray y Caballero con la Plaza de las Tenerías (Beltrán, 1982: 49; Beltrán y Fatás, 1998: 30-31 y 46-47; Beltrán, 2007: 34). No faltaban tampoco en esta ciudad importantes edificios de espectáculos; así, se halla perfectamente documentado el teatro, por la actual Calle Verónica, cuya construcción comenzó en época de Tiberio (Beltrán, 1982: 47; Pérez, 1991: 27-29; Beltrán, 1993: 100; Beltrán y Fatás, 1998: 47-48)¹⁰. Se ha querido ver la existencia de un supuesto anfiteatro entre las Calles Albareda, Bilbao, Capitán Portolés y la

⁷ Su construcción, verdadero signo de la *dignitas* romana, comenzó en época de Augusto y se concluyó a finales del siglo I d.C. A lo largo de su historia sufrió muchas reparaciones, de tal forma que incluso se llegó a pensar en la existencia de dos murallas, una fundacional con núcleo de *opus caementicium* y forro de sillares, y otra bajoimperial sólo de sillares (Beltrán y Fatás, 1998: 26).

⁸ *Caesar Augusta* es, junto con Mérida y Vienne, entre otras, un ejemplo de ciudad nacida junto a un puente construido sobre un río que actuó como auténtico elemento vertebrador de la misma. Además, este puente tuvo carácter de acueducto, lo que queda demostrado por el hallazgo, a comienzos del siglo XIX, de tubos de plomo (Beltrán y Fatás, 1998: 28).

⁹ Véase página 244.

¹⁰ A diferencia de otras obras anteriores, ésta no estaba planificada, ya que hubo que arrasar una zona ya urbanizada para su construcción.

Avenida César Augusto, pero la justificación de esta afirmación ha sido puesta en tela de juicio (Escudero y Galve, 2007: 69).

Tenemos constancia también de varias necrópolis: la septentrional situada en Paseo Echegaray y Caballero; la occidental, situada por la Calle Predicadores; la oriental, en la Calle de Nuestra Señora del Pueyo (barrio de Las Fuentes); y la necrópolis meridional, la cual podemos encontrar en la antigua Huerta de Santa Engracia (Aguarod y Galve, 1991: 37-38; Galve y Mostalac, 2007: 85-93).

Queda abordar el ámbito habitacional privado, en el que centraremos nuestro trabajo. Sabemos que la ciudad se repartiría en cuarenta *insulae* (Beltrán y Fatás, 1998: 25), en módulos de unos cuarenta metros –al menos en época de Tiberio-. Es en la etapa julio-claudia cuando despegaba la edificación privada culminando en el periodo flavio con las *domus* suburbanas de la Plaza de España, Calle Rebolería o Calle Heroísmo. Por el momento, se han documentado espacios domésticos (Aguarod y Mostalac, 1991: 33-35; Beltrán, 2007: 30-42; Uribe, 2008: 142-163) en la Calle Don Juan de Aragón 9 (Galve, 1991: 203-209; 1996: 56-61; Beltrán y Mostalac, 2007: 71); en la Calle Añón esquina con Calle Heroísmo y Calle La Torre (Pérez, 1990: 197-200; Balmelle *et al.*, 2003: 254-256; Corral, 2003: 150; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-83; Mostalac *et al.*, 2007: 255-261; Beltrán, 2009: 31-33); en la Calle Fuenclara y Calle Candalija (Casabona y Delgado, 1988-1989: 341-344; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-83); en la Calle Predicadores, 24-26 (Galve, 1986-1987: 289-291; 1987-1988; Delgado, 1991a: 283-288; 1991b: 289-292; 1991c: 293-295; Cebolla, 1994b: 281-285; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-73); en la Calle Coso 172 (Cebolla, 1994: 269-273); en el solar de las Calle Gavín 8-10 y Calle Palafox 17-19-21 (Beltrán, 1982: 57; Beltrán *et al.*, 1985: 71 y 94; Cebolla y Novellón, 1994: 275-280; Beltrán y Fatás, 1998: 51; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-83); en la casa del solar de la Calle Alonso V y Calle Rebolería (Beltrán 1953: 27-37; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-83); y en la Calle Ossau esquina con Méndez Núñez (Delgado *et al.*, 1994: 287-291; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-83).

Hay constancia de otros hallazgos relacionados con la edilicia doméstica, aunque la ausencia de datos nos obliga a ser precavidos en esta cuestión (Uribe, 2008: 139). Es el caso de los restos de las Calles Gavín y Sepulcro (Beltrán *et al.*, 1983: 227; Beltrán y Mostalac, 2007: 75); los del solar del antiguo Instituto de Bachillerato Mixto 4-Plaza Nolasco-Calle San Vicente de Paul (Álvarez y Mostalac, 1994: 249-250); los del solar de la Calle Manifestación y la Calle Muralla (Blanco y Cebolla, 1993: 181-186); los de los solares de las calles San Agustín 3 y Coso 168-170 (Cebolla y Blanco, 1991: 257-262); Los del solar de la Iglesia del Temple (Casabona, 1991: 275-278); los del solar de la Calle Prudencio (Beltrán, 1982: 57; Beltrán *et al.*, 1985: 85; Beltrán y Fatás, 1998: 52; Beltrán y Mostalac, 2007: 76); los del solar de la Calle Palomeque 12 y Vía Imperial (Beltrán, 1982: 31; Beltrán y Mostalac, 2007: 78); y los del solar de San Juan de los Panetes (Beltrán y Mostalac, 2007: 80).

2.- VIVIENDAS

2.1. Casa de la Calle Añón esquina Calle Heroísmo y Calle La Torre¹¹

2.1.1.- Cronología:

Siglos I-II d.C.

2.1.2.- Descripción:

Durante la excavación llevada a cabo por la empresa Arqueo-Expert S. L, dirigida por J. A. Pérez Casas en un primero momento, y posteriormente también por J. Delgado Ceamanos, se documentaron en el solar al que hacemos referencia dos *insulae* de época altoimperial separadas por un eje viario.

La situada en la parte oriental estaba peor conservada, pero aun así se pudieron identificar pavimentos hidráulicos, cloacas y parte de un sistema

¹¹ Pérez, 1990: 199; Corral, 2001-2002; 2003: 150; Mostalac *et al.*, 2007: 255; Beltrán y Mostalac, 2007: 70-78; Uribe, 2008: 146; 2014.

termal. Estudios posteriores la insertan dentro del periodo flavio (Pérez, 1992 *apud* Beltrán y Mostalac, 2007: 78). La más occidental de ellas –a la que pertenece la *domus*, fechada en la segunda mitad del siglo I d.C. y que cuenta con el conjunto pictórico en el que nos vamos a centrar- estaba en mejor estado, lo que permitió ya en un primer momento la identificación de algunas de sus estancias principales, tales como las *fauces*, pasillos de distribución, atrio, *cubicula*, y un peristilo con un *impluvium*; incluso, a modo de hipótesis, se ubicó la zona de servicios en la parte septentrional. Más tarde, se pudo concretar que se trataba de una casa de planta itálica con atrio de la que, efectivamente, se conservaba el *impluvium* ligeramente descentrado, y ocho ambientes abiertos al mismo (Corral, 2003: 150; Beltrán y Mostalac, 2007: 73-74; Uribe, 2008: 146). No parece que la planta sea totalmente uniforme, lo que podría deberse a la necesidad de adaptarse al solar, o al gusto del *dominus* (Corral, 2001-2002). Globalmente, los restos se asociaban a un cardo con infraestructuras de saneamiento y estaban situados en el exterior del recinto amurallado de la colonia (Pérez, 1990: 199) (Fig. 2).

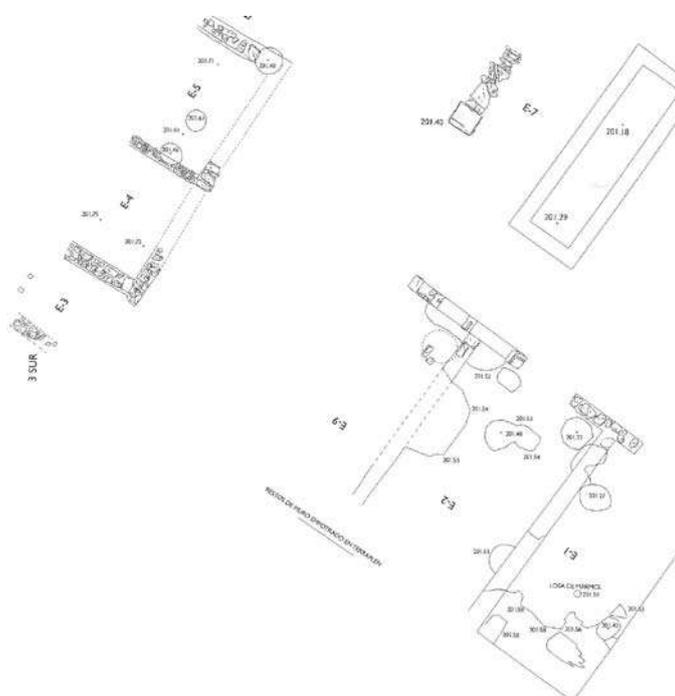


Figura 2: Planta de la vivienda hallada en la Calle Añón de Zaragoza (Corral 2001-2002)

En uno de sus ambientes –denominado E-2 e identificado como un triclinio–, se hallaron restos pictóricos y piezas musivarias¹², pertenecientes la mayoría de ellos a la misma estancia donde fueron exhumados¹³. Sus medidas –8,60 x 5,50 x 3,50 m– recuerdan al modelo vitrubiano de planta rectangular de 29,10 pies de largo por 18,60 pies de ancho (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VI 3), pero sin presentar la fórmula de la longitud doble a la anchura. Contó con una orientación norte-sur, de tal forma que la puerta de ingreso se emplazaba al norte, disposición característica de un *triclinium aestate* (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VI 4). La zona del fondo se destinó a los lechos triclinares y a la mesa, mientras que el espacio anterior, junto a la puerta de ingreso, serviría como antesala. (Mostalac *et. al.*, 2007: 260)¹⁴.

Antes de comenzar a analizar los restos pictóricos es necesario, para entender la estancia en su totalidad, hacer alusión a otros elementos decorativos que formaban parte de la misma. Se hallaron en un nivel de escombros numerosas placas de alabastro translúcido romboidales y rectangulares, dato que nos indica la presencia de vanos. Por otro lado, igualmente interesante fue la exhumación de su pavimento¹⁵, de mortero blanco con teselas incrustadas y correspondiente a la primera fase constructiva del triclinio, datable en época de Claudio, a la que también pertenece el techo de la misma (CAES.2.1.3.2.). En el centro cuenta con un emblema de *opus tessellatum* decorado con peltas, en torno al cual se dispondrían los lechos triclinares. Fue añadido en época posterior, en el periodo flavio, sustituyendo al que en origen acompañaba al pavimento que acabamos de describir. Así, es contemporáneo al conjunto CAES.2.1.3.1., es decir, a las paredes de la habitación. La zona de acceso, por su parte, poseyó un diseño de retícula de cuadrados decorados en el centro con una roseta de cuatro pétalos. El

¹² Parte fueron encontrados en el ambiente E-1. Son los que hoy se exhiben en el Museo de Zaragoza (Beltrán, 2009).

¹³ Tras un estudio de los informes de excavación por parte de la arqueóloga R. Corral, se constató que las piezas recuperadas aparecían en los niveles correspondientes a la caída del edificio y no se trataba, por tanto, de un relleno artificial.

¹⁴ Sólo conocemos dos estancias triclinares completas en toda la colonia: la presente en la Calle Don Juan de Aragón (Galve, 1996: 36) y la que ahora nos ocupa.

¹⁵ Expuesto junto con las pinturas en el Museo de Zaragoza.

pavimento –y el ambiente en general- seguramente quedó compartimentado a razón de 1/3 para el emblema y 2/3 para los lechos (Balmelle *et. al.*, 2003: 256-257, fig.9; Corral, 2003: 150-152).

2.1.3.- Decoración pictórica:

El levantamiento de los fragmentos exhumados durante la excavación y su posterior ensamblaje permitió la diferenciación de dos conjuntos pictóricos, parte del techo y parte de la pared sur de la estancia. Contamos además con restos *in situ* del zócalo de la habitación en las paredes sur, este y oeste. En el mismo hallamos un repinte, es decir, que estamos ante dos zócalos superpuestos.

CONJUNTO CAES.2.1.3.1: Decoración parietal del *triclinium*¹⁶

Características técnicas

Para este conjunto contamos con una serie de análisis químicos¹⁷, tanto en capa pictórica como en el mortero, en los que nos basaremos para desarrollar este apartado.

a) Mortero: Hay varias características en los morteros de las distintas zonas de la pared que merecen la pena ser señaladas por separado.

Se debe tener en cuenta que permanecía *in situ* el zócalo original del muro sur y, superpuesto, estaba el correspondiente a una remodelación posterior. El zócalo primigenio contó con un mortero de un color blanquecino con abundantes nódulos de cal y restos de pinturas machacadas, mientras el más reciente estaba compuesto por yeso y cal como aglomerantes, y áridos.

¹⁶ Corral, 2002; Mostalac *et. al.*, 2007: 255-261.

¹⁷ Análisis llevados a cabo por M. P. Marzo del laboratorio de química de la Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón.

Destaca la presencia del ladrillo machacado, lo que le dotó de un color rosado¹⁸.

La mayoría del conjunto pictórico, sin embargo, se halló en estado fragmentario, lo cual, a diferencia del caso anterior, permitió documentar el número y grosor de las capas de mortero:

1ª capa: 1,3 a 2,1 cm.

2ª capa: 0,9 a 1,4 cm.

3ª capa: 2 a 4 cm.

Se comprobó en estas piezas la existencia de cal, componente mayoritario; yeso en pequeñas proporciones, arena, corpúsculos de calcita, paja troceada –de la que sólo se evidenció su impronta- pequeños fragmentos de carbón y de pinturas reutilizadas¹⁹, siendo éstas menos abundantes en la capa más cercana a la superficie pintada²⁰. El color es beige para las dos primeras capas y blanco para la tercera. Tienen un aspecto compacto y frágil, con caliches de cal visibles a simple vista que llegan a alcanzar los 0,7 cm de diámetro.

b) Sistema de sujeción: No se conserva en ningún fragmento la capa de mortero que debió contener las improntas dejadas por el sistema de sujeción utilizado, ni en los fragmentos pictóricos ni en las molduras. Suponemos para estas últimas un entramado de cañas en la parte que contactaba con el techo.

¹⁸ La composición de este mortero confiere a la mezcla unas propiedades hidrófugas que hacen pensar que la remodelación se produjo debido a unos problemas de humedad.

¹⁹ Los análisis han demostrado que estos pequeños fragmentos de pinturas tienen las mismas características, en cuanto a componentes y colores, que las que ornaban la pared, lo que nos indica que se reaprovechó un material pictórico previo, seguramente no muy alejado en el tiempo a la realización de esta nueva decoración, si tenemos en cuenta la cronología de la casa.

²⁰ Es muy frecuente encontrar fragmentos pictóricos en la preparación tanto para enlucidos de nuevas decoraciones parietales, como para suelos y construcciones en general. Se tenía en cuenta así la resistencia que el propio mortero confería a estas estructuras.

c) Trazos preparatorios: Se observan una serie de incisiones realizadas con regla en la cenefa calada del panel central B. Se trata de un profundo surco que la pintura no ha ocultado. Podemos pensar que se pudo repetir sobre el resto de orlas, aunque no lo aseguramos debido a la escasez de piezas conservadas.

Se ha comprobado la existencia también de trazos incisos a mano alzada en los filetes blancos, y trazos de encuadramiento de las bandas verdes de los paneles. Intencionadamente, se ha querido marcar la división del campo pictórico. Se destaca lo aleatorio de su disposición pues se sitúan siempre en la zona alta de la pared sin que obedezcan a una supuesta planificación.

Por otro lado, en una de las molduras pertenecientes a la unión de la parte superior de la pared con el techo, se documentó entre las capas del mortero una línea de color ocre que marcaba la recta por la cual debía discurrir este elemento.

d) Colores y técnica pictórica: Los citados análisis químicos han permitido conocer la composición de los pigmentos. Se trata de una gama cromática poco variada pero enriquecida en la decoración por las superposiciones de color y por el empleo de las degradaciones tonales.

Rojo: procedente del óxido de hierro y del cinabrio.

Verde: compuesto de silicatos hidratados de aluminio, hierro, magnesio y potasio.

Blanco: procedente de la cal.

Negro: procedente del carbón.

Gris: negro de carbón con cal.

Rosa: procedente carbonato de calcio con sulfuro de mercurio.

Granate: mezcla de óxido de hierro y negro de carbón.

Azul: azul egipcio.

En el estudio de la estratigrafía del azul egipcio se revela un dato de gran interés al no haberse detectado la presencia de una capa verde debajo, técnica empleada, por ejemplo, en el conjunto del techo que examinaremos a continuación o en varios de los bilbilitanos. Esto puede deberse a que se aplicó directamente sobre los colores de base –sobre el ocre del panel y sobre el negro de la orla-, de tal forma que no fue necesaria una capa anterior a la azul para abaratar el precio total, objetivo final de la utilización de este procedimiento, debido a que se trata de un pigmento caro.

En lo relativo a la disposición del color en la pared, se ha constatado una técnica mixta, el fresco para los fondos y el “fresco-seco” para los detalles. Aunque la superficie pictórica se hallaba perfectamente alisada, sin la existencia de uniones de jornadas ni estrías –a excepción de las zonas finales de pared-, ésta presentaba un deterioro considerable debido, por un lado, a los abundantes nódulos de cal que rompieron la capa pictórica, y por otro, al hecho de que, aunque la pintura se aplicó con el enlucido húmedo, es bien seguro que éste ya había comenzado a secarse impidiendo así la total adherencia necesaria, dejando ver, muchas veces, la capa subyacente.

Por último, es necesario detenernos sobre el orden de la aplicación del color, apreciable en algunos casos por la pérdida de la capa pictórica y comprobable en cualquier caso por los análisis realizados. En el zócalo se utilizó como fondo de color sobre el enlucido el rojo procedente del óxido de hierro, sobre el que se aplicó un gris al que se añadió una llovizna de gotas en blanco. En la zona media, se extendieron dos colores, el ocre para los paneles, y el verde para los interpaneles. Sobre los ocres se pintó la banda roja que los enmarca así como los filetes que la limitan. Las orlas negras de los paneles 1 y 3 se aplicaron luego. A ellas se les añadió los motivos que las ornan en blanco para finalmente perfilarlas en azul egipcio. Por su parte, la orla en azul egipcio

del panel central se aplicó también sobre el ocre de base, y por encima de ella se diseñaron en negro sus distintos elementos. Las figuras situadas en el centro se extendieron igualmente sobre el citado color de base.

En los interpaneles se fileteó en blanco la banda verde que enmarca la zona. Sobre el verde de base se aplicó la banda negra que vemos a continuación, que contó asimismo con los correspondientes filetes en blanco. Al mismo tiempo se realizó la columna de fuste blanco y la degradación de grises, elaborando el capitel con hojas de acanto rosas sobre un fondo granate.

Por último, se destaca la inversión en el orden de aplicación en una banda de color del final derecho de la pared, donde el pigmento rojo se dispuso sobre el verde, lo que indica una dinámica contraria en relación a las otras partes de la pared.

e) Particularidades: Los trazos preparatorios existentes no se efectuaron con mucho cuidado, ya que son visibles aun con la capa pictórica dispuesta sobre ellos.

Se constata la actuación de, al menos, dos manos diferentes a la hora de ejecutar los repertorios ornamentales, hecho apreciable en la realización de las orlas caladas de los paneles situados en los laterales, ya que cuentan con diferentes medidas y alguna pequeña variación en su diseño. Quizá la rapidez con la que se secaba la última capa de mortero destinada a soportar la película pictórica explique que dos o más personas se tuvieran que ocupar de la elaboración de la decoración.

Existe una corrección en el dibujo del motivo interpretado como el rayo de Zeus que sujeta uno de los *putti*. Se borró el primer dibujo y se redujo su tamaño; precisamente por la utilización del “fresco-seco” aún se comprueba hoy la existencia de la impronta.

Descripción y restitución hipotética (Figs. 3 y 4)

Las dimensiones totales de la pared restituida son de 5,43 m de largo, con una altura estimada de 3,46 m. Cuenta con la característica tripartición de la decoración en achura y una bipartición en altura, con zócalo y zona media-alta sin solución de continuidad.

Zócalo: Contamos con restos de los zócalos de las paredes este, sur y oeste. El primero o más profundo presentaba un fondo rosáceo sobre el que se había salpicado con manchas pintura blanca. El zócalo más moderno o superpuesto al anterior –que posiblemente perteneció a la última decoración del triclinio- mostraba un rodapié negro de 0,10 m sobre el que se dispusieron de forma alterna paneles anchos y estrechos de fondo negro, granate y blanco con vetas verdes. No hemos conservado ninguna pieza que muestre una zona de tránsito entre esta parte y la zona media²¹. La altura aproximada del zócalo rondaría los 70 cm.

Zona media: Se articula en tres paneles amarillos de 1,50 m de ancho, y bandas de transición con colores –de interior a exterior- rojo, verde y negro de 7 cm de anchura y flanqueadas todas por filetes blancos. Encuadran dichos paneles y dan paso a los interpaneles, de 21 cm, decorados con columnas sobre fondo negro.

Todos los paneles están recorridos interiormente –a 15 cm- por orlas caladas de distintos tipos, de 8-9 cm de anchura. Los denominados A y C cuentan con cenefas que contienen roleos contrapuestos con bifolios y trifolios en alternancia. Un aspecto muy significativo es que se sitúa sobre una banda negra, no dejando ver el color de fondo, contradiciendo así la propia definición de este elemento. Está enmarcada por dos trazos en azul egipcio que presentan

²¹ En el muro sur, una pieza de 0,40 cm de alto y 0,22 cm de ancho documentó la presencia de este primer zócalo. En cuanto al superpuesto, se conservó una placa de 32 cm de largo y 22 cm de alto, y otra placa de 120 cm de largo y 44 cm de alto, en el muro este; y en el muro oeste dos placas, una de 58 cm de largo y 32 cm de alto; y otra de 49 cm de largo y 39 cm de alto.

también bifolios. En los ángulos se sitúa un pequeño cuadrado que encierra una roseta octopétala con bifolios.

En el panel C, además, hay un genio alado de 46 cm de alto y 35 cm de ancho. Está erguido, desnudo y cuenta con dos alas desplegadas sobre la espalda. La cabeza está levemente ladeada e inclinada hacia su derecha. Con los brazos sujeta un tirso; el derecho se halla semiflexionado hacia arriba y el izquierdo en la misma posición hacia abajo. Sobre los antebrazos cuelga un manto que, suponemos, continua por detrás de la figura. En general, adopta una actitud estática y ligeramente en escorzo.

El panel B muestra una cenefa calada compuesta por cuadriláteros decorados de forma alterna. El campo principal de uno de los cuadrados tiene una cruceta que divide el espacio en cuatro partes, cada una decorada por un trifolio. El otro cuadrado con el cual se alterna se adorna con una flor octopétala. Esta sucesión se encuentra enmarcada por dos bandas divididas en pequeños rectángulos con gotitas en el centro de cada uno de ellos. Como en el caso anterior, no se ve el color amarillo sino que se sitúa sobre una banda de color azul.

En el tercio superior de este panel se han representado de forma erguida y desnuda una pareja de amorcillos con unas medidas totales de 34 cm de alto y 60 cm de ancho. Ambos muestran pequeñas alas desplegadas sobre la espalda y adoptan una actitud danzante. Como atributos observamos el rayo de Júpiter –con forma de meandro–, unos paños que cuelgan por detrás de sus espaldas y penden de sus antebrazos, y una cratera que sujeta uno de ellos. El amorcillo de la izquierda tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia ese mismo lado, los brazos semiextendidos hacia arriba y la rodilla izquierda levantada, de tal forma que la pierna queda semiflexionada. Su compañero parece mirarle, ya que inclina y ladea la cabeza hacia su derecha. Los brazos en este caso los extiende casi totalmente, si bien de manera horizontal. La pierna del lado izquierdo parece encontrarse sutilmente flexionada, como si quedara más retrasada que la derecha. Hay que señalar que esta composición está diseñada

para ser vista desde abajo a juzgar por el falso escorzo y las pequeñas deformaciones existentes en ciertos miembros del cuerpo.

En lo que respecta a los interpaneles, la exigüidad de los restos conservados permite un menor conocimiento de los mismos. En cualquier caso, sabemos que presentan, sobre fondo negro, columnas estriadas con capiteles corintios de muy buena factura, de 35 cm de ancho, de las cuales desconocemos cómo sería la basa²². El fuste tiene una anchura de 21 cm. Hay un adelgazamiento en la parte superior, o éntasis, con el que se consigue un efecto de gran ligereza. Aparentan tener una misión sustentante pero carecen de elementos sustentados. La columna situada entre los paneles A y B –ciertamente la mejor conservada– nos permite comprobar que el interpanel está enmarcado por bandas rojas y verdes. Además, la columna es de color rosáceo perfilada en tonos grises. El volumen de la misma se ha conseguido mediante una gradación de colores a base de granate, rosa y bistre. Este volumen también queda patente en las pencas de acanto que se resaltan del vaso pintado en granate y las dos filas de hojas de acanto. Los caulículos están marcados y sobre el ábaco, con la rosa central sugerida por círculos, se insinúa parte del arquitrabe. El astrágalo se define mediante trazos negros.

Zona superior: Las mismas bandas presentes en la zona media cierran en lo alto la pared.

La restitución total que hoy se exhibe en el Museo de Zaragoza es de 20,84 m², con una superficie de pintura de 6,68 m².

²² No se ha conservado ningún fragmento de la misma, aunque sí podría probar su existencia el trazo curvilíneo de color rojo que se constata sobre uno de los fragmentos del fuste. Bien es cierto que esta línea también se haya dispuesta así con el objeto de dar volumen al dibujo.



Figura 3: Restitución de la decoración del muro sur del triclinio de la Calle Añón de Zaragoza (Corral, 2001-2002)



Figura 4: Reconstrucción virtual de la decoración musiva y pictórica del triclinio de la Calle Anón de Zaragoza (Beltrán, 2007-2008)

Estudio estilístico

Zócalo moteado: Es un recurso ornamental ampliamente difundido sobre todo para la zona inferior de la pared. Su análisis se presenta más adelante en este mismo capítulo²³. Como veremos, el hecho de que muestre un fondo rosáceo, pero sobre todo la presencia de motas en forma de manchas, es indicativo de su realización en la segunda mitad del siglo I d.C.

Cenefas caladas²⁴: Dentro de la clasificación realizada por A. Barbet, la orla que se presenta en los paneles A y C de este conjunto es del tipo 180d, es decir, corresponde al grupo XIV denominado por la autora como “Motivos longuiformes con alternancia” y del cual encontramos un paralelo –que aun siendo el más cercano no es totalmente igual- en la exedra 23 de la Casa del Menandro (I 10, 4) (Barbet, 1981a: 996 y 998, fig. 38; Ling, 2005: 86, lám. 77) (Fig. 5).

Hay dos aspectos a destacar si comparamos nuestro caso con los pertenecientes al grupo en el cual lo hemos insertado. Por un lado, los motivos presentes en el grupo de A. Barbet, no superan los 8 cm, más aún, lo normal es que se sitúen entre los 4 y los 6, mientras que en nuestro caso, llega a alcanzar los 9 cm en el panel C. Por otro, la cenefa en general cuenta con una barroquización ausente en los demás ejemplos. Esto denota que, aunque nos hallemos ante un elemento característico de todo IV Estilo –que se da antes y después del terremoto de Pompeya del año 62 d.C.- el modo en el que se constata en *Caesar Augusta* hace que debamos situarlo en un IV Estilo maduro, asentado²⁵ y muy evolucionado en su repertorio ornamental. Este fenómeno se manifiesta especialmente en las dobles contraposiciones y alternancias, y en el

²³ Véase CAES.4.1.3.1.

²⁴ Véase ARC.2.1.3.1.

²⁵ A. Barbet, a la hora de describir este grupo, admite que hace falta una gran precisión y conocimiento para realizar los motivos que componen las orlas, los cuales se presentan en gran cantidad pero a pequeña escala (Barbet, 1981a: 929). Esto cobra singular importancia en nuestro ejemplo ya que, a lo complicado de la orla en sí, se añade la barroquización que presenta.

doble trazo de encuadramiento interior y exterior al que se le añaden gotas de agua debido a un *horror vacui*.

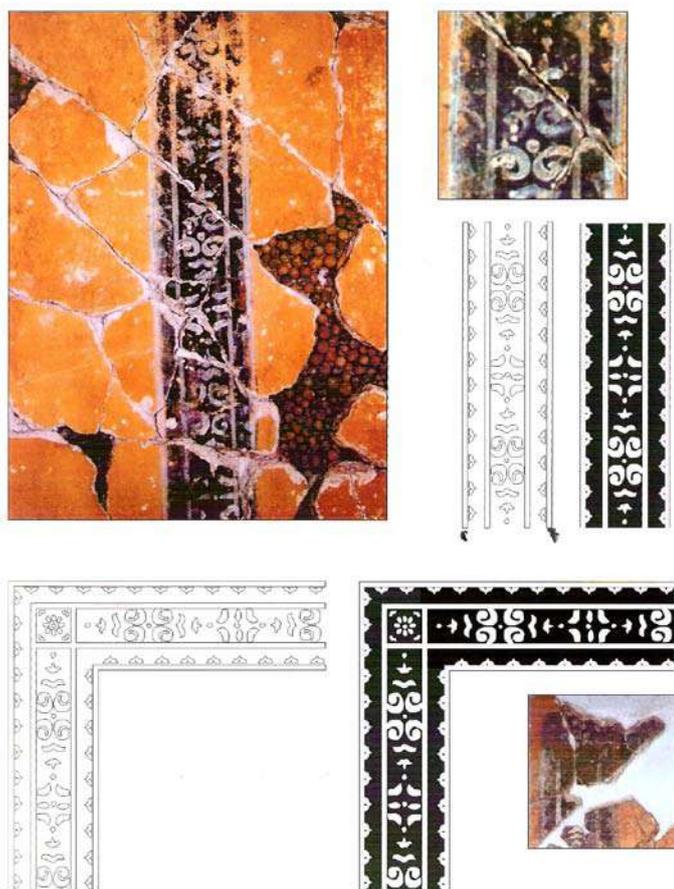


Figura 5: Orlas caladas de los paneles A y C del triclinio de la Calle Añón de Zaragoza (Corral, 2001-2002)

La cenefa calada del panel B (Fig. 6) se corresponde con el tipo 52 de A. Barbet, es decir, estaría dentro del grupo VII –referente a cenefas con cuadriláteros- perteneciente al subgrupo de “Cuadriláteros con alternancia”. Nuevamente, no encontramos un paralelo exacto, sólo podemos apuntar que la anchura con la que cuenta nuestra orla se asemejaría a la que hallamos en la Casa degli Amanti (I 10, 11) en Pompeya, de 6,8 cm de anchura. En cuanto a los motivos que presenta, encontramos una fila de pequeños rectángulos con puntos en el ejemplo que acabamos de traer a colación, pero en ningún caso se sitúan a ambos lados, como ocurre en Calle Añón, ni en los 179 ejemplos

clasificados por A. Barbet, ni en los repertorios dados a conocer con posterioridad de la Villa de San Marco (Barbet y Miniero, 1999: fig. 758) y de la Casa del Menandro (Ling, 2005: 534-538). Sí es más habitual alternar crucetas con flores tetra o pentapétalas, y así lo podemos comprobar en la sala 11 de la Casa del Efebo, en la estancia F de la Casa di M. *Lucretius Fronto* (V 4a), en el peristilo de la Casa di *Fabius Rufus* (VII 16, 17-21), en la estancia 27 de la Villa di Poppea en Oplontis, en las estancias 25 y 53 de la Villa de San Marco en Stabia (Barbet y Plateau, 1999: 171, lám. VII, 1; Eristov, 1999: 216, figs. 546a y 548) y en un ejemplo de procedencia desconocida –con flores con ocho pétalos en este caso- (Barbet, 1981a: 962-964, figs. 14 y 15).

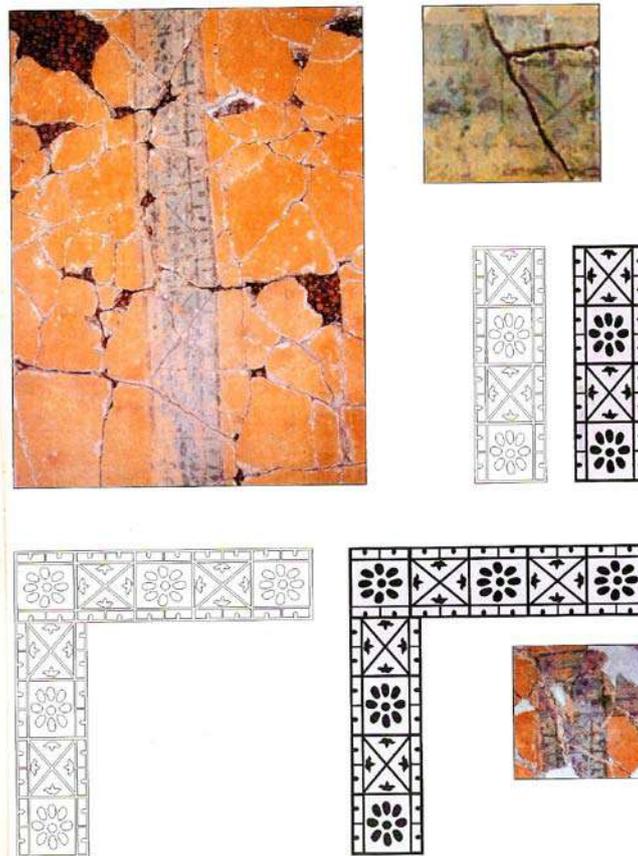


Figura 6: Orla calada del panel B del triclinio de la Calle Añón de Zaragoza (Corral, 2001-2002)

Columnas: Cuenta con los elementos –tales como hojas de acanto- y las propias proporciones –doce acanaladuras a partir del centro- señalados por

Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, III 5 y IV 1) (Fig. 7). Los paralelos para este fuste son abundantes, aunque son las pinturas encuadradas en el siglo II d.C. las que suelen presentar el tipo esquemático que aquí se muestra. Así lo manifiestan las pinturas halladas en la rue de l'Abbé de l'Eppée (Eristov, 1987: 28-29) y en rue Amyot (Eristov y Varigaud, 1985: 22-25), ambas en París; en la Casa del Acueducto de *Tiermes* (Argente y Mostalac, 1981), en *Bilbilis*, en el sector SPIII (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 290) y en *Asturica Augusta* (Corral y Fumega, 1999), entre otras.



Figura 7: Fuste y capitel corintio de la columna presente en el interpanel del triclinio de la Calle Añón de Zaragoza (Corral, 2001-2002)

Pareja de amorcillos, erotes o putti y genio alado²⁶: Las escenas descritas del tercio superior de los paneles medios corresponden a un tipo iconográfico muy extendido en la pintura del siglo I d.C., tanto en Italia como en las provincias (Fig. 8). Vale la pena señalar, ya que adopta la misma actitud danzante, el ejemplo proveniente de unas pinturas de Herculano conservadas hoy en el Museo de Nápoles (Inv. 9176 y 9178), o el caso de las piezas de la Casa di *M. Lucretius* (IX 3, 5), conservadas en el mismo Museo (Blanc y Guri, 1986: 1011, figs. 474-476). Asimismo, citaremos el amorcillo alado, más

²⁶ El genio alado adopta la misma iconografía que el erote pero sus rasgos denotan mayor edad, casi adolescente.

estático, presente en la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Bastet y De Vos, 1979: 185, tav. XIII, 23).



Figura 8: Erotos presentes en los paneles medios del triclinio de la Calle Añón de Zaragoza (Corral, 2001-2002)

En Francia destacan los casos de Narbona, Clos de la Lombarde, y Plassac (Blanc y Gury, 1987: 39-40, figs. 8-10); en Suiza, el de Avenches (Blanc y Gury, 1987: 41, fig. 12); y en España, los *putti* existentes en uno de los interpaneles de Ampurias (Abad Casal, 1982c: 344, fig. 191), el friso de amorcillos de Mérida, el ejemplo de *Uxama* (Abad Casal, 1982c: 60-61, 246 y 342-344, figs. 53-58), y el de *Bilbilis* (BIL.2.3.3.1.), entre otros.

Siguiendo las definiciones de los autores que han tratado la cuestión en profundidad (Collignon, 1877-1919: 1595-1611), las características fisonómicas que presentan estas figuras son: una silueta infantil, rechoncha, casi siempre desnuda, con cortas alas de pájaro y una cara mofletuda. Por lo que se refiere a su morfología, aparece con tres aspectos distintos: adolescente,

muchacho y bebé, y es este último, denominado comúnmente *putto*, el más característico del arte romano y del que tenemos buenos ejemplos en las dos figuras aladas del panel B. Generalmente están desnudos o ligeramente cubiertos con clámides, adoptando varios tipos de peinado: cabellos cortos o largos, lisos o rizados, y a veces, recogidos en un “corimbo” o pequeño moño sobre la frente. En este caso, el cabello se presenta de manera ensortijada.

Los amorcillos o *putti*, también conocidos como erotes –si bien esta denominación parece relacionarlos con el círculo de Venus- tuvieron un gran éxito en todas las formas de expresión artística ya desde época helenística. Por lo que se refiere al mundo romano, se asocian a distintas divinidades, esencialmente a las del cortejo báquico o marino, aunque pueden acompañar o estar al servicio de la mayor parte de los dioses del panteón. Tienen igualmente entidad propia, y son representados en diversas actitudes y desempeñando varias labores, entre las que destacamos las actividades artesanales, gimnásticas o lúdicas, musicales o de vendimia. Además, existe una larga serie de representaciones en las que incluso adoptan el aspecto y los atributos de otros seres divinos o legendarios (Blanc y Gury, 1986: 1020-1024). Tampoco nuestro caso se aleja de tales características: las figuras del triclinio de la Calle Añón se hallan en una posición danzante y portan atributos de otras deidades, como el vaso para el vino de Dioniso. Es un fenómeno habitual, por tanto, que también podemos ver en la Villa de los Misterios, en una pintura conservada en el Museo de Nápoles (Inv. 9232), y en otra de Herculano (Inv. 9319), entre otras (Blanc y Gury, 1986: 1032, figs. 643-645)²⁷.

Asimismo, sostienen el rayo tan característico de Júpiter. A este respecto, encontramos un amorcillo de similares características, mostrado igualmente de forma esquemática, en una pintura conservada en el Museo de Nápoles (Inv. 9549), procedente de la Casa della Caccia Antica (VII 4, 48) (Blanc y Gury, 1986: 961, fig. 30). Es interesante el ejemplo proveniente del Museo de Nápoles (Inv. 113217), correspondiente a un relieve de estuco donde

²⁷ Véase, de los autores señalados, las figuras: 476, 582, 640, 658, 688a y 691-692.

uno de estos *putti* coge directamente el rayo en la mano, como en nuestro caso (Blanc y Gury, 1986: 998, fig. 356).

Recordemos, por otro lado, que el genio alado porta el tirso (Fig. 9), propio también de Dioniso, de la misma forma que en la Estancia Q de la Casa dei Vetti (VI 15, 1) o en la Casa di M *Lucretius Fronto* (V 4a) (Blanc y Gury, 1986: 1023 y 1032, fig. 582 y 640), entre muchas otras²⁸.



Figura 9: Genio alado presente en el panel medio del triclinio de la Calle Añón de *Caesar Augusta* (Corral, 2001-2002)

Si se realiza una estadística sobre los tipos de representaciones en los que aparece un *putto*, en cabeza se situarían las escenas de temas báquicos y marinos relacionados muchas veces con Venus.

²⁸ Véase, de los autores señalados, las figuras 449, 474 y 658.

La pareja de amorcillos portando la esquematización del rayo de Júpiter y con una crátera en las manos, y el genio alado con el tirso y coronado de pámpanos se relacionan claramente con el repertorio iconográfico dionisiaco (Blanc y Gury, 1986: 1029-1034), una temática que también se encuentra en el techo de esta estancia (CAES.2.1.3.2.).

Sistema compositivo: Se trata de un esquema cerrado con inclusión de elementos arquitectónicos carentes de función. Estas características preludian las composiciones de la pintura romana en *Hispania* de finales del siglo I y comienzos del siglo II d.C., por lo que tenemos aquí un indicio para la datación de este conjunto. Argumentos a favor de esta hipótesis son, por un lado, la anchura de las cenefas caladas, ciertamente superior a la habitual para un IV Estilo canónico; y por otro, la presencia de esas columnas que nos recuerdan al II Estilo. Efectivamente, durante la segunda centuria en *Hispania*, en lo referente a pintura mural, se volverá a las arquitecturas que tanto éxito tuvieron durante la República, de lo cual tenemos un buen ejemplo en la Casa del Acueducto de *Tiermes* en Soria. Además, se atisba durante este periodo un cambio en el repertorio ornamental: se siguen representando los motivos propios de estilos anteriores, pero ahora doblan e incluso triplican su tamaño (Mostalac, 1992: 17 y 19, fig. 11), tal y como vemos en las pinturas procedentes de la Calle San Agustín 5-7 de Zaragoza, de época adrianea (Mostalac, 2008: 696-697, fig. 38). Es un proceso que, como decimos, se comienza a vislumbrar en nuestra decoración.

Datación

En primer lugar, atendemos a una datación directa: La estratigrafía indica que esta casa en concreto se abandonó a finales del siglo I d.C., por lo que las pinturas se realizaron forzosamente antes, momento en el que debió insertarse el emblema de teselas polícromas del suelo de la estancia.

Asimismo, podemos proponer una datación indirecta basada en criterios estilísticos. Ya hemos visto que las cenefas caladas son propias de un

IV Estilo maduro. Además, los elementos arquitectónicos carentes de función son una característica propia de finales del siglo I y comienzos del siglo II d.C.

Por lo tanto, dentro de las dos fases constructivas de la casa, este conjunto pertenece al segundo periodo, cuando se remodelaron las paredes de la estancia y se añadió el emblema teselado del suelo con policromía incipiente datado en época flavia²⁹ respetando, sin embargo, el techo de la misma (CAES.2.1.3.2.). En conclusión, las paredes pertenecen a un IV Estilo maduro.

Conclusiones

No hay duda de que los comitentes que encargaron la decoración del triclinio desembolsaron una cantidad de dinero considerable a juzgar por las características de los pigmentos utilizados, sobre todo por la existencia del rojo procedente del cinabrio y el azul egipcio.

Por otro lado, llama la atención el contraste entre la calidad de los colores y de la iconografía escogida, y el mal procedimiento, en general, llevado a cabo por parte del taller, lo que no quiere decir necesariamente que desconocieran dicho repertorio decorativo. Parece que los artesanos no fueron muy eficientes, sobre todo en lo concerniente a la elaboración del mortero. Tanto la presencia de nódulos de cal como la composición global de la última capa –que provocó un secado muy rápido de la misma impidiendo la total adherencia de los colores- afectaron notablemente a la superficie pictórica.

Un aspecto destacable tras el análisis expuesto es la posibilidad de sugerir la fecha de inicio del empleo de la tricromía en los pavimentos musivos de *Caesar Augusta* por la cronología que marcan las decoraciones pictóricas de

²⁹ La incorporación de nuevas técnicas musivas se documenta en otros lugares cercanos como en *Celsa*, en la denominada Casa del Emblema. También aquí se introdujo a finales del reinado de Tiberio o comienzos de Claudio un emblema de *opus tesellatum* dentro de un *opus signinum* anterior (Beltrán, 1991: 140). En *Bilbilis*, por ejemplo, se constata la introducción del *opus tesellatum* bícromo a partir de la segunda mitad del siglo I d.C. Es un fenómeno que en el área objeto de nuestro estudio está asociado al III y IV estilos.

la pared, siempre contando con el dato de abandono de la vivienda a finales del siglo I d.C.

CONJUNTO CAES.2.1.3.2.: Techo del *triclinium*³⁰

Características técnicas

a) Mortero: Se realizaron análisis químicos –por el mismo equipo citado para el conjunto anterior- sobre algunos de los fragmentos correspondientes al triclinio. Sabemos que contó con cuatro capas:

1ª capa: 0,1 a 0,5 cm.

2ª capa: 1,6 a 1,9 cm.

3ª capa: 1,8 a 2 cm.

4ª capa: 3,2 a 3,6 cm.

Su composición revela la presencia de arena y cal a la que le acompaña el yeso en diversas proporciones, aumentando conforme se acerca a la superficie pictórica. La proporción de áridos es mayor hacia el interior de la pared. Además, se detectaron nódulos de cal y fragmentos de carbón.

b) Sistema de sujeción: Las improntas corresponden a las huellas formadas por los haces de las cañas chafadas y atadas cada treinta centímetros aproximadamente, dispuestas en sentido perpendicular al eje longitudinal del techo. Se anclaban a las vigas que forman el esqueleto de la cubierta plana en este caso.

c) Trazos preparatorios: Se han observado dos tipos, uno es el pintado en color ocre, utilizado para las líneas de las bandas y filetes; y el otro la incisión. Se recurrió a esta última dispuesta en línea recta –y por tanto realizada con ayuda de una regla- para indicar el centro de las cenefas u orlas,

³⁰ Corral, 2002; Mostalac *et al.*, 2007.

y para ayudar al apoyo del compás que marcó el centro de los semicírculos. Cabe señalar que en una de las panteras se han detectado una serie de líneas previas a las utilizadas para su dibujo –del mismo color que el fondo del techo-, probablemente para fijar su ubicación en relación con el resto de elementos.

d) Colores y técnica pictórica: Los colores empleados no varían respecto a los ya vistos en el conjunto anterior. Sí que merece la pena destacar que, en este caso, el azul egipcio se extendió sobre una capa de tierras verdes.

En cuanto a la técnica, la ausencia en los análisis químicos de aglutinantes proteicos, ceras o aceites junto con la constatación de carbonato de calcio en todas las muestras, incita a pensar que, con toda probabilidad, se empleó el fresco, aplicando muchos de los pequeños elementos decorativos una vez el enlucido estaba ya seco, aspecto corroborado tanto por la facilidad para desprenderse de forma cuarteada en la actualidad, como por la menor presencia de cal en su composición.

e) Particularidades: Se hizo uso del compás en este conjunto. En este objeto, uno de sus brazos era un pincel, ya que no hay marcas incisas en las circunferencias.

Hay un perfecto alissado tras la extensión de la pintura, lo que indica un cuidado acabado que sin duda hubo de aportarle brillo a la composición final.

Técnicamente, hay una mayor calidad decorativa en comparación con la pintura presente en las paredes.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 10)

Se trata de un techo plano, del cual se ha conservado la zona correspondiente a los lechos o divanes. Las medidas finales son 6,60 x 5,53 m, con una superficie total de 36,43 m². Es un conjunto afectado por un número de alteraciones difícilmente superable, todas ellas en grado máximo según el equipo que se encargó de su restauración (*supra*).

La decoración se distribuye ocupando una forma geométrica cerrada, adaptándose a las dimensiones y planta de la estancia. El espacio central está formado por un rectángulo de fondo negro azulado. En el centro del mismo, encontramos un doble círculo flanqueado por dos circunferencias de color rojo. El círculo más externo es amarillo; y dentro del más pequeño e interior, se representa la figura de Dioniso. A juzgar por la parte que de forma velada muestra un fondo verdoso con decoración incipiente a base de toques verde claro y oscuro, se quiso simular un fondo vegetal que debió contener una variada flora y fauna: flores, rosetas de pétalos múltiples, pájaros y hojas lanceoladas.

El personaje aparece recostado, desnudo y apoyado sobre el brazo izquierdo que cubre ligeramente con un manto. Con la mano del mismo lado sujeta uno de sus atributos más característicos, el tirso. Las carnaciones bien conseguidas con trazos sueltos y seguros en varias direcciones consiguen dar al cuerpo el volumen necesario, matizado con un juego de luz y sombra que ayuda ópticamente a conseguir el perfil de la figura. Se acompaña de muchos animales relacionados con su cortejo. Seguramente habría más elementos iconográficos, pero la exigüidad de los fragmentos conservados no nos permite una visualización completa de la escena.

Encuadrando el espacio central en el cual está inscrito el círculo que contiene la escena de Dioniso, hay una banda pintada en rojo cinabrio sobre la que existe una orla calada formada por palmetas pintadas en blanco, encerradas en tres cuartos de círculo prolongado. La unión entre estos elementos se realiza mediante trifolios y tanto éstos como los círculos prolongados están coronados por puntos blancos. Sólo la parte inferior de la orla está enmarcada por un filete blanco. Además en este caso, a diferencia de la zona media, sí podemos ver el color de fondo. La flanquean dos bandas azules ribeteadas en uno de sus lados por un filete granate. Posteriormente, hallamos el denominado bastón con decoración helicoidal. Sobre este elemento aparecen dos panteras; una de ellas está sentada sobre los cuartos traseros con

la cabeza vuelta; la otra, en idéntica postura pero con las patas extendidas hacia delante, mantiene la cabeza girada con la boca abierta mostrando los incisivos, pero en actitud de reposo. La presencia de estos dos animales en los lados opuestos del espacio nos hace pensar que podría tratarse de parejas de panteras afrontadas, de las que sólo se habrían conservados estas dos.

Dos bandas anchas completan el espacio hasta adaptarse a las medidas totales de la estancia. La primera es de fondo amarillo y está decorada con guirnaldas con frutos que la recorren longitudinalmente. En los ángulos hay una serie de cuadrados, los cuales contarían con algún elemento decorativo en su interior que no ha llegado hasta nosotros. La segunda y última de las bandas, sólo existente en dos de los cuatro lados de la estancia, es de fondo rojo y en ella está inscrito un rectángulo azul flanqueado por dos cuadrados dobles, el más grande también azul y el más pequeño e interior de color amarillo. Igualmente en esta área, hay restos de un pequeño hipocampo de color gris azulado, que conserva la cola, la aleta caudal y parte del cuarto delantero.

Completa la decoración en cada uno de los ángulos un cuadrado de fondo negro azulado con una circunferencia inscrita granate y un círculo de color azul.

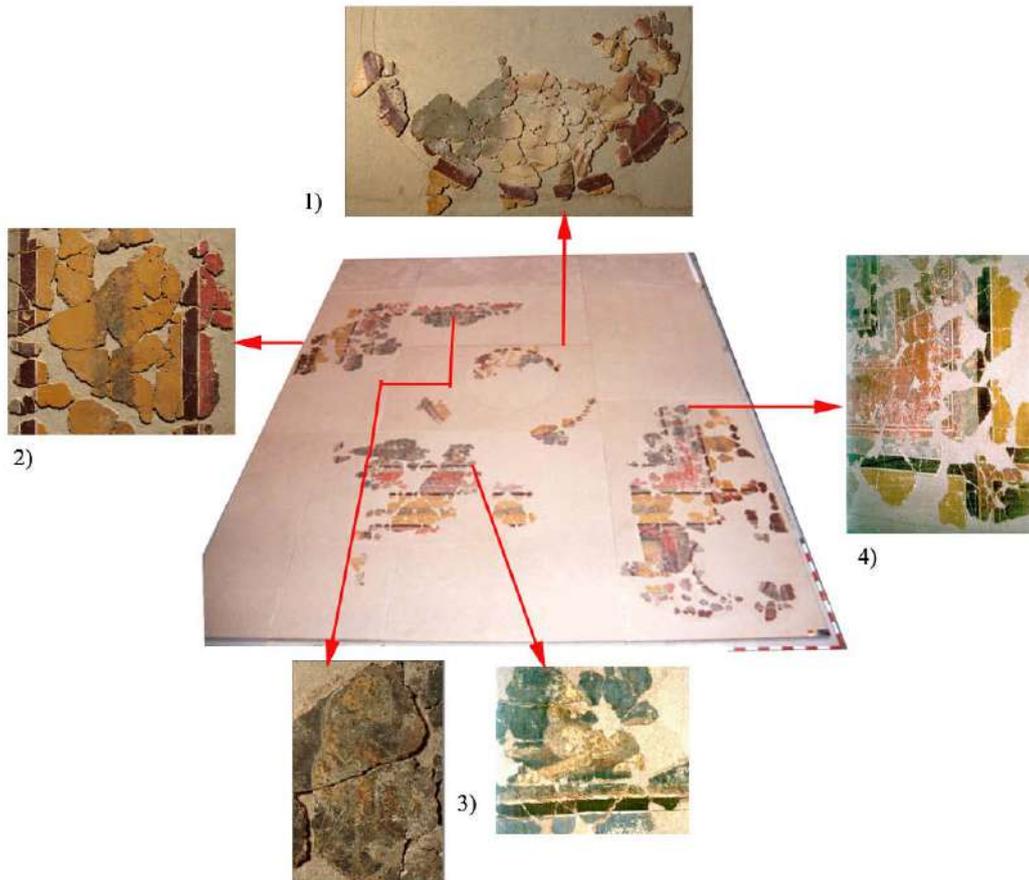


Figura 10: Techo procedente de la Calle Añón de Zaragoza. 1) Medallón central; 2) Guirnalda; 3) Panteras y bastón helicoidal; 4) Cenefa calada (Fotos de J. Garrido)

Estudio estilístico

Cenefa calada (Fig. 11): Dentro de la clasificación realizada por A. Barbet, se corresponde con el tipo 120c, dentro del grupo X: “Tres cuartos de círculos sin alternancia (con motivos intercalados)” (Barbet, 1981a: 979 y 981, fig. 26), con claros paralelos en la Villa de San Marco en Stabia (Nunes, 1999: 274, lám. XX, 2), de IV Estilo; y en el cubículo d de la Casa del Salone Nero de Herculano (Barbet, 1985a: 169, fig. 119), que se fecha en el periodo de transición entre III y IV estilos. En España veremos ejemplos similares en *Arcobriga* (ARC.2.1.3.1.).



Figura 11: Cenefa calada presente en el techo del triclinio hallado en la Calle Añón de Zaragoza (Beltrán, 2009)

Bastón con decoración helicoidal (Fig. 10.3): se trata de un elemento formado por un trazo o toro adornado con líneas o cintas de una anchura variable en sentido torso o helicoidal³¹. En el caso que nos ocupa, se sitúa en la orla que sirve de marco a la escena central. Este motivo lo podemos observar en la fase I del II Estilo pero también aparece en el III y el IV, e incluso en la pintura provincial de siglos posteriores. Casi siempre se sitúa en la zona media o superior de la pared, en frisos ornamentales y en molduraciones. En su interior suele contar con una decoración basada en aspas, rayas en distintas posiciones y, a veces, de diversas anchuras.

³¹ Se llama también *Bastoncillo imbadito* (De Vos, 1975b: 57), *Toro orné de lignes en spirales* (Tran-Tam-Tinh, 1974: 82), *Hampe enrubanné* (Barbet, 1982: 30), *Toro con banda avvolta* (Bragantini y De Vos, 1982, *Torsadé* (Ginouves y Martin, 1985: 184-185), etc.

En Pompeya es sobre todo característico a partir de la fase IIb, como podemos comprobar en la Casa di *Obelius Firmus* (IX 14, 4) (Beyen, 1960: 62, fig. 220; Schefold, 1962: lám. 29; Ehrhardt, 1987: láms. 2,9 y lám. 99, 393), en la Caserma dei Gladiatori (V 5, 3) (Schefold, 1962: lám. 36), en la Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1) (Ehrhardt, 1987: lám. 100,396-397) y en la Casa delle Nozze d'Argento (V 2, 1) (Beyen, 1960: 7, fig. 19), entre otras. Fuera de Pompeya hay igualmente numerosos ejemplos: los encontramos en la Casa dell'Albergo (III 19) (Bragantini y De Vos, 1982: 58 y 60, fig. 44), en la Casa de Augusto (Iacopi, 2007: 38), en la Casa de Livia (Rizzo, 1937: 56, fig. 39) y en la Villa della Farnesina (Bragantini y De Vos, 1982: 174, lám. 69). A los casos citados habría que añadir los polémicos fragmentos conservados actualmente en el Museo del Louvre (Tran-Tam-Tinh, 1974: 81)³².

Perteneciente al II Estilo, debemos señalar en España el interesantísimo ejemplo de la Casa B de *Celsa* (Mostalac y Beltrán, 1994: 52-53, 141, 143, 362, figs. 61 y 63, lám. IV).

En el III Estilo, aunque este motivo varía respecto a lo que conocemos del periodo anterior, hemos de decir que sí hereda la idea de la decoración torsa o helicoidal aplicada a las columnas de los edículos, como podemos ver en la Casa di *Spirius Mesor* (VII 3, 29), en la Casa dei Bronci (VII 4, 59), en la Casa di *Epidius Sabinus* (IX 1, 22) (Bastet y De Vos, 1979: 185, 189 y 196, tav. XIII, 23; XVII, 31 y XXIV, 46), en la Casa del *Sacerdos Amandus* (I 7, 7), y en la Casa del Fabbro (I 10, 7) (Ehrhardt, 1987: láms. 89,352; 117,551 y 117,553), entre otras.

En pintura provincial también goza de cierta popularidad en el III Estilo; cabe señalar los ejemplos situados en Magdalensberg (Kenner, 1985: lám. 35); Roquelarre, Perigueux y Narbona (Barbet, 1982: 82; 1983a: 162).

³² Hay cierta discusión sobre su procedencia y datación. Mientras que A. Barbet y V. Tran-Tam-Tinh piensan que son de una casa hallada bajo las termas de Caracalla en Roma, I. Bragantini y M. de Vos, indican que son de Campania. Por otro lado, V. Tran-Tam-Tinh las data en torno al 130-130 d.C. pero A. Barbet, tras una revisión, adelanta la fecha hasta el 20 a.C. (Tran-Tam-Tinh, 1974: 81; Bragantini y De Vos, 1982: 31; Barbet *apud* Mostalac y Beltrán, 1994: 53).

Dentro del IV Estilo se documentó un bastón con decoración helicoidal en una cornisa de estuco (Barbet, 1981a: 938, fig. XII, f). La presencia de este motivo viene a corroborar no sólo que el motivo tuvo gran aceptación fuera de la península itálica, sino que perdura en el tiempo, algo que ya podíamos intuir por su constatación en los restos pictóricos de Bruñel, en Jaén (Abad Casal, 1982c: 130-131, 97, fig. 197).

Guirnaldas (Fig. 10.2): Suelen estar muy presentes rellenando compartimentos rectangulares en techos de IV Estilo³³. El paralelo más cercano se encuentra en un techo de la Villa de Poppea en Oplontis (Barbet, 1985a: 230-231, figs. 166-167), cuyas bandas exteriores se hallan también surcadas por elementos florales con figuras geométricas en los ángulos.

Fondo floral: El fondo que jalona la parte central del techo a modo de tapiz es conocido mayoritariamente a partir de la fase tardía del III Estilo, por ejemplo en la Casa di *Casca Longus* (I 6, 11) (Barbet, 1985a: 148-149, figs. 94 y 96).

Imagen del medallón central-Dioniso (Fig. 10.1): Debido a los atributos del personaje y a los animales que acompañan la escena, se puede perfectamente identificar la figura masculina con Dioniso, quien será conocido en Roma con el nombre de Baco. Dios griego de la vegetación –especialmente todo lo concerniente al crecimiento y maduración de la misma, y a la fecundidad del suelo-, del vino y de la vida. Es dispensador de las alegrías del convite y también del delirio y del éxtasis. Era, según la tradición, hijo de Semele y Zeus. Originario del ambiente cretense, tracio o beocio, crece en Nisa, o quizás este era el nombre de la ninfa que lo crio. Se le considera señor lascivo de sátiros y silenos, esposo de Ariadna y suscitador del entusiasmo orgiástico y la virtud profética de las ménades, las cuales forman parte igualmente de su cortejo o *thíasos*. Aparece ligado al mundo infernal y frecuenta las profundidades marinas y de la tierra, morada de Perséfone. Por ella y por ser

³³ Para un análisis de este motivo véase conjunto ARC.2.1.3.4.

en sí mismo una deidad ligada a la vegetación, se le relaciona con Deméter, así como con el dios del fuego, Hefestos, protector de la clase humilde de los herreros. Combate, ayudado por fieras que le son fieles, y con los gigantes. Por otro lado, el milagroso poder del vino le asegura la victoria ante los piratas del mar y ante lejanas poblaciones asiáticas. Su culto se caracteriza sobre todo por las iniciaciones místicas.

Antropomórficamente –tenía también la cualidad de metamorfosearse en animal- se caracteriza por la constante variedad de su aspecto. Puede aparecer como niño, joven, con barba o sin ella, y con aspecto femenino o masculino. Particular importancia se da a su cabello, normalmente espeso y rizado, algunas veces oscuro pero la mayoría rubio. Entre los ornamentos que suelen aparecer adornando el pelo está la mitra áurea –de origen oriental- y la corona vegetal, formada la mayoría de las ocasiones, lógicamente, por hojas de vid o hiedra. Respecto a su vestimenta, es habitual verle ataviado con un *chiton* largo con decoración variopinta –por ejemplo con flores en la cintura- y colores vivos en los que cobran especial importancia los dorados. Debido a su carácter dual masculino-femenino, a veces viste una especie de prenda sobre el *chiton*, color azafrán, que era usada por las mujeres. Más significativa y común es la piel de cervatillo, cabritillo o leopardo, portada igualmente por algunos miembros de su séquito.

En cuanto a sus atributos, destaca la rama de pino, de abeto o de otra planta, normalmente vid o hiedra, a veces acarreada por su cortejo. También el tirso de diversa longitud y forma, del cual tenemos una representación en nuestro conjunto, generalmente con un penacho de flores o plantas en uno de sus extremos, y que solía ser agitado en las danzas orgiásticas. Asimismo, es frecuente el tímpano, instrumento sobre todo transportado por las ménades, del cual se indica en algunas tradiciones literarias que era invención de Rea y del dios que nos ocupa (Eurípides, *Bacantes*, 59). Por último, debemos citar el *kantharos* de oro, pieza muy ligada al vino (Veneri, 1986: 414-415).

Observamos así que tanto el personaje central como los variados objetos y animales mostrados en la decoración del triclinio, tienen una significación concreta. Obviando el posible ejemplo procedente de *Celsa* (CEL.2.1.3.10.), hemos de decir que las escenas de estas características en techos planos no son muy abundantes, aunque encontramos un paralelo en la Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6-8), donde Dionisos ocupa un espacio relevante en la superficie decorativa. (Iorio, 2004: 355, fig. 1).

Panteras (Fig. 10.3): Refuerzan la interpretación de la figura central como Dioniso. Los mismos animales en los que este dios se suele transformar son los que forman parte de su cortejo. Entre ellos está el toro, la cabra y el cervatillo –relacionados con los rituales de sacrificio- y el leopardo, la pantera y el lobo, de los cuales la divinidad solía portar sus pieles. Todos ellos, ya sea por su carácter cazador o de víctima, están relacionados con uno de los epítetos con el que se conocía a Dioniso, especialmente en Quíos: *omadio* o “devorador de carne cruda”. Además, solían estar el león, la serpiente y el elefante, si bien la asociación de estos dos últimos tuvo lugar en un momento posterior.

En España, contamos con panteras³⁴ de este tipo también en el techo de *Celsa* (CEL.2.1.3.10) donde, en una de las escenas, se reconoce a Hércules. Como en nuestro caso, una de las figuras –irreconocible en *Celsa*- se interpreta como la divinidad que estamos analizando por la presencia de los mismos animales y personajes que aquí tenemos³⁵.

Hipocampos: Animal mitológico con la mitad superior de caballo y la mitad inferior de pez o monstruo marino. Asociado a Poseidón, tiraba de su carro por la superficie del mar.

³⁴ Para conocer un análisis del motivo véase BIL.2.3.3.1.

³⁵ Prueba de que tanto estos animales como los personajes que ya hemos analizado presentes en las paredes de la estancia son característicos del *thíasos* dionisiaco la tenemos en Gasparri, 1986: 546-548.

En época romana, los hipocampos están presentes en composiciones marinas junto a Poseidón, Venus o las nereidas. Aparece sobre muchos objetos funerarios etruscos o romanos. Lo cierto es que no juegan ningún rol mitológico y se trata, por tanto, de un personaje menor. Por ello, no deja de ser un mero elemento decorativo cuando es utilizado en las distintas representaciones (Icard-Gianolio, 1997: 637).

Dentro de nuestra estancia, se puede establecer una asociación entre el hipocampo del conjunto que ahora tratamos y los amorcillos mostrados en los paneles medios (CAES.2.1.3.1.). En el arte romano, sobre todo en época imperial, es muy común ver a estos animales guiados, montados o simplemente acompañados por *putti*. Precisamente en este trabajo tenemos un buen ejemplo de ello en uno de los conjuntos de *Bilbilis* (BIL.3.1.3.8).

Sistema compositivo: Se corresponde con el tipo E “Composición en bandas concéntricas” dentro de la clasificación de techos del III Estilo, que realiza A. Barbet (1985a: 166-174). La propia autora comienza la descripción afirmando que se trata un esquema propio del periodo de transición entre el III y el IV Estilo. En él se ha abandonado la decoración basada en una retícula regular o en cuadrados y rectángulos yuxtapuestos, en favor de una serie de bandas que se encajan unas dentro de otras hasta llegar al centro, donde domina una forma geométrica más grande –un rombo o un círculo, entre otros– inscrita en un cuadrado. Éstas suelen ofrecer en su interior, como ocurre en nuestro caso, una ornamentación compleja. En definitiva, se trata de un esquema opuesto a aquellas cubiertas articuladas en diagonales con una única banda que recorre el borde exterior, cuya misión no es otra que camuflar las posibles medidas desiguales.

Los techos con este tipo de bandas concéntricas aparecen a finales del III Estilo, y en Herculano tenemos uno de los principales testimonios, en el *oecus* de la Casa del Salone Nero (VI 11), donde la figura central en este caso es un rectángulo. En la misma vivienda, se encuentran dos casos muy similares al que aquí examinamos, concretamente en los *cubicula* d y c (Barbet, 1985a:

168-171, fig. 118 y 122). En las cubiertas de estas estancias, las bandas dan paso a una serie de círculos también concéntricos que presentan en el centro una escena. Se fechan en la etapa de transición hacia el IV Estilo. De reciente publicación ha sido el techo procedente de la habitación 3 de la *Domus* de Avinyó en Barcelona (Fernández y Suárez, 2014), con un esquema muy similar al que aquí encontramos. Comparte con nuestro caso ciertos elementos del repertorio ornamental, como el tapiz vegetal del fondo de la parte central³⁶. Los datos estilísticos y la información proporcionada por la excavación llevan a los autores a fechar la cubierta entre la segunda mitad del siglo I d.C. y principios del siglo II d.C. (Fernández y Suárez, 2014: 136).

Datación

Los elementos que hemos analizado –orla calada, repertorio iconográfico, colores utilizados y sistema compositivo– indican que estamos ante un ejemplo precoz del IV Estilo, fechable en época de Claudio. Efectivamente, se trata de un lenguaje muy característico de la transición hacia este nuevo periodo, como ocurre igualmente con su paralelo más cercano, el caso procedente de la Tumba de Tito Urío en la necrópolis de Carmona (Bendala, 1976: 94, lám. LXXI; Mostalac, 1999: 186-187, fig. 11a).

El techo, por tanto, corresponde a la primera fase decorativa de la habitación y coincide, por tanto, con el pavimento de terrazo blanco que debió poseer un emblema, el cual se sustituyó seguramente por el que hemos estudiado al hablar del conjunto anterior.

³⁶ En la figura central, un rombo, se representa la escena del rapto de Ganímedes. Se inscribe sobre una figura geométrica cuadrangular que es la que contiene el tapiz vegetal del que hablamos, denominado por los autores como *fiori sparsi*. Agradecemos a A. Fernández y a L. Suárez que nos facilitaran toda la información sobre este hallazgo.

Conclusiones

De las paredes que acompañarían a este techo, sólo conservamos parte de un zócalo de la pared sur, con fondo rosáceo y salpicado de blanco, que imitaría al granito.

A diferencia de los correspondientes al conjunto anterior, donde la pobre ejecución técnica ensombrecía el gran conocimiento del repertorio ornamental por parte del taller artesano, en el techo no parece existir ese desequilibrio.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Tenemos un magnífico caso de la evolución que sufrió el IV Estilo desde los primeros momentos, muy apegado al periodo anterior, ejemplo de lo cual sería toda la decoración analizada del techo, hasta el periodo flavio, donde observamos IV Estilo más esquemático, manifiesto en la elaboración de algunos elementos, como los capiteles de las columnas, e impresionista si se quiere, con pinceladas más nerviosas a la hora de pintar las figuraciones. Esto nos lleva a pensar que las dos decoraciones que hemos estudiado fueron elaboradas por dos talleres diferentes –hipótesis avalada porque se realizaron en épocas distintas- de procedencia itálica probablemente, a juzgar por la técnica y los ornamentos utilizados. Conviene resaltar de nuevo la paridad compositiva entre suelo y techo, ejecutados en el mismo momento, y la clara diferenciación de las paredes, elaboradas más tarde. Por otro lado, también cabe destacar que es nuevamente Dioniso el dios escogido para la decoración de un triclinio.

En lo que respecta a los comitentes, se denota su especial interés en reflejar en la decoración la cultura a la cual pertenecían. Teniendo en cuenta sobre todo las pinturas parietales, quizá no debemos preguntarnos aquí si se trata de itálicos o indígenas integrados. En un momento tan avanzado del siglo I d.C., *Caesar Augusta* está plenamente romanizada de tal forma que sí podría

haber un deseo de expresar a través de la lujosa decoración el nivel económico que en esa vivienda se poseía, pero esto no llevaba ya consigo esa suerte de mensaje subliminal a través del cual se expresa admiración –o demostración de adhesión más bien- hacia la nueva cultura, precisamente porque ya no era nueva o diferente, sino común a todos los habitantes de la colonia en ese momento.

Por último, destacamos que se define la funcionalidad de la estancia a través de la adecuación de los programas iconográficos, pictóricos y musivos, ya que se marcan claramente las zonas de tránsito y de reposo en suelo y techo. Esta es una práctica cada vez menos frecuente en el IV Estilo y, de hecho, ni en los muros de esta estancia ni en las paredes del triclinio bilbilitano que estudiaremos más adelante (BIL.3.1.3.7.), fechado también en el IV Estilo, se lleva a cabo tal diferenciación de secciones.

Las medidas estimadas para la misma son de 8,60 x 5,5 m. La altura real ha sido imposible de determinar, y la medida hipotética propuesta a partir de la restitución del original de pintura se acerca a 3,50 m.

Parece oportuno detenernos de manera sucinta en el carácter de esta habitación. Se entiende por *triclinium* aquella estancia destinada a acoger el servicio de las comidas como actividad principal, aunque se solían añadir muchas otras. Se designó con este término de origen griego (Fernández, 2003: 250) por la presencia de los tres lechos, normalmente dispuestos en U. Bien es cierto que estamos describiendo aquí un tipo canónico. Podía haber muchas variantes del mismo. Incluso pudo ocurrir que otras habitaciones de la casa sirvieran para desarrollar la función característica de esta clase de ambientes (Uribe, 2008: 518-519).

El triclinio no surgió de manera espontánea en la cultura romana (Fernández, 2003: 252); parece que Roma, antes de adoptarlo y adaptarlo para sí, conoció la costumbre de comer recostados de griegos y etruscos, quienes celebraban los *simposia* tumbados en los lechos. En torno al siglo II a.C.,

debemos situar la aparición de las primeras habitaciones de este tipo. Sirva como ejemplo el triclinio de la Casa dei Citarista (I 4, 5-25) en Pompeya (Zaccaria, 1995: 147).

Mientras que los *tablina* se situaron, la mayoría de ocasiones, en el mismo lugar dentro de las viviendas³⁷, el triclinio nunca tuvo una localización fija, por lo que muchas veces sólo es posible identificar esta habitación a través del aparato decorativo (Zaccaria, 1995).

³⁷ Véase el conjunto BIL.2.1.3.2.

3.1. Casa de Paseo Echegaray y Caballero³⁸

3.1.1.- Cronología:

Último cuarto del siglo I a.C.-mediados del siglo I d.C.

3.1.2.- Descripción:

El personal del Museo de Zaragoza, en el curso de unas obras de pavimentación y saneamiento de servicios, exhumó importantes restos en este sector en torno a 1975-1976. Dentro de la estratigrafía más importante obtenida hasta la fecha en Zaragoza –desde Augusto hasta nuestros días- se encontraban los niveles estratigráficos denominados III E y G, IV A y B y IV I, J, K y N, que contenían 302 fragmentos pictóricos (Beltrán *et al.*, 1980: 225-228).

Según los arqueólogos encargados de la excavación, los restos descubiertos corresponden a estancias residuales –*oeci* o *triclinia*- de una *domus* construida en los últimos decenios del siglo I a. C. (Beltrán, 1982: 53) –etapa fundacional de la colonia- la cual no pervivió más allá de la mitad del siglo I d.C. (Beltrán *et al.*, 1980: 227-228; Beltrán y Mostalac, 2007: 72).

3.1.3.- Decoración pictórica:

Del total de piezas conseguidas, se distinguieron dos grupos denominados como “Conjunto A”, fechado en torno al último cuarto del siglo I a.C., momento de la construcción de la casa³⁹; y “Conjunto B” respectivamente

³⁸ Beltrán *et al.*, 1980: 118-131, 153, 159-160, 161-164, 174 y 179-180; Beltrán, 1982: 15 y 52; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-73.

³⁹ Aunque no dotemos de un epígrafe a este conjunto por ser anterior al momento cronológico que tratamos en este estudio, consideramos oportuno hacer una breve descripción de sus características, por un lado, por la importancia que tuvo para demostrar que la primera fase del III Estilo se introdujo desde Italia y sin retraso cronológico en el mundo provincial; por otro lado, porque supone uno de los primeros ejemplos de III Estilo constatado en *Hispania*, y por tanto, de muchos de los elementos del repertorio decorativo que analizamos en nuestro trabajo (Mostalac y Guiral, 1987: 183; Mostalac y Pérez Casas, 1989: 134; Mostalac, 1996b: 21). Los fragmentos fueron hallados en los niveles IV I y J. Contaban con un mortero formado por tres capas compuestas por cal, calcita y paja troceada, este último componente sólo presente en algunos casos. Remiten a un conjunto pictórico en el que el zócalo de fondo rosáceo se decoraría con un fino moteado rojo, blanco y negro. Con toda probabilidad, en la zona media

(Mostalac y Guiral, 1987: 183). A continuación nos centraremos en el segundo de ellos, datado en el periodo cronológico que nos interesa.

CONJUNTO CAES.3.1.3.1.⁴⁰

Los fragmentos pictóricos de este conjunto fueron hallados en los niveles estratigráficos IVA- IVB.

Características técnicas

a) Mortero: Cuenta con tres capas como número máximo, presentando la mayoría de los fragmentos dos, y un número reducido de ellos tan solo una:

1ª capa: 0,1 a 1 cm.

2ª capa: 2,7 cm.

3ª capa: 3,1 cm.

En la tercera capa se constata una composición a base de arena, grava y cal, y por esta razón su color oscila entre el marrón grisáceo y el gris neutro. La segunda capa contiene arena, grava de pequeño tamaño y nódulos de cal. En algunos fragmentos se denota una ausencia de arena y en otros se añade paja cortada para proporcionar cohesión. Por otro lado, y también en ciertas piezas, se documenta que la grava, en lugar de estar homogéneamente repartida, aparece decantada a lo largo de la superficie de contacto con la primera, como si habiéndose extendido el mortero de esta capa, se hubieran incrustado conscientemente piedrecitas que provocaran una mejor adhesión al muro gracias a las protuberancias creadas por las mismas, una vez seca la mezcla. También se observa la presencia de cerámica común machacada, quizá para

debemos situar las piezas que muestran filetes de encuadramiento blancos y violetas de menos de un centímetro de anchura sobre fondo negro. Como veremos en el conjunto CAES.7.1.3.1, este último elemento decorativo así presentado, es característico de un III Estilo inicial –último cuarto del siglo I a.C.-. La datación directa que proporciona el nivel estratigráfico nos informa de que las pinturas fueron destruidas en la última década del siglo I a.C. (Beltrán, *et al.* 1980: 118-131). Destaca así la escasa vida de esta decoración.

⁴⁰Mostalac. y Guiral, 1987: 187-189.

aportar propiedades hidrófugas. La primera capa se compone de una mezcla de cal y quizás mármol molido muy fino.

Cabe señalar que las tres capas tienen entre sí una línea de separación muy marcada, indicando así que se aplicaron en el muro en tres operaciones sucesivas.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: Se aprecian en algunos fragmentos líneas incisas a modo de directriz.

d) Colores y técnica: Los colores utilizados son el negro, el rosa, el blanco y el verde. Fueron aplicados mediante la técnica del fresco, penetrando la imprimación en algunos fragmentos hasta 1 mm. Los detalles accesorios se pintaron en seco, por lo que se actualmente se desprenden.

e) Particularidades: Uno de los fragmentos mostraba dos capas pictóricas superpuestas, la más interna pintada en verde y sobre ella un enlucido con un repinte. Este fenómeno nos puede estar indicando una corta duración de la primera pintura y su rápido remozamiento, seguramente por deterioro.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 12)

Zona media: El tamaño y los elementos mostrados impiden una reconstrucción segura. Se trata de una decoración a base de elementos vegetales geminados a lo largo de un eje central que simula un tronco o estípite sobre fondo rojo. Las reducidas dimensiones del motivo no permiten saber qué representa exactamente. Podría tratarse de una orla de enmarque, aunque más bien parece remitir a un candelabro vegetal.

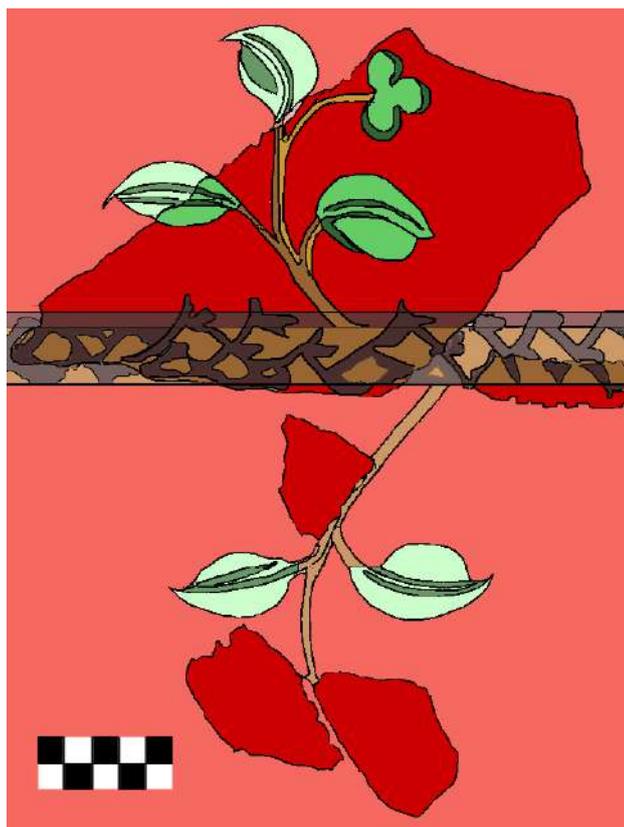


Figura 12: Fragmentos hallados en el Paseo Echegaray y Caballero de Zaragoza (Dibujo de L. Oronich y L. Íñiguez)

Estudio estilístico

Motivo vegetal: Parece tratarse, como decimos, de un candelabro vegetalizado –elemento característico de todo el siglo I d.C. y estudiado en varios epígrafes del presente trabajo⁴¹-, no muy diferente al que encontramos en Thommstrasse, en Augsburgo, fechado a finales del siglo I d.C. o principios del siglo II d.C. (Parlasca, 1956: lám. 8).

Bien se trate de un candelabro, bien de una orla, hemos de decir que el motivo es frecuente en pinturas de III y IV estilos. Tenemos ejemplos en la Casa di *L. Caecilius Iucundus* (V 1, 26) (Schefold, 1972: lám. XXXII); en la Villa de Boscotrecase, concretamente en el cubículo R/16 (Blanckenhagen y Alexander, 1962: láms. 15 y 16); en la Villa de Commugny (Drack, 1950: lám V; Balil, 1962:

⁴¹ Véase BIL.2.3.3.1.

226); y en la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Schefold, 1972: lám. XIII), entre muchos otros.

Datación

Si abogamos por una datación directa, hemos de decir que los materiales incluidos en los niveles estratigráficos IVB y IVA se insertan en una fase cronológica que abarca desde inicios de la Era hasta el segundo cuarto del siglo I d.C., momento en el que se fecha la destrucción de las pinturas. El motivo representado, un posible candelabro vegetalizado característico del III y IV estilos, no contradice en absoluto tal propuesta.

Conclusiones

El fragmento que ha llegado hasta nosotros de la pared decorada sólo nos informa de que, en el primer cuarto del siglo I d.C., talleres itálicos estaban en plena actividad en la colonia, con posterioridad al momento fundacional. Pudiera ocurrir que se elaborara para camuflar el deterioro de una decoración anterior. Hay que tener en cuenta que no estamos ante un caso en el que se ha vuelto a revestir, muchos años más tarde, una desfasada decoración para aplicar otra de acuerdo con el nuevo estilo imperante, sino que aquí simplemente se ha repintado poco tiempo después, enmascarando demasiado pronto –pues no había acontecido un cambio de moda en el poco tiempo transcurrido– la antigua decoración.

3.1.4. Observaciones sobre el discurso pictórico:

Es evidente que debemos conectar ambos conjuntos, tanto el realizado en las últimas décadas del siglo I a.C., como el que acabamos de tratar, algo posterior. Se sitúan dentro de una de las pocas viviendas conocidas de etapa augústea, con decoraciones sobrias, de acuerdo con lo que dictaba la moda en ese momento. Argumentamos que se trata de una morada de colonos itálicos que trajeron consigo el comedido estilo decorativo de su lugar de origen.

Tanto la poca pervivencia del conjunto fechado en el último cuarto antes de la Era como el hecho de que la decoración realizada en el primer cuarto del siglo I d.C. esté enmascarando una pintura anterior, son fenómenos que parecen indicar que se optó por desechar la primera decoración de la morada, bien destruyéndola o bien camuflándola, quizá por un posible deterioro, o quizá por un rápido cambio de gusto, que no de moda ¿Nos podría indicar que transcurridos pocos años desde la construcción de la casa hubo un cambio de propietarios? Sería arriesgado plantearlo aquí, dados los datos con los que contamos.

4.1. Casa de la Calle Rebolería 11-13⁴²

4.1.1.-Cronología:

Siglo I d.C.

4.1.2.- Descripción:

Se realizaron en el solar de la calle a la que nos referimos numerosos sondeos por parte del Museo de Zaragoza en colaboración con la empresa Loarre. Éstos presentaron una acumulación de niveles estratigráficos de hasta seis metros de espesor (Beltrán, 1982: 30-31), relacionados parcialmente con los de la Villa suburbana de las Calles Alonso V-Rebolería, de fecha más tardía (Beltrán y Mostalac, 2007: 79; Uribe, 2008: 160). El nivel estratigráfico que se corresponde con la época romana aporta materiales de etapa augústea, y entre ellos destacan ánforas, jarras, *terra sigillata* itálica y lucernas augústeas, entre otros.

Según sus investigadores, los objetos exhumados pertenecerían a una casa por la comparación precisamente de los restos pictóricos aparecidos con los de otros lugares, especialmente *Celsa*, la cual cuenta con un material muy similar, integrado dentro del *oecus* triclinar presente en la habitación 12 de la Casa C (CEL.2.1.3.10) (Beltrán, 1982: 52). Las piezas, como decimos, formaban parte de un nivel de época augústea (Beltrán, 1982: 53; Mostalac y Guiral 1987: 184; Mostalac, 1996b: 24), pero la supuesta vivienda también continuó ocupándose, al menos, hasta el final del periodo julio-claudio (Beltrán y Mostalac, 2007: 73).

Debido a que no sabemos ningún dato arquitectónico de la morada en cuestión, sólo podemos establecer algunas hipótesis basándonos en el ejemplo de *Celsa*, que se trata del caso mejor conocido dentro de esta cronología. Las viviendas augústeas debieron ser unifamiliares, siguiendo la fórmula de casa

⁴² Beltrán, 1982: 30-31; Beltrán y Mostalac, 2007: 79; Uribe, 2008: 160.

de atrio cubierto (testudinado) o descubierto, con un tejado de cuatro vertientes para recoger el agua hacia el interior, realizado mediante vigas –atrio toscano- o a través de cuatro columnas –tetrástilo-. En torno al mismo se distribuían las estancias residenciales públicas y privadas (Beltrán y Mostalac, 2007: 71-72).

4.1.3.- Decoración pictórica:

En la parte sur del solar, se hallaron una serie de fragmentos formando parte de un vertedero.

CONJUNTO CAES.4.1.3.1.⁴³

Características técnicas

a) Mortero: Presentaba en la mayoría de fragmentos dos capas y estaba compuesto de cal, arena y gravas.

b) Sistema de sujeción: Ranuras en espiga.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica: Los pigmentos que observamos en este conjunto son el rosa, el rojo, el blanco y el negro, los cuales probablemente también se utilizaron para la zona media de la pared, de acuerdo con la práctica habitual en estos casos. Primero fueron aplicadas las gotas negras, posteriormente las blancas y finalmente las rojas.

Suponemos la disposición de colores al fresco. En cuanto al procedimiento de realización del recurso en sí, hemos de señalar que la confección de un moteado fino, sean trazas o gotas –como es nuestro caso- requiere gestos relativamente precisos y voluntarios mientras que aquellos moteados más gruesos –verdaderas manchas si se quiere- son producto del

⁴³ Mostalac y Guiral, 1987: 189.

azar, que da como resultado una composición de carácter más libre (Belot, 1986: 58).

La técnica y los útiles empleados para elaborar las salpicaduras es un tema que no está cerrado. A. Barbet ha investigado la cuestión a la hora de analizar los zócalos de *Glanum*. Según esta autora (Barbet, 1974a: 59-60), los moteados consistentes en una fina llovizna, se realizarían proyectando, mediante una brocha frotada con la uña o con una malla metálica, las gotas de color sobre la superficie a decorar. Sin embargo, en su estudio sobre los zócalos moteados en el caso de *Hispania*, C. Guiral, A. Mostalac y M. Cisneros (1986: 278), no consiguen obtener los efectos deseados al poner en práctica los procedimientos argüidos por la escuela francesa.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: Los escasos fragmentos conservados corresponden a la decoración de un zócalo moteado con fondo rosáceo y salpicaduras finas rojas, blancas y negras.

Estudio estilístico

Zócalo de fondo rosáceo moteado⁴⁴ con salpicaduras finas rojas, blancas y negras (Fig. 13): A la hora de hablar de este recurso ornamental surge la siguiente pregunta ¿Realmente a través de un moteado se pretendió emular el mármol? La imitación de mármol en pintura mural romana ha sido muy frecuente a lo largo de toda su historia y los restos pictóricos hispanos no se alejan de este fenómeno. H. Eristov (1979), tras un exhaustivo análisis de las paredes pompeyanas que presentaban este elemento decorativo, sólo

⁴⁴A la hora de hablar de moteados, vamos a valernos de los convencionalismos que en su día adoptaron C. Guiral, A. Mostalac y M. Cisneros (1986: 261) cuando abordaron el estudio sobre este tema. De esta manera, distinguiremos entre gota, mota o mancha atendiendo a su morfología. “Gota” se referirá a la salpicadura de forma ovoide; “mota” a la que tiene una forma circular de menos de 3 mm de diámetro, y “mancha” a la que tenga forma irregular con ramificaciones.

consiguió identificar cuatro tipos de verdadero mármol, lo que nos da pie, al menos, a plantearnos la cuestión.

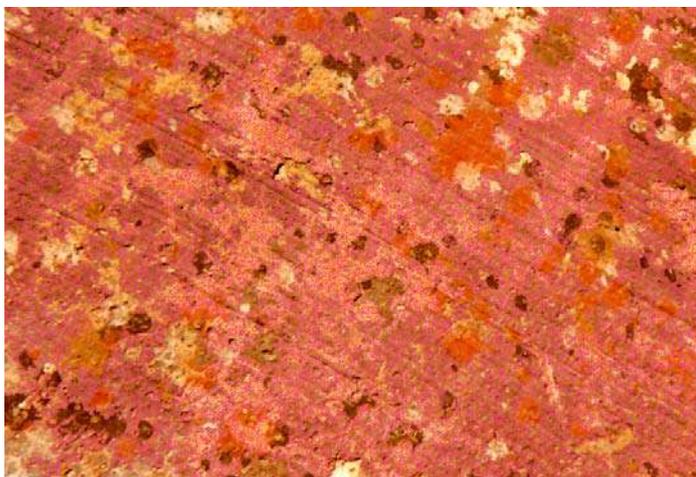


Figura 13: Motas y gotas sobre fondo rosáceo. *Domus* de la Calle Rebolería de Zaragoza (Foto de A. Mostalac)

Para tratar de arrojar luz, debemos acudir a la definición misma de la roca y a su etimología. Según la Real Academia Española, hablamos de mármol cuando estamos ante una piedra caliza metamórfica, de textura compacta y cristalina, susceptible de buen pulimento y mezclada frecuentemente con sustancias que le dan colores diversos o figuran manchas o vetas. Sin embargo, el uso del término a veces se extiende a otras rocas ornamentales que, por su composición, no pueden ser consideradas como tal. En el mundo clásico, el vocablo comprendía no sólo a los mármoles propiamente dichos, sino a los pórfidos, granitos, serpentinas, brechas, alabastros, etc., es decir, a todos aquellos materiales pétreos que por su vistosidad y buenas cualidades en cuanto a la talla y el pulido, se seleccionaban para uso decorativo. No es habitual la aparición de “moteados” en mármoles propiamente dichos, pues éstos suelen ser monocromos o polícromos con vetas o bandas originadas precisamente por la serie de vicisitudes acontecidas durante su formación geológica (Guiral *et al.* 1986: 260-261).

Es cierto que falta profundizar, tanto en las ciudades campanas como en el mundo provincial, ya no sólo en el estudio de la imitación de mármol

propriadamente dicho, sino más concretamente en estos “moteados”. En el caso de nuestro país, una primera clasificación y análisis de las decoraciones que emulan distintas variedades de mármol la estableció L. Abad Casal (1982c: 296-313). Los tipos serían brocatel, jaspeado, veteados, y las *crustae*. Sin embargo, al llegar a los moteados el autor afirmó que su análisis se hace imposible debido a su abundancia. Posteriormente, abordaron el tema C. Guiral, A. Mostalac y M. Cisneros (1986: 277-278), concluyendo que la utilización de moteados no parece estar destinada a imitar verdaderos mármoles, sino rocas en el más amplio sentido de la palabra⁴⁵, en definitiva, a todos los tipos pétreos a los que nos hemos referido en el párrafo anterior⁴⁶.

Se ha llegado a afirmar que las habitaciones que presentaban simples moteados serían estancias de segundo orden, como parece que ocurre en las ciudades campanas⁴⁷. Sin embargo, en el mundo provincial hay ambientes de extraordinaria importancia ornados con moteados. Sirva de ejemplo la Casa C de la *Insula I* en *Celsa*, donde son muy apreciados los zócalos con imitaciones de granitos o rocas afines, recurriendo a ellos incluso en el gran *oecus* triclinar de la habitación 12 (CEL.2.1.3.10). También lo corrobora la variedad y riqueza de varios casos provenientes de *Carthago Nova* (Fernández, 2008: 261, fig. 43).

La segunda cuestión que debemos plantearnos es si este recurso puede utilizarse como marcador cronológico, por tanto susceptible de un análisis como elemento con carácter propio en el siglo I d.C.⁴⁸ –lapso temporal que analizamos en este trabajo-. A este respecto, aunque es cierto que el moteado presente en los zócalos constituye un tipo decorativo que se ha utilizado a lo

⁴⁵ Precisamente por ese deseo, se realizaría el moteado tan fino, a modo de llovizna, según E. Belot (1986: 58), tan característico de la primera mitad del siglo I d.C.

⁴⁶ M. De Vos (1975a: 202), a propósito de su estudio sobre la pintura y el mosaico de Solunto, también hace una clara distinción entre la imitación de mármol propriadamente dicho, y la emulación, a través del moteado, de otras rocas como el granito.

⁴⁷ Según C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno 1996: 256, nota 41): “Las pinturas con zócalos salpicados en Pompeya decoran habitaciones de segunda categoría cuyo estado de conservación es generalmente pésimo”.

⁴⁸ F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 135), no lo tienen en cuenta en el repertorio ornamental del III Estilo.

largo de toda la historia de la pintura mural romana⁴⁹, podemos apuntar características propias que nos permiten acotar la fecha de los conjuntos que lo presentan.

Todavía hoy no somos conscientes de los beneficios que podemos obtener de su examen, pues no solía describirse ni en los informes de excavación ni en estudios concretos sobre decoraciones pictóricas.

Nuevamente hemos de acudir a la escuela francesa para acusar un cambio de tendencia en este sentido. Aparte de H. Eristov (*supra*), otros autores como E. Belot y A. Barbet se dieron cuenta de la importancia arqueológica de este elemento al comprobar, tras el examen de los conjuntos procedentes de Arras, Lyon, Clermont-Ferrand, Roquellarre y Burdeos, entre otros, que en los zócalos moteados del siglo I d.C. había un cambio de color de fondo a partir de la segunda mitad de la citada centuria, de tal forma que en un primer momento serían negros o grises para pasar luego a ser rosas a partir del 50 d.C.⁵⁰ Además, documentaron que este fenómeno iba acompañado de un cambio de técnica, pasando de la utilización de una fina salpicadura a la utilización de gruesas gotas para realizar el moteado (Belot, 1986: 58; Barbet, 1987a: 20). C. Guiral, A. Mostalac y M. Cisneros constataron la repetición de la misma situación en nuestro país. Según los autores, al menos en el valle del Ebro, la utilización de finas salpicaduras, a modo de llovizna y de pequeñas gotas ovoides es característica de los zócalos de III Estilo. Posiblemente se debió al deseo de querer emular verdaderas rocas, no necesariamente mármol. Sin embargo, pasada la mitad del siglo I d.C., las gotas, casi manchas, serán utilizadas como mero recurso ornamental sin la pretensión anterior, algo que se afianza en el siglo II d.C., también en la zona media de la pared, prolongándose el fenómeno hasta el siglo VI d.C. (Guiral *et al.* 1986: 277-278).

⁴⁹ En nuestro país contamos con ejemplos que abarcan desde finales del siglo II a.C. en Azaila, hasta el siglo VI d.C. en la Basílica paleocristiana de Es cap d'es Port (Guiral *et al.* 1986: 279-287).

⁵⁰ No parece darse este hecho en Pompeya, ya que los zócalos de fondo negro aparecen durante todo el siglo I d.C. En lo que respecta a los fondos rosas, de los 39 casos conocidos en la segunda mitad del siglo I d.C., solamente en la Casa di L. *Caecilius Iucundus* (V 1, 26) encontramos uno con este color (De Vos, 1991: 584, fig. 16).

En cuanto al color de base de estos moteados, es cierto que en nuestro país los zócalos de fondo negro predominan en la primera mitad del siglo I d.C. e incluso antes. Así parece corroborarse en muchos lugares: sirvan como ejemplo los casos de las habitaciones 7 y 12 (CEL.2.1.3.7. y CEL.2.1.3.10.) y el relleno de la estancia 15 (CEL.2.1.3.13.) de *Celsa*; los hallados en las excavaciones de la Clínica en Calahorra (García *et al.* 1986: 176), en *Baetulo* (Guitart, 1976: 107 y 110), y los que observamos en muchas de las decoraciones bilbilitanas, pudiéndose citar como representativos los conjuntos BIL.5.1.3.2., de la Casa de las Escaleras, BIL.3.1.3.5., de la Casa del Ninfeo, y BIL.2.1.3.2., el tablino de la *Domus* 1. Sin embargo, también encontramos algunos zócalos de fondo rosa datados en la primera mitad del siglo I d.C. Así ocurre en el conjunto CAES.7.1.3.1., de la Calle Mayor angular a Argensola. Hemos de decir que en esta ciudad incluso hay fragmentos así decorados en los años anteriores al cambio de Era, como podemos comprobar en el denominado “Conjunto A”, exhumado de entre los restos aparecidos en el corte estratigráfico de Paseo Echegaray y Caballero (Mostalac y Guiral, 1987: 183)⁵¹.

Podemos concluir, por tanto, como ya hiciera C. Guiral al estudiar los conjuntos bilbilitanos (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 256), que el color de fondo no puede tomarse como un criterio exclusivo de datación, sino que más bien hay que valorar la técnica de ejecución de los moteados. Los caracterizados por una fina llovizna con pretensión real de querer imitar una roca, serán característicos de la primera mitad del siglo I d.C. mientras que las gotas más gruesas dispuestas al azar, serán el recurso predominante a partir de mediados del siglo I d.C. en nuestro país. Fuera de nuestras fronteras, se han documentado escasas decoraciones con un zócalo rosa fechadas en la primera mitad del siglo I d.C., es el caso del muro 920 de la *Insula* JK/1 de Colonia (Thomas, 1993: 71-74, figs. 4-5).

⁵¹ Véase el epígrafe 3.1. de este capítulo.

Datación

De forma directa, la excavación nos propone una fecha augústea para estos fragmentos, algo que el estudio estilístico, basándonos en el discurso anterior, no contradice.

Conclusiones

Los escasos fragmentos no nos permiten elaborar unas conclusiones más allá de lo ya apuntado en epígrafes anteriores.

4.1.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:

Por la misma razón apuntada en el apartado anterior, no podemos elaborar una presentación del discurso pictórico de esta posible *domus*.

5.1. Casa de la Calle Palomeque 12 y Vía Imperial⁵²

5.1.1.- Cronología:

Época flavia

5.1.2.- Descripción:

En las excavaciones comenzadas en abril de 1981 (Beltrán *et al.*, 1985: 77), se localizaron fuera del perímetro amurallado (Beltrán y Mostalac, 2007: 78) diversos muros aparejados de época flavia con cantos rodados correspondientes a un espacio ajardinado, que pudiera ser un *hortus* (Beltrán, 1982: 63), con restos además de seis estancias de carácter indefinido. Lo más interesante fue el hallazgo de un larario decorado con pintura, en forma de templete *in antis* (Uribe, 2008: 140, nota 62).

5.1.3.-Decoración pictórica:

Los restos pictóricos nos informan de la decoración del larario de la casa y también del zócalo de una estancia diferente a la del larario.

CONJUNTO CAES.5.1.3.1.⁵³: Larario⁵⁴

⁵² Beltrán, 1982: 63; Beltrán *et al.*, 1985: 77; Beltrán y Mostalac, 2007: 78; Uribe, 2008: 140.

⁵³ Mostalac y Guiral, 1987: 189-190; Pérez Ruíz, 2014: 237-238.

⁵⁴ El término *lararium* (Bassani, 2003:154) sólo se utilizó en la tardoantigüedad, de tal forma que la primera vez que lo tenemos atestiguado es en la Historia Augusta (*Alejandro Severo*, 29, 2 y 31, 4): “Este fue su plan de vida: primero, si le era lícito, es decir, si no se había acostado con su esposa, hacía un sacrificio por la mañana en su larario en el que tenía las estatuillas de los emperadores divinizados, aunque solamente una selección de los mejores, y las de seres de gran honorabilidad, entre los que se hallaban Apolonio, y, según el testimonio de un escritor de su época, Cristo, Abrahán, Orfeo y otros personajes...”; “Llamaba a Virgilio el Platón de los poetas y tenía a su busto junto con el de Cicerón en su segundo larario...” (Trad. V. Picón). También se atestigua en una inscripción de Benevento datada en época de Maximino el Tracio (*CIL IX*, 2125). Con anterioridad, se empleaban otras nociones tales como *sacellum* o *aedes* (Hübner, 1973: 964, línea 42-967, línea 62). Para el culto privado no se necesitaba un ambiente concreto en la *domus* romana, ocupando así varios espacios diversos según la necesidad. Ejemplo de ello sería el siguiente pasaje de Petronio, *Satiricón*, 60: “...Entonces entraron tres esclavos vestidos con túnicas blancas; dos colocaron en la mesa unos dioses lares que llevaban bolitas de oro colgadas del cuello. El otro, con una copa de vino en la mano, dio la vuelta a la mesa y pronunció en voz alta: a los dioses propicios...” (Trad. F. Ayuso).

Características técnicas

a) Mortero: Los fragmentos pictóricos indican que el mortero seguramente revistió una estructura interna de piedra que esbozaba la forma definitiva del larario. Consta de tres capas, la última de las cuales no se conserva en su totalidad:

1ª capa: 0,5 a 0,8 cm.

2ª capa: 1,5 cm.

3ª capa: 1,5 a 2 cm.

No se han podido realizar análisis químicos que confirmen la composición. La observación nos permite establecer la hipótesis de que se trata de un mortero con cal y mucha carga de arena, materiales a los que además se añadieron piedras de bastante tamaño y fragmentos pictóricos, componente este último que sólo se presenta en algunos fragmentos. No existe en la segunda capa una disminución de materiales conforme se acerca a la capa pictórica. Por otra parte, el color blanco de la primera indica que se conforma a partir, casi exclusivamente, de cal o yeso, pues se trata de la capa que recibe directamente la pintura, en este caso anormalmente gruesa.

Para realizar la cúpula gallonada, sobre las capas de mortero que acabamos de describir, se dispuso otra de yeso o cal, a juzgar por el color y las características que muestra donde se tallaron los gallones. Se revistió de una

Los estudios arqueológicos sobre los lararios de Pompeya parecen confirmar esta hipótesis ya que se pueden encontrar en el atrio, peristilo, *cubicula* o en las estancias de servicio (Clarke, 1991). Interesante es el estudio de W. P. Foss (1997) sobre la ubicación de los lararios en las cocinas –los más numerosos, al parecer (Fernández, 2003: 391-392)-, dotando de un carácter divino a la acción, no sólo de comer, sino de cocinar los alimentos. No en vano, se dedicaban directamente a los Penates todas las operaciones relativas a la preparación y conservación de los víveres (Elia, 1962: 561).

La palabra *sacrarium* parece indicar tanto el lugar de culto público de una divinidad, a menudo misteriosa, como el lugar dentro de la vivienda donde se llevaban a cabo los *sacra privata* sujetos al *Ius civile*. Sobre esta cuestión volveremos más tarde.

pequeña capa de pintura blanca. Podemos decir, por tanto, que en este sector del larario existieron dos capas de cal o yeso y dos capas de mortero (Fig. 19).

En el caso de las columnas, constatamos dos capas:

1ª capa: 0,5 cm.

2ª capa: 1 cm.

Ambas presentan un color blanco indicativo de que su componente mayoritario –y quizá exclusivo- fue el yeso o la cal.

Finalmente, en las molduras se observa una parte muy escasa del mortero. Existe una capa de cal en la que se esboza el perfil de la cornisa y se reviste de pintura blanca.

b) Sistema de sujeción: No se ha conservado suficiente material para conocer la forma exacta en la que el mortero se adhirió a la posible estructura pétreo, aunque podemos pensar que lo hizo aprovechando las irregularidades de ésta. Sí que documentamos en la cara externa de la segunda capa del mortero de las columnas, una serie de irregularidades que tienen como fin fijar mejor la primera capa de cal sobre la que se pintó. Además, el alma de madera de dichas columnas se rodeó de un entramado de cuerdas con el objeto también de asentar el mortero que las rodeaba (Fig. 15.2).

c) Trazos preparatorios: Sólo los constatamos en el fragmento perteneciente a la cúpula gallonada (Fig. 19), donde vemos trazos incisos destinados a indicar dónde debían situarse las molduras convexas.

d) Colores y técnica: Tampoco se han realizado análisis sobre los pigmentos. Se utilizaron el amarillo, el azul y el rojo en un tono muy apagado, casi granate, lo que podría indicar su procedencia del óxido de hierro. La técnica de aplicación sería el fresco aunque debemos ser precavidos, ya que la

posible presencia del yeso, como en *Celsa*, podría revelar un procedimiento basado en el “fresco-seco” en algunas secciones del larario.

e) Particularidades: En las columnas, observamos en la parte interna de la segunda capa las improntas de las cuerdas que rodearían la estructura de madera, hoy perdida, sobre la cual se dispondrían las capas de cal o yeso (Fig. 15.1).

Descripción y restitución hipotética

La información que a continuación exponemos procede tanto de las conversaciones con los investigadores que exhumaron este larario, como del trabajo directo con las piezas conservadas en el Museo de Zaragoza.



Figura 14: Fragmentos correspondientes al *podium* del larario hallado en la Calle Palomeque 12 de Zaragoza (Foto de L. Íñiguez)

Consta de un cuerpo bajo o podio a modo de paralelepípedo en el que estarían visibles tres caras. La frontal está decorada con imitaciones marmóreas a partir de círculos en rojo sobre fondo amarillo, lo que nos lleva a pensar que se trata de una imitación de *giallo antico*. Estaría flanqueado en las esquinas por bandas rojas, que son las encargadas además de realizar la

transición hacia los laterales, ligeramente cóncavos y pintados en azul (Fig. 14).

Posiblemente, un escalón de 11 cm de anchura y 11 cm de altura y decorado con la misma imitación de mármol que la parte frontal del podio (Fig. 18) da paso al cuerpo superior, formado por dos columnas –a modo de templete *in antis*- de 6,5 cm de diámetro, de las cuales han llegado hasta nosotros tres fragmentos (Fig. 15); suponemos que dos de ellos pertenecerían a la misma columna. Están pintadas en rojo y, a juzgar por la rebaba que presentan en la parte inferior, apoyarían directamente sobre la superficie, no se incrustarían –como ocurre en el templete bilbilitano (BIL.3.1.3.2.)-.



Figura 15: Fragmentos de las columnas pertenecientes al larario hallado en la Calle Palomeque 12 de Zaragoza (Foto de L. Íñiguez)



Figura 16: Moldura que posiblemente enmarcara el frontón del larario hallado en la Calle Palomeque 12 de Zaragoza (Foto de L. Íñiguez)

Según el personal que halló el larario *in situ*, las columnas sustentaban una cubierta a dos aguas con un frontón enmarcado por una moldura, de la cual sólo ha llegado hasta nosotros un fragmento que estuvo apoyado sobre una superficie azul, a juzgar por la pigmentación que presenta el reverso de la pieza (Fig. 16).

La parte inferior del frontón estaba formado por un entablamento, del cual nos han llegado dos piezas de 15 cm de anchura. En ambas, un listel de 3 cm da paso a un filete de 2 cm y a un óvolo decorado con ovas de 3,2 cm. Posteriormente, a una ranura de 4 cm pintada de azul y a un filete, les sigue un caveto ornado con ovas muy deterioradas (Fig. 17).



Figura 17: Fragmentos de las molduras que formarían el entablamento del larario hallado en la Calle Palomeque 12 de Zaragoza (Foto de L. Íñiguez)

Debajo se hallaba una hornacina o nicho absidial de 26 cm de diámetro y 11 cm de profundidad, sobre un escalón de 10 cm de altura (Fig. 18), lo que nos hace pensar que había dos escalones antes de llegar a dicho ábside. También se decora con imitación de mármol *giallo antico*. Se cubre además con una semicúpula gallonada (Fig. 19).



Figura 18: Nicho absidial y escalón que actúa de transición entre el podio y el nicho del larario hallado en la Calle Palomeque 12 de Zaragoza (Foto de L. Íñiguez)

El total mediría, según los investigadores que lo exhumaron, 2,10 m, de tal forma que el podio sería de 1 m y la parte superior de 1,10 m, aproximadamente.



Figura 19: Fragmentos de la cúpula gallonada del larario hallado en la Calle Palomeque 12 de Zaragoza (Foto de L. Íñiguez)

Estudio estilístico

ESTRUCTURA

Estamos ante una estructura perteneciente a la arquitectura doméstica romana, donde seguramente se realizarían los rituales propios de una familia, cuyo fin último sería proporcionar protección divina a su morada (Orr, 1988: 294). No hace otra cosa que indicarnos una actuación religiosa en el ámbito privado, de lo que podemos deducir la existencia en esta vivienda de una devoción íntima. Sin embargo, también se ha reconocido en este tipo de construcciones una utilización de las mismas por parte del *paterfamilias* a modo de escaparate, ya que demuestra que sigue las directrices básicas del mundo divino en el núcleo de la sociedad romana, en su casa familiar. Como trataremos más adelante⁵⁵, las principales divinidades de este culto son los lares⁵⁶, el Genio, los penates, los antepasados, y Vesta (Pérez Ruíz, 2010: 108; 2014: 39-72)⁵⁷.

Centrándonos en la estructura propiamente dicha de este espacio destinado al culto, hemos de apuntar que se trata de una cuestión que todavía no ha sido tratada con la importancia que se merece. Lo cierto es que la mayoría de las obras se han centrado en los restos hallados en Pompeya y Herculano, faltando así un estudio sistemático que vaya más allá de la clasificación tipológica que a continuación vamos a exponer. En este sentido, M. Bassani (2003: 153) aboga por ahondar más en otro tipo de criterios, como los componentes arquitectónicos o la decoración⁵⁸.

⁵⁵ Véase BIL.3.1.3.2.

⁵⁶ En relación con el origen de los dioses lares y su introducción en el ámbito doméstico véase Orr, 1978: 1553-1569.

⁵⁷ Para conocer las principales obras que desde 1800 han abordado la religión privada romana –la mayoría de las cuales no hablan de su reflejo arquitectónico- véase Uribe, 2008: 610, nota 377.

⁵⁸ En el mundo provincial occidental, según M. Bassani (2005: 72-73), destacan los pioneros trabajos –a los que seguirían muchos otros- de J. Le Gall (1962), P. Durvin (1962) y J. B. Deavauges (1970) que se refieren a los ambientes culturales de tipo hipogeo en la *Galia* –los dos primeros- y a las estatuas correspondientes a esta clase de cultos en ambientes privados de Chambault en Entrains (Nièvre) –el tercero-. La religiosidad doméstica en *Britania* fue

Dentro de los distintos tipos existentes de lararios documentados⁵⁹ y clasificados en Pompeya, primero por G. K. Boyce (1937) y más tarde también por otros autores como F. Di Capua (1950)⁶⁰, D. G. Orr (1978), Clarke (1991), T. Frölich (1991), P. W. Foss (1997)⁶¹, S. P. Ellis (2000: 137-138) o, más recientemente, por F. Giacobello (2009), podemos adscribir el que aquí estudiamos a la tipología de *aedicula*. Estos son estructuras en tres dimensiones que se apoyan sobre un *podium*. La forma más simple presenta un techo a dos aguas con un frontón y entablamento, elementos que se pueden apoyar sobre columnas o pilastras –si éstas están adosadas a la pared de la habitación- y que cubren un nicho incrustado en el muro. Hay veces que esta cavidad de la que hablamos está construida encima del podio, y con paredes a los lados. Se trata sin duda de una forma de capilla más ambiciosa; un paralelo lo tendríamos en el peristilo de la Casa del Poeta Tragico (VI 8, 3-5) (Boyce, 1937: 48-49, n^o 168, lám. 30, 3; Giacobello, 2009: 270-271, n^o V46).

examinada por J. T. Smith (1997) y D. Perring (2002). Finalmente, de Germania trae a colación el trabajo de A. M. Kaufmann-Heinimann (1998) (*apud* Bassani, 2005). Sin embargo, son obras generales que dedican algunas páginas o capítulos a los ambientes para culto doméstico.

En España encontramos alguna referencia ocasional en S. J. Keay (1988: 145-171) o en el capítulo relativo a las cuestiones funerarias y religiosas de la monografía de J. G. Gorges (1979: 145-146), dedicada a las villas hispanorromanas. P. Rodríguez Oliva (1994) ya se introduce totalmente en el tema, al tener en consideración algunos ejemplos de materiales arqueológicos y epigráficos para el culto doméstico provenientes de varios lugares de *Hispania*. M. Portela (1984: 153-180) analiza someramente la cuestión al tratar el culto de los lares en nuestro territorio. Por su parte J. Alarçao, R. Étienne y G. Fabre (1969: 222-236) abordan la introducción de estos cultos en *Hispania* al tratar un altar dedicado a los lares hallado en *Conimbriga*. Un estudio más concreto dedicado a las estructuras propiamente dichas para cultos domésticos es, por ejemplo, el de D. Graen (2004). Cabe señalar también la obra de J. A. González (2003) sobre los lararios tipo *aedicula*, el trabajo de Bassani (2005), que hace un recorrido sobre las estructuras para cultos domésticos de la península ibérica; y el tratamiento realizado por P. Uribe (2008: 610-613). Por otro lado, como aportación al estado de la cuestión en la actualidad, debemos mencionar a P. Fernández y T. Espinosa (2007). Finalmente, destacamos los diversos trabajos de M. Pérez Ruíz (2007-2008; 2008; 2010; 2012; 2014), una de las más recientes investigadoras que sin duda ha arrojado luz sobre todo lo concerniente a las estructuras religiosas destinadas al culto doméstico en *Hispania*.

⁵⁹ Los tipos son los siguientes: la forma básica sería un nicho, como en la Casa (IX 3, 12) de Pompeya. El segundo, que desarrollaremos en este apartado, es el que simula un templete en miniatura. El tercero, se correspondería con aquellos que son paneles pintados en la pared, que podemos ver por ejemplo en la Casa (IX 7, 3), y en este mismo trabajo en el conjunto BIL.6.1.3.1. Otros tipos menos abundantes han sido igualmente descritos, como las capillas que son una habitación para tal fin y que se han denominado *sacrarium* –pudiendo contener un altar en su interior como en el caso del conjunto BIL.3.1.3.2.- o aquellos que son simples altares portátiles como en Herculano (V 17) (Boyce, 1937: 10; Orr, 1978: 1577, láms. I 1 y II 4).

⁶⁰ Obra dedicada a los *sacrari* pompeyanos.

⁶¹ No se trata de un catálogo en sí mismo, sino que se refiere a una serie de lararios a propósito de los rituales de cocina y comida romanos.

Dentro de los lararios tipo *aediculae* propiamente dichos, podemos distinguir dos variedades cuya diferencia fundamental, en cuanto a su estructura, vendrá motivada por el lugar de la casa en donde se integran. Los que se situaban en la esquina de una habitación tenían sólo dos lados abiertos –si bien alguno opcionalmente se podía cerrar con una suerte de puerta como el del atrio de la Casa di Obelli Firmi (IX 14, 2-4) (Boyce, 1937⁶²: 30-31, n^o 67, lám. 29, 3; Giacobello, 2009: 251, n^oA42)-, de tal forma que sólo observamos una columna sustentante y exenta, marcando precisamente esa esquina, mientras que las otras dos, forzosamente, debían estar adosadas a la pared. Cuando el *podium*, como es nuestro caso, estaba construido junto a la pared de una habitación, ésta servía de fondo del templete, quedando los lados abiertos. Lo habitual era encontrar dos columnas que sustentaban un frontón, pero hay veces que podían presentarse hasta cuatro, como en la Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7-8) (Boyce, 1937: 55, n^o 214, lám. 32, 2; Giacobello, 2009: 276, n^o V57).

Podríamos considerar un tercer grupo, las *pseudoaediculae*⁶³ adosadas directamente a la pared, que enmarcan nichos o simples paneles pintados. En este caso, a pesar de tener los mismos elementos que los anteriormente comentados, no están normalmente realizados con materiales constructivos⁶⁴. Podemos ver esta clase de larario en la Casa dei Vetti (VI 15, 1) (Boyce, 1937:

⁶² Registrada por G. K. Boyce como III 4, 3.

⁶³ Autores como D. G. Orr (1978: 1577), consideran estas *pseudoaediculae* como un subtipo de los lararios que se muestran a modo de nicho, es decir, como una forma más elaborada de éstos. Sin embargo, en otros estudios, como en la obra J. A. González Ballesteros (2003: 6-7), se presenta como un subtipo de las *aediculae*, y no los denomina *pseudoaediculae* puesto que para este autor –igual que para P. Fernández y T. Espinosa (2007: 103)- estos últimos serían aquellos lararios más ambiciosos que construían el nicho y no se valían de un hueco incrustado en la pared.

⁶⁴ Los lararios de tipo *aedicula* en Pompeya estuvieron realizados en origen con materiales perecederos como la madera. Posteriormente, pasaron a estar elaborados con piedra o mampostería, aunque siempre recibían en último lugar una capa de estuco. En ocasiones, se podía optar por otro material, como el mármol sobre todo para el *podium*, algo que podemos ver en la Casa (V 1, 10, 23-27) (Orr, 1978: 1576; González, 2003: 7-8; Uribe, 2008: 611, nota 382).

54, nº 211, lám. 30, 2; Frölich, 1991: 279, nº L70, lám. 7; Giacobello, 2009: 180, nº 64⁶⁵).

En España, aunque no son muchos los *lararia* documentados (Portela, 1984; Rodríguez Oliva, 1994; González, 2003; Uribe, 2008: 610-613; Pérez Ruíz, 2010; 2014), la localización de los restos arquitectónicos y las aras y estatuillas que en ellos se utilizaban vienen a demostrar, por su dispersión, la amplitud que la religiosidad doméstica tuvo en *Hispania*⁶⁶. Efectivamente, escasos son los testimonios que, como el edículo de la Villa de las Musas en Arellano, la estancia (H.13) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (BIL.3.1.3.2.), o el de la Casa de la Fortuna en el mismo yacimiento (BIL.6.1.3.1.), no dejan lugar a dudas sobre su función (Pérez Ruíz, 2010: 109; 2014: 213)⁶⁷. En la Sierra de Portman y en el Cerro del Molinete, ambos yacimientos en Cartagena, podemos encontrar un *podium*⁶⁸ y un bloque epigráfico acompañado de una columnita, respectivamente, que tampoco han dado pie a debate a la hora de clasificarlos como lararios de tipo *aedicula*.

Lo más frecuente es hallar habitaciones, estructuras o parte de las mismas –sobre todo *podia*– identificadas como posibles lararios. Lo comprobamos así en la Casa de los Pájaros en *Italica*, donde se quiso reconocer un *lararium* en una pequeña estancia con forma de exedra situada al fondo de un gran peristilo; y en la Casa de la Fortuna de *Carthago Nova*, que cuenta con un larario a modo de apéndice lateral, algo que también ocurre en la Villa de El Rihuete de Mazarrón. Hay ocasiones en las que estas estructuras se obtienen detrayendo directamente parte del espacio de la sala, como vemos en la Casa de las Rosetas en *Oscá*.

⁶⁵ La autora, sin embargo, clasifica este larario dentro de “lararios pintados” y no como *aediculae* o *pseudoaediculae*.

⁶⁶ La dispersión geográfica de las evidencias arqueológicas permite constatar la extensión del culto doméstico romano. Bien es cierto que en la *Gallaecia* y la *Lusitania* apenas hay evidencias documentadas (Pérez Ruíz, 2010; 2014: 222, fig. 7).

⁶⁷ Frecuentemente, es la combinación del hallazgo de estructuras y materiales que remiten al culto doméstico lo que permite que no se alberguen dudas en cuanto a la identificación de estos *lararia*.

⁶⁸ Se encontraba además decorado con imitación de mármol brocatel (González, 2003: 11).

En lo referente a posibles restos relacionados con las estructuras que estudiamos, destaca la vivienda del PERI 30 de Tarragona, donde se interpretó como el podio de un larario un bloque rectangular de piedra situado en una estancia pavimentada con tierra apisonada; en *Iuliobriga*, concretamente la estancia 14 de la Casa de la Llanuca 2, apareció adosada a la pared septentrional una piedra que, debido a su labra, se interpretó como un larario; y una de las habitaciones de la Casa Triangular de *Clunia*, pavimentada con un *opus tessellatum* blanquinegro⁶⁹ donde se halló también un podio (Pérez Ruíz, 2010: 109; 2012: 244; 2014: 238).

Muchas veces, como pasa en la Villa de Vilauba en Gerona, sólo encontramos figuras y objetos de culto que pueden hacer referencia a una estructura de culto doméstico de la que no se ha conservado nada. Frecuentemente, se trata de aras o ámulas –como la documentada en la estancia 42 de la Casa D en la *Insula* II, o la exhumada en la taberna al norte de la Calle I, todas en *Celsa*⁷⁰- con o sin epígrafe, como podemos ver en *Italica*, en la Casa 2B de Ampurias⁷¹ y en la Casa 1 de *Clunia*. Destacan igualmente tres aras descubiertas *in situ* en la esquina de la Calle Faquinetto con la Plaza de San Ginés en Cartagena⁷². En lo referente al hallazgo de estatuillas relacionadas con los lares, citaremos como ejemplos representativos las pertenecientes a L'Antic

⁶⁹ En este caso, la decoración del firme avala también la posible identificación. El pavimento enmarca con el muro un pilar cuadrado a la manera de pie de mueble, adosado al muro. P. de Palol argumenta que se podría tratar de un esquema órfico, fechado el siglo III (Palol, 1994:78-81, figs. 99-102). P. Uribe, sin embargo, piensa que se trata de un simple larario con podio y la zona de alrededor pavimentada, que podría relacionarse con el culto a Dioniso por el tipo de decoración, consistente en una crátera de la que salen hojas de parra, flanqueada por dos palomas simétricas (Uribe, 2008: 611-612).

⁷⁰ M. Beltrán (1991: 159) reconoce que no es un indicio suficiente para identificar la estancia de forma clara con un larario. Lo mismo ocurre en la parte Norte del *viridarium* de la Casa de Hércules.

⁷¹ Este ara cobra para nosotros especial importancia porque se encuentra pintada. Se representa un gallo y dos serpientes enroscadas, cuyas caras se enfrentan en torno a una piña que sobresale de una crátera metálica. Esta iconografía tiene paralelos en la ciudad de *Leptis Magna* y en *Italica* (Nieto Prieto, 1971-1972).

⁷² Estas tres aras iban asimismo asociadas a un espacio concreto de planta triangular del que no se puede apuntar mucho más debido a su mal estado de conservación (Soler, 2000: 73).

Portal de Magdalena en Lérida, Lora del Río, Linares, *Pollentia*, *Emerita Augusta* y La Laguna en Soria, entre otros⁷³.

DECORACIÓN

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, de modo genérico, se suele buscar en este elemento la armonización con el conjunto de las paredes del ambiente en el que se halla. Todas las tipologías de lararios que hemos descrito son tenidas en cuenta como un ornamento más, que contaba con decoración y podía estar adornado.

Podium con imitación de mármol (Fig. 14): Lo normal es que el *podium* o zona inferior de los lararios estuviera cubierto por una capa uniforme de estuco y adornado en lo alto con una cornisa del mismo material, como en la Casa dei Vetti (VI 15, 1) (Boyce, 1937: 54, nº 211, lám. 30, 2; Frölich, 1991: 279, nº L70, lám. 7; Giacobello, 2009: 180-182, nº 64, fig. 8), que a veces se trataba de la continuación de un friso de la decoración de la pared de la habitación. En cuanto a la decoración pintada, podía contar con una exuberante vegetación, como el de la Taberna Vasaria (I 8, 19) (Frölich, 1991: 253, nº L9, lám. 25,2; Giacobello, 2009: 140, nº12), o con serpientes normalmente afrontadas, tal y como podemos ver en la Casa (VI 15, 23) (Boyce, 1937: 56, 219, lám. 15, 1-2; Frölich, 1991: 280, nº L73, lám. 35, 3; Giacobello, 2009:183-184, nº67). También podía estar ornado con motivos característicos del IV Estilo, como demuestra la cenefa calada presente en el *podium* del larario de la Casa (V 3, 7) (Boyce, 1937: 38, nº 112, lám. 36, 2; Frölich, 1991: 270, nº L50, lám. 33, 2; Giacobello, 2009: 266-267, nºV37), o con imitaciones de mármol, como en la Casa (VI 16, 7-38) (Boyce, 1937: 57-58, nº 221, lám. 38, 2; Giacobello, 2009: 277, nº V 58). Fue muy común el mezclar todos estos elementos.

La imitación marmórea, como hemos visto, es un recurso decorativo usado durante toda la historia de la pintura mural romana, a menudo

⁷³ Para profundizar sobre esta cuestión recomendamos la lectura de Portela, 1984: 167-171, figs. 5-9; Rodríguez Oliva, 1994: 24-27; y Pérez Ruíz, 2008: 273-287; 2014: 277-280).

ocupando la zona baja de la pared. Vitrubio nos informa de su utilización desde los primeros tiempos (*Sobre la Arquitectura*, VII 5, 1):

“...Los antiguos, que iniciaron su uso en los enlucidos, imitaron las distintas variedades y la disposición de las planchas de mármol y posteriormente representaron diversas combinaciones de festones, de plantas y de triángulos.” (Trad. J. L. Oliver)

Su presencia es especialmente importante en el mundo provincial a partir, sobre todo, del siglo I d.C., coincidiendo con los inicios del III Estilo. A mediados del siglo I d.C., resurge con gran fuerza tanto en las ciudades campanas como en el mundo provincial. En las primeras, además, adquiere mucha importancia la emulación de *crustae*⁷⁴ formando figuras geométricas. Puede verse, por ejemplo, en la Casa del Ara Máxima (VI 16, 16-17) (Stemmer, 1992: figs. 188-194 y 197) y en los pequeños zócalos de los lararios de la Casa del Menandro (I 10, 4) (Ling, 2005: lám. 5).

No siempre es fácil identificar qué tipo de mármol querían emular. H. Eristov (1979: 696) afirma que las formas ovoides realizadas en rojo y sobre fondo amarillo son una imitación del llamado *giallo antico*, tal y como podemos ver en el *cubiculum* de la Casa dei *Pinarius Cerealis* (VI 16, 15). Según esta autora, durante el II Estilo no hay una recreación veraz de este *giallo antico*, sino que los artesanos se limitan a reproducir variedades que poco tienen que ver con la realidad, pero cuyo brillo y ejecución les dan un aspecto más “marmóreo” que el que hubiera mostrado esta clase de piedra. Es durante el III y IV estilos cuando las representaciones se inspiran en casos más reales, pero son las etapas también donde se experimentan con las formas ovoides, tal y comprobamos aquí, o con los moteados. Un ejemplo de este último tipo lo podemos observar en este mismo estudio en el conjunto BIL.2.3.3.1. Es evidente, por tanto, que es en este periodo donde debemos situar la decoración que estudiamos.

⁷⁴ En el informe de su excavación, esta imitación de mármol se describía como *crustae* marmóreas. Sin embargo, no hemos hallado ningún fragmento que lo confirme.

Frontón (Figs. 16 y 17): Es propio de los lararios que imitan temples. Suelen estar realizados en estuco, como ocurre en nuestro caso, cuya decoración no se aleja tampoco de los ejemplos campanos conocidos. En éstos son comunes los ornamentos tales como las molduraciones y ovas, único elemento decorativo que se conserva en el larario que examinamos, que junto con otro tipo de motivos vegetales –guirnaldas, hojas de laurel, etc.- animalísticos –aves, sobre todo gallos pavos o búhos, bucráneos, etc.- estrellas, páteras o máscaras, completan la decoración de la mayoría de ejemplos documentados.

Columnas (Fig. 15): Es fundamental en las *aediculae*. Por lo general, suelen estar elaboradas en piedra recubiertas con una capa de estuco en el que las acanaladuras del fuste pueden o no estar representadas. A veces, también encontramos casos en los que éstas se han ejecutado en mármol con capiteles, eso sí, de otro material más barato y recubiertos de estuco o viceversa. Por último, están aquéllas más modestas, normalmente realizadas en madera, rodeadas con una serie de cordeles para aumentar la adherencia del recubrimiento que las camuflaba, de estuco mayoritariamente. Las columnas suelen ser de orden dórico aunque no faltan ejemplos en los que no se cumple esta premisa, añadiendo otros elementos como basas o relieves decorativos. Entre otros casos, constatamos este hecho en el larario de la Casa delle Pareti Rosse (VIII 5-6, 37) (Boyce, 1937: 77, nº 371, lám. 31, 1 y 2; Frölich, 1991: 291-292, nº L96, lám. 8,3; Giacobello, 2009: 202-203, nº 94). Incluso hay algunos realizados bajo los cánones del orden corintio, como el larario de la Casa dei Vetti (VI 15, 1) (Boyce, 1937: 54, nº 211, lám. 30, 2; Frölich, 1991: 279, nº L70, lám. 7; Giacobello, 2009: 180-182, nº 64, fig. 8). Las columnas, en nuestro caso, se hallaban pintadas en rojo.

Cúpula gallonada (Fig. 19): La media cúpula gallonada, denominada habitualmente para estos casos como “decoración con concha de mar”, es aquella compuesta por nervaduras y segmentos cóncavos que se asemejan a los gajos de una naranja. La unión de ambos da lugar a unas aristas entrantes

que convergen en el centro de la bóveda. El sistema de cubrición del nicho basado en la utilización del citado motivo es bastante frecuente en los lararios campanos, y así lo podemos observar en la Casa (V 3, 4)⁷⁵ (Boyce, 1937: 38, nº 111, lám. 38, 1; Giacobello, 2009: 239, nº A13); o en la Casa dell'Efebo (I 7, 10-12) (Boyce, 1937: 26, nº40, Giacobello, 2009: 254-255, nº V8).

Datación

Según sus investigadores, la *domus* a la que pertenece este larario se fecha en época flavia, dato que la estructura que hemos analizado no contradice. Bien es cierto que no cuenta en sí misma con ningún elemento decorativo susceptible de ser tomado como marcador cronológico.

Conclusiones

Dentro de las tipologías analizadas, el larario hallado en la Calle Palomeque 12 corresponde a una de las de mayor entidad, rasgo apreciable en el hecho de que se haya querido simular un pequeño templete y en la presencia de un nicho absidial no realizado a partir de una cavidad en el muro, sino construido, tal y como ocurre en las estructuras domésticas religiosas más ricas de Pompeya (*supra*). Es cierto que tampoco faltan trucos para enmascarar la utilización de materiales más pobres, como la madera en las columnas, pero no deja de ser una práctica habitual, incluso entre los comitentes más pudientes.

Podemos concluir que los propietarios de la vivienda tenían las suficientes posibilidades económicas para realizar su encargo a un taller de artesanos experimentado y conocedor del procedimiento adecuado para la construcción de este tipo de estructuras. En cuanto al origen de estos comitentes, como ya hemos visto para el triclinio procedente de la Calle Añón,

⁷⁵ El larario perteneciente a esta casa es uno de los paralelos más cercanos al que aquí presentamos, tanto por el nicho con el citado sistema de cubrición como por el resto de elementos ya que, al menos en origen, estaba coronado por un frontón apoyado sobre columnas, a juzgar por los huecos hoy visibles.

no podemos asegurar que también sean itálicos o descendientes de ellos, pero lo que es cierto es que, de no serlo, se hallan plenamente inmersos en la cultura romana. En cualquier caso, si aceptamos la cronología propuesta, época flavia, nos situamos en un momento muy avanzado ya del siglo I d.C., en que Roma ya está totalmente asentada; no vale la pena hablar así de itálicos o indígenas, sino de una cultura hispanorromana. Quizá sean las prácticas culturales las que más avalen este hecho. Después de todo, estamos hablando de las creencias de unos individuos, el aspecto más íntimo, complicado y, por tanto, más importante de todos los indicativos del éxito o fracaso resultante del contacto y la convivencia entre dos poblaciones.

CONJUNTO CAES.5.1.3.2.⁷⁶

Características técnicas

- a) Mortero: Presentaba tres capas de preparación, de las que desconocemos su grosor.
- b) Sistema de sujeción: Incisiones realizadas en espiga (Fig. 20).
- c) Trazos preparatorios: No se documentan.
- d) Colores y técnica: Se observa la presencia del amarillo y el ocre.
- e) Particularidades: Manchas y gotas salpicadas sin cuidado ni dirección concreta, procedimiento que creemos intencional.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: De fondo blanco-amarillento con gotas y manchas ocreas en diferentes direcciones.

⁷⁶ Mostalac y Guiral, 1987: 189-190.



Figura 20: Pintura y sistema de sujeción procedente del zócalo de la *domus* hallada en la Calle Palomeque de Zaragoza (Foto cedida por C. Guiral)

Estudio estilístico

Zócalo de fondo amarillento con gotas y manchas ocres (Fig. 21): En este caso no contamos ni con un fondo oscuro ni con un fondo rosáceo. Sí nos da más pistas la técnica de ejecución del moteado a manchas, lo cual, tal y como hemos visto, es una característica que se da a partir de la segunda mitad del siglo I d.C. Además, L. Abad Casal afirma que si sólo se utiliza un color para elaborar las salpicaduras, también es un marcador cronológico, pues es un rasgo que se da en el mundo provincial a partir de la fecha que acabamos de mencionar (Abad Casal, 1982c: 68). Contamos así con una fecha *post quem*; sin embargo, el recurso a tal procedimiento se da sin solución de continuidad

hasta el siglo III y IV d.C., como podemos comprobar en la Casa del Anfiteatro de Mérida (Abad Casal, 1982c: fig. 91).

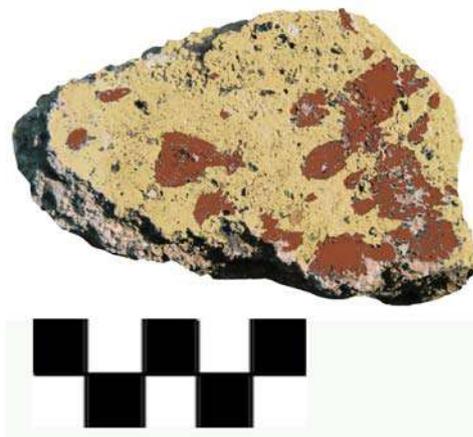


Figura 21: Fragmento hallado en la Calle Palomeque de Zaragoza (Foto de C. Guiral)

E. Belot (1986: 12-13), sin negar su perduración a lo largo de toda la historia de la pintura mural romana, constata la popularidad del moteado a base de manchas realizado con un solo color sobre fondo amarillo o blanco a partir de finales del siglo I d.C. y sobre todo el en siglo II d.C. Como paralelos que corroboran esta hipótesis podemos señalar el precedente de la habitación 2 de la Villa de Portman en el *Conventus Carthaginensis* y de la Villa de Limousin en París (Fernández, 2008: 372-373).

Datación

Las conclusiones a las que hemos llegado en el apartado anterior casan perfectamente con la datación directa propuesta por la excavación. Se trata de una decoración recurrente, sobre todo, a partir de época flavia y durante la centuria siguiente, etapa en la que se encuadra la *domus* estudiada.

Conclusiones

Es necesario recordar en este apartado que la aparente falta de técnica a la hora de realizar el moteado no es razón para apostar por un taller artesanal

con poca pericia para llevar a cabo su labor. En la segunda mitad del siglo I d.C., ya no hay un deseo por tratar de emular el mármol o el granito. Sólo queda un tipo decorativo recurrente para decorar, entre otras, la zona inferior de la pared.

5.1.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:

Tanto el larario como los fragmentos pertenecientes al zócalo están realizados en el mismo momento cronológico a juzgar por sus características, la época flavia. La posibilidad de que fueran elaborados por el mismo taller es más que plausible, pero se trata de una apuesta arriesgada dados los escasos fragmentos de los cuales disponemos, sobre todo en el caso del segundo conjunto.

6.1. Casa de la calle Predicadores 24-26⁷⁷

6.1.1.- Cronología:

Finales del siglo I a.C.-segunda mitad del siglo I d.C.

6.1.2.- Descripción:

Los resultados de la excavación de este solar sin duda estuvieron condicionados por la celeridad que impone la arqueología urbana. La principal estructura que dio la clave para identificar este espacio como una vivienda –construida probablemente en época fundacional y abandonada durante el reinado Nerón, a juzgar por el material exhumado (Galve, 1986-1987: 291; Gascón, 2009: 220)- fue un muro doble que actuaría como medianil entre la zona abierta de dicha construcción, situada al norte, donde no se hallaron restos arquitectónicos, y dos estancias quizá pertenecientes a otra morada.

Importante fue también el descubrimiento en la zona nororiental de un basurero posterior a la edificación de la casa, datado entre los reinados de Claudio y Nerón, con materiales representativos del *instrumentum domesticum* de esta etapa, entre los cuales destaca un ajuar de cocina casi completo (Gascón, 2009: 221) (Fig. 22).

Volviendo a la posible vivienda, no conocemos la distribución de la misma, de tal forma que sólo expondremos aquí la descripción de los dos únicos ambientes excavados. Bien es cierto que sí podemos establecer la hipótesis de que pudo existir un segundo piso, a juzgar por la propia potencia del muro excavado y por el hallazgo de ladrillos cuadrados de *spicatum* (Uribe, 2008: 154) que no pertenecen a las citadas habitaciones.

La habitación 1 fue interpretada como una cocina por la exhumación en ella de numerosas cenizas y carbones, por la huella de la acción del fuego en la

⁷⁷ Galve, 1986-1987; Delgado, 1991a: 283-288; Delgado, 1991b; 1991c; Cebolla, 1994b; Beltrán y Mostalac, 2007: 71-84; Uribe, 2008: 154-156; Gascón, 2009.

pared de adobe, por la constatación en el suelo de un canal de tiro revestido de arcilla, y por la presencia de un hogar (Galve, 1987-1988: 107; Uribe, 2008: 154). No sabemos cómo se comunicaba con la habitación 2, pero sus investigadores argumentan que ambas estaban relacionadas. No en vano, se halló en esta última un *dolium* entero fragmentado.

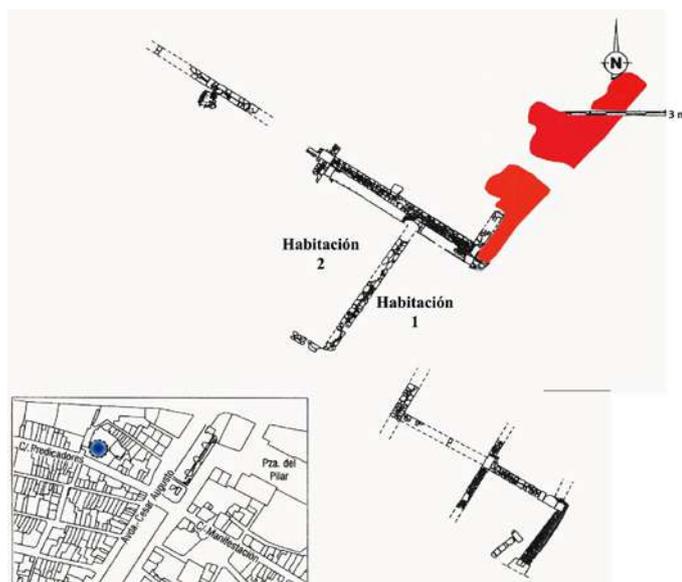


Figura 22: Planta de la Casa de la Calle Predicadores de Zaragoza (Dibujo de A. Gascón)

6.1.3.- Decoración pictórica:

La decoración que analizamos apareció *in situ* en la habitación 2, concretamente en el muro que comparte con la habitación 1. Fue documentado y vuelto a tapar tras la excavación. Además, también se exhumó un fragmento aislado en el nivel de abandono de la casa –datado en la segunda mitad del siglo I d.C.- que hoy sólo conocemos a través de fotografías.

CONJUNTO CAES.6.1.3.1.

Características técnicas

- a) Mortero: No contamos con datos.
- b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se aplicaron el amarillo el rojo y el negro.

e) Particularidades: La pintura *in situ* se hallaba muy deteriorada. Por lo que observamos en las fotos (Fig. 22), parece que el tercio inferior del zócalo, en contacto ya con el suelo, estuvo afectado quizá por un nivel de carbones y cenizas, el mismo que hemos descrito para la habitación 1.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo (Fig. 23): Tiene una altura de 60 cm. De fondo amarillento con moteado a base de manchas de color rojo y negro. Se encuentra rematado por una banda roja de 8 cm de anchura.

Zona media: El fragmento conservado muestra la transición del zócalo a la zona media blanca –en la que se aprecia un trazo de encuadramiento interior beige- a través de una banda roja. Lo más significativo que observamos en la pieza (Fig. 24), es que la banda roja finaliza en bisel, indicando así que, a diferencia del caso anterior, el zócalo de esta zona de la pared sí sobresaldría respecto de la zona media. Estamos así ante el denominado *zocollo sporgente*.



Figura 23: Zócalo *in situ* procedente de la habitación 2 de la *domus* hallada en la Calle Predicadores de Zaragoza (Foto de P. Galve)



Figura 24: Fragmento con banda roja que da paso a la zona media blanca. Se aprecia el inicio del *zócalo sporgente*. Procedente de la *domus* hallada en la Calle Predicadores de Zaragoza (Foto de P. Galve)

Estudio estilístico

Zócalo funcional: Lo primero que debemos abordar es la confusión existente sobre las pinturas de la Calle Predicadores 24-26. A. Mostalac y M. Beltrán (1994: 70) se hicieron eco de la aparición en esta excavación de unos fragmentos que se correspondían con el denominado *zócalo sporgente* en el nivel de abandono de esta vivienda fechado en la segunda mitad del siglo I d.C., como hemos visto. Durante algún tiempo, se creyó que el zócalo conservado *in situ* era el que A. Mostalac había identificado con el zócalo saliente. P. Uribe (2008: 155) ya estableció en su estudio que en la imagen disponible de esta decoración (Fig. 23) no se observaba ninguna zona inferior saliente respecto de la zona media. Gracias a las sospechas de esta autora, indagamos en la cuestión hasta hallar en la documentación fotográfica de la excavación el fragmento al que en realidad se refería A. Mostalac (Fig. 24).

Tal y como hemos tratado en el capítulo dedicado a las decoraciones republicanas, al cual remitimos, el *zocollo sporgente* fue un recurso meramente práctico para proteger esta zona de la pared de grandes variaciones de temperatura y humedad. Muchas veces incluso permaneció sin decorar y otras adoptó un sistema banal concebido para estancias secundarias basado en la bicromía, con la utilización de rojo, negro o amarillo –como en nuestro caso– para el zócalo, y el blanco para la zona media. Normalmente la separación se realizaba mediante una línea incisa que aquí ha sido sustituida por una banda roja.

En definitiva y teniendo en cuenta los fragmentos citados por A. Mostalac y M. Beltrán, en estas estancias se recurrió a la solución práctica del *zocollo sporgente* para proteger algunos sectores de la zona inferior de las paredes, optando por decorarlo recurriendo a una mera bicromía para no romper la dinámica general de la habitación, de la misma manera que se hizo en aquellas secciones en las que el zócalo no sobresalía.

Datación

Los niveles estratigráficos documentados en esta vivienda sólo nos informan de una construcción de época fundacional que probablemente sobrevivió hasta la segunda mitad del siglo I d.C. El fragmento aislado fue localizado en dicho nivel de abandono y el resto de la decoración fue hallada *in situ*.

El zócalo saliente es un recurso práctico que, aunque sumamente interesante, no nos ayuda a aquilatar la cronología del sistema decorativo descrito, el cual, debido a su simplicidad, tampoco aporta datos en sí mismo. Recordemos⁷⁸ que la solución basada en el refuerzo del zócalo es un recurso que llega a Italia en el siglo II a.C., expandiéndose por el mundo provincial; por ejemplo, en *Celsa* se constata desde el año 40 a.C. en los ambientes B1 y C de la *Insula II* (Mostalac, 1990: 610-613). En la misma *Caesar Augusta* fueron

⁷⁸ Ver capítulo VI.

exhumados fragmentos de *zocollo sporgente* en uno de los locales comerciales del *macellum* hallado en la Plaza de la Seo (Beltrán y Mostalac, 2008:115), datados en los últimos momentos del siglo I a.C. Asimismo, cabe decir que perdura hasta el siglo II d.C. (Mostalac y Beltrán, 1994: 63-71). Por tanto, en cuanto a su datación, sólo podemos proponer que fueron realizadas antes de época flavia.

Conclusiones

La decoración de la habitación 2 no hace sino avalar que tanto ésta como la habitación 1, tenían un carácter secundario y práctico; en ellas se desarrollaban actividades vinculadas a cambios bruscos de temperatura.

Por otro lado cabe señalar que, si bien la simplicidad decorativa nos frena a la hora de establecer cualquier hipótesis acerca del taller artesano, sí es cierto que el recurso a una técnica de origen foráneo prueba nuevamente la presencia de *tectores* itálicos en la casa de la Calle Predicadores.

6.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico:

Las conclusiones a las que hemos llegado con el estudio tanto de la pintura *in situ* como del fragmento pictórico aislado, nos da pie para recordar la importancia de la pintura mural romana dentro de la disciplina a la que pertenece, como una parcela que puede apoyar o desechar hipótesis apuntadas por otros objetos o fenómenos dentro del registro arqueológico.

7.1. Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola⁷⁹

7.1.1.- Cronología:

Siglo I d.C.

7.1.2.- Descripción:

Se desarrollaron una serie de catas por parte del personal del Museo de Zaragoza en el sector que indicamos, comenzando los trabajos en 1982 (Beltrán *et al.*, 1983: 227; Aguarod, 1984: 296; Beltrán *et al.*, 1985: 102). La secuencia cronológica comprende desde la época augústea hasta la actualidad, con elementos arquitectónicos diversos y muy alterados.

Los encargados de la excavación optaron por no arriesgarse en cuanto a la datación e identificación de estructuras. A este respecto, reproducimos las palabras de C. Aguarod (1984: 296):

“De época romana hay numerosos muros de aparejo variado sin que su fragmentación nos haya permitido determinar a qué tipo de construcciones puede asimilarse”.

Sobre las mismas estructuras habla M. Beltrán (Beltrán *et al.*, 1983: 228; 1985: 102), aludiendo a su posible cronología, situándolas en el siglo I d.C.

7.1.3.- Decoración pictórica:

Del variado número de niveles estratigráficos constatados durante la excavación, destaca para nuestro trabajo el denominado 12 C4, en el que apareció una caída muy interesante de fragmentos pictóricos.

⁷⁹ Beltrán *et al.*, 1983: 227; Aguarod, 1984: 296; Beltrán *et al.*, 1985: 102. En este epígrafe, trataremos una serie de estructuras cuya identificación con un ámbito doméstico no es clara. Hemos decidido incluir los fragmentos pictóricos exhumados en este trabajo, debido a que sus características decorativas nos ayudarán a comprender las modas y gustos imperantes en el momento cronológico que tratamos en este estudio.

CONJUNTO CAES.7.1.3.1.⁸⁰

Características técnicas

a) Mortero: Dos capas de mortero de las cuales no conocemos su grosor. La primera tenía una composición a base de cal, abundante arena tamizada y calcita. La segunda contaba con cal, grumos de calcita, arena y grava de módulo mediano.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

e) Colores y técnica: Destacan los colores rojo y negro utilizados tanto para la zona media como para la realización del moteado del zócalo. Además, se constata el uso del verde y el blanco.

Suponemos la utilización de la técnica del fresco para los colores de fondo, los cuales se aplicarían en primer lugar. Las finas gotas salpicadas en sentido descendente, al igual que los filetes triples, seguramente se dispusieron en segundo lugar cuando el enlucido ya se había secado.

e) Particularidades: A. Mostalac señala que algunos de los fragmentos pertenecientes al zócalo presentaban repintes.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: De fondo rosáceo y con salpicaduras finas negras, blancas y rojas.

Zona media (Fig. 25): Fragmentos que remiten a una sucesión de paneles rojos separados por bandas negras. Los primeros se hallan encuadrados interiormente por filetes triples, siendo los exteriores de color blanco y verde el interno.

⁸⁰ Mostalac y Guiral, 1987: 190.



Figura 25: Fragmentos correspondientes a la zona media de la pared hallados en la Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola de Zaragoza (Foto de C. Aguarod)

Estudio estilístico

Zócalo de fondo rosáceo con finas gotas negras, blancas y rojas: Puesto que se trata de un zócalo moteado con las mismas características que el estudiado en el caso de la Calle Rebolería (CAES.4.1.3.1.), creemos que no merece la pena repetir lo dicho y remitimos, pues, al citado apartado. Baste con decir que el moteado que muestran estos fragmentos permite acotarlo cronológicamente en la primera mitad del siglo I d.C.

Filete triple de encuadramiento interior: Así se denominan los citados trazos de encuadramiento formados por líneas verdes fileteadas en blanco. Efectivamente, es un motivo típico del III Estilo donde, en la mayoría de los casos, se presentan dos filetes blancos que encierran entre sí otro de distinto

color, y cuya anchura total no sobrepasa 1 cm, igual que en el conjunto que aquí tratamos⁸¹.

Cierto es que, cronológicamente, parece que hay una diferencia entre los filetes triples con línea intermedia violeta, azulada, verde o blanca, sobre fondo negro –anteriores al cambio de Era- y los filetes triples con línea intermedia verde, cuyo nacimiento acontecería en la fase Ib, pero que sobre fondo rojo, como ocurre en nuestro caso, aparecerán en la fase Ic, siendo el ejemplo de Magdalensberg el más precoz en este sentido (Mostalac, 1996b: 21; Mostalac y Guiral, 1990: 160-162). Posteriormente el motivo, que se sigue utilizando en nuestro país durante la siguiente centuria, aumenta su tamaño.

Esquema compositivo: fondo rojo y bandas negras: A este tipo de esquema compositivo parecen remitir los fragmentos conservados de la zona media. Su organización es característica de pinturas provinciales del siglo I d.C. que, a su vez, nos remiten directamente a aquellos modelos italianos de III Estilo (Sabrié y Demore, 1991: 82). Efectivamente, esta organización y bicromía aparece ya a comienzos del siglo I d.C. en Italia, imponiéndose en las provincias a lo largo del citado siglo (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 253).

Datación

Los materiales aportados por la excavación nos proponen, de forma directa, una cronología que abarca la totalidad del siglo I d.C. Si ahondamos en los criterios estilísticos hemos de decir que, con toda seguridad, pertenecen a la primera mitad del siglo I d.C., concretamente al primer cuarto, fecha basada, sobre todo, en el zócalo realizado con un fino moteado y en la presencia de los filetes triples de encuadramiento interior.

⁸¹ Véase BIL.3.1.3.6.

Conclusiones

Se trata de un conjunto que nos presenta en la cronología citada los elementos ornamentales en boga en ese momento en Italia. Nada impide reconocer aquí la actuación de un taller foráneo, que decoró una estructura arquitectónica que nos es desconocida.

7.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico:

Sólo contamos con un conjunto hallado además en un estado muy fragmentario dentro de unas estructuras también bastante arrasadas. Así pues, como hemos apuntado en la introducción, no podemos ahondar más allá de la mera descripción y establecer conclusiones sobre el discurso decorativo de la construcción.

8.1. Avenida César Augusto con Gómez Ulla

8.1.1.- Cronología:

Época flavia

8.1.2.- Descripción:

A. Mostalac y C. Guiral (1987: 191) señalan la existencia de una vivienda de época flavia de la que no tenemos más información.

8.1.3.- Decoración pictórica:

En uno de los muros se detectó parte de un zócalo.

CONJUNTO 8.1.3.1.⁸²

Características técnicas

Se trata de una decoración hallada *in situ* que además no se extrajo de su soporte original, por lo que no podemos señalar aquí ninguna de las características técnicas que habitualmente abordamos. El único dato que se aporta es la presencia de una gruesa primera capa de yeso o cal de hasta 4 mm sobre la que se dispuso la pintura.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: De fondo amarillento y moteado realizado a base de gruesas gotas y manchas en rojo. La altura conservada no sobrepasaba los 29 cm.

Estudio estilístico

Zócalo de fondo amarillento con gotas y manchas rojas: A juzgar por la información obtenida, parece que nos encontramos con el mismo recurso pictórico que el que hemos observado en el conjunto CAES.5.1.3.2., un

⁸² Mostalac y Guiral, 1987: 191.

elemento que, aunque no puede tratarse como un marcador cronológico exclusivo, sí es característico del periodo flavio y el siglo II d.C.

Datación

El conjunto se data, en principio, en el periodo flavio, aunque no aportamos más argumentos que los mostrados en anteriores epígrafes.

Conclusiones

Se trata de otras de las decoraciones que se vienen a añadir al grupo cada vez mayor de restos pictóricos fechados a finales del siglo I d.C.

8.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

No contamos con más conjuntos de esta posible vivienda para establecer el discurso decorativo de la misma.

* * *

Caesar Augusta supone uno de los enclaves cuya dinámica pictórica resulta manifiesta. A los tímidos fragmentos republicanos exhumados en la Calle Don Juan de Aragón y en la Calle Torrellas, se suman a finales del siglo I a.C. y, sobre todo, en la siguiente centuria, una gran cantidad de piezas y pinturas *in situ*, que aportan información muy significativa para el conocimiento de la pintura mural romana en esta colonia y en *Hispania* en general.

El punto de inflexión en este enclave es la fundación en torno al año 15 a.C., de *Caesar Augusta*, colonia inmune. Desde ese mismo momento se documenta la entrada de artesanos itálicos que traen los ornamentos en boga en ese momento en Italia, permitiendo afirmar que el inicio del III Estilo en *Hispania* se produjo en el mismo momento que en la metrópoli. Así quedó patente tras el análisis de uno de los conjuntos hallados en el Paseo Echegaray y Caballero.

Ya en los primeros años del siglo I d.C., destaca el segundo de los conjuntos de Paseo Echegaray (CAES.3.1.3.1.), el exhumado en la Calle Rebolería (CAES.4.1.3.1.) y el descubierto en Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola (CAES.7.1.3.1.). Hay que tener en cuenta que todos ellos proceden de excavaciones arqueológicas urbanas –realizadas con la consiguiente urgencia-, y se corresponden con estructuras que muchas veces aparecieron casi arrasadas debido a que no pertenecen a un yacimiento abandonado paulatinamente, sino que sobre ellas se asienta la ciudad actual. Esto provoca que las decoraciones hayan llegado hasta nosotros en un estado tan fragmentario que no se pueda intuir más de ellas que el propio sistema compositivo general. En cualquier caso, esto también ha provocado que fijemos nuestra atención en los elementos decorativos conservados –moteados y filetes triples sobre paneles planos fundamentalmente en esta etapa- que no han hecho sino aportarnos valiosísima información cronológica.

De IV Estilo precoz es el techo (CAES.2.1.3.2.) del triclinio hallado en la Calle Añón. De cronología flavia o posterior son las ricas pinturas que sustituyeron a las que en su día acompañaron al citado techo (CAES.2.1.3.1.). También el fantástico larario de semicúpula gallonada descubierto en una *domus* documentada en la Calle Palomeque (CAES.5.1.3.1.), y las pinturas moteadas procedentes del zócalo de una estancia de la misma vivienda (CAES.5.1.3.2.), así como otros fragmentos de similares características exhumados en la Avenida César Augusto (CAES.8.1.3.1.). Cabe señalar que es en esta etapa donde, por el momento, situamos las decoraciones más ricas de la colonia. Esto sin embargo, no tiene por qué deberse a que sea el periodo de mayor esplendor de la colonia sino que es el que más fragmentos pictóricos –o más ricamente decorados – ha conservado.

En lo que respecta a los artesanos que elaboraron estas decoraciones, hemos de concluir que todos los talleres que pasaron por *Caesar Augusta* denotan su origen itálico, trayendo consigo no sólo los ornamentos característicos de su lugar de origen, sino la técnica para realizar morteros y

pigmentos –hecho comprobado tras los análisis químicos realizados sobre los conjuntos CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.- y para dar solución a determinadas complicaciones producidas por el cambio de temperatura en una estancia, tal y como hemos observado a la hora de estudiar el fragmento de *zocollo sporgente* –decoración realizada antes de etapa flavia- exhumado en la Calle Predicadores (CAES.6.1.3.1.).

Por último resta hablar de los comitentes. Es evidente que las primeras decoraciones, sobrias y comedidas –como imperaba en el momento augústeo- realizadas a inicios de la Era fueron encargadas por los propios itálicos asentados en la nueva colonia. Ciertamente, no tenemos restos suficientes para analizar, una vez pasado este primer momento, quiénes serían los que encargaron a los artesanos las pinturas de mediados del siglo I d.C., si los descendientes de esos primeros colonos o indígenas deseosos de demostrar su adhesión a la nueva cultura. Lo cierto es que en época flavia y en el siglo II d.C., debemos hablar ya de una sociedad hispanorromana, en la que los dos elementos citados se hallan ya tan integrados y mezclados que no cabe distinción.



**LA PINTURA MURAL ROMANA DE
ÁMBITO DOMÉSTICO EN EL
CONVENTUS CAESARAUGUSTANUS
DURANTE EL SIGLO I D.C.**

Talleres y comitentes

Tomo II

**Tesis Doctoral presentada por
Lara M. Íñiguez Berrozpe**

**Dirigida por
Dr. Manuel Martín-Bueno
Dra. Carmen Guiral Pelegrín**

**Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Área de Arqueología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2014**



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza



Departamento de
Ciencias de la Antigüedad
Universidad Zaragoza

GRUPO
URBS

**LA PINTURA MURAL ROMANA DE
ÁMBITO DOMÉSTICO EN EL
CONVENTUS CAESARAUGUSTANUS
DURANTE EL SIGLO I D.C.
Talleres y comitentes**

Tomo II

Tesis Doctoral presentada por
Lara M. Íñiguez Berrozpe

Dirigida por
Dr. Manuel Martín-Bueno
Dra. Carmen Guiral Pelegrín

Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Área de Arqueología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2014

ÍNDICE

Tomo I

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO II: ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
1.- Estudio de la pintura mural romana provincial	18
2.- Estudio de la pintura mural romana en España	21
2.1.- Primeros acercamientos a la pintura mural romana	21
2.2.- Los inicios del estudio de la pintura mural romana en España: primeros análisis con metodología propia	23
2.3.- Consolidación de los estudios sobre pintura romana en España. La creación de una escuela.....	27
3.- <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	28
3.1.- Desde finales del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX.....	29
3.2.- Consolidación de la Arqueología como disciplina autónoma: 1950-1980	32
3.3.- Nacimiento y consolidación de la investigación en pintura mural romana: 1980-2000	36
3.4.- Desde el año 2000 hasta la actualidad.....	42
CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO	51
1.- Roma en la península ibérica	52
1.1.- Conquista.....	53
1.2.- Romanización, aculturación e integración.....	57
1.3.- Organización administrativa.....	62
1.3.1. Provincias y <i>conventus</i>	62
1.3.2. Proceso de urbanización.....	67
2.- El <i>Conventus Iuridicus Caesaraugustanus</i>	70
2.1.- Ejes vertebradores del territorio	73
2.2.- Núcleos urbanos y su categoría jurídica.....	76
CAPÍTULO IV: LA PINTURA MURAL ROMANA	81
1.- Evolución de la pintura mural romana: los estilos pompeyanos	83
1.1.- I Estilo pompeyano.....	84
1.2.- II Estilo pompeyano	90
1.3.- III Estilo pompeyano	99
1.4.- IV Estilo pompeyano.....	107
1.5.- La denominada pintura “postpompeiana”	115

2.- La pintura mural romana provincial	116
2.1.- III Estilo en las provincias	119
2.2.- IV Estilo en las provincias	130

CAPÍTULO V: METODOLOGÍA.....147

1.- Contexto arqueológico y excavación	150
1.1.- Lugar de procedencia de los restos pictóricos: tipos de contextos	151
1.2.- Formas en las que podemos hallar un conjunto pictórico y su excavación	153
1.2.1. Ficha técnica de excavación	162
2.- Laboratorio	165
2.1.- Limpieza y consolidación	165
2.2.- Individualización de conjuntos	167
2.2.1. Estructura y espesor del mortero	169
2.2.2. Improntas del reverso y sistemas de sujeción	178
2.2.3. Trazos preparatorios	183
2.2.4. Ángulos salientes, entrantes y formas curvas	185
2.2.5. Decoraciones y colores	186
2.3.- Ensamblaje o puzle.....	199
2.4.- Representación gráfica de los fragmentos.....	200
2.5.- Catalogación	203
2.6.- Restitución decorativa.....	208
3.- Análisis de laboratorio	211
4.- Análisis iconográfico e iconológico	216
5.- Restauración	219
6.- Clasificación	222

CAPÍTULO VI: ANTECEDENTES. I y II estilos en el área del *Conventus Caesaraugustanus*.....227

1.- I Estilo	228
1.1.- <i>Segeda</i>	228
1.2.- <i>Azaila</i>	230
1.2.1. El templo <i>in antis</i>	230
1.2.2. Decoración doméstica	231
1.3.- <i>Contrebia Belaisca</i>	233
1.3.1. La Casa Agrícola	233
1.4.- La Caridad (Caminreal)	235
1.4.1. Casa de <i>Likine, Insula I</i>	235
1.5.- Valdeherrera	238
2.- II Estilo	242
2.1.- <i>Salduie</i>	243

2.1.1. Calle Don Juan de Aragón	245
2.1.2. Calle Torrellas.....	246
2.2.- Colonia <i>Victrix Iulia Lepida/Celsa</i>	246
2.2.1. Casa B, <i>Insula I</i>	247
2.2.3. Casa de Hércules, <i>Insula VII</i>	253
2.3.- <i>Bilbilis</i>	258
2.3.1. Casa del Ninfeo o Casa del Larario.....	260
2.3.2. <i>Domus 1, Insula I</i>	262
2.3.3. <i>Domus 2, Insula I</i>	267
2.3.4. Relleno del <i>postcaenium</i> del teatro	270
2.3.5. Fragmento hallado en niveles revueltos de la terraza occidental del foro	271

CAPÍTULO VII: *Municipium Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*

1.- Yacimiento	277
1.1. Cronología.....	277
1.2. Descripción.....	277
2.-Viviendas	282
2.1. <i>Insula I, Casa C o Casa de los Delfines</i>	282
2.1.1.- Cronología.....	282
2.1.2.- Descripción.....	282
2.1.3.- Decoración pictórica	285
CONJUNTO CEL.2.1.3.1.: Pasillo 1	286
CONJUNTO CEL.2.1.3.2.: Patio 2	287
CONJUNTO CEL.2.1.3.3.: Estancia 4	288
CONJUNTO CEL.2.1.3.4.: Estancia 6, pinturas en estado fragmentario.....	289
CONJUNTO CEL.2.1.3.5.: Estancia 6, pinturas en estado fragmentario.....	293
CONJUNTO.CEL.2.1.3.6.: Estancia 6, pintura <i>in situ</i>	296
CONJUNTO CEL.2.1.3.7.: Estancia 7	297
CONJUNTO CEL.2.1.3.8.: Estancia 8	299
CONJUNTO CEL.2.1.3.9.: Estancia 10.....	300
CONJUNTO CEL.2.1.3.10.: Estancia 12.....	301
CONJUNTO CEL.2.1.3.11.: Estancia 14.....	335
CONJUNTO CEL.2.1.3.12.: Estancia 15a	337
CONJUNTO CEL.2.1.3.13.: Relleno de la estancia 15b.....	339
CONJUNTO CEL.2.1.3.14.: Estancia 16.....	341
CONJUNTO CEL.2.1.3.15.: Estancia 19.....	342
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:.....	344

CAPÍTULO VIII: *Colonia Caesar Augusta (Zaragoza)*

1.- Yacimiento	349
1.1. Cronología.....	349
1.2. Descripción.....	349
2.- Viviendas	354
2.1. Casa de la Calle Añón esquina Calle Heroísmo y Calle La Torre	354
2.1.1.- Cronología.....	354
2.1.2.- Descripción.....	354
2.1.3.- Decoración pictórica	357
CONJUNTO CAES.2.1.3.1: Decoración parietal del <i>triclinium</i>	357
CONJUNTO CAES.2.1.3.2.: Techo del <i>triclinium</i>	376
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:.....	388
3.1. Casa de Paseo Echegaray y Caballero	391
3.1.1.- Cronología.....	391
3.1.2.- Descripción.....	391
3.1.3.- Decoración pictórica	391
CONJUNTO CAES.3.1.3.1.	392
3.1.4. Observaciones sobre el discurso pictórico	395
4.1. Casa de la Calle Rebolería 11-13.....	397
4.1.1.-Cronología.....	397
4.1.2.- Descripción.....	397
4.1.3.- Decoración pictórica	398
CONJUNTO CAES.4.1.3.1.	398
4.1.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:.....	404
5.1. Casa de la Calle Palomeque 12 y Vía Imperial	405
5.1.1.- Cronología.....	405
5.1.2.- Descripción.....	405
5.1.3.-Decoración pictórica.....	405
CONJUNTO CAES.5.1.3.1.: Larario	405
CONJUNTO CAES.5.1.3.2.	421
5.1.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:.....	424
6.1. Casa de la calle Predicadores 24-26.....	425
6.1.1.- Cronología.....	425
6.1.2.- Descripción.....	425
6.1.3.- Decoración pictórica	426
CONJUNTO CAES.6.1.3.1.	426
6.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico:	431
7.1. Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola	432
7.1.1.- Cronología.....	432
7.1.2.- Descripción.....	432
7.1.3.- Decoración pictórica	432

CONJUNTO CAES.7.1.3.1.....	433
7.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico.....	436
8.1. Avenida César Augusto con Gómez Ulla.....	437
8.1.1.- Cronología.....	437
8.1.2.- Descripción.....	437
8.1.3.- Decoración pictórica.....	437
CONJUNTO 8.1.3.1.....	437
8.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo.....	438

Tomo II

CAPÍTULO IX: <i>Municipium Augusta Bilbilis</i> (Calatayud, Zaragoza)	443
1.- Yacimiento	443
1.1. Cronología.....	443
1.2. Descripción.....	443
2.- Viviendas	448
2.1. <i>Insula I o Insula de las Termas, Domus 1</i>	448
2.1.1.- Cronología.....	448
2.1.2.- Descripción.....	448
2.1.3.-Decoración pictórica.....	452
CONJUNTO BIL.2.1.3.1: <i>Balneum</i> (H.3).....	453
CONJUNTO BIL.2.1.3.2: <i>Tablinum</i> (H.4).....	454
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico.....	469
2.2. <i>Insula I o Insula de las Termas, Domus 2</i>	470
2.2.1.- Cronología.....	470
2.2.2.- Descripción.....	470
2.2.3.- Decoración pictórica.....	472
ANEXO: Avance sobre los conjuntos en fase de estudio.....	473
2.2.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:.....	475
2.3. <i>Insula I o Insula de las Termas, Domus 3</i>	476
2.3.1.-Cronología.....	476
2.3.2.-Descripción.....	476
2.3.3.-Decoración pictórica.....	478
CONJUNTO BIL.2.3.3.1: Relleno de la taberna (H.27).....	479
CONJUNTO BIL.2.3.3.2: Entre el patio porticado (H.32) y la estancia (H.18).....	553
ANEXO: Avance sobre los conjuntos en fase de estuio.	558
2.3.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo.....	563
3.1. Casa del Ninfeo o Casa del Larario y el sector CIV.....	564

3.1.1.-Cronología:.....	564
3.1.2.-Descripción:.....	564
3.1.3.-Decoración pictórica:	567
CONJUNTO BIL.3.1.3.1.: Atrio (H.6)	568
CONJUNTO BIL.3.1.3.2.: Larario (H.13).....	570
CONJUNTO BIL.3.1.3.3.: Pasillo (H.5).....	600
CONJUNTO BIL.3.1.3.4.: Hallado en la estancia (H.1)	602
CONJUNTO BIL.3.1.3.5.: Hallado en la estancia (H.3)	609
CONJUNTO BIL.3.1.3.6.: Hallado entre la estancia (H.3) y la estancia (H.2).....	617
CONJUNTO BIL.3.1.3.7.: Decoración del triclinio (H.4)	624
CONJUNTO BIL.3.1.3.8.: Relleno de las estancias 7-9 del sector CIV	631
3.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:	661
4.1. Casa de la Cisterna	664
4.1.1.-Cronología.....	664
4.1.2.-Descripción.....	664
4.1.3.-Decoración pictórica.....	665
CONJUNTO BIL.4.1.3.1.	665
4.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo	672
5.1. Casa de las Escaleras	673
5.1.1.-Cronología.....	673
5.1.2.-Descripción.....	673
5.1.3.-Decoración pictórica.....	674
CONJUNTO BIL.5.1.3.1.	675
CONJUNTO BIL.5.1.3.2.	679
CONJUNTO BIL.5.1.3.3.: Zócalo.....	683
5.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo	685
6.1. Casa de la Fortuna	686
6.1.1.-Cronología.....	686
6.1.2.-Descripción.....	686
6.1.3.-Decoración pictórica.....	687
CONJUNTO BIL.6.1.3.1.: Larario pintado	688
6.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:	695
7.1. Casa ubicada en el sector SPIII	696
7.1.1.-Cronología.....	696
7.1.2.-Descripción.....	696
7.1.3.-Decoración pictórica.....	697
CONJUNTO BIL.7.1.3.1.	698
7.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo	700
8.1. Termas.....	701
8.1.1.-Cronología:.....	701

8.1.2.-Descripción:.....	701
8.1.3.-Decoración pictórica:	702
CONJUNTO BIL.8.1.3.1	702
CONJUNTO BIL.8.1.3.2.	717
CONJUNTO BIL.8.1.3.3.	734
CONJUNTO BIL.8.1.3.4.	741
8.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:	748

CAPÍTULO X: *Municipium Ercavica* (Cañaveruelas, Cuenca).....755

1.- Yacimiento	755
1.1. Cronología.....	755
1.2. Descripción.....	755
2.-Viviendas	759
2.1. <i>Domus</i> 4.....	759
2.1.1.- Cronología:.....	759
2.1.2.- Descripción:	759
2.1.3.- Decoración pictórica:	760
CONJUNTO ERC.2.1.3.1.: Peristilo.....	761
CONJUNTO ERC.2.1.3.2.....	765
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:.....	768

CAPÍTULO XI: *Municipium Urbs Victrix Osca* (Huesca).....771

1.- Yacimiento	771
1.1. Cronología.....	771
1.2. Descripción.....	771
2.-Viviendas	776
2.1. Calle Dormer 8-10	776
2.1.1.- Cronología	776
2.1.2.- Descripción.....	776
2.1.3.- Decoración pictórica	779
CONJUNTO OSC.2.1.3.1	779
CONJUNTO OSC.2.1.3.2	789
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	792
3.1. Calle Ainsa 14-16 angular a Calle Ricafort 2.....	793
3.1.1.- Cronología.....	793
3.1.2.- Descripción.....	793
3.1.3.- Decoración pictórica	794
CONJUNTO OSC.3.1.3.1.....	794
3.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	801

CAPÍTULO XII: *Municipium Ilerda* (Lérida).....805

1.- Yacimiento	805
1.1. Cronología.....	805
1.2. Descripción.....	805
2.- Viviendas	811
2.1. Casa de l'Antic Portal de Magdalena	811
2.1.1.- Cronología.....	811
2.1.2.- Descripción.....	811
2.1.3.- Decoración pictórica	814
CONJUNTO ILE.2.1.3.1.	814
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	820

CAPÍTULO XIII: *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza)823

1.- Yacimiento	823
1.1. Cronología.....	823
1.2. Descripción.....	823
2.- Viviendas	826
2.1.- La Casa del Pretorio	826
2.1.1.- Cronología.....	826
2.1.2.- Descripción.....	826
2.1.3.- Decoración pictórica	829
CONJUNTO ARC.2.1.3.1.	829
CONJUNTO ARC.2.1.3.2.	840
CONJUNTO ARC.2.1.3.3.	848
CONJUNTO ARC.2.1.3.4.	850
CONJUNTO ARC.2.1.3.5.	858
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	862

CAPÍTULO XIV: *Los Bañales* (Uncastillo, Zaragoza).....867

1.- Yacimiento	867
1.1. Cronología.....	867
1.2. Descripción.....	867
2.- Viviendas	873
2.1. Casa del Peristilo.....	873
2.1.1.- Cronología.....	873
2.1.2.- Descripción.....	873
2.1.3.- Decoración pictórica	875
CONJUNTO BAÑ.2.1.3.1.....	875
CONJUNTO BAÑ.2.1.3.2.....	882

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	885
CAPÍTULO XV: <i>Labitolosa</i> (La Puebla de Castro, Huesca)	889
1.-Yacimiento.....	889
1.1. Cronología.....	889
1.2. Descripción.....	889
2.- Viviendas	892
2.1. Vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	892
2.1.1.- Cronología.....	892
2.1.2.- Descripción.....	892
2.1.3.- Decoración pictórica	893
CONJUNTO LAB.2.1.3.1.....	893
CONJUNTO LAB.2.1.3.2.....	895
CONJUNTO LAB.2.1.3.3.....	900
CONJUNTO LAB.2.1.3.4.....	904
2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	908
2.2. <i>Domus</i> 1.....	910
2.2.1.- Cronología.....	910
2.2.2.- Descripción.....	910
2.2.3.- Decoración pictórica	912
CONJUNTO LAB.2.2.3.1.: Habitación 1.....	912
CONJUNTO LAB.2.2.3.2.: Habitación 4.....	915
2.2.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo	917
CAPÍTULO XVI: Síntesis y conclusiones.....	923
1.- Características técnicas	935
1.1. Mortero	935
1.2. Sistema de sujeción de la pintura al muro.	938
1.3. Trazos preparatorios.....	939
1.4. Colores y técnica pictórica.....	940
1.5. Particularidades	943
2.- Características estilísticas.....	944
2.1. III Estilo en el <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	944
2.2. IV Estilo en el <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	953
3.- Talleres.....	961
4.- Comitentes.....	974
5.- La pintura mural romana como instrumento jerárquico y definitorio.....	980
CAPÍTULO XVII: Conclusions.....	985

CAPÍTULO XVIII: Glosario	1003
CAPÍTULO XIX: Bibliografía	1011

ÍNDICE DE FIGURAS

Tomo I

CAPÍTULO III: CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO.....51

Figura 1: <i>Hispania</i> durante el principado (siglos I y II d.C.).....	57
Figura 2: División de <i>Hispania</i> en <i>conventus</i>	64
Figura 3: <i>Conventus Caesaraugustanus</i>	70
Figura 4: Ciudades del tramo viario en el valle medio del Ebro entre los siglos I y III d.C. ...	76

CAPÍTULO IV: LA PINTURA MURAL ROMANA.....81

Figura 1: Hieron de Samotracia.....	86
Figura 2: Casa de los Comediantes en Delos.....	88
Figura 3: Casa di Sallustio en Pompeya	89
Figura 4: Tumba de Lyson y Kallikles (Lefkadia).....	91
Figura 5: Casa dei Griffi en Roma.....	93
Figura 6: Villa dei Misteri	94
Figura 7: Villa della Farnesina	94
Figura 8: <i>Cubiculum</i> en la Villa di Publius Fannius Sinystor en Boscoreale y <i>oecus</i> de la Casa di Augusto en el Palatino.....	97
Figura 9: Villa de Poppea en Oplontis.....	98
Figura 10: Casa del Bracciale d'Oro.....	101
Figura 11: Pirámide <i>Caius Cestius</i> en Roma	103
Figura 12: Villa di Agrippa Postumo en Boscotrecase	104
Figura 13: Casa dei Amazzoni (VI 2, 14)	109
Figura 14: Fragmento procedente de la Vía Génova.....	113
Figura 15: Casa dei Vetti (VI 15, 1)	114
Figura 16: Casa di Marco Lucrezio Frontone (IX 3, 5).....	115
Figura 17: Fort Royal (Île Sainte-Marguerite).....	117
Figura 18: Maison aux deux Alcôves XVIII (<i>Glanum</i>)	118
Figura 19: Ensérune, <i>Insula</i> II, pièce 7	119
Figura 20: Maison au nord de la cathédrale (Vaison-la-Romaine).....	120
Figura 21: Maison des Dieux Océan, décor XVII (Saint-Romain-en-Gal)	121
Figura 22: Restitución de la decoración de Plassac	131
Figura 23: Parking Pasteur (Aix-en-Provence)	132
Figura 24: Clos de la Lombarde (Narbonne).....	133
Figura 25: Insula H/1, Raum 1421 (Köln).....	133

CAPÍTULO V: METODOLOGÍA.....147

Figura 1: Reverso de una placa.....	153
Figura 2: Proceso de excavación de un conjunto pictórico	156
Figura 3: Croquis de la numeración y relación de los fragmentos pictóricos.....	156
Figura 4: Embalaje en caja y etiquetado de los fragmentos pictóricos	158
Figura 5: Calco de una pintura mural <i>in situ</i>	160
Figura 6: Consolidación mediante engasado de una pintura <i>in situ</i>	161
Figura 7: Modelo de ficha técnica de excavación.....	164
Figura 8: Limpieza en seco de un fragmento.....	166
Figura 9: Aplicación de Paraloid B72 sobre un fragmento	167
Figura 10: Ciclo de la cal.....	171
Figura 11: Capas de mortero	172

Figura 12: Modelo de ficha para el registro de las características del mortero	176
Figura 13: Sistema de sujeción a base de cañas.....	180
Figura 14: Sistema de sujeción en zigzag.....	181
Figura 15: Trazos preparatorios pintados e incisos	185
Figura 16: Fragmento en ángulo.....	186
Figura 17: Pequeñas bolas de azul egipcio.....	192
Figura 18: Cristales de azul egipcio en el pigmento verde.....	196
Figura 19: Útiles para trabajar en la tarea del puzle.....	199
Figura 20: Puzle entre fragmentos y marcado con tiza	200
Figura 21: Calco de una pieza en el laboratorio.....	201
Figura 22: Foto y dibujo a escala 1:20 de una placa pictórica	202
Figura 23: Modelo de ficha de inventario	205
Figura 24: Resultado del análisis químico y estratigrafía de una muestra	214
Figura 25: Tipos de sales presentes en fragmentos pictóricos	221

CAPÍTULO VI: ANTECEDENTES. I y II estilos en el área del *Conventus Caesaraugustanus*

Figura 1: Habitación de <i>Segeda</i>	229
Figura 2: <i>Cella</i> del templo <i>in antis</i> de <i>Azaila</i>	231
Figura 3: Fragmentos procedentes de las estructuras domésticas de <i>Azaila</i>	232
Figura 4: Planta de la Casa Agrícola de <i>Contrebia Belaisca</i>	234
Figura 5: Planta de la Casa de <i>Likine</i> en La Caridad (Caminreal)	236
Figura 6: Planta de la <i>Domus</i> 1 de la <i>Insula</i> de Valdeherrera	239
Figura 7: Techo recuperado en el cubículo de la <i>Domus</i> 1 de Valdeherrera	240
Figura 8: Planta de la Casa B (<i>Insula</i> I) de <i>Celsa</i>	248
Figura 9: Restitución de la decoración de la estancia 13 (Casa B) de <i>Celsa</i>	250
Figura 10: Estancia 18 (Casa B) de <i>Celsa</i>	251
Figura 11: Planta de la Casa de Hércules (<i>Insula</i> VII) de <i>Celsa</i>	254
Figura 12: División del espacio del <i>oecus</i> triclinar (Casa de Hércules) en <i>Celsa</i>	254
Figura 13: Fragmentos de escenas alusivas a Hércules	255
Figura 14: Planta de la Casa del Ninfeo o Casa del Larario de <i>Bilbilis</i>	260
Figura 15: Propuesta de restitución del tablino (H.11) (Casa del Ninfeo) de <i>Bilbilis</i>	262
Figura 16: Planta de la <i>Insula</i> I de <i>Bilbilis</i>	263
Figura 17: <i>Cubiculum</i> (H.9) en <i>Bilbilis</i> (<i>Domus</i> 1, <i>Insula</i> I)	264
Figura 18: Fragmento de la parte plana del techo del <i>cubiculum</i> (H.9) de <i>Bilbilis</i>	265
Figura 19: Restitución de la parte abovedada del techo del <i>cubiculum</i> (H.9) de <i>Bilbilis</i>	265
Figura 20: Rosetón presente en la la Villa della Farnesina	266
Figura 21: Restitución del <i>cubiculum</i> hallado en el almacén (H24) de <i>Bilbilis</i>	268
Figura 22: Exposición del <i>cubiculum</i> hallado en el almacén (H24).....	269
Figura 23: Restitución del conjunto procedente del relleno del <i>postcaenium</i> del teatro de <i>Bilbilis</i>	271

CAPÍTULO VII: *Municipium Victrix Iulia Lepida Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza)

Figura 1: Planimetría de los restos excavados en <i>Celsa</i>	281
Figura 2: Planta de la Casa C o Casa de los Delfies de <i>Celsa</i>	282
Figura 3: Conjunto procedente de la estancia 6 de la Casa de los Delfines.....	291
Figura 4: Conjunto procedente de la estancia 6 de la Casa de los Delfines.....	295
Figura 5: Improntas de las cañas y de las ataduras que actuaban como sistema de sujeción en el tramo abovedado del techo de la estancia 12.....	306
Figura 6: Restitución del tramo plano -1/3- y del tramo abovedado -2/3- correspondientes al techo de la estancia 12	313
Figura 7: Emblema central del tramo abovedado del techo de la estancia 12	314

Figura 8: Fragmentos con la representación de una concha y de unos pies correspondientes al emblema central del tramo abovedado del techo de la estancia 12...	314
Figura 9: Fragmentos correspondientes a dos de los emblemas laterales del tramo abovedado del techo de la estancia 12	315
Figura 10: Restitución hipotética del emblema central del tramo plano	315
Figura 11: Fragmentos de pantera, sátiro y caballo del tramo plano	316
Figura 12: Fragmentos de la cabeza, la cadera y una rodilla de Hércules.....	326
Figura 13: Fragmentos con motivos en M, de la banda que encuadra el tramo plano.	331

CAPÍTULO VIII: *Colonia Caesar Augusta (Zaragoza)*.....349

Figura 1: Plano general de <i>Caesar Augusta</i>	351
Figura 2: Planta de la vivienda hallada en la Calle Añón de Zaragoza	355
Figura 3: Restitución de la decoración del muro sur del triclinio de la Calle Añón	365
Figura 4: Reconstrucción virtual de la decoración del triclinio de la Calle Añón.....	366
Figura 5: Orlas caladas de los paneles A y C del triclinio de la Calle Añón.....	368
Figura 6: Orla calada del panel B del triclinio de la Calle Añón.....	369
Figura 7: Columna presente en el interpanel del triclinio de la Calle Añón	370
Figura 8: Eroles presentes en los paneles medios del triclinio de la Calle Añón	371
Figura 9: Genio alado presente en el panel medio del triclinio de la Calle Añón	373
Figura 10: Techo procedente de la Calle Añón	380
Figura 11: Cenefa calada presente en el techo del triclinio de la Calle Añón.....	381
Figura 12: Fragmentos hallados en el Paseo Echegaray y Caballero de Zaragoza	394
Figura 13: Motas y gotas sobre fondo rosáceo. <i>Domus</i> de la Calle Rebolería de Zaragoza	400
Figura 14: Fragmentos correspondientes al <i>podium</i> del larario de la Calle Palomeque 12 de Zaragoza	408
Figura 15: Fragmentos de las columnas de al larario hallado en la Calle Palomeque 12... 409	409
Figura 16: Moldura que posiblemente enmarcara el frontón del larario.....	409
Figura 17: Fragmentos de las molduras que formarían el entablamento del larario	410
Figura 18: Nicho absidial y escalón del larario	411
Figura 19: Fragmentos de la cúpula gallonada del larario.....	411
Figura 20: Pintura y sistema de sujeción procedente del zócalo de la <i>domus</i> hallada en la Calle Palomeque de Zaragoza	422
Figura 21: Fragmento hallado en la Calle Palomeque.....	423
Figura 22: Planta de la Casa de la Calle Predicadores de Zaragoza.....	426
Figura 23: Zócalo <i>in situ</i> procedente de la habitación 2 de la <i>domus</i> hallada en la Calle Predicadores de Zaragoza	428
Figura 24: Fragmento con banda roja que da paso a la zona media blanca	429
Figura 25: Fragmentos correspondientes a la zona media de la pared hallados en la Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola de Zaragoza	434

Tomo II

CAPÍTULO IX: *Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)*.....443

Figura 1: Plano fotogramétrico de <i>Bilbilis</i>	444
Figura 2: Planta de la <i>Insula I</i> de <i>Bilbilis</i>	449
Figura 3: Planta de la <i>Domus 1 (Insula I)</i> de <i>Bilbilis</i>	451
Figura 4: <i>Balneum</i> (H.3).....	453
Figura 5: Decoración parietal y <i>opus signinum</i> procedente del <i>tablinum</i> (H.4) de <i>Bilbilis</i> . 457	457
Figura 6: Planta de la <i>Domus 2 (Insula I)</i> de <i>Bilbilis</i>	471
Figura 7: Decoración parietal <i>in situ</i> y caída del techo del <i>tablinum</i> (H.15) de <i>Bilbilis</i>	473
Figura 8: Caída del techo del triclinio (H.8)	473

Figura 9: Decoración parietal y pavimento negro del ambiente (E.8).....	474
Figura 10: Planta de la <i>Domus 3 (Insula I)</i> de <i>Bilbilis</i>	477
Figura 11: Presencia de <i>pontata</i> en el paso del zócalo a la zona media.....	484
Figura 12: Restitución de la pared A del conjunto hallado en H.27.....	499
Figura 13: Restitución de la pared B del conjunto hallado en H.27.....	500
Figura 14: Restitución de la pared C del conjunto hallado en H.27.....	501
Figura 15: Restitución de la pared D del conjunto hallado en H.27.....	502
Figura 16: Friso decorado con felinos en la pared A.....	509
Figura 17: Candelabro metálico de la pared A.....	513
Figura 18: Candelabro vegetalizado de la pared B.....	515
Figura 19: Candelabro de la pared D.....	518
Figura 20: Figura femenina con lira procedente del conjunto hallado en H.27.....	520
Figura 21: Amorcillo con cornucopia procedente del conjunto hallado en H.27.....	523
Figura 22: Musa identificada como Euterpe del conjunto hallado en H.27.....	531
Figura 23: Musa sin identificar del conjunto hallado en H.27.....	533
Figura 24: Musa sin identificar del conjunto hallado en H.27.....	535
Figura 25: Animales sobre elementos vegetales del conjunto hallado en H.27.....	537
Figura 26: Imitación de cornisa del conjunto hallado en H.27.....	541
Figura 27: Jarrita en miniatura del conjunto hallado en H.27.....	544
Figura 28: Panel hallado <i>in situ</i> entre las estancias (H.32 y H.18).....	556
Figura 29: Friso superior con pavo y panel con conejo procedente del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	559
Figura 30: Rodapié y zócalo del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	560
Figura 31: Zona media con paneles rojos, interpaneles negros y candelabros metálicos, del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	560
Figura 32: Fragmentos del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29).....	561
Figura 33: Planta de la Casa del Ninfeo o Casa del Larario de <i>Bilbilis</i>	565
Figura 34: Planta del sector CIV.....	567
Figura 35: Decoración del atrio (H.6) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	569
Figura 36: Fragmento del techo del larario de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	576
Figura 37: Imagen del larario de la Casa del Ninfeo.....	577
Figura 38: Exposición del larario de la Casa del Ninfeo.....	577
Figura 39: Vista de la entrada al larario de la Casa del Ninfeo.....	578
Figura 40: Basa de la posible pilastra entre el larario y el tablino (H.11).....	578
Figura 41: Dibujo e imagen de las cabezas 1 (1) y 2 (2) del larario.....	581
Figura 42: Moldura con franja roja y cabeza (1), y moldura interior del larario (2).....	582
Figura 43: Moldura que enmarcaba el frontón del larario.....	582
Figura 44: Basas (1) y capiteles (2) de las columnas que sustentarían el frontón.....	583
Figura 45: “ <i>Atico</i> ” presente en el larario (H.13) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i> y en la Casa dei Principe di Napoli (VI 15, 7-8) de Pompeya.....	585
Figura 46: Larario de la Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7-38).....	586
Figura 47: Quemaperfumes en forma de cuna.....	590
Figura 48: Busto de Alejandro Magno emulando a Herakles.....	596
Figura 49: Caída de techo del pasillo (H.5) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	601
Figura 50: Restitución hipotética del conjunto hallado en la estancia (H.1) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	606
Figura 51: Restitución hipotética del conjunto hallado en la estancia (H.3) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	613
Figura 52: Fragmento del fuste de columna.....	615
Figura 53: Fragmento del fuste de columna más vegetalizado.....	615
Figura 54: Restitución hipotética del conjunto hallado entre la estancia (H.3) y la estancia (H.2) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	620
Figura 55: Restitución hipotética de la decoración del triclinio (H.4) de la Casa del Ninfeo de <i>Bilbilis</i>	627
Figura 56: Figura femenina coronando el candelabro, perteneciente al conjunto hallado en el espacio 7-9 del Edificio CIV de <i>Bilbilis</i>	634
Figura 57: Posible erote cabalgando.....	640

Figura 58: Sileno y ménade.....	641
Figura 59: Ave.....	648
Figura 60: Paisaje idílico-sacro.....	651
Figura 61: Planta de la Casa de la Cisterna de <i>Bilbilis</i>	664
Figura 62: Restitución del conjunto procedente de la Casa de la Cisterna.....	669
Figura 63: Cenefas caladas.....	671
Figura 64: Planta de la Casa de las Escaleras de <i>Bilbilis</i>	673
Figura 65: Restitución del conjunto hallado en la Casa de las Escaleras.....	677
Figura 66: Series de X presentes en los paneles medios.....	678
Figura 67: Grafito.....	682
Figura 68: Planta de la Casa de la Fortuna de <i>Bilbilis</i>	686
Figura 69: Pintura con representación de la diosa Fortuna hallada <i>in situ</i>	689
Figura 70: Planta de la Casa situada en el sector SPIII de <i>Bilbilis</i>	696
Figura 71: Imitación de <i>giallo antico</i>	699
Figura 72: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	706
Figura 73: Cisne coronando el candelabro.....	711
Figura 74: Corona y címbalo.....	712
Figura 75: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	723
Figura 76: Orlas caladas presentes en los paneles medios.....	726
Figura 77: Instrumentos sacerdotales presentes en uno de los interpaneles.....	728
Figura 78: <i>Syrinx</i> presente en el interpanel.....	730
Figura 79: Máscara presente en el interpanel.....	731
Figura 80: Crátera presente en el interpanel.....	733
Figura 81: <i>Galea</i> presente en el interpanel y casco romano.....	733
Figura 82: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	738
Figura 83: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de <i>Bilbilis</i>	744
Figura 84: Interpaneles del zócalo decorados con elementos vegetales.....	746
Figura 85: Candelabro metálico.....	746

CAPÍTULO X: Municipium Ercavica (Cañaveruelas, Cuenca).....755

Figura 1: Planta general del yacimiento de <i>Ercavica</i>	756
Figura 2: Vista general del foro y de las zonas residenciales excavadas en <i>Ercavica</i>	757
Figura 3: 1) Vista aérea de la <i>Domus</i> 3 y la <i>Domus</i> 4 de <i>Ercavica</i>	760
Figura 4: Reconstrucción virtual del peristilo de la <i>Domus</i> 4.....	761
Figura 5: Decoración <i>in situ</i> hallada en el pretil del peristilo de la <i>Domus</i> 4.....	762
Figura 6: Decoración <i>in situ</i> hallada en una de las estancias de época republicana.....	765
Figura 7: Detalle de la decoración <i>in situ</i> hallada en una de las estancias de época republicana.....	767

CAPÍTULO XI: Municipium Urbs Victrix Osca (Huesca).....771

Figura 1: Planta de la ciudad de Huesca con las estructuras romanas identificadas.....	774
Figura 2: Perímetro de la ciudad de <i>Osca</i> sobre el plano actual de Huesca.....	775
Figura 3: Planta de la excavación de la Calle Dormer 8-10 de Huesca.....	777
Figura 4: Zócalo de fondo negro moteado e imitación de cornisa moldurada del conjunto hallado en la Calle Dormer 8-10 de Huesca.....	781
Figura 5: Paneles rojos separados por posibles bandas negras con filetes blancos simples y filetes triples.....	782
Figura 6: Galones con motivos cordiformes.....	782
Figura 7: Esfinge y fragmentos asociados.....	783
Figura 8: Posible decoración vegetal sobre fondo rojo.....	784
Figura 9: Fragmento con decoración vegetal.....	791
Figura 10: Planta de la excavación de la Calle Ainsa angular a Calle Ricafort de Huesca.....	794
Figura 11: Piqueteado realizado en el revoque anterior.....	796

Figura 12: Banda del extremo lateral de la decoración.....	796
Figura 13: Primer tipo de candelabro vegetal.....	797
Figura 14: Segundo tipo de candelabro vegetal.....	798
Figura 15: Paneles medios encuadrados por filetes beige.....	798
Figura 16: Campo verde e inicio de cornisa.....	799

CAPÍTULO XII: *Municipium Ilerda* (Lérida).....805

Figura 1: Planta de la ciudad de <i>Ilerda</i> con los principales solares excavados.....	808
Figura 2: Planta de la <i>domus</i> hallada en L'Antic Portal de Magdalena en Lérida.....	812
Figura 3: Restitución hipotética de la <i>domus</i> de l'Antic Portal de Magdalena de Lérida....	813
Figura 4: 1) Mortero con impronta de filamentos; 2) Incisiones oblicuas en el pilar de la habitación 1.....	815
Figura 5: Pintura <i>in situ</i> y piezas asociadas halladas en el pilar de la habitación 1.....	817

CAPÍTULO XIII: *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza).....823

Figura 1: Plano de la ciudad de <i>Arcobriga</i>	825
Figura 2: Planta de la Casa del Pretorio de <i>Arcobriga</i>	828
Figura 3: Orlas caladas, friso y guirnalda.....	832
Figura 4: Candelabro torso.....	836
Figura 5: Tamboril.....	838
Figura 6: Cisne.....	839
Figura 7: Figura masculina.....	843
Figura 8: Candelabro vegetal.....	847
Figura 9: Fragmento en ángulo con motivo vegetal.....	848
Figura 10: Aparejo isódomo y las figuras geométricas del zócalo.....	850
Figura 11: Delfín.....	852
Figura 12: Guirnalda y tronco de espino.....	853
Figura 13: Cenefa calada.....	860
Figura 14: Guirnalda.....	860
Figura 15: Candelabro vegetal.....	861
Figura 16: Candelabro torso.....	861

CAPÍTULO XIV: Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza).....867

Figura 1: Área correspondiente a la <i>civitas</i> de Los Bañales.....	870
Figura 2: Mapa con las principales estructuras de Los Bañales.....	871
Figura 3: Ubicación de las estructuras domésticas dentro de Los Bañales.....	872
Figura 4: Planta de la Casa del Peristilo del yacimiento de Los Bañales.....	874
Figura 5: Improntas del piqueteado realizado sobre una decoración anterior.....	876
Figura 6: Fragmentos clave del conjunto procedente de la Casa del Peristilo.....	879
Figura 7: Restitución hipotética de los fragmentos hallados en la Casa del Peristilo.....	879
Figura 8: Fragmentos hallados en superficie.....	883

CAPÍTULO XV: *Labitolosa* (La Puebla de Castro, Huesca).....889

Figura 1: Plano de <i>Labitolosa</i>	891
Figura 2: Fragmentos pertenecientes a la zona inferior de la posible vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1 de <i>Labitolosa</i>	893
Figura 3: Restitución de uno de los conjuntos de la vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	898
Figura 4: Fragmentos clave de uno de los conjuntos pertenecientes a la vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	899
Figura 5: Fragmentos pertenecientes a la decoración de la posible vivienda anterior a la <i>Domus</i> 1.....	902

Figura 6: Restitución del conjunto hallado en la vivienda anterior a la <i>Domus 1</i>	906
Figura 7: Fragmentos de uno de los conjuntos decorativos de la vivienda anterior a la <i>Domus 1</i>	907
Figura 8: Planta de la <i>Domus 1</i> de <i>Labitolosa</i>	911
Figura 9: Alzado de la <i>Domus 1</i> de <i>Labitolosa</i>	911
Figura 10: Cornisa de la habitación 3	912
Figura 11: Reverso de los fragmentos correspondientes al techo de la habitación 1.....	914
Figura 12: Habitación 1 totalmente pintada de blanco. Procedente de <i>Labitolosa</i>	914
Figura 13: Fragmentos clave de la decoración de la habitación 4 (<i>Domus 1</i>).....	916

MUNICIPIUM AUGUSTA BILBILIS

(Calatayud, Zaragoza)

IX

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

I a.C.-IV d.C.

1.2. Descripción

La ciudad romana de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza), con más de 30 ha, controló el paso hacia el Ebro, la costa levantina y la Meseta, lo que hizo a la ciudad beneficiaria de una situación estratégica privilegiada. Si esto se consideró una ventaja, no lo fue tanto la difícil orografía a la que se tuvieron que enfrentar los romanos y antes de ellos los celtíberos, una orografía que condicionó totalmente, como veremos, el trazado de la ciudad¹.

¹ Algunos de los textos clásicos con los que contamos para el conocimiento del presente yacimiento son los siguientes: el principal autor es Marcial (*Epigramas*, X 103, *passim*), el más ilustre de los bilbilitanos, que es el encargado de aportarnos la mayor parte de la información conocida sobre *Bilbilis*: "Paisanos míos, a los que BÍlbilis Augusta engendra en el abrupto monte que baña el Jalón con sus rápidas aguas..." (Trad. J. Fernández y A. Ramírez). Mención aparte de Marcial, las referencias sobre *Bilbilis* son escasas. Se cita por vez primera en Estrabón (*Geografía*, III 4, 13), que la trae a colación a la hora de hablar de los celtíberos: "También Segóbriga y BÍlbilis son ciudades de los celtíberos, junto a las que lucharon Metelo y Sertorio" (Trad. M. J. Meana y F. Piñero). Además, la encontramos en los textos de Plinio (*Historia Natural*, XXXIV 14, 144): "...y ha dado nombre a algunas localidades por la fama de su hierro, como por ejemplo BÍlbilis y Turiaso en Hispania..." (Trad. J. A. Beltrán en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Será Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 58), ya en el s. II d.C., quien nos proporcione la situación de la ciudad a través de sus tablas: "Entre ellos, los que se sitúan más al Este son los celtíberos entre los que se encuentran las ciudades de: ... BÍlbilis 14º 45', 41º30'..." (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Se cita en el *Itinerario de Antonino* (437, 3; 439, 1): "...a Bilbilis, 24 millas" (Trad. A. Encuentra en *Aragón*

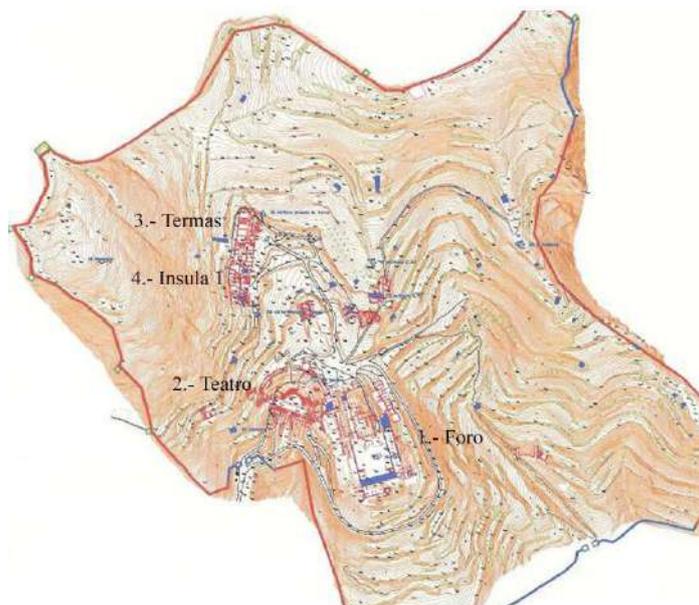


Figura 1: Plano fotogramétrico de *Bilbilis* (Dibujo de L. Lanteri y C. Vaccarella)

Tras más de cuarenta años de investigación del yacimiento, se estima que su origen debió ser en torno al siglo I a.C. y su ocaso definitivo en el siglo IV d.C. aproximadamente.

Las excavaciones comenzaron en 1916 a cargo de Sentenach y fue en 1970 cuando Manuel Martín-Bueno retomó el estudio del núcleo con las primeras labores científicas, trabajando en la ciudad romana hasta nuestros

antiguo: fuentes para su estudio); y en el *Anónimo de Rávena* (IV 43, 16): “A su vez, junto a la citada ciudad de Caesaraugusta se sitúa la ciudad que se llama Bilbilis” (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Paulino de Nola la menciona en uno de sus poemas (Poema, X 221-227 y 231-236): “...y me echas en cara la montañosa Calahorra y a Bilbilis, colgada de escarpados roquedales ...Pues estás describiendo sólo con Bilbilis, Calahorra, Lérida, una tierra que tiene una Caesaraugusta y una encantadora Barcino...” (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Referencias a este lugar y al río denominado por algunos como *Birbilis* también se hallan en la correspondencia entre Ausonio y Paulino de Nola entre los años 390 y 394 (Ausonio, *Epístola*, XXVI 50-59): “¿Es que a quien es honra de mi patria y mía y sostén del senado lo va a retener Birbilis o Calahorra, pegada a un roquedal o llerda, que por las colinas rocosas de caídas ruinas domina el impetuoso Segre?” (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Sobre el término *Birbilis*, sin embargo, hay que ser muy cautos tal y como nos recomienda J. J. Iso en el comentario expuesto en la nota 12 de las pp. 716-717 de la obra *Aragón antiguo: fuente para su estudio*. Citado es igualmente por el historiador del siglo II Justino (*Epítome*, XLIV 3,8): “...Y es que el hierro, al templearlo se vuelve más afilado, y entre ellos no se da por buena arma alguna que no sea sumergida en el río Birbilis o Cálibe”. Por último, mencionamos también la cita de San Isidoro (*Etimologías*, XVI, 21, 3): “Muy fundamental es también la diferencia de las aguas en que se sumerge el hierro incandescente para hacerlo más moldeable; es el caso de Bílbilis y Tarazona en España...” (Trad. J. Oroz y M. A. Marcos).

días. Efectivamente, será a partir de 1965 cuando este autor emprenda una labor de recopilación de trabajos y materiales –lo cual quedará plasmado en su tesis de licenciatura presentada en 1970 en Zaragoza- y se ocupe de iniciar las excavaciones arqueológicas que, de forma sistemática, se han ido sucediendo hasta la actualidad. En 1975 publica su tesis doctoral y en 1978 comienzan los trabajos destinados a sacar a la luz, casi en su totalidad, las estructuras parcialmente exhumadas anteriormente. Destacan los grandes conjuntos monumentales del foro, el teatro, las termas y, en el ámbito privado, la Casa del Ninfeo y la Casa de la Cisterna.

En el capítulo dedicado a los precedentes indígenas y republicanos de los yacimientos que tratamos, hemos abordado sucintamente los episodios históricos en los que esta ciudad se vio envuelta durante esa primera fase de contacto con Roma. Además, dimos cuenta de las principales manifestaciones reflejo de dicho fenómeno en varios elementos tales como la arquitectura, la decoración y la cultura material. Pero, como ya hemos anunciado anteriormente, el punto de inflexión en *Bilbilis* vino de la mano de Augusto y sobre todo de Agripa, verdadero artífice en última instancia de la organización urbanística y territorial de *Hispania*, y encargado también de todo el programa propagandístico de la nueva dinastía. El fenómeno bilbilitano no puede considerarse como un hecho aislado sino, más bien al contrario, inserto dentro de una política territorial que llevaría consigo la fundación y remodelación de muchas ciudades del Imperio.

En esta nueva fase, la población indígena adopta ya la cultura y modo de vida romanos de forma decidida. La ciudad es elevada al rango de *municipium* con el apelativo de *Augusta*, hecho que puede considerarse consecuencia directa de haber contado anteriormente con el derecho romano y por la ventaja de tener entre sus gentes a colonos itálicos.

El nuevo rango municipal exigía en cierta manera una remodelación de la localidad que tuviera como fin emular a las grandes ciudades del Imperio. *Bilbilis* cambia de tal manera que en las excavaciones de hoy en día nos es

difícil reconocer los niveles anteriores al Principado. La planificación urbana preveía la convivencia perfecta entre espacios públicos –tales como el foro, las termas y el teatro- y los privados (Sáenz y Martín-Bueno, 2004: 257-273). No debemos pasar por alto la privilegiada información que nos dan estos nuevos edificios. Por un lado, su gran envergadura nos indica, además del gran esfuerzo llevado a cabo por sus habitantes, una proyección urbanística importada que combinará esfuerzos personales y materiales. Por otro lado, la monumentalidad de las nuevas construcciones, a pesar de la difícil orografía que tienen que salvar, nos permite ver ese deseo de concebir a este núcleo como un escaparate, con vistas al disfrute tanto de sus habitantes como de los visitantes que la iban a contemplar desde la lejanía. Responde a un modelo de espacio en el que la vida en torno a la ciudad es su seña de identidad. Además, el lugar es tratado como un punto de referencia para los indígenas de la Celtiberia, que tienen demasiado recientes los sucesos bélicos acontecidos. Muchas de estas obras finalizarían con el sucesor de Augusto, Tiberio, de tal forma que podemos considerar la dinastía julio-claudia como el periodo cronológico en el que *Bilbilis* gozó de mayor esplendor (Guiral y Martín-Bueno 1996: 18-20). Durante la primera mitad del siglo I d.C., el municipio continúa acuñando moneda con el tipo de laurea o corona cívica, lo cual posibilitó su desarrollo económico, subvencionando su amplia y costosa política edilicia.

Para enfrentarse a la hostil orografía se ideó un sistema de terrazas, el cual afectó a todo tipo de construcciones. Si bien esta solución facilitó el trazado, cierto es que hoy en día obstaculiza la comprensión de la fisonomía de la ciudad. Este procedimiento ya era conocido en el mundo romano, y su fin era crear superficies lisas excavando en el suelo o construyendo grandes muros de sujeción denominados *substructiones* (Uribe, 2004: 192). No debemos olvidar, sin embargo, que estamos ante una cultura, la romana, eminentemente práctica y que, si bien no fueron pocos los esfuerzos destinados a la edificación de la ciudad, también es verdad que hubo mucho interés en el ahorro de material, proviniendo este de su propio entorno natural sin excesivas complicaciones a la hora de extraerlo o tratarlo (Uribe, 2004: 194).

Tras la inestabilidad de los años 68-69 d.C., momento en el que la ciudad atraviesa una pequeña crisis, la dinastía flavia y antonina y la extensión del *Ius latii* a todos los hispanos suponen para *Bilbilis* una continuación de su desarrollo, como se desprende de las obras realizadas en las termas y en el foro.

A juzgar por los últimos datos recabados (García y Sáenz), será ya en el siglo II d.C. cuando la ciudad entre en crisis, algo apreciable arqueológicamente. Se comienzan a destruir y quemar en hornos de cal distintos programas escultóricos, no se llevan a cabo nuevas construcciones, y ni siquiera se mantienen adecuadamente las existentes. Esto va acompañado de una paulatina despoblación, trasvasándose sus habitantes a zonas rurales. Se inicia así la decadencia de esta ciudad que, como tantos otros centros menores, se levantó con excesivo entusiasmo y con la pretensión explícita de querer parangonarse a las principales capitales provinciales.

Parece que se mantuvo cierto poblamiento residual en los siguientes siglos, si bien los habitantes malvivirían entre ruinas viendo cómo poco a poco la ciudad se desmoronaba. Con la fundación de *Qal'at Ayyud* (Castillo de Ayyud), la población se trasladaría a ese nuevo emplazamiento pasando *Bilbilis* a ser una fácil cantera a la que acudir para proveerse de materiales constructivos, fenómeno que siguió produciéndose hasta el siglo XIX.

En lo que respecta a las viviendas, la monumentalidad de los conjuntos públicos y la necesidad de su excavación para una mejor comprensión del yacimiento hicieron que se produjera una descompensación que perjudicó al conocimiento de la arquitectura privada, algo que se ha venido paliando a partir de los años noventa, momento en el que las excavaciones por fin se centraron en los ambientes domésticos de la ciudad. Hasta entonces, la investigación sobre edilicia privada se limitaba a aquellos ambientes directamente relacionados con los grandes edificios públicos bilbilitanos (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 128). Así pues, se han documentado los siguientes espacios domésticos, la mayoría de los cuales han aportado pintura,

por lo que ampliaremos su descripción en sucesivos apartados: Casa de las Escaleras; Casa de la Fortuna; casas situadas en los sectores denominados SPIII, BCIII, BCII, SBII; viviendas situadas bajo el foro²; Casa del Ninfeo o Casa del Larario, e *Insula I*, compuesta por tres *domus*. En los últimos años, los trabajos han estado orientados a comprender la dinámica de estas dos últimas viviendas, donde se han exhumado conjuntos pictóricos de gran relevancia.

2.- VIVIENDAS

2.1. *Insula I*³ o *Insula de las Termas, Domus 1*⁴

2.1.1.- Cronología:

I a.C.–I d.C. (*tabernae*, siglo III d.C.)

2.1.2.- Descripción:

La *Insula I* (Fig. 2) se encuentra en el llamado Barrio de las Termas, uno de los sectores más notables de la ciudad. Está en un entorno privilegiado ya que se halla situada al lado de los baños públicos del *municipium* y muy cerca del foro.

La *Insula* se articula en tres *domus* que presentan características muy particulares debido a las condiciones propias del yacimiento bilbilitano. Las casas romanas se caracterizan por su construcción en extensión, algo que tuvieron que sacrificar las viviendas de esta ciudad para guardarse de la hostil orografía a la que se enfrentaban. No renunciaron, sin embargo, a establecerse como grandes residencias propias de una ciudad romana, así que se decantaron por una solución en altura.

² Estos tres últimos espacios domésticos prácticamente no han aportado estructuras susceptibles de análisis, ya sea por su estado de conservación o porque fueron amortizadas en su momento (Uribe, 2008: 100).

³ Existe una extensa bibliografía sobre las características de esta *Insula*: Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002; 2003; Martín-Bueno *et al.*, 2004; 2005: 343-345; 2006; 2007; Uribe, 2004; 2008: 102-117; 2014.

⁴ Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002; Beltrán, 2003; Uribe, 2004; 2009b: 77-78; 2014; García-Entero, 2005; Martín-Bueno *et al.*, 2007: 205-223; Guiral e Íñiguez.

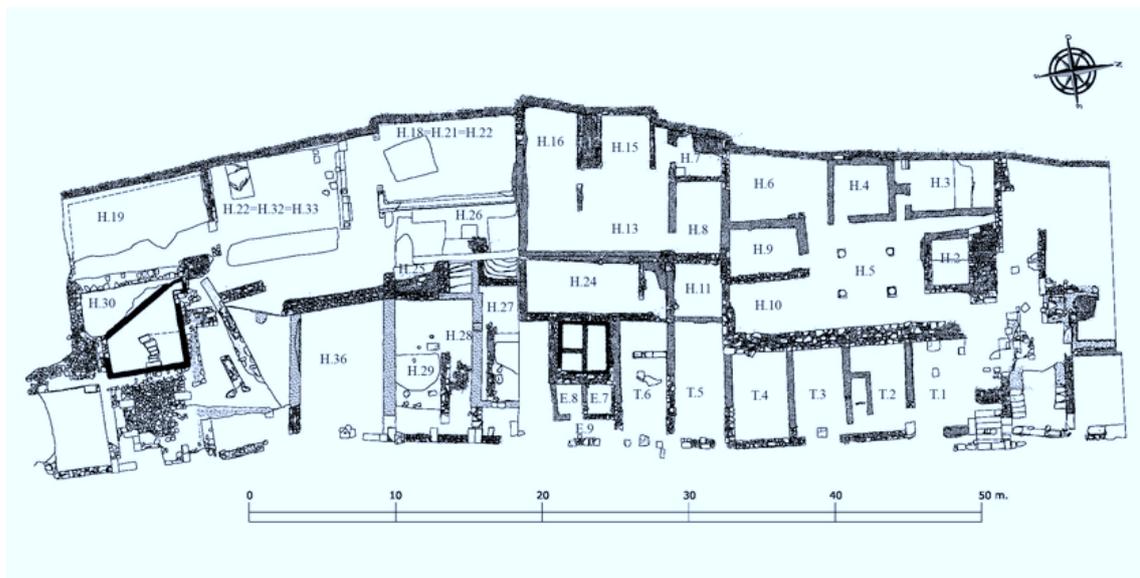


Figura 2: Planta de la Insula I de *Bilbilis* (dibujo de L. Lanteri y C. Vaccarella)

Descansó sobre dos terrazas erigiéndose como una construcción de tres niveles, de tal forma que el inferior de ellos, compuesto por un frente de tabernas, se situó en la primera terraza y los dos siguientes, formados por la zona noble y la de servicio respectivamente, en la segunda. Estuvo además rodeada por tres calles; a una de ellas quedó abierto el espacio comercial ubicado en la planta inferior. En la superior hubo una calle trasera, y en sentido perpendicular a modo de rampa quedó la tercera vía, conectando ambas terrazas.

Cronológicamente, el estudio del material cerámico extraído proporciona una fecha en torno a mediados del siglo I a.C. para su construcción⁵. Hasta ahora se pensaba que las tres *domus* que la conforman prolongarían su vida hasta mitad del siglo I d.C., cronología propuesta fundamentalmente por la ausencia de *terra sigillata* hispánica. En este trabajo, replantearemos estos supuestos al menos en lo que respecta a la *Domus 3*, ya que el material pictórico exhumado contradice esta información. Sea cual fuere la fecha de su ocaso, éste se vincula a dos factores: los problemas estructurales

⁵ Se emplearon materiales del entorno natural, y entre ellos destaca la cuarcita y el yeso bandeado, ambos habituales en las construcciones bilbilitanas (Uribe, 2004: 194).

que sufrió al asentarse directamente sobre la roca madre sin que ésta fuera retallada, y las grandes presiones ejercidas por las terrazas.

En lo que respecta a la *Domus* 1 (Fig. 3), su construcción se llevó a cabo a mediados del siglo I a.C., realizándose una reforma hacia el cambio de Era para dotarla de un *balneum*. Seguramente, en este caso se abandonó la vivienda en torno a mediados del siglo I d.C. Cabe destacar, sin embargo, que la planta inferior dotada con el frente comercial, a juzgar por los datos cerámicos y los hallazgos monetales, estaría en funcionamiento hasta el siglo III d.C. (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 132; Uribe, 2004: 207). Otro dato a tener en cuenta es que todas las puertas de la vivienda aparecieron tapiadas.

Con planta itálica y aspecto ortogonal, contó con tres accesos⁶, uno de los cuales se dirigía directamente al *atrium* tetrástilo (H.5) a través del *vestibulum*. En torno a él identificamos algunas habitaciones como la *cella ostiaria* (H.2), un *triclinum* (H.6) –bastante irregular en su planta– un *tablinum* (H.4) y un *cubiculum* (H.9). Una de las habitaciones (H.10) fue interpretada en un primer momento también como un *cubiculum* pero, tal y como hemos visto, recientes datos obtenidos del estudio de unos fragmentos decorativos hallados en una de las tabernas (T.3) han servido para establecer la hipótesis de que en realidad estamos ante una *exedra*⁷.

⁶ El principal se efectuaba mediante una escalera que arrancaba directamente de la calle desembocando en las *fauces*, pasillo donde encontramos el segundo acceso que daría a la calle situada entre la *Insula* I y las termas. El tercero estaría en la calle que se encuentra en la terraza superior al que se llegaría por una escalera que se iniciaba en el atrio.

⁷ Véase capítulo VI, pp. 266-267.

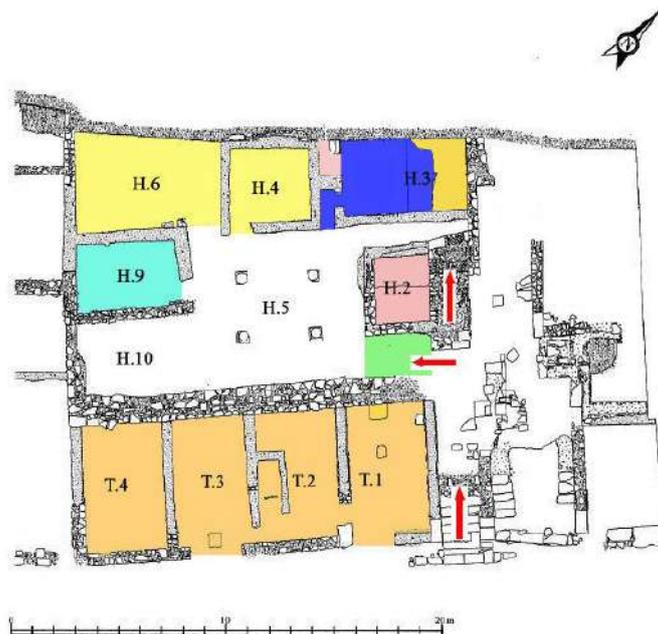


Figura 3: Planta de la *Domus 1 (Insula I)* de *Bilbilis* (Uribe, 2008 a partir del dibujo de L. Lanteri y C. Vaccarella)

El aspecto más reseñable de esta *domus* es la reforma que sufrió para la instalación de un *balneum* (H.3)⁸, hecho que V. García-Entero data hacia el cambio de Era (García-Entero, 2005: 274-278). Se pudo documentar por el análisis del aparejo de los muros, ya que los correspondientes con la remodelación carecían de zócalo previo, asentándose directamente sobre el pavimento y sin la característica zanja de cimentación (Martín-Bueno *et al.*, 2007: 224, nota 10).

Se completa la casa con un conjunto de tabernas (T.1, 2, 3, 4)⁹. Cabe la posibilidad de que sobre este frente comercial se extendiera la segunda planta

⁸ Lo más destacado de la nueva habitación del *balneum* son sus muros totalmente de adobe, la bañera oval de ladrillo y adobe revestido de mortero con una gran masa de hierro destinada a ser calentada, y la *latrina* de la que sólo se ha conservado una perforación. Este hecho afectaría sobre todo al *tablinum* (H.4), que vería reducidas sus dimensiones. El espacio situado en la esquina superior derecha (en color naranja en el plano) fue una habitación creada tras la reforma y su finalidad era albergar la boca del *propnigeum*.

⁹En un segundo momento se unificaron para formar un único establecimiento, una posible *poppina*. Dado que se trata de un ambiente comercial y el nuestro es un trabajo centrado en el ámbito doméstico, no entraremos en su análisis. Sólo apuntar que sus muros aparecieron sin revestimiento alguno, y los pavimentos con pobres morteros.

(Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 138), aunque también podemos pensar que estos comercios fueron independientes.

En lo que respecta a los elementos decorativos de revestimiento y pavimentación no pictóricos, destacamos el hallazgo de un opus *signinum* en el *tablinum* (H.4). El *balneum* (H.3) contó con un firme realizado con mortero de color verde-grisáceo. Sobre él, un bocel de media caña recorrió la totalidad de la estancia y cuya esquina se perforó para ubicar el desagüe. En cuanto al resto de las habitaciones, el atrio (H.5) estaba solado con un pavimento de piedras de río de pequeño tamaño que debió corresponder a la segunda fase de la casa, ya que cubría una parte del plinto sobre el que apoyan las columnas que conforman el *compluvium*. La *cella ostiaria* (H.2), por su parte, estuvo pavimentada con una simple lechada de cal sobre la roca retallada, y no contó con revestimiento parietal. Finalmente, tanto el triclinio (H.6) como una de las estancias (H.10) estuvieron solados con un mortero blanco, mientras que el cubículo (H.9) lo hizo con el mismo material, pero en color negro en este caso.

2.1.3.-Decoración pictórica:

Antes de comenzar con el análisis concreto de los conjuntos fechados en el periodo cronológico que nos interesa, hagamos un breve repaso del aparato pictórico de la *Domus* 1 correspondiente a la primera fase de la vivienda. El cubículo (H.9) y los fragmentos hallados en una de las tabernas, decoraciones que hemos analizado en el capítulo VI, documentan la fase pictórica más antigua, fechada en torno al 30 a.C. También hemos de señalar aquí otros enlucidos menores sin cronología precisa. Las paredes del atrio estuvieron simplemente revestidas con una gruesa capa de mortero pintada de color blanco, algo que suponemos que igualmente ocurriría en la *cella ostiaria* (H.2) y por extensión en el resto de las estancias de servicio. La decoración, por tanto, se reservó para las estancias de representación (H.4 y H.10) y para las más privadas (H.9).

En una segunda fase de la vivienda, ya en el cambio de Era, debemos situar las pinturas pertenecientes al *balneum* (H.3) y al *tablinum* (H.4) de la casa, aunque no descartamos que este último ambiente tuviera una decoración anterior.

CONJUNTO BIL.2.1.3.1: *Balneum* (H.3).

No vamos a hacer un análisis pormenorizado de su revestimiento parietal, aparentemente muy simple. Por las conclusiones que podemos sacar de su presencia, sí que hemos decidido dotarlo de un epígrafe aparte, ya que lo consideramos fundamental para avalar las hipótesis presentes en este trabajo y que expondremos de forma conjunta al analizar el tablino.



**Figura 4: *Balneum* (H.3) (Domus 1, Insula I) de Bilbilis
(Foto Archivo Excavación de Bilbilis)**

Podemos decir que esta habitación (H.3) representa un caso singular: estuvo pintada en blanco, una decoración aparentemente banal que, sin embargo, no debe pasar desapercibida. Las paredes así revestidas aportaron un grado mayor de luminosidad en una habitación bastante oscura al carecer de ventanas. Por otro lado, debemos recordar que las estancias destinadas a recibir letrinas solían estar pintadas en negro para camuflar su suciedad. Quizás esto pueda ser debido a que este ambiente fue considerado más bien

como una instalación termal, y por tanto había que revestirlo de manera más lujosa (Fig. 4) (Martín-Bueno *et al.*, 2007: 228-229)¹⁰.

CONJUNTO BIL.2.1.3.2: *Tablinum* (H.4)

El conjunto exhumado en el *tablinum* fue hallado *in situ*¹¹. Tras un primer estudio realizado sobre el mismo, M. Martín-Bueno y C. Sáenz (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 137), y también P. Uribe (Uribe, 2004: 202-203), lo encuadran dentro de un III Estilo no muy diferente, en cuanto a composición y repertorio ornamental, del conjunto BIL.8.1.3.4. de las termas y del conjunto BIL.3.1.3.5., de la Casa del Ninfeo.

Características técnicas

a) Mortero: No se conservan datos.

b) Sistema de sujeción: Sistema de sujeción en espiga constatado en el muro norte, pared de nueva factura realizada tras la reforma del *balneum* en el cambio de Era. En el muro este –situado al fondo lindando con la terraza, anterior por tanto a la reforma- no se documenta ningún sistema de sujeción específico, lo que nos incita a pensar que hubo un aprovechamiento de las capas de mortero de una pintura anterior perteneciente a la primera fase de la estancia, realizada en el mismo momento en que se dispuso el *signinum*.

c) Trazos preparatorios: No los visualizamos, lo que posiblemente pueda deberse al recurso a los trazos pintados en ocre, hoy quizá cubiertos, para realizar las líneas maestras de la decoración.

d) Colores y técnica pictórica: No se realizaron análisis químicos en este conjunto. En cualquier caso, existe una perfecta adherencia de los colores al

¹⁰ Estos autores nos proponen multitud de paralelos más o menos lujosos en las ciudades campanas que corroboran esta afirmación.

¹¹ Las paredes del *tablinum* conservaban entre 120 y 135 cm de pintura, en un estado tan excepcional que se decidió su protección y posterior traslado al Museo de Calatayud, donde actualmente se expone junto con el pavimento de *opus signinum* que acompañaba a la habitación y que hemos descrito anteriormente.

enlucido, lo que nos lleva a pensar que fueron pintados al fresco. Por otra parte, la paleta cromática es escasa: predomina el rojo, seguido del verde, el morado, el amarillo y el negro.

Respecto al orden de aplicación, en primer lugar se pintaron los grandes campos –paneles medios y zócalo-, y posteriormente los “interpaneles”¹², enmascarando la unión entre todos ellos con las bandas de separación que serían las últimas en incorporarse, junto con los filetes que las flanquean.

d) Particularidades: Los gruesos nódulos de cal son fácilmente apreciables en la capa pictórica.

Se aprecia un goterón en el zócalo que proviene de la realización de los filetes blancos que encuadran la banda verde que da paso a la zona media.

Presencia de cristales de azul egipcio en las bandas verdes.

Técnicamente, el conjunto no presenta ningún elemento que permita asegurar la pericia técnica de los artesanos. Parece de calidad media; no se cometieron errores graves pero tampoco entrañaba una dificultad más allá de la rapidez requerida para ejecutar una pintura mural.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 5)

a) Zócalo: La pared se articula en un zócalo de aproximadamente 47 cm de altura. Es de fondo negro y cuenta con un fino moteado de gotas blancas, amarillas, rojas y verdes con un predominio claro del primero de los colores citados.

b) Zona Media: El paso a la zona media se realiza a través de una banda verde, de 6 cm de anchura, que bordea, al menos, la parte inferior y los laterales de los paneles medios todos ellos de color rojo, de 80 cm de ancho –la altura total no se ha conservado- y encuadrados interiormente por un filete

¹² Ver nota siguiente.

blanco situado a 5 cm hacia el interior. Aunque no ha llegado hasta nosotros esa zona, podemos suponer que también encontraríamos esta banda en la sección superior. Se halla además limitada por dos filetes blancos de 3 mm de grosor.

Los paneles medios alternan con unas bandas amarillas de 5,5 cm de anchura y sin decoración¹³. En la parte de la pared oeste que quedaba frente a la puerta de entrada, se documenta la existencia de una banda de la misma anchura que las anteriores, pero de color morado y decorada en su parte central con un elemento vegetal muy estilizado consistente en una línea blanca en la que se observa un pequeño motivo bifolio blanco en la parte inferior, y un motivo circular también del mismo color en una zona más superior. Seguramente, este trazo contó con más motivos similares, pero que hoy nos resultan imposibles de describir dada la mala conservación de la pintura en esta franja. No sabemos en qué momento del discurso decorativo hay un cambio de bandas de color amarillo a bandas moradas, ya que en el muro oeste no se conserva el sector cuya pintura nos permitiría conocer la conexión entre ambos tipos.

¹³ Hemos optado por denominar a estos espacios con el término de “banda” y no de “interpanel”. Por un lado, recordemos la terminología que aplicamos según el grosor o la anchura de los motivos de este tipo: *filete* sería el motivo intermedio entre la banda y el trazo que oscila entre 0,5 y 1 cm; *trazo* sería el motivo intermedio entre el filete y la línea, cuya anchura está comprendida entre 0,5 y 0,1 cm. Por último, *banda* sería el espacio uniforme, continuo y rectilíneo, más largo que ancho, limitado por dos líneas cuya anchura se sitúa entre 3 y 10 cm, y que tiene la función de representar la transición entre dos zonas en general. Por otro lado, sólo encontramos decoración en una de las bandas y además ésta no consiste en un candelabro, ornamento que consideramos más adecuado, aunque no necesario, para llamar a este espacio “interpanel”.



Figura 5: Decoración parietal y *opus signinum* procedente del *tablinum* (H.4) (*Domus 1, Insula I*) de *Bilbilis*: a la izquierda se sitúa el muro oeste y frente al espectador, el muro norte. Actualmente expuesto en el Museo de Calatayud (Foto de P. Uribe)

Estudio estilístico

Zócalo de fondo negro con un fino moteado: Ya hemos tratado el tema en profundidad al describir algunas de las decoraciones precedentes, en especial el conjunto CAES.4.1.3.1., por lo que remitimos a dicho epígrafe.

Banda verde de separación: Es significativa la existencia de la banda verde presente en el esquema compositivo, concretamente marcando el paso entre paneles y bandas, y del zócalo a la zona media. Es característica del IV Estilo, aunque ya se observa en el III a modo de banda angular entre dos paredes (Scagliarini Corlàita, 1974-1976: 11, 13, 18, 20, 21, 26 y 28, figs. 12-17, 22 y 25). También en el mundo provincial la encontramos en fechas tan tempranas, por ejemplo, en el conjunto BIL.5.1.3.2., de la Casa de las Escaleras en el mismo yacimiento bilbilitano.

Esquema compositivo: La estructura compositiva no aporta ningún dato dada su sencillez. Se organiza en una alternancia de paneles anchos lisos separados por bandas. Estas bandas son lisas y sólo una está decorada. Un sistema similar se halla en el ya citado conjunto BIL.5.1.3.2., de la Casa de las Escaleras. Otros paralelos están, por ejemplo, en *Caesar Augusta*, en la Calle Mayor angular a Argensola CAES.7.1.3.1.; en Arras (Belot, 1986: 56-61) –si bien sus investigadores no aseguran la ausencia de candelabros en los interpaneles–; en Ampurias –conjunto que se desconoce si pertenece a la Casa 2 A o 2 B– (Nieto Prieto, 1979-1980); en el ambiente 2 de la Maison II de Ruscino; en la pieza A de Clermont-Ferrand (rue Audollent) (Barbet, 1987a: 18, fig. 14); y en la sala XIX de Burdeos (place St-Christoly) (Barbet, 1987a: 17, fig. 12), entre otros. Todos ellos están fechados en los márgenes cronológicos que proponemos para nuestro conjunto.

Datación

Podemos aquilatar la cronología de forma directa por los datos que nos proporciona la excavación. En primer lugar, el conjunto pictórico no puede ir

más allá de mediados del siglo I d.C. ya que, como hemos apuntado, es en ese momento cuando tiene lugar el ocaso de la vivienda. Por otro lado, la reforma de la habitación producida por la inclusión de un *balneum* en la esquina noroeste de la *domus*, se produjo en el cambio de Era. Es en este momento cuando se realizan los muros norte y este de la estancia, que quedan situados por encima del pavimento, y seguramente es cuando se pinta todo el espacio, tanto las paredes nuevas como las erigidas en la primera fase de la *domus*¹⁴.

De forma indirecta, ciertas características técnicas y estilísticas nos permiten afirmar que nuestro conjunto debió estar elaborado en la primera mitad del siglo I d.C. Efectivamente, el zócalo de fondo negro con fino moteado, o la presencia de cristales de azul egipcio en las bandas verdes, son elementos que avalan tal hipótesis. Recordemos que en *Celsa, Caesar Augusta y Bilbilis* se ha demostrado que los pigmentos verdes que poseen esta particularidad están datados en la primera mitad del siglo I d.C. (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 447). Además, las similitudes compostivas entre éste y otros conjuntos bilbilitanos encuadrados en dicho periodo –BIL.8.1.3.4., BIL.3.1.3.5. o BIL.2.3.3.1.– corroboran la cronología propuesta. En el mismo momento que tuvo lugar la reforma, se retranqueó el muro norte y se erigió el muro este.

Conclusiones

Poco podemos apuntar sobre el taller que realizó la decoración del tablino. Ciertamente, llama la atención la menor calidad de factura si contrastamos las pinturas que hemos analizado con las elaboradas durante el II Estilo en el mismo yacimiento, cuyo máximo exponente es el cubículo hallado en el almacén (H.24) de la *Domus 2*. Tampoco pueden compararse ni técnica ni estilísticamente con las que se llevarán a cabo en un momento posterior, sirva como ejemplo el conjunto BIL.2.3.3.2. Son datos que nos aportan mucha

¹⁴ A la hora de hablar del sistema de sujeción ya hemos establecido la hipótesis de que, en el muro oeste, tras la capa de mortero hoy visible después de la extracción de este conjunto pictórico, puede haber otra decoración perteneciente a la primera fase de la estancia, anterior a la reforma, cuyas capas de mortero se aprovecharían para dar mayor fijación a la nueva pintura.

información a la hora de analizar no tanto la procedencia de los artesanos pintores sino las aptitudes de éstos para su oficio.

Lo anteriormente expuesto incita igualmente a reflexionar acerca de los habitantes de la *Domus* 1. Cuando P. Uribe (2004: 207-208) examinó la arquitectura de esta casa, presentó una serie de hipótesis que nos parece interesante traer a colación. La autora propone que, probablemente, el *dominus* sería de clase media-alta a juzgar por la propia ubicación de la estructura, en uno de los mejores sectores de la ciudad, dada la presencia de todas las habitaciones de representación de una vivienda canónica romana y, sobre todo, por la existencia del *balneum*. Sin embargo, no consideramos que el propietario esté imbuido en una carrera de demostración de prestigio, argumento que la investigadora justifica dada la ausencia de *impluvium*, y por la constatación de una decoración supuestamente pobre. Relacionado con esto último, creemos que la única ornamentación de escasa calidad –no tanto técnica como estilística– es la del *tablinum*, y que esto se debió a que simplemente no interesaba invertir en la pintura de un ambiente cuyas funciones de representatividad habían sido trasladadas a otras estancias. Las decoraciones más antiguas, como demuestran los fragmentos hallados en H.9 y en T.3, vienen a demostrar que en el momento de la construcción de la casa, ésta se decoró con las modas que en ese mismo momento se siguen en Italia, con unas características técnicas y de ejecución que merecen ser alejadas de cualquier calificativo despectivo.

También se pregunta la autora si los comitentes fueron indígenas con una posición elevada o inmigrantes itálicos llegados a esta zona de *Hispania*. Nosotros nos decantamos por la segunda opción, ya que el aparato decorativo expuesto parece estar relacionado con esos contingentes itálicos venidos a territorio bilbilitano en época postcesariana, y que sin duda hay que vincular con las acuñaciones monetales de este periodo que muestran el apelativo de *Bilbilis Italica* (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 146). Serían estos nuevos habitantes los que se rodearían de las comodidades y modos de vida propios

de sus regiones de origen, fenómeno que se considera paralelo a la pacificación del valle del Ebro y que supuso la proliferación de muchas viviendas de tipo itálico en distintos núcleos de este territorio. Pudiera ocurrir que la reforma sufrida por la casa ya en el cambio de Era se efectuase por descendientes de estos primeros pobladores, y que su menor calidad no se deba tanto a su posición económica y social como al escaso talento del taller que las llevó a cabo. Como veremos, ninguno de los conjuntos pictóricos bilbilitanos fechados en esta época goza de una calidad técnica e iconográfica destacable.

Sobre la posibilidad de que los propietarios lo fueran igualmente de las tabernas, nada nuevo podemos apuntar. Nos parece acertada la hipótesis de que el frente comercial estuviera arrendado a terceros, ya que aquellos que gozaban de cierto estatus social, por lo general, no sentían demasiado respeto por los oficios mercantiles o comerciales.

Hay otros aspectos sobre los que también debemos detenernos, como el pavimento de *opus signinum*, del que conviene destacar algunas hipótesis generadas a partir del planteamiento constructivo y decorativo de la habitación. Su composición basada en motivos en cruces y aspas de cinco teselas blancas tuvo gran profusión en la península itálica entre el 200 y el 80 a.C., perviviendo su utilización hasta bien entrado el siglo I d.C. (Uribe, 2004: 200). El pavimento, entonces, no se puede datar por sí mismo.

Teniendo en cuenta la fecha de la construcción de la casa, la datación de la reforma del *balneum*, y comparando el suelo con otros de similares características existentes en la península ibérica –tiene como paralelo más cercano el *opus signinum* de la Casa de las Rosetas de *Oscá*, fechado en el siglo I a.C.- se dató el pavimento entre finales del siglo I a.C. y principios del siglo I d.C. (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 136-137; Uribe, 2004: 201-102).

La decoración y las particularidades de los muros de la estancia que acabamos de ver, sin embargo, nos ayudan a aquilatar un poco su cronología. Hemos apuntado que la pintura mural se realizó en torno al cambio de Era

sobre unos muros ya existentes –muros sur y oeste- y sobre otros de nueva factura que, tras la reforma, se construyeron cortando el *opus signinum* –muro norte, el cual se retranqueó respecto de uno preexistente, y muro este, erigido en ese momento-. Para comprobar que estas paredes se situaron sobre el pavimento interceptándolo, debemos observar la banda que encuadra el tapiz que forman las rosetas y aspas, y que está limitada en su lado interno por una línea de teselas (Fig. 5). En la parte del suelo concerniente al muro oeste, encontramos esta banda con la anchura total que debió tener en origen en cada uno de los cuatro lados. En la parte de la pared norte, debido al pequeño retranqueo que ésta sufre, la banda es ligeramente más estrecha. Por su parte, en el lado que linda con el muro sur, contamos con el ángulo suroeste de la misma, el cual nos deja ver que este sector también tuvo la anchura de banda original, a pesar de su deterioro. Finalmente, es el muro sur el que resuelve la cuestión, pues no hallamos aquí la banda que estamos examinando. El muro de nueva factura se apoya directamente sobre la zona que linda con el tapiz, de tal forma que la banda queda oculta bajo el muro; incluso podría situarse bajo el suelo del atrio¹⁵.

En conclusión, podemos apuntar tras el análisis realizado dos hipótesis: por un lado, creemos que el muro destinado a cerrar la estancia se levantó tras la reforma orientada a insertar el *balneum*, por lo que podemos deducir que en una primera fase el *tablinum* de la *Domus* 1 estaba totalmente abierto al atrio. De este modo, tendría el aspecto canónico de este tipo de habitaciones¹⁶, por lo que no podemos dudar de su funcionalidad, al menos en ese momento inicial, a pesar de que cuenta con algunas particularidades¹⁷. Por otro lado, en cuanto a

¹⁵ Recordemos que el firme que hoy conocemos del atrio –pedras de río de pequeño tamaño- pertenece a la segunda fase de la casa. Está situado por encima del *opus signinum*, así que es imposible, por el momento, comprobar el límite del mismo. En sucesivas campañas se prevé la realización de un pequeño sondeo en esta zona que resuelva la cuestión del límite de este pavimento y su conexión con el atrio.

¹⁶ Para aislar el espacio respecto del atrio y darle en determinados momentos cierta privacidad, se colocaban cortinas o paneles que se podían doblar, tal y como se ha constatado en algunas casas campanas, como en la Casa del *Tramezzo di Legno* en Herculano (III 11) que precisamente recibe el nombre de su puerta plegable (Fernández, 1999: 146, fot. 17).

¹⁷ En cuanto a sus dimensiones, sus medidas (3,20 x 3,80 m), coinciden con las del *tablinum* identificado en la *Domus* 2 de esta misma *Insula*. Se podría argumentar que se trata de

la datación del pavimento, creemos que estamos en disposición de aquilatarla más, y afirmamos que se realizó en un momento anterior al cambio de Era, en la segunda mitad del siglo I a.C., cronología por tanto no muy diferente a la constatada para el suelo de similares características aparecido en *Osca (supra)*. No queda sino incidir en el desfase cronológico entre el pavimento y la decoración parietal conservada.

Debemos hablar asimismo de la funcionalidad de la habitación tras la reforma del *balneum*. Por las características que acabamos de señalar, pensamos que en el momento de su construcción esta estancia se definió como un *tablinum*, habitación destinada a las actividades de representación del *patronus*, que también se utilizaba como archivo, y en la que se focalizaba el diseño axial de las *domus* romanas. Se trata de un ambiente directamente relacionado con las actividades de recepción del *dominus*. En este contexto adquirió especial importancia el ritual de la *salutatio*, práctica que se daba ya en la República y que pervivió durante el Imperio, aunque sin la misma trascendencia, dado que las clientelas¹⁸ por entonces ya no eran de tanta importancia para los procesos electorales. Según este hábito, los *amici* y clientes interactuaban con el *patronus* en una suerte de reconocimiento social a primera hora del día. Con seguridad, la recepción de los primeros se daba en un contexto más privado, mientras que la relación con los segundos se

estancias demasiado pequeñas para ser *tablina*, pero lo cierto es que no sólo observamos *tablina* de reducidas dimensiones en otros yacimientos cercanos como *Celsa* –Estancia 7 de la Casa A con dimensiones de 2,40 x 2,20-, sino también en las ciudades campanas. Sirva como ejemplo la Casa de Neptuno y Anfítitre –2,50 x 2,80 m-, o la Casa del Esqueleto –3,50 x 2,20 m-, ambas presentes en Herculano (Maiuri *apud* Beltrán, *et al.* 1984: 81).

En cuanto a su situación y disposición: el *tablinum* bilbilitano no se encuentra en el eje de la puerta aunque sí en el del atrio, acercándose así al principio de axialidad de la casa romana. De esta manera, podemos considerar su localización como totalmente canónica al estar en la cabecera del atrio entre el *triclinium* y el *balneum*. Tampoco cumple con la directriz que parecen seguir estas habitaciones a partir del siglo II a.C., según la cual se abrían al peristilo –actuando como una suerte de pasillo entre éste y el atrio- algo que consideramos normal y obvio debido a que, por las características constructivas de la *Domus* 1, fue imposible la planificación de este ambiente abierto. A pesar de esto, creemos que se concibió como los antiguos *tablina*, es decir como una estancia ciega adosada al muro perimetral y abierta al atrio.

¹⁸ Debemos ser precavidos en esta cuestión. F. Pina opina que, en lo que respecta sobre todo al periodo entre las guerras sertorianas y el conflicto entre César y Pompeyo, el fenómeno clientelar no fue tan importante en *Hispania* como se ha pretendido (Pina, 2008).

vinculaba, según autores clásicos como Vitrubio (*Sobre la Arquitectura* VI 8), con el atrio, es decir, con un ambiente más público y tumultuoso (Fernández de la Vega, 1999: 144-145):

“Finalmente, para los nobles y para los que en el ejercicio de sus cargos o magistraturas deben dar audiencia a los ciudadanos, se han de construir vestíbulos regios, atrios altos, patios y peristilos muy espaciosos, jardines y paseos, en relación con el decoro y respetabilidad de las personas y además con bibliotecas, pinacotecas y basílicas instaladas de manera que puedan rivalizar por su magnificencia con la de los edificios públicos; porque con frecuencia en estas casas se celebran asambleas o reuniones particulares o juicios arbitrales.” (Trad. A. Blánquez)

En este sentido, el *tablinum* sería la habitación donde se situaba el patrono para controlar y ser visto, mientras recibía el saludo y las espórtulas de los clientes desde el atrio, del cual no solían pasar. Los *amici*, sin embargo, dado el trato más especial que se les daba, sí que accedían y posiblemente con su presencia se cerraban las cortinas para dar al encuentro mayor privacidad.

No hay duda de que el *tablinum* de la *Domus* 1, antes del cambio de Era, cumplió con todos estos preceptos. Sin embargo, una vez hecha la reforma y redecoradas las paredes, las nuevas características que posee no son las propias de una habitación de representación. Por un lado, se erige el muro este que cierra la estancia, de tal manera que ya no va a existir su canónica apertura al atrio. Por otro, se sitúa la nueva pared antiestéticamente por encima del *opus signinum*. Siguiendo con el pavimento, es cierto que es de austera composición, pero se trata de uno de los de mejor calidad en el contexto bilbilitano, ya que lo normal es encontrarnos con superficies de terrazo, mortero, tierra apisonada o cantos rodados hasta la llegada del IV Estilo, momento en el que se introduce el *opus tesellatum* blanco y negro en este yacimiento. La relativa calidad del que ahora estudiamos contrasta con la pobre decoración que reciben las paredes tras el cambio de Era, lo cual incita a detenerse sobre la siguiente cuestión: quizá el pavimento se asoció en el momento de su elaboración con una decoración pictórica más acorde con el *status* de la habitación. La estancia,

pasado el tiempo, ya no tendría esa misión de representar el poder del dueño de la casa, o al menos no de manera tan trascendente; no deja de sorprender el hecho de que en una habitación haya mayor calidad en el suelo que en los muros.

¿Perdió su funcionalidad como *tablinum* tras la reforma? Tampoco podemos decantarnos totalmente por esta hipótesis. Su decoración sigue concibiéndose de alguna manera para ser vista desde fuera. A este respecto cabe señalar que la entrada, ahora de pequeño tamaño por la construcción del nuevo muro, se desplazó hacia el sur justo enfrente de la banda morada, la única en este color, la única que se encuentra decorada y la única también que, tal y como se dispone el vano, se puede observar desde el exterior. Tal vez estemos ante uno de los *tablina* que ya apuntan a la decadencia que sufrirá este tipo de estancias durante el siglo I d.C.¹⁹ Las causas apuntadas han sido variadas: innovaciones auspiciadas por las nuevas élites, modas provenientes de la arquitectura palatina imperial, y pérdida del poder político del *paterfamilias*, entre otras.

Esto no significaría que dejara de haber un ambiente de aparato. En el caso de la *Domus 1*, la función de representación pudo seguir ejerciéndose por el triclinio o la posible exedra. Es cierto que las exedras se comportaron como lugares de reunión en los que se mezclaban las funciones de recepción, reunión y conversación con las de ocio y reposo (Settis, 1973: 674). Es Cicerón (*Sobre la naturaleza de los dioses*, I 15) uno de los autores que nos transmite el uso de este ambiente:

“...Resulta que, habiendo ido a su casa durante las Ferias Latinas, a ruego e invitación de él mismo, me lo encontré sentado en la exedra, mientras discutía con el senador Gayo Veleyo, a quien los epicúreos otorgaban por entonces la primacía entre nuestros compatriotas...” (Trad. A. Escobar)

¹⁹ El *tablinum* irá desapareciendo progresivamente de las *domus* romanas en un momento avanzado del siglo I d.C. y así se manifiesta, por ejemplo, en la Casa dei Vetti (Beltrán *et al.*, 1984: 81).

La presente en la *Domus 1*, además, fue una estancia más espaciosa que el *tablinum*, y por tanto pudo presentarse más óptima para la relajación, la contemplación y la atención a los *amici*. Quizá ya no hacía falta la teatralidad de situarse en un ambiente que supusiera una frontera entre el *dominus* y sus clientes, en un claro intento por establecer una jerarquía. En época imperial, cuando ya no era de vital importancia una clientela que favoreciera la carrera política, sino que era mejor tener buenos *amici*²⁰ que aseguraran la carrera administrativa y el prestigio social de un personaje, esa habitación-frontera que era el *tablinum*, sin desaparecer, ya no estaría dotada de tanta categoría.

Por otro lado, no hay que pasar por alto el hecho de que, tras la reforma, el *tablinum* quedó situado al lado del *balneum*. Contar con un *balneum*, concebido además aquí como unas termas²¹, solo que de pequeñas dimensiones dado el escaso espacio del que se disponía, dotaba al dueño de un gran prestigio social, más si tenemos en cuenta que las termas públicas de la ciudad sólo distaban unos metros de la *domus*²². Sin embargo, no debemos pasar por alto el hecho de que también había una letrina. Por norma, este tipo de espacios se suelen apartar de los sectores de representación de la casa e incluso en las moradas más modestas y pequeñas, se suele situar en la parte trasera, a veces asociada a la cocina (Fernández de la Vega, 1999: 227). No creemos suficiente la falta de espacio en la *Domus 1* como argumento para

²⁰ P. A. Fernández los define así (1999: 157): “concepto complejo que incluye a dependientes o deudos de confianza tratados con una deferencia especial, con independencia de su posición social. Auténticos aliados en uno u otro campo, social, económico, político y hasta intelectual, sin excluir el campo personal de los afectos”.

²¹ La diferencia entre los términos *balneum* y *thermae* estribaría en que las termas, por definición y fuera cual fuera su ámbito, doméstico o público, debían poseer un sistema de calefacción por *hipocaustum*, como ocurre en el caso bilbilitano, donde, sin embargo, se adoptó el término de *balneum* debido a las pequeñas dimensiones de la estancia y a la presencia de una letrina. De todas formas, la cuestión no deja de ser compleja ya que estamos ante un *unicum*, pues no se ha podido encontrar un paralelo que incluyera bañera y letrina en un mismo ambiente (Martín-Bueno *et al.*, 2007: 224 y 237).

²² Este tema tampoco está exento de una problemática singular: la construcción del *balneum* se data hacia el cambio de Era, y sabemos que las termas se edifican en torno al primer cuarto del siglo I d.C. (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 137). ¿Fueron contemporáneas ambas construcciones? ¿Se erigió con anterioridad el *balneum*? (Martín-Bueno. *et al.*, 2007: 237-338). En este último caso, sin privarlo de su prestigio, no se podría apostar por una intención explícita y desmedida de ostentación por parte del *dominus*. De todas formas, se trata de una cuestión que no podemos resolver en el presente estudio dejándola, por tanto, para posteriores trabajos.

justificar que una letrina se estableciera al lado de una habitación de representación, incluso teniendo en cuenta la bañera incluida –símbolo de prestigio- y que se hayan documentado paralelos pompeyanos en los que una instalación termal se sitúa junto a un tablino –en la Casa de *Trebius Valens* (III 2, 1), por ejemplo- (Uribe, 2004: 197). Solamente en la *Domus* de la Fortuna de *Carthago Nova* se identificó un espacio alargado como ambiente para una posible letrina al lado del tablino. Sin embargo, se ha llegado a poner en duda tal interpretación, ya que sólo se aporta como justificación la forma de la habitación, por lo que ni siquiera este es un paralelo fehaciente (Martín-Bueno *et al.*, 2007: 231-232).

Los malos olores que se producirían en una estancia poco ventilada y los vapores y efluvios provenientes del *hipocaustum* son factores que también pueden avalar nuestra hipótesis. Entrando ya prudentemente en el terreno de la superstición (De Salvia, 1999: 138 y ss.), y aunque no hay pruebas inamovibles de la función mágica del acto en sí de defecar, sí se le dotaba de cierto valor simbólico. Algunos autores clásicos hablan de su valor apotropaico: Horacio en una de sus sátiras recoge el monólogo de Príapo, personaje atemorizado por los rituales maléficos de la bruja Canidia y sus ayudantes, quien las consigue espantar con el siguiente procedimiento (*Sátiras*, I 8, 46-50):

“Y es que, con el mismo estruendo con que una vejiga revienta, solté un pedo que, al ser yo de higuera, me rajó el trasero. Corrieron ellas hacia la ciudad; y cómo a Canidia se le caían los dientes, a Sagana la alta peluca y las hierbas, y las mágicas ataduras de los brazos, es cosa que, de haberla visto, te hubiera provocado risa y jolgorio.” (Trad. J. L. Moralejo)

Pero lo cierto es, sin embargo, que una de las creencias más populares era que algunos olores –como podían ser los emanados de tal acción- podían atraer a demonios perjudiciales, tal y como nos transmite Porfirio (*Sobre la Abstinencia*, II 43, 2-3) quien, hablándonos de estos seres malignos, nos dice:

“Quieren ser dioses y la facultad que domina en ellos quiere pasar por ser la divinidad suprema. Se alegran éstos ‘con la libación y el olor de la grasa quemada’, con los que engorda la parte neumática y corporal de su ser. Porque esta parte vive de los vapores y exhalaciones de diverso tipo que emanan de variados objetos...” (Trad. M. Periago)

Como vemos, la vinculación de un ambiente de representación con el mundo de las letrinas se nos antoja difícil. En cualquier caso, teniendo en cuenta que el *balneum* bilbilitano no era una simple letrina sino una habitación concebida como una estancia termal de reducidas dimensiones, ¿por qué se iba a plantear el esfuerzo de pintarla en blanco para dotarla de suntuosidad –a pesar de la carga que entrañaría tener que repintarla cada poco tiempo por la suciedad acumulada en las paredes, dadas las actividades que allí se realizaban-y no se iba a querer emplear el mismo esfuerzo a la hora de transmitir a través de la pintura los conceptos de poder y lujo precisamente en una habitación preparada para ello? La decoración paratáctica del *tablinum*, sin colores vivos ni ornamentación de ningún tipo, no parece tener esta clase de intención.

Quizá este ligero desplazamiento de la crujía de representación del lado oeste –formada por el triclinio, el tablino y la habitación anterior al *balneum*- al lado sur –que contaba con triclinio, un cubículo y una posible *exedra*- se deba en parte al hecho de que, en la primera fase de la casa, para imbuirse en la impresión del poder y riqueza del *patronus*, el visitante se veía obligado a tener que girarse al acceder a la segunda planta residencial a través de una escalera lateral; mientras que, una vez trasladado el punto focal, se obtenía la intencionada visión de manera más directa (Fig. 3).

Finalmente, también queremos exponer una alternativa más sencilla para explicar la serie de vicisitudes constructivas acontecidas en la *Domus* 1. La época augústea no nos brinda en *Bilbilis* ningún ejemplo de calidad decorativa manifiesta. Así pues, sería factible pensar que simplemente los propietarios de esta vivienda quisieron reformar un sector de la misma, teniendo que someterse, como única opción, al equipo de operarios que en ese momento

circulaba por el territorio, los cuales no destacaban precisamente por contar con un rico repertorio ornamental.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso pictórico:

En el estado actual de las investigaciones, el anterior discurso debe quedar en el terreno de la hipótesis y sólo podemos aportar como dato fehaciente y a modo de conclusión, el discurso constatado en la *Domus* 1. El cubículo representa la fase decorativa más antigua documentada, junto a las pinturas halladas en una de las tabernas (T.3), pero de origen impreciso; las del tablino están en relación con la reforma destinada a incluir el *balneum* que parece fecharse en época augústea.

2.2. *Insula I* o *Insula de las Termas, Domus 2*²³

2.2.1.- Cronología:

Mediados del siglo I a.C.–mediados del siglo I d.C. (plataforma posterior, mitad del siglo III d.C.).

2.2.2.- Descripción:

La *Domus 2* (Fig. 6), también perteneciente a la *Insula I*, se erigió igualmente hacia mediados del siglo I a.C. La vida de esta casa tampoco fue más allá de mitad del siglo I d.C., a juzgar por los tipos numismáticos exhumados y por la ausencia de *terra sigillata*. A diferencia de la *Domus 1*, que se mantuvo inalterable a excepción de los tapiados de las puertas, la *Domus 2* fue demolida para crear una estructura nueva: una supuesta plataforma. De esta segunda edificación, cuyo material cerámico nos proporciona fechas en torno al siglo II d.C., apenas han quedado restos tan sólo una serie de muros de muy mala factura (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 146-147). Sobre la funcionalidad de la plataforma, el hecho de que ninguna de las cotas de los muros se halle por encima del nivel de los pavimentos de las termas, así como la propia cronología del abandono y derribo de las viviendas, hace que M. Martín-Bueno y C. Sáenz (2004: 357), se planteen la posibilidad de que sea una palestra vinculada a los citados baños públicos.

²³ Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002; 2003; Beltrán, 2003; Lope, 2007; Martín-Bueno *et al.*, 2007; Uribe, 2008: 108-112; 2014; Sáenz *et al.*, 2010: 441-443; Guiral e Íñiguez.

No podemos presentar un análisis pormenorizado de los distintos conjuntos pictóricos de esta vivienda. Algunos son anteriores al momento cronológico seleccionado para nuestro trabajo, y ya han sido tratados en el capítulo VI; otros, por cuestiones de conservación, se volvieron a cubrir tras la excavación por lo que hoy en día sólo podemos ver algunas de sus características a través de las fotos tomadas en el curso de exhumación. Consideramos, sin embargo, de vital importancia exponer ciertas características de todos ellos para comprender la dinámica decorativa de la *Insula I*.

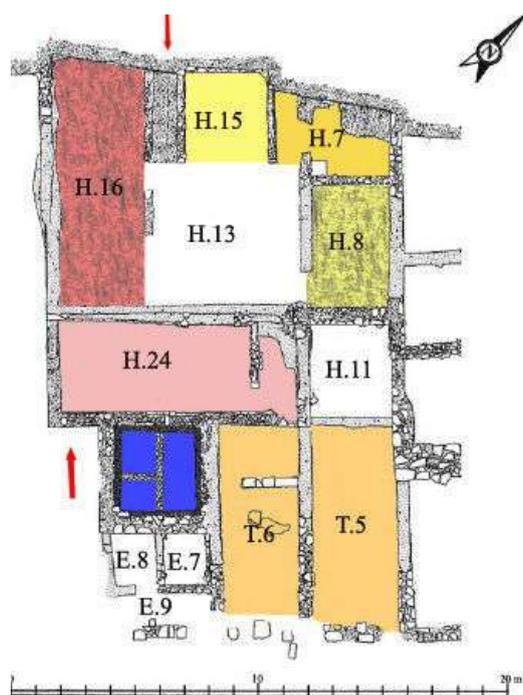


Figura 6: Planta de la *Domus 2 (Insula I)* de *Bilbilis* (Uribe, 2008)

La *Domus 2* también es de planta itálica y cuenta con un acceso doble. El principal daba paso a la planta noble y se realizaba a través de una escalera situada en el lateral izquierdo. El segundo se localizaba en la calle trasera dispuesta en la segunda terraza. A él se llegaba por una escalera (H.11) que arrancaba desde el atrio.

Cuenta con un *atrium* (H.13) en torno al cual se distribuyen el resto de las habitaciones: se ha identificado el *triclinium* (H.8), cuyo acceso se ha perdido, y el *tablinum* (H.15) totalmente abierto. Sobre el atrio, M. Martín-Bueno y C. Sáenz (2001-2002: 140) piensan que sería de tipo testudinado, principalmente por la ausencia de *impluvium*. Según los autores, la presencia de una cisterna ocasionaría el desplazamiento del atrio toscano hacia ese lugar, haciendo esta estructura las funciones de *compluvium*, convirtiéndose así el espacio en una suerte de atrio secundario. Para M. Beltrán (2003: 21), sin embargo, este ámbito constituye un patio de servicio, dada su falta de centralidad respecto a las estancias de representación de la casa, hipótesis por la que también se decanta P. Uribe (2008: 108).

Los *cubicula* seguramente se situaron sobre las tabernas (T.5 y T.6) –de mayor longitud que las pertenecientes a la *Domus* 1-, aunque una de las estancias (H.11) de la planta conservada se interpretó como tal. La habitación (H.7) se identificó con una *culina* por la exhumación de maderas carbonizadas. Por otro lado, el ambiente (H.16) posiblemente fue, por su suelo rehundido y la presencia de un canalillo, un habitáculo destinado a actividades artesanales. Las estancias (E.7, E.8 y E.9) estarían más bien relacionadas con las *tabernae*, aspecto sobre el que incidiremos enseguida. Cuenta también con un semisótano o almacén (H.24), interpretado así por la gran cantidad de cerámica de almacenaje encontrada en el curso de su excavación. El acceso que tenía en la zona sur quedó clausurado con adobe para llevar a cabo la amortización y el sellado del espacio. (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 140-144; Uribe, 2008: 108-112).

En cuanto a los elementos decorativos no pictóricos, posee esta *domus* pavimentos realizados casi todos ellos con mortero blanco. Así se documenta en el atrio (H.13), en el triclinio (H.15), en el tablino (H.8), en la cocina (H.7), en la estancia dedicada a actividades artesanales (H.16), en la pequeña antesala (E.9), y en las dos tabernas (T.5 y T.6). Relevante nos parece la presencia de pavimentos de mortero negro en el posible cubículo (H.11) y en los ambientes vinculados a una de las tabernas (E.7 y E.8).

2.2.3.- Decoración pictórica:

Al magnífico conjunto datado en los márgenes cronológicos del II Estilo, tratado en el capítulo VI, hay que sumar toda una serie de hallazgos, la mayoría de los cuales no podemos presentar de forma conveniente pues se volvieron a cubrir tras su exhumación para garantizar su conservación y traslado más seguro en futuras intervenciones. Nos limitaremos a enumerarlos y describirlos brevemente, dejando su análisis para estudios posteriores.

ANEXO: Avance sobre los conjuntos en fase de estudio.

En el tablino (H.15) se conservaba parte de la decoración *in situ*. Podemos comprobar la existencia de paneles rojos con filetes triples de encuadramiento e interpaneles negros; una gran cornisa de estuco daba paso al techo blanco, desplomado completamente sobre la estancia (Fig. 7).



Figura 7: Decoración parietal *in situ* y caída del techo del *tablinum* (H.15) (*Domus 2, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)



Figura 8: Caída del techo del triclinio (H.8) (*Domus 2, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

En el triclinio (H.8), se halló la caída del techo, cuya decoración ignoramos ya que únicamente vemos el reverso –en el que se observan las características improntas de cañas- como consecuencia del derrumbe (Fig. 8).

Las dos pequeñas estancias gemelas (E.7 y E.8) se pintaron con paneles rojos e interpaneles negros (Fig. 9) (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 140-144; Uribe, 2008: 108-112; Guiral e Íñiguez).



Figura 9: Decoración parietal y pavimento negro de uno de uno de los ambientes (E.8) vinculados a las tabernas (Domus 2, Insula I) de Bilbilis (Foto Archivo Excavación de Bilbilis)

Los esquemas, que intuimos tras la inspección de las fotos realizadas durante el proceso de excavación, basados en la alternancia de paneles anchos con filetes de encuadramiento triples en su interior, e interpaneles negros, son muy comunes en el yacimiento bilbilitano durante la fase madura del III Estilo, es decir, que posiblemente se realizaron en torno a los años 35-45 d.C.

Por último, debemos preguntarnos acerca de la funcionalidad real de los espacios vinculados a las tabernas (E.7, E.8 y E.9). Su planta y la presencia de pavimentos negros –característicos de los *cubicula* bilbilitanos- nos permiten interpretarlos como dos *cubicula* precedidos por una antecámara, con una clara relación con la taberna vecina: ¿Un *hospitium* de pequeño tamaño con dormitorios para el descanso de los viajeros o dos *cellae* de meretrices donde los esclavos ejercían la prostitución, gestionada por el tabernero? La cercanía a

un edificio público, como son las termas, incita a tener en consideración ambas opciones.

Sobre los habitantes de la *Domus 2*, dado que contamos también con un rico conjunto pictórico fechado en torno al 30 a.C., es de suponer que las características apuntadas para los propietarios de la *Domus 1* se dan igualmente en esta vivienda, al menos en origen. Sí parece corroborarse el hecho de que los descendientes de aquellos primeros itálicos continuaron habitando la *Insula I*, ya que poseemos conjuntos datados en torno al 35-45 d.C. los cuales, por el momento, no nos transmiten aspectos más allá de los meramente decorativos y compositivos.

2.2.4.-Observaciones sobre el discurso pictórico:

En resumen, al igual que la *Domus 1*, las pinturas más antiguas se fechan en la segunda mitad del s. I a.C., en los márgenes cronológicos de las últimas fases del II Estilo, como demuestra la decoración hallada en H.24. Por el momento, se desconoce la etapa augústea documentada en la *Domus 1*, ya que las pinturas del tablino y de los posibles cubículos relacionados con la taberna pertenecen a la fase final del III Estilo, entre los años 35-45 d.C.

2.3. Insula I o Insula de las Termas, Domus 3²⁴

2.3.1.-Cronología:

Cambio de Era-mitad del siglo I d.C. (plataforma posterior; mitad del siglo III d.C.).

2.3.2.-Descripción:

Durante su excavación, no concluida por el momento, se diferenciaron dos supuestas viviendas (*Domus* 3 y 4). Sin embargo, hoy estamos en disposición de afirmar que realmente son espacios que formaron parte de una misma *domus*, arquitectónicamente muy compleja y con varias fases de reforma (Fig. 10) (Uribe, 2014). Se erigiría más tarde que sus compañeras. P. Uribe (2008: 113) la pone en relación con la etapa augústea del yacimiento, periodo en el que se remodelan varias edificaciones. Se construye sobre estructuras anteriores en funcionamiento desde mediados del siglo I a.C. hasta principios del siglo I d.C. -a juzgar por el material exhumado- de las que, sin embargo, desconocemos su funcionalidad (Martín-Bueno y Sáenz, 2003: 358-361; Martín-Bueno *et al.*, 2004: 473-487; 2005: 343-354; 2006, 342).

Para el abandono de esta vivienda, M. Martín-Bueno y C. Sáenz han apuntado el mismo fenómeno descrito para la *Domus* 2, es decir, su destrucción a mediados del siglo I d.C. por problemas estructurales, y su amortización y sellado con adobes y con los propios escombros de las habitaciones para erigir la posible palestra posterior (Martín-Bueno y Sáenz, 2003: 356-357). Sin descartar esta hipótesis, tras el examen del material pictórico que a continuación vamos a describir, quizá debamos pensar que el ocaso de la *domus* tuvo lugar en realidad en un momento posterior.

²⁴ Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002; 2003; Martín-Bueno *et al.*, 2004; 2005; 2006; 2007; Uribe, 2008: 113-117; 2014; Guiral e Íñiguez.

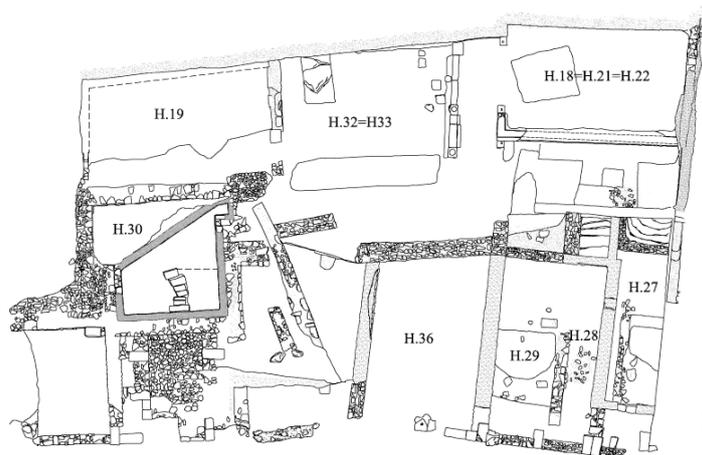


Figura 10: Planta de la *Domus 3 (Insula I)* de *Bilbilis* (a partir del dibujo de L. Lanteri y C. Vaccarella)

La *Domus 3*, delimitada por dos calles en los lados oeste y este, también se organizó en tres alturas (Martín-Bueno *et al.*, 2005: 344). La primera de ellas contó con un frente comercial porticado (H.27, H.28 y H.29) (Martín-Bueno *et al.*, 2004: 475), que conectaba, a través de una escalera retallada en la roca, con un almacén (H.26) localizado en la segunda planta, el cual se encontró amortizado en el momento de la excavación (Martín-Bueno *et al.*, 2006: 342-343). La tercera planta fue, en este caso, la zona residencial. En ella tenemos documentado un *triclinium*. Ésta se extendería por encima del frente de *tabernae*, aunque cabe la posibilidad, como en los casos anteriores, de que los cajones de cimentación actuasen como muro de cierre. La presencia de basas de alabastro para la sustentación de postes de madera incita a pensar en la posibilidad de un segundo piso de este material que avalaría la hipótesis de la independencia de las tabernas respecto de la casa.

Recientemente, se ha relacionado la gran cisterna, que estaría cubierta y situada bajo un espacio abierto pavimentado al cual se accedería por unas escaleras monumentales, con esta estructura (Martín-Bueno *et al.*, 2007: 254-256).

En lo que respecta a la distribución interna del espacio residencial, P. Uribe piensa que el patio porticado por dos de sus lados existente en la tercera planta, adosado al muro de aterrazamiento (H.32=H.33)²⁵, sería el foco central de la vivienda, de tal forma que el resto de las habitaciones quedarían organizadas en torno al mismo. De éstas, como ya hemos apuntado, se tiene constancia del triclinio, ambiente no conservado *in situ* pero conocido gracias al hallazgo de una de sus paredes, prácticamente intacta, en el almacén del piso inferior (H.26); y de la estancia (H.18=21=22), cuya funcionalidad desconocemos por el momento (Uribe, 2014).

Además de los conjuntos pictóricos, hay que apuntar la exhumación de fragmentos de *opus tesellatum* blanco y negro formando triángulos, como parte del relleno del ambiente (H.28), que seguro provendrían de la planta noble. El resto de pavimentos, dado que la mayor parte de los conservados pertenecen a tabernas y habitaciones de almacén, están elaborados a base de tierra apisonada y cal.

2.3.3.-Decoración pictórica:

Esta vivienda destaca por la cantidad y calidad de los restos pictóricos exhumados. Las *tabernae* (H.27, H.28, H.29 y H.36) y el almacén (H.26) aparecieron colmatados por los derrumbes de las estancias situadas en la zona superior. Todos los conjuntos hallados, además, pertenecen al periodo cronológico objeto de nuestro estudio.

Algunos de ellos todavía se encuentran en fase de estudio por lo que sólo podemos presentar aquí un avance que deberemos tener en cuenta a la hora de realizar las conclusiones –forzosamente provisionales por este hecho– sobre el discurso decorativo de esta *domus*.

²⁵ En el momento de la excavación, tanto este espacio como el vecino (H.18=21=22) aparecieron compartimentados por muros tardíos (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 144-145; Martín-Bueno *et al.*, 2007: 249-254).

CONJUNTO BIL.2.3.3.1²⁶: Relleno de la taberna (H.27)

Características técnicas

Contamos para este conjunto con una serie de análisis químicos realizados tanto en la capa pictórica como en el mortero²⁷.

a) Mortero: El estado fragmentario en el que se halló el conjunto pictórico que presentamos dificulta el estudio del reverso, pues en muchas piezas no se conservan todas las capas de mortero. En cualquier caso, cabe destacar la presencia de tres capas.

1^a capa: 1mm.

2^a capa: 0,5 a 1,5 cm.

3^a capa: 1,5 a 2,5 cm.

Los resultados obtenidos tras los análisis de mortero revelan que éste se compone por una mezcla de cal y áridos en similares proporciones en todas las capas.

b) Sistema de sujeción: Los fragmentos que han conservado la totalidad de las capas del mortero presentan un sistema de sujeción en espiga.

c) Trazos preparatorios: Encontramos trazos pintados en ocre aplicados a las líneas que marcaban la decoración general de la pared, es decir, entre el friso superior y la zona media, entre esta última y el zócalo, y en los filetes que separan los campos adornados con macizos vegetales de las imitaciones marmóreas. También hemos constatado la existencia de trazos preparatorios pintados en los candelabros y en los extremos laterales de los paneles medios.

²⁶ Este conjunto fue objeto de análisis en el trabajo *La pintura mural en Bilbilis: estudio del conjunto hallado en la Habitación 27 (Domus III, Insula I)* realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (Oronich e Íñiguez, 2011; Íñiguez, 2014).

²⁷ Los análisis y el informe de los mismos fueron realizados por R. Alloza Izquierdo y M. P. Marzo Berna, miembros del laboratorio de química de la Escuela Taller de Restauración de Aragón III.

En el caso de los candelabros son de color blanco debido, seguramente, a que el fondo es negro, y serían por tanto imperceptibles si fueran ocres.

El trazo preparatorio inciso se encuentra de tres formas distintas, dependiendo del instrumento que se utilizó: incisiones en línea recta realizadas con regla y punzón o estilete, aplicadas en las bandas que decoraban las esquinas de los paneles medios rojos; incisiones con compás en los círculos presentes entre los paneles y los interpaneles; e incisiones ejecutadas a mano alzada en las decoraciones vegetales de los paneles medios²⁸ y en algunas de las figuras que ornamentan dichos campos, como la musa mejor conservada situada en la pared A, que cuenta con estos trazos en el contorno del cabello y del rostro, y en la base donde parece apoyarse. De igual manera, lo encontramos de forma muy sutil en las panteras del friso integrado en el panel central²⁹.

C. Allag (Barbet y Allag, 1972: 1027) afirma que más que visualizar en este método un esbozo de la figura que más tarde se procederá a pintar, hay que ver una intención de relacionar la situación del ornamento respecto al resto del conjunto decorativo. La prueba de este hecho serían las escasas líneas incisas que componen el trazado preparatorio. Un boceto verdaderamente intencionado sólo lo encontraríamos en una figura femenina de la Casa dei Dioscuri en Pompeya (VI 9, 6-7). Las incisiones presentes en la musa y en las panteras de la predela parecen responder a ese deseo de relacionar el tamaño y situación aproximada de las figuras con el resto de la composición donde, por otro lado –sobre todo en el caso de las panteras– el dibujo sobrepasa al trazo

²⁸ Llama la atención la diferencia del grosor del trazo inciso en cada una de las decoraciones vegetales. Seguramente se debe a la utilización de más de una punta en su ejecución.

²⁹ Todas las incisiones que hemos descrito parecen estar hechas antes de la aplicación del color de fondo. El hecho de que sean la base de elementos decorativos dispuestos sobre colores mayoritariamente claros –azul egipcio y rojo fundamentalmente–, hizo que no hubiera problema a la hora de visualizar el trazo aunque se aplicase el pigmento de fondo sobre ellos. L. Abad Casal (1982b: 147) argumenta que en el caso de que los colores de fondo fueran oscuros, como ocurre en el interpanel, la incisión habría de hacerse después, ya que la disposición de colores oscuros sobre ella haría que no se observara, quedando así inservible. Como hemos visto más arriba, constatamos trazos preparatorios pintados para dibujar el candelabro, pero no encontramos ninguna línea incisa que marque el eje de los mismos, bien sea porque no existe, bien sea porque no tenemos ningún fragmento sin la suficiente pérdida de capa pictórica para apreciarlo.

preparatorio. En nuestra opinión, no ocurriría lo mismo con los elementos vegetales, donde los trazos preparatorios incisos, además de cumplir el objetivo de ser un punto de referencia como en los casos anteriores, son también bocetos, ya que el dibujo inciso se realizó con extremado detallismo.

d) Colores y técnica pictórica: El conjunto presenta una de las paletas cromáticas más ricas de todo el yacimiento.

Rojo: procedente del cinabrio la capa superficial, y del óxido de hierro la inferior.

Verde: tierras verdes con cristales de azul egipcio.

Blanco: procedente de la cal.

Negro: procedente del carbón.

Amarillo: compuesto de hierro.

Azul: azul egipcio.

Tras los análisis de laboratorio se observaron ciertas características reseñables. El cinabrio únicamente se utilizó en las superficies grandes de los paneles, aunque siempre mezclado con tierras rojas, de tal forma que el rojo cinabrio se presenta en una capa superior y el rojo procedente del óxido de hierro en un nivel inferior. El primero, además, nunca se usó para las decoraciones de los moteados de los zócalos o para obtener las coloraciones violetas. Además, no se han encontrado restos de plomo en los pigmentos rojos con concentraciones superiores al 1% en peso como se sugirió a la entrega de las muestras. Este último dato supone una particularidad: en muchos de los conjuntos que veremos en este capítulo, se observa la utilización de dos capas de rojo de procedencia y calidad diferentes, con el objeto de abaratar el coste final de la obra –tal y como ocurre en este caso-, y también se observa cierta cantidad de minio –tetróxido de plomo, un pigmento un poco más anaranjado-

mezclado con el rojo cinabrio, cuya presencia tiene que ver de igual modo con esa intención de economizar.

Por otro lado, llama poderosamente la atención la utilización de azul egipcio en los paneles medios. Es un pigmento que se identifica a simple vista gracias a la existencia de cristales de tamaño considerable. Además, los análisis lo han corroborado, ya que han revelado la presencia de silicato doble de cobre y calcio, correspondientes a la denominada frita de Alejandría. Como en el caso anterior, se trata de un pigmento caro, por lo que no existen demasiados paralelos de su utilización para grandes superficies; entre ellos podemos citar la Casa dell'Atrio a Mosaico, la Casa del Colonnato Tuscanico, la Casa Samnitica, la Casa del Tramezzo di Legno y la Casa dell'Albergo, todas ellas en Herculano. En el mundo provincial, curiosamente, uno de los ejemplos más destacados a este respecto es el proveniente de este mismo yacimiento, el conjunto BIL.8.1.3.4.³⁰ También en Cartagena existen algunas noticias de finales del siglo XIX que parecen apuntar a la existencia de grandes superficies decoradas con este color. Pertenerían a la *Domus* del Sectile situada en la Calle Gisbert de esta ciudad (Fernández, 2008: 71).

En lo que respecta al orden de la aplicación del color, creemos que con el mortero todavía húmedo se extendieron los pigmentos de fondo, al fresco, para posteriormente aplicar, por medio del "fresco-seco", los detalles. Como justificación para estas afirmaciones, baste recordar que una pintura realizada al fresco es muy perdurable, pero el paso de los años hace que le afecten una serie de agentes externos –agua, humedad, variación de la temperatura, acción del sol y microorganismos-, que ejercen una acción destructora sobre la misma, lo que hace que la capa de carbonato que la protege se altere y se vuelva pulverulenta. Esto lo pudimos comprobar fácilmente en los paneles medios rojos y azules al realizar el proceso de limpieza y restauración de los fragmentos. Además, los análisis químicos nos informan de la presencia de cal

³⁰ Remitimos a este conjunto para el conocimiento de más pinturas provinciales en las que se observa este fenómeno.

mezclada con los pigmentos en los estratos pictóricos y la ausencia de cualquier tipo de aglutinante proteico y lipídico³¹.

El buen estado de conservación de los fragmentos en general hace que nos sea difícil conocer el orden de aplicación de los colores. Es lógico pensar que la pared se comenzó a pintar por la zona superior, es decir, extendiendo el color negro de fondo situado en el friso para pasar, posteriormente, a las grandes superficies de la zona media, pintando los paneles azules, rojos y amarillos, e igualmente los interpaneles negros. Más tarde, se colorearían los campos negros del zócalo y el rodapié y los interpaneles del mismo en amarillo. Realizada esta operación, se enmascararía la unión de las tres zonas en las que se divide la pared con bandas: blanca, entre el friso y la zona media, y negra entre la zona media y el zócalo, si bien la banda que realmente enmascara la *pontata* es de color blanco y aparece rematando la anterior en su parte superior. Los galones de fondo blanco que separan paneles e interpaneles de la zona media cumplirían similar función. También se pintarían las bandas verdes que señalan el extremo lateral del zócalo, rematadas por filetes blancos, y las de los extremos laterales de los paneles medios, blancas en todos los casos y limitadas por un filete negro. Tras esto, se añadirían los ornamentos y decoraciones figuradas por un procedimiento que permitiese la superposición de colores y su aplicación de forma pastosa.

e) Particularidades: Es interesante comprobar la presencia de la *pontata* [Ver *supra*, p. 178, nota 29] (Fig. 11), encargada de marcar las fases de trabajo, señalando a su vez las diferentes partes de la pared: friso, zona media y zócalo. En nuestro caso, dicho fenómeno aparece clarísimamente entre la zona media y el zócalo, siendo ésta la última parte finalizada. Este hecho afectaría a las tres

³¹ A pesar de que la analítica realizada parece corroborar nuestras hipótesis, estamos de acuerdo en ser prudentes ante esta cuestión. La presencia de carbonato cálcico no tiene por qué implicar el uso del fresco ya que este componente se puede haber utilizado como un simple pigmento. Por otro lado, hallar aglutinantes en las muestras como prueba del temple tampoco es siempre posible ya que éstos pueden transformarse o desaparecer. Los de origen animal o vegetal, a causa de cambios químicos, se disgregan por su fermentación. Los cambios físico-mecánicos, por su parte, pueden provocar que se vuelvan rígidos y frágiles, y por tanto que se fragmenten.

capas de mortero descritas, esto es, que hasta que no se concluyó el friso superior y la zona media, no se comenzó con el zócalo. La presencia de la *pontata* en *Bilbilis* ha sido muy escasa y los únicos fragmentos que constatan este procedimiento aparecen en el foro (fragmento nº4), y en el conjunto BIL.8.1.3.2.



Figura 11: Presencia de *pontata* en el paso del zócalo a la zona media (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

A la hora de realizar las líneas maestras ha habido una combinación del uso del trazo preparatorio pintado y la incisión. Por otra parte, se constata la utilización del compás de punta seca en alguno de los círculos, lo que resulta sorprendente porque en el resto de conjuntos bilbilitanos en los que se documentó el uso de este instrumento, se concluyó tras su estudio que uno de sus brazos había sustituido la punta seca por un pincel.

Hemos constatado una pequeña equivocación a la hora de pintar los ornamentos de los interpaneles, subsanada fácilmente con el color rojo.

Es seguro que se procedió al alisamiento final de la superficie poniendo igual atención a las tres zonas, lo cual dio un brillo especial a las pinturas y disimuló los trazos de pincel. Todos los aspectos técnicos, en definitiva, denotan que *tectores y pictores* llevaron a cabo su labor con gran maestría.

Descripción y restitución hipotética

Debido a que este conjunto lo hemos trabajado de forma directa, expondremos a continuación, además de la descripción propiamente dicha, una serie de dificultades con las que nos encontramos a la hora de realizar nuestra propuesta. Con ello retomamos algunos aspectos tratados en la metodología, dado que algunas de las cuestiones tratadas en ese capítulo las pudimos verificar de manera práctica en este conjunto.

En algunas ocasiones averiguamos las medidas exactas de ciertos campos, pero en otras nos vimos obligadas a permanecer en el terreno de la hipótesis, fundamentalmente, por la falta de fragmentos clave. En cualquier caso, resultó una tarea complicada dado el estado fragmentario en el que se encontraba el conjunto, y también por la cantidad de elementos ornamentales que lo componen. Se plantearon así una serie de criterios a seguir de forma combinada y global para conocer la secuencia decorativa.

En lo que respecta al mortero, ni el sistema de sujeción ni su espesor dieron resultados claros, pues en muchas de las piezas sólo se conserva la última capa del mismo. Bien es cierto que, atendiendo al método mediante el cual fue aplicado, obtuvimos una serie de indicios. Como se dispuso de arriba hacia abajo, el enlucido presente en el zócalo es mucho más grosero que el resto, algo producido por el peso que tiene que soportar. Esto hizo que aquellas piezas con todas las capas y con esta característica fueran fácilmente atribuibles a esta zona. Por otro lado, el alisado efectuado sobre el enlucido produjo que tanto en la parte superior e inferior de la pared como en las zonas laterales, se formara una pequeña rebaba o, cuando menos, una ligera concavidad. Este fenómeno es particularmente visible en las piezas del friso superior, lo que nos llevó a pensar que por encima del mismo hubo una cornisa, hecho avalado igualmente por la existencia de gotitas azules –color que no se presenta en el friso y que podría pertenecer a la cornisa- en una de las placas de esta sección. Por último, también fue de gran ayuda la guía proporcionada por la *pontata*, ya descrita, entre la zona media y el zócalo.

Fue de vital importancia la observación de los motivos decorativos, labor que, combinada con la anterior, dio como resultado el esquema compositivo que más tarde propondremos. Aquellos fragmentos que contaban con imitaciones marmóreas o formaban placas de campos negros con macizos vegetales, fueron fácilmente posicionados en el zócalo. Asimismo, las que presentaban candelabros dentro de lo que parecía ser un interpanel permitieron situarlas en una parte específica de la zona media.

A la información ofrecida por los propios fragmentos, se sumaron los resultados del análisis metrológico. Un módulo básico nos iba a posibilitar una mejor restitución. Las medidas, de manera general, se adecuarían a los condicionantes de la ubicación o función social de la estancia, en caso de conocerlas. En un segundo paso, éstas deberían ser valoradas atendiendo a las costumbres romanas. De esta manera, teniendo presente su gusto por la simetría alrededor de un eje, en la mayoría de las paredes encontramos una decoración parietal dividida en paneles impares -1, 3, 5, 7, etc.-, aspecto que ha de ser necesariamente combinado con la medida básica característica, el pie romano, con sus múltiplos y sus submúltiplos³².

Ayudándonos por estos criterios y realizando paralelamente el puzzle, que nos permitió conectar unos motivos decorativos con otros, la restitución de las cuatro paredes que componen la habitación -articuladas en las tres zonas en las que tradicionalmente se viene dividiendo la pared romana-, se resolvió de la siguiente manera³³:

PARED A (Fig. 12)

Zócalo: Comienza en su parte inferior por un rodapié de 13 cm -que rodea toda la estancia- de fondo amarillo y con un moteado en granate, el cual se estaría imitando al mármol numídico denominado igualmente *chentou* o *giallo antico*.

³² Recordemos que el patrón oficial del *pes monetalis* era 29,57 cm.

³³ Para una mayor comodidad, hemos denominado a cada una de las paredes: A, B, C y D.

A continuación, encontramos el zócalo propiamente dicho articulado en tres paneles de 97,8 cm de ancho, coincidiendo así con las dimensiones de los campos monocromos de la zona media, y una altura mayor a 62 cm, sin que los fragmentos nos permitan decir más al respecto. Están decorados con diferentes macizos vegetales, sobre un fondo negro, cada uno de los cuales tiene unas características diferentes: uno de ellos estaría compuesto por flores en tonos violetas brotando de un matorral en diferentes tonos verdes; otro no poseería flores pero sí unas ramas que sobresalen del arbusto; el último contaría con flores, alternándose en este caso las de color amarillo y las granates.

Separando estos campos, encontramos interpaneles de 16 cm de anchura, cuya ubicación coincide con la de los candelabros de la zona media. También son de fondo amarillo con un moteado en granate, pero en este caso van rematados, en ambos laterales, por un filete granate de 0,6 cm, y un trazo blanco de 0,3 cm, si bien el grosor de este último elemento varía a lo largo de la estancia. En la parte superior encontramos además otro filete marrón de 0,6 cm.

En los laterales del zócalo, aparece una banda verde de 4,3 cm separada de los campos negros por un trazo blanco de 0,25 cm, fenómeno que se repite en las cuatro paredes.

La transición hacia la zona media se soluciona en toda la habitación mediante tres elementos: directamente sobre el zócalo se sitúa una cornisa ficticia de 5 cm de espesor, rematada en su parte inferior por un filete gris y en su parte superior por uno rojo, de 0,9 y 0,5 cm de anchura respectivamente. A continuación, se dispone una banda negra de 9 cm, la cual sólo presenta unos elementos cordiformes verdes en aquellas zonas donde, más arriba, arrancarían los candelabros. Se encuentra rematada en su parte superior por un trazo marrón de 0,4 cm. Por último, antes de comenzar la zona media, aparece una banda de fondo blanco, de 4,4 cm decorada con dos ornamentos: uno de ellos tendría forma romboidal con una suerte de filamentos cortos que lo rodean, el

otro presentaría una forma lanceolada con un pequeño pie y también dos filamentos que arrancarían de los laterales. Hay una separación de 3,9 cm entre ellos.

La suma de todos estos elementos daría como resultado un zócalo de 1 m o más alto. Si nos desprendemos, sin embargo, de la zona de transición a la parte media de la pared, tenemos una medida aproximada de dos pies romanos.

Zona media: Se organiza en tres paneles de 1,44 m de alto y 97,8 cm de ancho, los dos laterales de color rojo y el central de color azul. Éste cuenta con una banda decorada en la parte superior y una predela sin decoración en la inferior. Ambos elementos, de 7,7 cm, son de fondo rojo y se encuentran rematados en su parte más cercana al panel por un filete de 0,5 cm de fondo blanco, decorado con corazones y puntos verdes, y rematado por una línea oscura. La primera es la única que se encuentra decorada por dos felinos, probablemente panteras o guepardos, pintados en tono marrón claro con manchas en marrón más oscuro y en posición enfrentada. Entre ellos se sitúa una suerte de vaso en color verde del que brotarían unas ramas a derecha y a izquierda. En el centro del panel se encuentra un cuadrado rodeado por un filete blanco y un trazo marrón, y ambos elementos sumarían 0,9 cm. La anchura del mismo sería de 32 cm y la altura no mayor a 35 cm –cálculos realizados con base a la distancia de los ornamentos vegetales respecto del interpanel-. Probablemente, en su interior se encontraría una escena mitológica cuyo fondo sería rosado, sin embargo, el mal estado en el que ha llegado hasta nosotros hace imposible cualquier tipo de identificación. Solamente constatamos la presencia de una cadera femenina en la que se aprecia el ombligo. Flanqueando a este elemento aparecen unas ramas –como una suerte de guirnalda- en tonos marrones con hojas en verde y frutos en amarillo, que giran en espiral.

Los paneles laterales rojos están decorados con musas aisladas. En el derecho se sitúa la que ha sido identificada como Euterpe, de 25,5 cm de alto. Se encuentra apoyada sobre una línea imaginaria y mira ligeramente hacia su

izquierda. Con la mano derecha se toca el pelo mientras que con la contraria sostiene la doble flauta o *aulos*, atributo que ha permitido concretar su identificación. En el panel izquierdo se sitúa otra de estas figuras mitológicas pero, debido a los escasos y mal conservados fragmentos que compondrían la misma y, sobre todo, al hecho de que no haya llegado hasta nosotros ninguno en el que se representara un objeto característico, no nos ha sido posible conocer de cuál se trata. Aparece también mirando hacia la izquierda y con el brazo de ese mismo lado extendido, doblando el codo en 90°. Ambas llevan el pelo recogido y una toga, si bien la de Euterpe es de manga larga y más tupida, y la de la segunda figura es ligeramente transparente, dejando entrever un pecho, y de manga corta.

Todos los paneles están delimitados en su parte superior por un filete doble marrón y verde de 1 cm, después del cual nos encontramos con el inicio del friso. En los extremos laterales se marca el final de la pared con una banda blanca de 4,2 cm rematada por un trazo marrón.

Existen dos interpaneles de fondo negro, de 18,4 cm de ancho y 1,44 m de alto –medida que coincide con los paneles puesto que no traspasan la parte superior de la zona media- flanqueados por unos filetes de 0,8 cm de fondo blanco y ornamentados con corazones en tonos morados, y puntos rojos enmarcados por líneas negras. Los elementos cordiformes divergen a partir de un segmento de círculo de fondo blanco y con una flor esquemática en tono marrón en su interior. Está situado en el centro entre el panel y el interpanel. Este objeto es tomado como centro a partir del cual la decoración de los interpaneles se articulará de forma casi simétrica. El candelabro en sí, que imita modelos metálicos, sobrepasa la zona media en su parte inferior hasta casi apoyarse en la cornisa ficticia, si bien no cuenta con un pie que lo sustente. A lo largo del fuste dorado y muy delgado, se van alternando flores de loto esquemáticas con elementos en forma de crátera, uno de los cuales actúa como remate del mismo, y también seis series de tres puntos, dos verdes y uno rojo. Detrás de él se sitúan dos filetes rojos verticales de 1 cm y unidos entre sí en

dos ocasiones por bandas horizontales de 3,8 cm, del mismo color. Ambos elementos están enmarcados por trazos blancos. Van intercalándose en ellos ornamentos fusiformes en tono blanco y ribeteados interiormente por pequeños semicírculos marrones y verdes. Finalmente, en el último plano, hacia la mitad del interpanel, se sitúa un rectángulo de, aproximadamente, 10 cm de alto y 11 cm de largo, de fondo amarillo y con dos elementos ultrasemicirculares y morados, dispuestos a ambos lados y recorridos por cuatro círculos en su parte exterior representando así, de manera esquemática, una suerte de flor.

Zona superior: Tiene una anchura de 16 cm a lo largo de toda la pared, si bien cabe destacar que sufre una curvatura hacia la parte inferior cuando coincide con el eje de los candelabros.

Separando la zona media del friso superior aparece una banda, de 4,5 cm de fondo blanco decorada con motivos semicirculares con engrosamiento en la parte central, en tonos verdes y marrones. Podrían ser flores de loto esquemáticas entre las que se intercala un punto rojo. La zona va flanqueada por el filete que ya hemos descrito al hablar de los paneles medios y por una línea marrón en la parte superior. Esta banda marca la transición entre la zona II y la zona III.

El principal campo del friso está ocupado por una banda negra de 9 cm. Se encuentra decorada con diferentes motivos entre los que destacan las jarritas de tipo metálico situadas en el lugar donde se curva el friso; y los pequeños cuadraditos de 7,6 cm de alto y 10 cm de largo, decorados con flores cuadripétalas en tono marrón muy claro con ciertos matices rojos, sobre un fondo verde en el caso de estar situadas sobre un panel rojo de la zona media, y seguramente amarillo –por analogía con el resto de paredes-, en el caso de estarlo sobre uno azul, aunque no lo tenemos constatado en esta pared. Finalmente, una serie de motivos vegetales recorren toda la banda flanqueando los elementos antes señalados. Quizás también se sitúan aquí unas flores de loto rojas, de las que no podemos determinar su ubicación.

Por último, hay una banda roja de 2,5 cm separada de la anterior por un trazo blanco de 0,3 cm. Ésta se viene a unir con la banda roja lateral del mismo color y medida que se sitúa en los extremos laterales que marcan el final de la pared.

PARED B (Fig.13)

La estructura y medidas generales de la pared serían las mismas que en la A e iría enfrentada a ella.

Zócalo: El zócalo se articularía de la misma manera que la pared A. Es en este muro donde tenemos la placa que mejor documenta esta articulación decorativa. En este caso, el primero de los macizos vegetales cuenta con flores, en amarillo y granate, que sobresalen de un matorral; el segundo no presenta ningún motivo floral; y en el tercero salen ramas en altura en tonos verdes y granates.

Zona media: En su estructura organizativa, el panel central es rojo y los paneles laterales azules. El central va ornamentado con un cuadrado del que sólo podemos saber que va enmarcado por una línea exterior marrón y está encuadrado interiormente por un filete del mismo color. Una vez más, la escasez de fragmentos no permite ver el motivo con el que iría decorado, seguramente una escena mitológica. Flanqueando este ornamento, encontramos a ambos lados ramas vegetales, que posiblemente girarían en espiral. En este caso, arrancan tanto de los círculos medios del interpanel como del cuadrado central. Los paneles laterales están decorados con imágenes aisladas entre las que se conserva una figura alada con una lira, de factura muy similar a la de Euterpe.

También en este caso, para marcar el límite superior de los paneles, se ha optado por un filete doble marrón. De la misma manera, una banda blanca seguida de un trazo marrón, marca el extremo lateral de los mismos. Todos

estos elementos cuentan con las mismas medidas que los estudiados en la pared A.

Los interpaneles, de fondo negro, van flanqueados por elementos cordiformes y puntos que divergen a partir, en este caso, de un círculo que se sitúa donde antes veíamos el segmento de círculo de fondo blanco, a partir del cual nacen por un lado las ramas vegetales que ornamentan el panel central y por otro se organiza la decoración del candelabro de forma simétrica. Estos círculos, decorados con flores cuádrupétalas, son de fondo rojo cuando marcan la transición entre el interpanel y un panel de fondo azul, y de fondo azul si les sigue un panel rojo. En el candelabro, más vegetalizado que en el caso anterior, se alternan elementos en huso con flores de loto esquemáticas. En un segundo plano tenemos nuevamente elementos fusiformes en verde y amarillo. Esta vez, no se unen por filetes rojos verticales, sino por una suerte de filamentos vegetales, los cuales forman en su recorrido elementos cordiformes, situándose entre ellos unos semicírculos rojos cuando las líneas ondulantes se acercan al eje del interpanel. Finalmente, en un tercer plano tenemos también unos cuadrillos en el centro, al lado de los círculos descritos anteriormente, de fondo amarillo y decorados, en cada mitad en la que quedan divididos por el fuste del candelabro, por unos elementos acampanados a los que acompañan pequeños círculos.

Zona superior: El friso superior de esta pared situado en el lado derecho se conserva en muy buen estado y es el que nos ha servido para comprender la decoración de la habitación en esta zona. De esta manera, se puede comprobar todo lo dicho anteriormente, especialmente la jarrita apoyada en la zona curva del friso y el cuadrillo amarillo situado encima del panel azul.

PARED C (Fig. 14)

Se estructura de igual manera que las dos anteriores pero sus dimensiones totales no están muy claras. El problema radica en el número de paneles que poseería.

Zócalo: Si la habitación fuera cuadrada, tendría las mismas medidas que A y B mientras que si la habitación fuera rectangular el muro que ahora nos ocupa, tendría cinco o incluso siete paneles. No habría cambios en él y sólo tendríamos que destacar la presencia de dos macizos vegetales más que, en todo caso, deberían seguir la alternancia que hemos descrito anteriormente. Los escasos fragmentos de esta pared que han llegado hasta nosotros nos hacen muy difícil la restitución de la misma.

Zona media: La zona media se articula por medio de un panel central de color azul y dos laterales de color amarillo con figuras aisladas. Una de ellas es un amorcillo con una cornucopia, del que se ha conservado el rostro y el lado derecho; la otra es una liebre muy cercana al candelabro, hecho apreciable en la placa que la contiene, pues a muy poca distancia se encuentran los galones con corazones tan característicos de esta zona, como ya hemos visto en las anteriores paredes. Posiblemente estuviera apoyado sobre algún tipo de decoración vegetal, algo por lo que abogamos a partir de la comparación con otro animalillo presente en la pared D. Por su situación –quedando el candelabro a su izquierda-, se debería ubicar en el panel derecho mientras que el amorcillo lo haría en el izquierdo. En el panel central volvería a aparecer el cuadrado central con una escena mitológica en su interior. Si hubo decoración vegetal flanqueando este ornamento es algo que ignoramos.

Nuevamente encontramos el filete doble marrón marcando el límite superior en el panel azul central. En los paneles amarillos no hemos encontrado ningún fragmento que corrobore este hecho. Si la habitación fuera cuadrada, el límite lateral, por lógica, habría de estar marcado por una banda blanca seguida de un trazo marrón en los campos amarillos –por analogía con el resto de paredes-. Sin embargo, ningún fragmento avala esta cuestión.

Si la habitación fuera rectangular se añadirían, al menos, dos paneles más que seguramente irían decorados con figuras aisladas. En cuanto al color de los paneles amarillos, podrían ser tanto rojos –respetando la alternancia

cromática con el resto de la habitación- o azules –siguiendo en este caso la alternancia cromática sólo de esta pared-.

Los interpaneles, diferentes a los descritos anteriormente, son de fondo rojo flanqueados, eso sí, por galones con elementos cordiformes. El candelabro en sí imita modelos vegetales pero con un fuste mucho más grueso que en los casos anteriores donde, por este motivo, se aprecia mucho mejor el juego de luces y sombras que, con gran maestría, realizó el pintor para dotarlo de relieve. Debido a los pocos fragmentos que han llegado hasta nosotros, no podemos saber la forma con la cual se remataba en la parte superior. La parte inferior, en este caso, no llega hasta la cornisa ficticia, sino que se apoya directamente sobre el final de la zona media, aunque tampoco tiene pie. En un segundo plano, encontramos nuevamente los elementos fusiformes unidos entre sí por una serie de filamentos vegetales que también forman elementos cordiformes. En este caso, la mayoría de los elementos fusiformes se han pintado con un tono marrón muy claro por encima del cual se han dispuesto una serie de decoraciones geométricas coloreadas de un marrón más oscuro; otros son de fondo verde. En el último plano, en la parte central del interpanel, volvemos a encontrarnos con un cuadrado verde decorado con elementos acampanados, de forma similar a la vista anteriormente. También, entre el interpanel y el panel, tenemos constancia de los círculos a partir de los cuales se organiza la decoración de forma simétrica. En este caso, una flor cuádrupeta blanca se situaría sobre un fondo de color granate. Estos serían los dos únicos interpaneles en el caso de ser la habitación cuadrada.

En el caso de ser rectangular, se añadirían, al menos, dos interpaneles más que pudieran ser de fondo rojo, como los ya constatados para esta pared, o negros, como corroboraría la pieza que conecta un interpanel negro con un campo amarillo y cuenta con un elemento fusiforme en rojo.

Zona superior: Se estructura exactamente igual que en las paredes anteriores. El cuadrado situado en la banda negra y encima de un panel amarillo bien pudiera ser rojo, de acuerdo con la alternancia de colores constatada: a un

panel rojo le corresponde un cuadrado verde, a un panel azul le corresponde un cuadrado amarillo, y así, a un panel amarillo podría corresponderle un cuadrado rojo. Sin embargo, en los círculos centrales de los interpaneles de la zona media, no se produce esta alternancia: mientras que a los paneles azules y rojos les han correspondido círculos rojos y azules respectivamente, en el caso de los paneles amarillos hemos visto que la solución adoptada era un círculo morado, por lo que también existe la posibilidad de que éste fuera el color escogido para el cuadrado del friso superior. Por otro lado, el hecho de que el fondo de los interpaneles de esta pared sea rojo, puede haber afectado a la elección.

Si la habitación fuera rectangular, sólo podemos añadir que el friso sería de mayor longitud.

PARED D (Fig. 15)

Esta pared iría enfrentada a la anterior y, por lógica, también aquí se contemplaría la posibilidad de que la habitación fuera cuadrada o rectangular.

Zócalo: Se repetiría el mismo esquema que hemos visto para las paredes anteriores. No hemos encontrado ningún fragmento que ponga en duda esta hipótesis.

Zona media: Se organiza con una alternancia de paneles rojos y azules. El central, de color rojo, tendría un cuadrado con una escena mitológica, flanqueado por una serie de motivos vegetales que también arrancarían tanto del cuadrado central como del círculo del interpanel, a juzgar por la posición, similar a la que se constata en la pared B, que presenta uno de ellos. Los paneles laterales azules estarían decorados por animalillos –como la garza sobre motivo vegetal que tenemos documentada- y posiblemente figuras aladas o musas.

Si la habitación fuera rectangular nuevamente se añadirían, como mínimo, dos paneles más de los que tampoco podemos saber el color ya que,

aunque sólo tengamos documentada la banda blanca que marca el final de la pared sobre paneles rojos y azules, podríamos argumentar de nuevo que, casualmente, no ha llegado hasta nosotros ninguna pieza de un campo amarillo con una banda de este tipo.

Si la habitación fuera cuadrada, los interpaneles serían de fondo negro, exactamente igual que los que hemos constatado para la pared B. Si la habitación fuera rectangular, pudiera ser que se repitiera el mismo interpanel o que fuera de fondo rojo, como el que hemos visto para la pared C –y entonces obligatoriamente tendría que dar paso a un panel amarillo-. También podría ocurrir que se situara aquí la pieza que conecta el interpanel negro con un campo amarillo, y entonces tendríamos que apostar nuevamente por la presencia de un panel amarillo señalando el final de la pared, siempre y cuando apostemos por una pared de cinco paneles y no de más.

Zona superior: En esta pared contamos igualmente con una placa muy bien conservada que nos ha servido, fundamentalmente, para conocer el motivo que decora el cuadrado verde central. Si comparamos el friso presente en esta pared y el que hemos situado en la pared B, podemos comprobar que los motivos vegetales que flanquean al citado cuadrado son distintos dependiendo del color que muestra: si es amarillo, los elementos vegetales son fusiformes, y si es verde, son hojas de hiedra.

Atendiendo a lo dicho, podemos establecer que tenemos una habitación de cuatro paredes donde dos de ellas – A y B- tienen una anchura aproximada de 3,25 m, es decir, 11 pies romanos, y las otras dos –C y D- serían iguales si la habitación fuera cuadrada. Si la habitación fuera rectangular, éstas medirían, en el caso de que se añadieran dos paneles e interpaneles más, 5,53 m, lo que nos llevaría, casi de manera exacta, a los 19 pies romanos. En el caso de que estas dos paredes tuvieran 7 paneles, la habitación mediría 7,8 m, unos 26 pies aproximadamente, lo que se nos antoja bastante improbable debido a que la

estancia quedaría demasiado estrecha y muy larga. La altura, teniendo en cuenta que nos faltaría por saber la medida exacta del zócalo, se estimaría en torno a los 2,64 m, sin contar con la cornisa que probablemente tuvo.

Tanto las medidas como la disposición de la pared en general nos remiten nuevamente a modelos itálicos. Es cierto que si en el zócalo añadimos los tres elementos de transición hacia la zona media –cornisa ficticia, banda negra y banda decorada-, la zona I se nos presenta excesivamente grande –más de 1 m- en comparación con la zona II, realmente pequeña –1,44 m-, teniendo en cuenta, además, que el friso superior tampoco es de muy grandes dimensiones. Ciertamente, a un zócalo de estas características debería corresponderle, en principio, una zona media no inferior a 1,75 m –7 pies- (Fernández, 2008: 77). Esto nos ha llevado a plantear la posibilidad de que pudo proseguir la decoración por encima de la cornisa, lo que tampoco sería extraño.

En lo que respecta a la forma de la estancia, sin que podamos establecer una conclusión rotunda, apostamos aquí por una habitación rectangular en la que las paredes C y D serían los lados largos de la misma. Defendemos esta hipótesis principalmente por la pieza que tiene un interpanel negro seguido de un panel amarillo. Aunque la situemos en la pared C o en la D, lo cierto es que su existencia nos obliga a pensar en la presencia de más de dos interpaneles. También decir que sólo constatamos bandas blancas que marcan el final de la pared en los laterales de la zona media, en fragmentos rojos o azules de tal manera que, en la pared C, los paneles amarillos no pueden suponer el final del muro a no ser que no se hubiera conservado ningún fragmento que así lo indicara.

Hay varios factores a tener en cuenta a la hora de entender la restitución propuesta: por un lado, sabemos por lógica que la habitación tuvo vanos –puertas y/o ventanas- que no hemos podido situar por no haber hallado ningún fragmento en ángulo. Asimismo, muchas de las piezas las hemos emplazado fácilmente en una zona u otra de la pared –zócalo, zona

media y friso- pero, dentro de esto, la colocación en uno u otro muro –A, B, C o D- ha sido más dificultosa. Muchos de los fragmentos que presentan motivos que se repiten en toda la pared –macizos del zócalo, cornisa ficticia, banda decorada, etc.-, se han colocado de forma aleatoria, ya que permiten una mejor visualización del conjunto y no afectan en absoluto al estudio y comprensión del mismo.

Finalmente, hay multitud de cuestiones abiertas: la escasez de fragmentos no nos permite saber la decoración del cuadrado central; si los elementos vegetales se dan en todas las paredes o sólo en el panel central; qué figuras completaban la decoración, etc.

En resumen, tenemos una estancia, cuadrada o rectangular, con un zócalo articulado en paneles negros con macizos vegetales y un rodapié e interpaneles de fondo amarillo y moteados en granate. Una cornisa ficticia, una banda negra y otra blanca dan paso a la zona media. En ésta, el número de los paneles que la componen es impar a partir del central –3 en las paredes A y B, y 3, 5, 7, etc., en las paredes C y D-, engalanado con un cuadrado central flanqueado por elementos vegetales. Los colores, rojo y azul mayoritariamente van alternándose, y sólo constatamos el amarillo en la pared C, aunque no descartamos su presencia en la pared D. Musas, amorcillos y animales son las figuras que completan la decoración. Los interpaneles son todos de fondo negro salvo, en principio, los dos de la pared C que son de fondo rojo. Los candelabros insertos en ellos imitan a modelos metálicos en la pared A y se presentan más vegetalizados en el resto de muros. Lateralmente, unas bandas blancas marcan el final de la pared. El friso superior, igual en toda la estancia, está compuesto por una banda negra, que supone el campo principal, decorada con elementos vegetales, jarritas y cuadrillos con flores cuádrupétalas. Está flanqueada en su parte inferior por una banda blanca ornada con flores de loto esquemáticas, y en su parte superior por una banda que marca el límite final de la pared en esa zona.

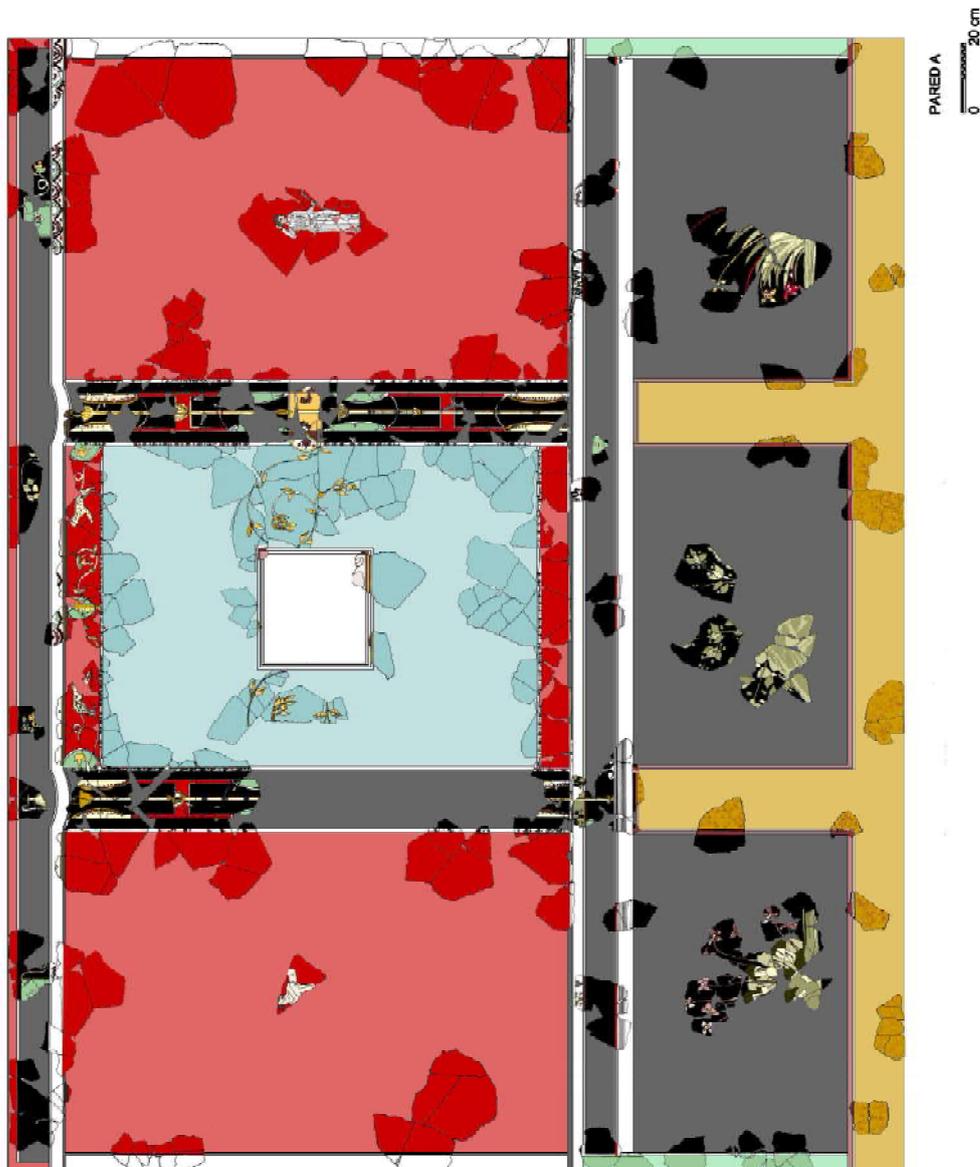


Figura 12: Restitución de la pared A del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula 1*) de *Bilbilis* (Dibujo de L. Oronich y L. Iniguez)



Figura 13: Restitución de la pared B del conjunto hallado en H.27 (*Domus* 3, *Insula* 1) de *Bilbilis* (Dibujo de L. Oronich y L. Íñiguez)

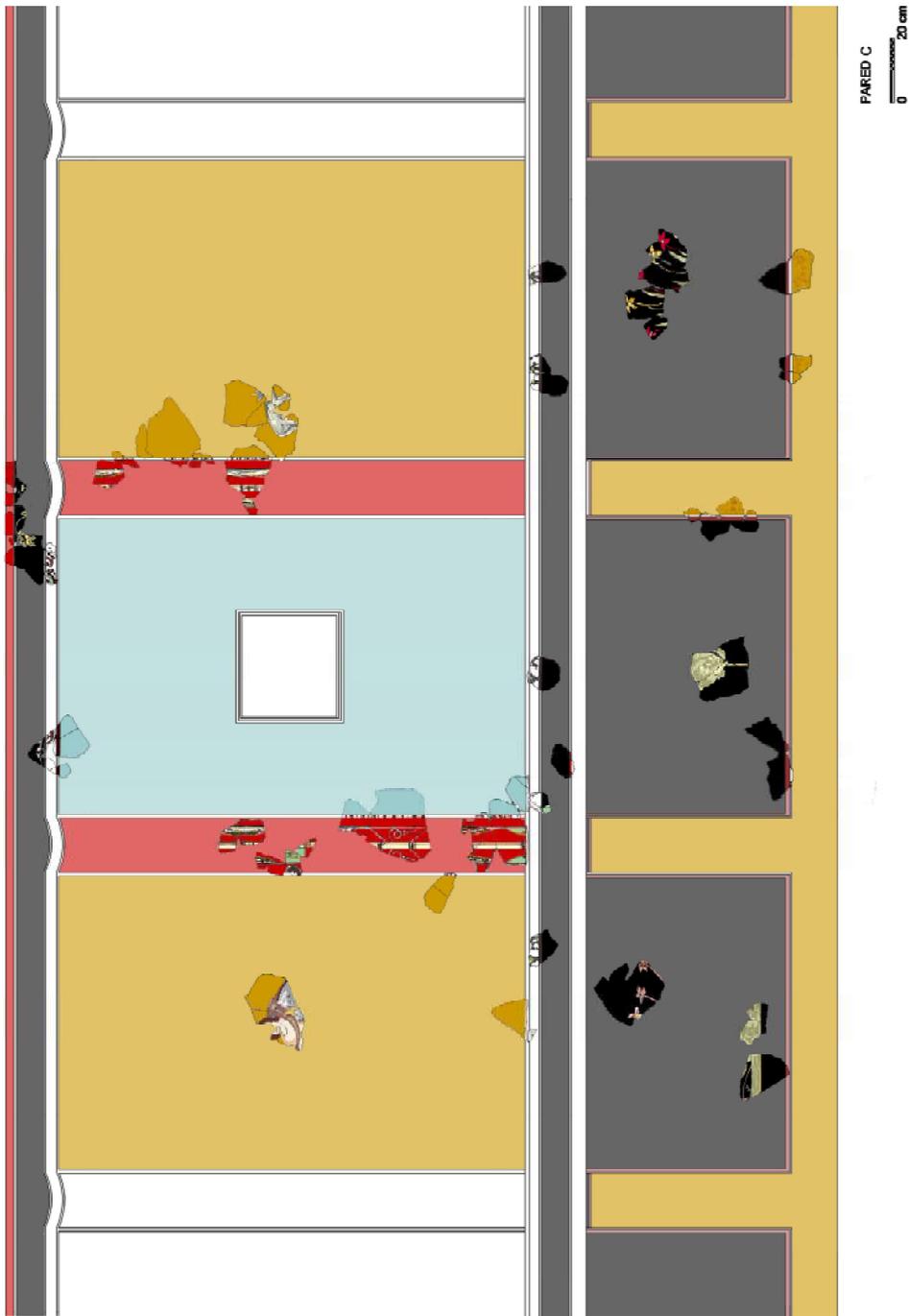


Figura 14: Restitución de la pared C del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula 1*) de *Bilbilis* (Dibujo de L. Oronich y L. Iñiguez)

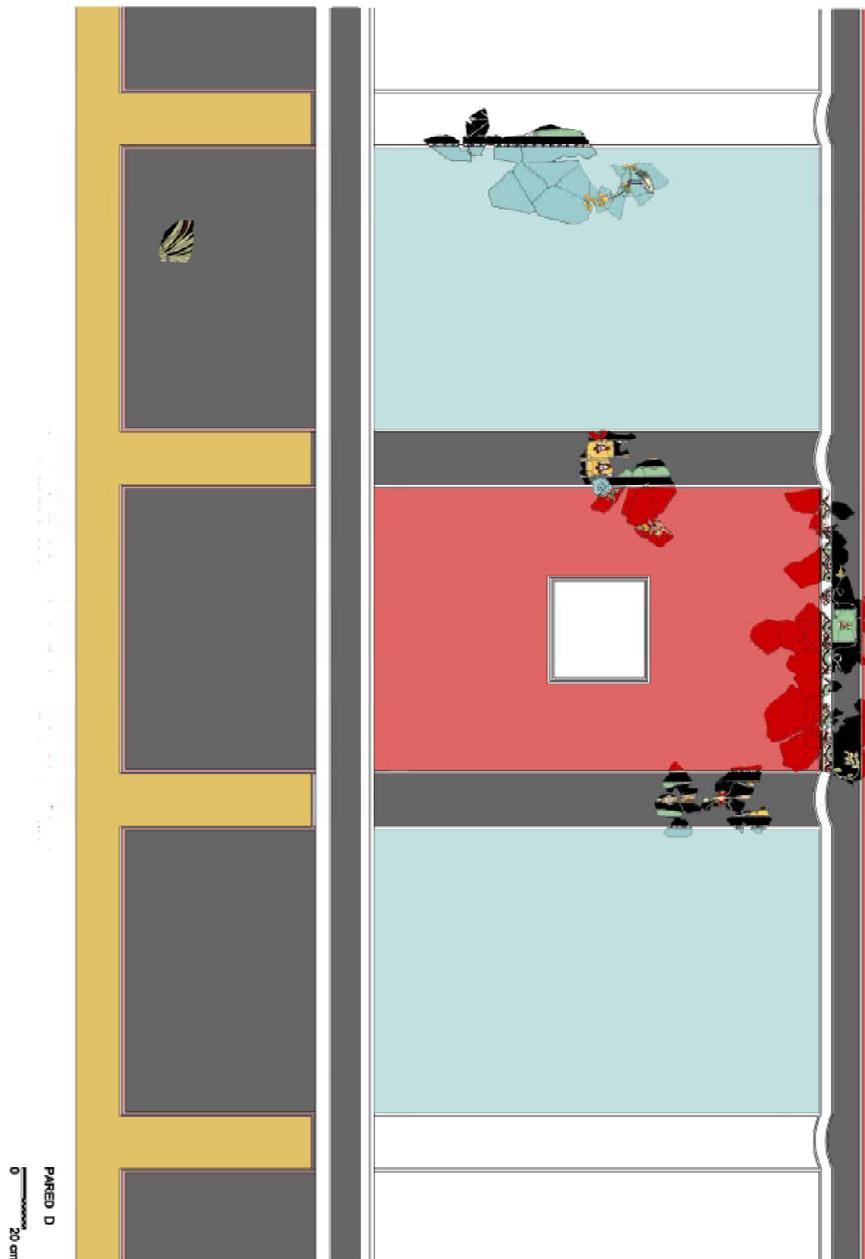


Figura 15: Restitución de la pared D del conjunto hallado en H.27 (*Domus* 3, *Insula* 1) de *Bilbilis* (Dibujo de L. Oronich y L. Íñiguez)

Estudio estilístico

Algunos de los ornamentos que presenta nuestra pared hicieron que, desde el mismo momento en que se exhumó el conjunto, se abogara por datarlo dentro de un III Estilo maduro.

Imitaciones marmóreas: El caso que aquí presentamos imita al mármol numídico denominado también *chentou* o *giallo antico*.

La imitación de mármoles en los zócalos es un recurso ornamental utilizado durante toda la historia de la pintura romana, haciéndose especialmente importante en las provincias en los inicios del III Estilo. En las ciudades campanas, sin embargo, los ejemplos se reducen llegando a esta etapa, más si obviamos los zócalos salpicados que emulan granitos y no mármoles propiamente dichos (Guiral *et al.*, 1986: 277). Sólo encontramos imitación de mármol en este periodo en el triclinio c de la Casa (VI 14, 37) (Bragantini, 1994: 375, fig. 4), en el triclinio l de la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Sampaolo, 1996b: 917, fig. 32), y en el atrio (7) y fauces de la Casa del Fauno (VI 12, 2) (Hoffmann, 1994: 90-91 y 114-116, figs. 9a y 43-44). Además, se trata de reparaciones de paredes decoradas bajo cánones de estilos anteriores, por lo que no reproducen las modas del momento. Se atestigua este fenómeno especialmente en las fauces de la Casa del Fauno, cuyo zócalo de imitación marmórea, correspondiente a una reforma, no hace sino seguir la decoración de la zona media y superior, es decir, continua con la imitación de mármoles tan característica de I Estilo, a pesar de realizarse dicha reparación en los márgenes cronológicos de una etapa estilística –el III Estilo– muy posterior.

En el mundo provincial el recurso que ahora tratamos goza de gran popularidad en este periodo. Un ejemplo de imitación de mármol numídico se encuentra en Carcassone (Le Trésault) (Rancoule *et al.*, 1985: 62-63), fechado en la primera mitad del siglo I d.C. y donde esta decoración se limita también a los paneles estrechos, como en nuestro caso. La misma cronología se da a la

imitación de mármol *chentou* presente en los zócalos de Soisson (Sala VII) (Defente, 1987: 178, fig.13). En Magdalensberg (AA 15/f) (Kenner, 1972a: 210, fig.1), en Austria, contamos igualmente con un zócalo compartimentado, fechado en las primeras fases del III Estilo, que cuenta en algunos de sus sectores con imitaciones marmóreas de fondo amarillo. En Colonia (*Insula JK/1*), se documenta también el fenómeno, en este caso en época de Claudio (Thomas, 1984: 46).

En España, imitaciones de mármoles encuadradas dentro del III Estilo tenemos, entre otros lugares, en Cartagena, en la *Domus* de Calle Soledad esquina Calle Nueva, sector B (Fernández, 2008: 131, lám. 17); en la Casa 1 de Ampurias (Nieto Prieto, 1979-1980: 284); y en *Bilbilis*, en el templo y en la *crypta* del teatro (Giral y Martín-Bueno, 1996: 449).

A tenor de los ejemplos citados, sobre todo en el mundo provincial, podemos concluir que las imitaciones de mármoles son más abundantes en los inicios del III Estilo, hasta finales del siglo I d.C., y en la fase final de éste, 35-45 d.C. Apuntamos así otro dato para acotar cronológicamente este conjunto. En cualquier caso, constatamos la extensión del uso de este recurso ornamental tanto cronológica como geográficamente.

Macizos vegetales: El origen de este tipo decorativo se encuentra en el II Estilo, concretamente en la fase Ic (Bastet y De Vos, 1979: 69). Responde al deseo de dotar a la pared de un supuesto jardín pintado. La evolución estilística hizo que los elementos se fueran simplificando y esquematizando, de tal forma que la sugestión inmediata del jardín deja paso a un simbolismo palpable. Pueden aparecer en un friso corrido o en diferentes paneles o interpaneles.

Se mantiene durante todo el III Estilo, donde suelen combinarse con diseños geométricos como tirsos o cruces, en los que alguna vez encontramos elementos colgantes. Además, podemos hallarlos formando parte de escenas de caza, con zancudas u otras aves que casi siempre se encuentran

“picoteando” sus frutos. En Pompeya tenemos ejemplos de todas estas variedades³⁴. Un caso similar al nuestro se sitúa en la cripta del Edificio di Eumachia (VII 9, 1) (Bastet y De Vos, 1979: 190, tav. XVIII, 34).

Este tipo decorativo será retomado en el IV Estilo, periodo en el que los motivos geométricos en ocasiones se sustituyen por cenefas caladas. En las estancias principales se combinará con otros elementos similares a los ya vistos para la etapa anterior, y sólo serán tratados de manera aislada para las estancias secundarias.

El mismo fenómeno se constata en el mundo provincial. Algunos de los ejemplos más parecidos y cronológicamente más cercanos a nuestro conjunto los documentamos en Soissons (lycée Gérard-de-Nerval, sala VII)³⁵, donde se alternan con imitaciones de mármol (Defende, 1987: 178, fig. 13; Barbet, 1987a: 14). Más alejados son los casos de Ste. Colombe (rue Garon) (Le Bot y Bodelec, 1984: 40); Vienne (place Saint-Pierre) (Barbet, 1982: 62, fig. 9); en Lyon (Maison à péristyle) y Avenches (Salón rojo de la *Insula* 18) (Fuchs, 1989: 28, figs. 8a y b), por citar algunos de los lugares más representativos.

En España, este tipo de decoración va a estar muy generalizado en las pinturas de la segunda mitad del siglo I d.C. Los macizos vegetales aparecidos en zócalos de distintos conjuntos del propio yacimiento bilbilitano (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.) así lo confirman. Dentro del III Estilo, están representados en las pinturas de Calahorra (La Clínica) (García *et al.*, 1986: 176-177), fechadas en la fase IIb. La cronología del que aquí presentamos también nos dirige hacia fechas tardías dentro de este estilo, por lo tanto podemos afirmar que este ornamento en nuestro país aparece en la fase madura del citado periodo.

Cornisa ficticia: Se encuentra situada entre el zócalo y la zona media. Tiene su origen en el II Estilo; no en vano, se trata de un elemento de clara

³⁴ Para conocer un elenco de todos los zócalos de III Estilo decorados con macizos vegetales, véase Bastet y De Vos, 1979: 122, nota 38.

³⁵ Se encuentran igualmente en la sala II, pero los presentes en la sala VII son un paralelo más semejante (Defente, 1987: 177, fig. 10).

funcionalidad arquitectónica. En el III y IV estilos suele aparecer entre el zócalo y la zona media (Riemenschneider, 1986a: 44).

En Francia es uno de los ornamentos más característicos de las pinturas encuadradas en el III Estilo³⁶. En España sólo tenemos constatada su utilización durante esta etapa en Ampurias, en el panel A de la Casa 1 (Nieto Prieto, 1979-80: 290-291, figs.10-13), y también en *Bilbilis*, en el conjunto B del templo (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 46) y en algunas de las decoraciones examinadas en este estudio (BIL.3.1.3.4. y BIL.3.1.3.5.)³⁷.

Tenemos por tanto un motivo que es utilizado en decoración parietal durante un periodo amplio de tiempo. Sin embargo, tal como aquí lo vemos, es característico de la primera mitad del siglo I d.C. No debemos olvidar, sin embargo, que se trata del eco de una moda ya pasada. Esto hace que algunas pinturas encuadradas también en el III Estilo –sirvan como ejemplo en este mismo yacimiento los conjuntos BIL.3.1.3.5., BIL.3.1.3.6 y BIL.8.1.3.4.-, sustituyan esta reminiscencia por una banda verde bordeada por filetes blancos, fenómeno que será manifiesto en la etapa siguiente.

Banda decorada entre el zócalo y la zona media: Puesto que luego vamos a tratar este tema en profundidad al hablar de la imitación de cornisa situada en el friso superior, por ahora sólo diremos que estos tipos de bandas decoradas entre el zócalo y la zona media, o entre ésta y la superior, aparecen tras la fase Ia del III Estilo, también con el objetivo de transformar el carácter arquitectónico que estas secciones de la pared tenían en el II Estilo.

En nuestro caso, la banda tiene dos tipos de elementos: el primero de ellos parece una suerte de rombo del que salen pequeños filamentos, y el segundo es un motivo en forma de hoja lanceolada con pie del que salen dos apéndices. Encontramos similares ornamentos tanto juntos como alternándose

³⁶ Para conocer el amplio elenco de pinturas del mundo provincial que presentan este ornamento en el citado periodo, véase Barbet, 1987a: 14-15, epígrafe *pseudo moulures ornées u ombrées*.

³⁷ Debemos añadir los conjuntos procedentes de *Oscá* (OSC.2.1.3.1. y OSC.3.1.3.1.), inéditos hasta la realización de este trabajo.

cada uno de ellos con otros, desde la fase Ic del III Estilo, como se puede apreciar en la Villa di Boscotrecase (Riemenschneider, 1986a: 74-75), concretamente en las habitaciones 15, 16 y 19. Ninguno de los ejemplos es totalmente similar al nuestro pero sí que en todos ellos se constata un deseo de combinar un elemento romboidal con otro del que salen filamentos. El segundo de los motivos descritos perdura en las siguientes fases del III Estilo, como observamos en la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4a) (Riemenschneider, 1986a: 81), de la fase IIb, si bien se presenta mucho más desarrollado. Mención especial merece el caso documentado en la Casa del Labirinto (V 11, 10) (Riemenschneider, 1986a: 77), de la fase IIa, muy similar al bilbilitano. Cabe destacar también un paralelo del ornamento lanceolado en este mismo yacimiento. Se trata del friso hallado cerca de la Casa de la Cisterna pero de procedencia desconocida, fechable también en el III Estilo (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 450).

Predela (Fig. 11): Se sitúa en la parte inferior del panel central azul de la pared A, y no entre la zona de transición y el arranque de la zona media, como ocurre en la mayoría de los casos documentados en el occidente del Imperio. En la parte superior de este panel, encontramos una banda decorada con panteras, motivos vegetales y un vaso, que actúa como elemento simétrico del tipo decorativo que ahora tratamos. Ambos son de fondo rojo.

Esta apelación viene del vocabulario medieval y de la pintura del *Trecento*. Se adecua bien a un espacio cerrado, normalmente bajo los paneles principales, como esos estrechos frisos que decoraban la parte inferior de los retablos. El origen parece estar nuevamente en el II Estilo, lo cual se antoja como otra reminiscencia de las funciones arquitectónicas de la pintura mural romana en este periodo, aunque su aparición, tal y como se muestra en este conjunto, tiene lugar en el último decenio del siglo I a.C. (Mostalac, 1996b: 19).

En Pompeya se recurre constantemente a la predela, tanto sin decoración como ornamentada con multitud de pequeñas figuras. De todos los casos allí documentados (Bastet y De Vos, 1979: 119, nota 11 y 12), nos

interesan especialmente aquellos que presentan el motivo en el panel central. Lo encontramos, por ejemplo, en la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet y De Vos, 1979: 197, tav. XXV, 47) y en la Casa dell'Ancora (VI 10, 7) (Bastet y De Vos, 1979: 185, tav. XIII, 24).

En el mundo provincial constatamos varios casos similares dentro igualmente del III Estilo. Entre ellos señalamos como representativos los conjuntos de Soissons (rue Paul-Deviolaine, sala II) (Barbet, 1987a: 14); Vaison-la-Romaine (Édifice au nord de la cathédrale) (Barbet, 1983a: 143, fig. 22); y Pérygoux (Cave Pinel) (Barbet, 1982: 69, fig. 16). La decoración de éste último guarda especial parecido con el friso decorado y simétrico a la predela de nuestro conjunto, cuyo análisis abordaremos luego. En España, en el periodo que nos ocupa, existe una predela en la Casa 2B de Ampurias. Sin embargo, se sitúa entre la zona de transición y el arranque de la zona media, por lo que el parecido con nuestro conjunto se reduce al momento cronológico de la utilización de este tipo decorativo, no así a la disposición del mismo (Nieto Prieto, 1979-80: 327-328, figs. 63-64).

Friso decorado con felinos (Fig. 16): En una banda roja situada en la parte superior del panel central, tenemos dos leopardos en posición dinámica y enfrentada separados por una suerte de copa en tonos verdes de la que brotan a ambos lados motivos vegetales que se rizan sobre sí mismos.

Es habitual encontrar animales adornando tanto las predelas como este tipo de frisos situados antes de la zona III en Pompeya³⁸. Mientras que en origen estas bandas están ocupadas principalmente por aves, hacia el final del III Estilo e inicios del IV son las escenas propias de la caza las que las ocupan. En todos los casos en los que una banda de esta clase se adorna, siempre aparece una supuesta línea de suelo y unos elementos vegetales que ayudan a situar la escena. En este sentido, nuestro conjunto no se aleja de lo habitual. Respecto a la situación del friso, algunos de los ejemplos más próximos son el

³⁸ Remitimos al epígrafe *predella figurata* del cuadro sinóptico de F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 135).

triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet y De Vos, 1979: 197, tav. XXV, 47), y el cubículo de la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet y De Vos, 1979: 202, tav. XXX, 55), entre otros, siendo este último el más similar en cuanto a repertorio ornamental (Bastet y De Vos, 1979: 203, tav. XXXI, 57).



Figura 16: Friso decorado con felinos en la pared A del conjunto hallado en H.27 (*Domus* 3, *Insula* I) de *Bilbilis* (Foto de J. Lope)

Dentro del mundo provincial, volvemos de nuevo la mirada hacia Périgueux (Cave Pinel). Se documentó una predela en la que se puede ver un combate de animales que pone frente a frente a un grifo y a un felino. No se han exhumado en España frisos de este tipo que además se encuentren decorados. En cualquier caso, si individualizamos el ornamento en sí, las panteras, podemos obtener resultados o, cuando menos, establecer hipótesis muy interesantes. En *Celsa* (Casa C o *Domus* de los Delfines), procedentes del techo de la estancia 12, existen fragmentos que muestran una pantera pintada en tonos marrones de extraordinaria similitud con la nuestra en cuanto a tamaño, color y posición (CEL.2.1.3.10.). También en *Caesar Augusta*, en el triclinio de la Calle Añón (CAES.2.1.3.2.), el mismo animal está presente en la decoración de la cubierta. Éstas, sin embargo, aparecen en actitud de reposo y son de mayores dimensiones. Cronológicamente, ambos conjuntos pertenecen a una fase madura del III Estilo.

En ambos casos no se dudó en relacionar panteras muy similares a las que aquí presentamos con una temática dionisiaca. Bien es cierto que tales interpretaciones no han sido propuestas sin realizar antes un minucioso análisis del esquema de la composición y del resto de componentes del repertorio decorativo.

Galones decorados con corazones y puntos (Figs. 11 y 16-19): Suelen aparecer con cierta asiduidad en las pinturas pompeyanas del III Estilo, perdurando también en el IV, si bien asociados a orlas caladas (De Vos, 1982: 341, fig. 17; Barbet, 1982: 62, fig. 7b; Mostalac y Guiral, 1990: 163), casi siempre representados en colores oscuros y sobre filetes de fondo claro, cuya anchura no excede los 10 mm, como es nuestro caso.

Tras el análisis de este motivo en distintas pinturas italianas, M. de Vos distingue dos formas de representación³⁹: la primera, formada por listeles con motivos en V, datada en la fase I del III Estilo, y la segunda caracterizada por la añadidura de puntos en los flancos de los listeles, encuadrada en la fase II (Bastet y De Vos, 1979: 128). Los dos galones con elementos cordiformes que más se asemejarían a nuestro conjunto serían los que están presentes en las paredes de la Casa di Orfeo (VI 14, 20 r y l) (Barbet, 1982: 72, fig. 7c; Bastet y De Vos, 1979: 197-198, tav. XXV, 47 y XXVI, 48), si bien no presentan los puntos que separan a los corazones; y los que se encuentran en la Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1) (Barbet, 1982: 72, fig. 7b), que sí tienen los puntos de separación entre los corazones, pero a ambos lados de los mismos, algo que no ocurre en nuestra pintura.

³⁹ Los ejemplos más destacados de Pompeya son: la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7) (Bastet y De Vos, 1979: 179, tav. VII, 12), el Edificio di Eumachia (VII 9, 1); el triclinio de verano de la Casa del Moralista (III 4, 2-3); la habitación f de la Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1), la Villa dei Misteri (Barbet, 1982: 72, fig. 7b, f y g); el cubículo amarillo y el triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20 r y l) (Barbet, 1982: 72, fig. 7c; Bastet y De Vos, 1979: 197-198, tav. XXV, 47 y XXVI, 48); el triclinio del Termopolio (I 8, 8) (La Rocca *et al.*, 1976: 219); y el tablino de la Casa di *Trebius Valens* (III 2, 1) (Bastet y De Vos, 1979: 223, tav. LI, 91). Fuera de las casas pompeyanas traemos a colación a este respecto la Casa del Colonnato Tuscanico en Herculano y la Villa de Varano en Stabia (Barbet, 1982: 62, fig. 7 a y b).

Tenemos igualmente este elemento muy bien representado en la pintura provincial, siendo muy similar, de nuevo, el ejemplo de Périgueux, con puntos de separación entre los corazones –aunque también en los lados-; y el de Austria (AA 15/f) (Kenner, 1985: lám. 32-33). En España lo hallamos, dentro del III Estilo, en algunos de los yacimientos que analizamos en este trabajo. Traemos a colación *Celsa*, donde existe una variedad de cuatro tipos diferentes, todos ellos pertenecientes a decoraciones de la fase II. Encontramos este tipo de motivos en Vic, Can Terrés (Mostalac y Guiral, 1990: 161, fig. 2), y *Carthago Nova*, en la Calle Ángel (Fernández, 2008: 153-154, lám. 23), encuadrados dentro de las últimas fases del III Estilo. Los listeles procedentes de Calahorra (La Clínica) (García *et al.*, 1986: 181, fig. 4) y *Valentia* (Plaza de Mosén Milá) (Ribera, 1986: 87, lám. VII) se sitúan ya en fechas más tardías⁴⁰.

Si mantenemos la hipótesis sobre la cronología en la cual se inserta nuestro conjunto –fase madura del III Estilo- podemos afirmar entonces que no coincidimos con la teoría expuesta por F. L. Bastet y M. de Vos que hemos apuntado en la introducción de este epígrafe. Los galones que aquí examinamos están elaborados sobre fondo blanco y no cuentan con puntos en los laterales de los mismos; por tanto, estaríamos de acuerdo con A. Barbet cuando dice que la diferencia entre los distintos motivos no se debería a su factura en diferentes épocas, sino a la realización de los mismos por distintos talleres (Barbet, 1984: 32).

Candelabros: Existen tres tipos de candelabros, uno que simula un fuste de metal muy delgado –candelabros de la pared A-, y otros dos que siguen a modelos más vegetalizados. Entre éstos diferenciamos los ejecutados sobre fondo negro –paredes B y D-, y los que situados sobre fondo rojo –pared C-.

En el III Estilo, los elementos heredados de las arquitecturas del II Estilo sufren un importante cambio de ornamentación y así las columnas, tan características del mismo, son sustituidas por una variadísima gama de candelabros: vegetales, imitaciones de modelos metálicos, tirsos, trípodes,

⁴⁰ Nuevamente, debemos añadir uno de los conjuntos oscenses (OSC.2.1.3.1.).

constituidos por la superposición de varios elementos, o procedentes de vasos de los que nacen tallos vegetales en diversas formas⁴¹. La abundancia de estos elementos decorativos en el periodo que nos ocupa, condujo a denominarlo como “estilo de candelabros”. Sin embargo, ha sido uno de los ornamentos menos tratados hasta su sistematización tipológica por M. de Vos, dentro de un estudio global y un primer intento de catalogación de pintura pompeyana (De Vos, 1976: 59-64).

A. Barbet distingue seis tipos de candelabros: en un primer momento, serían lisos, sin sombrillas, sin tallos vegetales, imitando modelos metálicos, con pie *à roulettes* –tipo A-, o imitando la garra de un animal –tipo B- con elementos campaniformes en el fuste en este segundo caso. En un momento posterior, los tallos se vegetalizan y se llenan de bulbos y bayas, portando una variada gama de ornamentos o aves. La autora incluye dentro de este grupo cuatro variedades distintas: tipo C, totalmente vegetalizado con sombrillas y multitud de accesorios; tipo D, también vegetalizado pero sin sombrillas; tipo E, con una suerte de balaustrada en el pie; y tipo F, vegetalizado con sombrillas secundarias (Barbet, 1987a: 21-22).

En la pintura conservada en España, los candelabros aparecen desde la fase Ia del III Estilo. Los ejemplos más interesantes proceden de Ampurias, Badalona, *Caesar Augusta, Bilbilis, Calahorra, Clunia, Celsa, Can Terrés* y Cartagena (Mostalac, 1996b: 23).

Así las cosas, procedemos a continuación al análisis de los existentes en nuestro conjunto.

Candelabro metálico. (Fig. 17): El tipo de candelabro perteneciente a la pared A, sigue modelos metálicos. Está ejecutado con tres colores básicos: amarillo, ocre y ocre-castaño que, como puede observarse, son variedades de un mismo color que se utilizan para emular la tonalidad metálica del

⁴¹ Sí es cierto que los candelabros aparecen ya en el II Estilo, pero lo hacen subordinados a otros elementos principales. Por nuestra parte, analizaremos este tipo decorativo desde la época en que éstos se convierten en verdaderos protagonistas de la composición.

candelabro original, a la vez que suponen un indicio de la situación del vano de entrada a la estancia que decoraba. Esto último lo podemos observar en el fuste, donde la parte más clara se sitúa a la izquierda, lugar donde recibiría la luz. La parte derecha quedaría así “a la sombra”.



Figura 17: Candelabro metálico de la pared A del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

El candelabro de tipo metálico y extremadamente fino aparece ya en una fase precoz del III Estilo, como elemento representativo del nuevo gusto. Con el paso de los años, se va introduciendo el candelabro vegetal que decora pequeños paneles hacia al 10-20 d.C.; sin embargo, no será hasta después del 20-25 d.C. cuando ambos tipos muestren su completo desarrollo, evolucionando durante todo el siglo I d.C. hacia formas muy ornamentadas. En nuestra pintura, se mantiene el modelo metálico pero sí es cierto que a lo largo del fuste aparece una suerte de flores de loto.

Puesto que es un ornamento que perdura durante todo el III Estilo, tenemos muchos casos documentados desde la primera fase de este periodo: sirva como muestra el constatado en la Pirámide de *Caius Cestius* en Roma (Bastet y De Vos, 1979: 157, fig. 2). Un ejemplo del esplendor que alcanza en este período lo tenemos en la Villa de Agripa Póstumo en Boscotrecase (Blanckenhagen y Alexander, 1962). Asimismo, observamos candelabros realizados en el final de esta fase pictórica en la Casa di *Sulpicius Rufus* (IX 9, 18) (Bastet y De Vos, 1979: 222, tav. L, 88) y en la de *M. Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet y De Vos, 1979: 203, tav. XXXI, 57) aunque por supuesto perduran durante el siguiente estilo, principalmente en aquellos conjuntos menos fantásticos y que más de cerca siguen la anterior etapa. En épocas posteriores, el motivo experimenta renacimientos parciales y localizados sin alcanzar nunca el apogeo del III Estilo.

En el mundo provincial, también constatamos varios ejemplos de candelabros que imitan modelos metálicos, tipos A y B según A. Barbet (*supra*). En la *Galia*, entre otros, podemos nombrar los presentes en Lyon (rue des Farges), en Vienne (Banque de France y place Saint-Pierre), en Metz (rue Marchand), en Saint-Roman-en-Gal, en Le Garon y en Sainte Colombe (rue Garon). A pesar de que la mayoría remiten a los primeros momentos del III Estilo es cierto que el conjunto hallado en Vienne (Place Saint-Pierre) está fechado estilísticamente hacia el año 40 d.C. (Barbet, 1987a: 14). A este respecto, A. Le Bot y M. J. Bodolec afirman que en el estado actual de las investigaciones no se puede tomar a los candelabros metálicos como un “fósil director”, pues tanto en Italia como en provincias perdura durante mucho tiempo, sobrepasando así los límites del III Estilo aunque sea representativo del mismo. Por otro lado, también hay que apuntar que todos los casos citados se alejan bastante del tipo que aquí presentamos (Le Bot y Bodolec, 1984: 35-39). Efectivamente, todos cuentan con un *pie à roulettes* o en forma de garra de animal, algo que no se aprecia en el nuestro, con un pie tan fino que ni siquiera se podría considerar como tal.



Figura 18: Candelabro vegetalizado de la pared B del conjunto hallado en H.27 (Domus 3, Insula I) de Bilbilis (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

En España, a pesar de que tenemos un variado elenco de candelabros que imitan modelos metálicos, ni dentro del III Estilo ni en épocas posteriores hemos encontrado ningún ejemplo que se acerque al modelo aquí presentado. Los paralelos más cercanos los vamos a ver en el siguiente apartado.

Candelabros vegetales (Fig. 18): Ya hemos visto en el apartado anterior el proceso de vegetalización que sufren los candelabros a lo largo de todo el III Estilo. El que ahora tratamos -interpaneles de las paredes B y D- supone un tipo ya muy desarrollado, como una suerte de evolución del presente en la pared A, con el que guarda extraordinaria similitud, sobre todo en cuanto a los ornamentos que lo acompañan.

Guardan extraordinario parecido con algunos paralelos campanos. Cabe señalar, en primer lugar y de manera muy destacada, el candelabro presente en el atrio de la Casa dei Quadretti teatrali (I 6, 11) (Bastet y De Vos, 1979: 218, tav. XLVI, 82), que presenta los mismos cuadros y elementos fusiformes. Traemos a colación igualmente los interpaneles del atrio b de la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet y De Vos, 1979: 200, tav. XXVIII). Según F. L. Bastet y M. de Vos, se encuadran dentro de las formas ulteriores del III Estilo, concretamente en la fase IIb -35-45 d.C.- (Bastet y De Vos, 1979: 86).

En la *Galia* hallamos las formas cordiformes que realizan los tallos del candelabro. Hay que decir que dentro de la clasificación que nos presenta A. Barbet, este candelabro se insertaría dentro del tipo D, es decir, un candelabro

vegetalizado pero sin sombrillas. El ejemplo más similar que reúne ambas características se encuentra en Plassac (Barbet, 1983a: 131, fig. 14).

Después de este recorrido por algunos de los principales conjuntos pictóricos del III Estilo en Italia y el mundo provincial, hemos de concluir que existen tantos tipos de candelabros como paredes conservadas. Precisamente por eso adquiere tanta importancia la semejanza de los interpaneles analizados con el que se localiza en la Casa dei Quadretti teatrali (I 6, 11), ya que conecta decoraciones bilbilitanas y pompeyanas sin que visualicemos en esta relación desfase cronológico alguno.

Hay un elemento en los dos tipos de interpaneles que hasta ahora hemos descrito que analizaremos de manera conjunta dada su similitud. Se trata de los motivos lotiformes esquemáticos que recorren el fuste. Los candelabros que examinamos no cuentan con grandes sombrillas separadas por filas de hojas de diversos tamaños, tan propias de un III Estilo maduro, todo lo contrario, alrededor de un tallo, que en el caso de la pared A es fuste metalizado, las sombrillas se convierten en el citado ornamento.

Los capullos de loto están ampliamente atestiguados en la pintura campana, como en el ambiente 21 de la Casa del Citarista (I 4, 5-25) (De Vos, 1990: 154, fig. 62) y en la pared oriental del tablino c de la Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1) (Parise Badoni, 1990: 512, fig. 46). En el mundo provincial, en la *Galia* tenemos ejemplos claramente similares; nos referimos a los candelabros de Plassac (Barbet, 1983a: 131, fig. 14), de Vienne (les Nymphéas) (Barbet, 1981c: lám. II), de Lyon (rue des Farges) (Le Bot y Bodolec, 1984: 39), y de la Villa de Saint Romain y sus termas (Clyti-Bayle, 1990: 101, fig. 3). En nuestro país –recordemos– tenemos documentado este motivo en un candelabro procedente de Cartagena, en la *Domus* de Calle Soledad esquina Calle Nueva (Fernández, 2008: 137, lám. 19).

Los capullos de loto aparecen en la primera fase del II Estilo junto con la presencia de rosetas, ornamentos ambos que se atestiguan en las paredes y en

los techos. Al llegar la fase IIb, estas flores de loto experimentan una gran esquematización, convirtiéndose en simples pétalos arqueados que se unen entre sí, para luego ausentarse nuevamente del repertorio iconográfico. En la fase Ia del III Estilo emergen nuevamente, siendo corrientes a partir del tránsito de la fase Ic a la IIa y IIb, periodos estos dos últimos en los que tiene lugar su máximo apogeo, según se deduce de la pintura italiana y provincial.

A. Fernández se plantea si este motivo puede analizarse bajo criterios histórico-religiosos, ya que las flores de loto son un símbolo isiaco (Fernández, 2008: 139). Calígula fue el restaurador de la religión isiaca en Roma tras su exclusión por parte de Augusto en el 20 a.C. y el sucesivo cierre de los santuarios de la diosa alejandrina decretado por Tiberio en el 19 d.C. Atendiendo a estos preceptos, nuestra pintura, en tanto que portadora de estos símbolos, no podría ser anterior a la citada fecha. Sin embargo, como opina la autora, la utilización de este elemento obedecería más a una moda que a una razón religiosa. Ni siquiera creemos que esta hipótesis tenga validez para conjuntos del IV Estilo, cuando el culto es autorizado, pues parece que se sigue concibiendo como mero recurso ornamental.

La moda de la que hablamos respondería al gusto de la sociedad romana por los ornamentos orientales, algo que se comenzaría a dar tras la conquista de Egipto por Roma, en el 30 a.C. Los edificios públicos se colmarán de elegancia, lujo y repertorios decorativos de carácter fantástico y exótico. Esto tiene rápida repercusión en los ambientes privados. No es de extrañar que Vitrubio, entre otros autores adeptos a la tradición clásica romana, se posicionara contra estas prácticas.

El tercer tipo de candelabro que presenta nuestra pared es más difícil de analizar debido a los escasos fragmentos que han llegado hasta nosotros. Al menos se presentaría dos veces en la pared D, en ambos casos sobre un fondo rojo. También corresponde a modelos vegetales pero se alejan de los descritos hasta ahora (Fig. 19). Sólo podemos apreciar un fuste liso y grueso en el que se ha realizado igualmente el juego del claro-oscuro a través de una variedad de

tonos de un mismo pigmento para dotar de relieve al mismo y situar el foco de luz, que provendría de la izquierda. Una suerte de tallos vegetales se entrecruzan, de la misma manera que en los candelabros de las paredes B y D, formando figuras fusiformes en color crema.



Figura 19: Candelabro de la pared D del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto de J. Lope)

Figuras aladas: En la estancia que presentamos tenemos dos tipos de figuras aladas. Una de ellas, que hemos situado en el panel derecho de la pared B, parece ser un personaje femenino de perfil que porta una lira. Sólo nos han llegado fragmentos que dejan entrever un ala, y una parte de la cabeza y de la vestimenta. Podemos decir que no se alejaría demasiado, en cuanto a peinado e indumentaria, de las musas que luego estudiaremos. Otra de estas figuras sería un amorcillo, sobre fondo amarillo, que porta una cornucopia o cuerno de la abundancia, de factura ciertamente muy diferente al resto de motivos figurados.

La moda de las figuras aladas en el centro de los paneles de la zona II se introdujo en el III Estilo, y su utilización se prolongó también en momentos posteriores. Las constatamos pues desde los inicios de este periodo, como demuestra la pirámide de *Caius Cestius* en Roma, encontrándose asimismo

ampliamente documentada en muchos conjuntos italianos a lo largo de toda esta fase estilística y durante la siguiente (Barbet, 1983a: 144). Sirvan como ejemplo el tablino de la Casa (VI 2, 16) (Bastet y De Vos, 1979: 229, tav. LVII) y la Casa del Citarista (I 4, 5-25) (Bastet y De Vos, 1979: 174, tav. II, 3).

Se expande de manera temprana en la *Galia*, como manifiestan las pinturas presentes en Estrasburgo (rue Saint-Thomas), fechadas a comienzos del III Estilo; y se perpetúa durante todo el periodo, algo apreciable en los conjuntos de Narbonne (Clos de la Lombarde) (Barbet y Vermeersch, 1980: 120-132, figs. 2-4) y en Vaison-la Romaine (La Cathédrale) (Allag *et al.*, 1987: 34-42), datado este último hacia mediados del siglo I d.C., constatándose también su uso en momentos muy posteriores⁴². En España, el ejemplo más representativo dentro del periodo que nos ocupa se encuentra en Cartagena (Calle Monroy) (Fernández, 2008: 163-165, lám. 7), si bien su uso también se documenta hasta fechas muy tardías (Abad Casal, 1982c: 361, cuadro 9). En todas las pinturas citadas, figuras aladas de variados tipos –amorcillos, victorias y genios, entre otros- se encuentra en muy diversas posiciones, es decir, tanto en el panel central –como en nuestro caso-, como ocupando la parte superior de candelabros o en el entablamento, abarcando una amplia cronología, lo que dificulta la exposición de una síntesis global de tipo iconográfico.

Figura femenina alada con lira (Fig. 20): Tenemos una figura femenina de perfil y portando una lira. No se aprecian muchos más rasgos dado su estado fragmentario, sin embargo, sí conviene analizar algunos aspectos de sumo interés.

⁴² Finalizado el III Estilo se sigue utilizando este elemento decorativo hasta fechas muy tardías, como lo demuestran los conjuntos de Limé (Villa d'Ancy) y Famechon, en Francia (Barbet y Vermeersch, 1980: 117 y 132).



Figura 20: Figura femenina con lira procedente del conjunto hallado en H.27 (Domus 3, Insula I) de Bilbilis (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

La figura simbólica de la mujer alada es antigua. El tipo de la *Niké* griega seguramente sirvió de modelo, sin duda derivado de un original del siglo V a. C. En nuestro caso, es difícil saber qué clase de figura se muestra. Algo similar ocurre en el Palacio del Esquilino, donde la identificación de las mujeres aladas que animan las paredes ha sido variada y ha dado lugar a muchas especulaciones sobre su posible función y significado. Sus alas que se designan como “divinas”, los instrumentos báquicos o las coronas que transportan, su pose volante y otras características, son elementos que han propiciado su interpretación como estaciones, gracias y, sobre todo, musas o victorias (Perrin, 1982: 311).

Todos estos personajes mitológicos son posibles candidatos a tener en cuenta en nuestro análisis. No creemos que se trate de una de las estaciones ya que si bien encontramos un ejemplo de una de ellas con alas en la Casa di *Octavius Quartio* (De Vos, 1991: 72, fig. 48), faltaría en nuestra figura un atributo referente a una de las estaciones del año, requisito imprescindible para tal identificación. También se nos antoja imposible interpretarla como

una de las gracias porque siempre se representan en grupo y la lira no es uno de sus objetos característicos. En cuanto a la posibilidad de que fuera una Victoria, es cierto que es la iconografía más próxima, por ser una figura femenina alada y estar vestida con el *chiton*; además, es la que cuenta con más ejemplos dentro de la pintura mural. Sin embargo entre sus atributos propios –corona, palma, cornucopia, etc. -⁴³ no se encuentra la lira. La diosa griega *Niké* sí portó este instrumento en algunas ocasiones, como se demuestra en distintas cerámicas griegas (Goulaki-Voutira, 1992: 879). Respecto a su identificación con una musa, contamos en Pompeya, en el atrio de la Casa del Naviglio (VI 10, 11), con una posible musa alada que porta una cítara, del siglo I a. C., sin embargo, no se descarta que sea una Victoria. Una figura en similar actitud y con el mismo atributo –interpretada como Erato- la encontramos en la sala 15 de la Casa del Menandro (I 10, 4), fechable en época claudio-neroniana (Ling, 2005: 390, fig. 52). Finalmente, apuntar que en Boscoreale se identificó a la musa Melpomene en esta actitud, datada en este caso en el siglo I d.C. (Lancha, 1994: 1020). A pesar de esto y de situarse nuestro personaje dentro de un contexto en el que las imágenes principales son musas, se nos antoja muy difícil que se le añadieran alas a una de ellas.

La lira es un objeto de gran importancia en la mitología clásica. Construida por Hermes y entregada a Apolo, tenía entonces siete cuerdas, por el número de las Pléyades. Posteriormente, Apolo se la dio a Orfeo, hijo de Calíope, el cual añadió dos cuerdas más. Al ser despedazado Orfeo por las bacantes de Tracia, las musas, tras enterrar al malogrado músico, pidieron a Zeus que la catasterizase (Ruiz de Elvira, 1988: 481-482). Vemos por tanto que es un instrumento en clara relación con las figuras mitológicas dominantes en nuestro conjunto pictórico, y de hecho así se aprecia en multitud de las representaciones romanas existentes en distintos soportes, sin que sea atributo característico de una u otra musa (Lancha, 1994: 1033), sino que más bien la solemos encontrar presente con una misión clara: relacionar a las

⁴³ Remitimos a la consulta de R. Vollkommer (1997: 237-239), para el conocimiento de todos los atributos característicos de las victorias.

musas con Apolo, divinidad con la que se encuentran estrechamente ligadas, y con Orfeo.

Atendiendo a lo dicho, parece que nos encontramos ante una mujer alada que porta un instrumento muy relacionado con la temática iconográfica que se desarrolla en la pared, sin que por ello se deba identificar con una divinidad concreta. En la Casa de Meleagro (VI 9, 2), los personajes femeninos presentes en paneles laterales no fueron asemejados a un personaje específico, se consideró que eran “graciosas figuras femeninas” que acompañaban a la escena del panel central, más importante, formada por Argos e Io por un lado, y Marte y Venus por otro (Bragantini, 1993d: 682, fig. 52). Apostamos por algo similar en nuestro conjunto.

Otro aspecto a tener en cuenta es su posición, que supone una rareza puesto que la mayoría de ejemplos conservados de figuras aladas de perfil corresponden a esfinges. Por el contrario, los personajes femeninos alados se representan de frente y con las alas desplegadas (Barbet, y Vermeersch, 1980: 132). Figuras con alas en esta postura están atestiguadas –excluyendo de esta lista a las esfinges- en Estrasburgo (Saint-Thomas), donde se documenta un genio alado; en Famechon, si bien es verdad que no se sabe con certeza si es una figura femenina alada, un genio o una esfinge (Barbet y Vermeersch, 1980: 128); en la Calle Ángel de Cartagena (Fernández, 2008: 165), lugar del que procede una mujer con alas en cuclillas; y en la *Schola Armaturarum* (III 6, 3) en Pompeya, pared en la que una Victoria está en la misma posición, también con las alas desplegadas.

Amorcillo con cornucopia (Fig. 21): Una figura con el aspecto de un niño alado –por eso lo identificamos con un amorcillo- porta una cornucopia. Está situado en un panel lateral amarillo, por lo que creemos que también sería una de las figuras secundarias.



Figura 21: Amorcillo con cornucopia procedente del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto de J. Lope)

Ya hemos visto que los amorcillos junto con victorias y otras figuras aladas, abundan en el III Estilo. En Pompeya, contamos con muchas paredes que avalan este hecho, sirva como ejemplo la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Bastet y De Vos, 1979: 185, tav. XIII, 23) o en el cubículo r de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet y De Vos, 1979: 198, tav. XXVI, 48), habitación en la que el amorcillo, además, se sitúa sobre un panel de fondo amarillo (Bastet y De Vos, 1979: 65-66).

Algunos de los principales ejemplos provinciales ya han sido tratados a la hora de describir el ejemplo presente en la Calle Añón de *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.1.), a los que añadimos la Villa d'Ancy en Francia, donde se menciona la existencia de un joven alado que se presenta tocando un instrumento, sin precisar más acerca de su iconografía (Barbet y Vermeersch, 1980: 132).

Vale la pena destacar la presencia de la cornucopia o cuerno de la abundancia, elemento ornamental muy utilizado en las decoraciones parietales a partir del III Estilo. En la pintura mural romana lo solemos encontrar

colmado de frutas y rodeado de tallos vegetales y flores. Se trata de un símbolo de prosperidad⁴⁴. Puede presentarse de varias maneras: como parte de un candelabro o de una cariátide; dispuesto simétricamente con otro cuerno de la abundancia; con la extremidad formando una voluta, etc. Desgraciadamente, el estado fragmentario de la placa que lo contiene y la mala conservación de la misma nos hace imposible saber qué contenía y la forma exacta del mismo.

Sin que podamos establecer una cronología exacta, sí podemos afirmar que estamos ante motivos decorativos con una simbología propia que gozan de gran popularidad durante el III Estilo.

Musas⁴⁵:

Origen y significación: A juzgar por los fragmentos que han llegado hasta nosotros, podemos decir que en la pared que hemos estudiado hubo al menos tres musas de las cuales sólo se ha conservado en perfecto estado la que hemos situado en el panel derecho de la pared A. La representación de estas divinidades es un motivo muy habitual en la Antigüedad clásica, existiendo así muchas variantes. Antes de abordar esta cuestión, debemos hacer un breve resumen de la significación de estas figuras mitológicas para comprender su importancia en Roma.

El origen mitológico de las mismas aún no es totalmente conocido. Pudo ser una abstracción deificada, es decir, la personificación del don poético en un sentido abstracto y subjetivo, representando así la inspiración en sí misma. Esta concepción tendría su desarrollo intelectual adquiriendo, posteriormente, un significado concreto representando entonces la música, el canto o la poesía y, finalmente, considerándose divinidades propiamente dichas, las cuales hemos de decir que ya aparecen como tal en la *Ilíada* (Homero, *Ilíada*, I 601; II 484, 591; 760; XI 218; XIV 508; XVI 112), la *Odisea* (Homero, *Odisea*, I 1; VIII

⁴⁴ Véase BIL.6.1.3.1.

⁴⁵ Navarre, 1877-1919: 2059-2070; Lancha, 1994: 1013-1059; Mancinelli, 2001-2006: *Muse*.

63, 481-488; XXIV 60-62) y en los himnos homéricos (Homero, *a Apolo*, 179; *a Hermes*, 409 y 436; *a las Musas y a Apolo*, 1; *a los Dioscuros*, 1).

También pudieron tener un origen naturalista siendo primitivamente las ninfas de las montañas y las aguas. Los epítetos con los que más tarde se las conocerá –*piérides*, *libethrides*, entre otros- siempre aluden a lugares rocosos y montañosos cerca de ríos, donde suelen habitar las ninfas, y es precisamente allí donde encontraremos los santuarios de las musas en épocas muy diversas, sirva como ejemplo los situados en el monte *Helicon* en Beocia, cerca de una fuente en Corinto, y el ubicado en Delfos, próximo a la fuente Castalia. Este origen naturalista y más aún fluvial, está confirmado por las relaciones legendarias que tienen con Dioniso quien además de ser el dios del vino, también lo es de la “naturaleza húmeda”.

Estos epítetos también parecen estar hablando de su origen geográfico. Es en Pieria, entre Tesalia y Macedonia, donde nacería el culto de las musas, en un ambiente rocoso regado por fuentes naturales –de ahí su epíteto de *Piérides*-. En estos momentos, el carácter de estas figuras todavía se halla muy alejado del que tendrán en época clásica. Será en Beocia, alrededor del *Helicon* –por eso el epíteto de *libethrides*, pues a la parte de esta cadena montañosa que daba a Coronea se le llamaba *Libethrion*- donde la veneración de las musas se constituya definitivamente. Aunque la población de esta región reclamaría el culto como autóctono, parece ser que fue la inmigración Tracia la encargada de implantarlo. También serían veneradas en otros lugares, como en Delfos, donde parece que está el origen de su relación con Apolo: originariamente, los dos cultos eran independientes pero la analogía de ciertas de sus funciones los acercaría y terminaría por confundirlos. Apolo, quien cuenta con la cítara como uno de sus atributos principales, se volvió naturalmente el jefe del coro danzante y cantante de las musas, de ahí su epíteto de *musageta*. Importante sería igualmente el culto a las musas en Atenas –instalado allí por importación tracia- en Corinto, Sición, Esparta, Mesene, Megalópolis, Tegea, Estagira, Alejandría, y Lesbos, entre otros lugares.

Más tarde, este concepto personificado en una serie de figuras femeninas penetraría en el *Latium*. Sería Numa, según la tradición (Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación*, I 23), quien les consagraría a las puertas de Roma un bosque regado por muchas fuentes, en particular por la de Egeria. Fueron identificadas en un primer momento con las camenas, ninfas inspiradoras de las fuentes. Posteriormente, ya se las relacionaría con las musas de la mitología griega, probablemente por el parecido en cuanto a pronunciación entre *carmen*⁴⁶ y el nombre griego *Musae*. Las musas latinas heredarán, naturalmente, todas las atribuciones de sus hermanas griegas.

La genealogía de las musas también es objeto de discusión. La creencia más popular es que eran hijas de Zeus y Mnemósine, aunque también se apostó por Urano y Gea como posibles progenitores. Pausanias (*Descripción de Grecia*, IX 29, 1) resuelve esta polémica explicando que había dos generaciones de musas, siendo las primeras y más antiguas hijas de Urano y Gea, y las segundas de Zeus y Mnemósine.

Su número y nombre varió igualmente, adorándose en un primer momento a tres en el monte Helicón hasta llegar a las nueve canónicas, número apuntado en la *Odisea* aunque sólo una vez (Homero, *Odisea*, XXIV 62), donde tampoco aparecen de forma individualizada. Es Hesíodo (*Teogonía*, 77-80), quien da el nombre de las nueve canónicas y ensalza sus servicios: no sólo serán inspiradoras de poesía y música, sino también cantoras divinas en sí mismas, cuyos coros e himnos deleitan a Zeus y los demás dioses. Además, presiden el pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, Historia, Matemáticas y Astronomía. Acompañan a reyes y les dictan palabras convincentes y adecuadas para aplacar las riñas y restablecer la paz entre los hombres; ellas serán quienes les conferirán el don de la dulzura que les valdrá el amor de sus súbditos. Desde época clásica se impone ya la cifra de nueve, admitiéndose generalmente la lista que sigue: Calíope, la primera de todas en dignidad y musa de la poesía épica; Clío, de la Historia; Polimnia, de

⁴⁶ Había cuatro camenas y una de ellas se llamaba *Carmenta*, de la cual viene el sustantivo *carmen* que significa "canto".

los himnos y la pantomima; Euterpe, de la música de flauta; Terpsícore, de la danza; Erato, de la lírica coral; Melpómene, de la tragedia, la poesía coral y la danza; Talía, de la comedia; y Urania, de la Astronomía. No obstante, las funciones –adquiridas de forma paulatina– son variables según los autores. Decir igualmente que no poseen un ciclo legendario propio y, normalmente, se limitan a intervenir como cantoras en todas las grandes fiestas de los dioses.

La importancia de las musas en la iconografía: Las fuentes clásicas nos indican que estas divinidades fueron objeto de representación desde época temprana. Así, se dice que se hallaban figuradas en el escudo de Heracles o en el célebre cofre de Cípselo –650/620 a. C-. Se documentan en varias cerámicas de figuras negras donde impera un carácter impersonal y poco definido, siendo identificadas como tales –aunque también como ménades o ninfas– por su relación con Apolo o Dioniso. Es el vaso François –570 a. C.-, el primer objeto que realmente representa de forma clara a las musas, ocho figuras parecidas entre ellas aunque cada una con un nombre coincidente con los citados por Hesíodo.

En las cerámicas rojas, a veces, también se indican los nombres, y en ellas ya comienzan a aparecer algunos atributos que más tarde serán característicos de una u otra, como los papiros o las tablas. De todas formas, es nuevamente la presencia de Apolo en estas escenas la que permite identificarlas como tales. Curiosamente, el número varía de uno a ocho, no constatándose nueve ni una sola vez. Por otra parte, la rigidez propia de representaciones anteriores se pierde documentándose variadas posiciones: sentadas, de pie, bailando, tocando la flauta o la cítara, leyendo, con las manos apoyadas en la cadera, etc. Por lo tanto, vemos que la actitud que tiene nuestra musa mejor conservada, que identificamos como Euterpe, sigue una tradición que conecta directamente con Grecia. Por supuesto, no sólo eran utilizadas para decorar las cerámicas, ya en el siglo V a.C. adornaban el frontón del templo de Apolo en Delfos.

En el siglo IV a.C. se suelen representar como jóvenes damas vestidas con *chiton* e *himation*. A este respecto destacan algunas figuras y bajorrelieves realizados por Praxíteles y hallados en el curso de las excavaciones realizadas por la Escuela Francesa en 1887 en Mantinea. Se constata aquí la continuación del proceso de individualización y adquisición de atributos los cuales, por otra parte, están la mayoría relacionados con la música, aunque su distribución sigue siendo caprichosa.

El periodo helenístico marca una etapa esencial dentro del desarrollo y la constitución del tipo de musas. Es la época donde la reflexión científica se despierta, así como la erudición y el interés por objetos que favorecen la actividad intelectual. Se busca ya intencionadamente una individualización de cada una, aunque la dificultad de llegar a un sistema único aceptado hace que el proceso se prolongue en el tiempo. Por otra parte, había que elegir de entre todas las artes, aquellas que fueran “dignas” de personificación. En cuanto a los atributos, la dificultad principal se presentaba ante la ambigüedad que presentaban algunos de ellos. Por ejemplo, no será hasta una convención posterior cuando la cítara pase a ser el símbolo de la lírica, y lo mismo ocurrirá con las tablas o el papiro. Así pues, hay en esta época un verdadero esfuerzo a la hora de recurrir a estas figuras mitológicas, pero un carácter equivocado en cuanto a su representación, pues llegamos a ver muchas de ellas sin objetos propios, o con uno mismo para dos.

Cuando el tipo iconográfico pase a Roma, se asiste al final de este camino: se detendrá esta arbitrariedad, se asignará a cada musa una función específica, y se repartirán los nombres mencionados por Hesíodo de forma definitiva.

Atendiendo a lo dicho, podemos decir que la personalidad de cada musa es el resultado de tres elementos que no se constituyen simultáneamente: tipo artístico, función y nombre. Ya hemos visto la lentitud con la que se asocia el tipo artístico con la función. Paralelamente a este primer proceso pero de

forma todavía más ralentizada, se provee a cada una de ellas de un nombre permanente.

Desde la etapa augústea hasta el siglo V d.C., notamos la persistencia y renovación de las musas dentro de las artes figuradas, tanto en la escena pública como en los ambientes privados. Evidentemente, en un primer momento las representaciones se basan en copias de modelos helenísticos realizados con mayor o menor fidelidad. Impera el eclecticismo en el sentido de que no se trata a cada una de ellas de manera individual, con un tipo definido, sino que se utilizan a todas por su significado dentro de cierto contexto. La segunda particularidad es su popularidad, pues las encontramos en casas privadas, vajillas de lujo y villas imperiales, entre otros ejemplos de los que hablaremos más tarde.

Las musas en la pintura romana: La representación de las musas es así un motivo habitual en las distintas artes, teniendo este fenómeno su reflejo en la pintura mural romana⁴⁷, donde se documentan muchas variantes según su disposición en la pared. Llamamos la atención los escasos ejemplos anteriores al IV Estilo, que sólo encontramos en Pompeya en la Villa dei Misteri y en la Casa degli Epigrami (V 1, 18), ambas del II Estilo; en la Casa (I 7, 13), fechable en un II Estilo tardío, en el cubículo de la Casa (I 7, 19), del III Estilo; y en el mundo provincial, en Lyon (rue des Farges), en un conjunto del III Estilo (Moormann, 1997a: 101); conjuntos a los que debemos sumar el que aquí presentamos. Respecto a su situación dentro de la pared, existen figuras de este tipo que se integran en los elementos arquitectónicos, ya sea de la zona superior o de la

⁴⁷Aunque iremos trayendo a colación algunos ejemplos, para una consulta de todas las pinturas murales romanas que cuentan con representaciones de musas remitimos a Moormann, 1997a: 99-102; obra a la que deben sumarse los casos provenientes del mundo provincial. Entre ellos destacamos los conjuntos aparecidos en Cádiz (Casa del Obispo) (Cánovas y Guiral, 2007: 487-490); y en Soissons (lycée Gérard-de-Nerval, rue Paul Deviolaine) (Barbet, 2008b: 169, fig. 247). Ambos son de la segunda mitad del siglo I d.C.

Recientemente hemos conocido la noticia de la exhumación en la sala de los banquetes del Edificio del Atrio de El Molinete, en Cartagena, de fragmentos pictóricos, datados en el siglo I d.C. con la representación de musas. Todavía se hallan en curso de estudio y por el momento se ha identificado a Calíope y Terpsícore. Hay una tercera figura femenina y un fragmento con una lira, lo que podría estar indicando la presencia de Apolo. Agradecemos a A. Fernández la información proporcionada.

zona media, y otras que copan el centro de los paneles medios, bien sea en viñetas o cuadros, bien sea de manera aislada. Dentro de esta segunda clase, pueden localizarse sobre ménsulas copiando modelos escultóricos o sobre una línea de suelo ficticia, como es nuestro caso. Así, la disposición de las musas en nuestra pared no debió ser muy diferente de la mostrada en el *oecus* de la Casa delle Muse (IX 5, 11) (Lancha, 1994: 1014, fig. 5), o en el atrio de la Casa (IX 5, 11) (Tran-Tam-Tinh, 1974: 35, fig. 10), ambos ejemplos en Pompeya.

Aunque las musas son nueve, ya hemos visto que muchas veces no se representaban todas ellas dependiendo, en el caso de la pintura mural, del número de paneles que tuviera la pared o de la propia temática decorativa, entre otros muchos factores. A veces, aparecen figuras afines a su ciclo mitológico como Apolo, Marsias, Dioniso y Orfeo, e incluso filósofos o ménades (Cánovas y Guiral, 2007: 487), por lo que no descartamos que alguno de estos personajes mitológicos se hallara, por ejemplo, en alguno de los cuadritos centrales que se sitúan en ciertos paneles medios de nuestro conjunto, como analizaremos más adelante.

En la decoración que analizamos, conservamos fragmentos de tres posibles musas. Una la hemos situado en el panel izquierdo de la pared A, y de ella sólo conservamos parte de la cabeza y del torso; de otra, localizada en la pared D, sólo observamos parte de la cintura. La mejor conservada y que hemos ubicado en el panel derecho de la pared A, la identificamos con Euterpe, sobre todo porque porta su atributo más característico, la doble flauta o *aulos* (Fig. 22). Se encuentra en posición estante sobre un suelo ficticio. Con su mano izquierda sostiene el citado instrumento, mientras eleva y semiflexiona el brazo derecho quedando la mano a la altura de la cabeza, que se presenta ladeada; además, se mesa el cabello.

Euterpe fue primitivamente una divinidad de la alegría y el placer. El *aulos*, es uno de los instrumentos del culto dionisiaco. Aunque las musas se relacionen la mayor parte de las veces con Apolo, la que ahora tratamos sería

una de las más alejadas de esta ligazón ya que, en bastantes ocasiones, se encuentra formando parte del alegre cortejo de Dioniso.



Figura 22: Musa identificada como Euterpe procedente del conjunto hallado en H.27 (Domus 3, Insula I) de Bilbilis (Foto de J. Lope)

Un aspecto importante y sobre el que debemos detenernos es la vestimenta con la que se atavía y el peinado que muestra, similares a los presentes en la figura alada femenina. En relación pues a su indumentaria, viste un *chiton*⁴⁸ de color blanco en el que, en un intento extraordinariamente bien conseguido de darle volumen, se han aplicado tonos grises, los cuales decoran los pliegues de la túnica. La prenda le reviste todo el brazo hasta las muñecas, lo que no es habitual, ya que lo normal sería que no presentara mangas. Sobre el *chiton* lleva una suerte de *himation* que le cubre el hombro izquierdo cayendo por delante y enrollándose en la cintura. Desgraciadamente,

⁴⁸ La aplicación de terminología griega para una pintura romana se debe a que la mayor parte de las esculturas de época romana no reproducen vestidos reales de este tiempo sino que copian prototipos del mundo griego. El *chiton* corresponde a la *tunica* romana y el *himation* a la *palla*.

el parecido en cuanto al color de las dos prendas hace que los límites entre ambas se confundan.

Las musas en pintura mural romana siempre portan vestidos griegos drapeados de manera más o menos fiel a la estética clásica. Es habitual que Euterpe enrolle su manto en la cintura, y así se constata en la Casa delle Muse en Ostia (Moreno y Felletti Maj, 1967: 27, lám. IV,2); por tanto es un factor más para identificarla como tal. Este hecho, sin embargo, no es definitivo, ya que en la Casa de *Iulia Felix* (II 4, 3) en Pompeya, la musa Melpómene presenta el mismo tipo de nudo en la cintura (Tran-Tam-Tinh, 1974: 31, fig. 6). En cualquier caso y como decimos, hay muchísimas variedades en cuanto a posición del vestido y del manto, e incluso conocemos ejemplos en los que se deja semidesnudo el torso, como observamos en la Erato de la Casa d'Ercole (VI 7, 6) (Bragantini, 1993: 381, fig. 20).

En cuanto al peinado, tanto Euterpe como la otra posible musa y la figura alada femenina, nos remiten nuevamente a los modelos griegos más clásicos. Así, a partir del siglo V a.C. se opta por recoger los arcaicos rizos que caían sobre los hombros en un moño, al que a menudo se añade una diadema, una faja (Beaulieu, 1971: 56), e incluso una corona laureada (Tran-Tam-Tinh, 1974: 35, fig. 10).

Los fragmentos correspondientes a la segunda posible musa que hemos situado en el panel izquierdo de la pared A, en bastante peor estado de conservación, sólo nos dejan ver la parte superior del torso y la mitad inferior de la cabeza (Fig. 23). Se encuentra con el rostro ladeado hacia la izquierda y con el brazo de ese mismo lado extendido, de tal forma que el antebrazo quedaría a la altura de los hombros y el brazo, según parece indicar la posición del codo, se flexionaría formando todo un ángulo obtuso. También porta un *chiton*, en este caso de manga corta y más transparente que en el caso anterior, adivinándose el pecho izquierdo. No parece que se haya añadido un *himation*. Por lo demás, el peinado sería similar al señalado para Euterpe.



Figura 23: Musa sin identificar procedente del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto de J. Lope)

Ante la escasez de fragmentos, resulta difícil identificar a esta musa. No obstante, el hecho de que tenga el brazo extendido nos puede dar una serie de pistas para, al menos, establecer algunas hipótesis. Sobre todo se documenta el brazo dispuesto de la manera que presentamos en Talía y en Melpómene, musas de la comedia y la tragedia respectivamente que, la mayoría de las veces, extienden la extremidad superior mostrándonos su atributo más característico, una máscara teatral relacionada con el género que protegen. Si atendemos sólo a los casos constatados en pintura mural, encontramos a Melpómene con una postura similar en la Villa de Boscoreale (Lancha, 1994: 1020, fig. 67), en la Casa di Ercole (VI 7, 6) (Bragantini, 1993: 383, fig. 21) –ambos ejemplos en Pompeya– y en Cádiz (Casa del Obispo) (Cánovas y Guiral, 2007: 487). Ambas musas posicionadas de igual manera las hallamos en la Casa de Giulia Felice (II 4, 3) en Pompeya (Tran-Tam-Tinh, 1974: 31 y 33, figs. 6 y 7). La semejanza entre los dos personajes hace que, en ocasiones, sea difícil identificar una figura con una u otra musa y así ocurre por ejemplo en la Casa delle Muse en Ostia (Moreno y Felletti Maj, 1967: 27, lám. IV,2), entre otros casos. Quizás la clave nos la proporcione la pintura hallada en la Villa della Farnesina en Roma, donde una musa sin atributos se interpreta como Melpómene debido al “gesto dramático que hace con uno de sus brazos” (Lancha, 1994: 1024, fig. 103a), hecho que también se repite en otros soportes.

Baste citar como ejemplo el mosaico de la Villa de Torre de Palma (Monforte), en el que la postura de Melpómene se describe como “un gesto de declamación”, sin duda por su relación con el teatro (Lancha, 1994: 1015). Tras el examen expuesto, parece que Talía suele mostrar una actitud más comedida mientras que Melpómene es más dramática en su gesto, comportamiento que parece adoptar nuestro personaje.

Por otro lado, Talía suele vestir *chiton* e *himation*, como podemos comprobar en la Casa de *Julia Felix* (II 4, 3) o en la Casa di *Fabius Rufus* (VII 2, 16) (Tran-Tam-Tinh, 1974: 31 y 33, figs. 6 y 7), mientras que Melpómene varía más en cuanto a su indumentaria. Hemos de recordar aquí que la figura objeto de nuestro estudio no porta *himation*, por lo que puede ser un factor más a la hora de identificar la figura con Melpómene aunque, como hemos visto en el caso de Euterpe, nunca debemos tomar la información que nos da el vestido como algo definitivo.

Así pues, creemos que estamos ante la representación de Melpómene quien, originariamente, inspiraría los cantos. Más tarde ya se identifica como protectora de la tragedia, por eso sus atributos son la máscara trágica y a veces una clava. Un dato curioso, necesario destacar aquí, es su relación con Dioniso a quien muchas veces se le llamaba *Melpomenos* por ser esta musa la patrona de la tragedia dionisiaca (Lancha, 1994: 1040). Por tanto, en el caso de ser válida esta idea, contaríamos con otro ornamento, unido a Euterpe y a las panteras, relacionado con Dioniso.

La tercera de las posibles musas, que hemos situado en uno de los paneles rojos de la pared D, es totalmente imposible de identificar, pues sólo se han conservado fragmentos que muestran parte de la cintura (Fig. 24). Sabemos que porta un *chiton* ceñido a la altura de la cintura –como es característico de esta prenda, dejando así más amplia la parte de arriba-, pero sin mostrar los grandes pliegues y nudos que veíamos en Euterpe, optando así por un cinturón de pequeñas dimensiones.



Figura 24: Musa sin identificar procedente del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto de J. Lope)

Relación entre la decoración con musas y la funcionalidad de la habitación: ¿Se puede establecer una relación entre la función de una habitación y su decoración basada en la representación de musas?

Nos ha parecido conveniente traer a colación el estudio de E. Moormann sobre el tema que nos ocupa, el cual se fundamenta en estancias con estas figuras en los paneles medios, de manera aislada o en viñetas, principalmente en Pompeya, aunque también en distintas ciudades provinciales (Moormann, 1997a: 97-102). La cuestión principal que plantea es si un ambiente así decorado podría considerarse un *musaeum* privado, una biblioteca, una *pinacotheca* u otro lugar dedicado a actividades culturales. Para comprobar la verosimilitud de todas estas posibilidades, el citado autor intentó buscar en las estancias campanas la presencia de nichos para libros u otros muebles de este tipo, no hallando nada concluyente al respecto. El hecho de que tampoco hubiera huellas de cuadros en las paredes, invalidó la hipótesis de la *pinacotheca*.

Lo cierto que la mayoría de las habitaciones sobre las que realizó su examen estaban adyacentes al atrio o al peristilo, y no diferían en formato y contenido con otros espacios de la casa. La única conclusión a la que llegó, válida para el caso que aquí presentamos, fue que este tipo de piezas

pertenecerían a la zona pública o semipública de la casa, sin poder precisar más acerca de la relación entre funcionalidad y temática pictórica. Este hecho quedaría en parte avalado por las grandes dimensiones con las que cuentan la mayoría de los casos analizados. Sólo las pinturas de Hanghaus, en Éfeso nos remitirían a ambientes privados.

Si no iban asociadas a un ambiente definido, podríamos pensar que su misión fuera transmitir la *humanitas* del propietario, como mantenía Schefold (1962). Sin embargo, como en tantos otros casos, es posible que tanto las musas como las escenas reproducidas en los cuadros centrales sólo mostraran un tema que gozaba de gran popularidad. Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

Pequeños animales sobre elementos vegetales: Constatamos la existencia de una garza sobre las ramas de uno de los ornamentos vegetales que pueblan los paneles medios, lo que nos incita a pensar que hubo más animalillos así dispuestos en otras paredes. A este respecto, la liebre situada sobre uno de los paneles amarillos quizás estuvo apoyada también sobre una rama, sobre todo porque presenta una posición similar a la de la citada garza, muy cercana al interpanel y, por tanto, contigua al roleo del que nacen las ramificaciones. Sin embargo, también pudiera ocurrir que apoyara sobre un suelo ficticio. El hecho de que no poseamos fragmentos de su parte inferior ni ninguno que documente la presencia de ornamentos vegetales en paneles amarillos, imposibilita cualquier intento de solución de estos planteamientos (Fig. 25).

Los animales sobre elementos vegetales son muy comunes en la pintura mural romana a partir del III Estilo. Ahora bien, en la mayoría de ejemplos de este periodo, tanto en Italia como en provincias, se sitúan sobre las ramificaciones de los candelabros vegetales sin trasladarse, como en nuestro caso, a los paneles medios. Los motivos vegetales como los que aquí se muestran y aún más desarrollados, son una moda que cuenta con un gran auge pocos decenios antes de la erupción del Vesubio y así se manifiesta en algunos

de los edificios más lujosos de Pompeya, no constatándose el mismo fenómeno en Herculano (Cesaretti y Ravara Montebelli, 2004: 70).

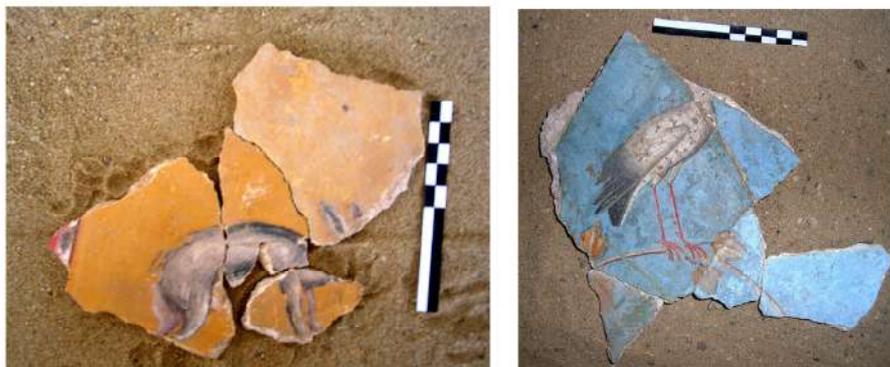


Figura 25: Animales sobre elementos vegetales procedentes del conjunto hallado en H.27 (Domus 3, Insula I) de Bilbilis (Fotos de J. Lope)

Los paralelos más cercanos que hemos documentado se localizan, una vez más, en Italia: en el pórtico 60 de la Villa de Poppea en Oplontis (Cesaretti y Ravara Montebelli, 2004: 65, fig. 2); en el cubículo 12 de la Villa di Arianna en Stabia (Cesaretti. y Ravara Montebelli, 2004: 66, fig. 3); y en el *oecus* 7 de la Casa del Centenario en Pompeya (IX 8, 3-6) (Cesaretti y Ravara Montebelli, 2004: 67, fig. 5). Todos los conjuntos, fechados en el IV Estilo, cuentan, sin embargo, con un barroquismo palpable en el desarrollo de estos elementos vegetales, que inundan la totalidad de los paneles medios.

Es un motivo decorativo que parece conectar directamente con los cánones imperantes en el IV Estilo aunque, como decimos, no se llega a mostrar de forma tan desarrollada como en los casos traídos a colación. Por otro lado, los estudios sobre los ejemplos citados siempre ponen en relación la finura, simetría y calidad de este tipo de recurso, con el alto poder adquisitivo del propietario.

Cuadritos centrales: En los paneles centrales de al menos tres paredes -A, B y C, y probablemente también en la D- se localizarían una serie de

cuadritos centrales que posiblemente enmarcaron escenas mitológicas, aunque la práctica inexistencia de fragmentos nos impide corroborar esta hipótesis.

Los tableros mitológicos en el III Estilo son muy corrientes. Son una creación de finales del siglo I a.C. Ya en el II Estilo, el paisaje aparecía a gran escala como una gran ventana abierta en el medio de la pared. Los personajes, de grandes dimensiones en un primer momento, tendieron a disminuir en tamaño respecto del ambiente que les rodeaba. Más tarde, en las últimas fases del III Estilo y también en el IV, los cuadros son muchos más pequeños, salvo casos particulares (Barbet, 1983a: 126 y 137).

Podríamos citar una lista interminable de ejemplos itálicos a este respecto, con géneros muy variados: naturalezas muertas, escenas de gineceo, escenas idílico-sacras y, sobre todo, escenas mitológicas, dentro de las cuales hay temáticas que sólo aparecen una vez y otras que sin duda gozaron de gran popularidad. Destacan Artemis observada por Acteón, la liberación de Andrómeda, el romance entre Polifemo y Galatea, o la historia de Ícaro y Dédalo. Según P. Von Blanckenhagen, supone un tipo decorativo que, aunque pase al IV Estilo, es característica indiscutible del III⁴⁹.

En el mundo provincial también están documentados y así los podemos comprobar, por ejemplo, en la *Galia*, en Ile Sainte-Marguerite (Barbet, 1983a: 141, fig. 21), Burdeos (Allées de Tourny) (Barbet, 1983a: 137), y Lyon (rue des Farges) (Barbet, 1987a: 15), ejemplos todos ellos donde predomina la temática idílico-sacra. Cronológicamente, todos ellos se pueden situar en torno al primer tercio del s. I d.C.

En España destacamos los ejemplos de Ampurias (Casa 1, panel A) (Nieto Prieto, 1979-80: 293: 14), donde el fragmento que se conserva, fechado en la fase Ia del III Estilo, parece corresponder con un tablero de considerables dimensiones; y de la Calle Monroy de Cartagena, con escenas idílico-sacras

⁴⁹ Remitimos a la consulta de este autor para conocer un amplio repertorio de cuadritos centrales en paredes itálicas (Von Blanckenhagen, 1968: 106).

datadas en una fase tardía del III Estilo (Fernández, 2008: 168-169, figs. 24 y 25). En una etapa madura se sitúa el ejemplo de Pinos Puente (Blech y Rodríguez, 1991: 181, fig. 4). Mención especial merecen las viñetas decoradas con musas exhumadas en la Casa del Obispo de Cádiz, fechadas ya a mediados del siglo I d.C. (Cánovas y Guiral, 2007: 487-490, fig.1), o las recientemente descubiertas en el Edificio del Atrio de El Molinete, también en Cartagena⁵⁰.

En nuestro caso, no podemos saber el tema desarrollado en los cuadrillos centrales, donde sólo parece adivinarse una cadera femenina en el perteneciente al panel central de la pared A. Así pues, el material es realmente escaso para intentar una aproximación a la escena representada, sin embargo, la posibilidad de analizar los cuadros mitológicos que ocupan los espacios centrales de las paredes decoradas con musas nos tienta a establecer hipótesis sobre la misma.

En un primer momento, nos planteamos la posibilidad de que aquí se mostrara una escena de temática dionisiaca. Ciertamente, no faltan argumentos: la ligazón legendaria de las musas con esta divinidad; la presencia de los felinos e incluso de Euterpe y posiblemente Melpómene, junto a otros ornamentos característicos de la esfera dionisiaca⁵¹; el hecho de haber documentado la relación de varios de estos elementos con esta divinidad en otros conjuntos decorativos, como los presentes en *Celsa* (CEL.2.1.3.10.) y *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.2.); y que A. Balil estableciera conjeturas sobre el “gusto” hispanorromano por la temática dionisiaca en la pintura mural (Balil, 1992: 23), nos da pie a ello. La asociación entre Dioniso y las musas es habitual en la cultura romana y el mosaico de la Villa de la Torre de Palma (Lancha, 1994: 1015, fig. 11), o la pintura de la Casa delle Ierodule en Ostia (Lancha, 1994: 1024, fig. 104) así lo avalan.

⁵⁰ Ver nota 47.

⁵¹ J. Bayet argumenta, bajo epígrafe “Simbolismo dionisiaco: Hércules y Baco”, que las liebres y los instrumentos musicales –muy especialmente la flauta y la lira– se suelen relacionar con Dioniso y su cortejo en escenas donde también aparece Hércules (Bayet, 1921-22: 249).

La cadera que aparece en los escasos fragmentos del cuadrado central de la pared A hace que apostemos por una compañía femenina para Dioniso. A este respecto, cabe decir que en los cuadros centrales de las paredes pompeyanas las figuras femeninas que acompañan al dios son las características de su ciclo mitológico, destacando sobremanera Ariadna, como podemos comprobar en la Casa del Citarista (I 4, .5-25) o en la Casa della Cacica Nuova (VII 10, 3) (Gasparri, 1986: 554, figs. 180 y 181), y las mujeres propias de su cortejo, como las ménades. Sin embargo, no se trata de estancias con presencia de musas.

A pesar de lo argumentado, sería muy arriesgado establecer qué tipo de juego iconográfico poseemos en el tablero. La búsqueda de paralelos es válida para encontrar posibles talleres que hubieran trabajado en varias zonas, buscar referencias cronológicas, etc., pero no tanto para concluir que se desarrolla una u otra escena mitológica por la coincidencia de ciertos ornamentos.

Las musas también se relacionan con Apolo, ya sea ocupando éste un papel preponderante en el panel o protagonizando una escena mitológica en un pequeño cuadro o viñeta. En nuestra pintura, aparece alguno de los atributos característicos de este dios, como la lira que porta la figura alada. Así pues, nos planteamos su presencia en alguno de los cuadros centrales. Ante la ingente cantidad de ejemplos, hemos optado por acotar la búsqueda de paralelos a cuadros centrales de ambientes decorados con musas en las que Apolo se asocia con una o varias figuras femeninas. Uno de los casos más representativos se encuentra en la Casa del Obispo de Cádiz (Cánovas y Guiral, 2007: 489). Destacan igualmente aquéllos en los que aparece Apolo presidiendo el concurso de belleza entre Héspero y Venus, como el presente en la Casa di M. Gavio Rufo (VII 2, 16) (Sampaolo, 1996a: 565, fig. 57). Curiosamente, no hay unanimidad a la hora de interpretar la figura masculina que aparece entre las dos diosas. Para algunos es Dioniso y otros la relacionan con Apolo (Simón, 1984: 363-446).

En cualquier caso, todo lo expuesto son meras conjeturas. Lo cierto es que la decoración de nuestro conjunto también se podría relacionar con otras figuras muy ligadas a las musas, como Marsias, poetas, filósofos, etc. Incluso se podría presentar un ciclo mitológico más amplio en el que se pudieran hallar varios de los personajes que hemos descrito, como ocurre en la Casa di Epidio Rufo (IX 1, 20).

Sí que podemos decir que la escena no ocuparía demasiado espacio dentro del panel central. El hecho de que el cuadrito “comparta” panel con los elementos vegetales, nos ha permitido calcular sus dimensiones. De esta manera, sabemos que mediría 32 cm de ancho con una altura inferior a 35 cm.

Imitación de cornisa (Fig. 26): En la parte más inferior del friso superior encontramos una banda blanca ornamentada cuyo fin es imitar una cornisa.



Figura 26: Imitación de cornisa del conjunto hallado en H.27 (Domus 3, Insula 1) de Bilbilis (Foto de J. Lope)

Podríamos analizar estos tipos decorativos como la estilización de un cuarto de círculo que encierra en sí mismo una palmeta o como una flor de loto esquematizada de cuya simbología ya hemos hablado en el análisis de los candelabros. Sea palmeta o sea flor de loto esquematizada, este motivo aparece

como componente de una banda como la que aquí presentamos en la fase Ic del III Estilo en las pinturas pompeyanas. En las dos primeras etapas de dicho periodo, las cornisas pintadas horizontales, ubicadas en la zona de transición entre el zócalo y la zona media o entre ésta y la superior, pierden el carácter de cima recta y/o reversa tras la fase Ia, desapareciendo progresivamente su carácter arquitectónico para ser sustituidas por frisos con flores estilizadas⁵².

Es en la fase IIb cuando comenzamos a observar estos motivos florales de la manera que aquí presentamos. Un paralelo bastante próximo aparece en el cubículo de la Casa dei Ceii (I 6, 15), fechado efectivamente en la fase IIb del III Estilo (Riemenschneider, 1986a: 81). El mismo ornato aunque de forma mucho más elaborada lo encontramos en el tablino de la Casa di Lucrezio Frontone (V 4a) (Bastet y De Vos, 1979: 203, tav. XXXI, 57), y en el tablino de la Casa di L. Cecilio Giocondo (V 1, 23-26) (Bastet y De Vos, 1979: 212, tav. XL, 72), datados en la misma fase. Hemos de decir, sin embargo, que nuestro friso se nos antoja ligeramente más esquemático.

En la pintura provincial encontramos algunos casos similares, a veces combinados con otros elementos, como en Neuvy-Pailloux, donde esta decoración, a la que llaman “palmeta en semicírculo” se alterna con una suerte de volutas estilizadas. Se sitúa en la banda de transición entre la zona media y el zócalo y está fechado en la fase final del III Estilo (Barbet, 1983a: figs. 25 y 26). También en Francia tenemos el ejemplo de *Ruscino*, un poco anterior (Sabrié, 1990: 29, fig. 8), conjunto en el que se destaca la influencia directa de la metrópoli a través de talleres itálicos por este ornamento. En cualquier caso, en todos ellos el ornato se encuentra representado igualmente de manera más realista.

En España, destaca sobremanera el friso ornamental de la ladera norte del cerro del Castillo en Medellín, pues cuenta con las mismas flores de loto

⁵² F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 135), bajo el epígrafe *bordo a motivi floreali stilizzati* recogen la práctica totalidad de los ejemplos del III Estilo; también contamos un buen repertorio de éstos en Riemenschneider, 1986a: 72-83.

–denominación con la que se refieren a dicho tipo decorativo– (Almagro y Martín, 1994: 89, fig. 7), ejecutadas de un modo esquemático, aunque acompañadas de volutas, en un conjunto datado ya en la transición del III al IV Estilo. Otras variantes, dentro del III Estilo, un poco más alejadas del modelo que aquí presentamos –pues el elemento en sí se suele combinar con otros o se representa de manera más realista– lo encontramos, entre otros lugares, en el teatro de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 71, fig. 17), con una datación entre el 35/45 d.C.; y en Vic, donde la factura de los frisos se aleja completamente de la nuestra (Mostalac y Guiral, 1990: 165).

Este tipo de recurso decorativo se seguirá utilizando hasta la época de Nerón, momento en el que esta banda ornamental desaparecerá para reaparecer de nuevo con mucha fuerza en la etapa flavia en frisos y en cornisas, lo que indica que aparecen por vez primera en la pintura procedentes de la arquitectura, manteniéndose también en estuco (Riemenschneider, 1986a: 529).

La imitación de cornisa de nuestro conjunto se asemeja más los ejemplos encuadrados dentro ya de un IV Estilo. Así lo podemos comprobar en *Bilbilis* (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.), Calahorra (La Clínica) (García *et al.*, 1986: 179), *Arcobriga* (ARC.2.1.3.1.) y en la Calle Duque de Cartagena (Fernández, 2008: 315). En todos ellos, una vez más, el ornamento se combina con motivos diferentes.

Cabe destacar que se trata de un elemento absolutamente itálico a juzgar por todos los paralelos pompeyanos existentes similares o a veces idénticos.

Según hemos visto, se fecha claramente entre el 35 y el 45 d.C., aunque la esquematización que presenta conecta con otros frisos realizados ya en la transición de un periodo a otro e incluso con aquellos fechados en el IV Estilo.

Jarritas en miniatura (Fig. 27): En la banda negra que ocupa la mayor parte del friso superior encontramos en la parte superior de cada interpanel una jarrita de color dorado y aspecto metálico. Por otro lado, traemos a colación el vaso en miniatura que se encuentra entre las dos panteras que decoraban el friso integrado en el panel central de la pared A.

Las jarras y vasos miniaturistas van a ser un recurso muy apreciado durante el siglo I d.C., aunque también se dan en época posterior. Forman parte del repertorio habitual del III Estilo y se pueden hallar, además de en el lugar en que aquí los documentamos, formando parte de viñetas, en el centro de la pared e incluso en interpaneles. Todos ellos tienen una serie de características comunes: aspecto reluciente intentando emular el oro, la plata y a veces el bronce, factura muy fina y pequeña talla. Lo consideramos representativo de la caligrafía y el miniaturismo que afecta al repertorio ornamental de este periodo.



Figura 27: Jarrita en miniatura del conjunto hallado en H.27 (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez)

El uso de este motivo lo tenemos constatado en el triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet, y De Vos, 1979: 197, tav. XXV, 47); y en la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Bastet y De Vos, 1979: 185, tav. XIII, 23), entre otros de factura y situación muy similar a la nuestra. Cronológicamente, abarcan todo el III Estilo. En el mundo provincial los casos más cercanos, en cuanto a la

forma de las jarritas situadas encima de los interpaneles, se encuentran en Roquelarre (Barbet, 1983a: 117, fig. 6) y en Burdeos (Barbet, 1983a: 136, fig. 17), interpretadas en ambos casos como *oinochoes*. Para el vaso localizado entre las dos panteras, contamos con un paralelo idéntico en Le Vert (Barbet, 1987a: 25).

Esquema compositivo: La pared se resuelve en una alternancia de paneles anchos y estrechos, con un cuadrado en el central y pequeñas figuras en los laterales. Este programa decorativo así constituido corresponde a la categoría II en la clasificación que realiza A. Barbet a la hora de analizar los sistemas en los que existe una profusión de motivos figurados (Barbet, 1985a: 205). Esta clase de articulación compositiva, en la que cuadros mitológicos de pequeñas dimensiones se acompañan por figuras volantes en los laterales, parece tener un gran auge en la fase IIB del III Estilo, como demuestran las paredes del cubículo de la Casa dei Ceii (I 6, 15) (De Franciscis *et al.*, 1991: lám. 10), o las del cubículo de la Casa dei *Sacerdos Amandus* (I 7, 7) (Bastet y De Vos, 1979: tav. XLIII, 76), entre otras. También pasará al IV Estilo como corrobora la Casa dei Vetti (VI 15, 1) (Barbet, 1985a: 205, fig. 127) aunque su disposición es mucho más complicada.

Por otro lado, es un hecho a destacar que el esquema compuesto de amplios paneles de color rojo, separados por anchas franjas negras en las que se alojan candelabros de muy diversos tipos, se va a convertir en uno de los más frecuentes en las decoraciones provinciales del Imperio a partir de la segunda mitad del siglo I d.C. (Abad Casal, 1982c: 289). Contamos así con otro argumento en el que apoyar la supuesta conexión de este conjunto con algunas de las características propias del IV Estilo.

Datación

De acuerdo con una datación directa, el conjunto no puede ir más allá de mediados del siglo I d.C., fecha propuesta para el abandono y destrucción de la

*Insula I*⁵³. El material que también se encontraba en el relleno de la habitación donde se halló el conjunto pictórico objeto de nuestro estudio, y que estaba formado por ollas de borde exvasado de los grupos III y VI establecidos por Aguarod para *Celsa*, y un semis de Augusto acuñado en *Calagurris*, no aportaba información cronológica precisa (Martín-Bueno y Sáenz, 2003: 357-358), por lo que, para aquilatar la cronología del conjunto, hemos de acudir a criterios estilísticos.

Hemos visto que el esquema compositivo, basado en un panel central con un cuadrito mitológico flanqueado por otros con pequeñas figuras, goza de gran popularidad en las paredes pompeyanas de la fase IIb del III Estilo.

Centrándonos en los elementos ornamentales propiamente dichos, también hemos constatado algunos que nos llevan directamente a dicha fecha. Tal es el caso de la simetría entre la predela localizada en la parte inferior del panel central de la pared A y el friso decorado con felinos situado en la parte superior del mismo. Otro elemento, sin duda clave para nuestro estudio, es la imitación de cornisa del friso superior. Las palmetas/flores de loto, si bien se documentan desde la fase Ic del III Estilo, es en la fase IIb cuando se realizan de la forma que aquí presentamos. Del mismo modo, el uso de paneles amarillos en la zona media comienza a emplearse en la Península a partir de la fase IIb (Mostalac, 1996b: 20).

Otros elementos de cronología no tan específica también nos han ayudado a corroborar esta hipótesis. Las imitaciones de mármol, por ejemplo, se utilizan en los inicios del III Estilo pero también en la última etapa del mismo, es decir, en la IIb. Lo mismo ocurre con los cuadrillos centrales de los paneles medios: es cierto que podemos encontrarlos durante todo el periodo, pero las pequeñas dimensiones con las que cuenta, nos envía nuevamente hacia fases tardías del estilo que nos ocupa. Por último, debemos atender a las flores de loto esquemáticas que se posicionan a lo largo de los fustes de los

⁵³ Expondremos más tarde una serie de conjuntos pictóricos que incitan a proponer una fecha posterior para este acontecimiento.

candelabros. A pesar de recurrirse a ellas durante todo el III Estilo, su apogeo se produce en la fase IIa y IIb.

Podemos marcar igualmente una suerte de límite superior. Muchos o casi todos los elementos decorativos tratados en el estudio estilístico perduran en el IV Estilo. Sin embargo, también contamos con ciertas pistas para encuadrarnos dentro de la etapa anterior. Uno de los motivos en los que basamos nuestra hipótesis es la cornisa ficticia situada entre el zócalo y la zona media. Bien es cierto que perdura en la época siguiente, pero la forma de representarla es diferente: los filetes grises y marrones se sustituyen por una banda verde bordeada por filetes blancos, así que, tal y como se muestra aquí, sólo puede datarse en la primera mitad del siglo I d.C. También podemos corroborar esta idea si atendemos a la información proporcionada por las características técnicas de la pintura. La presencia de cristales de azul egipcio en el pigmento verde es el dato más fehaciente con el que contamos para afirmar con rotundidad que nuestro conjunto debe datarse en la primera mitad del siglo I d.C., único periodo en el que encontramos dicho color así constituido.

Atendiendo a lo expuesto, consideramos que las pinturas deben fecharse dentro de la fase IIb de F. L. Bastet y M. de Vos, o en la fase de madurez de A. Barbet, es decir, entre los años 30 y 45 d.C.

Conclusiones

El uso de determinados pigmentos como el azul egipcio y el rojo cinabrio, así como la pericia demostrada en técnica de realización, son factores que nos llevan a hablar de dos aspectos: las altas posibilidades económicas del propietario que pudo costearse unos materiales ciertamente caros, y la gran maestría del taller que elaboró esta decoración, cuya capacitación sin duda repercutió en el precio final de la composición⁵⁴.

⁵⁴ El propietario era el encargado de pagar los materiales de los cuales se valían los artesanos para realizar las pinturas. El Edicto de Diocleciano nos informa de que el sueldo de los talleres estaba regulado: un *pictor parietarius* cobraba 75 denarios y un *pictor imaginarius* 150. No

Parece claro tras el análisis técnico pero sobre todo estilístico, que los artesanos eran de origen itálico, y que reprodujeron los ornamentos en boga en la misma península itálica. La finura con la que se presentan los elementos decorativos hace que pensemos que se trataba de unos operarios que, además de tener un origen itálico, habían alcanzado una gran maestría en su trabajo, lo que podría tener consecuencias a efectos remunerativos.

En cuanto a los comitentes, una de las cuestiones que nos planteamos, y que tiene que ver con una simbología sólo comprensible dentro de la cultura romana, es si podemos ver en la iconografía mostrada un reflejo de la *humanitas* característica del *dominus* de la casa de origen itálico. Otra posibilidad sería que los habitantes fueran indígenas y que la decoración respondiera en tal caso a un deseo de equipararse a una cultura con la que querían ser identificados para alcanzar cierto *status*. También podría ocurrir que el propietario quisiera demostrar ser “hombre de musas”, pues la relación con estos personajes era sinónimo de un cierto reconocimiento social ya que en el mundo romano el acceso a la cultura estaba reservado a la élite aristocrática (Cánovas y Guiral, 2007: 490).

Otro pregunta derivada de lo que acabamos de decir es si realmente podemos considerar a la pintura mural romana como una fuente para el conocimiento de la cultura al exhibir uno u otro tema o, simplemente, debemos admitir que se limita a reproducir las modas imperantes del momento, sin buscar una significación más profunda (Moormann, 2007b: 305-306). Es cierto que el interés en cuestiones puramente romanas es escaso en las decoraciones pompeyanas, algo diametralmente opuesto a lo que ocurre en las provincias, donde parece dominar este tipo de temáticas. R. Thomas afirma que los emigrantes itálicos desean respetar la tradición romana. Los nuevos ciudadanos que se integraron en esta cultura, mostrarían una suerte de admiración, con la intención real de demostrar su adhesión a la misma (Scagliarini Corlàita, 1974-76; Thomas, 1995).

obstante, no debemos olvidar que se trata de una fuente muy posterior a la época que tratamos (Barbet, 1981b: 68-70).

Por último, la conservación de las cuatro paredes de la estancia nos ayuda a establecer varias hipótesis acerca de la funcionalidad de la misma. No obstante, debemos tener presente, como paso previo al establecimiento de cualquier conclusión sobre el conjunto pictórico que ahora tratamos, que fue hallado formando parte del relleno de una estancia distinta a la que decoró en origen, por lo que no podemos asegurar la procedencia del mismo. Sin embargo, recordemos que la cultura romana fue poco proclive a dedicar excesivos esfuerzos a la eliminación de residuos producidos. La tendencia era desprenderse de los escombros en espacios próximos, si era posible, reaprovechándolos con una misión diferente a la inicial, haciendo gala así del pragmatismo característico y manifiesto en todas sus actuaciones (Remollá, 2000:111). Parece pues bastante probable que las decoraciones de estancias situadas en plantas superiores fueran arrancadas debido al inminente derribo de la casa y reaprovechadas como relleno en espacios cercanos. Quizá la estancia (H.27) sea un ejemplo representativo de esta práctica.

Determinar la función de un espacio sin contar además con las medidas exactas y totales es sumamente complicado. La propia noción de “función de un ambiente” es difícil aplicarla de manera unívoca, pues sabemos que en las viviendas romanas una misma habitación podía tener varios usos (Barbet, 1993: 9). De todo ello se deduce que hemos de ser muy cautelosos para no caer en sobreinterpretaciones, tan comunes en este campo.

Así pues ¿Cómo podemos reconocer la función de nuestra habitación ante la escasez de restos llegados hasta nosotros? Efectivamente, ningún tipo de objeto mueble ni pavimento nos da pista alguna para su identificación. Ni siquiera sabemos las medidas exactas de la estancia y, además, ésta se encuentra desplazada de su lugar de origen. Ante estos hechos, sólo queda la información aportada por la decoración a la que añadiremos ciertos criterios, apuntados por P. Uribe (2008) para la identificación de espacios cuando éstos se encuentran desprovistos de cualquier elemento físico, como son la

metrología y la consulta de autores clásicos⁵⁵. También deberemos tener en cuenta las habitaciones que ya han sido reconocidas en la *Domus* 3.

Antes de comenzar con la enumeración de las distintas funcionalidades que puede tener la pieza, nos vamos a referir a los principios globales que inspiran uno u otro espacio, sobre todo en lo que concierne a la decoración. Puede ocurrir así que desechemos una posibilidad porque ésta no se adapte a los criterios generales establecidos a la hora de identificar una estancia y que en realidad se trate de una variante que, por razones prácticas o de otra índole, se ha alejado de lo canónico.

En lo que respecta a la decoración de una habitación, hemos de entender que ésta nunca fue algo irreflexivo o aleatorio, sino una acción producida por unas causas concretas que buscaban producir determinados efectos tanto en los habitantes como en los posibles visitantes, si el ambiente era público. Los elementos presentes en la estancia que estudiamos parecen indicar una función pública o semipública de la misma; sería extraño que una ornamentación tan rica se destinara sólo al disfrute en la intimidad de un cubículo privado.

Su riqueza iconográfica y, más aún, la presencia de musas no es un elemento clave para aplicarle una función determinada. Los principales paralelos campanos sólo parecen indicarnos que este tipo de ambientes cuentan, efectivamente, con una función de representación, es decir, aquella destinada al recibimiento de invitados por parte del propietario y cuya misión principal era reflejar la imagen que el *dominus* quería ofrecer de sí mismo. Partiendo de esta premisa, se nos abren infinitas posibilidades a analizar.

Podríamos pensar que se trata de un triclinio, donde la cena –comida más consistente del día– era un acto de representación social (Uribe, 2008:

⁵⁵ Evidentemente, la autora aporta una lista más extensa de criterios en los que nos podemos basar para la identificación de una estancia: la posición del espacio dentro de la vivienda, la morfología en planta, los objetos materiales presentes en la misma, etc. Sin embargo, por las características de nuestro hallazgo, nos es imposible basarnos en ellos para la tarea que ahora nos ocupa (Uribe, 2008: 516).

523). La decoración que aquí presentamos se adaptaría perfectamente a este contexto. Por otro lado, contamos con varios paralelos de *triclinia* adornados con musas, de los cuales destacamos los localizados en la Casa del Menandro (I 10, 4), la Casa degli Amanti (I 10, 11), la Casa di M. Epidio Rufo (IX 1, 20) y la Casa del Ristorante (IX 5, 14), todos ellos en Pompeya (Moormann, 1997a: 100-101). Finalmente, también podríamos basarnos en las dimensiones que hemos propuesto para nuestra estancia –5,53 x 3,25 m- si la habitación tuviera cinco paneles en los lados longitudinales. No diferirían en demasía de las medidas documentadas en Pompeya para esta clase de salas –6 x 4 m de media-⁵⁶.

Sin embargo, se aleja de la norma decorativa que impera en este tipo de espacios, la cual consiste en la presencia de una bipartición entre el lugar de tránsito y el de banquete. Por otro lado, en la *Domus* 3 ya se ha documentado la existencia de un triclinio que en su día se situó en la tercera planta, cuya ornamentación sí se adapta perfectamente a las características antes señaladas. Pudiera ser, por otra parte, que uno de ellos fuera el triclinio de verano y otro el de invierno, o dos triclinios sin diferenciación estacional. Este fenómeno se constata en muchas viviendas romanas, sirva de ejemplo a este respecto la Casa de Hércules en *Celsa*, la Casa de Villanueva y la Casa 2B, estas dos últimas en Ampurias (Uribe, 2008: 540-543). Por tanto, como se trata de una hipótesis de difícil comprobación, optamos por dejar abierta esta cuestión.

Otra posibilidad sería que se tratase de un salón triclinar, estancia que se caracteriza por estar siempre decorada de forma lujosa y por destinarse a la recepción de las visitas, utilizada en algunas ocasiones como sala de banquetes, aunque sin estar decorada necesariamente como un triclinio⁵⁷.

En cualquier caso, la mayoría de habitaciones de este tipo presentan unas dimensiones muy superiores a las propuestas para nuestro caso. Así se

⁵⁶ P. Uribe argumenta que: “La simple disposición de tres lechos en forma de U necesitaba un espacio al menos de 4 x 4 m” (Bek, 1983 *apud* Uribe, 2008: 539), dimensiones ligeramente superiores –al menos en uno de los lados- a las que presenta nuestra habitación.

⁵⁷ Véase CEL.2.1.3.10.

muestra en la Casa de los Delfines de *Celsa* –6 x 10,80 m-, en la Casa de los Morillos de *Iulobriga* –8 x 6,7 m- o en la Casa de *Likine* en La Caridad –6,52 x 9,20 m-, por ejemplo (Uribe, 2008: 552 y ss.). Finalmente, hemos de acudir a la propia lógica: el triclinio ya identificado en la *Domus* 3 tendría un muro de 8,45 m ante lo cual nos preguntamos ¿Realmente tendría sentido un salón triclinar más pequeño que el triclinio? Por otro lado, también sería ilógico apostar por una habitación de este tipo habiendo desechado, en principio, la hipótesis de la existencia de dos triclinios.

Pudiera ser que se tratara de un tablino, ya define mejor el sentido público anteriormente comentado. Además, contamos con varios casos de tablinos decorados con musas, por ejemplo en la Casa della Caccia Nuova (VII 10, 3) y en la Casa dei Dioscuri (VI 9, 6), ambos ejemplos en Pompeya (Moormann, 1997a: 100-101).

Se presentan, sin embargo, varios problemas a la hora de validar esta hipótesis. Los criterios fundamentales para identificar una estancia como tablino son de carácter arquitectónico, no pudiendo señalar aquí ningún esquema decorativo estandarizado. Efectivamente, se han interpretado como *tablina* aquellas habitaciones dispuestas en la cabecera del atrio abiertas totalmente al mismo y sin puerta. La habitación que presentamos tendría cuatro paredes por lo que, forzosamente, no quedaría totalmente abierta. Cabe decir, por otra parte, que este último argumento no es irrefutable ya que encontramos ambientes de esta clase con cuatro muros con un acceso realizado a través de una pequeña entrada. El tablino (H.4) presente en la *Domus* 1 es un buen ejemplo de ello.

En cuanto a las medidas si se tratara de un tablino, sería de forma y dimensiones –3,25 x 5,53 m- distintas a las habituales para estos espacios en las *Domus* 1 y 2, de 3,3 x 3,9 m y de 3,6 x 4 m respectivamente, lo que, en principio, tampoco debería extrañarnos ya que el triclinio identificado en la *Domus* 3, de 8,45 m de longitud, contó con unas medidas mayores a las de este

tipo de espacios localizados en las citadas casas contiguas, de 6,65 x 4,50 m y 5,10 x 3 m (Martín-Bueno y Sáenz, 2001-2002: 138 y 142).

Por último, de acuerdo con el carácter público que suponemos, nos hemos planteado la posibilidad de que fuera un “dormitorio de aparato”⁵⁸. Con esto nos referimos a cubículos suntuosos con un uso menos reservado al habitual y cuya función conectaría con la vida social del *dominus*. No es extraño tampoco encontrar musas decorando cubículos en Pompeya, y así se hace constar en la Casa (I 7, 19), en la Casa del Menandro (I 10, 4), en la Casa di L. Cecilio Giocondo (V 1, 26) y en la Villa dei Misteri (Moormann, 1997a: 100-101).

Por sus dimensiones, no diferiría en exceso de las habitaciones identificadas de esta manera halladas en *Bursao* (Borja) –de 6,5 x 4,8 m- en la Casa de Dioniso en *Thenae* –de 6 x 4 m- y en la Casa de Aquiles en *Thysdrus* –5,6 x 3,9 m-, entre otras. Sin embargo, todos los ejemplos se datan a partir del siglo II d.C. y, además, son ambientes totalmente abiertos al atrio o al peristilo (Uribe, 2008: 595). Así pues, nos parecería sumamente arriesgado apostar por esta opción.

Con los datos expuestos, no estamos en disposición de decantarnos por una u otra opción. Así pues, concluimos que se trataría de una habitación de representación sin que los indicios arqueológicos, las características del hallazgo, la propia decoración y los paralelos establecidos, nos dejen concretar más a este respecto.

CONJUNTO BIL.2.3.3.2: Entre el patio porticado (H.32) y la estancia (H.18)

Características técnicas

a) Mortero: No se conservan datos.

⁵⁸ Denominación que da P. Uribe (2008: 595).

b) Sistema de sujeción: No se conservan datos.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: La paleta cromática es muy reducida. No se realizaron análisis químicos por lo que sólo podemos citar aquí los pigmentos utilizados, no sus características. Éstos fueron el negro y el rojo mayoritariamente, y de forma menor, el gris y el blanco.

El fresco fue la técnica empleada, a juzgar por las características de adherencia y conservación de los colores. Efectivamente, algunos fragmentos presentaban la pulverulencia que sufren los pigmentos con el paso del tiempo cuando han sido aplicados con este método.

El orden lógico de aplicación fue el siguiente: primero se extendió el color rojo correspondiente al panel central y el blanco de la zona superior; posteriormente, el negro del zócalo, los laterales y la parte superior, para finalizar aplicando los filetes y el ornamento central.

e) Particularidades: La inexistencia de trazos preparatorios, pudo ocasionar un ligero descentramiento del cuadrado central respecto a la superficie a decorar, lo cual desluce la pintura. Lo mismo ocurre con el candelabro que, además de que fue dibujado al revés, no está totalmente en el centro de la composición.

En este caso podemos estar hablando de un taller artesanal de calidad limitada, sobre todo por la escasa planificación para la disposición de los motivos.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: Sobre un zócalo negro de 30 cm de altura se asienta un panel medio rojo de 1,36 m de altura, enmarcado por un filete blanco de 0,5 cm

seguido de una banda negra de 9,4 cm de anchura en los laterales y 6 cm en la zona superior.

Zona media: Se halla atravesada en el centro por un candelabro que dista 92,5 cm del lado derecho, y 86 cm del lado izquierdo. Presenta una curiosa anomalía puesto que está pintado del revés, de manera que el remate superior corresponde claramente a una base, transformada en remate mediante la inclusión de dos filamentos que cuelgan del mismo, que sí son propios de la sección superior de los candelabros canónicos (Fig. 28). Es de tipo metálico, aspecto conseguido gracias a la utilización de una gama de grises dispuestos de tal manera que simulan la entrada de la luz desde la derecha. A lo largo del fuste, además, existen otros dos cuerpos de filamentos extendidos a modo de palma.

Zona superior: Sólo encontramos el arranque que denota la presencia de una banda blanca de la que se ha conservado una altura de 17 cm.



Figura 28: Panel hallado *in situ* entre las estancias (H.32 y H.18) (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto P. Uribe)⁵⁹

⁵⁹ Actualmente se expone en el Museo de Calatayud.

Estudio estilístico

Candelabro: Las basas que descansan sobre tres pequeñas bolas corresponden a candelabros denominados *à roulettes* o *à boules* en la bibliografía francesa. Se documentan en la zona de Lyon (rue des Farges) (Barbet, 2008: fig. 57) y Saint Roman-en Gal (Leblanc, 2012).

Tal y como hemos visto al tratar los candelabros de tipo metálico en el conjunto anterior, esta tipología es característica de los inicios del III Estilo y, de hecho, se identificaría con el tipo A de la clasificación establecida por A. Barbet (Barbet, 1987a: 21-22). A juzgar por los paralelos, el candelabro que ahora estudiamos pertenecería a las fases más precoces del III Estilo.

Datación

Las pinturas de Lyon y de Saint Romain-en Gal, con las que mantiene una evidente relación, se fechan a comienzos de la Era (Leblanc, 2012). Además, creemos que debe asociarse con otros conjuntos del mismo yacimiento con similares características compositivas (BIL.2.1.3.2.), y ornamentales (BIL.8.1.3.4.), datados en torno a esta época.

Conclusiones

Se trata de una composición sencilla, claramente concebida para una zona de tránsito, tal y como efectivamente es el espacio donde fue hallada. Además de ser simple, hay que reiterar su mala factura, no ya sólo por el hecho de que el artesano se confundió a la hora de orientar el candelabro sino por la mala realización en general, con unas líneas compositivas rectas pero no paralelas entre sí. Desde luego, la técnica de ejecución dista mucho de la calidad manifiesta de los conjuntos de esta *domus* realizados con posterioridad, tal y como hemos comprobado en el caso anterior.

Ya hemos visto la riqueza ornamental de la *Domus* 3 en épocas posteriores, lo que quizá ayude a reforzar la idea expuesta a la hora de hablar

del *tablinum* de la *Domus* 1. Atendiendo a estas decoraciones augústeas, no podemos hablar de un poder adquisitivo medio de los habitantes de esta casa en esta época sino que más bien tendríamos que apostar por las escasas posibilidades a la hora de elegir los talleres en este periodo, teniendo que someterse a uno de escasa pericia.

ANEXO: Avance sobre los conjuntos en fase de estudio.

A continuación describiremos de forma somera y a modo de avance⁶⁰ de futuros estudios, una serie de fragmentos correspondientes a varios conjuntos pictóricos exhumados en los últimos años en la vivienda que ahora nos ocupa. Aunque su puzle, por el momento, está incompleto –de tal forma que no podemos presentar una restitución hipotética- sí podemos establecer ya alguna conclusión basada en sus características estilísticas, las cuales nos van ayudar a la comprensión del discurso decorativo y, sobre todo, de la cronología de la *Domus* 3.

En almacén (H.26) se halló un muro de 8,45 m correspondiente a la estancia superior, cuyas características decorativas permitieron identificar a aquella como un triclinio. La decoración estaba dividida en dos zonas por una pilastra de estuco de color negro. La primera ocupaba 1/3 de la pared, estaba situada en la entrada, y se encontraba decorada por paneles rojos enmarcados por una banda blanca con un rodapié inferior moteado sobre fondo negro. En la segunda parte, correspondiente a los 2/3 restantes de la estancia, se dispuso el mismo rodapié enmarcado, en este caso, por una banda roja (Martín-Bueno *et al.*, 2005: 344; Uribe, 2008: 115-116; 2014). La propia cronología de la vivienda así como ciertos aspectos estilísticos tales como el zócalo moteado de fondo negro y el esquema compositivo basado en una sucesión de paneles rojos, permiten fecharlo, por el momento, en torno al 35/45 d.C.

⁶⁰ Ante la imposibilidad de presentar datos completos, hemos optado por abordar sólo los apartados concernientes a la descripción, el estudio estilístico, la datación y las conclusiones, esperando así la finalización del puzle para completar la información que aquí se muestra de manera resumida.

A la misma fecha parece pertenecer los fragmentos hallados entre las estancias (H.28 y H.29). Por el momento se ha podido identificar el friso superior de la decoración, que muestra una imitación de cornisa seguida de un pavo picoteando unos frutos, y un cuadrado con la representación de una liebre, posiblemente también comiendo algún alimento (Fig. 29). Hallamos un ejemplo muy cercano en el que se representan ambos animales en la pared E XI del Columbario de la Villa Pamphili en Roma. En lo que respecta sólo a la liebre, es en la habitación 16 de la Casa dei Cervi en Herculano (Allroggen-Bedel, 1975: 102) y en la Casa de la Calle Monroy de Cartagena (Fernández, 2008: 162, fig. 24), donde documentamos las representaciones más similares. Efectivamente, todos ellos se encuadran dentro del III Estilo



Figura 29: Friso superior con pavo y panel con conejo procedente del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29) (*Domus 3*, *Insula I*) de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

En las mismas estancias también se diferenció otro conjunto pictórico (Figs. 30-32) cuyo puzle, por el momento, muestra su articulación basada en un rodapié moteado sobre fondo negro y un zócalo dividido en compartimentos

rojos y amarillos mediante bandas verdes; la zona media presenta una organización similar, con paneles rojos que alternan con interpaneles negros separados entre sí por bandas verdes; en estos interpaneles encontramos, además, un fuste de tipo metálico, cuyos remates son, por el momento desconocidos (Martín Bueno *et al.*, 2004: 475).



Figura 30: Rodapié y zócalo del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29) (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)



Figura 31: Zona media con paneles rojos, interpaneles negros y candelabros metálicos, del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29) (*Domus 3, Insula I*) de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

Ciertos ornamentos de estas pinturas (Fig. 32), muy semejantes a los del conjunto BIL.8.1.3.2., de las termas, junto al hecho de haberse hallado con fragmentos de *opus tessellatum* blanco y negro⁶¹ con decoración de triángulos, permiten no sólo fecharlas dentro de los cánones estilísticos del IV Estilo, sino

⁶¹ Técnica introducida en *Bilbilis* a partir de mediados del siglo I d.C.

apuntar dos hipótesis: la primera, que un mismo taller trabajó en las termas y en la *Domus* 3, y la segunda, que la vida de esta casa debió prolongarse más allá de mediados del siglo I d.C., contradiciendo así lo argumentado hasta ahora.



Figura 32: Fragmentos⁶² del conjunto hallado en las estancias (H.28 y H.29) (*Domus* 3, *Insula* I) de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

Llama poderosamente la atención la diferencia en cuanto a la calidad de la producción pictórica entre los artesanos que se encargaron de la decoración fechada en la fase augústea y los que se ocuparon de la datada en torno a los años 35/45 d.C. y en la segunda mitad de siglo.

El conjunto hallado en la estancia (H.27) nos ha permitido comprobar que se utilizaron pigmentos tales como el azul egipcio y el rojo cinabrio, fenómeno que seguramente podremos corroborar en el resto de decoraciones que sólo hemos podido presentar aquí a modo de avance, pues así parece ocurrir, por ejemplo, en el fondo azul –egipcio posiblemente- del cuadrado que contiene una liebre –conjunto hallado entre las tabernas (H.28 y H.29)-.

La finura y delicadeza con la que se realizaron todos los ornamentos y, en general, la buena técnica de ejecución, nos están hablando de maestros artesanos, algo que se vería reflejado en la remuneración obtenida por su trabajo. En resumen, todos los datos apuntan a las altas posibilidades económicas del el dueño de esta casa, hipótesis avalada por la propia posición de la misma en uno de los mejores sectores de la ciudad.

⁶² Obsérvese la similitud con los símbolos sacerdotales presentes en los interpaneles del conjunto BIL.8.1.3.2. de las termas.

No podemos alegar, sin embargo, al menos hasta donde hemos analizado, que este hecho fuera acompañado de un elevado estatus social. Como hemos apuntado, parece hacerse muy evidente su deseo mostrar la riqueza que poseía, pero es este mismo fenómeno el que podría indicar que el individuo estaba imbuido todavía en una carrera de autoafirmación de su prestigio, hipótesis que P. Uribe propuso para los habitantes de la *Domus 1* (Uribe, 2004: 207-208) y que, en el estado actual de las investigaciones, creemos acertada para el propietario de la vivienda que ahora nos ocupa.

Esta segunda hipótesis, más concerniente a su posición social que a su nivel adquisitivo, vendría avalada por la propia decoración de la estancia (H.27). Bien es cierto que una habitación ornamentada con figuras tan propias de la cultura romana como las musas podría suponer un nivel cultural alto del propietario; sin embargo, si tenemos en cuenta todos los factores que hemos enumerado más arriba, apostamos más por un deseo buscar cierto reconocimiento público.

Analizado el nivel económico y la posible situación social, queda por esclarecer el origen de los habitantes de la *domus*, ante lo cual se nos plantean dos hipótesis.

Por un lado, podrían ser inmigrantes itálicos, o los hijos de ellos, instalados en *Bilbilis*, como creemos que ocurriría con las *Domus 1* y *2*, quienes buscarían, a través de la decoración, guardar celosamente las tradiciones culturales romanas. También podríamos pensar que esta vivienda estuvo ocupada por indígenas con una posición económica elevada e integrados en todo el proceso que hemos descrito, que desearían, entre otros muchos factores, expresar su admiración por la nueva cultura asentada en el valle del Ebro, aunque sus verdaderas intenciones fueran equipararse social y económicamente a las élites representantes del modo de vida romano. Dado que nos encontramos en un momento avanzado del siglo I d.C., consideramos más factible que se diera esta segunda opción. Lo cierto es que ambas

posibilidades no son excluyentes entre sí: fuera indígena o romano, podía estar imbuido en esa carrera de demostración de prestigio.

2.3.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

Los restos pictóricos más antiguos de esta *domus*, conservados entre el patio porticado (H.32) y la estancia (H.18) nos remiten a inicios del siglo I d.C. El resto de conjuntos pertenecientes al triclinio, y a las estancias situadas sobre las tabernas, nos llevan hasta los años 35-45 d.C., por lo tanto a la fase más tardía de las *Domus* 1 y 2. Finalmente, el segundo de los conjuntos hallado entre dos tabernas (H.28 y H.29), nos aporta una importante información: en la segunda mitad del siglo I d.C. se continuó decorando la *domus* que ahora nos ocupa. En resumen la *Domus* 3 fue construida con posterioridad y tuvo más pervivencia en el tiempo que las dos viviendas vecinas, siempre y cuando estemos de acuerdo en que los conjuntos analizados provienen de las estancias superiores.

No queda sino concluir que el examen de las decoraciones de la *Insula* I, ha aportado datos muy interesantes no sólo para la comprensión de las decoraciones en sí sino para el conocimiento de la dinámica constructiva de la estructura arquitectónica.

3.1. Casa del Ninfeo⁶³ o Casa del Larario y el sector CIV

3.1.1.-Cronología:

Último cuarto del siglo I a.C.⁶⁴-siglo II d.C.

3.1.2.-Descripción:

La Casa del Ninfeo y el sector CIV se sitúan en la zona central del yacimiento; a sus pies discurría el *cardo maximus* que unía las termas, el foro y las barriadas orientales de la ciudad, lo que es indicio de que nos encontramos en otro de los lugares privilegiados del yacimiento.

Cronológicamente, la estructura presenta dos fases constructivas: la primera, fechada en la segunda mitad del siglo I a.C., y la segunda en época flavia, momento en el que se debieron construir las piletas de forma semicircular y las estancias de uso artesanal relacionadas con la vivienda. Durante el s. II d.C. se llevan a cabo distintas reformas arquitectónicas, consistentes en la eliminación de varios muros, el levantamiento de otros y el tapiado de algunas puertas. La casa no parece ir más allá de finales del citado siglo, siguiendo así la tónica general del yacimiento.

Se dispone en terrazas, adaptándose a la orografía del terreno, hecho que afectó a la distribución interna de sus habitaciones. Aunque con toda seguridad la vivienda se articulaba en diversos pisos, solamente se conserva el principal que daba a la calle.

⁶³Esta denominación se debe a la presencia de unas estructuras semicirculares identificadas, en las primeras excavaciones efectuadas, con una fuente monumental, es decir, un ninfeo (Martín-Bueno, 1991: 177-178; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 347-422). Los trabajos más recientes han permitido comprobar su conexión con una *domus* de considerable tamaño, en la que se documentan estructuras artesanales relacionadas con la elaboración de vino, con las que parece estar vinculada. Para una descripción general de la casa, véase Martín-Bueno 1975; Martín-Bueno, 1991: 177-178; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 347-422; Sáenz *et al.*, 2005a; 2005b; 2006a; 2006b; 2008; 2009; 2010: 446-448; Sáenz y Martín-Bueno, 2010; Uribe, 2008: 130-131; 2014; Guiral e Íñiguez.

⁶⁴ Hasta la asimilación de los datos proporcionados por la decoración procedente del *tablinum* –analizados en el capítulo VI dedicado a las decoraciones en época republicana– se creía que la construcción de la vivienda se había realizado a comienzos del siglo I d.C. (ver nota anterior).

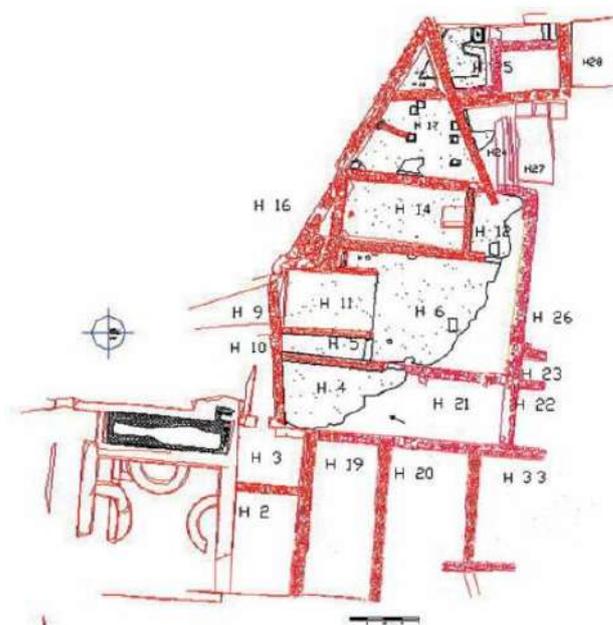


Figura 33: Planta de la Casa del Ninfeo o Casa del Larario de *Bilbilis* (Sáenz *et al.*, 2008)

Según se deduce de la planimetría (Fig. 33), la casa estuvo dividida en dos sectores. El primero es la zona residencial organizada en torno a un atrio testudinado (H.6); y el segundo está formado por dos secciones, la de carácter más artesanal –dedicada a la transformación de líquidos– situada en el lado occidental, y la de servicio y almacén, en el flanco oriental donde las habitaciones parecen articularse alrededor de un patio abierto (H.17).

La zona residencial presenta una típica planta itálica con dimensiones plenamente vitrubianas (Sáenz *et al.*, 2006a: 411), únicamente modificada por cuestiones orográficas. La zona de hábitat se distribuye, como decimos, en torno a un gran atrio testudinado (H.6)⁶⁵, cuya anchura, tal y como indica el autor clásico (*Sobre la Arquitectura*, VI 3, 3) es 3/5 de su longitud. A éste se abrían el resto de las estancias, destacando el *tablinum* (H.11), sólo separado del atrio mediante una fina línea de teselas rojas; el *triclinium* (H.4) y dos

⁶⁵ C. Sáenz y M. Martín-Bueno recientemente han expuesto que se trataba de un atrio testudinado (Sáenz y Martín-Bueno, 2010: 826), afirmación con la que está de acuerdo P. Uribe (2014) ya que, según la autora “sería extraño que existiese un atrio toscano sin ningún sistema que evidencie la evacuación de aguas que toda instalación abierta debería tener. Por lo tanto, nos parece más coherente, ante la ausencia de este testimonio, que se tratase de un espacio cerrado, como un atrio testudinado”.

cubicula (H. 12 y 21). Sin duda, la estancia más significativa es la habitación (H.13), interpretada como un *sacrarium* provisto de un larario. Por último, la más reciente campaña de excavación realizada el ambiente (H.5), identificado con un pasillo, parece confirmar la hipótesis de C. Sáenz según la cual allí se localizaba la escalera que daba paso a la segunda planta (Uribe, 2014).

La zona artesanal, de servicios y almacenes flanquea a la *domus* por ambos lados: en la parte oriental se sitúa una zona de almacenes (H.14, 17-24, 18-25 y 21), de la que todavía se desconoce su cronología concreta y si conectaba directamente o no con la residencia (Sáenz *et al.*, 2006a: 424). En cualquier caso, parece que sus habitaciones se organizarían en torno a un patio secundario (H.17). En la sección occidental, destinada a uso artesanal, por el momento, destaca el espacio (H.20), identificado con un *torcularium* para la elaboración de vino, ubicado en el sótano de entrada a la vivienda, y formado por dos canales de recogida de líquidos que desembocaban en una pileta.

En esta vivienda los suelos se hallan relativamente bien conservados. Tablino y atrio estuvieron pavimentados ambos, aunque la calidad del primero –elaborado a base de mortero blanco– era mejor que la del segundo, aspecto que no es de extrañar dada la funcionalidad del ambiente (Sáenz *et al.*, 2006a: 413). El mismo tipo de firme encontramos en la habitación interpretada como un triclinio y en el larario. Por otra parte, entre el material de derrumbe hallado en la estancia (H.1) se exhumaron fragmentos de *opus tessellatum*, posiblemente asociados a la decoración pictórica desplomada también en esa habitación.

Al norte de esta vivienda y separado de ella por un vial, encontramos el sector CIV (Fig. 34)⁶⁶. Aunque el edificio está todavía en proceso de excavación, su ubicación, monumentalidad y sistema constructivo parecen indicar la

⁶⁶ Sobre las intervenciones arqueológicas en esta zona, véase: Martín-Bueno *et al.*, 2004: 477-479; 2005: 345-347; Sáenz *et al.*, 2009: 52-57. La identificación con un edificio público está todavía en fase de estudio. Creemos que los restos pictóricos que hemos hallado en una de sus estancias, muy exigüos, no son originarios de esta estructura, sino de un ambiente privado cuya decoración posiblemente se arrancó para utilizarse como material constructivo.

funcionalidad pública del mismo; quizás un posible *macellum*, aspecto sobre el que todavía hay que ser prudentes. Se constata la presencia de un gran patio central enlosado, rodeado de un pasillo perimetral, junto al que se situaban varias cisternas.

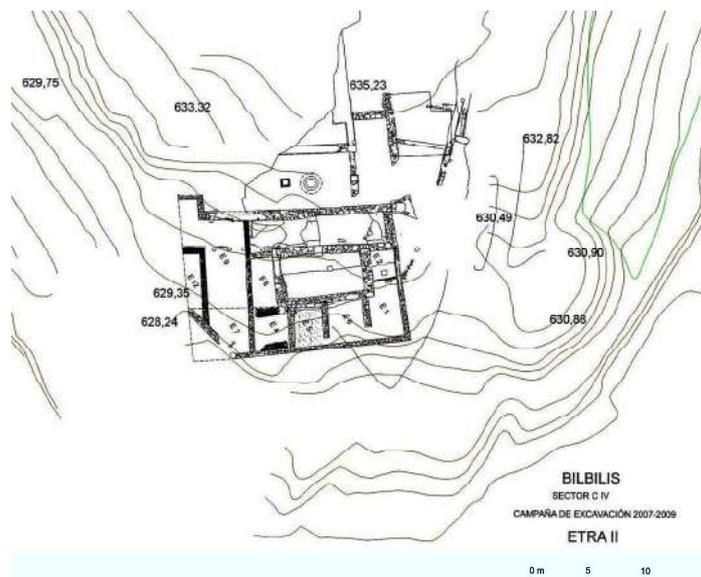


Figura 34: Planta del sector CIV (Íñiguez *et al.*, 2011)

Construido en época augústea, sufrió algunas modificaciones ya a finales del siglo I d.C., apreciándose una serie de compartimentaciones y la instalación de una zona artesanal, reformas que no alterarían su estructura básica pero sí su función, la cual volverá a ser transformada de nuevo en época medieval. En la zona meridional se ha identificado un frente de tabernas (E.1, E.4, E.5 y E.6), abiertas a la calle que la separa de la *Domus* del Ninfeo, así como una serie de espacios vinculados a ellas (E.2 y E.3), y una zona interpretada como cuadras y caballerizas (E.7 y 9).

3.1.3.-Decoración pictórica:

La decoración pictórica de la Casa del Ninfeo cubre un amplio lapso temporal. Debemos tener en cuenta que ya estaba pintada en el último cuarto del siglo I a.C. Sin embargo, es a partir del siglo I d.C. cuando datamos la mayor parte de los conjuntos pictóricos que nos ofrece, algunos de los cuales se

conservaron *in situ*, otros se desplomaron sobre el pavimento de la misma estancia que decoraban, y otros fueron hallados en ambientes distintos a su lugar de origen. Se trata así de una morada representativa tanto de la dinámica pictórica del yacimiento en general como de las distintas formas en que podemos exhumar este material arqueológico.

CONJUNTO BIL.3.1.3.1.: Atrio (H.6)

Estancia pavimentada con terrazo blanco de la que únicamente quedan restos de la decoración *in situ* en el muro oriental.

Características técnicas

Se trata de un conjunto que por cuestiones de restauración se halla actualmente cubierto, por lo que sólo podemos conocerlo a través de las fotos del informe de excavación. Por el momento, nada podemos decir acerca de sus características técnicas, más allá de la gama cromática visible en la foto, con presencia de negro, rojo, amarillo, verde y blanco.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 35)

Sólo observamos el zócalo y parte de la zona media de la pared.

Zócalo: Se articula en una serie de compartimentos negros delimitados interiormente por un filete blanco, bordeados por bandas rojas. En uno de ellos, la banda roja rodea los cuatro lados mientras que en el otro, en la zona superior, ha sido sustituida por una banda verde. Por último, una banda negra que continúa en la zona superior actuando de separación entre los paneles medios, rodea también ambos campos.

Zona media: Dos paneles medios de fondo rojo están encuadrados interiormente por un filete blanco. El panel que linda con la esquina de la habitación está rodeado por una banda amarilla, mientras que el siguiente está encuadrado exteriormente por una banda verde.



Figura 35: Decoración del atrio (H.6) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

Estudio estilístico

Es decoración absolutamente banal basada en unos paneles medios planos rojos encuadrados interiormente por trazos y separados entre sí por bandas negras, y un zócalo con el mismo motivo. Se trata así de un esquema compositivo muy popular en el mundo provincial durante todo el siglo I d.C. En el mismo yacimiento bilbilitano se adopta tanto en pinturas fechadas en el III Estilo, por ejemplo en el conjunto BIL.5.1.3.2., como en el IV, tal y como observamos en el larario BIL.5.1.3.2. y en el conjunto BIL.4.1.3.1. donde, además, hallamos las mismas bandas de separación, verdes y amarillas.

Datación

No hay datos directos o indirectos en los que basarnos a la hora de proponer una cronología para estas pinturas. La vivienda tiene un periodo amplio de vida, con pinturas que indican una gran dinámica decorativa, pues contamos con pinturas fechadas en época republicana, augústea y flavia. Nos hemos basado en la comparación con los conjuntos citados en el apartado anterior, y datados en la segunda mitad del siglo I d.C., para establecer la hipótesis sobre su fecha de realización. Recordemos, por otro lado, que se trata del sector que se encuentra contiguo al larario, cuya decoración, como hemos

dicho, es similar, por lo que no sería extraño que se elaboraran al mismo tiempo.

Conclusiones

Ningún dato más podemos apuntar de esta decoración al no conocer más que el zócalo. Sin duda habremos de relacionarla con el resto de pinturas de la casa para establecer conclusiones acerca de su integración en la dinámica decorativa de la misma.

CONJUNTO BIL.3.1.3.2.: Larario (H.13)

Características técnicas

a) Mortero⁶⁷: En los fragmentos pictóricos⁶⁸ se distinguen tres capas de preparación en las que disminuye el tamaño del árido y conglomerante, y también el espesor de la capa cuanto más se acerca a la superficie pictórica.

Sobre el grosor de cada capa de mortero, no se conservan datos.

Los análisis efectuados revelan como componentes principales la cal mezclada con áridos, materiales a los que se les sumó el yeso⁶⁹. Éste adquiere mayor importancia en las capas exteriores de los fragmentos parietales, siendo protagonista, por otra parte, en todas las capas del mortero planificado para cubrir el techo.

b) Sistema de sujeción: La capa de mortero que se adhirió al muro conserva las improntas del adobe sobre el cual se situó. Debido a los intersticios propios de la superficie, no fue necesaria la realización de otro procedimiento como sistema de sujeción.

⁶⁷ Análisis efectuados por el laboratorio de la Escuela Taller de Restauración de Aragón II.

⁶⁸ El informe no proporcionó datos acerca del mortero de las molduras. Tampoco las pudimos estudiar directamente en este sentido, ya que actualmente se hallan incrustadas en un soporte con el fin de facilitar las labores de restauración.

⁶⁹ Para una reflexión acerca de la composición de morteros en los que se aprecia la utilización del yeso conjuntamente con la cal, véase CEL.2.1.3.10.

En cuanto a las pilastras de los laterales, presentan improntas de las incisiones de agarre entre los morteros.

Cabe destacar también que aparecen las huellas de las cuerdas que en su día rodearon las columnillas del templete; un sistema de sujeción ampliamente documentado en *Bilbilis* como método de ahorro para forrar estructuras de madera (Payueta *et al.*, 2009: 34).

Los fragmentos del techo contaron con el característico entramado de cañas para reforzar la adhesión a la cubierta, documentado gracias a las improntas dejadas por las mismas en el mortero.

Finalmente, en los reversos de algunas de las molduras, se conserva la señal producida por de los anclajes de madera.

c) Trazos preparatorios: La capa pictórica se ha conservado relativamente bien. A pesar de ello, hemos documentado trazos preparatorios impresos marcando la mitad de los interpaneles –cuya huella incita a pensar que fueron realizados mediante un cordel, algo extensible con toda probabilidad al resto de las líneas maestras- y trazos preparatorios pintados en negro bajo los filetes blancos que flanquean las bandas que enmarcan los paneles rojos.

d) Colores y técnica pictórica: Se recogieron varias muestras que revelaron la utilización de la siguiente paleta pictórica⁷⁰:

Azul: azul egipcio.

Blanco: procedente de la cal.

Negro: procedente del carbón.

⁷⁰ En la pared de fondo que se encuentra sobre el altar, y de la cual no conservamos prácticamente nada, sabemos que se emplearon el azul egipcio, el rojo óxido, el rosa y el blanco. Las molduras y apliques figurados se pintaron de rojo, blanco y verde, de tal forma que no desentonaban con los colores predominantes del resto de la habitación.

Ocre: tierras ricas en hidróxido de hierro.

Rojo: procedente del óxido de hierro y también del cinabrio.

Verde: tierras verdes.

Los análisis indicaron que estos colores se aplicaron sobre una capa de cal, característica de la técnica al fresco, aunque se aprecian igualmente ciertos retoques en seco.

En cuanto al orden de ejecución, en el zócalo primero se cubrió el fondo de rosa y luego se salpicó sobre él el color rojo, luego el verde, en tercer lugar el negro y finalmente el blanco. En los paneles laterales, el rojo de fondo se dispuso primero, después el negro de las bandas exteriores y más tarde el verde. En último lugar fueron pintados los filetes blancos que delimitan las bandas. En los dos paneles sobre los que se asienta el altar escalonado, el color blanco, al ser el de fondo, fue extendido en primer lugar, posteriormente el negro de los filetes y el verde de las bandas y, finalmente, el rojo.

e) Particularidades: No se aprecian con claridad jornadas de trabajo, pero sí que a unos 30 cm del ingreso a la estancia, en ambos lados, se documentan dos incisiones verticales que quizá estén marcando este hecho, aunque también pueden tratarse de equivocaciones.

No contamos aquí con una paleta pictórica muy variada. Pensamos que el azul egipcio y el rojo cinabrio se reservaron para pequeños detalles del panel de fondo situado por encima del altar, mientras que para el resto de la decoración se optó por una pobre gama cromática con predominio de pigmentos más económicos en consonancia con la austeridad pictórica mostrada por la ausencia de repertorio ornamental. Esto sin duda contrasta con las figuras de estuco seleccionadas para adornar la capilla: eran las que realmente sustentaban el aparato decorativo del conjunto. Fueron los artesanos encargados de trabajar el estuco los que demostraron su gran pericia técnica.

Descripción y restitución hipotética

ESTRUCTURA

Ocupa un espacio de pequeñas dimensiones –1,92 x 1,16 m- dedicado al culto familiar, que identificamos con un *sacrarium*⁷¹. Presenta una forma rectangular con tres paredes principales y una cuarta, abierta al atrio, en la que se situó el vano de acceso⁷². Al fondo de la habitación hay un altar escalonado con tres repisas en el cual, a juzgar por las improntas dejadas en negativo, descansarían dos columnitas que sustentarían a su vez un frontón, de tal forma que nos hallaríamos ante un larario tipo *aedicula*⁷³.

Un aspecto sobre el que debemos detenernos es la entrada a la capilla (Fig. 39). Tal y como apreciamos en la imagen, la pared derecha giraba interiormente mientras que la izquierda lo hizo hacia el exterior. Por otro lado, y a juzgar por el informe de excavación, parece que el acceso inicial fue más amplio. Posteriormente, se decidió reducir el vano a través de la aplicación de dos pequeños tramos de adobe a ambos lados del mismo, uno de los cuales, el situado a la izquierda, seguramente estuvo coronado por un capitel –hipótesis establecida por la disposición del adobe y por la existencia de un fragmento de basa perteneciente a una posible pilastra (Fig. 40)- quizá para darle cierta solemnidad al conjunto.

⁷¹ Sáenz *et al.*, 2005a: 386-388; 2005b: 29; 2006a: 414-417; 2006b: 26-30; Sáenz y Martín-Bueno, 2010: 823-826; Sáenz Preciado *et al.*, 2010: 446-448.

⁷² Excepto la pared donde se situaba el altar –pared norte-, el resto –las cuales conservan *in situ* una altura de 1,50 m aproximadamente-, estaban formadas por un zócalo de piedra y un recercamiento de adobe, con una viga de madera como elemento de separación entre ambos sectores. La pared correspondiente al altar contó con una estructura de adobe adosada al muro (Payueta *et al.*, 2009: 30 y 34).

⁷³ Adoptamos las denominaciones recogidas por M. Pérez Ruiz: el término *sacrarium* para capilla de culto en el interior de la *domus*, y el término *aedicula* para larario en forma de templo –*aedes*- en miniatura, con dos partes diferenciadas: el templete en sí mismo y su basamento (Pérez Ruiz, 2007-2008: 215-219). Sobre el concepto de larario, véase la nota 54 del conjunto CAES.5.1.3.1.

M. Pérez Ruiz señala que los *sacraria* y *aedicula* son el tipo de larario más común en *Hispania*, pero advierte que este hecho quizá no se deba tanto a su popularidad sino a tratarse de estructuras para el culto doméstico más fácilmente conservables que otras –por ejemplo, los lararios pintados- (Pérez Ruiz, 2012: 242).

DECORACIÓN PICTÓRICA

El esquema pictórico de la estancia es muy simple. Se basa en la sucesión de paneles separados por bandas y diferencia claramente dos zonas, por un lado las paredes y por otro el frente.

Zócalo de los muros laterales: Cuentan con un zócalo de 29 cm de altura salpicado sobre fondo de color rosa con manchas, gotas y motas verdes, negras y blancas bastante gruesas, seguido de un filete blanco de 1 cm, una banda negra de 3 cm y un filete de 0,5 cm.

Zona media de los muros laterales: Estos elementos dan paso a la zona media que muestra una decoración simétrica consistente en paneles rojos –que no presentan las mismas medidas⁷⁴- encuadrados por una banda verde y una negra. La banda verde, de 2 cm, se halla flanqueada por filetes blancos de 0,5 cm. En los ángulos exteriores, se disponen cuatro –o dos en algunos casos- puntos en diagonal, y dos lengüetas a cada lado del comienzo del motivo. Están separados entre sí por bandas negras, de 7 cm cuando se disponen verticalmente, y de 2 cm cuando lo hacen de manera horizontal, también flanqueadas por filetes blancos.

Zona superior de los muros laterales: La zona superior, precedida de estas dos bandas, es de color blanco. No sabemos la anchura de la misma pero si establecemos una hipótesis sobre su remate, el cual se efectuaría mediante una cornisa con apliques de cabezas masculinas, policromadas, que se ubicarían en los ángulos de la estancia, sobre la *aedicula*, y que identificamos con dos divinidades masculinas, cuya mirada se dirigiría claramente hacia abajo, observando el desarrollo del culto.

Altar: Una banda negra, de 5,5 cm en la izquierda y 6 cm en la derecha, da paso a las pilastras que enmarcan el altar. Estas pilastras bordean el

⁷⁴ Las medidas de dichos paneles son las siguientes: de los situados a la izquierda, el más cercano al altar tiene unas dimensiones de 1,18 x 0,75 m, y el más alejado de 1,18 x 0,41 m. De los paneles situados a la derecha, el más cercano mide 1,18 x 0,40 m y el más alejado 1,18 x 0,60 m.

templete por lo que no se prolongan hasta el suelo de la habitación sino hasta el inicio del *podium* que sustenta el templete. En este sector, al no haber pilastras, la banda negra mide 8 cm en el lado izquierdo y 6,5 cm en el derecho.

En lo que respecta a la zona del altar, presenta un zócalo blanco de 25 cm de alto y de fondo blanco. A continuación, dos paneles se hallan enmarcados por una sucesión de bandas flanqueadas por filetes. La más exterior, de color negro y con una anchura de 3,5 cm –en los laterales disminuye hasta los 3 cm- está limitada en su lado exterior por un filete rojo de 0,6 cm. Le siguen nuevamente dos filetes rojos de 0,5 cm, que enmarcan un filete verde de 0,7 cm. Posteriormente, otra banda blanca, de 4,7 cm en el panel izquierdo y 5,1 cm en el panel derecho, está seguida por dos filetes rojos de 0,5 cm que vuelven a encerrar, en este caso, una banda también de color verde de 2,3 cm. El más exterior tiene en sus ángulos cinco puntos –o cuatro en algunos casos- que se disponen en forma de cruz, y lengüetas que cortan los filetes. Por último, los paneles de fondo blanco se hallan encuadrados interiormente por un trazo de color negro de 0,3 cm, el cual también cuenta en sus esquinas con cinco puntos, en este caso en diagonal, y dos lengüetas. Este fondo blanco, diferente a la decoración de las paredes laterales del *sacrarium*, no hace sino destacar la importancia de la *aedicula* como centro del culto.

La parte superior de este basamento, en forma de bloque paralelepípedo sobre el que apoyaba la *aedicula*, constaba de tres repisas –similares a las que presenta el larario localizado en el peristilo F de la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7-38) (Boyce, 1937: 57-58; n. 221, lám. 38,2; Schefold, 1957: 154; Fröhlich, 1991: 281, n. L74, lám. 38,1-2; Seiler, 1992: 40 y 47-48, figs. 292-300; Giacobello, 2009: 277, n. V58)- cuya parte horizontal es blanca y su parte vertical, roja. En la primera, de 12 cm de profundidad y 9,5 cm de altura, podemos ver hoy los huecos de las columnas que formaban parte del templete, que se hallan a 25 cm de las pilastras⁷⁵. Cuentan, además, con una banda negra de 3,5/4,5 cm de espesor que los rodea. La segunda repisa tiene

⁷⁵ Estas columnas se incrustarían en los huecos, a diferencia del larario de *Caesar Augusta* (CAES.5.1.3.1.), donde este elemento apoyaría directamente sobre la superficie plana.

16,5 cm de profundidad y 8 cm de altura, mientras que la tercera cuenta con hasta 24 cm de anchura horizontal. En ellas se depositarían las divinidades, las ámulas y las ofrendas.

Los elementos de estuco recuperados nos permiten reconstruir un larario tipo *aedicula*⁷⁶, con dos columnas rematadas por sus correspondientes capiteles corintios, policromados en verde y rojo, sobre los que apoyaba el entablamento que sostenía el tímpano, cuyos ángulos estuvieron adornados con apliques también pintados, de los que se ha recuperado el torso de una figura infantil (*infra*). Se trata, por tanto, de un larario ambicioso, una estructura construida sobre el podio y no incrustada; un templete que además se insertaría en una suerte de capilla o *sacrarium*.

Finalmente, algunos fragmentos son indicativos de la existencia de un techo de fondo blanco, decorado a base de elementos vegetales en tonos ocres y verdes. Desgraciadamente, debido a la mala conservación de los mismos, no podemos concretar más al respecto (Fig. 36).



Figura 36: Uno de los escasos fragmentos conservados del techo del larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

⁷⁶ Sobre los distintos tipos de lararios romanos y sobre la descripción de este tipo concreto, ver nota 59 del capítulo VIII.



Figura 37: Imagen del larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* vista desde el atrio (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)



Figura 38: Exposición del larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* en el Museo de Calatayud (Foto de P. Uribe)



Figura 39: Vista de la entrada al larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (al fondo, el atrio) (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)



Figura 40: Basa de la posible pilastra entre el larario y el tablino (H.11) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo de la Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

MOLDURAS Y APLIQUES

A continuación describiremos la serie de molduras y apliques halladas en el transcurso de la excavación y estableceremos hipótesis acerca de su ubicación.

Cabeza 1⁷⁷ (Fig. 41.1): Parte de la esquina de una moldura –21,5 cm de largo x 31,5 cm de ancho x 8,6 cm de alto-, donde el ángulo está decorado con un rostro masculino. Ésta y la siguiente cornisa están formadas por una faja seguida de un óvolo, un filete y una gola. Por último, dos filetes dan paso a un cuarto de bocel que finaliza la composición.

Cabeza 2 (Fig. 41.2): Parte de la esquina de una moldura –19,8 x 8,8 x 12,3 cm-, donde el ángulo está decorado con un rostro de características muy similares al anterior. Posiblemente ambas molduras se situaron en las esquinas superiores de la habitación. Su disposición, con la mirada dirigida hacia la parte inferior, indica que esta se proyectaba directamente sobre el orante.

Moldura con franja roja y cabeza (Fig. 42.1): Parte de la esquina de una moldura –34,4 x 16,2 x 11,6 cm- donde el ángulo izquierdo está decorado con un rostro masculino que mira hacia el lateral del mismo lado. Uno de los filetes de la moldura está pintado de rojo. Su composición, simple, comienza con una faja seguida de una gola que da paso a un filete y a una nueva gola. Otro filete da paso al cuarto de bocel que finaliza la moldura.

Moldura con hoja de acanto⁷⁸ (Fig. 42.2): En el informe elaborado por la Escuela Taller de Restauración de Aragón II, la describen como una moldura de enmarque en forma de U (96,5 x 25 x 14,5 cm). Efectivamente, cuenta con esta disposición, pero su misión no sería la de enmarcar el conjunto sino que, como veremos en el siguiente apartado, recorrería la parte superior interna del

⁷⁷ Los nombres con los que identificamos las figuras son los proporcionados en el informe de la Escuela Taller de Restauración de Aragón II.

⁷⁸ Creemos que, en este caso, hay un error en la reconstrucción de la moldura ya que la hoja de acanto, en realidad, pertenecería a uno de los capiteles de las columnitas del templete y no a la moldura que ahora describimos.

templete. Comienza con una faja, seguida de un filete, una gola y un cuarto de bocel.

Frontón (Fig. 43): Moldura -97 x 6 x 39 cm- que enmarcaba el frontón del templete. Contaría en las esquinas con apliques moldurados de los cuales se ha conservado el de la izquierda, un busto infantil mofletado, con cabello corto y ondulado, con una impronta semicircular en el cuello, y cuyos ropajes se pintaron con los colores predominantes de la habitación, rojo y verde. Las piezas desarrolladas hasta 13 cm por debajo de la moldura en la parte inferior del frontón indican que hubo un desarrollo de la estructura más allá de esa zona, y que además estaba decorada, aunque la mala conservación no nos permita añadir más datos al respecto.

Capitel 1 (Fig. 44.2): Capitel -14,8 x 13,2 x 12,8 cm- formado por cuatro hojas de acanto sobre las que se disponen cuatro florones. Cubren en parte el capitel en sí, el cual se dispone en forma de trapecio invertido formado por cuatro cuerpos cilíndricos que se unen a una superficie plana. Los colores predominantes son, una vez más, el rojo y el verde.

Capitel 2 (Fig. 44.2): Capitel -13 x 13,2 x 12,7 cm- de similares características al anterior aunque conservamos un menor número de fragmentos. Ambos parecen acercarse al orden corintio.

Basa 1 (Fig. 44.1): Fragmentos correspondientes a una de las basas de las columnas -12,3 x 8,5 x 5,5 cm-, seguramente realizadas en madera y revestidas de estuco. Parecen querer simular la basa de una columna de orden corintio, formada por dos toros, uno de los cuales se pintó en blanco y el otro en rojo, separados por una falsa escocia formada por un listel.

Basa 2 (Fig. 44.1): Fragmentos correspondientes a la segunda de las basas -11,8 x 11 x 5,4-, de igual estructura y decoración que el caso anterior.

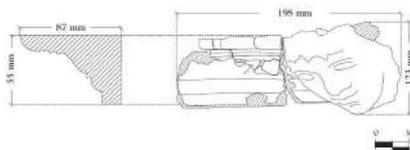
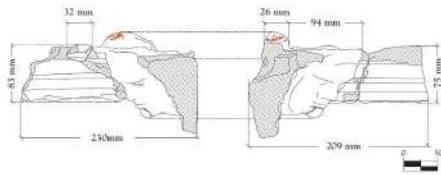


Figura 41: Dibujo e imagen de las cabezas 1 (1) y 2 (2) del larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

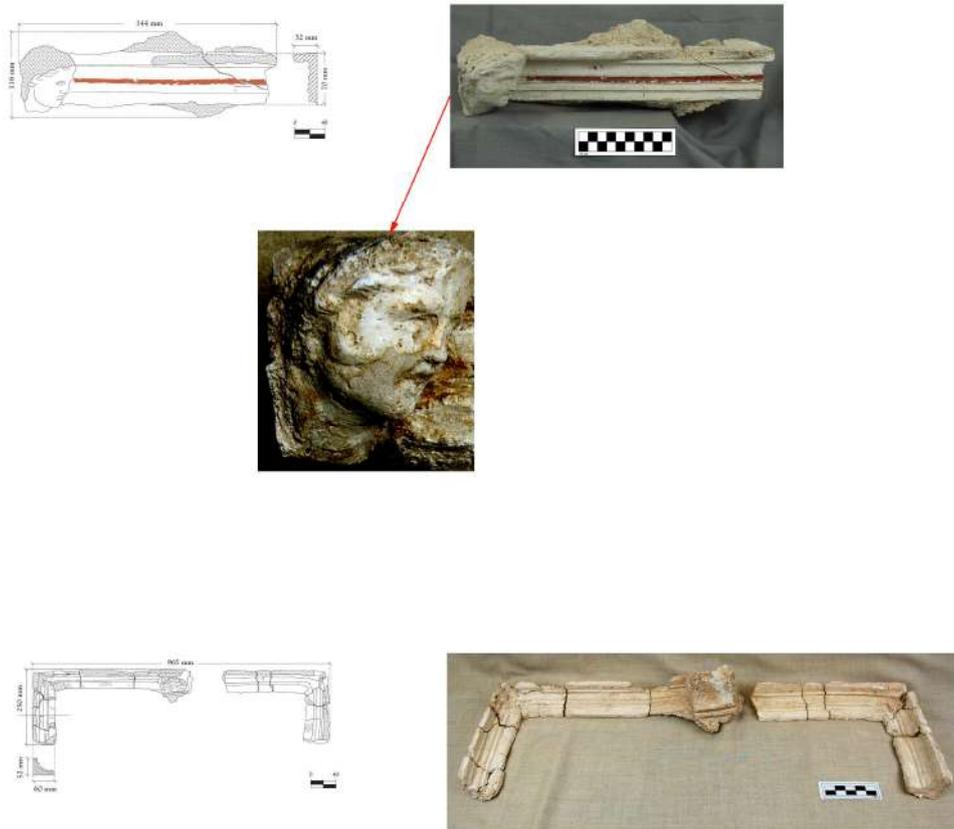


Figura 42: Moldura con franja roja y cabeza (1), y moldura interior del larario (2) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

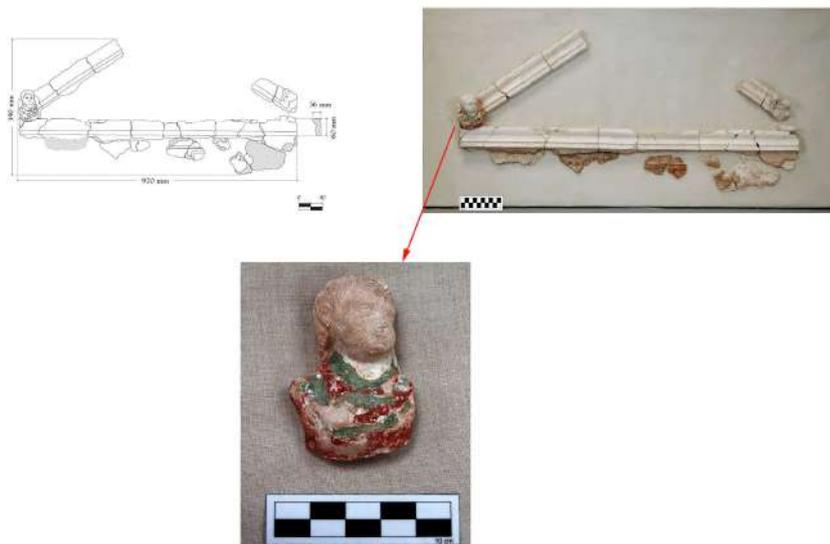


Figura 43: Moldura que enmarcaba el frontón del larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)



Figura 44: Basas (1) y capiteles (2) de las columnas que sustentarían el frontón del larario de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

PROPUESTA DE RESTITUCIÓN

En cuanto a la restitución de las paredes del *sacrarium*, no queda duda: el hallazgo de la mayor parte de los fragmentos *in situ* y la correcta metodología empleada por el personal de la Escuela Taller de Restauración de Aragón II permiten conocer perfectamente la disposición de los muros laterales de la capilla, y la parte concerniente al *podium* y al pequeño altar escalonado de la *aedicula* (Figs. 37 y 38).

Más problemas hemos encontrado a la hora de intentar restituir la conexión entre el frontón y las columnas, y la disposición de las molduras y del resto de los elementos de estuco. La hipótesis principal era, observando cómo se mostraban los fragmentos pintados de la parte inferior del frontón, que éste quedaba adosado al muro y dichas piezas decoradas pertenecían al fondo de la pared. Sin embargo, tal localización presentaba ciertos inconvenientes, sobre

todo porque no permitía unir el frontón con las columnas, que quedaban varios centímetros por delante, a juzgar por los huecos de las mismas presentes en el primer escalón del altar, cuyo diámetro coincide perfectamente con las basas que se han conservado (Fig. 44.1). El siguiente problema fue la restitución de las cuatro molduras con apliques figurados. Era evidente la ubicación en una zona de esquina de las dos primeras (Figs. 41.1 y 2). La situación de la tercera, más pequeña que las anteriores y decorada además con una franja roja (Fig. 42.2), planteaba mayores dudas, lo mismo que la cuarta moldura en forma de U, aspecto que incitaba a pensar que enmarcaba algún elemento o decoración.

La clave para conectar todos los elementos y, por tanto, para solucionar esta serie de cuestiones, la hallamos buscando posibles paralelos de la *aedicula* objeto de nuestro estudio. Ya hemos comprobado, al tratar el larario de *Caesar Augusta* (CAES.5.1.3.1.), los numerosos ejemplos documentados de esta tipología concreta, de los cuales el más importante para discernir los problemas de nuestro caso es el larario presente en el *vidriarium* de la Casa dei Principe di Napoli (VI 15, 7-8), concebido también como un edículo en forma de templete en la parte superior de un podio. Está formado por cuatro columnas revestidas de estuco rojo y amarillo, de basa cuadrada en este caso y dotadas de capiteles adornados con hojas de acanto. Sobre un sector amarillo denominado “*atico*” –zona entre las columnas y el frontón que también creemos que existiría en nuestro larario- delimitado en su parte inferior por una moldura, apoya el frontón enmarcado por otra moldura azul, interrumpido por un arco de medio punto (Boyce, 1937: 55, n. 214, tav. 32,2; Strocka, 1984a: 31-32; Giacobello, 2009: 276, n. V57). En el interior del templete, la moldura situada directamente encima de las columnas continúa, rasgo muy importante ya que nos da la clave para restituir una de nuestras molduras (Fig. 42.2) de similares características.

Tal y como demuestra este ejemplo, nuestro caso podría tratarse de un larario tipo *aedicula* con una cubierta, presumiblemente a dos aguas, cuya fachada se correspondería con un frontón decorado con apliques en estuco, de

los cuales se ha conservado una cabeza infantil casi a modo de acrótera (Fig. 43), seguido de un friso decorado, no con relieves en este caso –como de hecho encontraríamos en un templo de orden corintio real-, sino con elementos pintados; y a esta zona, por tanto –en la descripción del larario de la Casa dei Principe di Napoli (VI 15, 7-8) la denominan como “*atico*”- consideramos que corresponden los pequeños fragmentos pintados que se conservan en la parte inferior del frontón (Fig. 45). Finalizando este sector hallaríamos la cornisa que presenta una banda roja y un aplique en estuco, en forma de cabeza masculina, en su extremo izquierdo (Fig. 42.1).

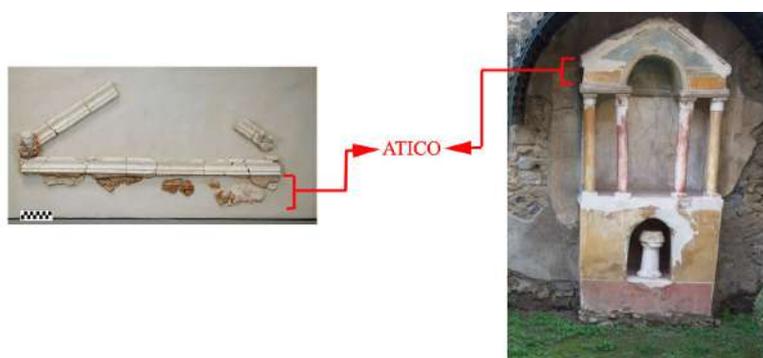


Figura 45: “*Atico*” presente en el larario (H.13) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* y en la Casa dei Principe di Napoli (VI 15, 7-8) de Pompeya.

En cuanto a la moldura (Fig. 42.2), consideramos que recorrería, como ocurre en el larario de la Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7-38), la parte superior interna del mismo (Fig. 46)⁷⁹.

Finalmente, quedaban por situar las molduras con apliques de cabezas masculinas en el centro. La mirada e inclinación de éstos, así como el ángulo de la propia moldura, no dejaba lugar a dudas de su disposición en los rincones superiores formados por las paredes laterales en su unión con el muro de fondo, “observando” así al orante.

⁷⁹ En la fotografía que hemos expuesto, la moldura está al revés, es decir, habría que girarla 180° para comprender su disposición dentro del templete.



Figura 46: Larario de la Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7-38) en Pompeya. Detalle de cómo la moldura recorre la estructura en la parte superior interna (Foto de N. Blanc)

El larario bilbilitano simula un templo de orden corintio, en el que incluso el altar escalonado podría simular la plataforma o *krepis* del mismo, con la particularidad de que las columnas apoyarían en el primer escalón y no en el último.

Estudio estilístico

MOTIVOS PINTADOS

Zócalo moteado de fondo rosa: Ya hemos expuesto anteriormente que estos zócalos son característicos de la segunda mitad del siglo I d.C.⁸⁰ Aunque existen algunos ejemplos de la primera mitad, estos suelen estar realizados con motas finas, en ningún caso con las manchas y gotas que aquí se muestran, propias de la cronología que proponemos.

Puntos en diagonal en los ángulos: En varios de los ángulos que forman los filetes que enmarcan bandas existen puntos dispuestos en diagonal –de uno a cuatro– con dos en los laterales, acompañados de dos lengüetas que cortan los filetes. Se trata de una característica que tiene sus orígenes en el III Estilo, tal y como podemos ver en la Pirámide de *Caius Cestius* en Roma (Bastet y De

⁸⁰ Véase CAES.4.1.3.1.

Vos, 1979: tav. LXII, 117) y se mantiene por lo menos hasta el siglo II⁸¹. Su finalidad era simular el sombreado característico del II Estilo (Bastet y De Vos, 1979: 128).

Igualmente, la pintura provincial nos proporciona varios ejemplos indicativos de la temprana difusión de este ornamento ya en este periodo, normalmente asociado a los característicos filetes triples de encuadramiento. Así, entre otros lugares, lo podemos comprobar en las paredes de Vié-Cioutat (Sabrié y Dedet, 1984: 152). En la península ibérica lo observamos en varios conjuntos fechados en el III Estilo: en la Casa de Hércules de *Celsa* (Mostalac y Guiral, 1990: 164), en *Baetulo* (Padrós, 1985: fig.6), en *Tiermes* (Mostalac y Guiral, 1990: fig. 2d; Guiral y Mostalac, 1994c: 255, lám. XVII), *Uxama* (García Merino, 1991: lám. VII), en el conjunto LAB.2.1.3.4. de la vivienda anterior a la *Domus* 1 hallada en Labitlosa, o en las pinturas halladas en los niveles de destrucción del foro de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 46). También está constatada su presencia en filetes simples, tal y como comprobamos, por ejemplo, en la sala VII de Soissons (Defente, 1987: 170, fig.13), en la Plaza del Hospital de *Carthago Nova* (Fernández, 2008: 173, lám. 24), o en el conjunto BIL.5.1.3.2., de la Casa de las Escaleras.

Posteriormente, pasa al IV Estilo donde, en ocasiones, forma parte de las cenefas caladas (Barbet, 1981a: 944, tipo 2c; 951, tipo 33c; 952, tipo 33o; 955, tipo 40b; 958, tipo 46d; 962, tipo 52g, entre otros). Y continúa también asociado a filetes de encuadramiento interior, tal y como demuestran los restos procedentes del templo de Elst (Bogaers, 1955: lám. 20.2), la decoración c de la Villa de Drutten (Swinkels, 1982: 189, fig. 13.4), las pinturas de la Casa del Mitreo de Mérida (Abad Casal, 1982c: figs. 29, 39, 40 y 41), los fragmentos de la Calle Duque, 33 de Cartagena (Fernández, 2008: 314) y en el conjunto BIL.3.1.3.4., de la misma Casa del Ninfeo.

⁸¹ Evolucionará desde un simple punto hasta motivos muy abigarrados y vegetalizados. Ahora bien, el que haya sólo uno o, por el contrario, más puntos en los ángulos, no se puede tomar como indicio cronológico (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 257).

Su larga pervivencia impide que se tome como elemento de datación (Mostalac, 1996b: 22-23; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 46 y 256-257).

Sistema compositivo: Se trata de un sistema banal basado en la alternancia de paneles separados por bandas; algo que se conoce en el mundo provincial desde comienzos del siglo I d.C., de tal forma que únicamente pueden encuadrarse en el IV Estilo las pinturas que presentan esta organización por la cronología del resto de elementos. Es cierto que en este conjunto contamos con un marcador cronológico, la banda verde de separación que en las provincias, y muy particularmente en el yacimiento bilbilitano, es un motivo característico de la segunda mitad del siglo I d.C. (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 438). Será ya en el siglo II cuando dicha banda sea pintada en color azul (Fincker *et al.*, 2013b: 322).

MOTIVOS EN ESTUCO

Busto de niño en la esquina izquierda del frontón (Fig. 43)⁸²: Se dispone, casi a modo de acrótera, en la esquina izquierda de la moldura que enmarcaba el frontón de la *aedicula*. No hemos encontrado ningún larario cuyo frontón se decore de la misma manera por lo que, para realizar el estudio iconográfico, hemos acudido a otras figuras, también relacionadas con este tipo de estructuras religiosas, que sin duda han arrojado luz sobre esta desconcertante cuestión. Nos referimos a los personajes similares presentes en los recipientes de terracota utilizados para ofrecer a las divinidades determinadas sustancias, o para realizar libaciones⁸³.

Los autores A. D'Ambrosio y M. Borriello (2001), han sido los encargados de realizar un completo catálogo de estos utensilios hallados en Pompeya, documentando una variada tipología de los mismos, con una

⁸² Agradecemos a N. Blanc y H. Eristov su asesoramiento para esta cuestión.

⁸³ Algunos autores nos hablan de esta práctica, por ejemplo, Ovidio (*Fastos*, II 631-635): "Vosotros, los buenos, poned incienso a los dioses del parentesco (según se dice, ese día principalmente hace acto de presencia la Concordia) y ofrendad alimentos, que el platito que se envía, prenda de honor que ellos agradecen, alimente a los Lares de vestidos sueltos" (Trad. B. Segura).

cronología igualmente amplia, que comprende tres tipos fundamentales: *thymiateria*⁸⁴, ámulas y quemaperfumes (D'Ambrosio y Borriello, 2001: 13-14).

Para la figura objeto de nuestro estudio nos interesa, dentro de los quemaperfumes, aquella clase denominada “quemaperfumes en forma de cuna” –categoría F dentro del catálogo- (Fig. 47), los cuales presentan una suerte de cuenco semicilíndrico, y casi siempre un aplique figurado en su parte superior, cuya iconografía es variada. La serie más numerosa es la que muestra el busto de un niño⁸⁵, vestido con túnica y toga, y portando en su cuello la *bullula*⁸⁶, amuleto propio de esa edad. Los cabellos, cuando se conservan, se disponen en mechones más o menos rectos que caen de forma casi paralela en una corta franja sobre la frente, similar al peinado de época julio-claudia (D'Ambrosio y Borriello, 2001: 61).

Curiosamente, aquellos en los que todavía podemos observar los pigmentos con los que fueron revestidos, exhiben la misma gama cromática que hallamos en nuestra figura, es decir, el blanco como color principal, acompañado de rojo y verde, y el negro para los detalles (D'Ambrosio y Borriello, 2001: 9, fig. 105).

A. D'Ambrosio y M. Borriello (2001: 16) afirman, tras un análisis pormenorizado de las 290 piezas que comprende su catálogo, que aquellas de las que se conoce su lugar de origen –sólo de 77- provienen mayoritariamente de lararios, algo por otra parte obvio dado el carácter de la pieza (Di Capua, 1950: 60 y ss.). Más complicado resulta, por otra parte, interpretar la elección de bustos de niños para el aplique figurado de este tipo de objetos. Los autores no han encontrado paralelos materiales ni referencias en los autores clásicos que expliquen la utilización de esta iconografía concreta. Debido a que la

⁸⁴ Incensario de tradición helenística.

⁸⁵ Sólo hay un caso en el que se representa una niña portando la *lunula*: la terracota conservada en el Museo de Nápoles (Inv. 20729).

⁸⁶A veces este colgante se muestra de gran tamaño, como en el caso de la terracota exhumada en la Casa del Menandro (I 10, 4), y otras veces ni siquiera aparece, tal y como ocurre en la terracota hallada en la Via dell'Abbondanza (IX 12) (Inv. 1243) (D'Ambrosio y Borriello, 2001: 64-65).

mayoría de sujetos portan la *toga praetexta* y la *bullae*, creen que tal recipiente pudo ser utilizado específicamente (D'Ambrosio y Borriello, 2001: 18) para la ceremonia según la cual los niños realizaban el paso a la edad adulta ofreciendo a los dioses lares tales símbolos, propios de la etapa infantil (De Marchi, 1975: 175-176.).



Figura 47: Quemaperfumes en forma de cuna con apliques simulando bustos de niños conservados en el Museo de Nápoles (Inv. 200515, 3038, 55604) (D'Ambrosio y Borriello, 2001)

Se consideraba un momento muy importante en la vida de un infante el paso a la edad adulta consagrando los símbolos infantiles en el acto religioso que suponía la *solemnitas togae purae*, es decir, su entrada en la *iuventas*. Normalmente, tenía lugar en el decimoséptimo año, pero podía ser antes o después según la voluntad paterna. El día fijado para tal ceremonia era el 17 de marzo, en los *Liberalia*, que en la antigua Roma se celebraban en honor al Padre Liber, dios de la fertilidad y del vino, asimilado posterior y lógicamente a Baco. No deja de ser curiosa la relación entre tal ritual y el citado dios, algo que podría dar explicación a la supuesta presencia de esta deidad en nuestro larario. Ovidio (*Fastos*, III 770-777) nos informa en el siguiente pasaje:

“Me resta descubrir por qué se da a los niños la toga de la libertad en tu día, Baco refulgente. Será, bien porque tú pareces siempre un niño o un joven, y tu edad es intermedia entre el uno y el otro, o bien porque tú eres padre y los padres encomiendan a sus hijos sus prendas queridas a tu cuidado y protección.” (Trad. B. Segura)

La ceremonia consistía en depositar la *bullā* y la *toga praetexta* delante de las imágenes de los dioses protectores de la casa, y varios autores clásicos, como Propertio (*Elegías*, IV 1) o Persio (*Sátiras*, V 30-34), nos informan de ello:

“Más tarde, cuando la bula de oro te fue quitada de tu joven cuello, y ante los dioses maternos vestiste la toga de ciudadano, entonces Apolo te inspiró algunas cosas en su canto y te prohibió pronunciar palabras en el Foro insano.” (Trad. H. F. Bauzá)

“Tan pronto como a mí, atemorizado, dejó de custodiarme la púrpura y la bulla quedó colgada en ofrenda a los Lares de ceñida toga, cuando unos colegas complacientes y los pliegues de mi toga blanca recién estrenada me permitieron pasear impunemente los ojos por toda la Subura...” (Trad. R. Cortés)

Volviendo a la figura que nos ocupa, y siguiendo con la premisa que tratamos de mantener y demostrar durante todo el trabajo, según la cual nada es banal en la decoración romana, creemos poder documentar aquí una reminiscencia de tales prácticas. No contamos con la presencia de la *bullā* pero, ante este hecho, podemos establecer dos hipótesis: por un lado, podría simplemente faltar dicho elemento, como en la figura que hemos citado más arriba (Inv. 1243); por otro, quizá debamos pensar que se ha perdido. A pesar de que la zona del cuello se halla bastante desgastada, sí se atisba una ligera impronta de un objeto esférico en esta zona, lo cual incitaría a pensar que, efectivamente, el personaje infantil portó en su día este amuleto. Iconográficamente, además, cuenta con unos rasgos y un peinado similares a este tipo de figuras. Por ello, nuestra conjetura no resulta descabellada aunque sí difícilmente demostrable.

Molduras con apliques de cabezas masculinas: Las molduras interrumpidas o limitadas por apliques figurados –y más concretamente por cabezas de diversos personajes- que encontramos en el *larario* y el *sacrarium*, no fue un recurso ajeno a la decoración romana de diversos ambientes, aunque no han llegado hasta nosotros muchos testimonios de su utilización. Dos de los paralelos más similares al caso que aquí observamos⁸⁷ bastan para afirmar de antemano que las molduras con apliques no pueden ser consideradas como un marcador cronológico.

El primero de los ejemplos a los que nos referimos se encuentra en la Villa de Petraró en Stabia (De Caro, 1987). La mayoría de los ambientes de esta vivienda, sepultada tras la erupción del 79 d.C., fueron erigidos ya en el siglo I a.C. De ellos nos interesa el espacio termal, posiblemente también construido en esa primera fase, pero remodelado tras el terremoto que asoló el territorio en el año 62 d.C., hecho que supuso el comienzo de la segunda etapa de la casa (De Caro, 1987: 12-13). El *caldarium* decidió redecorarse con una serie de estucos de los cuales son sumamente llamativos los presentes en el techo de dicha habitación. Varios apliques figurados, muy similares a los que aquí exponemos, pueblan las molduras que enmarcan los distintos casetones ornados a su vez por otras figuras en bajorrelieve. Muchos de ellos son figuras masculinas sin identificar (De Caro, 1987: 32-33, figs. 37-40), mientras que otros han sido identificados con un amorcillo y dos sátiros (De Caro, 1987: 31-32, figs. 34-36). Todos se presentan de perfil aunque ligeramente girados hacia el espectador.

El segundo paralelo que hemos hallado, se aleja mucho más de la cronología que proponemos para la construcción del *sacrarium*. Se trata de las molduras decoradas con apliques figurados recuperadas tras la construcción del hotel Meridien cerca de Palmira. La función concreta del edificio al que pertenecían, datado en el siglo III d.C., es desconocida, pero se cree que tuvo vinculación con actividades de tipo cultural (Allag *et al.*, 2010: 191). A pesar de

⁸⁷ Agradecemos una vez más a H. Eristov y N. Blanc sus valiosos consejos.

su fecha tardía, las autoras encargadas de su recomposición han documentado la manifiesta influencia helenística presente en estos elementos (Allag *et al.*, 2010: 200).

Los apliques que decoran las cornisas son de variadas formas: *syrinx*, cornucopias, pájaros y *skyphos*, entre otros (Allag *et al.*, 2010: 204-207), pero son sin duda los dos grupos de cabezas similares a las que ahora estudiamos, las que tienen mayor interés. El primer grupo está compuesto por dieciséis cabezas de entre 22 y 11 cm que representan máscaras, erotes, figuras femeninas y masculinas pertenecientes al mundo dionisiaco. Todas ellas, como en el caso anterior, de perfil o giradas tres cuartos (Allag *et al.*, 2010: 209-211). En la misma posición se encuentran los cincuenta y cuatro ejemplares del segundo grupo, de 9 a 11 cm. Llama la atención la ausencia de máscaras, aunque seguimos encontrando los tipos dionisiacos. En el caso de las figuras sin identificar, se mezclan las representaciones realistas con otras más caricaturizadas.

Cabeza 1 y 2 (Figs. 41.1 y 2): Ningún atributo característico ha llegado hasta nosotros de estas figuras. Se trata de dos personajes masculinos que, desde lo alto, miran –¿O vigilan?– al orante situado frente al altar.

Podríamos pensar que se trata de una imagen de los dioses lares⁸⁸, pues su culto está ampliamente documentado en toda la península ibérica (Alarçao *et al.*, 1969: 226, mapa 1; Portela, 1984: 161, fig. 2). Se constata su presencia en la religión romana desde época muy antigua, como protectores de los campos y, por extensión, de la familia, en su papel de divinidades domésticas (Portela,

⁸⁸ Las principales divinidades veneradas en los lararios eran los lares y el Genio –principio generador, esencia y fuerza vital de todo ser, vinculado en el mundo romano a la procreación, juventud e inteligencia. Sus dotes variaban en cada persona; en los lararios lo habitual es encontrar la representación del *Genius* del *paterfamilias* como alguien maduro, con una toga que le cubre la cabeza, y en actitud sacrificante–, los penates (*infra*), los antepasados y Vesta, como garante del fuego del hogar (Pérez Ruiz, 2007-2008: 200 y 204; 2010: 108; 2014: 39-72). En muchos lararios, además, suele aparecer una serpiente como la imagen zoomorfa del *Genius* del *paterfamilias*; a veces acompañada por su compañera *Iuno* (Orr, 1978).

1984: 153)⁸⁹. Se mostraban habitualmente como una pareja de figuras juveniles de expresión afable, vestidos con túnica corta –por las rodillas- con la cabeza normalmente coronada por flores, con una pátera en una mano y un cuerno de la abundancia en la otra; si bien estos objetos podían ser sustituidos por otros, como un *rhyton*⁹⁰ (Hild, 1877-1919a: 947-948).

Lo normal es encontrar este tipo de figuras pintadas o en bronce, si bien contamos con algún ejemplo elaborado en otro tipo de material, como el lar de mármol procedente de Mérida y conservado en el Museo Arqueológico de Badajoz (Inv. 231)⁹¹ (Portela, 1984: 169, fig. 6). De todas formas, no podemos utilizar el material del cual está realizado como argumento en contra a la hora de avalar o no la hipótesis según la cual los apliques en estuco que analizamos representan a los dioses lares. No debemos olvidar el curioso fenómeno que ocurre en nuestro *sacrarium*: hay una elaboración en estuco de ornamentos que teóricamente se ejecutaban en otros materiales, tal y como ocurre con el busto infantil cuyos paralelos más cercanos son recipientes de terracota. Sin embargo, lo cierto es que ninguna de las dos figuraciones que aquí estudiamos cuenta con los atributos propios de los lares.

Creemos, no obstante, que ambas cabezas representan a divinidades que velaban por el cumplimiento de las funciones religiosas. Uno de los dioses estrechamente vinculado con los lararios era Dioniso (*infra*). Pero no sólo es una divinidad muy relacionada con este escenario de culto sino que podría estar ligada a este larario en concreto. Recordemos nuevamente que contamos con otra figura de estuco, el personaje infantil del frontón, cuya imagen, según nuestra hipótesis, supone un recuerdo de la ceremonia de la *toga praetexta* y la *bulla*, la cual que se celebraba en las fiestas de las *Liberalia* en honor a Baco.

⁸⁹ Es interesante observar cómo durante la República conservaron su carácter familiar, mientras que, tras la reforma llevada a cabo por Augusto, fueron convertidos en *Lares Augusti*, pasando a centrarse un ritual familiar en el emperador y su familia, eso sí, sin convertirse abiertamente en un culto al gobernante (Portela, 1984: 154).

⁹⁰ Normalmente, cuando llevan la pátera y la cornucopia suelen estar en reposo, mientras que si se encuentran en movimiento, portan el *rhyton* con el que derraman un líquido a la vez que realizan una danza (Portela, 1984: 167-168).

⁹¹ M. Pérez Ruiz ha reinterpretado recientemente esta figura, pues se trata de un caso singular sin paralelos en el Imperio (Pérez Ruiz, 2008).

Entrando una vez más en el terreno de la hipótesis, podemos pensar que la impronta semiesférica que se encuentra en el lado superior izquierdo de la cabeza 1 (Fig. 41.1), es el hueco dejado por una de las uvas que coronan a Dioniso en numerosas ocasiones⁹². Al disponerse el personaje con la cabeza inclinada hacia la parte inferior, la corona de uvas se habría dispuesto naturalmente mucho más cercana al rostro. Evidentemente, se trata de conjeturas que no deben enmascarar el análisis global del conjunto. Pueden tratarse de simples figuras masculinas sin un significado más trascendental.

Cabeza en moldura con franja roja (Fig. 42.1): Si observamos de manera general esta figura realizada en estuco, sólo podemos afirmar que se trata de un personaje masculino dispuesto de perfil. Una mirada más detallada sobre la pieza deja entrever un motivo en relieve a la altura de la mejilla que termina de manera apuntada. Tras buscar minuciosamente paralelos que portasen el mismo atributo, planteamos la hipótesis de que estamos ante Hércules, que se cubre con uno de sus principales y más conocidos atributos, la piel de león, la cual consiguió tras superar con éxito el primero de sus doce trabajos mandados por Euristeo: matar al feroz león de Nemea y despojarlo de su piel. Hasta nosotros sólo habría llegado la parte perteneciente a la mandíbula inferior del animal.

Hércules es una de los personajes mitológicos más representados en la Antigüedad, como una figura infantil, como un joven, o ya como personaje adulto y barbado. Nuestra pieza, obviamente, cuenta con las características propias de una persona joven, principalmente porque no lleva barba. Muchos son los paralelos que existen de imágenes en todo tipo de soportes de Hércules joven portando la piel de león. Encontramos formas muy similares si atendemos a representaciones del busto del héroe de perfil; O. Palagia (1988: 739-741), nos ofrece numerosísimos ejemplos a este respecto. Destacan aquellos soportes en los que, casi de manera obligada, los rostros que allí se representan, muchas veces en bajorrelieve, se deben disponer de tal manera.

⁹² En el larario de la Casa del Centenario (IX 8, 3-6) incluso encontramos a esta deidad con todo el cuerpo cubierto con el citado fruto.

Es el caso de las gemas, como la conservada en el Ashmolean Museum de Oxford (Inv. 1921.1233) (Palagia, 1988: 739, fig. 105); y, sobre todo, de las monedas griegas. Traemos a colación, especialmente, una proveniente de Cos (Palagia, 1988: 740, fig. 145) y un tetradracma de Etolia (Palagia, 1988: 740, fig. 151)⁹³.

Destaca también el busto de mármol conservado en el Museo Arqueológico de Atenas (Inv. 366), de Alejandro Magno caracterizado como Heracles, portando la piel de león (Fig. 48). En ella podemos observar cómo el colmillo del animal se posiciona de la misma manera que en nuestra figura.



Figura 48: Busto de Alejandro Magno emulando a Herakles, con la piel de león sobre la cabeza. Expuesto en el Museo Arqueológico de Atenas (Inv. 366) (Foto de L. Íñiguez)

En cualquier caso, somos conscientes de lo arriesgado de la propuesta y, por ello, todo lo anteriormente dicho debe quedar en el terreno de la hipótesis dado el estado de conservación de la la imagen.

⁹³ Consideramos válidos estos ejemplos griegos puesto que el tipo iconográfico fue idéntico en el Imperio Romano.

Tal y como lo hemos planteado, podríamos argumentar que estarían representados en este larario, en estuco, los dioses penates, de los cuales habríamos identificado a Dioniso (Fig. 41.1) y Hércules (Fig. 42.1). Estarían acompañados por al menos dos dioses más, uno que no hemos podido reconocer (Fig. 41.2), y otro, no conservado, que seguramente se dispondría de manera simétrica al aplique que interpretamos como Hércules, es decir, debajo del ángulo inferior derecho del frontón.

Los dioses penates formaron parte de las divinidades asociadas al fuego del hogar, normalmente localizados en los lararios a modo de figurillas de bronce o pintadas. De origen dudoso, posiblemente en un primer momento se tratara de divinidades arcaicas encargadas de proteger el *penus* acogidas también como garantes de la seguridad familiar, para pasar más tarde a configurarse como realidades concretas y personificadas en deidades específicas. Esta ambigüedad original es la que explicaría su capacidad de adoptar cualquier forma, divina o humana. Así pues, todo el panteón romano era susceptible de aparecer representado en los lararios, sobre todo, aquellos que el *paterfamilias* consideraba como modelos a seguir. De hecho, no había restricciones en cuanto a los dioses a los que se podía rendir culto en este ámbito (Pérez Ruiz, 2007-2008: 200-201). Ciertamente es que hay una serie que sistemáticamente se repite por su evidente cercanía al género humano. Estos son Fortuna, Hércules, Baco, Mercurio y Venus (Pérez Ruiz, 2007-2008: 205-207), por lo que no nos debe parecer extraña su presencia en nuestro *sacrarium*.

Datación

De forma directa, la excavación no proporcionó ningún elemento que ayudara a la tarea de fechar el conjunto. La propia construcción de la casa en el último cuarto del siglo I a.C. y su duración hasta el siglo II d.C. ofrecía un amplio espacio temporal en el que incluir estas pinturas.

Indirectamente, y a pesar de la riqueza de los materiales realizados en estuco, es la decoración parietal pintada la que nos ayuda a conocer la cronología del conjunto. En primer lugar, el verde de las bandas no posee cristales de azul egipcio lo cual impide fechar el larario en la primera mitad del siglo I d.C. Las propias bandas verdes, además, al ser un motivo de separación entre los paneles medios, representan una característica propia de la segunda mitad del siglo I d.C. Esta sospecha parece avalarse gracias a otro recurso propio de este periodo: el zócalo rosa moteado con manchas sin ningún tipo de cuidado.

Conclusiones

Ya ha sido plenamente demostrado el valor social que se le daba a la capilla destinada para el culto doméstico en *Hispania*, como un componente más de la autorrepresentación del *dominus* de la vivienda (Pérez Ruiz, 2012; 2014: 38). De hecho, muchos de los lararios conocidos están contruidos en las principales habitaciones de la casa, como *tablina* o *triclinia*; a veces detrayendo un espacio de las mismas, como en la Casa de las Rosetas de *Osca* (Juste, 1994: 153; Pérez Ruiz, 2012: 244); o dispuestos como espacios adyacentes a ellas, tal y como ocurre en nuestro caso⁹⁴.

En el *sacrarium* que hemos analizado, no sólo su ubicación denota esta suerte de legitimación del poder del propietario sino también su decoración. Cierto es que las pinturas de esta capilla son simples, casi banales; pero esto sin duda es provocado porque el peso ornamental recae sobre los elementos estucados en forma de apliques en las molduras que recorren la habitación y que están presentes también en el propio templete. Su calidad técnica y simbolismo iconológico denotan una pretendida puesta en escena destinada a ser vista por más público que el orante individual. Otras habitaciones con la misma funcionalidad situadas en algunas viviendas de *Hispania* son también

⁹⁴ Otros ejemplos similares son la Casa de la Fortuna en *Carthago Nova* (Soler, 2000: 72-73; Bassani, 2005: 75; Pérez Ruiz, 2012: 244) y la Villa de El Rihuete en Mazarrón (Bassani, 2005: 76-77; Pérez Ruiz, 2012: 244), entre otros. Para ampliar esta cuestión véase Pérez Ruiz, 2014: 246-260.

ejemplo claro de este fenómeno: es el caso, entre otros, del *sacrarium* de la Casa Triangular de Clunia (De Palol, 1994: 76-81; Bassani, 2005: 81-82; Pérez Ruiz, 2012: 244), ricamente pavimentado con un mosaico; o del perteneciente a la Casa de las Rosetas de *Oscá* (Pérez Ruiz, 2014: 254), que junto con el *tablinum*, son las únicas dos estancias pavimentadas con *opus signinum* de esta vivienda.

Los lararios hispanos, según M. Pérez Ruiz (2012: 245), tienen una popularidad similar a los del territorio itálico, donde la mayor suntuosidad de los mismos sólo se debe a que las casas también son de dimensiones superiores. A la citada autora le llama la atención que sea una estructura –o habitación- que destaque tanto en las distintas plantas domésticas de la península ibérica –muchas veces superior a la atención que reciben en Italia en proporción- de forma, además, muy temprana, ya en el siglo I a.C. Esto sería debido a la importancia que ya daban las sociedades protohistóricas hispanas a los rituales domésticos como medio también de legitimación y cohesión social. Una tradición romana, por tanto, encontró en nuestro territorio un gran recibimiento como práctica habitual entre las poblaciones preexistentes. Nos parece esta una tesis acertada, aunque dadas las características de la estructura examinada, creemos que en la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* los habitantes fueron itálicos o descendientes de ellos.

Por nuestra parte, también destacamos que esta habitación jamás fue destruida por poblaciones posteriores –que no dudaron en modificar o incluso derrumbar otras estancias-. Las capillas y rituales domésticos provocarían en ellas cierto respeto; incluso pudieron estar influenciadas por la superstición.

Domina en el *sacrarium* de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* la dualidad. Por un lado, ha quedado probado el juego que se establece entre lo público –habitación situada en el atrio al lado del tablino, ricamente decorada- y lo privado –espacio pequeño donde sólo cabe el orante que practica determinados rituales mientras es “vigilado” por determinadas figuras divinas-. Además, esa duplicidad está presente en los mismos elementos

decorativos. Tomando como ciertas las hipótesis anteriormente formuladas, estamos ante una serie de ornamentos que, en estuco, reproducen la iconografía de los elementos que tradicionalmente decoraban de forma diferente otras superficies, o estaban elaborados de distinto material. Sería el caso de los rostros que ornamentan las cornisas, si admitiéramos que están representando a divinidades propias de las capillas, templetos o nichos para el culto doméstico –fueran lares o penates- ya que normalmente se disponían en bronce o incluso pintadas en los muros del larario, y no en las molduras de estuco. Ocurriría lo mismo con el busto infantil que orna el frontón, el cual creemos que supone una reminiscencia de la decoración de esos quemaperfumes de terracota y en forma de cuna que se utilizaban para realizar determinadas ofrendas.

Sea como fuere, el *sacrarium* de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* supone un *unicum* que refleja aquí el origen itálico de talleres y comitentes, utilizando los primeros técnicas y cartones compositivos plenamente itálicos para reflejar la religiosidad doméstica absolutamente romana de los segundos, que decidieron mostrar orgullosos su devoción en algún momento de la segunda mitad del siglo I d.C.

CONJUNTO BIL.3.1.3.3.: Pasillo (H.5)

La Escuela Taller de Restauración de Aragón II, exhumó en el verano de 2005 una serie de fragmentos blancos que se correspondían con las paredes y, sobre todo, con el techo abovedado de la estancia (H.5). La caída de la bóveda se conserva *in situ*, en espera de su restauración.

Características técnicas

Sólo contamos con la información proporcionada por la foto, por lo que no podemos incluir aquí ninguna característica técnica salvo la referente al color predominante, el blanco.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 49)

Situado al oeste del tablino, es un pasillo que comunicaba con la planta superior mediante una escalera lígnea, y presentaba las paredes revestidas de blanco, al igual que el techo abovedado.

Estudio estilístico y datación

Es claro ejemplo de la manera de decorar una estancia secundaria y de transición. Según P. Uribe (2014), el paralelo más cercano de la disposición de las escaleras en el *atrium* junto al *tablinum* se encuentra en la *Domus* 2 de la *Insula* I (*supra*), con la que comparte forma arquitectónica y cronología, sin que la decoración u otros materiales hallados durante la excavación, nos permitan concretar más al respecto.



Figura 49: Caída de techo del pasillo (H.5) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II)

Conclusiones

Es un sector de la vivienda que todavía se encuentra en fase de excavación y creemos que sucesivas campañas arrojarán más luz sobre el acceso al piso superior, del cual sabemos, de momento, que se realizaba a través de una habitación con techo abovedado.

CONJUNTO BIL.3.1.3.4.: Hallado en la estancia (H.1)⁹⁵

Características técnicas

a) Mortero: Consta de tres capas diferenciadas:

1ª capa: 0,2 cm.

2ª capa: 0,3 a 1,9 cm.

3ª capa: 6,5 a 12,7 cm.

Hay una mayor proporción de aglomerantes –cal y yeso- que de áridos en todas las capas. Contiene cerámica machacada –hasta un 20%- material aislante de humedad, por lo que podríamos establecer como hipótesis que se trata de un conjunto vinculado a un espacio abierto⁹⁶.

Consideramos muy interesante reproducir las palabras de C. Guiral a propósito del orden y disposición de materiales a la hora de elaborar las cornisas, ya que será el procedimiento más común en todos los conjuntos bilbilitanos:

“En primer lugar se enlució la pared con la que hemos denominado segunda capa de mortero [tercera, en nuestro caso], para aplicar posteriormente la primera: en la zona más alta de la pared, en contacto con el techo, se realiza la cornisa engrosando ligeramente esta primera capa, encima se aplica otra, de idéntica composición, que crea el voladizo necesario, sobre el que se dispone el estuco, en el que se modela definitivamente la cornisa. En esta zona, antes de poner el estuco, se introducen cuñas de madera que aumentan y aseguran la cohesión de la cornisa al muro.

⁹⁵ Es una de las decoraciones ya recogidos en la tesis de C. Guiral, denominada por la autora como “Conjunto A” (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 349-356). Así pues, en este trabajo presentaremos los datos más significativos del mismo, y del resto de conjuntos estudiados en su tesis.

⁹⁶ Los análisis de mortero realizados sobre todos los conjuntos bilbilitanos estudiados por la citada investigadora fueron efectuados por P. Lapuente, del Área de Cristalografía y Mineralogía de la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad de Zaragoza (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 503, nota 1).

Finalizada esta primera operación se aplica el color rojo de fondo, dejando una banda sin pintar entre la zona media y la superior, donde se dispone una fina capa de mortero en la que se trazan una serie de incisiones en forma de X para asegurar la adherencia del estuco en el que se perfilan las molduras que componen la segunda de las cornisas.” (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 350)

b) Sistema de sujeción: La existencia de restos de adobe en el enlucido de algunos fragmentos llevó a pensar que también aquí para adherir la pintura al muro se aprovecharon los intersticios existentes entre bloque y bloque de este material.

c) Trazos preparatorios: Sólo se ha constatado la presencia de un trazo preparatorio inciso marcando el centro de uno de los motivos del friso que, imitando una cornisa moldurada, adornaría este conjunto.

d) Colores y técnica pictórica⁹⁷: Los pigmentos básicos que encontramos en este conjunto son:

Rojo: tierras ricas en óxido de hierro.

Verde: tierras verdes.

Amarillo: tierras ocres.

Negro: procedente del carbón.

La técnica empleada es el fresco para todos los pigmentos⁹⁸. El primer color aplicado fue el rojo utilizado como color de fondo para la zona media y superior, y también el amarillo. Posteriormente se pintaría el negro del zócalo y del interpanel, enmascarando las uniones entre ambos mediante las bandas verdes de separación. Posteriormente, se realizó el moteado del zócalo, con

⁹⁷ Los análisis realizados sobre los pigmentos de todos los conjuntos bilbilitanos estudiados por C. Guiral fueron realizados por M. D. Gayo y E. Parra, del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 521).

⁹⁸ M. D. Gayo y E. Parra: “El componente principal de todas las muestras de pintura tomadas es el carbonato cálcico, por lo que se dedujo que han sido ejecutadas al fresco” (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 524).

una llovizna de gotas, primero rojas, después negras y, finalmente blancas. Más tarde se aplicarían los filetes blancos y por último los motivos ornamentales.

e) Particularidades: Se documentan fragmentos pictóricos unidos a cornisas lo que indica el trabajo al unísono de los artesanos.

Existe una adherencia del color al enlucido perfecta lo que supone una gran maestría de *tectores* y *pictores*, los cuales, sin embargo, no trabajaron con pigmentos de elevado coste económico.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 50)

Faltan bastantes fragmentos clave que den pruebas fehacientes de las medidas y discurso real de la decoración.

Zócalo: Una hipótesis plausible es pensar en la existencia de un zócalo de fondo gris salpicado con manchas de los colores citados más arriba, y separado de la zona media por una banda verde y otra negra, flanqueada esta segunda por filetes blancos.

Zona media: En la zona II hallamos dos paneles, uno rojo y otro amarillo encuadrados interiormente por filetes blancos con puntos –individuales– en sus esquinas; separados por un interpanel negro, flanqueado por bandas verdes también limitadas por filetes blancos, y decorado con un candelabro vegetal. Este elemento está formado por hojas de tipo arbóreo y bayas. Nace de una vasija que imita modelos metálicos, a juzgar por la gama de colores grises que presenta. Ésta tiene una boca ancha y no tiene asas por lo que la podemos identificar con una cratera de tipo campano.

Zona superior: La zona superior, precedida por una banda negra y otra verde –ambas flanqueadas por filetes blancos– está formada por una cornisa en la que se combinan molduras curvas con filetes o fajas. Tras esta primera cornisa existe una superficie de fondo rojo, decorada con una retícula de rectángulos cuyos lados –el largo mediría 26,5 cm– están formados por bandas

verdes bordeadas de filetes blancos. Una cornisa con faja horizontal y voladizo saliente es la encargada de cerrar el conjunto.

La fragmentación del conjunto hace casi imposible precisar las medidas exactas de los motivos descritos, a excepción de bandas y filetes, cuya anchura es la canónica para este tipo de elementos, ya repetida en varias partes de este estudio⁹⁹.

⁹⁹ Fueron hallados diversos fragmentos que testimoniaban la presencia de macizos vegetales y un friso superior imitando una cornisa, de los cuales, desgraciadamente, dada la escasez de los mismos, no se puede exponer un estudio concreto. En cualquier caso, los datos extraídos de sus características técnicas e iconológicas permiten relacionarlos con los conjuntos pictóricos exhumados en las termas (*infra*).



Figura 50: Restitución hipotética del conjunto hallado en la estancia (H.1) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Varios elementos se prestan a un estudio estilístico o iconológico. De todos ellos, tanto el sistema compositivo, basado en la sucesión de paneles anchos y estrechos decorados con candelabros, como el zócalo de fondo gris salpicado con manchas¹⁰⁰ –y no con un fino moteado– y los puntos en diagonal en los ángulos¹⁰¹, ya han sido estudiados en apartados anteriores, por lo que que resultaría superflua su repetición aquí. Debemos sumar, a los interesantísimos datos aportados por estos ornamentos, los que de manera exclusiva se presentan en este conjunto:

Candelabro vegetal que nace de una vasija: Es un motivo muy común en pintura mural romana, y de hecho se afianza ya en el III Estilo en distintas zonas de la pared, tal y como podemos comprobar, entre otras, en la Villa de Boscotrecase (Bastet y De Vos, 1979: fig. 6). También destaca en esta misma época en las pinturas de jardín (Barbet, 1985a: 136-139). Es sin embargo en el IV Estilo cuando este ornamento lo encontramos casi exclusivamente dentro de interpaneles y así lo hace constar W. J. Th. Peters en su estudio, al documentarlo, por ejemplo, en la sala q, en el peristilo s y en el cubículo g de la Casa dei Vetti (VI 15, 1) (Peters, 1977: lám. 68, 79 y 83), Llegan a estar muy desarrollados. Similar es el ejemplo procedente de la Casa (II 5, 1) (De Vos, 1981: fig. 15).

Fuera de la península itálica debemos nombrar como paralelos cercanos los casos de Commugny, candelabro fechado en la primera mitad del siglo I d.C. (Drack, 1950: lám. I, fig. 153; 1988: 17, lám. 1; Fuchs, 1989: 62); de *Virunum* (Kenner y Praschniker, 1947: láms II, III y IV); y de la habitación 11 de la *Domus de Saluius* en *Carthago Nova* (Fernández, 2008: 325-329, lám. 60), candelabro arbóreo encuadrado en el IV Estilo adornado con joyas. Todos ellos prueban su éxito en el mundo provincial en el que entra sin ningún retraso cronológico.

¹⁰⁰ Véase CAES.4.1.3.1.

¹⁰¹ Véase BIL.3.1.3.2.

El motivo en sí no marca una cronología concreta pero el hecho de que esté encerrado en un interpanel nos da pistas para su datación dentro de la segunda mitad del siglo I d.C.

Zona superior de la pared: Sabemos que nuestros fragmentos pertenecen a la zona superior de la pared y no a un techo, gracias a la decoración de IV Estilo similar que encontramos el triclinio d de la Casa dei *Pinarius Cerealis* (III 4 b) y también en la estancia F de la Casa de los Grifos de *Complutum* (Sánchez y González, 2006: 110, fig.3; Sánchez, 2007: 458, fig.7), que suponen los paralelos más cercanos al caso que aquí presentamos. Ahora bien, el ejemplo más parecido procede del propio yacimiento bilbilitano (BIL.8.1.3.3.), conjunto del que sólo se diferencia en el color de las bandas, azul en ese caso, y en el elemento central, ausente aquí. La cronología que proporciona la decoración exhumada en las termas nos lleva directamente a la segunda mitad del siglo I d.C.

Datación

Los materiales cerámicos asociados a las pinturas que ahora nos ocupan, fundamentalmente *terra sigillata* hispánica, permitieron datar de forma directa el conjunto entre la segunda mitad del siglo I y el siglo II d.C. Por otro lado, la propia dinámica de la vivienda, cuyo abandono se produciría en el siglo II d.C., confirmaba esta fecha *ante quem*. Además, fueron exhumados fragmentos de mosaico de teselas blancas y negras, elemento que, como sabemos, hace su aparición en el yacimiento bilbilitano junto con el IV Estilo pictórico.

De forma indirecta, los elementos iconológicos nombrados y explicados más arriba no contradicen la información aportada por los elementos muebles. Asimismo, según C. Guiral este conjunto fue trabajado por el mismo taller que elaboró la decoración de las pinturas encontradas en el edificio termal, fechadas en el IV Estilo, lo que da pie a datarlo en la segunda mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

Se trata de un conjunto de buena ejecución tanto técnica como estilística, donde el taller que lo llevó a cabo demuestra su buen hacer, pintando aquí ornamentos genuinamente itálicos, lo que también nos da pie a intuir la procedencia del mismo. Sin embargo, éste no desplegó toda su maestría ni utilizó pigmentos de elevado coste económico, pues esta pintura posiblemente iba destinada a una estancia secundaria. Llegamos a esta conclusión comparando la decoración en cuestión con los fragmentos hallados en las termas (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.), donde sí hay una verdadera demostración de su destreza. Este hecho, por tanto, nos ayuda a conocer la dinámica de trabajo de los artesanos, plenamente sumisos al encargo ornamental, adaptando sus medios y cartones compositivos al mismo.

CONJUNTO BIL.3.1.3.5.: Hallado en la estancia (H.3)¹⁰²

Características técnicas

a) Mortero: Se documentaron dos capas de mortero:

1ª capa: 0,6 a 1,4 cm.

2ª capa: 4 cm.

Los análisis realizados sobre diversas muestras de este conjunto permiten comprobar que se compone de cal con áridos en similares proporciones en ambas capas. A ellos se les añadieron fragmentos de esparitas –cristales de carbonato, en este caso de calcita-. Para la capa más alejada de la superficie pictórica, se utilizó, además de los elementos descritos, yeso.

Debemos detenernos ante la presencia de la esparita en el enlucido. En el yacimiento bilbilitano, suele formar parte de morteros de las pinturas más ricas. Son ejemplos de ello el conjunto procedente de la *crypta* del teatro, el

¹⁰² Conjunto denominado en el estudio de C. Guiral como “Conjunto B” (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 356-361).

conjunto A del templo, el conjunto BIL.8.1.3.1., hallado en las termas, y el conjunto BIL.5.1.3.3., procedente de la Casa de las Escaleras (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 505). Como hemos apuntado, la esparita es un carbonato cristalino, lo mismo que el mármol, material necesario en los morteros, según Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VII 3, 6):

“Así pues, los enlucidos que están perfectamente elaborados [con mármol] no se vuelven ásperos con el paso del tiempo, ni palidecen sus colores cuando se limpian o se lavan...”
(Trad. J. L. Oliver)

El que Vitrubio se refiera al mármol y no a la esparita concretamente no debe confundirnos. En el capítulo dedicado a la metodología comprobamos cómo éste en la actualidad y gracias a los estudios de M. Frizot (1975: 289), no se diferencia con respecto a la calcita y por tanto, a la esparita.

b) Sistema de sujeción: Como en casos anteriores, para adherir la decoración al muro, se aprovechó la disposición irregular de la superficie de la pared formada por adobes, conclusión a la que llegamos gracias a las improntas de este material todavía hoy visibles en el mortero.

c) Trazos preparatorios: Sólo se han documentado pequeñas líneas incisas bajo algunos filetes decorativos. El resto de trazos preparatorios sin duda fueron cubiertos por la pintura.

d) Colores y técnica pictórica: La paleta cromática utilizada es la siguiente:

Rojo: procedente del óxido de hierro y minio procedente del plomo.

Verde: tierras verdes en las que se constata la presencia de cristales de azul egipcio.

Amarillo: tierras ocres con minúsculos granos de color rojo procedente del plomo¹⁰³.

Negro: procedente del carbón.

La técnica de aplicación es el fresco salvo en algunos ornamentos, como en la parte inferior de las columnas. Los análisis químicos han revelado la presencia de albúmina de huevo, aglutinante característico de la técnica del temple.

En cuanto al orden de aplicación, el color rojo de los paneles medios se aplicó en primer lugar. Posteriormente, la banda verde; más tarde la cornisa ficticia y, finalmente, el zócalo y los filetes amarillos que lo encuadran. El moteado del zócalo es el elemento que se realiza en último lugar, a juzgar por las pequeñas gotas que aparecen sobre los citados filetes. Inicialmente se esparcieron las gotas verdes, luego las rojas, más tarde las amarillas y en último lugar las blancas.

e) Particularidades: En algunos fragmentos se constata una lechada de cal de 0,1 cm, quizá producida por la reacción de los propios componentes del mortero, o quizá elaborada intencionadamente por el artesano con algún fin que, por el momento, no podemos explicar.

Hay partes en las que el color está perfectamente ligado a la superficie y alisado, mientras que en otras, sobre todo en la zona de la banda verde, la adherencia no es tan buena, lo que implica que el enlucido estaba ligeramente seco cuando se aplicó el color. Llama la atención la utilización de dos técnicas distintas, pero más asombroso es que esto ocurra en un mismo ornamento, las columnas, cuyo fuste se ha conservado en óptimas condiciones por la manera en que fue realizado, mientras que la basa se encuentra en peor estado¹⁰⁴.

¹⁰³ Posiblemente para dotarle de cierto tono anaranjado.

¹⁰⁴ Este fenómeno también se observa en uno de los conjuntos de las termas (BIL.8.1.3.4.), lo cual fue utilizado como argumento para avalar la hipótesis de que los mismos artesanos realizaron ambas decoraciones.

Quizá el taller no tenía la pericia técnica de otros que trabajaron en el mismo yacimiento.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 51)

El escaso número de fragmentos no permitió realizar una restitución completa de la decoración. En cualquier caso, pensamos que el discurso pictórico se articulaba de la siguiente manera:

Zócalo: De fondo negro y moteado con finas gotas de los colores citados más arriba, se encuentra encuadrado por filetes amarillos verticales. Una cornisa ficticia formada por un filete negro, uno verde, otro negro y uno blanco, da comienzo a la zona media.

Zona media: Presenta como primer elemento una banda verde decorada con elementos que no podemos describir dada su mala conservación. La podríamos considerar como una predela. En uno de ellos parece distinguirse la pata de un animal. Está limitada en la zona superior por un filete negro y otro blanco. A continuación están los grandes paneles medios de fondo rojo. Completan el conjunto dos tipos de columnas; el primero, del que se habrían conservado dos ejemplares, tiene un fuste acanalado de 11,8 cm de diámetro, con un correcto sombreado en tonos grises en las acanaladuras del lado izquierdo y unas aristas en negro para simular el volumen. Del segundo tipo habría llegado hasta nosotros una, con fuste liso, sombreado igualmente de forma gradual con los mismos colores, y decorado con elementos vegetales terminados en volutas divergentes. Apoyan en la ancha banda verde ya descrita, claro recuerdo de los *podia* del II Estilo. Para explicar la diferencia entre estos dos elementos arquitectónicos, sólo podemos indicar que quizá pertenecieran a dos paredes distintas. Ignoramos, además, si tenían una misión sustentante o eran simples motivos decorativos, ya que la parte superior de la pared no se ha conservado.

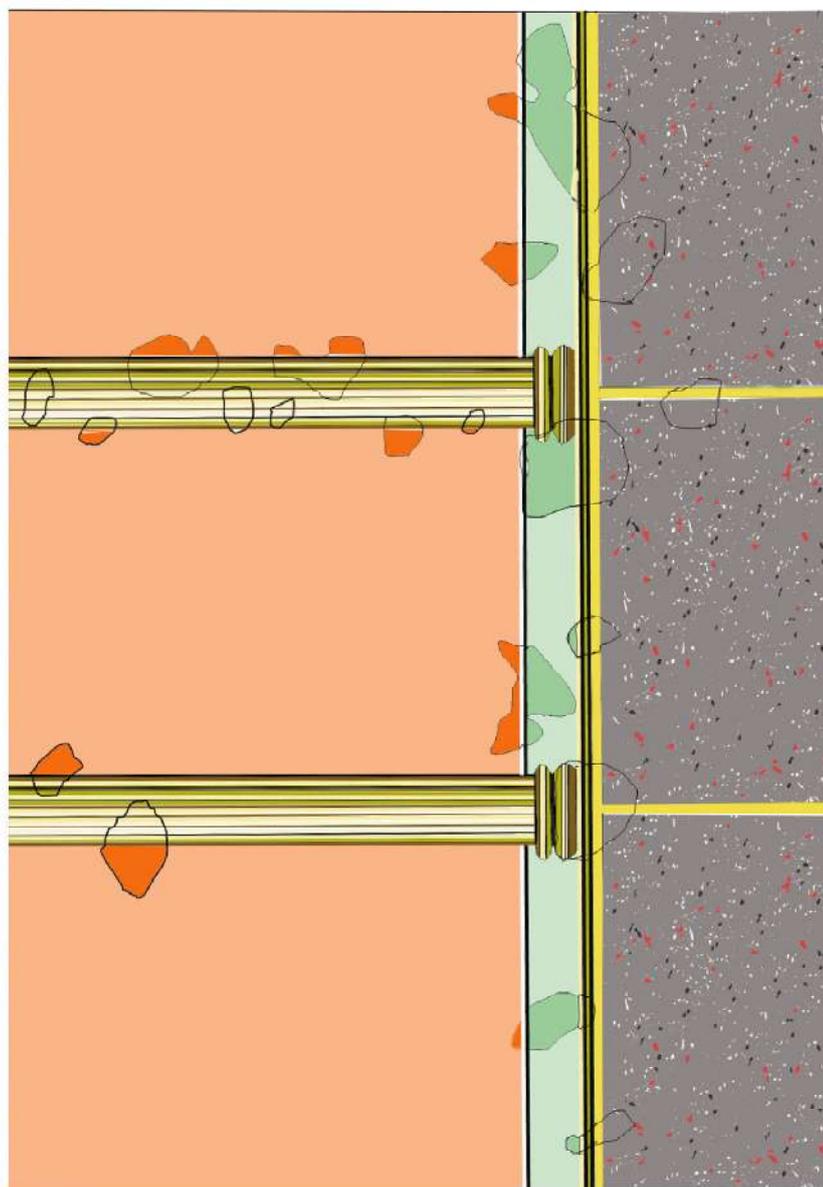


Figura 51: Restitución hipotética del conjunto hallado en la estancia (H.3) de la Casa del Ninfteo de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Zócalo moteado y compartimentado: los zócalos de fondo negro con fino moteado multicolor han sido ampliamente analizados en conjuntos anteriores¹⁰⁵. En este caso, sin embargo, llama la atención la existencia de filetes verticales de color amarillo compartimentando la superficie que no hacen sino aumentar la sensación de estar en presencia de lastras graníticas.

La gran mayoría de paralelos documentados de este fenómeno proceden de casos fechados en los primeros años de la Era. C. Guiral señala, como conjuntos más importantes a este respecto, los procedentes de la zona del Ródano: las pinturas de la rue des Farges en Lyon (Le Bot y Bodolec, 1984: 36), y también las de la Maison des Dieux Océan de Saint Romain-en-Gal (Leblanc, 1993: 238, figs. 5-9), entre otros.

Moldura ficticia: este elemento cuya presencia es muy característica en el paso de la zona media a la zona superior, ya ha sido examinado a la hora de hablar del conjunto hallado en la estancia (H.27) (BIL.2.3.3.1.), como motivo propio de las pinturas de la primera mitad del siglo I d.C. A pesar de ello, no podemos dejar de mencionar aquí las connotaciones arquitectónicas que adquiere en esta decoración, sobre todo al combinarse con la amplia banda verde, recuerdo, como hemos dicho, de los *podia* del II Estilo, tal y como podemos volver a ver, de nuevo, en las pinturas del grupo del Rodano.

Columnas (Figs. 52 y 53): El motivo, de forma aislada, poco puede aportarnos ya que se trata de un recurso ornamental que se utiliza desde el II Estilo, periodo en el que adquiere una labor sustentante notable, tal y como hemos explicado en capítulos anteriores.

Este tipo de ornamentos sufre un progresivo adelgazamiento y desnaturalización durante el III Estilo, de tal forma que van perdiendo su función arquitectónica quedando a menudo como simples elementos

¹⁰⁵ Véase CAES.4.1.3.1.

decorativos –como ocurre con los candelabros- adornados, además, con una gran cantidad de elementos geométricos o vegetales, normalmente de carácter miniaturista, tal y como se demuestra, entre otros muchos casos –no hay dos iguales-, en la Casa de *Trebius Valens* (III 2, 1) (Bastet y De Vos, 1979: tav. II, 92), en la de *Caecilius Iocundus* (V 1, 26) (Bastet y De Vos, 1979: tav. XL); o ya en el mundo provincial, en Roquelarre (Barbet, 1983a: 111 y ss.) y Vienne (Barbet, 1987a: 22-23, fig. 17). A veces la frondosidad de los elementos vegetales enmascaran todo el fuste, y la Casa del Laoconte (VI 14, 30) es un buen ejemplo de ello (Bastet y De Vos, 1979: tav. XXXVI, 65).



Figura 52: Fragmento del fuste de columna perteneciente al conjunto hallado en la estancia (H.3) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)



Figura 53: Fragmento del fuste de columna más vegetalizado hallado en la estancia (H.3) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

H. Eristov demuestra su pervivencia en el IV Estilo y, de hecho, dentro la clasificación que la autora hace de los elementos arquitectónicos de la pintura campana en la citada etapa, podríamos encuadrar el motivo que ahora estudiamos dentro del grupo de columnas con motivos en espiral y volutas que se enroscan en torno al fuste (Eristov, 1994: 34-35, fig. 6). También contamos con columnas encuadradas dentro del IV Estilo en El Molinete (Fernández, 2008: 241-242, lám. 39). De igual forma, se constata su presencia en siglos posteriores, tanto en la península itálica como en el mundo provincial. En la Villa Boxmor, en Inglaterra, se documenta una columna fechada en el siglo III d.C., con decoración en espiral (Davey y Ling, 1982: 84-85, fig. 6).

No es un ornamento con una cronología precisa. Sí que debemos tener en cuenta la combinación de dos técnicas a la hora de realizarlo, un fenómeno que indica que un mismo taller trabajó este conjunto y los exhumados en las termas, algo que nos puede orientar a la hora de fechar estos fragmentos.

Esquema compositivo: Si las columnas se dispusieran como un simple elemento decorativo, aunque no queden encerradas en un interpanel, estaríamos frente a un sistema compositivo similar al del *apodyterium* de la Villa Pisanella (Bastet y De Vos, 1979: tav. XXXIV), o al del citado grupo pictórico procedente del Ródano, sobre todo las pinturas de la Place St. Pierre de Vienne, de la rue Garon de Sainte Colombe, y de Saint Romain-en-Gal (Le Bot y Bodolec, 1984: 36-37; 1993: 246-249; Leblanc, 1993: 238-245); fechados todos entre los últimos años del siglo I a.C. y la primera mitad del I d.C. Ciertamente es que, en estos casos, son candelabros los que articulan los paneles, pero salvo este “inconveniente” –fácilmente salvable ya que las columnas, si bien características del II Estilo perduran en etapas posteriores- suponen decoraciones muy similares, pues presentan el mismo zócalo moteado e incluso compartimentado y la banda verde en la zona media.

Datación

La excavación no nos ayuda a datar de forma directa estos fragmentos, aparte de la fecha *ante quem* que supone el siglo II d.C. Sin embargo, hay algunos elementos que permiten aquilatar la cronología: la presencia del zócalo de fondo oscuro con fino moteado, la similitud en cuanto a esquema y disposición de los distintos motivos que tiene con los conjuntos pictóricos del Ródano, y sobre todo, la técnica de ejecución, muy parecida a la del conjunto BIL.8.1.3.4., son todo hechos indicativos de su posible pertenencia a la primera mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

Asistimos a otra decoración sin características, ni técnicas ni ornamentales, reseñables. Está en la línea del resto de conjuntos bilbilitanos datados en época augústea, donde priman los colores planos y que nada tienen que ver ni con las pinturas republicanas que les anteceden ni con las exquisitas composiciones posteriores. Su banalidad, por otra parte, no la podemos utilizar como argumento para establecer su pertenencia a una estancia principal o secundaria ya que, como hemos visto más arriba, el conjunto BIL.2.1.3.2., más pobre incluso que el que ahora analizamos, ornaba un *tablinum*. Por tanto, seguimos creyendo que en esta época descendió la calidad artesanal en el yacimiento.

CONJUNTO BIL.3.1.3.6.: Hallado entre la estancia (H.3) y la estancia (H.2)¹⁰⁶

Características técnicas

a) Mortero: Formado por tres capas de las que no se pudo documentar su grosor pero sí su composición, que es exacta a la vista para el conjunto anterior.

¹⁰⁶ Conjunto denominado en el estudio de C. Guiral como "Conjunto C" (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 361-364).

b) Sistema de sujeción: Sobre el muro de adobe se dispuso un entramado de cañas, a juzgar por las improntas que presenta el mortero, para aumentar la adherencia de la pintura al muro.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: La paleta cromática y la propia composición de los colores es muy similar también a la del conjunto anterior.

e) Particularidades: Hay algunos fragmentos cuyo ángulo indica que estuvieron cerca de un vano o de un recodo. En dichas piezas, no se dispuso el entramado de cañas, presentando así un reverso totalmente plano.

Llama la atención que sea éste el sistema de sujeción utilizado, ya que preferentemente es el escogido para el techo y no para las paredes.

Los fragmentos conservados no proporcionan datos suficientes como para hablar de la pericia del taller que los llevó a cabo. Sí llama la atención que en el mortero se halla la esparita, componente constatado en los mejores conjuntos pictóricos bilbilitanos.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 54)

Los ángulos salientes así como la disposición de las cañas del sistema de sujeción fueron los criterios que dieron la pista para plantear la restitución hipotética de esta decoración.

C. Guiral argumenta que, posiblemente, los fragmentos conservados remitan a la zona media y superior de la pared, aunque también pudiera ser que se tratara del zócalo y la zona media. Se trata de dos paneles rojos superpuestos que se sitúan al lado de una abertura, y cuentan en el otro lado con un recodo. Uno de los paneles rojos se enmarca por una orla formada por un filete triple con un fino trazo central de color negro entre dos verdes, bordeada por una banda verde a la que le siguen una sucesión de filetes y

trazos blancos y negros que imitan una cornisa. Se encuentra limitada en su lado exterior por trazos bícromos rojos y blancos. Posteriormente, una banda negra marca un chaflán, y encontramos otro panel también con una orla de similares características.

A juzgar por el esquema compositivo y, sobre todo por el sistema de sujeción, pudiera ser que en realidad formaran parte de la cubierta de una estancia.

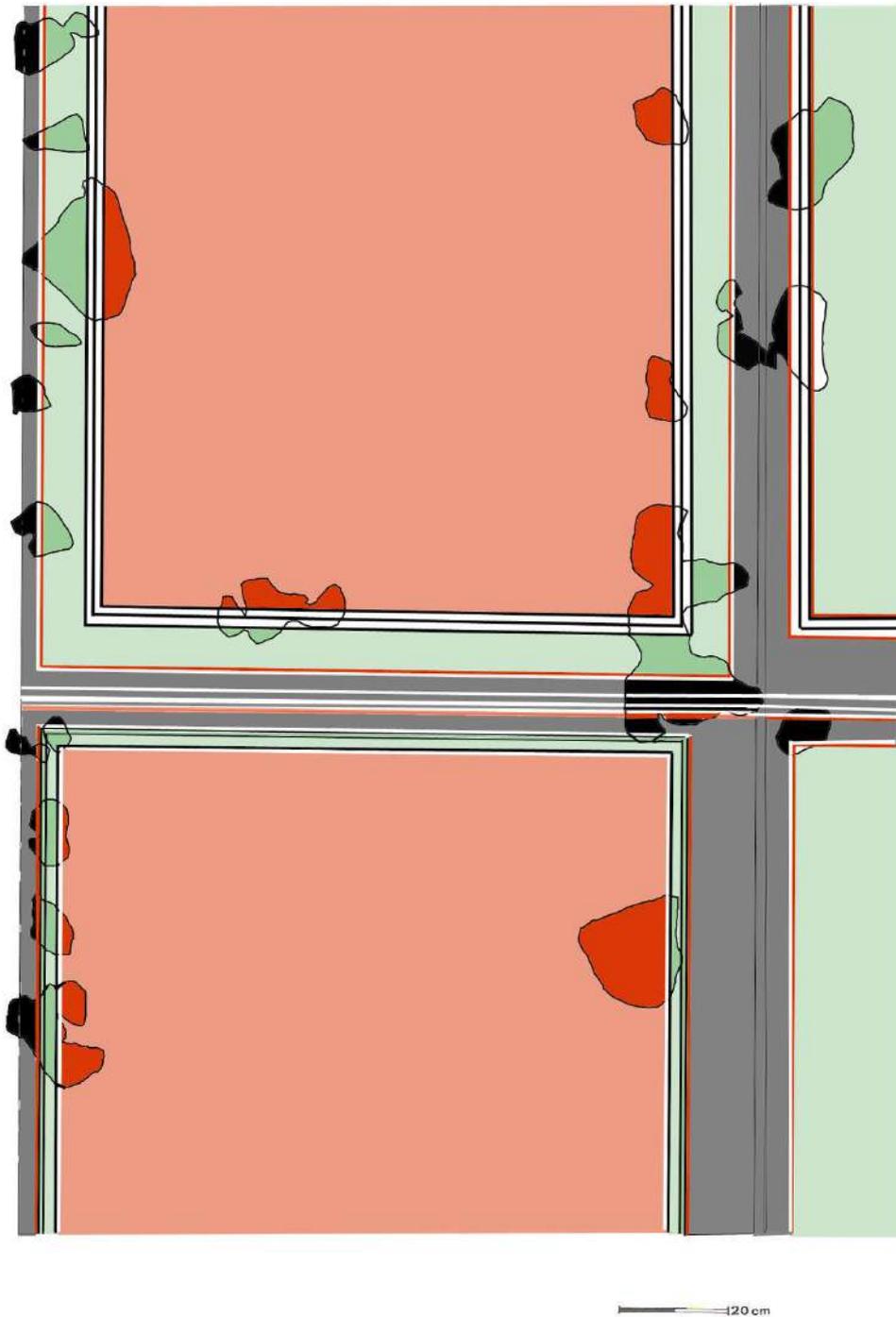


Figura 54: Restitución hipotética del conjunto hallado entre la estancia (H.3) y la estancia (H.2) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Debido a la simplicidad aparente del conjunto, escasos son los ornamentos que se prestan a un estudio estilístico o iconológico. Parece que existe cierto deseo por imitar una cornisa a través de la sucesión de filetes blancos y negros. Hemos analizado previamente este elemento¹⁰⁷ concluyendo que, tal y como se muestra aquí, suele ser habitual de la primera mitad del siglo I d.C.

Filetes dobles y triples de encuadramiento: Los fragmentos conservados permiten deducir que encuadrarían sólo alguno de los paneles medios. Son típicos del III Estilo. En el caso de los filetes dobles, lo habitual es que sean bícromos. Por su parte, los filetes triples suelen contar con dos trazos blancos que limitan a uno central más oscuro.

Para conocer los numerosísimos ejemplos que existen en esta etapa, podemos consultar la lista elaborada por F. L. Bastet y M. De Vos en el cuadro sinóptico que reúne los ornamentos más característicos de este estilo, bajo el epígrafe *linee duplici/triplici* –las *weissausgefüllte Doppellinie* de A. Mau- (Bastet y De Vos, 1979: 135). Según los autores, este elemento surgirá en la fase IIa del periodo sustituyendo a los trazos bícromos característicos de los ortostatos de II Estilo¹⁰⁸, y será el que a su vez dé paso a las orlas caladas, que hacen su aparición en el momento inmediatamente anterior al inicio del IV Estilo. A. Mostalac, sin embargo, confirma la existencia de este motivo en un momento anterior, a partir del comienzo de la etapa, en la fase Ib, tal y como se documenta, por ejemplo, en Zaragoza –a través de las pinturas exhumadas en el Paseo Echegaray y Caballero¹⁰⁹, anteriores incluso al 12 a.C.; en la Calle Mayor angular a Argensola (CAES.7.1.3.1.); y en Plaza de la Seo (Mostalac y Pérez Casas, 1989: 134)-. Afirma además el investigador que estos filetes

¹⁰⁷ Véase BIL.2.3.3.1.

¹⁰⁸ Normalmente los trazos blancos serían la parte “iluminada”; y el interior negro sería la situada “a la sombra” (Bastet y De Vos, 1979: 128).

¹⁰⁹ Véase conjunto CAES.3.1.3.1., en especial la nota 39.

suelen alcanzar una anchura que oscila entre los 5 y los 10 mm¹¹⁰ (Mostalac, 1996b: 21).

La datación de pinturas como las de Magdalensberg, AA/15f –anteriores a Tiberio- (Kenner, 1985: lám. 11¹¹¹) y las procedentes de la rue de Farges en Lyon –del 20 a.C.- (Le Bot y Bodolec, 1984: 36)¹¹², demuestran no sólo que no hay retraso cronológico del paso al mundo provincial de este motivo, sino la confirmación de la tesis enunciada por A. Mostalac. En *Hispania*, muchos han sido los conjuntos que se han venido a sumar al precoz ejemplo caesaraugustano, y que no hacen sino demostrar su temprana adopción; hablamos, entre otros, de los procedentes de la Casa 1 de Ampurias (Nieto Prieto, 1979-1980: 291, fig. 12), de *Baetulo* (Guitart, 1976: fig. 21), y *Valentia*, en la Calle de las Avellanas, (Ribera, 1983: lám. VII).

Durante el siglo I d.C., sobre todo en su primera mitad, el motivo goza de gran éxito, tal y como transmiten los fragmentos de *Tiermes* (Argente, 1991: 228), *Uxama*, en la Casa de los Plintos y en la Casa de la Cantera (García Merino, 1991: 257-258, láms. 7 y 12), Granada, en Pinos Puente (Blech y Rodríguez Oilva, 1992: fig. 1), *Carthago Nova*, en la *Domus* de la Calle Soledad (Fernández, 2008: 134-136, lám. 5), del Museo Episcopal de Vic (Guiral y Mostalac, 1987: 386), e incluso otros provenientes del mismo yacimiento de *Bilbilis*, por ejemplo, las pinturas del templo, con las que este conjunto guarda gran similitud, y los fragmentos procedentes del *pulpitum* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 45, 73).

En nuestro país, además, se trata de un elemento de larga perduración en el tiempo; se sigue utilizando de forma continuada hasta el siglo III d.C.,

¹¹⁰ Aunque esta es la medida estándar, hay ciertos conjuntos encuadrados en el III Estilo que no cumplen esta premisa superando esta anchura, como por ejemplo el procedente de la Calle Soledad de Cartagena (Fernández, 2008: 134-136).

¹¹¹ Tengamos en cuenta que R. Thomas (1984: 45) clasifica a estas pinturas en el II Estilo tardío.

¹¹² En la *Galia* contamos con ejemplos del mismo desde el último tercio del siglo I a.C. hasta mediados del siglo I d.C. Así lo demuestra A. Barbet (1987a: 14-15) en interesantes ejemplos que cita bajo el epígrafe *traits triples d'encadrement intérieur*.

aumentando su anchura, algo que podemos comprobar en la Casa del Mitreo de Mérida (Abad Casal, 1982c: 55, fig. 39-40), en *Astorga* (Luengo Martínez, 1956-1961: 152-177, láms. CXXXII, CXXXIII, CXXXV y CXXXVII), en las termas de Campo Valdés, en Gijón, en la Villa de los Torrejones en Yecla (Fernández, 1999c), en *Valentia*, concretamente en Palau de les Corts y en Calle Reina del Mar (Fernández, 2007). En muchos de ellos se usa un recurso que ya era habitual en el III Estilo, como es el de rellenar los ángulos de los filetes de color, generalmente de blanco.

Aunque se trata de un motivo de dilatada duración, es cierto que es característico del III Estilo. Por otra parte, la gran similitud que presenta con el conjunto B del templo del mismo yacimiento nos permite establecer hipótesis sobre su cronología y sobre la posibilidad de haber sido realizadas ambas pinturas por el mismo taller. Esto último, sin embargo, resulta indemostrable dada la escasez de fragmentos con los que contamos.

Datación

En este caso, sólo podemos datar el conjunto de forma indirecta, es decir, basándonos en criterios estilísticos, dadas las características de su hallazgo. Tanto la cornisa ficticia como los filetes triples de encuadramiento, son motivos que nos llevan a la primera mitad del siglo I d.C. Además, contamos con la fecha de ejecución, en los primeros años de la Era, de las pinturas que conforman el conjunto B del templo. Un tercer argumento que avala esta hipótesis es el representado por los trazos de encuadramiento dobles, blancos y rojos, situados en algunos de los paneles medios, los cuales tienen su réplica exacta en el zócalo del conjunto BIL.8.1.3.4., del edificio termal, datado en estos mismos años.

Conclusión

Las conclusiones que podemos establecer para este conjunto son muy similares a las del caso anterior. Es otra decoración banal, más si cabe, donde la

brillantez técnica y estilística de épocas anteriores o posteriores brilla por su ausencia.

Por otra parte, si algo podemos extraer del análisis de este conjunto es que hasta la decoración más aparentemente pobre nos puede aportar datos sumamente interesantes para conocer el discurso decorativo, cronológico y habitacional de una casa.

CONJUNTO BIL.3.1.3.7.: Decoración del triclinio (H.4)¹¹³

Características técnicas

a) Mortero: Se documentan dos capas de mortero con un grosor total que no supera 2,5 cm debido a que se aprovechó el grosor del enlucido anterior:

1ª capa: 0,5 cm.

2ª capa: 1,7 cm.

Compuesto por cal y áridos en similares proporciones.

b) Sistema de sujeción: Se aplicó una pequeña capa de arcilla encima del adobe en la que se realizaron incisiones en V. Luego, se extendió una capa de enlucido blanco. Parece que sobre esta primera decoración se llevó a cabo una remodelación de tal forma que sobre la pintura blanca se aplicó otra capa de arcilla en la cual también constan las incisiones en forma de espiga vertical. Para aumentar la adherencia de la segunda pintura, no se recurrió al repiqueteado característico, sino que se perforó el enlucido preexistente con un instrumento terminado en punta cuadrangular.

¹¹³ Conjunto denominado en el estudio de C. Guiral como "Conjunto D" (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 364-372).

Una serie de fragmentos de color negro contaban con las improntas de cañas como sistema de sujeción, lo que parece indicar su pertenencia al techo de la estancia.

La cornisa documentada tiene el clásico sistema de sujeción consistente en cuñas de madera, las cuales se pudo saber que eran de 2,4 cm de anchura y distaban unos 9 cm unas de otras.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Escasa gama cromática en la paleta de colores utilizada. El color negro es el que más abunda ya que recubre totalmente la pared¹¹⁴. Los motivos decorativos se pintaron en rojo, blanco y azul.

La técnica empleada pretendió ser el fresco pero cuando aplicaron los pigmentos, el enlucido estaba totalmente seco lo que provocó su escasa adherencia. En la actualidad le afecta una gran pulverulencia.

e) Particularidades: Todas las particularidades que hemos ido describiendo en cada uno de los apartados vienen suscitadas por la existencia de un enlucido anterior, que hace que este conjunto tenga unas características técnicas peculiares.

Otro factor singular es que toda la pared se halla perfectamente alisada excepto el zócalo y rodapié que presentan estrías.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 55)

La restitución de esta pared resultó relativamente sencilla dado que la decoración se halló fracturada en dos grandes bloques, uno de la zona superior y otro de la zona media e inferior, correspondientes con el muro oriental de la

¹¹⁴ Fue el único pigmento de este conjunto sobre el cual se realizaron análisis químicos para conocer su composición. Dieron como resultado su procedencia del carbón.

estancia, compuesto por un zócalo de piedra y un recrecimiento de adobe¹¹⁵. Es necesario apuntar, sin embargo, que junto a las dos planchas se hallaron una multitud de fragmentos negros lisos, decorados con el fuste del candelabro o con el característico moteado que siempre debemos situar en la zona inferior. Así pues, la pared se articula de la siguiente manera:

Zócalo: Un rodapié de 35 cm de altura¹¹⁶, de fondo negro y salpicado con manchas irregulares blancas y marrones, se separa a través de un filete blanco del zócalo, de 56,5 cm de altura. Éste cuenta con un fondo liso uniforme dividido en compartimentos, de 1 m de anchura, a través de filetes blancos que coinciden con la zona media.

Zona media: Una banda corrida limitada por filetes blancos, da paso a la zona media que se articula en paneles también de 1 m de anchura, de fondo negro y encuadrados interiormente por un filete blanco. Se separan entre sí por finos candelabros que parecen representar tirsos, pintados a través de bandas azules, rojas y blancas, excepto en la zona superior que es blanca. Constan de un pequeño fuste rematado por pequeñas hojas curvas enroscadas en forma de volutas. La base también está compuesta por volutas, en este caso divergentes, y terminadas de forma apuntada en un vértice que traspasa la frontera y se asienta en la banda que separa zona inferior y zona media.

Zona superior: un filete rojo da paso a un friso de 15 cm también negro sobre el que se sitúa la cornisa. Esta consta de una faja, un filete y una moldura curva compuesta por dos formas convexas con una inflexión central.

¹¹⁵ Son las únicas representadas en la restitución gráfica.

¹¹⁶ En este caso conocemos las dimensiones con seguridad, por lo que hemos decidido exponerlas.

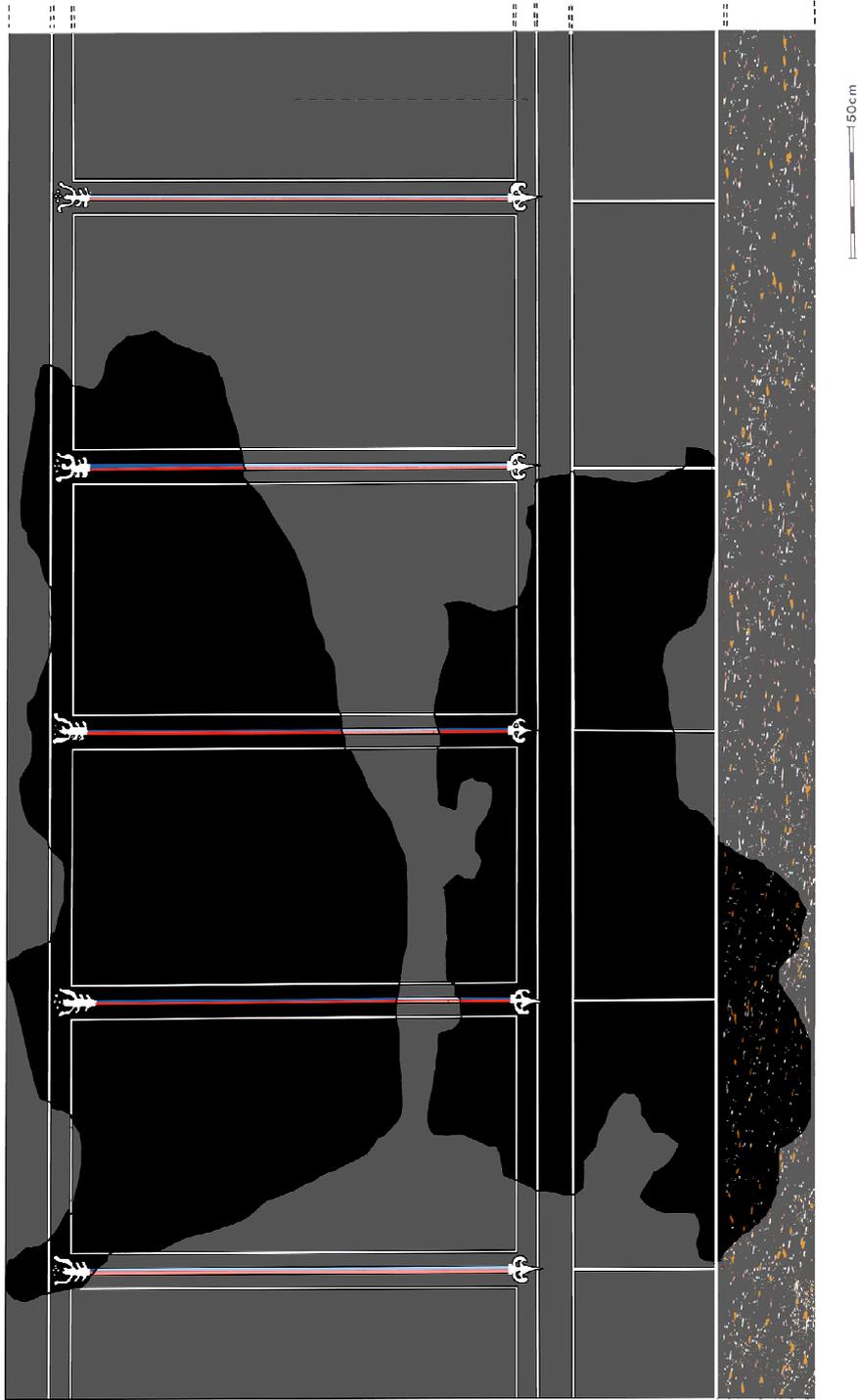


Figura 55: Restitución hipotética de la decoración del triclinio (H.4) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Rodapié de fondo negro y estriado con manchas irregulares blancas y marrones: El moteado está realizado de forma brusca, con manchas irregulares, particularidad habitual de la segunda mitad del siglo I d.C., a pesar de estar situado sobre un fondo oscuro.

Candelabros tipo tirso: No existen paralelos para el candelabro mostrado. Encuentra ligera similitud con las *hampes à volutes* características de los zócalos blancos del II Estilo esquemático, ya analizadas en capítulos precedentes que, en cualquier caso, acompañan a una decoración que nada tiene que ver con la que aquí se presenta.

C. Guiral argumenta que la clave para encontrar paralelos de este motivo estaría en el conocimiento de las decoraciones pompeyanas de estancias de segundo orden, muchas de ellas ya destruidas porque, debido a la falta de atención por parte de la investigación, también han sufrido una falta de protección, perdiendo así la valiosa información que de ellas podíamos obtener. Muchos de estos muros, tal y como recogió V. M. Strocka, estuvieron decorados con finos candelabros, tallos o guirnaldas, entre los que seguro hubiéramos hallado algún caso similar al que aquí mostramos (Strocka, 1975 *apud* Guiral y Martín-Bueno, 1996: 370).

Monocromía negra: Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VII 4, 4):

“La ornamentación de los enlucidos debe estar en correcta correspondencia con las normas del ‘decoro’, de modo que se adapte a las características del lugar y a las diferencias de los distintos estilos. En los comedores de invierno, por ejemplo, no ofrece ninguna utilidad adornarlos con pinturas de grandes objetos, ni con delicadas molduras en las cornisas bajo las bóvedas, ya que se echan a perder por el humo del fuego y por el hollín continuo de las antorchas. En estos comedores deben labrarse y pulimentarse unos rectángulos de negro sobre el zócalo...” (Trad. J. L. Oliver)

Este color es el que reina en la totalidad de la decoración conservada y, a juzgar por determinados fragmentos descritos más arriba, también predominaría en el techo, según Vitrubio, con el objeto de disimular la suciedad que se origina en este tipo de estancias. F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 135), una vez más a través de su cuadro sinóptico del III Estilo, bajo su epígrafe *monocromia nera*, corroboran este hecho ya que, sobre un total de 21 *triclinia*, están decorados de esta manera 9 de ellos.

Aparte de la finalidad que apunta el autor clásico, se han argumentado otra serie de razones para justificar tal fenómeno. Según A. Barbet (1985a: 123-124), de esta manera se diferenciarían las estancias de un mismo hábitat, pudiendo además así repetir determinados elementos decorativos. Para K. Schefold (1963: 15), sin embargo, la monocromía negra –o roja- representaría la plasmación de una religiosidad severa, argumento que no podemos desechar ya que se trata ésta de una característica propia del III Estilo (De Vos, 1975b: 82)¹¹⁷, que puede ir en concordancia con la sobriedad imperante durante el mandato de Augusto. Por otra parte, es comprensible que si en algún momento tuvo que triunfar esta moda, lo hiciera durante esta etapa estilística pues los ornamentos característicos de la misma, caligráficos y sin ningún tipo de pesadez, resaltaban más sobre este fondo aparentemente neutro (Fernández, 2008: 172).

No podemos decir que se trate de una característica con demasiado éxito en el mundo provincial donde, en la mayoría de los casos en que constatamos la monocromía negra característica del III Estilo, ésta se presenta sólo en la zona media, mostrando colores más variados en el zócalo. Es el caso de Plassac (Savarit, 1985), la Plaza St. Christoly de Burdeos, Clermont-Ferrand (Barbet, 1987a: 17-19, figs. 12 y 14), Saint Romain-en-Gal y Sainte Colombe (Le

¹¹⁷ El ejemplo más antiguo es el triclinio c de la Villa de la Farnesina (Bragantini y De Vos, 1982: 234-239), fechado en la transición entre el II y el III Estilo. Posteriormente, la práctica totalidad de ejemplos son los recogidos en el III Estilo por F. L. Bastet y M. De Vos (*supra*), prueba de su éxito durante esta etapa. También hay casos en la etapa siguiente pero es cierto que hay una mayor tendencia hacia la bicromía rojo-negro. En cualquier caso, se trata de una moda que no se extiende más allá de finales del siglo I d.C.

Bot y Bodolec, 1984). Sí que cuentan con un caso similar al nuestro las pinturas de Vienne Les Nymphéas (Barbet, 1981c: 52), y las pinturas de la Plaza del Hospital de *Carthago Nova* (Fernández, 2008: 171-173, lám. 24). También hay casos en la etapa siguiente pero es cierto que hay una mayor tendencia hacia la bicromía rojo-negro. Se documenta en escasos sitios, como la Villa de Saint Ulrich (Heckenbenner, 1983: 127) o Varea (Guiral y Mostalac, 1988: 62). Se trata de una moda que no se extiende más allá de finales del siglo I d.C.

Datación

En la excavación sólo se halló un pequeño *dolium* y un borde *de terra sigillata* hispánica Drag. 37 que informaban del momento de abandono.

Los motivos estilísticos tampoco permiten fechar fehacientemente la decoración. Cuenta con un rodapié realizado a base de gotas y manchas lo que da pie a encuadrarla en la segunda mitad del siglo I d.C., a pesar de contar con un fondo oscuro en esta zona inferior, lo cual parece venir impuesto por el discurso decorativo general.

Conclusión

C. Guiral estableció la hipótesis de que las pinturas blancas, que fueron sustituidas por el conjunto que examinamos en una remodelación posterior, fueron realizadas en época augústea, ya que esa era la fase más antigua que se conocía de la casa según las investigaciones llevadas a cabo hasta ese momento. Hoy día, sabemos que la vivienda se construyó y decoró en un momento anterior; según las pinturas exhumadas en el *tablinum*, encuadradas en un II Estilo, se estima que se erigió en torno a los años 20-30 a.C. Partiendo de esta información, pudo ocurrir que la decoración blanca a la que estas pinturas cubrieron en un determinado momento de la segunda mitad del siglo I d.C., se elaboraran en esa primera fase. En resumen, sin desechar la teoría lanzada por C. Guiral, actualmente creemos que la remodelación pudo llevarse a cabo en una estancia ya decorada en época republicana. Recordemos a este

respecto que en las pinturas halladas en la estancia (H.24) de la *Domus 2* (*Insula I*), también ocurría este fenómeno, incluso de forma más acusada, ya que una decoración fechada en torno a los años 20-30 a.C. se efectuó sobre un revestimiento anterior blanco. Por tanto, podemos constatar que en *Bilbilis* las paredes blancas no son características de comienzos de la Era (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 366), sino de un momento anterior.

Quizá la remodelación de la estancia anteriormente pintada en blanco vaya en consonancia con la reforma decorativa que se produce en la casa en la segunda mitad del siglo I d.C. que supone, en este sector de la vivienda, la introducción del larario y el repinte del *tablinum*. Al mismo tiempo se elaboraría el conjunto pictórico hallado en estado fragmentario en la estancia (H.1) (BIL. 3.1.3.4). En la mayoría de ellos se observa una mayor pericia del taller artesanal, en comparación con el que trabajó en etapa augústea. Por otro lado, destaca la continuidad de las modas romanas en cuanto a ornamentos y articulación decorativa, lo cual no hace sino refutar la hipótesis sobre las posibilidades económicas de los comitentes y la procedencia itálica del taller.

CONJUNTO BIL.3.1.3.8.: Relleno de las estancias 7-9 del sector CIV¹¹⁸

Características técnicas

a) Mortero: Se han conservado tres capas de mortero, la última de las cuales está incompleta:

1^a capa: 1,5 cm.

2^a capa: 1,5 a 2 cm.

3^a capa: 1,7 a 2 cm.

¹¹⁸ Se trata de uno de los conjuntos que hemos estudiado de forma directa (Íñiguez *et al.*, 2011) cuya pertenencia no podemos asegurar que sea al ámbito doméstico, ya que, como decimos, se halló descontextualizado. Ante la duda, hemos considerado oportuno incluirlo, pues su riqueza técnica y estilística nos puede ofrecer datos muy interesantes, por ejemplo, del taller que elaboró la decoración. Remitimos al apartado de conclusiones para ampliar esta cuestión.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Presenta una paleta de colores variada aunque en ella dominan el rojo y el negro. Además, documentamos el verde, el blanco, y el ocre y el gris. Por el momento no ha sido posible efectuar análisis químicos que nos desvelen su composición. En cualquier caso, la perfecta adherencia de los pigmentos al mortero nos incita a pensar en el fresco como técnica de aplicación de los mismos.

e) Particularidades: Existe una perfecta adherencia de los colores al enlucido, algo indicativo de la pericia técnica del taller artesanal que las llevó a cabo. A continuación describiremos una serie de figuras en las que prima un extraordinario manejo del color y del juego de luces y sombras. Así pues, retomaremos el tema una vez analicemos cada motivo figurado.

Descripción y restitución hipotética

Nos enfrentamos a dos inconvenientes a la hora de plantear la restitución de este conjunto. Por un lado, la escasez de fragmentos conservados nos impide conocer zonas claves para acometer tal tarea; por otro, la decoración se halló formando parte de un relleno, de tal forma que desconocemos su ubicación original.

En líneas generales¹¹⁹, y teniendo en cuenta que no se conserva ningún fragmento de la zona inferior –por lo que ignoramos cómo se articularía la decoración del zócalo- podemos decir que la pared se organiza de la siguiente manera:

Zona media: Cuenta con el clásico sistema de paneles anchos rojos e interpaneles negros decorados con candelabros, de los que sólo conocemos la

¹¹⁹ Agradecemos al profesor M. Fuchs de la Universidad de Lausanne su ayuda en la identificación y estudio de la iconografía.

zona media y superior. El desarrollo de estos candelabros se resuelve en una sucesión de elementos fusiformes entre los cuales se sitúan “sombrillas” contrapuestas sobre las que apoyan o cuelgan una serie de divinidades, seres míticos y animales. Los paneles rojos tienen un paisaje central y están enmarcados por un filete amarillo que presenta un punto en el ángulo. La separación entre paneles e interpaneles se efectúa mediante bandas blancas decoradas con una serie de motivos florales formados por bifolias contrapuestas que alternan con elementos de cinco puntos.

Zona superior: se resuelve en una imitación pintada de cornisa de estuco decorada con el característico friso de flores de loto esquematizadas e invertidas.

Estudio estilístico

A pesar de la escasez de fragmentos conservados, muchos son los elementos susceptibles de un análisis en profundidad:

Figura femenina que corona el candelabro (Fig. 56): Observamos parte del remate superior del candelabro, consistente en una “sombrilla”, sobre la que apoya una figura femenina estante con el cuerpo de frente ligeramente girado hacia su derecha y la cabeza tornada hacia la izquierda, dirigiendo la mirada a esa misma dirección. La figura va ataviada con un *chiton* anudado al hombro izquierdo que deja al descubierto su pecho derecho; también porta un *himation* de color rojo anudado a su espalda y cuyo desarrollo aporta un gran movimiento a la representación; completa su atuendo un casco con el que cubre su cabeza. Porta una lanza en su mano derecha y un escudo en la izquierda.

Los atributos de este personaje –casco, lanza y escudo fundamentalmente- nos llevaron, en un primer momento, a identificarla con la

diosa Minerva¹²⁰. Es la divinidad que en Roma corresponde a la Atenea griega, con la que no difiere en absoluto en el plano iconográfico (Fougeres, 1877-1919: 1910-1930; Demargne, 1984: 955-1044; Colonna, 1984: 1050-1074)¹²¹. Sin embargo, una serie de factores nos llevaron a plantear otra posible interpretación.



Figura 56: Figura femenina coronando el candelabro, perteneciente al conjunto hallado en el espacio 7-9 del Edificio CIV de Bilbilis (Foto Archivo Excavación de Bilbilis)

Por un lado, faltan atributos tan característicos de Minerva como la égida y el *gorgoneion*. Por otro, uno de los tirantes del *chiton*¹²² –blanco, ceñido bajo los senos y a la altura de la cadera creando una serie de pliegues extraordinariamente bien conseguidos por la utilización de juegos de luces y

¹²⁰ Tiene numerosas atribuciones: políticas y pacíficas, intelectuales –en calidad de diosa de la sabiduría, la razón y el pensamiento- virginales, purificantes y maternas, así como agrícolas, industriales y comerciales. Quizás las principales sean las atribuciones poliadas –pues se le considera divinidad protectora de las ciudades y las acrópolis- y las atribuciones guerreras a las que nos remite el aspecto de la figura que aquí presentamos. Es esencialmente la diosa de la guerra y por ello va armada.

¹²¹ El nombre, sin embargo, nos está indicando que debemos tener en cuenta otro origen, además del griego. El nacimiento del culto a Minerva es oscuro y muchas son las teorías al respecto. No aparece en la primitiva religión romana, pues el nombre de la diosa falta en los rituales más antiguos. Parece que tendrían especial relevancia en su origen y asimilación la ciudad de Faleria y también el territorio etrusco (Fougeres, 1877-1919: 1928, fig. 5074). Sea como fuere, en Roma entraría ya asociada a la triada greco-etrusca junto a Júpiter y Juno.

¹²² Recordemos, una vez más, que la aplicación de terminología griega para una pintura romana se debe a que la mayor parte de las esculturas de época romana no se reproducen vestidos reales de este tiempo, sino que copian prototipos del mundo griego. El *chiton* corresponde a la *stola* romana y el *himation* a la *palla* (Guillén, 1977: 286 y ss.).

sombras- cae dejando a la vista un pecho, lo que no es nada habitual en las representaciones de Atenea/Minerva, debido a su carácter puritano y guerrero, y a que normalmente porta la citada coraza que le cubre el torso. Todo ello nos llevó, en un segundo momento, a interpretar la figura que aquí estudiamos como una *Virtus*¹²³, divinidad que en Roma corresponde a la Areté griega¹²⁴ (Hild, 1977-1919b: 926-927; Ganschow, 1997: 273-281). Normalmente se muestra exhibiendo uno de sus senos y armada con casco, lanza y escudo –y a veces espada- de acuerdo con su carácter guerrero. Sólo su vestimenta se alejaría del caso que aquí mostramos, ya que *Virtus* se atavía con túnica corta¹²⁵. Debido a ello, nos planteamos la posibilidad de identificarla con una Roma de tipo amazónico¹²⁶ (Di Filippo, 1997: 1051-1053). Efectivamente, esta diosa también se dispone, en algunas ocasiones, con casco, lanza y escudo, mostrando un pecho y con túnica larga. Sin embargo, resultaría extraño que se disponga en una actitud tan beligerante como la de nuestra figura, pues casi siempre se representa, ya sea estante o sedente, de manera reposada. Es más, cuando se expone con las citadas armas, se suele asimilar a Minerva o a *Virtus* (Di Filippo, 1997: 1066).

Por todo ello, consideramos que esta figura femenina es el resultado de una suerte de mezcla iconográfica entre *Virtus* y Minerva, en la que sin duda se ha querido mostrar ese concepto moral que implica valentía y sobriedad, que ambas divinidades comparten y personifican.

¹²³ Es la personificación divina del valor guerrero y la fuerza moral. Junto con otras deidades como *Fides*, *Spes* y, sobre todo, *Honos* –con quien se le representa e incluso confunde de manera muy habitual- servían para evocar las cualidades humanas a las que debían sus nombres.

¹²⁴ En el mundo griego, sin embargo, sólo haría referencia a ese valor moral y guerrero. Como personalidad divina propiamente dicha la encontramos por primera vez en la célebre alegoría de Pródico de Ceos, donde se encuentra acompañando a Heracles (Hild 1877-1919b: 927).

¹²⁵ Muy pocas veces se muestra a esta divinidad con túnica larga e incluso en las ocasiones en que ocurre, su identificación no es segura, como en el caso del relieve del Arco de Tito, donde una figura con los atributos que aquí describimos y con túnica larga se identifica con *Virtus* pero también con Roma (Ganschow, 1997: 276, fig. 31).

¹²⁶ Se suele emplear el concepto “tipo amazónico” para referirse a aquellas divinidades que muestran un pecho y que por tanto pueden estar influenciadas por la iconografía de las Amazonas.

Como ya hemos señalado, completa su indumentaria un *himation* en tonos granate y anudado a su espalda, que parece flotar otorgando un gran movimiento a la escena. Por lo que se refiere a esta vestimenta, hemos de decir que la mayoría de representaciones de las divinidades a las que nos hemos referido, cuentan con un vestido similar –sin tener en cuenta aquí la largura del mismo- aunque muchas veces es el *peplos* el que sustituye al *chiton*.

En lo que respecta al calzado, parece que lleva una suerte de zapato cerrado, el llamado en época romana *calceus muliebris*; hechos de piel, la mayoría de las veces eran blancos –*puri albi*- si bien podían ser de color rojo –*mulleoli*- verde –*hederacei*- o amarillo –*cerei*- como en nuestro caso (Guillén, 1977: 293). Las túnicas de la mayor parte de figuras femeninas suelen descender hasta los pies, a excepción precisamente de divinidades como *Virtus*, y por tanto no podemos hacer un verdadero análisis de las distintas formas de cierre de este tipo de zapato. Sí debemos apuntar que *Virtus* suele calzar sandalias que se solucionan con una suerte de tiras alrededor de la pantorrilla hasta la parte media.

Cubre su cabeza con el característico casco corintio o *aulopis* con cresta en color rojo, que normalmente es el preferido como atributo de Minerva aunque no es infrecuente el casco ático. Tampoco resultan nada extraños ambos tipos de yelmos en *Virtus*. Con su mano izquierda porta un escudo redondo y con la mano derecha sujeta una lanza dispuesta en este caso de manera oblicua.

Todo ello nos conduce a la identificación de Minerva o *Virtus* en actitud guerrera –tipo *promachos* si estuviéramos hablando de la primera- pero con su brazo derecho bajado, es decir, no en disposición totalmente de ataque.

Minerva en pintura mural raramente se representa aislada (Reinach, 1970: 20.7) y es más frecuente verla acompañada de otras divinidades, ya sea en forma de busto o figura completa, o integrada en escenas mitológicas entre

las que cabe destacar las relativas a los ciclos mitológicos de Paris, Hércules y Medusa (Reinach, 1970: 15.2, 186.5, 188.1, 204. 4, 335.6).

Mucho más complicado es encontrar a *Virtus* en decoraciones pictóricas. Pudiera ser que el ejemplo procedente de Herculano en el que un personaje femenino, aislado, que muestra uno de sus senos, porta lanza y escudo, y que tradicionalmente se ha interpretado como una Minerva (Reinach, 1970: 20.3), sea en realidad una *Virtus*. Aparte de este testimonio, no podemos apuntar más paralelos. En el resto de manifestaciones artísticas, suele hallarse como acompañante de héroes y emperadores, en momentos de *adventus*, batalla y caza (Ganschow, 1997: 273-281). Estos contextos tampoco son raros para Minerva (Canciani, 1984: 354-415) y, muchas veces, podemos encontrar a las dos diosas juntas, reforzando así el concepto moral que ambas encarnan. Sirva como muestra el relieve de época flavia procedente del Palazzo della Cancelleria que representa el *adventus* de Domiciano (Ganschow, 1997: 277, fig. 38), junto al que se hallan *Virtus* y Minerva. De esta manera, no sería raro que, en determinadas ocasiones, su iconografía se hubiera llegado a mezclar.

Pasemos ahora a analizar la figura como elemento situado en la parte superior del candelabro. La moda de disponer personajes coronando candelabros se encuentra ya en pinturas de II Estilo, como se demuestra en la habitación G de la Villa de *P. Fannius Synistor* en Boscoreale, donde precisamente encontramos tres seres alados coronando candelabros con “sombrillas” (Barbet y Guillaud, 1990: fig. 84). Es en el III Estilo, sin embargo, cuando esta forma de decoración adquiere verdadera importancia. Es cierto que los personajes en Italia y más concretamente en las ciudades campanas, son más estáticos en este momento y de menor escala que el modelo que aquí mostramos, y parecen diluirse en el resto de la decoración. Ya en el IV Estilo, aunque sin el movimiento de nuestro caso, sí apreciamos ligeros *contrapposti* en las representaciones, como es el caso de los dos guerreros desnudos provenientes de Pompeya (Moormann, 1988: 137-138, fig. 124).

Las provincias proporcionan figuras de mayor tamaño (Barbet, 1981c: 64) y ejemplos dotados de mayor movimiento: sirva como muestra de esto último el sátiro que corona el candelabro de la habitación VI de la *Domus* de la Fortuna en Cartagena (Fernández, 2008: 297, lám. 52). Los casos provinciales se incluyen en un esquema propio que se desarrolla a partir de mediados del siglo I d.C. y que perdura hasta principios del siglo II, si bien es la época flavia la de mayor auge (Monier y Groetembril, 1997: 254).

En un estudio centrado en este tema, F. Monier y S. Groetembril (1997: 253 y ss.), proponen una clasificación para este motivo ornamental. Distinguen tres categorías: la primera de ellas y más importante es la que hace referencia a bustos y máscaras, figuras humanas y divinidades, posicionadas de pie, estáticas o en movimiento. A ella pertenecerían los ejemplos de Ahrweiler; Amiens, rue de l'Oratoire; Avenches, *Insula* 1; Bourges, rue des Trois Maillets; Colonia, *Insula* H/1, *Insula* A/6, Müngersdorf y Gertrudenstrasse; Mayence, Clínica Universitaria; Narbona, Clos de la Lombarde; Soissons, rue Paul Deviolaine; Saint-Martin-Longueau, y Vienne, paroi du Globe¹²⁷. Los personajes son de naturaleza diferente aunque todos evocan conceptos o portan atributos que recuerdan a divinidades. Los paralelos más cercanos al caso que aquí estudiamos –por representar directamente deidades de cuerpo entero con sus atributos– se encuentran en Colonia, en la *Insula* H/1, donde es Dioniso el que corona el candelabro (Thomas, 1993: fig. 11), en la *Insula* A/6, con Júpiter (Thomas, 1993: fig. 136), y en St-Martin-Longueau, lugar en el que hallamos a Marte (Defente, 1990: fig. 23); todos ellos datados a finales del siglo I d.C.

En España, los restos pictóricos de este tipo no son demasiado abundantes, si bien podemos citar como paralelo el interpanel de la habitación situada sobre el aljibe cercano al peristilo de la Casa del Mitreo de Mérida. A lo largo del mismo, observamos diversas “sombrias” coronadas por escenas mitológicas: Baco apoyado en un sátiro, la escena denominada “*clementia* de Baco”, el mismo dios entre dos sátiros, una Victoria, y también un sátiro o Pan

¹²⁷ Para una bibliografía específica sobre cada lugar véase cuadro resumen de Barbet (1981c: 62-63), y Monier y Groetembril (1997: 256-257).

tocando el *aulos* (Abad Casal, 1982c: 64 y ss.; Altieri, 2002: 341-359). Asimismo, hemos de referirnos a Astorga, donde no se exhibe directamente la divinidad sino sus atributos –casco y *peltae* de Hermes y las liras de Apolo- (Luengo Martínez, 1956-1961: 168), fenómeno que también se observa en la Casa del Mitreo de Mérida, en la denominada “Habitación de las pinturas” donde aparecen objetos relacionados con Vulcano –tenazas, casco y lanza- (Abad Casal 1982c: 49, figs. 33 y 34). Ejemplos un poco más alejados –que muestran figuras pero no divinidades ni sus atributos- son el ya mencionado ejemplo de Cartagena y el de Palau de Les Corts (Valencia) (López *et. al.*, 1994; Ribera i Lacomba *et al.*, 1995: 144 y ss.; Guiral, 2000: 31-33; Fernández, 2007: 461-466).

En la segunda categoría de la citada clasificación están los seres fantásticos, y en la tercera los animales. Lo cierto es, sin embargo, que representaciones correspondientes a los tres niveles las podemos encontrar igualmente a lo largo del fuste y no necesariamente coronando plataformas, cuya finalidad sería reforzar el simbolismo de la figura que corona el interpanel (Monier y Groetembril, 1997: 254). En nuestro caso, no contamos con fragmentos que nos muestren de manera clara y directa la parte inferior de este candelabro figurado, pues no sabemos si uno de los fragmentos (Fig. 58) perteneció al mismo interpanel, y por consiguiente ignoramos si los adornos del fuste estarían reforzando el significado simbólico que pueda tener la figura femenina.

¿Erote cabalgando? (Fig. 57): El siguiente fragmento, cuyo pequeño tamaño impide una identificación certera, presenta parte de una figura infantil de la que se observa el torso, un brazo y parte de una pierna. Parece cabalgar sobre un animal cuya filiación resulta difícil dada la rotura de la pieza en la zona de la cabeza. El infante porta una vara en su mano derecha que corresponde, posiblemente, a la fusta con la que dirigiría la cabalgadura. En relación a su posición en la pared, es muy probable que se dispusiera sobre una de las “sombrillas” del candelabro.



Figura 57: Posible erote cabalgando, perteneciente al conjunto hallado en la estancia 7-9 del Edificio CIV de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación *Bilbilis*)

La falta de la mayor parte del cuerpo del niño nos impide realizar la identificación de éste, aunque la posición nos conduce a pensar en la posibilidad de que fuese un erote, amorcillo o *putto* cabalgando sobre un animal, motivo iconográfico ampliamente constatado en la pintura romana. El estudio iconográfico de esta figura ya ha sido realizado a la hora de hablar del conjunto perteneciente al triclinio de la Calle Añón de *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.1.), por lo que remitimos a dicho capítulo.

Nos centramos aquí en el animal sobre el que parece cabalgar. Podemos interpretarlo aunque de manera prudente, con un hipocampo, ser fantástico con la mitad superior del cuerpo de caballo y la mitad inferior de monstruo marino o pez (Icard-Gianolio, 1997a: 634-637), debido a la forma triangular de la cabeza, similar a la de un caballo, y a la curvatura que parece advertirse en la zona del vientre de nuestro fragmento, como si la continuación del cuerpo fuese a retorcerse, tal y como vemos en los hipocampos representados en la habitación E de la Villa de Arianna en Stabia (Bragantini *et al.*, 2009: 477, figs.

264 a y b). En el arte romano, sobre todo en época imperial, estos seres suelen estar dirigidos, acompañados y montados mayoritaria y precisamente por erotes¹²⁸, 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).

Dos *oscilla*: Sileno y ménade: En el siguiente fragmento (Fig. 58), dos rostros cuelgan mediante cintas dobles, posiblemente de una “sombrija”, situándose a ambos lados del fuste del candelabro. El que se dispone a la derecha representa una figura anciana, masculina, calva y barbada, coronada por hojas de hiedra. Se halla ligeramente girado hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia la misma dirección. Las cintas parecen sujetarlo mediante una lazada justo en la parte central superior de la cabeza.



Figura 58: Sileno y ménade procedente del conjunto hallado en la estancia 7-9 del Edificio CIV de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

El rostro posicionado al otro lado del fuste del candelabro está suspendido en el aire con el mismo procedimiento que en el caso anterior, salvo que aquí no se sujeta por una lazada sino mediante dos semicírculos

¹²⁸ Es muy común ver a estas divinidades relacionadas con todo tipo de animales –ya sean reales como panteras, leones, aves o delfines, o fantásticos, como toda la gama de monstruos marinos- a los que dirigen, montan o simplemente tocan (Blanc y Guiri, 1986). Este tipo de imágenes son muy habituales en pintura mural (Reinach, 1970: 79-81).

concéntricos también en la zona central de su cabeza. Se encuentra girado hacia su derecha dirigiendo la mirada en esa dirección. Luce una larga melena castaña y su aspecto es juvenil. El pelo largo, la ausencia de barba y la tonalidad más clara de su tez, a pesar de encontrarse en la zona de “sombra” del candelabro, hace que lo identifiquemos con una figura femenina. Cabe señalar el aspecto serio y con boca cerrada de ambas caras, algo muy significativo.

Los rostros así dispuestos podrían interpretarse como *oscilla*. Sabemos que este vocablo, por otra parte, resulta algo ambiguo¹²⁹ ya que la palabra se usa para designar tanto a los bajo relieves de mármol del siglo I d.C. –máscaras o muñecos suspendidos en los árboles característicos de los viejos cultos itálicos- como a pequeños medallones de terracota del siglo IV a.C. hallados en tumbas de Grecia o Sicilia, y también cualquier máscara o *tympanum* integrado en una decoración arquitectónica (Pailler, 1982: 744).

Por convención, se utiliza el término para referirse, en época romana, a aquellas piezas esculpidas en bajo relieve por ambas caras, que revisten fundamentalmente tres formas: disco, pelta y placa rectangular. Unas y otras estarían destinadas, en general, a colgarse entre las columnas de los peristilos. En cuanto a los motivos representados en las mismas, suelen ser (Corswandt, 1982: 67-69): máscaras, solas o agrupadas que pueden ser escénicas, es decir, del mundo teatral, o pueden remitir al mundo satírico –sátiros, silenos, panes y ménades, entre otros- animales, reales o fantásticos, muchas veces

¹²⁹ El sentido de la palabra *oscillum* no se refleja de manera suficientemente clara en los textos antiguos. En Virgilio (*Geórgicas*, II 380-389) podemos ver :

“...non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi,
praemiaque ingeniis pagos et compita circum
Thesidae posuere, atque inter pocula laeti
mollibus in pratis unctos saluere per utres
nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni
uersibus incomptis ludunt risuque soluto,
oraque corticibus sumunt horrenda cauatis,
et te, Bacche, uocant per carmina laeta, tibi que
oscilla ex alta suspendunt mollia pinu...”.

Reproducimos el texto en latín ya que en la traducción efectuada por J. Velázquez, la palabra *oscilla* se ha traducido por “figura de arcilla”.

Festo (*De Significatione Verborum*, 194M) es otro de los autores que nos informa sobre estos objetos: “...*Oscillum Santra dici ait, quod oscillant, id est inclinent, praecipitesque afferantur...*”.

pertenecientes igualmente a ese universo satírico o dionisiaco –panteras y grifos- instrumentos musicales –flautas, *syrinx*, *tympanon*- que recuerdan también al *thíasos* báquico, u otros objetos, como los tirsos, en algunas ocasiones relacionados con lo anterior. Igualmente, nos podemos encontrar con elementos puramente decorativos como jarrones con flores o palmetas.

El ejemplo que analizamos remitiría a esas máscaras no escénicas –pues por la disposición de la boca no formarían parte de ese universo teatral- pertenecientes al mundo satírico y de las cuales daremos más detalles para su identificación al tratarlas individualmente. Según Virgilio (*Geórgicas* II 382-396) y Festo (*De Significatione Verborum*, 194M), los *oscilla* se colgarían para atraer las buenas cosechas, por eso se muestran muchas veces divinidades relacionadas con la tierra, y como símbolo de protección y purificación.

Estos objetos, en pintura mural, son de dos tipos: en las composiciones arquitectónicas de II Estilo aparecen en los epistilos con motivos decorativos de carácter mitológico; en las pinturas más tardías, de III y IV Estilo y del siglo II d.C., están colgados de una cuerda, y es entonces cuando realmente encontramos representaciones de ese ambiente dionisiaco.

No podemos asegurar con certeza que los que aquí estudiamos sean *oscilla*. Muchos autores que describen diversos conjuntos pictóricos en los que aparecen máscaras así dispuestas, no siempre lo hacen con este término (Beyen, 1928: 44-45, figs.6a-c; Lehmann, 1953: 207-208, lám. 35). Es cierto, sin embargo, que en las sucesivas publicaciones, sobre todo las más recientes, encontramos el vocablo aplicado en numerosísimas ocasiones. Así lo constatamos en los catálogos del Museo del Louvre y del Museo Británico (Tram-Tan-Tinh, 1974: 80, fig. 68; Hinks, 1933: fig. 21), en el catálogo de pintura y pavimentos de Pompeya (Pugliese, 1990-2003), y en las descripciones de ciertos conjuntos provinciales. Entre ellos, sirvan como ejemplo los provenientes de Burdeos, Allées de Tourny (Barbet, 1985b: 98, fig. 10.8a), y de las termas de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 106).

En el proceso de identificación de las figuras que a continuación analizamos, nos vimos influidos por dos factores: el primero de ellos fue, lógicamente, los atributos que portan. El segundo, el hecho de que los considerásemos supuestos *oscilla*, pues ya hemos visto que la mayoría de estos objetos cuentan con personajes del *thíasos* dionisiaco. Por estas razones, la figura masculina quedó casi desde un primer momento interpretada como un Sileno, y así parece corroborarlo el análisis que a continuación exponemos.

Sileno en mitología griega era el padre adoptivo de Dioniso, preceptor y leal compañero del mismo. Sus principales características eran su vejez, sabiduría y embriaguez, pues era conocido por sus excesos con el alcohol (Nicole, 1877-1919: 1090-1102). Los silenos fueron personajes provenientes de Tracia y Frigia y eran originariamente demonios equinos parecidos a lo que entendemos por un centauro. De aquí pasaron a Grecia donde se asimilaron, pero también se confundieron, con los sátiros, figuras oriundas del Peloponeso con partes del cuerpo de una cabra. Si bien es verdad que muchas veces fueron considerados sinónimos, otras veces adquirieron personalidad propia. En este sentido se individualizó al viejo Sileno al que se relacionaría con Dioniso.

La alianza de sátiros y silenos con Dioniso no es primitiva, pues en los primeros tiempos cada figura era independiente de las demás. Esta relación se explica por la irresistible atracción de la religión dionisiaca hacia todo tipo de genios secundarios de aguas, bosques y fuentes, muy apropiados para formar parte de su cortejo, debido a las características de los mismos. En cualquier caso, se producirá una unión indisoluble.

En cuanto a la evolución de este personaje, vamos a ver cómo desde su origen y poco a poco fue adquiriendo cada uno de los atributos que aquí se nos muestran. Ya en los tiempos en que era considerado un demonio equino de origen anatólico, se le representaba con una larga barba que, junto con el cabello, circundaba toda la cara. Por lo demás, mostraba ciertos rasgos animales, como una nariz chata y unas orejas de caballo. En el periodo arcaico se desarrollan dos tipos: aquel que se parece más a un centauro y el que se

puede considerar como el antecesor del posterior *papposileno*, el cual sustituye sus partes más velludas por una suerte de *chiton*. Es en la Grecia clásica, sin embargo, cuando la figura se suaviza y cuando empezamos a encontrar las primeras imágenes de silenos calvos, con una barba casi triangular, como la que se muestra en nuestro fragmento. En su expresión, abandona ese carácter animal para adquirir cierta nobleza, rasgo que también parece adivinarse en nuestro caso. Este será el tipo que fundamentalmente se mantendrá hasta el final de la Antigüedad. En el Helenismo, adquirirá el último atributo que al menos aquí observamos, la corona de hiedra, además de otros muchos referentes a su vestimenta que en este caso, al mostrarse sólo la cabeza, no podemos apreciar y por tanto entrar a valorar.

En cuanto a la segunda figura, ya hemos apuntado las razones por las que creemos que remite a un personaje femenino y no, por ejemplo, a un sátiro imberbe o a Hermafrodita, figuras por otro lado muy habituales en el mundo dionisiaco.

Ante la ausencia de atributos característicos, podríamos describir esta imagen como una figura femenina sin más, que acompaña a Sileno. Sin embargo, el hecho de que nos estemos moviendo en un hipotético universo dionisiaco, hace que planteemos su posible identificación con una de las ménades, personaje muy común en el *thíasos*, que muchas veces encontramos en distintas imágenes al lado de sátiros y silenos en danzas, vendimias y todo tipo de juegos (Nicole, 1877-1919: 1099; Heinze, 2002: 115-118).

Podemos señalar algunos argumentos a favor de esta hipótesis. Debido a que supuestamente nos hallamos ante *oscilla*, hemos de apuntar que en el catálogo que sobre este tipo de piezas realizó I. Corswandt (1982: 72-129), en el 60% de los casos en los que una figura femenina se identifica con una ménade –mujer más representada en estos objetos– está acompañada de un sátiro y/o sileno¹³⁰: en los *oscilla* conservados en Copenhague, Ny Calsberg

¹³⁰ Ya hemos visto la confusión que solía haber entre sátiros y silenos por lo que hemos considerado las dos figuras a la hora de realizar estas valoraciones.

Glyptothek (Inv. 2120); Munich, Kunsthandel; Roma, Museo Kircheriano; Museo de Nápoles (Inv. 6642); Wurzburg, Museo de Wagner (Inv. H2449), y *Tusculum* (Corswandt 1982: 81, 83, 84, 96, 103 y 105: nº de catálogo K36, K46, K49, K106, K138 y K159). Asimismo, el catálogo que hace A. Allroggen-Bedel (1974: 115-169) sobre las máscaras en pintura mural de Pompeya, también encontramos varios ejemplos de ménades asociadas a silenos; muy significativo a este respecto sería el triclinio de la Casa del Menandro (I 10, 4) (Ling, 2005: lám. 33) donde además ambas máscaras fueron identificadas como *oscilla*; y el triclinio la Casa dei Vetti (VI 15, 1) (Allroggen-Bedel, 1974: 138 y 146, 40.1, 40.2 y 59.2)¹³¹.

Evidentemente, debemos hablar con prudencia sobre este aspecto ya que, por un lado, en los citados catálogos contamos igualmente con casos en los que simplemente se describe a la máscara como *koré* o figura femenina sin más. Por otro lado, a nuestro personaje le faltan los atributos característicos de las ménades. Uno de los principales serían las hojas de hiedra o vid que sí coronan al Sileno. A este respecto, no debemos dejar de señalar que también existen representaciones en las que encontramos ménades junto a sátiros y silenos sin ningún atributo y que han sido identificadas como tal (Bieber, 1961: 159, fig. 178) por el simple hecho de hallarse junto a personajes del citado *thíasos*.

Una vez analizados estos rostros individualmente, debemos ahora atender al hecho de que ambos supongan adornos del interpanel. Es muy frecuente que de los candelabros cuelguen estos y otros muchos objetos. Concretamente, el que aquí se nos muestra es muy característico de esta zona desde su aparición en la Villa de *P. Fannius Synistor* en Boscoreale, en el II Estilo (Lehmann, 1953: 14, fig. 10). Con la llegada del III Estilo se observa una

¹³¹ Es cierto que la mayoría de los casos que examina la autora remiten a máscaras de tipo teatral, aunque ya hemos visto cómo también estas podían ser en un momento dado *oscilla*. Por otro lado, J. M. Pailler (1982) afirma que en este tipo de objetos, máscaras teatrales y no escénicas, no es que no estuvieran contrapuestas, es que muchas veces se relacionaban entre sí presentándose ambas en un mismo *oscillum*. Así pues, el hecho de que sean máscaras teatrales no debería ser óbice para tenerlas en cuenta como paralelo.

multiplicación que, sin embargo, en Italia disminuirá en el IV sin llegar a desaparecer, como demuestra la pared, fechada en este periodo, del tablino 11 de la Casa del Granduca (VII 4, 57), donde se halla un candelabro vegetal de factura mucho más fina que el que aquí presentamos del que, entre otros objetos, cuelgan *oscilla* (Staub Gierow, 1994: 29-32, figs. 63 y 65). Por otro lado, es precisamente en estos momentos, a mediados del siglo I d.C., cuando este fenómeno decorativo se expande de manera decisiva al mundo provincial. Pongamos el ejemplo de *Virinum* (Kenner y Praschniker, 1947: lám. IV.1), donde un candelabro totalmente vegetalizado se halla adornado con máscaras, en este caso escénicas.

Aves sobre una sombrilla (Fig. 59): En una de las “sombrillas” del candelabro documentamos un pájaro del que sólo se conserva la parte inferior del cuerpo; el plumaje está pintado en tonos ocres y marrones y se encuentra ladeado hacia la derecha, situación que nos lleva a pensar en la presencia de una figura simétrica a pocos centímetros de ésta. Las aves son un elemento decorativo constante en la pintura mural romana, apareciendo con fuerza en las paredes de III y IV Estilo. De esta manera, las hallaremos situadas en zócalos –donde revolotean pasando por macizos vegetales-, en las predelas, en el centro de paneles medios, en los interpaneles, inmersos a veces en una decoración de candelabros –como sería nuestro caso-, o en cuadritos situados en la zona superior. El motivo perdurará hasta el siglo V d.C. (Sabrié, 1987: 281).

Podríamos citar numerosísimos ejemplos¹³² y a tenor de ello destacamos por su relevancia, en Pompeya, la Casa (IX 1, 7) (Schefold, 1957: 235; 1962: lám. 84). En el mundo provincial es un ornamento muy extendido. Un caso paradigmático en este sentido es el procedente de Clos de la Lombarde (Sabrié, 1987: 281-282, fig. 241), donde las aves se sitúan en una suerte de balcones muy curiosos localizados en los interpaneles del conjunto. En España,

¹³² Nos referimos a las pequeñas aves que se presentan en multitud de zonas de la pared. No tendremos en cuenta así los cisnes que se disponen coronando candelabros, cuyo análisis cuenta con una problemática propia.

el motivo también goza de gran expansión y son muchos los conjuntos que cuentan con aves. Citaremos uno de los hallazgos de mayor calidad y más recientes, el situado en Cartagena, en el interpanel de la habitación VI de la *Domus* de la Fortuna (Fernández, 2008: 292, lám. 50).



Figura 59: Ave perteneciente al conjunto hallado en la estancia 7-9 del Edificio CIV de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

Los pájaros simétricos en “sombriilas” de candelabros vegetalizados se encuentran en las provincias desde la primera mitad avanzada del siglo I d.C. y perduran a lo largo de toda la pintura mural. Traigamos a colación como paralelo el bello ejemplo de Martizay, con una serie de fragmentos fechados a mitad del siglo I pero totalmente influenciados todavía por un III Estilo (Barbet, 2008b: 92, figs. 115 y 116). Dentro de la órbita del IV Estilo, encontramos el mismo motivo en la Maison aux Cygnes dorés, Quartier Saint-Florent, Orange (Barbet 2008b: 115, figs. 153 y 154), en el peristilo de Vienne, quai Riondet, résidence des Nymhées (Thomas, 1995: 246, figs. 174-175; Barbet 2008b: 123, fig. 154), dentro de la misma localidad en Paroi du Globe (Barbet 2008b: 125, figs. 169 y 170), en Périguéux, *Domus* de la rue des

Bouquets (Barbet 2008b: 150); y en Colonia, dentro de una cronología neroniano-flavia, tenemos los impresionantes casos de la *Insula* H/1 (Thomas, 1993: lám. I) y la *Insula* A/3 (Thomas 1993: lám. IV.1). De la misma cronología parece ser el candelabro que presenta también dos aves simétricas dispuestas sobre una “sombriilla” en Bonn, Amazonenwand (Thomas, 1995: 270, fig. 205), y en Augsburg, Thommstrasse (Parlasca 1956: lám. I), fechado entre finales del siglo I y principios del siglo II d.C.

Cabe preguntarnos ahora por qué se recurre tanto a este ornamento. Dos son las razones que podemos apuntar. Por un lado, la existencia de pájaros puede responder a una necesidad técnica, pues es cierto que mediante su figura, plumaje y disposición, se da una mayor profundidad a la composición, algo perfectamente apreciable en el interpanel que se nos presenta, al apoyarse el ave sobre una de las “sombriillas” del candelabro creando así una ilusión tridimensional (Wesenberg, 1993: 160-167). Por otro lado, la presencia del animal que estudiamos podría deberse a un deseo por parte del *dominus* de querer demostrar su *humanitas* y su conocimiento de las *opera nobilia* y de las leyendas que se habían recogido antaño (Renaud, 1993: 168-193), aunque bien es cierto que puede tratarse de un mero recurso ornamental sin mayor significado¹³³, opción por la que en este caso apostamos.

Candelabro: Algunos de los fragmentos conservados (Figs. 58 y 59) nos permiten una aproximación a la estructura del candelabro que decoraba el interpanel.

Pintado en varias tonalidades desde el marrón claro –utilizado como color de fondo- al marrón oscuro, empleado para los detalles, parece estar formado por un fuste compuesto por elementos fusiformes a los que se les ha intentado dar volumen con una suerte de líneas. Estas formas se hallan

¹³³ Consideramos que nada es banal en las decoraciones, ya sean pavimentales o pictóricas, en el mundo romano. No queremos decir que todo absolutamente esté impregnado de un sentido religioso, pero esto tampoco significa necesariamente que la elección de determinados motivos sea totalmente arbitraria. Pudo ocurrir que su simbolismo originario se perdiera o simplemente mutara.

estranguladas en su parte media-baja a través de tres líneas horizontales y paralelas entre sí, que forman una especie de nudo. El astil está interceptado por dobles plataformas dispuestas de manera contrapuesta. Estas “sombrillas” están decoradas con pétalos triangulares blancos la superior, y pétalos semicirculares la inferior, dispuestos en dos filas y en color blanco y marrón. En ambos casos están coronados por un punto.

Puesto que la evolución y características de este ornamento son aspectos profundamente tratados en conjuntos anteriores, comenzaremos diciendo que el candelabro que aquí presentamos pertenecería al tipo D de la clasificación efectuada por A. Barbet (1987a: 21-22), pues se halla totalmente vegetalizado y se encuentra ornamentado con objetos y figuras. Atendiendo ahora específicamente a su morfología, hemos de decir que el fuste decorado con “sombrillas” se encuentra en las provincias ya desde la primera mitad del siglo I d.C., auge que se mantendrá hasta la primera mitad del siglo II d.C. (Fernández, 2008: 315). El fuste y las plataformas nos recuerdan a los modelos minuciosamente pintados del III Estilo en Italia, por ejemplo los de la Pirámide de *Caius Cestius* en Roma (Barbet, 1985a: 104). Sin embargo, una característica constante y exclusiva de la pintura provincial en este sentido va a ser que no vamos a encontrar, por lo general, una factura tan fina en la realización de estos elementos.

Es a partir de la última etapa del III Estilo y posteriormente cuando, como decimos, observamos unos fustes de candelabros más vegetalizados –con vainas, figuras fusiformes, bulbos, entre otros motivos- que se unen a esas “sombrillas” que ya se habían constatado anteriormente, cuya tendencia a la exuberancia irá acentuándose en el curso del siglo I d.C. Dentro de los muchos casos existentes citaremos –como ejemplos paradigmáticos del desarrollo que alcanzó la vegetalización de este ornamento- el interpanel de la pieza 5 del conjunto procedente del boulevard de la République, en Aix-en-Provence; el de Ruscino, Château-Rousillon, o el de Vienne, résidence des Nympeas (Barbet

2008b: 10, 121 y 123, figs. 138, 161 y 164), todos ellos mucho más profusos que el que ahora analizamos y datados en la segunda mitad del siglo I d.C.

Por tanto, se trata de un recurso ornamental que nos puede dar indicios a tener en cuenta acerca de la cronología de nuestro conjunto sin llegar a dar un dato preciso a este respecto.

Paisaje idílico-sacro (Fig. 60): Sobre un fondo de color rojo se observa la existencia de una figura humana realizada en tonos blancos y grises con una sombra representada en su lado izquierdo con tonos marrones. La figura estante se posiciona de perfil con las piernas semiflexionadas y porta sobre los hombros una pértiga de cuyos extremos cuelgan dos recipientes. No están definidos en ella ningún rasgo facial ni vestimenta. En la parte inferior izquierda del fragmento, realizado en los mismos tonos, destaca una forma triangular que bien pudiera ser el frontón de una estructura arquitectónica, quizás sacra. En principio, se habría pintado directamente sobre el fondo rojo del panel, es decir, que no estaríamos ante una escena encerrada en un cuadro, procedimiento por otro lado muy habitual a la hora de realizar paisajes.



Figura 60: Paisaje idílico-sacro procedente del conjunto hallado en la estancia 7-9 del Edificio CIV de *Bilbilis* (Foto Archivo Excavación de *Bilbilis*)

Los elementos que acabamos de describir parecen remitirnos a esas representaciones de aspecto pastoral a las que se aplica el término de “idílico-sacras¹³⁴” (Croisille, 2010: 52). En ellas, árboles y bosques forman un fondo detrás de un monumento central –columna, edificio como en nuestro caso, puertas, etc.- de carácter sagrado. Es un universo exclusivamente pastoral que se muestra, recordando los primeros tiempos de Roma, idealizado y que no corresponde más que un ambiente de serenidad, una suerte de Arcadia que Virgilio evoca en sus *Bucolicas* por ejemplo, y que hunde sus raíces en la tradición literaria helenística.

Este ambiente idílico-sacro correspondería al género pictórico del paisaje, el cual está formado por cuatro subgéneros –paisaje/escena mitológico/a o nilótico, paisaje idílico-sacro, escena realista de villas, o paisaje de jardín- (Blanc, 2008: 2). Del tipo que aquí analizamos, tenemos muchos ejemplos a partir de los años 60 a.C. en contextos pictóricos de II Estilo. Los paisajes representados en este momento se sitúan en las partes secundarias de la decoración, por ejemplo en pequeños cuadros ubicados bajo los paneles principales o en los frisos superiores, en las zonas laterales de la pared o bajo la forma de paneles monocromos rojos o amarillos; así lo podemos comprobar en el atrio de la Villa dei Misteri (Croisille, 2010: 35, fig. 25) o en la pieza N de la Villa de Boscoreale (Croisille, 2010: fig. 26), entre otros.

Tanto el triclinio f de la Casa de Livia como la sala denominada “de las Máscaras” de la Casa de Augusto, ambas situadas en el Palatino, exhiben paneles que prefiguran ya el desarrollo posterior que tendrá este subgénero, pues lo muestran como tema central de una decoración que, por lo demás, tiende hacia la sobriedad (Croisille, 2005: 66), y lo mismo ocurre en las pinturas del triclinio negro c (Croisille, 2010: 37, fig. 38) y en los cubículos b y d de la Villa de la Farnesina (Blanc, 2008). Más importante es si cabe el cubículo e del mismo lugar ya que, ahora sí, en él aparecen figuras humanas y

¹³⁴ No existe una palabra griega o latina para designar lo que entendemos hoy como paisaje idílico-sacro. Es una creación moderna para referirse a la vez a un paisaje pastoral y religioso. En principio, es un término literario que debemos a la poesía griega helenística: *Los Idilios* de Teócrito (270-260 a.C.) evocan tal naturaleza pintoresca (Blanc, 2008: 2).

estatuas de divinidades a las que aquéllas rinden homenaje (Croisille, 2010: fig. 40); o el fragmento de la Villa Reale di Portici. En todos los casos, se quiso destacar el relieve de las estructuras arquitectónicas mediante un fondo monocromo (Peters, 1991: 243-255), fenómeno que también parece constatarse en nuestro caso.

En el III Estilo habrá una explotación mayor del género paisajístico en general. Ahora los cuadros con este tipo de representaciones se situarán en el centro de los paneles. Sin embargo, dentro de esta moda, serán las escenas mitológicas y las viñetas con villas de carácter realista, situadas en los paneles laterales, las verdaderas triunfadoras del periodo. La temática idílico-sacra será ya más frecuente a partir de mediados del siglo I d.C., teniendo especial auge bajo Nerón. Efectivamente, asistimos a la expansión de este subgénero durante el último periodo pompeyano. Muchos de los ejemplos que podemos citar se encuentran hoy en el Museo de Nápoles o de Stabia, como el paisaje del tablino de la Casa de M. Lucrecio Fronto (Bragantini *et al.*, 2009: 395 y ss.). A ello podemos sumar el pórtico del templo de Isis en Pompeya, ambientes de la *Domus Aurea*, o los cuadros de la Casa de Largo Arrigo VII del Aventino (Croisille, 2010: figs. 50, 51 y 76), entre muchos otros. A veces hallamos villas en los entornos idílico-sacros –pues la popularidad de las mismas no decae en este periodo- en una suerte de mezcla de subgéneros. En cualquier caso, perdurarán en los siglos posteriores encontrando incluso un interés por las mismas en el siglo IV (Croisille, 2005: 219, fig. 319).

La presencia de personajes en entornos paisajísticos es muy normal, pero mientras que en los cuadros mitológicos aquellos son fácilmente reconocibles, no ocurre lo mismo en las representaciones como la que en este momento estudiamos. Las figuras humanas en un paisaje idílico-sacro, ya sean paseantes, pastores u otros, aparecen de forma anónima, diseminadas dentro del resto del ambiente, en ocasiones acompañados de animales domésticos.

Respecto a las construcciones sacras –puertas, columnas votivas, pequeños templos (que parece ser nuestro caso a juzgar por el frontón que

aparece) entre otras- son ellas mismas las que forman el eje central de la escena, algo que ya podemos ver en los ejemplos citados más arriba a propósito del II Estilo. Alrededor de ellas se pueden situar los mencionados personajes anónimos –de los cuales tendríamos una muestra en el fragmento que aquí estudiamos- y otras construcciones. El fondo, aunque no siempre, suele estar ocupado por un paisaje montañoso. Podemos reconocer en la decoración así dispuesta un deseo del hombre de poner a la naturaleza bajo la protección de fuerzas divinas. No tienen nada de realista: muestra una esfera conforme a unas aspiraciones idílicas y poéticas, remontándonos así a un periodo helenístico en el cual se inspiran de forma más o menos frecuente los romanos de final de la República y principios del Imperio.

En las provincias, las muestras en este sentido son bastante menores. En cualquier caso, testimonian un gusto por esta temática desde el siglo I d.C., el cual persistirá también hasta época tardía. pues encontramos casos incluso en el siglo III d.C. Los ejemplos más importantes serían el procedente de Narbona, Clos de la Lombarde (Barbet 2008: 348-349, fig. 521); el de Famars, Jardin-à-Pois (Barbet, 2008b: fig. 522), que presenta un edificio cultual que bien podría suponer un paralelo con el que se muestra en nuestro fragmento; el de Burdeos, Allées de Tourny (Barbet, 1985b), que cuenta con una escena de sacrificio, todo ello encerrado en un cuadro; el de Tréveris, Palastgarten (Croisille, 2010: 133-134, fig. 179), ciertamente un caso bastante alejado del nuestro; y los de la Tripolitania: el de Dar Buc Ammerà, Zliten, y Sabratak (Croisille, 2010: 135-136, figs. 180-181). En España, una vez más, destacamos el ejemplo, también encerrado dentro de un cuadro, procedente de Cartagena, de la Villa de Paturro en Portmán (Fernández, 2008: 389-393, lám. 74). Todos ellos tienen en común, además de la temática de paisaje idílico-sacro, un tratamiento de personajes y edificios en claro-oscuro y una cronología neroniano-flavia, excepto el de Burdeos que se encuadra dentro del III Estilo.

Es interesante que prestemos atención, aunque sea de manera sucinta, a la técnica de ejecución de los dos elementos que tiene nuestro fragmento. A la

hora de realizar un paisaje, existían dos tendencias en Roma: por un lado, aquélla que primaba la línea del dibujo y que solía emplearse sobre todo para los cuadros mitológicos; por otro, la que optaba por el *sfumato*¹³⁵, cuya manera de proceder se basaba en la yuxtaposición de colores puros y el contraste de luz y sombra, como en nuestro caso, y que va a triunfar, sobre todo, a partir de época de Claudio, dato que deberemos tener en cuenta.

Abordando por último aspectos más allá de los meramente técnicos y descriptivos, hemos de apuntar un posible significado simbólico en la representación de este tipo de paisaje. Sabemos así que con Augusto se pretendía sugerir una suerte de retorno hacia una edad de oro en la que primaba el orden y la armonía. Será en el último periodo pompeyano cuando los propietarios de las *domus* verán en esta iconografía un signo de las fuerzas superiores a quienes confiaban su destino y quienes se encargaban a su vez de envolver y proteger el entorno, una parte del cual estaba allí mostrado (Croisille, 2010: 138-139).

Nos encontramos de nuevo ante la pregunta de si se trata de un mero recurso ornamental o debemos buscar un significado sagrado. L. Abad Casal (1981: 73-74) ya nos advierte de que temas religiosos pueden ser tomados como simple recurso decorativo, lo que ocurriría especialmente con las pinturas de tema sacro que decoraban casas particulares. Por regla general, es fácil identificar cuándo determinadas escenas profanas tienen en realidad un sentido religioso, pero más difícil es precisar el caso contrario: temas claramente religiosos que tengan un único significado, el ornamental. K. Schefold, siguiendo a M. Rostovtzeff, abogaba por la existencia de una íntima relación entre la decoración de una casa y las creencias del propietario. Esto ha sido puesto en duda por muchos autores (Rumpf, 1954: 353 y ss.; Toynbee, 1955: 192 y ss.), quienes afirman que, en un principio, determinados ornamentos podrían tener un contenido conceptual religioso determinado,

¹³⁵ Según Plinio (*Historia Natural*, XXXV 116-117), uno de los pintores más hábiles en este sentido era *Studius*, el cual sabía realizar este tipo de construcciones y figuras ayudado de esta técnica y con una remarcable armonía de tonos (Ling, 1977: 1-16; Blanc, 2008: 3).

pero pronto la mayor parte pasaría a ser parte integrante de un repertorio artístico lejano de sus pretensiones simbólicas¹³⁶.

Banda con motivos florales y de cinco puntos (Figs. 56 y 58): La separación entre paneles anchos y estrechos se realiza mediante una banda de color blanco decorada con motivos florales y de cinco puntos.

El elemento vegetal, realizado en rojo, está formado por dos bifolias contrapuestas, cuyos largos tallos se unen por un ornato compuesto por tres puntos. Las cenefas así elaboradas son muy habituales desde el II Estilo tardío en Italia, como demuestran los numerosísimos ejemplos presentes en la Villa de la Farnesina (Bragantini y De Vos, 1982). Reaparecerán con fuerza y mucho más desarrolladas a lo largo del siglo II d.C. (Guiral, 2010: 138).

Alternando con lo anterior, se encuentra un elemento de cinco puntos de color granate. Comienza con las decoraciones del III Estilo y es heredado por el IV formando parte del repertorio decorativo junto con las orlas caladas (Barbet, 1981a), momento a partir del cual desaparece (Mostalac y Beltrán, 1994: 105-106). Los ejemplos conocidos hasta el momento emergen indistintamente en paredes y techos, no obstante, lo más frecuente es que se hallen decorando los fustes de las columnas que enmarcan el edículo central de la zona media, las cornisas ficticias o las bandas decorativas que marcan la transición entre la zona media y la zona superior. El caso más antiguo lo tenemos en Pompeya en el triclinio de la Casa di Epidio Sabino (IX 1, 22) (Bastet y De Vos, 1979: tav. XXIV, 46), fechado entre los años 25 y 35 d.C., aunque también contamos con muchos ejemplos de fases posteriores, como el localizado en el *caldarium* 22 de la Casa del Labirinto (VI 11, 10) (Bastet y De Vos, 1979: tav. XX, 38), o en varias estancias de la Casa degli Casti Amanti (IX 12, 6-8) (Ling, 2005).

¹³⁶ Este tema ha sido ampliamente estudiado sobre todo para símbolos egipcios (Kenner, 1972: 198-208).

En pintura provincial conocemos el caso de Ruscino, de la segunda mitad del siglo I d.C., aunque asociado a un repertorio de III Estilo maduro (Sabrié, 1990: 28-29); el de Magdalensberg, datado en época de Tiberio (Kenner, 1985: 87, fig. 27); y el presente en el techo de la Estancia 12 de la *Domus* de los Delfines en *Celsa* (CEL.2.1.3.10.).

Por tanto y tras el análisis de ambos motivos, podemos decir que tampoco son definitivos para proponer una cronología precisa.

Trazos de encuadramiento interior amarillos con puntos en los ángulos:

El hecho de que los trazos de encuadramiento interior sean de color amarillo sí nos puede ayudar a proponer una cronología para los fragmentos que estudiamos, atendiendo, sobre todo, a la evolución de los mismos en el yacimiento bilbilitano. Se ha constatado que en las pinturas del siglo I d.C. con un esquema basado en la alternancia de paneles, los trazos amarillos no aparecen antes de mediados del siglo I d.C.¹³⁷, al menos en las provincias. Además, suelen actuar de encuadramiento interior de los paneles rojos de los sistemas decorativos con una combinación cromática rojo-negro, como en nuestro caso, la cual aparece ya a comienzos del siglo I d.C., en el marco del III Estilo (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 253).

Contamos, asimismo, con un punto en el cruce de los filetes horizontal y vertical. Como ya hemos visto para el conjunto del larario de la Casa del Ninfeo (BIL.3.1.3.2.), se trata de un elemento que nace en el III Estilo recordando el sombreado característico del II, y cuenta con una larguísima perduración en el tiempo, ya sea de forma individual o formando una línea hasta llegar a la esquina del panel. Por lo tanto, aunque se trata de un recurso interesante por la reminiscencia que representa, no lo podemos tomar como criterio de datación.

¹³⁷ Solamente en Martizay existen trazos amarillos. A. Barbet fecha estas pinturas estilísticamente en el III Estilo (Barbet 1981d) sin embargo para H. Eristov son de época flavia (Eristov 1987b: 46).

Imitación de cornisa en el friso superior: A través de uno de los fragmentos (Fig. 56) conocemos la transición hacia la zona superior de la pared. Se trata de una banda de fondo blanco flanqueada por filetes de color marrón de la cual no conocemos su anchura debido al estado fragmentario de la pieza. Estaría decorada con flores de loto invertidas, en color rojo, muy esquematizadas, con pétalos alargados y estilizados, cuyos extremos se enroscan en espiral, que no sabemos si se alternarían con otro elemento decorativo, por ejemplo palmetas, bifolios o motivos en M, ornamentos muy habituales también en este tipo de imitaciones de cornisa. En su parte central interna y externa cuenta con dos puntos en color granate.

La evolución de este ornamento, caracterizado por la imitación pintada de una cornisa, ya ha sido analizada (BIL.2.3.3.1.). Por lo que aquí nos centraremos en los rasgos concretos y definitorios que presenta el friso que ahora nos ocupa.

El desarrollo de la flor de loto de nuestro conjunto cuenta con características similares a algunos de los motivos de este tipo presentes en pinturas fechadas dentro del III Estilo o en la transición hacia el IV, como puede ser el de Neuvy-Pailloux (Barbet, 1983a: figs. 25-26); el de Ruscino (Sabrié, 1990: 29, fig. 8); el de la ladera norte del cerro del Castillo de Medellín (Almagro y Martín, 1994: 89, fig. 7); el del teatro (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 71, fig. 17) y de la *Domus* 3 de la *Insula* I (BIL.2.3.3.1.) (Oronich e Íñiguez, 2012), ambos en *Bilbilis*; el de la Casa de Hércules de *Celsa*; el de la Casa de la Academia de San Luis del mismo yacimiento, y el de Vic (Mostalac y Guiral, 1990: 165), sobre todo en lo que respecta a la estilización que tienen los pétalos de la citada flor. Posteriormente y como ya hemos visto, en el IV Estilo, el ornamento lotiforme se hace mucho más rígido, con pétalos menos desarrollados.

Así pues, podemos concluir que el friso que se nos presenta parece remitir a mediados del siglo I d.C.

Esquema compositivo: Ante la escasez de fragmentos, sólo podemos apuntar que la decoración parece remitir a una pared organizada en paneles anchos de fondo rojo decorados con un paisaje central, separados de los interpaneles por una banda con motivos florales y de cinco puntos. Los citados interpaneles cuentan con candelabros sobre los que apoyan o cuelgan figuras mitológicas y animales.

Como sabemos, su organización recuerda al vasto grupo de pinturas provinciales del siglo I d.C. que, a su vez, nos remiten directamente a aquellos modelos italianos de III Estilo que presentaban una sucesión de paneles anchos rojos con trazos de encuadramiento interior y estrechos negros a veces decorados con candelabros (Sabrié y Demore, 1991: 82). Efectivamente, esta organización y bicromía aparece ya a comienzos del siglo I d.C. en Italia y a lo largo del citado siglo se impone en las provincias (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 253). En el propio yacimiento bilbilitano va a ser una característica constante de las pinturas fechadas en el III Estilo –conjunto BIL.8.1.3.4.- y en el IV –conjuntos BIL.8.1.3.1., y BIL.8.1.3.2.-, todos ellos de las termas. Sin embargo, recordemos la característica esencial que en este yacimiento diferencia ambos periodos, y que se verifica en que las paredes basadas en esta articulación decoradas bajo cánones de IV Estilo presentan cenefas caladas en sus paneles medios rojos y también, la mayoría de las veces, bandas verdes de separación entre éstos y los interpaneles negros, aspectos ambos que no se dan en nuestro conjunto, y que deberemos tener en cuenta a la hora de acotar cronológicamente el mismo.

Datación

No podemos señalar una datación directa ya que los fragmentos pertenecen a un relleno formado por remociones agrícolas modernas y no van asociados a ningún material. Influye igualmente la escasez de piezas con las que hemos trabajado, las cuales sin embargo, ofrecen unos motivos ornamentales ciertamente significativos, único factor que nos permite una aproximación cronológica.

Hemos constatado cómo muchos de los elementos analizados –friso superior, puntos en la intersección de los trazos de encuadramiento interior, esquema compositivo, entre otros- tienen su origen y/o desarrollo a lo largo III Estilo Pompeyano y todos ellos tienen su continuación en el IV. También hemos comprobado que algunos aspectos, tales como la técnica del *sfumato* del paisaje idílico-sacro o el color amarillo de los trazos de encuadramiento interior, nacen en la última fase del III Estilo –a finales de la primera mitad del siglo I d.C.- y se desarrollan en el periodo siguiente. Siguiendo esta argumentación, podríamos pensar que nuestro conjunto debería encuadrarse precisamente en esa segunda mitad de siglo. Sin embargo, y como acabamos de ver, la ausencia de cenefas caladas y bandas verdes de separación entre los paneles medios y los interpaneles son factores que nos incitan a pensar que nos hallamos ante una serie de piezas de la última fase del III Estilo, en torno a los años 35-45 d.C.

Conclusiones

Hay varias cuestiones que surgen del estudio llevado a cabo. Por un lado, llama la atención su extraordinaria calidad. En la figura femenina o los *oscilla*, se observa la cuidada técnica del taller artífice de la decoración, no sólo por el dibujo y la aplicación del color, sino también por la gama cromática y por los juegos de luz y de sombra, el cual activa la plasticidad de la pared.

La espléndida factura de los motivos figurados, contrasta con la simplicidad del repertorio ornamental –trazos de encuadramiento, imitación de cornisa, y banda vertical decorada- y de la paleta cromática, diferencia que nos invita a considerar la existencia de, al menos, dos pintores en la realización de la pared, uno de ellos *pictor imaginarius*.

Otra cuestión que se nos plantea es si se puede achacar a los elementos decorativos un simbolismo determinado. Es difícil responder. Podríamos argumentar que los *oscilla* harían referencia a un deseo de proteger la estancia y que la figura femenina –Minerva o *Virtus*- evocaría la pretensión del *dominus*

de ensalzar el concepto moral que encarna en su propia persona. Sin embargo, nos parece muy arriesgado abogar por esta idea y, como ya hemos visto para otros motivos pertenecientes a esta pared, sugerimos que, debido a su popularidad en pintura mural, quizás sólo se trate de meros recursos ornamentales de procedencia itálica.

También podemos preguntarnos si existe una temática común, lo cual es complicado de averiguar con los escasos fragmentos que poseemos. Es cierto, sin embargo, que no debemos dejar de señalar una posible influencia del universo báquico, al estar supuestamente representados aquí tres de sus personajes: Sileno, una ménade y un erote. Incluso podríamos pensar en la pertenencia de los fragmentos a un mismo interpanel.

La procedencia de las pinturas y la funcionalidad de la estancia que decoraron es algo que, desgraciada aunque necesariamente, tenemos que dejar en el aire. La buena calidad pictórica de las piezas nos está hablando, sin duda, de una habitación de representación –en el caso de que provinieran de una *domus*- o de una construcción con una función pública.

3.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

En lo que respecta a la Casa del Ninfeo, aunque desde el punto de vista arquitectónico cuenta con dos fases, mediados del s. I a. C. y época flavia, la dinámica pictórica refleja distintas intervenciones. Desconocemos si las paredes que recibieron la nueva decoración, a excepción de la estancia (H.4), existían anteriormente o se crearon para tal evento (Uribe, 2014). En cuanto a su abandono, éste se produjo, según sus excavadores, en el siglo II d.C. (Sáenz y Martín-Bueno, 2010: 823).

Los únicos restos de la época de construcción de la *domus* son las pinturas del tablino, datadas en el último cuarto del s. I a.C.¹³⁸. A comienzos del s. I d.C. se decora un ambiente situado en el piso superior que hallamos

¹³⁸ Quizá a esta misma etapa corresponda la decoración anterior del triclinio (H.4), totalmente blanca.

destruido en el interior de las estancias (H.2 y 3) (BIL. 3.1.3.6.); y posiblemente la correspondiente al conjunto mezclado con este último en la habitación (H.3) (BIL.3.1.3.5.). Finalmente se construye el *sacrarium* (H.13) en época flavia (BIL.3.1.3.2), momento en el que también se pinta la habitación (H.1) (BIL.3.1.3.4) –o la situada por encima de ella- y se restaura el lado sureste del tablino, imitando la decoración del II Estilo tardío ya existente.

Esta *domus* refleja todas las fases decorativas del yacimiento –con excepción del siglo II- convirtiéndose, de esta forma, en la síntesis de las distintas llegadas de talleres de pintores al *municipium*, que corresponden con las distintas fases edilicias constatadas de forma general en el yacimiento (Guiral e Íñiguez).

Existen dos aspectos sobre los que es necesario detenerse: el primero es que, a pesar de que la *domus* fue destruida tras su abandono, ya fuera por el propio paso del tiempo, por la reestructuración de sus espacios con muros tardíos, o por el característico reaprovechamiento de material en etapas posteriores, el larario, símbolo de la religiosidad doméstica romana, no fue nunca manipulado, manteniéndose prácticamente intacto hasta nuestros días. Puede que la razón de este hecho haya que buscarla en la simple casualidad o quizá podamos explicarlo desde el punto de vista de la superstición. El segundo tiene que ver con la dinámica decorativa del *tablinum*. En la remodelación que sufrió en la segunda mitad del siglo I d.C., se redecoró la estancia siguiendo el mismo estilo decorativo con el cual se había ornado originariamente en periodo republicano. Posiblemente, acontece en esta habitación el mismo fenómeno que L. Romizzi (2006: 118-120) constata en algunos ambientes pompeyanos, atrios mayoritariamente: la tenaz conservación de una decoración tradicional en espacios remodelados estaría en consonancia con una exposición de los valores también tradicionales de *austeritas* y *gravitas* que al fin y al cabo legitimarían el poder del *dominus*¹³⁹.

¹³⁹ Véase p. 85 del capítulo IV de este trabajo.

Respecto a talleres, dado que aquí se reflejan todas las fases decorativas del yacimiento, podemos decir que documentamos varios talleres de artesanos cuya calidad varía. Mientras que los que elaboraron la decoración republicana del tablino llevaron a cabo su trabajo con gran pericia, los artesanos de la fase augústea y flavia contaban con un repertorio iconográfico y cromático más simple. Incluso a la hora de imitar la decoración anterior, como ocurre en el repinte observado en la pared que separa el tablino del larario, la calidad es manifiestamente peor, constatándose incluso el olvido por parte del taller más moderno del significado de los motivos más antiguos, como los filetes bícromos de los paneles medios, recurso que se utilizaba para simular el relieve de los ortostatos en el II Estilo. Sí es cierto que la pobreza decorativa general, a excepción si se quiere del conjunto que presenta el candelabro vegetal en el interpanel (BIL.3.1.3.4.), contrasta con la decoración en estuco del larario (BIL.3.1.3.2.), verdadera representante de una elaboración maravillosa, técnica, iconográfica e iconológica.

El edificio CIV, si bien perteneciente al mismo sector, cuenta con una dinámica diferente. Las pinturas que hemos analizado no provienen del lugar donde fueron halladas, por lo que se trata de un conjunto aislado del resto que no podemos insertar dentro del discurso decorativo de la Casa del Ninfeo.

4.1. Casa de la Cisterna

4.1.1.-Cronología:

Siglo I a.C.-II d.C.

4.1.2.-Descripción:

La descripción que presentamos aquí está condicionada por el hecho de que las excavaciones en esta estructura están sin finalizar, de modo que la información expuesta es de obligada revisión (Fig. 61)¹⁴⁰.

Se encuentra en la zona conocida como “campo de los camafeos”, entre el foro y las termas, situación que la ha hecho beneficiaria de una interesante acumulación de sedimentos. Se superponen, además, una serie de estructuras correspondientes a diferentes momentos de ocupación que abarcan un lapso cronológico desde época augústea hasta el siglo IV d.C.

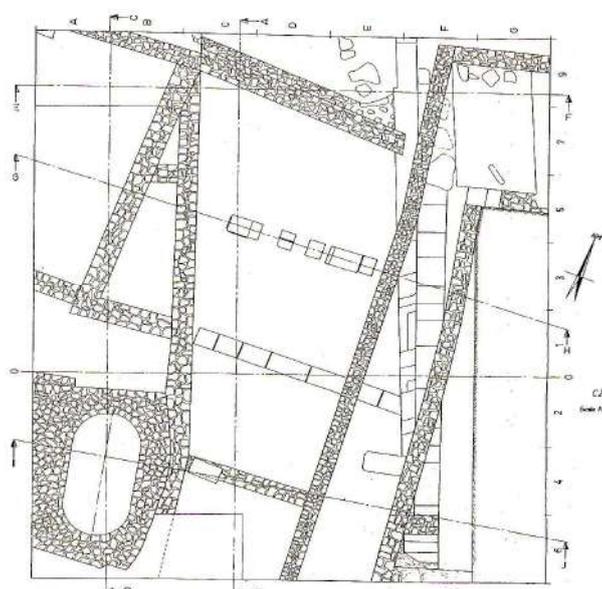


Figura 61: Planta de la Casa de la Cisterna de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996)

¹⁴⁰ Muchos investigadores que han trabajado distintos aspectos del yacimiento han abordado la descripción de este sector de estudio inconcluso (Martín-Bueno, 1991: 175-177; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 315; Uribe, 2008: 127-128; 2014).

Una primera construcción parece corresponderse con el patio o peristilo de una vivienda, a juzgar por los tres muros hallados –dos paralelos y uno perpendicular- de yeso bandeado. La edificación fue posteriormente rebajada hasta los niveles inferiores para erigir una nueva morada cuyas paredes se realizaron a base de aparejo de piedras pequeñas ligadas con argamasa. A esta segunda fase, datada en la segunda mitad del siglo I d.C. por los materiales exhumados, corresponde también una cisterna de gruesos muros y revestida interiormente con mortero hidráulico. Finalmente, dos etapas fechadas en los siglos III y IV d.C., se disponen sobre estos restos una vez derrumbados.

4.1.3.-Decoración pictórica:

Se halló un único conjunto pictórico entre los restos derrumbados por toda la superficie, correspondientes a la segunda fase de ocupación. A continuación pasamos a describirlo.

CONJUNTO BIL.4.1.3.1.¹⁴¹

Características técnicas

a) Mortero: Cuenta con tres capas:

1ª capa: 0,4 a 1,8 cm.

2ª capa: 0,3 a 3,3 cm.

3ª capa: 0,3 a 2,8 cm.

La composición del mortero es estándar, con cal mezclada con áridos en la primera capa. En la segunda, además, se añade yeso.

¹⁴¹ C. Guiral expone que este conjunto se halló formando parte de los niveles de abandono de la segunda estructura (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 315-346).

b) Sistema de sujeción: Documentamos una serie de improntas de cañas dispuestas de manera horizontal y atadas cada 21 cm.

c) Trazos preparatorios: Existen dos tipos, unos pintados al ocre, que fueron utilizados para trazar las líneas maestras de la decoración una vez enlucida y alisada la pared, visibles por el desprendimiento en algunos fragmentos de la capa pictórica; y otros trazados con compás, fundamentalmente para esbozar las cenefas caladas.

d) Colores y técnica pictórica: La gama cromática es reducida:

Rojo: procedente del óxido de hierro.

Amarillo: tierras ocres.

Negro: procedente del carbón.

Verde: tierras verdes.

También se documentan el marrón, sólo para las cenefas, y el blanco para los filetes, este último proveniente de la cal, muy posiblemente.

La pintura, al fresco, comenzaría a extenderse por la zona superior rellenando primero los grandes campos rojos y amarillos. Posteriormente se pintaría el zócalo negro y después el rodapié gris, el cual no está alisado y se presenta estriado. Más tarde se dispusieron las bandas de separación, inicialmente las amarillas y blancas y después las verdes. Luego le tocaría de nuevo el turno al zócalo pintando las ondas verdes y amarillas. El salpicado se elaboraría en último lugar, de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, aplicando primero el rojo, luego el amarillo y luego el blanco.

e) Particularidades: Recordemos nuevamente lo extraño que resulta que se utilice el sistema de cañas para la sujeción de una pintura al muro y no al techo.

Como ocurre en otros conjuntos, no se ha utilizado un compás de punta seca, pues uno de los extremos de este instrumento estaba formado por un pincel. Lo sabemos porque sí se observa la incisión realizada por el brazo fijo pero no la ejecutada por el brazo móvil.

Existen algunos fragmentos en ángulo que indican la presencia de un vano.

La pared, excepto el rodapié, está alisada, procedimiento que aporta un brillo añadido a los pigmentos y a la decoración en general.

Se trata de otro conjunto en el que la buena adherencia de los colores indica la pericia técnica del taller, que se muestra conocedor de las principales técnicas para realizar las cenefas caladas con ayuda de instrumentos precisos y modos adecuados para dotar a la composición de una calidad buscada.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 62)

Los fragmentos conservados permiten restituir únicamente una de las paredes de la habitación, que se articula de la siguiente manera:

Zócalo: Un rodapié de fondo gris salpicado con manchas grandes de color rojo amarillo y blanco –realizadas sin ningún cuidado– está limitado en la parte superior por un filete blanco que da paso a un zócalo decorado con curiosas bandas ondulantes en diagonal verdes y amarillas pintadas sobre un fondo negro, a juzgar por los huecos de este color presentes entre ellas.

Zona media: Nuevamente, un filete blanco da paso a la zona media estructurada en paneles rojos y amarillos decorados con cenefas caladas, enmarcados por bandas amarillas y blancas respectivamente, y separados entre sí por bandas verdes. Todos estos elementos de enmarque y separación se hallan flanqueados por filetes blancos. Ignoramos cómo terminaría la decoración en los extremos laterales.

En cuanto a las cenefas caladas, el panel amarillo cuenta con dos, una más exterior y otra interior, mientras que el panel rojo sólo tiene una. Este hecho ha llevado a pensar que sería el panel amarillo, al que se le ha dado más importancia, el centro de la decoración, y por tanto estaría flanqueado por dos paneles rojos de los cuales hemos restituido uno.

Existen dos tipos de cenefas caladas. El primer tipo está presente en los dos paneles. Consiste en una sucesión de semicírculos secantes que apoyan en un filete. Los espacios creados se decoran con pequeños bifolios con puntos, elemento existente igualmente en el exterior y sobre cada uno de los semicírculos. En los paneles rojos, es de color amarillo y está orientada al exterior, y en los paneles amarillos es de color más ocre y está orientada hacia el interior. El segundo tipo de cenefa, sólo documentado en la parte más exterior del panel amarillo, también consta de una sucesión de semicírculos secantes sobre filete. Los espacios creados, en este caso, se decoran con simples puntos.

Zona superior: algunos fragmentos permiten intuir que este sector se decoraría a base de bandas –o superficies mayores- negras, blancas, amarillas, rojas y verdes, algunas ornadas con motivos circulares en negro. Posiblemente, debamos situar aquí algunos de los fragmentos en ángulo que indican la existencia de un vano. En cualquier caso, sabemos de su pertenencia a la zona superior por la presencia de una capa de cal entre las dos de mortero, que señala, como sabemos, la cercanía de la pintura al inicio de la cornisa de estuco, elemento que suele conectar, en la zona superior, la decoración muraria con el techo.

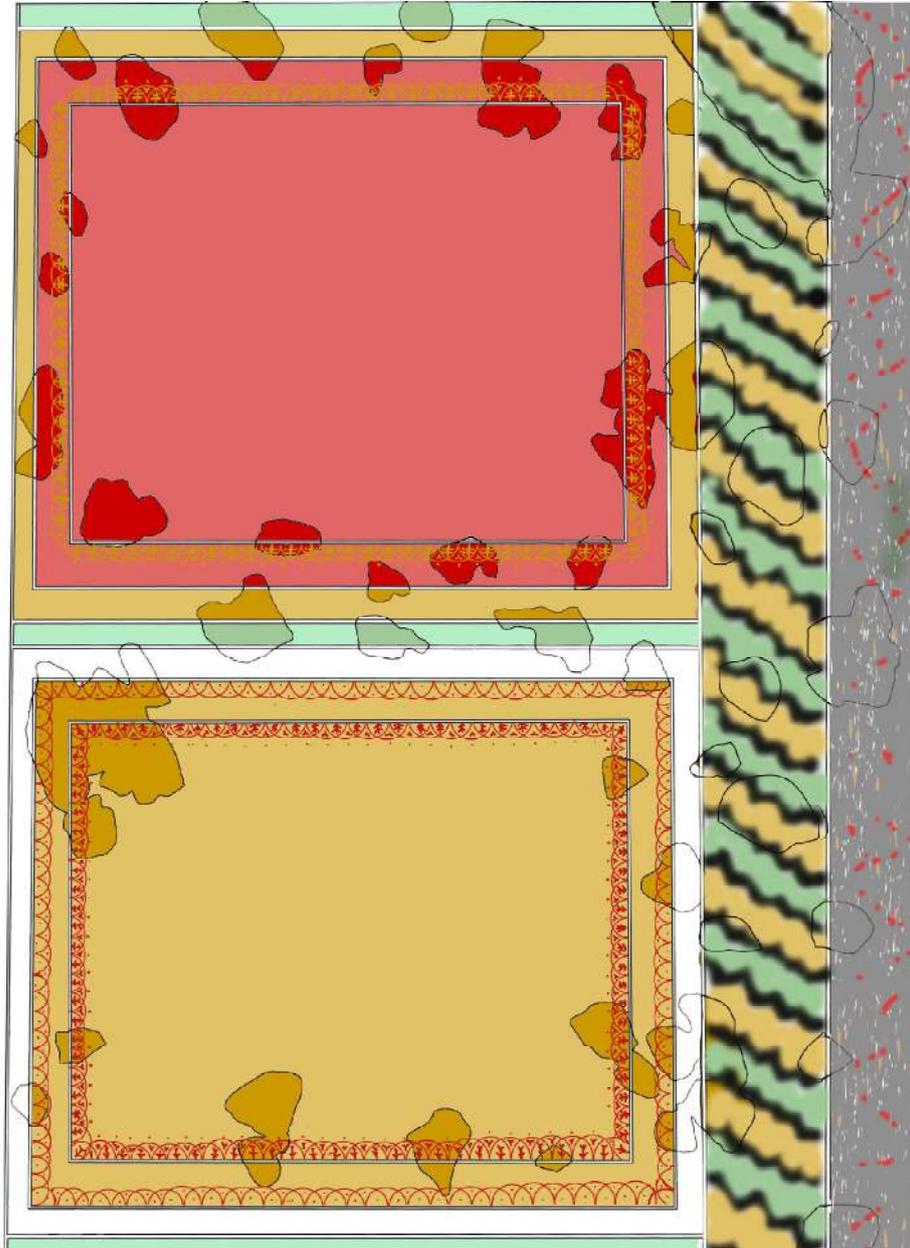


Figura 62: Restitución del conjunto procedente de la Casa de la Cisterna de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Son tres los elementos que presenta este conjunto susceptibles de ser analizados desde este punto de vista:

Rodapié de fondo gris salpicado con manchas multicolores: Se trata de un recurso que ya hemos estudiado en conjuntos anteriores¹⁴². Baste con decir aquí que son fundamentalmente las manchas de relativo gran tamaño y forma irregular las que nos dan la pista, ya que son características de la segunda mitad del siglo I d.C.

Zócalo decorado con bandas: Prácticamente no existen paralelos ni en Italia ni en las provincias. Podemos señalar casos parecidos, fechados en torno al IV Estilo, en las letrinas y el corredor de las termas y en la Villa Imperiale de Stabia (De Vos, 1979: 93, figs. 55d y 67b), donde existen bandas de color negro sobre fondo blanco. Más similar es el ejemplo de la Casa (II 9), pues las bandas en este caso ya presentan mayor variedad en cuanto al color.

Ahora bien, el zócalo más semejante es el de la estancia F de la Casa de los Grifos en *Complutum*, pues muestra las mismas bandas ondulantes amarillas y verdes (Sánchez y González, 2006: 110, fig.3; Sánchez, 2007: 458, fig.5). Sin embargo, pertenece a un conjunto pictórico fechado ya en el siglo II d.C., lo que viene a demostrar que no es posible utilizar este motivo como marcador cronológico.

Cenefas caladas (Fig. 63): Los semicírculos secantes forman parte del tipo 90, del grupo IX de la tipología establecida por A. Barbet (1981a: 977, fig. 23). Aunque no contamos con muchos casos de esta clase concreta en las ciudades campanas, sí que goza de mayor éxito en el mundo provincial. Por ejemplo en Ampurias, lo encontramos formando parte de una decoración fechada en la segunda mitad del siglo I d.C. (Abad Casal, 1982c: 124 y 399), o en Las Murias de Beloño, en Asturias, en unas pinturas fechadas entre finales

¹⁴² Véase CAES.4.1.3.1.

del siglo I y comienzos del siglo II d.C. (Abad Casal, 1982c: 400); sin embargo, este último caso es dudoso dado su mal estado de conservación. Asociado al famoso conjunto hallado en la Calle Monroy de Cartagena (Fernández, 2008: 170, lám.8)¹⁴³, está un fragmento de fondo rojo que presenta el mismo tipo decorativo que aquí hallamos. Otros lugares de cronología aproximada donde constatamos su uso son: Baugy en la *Galia* (Fuchs, 1993: 123, fig. 9), en la Villa de Saint-Ulrich (Heckenbenner, 1983: 127 y 133, figs. 4-6), y bajo las termas imperiales de Tréveris (Reusch, 1966: 209-215, lám. 30). También se documentan en *Virunum* (Kenner y Praschniker, 1947: 206, fig. 161).



Figura 63: Cenefas caladas procedentes de los paneles medios del conjunto hallado en la Casa de la Cisterna de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

En resumen, podemos decir que se trata de un motivo característico del mundo provincial en la segunda mitad del siglo I d.C.

¹⁴³ L. Abad Casal (1982c: 160), fechó la totalidad de la decoración en torno al siglo II d.C. Tanto C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 321), como A. Fernández (2008: 170), la reclasifican y la sitúan a partir de mediados del siglo I d.C.

Conclusiones

Es otro de los conjuntos pertenecientes a la segunda mitad del siglo I d.C. que sin contar con ningún tipo de riqueza ornamental, sí testimonian el buen hacer y el origen de un taller que técnica y estilísticamente sigue el modo de trabajar itálico. Como en el caso del conjunto BIL.3.1.3.4., pudo tratarse de un equipo al que se le encargó la decoración de una estancia secundaria.

Respecto a los comitentes que demandaron esta ornamentación, en este caso no podemos lanzar ningún tipo de hipótesis pues sería sumamente arriesgada. El buen hacer de los artesanos pudo incidir en el coste económico de su producción, siendo indicativo, por tanto, de cierto poder adquisitivo de los propietarios. Sin embargo, los pigmentos utilizados, comunes y de calidad estándar, no avalan esta idea. Quizá no desearon hacer un gran desembolso en este sentido, bien por encargar una decoración acorde con sus posibilidades económicas, o bien porque se trataba de una habitación de segundo orden, tal y como parece indicar el zócalo bandeado.

4.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

Nada podemos apuntar sobre el discurso decorativo, ya que esta vivienda, por el momento, sólo nos ofrece un conjunto pictórico fragmentado.

5.1. Casa de las Escaleras

5.1.1.-Cronología:

Siglo I d.C.-II d.C.

5.1.2.-Descripción:

Vivienda orientada hacia el mediodía, situada en la falda suroriental del cerro de Bámbola, en un sector cercano al teatro. Forma parte de un conjunto de casas edificadas en forma aterrazada que, como en el caso anterior, no han sido exhumadas en su totalidad (Fig. 64)¹⁴⁴.

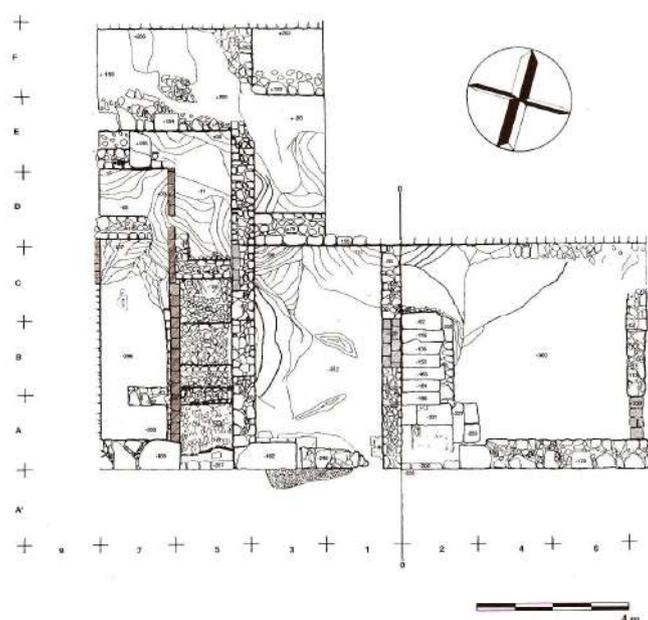


Figura 64: Planta de la Casa de las Escaleras de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996)

La casa denota un gran dinamismo constructivo a lo largo del siglo I d.C., de lo cual deducimos que ese es el momento en el que debemos situar su construcción, todo ello a juzgar precisamente por los numerosos fragmentos

¹⁴⁴ Martín-Bueno, 1975: 147-154; 1991: 169-171; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 247; Uribe, 2008: 118-119; 2014.

de pinturas hallados. Los materiales conservados más modernos indican que fue abandonada en el siglo II d.C.

En la parte inferior se identificaron unos cajones de cimentación formados por el muro de aterrazamiento y otros dos transversales, construidos con bloques del propio terreno. En un primer momento, se pudo acceder a ellos desde el exterior y, de hecho, fueron utilizados como bodegas o almacenes. Posteriormente, a mediados del siglo I d.C., se cerró esta entrada y sobre el relleno se construyó la escalera que da nombre a la casa, y que permitía acceder desde esta zona hasta la planta principal. Los muros de ésta y de la superior se realizaron en tapial y adobe, reservando la piedra caliza para las jambas de las puertas, quicios y dinteles. Aunque los suelos se hallaron derrumbados, se conoce la existencia de estas dos plantas porque en las citadas paredes se documentaron muy cercanos entre sí el nivel correspondiente al techo –de la principal- y al pavimento –de la planta superior- separados mediante vigas de madera, que dejaron su impronta en las paredes.

Entre los pavimentos, caídos de forma natural, se constatan *opera signina*, seguramente pertenecientes a las estancias principales, y mortero blanco posiblemente para las secundarias. Los cajones de cimentación que actuaron como almacenes y bodegas estaban solados con una simple capa de tierra batida.

5.1.3.-Decoración pictórica:

Muchos fueron los fragmentos de pinturas, cornisas y otros elementos de estuco exhumados en este sector. La mayoría de ellos, no todos por la evidente dificultad que entraña la tarea, fueron agrupados en cuatro conjuntos, de los cuales los más significativos son los dos primeros, ya que aportan valiosa información.

CONJUNTO BIL.5.1.3.1.¹⁴⁵

Características técnicas

a) Mortero: No se conserva la capa de mortero que se adhirió al muro por lo que no conocemos el sistema de sujeción utilizado. De las dos capas conservadas, destaca su límite irregular.

1ª capa: 0,9 a 0,6 cm.

2ª capa: 0,7 a 1,5 cm.

En lo que respecta a su composición, es estándar, es decir, formada por áridos y cal, con una mayor presencia del segundo componente en ambas capas. La mayoría de los áridos del resto de los conjuntos analizados en el estudio de C. Guiral cuentan con una variada composición –cuarzo, pizarra, arenisca, caliza, ocita, etc.- mientras que en este conjunto sólo se documenta cuarzo y una cantidad insignificante de cerámica.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: La paleta de colores es bastante pobre.

Negro: procedente del carbón.

Rojo: procedente del óxido de hierro.

Verde: tierras verdes.

Además, se documentan el blanco, el rosa y pequeños toques de amarillo.

¹⁴⁵ Denominado en el estudio de C. Guiral como “Conjunto A” (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 248-254).

La técnica de aplicación es el fresco, comenzando, como es habitual, desde la zona superior. Previa aplicación al color, los artesanos alisaron el enlucido como se demuestra en los fragmentos conservados en la zona media. Al llegar al zócalo, sin embargo, las pinceladas son más evidentes y la superficie más áspera. Es producto de una ejecución más precipitada de esta operación, posiblemente porque el enlucido se comenzó a secar, fenómeno que también se deduce de la menor adherencia de los pigmentos correspondientes a esta sección.

El orden de aplicación de los colores fue el siguiente. En primer lugar se pintaron las superficies grandes, es decir, los paneles de color rojo y las bandas negras que los flanquean. Posteriormente se dispuso el zócalo de fondo rosa, salpicándolo con los colores rojo, negro y blanco. En último lugar se pintarían las bandas verdes y los filetes blancos.

e) Particularidades: Perfecta adherencia de los colores al muro, exceptuando el zócalo.

Algunas piezas se presentan en ángulo lo que indica la existencia de un vano.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 65)

Los fragmentos conservados nos remiten a una pared articulada de la siguiente manera:

Zócalo: De fondo rosa moteado con manchas rojas negras y blancas, en sentido oblicuo y descendente. Finaliza en su parte superior con un filete blanco y una banda negra.

Zona media: Cuenta con una alternancia de paneles rojos y bandas negras, separados entre sí por bandas verdes flanqueadas por filetes blancos. Los primeros están encuadrados interiormente por un filete amarillo. La presencia de algunos fragmentos dispuestos en ángulo obtuso dio pie a C.

Guiral a plantear la existencia de un vano en este sector. Se trataría de una ventana y no una puerta, hipótesis establecida por la inexistencia de piezas con esta morfología en el zócalo.

Se documentan catorce X de pequeño tamaño, repartidas sobre uno de los filetes de encuadramiento interior y las bandas verdes. Sobre su interpretación, poco se puede decir; quizá sea un signo utilizado para contabilizar algo, o una marca sin valor numeral, tomada como instrumento para algún tipo de juego.

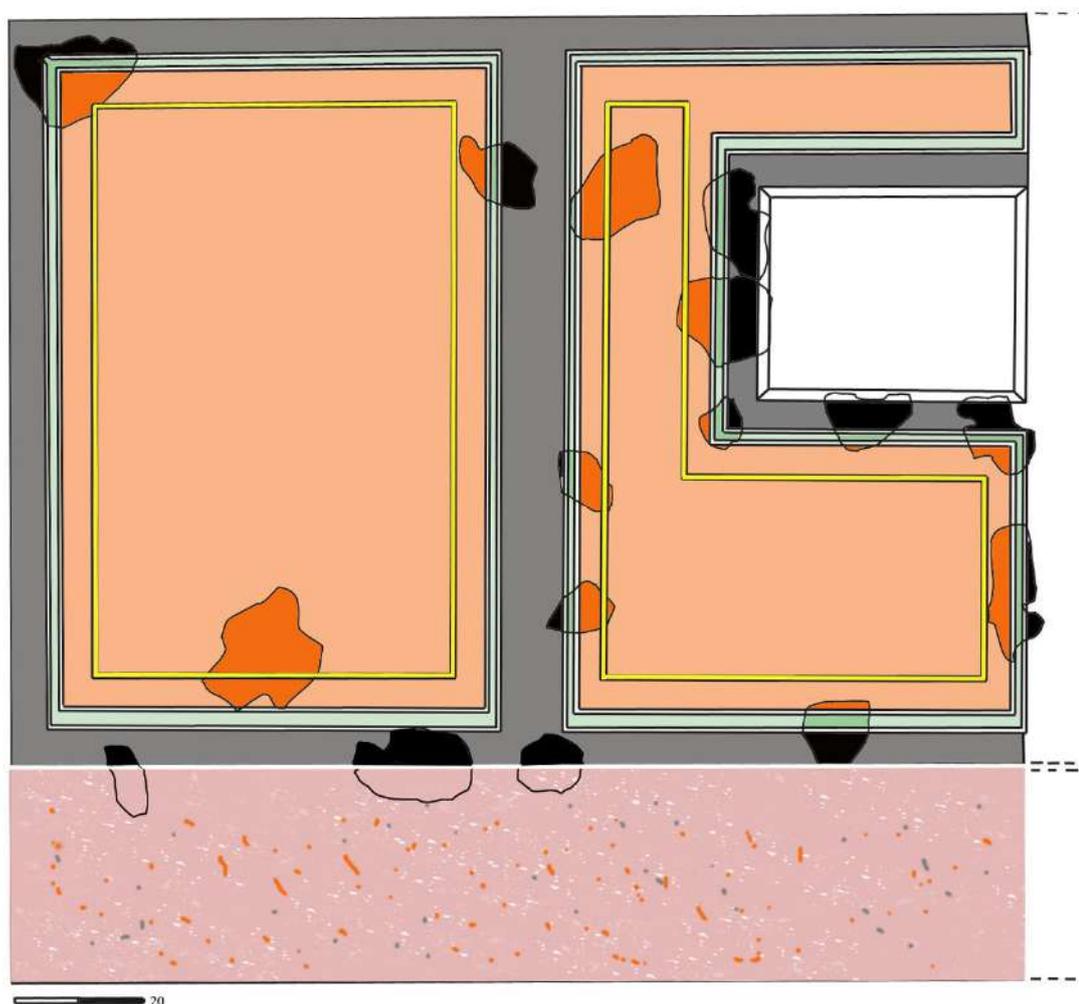


Figura 65: Restitución del conjunto hallado en la Casa de las Escaleras de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Tanto el zócalo de fondo rosado con manchas multicolores¹⁴⁶ como los trazos de encuadramiento interior amarillo¹⁴⁷ son recursos ya estudiados en otros conjuntos, que no realizan su aparición en el mundo provincial hasta mediados del siglo I d.C.

Serie de X (Fig. 66): Encontramos el mismo fenómeno en la Casa di *Paquius Proculus* (I 8, 1) en una de las columnas del pórtico (*CIL* IV 8101), y en una panadería (I 4, 14) (*CIL* IV 4530 y 4531), en este último caso con una clara finalidad contable. Lo más común, sin embargo, son las series de I, como en la Casa (I 8, 13) (*CIL* IV 8198 y 8199).



Figura 66: Series de X presentes en los paneles medios del conjunto hallado en la Casa de las Escaleras de Bilbilis (Foto de C. Guiral)

Esquema compositivo: Venimos observando cómo la bicromía rojo-negro hace su aparición ya en el III Estilo y se consolida a mediados del siglo I d.C. Cuando a este sistema se añade una banda verde entre ambos campos, normalmente nos encontramos ante conjuntos fechados en la segunda mitad de la citada centuria. Además se trata de sistemas que suelen contar con un zócalo de fondo rosa con las mismas características constatadas aquí.

¹⁴⁶ Véase CAES.4.1.3.1.

¹⁴⁷ Véase BIL.3.1.3.8.

Datación

A pesar de que observamos una decoración bastante simple, suficientes son los elementos que presenta para fechar a este conjunto, de forma indirecta y por tanto estilística, en la segunda mitad del siglo I d.C.

La excavación nos informa de que la casa tuvo un periodo de vida desde principios del siglo I d.C. hasta los últimos años del siglo I d.C. Recordemos que se documentan una serie de reformas en la segunda mitad de la citada centuria, contexto en el que sin duda debemos situar esta decoración. Por tanto, la estratigrafía corrobora de forma directa lo que ya intuíamos a juzgar por el repertorio estudiado.

Conclusiones

Decoración absolutamente banal, posiblemente de una estancia secundaria, sobre la que no podemos establecer ninguna hipótesis más allá de las ya indicadas.

CONJUNTO BIL.5.1.3.2.¹⁴⁸

Características técnicas

a) Mortero: Se han conservado dos capas a las que se suma una película superficial discontinua enriquecida con óxido de hierro. El grosor de las mismas es muy irregular entre fragmentos, y por tanto no aporta datos objetivos sobre el mismo.

En lo que respecta a la composición, sigue la tendencia general, aunque debemos señalar una mayor presencia de los áridos en la capa interna. Por otro lado, en los fragmentos más cercanos a la zona alta de la pared, se observa entre las dos capas de enlucido una capa de estuco que indicaría el inicio de la cornisa.

¹⁴⁸ Denominado en el estudio de C. Guiral como "Conjunto B" (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 254-258).

b) Sistema de sujeción: No se documenta al faltar la última capa de mortero.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: La paleta cromática no es muy variada:

*Rojo*¹⁴⁹: procedente del óxido de hierro.

Amarillo: compuesto de hierro.

Verde: compuesto de hierro con presencia de gránulos de azul egipcio.

Negro: procedente del carbón.

La técnica de aplicación fue el fresco. En primer lugar se pintó la zona media de la pared y el zócalo de fondo negro. Después las bandas de separación verdes y los filetes blancos. Finalmente, el moteado de la zona inferior. Inicialmente se realizaron las gotas de color ocre –en sentido oblicuo descendente- luego las de color rojo –de derecha a izquierda- posteriormente las verdes, y en último lugar las blancas, que se arrojan con fuerza. Como es habitual, se han utilizado los mismos colores de la zona media para realizar el moteado.

e) Particularidades: Hay que señalar un perfecto alisado de toda la pared, incluso del zócalo. Tanto es así que ni siquiera se observa la dirección de las pinceladas.

Descripción y restitución hipotética

El conjunto se halla muy deteriorado, hecho que hace imposible mostrar una restitución hipotética.

¹⁴⁹ En algunos fragmentos se presenta más oscuro, tono burdeos, y en otros más claro. Puede ser debido a la diferencia de tamaño de la granulometría que lo compone, es decir, al hecho de haber sido más o menos triturado.

Zócalo: De fondo negro salpicado con finas motas blancas, amarillas, rojas, y verdes. Está limitado en la parte superior por una banda verde de 2,1 cm de grosor seguida de un filete blanco. Ambos elementos dan paso a la zona media.

Zona media: Se articula en paneles anchos de distintos colores –rojo, negro, rojo burdeos y amarillo-. Interiormente, se hallan encuadrados por trazos blancos con puntos en los ángulos, si bien este recurso no se documenta en todos los fragmentos que deberían presentarlo, ante lo cual se ha propuesto que sólo se situaron en la zona superior formando ángulo y apoyando directamente en la banda verde de separación con el zócalo. Unos y otros se separan por bandas verdes de 1,7 cm de grosor, si bien este elemento tampoco se halla en todos los campos medios.

En uno de los fragmentos de color rojo se conservan restos de un grafito realizado con un instrumento duro y de punta fina (Fig. 67). El grafito, muy fragmentado, expone un texto dispuesto de forma oblicua, de escritura cursiva de realización descuidada¹⁵⁰, cuya transcripción –realizada por la Dra. M. Navarro¹⁵¹- ha sido la siguiente:

[---]+ Aelius

[---]us

Como vemos, se trata de un conjunto sencillo pero, al tiempo, sumamente complicado, al menos a la hora de proponer su articulación.

¹⁵⁰ Tanto es así que las medidas entre unas letras y otras varían: en la primera línea, la altura oscila entre los 3 y los 7 mm. En la segunda, las medidas van desde los 6 a los 8 mm.

¹⁵¹ Las características paleográficas del epígrafe son propias del siglo II d.C., según la citada investigadora, fecha que indica que en ese momento la vivienda aún seguía en uso.



Figura 67: Grafito del conjunto hallado en la Casa de las Escaleras de Bilbilis (Foto de C. Guiral)

Estudio estilístico

El zócalo de fondo negro con un fino moteado multicolor¹⁵² y la presencia de puntos en ángulo de los trazos de encuadramiento¹⁵³ son los aspectos que estilísticamente deberíamos analizar en este conjunto, tarea que ya hemos emprendido anteriormente, por lo que no repetiremos el estudio aquí. Baste con recordar que el primero es característico de la primera mitad del siglo I d.C., mientras que el segundo se da a lo largo de toda la centuria.

Esquema compositivo: La estructura compositiva siempre es un objeto a examinar; sin embargo en este caso, dada su sencillez, no nos proporciona datos útiles. La sucesión de paneles de distintos colores separados por bandas es un sistema clásico que se repite durante toda la historia de la pintura mural romana, sobre todo en habitaciones secundarias.

Datación

El conjunto sólo se presta a ser datado indirectamente, ya que la excavación no proporcionó ninguna información relevante, aparte de la ya mencionada para el conjunto anterior. Estilísticamente, sólo dos elementos nos

¹⁵² Véase CAES.4.1.3.1.

¹⁵³ Véase BIL.3.1.3.2.

aportan criterios para acotar cronológicamente la decoración, y son el zócalo de fondo negro con un fino moteado multicolor y la presencia de cristales de azul egipcio en el pigmento verde, ambos característicos de la primera mitad del siglo I d.C., momento en el que se construye la vivienda.

Conclusiones

Conjunto de escasa riqueza ornamental, en el que lo más interesante es el grafito arriba descrito. Sin duda va en consonancia con el resto de decoraciones augústeas del yacimiento, que pudo haber elaborado un mismo taller con pocas posibilidades compositivas.

CONJUNTO BIL.5.1.3.3.: Zócalo¹⁵⁴

Características técnicas

a) Mortero: Han llegado hasta nosotros dos capas de mortero de las cuales no conocemos el grosor. Sí que sabemos los resultados de los análisis efectuados. La capa externa evidenció sólo la presencia de la cal como aglomerante, y en mayor proporción que los áridos, mientras que en la capa interna se documentó también la existencia de yeso como aglomerante, aunque en menor proporción respecto de los áridos, que además contenían esparita en la primera capa.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Debido a que sólo contamos con fragmentos que remiten a la parte inferior de la pared, no estamos en disposición de analizar si la paleta de colores fue variada o pobre. Segura es la utilización del rosa como color de fondo y del verde y el rojo para las motas que lo salpicarían. Como ocurre en otros conjuntos, quizá estos colores fueron

¹⁵⁴ Denominado en el estudio de C. Guiral como "Conjunto C" (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 258).

los empleados para ornamentar la zona media. Presumiblemente la técnica de aplicación sería el fresco.

e) Particularidades: Recordemos que la esparita se presenta en los conjuntos más ricos del yacimiento, la mayoría procedentes de edificios públicos.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: Fragmentos que remiten a un zócalo de fondo rosa salpicado de manchas verdes y rojas. Una banda roja da paso a la zona media de color verde.

Estudio estilístico

Zócalo moteado de fondo rosa salpicado de manchas: Recurso, como sabemos, característico de la segunda mitad del siglo I d.C.

Datación

Estilísticamente sólo contamos con un elemento, el único al que nos remite la decoración, que nos lleva a la segunda mitad del siglo I d.C. Sin embargo, C. Guiral piensa que el conjunto es más antiguo, basándose en la presencia de la esparita, como ocurre en el conjunto A del templo datado a comienzos del siglo I d.C. Por nuestra parte, creemos que la autora se puede hallar en un error ya que la esparita también se encuentra en decoraciones datadas posteriormente, como el conjunto BIL.8.1.3.1., fechado en la segunda mitad del siglo I d.C., por lo que no creemos que sea un criterio fiable.

La dinámica constructiva de la casa tampoco nos ayuda a resolver esta cuestión. Erigida en los primeros momentos de la Era, sufrió una serie de reformas hacia la mitad de la citada centuria, por lo que el conjunto que ahora estudiamos pudo pertenecer tanto a la primera fase de la vivienda como a la segunda. Por tanto, no contamos con argumentos reales para contradecir la cronología propuesta en su día.

Conclusiones

La sobriedad de la decoración que muestran los fragmentos conservados nos impiden llegar a una conclusión fiable.

5.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

En esta vivienda existen dos grupos diferentes de pinturas. El primero se fecha a comienzos del siglo I d.C. y a él correspondería el conjunto BIL.5.1.3.2. y el conjunto BIL.5.1.3.3., caracterizados por una gran sencillez y una ausencia de motivos decorativos. Al segundo grupo, datado ya en época flavia -momento en el que se reforma parte de la vivienda- pertenecería el conjunto BIL.5.1.3.1.

6.1. Casa de la Fortuna¹⁵⁵

6.1.1.-Cronología:

Siglo I d.C.-comienzos del siglo II d.C.

6.1.2.-Descripción:

Se trata de una vivienda excavada entre los años setenta y finales de los ochenta, situada en la zona conocida como “barranco de los sillares”. Las distintas excavaciones y catas efectuadas documentaron la existencia de tres fases (Fig. 68).

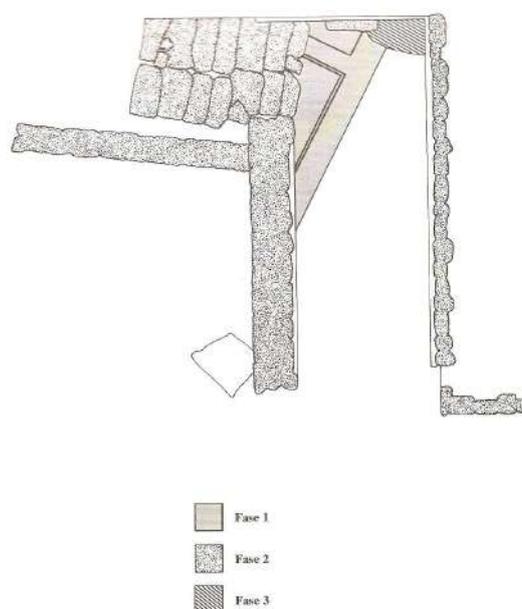


Figura 68: Planta de la Casa de la Fortuna de Bilbilis (Guiral y Martín-Bueno, 1996)

La segunda etapa de la vivienda, datada en torno a la segunda mitad del siglo I d.C., fue la que se documentó en primer lugar, y es la mejor conocida. A ella pertenece la única estructura exhumada propiamente dicha, el pasillo de entrada o vestíbulo. Por lo demás, se piensa que las habitaciones principales se

¹⁵⁵ Martín-Bueno, 1975: 155-158; 1991: 171-173; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 235-236; Uribe, 2008: 121-122; 2014.

situaron en el piso superior. Tampoco se constata el acceso a la vivienda, ya que este corredor, que giraba en su último tramo hacia la izquierda, se orientó hacia el citado barranco. En ese último sector se sitúa una escalera de la que se conservan siete peldaños formados, cada uno de ellos, por dos lajas de piedra caliza. Una primera repisa sobre la que se descubrió la pintura *in situ* que aquí vamos a analizar, también corresponderían a este momento. Es necesario señalar además la presencia de muros de mampostería y un suelo formado únicamente por una fina capa de argamasa.

El progreso de las excavaciones permitió conocer una fase anterior a la descrita, datada en la primera mitad del siglo I d.C. A ella perteneció una estancia, de la que se documentó un ángulo, formado por unos muros con zócalo de piedra y revestimiento de adobes, de los que se conservaba 0,37 m de altura. Todo ello bajo el suelo del pasillo y en el arranque de las escaleras. Estuvo completamente revestida de rojo, a juzgar por la serie de fragmentos hallados con un sistema de sujeción en espiga situado sobre un revestimiento de tapial. Las paredes fueron arrasadas y utilizadas como relleno para la construcción de los nuevos espacios.

Finalmente, podemos señalar una tercera fase conocida tras el estudio de los objetos hallados formando parte del relleno de una pequeña estructura. Junto al altar sobre el que se situaba la pintura *in situ* que hemos señalado, se dispuso un nuevo altar de obra con un relleno formado por materiales –mortero hidráulico, cornisas, *terra sigillata* hispánica, concretamente un borde de Dragendorff 37 y otro de Dragendorff 35- fechados a finales del siglo I d.C., lo que dio la pista para establecer esta tercera etapa de la vivienda. Contiguo a este altar y adosado a la pared, se halló también un banco corrido de 0,47 m de altura y 1,50 m de longitud.

6.1.3.-Decoración pictórica:

Se analiza a continuación la pintura hallada *in situ* sobre la primera de las repisas documentadas.

CONJUNTO BIL.6.1.3.1.: Larario pintado¹⁵⁶

Características técnicas

No se documentan

Descripción y restitución hipotética (Fig. 69)¹⁵⁷

La pintura se halla sobre una repisa de obra de 1,30 m de altura, 0,97 m de anchura y 0,30 m de profundidad, construida aprovechando el saliente de una roca para la parte inferior, y valiéndose de fragmentos de *tegulae* unidos con argamasa para la parte superior. Todo ello se recubrió con mortero.

El panel, en muy mal estado, mide 1,20 m de altura y 0,97 m de anchura. Representa un personaje femenino de pie, del que no se ha conservado la cabeza. La figura está pintada sobre un campo negro enmarcado por un filete blanco y una banda roja. Muestra la rodilla izquierda ligeramente doblada, lo que hace que percibamos cierto balanceo de la diosa hacia el otro lado. Reconocemos la parte inferior de una cornucopia o cuerno de la abundancia, que sujeta con su mano izquierda. El otro brazo se dispone separado del cuerpo y sujeta un timón que apoya sobre una rueda.

Aunque la pérdida de color de la parte superior dé la impresión de visualizar un cuerpo desnudo, estuvo ataviada con un vestido de color rojo. Se trata de un *chiton* ribeteado por una banda del mismo color, más oscuro, ceñido bajo el pecho. No sabemos si en origen también portó *himation*, ya que, como hemos apuntado, la parte superior de la pintura está en bastante mal estado de conservación. En cuanto al calzado, únicamente se conserva el correspondiente al pie izquierdo. Parece presentar el característico *calceus muliebris* de piel.

¹⁵⁶ Guiral y Martín-Bueno, 1996: 235-244.

¹⁵⁷ Técnicos del I.C.C.R. procedieron a la extracción de la pintura en 1971 y la trasladaron a Madrid para su restauración. Actualmente se exhibe en el Museo de Calatayud.



Figura 69: Pintura con representación de la diosa Fortuna hallada *in situ* en la Casa de la Fortuna de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

ESTRUCTURA

La pintura que en este apartado estudiamos junto con las dos repisas que se encontraron bajo ella, una contemporánea y la otra posterior, forman un conjunto que ha sido interpretado como un larario de tipo pintado¹⁵⁸, al que se le añadieron altares, posiblemente para colocar estatuillas y utensilios para los rituales. Es K. G. Boyce (1937: 10) quien nos indica que las estructuras destinadas al culto doméstico, para ser consideradas como tales, deben poseer una representación de las divinidades a través de estatuas, pinturas, y elementos que permitan el depósito de ofrendas.

Es muy frecuente hallar en Pompeya altares fabricados, aunque no siempre son rectangulares, pues los hay también cuadrados y semicirculares. Están exentos o adosados a la pared y las dimensiones son ligeramente menores al caso que exponemos.

DECORACIÓN PICTÓRICA

Figura femenina¹⁵⁹: Los atributos¹⁶⁰ que porta la figura llevaron a identificarla de manera segura desde un primer momento. La cornucopia que eleva en la mano izquierda, con una longitud desmesurada del extremo inferior, junto al timón sustentado por la otra mano y apoyado sobre un objeto circular, posiblemente una rueda –ya que en él podemos atisbar los radios– permitieron su interpretación como la diosa Fortuna¹⁶¹. También en este caso

¹⁵⁸ Para conocer los distintos tipos, remitimos al conjunto CAES.5.1.3.1., nota 59.

¹⁵⁹ Hild, 1877-1919c: 1264-1277; Mancinelli, 2001-2006: *Fortuna*.

¹⁶⁰ La cornucopia era el único objeto de los señalados que ya era propio de la *Tyche* griega. La rueda o más comúnmente el globo, símbolos de la versatilidad que caracteriza a la diosa, y el timón, elemento que marca uno u otro rumbo, fueron atributos originales de época romana.

¹⁶¹ En un principio se pensó que podía tratarse de Isis-Fortuna al haberse hallado en el yacimiento figuras de Harpocrates, características del culto isíaco muy en boga a partir de Claudio (Martín-Bueno, 1975-76: 169-171). Sin embargo, la falta de la cabeza, donde poder observar un posible tocado con emblemas tales como el disco solar o el loto, y la ausencia asimismo de atributos como el sistro o la sístula, hacen que no podamos arriesgarnos a apoyar dicha teoría, ya que no existen argumentos suficientes para ello.

copia a modelos escultóricos (Moormann, 1988) y sigue la moda griega en su vestimenta.

Fortuna es una divinidad, a veces identificada con Ceres o Isis, que representa la incertidumbre ante los acontecimientos humanos. Se trata de la personificación de la influencia caprichosa, a veces funesta, la mayoría de las veces favorable, que se manifiesta en la vida de los individuos y que, sin aparentes reglas morales o lógicas, dispensa éxito o fracaso. *Tyche*-Fortuna sería la excepción a las reglas impuestas por el *fatum*; imprevisible, aporta momentos incoherentes e incluso injustos.

No aparece ni en la *Iliada* ni en la *Odisea*. Encontramos por primera vez el nombre de *Tyche* en el *Himno a Deméter* (Homero, *A Deméter* 420) y en la *Teogonía* (Hesíodo, *Teogonía* 360), donde es concebida como un ser que garantiza la prosperidad en el campo. Parece que en los primeros tiempos respondía a la necesidad griega de explicar ciertos acontecimientos o hechos por medio de otras personificaciones ajenas a los dioses propiamente dichos. Y es que, en los inicios, *Tyche* es para los poetas más un *daimon* pasajero que una diosa, que no tiene lugar más allá de donde específicamente se le invoca. Se puede decir que hasta las guerras médicas, este personaje femenino es una figura poética, no una divinidad popular. Son esos poetas los que, a base de su insistencia, le otorgan una plaza en el mundo de los dioses, dotándola de determinados atributos, “invocándola” bajo circunstancias especiales y sometiendo a su voluntad las acciones e influencias en las que les interesaba que no intervinieran las deidades tradicionales. Fueron ellos los que la crearon, no la recibieron del pensamiento colectivo. En realidad, es difícil suponer un culto a esta divinidad anterior al siglo V a.C.

La devoción hacia *Tyche* va aumentando a medida que otros dioses dejan de inspirar confianza. La nueva deidad adoptará sus atributos y los sustituye en lo que a acción moral se refiere. En realidad, su carácter con ciertos aspectos vagos y accidentales supone un compromiso entre la indiferencia creciente hacia los dioses a los que los humanos habían servido

durante demasiado tiempo, y la energía religiosa siempre imperante en la vida griega. De esta manera, durante este siglo V a.C. y en la siguiente centuria, los autores griegos utilizan a este personaje tanto para corroborar una decisión tomada por las viejas divinidades como para mostrar un camino contrario, aunque mayoritariamente ocurre la primera opción. Su arbitrariedad se manifiesta durante la guerra del Peloponeso y posteriormente, con la dominación macedónica, pues será la explicación de la “mala fortuna” de individuos y naciones.

Según hemos descrito, podemos suponer cierta concepción impía y desalentadora en la devoción hacia esta figura; “la suerte” que representa parece tener razón de ser en todos los aspectos y decisiones de la vida. Este fenómeno adquiere una nueva fuerza cuando Grecia es conquistada por Roma, ya que influyen poderosamente las características del culto a Fortuna de este último pueblo en el culto a *Tyche* de las ciudades griegas.

En Roma, Fortuna era una vieja divinidad del *Latium*, inicialmente denominada *Fors*. Hay testimonio de su existencia en la religiosidad de distintos pueblos, como sabinos y etruscos, entre otros, llegando a existir pruebas¹⁶² de su culto en tiempos de la monarquía. Su personalidad móvil e indeterminada hace que se asocie desde el inicio con abstracciones divinizadas como *Fides* y *Spes*, y por supuesto, Victoria. Tal es la unión que muchas veces se las asimila –o más bien los conceptos- en una sola personificación, ejemplo de lo cual es *Fortuna Victrix* tantas veces representada a la hora de conmemorar una batalla.

No hay otra divinidad que los romanos hayan adaptado mejor a todas las circunstancias de la vida tanto pública como privada, y precisamente por ello hallamos una gran variedad de epítetos¹⁶³ unidos a su nombre: *privata*,

¹⁶² J. A. Hild (1877-1919c: 1268-1272), bajo el epígrafe *Temples à Rome*, enumera toda una serie de testimonios materiales que, combinados con las fuentes literarias a las que también recurre, prueban esta devoción en una época tan temprana.

¹⁶³ Una lista completa nos la proporciona I. Kajanto (Kajanto, 1981: 509 *apud* Guiral y Martín-Bueno, 1996:243).

simbolizando la condición privada de cada hombre; *barbata*, presidiendo la entrada de los jóvenes en la virilidad adulta; *virgo*, relacionada con la virginidad de las muchachas; *horreorum*, ligada a las actividades comerciales; *augusta*, concerniente al emperador, etc. Nos interesa, sobre todo, cuando aparece con los epítetos de *domestica* y *penas*, como protectora del hogar.

En las obras pictóricas se muestra completamente vestida con *chiton* y un manto, coronada, y sosteniendo habitualmente una cornucopia, una pátera y/o un timón, de pie o sentada en un trono o globo. Es frecuente su presencia en lararios o paisajes idílico-sacros.

Centrándonos en su vestuario, la figura que nos ocupa no se aleja de lo que hemos apuntado a la hora de estudiar otros personajes femeninos en pintura de época romana¹⁶⁴: hay una reproducción de los prototipos griegos, es decir, no se muestra la moda actual de ese momento. En el estudio llevado a cabo por C. Guiral, la autora documenta una amplia variedad a la hora de combinar las prendas propias de la indumentaria griega –*chiton*, *himation* y *peplos* con o sin manto- a la hora de representar en pintura a esta diosa romana.

Lo usual es mostrar a Fortuna ataviada con *chiton* e *himation* y así lo podemos comprobar en el cubículo de la Casa (V 9, 4) (Boyce, 1937: 40), en el larario de la Casa del Labirinto (VI 11, 9) (Boyce, 1937: 51), en la Casa (VIII 8, 24) (Boyce, 1937: 78), en la pared de un pasillo que conduce a una letrina de la Caupona di *Tertius* (IX 7, 21) (Boyce, 1937: 88), y en la Caupona (I 2, 20-21) (Boyce, 1937: 22-23; De Vos, A. 1990: 47-48, fig.1). Sin embargo, hay figuras que se alejan de este modelo canónico, como aquellas en las que lleva *peplos* y manto, como la realizada en la Via Circo de Milán (Moormann, 1988: 119); o *peplos* sin manto, un ejemplo de lo cual tenemos en el lado este del ingreso de en la *Officina quactiliaria di Verecundus* (IX 7, 7) (Boyce, 1937: 111; Spinazzola, 1953: 197, fig. 228).

¹⁶⁴ Véase BIL.2.3.3.1. y BIL.3.1.3.8.

Completa su indumentaria con el calzado que podemos observar en el pie izquierdo. Nos muestra el conocido *calceus muliebris*, el zapato fino usado por las mujeres, ya estudiado en el análisis de la figura femenina del conjunto BIL.3.1.3.8.

Datación

En este caso, es posible datar la pintura de forma directa con ayuda de los objetos hallados durante el proceso de excavación. Como hemos apuntado, el larario formó parte de la segunda fase de la vivienda fechada en la segunda mitad del siglo I d.C. Además, los materiales hallados en el nivel estratigráfico de abandono de la estancia correspondiente a la primera fase, nos llevan a los primeros años de la segunda mitad de la centuria, de lo que deducimos que la pintura que hemos estudiado hubo de realizarse en un momento posterior; ya en época flavia.

Estilísticamente hallamos más dificultades para apoyar esta hipótesis. La figura en sí remite a modelos antiguos inspirados en la Grecia clásica, y que se repiten constantemente a lo largo de toda la pintura mural romana. Es cierto que la mayor parte de representaciones pintadas de la diosa Fortuna se dan a partir del IV Estilo, por ejemplo, en la Caupona (I 2, 20-21) (Boyce, 1937: 22-23; De Vos, 1990: 47-48, fig.1); en la Casa della Regina Margherita (V 2, 1) (Boyce, 1937: 33); en la Casa (V 4, 3) (Boyce, 1937: 83; Bragantini, 1991b: 1048, fig.1); en la Casa dei Dioscuri (VI 9, 6) (Boyce, 1937: 50; Bragantini, 1993c: 866, fig.9); en la Casa dei Capitelli Colorati (VII 4, 31-51) (Descoedres, 1996: 1009-1010 y 1015, figs. 19 y 25), en la Casa (IX 9, 12) (Moormann, 1988: 219), o en la *Praedia* de Iulia Felix (II 4, 3) (Boyce, 1937: 95). Sin embargo, hay varios ejemplos constatados de periodos estilísticos anteriores: de II Estilo, entre otros, en el columbario de la Villa Pamphili (Moormann, 1988: 236) y en la Casa de Livia (Moormann, 1988: 232). De la misma forma, también existen muchos casos posteriores: de época antoniniana es la Fortuna de la Tomba dei Pancratii (Moormann, 1988: 237), y de edad adrianea es la conservada

actualmente en el Museo Arqueológico de Milán (Inv. 220) (Moormann, 1988: 119-120, fig. 48).

La datación estilística, al menos, no nos aporta nada contrario a lo establecido por la excavación, por lo tanto estamos en disposición de afirmar que la pintura se fecha a finales del siglo I d.C., probablemente en época flavia.

Conclusiones

Nuevo testimonio en *Bilbilis* de la religiosidad doméstica romana imperante en la segunda mitad del siglo I d.C., con una iconografía plenamente itálica. Así pues, lo expuesto para el larario de la Casa del Ninfeo (BIL.3.1.3.2.) también debemos traerlo a colación aquí. Curiosamente, además, se trata igualmente de una estructura que aguantó el paso del tiempo y que no fue destruida, quizá por superstición, por parte de poblaciones posteriores.

Una mentalidad plenamente impregnada de la cultura romana en la que ningún rasgo provincial se manifiesta es el factor dominante en el yacimiento bilbilitano a finales del siglo I d.C.

6.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

De esta casa sólo conocemos este conjunto perteneciente a la segunda fase de la vivienda, por lo que no podemos elaborar aquí una síntesis de su dinámica decorativa.

7.1. Casa ubicada en el sector SPIII¹⁶⁵

7.1.1.-Cronología:

Finales del siglo I-siglo II d.C.

7.1.2.-Descripción:

Se encuentra ubicada en la parte meridional del cerro de San Paterno, cercana al denominado “barranco de los sillares”.

Las excavaciones efectuadas en las campañas de los años 1977 y 1988 exhumaron parte de una estructura doméstica –no descubierta en su totalidad¹⁶⁶- construida a finales el siglo I d.C. o comienzos del II d.C. No se hallaron materiales cerámicos que rebasaran esta fecha (Fig. 70).

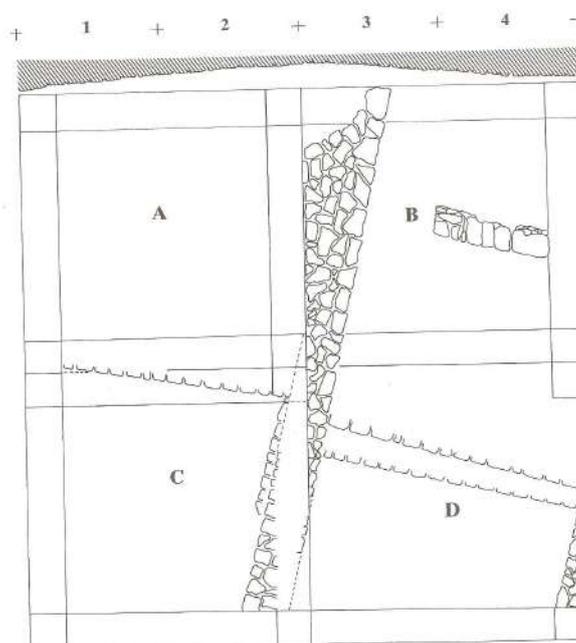


Figura 70: Planta de la Casa situada en el sector SPIII de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996)

¹⁶⁵ Martín-Bueno, 1991: 173-174; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 287-289; Uribe, 2008: 123-124; 2014.

¹⁶⁶ La única estancia excavada completamente es la denominada en la fig. 70 con la letra D.

La casa supone un ejemplo más del característico modo bilbilitano de construir en altura para adaptarse a la difícil orografía del terreno. Por el momento se sabe que contó con dos estancias soladas con una capa de cal de 1 cm de espesor y mortero hidráulico en algunas zonas¹⁶⁷, que actuaron a modo de bodega –por debajo del nivel de suelo- y otras dos situadas en la planta calle, erigidas con ayuda de aparejo irregular combinado con adobe. El tercer piso de la estancia se halló desplomado sobre las habitaciones inferiores. A juzgar por el material exhumado, sus muros fueron elaborados en adobe, y su suelo de terrazo blanco. Durante el examen del registro arqueológico se destacaron dos hechos: por un lado, la ausencia de material constructivo correspondiente al techo, como *tegulae* e *imbrices*, lo que parece indicar que la casa fue abandonada y que tuvo lugar un acarreo en ese momento o posteriormente de todo objeto reutilizable; por otro lado, el hallazgo de una serie de vigas de madera –en algunos casos sólo las improntas de las mismas- que seguro fueron las encargadas de sustentar el piso más alto.

7.1.3.-Decoración pictórica:

Las pinturas se hallaron en estado fragmentario y en bastante mal estado por el impacto de la destrucción, y la acción perjudicial que ejercieron sobre ellas tanto los muros caídos como las piezas de pavimento con las cuales estaban entremezcladas. Desde un primer momento se observó la existencia de tres conjuntos, dos de ellos descubiertos en la estancia D –uno de la misma habitación y el otro perteneciente a la contigua, la C- y el tercero exhumado bajo el pavimento que solaba las bodegas. De ellos sólo podemos tener en cuenta en este trabajo el que hemos nombrado en tercer lugar, ya que los dos

¹⁶⁷ Bajo este nivel de suelo se hallaron tierras de acarreo con numerosos fragmentos constructivos provenientes del derribo de otras construcciones. Entre ellos había piezas de *terra sigillata* hispánica Drag. 37, Ritt. 8 e hispánica 2. Son materiales muy similares a los utilizados para elaborar el segundo de los altares y el banco corrido de la Casa de la Fortuna, estructuras que, recordemos, se fechan a finales del siglo I d.C. Se trata así de uno de los principales argumentos en los cuales se apoya la cronología propuesta para la vivienda que ahora nos ocupa.

primeros se fechan estilísticamente en el siglo II d.C.¹⁶⁸ (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 294-295), hipótesis que no contradicen los propios datos ofrecidos por la excavación.

Tengamos en cuenta que no podemos afirmar con seguridad que el conjunto pictórico que describimos a continuación proceda de un ámbito doméstico, ya que estaba bajo el suelo de la vivienda descrita y por tanto no pertenece a la misma, sino a otra construcción, posiblemente una anterior situada en el mismo sector.

CONJUNTO BIL.7.1.3.1.¹⁶⁹

Características técnicas

a) Mortero: Sólo existió una capa de mortero aplicada en dos veces. No conocemos ni su grosor ni su composición.

b) Sistema de sujeción: El hecho de que se observen unas protuberancias en el reverso de los fragmentos ha llevado a pensar que este conjunto aprovechó las irregularidades del muro sobre el que se dispuso para adherirse al mismo.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se utilizaron los colores amarillo, verde, gris y marrón, sobre los que no se efectuaron análisis para conocer su composición.

e) Particularidades: Escasez y mala conservación de los fragmentos, hecho que no debemos achacar tanto a la mala calidad o adherencia de la pintura sino a las vicisitudes que sufrió al ser utilizadas las piezas como material constructivo.

¹⁶⁸ Presentan rasgos característicos de esta época como son las paredes de fondo blanco y las imitaciones de mármoles en la zona media (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 296).

¹⁶⁹ Denominado en el estudio de C. Guiral como "Conjunto C" (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 295).

Descripción y restitución hipotética

Los escasos fragmentos presentan un fondo amarillo sobre el que se han dispuesto vetas marrones y manchas en tonos grises y verdosos.

Estudio estilístico

Imitación de *giallo antico* (Fig. 71): Recurso ornamental utilizado durante toda la historia de la pintura mural romana. Las piezas no tienen por qué remitir necesariamente a un zócalo; sin embargo, dada la fecha *ante quem* proporcionada por la propia construcción de la casa, parece lógico pensar que estamos ante otro conjunto pictórico cuya sección inferior emula este mármol, fenómeno observado en varias zonas del yacimiento, como en el teatro, en el templo (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 42-43 y 67-69) y en el conjunto BIL.2.3.3.1.



Figura 71: Imitación de *giallo antico*. Fragmento hallado en la Casa ubicada en el sector SPIII de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

Datación y conclusiones

En este caso, nos debemos basar únicamente en la datación directa proporcionada por la excavación. Los fragmentos pertenecen a un conjunto que seguro fue anterior a finales del siglo I d.C., momento en el que se construye la vivienda bajo la cual fueron hallados. Una vez tenida en cuenta esta fecha, sólo podemos argumentar que, posiblemente, se efectuaron en el

siglo I d.C., a juzgar por la comparación con otras decoraciones bilbilitanas con el mismo recurso ornamental. Sin embargo, y por este mismo hecho, no podemos decir si se adscribe a los primeros momentos del siglo I d.C. –cuando se fechan los conjuntos de teatro y templo- o son de un momento posterior, ya en época de Tiberio o Claudio, momento en el que datamos el conjunto BIL.2.3.3.1.

7.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

De esta vivienda sólo hemos expuesto las pinturas que cronológicamente nos interesaban para el estudio global que llevamos a cabo. Es la fase pictórica más antigua documentada, de la que apenas podemos aportar datos significativos. Las decoraciones más importantes de esta morada se dieron en la segunda vivienda, con una articulación decorativa que conectó con la moda imperante en el valle del Ebro en el siglo II d.C.

8.1. Termas

La razón por la cual incluimos los conjuntos procedentes de las termas es que, tras la revisión de los mismos, hemos comprendido que no pertenecen al edificio donde fueron hallados. No quiere decir esto que forzosamente provengan de un ámbito doméstico, pero así parece indicarlo su similitud con los fragmentos pictóricos exhumados en la *Insula I*.

Por otro lado, sus características técnicas e iconológicas son claves no sólo para entender el discurso decorativo del yacimiento en general, sino para identificar los posibles talleres que trabajaron en el mismo. Por tanto, aparte de que realmente apostamos por la hipótesis que hemos planteado sobre su procedencia, los argumentos aquí expuestos pensamos que justifican plenamente su inclusión en el presente estudio.

A continuación plantearemos, tal y como lo hemos hecho para las estructuras domésticas, la cronología y descripción del edificio donde fueron hallados los conjuntos que vamos a analizar, ya que, aunque no sea su lugar de procedencia, nos proporciona datos –como la fecha *ante quem* de los fragmentos- de vital importancia.

8.1.1.-Cronología:

Siglo I-siglo III d.C.

8.1.2.-Descripción:

El edificio donde se hallaron las pinturas contó con dos fases constructivas. En la primera, datada en época augústea, las termas –de reducidas dimensiones- tenían *tepidarium* y *caldarium*, con su correspondiente dependencia subterránea para calentar el aire, *hypocaustum* con *praefurnium*. En torno al siglo II d.C. se llevó a cabo una reforma para adaptar la construcción a las comodidades exigidas por los habitantes de *Bilbilis*. Así, algunas de las estancias anteriores se aprovechan pero, sobre todo, se

reforman las existentes y se construyen nuevas, ampliando el edificio hacia el norte. En esta centuria tendremos ya *frigidarium*, *caldarium*, *tepidarium*, *apodyterium*, un complejo sistema de calefacción entre dos paredes –*concameratio*– e incluso fuentes y salas de servicio adicionales.

8.1.3.-Decoración pictórica:

Los fragmentos fueron todos hallados en la estancia M, una de las correspondientes a la primera fase del edificio, posiblemente con el objeto de amortizarla para la reforma posteriormente efectuada. La teoría hasta ahora mantenida era que las pinturas decoraron varios de los ambientes de la primera fase del edificio termal. Se pudieron distinguir un total de cinco conjuntos.

CONJUNTO BIL.8.1.3.1¹⁷⁰

Características técnicas

a) Mortero: Compuesto por tres capas, si bien la última no se conserva en casi ningún fragmento. Además, hay una fina capa superficial inmediatamente anterior a la capa pictórica.

1ª capa: 1,6 a 0,6 cm.

2ª capa: 1 a 0,1 cm.

La composición de áridos y aglomerantes –cal y yeso en parecidas proporciones– es muy similar, salvo en la capa más cercana a la pintura, donde observamos mayor presencia de aglomerantes. Hay que destacar la añadidura de la ya comentada esparita y la aparición de cerámica muy machacada. Este es precisamente el argumento al que se acudió para corroborar la hipótesis de su pertenencia a las termas. Como hemos apuntado en el capítulo metodológico, la introducción de fragmentos de cerámica en los morteros fue un

¹⁷⁰ Denominado como “Conjunto A” en el estudio de C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 96-111).

procedimiento habitual para aislar al enlucido de la humedad; óptimo por tanto para los baños públicos. Sin embargo, la cerámica documentada no se haya en proporciones verdaderamente significativas: en torno al 12% en la capa interna, la que mayor porcentaje tiene de este material.

En las piezas correspondientes a la zona superior se observa una capa de cal entre la primera y la segunda capa de mortero, lo que indica la presencia de cornisa.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan para las líneas maestras de la decoración. Sí se constata una línea incisa marcando el eje central del candelabro. También existen pequeñas incisiones curvas que fijan el centro de los motivos del friso superior, ayudando a mantener la regularidad en la repetición del elemento decorativo.

d) Colores y técnica pictórica: Uno de los conjuntos más ricos en lo que a pigmentos se refiere:

Azul: azul egipcio.

Rojo: procedente del cinabrio.

Blanco: procedente de la cal.

Amarillo: tierras ocre.

Se aplicaron a través de la técnica del fresco; primero las superficies grandes azules y blancas, de la zona media, y el campo negro del zócalo. Posteriormente, se enmascaran las uniones mediante bandas flanqueadas por filetes, y por último se añaden los ornamentos para los cuales se diluyen los pigmentos en agua de cal pues el enlucido, lógicamente, ya estaba seco.

Remarquemos aquí la excepcionalidad que supone que grandes superficies se decoraran con un pigmento tan caro como era el azul egipcio.

e) Particularidades: En la cenefa que dibuja cuadrados de forma repetitiva, al no haber trazos preparatorios que guiaran al pintor en su elaboración, éste se vio en la obligación de disminuir las dimensiones del último cuadrado para que cupiera en la composición

La perfecta conservación de los fragmentos indica la buena actuación y coordinación de los artesanos encargados de elaborar la decoración, aplicando los pigmentos con el enlucido convenientemente húmedo. Además, toda la superficie estaba alisada a excepción del rodapié, algo habitual, como venimos viendo a lo largo del trabajo.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 72)

En este caso, los fragmentos no permiten conocer las dimensiones totales, ni tampoco de las distintas partes del muro, a excepción de la anchura de los interpaneles.

Zócalo: Rodapié de color marrón seguido por un filete blanco que da paso a un campo negro dividido en compartimentos anchos y estrechos. Uno de los sectores anchos está decorado por rectángulos blancos sobre fondo negro que miden 5 cm en su lado menor; y el resto por cenefas caladas. Una de ellas consiste en un filete bordeado por formas ovales, una suerte de gotas de agua, que alternan con puntos¹⁷¹. Otra consiste en una sucesión repetitiva de cuadrados de 3,7 cm de lado atravesados por dos diagonales que crean cuatro espacios triangulares en los que hay un punto¹⁷². Por último, la siguiente orla es una sucesión repetitiva de triángulos equiláteros contrapuestos de 4 cm de lado y palmetas en su interior. Los interpaneles están ornamentados con macizos vegetales con hojas que se alejan totalmente de la realidad.

¹⁷¹ Conocemos la existencia de, al menos, dos franjas paralelas de este tipo de cenefas: una de ellas a 6 cm de la zona media y otra a 6 cm del rodapié.

¹⁷² La banda se sitúa a 11,8 cm del zócalo.

Zona media: Sucesión de paneles anchos azules, encuadrados interiormente con un filete blanco, y estrechos de fondo blanco decorados con candelabros. Uno de ellos es el denominado “torso” y nace de una vasija de tipo campano que simula el bronce dorado. Sólo vemos la boca, la panza de forma cóncava y dos pequeñas asas que surgen de la parte inferior de ésta. Los otros dos candelabros sabemos que son de fuste metálico pero no conocemos su pie¹⁷³. Cuentan con una gradación de colores para emular la incidencia de la luz en ellos, y se hallan coronados por cisnes de perfil con las alas desplegadas en posición heráldica y con el cuello doblado. Además, en la zona superior de estos dos últimos interpaneles, se documentan varios objetos que cuelgan de lazos que nacen de la zona superior del interpanel: un címbalo, un tímpano –este sólo ha podido identificarse gracias a la abundancia de representaciones de este tipo en pintura romana, ya que de él únicamente conservamos las sonajas que percutían en la piel- y una corona de laurel suspendida con la ayuda de un lazo rosáceo, cuyas cintas caen a ambos lados de ésta. Sus hojas están pintadas en dos tonos de ocre y hay frutos en rojo en las extremidades colgantes del centro. Una palma, realizada de forma muy esquemática, la atraviesa. Una banda roja se presenta como el elemento de unión entre paneles e interpaneles, mientras que, en los laterales, el conjunto termina con un campo rojo burdeos en el que las rugosidades existentes permiten reconocer el ángulo.

Zona superior: Una banda roja da paso a un filete de color oscuro y a una banda blanca decorada con flores de loto verdes en posición invertida, que alternan con palmetas rojas. Bajo cada uno de estos elementos hay un motivo en forma de M con un punto blanco. A esta imitación de cornisa le sigue una banda burdeos.

¹⁷³ C. Guiral apuesta por una base en forma de trípode (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 106).

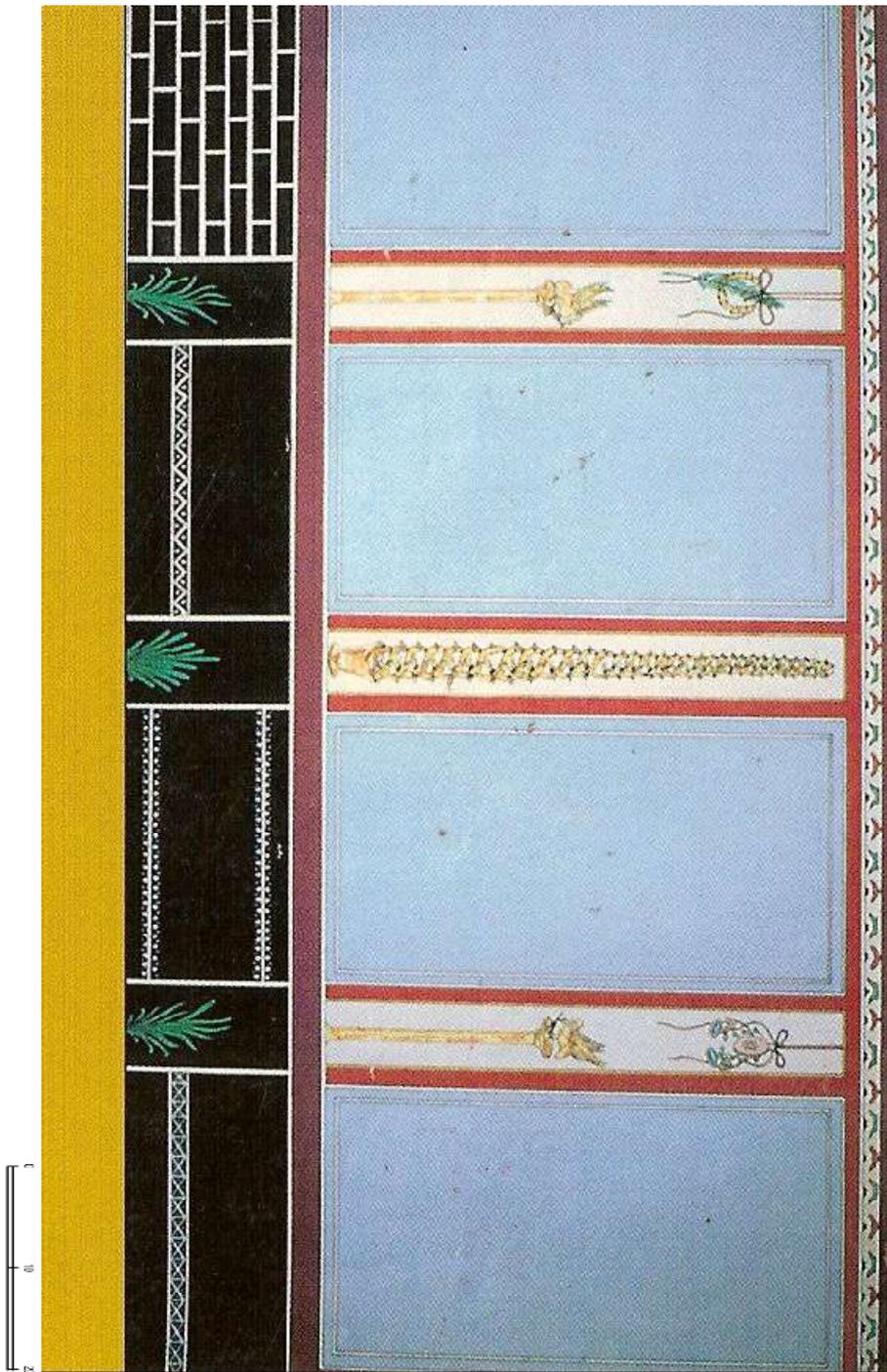


Figura 72: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

La gran variedad de recursos ornamentales, algunos ya analizados en conjuntos anteriores, permite un amplio estudio estilístico.

Rectángulos blancos sobre fondo negro: Contamos en uno de los paneles del zócalo con una intencionada imitación de aparejo arquitectónico, *opus vitatum*, o *lateritium*. Se trata de un recurso existente en la pintura mural romana documentado desde el I Estilo e incluso en los precedentes del mismo, así lo demuestran las paredes del barrio de Delos, que suponen un paralelo bastante cercano, combinando pintura e incisión (Borda, 1958: 8). También se recurre al mismo procedimiento en el II Estilo, y el zócalo del templo de Júpiter (Engemann, 1967: lám.1) es uno de los ejemplos más significativos a este respecto. Podemos apuntar, sin embargo, que la imitación durante estas etapas iniciales es más funcional que decorativa.

Recordemos que son periodos en los que predomina un gusto por imitar de forma pintada la arquitectura con el objeto de crear la ilusión de su presencia dentro de una habitación, incluso recurriendo a la incisión o relieve para conseguirlo. Como ocurre con tantos otros ornamentos, el que ahora nos ocupa también pasa a los siguientes estilos, pero cambiando su concepción: ya no tendremos esa clara función arquitectónica sino una misión claramente decorativa, a la que no le interesa ser fiel a la hora de representar un aparejo sino que toma dicha tradición fundamentalmente como mero recurso ornamental.

De esta manera, los ejemplos a partir del III Estilo no muestran ya una imitación formal; así lo comprobamos en los columbarios de la Via Taranto (Pallotino, 1934: 45-47, figs. 5 y 7). Lo mismo podemos señalar en el IV Estilo donde se halla el caso más cercano al que aquí tratamos. Se trata del constatado en el *oecus* 19 de la Casa del Menandro (I 10, 4) (Ling, 2005: 408-409, fig. 65). En pintura provincial, además del ejemplo de Pont d'Ancy –hoy sólo conocido a través de una acuarela- datado entre los siglos I y II d.C. (Allag

y Barbet, 1982a: 76, fig. 58), destacan los fragmentos que encontramos en el siguiente conjunto que vamos a estudiar en este mismo yacimiento (BIL.8.1.3.1.), y también el que proviene de *Arcobriga* (ARC.2.1.3.3.).

No podemos adoptarlo como marcador cronológico pero sí como un ornato con un claro objetivo en los inicios de la pintura mural romana que pasa, en momentos posteriores, al repertorio decorativo desprovisto de cualquier significado.

Cenefa de gotas de agua: Dentro de la conocida clasificación de A. Barbet, se incluye dentro del grupo V “Líneas de motivos repetitivos”, concretamente el tipo 33 “Líneas de motivos con alternancia” (Barbet, 1981a: 951, fig.6). Es cierto que no encontramos ninguno con la misma disposición pero hay paralelos –presentándose como elemento principal pero también como secundario- lo suficientemente cercanos como para no considerar el que aquí tratamos como un *unicum*. De esta manera, lo encontramos igualmente decorando el zócalo, por ejemplo, de la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7) (Seiler, 1992: figs. 417, 421 y 425). En las provincias, volvemos a destacar la similitud con los fragmentos procedentes de *Arcobriga* (ARC.2.1.3.1.), a cuyo caso remitimos para el estudio concreto de este motivo.

Orlas caladas¹⁷⁴: Además de la cenefa descrita en el apartado anterior, contamos con una orla compuesta por cuadrados, que se corresponden con el grupo VII “Cuadriláteros”, concretamente al tipo 50 “Cuadriláteros sin alternancia” en la clasificación efectuada por A. Barbet. El caso más similar es, sin duda, el existente en la Casa di *Fabius Rufus* (I 7, 2-3) (1981a: 961, fig. 13).

Otra de las orlas que hallamos es la que se compone de triángulos equiláteros, que se incluye dentro del grupo VI “Triángulos”, tipo 40 “Triángulos contrapuestos sin alternancia de motivos y formas”. En este caso sí que lo identificamos con la forma 40c. Por tanto, de todas las presentes en este conjunto, es la cenefa que encuentra más paralelos en las ciudades campanas.

¹⁷⁴ Véase ARC.2.1.3.1.

Sólo en Pompeya la hallamos de forma idéntica, por ejemplo, en la Casa delle Nozze d'Argento (V 2 i) y en la Casa di Championet (VIII 2, 1-3), entre otras (Barbet, 1981a: 955, fig. 9). R. Ling también lo recoge en su catálogo de cenefas correspondiente a la Casa del Menandro (I 10, 4) (Ling, 2005: 535-538, figs. 170-173). En lo que respecta al mundo provincial el motivo, siempre menos presente que en la península itálica, lo hallamos, por ejemplo, en Narbona, en Clos de la Lombarde –situado en la zona superior- y en el techo de la estancias E y F (Sabrié y Solier, 1987: 162 y 175, figs. 103-106 y 127-129), ejemplos a los que debemos añadir el de *Ruscino* y el de la Villa de Quillanet (Sabrié y Demore, 1991: 88).

Se trata de ornamentos que, de forma mayoritaria, se fechan en la segunda mitad del siglo I d.C. Por otro parte, tanto los triángulos como los cuadriláteros aquí descritos ocupan, con ciertas variantes, el tercer y cuarto puesto de frecuencia de aparición en la clasificación efectuada por A. Barbet. En resumen, este recurso existente en el zócalo nos ayuda tanto a aquilatar la cronología como a proponer un origen itálico del taller que elaboró la decoración.

Macizos vegetales: Su origen, significación y evolución ya han sido tratados a la hora de hablar del conjunto BIL.2.3.3.1. Ya hemos visto, además, que no son un indicio de datación, y que hay que acudir a los elementos con los cuales se combina para obtener información fehaciente a este respecto.

En el III Estilo suelen combinarse con diseños geométricos a base de cruces, rombos y tirsos, entre otros; elementos que en la etapa posterior serán sustituidos por cenefas como las que acabamos de describir. No contamos con ningún paralelo que alterne macizos vegetales combinados con cenefas caladas. Obviando los conjuntos en los que se presentan de forma aislada o combinados con elementos geométricos o tirsos, hemos de decir que normalmente acompañan escenas de caza, como en Mercin-et-Vaux (Barbet, 1974c: fig.5); a zancudas, como ocurre en la Casa bajo las termas imperiales de Tréveris (Thomas, 1984: 47); o a imitaciones marmóreas, algo que observamos

en la sala II de Soissons (Defente, 1987: fig. 7). Todas ellas se datan en la segunda mitad del siglo I d.C.

Aunque no encontramos un paralelo con el cual poder comparar el zócalo de este conjunto, la combinación que muestra parece ser propia de un IV Estilo, no sólo por la existencia de cenefas caladas, sino por la alternancia de las mismas con macizos vegetales –no acompañando a figuras geométricas- y por la propia desnaturalización que éstos presentan, fuera ya de todo detallismo propio del estilo anterior.

Candelabro coronado por un cisne (Fig. 73): Dos son los elementos a examinar en el interpanel de este conjunto. Por un lado, el hecho de que un animal se halle sustituyendo la copa o *scapus* sobre la que normalmente se colocaban las lucernas en los candelabros reales. Por otro lado, el propio animal en sí, el cisne de perfil y con las alas desplegadas.

Para el primero de los puntos es necesario volver a recordar aquí el estudio efectuado por F. Monier y S. Groetembril (1997: 253 y ss.) sobre los distintos tipos de figuras que coronan los candelabros¹⁷⁵. En la clasificación efectuada por las autoras, el cisne que ahora nos ocupa correspondería a la tercera categoría, es decir, la que se refiere a los animales que se sitúan en la parte superior de estos elementos. No debemos olvidar, sin embargo, que éstos también pueden hallarse a lo largo de las sombrillas de todo el fuste, presentándose habitualmente en parejas y de forma simétrica.

Dentro de este grupo, el ejemplo que más se asemeja es el procedente del tablino de la Casa del Mobiliario Carbonizzato de Herculano, y de la exedra de la Casa del Menandro (I 10, 4) en Pompeya (Ling, 2005: 417, fig. 71). Representativo es en las provincias el temprano ejemplo de Martizay, donde el cisne se encuentra tanto coronando el candelabro como en los paneles medios (Barbet, 1981d: 17), fechado en la primera mitad del siglo I d.C. De época tiberiana es el candelabro de Vienne Les Nymphéas (Barbet, 1981c: 66, fig. 36).

¹⁷⁵ Véase BIL.3.1.3.8.

Ya de la segunda mitad del siglo I d.C., época donde este recurso adquiere más notoriedad en las provincias (Monier y Groetembriil, 1997: 254), son los cisnes de los interpaneles de Augsburgo (Parlasca, 1956: láms. 1 y 11) y Estrasburgo, Plaza Kleber (Forrer, 1927: 445, lám. LXII). Sin embargo, estos y otros son paralelos demasiado complicados en su diseño. Tan sólo el procedente de Lyon resulta un caso similar por su sencillez y porque, aunque se fecha a finales del siglo I d.C., imita modelos metálicos (Le Bot y Bodolec, 1984: 39). En España debemos señalar el caso procedente de *Arcobriga* (ARC.2.1.3.1.).



Figura 73: Cisne coronando el candelabro del conjunto hallado en las termas de *Bilbilis* (foto de L. Íñiguez)¹⁷⁶

Objetos colgantes (Fig. 74)¹⁷⁷: Se han reconocido un címbalo, un tímpano y una corona de laurel.

¹⁷⁶ Actualmente se expone en el Museo de Calatayud.

¹⁷⁷ Véase ARC.2.1.3.1.

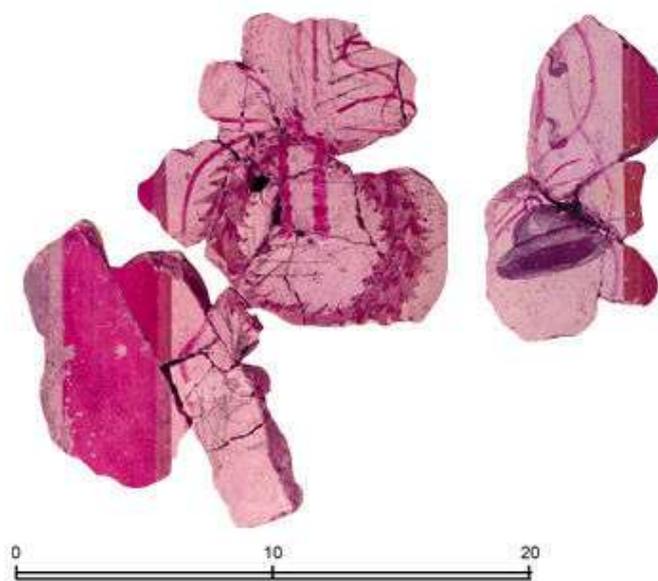


Figura 74: Corona y címbalo. También se observan en la parte superior del segundo fragmento los característicos colgantes del tímpano. Conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

El címbalo es un instrumento musical de origen oriental que se introdujo en Roma al mismo tiempo que las divinidades propias de este ámbito, tales como Cibeles, Atis y Dioniso, entre otras. Fue muy utilizado durante las fiestas de las bacanales, cuyo sonido se unía al de otros objetos durante el cortejo característico de estos rituales. En este caso, se presenta con una anilla central sobre la que se pasa un lazo. Otras veces, dicha anilla era usada como empuñadura por parte del músico. Por último, existía una tercera variante en la que, en ausencia de este elemento, había que sujetar el platillo por la parte más abombada (Pottier, 1877: 1697-1698).

Sólo se observa una pequeña parte del tímpano. También tiene un origen oriental y en Roma, de la misma forma, tuvo importancia en los rituales báquicos. Normalmente estaba compuesto por un arco de bronce o madera sobre el que se disponía la piel, la cual se golpeaba con la mano o con un plectro. Los hubo de gran tamaño, normalmente sin decoración en el arco, y

más pequeños, adornados y más frecuentes a partir del siglo IV a.C. (Avezou, 1877-1919: 559-566).

En el mundo romano encontramos una gran variedad de coronas de laurel en casi todos los soportes utilizados para las distintas manifestaciones artísticas y casi siempre atribuyen al personaje al que acompañan connotaciones triunfales, aspecto que simbolizan igualmente cuando se presentan de manera aislada. Debido a esta razón, normalmente aparecen conmemorando una hazaña militar y por ello también, la corona es un atributo propio de la diosa Victoria junto con la palma y el cuerno de la abundancia, entre otros (Vollkommer, 1997). En pintura mural, precisamente, existen muchas coronas de laurel y palmas acompañando a victorias en variadas posiciones, pero por la forma que adoptan no las podemos considerar como un paralelo para la nuestra. Destacamos aquí la corona de *Italica*, de escaso parecido ya que está formada por guirnaldas (Abad Casal, 1982c: 391), y las que adornan la habitación 50 de la *Domus Aurea* de Nerón, que suponen un caso más similar (Peters y Meyboom, 1982: 37, lám. 2.1; Meyboom y Moornann, 2013: 70-71, figs. 50.3-50.5).

En su estudio, C. Guiral se planteó la posibilidad de que los tres objetos descritos fueran imitaciones pintadas de *oscilla* –objeto analizado para el conjunto BIL.3.1.3.8.-. Si así fuera, estaríamos en presencia de dos de los tipos que describió I. Corswandt (1982: 67-69): instrumentos musicales característicos del *thíasos* dionisiaco, entre los que están el címbalo y el tímpano, y objetos de variado tipo sin un significado más allá del decorativo, entre los que podríamos incluir la corona que aquí se muestra.

Por otra parte, y dado que los instrumentos nos recuerdan al mundo dionisiaco y la corona con la palma a la diosa Victoria, incluiríamos estas representaciones dentro de uno de los grupos señalados por F. Monier y S. Groetembril (1997) a la hora de clasificar las figuras que coronan los candelabros. Concretamente, consideraríamos a los objetos que aquí estudiamos como una de las variantes que señalan del primer grupo, aquella en

la que no se representan a divinidades de forma directa sino a través de sus atributos más característicos. A este respecto, volvemos a traer a colación el paradigmático ejemplo de *Astorga* donde aparecen el casco y las *peltae*, atributos de Hermes, y unas liras, características de Apolo (Luengo Martínez, 1956-1961: 196, lám. CXXXVII). Ciertamente es que ni la corona ni los instrumentos coronan el candelabro, pero las propias autoras antes mencionadas reconocen que su tipología puede aparecer a lo largo del fuste.

Por otro lado, puede ocurrir que ambas posibilidades, como ocurre tantas veces en pintura provincial, no sean excluyentes entre sí, sino complementarias. No creemos que tengan significación de *oscilla*, pero quizá la manera de representar este tipo de objetos ha “contaminado” la forma de pintar los citados atributos divinos, que de haberlos elaborado de forma canónica, estarían dispuestos a lo largo del fuste o coronándolo pero que, al estar la parte superior del candelabro ya ocupada y al no contar con ramificaciones o más sombrillas, se decidió representarlos tal y como se nos muestran.

Candelabro torso: Se trata de otro de los ornamentos que encontramos de forma similar en *Arcobriga* (ARC.2.1.3.1. y ARC.2.1.3.5.) e idéntica en *Tiermes* (Guiral y Mostalac, 1994c: 199, lám. XVII). Aquí se ha logrado mayor maestría a la hora de emular cómo incide la luz en el metal del que supuestamente está hecha la vasija de la que nacen los cabos que se entrecruzan. La utilización, además, de una amplia gama de amarillos, consigue crear extraordinarios efectos de volumen y profundidad. Por otro lado, hemos de señalar que los paralelos citados tienen dos tallos mientras que en el que aquí tratamos son tres los cabos que se entrecruzan, lo que supone un aspecto ciertamente singular dentro de la tipología de este motivo.

La mayoría de ejemplares del mundo provincial, casi todos de dos cabos, se fechan a partir de mediados del siglo I d.C. Entre ellos destaca el ya citado modelo de *Arcobriga*. Curiosamente, en la sala XIII de Soissons el candelabro, también metálico, presenta cuatro cabos (Defente, 1991: 247, fig.

10a). Por ahora hemos de decir que el candelabro bilbilitano supone un *unicum*.

Cronológicamente, por tanto, se inserta dentro de la moda provincial que recurre a este ornamento a partir de mediados del siglo I d.C., a pesar de que en la península itálica lo hallamos con anterioridad a esta etapa, ya a finales del III Estilo, en estancias de primer y segundo orden.

Imitación de cornisa: No debemos olvidar que tiene sus orígenes en el III Estilo, si bien es bajo los cánones del IV Estilo cuando se muestra tal y como la encontramos aquí. En pintura campana, durante esta etapa, la alternancia de lotos y palmetas acompañados de motivos en forma de M se puede considerar incluso banal¹⁷⁸ por su continua repetición, observándose además su progresiva desnaturalización. Por nuestra parte, si comparamos este caso con las imitaciones de cornisa, en este mismo yacimiento, de la habitación (H.27) de la *Domus* 3 (BIL.2.3.3.1.) y de la estancia 7-9 del sector CIV (BIL.3.1.3.8.), observamos cómo sufre una gradual esquematización hasta llegar a ser, como aquí comprobamos, algo casi conceptual.

Dichos ejemplos son de la última fase del III Estilo, de lo que se deduce que el friso que ahora tratamos debemos fecharlo en la segunda mitad del siglo I d.C.

Esquema compositivo: Nada podemos añadir en cuanto a la articulación en paneles e interpaneles decorados con candelabros, característica desde los inicios del III Estilo y en boga en las etapas posteriores, tal y como hemos podido constatar anteriormente.

Es preciso, sin embargo, realizar una reflexión. En general, los elementos sí nos recuerdan al gran grupo de pintura provincial del siglo I d.C. que recuerda a aquellos modelos italianos del III Estilo. Sin embargo, aquí se

¹⁷⁸ Citaremos algunos ejemplos similares; son los presentes en la Casa di Championet (VII 2, 1) (De Vos, 1977: 38, lám. 40), anterior al terremoto del 62 d.C., y en la Casa di Nettuno (VI 5, 3) (Bragantini, 1981: 113 y 115 figs. 22 y 25), de un momento posterior.

presenta una excepción. No contamos con la alternancia de paneles rojos con interpaneles negros, sino que los paneles de esta pared, azules, se alternan con interpaneles blancos. Este sistema supone una excepción que se viene a unir a un pequeño grupo de conjuntos provinciales, entre los que podemos destacar el procedente de la estancia (H.27) de la *Domus* 3, de este mismo yacimiento (BIL.2.3.3.1.); el de la sala 2 de Aix-en-Provence (Parking Pasteur), donde los interpaneles son azules (Barbet, 2008b: 106, fig. 137); también el de Vienne (paroi du Globe) cuyos paneles son verdes (Barbet, 2008b: 124, fig. 166); y la decoración XV de Saint Romain-en-Gal, con paneles en verde (Barbet, 2008b: 129, fig. 175).

Por otra parte, aunque se trata de un repertorio ornamental que no resulta extraño en el mundo provincial, lo cierto es que no hemos encontrado ningún paralelo en el que se disponga tal y como aquí se muestra: cenefas caladas en el zócalo combinadas con motivos geométricos, acompañadas por una zona media donde variados objetos cuelgan, no de las ramificaciones o sombrillas de los candelabros, sino casi de forma aislada. Por último citar el original candelabro torso formado por tres cabos entrecruzándose.

Datación

Esta pintura presenta pocas dudas a la hora de fecharla a pesar de no hallarse en su contexto originario. En primer lugar poseemos una fecha *ante quem* debido a que fue un material utilizado para amortizar algunos espacios durante la reforma termal: necesariamente la decoración tuvo que elaborarse y destruirse antes de los inicios del siglo II d.C., momento en el que ésta se produce.

Por otro lado, estilísticamente, la mayoría de los ornamentos nos remiten al IV Estilo, y los que no, se muestran como una reminiscencia del periodo anterior, por lo que estamos en disposición de afirmar que la pared corresponde a los primeros años de la segunda mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

Hemos de ser precavidos a la hora de tratar los conjuntos hallados en las termas. No creemos que pertenezcan al ambiente en el cual fueron encontrados, pero esto tampoco quiere decir que provengan de un ámbito doméstico. Como hemos apuntado anteriormente, la cultura romana fue poco proclive a llevar sus escombros lejos de su lugar de origen. Por ello y por la similitud que guarda con las características de otros conjuntos, fundamentalmente de la *Domus 3*, pensamos que decoraron alguna estancia de representación de aquella vivienda¹⁷⁹.

Es una decoración en el que el taller ha mostrado su maestría a la hora de combinar una serie de ornamentos plenamente itálicos, con ayuda de pigmentos de elevado coste económico. Esto es indicativo del origen itálico de los artesanos que pintaron esta estancia y de la buena posición económica del comitente que la encargó. Como no sabemos con seguridad si realmente estas pinturas provenían de una vivienda particular, creemos arriesgado entrar a valorar aspectos como la posición social del posible propietario. De todas formas, bien podríamos repetir aquí las conclusiones expuestas para el conjunto BIL.2.3.3.1.

CONJUNTO BIL.8.1.3.2.¹⁸⁰

Características técnicas

a) Mortero: Constituido por dos capas:

1ª capa: 1,5 a 1 cm.

2ª capa: 3 a 1 cm.

¹⁷⁹ Nos referimos sobre todo a las pinturas exhumadas entre las tabernas (T.28 y T.29) de la *Domus 3* que todavía se encuentran en fase de estudio.

¹⁸⁰ Denominado como "Conjunto B" en el estudio de C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 111-125).

A ellas se les une una capa carbonatada de 0,6 mm sobre la que se dispone la pintura. Tienen una composición a base de cal y yeso, mezclados con áridos. Distinguimos una mayor proporción de aglomerantes en la capa externa. Además de los elementos habituales, se constata la presencia de cerámica machacada en proporciones bajas -12%- quizá no lo suficientemente significativas como para aportar en sí propiedades aislantes. Por otro lado, se hallaron restos de paja troceada, hoy desaparecida a simple vista, pues sólo vemos la impronta.

b) Sistema de sujeción: Incisiones realizadas en V orientadas horizontalmente.

c) Trazos preparatorios: Son tres los sistemas empleados, todos ellos basados en la incisión. El primero, utilizado para las líneas maestras de la decoración y para marcar el eje de las cenefas, consiste en grandes incisiones realizadas con regla; el segundo radica en la incisión efectuada por la punta de un compás, que probablemente tuvo otro extremo formado por un pincel; es el empleado para las cenefas caladas. El tercero lo representan las pequeñas incisiones a mano alzada ejecutadas para posicionar los distintos ornamentos. Como ocurría en el conjunto anterior, el centro de cada uno de los motivos del friso superior está marcado por una pequeña incisión para ayudar a su disposición de forma regular.

d) Colores y técnica pictórica: De forma mayoritaria se presenta los siguientes pigmentos:

Rojo: procedente del cinabrio y del minio en la capa superficial, y procedente del óxido de hierro en una segunda capa.

Negro: procedente del carbón.

Verde: tierras verdes.

Amarillo: compuesto de hierro.

Existen dos capas de pigmento rojo de diferente calidad, posiblemente con el objeto de abaratar el coste total de la obra. Hay que tener en cuenta que, en este caso, el rojo procedente del cinabrio también se ha mezclado con minio –tetróxido de plomo- por la misma razón por la que existen dos capas, ya que así se logra una mezcla que supone un menor gasto económico.

e) Particularidades: Tampoco en este conjunto se ha empleado el característico compás de punta seca, sino un instrumento que en el la parte fija sí fue un punzón metálico pero el brazo móvil se cambió por un pincel.

Se ha documentado una orientación de los áridos del mortero paralela a la superficie lo que es indicio de alisamiento de la pared antes de aplicar la pintura. Sólo la zona perteneciente al rodapié se presenta de manera rugosa.

Bajo la banda verde que separa el zócalo de la zona media se observan ciertas rebabas que pueden corresponderse con la *pontata*.

Algunos fragmentos se disponen en ángulo, lo que indica la existencia de un vano.

La irregularidad de las medidas de ciertos motivos, como la imitación de aparejo arquitectónico y la cenefa calada formada por triángulos contrapuestos, se debe a no haber recurrido a trazos preparatorios a la hora de elaborarlos.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 75)

La gran variedad de ornamentos presentes sumada al estado fragmentario del conjunto, hizo muy dificultosa la tarea de restitución. Se constató la existencia de dos paredes con la misma estructura decorativa; sólo con una variante en cuanto a la unión entre los paneles medios. Debido a ello, las describiremos de forma conjunta. Por otro lado, conviene señalar que no conocemos las dimensiones ni la sucesión decorativa por lo que la restitución

que proponemos queda de manera más que notable en el terreno de la hipótesis.

Zócalo: Cuenta con un rodapié marrón. Sobre él, la superficie se divide en compartimentos anchos de color negro y estrechos de fondo amarillo, separados por filetes blancos. La decoración comenzaría en ambas paredes por una banda marrón vertical seguida de un panel negro con bandas blancas acompañadas de gotas de agua del mismo color¹⁸¹. Estas gotas se sitúan a ambos lados de la banda. A excepción del primero, el resto de paneles se decoran con formas geométricas, mientras que los interpaneles lo hacen con macizos vegetales bastante poco realistas. Existió, posiblemente uniendo a ambas, otra banda perpendicular.

El resto de paneles del zócalo, como decimos, se decoran con figuras geométricas entre las que podemos señalar una imitación de aparejo arquitectónico de entre 7,5 y 9 cm de lado menor; y una serie de triángulos más o menos regulares¹⁸² formados por trazos blancos entrecruzados.

El número de compartimentos se ha hecho coincidir con los paneles de la zona media, a juzgar por la variedad de cenefas caladas presentes en la misma, pero se trata de un hecho no probado.

Zona media: El paso a la zona media se realiza a través de una banda verde flanqueada por filetes blancos, que además enmarca todos los paneles medios por sus cuatro lados. Sobre ella, la decoración se articula de distinta forma en cada una de las dos paredes documentadas. Las dos comenzarían por un panel amarillo al que seguiría, en el caso de la primera pared, un interpanel negro seguido de un panel rojo. En la segunda pared, la separación entre los campos amarillo y rojo se haría con una simple banda verde.

¹⁸¹ Una de ellas, dista 7,8 cm del inicio de la faja verde que da paso a la zona media. Paralela a la anterior, se dispondría otra banda de idénticas características situada a 8,5 cm del rodapié.

¹⁸² No llegan a ser triángulos regulares en todos los casos, lo cual creemos que es debido a que no se tomaron previamente las medidas pertinentes.

De acuerdo con el número de orlas caladas documentadas, existieron, al menos, cuatro paneles en la pared que se decora con los interpaneles negros: uno amarillo, con cenefa de triángulos equiláteros contrapuestos de 3,5 a 5 cm de lado, que tienen una base curva de vértice a vértice sobre la que se apoya un pequeño bifolio; y tres rojos, decorados con varias cenefas: una formada por semicírculos tangentes con una pequeña roseta de tres pétalos en el centro de cada uno de ellos; otra compuesta por círculos secantes de 4,5 cm de diámetro con unos espacios pintados en verde y otros en los que hay dos gotas contrapuestas del mismo color; y la última constituida por círculos, de igual diámetro, con una pequeña roseta estilizada en su interior, rodeada de seis puntitos. El espacio entre cada una de las circunferencias –2 cm- de esta última orla, se decora con un motivo vegetal muy recargado. Del otro muro descrito, sólo podemos asegurar la existencia de tres paneles: amarillo, rojo con círculos secantes y rojo con semicírculos.

Los interpaneles negros pertenecientes a una de las paredes y cortados verticalmente a ambos lados por filetes amarillos, se decoran con finos lazos en color blanco de los que cuelgan una gran variedad de objetos. Han llegado hasta nosotros la representación de instrumentos musicales, un címbalo y una *syrinx* de la que apenas queda nada –un pequeño fragmento con tres tubos unidos por una cuerda-. También se muestran máscaras, de las que se conservan dos ejemplares. Una de ellas sólo muestra media cabeza con el pelo ensortijado del que surgen trazos blancos imitando serpientes; la otra es una cabeza redonda de tonos grisáceos y con una boca muy abierta. Ambas juegan con un gran contraste de luces y sombras. Observamos, además, una crátera, orientada horizontalmente, con pie en forma de campana, panza estrecha, boca muy ancha y asas dispuestas desde la zona inferior hasta el borde superior; una corona de laurel muy similar a la del conjunto anterior; y un casco con el lazo anudado en una pequeña arandela de la zona superior, con grandes paragnátides laterales y una pieza de protección en la nuca. Finalmente, lo más curioso es una serie de instrumentos sacerdotales, *simpulum*, *aspergillum* y *lituus*, pintados en tonos ocre y marrones, quizá imitando al metal.

Se desconoce la conexión exacta entre estos ornamentos y las cenefas de los paneles medios, por lo que la restitución propuesta debe ser entendida como un medio para comprender la articulación decorativa general.

Zona superior: Presenta una imitación de cornisa, una banda blanca decorada con flores de loto estilizadas que termina en un campo azul. Es muy similar a la del conjunto anterior pero con más elementos añadidos: bifolios y ornamentos en forma de media luna, que acompañan a los principales.

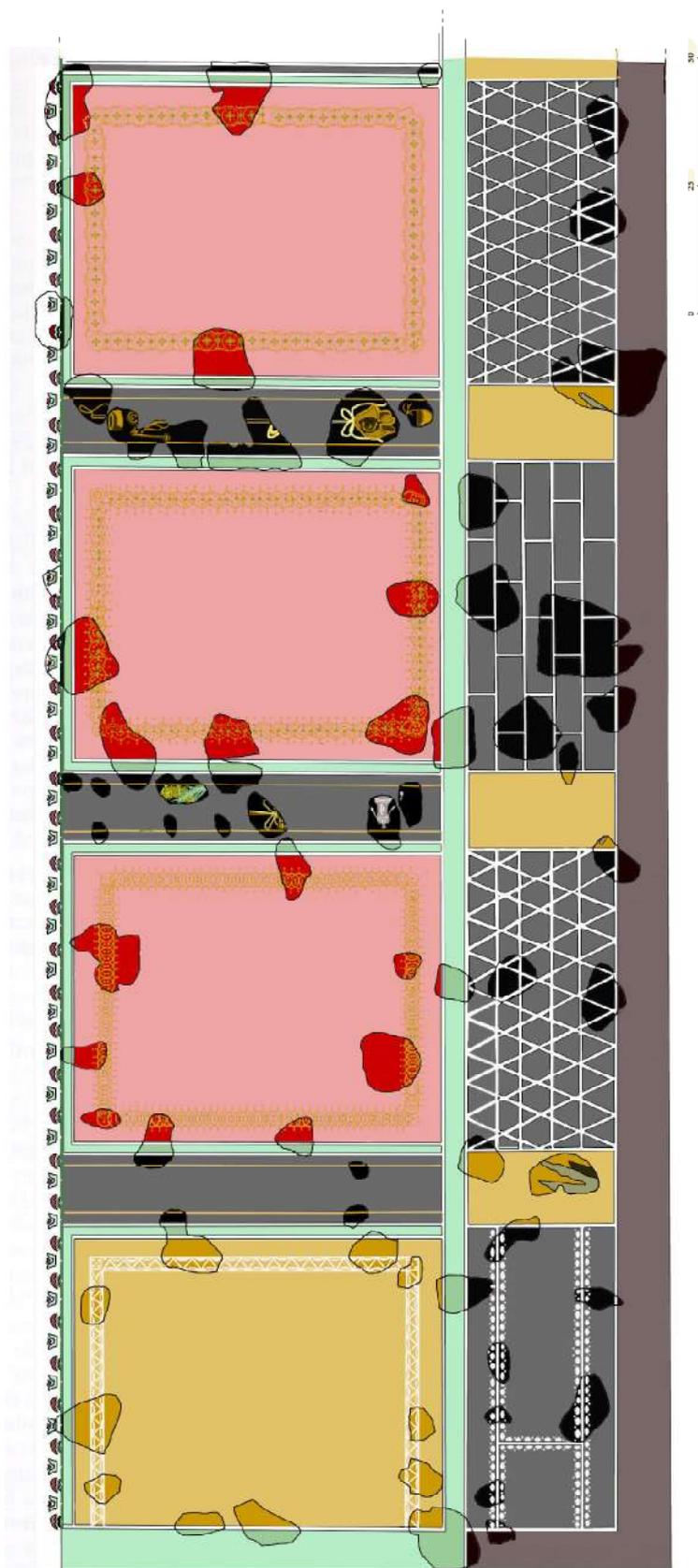


Figura 75: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio Estilístico

La riqueza ornamental que presenta este conjunto merece un análisis detallado.

Imitación de aparejo arquitectónico: Motivo idéntico al examinado en el conjunto anterior. Aunque no traigamos a colación aquí de nuevo su estudio, debemos tener en cuenta el hecho de que se repita con las mismas características.

Figuras geométricas sobre fondo negro: Estas figuras geométricas pretenden ser triángulos más o menos regulares. C. Guiral cree que las líneas así dispuestas pretenden evocar, de forma esquemática, la *cella* que cerraba los jardines; representación, por otra parte, muy abundante en las pinturas romanas de jardín. Recordemos que éstas suponen uno de los subgéneros de un tema tan recurrido en decoración mural romana como el del paisaje, junto a las escenas mitológicas o nilóticas, las imágenes realistas de villas y los paisajes idílico-sacros¹⁸³ (Blanc, 2008: 2). Tuvieron además un gran éxito durante el III Estilo, siendo la Villa de Livia en Prima Porta el ejemplo más notable de ello (Barbet, 1985a: 136-139; 1995: 32-33).

Las *cancellae* suelen formar parte de los denominados *horti conclusi*, que según A. Barbet, dentro de esa decoración inspirada en jardines, representan las arquitecturas propias de estos espacios (Barbet, 1995: 31). Generalmente decoran los zócalos, la predela o el centro de los paneles, y son típicos de época augústea (De Vos, 1976: 62), si bien se mantienen durante todo el III Estilo (Bastet y De Vos, 1979: 135, bajo el epígrafe *hortus conclusus*), no sólo en Pompeya sino también en las provincias, en Vaison-La-Romaine (Barbet, 1983a: 144) y *Conimbriga* (Alarçao y Etienne, 1977: 47-48), entre otros. Destaca, por su reciente hallazgo el caso de la *domus* del siglo I d.C. de rue de l'Oratoire en Clermont-Ferrand (Groetembril y Ollivier, 2013: 356, fig. 8).

¹⁸³ Véase BIL.3.1.3.8.

Nuevamente hemos de traer a colación el conjunto de *Arcobriga* (ARC.2.1.3.3.), donde observamos fragmentos de similares características decorativas.

Por último, existe la posibilidad de que estuviésemos frente a una imitación de un *opus reticulatum*, aunque sólo la hallamos en pinturas de época tardía, sirva como muestra las piezas del *Excubitorum* de la VII Cohorte de los Vigilantes del Trastevere, fechadas entre el 215 y el 240 d.C.

Sólo podemos apuntar aquí que el motivo se realiza de manera esquemática y, sobre todo, sin acompañarse de una escena vegetal, lo que posiblemente nos esté indicando una pérdida total de su significado, quedando así como mero recurso ornamental. No lo podemos tomar como marcador cronológico.

Macizos vegetales: Sus características son idénticas a las del conjunto anterior aunque encontramos una variante, ya que en este caso se han realizado sobre fondo amarillo.

Cenefas caladas (Fig. 76): A diferencia del caso estudiado más arriba, aquí las orlas caladas se encuentran en la zona media, donde se documentan un total de cuatro variantes.

Sobre fondo amarillo se dispone una cenefa compuesta por triángulos contrapuestos muy similares a los vistos en el zócalo del conjunto anterior. Si bien el motivo en sí ya ha sido analizado, conviene destacar un fenómeno que, según D. Scagliarini (1974-1976: 13, figs. 17 y 18), es característico del IV Estilo: los lados donde se desarrolla horizontalmente la orla terminan directamente en la banda verde y no en un trazado vertical, como si hubiera un deseo de dar continuidad a la pared más allá de la banda de color contrapuesto.

Sobre fondo rojo, hay una cenefa formada por círculos secantes. Los ejemplos de Campania, muy numerosos desde el inicio del IV Estilo, remiten a formas de círculos tangentes o semicírculos secantes, similares por tanto, pero no idénticos a nuestro caso. En el mundo provincial el motivo es más común y

entre todos los paralelos encontrados se asemeja, no sólo por morfología sino también por tamaño, al presente en Saintes y al de Estrasburgo (Forrer, 1927: lám. CXXII y LX; Allag, 1982b: 111, fig. 4a y b). Observamos además la misma utilización de colores en los fragmentos de *Virunum* (Kenner y Praschniker, 1947: 206, fig. 161.2), y en Vieil-Evreux (Gruaz, 1985: 55, fig.7.2).



Figura 76: Orlas caladas presentes en los paneles medios del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Fotos de C. Guiral)

Los círculos alternantes con motivos vegetales corresponden al grupo XI de la clasificación de A. Barbet “Circunferencias”, concretamente al tipo 152 “Circunferencias con alternancia” (Barbet, 1981a: 993, fig. 34), del cual hallamos multitud de ejemplos, indicativos del éxito del motivo. Ahora bien, ninguno es comparable al nuestro, a excepción del presente en la Casa de *Trebius Valens* (III 2, 1), curiosamente fechado en el III Estilo. Nuevamente, es en el mundo provincial donde existen casos más semejantes, como la cenefa de Tréveris (Steiner, 1927: 58, fig.7) y, sobre todo, la orla de la Villa de Balaca (Frizot: 1981: 253, fig.1).

Por último, nos detenemos en la cenefa con semicírculos tangentes. Podríamos encuadrarla dentro del grupo IX, tipo 70 de A. Barbet “Semicírculos sin alternancia” (Barbet, 1981a: 967, fig. 17). Lo cierto es que la existencia de una banda contrapuesta hacía de este ejemplo, junto con otro proveniente de Vieil-Evreux (Gruaz, 1985: 56, fig. 7.1) –similar aunque no idéntico- un *unicum* en pintura mural romana hasta ahora. Recientemente, se han hallado en las excavaciones de la rue de l’Oratoire, en Clermont-Ferrand, una serie de fragmentos, posiblemente pertenecientes a la ya citada *domus* del siglo I d.C., que remiten a paneles medios ornados con diferentes orlas caladas entre las cuales se encuentran dos idénticas –una azul y la otra amarilla- a la que aquí mostramos (Groetembril y Ollivier, 2013: 358-359, figs. 9 y 10).

Se trata así de orlas caladas ya en boga en los inicios del IV Estilo e incluso antes. Además, conectan con un repertorio que, si bien no se aleja de los modelos italianos, es más propio del mundo provincial.

Instrumentos sacerdotales (Fig. 77): Sobre el fondo negro de uno de los interpaneles, observamos una serie de elementos identificados con algunos de los característicos instrumentos sacerdotales utilizados mayoritariamente en los sacrificios: el *simpulum*, el *aspergillum* y el *lituus*.

El *simpulum*, junto con la pátera que aquí no encontramos, eran objetos en forma de copa –con un largo enmangue- y plato respectivamente, que constituían los recipientes habituales en los banquetes, pero que se acabaron reservando para libaciones en los actos sacrificiales. El resto de instrumentos rituales sí ejercieron desde el inicio una misión muy concreta en el acto mismo de ofrecimiento y matanza de la víctima; así la *secespita*, cuchillo de hierro alargado y con un solo filo, y la *securis* o hacha –ambas ausentes en esta pintura- eran empleadas una vez que el *aspergillum* –presente en el interpanel, con mango y una suerte de flecos a modo de plumero en su parte superior, derivado de una rama de laurel- había intervenido en la *lustratio* o purificación de los altares, víctimas y asistentes.

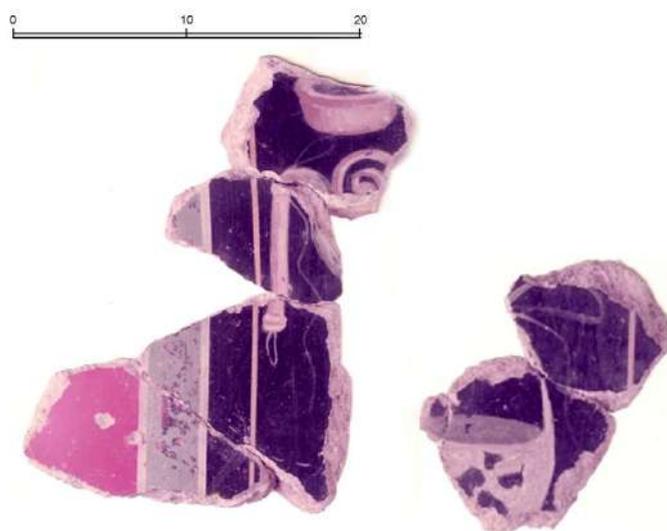


Figura 77: Instrumentos sacerdotales presentes en uno de los interpaneles del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

El bastón augural o *lituus* aquí mostrado –del que sólo vemos la extremidad superior curva- junto con el *apex*, son atributos claramente relacionados con el poder. El primero significa la autoridad de las magistraturas. Representaba el *imperium* con todas sus atribuciones civiles, militares y religiosas, que los promagistrados y los gobernadores de las provincias detentaban. Luego, desde que Augusto asume este nombramiento en el año 23 a.C., acabará convirtiendo a la figura del emperador en heredera y beneficiaria permanente de un título que antes representaba el factor más importante del poder de los magistrados. El segundo, por su parte, encarna la soberanía pontifical o jefatura, ya que el colegio de los pontífices era el primero de los grandes colegios sacerdotales y la tradición lo remontaba a los orígenes de Roma. Como en el caso anterior, la posesión de este cargo, simbolizado por la tiara o *ápex*, posteriormente, aseguraría la autoridad moral y religiosa al soberano.

Por último, contamos con una sítula, vaso metálico para transportar líquidos que normalmente poseía una boca muy ancha y un asa móvil. Se utilizó para contener el agua lustral. Podemos decir que es el complemento del *aspergillum*. Según Plutarco (*Isis y Osiris*, 15-16) también era símbolo de

devoción a Isis, ya que la propia diosa era representada con este vaso portando agua del Nilo.

Estos objetos se documentan de forma muy habitual en las monedas, sobre todo de época republicana. La simbología en este caso estaba muy clara: aunque eran utilizados en los sacrificios y actos religiosos por los sacerdotes y vestales, en este soporte se conciben como la encarnación de la autoridad en el terreno civil y religioso. El modelo fueron los denarios que acuñó Julio César antes del año 44 a.C., ya que después de esta fecha un senadoconsulto le autorizó a mostrar su efigie en las monedas. Fue un fenómeno de reconocido éxito en territorio hispano, bien haciendo referencia al pontificado de Augusto, bien a la fundación de una ciudad. Así parece atestiguarlo las series monetales de Domicio Calvino de *Oscá* o los ases augústeos de *Carthago Nova*, que adoptaron el mismo modelo que *Oscá* a juzgar por la colocación y distribución de los símbolos, en alusión al pontificado de Augusto (Domínguez, 2004)¹⁸⁴.

En cualquier caso, no tenemos ningún paralelo pictórico que pueda guiarnos a la hora de responder al por qué de la aparición aquí de estos instrumentos, tan característicos de las monedas, en una pared pintada. Estamos de acuerdo con C. Guiral cuando argumenta que se trata de un mero recurso ornamental que ha perdido todo su significado, ya que se entremezcla con otros elementos con los que nada tiene que ver y con los que no puede aportar un significado global.

Por último, no queremos dejar de recordar los fragmentos aparecidos entre las estancias (H.28 y H.29) (Fig. 32). Su similitud con los presentes en este conjunto nos incita a pensar que tal vez allí también fueron pintados los

¹⁸⁴ A veces son tipos diferenciadores de los valores. En Ébora, sobre los reversos de los dupondios tenemos el *aspergillum* en la misma posición que en *Oscá*, además de la copa, la pátera y el *simpulum*. En la *Colonia Patricia*, el *apex* y el *simpulum* son característicos de los semises, mientras que pátera, copa, *aspergillum* y *lituus* lo son de los cuadrantes, y de nuevo el *simpulum* de los sextantes. También, en las primeras emisiones de *Illici*, el *simpulum* utilizado como anverso alude al pontificado concedido a Lépido en el año 44 a.C. Por último, en *Iulia Traducta*, como en *Gades*, es el tipo principal.

instrumentos litúrgicos aquí descritos, algo que por el momento debemos dejar en el terreno de la hipótesis.

Instrumentos musicales: Encontramos en los interpaneles de este conjunto dos instrumentos, un *cymbalum* idéntico al mostrado en el conjunto anterior –por lo que no repetiremos su análisis- y una *syrinx*, compuesta por la unión de varios juncos con una cuerda (Fig. 78).

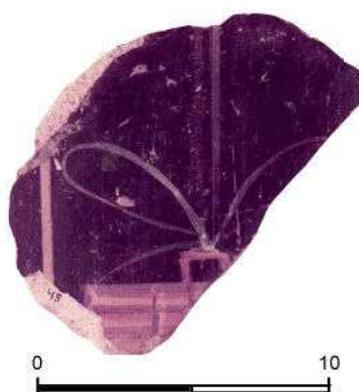


Figura 78: Syrinx presente en el interpanel del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

La *syrinx* o flauta de Pan es un instrumento de origen muy antiguo que a lo largo de la historia ha formado parte de la cultura material de muchos pueblos independientes entre sí. Concebido para fines pastorales, su elaboración más rústica consiste en la unión de varios caños de juncos, dispuestos a la misma altura. Este diseño rudimentario fue adquiriendo mayor complejidad, y ya en época griega y romana se conocían flautas realizadas en muy diversos materiales –bronce y madera, entre otros- con tubos colocados en sentido decreciente. Era el atributo característico del dios Pan pero también de los sátiros y silenos que integraban el *thíasos*, complementando perfectamente su carácter bucólico y campestre (Reinach, 1877-1917: 1596-1600).

Vemos, por tanto, que seguimos en ese universo dionisiaco en el que ya nos habían introducido los instrumentos presentes en los interpaneles del conjunto BIL.8.1.3.1.

En pintura mural romana es un objeto ampliamente representado, por lo que resulta complicado sintetizar aquí los numerosísimos casos que encontramos, sobre todo en ámbito itálico. Quizá el ejemplo más cercano sea el documentado en el peristilo de la Casa degli Amanti (I 10, 11) (Ling, 2005: 508, fig. 149), donde el objeto, que cuelga exactamente de la misma forma que el que aquí estudiamos, se alterna también con otros instrumentos, como un tímpano. Cercana, pero no tan similar, es la *syrinx* de *Virunum* (Kenner y Paschniker, 1947: lám. IV.1).

Máscaras (Figs. 76 y 79): Existen dos máscaras de difícil interpretación ya que faltan fragmentos clave para esta tarea.

La más completa (Fig. 79) fue interpretada por C. Guiral como una Gorgona, dados los trazos blancos que surgen cerca de su cabeza identificados con las serpientes que forman parte del cabello de este personaje. La otra figura de similares características pero peor conservada (Fig. 76) es, según la autora, una máscara trágica femenina dada la ausencia de barba y la presencia de cabellos ensortijados.

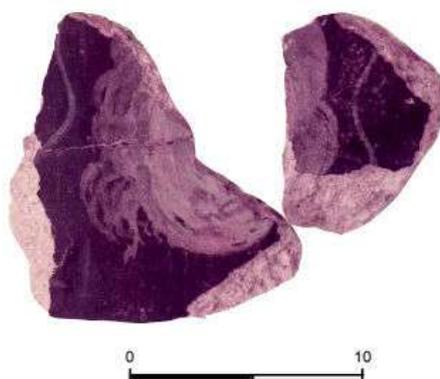


Figura 79: Máscara presente en el interpanel del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

Tras una revisión de los fragmentos, creemos que ambos son máscaras de tipo teatral ya que lo que fue interpretado como serpientes serían en realidad filamentos del lazo del cual cuelga la máscara hasta ahora identificada como una Gorgona. Tomando esta hipótesis como válida, la ausencia de serpientes y, sobre todo, la peluca ensortijada y la disposición de la boca¹⁸⁵, recuerda a la suerte de máscaras que los actores utilizaban en las representaciones teatrales (Bieber, 1961). Ya hemos visto que durante el II Estilo suelen situarse en el epistilo de los conjuntos, mientras que durante el III y el IV Estilo, penden de filamentos, tal y como se presentan aquí.

Concebir a estas figuras como máscaras teatrales supone, en cierta manera, volver a la cuestión de los *oscilla* (BIL.3.1.3.8.). La pregunta en concreto sería si todos los objetos colgantes que hemos visto en el anterior conjunto y en el que ahora tratamos son o no imágenes de *oscilla*. En el estudio de I. Corswandt (1982: 67-69), tanto las máscaras escénicas como los instrumentos son habituales en este tipo de placas, muchas veces aludiendo a personajes o atributos característicos del mundo dionisiaco.

Dado que la mayoría de publicaciones, sobre todo las más recientes, utilizan este vocablo para referirse a elementos tales como las que se muestran en estos conjuntos, podemos tratarlos de esta manera. Sin embargo, creemos que se trata de un recurso ornamental; objetos que no tratan de aportar la protección propia de un amuleto sino que han sido así pintados por mera tradición decorativa.

Pequeña cratera que imita modelos metálicos (Fig. 80): Ya hemos comprobado anteriormente¹⁸⁶ que se trata de un ornamento característico del siglo I d.C. No repetiremos aquí el análisis efectuado, pero sí atenderemos a su orientación, aspecto que en un primer momento puede llamar la atención.

¹⁸⁵ Esta figura no cuenta ni con la gran boca con colmillos y lengua fuera –expresión habitual en la historia de la representación de este personaje- ni con el aspecto dulcificado, femenino y con boca generalmente cerrada –forma de mostrar a Gorgona característica de época romana- que podemos ver en Passac (Savarit-Dubbick, 1985: 118, fig. 11.4) o Gertrudenstrasse (Thomas, 1993: lám. VI). Lo cierto es que exhibe la abertura propia de las máscaras teatrales.

¹⁸⁶ Véase BIL.2.3.3.1.

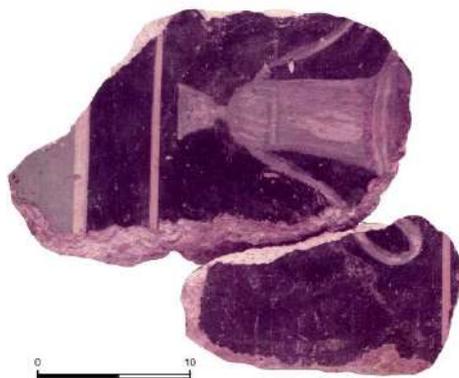


Figura 80: Crátera presente en el interpanel del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

La disposición horizontal que presenta no debe parecernos extraña; en primer lugar porque, posiblemente, al tener que suspenderse de la misma forma que los objetos anteriores, el asa sería el lugar más óptimo para “anudar” el lazo. En segundo lugar, porque hay varios paralelos en otros conjuntos pictóricos en los que existen recipientes así orientados. Ejemplos se hallan en la habitación 2 Casa degli Amanti (I 10, 11) (Ling, 2005: 533, fig. 169), y en la Villa dei Misteri (Bastet y de Vos, 1979: fig. 10).

Corona de laurel: Es idéntica a la analizada en el conjunto anterior. La única diferencia lógica es el fondo sobre el cual se pinta, negro en este caso.

Casco (Fig. 81): Se trata de una *galea*, característica de los soldados romanos del siglo I y II d.C.

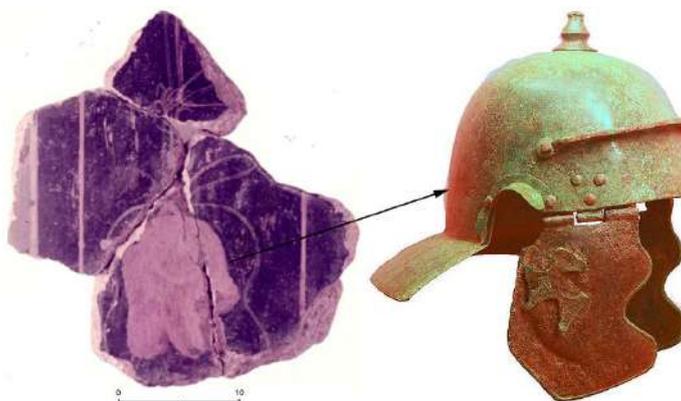


Figura 81: *Galea* presente en el interpanel del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral), y casco romano del Museo de *Carnuntinum* (Foto de Matthias Kabel)

Como paralelo podemos señalar el casco procedente de la Casa degli Archi (I 17, 4) (Jashemsky, 1993: 328) también situado en un interpanel, pero de fondo rojo. En cualquier caso, la propia tipología del casco nos da una pista para acotar cronológicamente el conjunto.

Imitación de cornisa: Recurso ornamental de nuevo muy similar al estudiado en el conjunto anterior. Se añaden en este caso bifolios en forma de media luna.

Datación

La evidente similitud con el conjunto BIL.8.1.3.1., hace que datemos el que ahora nos ocupa en el mismo periodo, es decir, en los primeros años del siglo I d.C.

Conclusiones

Destaca la riquísima y original ornamentación, con temas –u objetos que los evocan- que nada tienen que ver entre sí y de los que no encontramos muchos paralelos. Por otro lado, es lógico pensar que el mismo taller que realizó este conjunto también elaboró el anterior. La calidad técnica y estilística de ambas decoraciones denotan la aptitud de los artesanos.

CONJUNTO BIL.8.1.3.3.¹⁸⁷

Existen dos grupos con la misma ornamentación pero pertenecientes a zonas distintas de la pared.

Características técnicas

a) Mortero: El primer grupo cuenta con tres capas de mortero cuyo grosor total oscila entre los 3 y los 4,5 cm.

¹⁸⁷ Denominado como “Conjunto C” en el estudio de C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 125-134).

1ª capa: 1,5 cm.

2ª capa: 1 a 1,5 cm.

3ª capa: 1 a 1,5 cm.

Las proporciones de áridos y aglomerantes –cal y yeso- son muy similares en todas las capas, con una presencia mayor de áridos en la última. La cerámica está documentada pero en con un porcentaje muy bajo –inferior al 5%- cantidad que, como en los casos anteriores, no consideramos lo suficientemente significativa como para que aporte propiedades aislantes al mortero.

b) Sistema de sujeción: El primer grupo cuenta con un sistema de sujeción en V¹⁸⁸, mientras que en el segundo conjunto la adherencia se realiza con cañas dispuestas de forma desordenada, no siguiendo así las instrucciones de Vitrubio.

A partir de esta diferencia en el sistema de sujeción se deduce que el primer conjunto decoraba la pared mientras que el segundo se dispuso en el techo.

c) Trazos preparatorios: Se documentan dos tipos de trazos preparatorios. El primero es la incisión que se encuentra en algunos ángulos del rectángulo blanco. En realidad no fueron muy efectivos si su propósito fue organizar de manera general la obra, ya que en las esquinas la decoración es irregular e incluso los rectángulos quedan cortados.

También se constata la utilización de trazos ocreos pintados bajo la banda amarilla y bajo la banda azul que finaliza la composición. Probablemente existieron en el resto de bandas azules, pero no lo podemos asegurar ya que la capa pictórica sólo se ha desprendido en ese sector.

¹⁸⁸ Se explicita en este conjunto que, dadas las diferencias en las distancias que separan las improntas, éstas se realizaron a mano alzada y no utilizando una plancha.

d) Colores y técnica pictórica: La gama cromática es escasa:

Rojo: procedente del cinabrio mezclado con minio en la primera capa; y del óxido de hierro en la capa inferior.

Azul: azul egipcio.

Amarillo: compuesto de hierro.

Como vemos, se han aplicado igualmente pigmentos de elevado precio. En el caso del color rojo, sin duda se disminuyó el coste con ayuda del minio, y con la disposición de rojo procedente del óxido de hierro –más económico- en la capa inferior.

Mediante la técnica del fresco, el orden de aplicación fue el siguiente: primero se extendió el color rojo, más tarde las bandas amarillas, y posteriormente las azules y los filetes que las flanqueaban.

e) Particularidades: El azul egipcio, en este caso, se presenta con una intensidad manifiesta lo que no se debe al tamaño de los cristales sino a una mayor carga de cal.

Algunos fragmentos forman un ángulo, posiblemente uniendo techo plano y muro vertical.

El número de casetones no se adaptó a la superficie a decorar, ya que los más cercanos a la banda amarilla –la encargada de flanquear toda la decoración- quedan cortados por ella, es decir, que no se calcularon previamente las medidas de dichos cuadros para elaborar un número determinado y cerrado, sino que simplemente se reprodujeron en serie hasta que el área de trabajo lo permitió.

Destaca la utilización de pigmentos que indican, en principio, un elevado poder adquisitivo de los comitentes y un conocimiento de las

propiedades de los mismos por parte del taller que elaboró la decoración. Suponemos una gran pericia técnica de estos artesanos.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 82)

La fragmentación del conjunto no permite conocer las dimensiones totales. El sistema de sujeción descrito indica que los fragmentos llegados hasta nosotros, aunque con la misma decoración, pertenecen a dos zonas diferentes, techo y zona superior de la pared, posiblemente¹⁸⁹. Se desconoce la ubicación de aquellos en los que la capa que se adhería al muro no se ha conservado, ya que el sistema de sujeción fue el principal criterio para diferenciar la decoración de ambos sectores.

La decoración de la zona superior de la pared se articula en una sucesión de rectángulos azules encuadrados exterior e interiormente por filetes blancos, sobre fondo rojo con roseta central blanca formada por dos cuerpos entrecruzados a los que rodean varios puntos. Una banda de este mismo color separa pared y techo –a juzgar por los fragmentos en ángulo con este pigmento-. Encontramos una banda amarilla flanqueando por los cuatro lados toda la decoración.

¹⁸⁹ No hay datos directos que permitan afirmar con seguridad que los fragmentos del muro pertenezcan exclusivamente a la zona superior. De hecho, podría ocurrir que este sistema ocupara toda la pared, como en la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7) (Seiler, 1992: 102-103, láms. 319-324) o en la estancia 9 de la Villa de Arianna en Stabia. Sin embargo, otros conjuntos, como el presente en el triclinio de la Casa dei *Pinarius Cerealis* (III 4 b) o el propio conjunto BIL.3.1.3.4. de la Casa del Ninfeo, parecen avalar la hipótesis inicial.

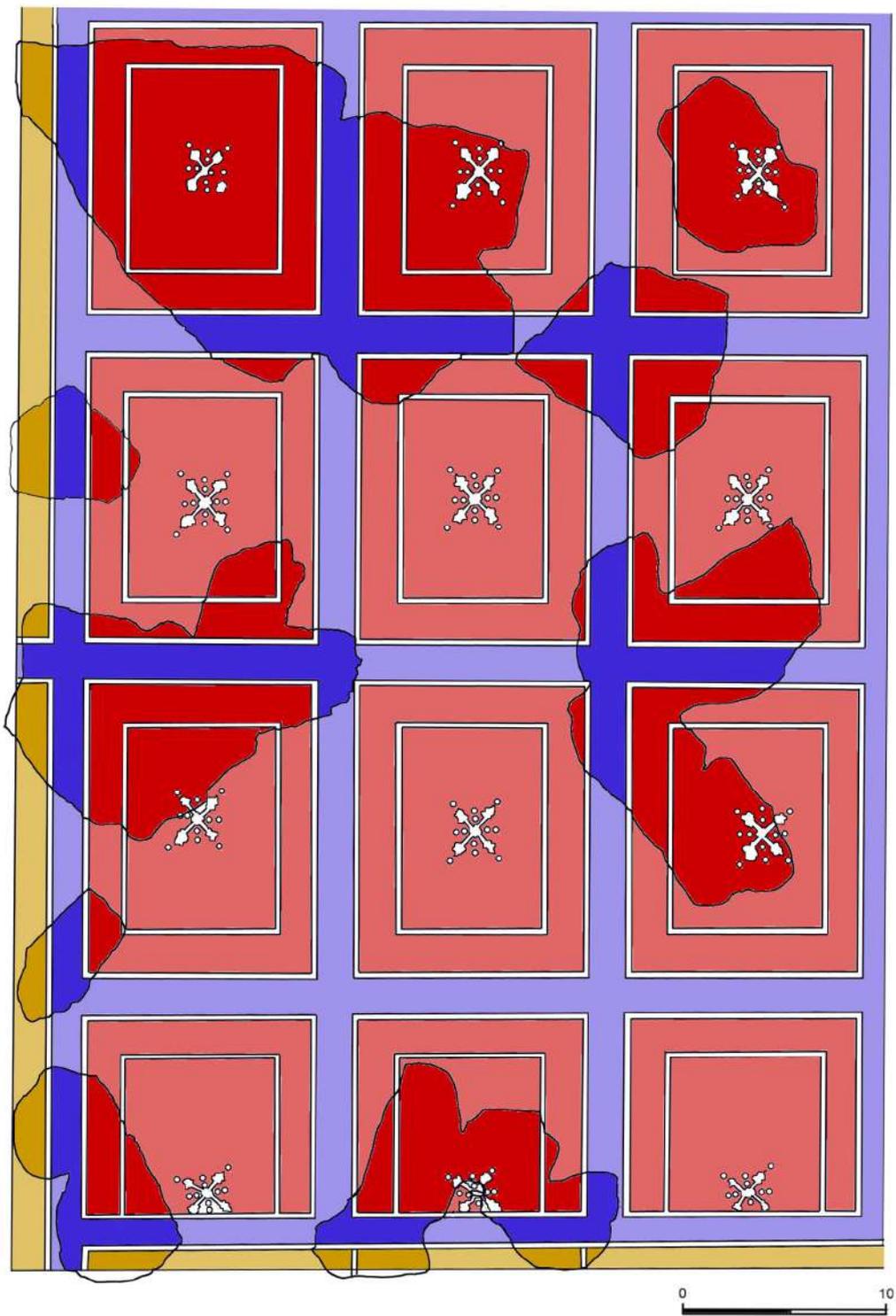


Figura 82: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis*. Esquema decorativo de techo plano y zona superior (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

Sistema decorativo en relación continua¹⁹⁰: Con esta denominación nos referimos a una decoración plana y repetitiva sobre una misma superficie que se utilizó normalmente para decorar techos. Es la manera en la que se articula el conjunto que ahora estudiamos.

Derivaría del hábito de cubrir las habitaciones con vigas de madera cruzadas en ángulo recto¹⁹¹, lo que habría hecho que naciera la decoración a base de casetones, cuya misión sería camuflar dichos elementos. Estos motivos se definen como espacios bien delimitados, enriquecidos de molduras u ornamentos pintados o esculpidos. Muy tempranamente son empleados dentro de la arquitectura en piedra de la época griega; encontramos el primer ejemplo conservado en este material en el templo de Atenea en *Paestum*, construido hacia el 480 a.C. (Lawrence, 1957: 128-129, fig. 73).

Posteriormente, asistimos a una imitación de esta cubrición, tanto pintada como en estuco¹⁹², en diversos puntos del Mediterráneo desde el siglo III a.C., como demuestran las tumbas pintadas de Alejandría y del mundo etrusco (Barbet, 1985a: 77-78), o los ejemplos en estuco de Roma: la bóveda y el tímpano de la Casa de los Grifos, fechados entre finales del siglo II a.C. y principios del siglo I a.C.; la bóveda de la denominada Villa de Galba en Frascati, fechada en el segundo cuarto del siglo I a.C.; y la bóveda y el tímpano

¹⁹⁰ *Tapetenmuster* en alemán, *motivi ripetitivi* en italiano, *all over patterns* en inglés y *decors à réseau ou isotrope* en francés, basado en la repetición de motivos geométricos (Barbet, 1985a: 215-220; 2004: 32; Barbet *et al.*, 1997: 5). Se trata del tipo 1 de la clasificación efectuada por A. Barbet (1985a: 215 y 263-265).

¹⁹¹ Aunque no se han conservado, sabemos que existían techos formados por vigas de madera cuyo cruce produciría la existencia de casetones. Una pintura en la Casa de Dioniso en Delos muestra una representación arquitectónica dentro de la cual se distingue muy bien este tipo de cubrición (Barbet y Guimier-Sorbets, 1994: 25).

¹⁹² Tanto R. Ling (1972: 11-55) como A. Barbet (1985a: 79-85) sostienen que resulta muy difícil la tarea de dilucidar si fue el estuco –el llamado *Coffer style*– (véase p. 240 del capítulo VI de este trabajo) quien influyó a la pintura a la hora de realizar las composiciones de casetones o fue al revés. El primer autor se decanta por una influencia de la pintura hacia el estuco basándose en la presencia de casetones pintados en ciertas tumbas alejandrinas del siglo II a.C. A. Barbet, sin embargo, no escoge ninguna opción al comprobar la existencia de la utilización del estuco en época helenística.

de la Casa del Criptopórtico de Pompeya, del tercer cuarto del siglo I a.C., entre otros (Ling, 1972).

Durante el II Estilo se mantiene esa tradición, pero será a partir del III Estilo cuando goce de mayor esplendor. Es cierto que sólo en el IV Estilo hallaremos casos donde esta suerte de casetones descienda a la pared¹⁹³.

Se ha planteado la posibilidad de que este conjunto suponga la parte superior y el techo de la estancia decorada por el conjunto BIL.8.1.3.2., debido a que aquel finaliza en su “zona superior” con una banda del mismo color azul presente en los casetones de este conjunto. No sería extraño, ya que el mismo fenómeno lo hemos constatado en la Casa del Ninfeo. En cualquier caso, por el momento es indemostrable y bien pudiera pertenecer a la composición de otra habitación.

Datación

Estilísticamente remite a composiciones propias del IV Estilo. Por tanto, deberíamos fechar este conjunto en la segunda mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

Posiblemente, el mismo taller itálico que realizó los dos conjuntos anteriores también fue el encargado de elaborar esta decoración que, por otro lado, es posible que incluso pertenezca al conjunto BIL.8.1.3.2., por lo que todo lo allí expuesto tendría cabida aquí.

Quisiéramos traer a colación de nuevo el conjunto BIL.3.1.3.4., de la Casa del Ninfeo, con una decoración idéntica a la que aquí hemos estudiado. Probablemente, los artesanos de los que hablamos trabajaron en dicha vivienda elaborando una composición correcta pero de menor calidad técnica –por ejemplo allí se usó rojo procedente del óxido de hierro y aquí rojo cinabrio- y ornamental. No debemos, por tanto, entender a los pintores

¹⁹³ Véase nota 189.

romanos como artistas sino como verdaderos artesanos que trabajaban en función de lo que se les encargaba y de lo que se les pagaba. No había cabida para desarrollar su creatividad, sino que ponían una serie de cartones compositivos a disposición del comitente, que era el que verdaderamente escogía la ornamentación más acorde con la moda, sus gustos y sus posibilidades.

CONJUNTO BIL.8.1.3.4.¹⁹⁴

Características técnicas

a) Mortero: Se compone de tres capas:

1ª capa: 0,2 cm.

2ª capa: 0,8 a 2,3 cm.

3ª capa: 0,5 a 2,7 cm.

No se realizaron análisis químicos por lo que no podemos aportar datos sobre su composición.

b) Sistema de sujeción: Se observan incisiones en V.

c) Trazos preparatorios: Sólo se documenta una línea incisa en la parte correspondiente al candelabro, posiblemente para marcar su eje.

d) Colores y técnica pictórica: Cuenta con una pobre paleta cromática de la que sólo sabemos la composición de los dos colores mayoritarios:

Rojo: Procedente del óxido de hierro.

Verde: tierras verdes con cristales de azul egipcio.

¹⁹⁴ Denominado como "Conjunto D" en el estudio de C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 134-138).

La pintura se aplicó mediante la técnica del fresco, pero en algunos casos el enlucido había comenzado a secarse, afectando a la calidad general de la decoración.

e) Particularidades: Existen distintas intensidades en el pigmento verde, lo que podría estar indicando que la parte que conserva el verde más vivo se pintó cuando el enlucido estaba húmedo y la que cuenta con el verde más apagado y pulverulento, se extendió con el mortero casi seco.

La presencia de cristales de azul egipcio puede ayudarnos a aquilatar cronológicamente la pintura.

Técnicamente, la pintura no goza de la calidad de otros conjuntos. El taller, en este caso, no trabajó con la rapidez necesaria que requiere el fresco. Como en el conjunto BIL.3.1.3.5., existen dos técnicas en la realización del candelabro, pues se documenta el fresco para el fuste, mientras que se pinta en seco¹⁹⁵ la basa.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 83)

Zócalo: Decoración sencilla que se articula en un rodapié de fondo rosáceo salpicado con motas de distintos colores. El zócalo en sí está organizado en una sucesión de paneles que imitan mármoles blancos y verdosos realizados a base de pinceladas ondulantes, y separados por bandas negras decoradas con una suerte de elementos vegetales. El primero consiste en un tallo con hojas geminadas, el segundo está formado por un tallo central con un núcleo circular con hojas entrelazadas, el tercero supone un vástago con motivos triangulares, y el cuarto parece un candelabro con motivos florales en la parte superior.

Se desconoce si estas bandas coincidían con los interpaneles de la zona media, ya que algunos fragmentos evidencian una anchura diferente entre

¹⁹⁵ Quizá aquí también se empleó la técnica del temple, pero la falta de análisis químicos para este sector nos impide corroborarlo.

unos y otros. Por ello, no sería extraño que las bandas de separación del zócalo coincidieran con el centro de los paneles de la zona media, o que simplemente se hallasen ligeramente descentrados respecto a los interpaneles. Es necesario señalar que están encuadrados por dobles filetes blancos y rojos. Una banda negra, flanqueada por filetes blancos, limita esta zona en los laterales y también es la encargada de dar paso a la zona media. Algunos fragmentos permiten observar que una serie de líneas ondulantes de color blanco decorarían esta banda.

Zona media: Se articula en una sucesión de paneles rojos limitados en los extremos laterales por bandas negras. Cada uno de ellos está encuadrado exteriormente por una banda verde, limitada por filetes blancos, que en la parte inferior llega a alcanzar los 7 cm de anchura, frente a los 3 cm aproximados de los laterales.

Se intercalan con interpaneles de fondo negro decorados con candelabros de tipo metálico, de los que sólo conocemos el fuste y el pie. El primero tiene un astil formado por tres filetes de color blanco, grisáceo y rojo. En el segundo, estos colores cambian, de tal forma que observamos la presencia del rojo, el verde y el blanco. En ambos, algunos tramos se encuentran decorados por triángulos unidos por su vértice y por formas semicirculares. La base es semicircular y finaliza con dos pies, que se identifican con las conocidas garras de animal.

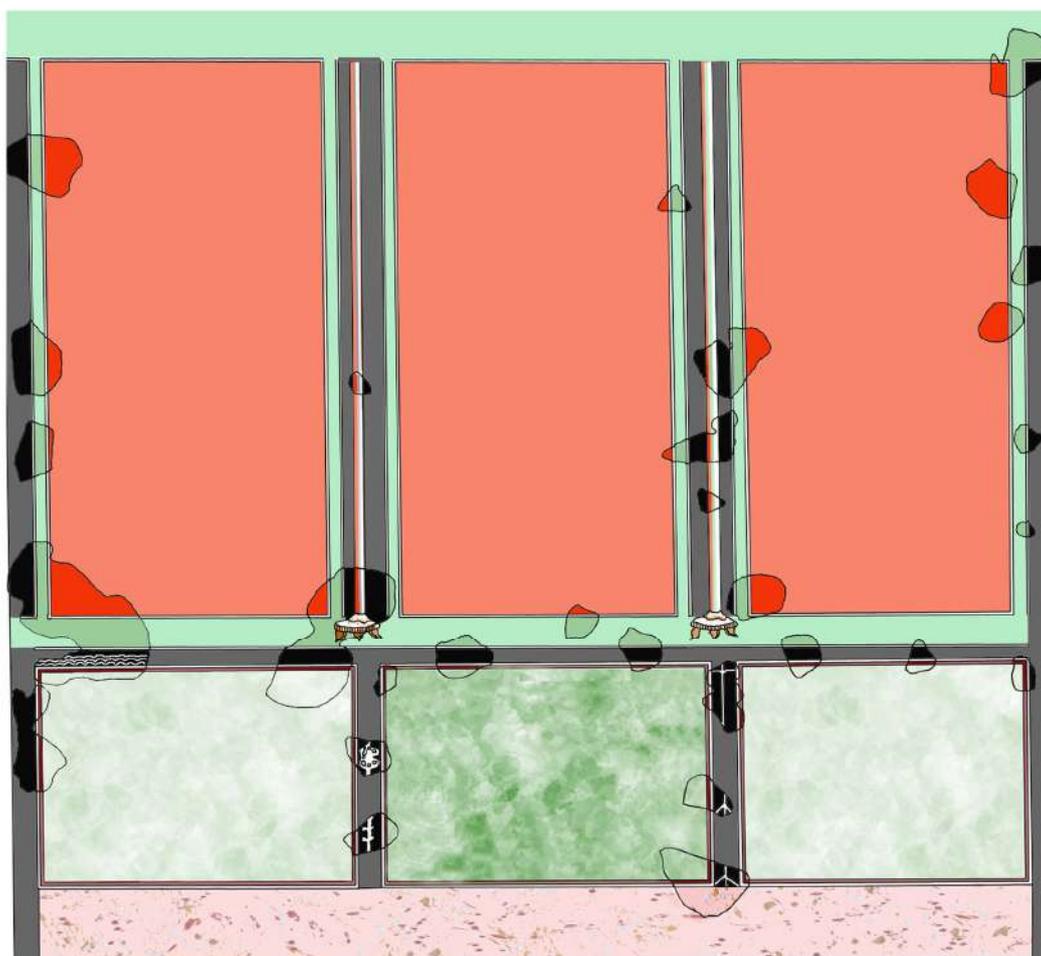


Figura 83: Conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

Estudio estilístico

La mayoría de elementos que muestra este conjunto ya han sido analizados anteriormente.

Rodapié de fondo rosáceo y moteado multicolor¹⁹⁶: Se trata de un recurso característico, como hemos visto, de la segunda mitad del siglo I d.C. En este caso, sin embargo, los fragmentos han llegado hasta nosotros en pésimo estado de conservación, por lo que no sabemos si el rodapié realmente presentaba ese color o contaba con otro pigmento en origen que, por degradación, se ha transformado en rosáceo. Tampoco podemos adivinar si las motas son una fina llovizna o son manchas, por lo que no vamos a utilizar la decoración de esta zona de la pared como un marcador cronológico, ya que nos puede llevar a confusión.

Paneles del zócalo con imitaciones de mármoles: Se trata de una ornamentación a la que se recurre durante toda la historia de la pintura mural romana. Además, dado que no tiene vetas ni un fondo determinado, sino que se trata de una mala imitación de la piedra en sí, no podemos relacionar los que aquí se documentan con un tipo de mármol determinado.

Interpaneles del zócalo con elementos vegetales (Fig. 84): Las bandas estrechas decoradas con motivos geométricos o vegetales son características del III Estilo, como podemos ver en la Casa dei Bronzi (VII 4, 59) (Bastet y De Vos, 1979: tav. XVII, 32) o en la de L. *Caecilius Iucundus* (V 1, 26) (Bastet y De Vos, 1979: tav. LVIII). Posteriormente, los ornamentos así realizados, situados en estrechas bandas, desaparecerán en favor de interpaneles más anchos y adornados con macizos vegetales y otros elementos.

¹⁹⁶ Véase CAES.4.1.3.1.

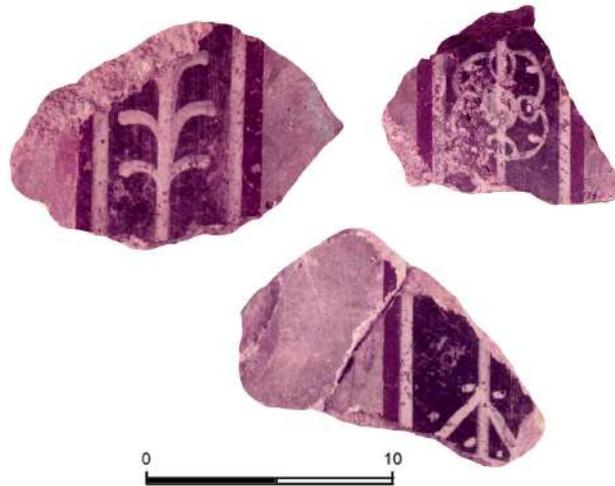


Figura 84: Interpaneles del zócalo decorados con elementos vegetales pertenecientes al conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (Foto de C. Guiral)

Candelabros metálicos: Se corresponde con el tipo B de la clasificación que A. Barbet realizó de los distintos candelabros vegetales y metálicos¹⁹⁷ ya que su base representa la garra de un animal (Fig. 85) (Barbet, 1987a: 21-22).

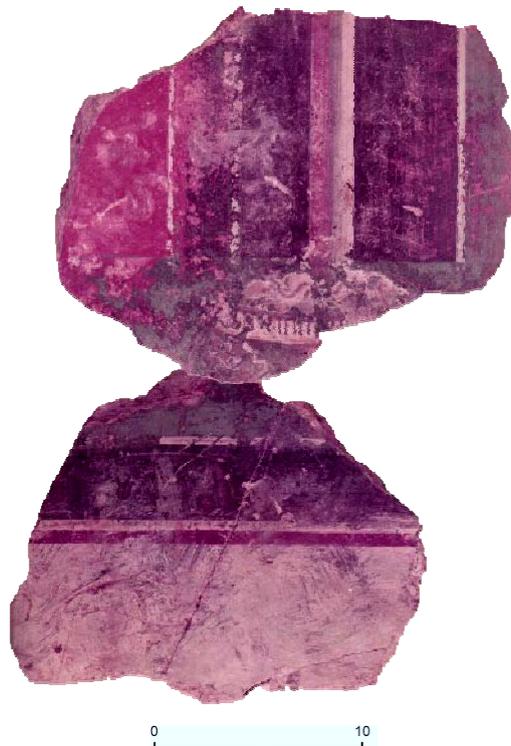


Figura 85: Candelabro metálico presente en los interpaneles del conjunto hallado en la estancia M de las termas de *Bilbilis* (a partir de Guiral y Martín-Bueno, 1996)

¹⁹⁷ Véase BIL.2.3.3.1.

Sobre todo encontramos paralelos de este tipo de bases en el mundo provincial, entre los que destacan el caso procedente de Roquellarre (Barbet, 1983a: 124) y el de St. Roman-en-Gal (Le Bot y Bodolec, 1984: 37-38), fechados en los márgenes cronológicos del III Estilo.

Banda verde de separación entre el zócalo y la zona media: Es el elemento clave de este conjunto. Aunque el color verde se encuentra flanqueando los paneles medios por los cuatro lados, no se trata de las bandas de separación así pintadas entre paneles e interpaneles, tan características del IV Estilo en el yacimiento bilbilitano. Lo verdaderamente importante es su presencia con mayor anchura en la parte inferior, un recuerdo, que se comienza a dar en el III Estilo, de los *podia* de II Estilo, hipótesis refutada por el propio candelabro que, apoyando en esta zona su base, recuerda así su primitivo carácter arquitectónico. Como ya hemos apuntado, las pinturas de Lyon son las más representativas de este fenómeno¹⁹⁸.

Datación

Los candelabros metálicos de la banda verde de separación entre el zócalo y la zona media, y los interpaneles del zócalo con decoraciones geométricas y vegetales son los principales recursos que nos incitan a fechar este conjunto en el III Estilo. Esta hipótesis viene avalada, además, por la presencia de cristales de azul egipcio en el pigmento verde, una característica de las pinturas de la primera mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

La pobreza técnica parece estar en consonancia con la pobreza ornamental. Los artesanos sí portaban cartones compositivos con los elementos más en boga en ese momento, como se comprueba al observar los candelabros de los interpaneles. Sin embargo, no van mucho más allá, ya que no recurren a otros motivos y, cuando lo hacen, por ejemplo en el zócalo, con

¹⁹⁸ Véase BIL.3.1.3.5.

iniaciones marmóreas, son de tan mala ejecución que ni siquiera nos permite identificar con claridad qué es lo que quieren representar.

Así pues, tenemos un conjunto completamente alejado de los tres anteriores, tanto cronológica como en lo que respecta a su calidad técnica y estilística. Casi con seguridad, hemos de conectarlo con el resto de decoraciones augústeas que se dan en el yacimiento, por ejemplo, en la Casa del Ninfeo (BIL.3.1.3.5. y BIL.3.1.3.6.), en la Casa de las Escaleras (BIL.5.1.3.2.), en la *Domus* 1 (BIL.2.1.3.2.) y en la *Domus* 3 (BIL.2.3.3.2.). En todas ellas destaca su banalidad, la escasa paleta cromática, y la poca riqueza ornamental.

8.1.4.-Observaciones sobre el discurso decorativo:

Hemos expuesto cuatro conjuntos pictóricos, tres muy similares entre sí, casi con seguridad realizados por el mismo taller, y fechados en la segunda mitad del siglo I d.C.; y un cuarto de menor calidad técnica y estilística, de etapa augústea. Perfectamente pudieron pertenecer a una misma vivienda pues, tal y como hemos visto en la *Insula* I y en la Casa del Ninfeo, varios estilos coexistieron sin inconvenientes en la misma morada.

* * *

La primera fase pictórica del yacimiento no fue contemporánea a la construcción de las *domus* ya que sabemos que, al menos, la decoración del cubículo de la *Domus* 2, se aplicó sobre un posible revestimiento blanco previo. Hacia el último cuarto del s. I a.C. llegan los primeros talleres al *municipium*, pintando bajo los cánones estilísticos de la última fase del II Estilo. Su trabajo se constata en el tablino de la Casa del Ninfeo y en los cubículos de las *Domus* 1 y 2 de la *Insula* I, así como en la estancia derruida sobre la taberna (T.3) de la *Domus* 1. Sorprende la diferencia en la composición, repertorio ornamental y gama cromática entre el cubículo de la *Domus* 2 y las pinturas del tablino de la Casa del Ninfeo y del cubículo de la *Domus* 1, ya que las primeras nos ofrecen una composición aparentemente mucho más antigua que podría encuadrarse

en las primeras fases del II Estilo, en tanto que las anteriormente mencionadas se encuadran perfectamente en la última fase del citado estilo. Consideramos que no existe un desfase cronológico, sino que las diferencias se deben a la variada gama de repertorios con los que contaba este taller, en el que se aunaban composiciones tradicionales con otras de vanguardia. Los pavimentos que acompañan a estas pinturas son morteros blancos y *opus signinum* para las estancias de representación y negros para las reservadas. Hay que vincular la construcción de estas primeras *domus* al posible contingente de itálicos que llegan al valle del Ebro en la segunda mitad del s. I a.C. y en concreto con las monedas de *Bilbilis Italica* de época postcesariana, que indicarían la concesión del *Ius italicum* a la ciudad.

Las siguientes pinturas se encuadran ya en el III Estilo, en su fase inicial: las del piso superior de la Casa del Ninfeo descubiertas en el relleno de las estancias (H.2 y 3) (BIL.3.1.3.5. y BIL.3.1.3.6.), las pinturas del conjunto BIL.8.1.3.4., hallado en las termas, las de la primera fase de la Casa de las Escaleras (BIL.5.1.3.2.) y las pinturas del conjunto BIL.2.3.3.2., de la *Domus 3* (*Insula I*). Los suelos de esta época están pavimentados con mortero blanco.

Ya en los años 35-45 d.C. llega al *municipium* un nuevo grupo de pintores que, siguiendo los cánones de la fase tardía del III Estilo, ornan distintas estancias de la *Insula I*, las situadas sobre las tres tabernas de la *Domus 3* (Fig. 29), entre las que está el conjunto BIL.2.3.3.1., y las halladas en el edificio CIV (E.7 y 9) (BIL.3.1.3.8.).

Con posterioridad, en los primeros años de la segunda mitad del s. I d.C., un nuevo equipo de pintores, conocedores de las modas del IV estilo, decora varias de las paredes halladas en las termas (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.), los muros de la Casa del Ninfeo (BIL.3.1.3.1., BIL.3.1.3.2., BIL.3.1.3.4., BIL.3.1.3.7. y la reforma del tablino), elabora el resto de conjuntos de la Casa de las Escaleras (BIL.5.1.3.1. y BIL.5.1.3.3.), el procedente de la Casa de la Cisterna (BIL.4.1.3.1.), y el perteneciente a una estancia en origen situada sobre las tabernas (H.28 y H. 29) de la *Domus 3* (*Insula I*) (Figs. 30-32), siendo

ésta la única reforma constatada en la *Insula* en este momento. El trabajo de este mismo taller se ha podido detectar en yacimientos vecinos como *Arcobriga* y *Tiermes*, situados en la zona del Jalón y de paso hacia la Meseta, perfectamente comunicados mediante una importante red viaria. Por otro lado, se introduce una novedad en los pavimentos, como es la presencia de *opus tessellatum* blanco y negro. Ya de época flavia sería el el larario de la Casa de la Fortuna (BIL.6.1.3.1.).

El ciclo decorativo del *municipium* bilbilitano se cierra con las pinturas del siglo II d.C., halladas en la casa situada en el sector SPIII que tienen dos tipos decorativos: el primero son las paredes blancas separadas por filetes y bandas amarillas y rojas, características de estancias de segundo orden; y el segundo grupo, donde encontramos que las imitaciones de mármoles han ascendido a la zona superior. Estos paneles medios, además, se separan por columnas con capiteles corintios muy estilizados. Ambos conjuntos denotan una calidad inferior a las pinturas fechadas en los siglos I a.C y I d.C.

Tras el análisis de las decoraciones, podemos afirmar que las composiciones más ricas se pintan en las *domus* de mayor entidad arquitectónica, situadas en lugares privilegiados y cercanos a los edificios públicos.

En el interior de las viviendas, se establece una jerarquía de espacios mediante la utilización de distintos sistemas compositivos y gama cromática. Las estancias de servicio así como las tabernas simplemente se encalan o bien se pintan con colores lisos o utilizando sistemas muy simples, como la compartimentación en paneles mediante filetes y bandas. Los cubículos y los triclinios documentados, del s. I a.C. y de la primera mitad del s. I d.C., presentan una articulación espacial mediante semicolumnas o pilastras adosadas. La ornamentación de los dos tablinos conservados se resuelve en una composición paratáctica. Por último, cabe destacar que existen otras estancias, de funcionalidad desconocida, cuya riqueza ornamental y cromática implica su uso en espacios de representación o reservados.

En relación a los talleres, podemos afirmar su procedencia itálica, al menos durante el s. I a.C. y s. I d.C., debido a la similitud del repertorio bilbilitano con el que decora las paredes de la península itálica. Las pinturas de época augústea, dada su mala factura, nos incitaron a pensar en la posibilidad de un taller local. Sin embargo, los ornamentos que muestran, por ejemplo los candelabros metálicos, aunque simples, son motivos de clara procedencia exógena no constatados antes en este territorio. Por lo tanto, fue necesario que unos artesanos foráneos los introdujeran, fenómeno probado que imposibilita cualquier tesis a favor de una invención local.

De igual forma, los comitentes bien parecen ser los propios itálicos emigrados a esta ciudad deseosos de mantener sus tradiciones, o indígenas plenamente romanizados que adoptan el modo de vida foráneo. Se trata de un núcleo urbano donde la cultura romana, desde el mismo momento de su introducción, enmascara, salvo alguna excepción, toda tradición anterior. Este hecho, parece que adquirir más fuerza con el paso del tiempo, llegando incluso a plasmarse en los testimonios materiales de la religiosidad doméstica, tal y como hemos visto a la hora de analizar los dos lararios documentados.

En *Bilbilis* dominaba el color desde la llegada de los primeros itálicos hasta el final del s. II d.C. Las pinturas no sólo compensaban la pobreza de los materiales constructivos, sino que además constituían un medio a través del cual los itálicos mantenían y hacían visible su propia cultura. *Bilbilis*, en palabras del profesor. M. Martín-Bueno:

“Parece encerrar en su planificación urbana todos los argumentos para poner en práctica una vasta política de presencia, una campaña política excepcionalmente hábil, en la que la contaminación visual y la facilidad de acomodo a una nueva moda, brillante, espectacular, progresista, simplemente moderna y romana, va a ser el *leitmotif*.” (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 17)

MUNICIPIUM ERCAVICA

(Cañaveruelas, Cuenca)

X

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

Segunda mitad del siglo I a.C.-siglo V d.C.

1.2. Descripción

El yacimiento de la ciudad romana de *Ercavica* está situado dentro del término municipal de Cañaveruelas, al noroeste de la provincia de Cuenca. El núcleo ocupó 20 ha y se asentó en un promontorio dominando el valle del río Guadiela, que actualmente se encuentra inundado por el embalse de Buendía¹.

Las excavaciones en el yacimiento comenzaron en la década de los setenta, siendo M. Osuna (1975; 1976; 1977; 1983; 1997) el principal investigador que estudió los resultados. Posteriormente, han sido fundamentalmente L. Lorrio (2001) y R. Rubio (Rubio y Valero, 2007; Rubio, 2010; 2013) a partir, sobre todo, de finales de los años noventa, los que nos

¹ Debemos destacar la mención de Plinio (*Historia Natural*, III 24), quien explica que los habitantes de esta ciudad romana perteneciente al *Conventus Caesaraugustanus* disfrutaban del *Ius latii veteris*: “Como viejos latinos a los cascantenses, a los ergavicenses, a los gracuritanos, a los leonicenses, a los osicerdenses; como federados a los tarracenses; como estipendiarios a los arcobrigenses, a los andelonenses, a los aracelitanos, a los bursaonenses, a los calagurritanos apodados fibularenses, a los complutenses, a los carenses, a los cincenses, a los cortonenses, a los damanitanos, a los ispallenses, a los ilursenses, a los jacetanos, a los libienses, a los pompelonenses, a los segienses.” (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*).

han dado a conocer el progreso en los trabajos de campo destinados a conocer las características urbanísticas y arquitectónicas de esta ciudad.

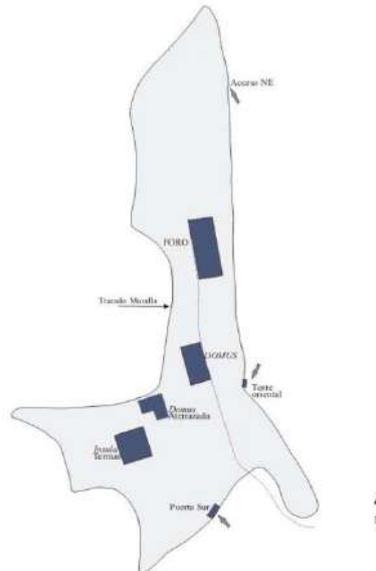


Figura 1: Planta general del yacimiento de Ercavica (Rubio, 2013)

El origen de *Ercavica* tendría lugar en un momento posterior a la conquista de la Celtiberia por parte de Roma, hacia la primera mitad del siglo I a.C. (Rubio, 2013: 173)². Se fundó *ex nihilo*, manteniendo el nombre pero no el emplazamiento de un cercano enclave celtibérico³. En esta primera etapa, un importante contingente de inmigrantes itálicos jugará un papel protagonista en la consolidación de la ciudad. Muy posiblemente también se favoreciera la integración de las poblaciones indígenas próximas en la nueva comunidad cívica (Rubio, 2013: 171), de acuerdo con esa paulatina toma de control de la administración y organización del territorio por parte de Roma de la que ya hemos hablando en capítulos precedentes.

² Los escasos restos muebles recuperados no son concluyentes a la hora de precisar una fecha concreta de fundación. Según R. Rubio (2010: 1033-1034), han sido los resultados de las excavaciones arqueológicas en los niveles de cimentación de algunos de los tramos de muralla que rodeaban la ciudad los que han permitido proponer tal cronología, avalando así lo ya argumentado por A. J. Lorrio (2001: 101-102).

³ Contrariamente a lo argumentado por M. Osuna (1997: 171 y 184), la comunidad científica acepta que la *Ercavica* ibérica se hallaba en una localización diferente a la romana. Para conocer la lista de autores que han tratado esta cuestión véase Rubio, 2013: 170, nota 2.



Figura 2: Vista general del foro y de las zonas residenciales excavadas en Ercavica (Rubio, 2013)

Teniendo en cuenta el testimonio de Plinio (*Historia Natural*, III 24), según el cual los habitantes de este núcleo disfrutaban del *Ius latii veteris*, cabe pensar que *Ercavica* obtuvo el estatuto municipal en época augústea, hipótesis corroborada por los ases y semis datados a partir de los años 17-15 a.C., en cuyo reverso podemos observar la leyenda *MVN/ERCAVICA* (Gomis, 1997: 109).

El Alto Imperio es el periodo de apogeo de la ciudad, percibiéndose cierto descuido y abandono de algunos de sus edificios a partir de mediados del siglo III d.C., fenómeno especialmente manifiesto en las *domus* exhumadas (Rubio y Valero, 2007: 439 y ss.). La vida del emplazamiento, sin embargo, continuó en las centurias siguientes y, de hecho, fue sede episcopal bajo el nombre de *Arcavica* (Lorrio, 2001: 116).

Destaca el sistema defensivo de la ciudad, compuesto por una muralla con torreones y puertas de época fundacional, que se adapta al perímetro irregular del promontorio (Rubio, 2010: 1032-1044). El entramado urbanístico

del interior adopta forma ortogonal, siguiendo la orientación de los ejes axiales de dicha elevación. Así, el trazado del *cardo* coincide con el eje longitudinal.

Las excavaciones han sacado a la luz calles empedradas y porticadas (Rubio y Valero, 2007: 437). También se ha localizado el foro, que ocupa la parte central del enclave (Osuna, 1976; 1983), en la confluencia de las dos principales vías. Fue monumentalizado en la misma época en la que *Ercavica* obtuvo el estatuto municipal. Se conocen igualmente las termas, las cuales se erigieron en terrazas de la zona superior de la meseta.

En lo que respecta a la arquitectura doméstica, hasta hace relativamente pocos años tan sólo era conocida una *insula*, en la que se insertaba la denominada Casa del Médico por el material quirúrgico hallado en ella. Se trata de una estructura construida entre los últimos años de la República y la llegada de Augusto, a juzgar por los vasos hallados –uno de cerámica común romanorrepública, y otro de tradición indígena– en las oquedades hechas en la roca para la cimentación de los muros de la misma (Osuna, 1997: 186).

A partir de 1999, el equipo encabezado por R. Rubio inició las excavaciones en la zona contigua a esta vivienda, exhumando una *insula* delimitada al este por el *cardo* y al norte por el *decumanus*, eje que además actúa de separación entre esta *insula* y la anterior. En ella se identificaron la llamada *Domus* 3⁴, en la parte oriental, y la *Domus* 4, en la occidental. Ambas, edificadas en el siglo I d.C., se diseñaron del mismo modo, con la presencia de un peristilo cuadrado (Rubio y Valero, 2007: 438).

⁴ Los investigadores encargados del estudio de esta *domus* destacan “El hallazgo de varios montones de cientos de teselas en el atrio, sin duda arrancadas de los pavimentos de la vivienda y acumulados para su posterior reutilización. También se han documentado restos de pintura parietal *in situ* en la parte baja de los muros de distintas estancias y del peristilo, así como gran cantidad de fragmentos en los niveles de derrumbe (en su mayoría decorados con colores lisos, principalmente rojo)” (Rubio y Valero, 2007: 439). Por nuestra parte, no hemos tenido acceso a dichos fragmentos y, en nuestra visita al yacimiento, todas las paredes se encontraban cubiertas, de tal forma que nos fue imposible su visualización y análisis. En cualquier caso, pensamos que la decoración no distaría mucho de la que vamos a presentar para la *Domus* 4.

En el año 2002 se excavaron también unas estructuras situadas al noreste del sector termal, que fueron interpretadas como pertenecientes una vivienda a la que se llamó “*Domus aterrazada*”, debido a que se articula sobre un pronunciado desnivel. Sus investigadores argumentan que la casa que hoy observamos se adscribe a la segunda fase de construcción de la *insula*, fechada a finales del siglo I d.C. o principios del siglo II d.C., posiblemente levantada sobre estructuras domésticas precedentes, las cuales se amortizaron o arrasaron (Rubio y Valero, 2007: 441)⁵.

2.-VIVIENDAS

2.1. *Domus 4*⁶

2.1.1.- Cronología:

Construcción en los últimos años del periodo republicano.

2.1.2.- Descripción:

De la primera fase republicana se conocen un conjunto de estructuras en el área del peristilo con una distribución planimétrica diferente al resto. Se hallaron sepultadas en el nivel de relleno⁷ sobre el que se asentó la construcción de época altoimperial correspondiente a la segunda etapa de la *domus*. En ellas, además del conjunto pictórico que abordaremos más abajo, se exhumó también un pavimento de *opus signinum* del que desconocemos su composición decorativa.

⁵ En esta *domus* también ha llegado hasta nosotros pintura mural *in situ* (Rubio y Valero, 2007: 442). En este caso sí pudimos observarla ya que estaba al descubierto. Se trata de una placa en muy mal estado de conservación, que parece corresponder al zócalo. Cuenta con una parte inferior negra limitada en su parte superior por una banda blanca flanqueada por dos gruesos filetes oscuros, y decorada por una suerte de elementos vegetales, quizá flores de loto y palmetas. La anchura de la banda –llega a alcanzar los 10 cm-, los gruesos filetes que la flanquean y, sobre todo, la forma y disposición de los elementos decorativos, parecen indicar que estamos en presencia de una decoración del siglo II d.C., en consonancia, por tanto, con la cronología aportada de forma directa por los niveles estratigráficos de la vivienda.

⁶ Rubio y Valero, 2007: 440; Uribe, 2014.

⁷ La datación tardorrepublicana proporcionada está basada en el hallazgo en este nivel de relleno de unos fragmentos de cerámica de barniz negro (Rubio y Valero, 2007: 440).

En la posterior vivienda del siglo I d.C., por el momento, se ha documentado la entrada de la casa, en el sur –hacia el denominado *decumanus* V-, y un peristilo cuadrado más próximo a la entrada que en el caso de la *Domus* 3. Carecía, según sus excavadores, de atrio. En la zona norte del peristilo, además, se constató una cisterna (Fig. 3). Vale la pena señalar que la vivienda sufrió el expolio sistemático de sus materiales constructivos, por lo que la lectura actual de las estancias es sumamente dificultosa.

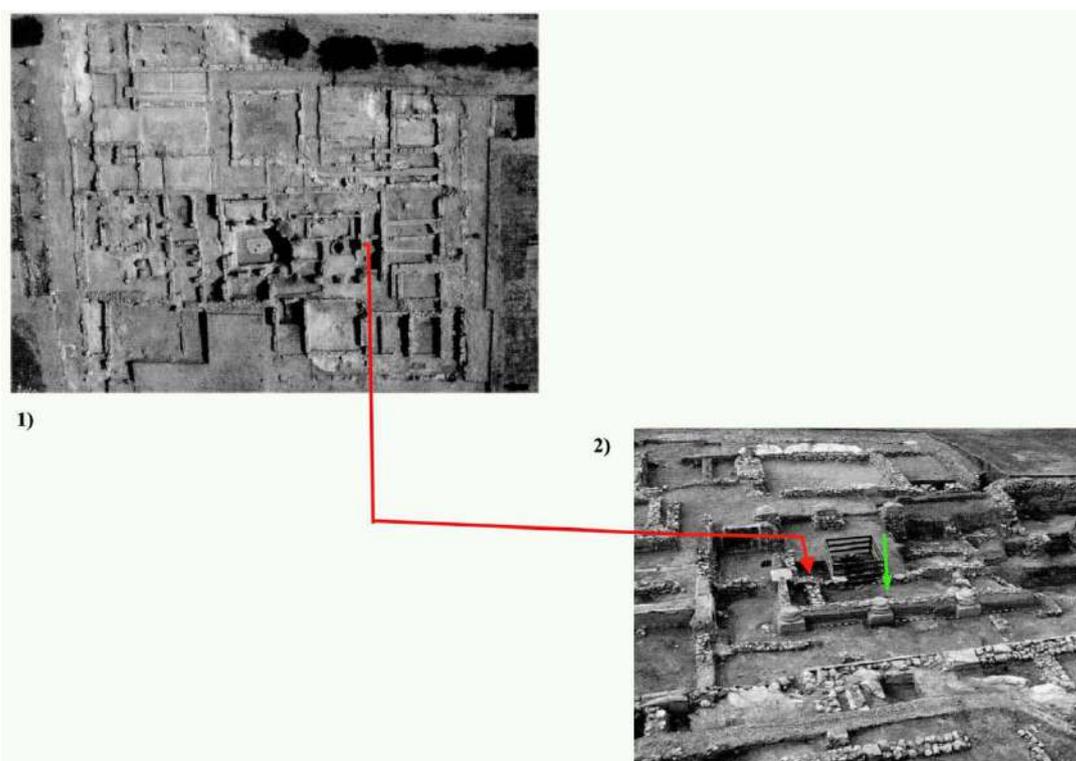


Figura 3: 1) Vista aérea de la *Domus* 3 y la *Domus* 4 de Ercavica. 2) Peristilo de la *Domus* 4 visto desde el este. Hemos señalado en rojo el conjunto pictórico hallado *in situ* en la estancia republicana, y en verde la placa pictórica hallada *in situ* en el pretil del peristilo (a partir de Ruiz y Valero, 2007)

2.1.3.- Decoración pictórica:

Presentamos a continuación dos decoraciones, una correspondiente al pretil del peristilo, y la otra perteneciente a la estructura datada en época republicana.

CONJUNTO ERC.2.1.3.1.: Peristilo⁸

Los arqueólogos que exhumaron esta *domus* nos informan de que hallaron restos de pintura de color rojo conservados en los plintos y en una parte del fuste de las columnas del peristilo que todavía se encuentran *in situ*. Esto dio pie a la realización de la siguiente reconstrucción virtual de este sector de la casa (Fig. 4):



Figura 4: Reconstrucción virtual del peristilo de la *Domus 4* de Ercavica (Foto de L. Íñiguez)⁹

En nuestra visita al yacimiento, sin embargo, sólo hallamos la decoración *in situ* del pretil que unía las columnas del peristilo. De todas formas, sí que los plintos de las columnas tenían señales de haber recibido el mortero previo a la capa pictórica (Fig. 5).

Características técnicas

a) Mortero: No pudimos documentar las capas de mortero ya que la pintura se hallaba *in situ*.

⁸ Rubio y Valero, 2007: 439.

⁹ Existe un error en esta reconstrucción virtual ya que, a diferencia de lo que se muestra en la imagen, el pretil estaba decorado.

b) Sistema de sujeción: La disposición del mortero incita a pensar que se aprovecharon las irregularidades del muro.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Como color de fondo se aplicó, presumiblemente al fresco, el rojo. A juzgar por su tonalidad, probablemente procede del óxido de hierro, aunque no podemos corroborar esta hipótesis sin la realización de análisis químicos. A continuación, se salpicaron gotas de color negro y posteriormente de color blanco.

e) Particularidades: Son visibles las estrías que se suelen presentar en las zonas inferiores de las decoraciones parietales, producto de no haber llevado a cabo un alisado de este sector de la pintura.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 5)

Zócalo: Se trata de una placa hallada *in situ* que corresponde a la decoración del pretil que unía las columnas del peristilo. Sobre fondo rojo, se aplicó un moteado a base de gotas redondas negras y blancas.



Figura 5: Decoración *in situ* hallada en el pretil del peristilo de la *Domus 4* de *Ercavica* (Foto de L. Íñiguez)

Estudio estilístico

Zócalo moteado: Recurso ornamental de larga perduración en el tiempo observado en varios conjuntos de este trabajo¹⁰.

Tal y como hemos analizado anteriormente, el fino moteado, la mayoría de las veces sobre fondo oscuro, es característico de la primera mitad del siglo I d.C., mientras que el realizado a base de gruesas manchas irregulares, casi siempre sobre fondo claro, se da a partir de la segunda mitad de la citada centuria. En este caso, las motas, sin formar parte de una fina llovizna, sí que son bastante regulares en forma y dispersión, y en ningún caso las podemos calificar como “manchas”¹¹.

Datación

Conocemos que la vivienda –su segunda fase- se construyó en el siglo I d.C. (*supra*), fecha que parece corroborar el moteado analizado ya que, aunque sus características nos impidan proponer una cronología más concreta, sí es cierto que se trata, tal y como fue ejecutado, de un motivo decorativo de la primera centuria después de la Era; por tanto avala la hipótesis expuesta por los investigadores de esta estructura doméstica.

Por otro lado, dada su similitud con uno de los conjuntos labitolosanos (LAB.2.1.3.1.) perteneciente al grupo de decoraciones fechadas en un momento muy avanzado de la primera mitad del siglo I d.C., podemos proponer como hipótesis –siempre con la debida prudencia- esta datación para la pintura que estamos estudiando.

¹⁰ Remitimos al conjunto CAES.4.1.3.1., para conocer las características y evolución de este recurso decorativo; y también al conjunto LAB.2.1.3.1., donde se halla un zócalo de idénticas características.

¹¹ En el conjunto ILE.2.1.3.1., por ejemplo, contamos con un moteado realizado con esas manchas gruesas e irregulares de las que hablamos.

Conclusiones

La decoración conservada apenas nos permite establecer conclusiones sobre la pericia del taller que la efectuó. Se ha constatado la presencia de talleres romanos en *Ercavica* para la realización del programa escultórico del foro en el periodo augústeo, tal y como demuestra el excepcional retrato de Lucio César o la cabeza femenina identificada con *Agrippina Minor* (Osuna, 1976: 118 y 152-153). Para la elaboración de la pintura analizada, los artesanos recurrieron a una técnica y una ornamentación típicamente itálicas, por lo que hay razones para pensar que el taller pictórico era foráneo.

Según R. Rubio (2013: 174 y ss.) y como hemos explicado más arriba, la inmigración itálica fue clave en el proceso de consolidación de la ciudad en sus orígenes, aunque posiblemente también se integraran en ella las comunidades indígenas circundantes. En época de Augusto y en paralelo al proceso de municipalización, se produce la monumentalización de la ciudad –culminada en época posterior-, aspecto patente sobre todo en el foro, que se enlaza, se rodea de una serie de pórticos y criptopórticos, y se dota del pertinente programa escultórico. Esta estatuaria, en palabras de R. Rubio (2013: 176):

“Constituye una muestra inequívoca de la voluntad de las élites locales por poner de manifiesto su gratitud a Augusto...Con estatuas de esta calidad se hacía ostentación del nivel de asimilación de formas de expresión públicas propias del imaginario romano.”

Precisamente estas élites locales serían las dueñas de los espacios domésticos exhumados hasta el momento en *Ercavica*, según la citada autora (Rubio, 2013: 178), en los que se pone de manifiesto igualmente la voluntad de expresar su romanidad, ya que presentan una articulación característica del tipo de *domus* romano-itálica. Por tanto, se produce en esta ciudad un fenómeno parecido al descrito en *Bilbilis*. No sabemos el origen de los habitantes de la *Domus* 4, pero lo que queda patente en arquitectura y decoración es que, si éstos fueron itálicos, mantuvieron y expusieron orgullosos sus costumbres y tradiciones; y si fueron indígenas, sin duda

desearon que se apreciase su total adhesión a la nueva cultura. Por otro lado, es evidente que el *dominus* de esta morada disfrutaba de una elevada posición económica, rasgo sobre todo visible no tanto en la decoración analizada, sino en la propia estructura doméstica.

CONJUNTO ERC.2.1.3.2.

Se trata de una estancia datada en época republicana, por lo tanto la pintura, en principio, no debería incluirse en este trabajo. Sin embargo, presenta un elemento decorativo que resulta extraño encontrarlo en dicho periodo cronológico, pues es más característico de un momento posterior; y

esa es la razón principal por la que hemos considerado oportuno recoger este testimonio.



Figura 6: Decoración *in situ* hallada en una de las estancias fechadas en época republicana en la *Domus* 4 de Ercavica (Foto de P. Uribe)

Características técnicas

a) Mortero: Al tratarse de una decoración *in situ* y al haber sido sus bordes exteriores objeto de un tratamiento de restauración con el objetivo de conservar la plancha, no hemos podido determinar el número y el grosor de las capas.

b) Sistema de sujeción: No hemos podido documentarlo.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

e) Colores y técnica pictórica: El color de fondo utilizado es el rojo, con seguridad, aplicado al fresco. La

tonalidad que observamos no permite en este caso establecer hipótesis alguna acerca de la composición del pigmento, ya que no presenta la coloración característica ni del rojo cinabrio ni del rojo procedente del óxido de hierro, aunque sin los pertinentes análisis químicos, no podemos ser concluyentes a este respecto. Los filetes que se dispusieron posteriormente se ejecutaron en blanco.

d) Particularidades: La zona más inferior no se encuentra decorada y en ella se perciben una gran cantidad de estrías, producto de no haber sido alisada. Además, la curvatura que muestra en su parte más baja, denota que apoyaba directamente sobre el pavimento de la habitación (Fig. 6).

Descripción y restitución hipotética (Figs. 3, 6 y 7)

Los excavadores de esta estancia señalan que la decoración parietal *in situ* pertenece al zócalo de la habitación (Rubio y Valero, 2007: 440). Sin desechar esta posibilidad, nos parece que se trataría de una zona inferior excesivamente alta, ya que muy posiblemente sobrepasó los 80 cm conservados (Fig. 6). Creemos que el sector que se encuentra en la parte más inferior –señalado en la imagen con una flecha roja-, que no está decorado con filetes y llega a alcanzar en algunas zonas 20 cm de altura (Fig. 7), es el que actuaría como verdadero zócalo o rodapié. Si aceptamos esta propuesta, quizá deberíamos pensar que, aunque la pintura se ha conservado *in situ*, se ha producido un pequeño deslizamiento de la zona media hacia la zona inferior.

En cualquier caso, contamos con un panel de fondo rojo decorado con dos filetes dobles verticales –sin color en su interior, por lo que no podríamos hablar de filetes triples- que distan entre sí 84 cm. Éstos no llegarían hasta la zona inferior o rodapié, el cual estuvo pintado también de color rojo. La parte conservada no nos permite conocer cómo se haría la transición entre ambos sectores.



Figura 7: Detalle de la decoración *in situ* hallada en una de las estancias fechadas en época republicana en la *Domus 4* de *Ercavica* (Foto de L. Íñiguez)

Estudio estilístico

Filetes dobles: La existencia de este elemento en una decoración republicana es ciertamente extraño. En el II Estilo, periodo al que por la datación de la estancia pertenecería esta decoración, lo normal es hallar filetes bícromos que simulan un ortostato en relieve¹². Tampoco se trata de los filetes triples –donde dos filetes blancos encierran en su interior otro de distinto color– tan característicos del III Estilo¹³. Parecen, más bien, los filetes dobles sin color en su interior que acompañan a las orlas caladas en el IV Estilo¹⁴, y también a los filetes triples, como ocurre en el grupo I de las pinturas de *Tiermes* (Guiral y Mostalac, 1994c: 193 y 197), fechadas hacia la mitad del siglo I d.C.

¹² Véase, por ejemplo, el epígrafe dedicado al *tablinum* de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* en el capítulo VI.

¹³ Este recurso decorativo se halla presente en muchos de los conjuntos de este trabajo. Para conocer un análisis en profundidad del mismo, véanse los conjuntos BIL.3.1.3.6. y CAES.8.1.3.1.

¹⁴ Véase, por ejemplo, el conjunto ARC.2.1.3.1.

Datación y conclusiones

Sellados en el nivel de relleno de la estancia donde se halló este panel decorativo, aparecieron una serie de fragmentos de cerámica de barniz negro, por lo que sus investigadores adscribieron este ambiente a una posible estructura anterior, fechada en época tardorrepublicana, la cual pudo ser amortizada para construir sobre ella las dependencias de la *domus* altoimperial. La excavación, por tanto, nos proporciona una datación directa para la decoración. El análisis estilístico, sin embargo, parece indicarnos una datación más tardía, a partir de mediados del siglo I d.C.

En conclusión, respetando lo establecido en el capítulo metodológico, los resultados concernientes a la cronología de la estructura obtenidos tras su análisis decorativo deben estar sometidos a la información aportada por los niveles estratigráficos del mismo.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Contamos con escasas muestras de la decoración de la *Domus* 4 de *Ercavica*, a pesar de que la excavación proporcionó numerosos fragmentos y pinturas *in situ*. Por tanto, se presenta en este yacimiento una futura línea de trabajo que sin duda aportará importantes testimonios con los que establecer conclusiones más fehacientes acerca del discurso ornamental de los distintos ambientes domésticos, no sólo de esta vivienda, sino también de la *Domus* 3 y de la *Domus* aterrazada.

MUNICIPIUM URBS VICTRIX OSCA

XI

(Huesca)

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

II. a.C.-III d.C.

1.2. Descripción

La ciudad de *Osca* se situó bajo la actual Huesca, sobre un cerro en torno a los 800 m de altura, en la margen derecha del río Isuela, en la hoy denominada Hoya de Huesca, entre las sierras exteriores pirenaicas y la depresión del Ebro. Se trata de un punto estratégico que articula las comunicaciones entre el Mediterráneo y el Cantábrico, y entre el Pirineo y el valle del Ebro¹.

¹ Varios son los autores clásicos que se refieren a este núcleo urbano, sobre todo a la hora de referirse a su situación y a las guerras de Sertorio, no con su topónimo indígena *Bolskan* sino con su nombre latino *Osca*. Conviene matizar que una vez desaparecido el general romano, este enclave pasa prácticamente al anonimato. Entre esos autores, destacamos los siguientes: Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 68), la identifica con los ilergetes, algo que también hará Estrabón (*Geografía*, III 4, 10-13), quien la trae a colación, además, a la hora de hablar del asesinato de Sertorio: “Esta región está habitada por multitud de pueblos, de los que el más conocido es el denominado iacetano. Su territorio comienza en las estribaciones de los Pirineos y se expande por las llanuras, lindando con los territorios cercanos a Ilerda y Osca, pertenecientes a los ilergetes y no muy lejos del Ebro. En estas dos ciudades –y en Calagurris, ciudad de los vascones; y de la costa, Tarraco y Hemeroscopion– fue donde Sertorio libró sus últimas batallas tras ser expulsado de la Celtiberia. Pero fue en Osca en donde murió. Y fue en Ilerda donde Afranio y Petreyo, generales de Pompeyo, fueron derrotados tiempo después por el divino César. Ilerda, según se marcha hacia occidente, dista del Ebro 160 estadios; de Tarraco, hacia el sur, 460 estadios; de Osca, hacia el norte, 540...” (Trad. G. Fontana en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Plutarco, en varios pasajes, informa de la creación en *Osca* de un

Los autores clásicos, la numismática (Juste, 2000: 91) y los propios resultados de las últimas excavaciones (*infra*), nos indican la existencia de un asentamiento previo a la ocupación romana. Se trata de la ciudad ibérica de *Bolskan*, probablemente perteneciente a los ilergetes.

A finales del siglo III a.C. Roma está presente ya en el valle del Ebro. En este periodo y durante la centuria siguiente, la ciudad íbera es lugar de paso de tropas. Sin embargo, será a partir del siglo I a.C. cuando el núcleo que nos ocupa adquiera verdadero protagonismo, ya que se trasladan a este territorio los conflictos de la República romana, fenómeno que no hace sino reforzar la paulatina romanización que se venía dando desde los primeros contactos. En el

centro de estudios para jóvenes indígenas, quienes, en realidad, permanecían como rehenes de Sertorio. Citamos como ejemplo el siguiente (*Sertorio*, XIV 3): “Pero se ganó a la mayoría por lo que hizo con sus hijos. Efectivamente, reunió en Osca, una ciudad importante, a los de más alta cuna de aquellos pueblos y les asignó maestros de disciplinas griegas y romanas: de hecho los había convertido en rehenes, aunque aparentemente los educaba bajo la promesa de que cuando se hicieran hombres los haría participar en el gobierno y en el poder” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Encontramos también la ciudad de *Osca* relacionada con los citados episodios en autores como Floro (*Epítome*, II 10, 9): “Después de que Sertorio fue traicionado por sus propios colaboradores y Perpenna resultó vencido y capturado, también se sometieron a la protección romana las ciudades de Osca, Termeste, Clunia, Valencia, Auxama, y también Calagurris...” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Igualmente, en Veleyo Patérculo (*Historia Romana*, II 10, 1): “Entonces el antiguo pretor M. Perpena, uno de los proscritos, cuya familia era más ilustre que su persona, mató a Sertorio en el transcurso de una cena en Osca y por este execrable crimen proporcionó a los romanos una victoria segura, la ruina para su partido y para él mismo una muerte llena de deshonra” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Apiano (*Guerras Civiles*, I 108), nos narra asimismo los acontecimientos sucedidos, aunque no nombra explícitamente la ciudad.

Plinio (*Historia Natural*, III 24) cita a los oscenses entre los poseedores del *Ius Latii vetus* dentro del *Conventus Cesaraugustanus*: “Caesaraugusta, colonia inmune, bañada por el río Ebro allí donde antes estaba la ciudad llamada Salduba, de la región de Edetania, acoge a cincuenta y cinco pueblos. De entre ellos, como ciudadanos romanos acoge a los bilbilitanos, a los celsenses procedentes de la colonia, a los calagurritanos apodados násicos, a los ilerdenses de la etnia de los surdones, ribereña del río Segre, a los oscenses, de la región de Suesetania, a los turiasonenses...” (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). César (*La Guerra Civil*, I 60, 1) narra los acontecimientos previos a la Batalla de *Ilerda* (49 a.C.), en los que los oscenses y sus *contributi calagurritani* se comprometen a socorrer a las legiones del dictador: “Entretanto oscenses y calagurritanos, que eran estipendiarios de los oscenses le envían legados a César y se comprometen a cumplir lo que se les ordene” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Varrón (*Sobre las cosas del campo*, I 57, 2), nos transmite algunas costumbres de los oscenses: “Algunos, por ejemplo en Capadocia y Tracia, hacen de las cuevas graneros bajo tierra, que se llaman siros; otros, por ejemplo en el territorio cartaginés o en el oscense, en la Hispania Citerior, tienen pozos, cuyo suelo cubren con paja, procurando que ni la humedad ni el aire pueda llegarles, salvo cuando se saca el grano para su consumo” (Trad. G. Fontana en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*).

Aparece también en el *Itinerario de Antonino* (391, 5; 451, 5) y ya en contextos más tardíos, por ejemplo, gracias al concilio que se celebró en esa misma ciudad en el año 598 d.C.

año 83 a.C. aparece Quinto Sertorio, llegado como gobernador a *Hispania* proscrito por Sila, contra el que organiza una resistencia desde esta región. Busca el apoyo de los indígenas instalándose en *Osca*, de cuya situación estratégica, entre la *Galia* y la Celtiberia, se pretende beneficiar. Será su principal punto de actuación junto con *Calagurris* e *Ilerda*, instaurando allí su capital económica y cultural. Creó un senado a modo romano e incluso una escuela –fundada en el 77 a.C.- en la que educó en los saberes propios de su cultura a los hijos de los notables. No queda duda de que *Osca* se convierte en este momento en cabeza política del territorio; prueba de ello es la ingente cantidad monetaria que acuñó.

En la misma *Osca*, Sertorio es asesinado por sus lugartenientes en el año 73 a.C. Posteriormente, se convierte en ciudad partidaria de César, apoyándole junto con los calagurritanos en la batalla de *Ilerda* –en el 49 a.C.- contra Pompeyo. Con toda probabilidad y en agradecimiento, la ciudad recibiría el *Ius latii* poco tiempo después (Juste, 2000: 93-94).

No se conoce la fecha exacta de la concesión del estatus municipal. Muchos lo relacionan con el episodio que acabamos de narrar, aunque se haría efectiva entre el 39 y el 23 a.C., es decir, entre las primeras acuñaciones latinas de la ciudad por parte de Cneo Domitio Calvino, gobernador al servicio de octaviano en 39-38 a.C., y los cuadrantes de *Osca* en los que ya aparece *Municipium Victrix Osca*. Algunos autores apuntan que el apelativo *Victrix* supone un recordatorio, ya en tiempos de Augusto, de la victoria cesariana de *Ilerda* (Domínguez, 1991: 29-30).

La arqueología de Huesca se enfrenta a la problemática habitual que presentan las ciudades modernas superpuestas a las antiguas. Poco a poco, las excavaciones que el Museo Provincial de Huesca viene efectuando desde 1974 han dado a conocer vestigios de la ciudad romana, aunque todavía hay muchos aspectos desconocidos de su urbanismo (Figs. 1 y 2). Sabemos que las construcciones de la etapa ibero-romana se localizan en la zona más alta del cerro, descendiendo poco a poco.

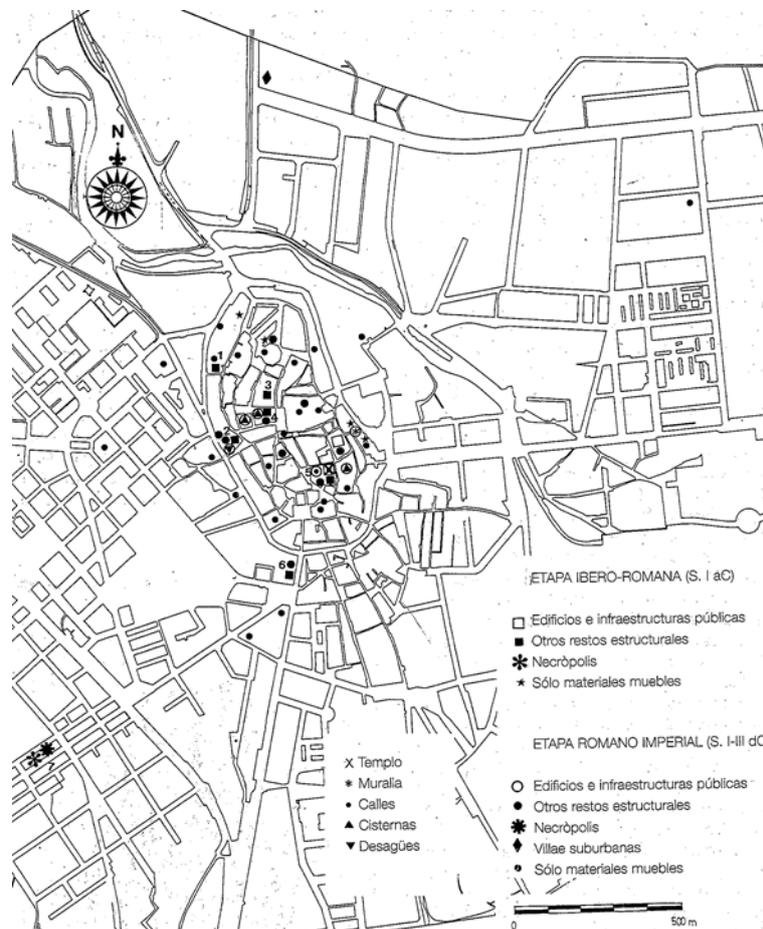


Figura 1: Planta de la ciudad de Huesca con las estructuras romanas identificadas (Juste, 2000)

Los tramos de calle exhumados en la ciudad (Juste, 2000: 95; Justes 2005), son de buena calidad. Enlosadas de piedra caliza y sin aceras, se adaptan a la configuración del terreno y su anchura se sitúa en torno a los 3,25 m. De momento, no se han podido establecer conexiones seguras que permitan exponer aquí un trazado, aunque se ha querido ver una orientación hacia los ejes norte-sur y este-oeste.

En 1985 se identificó la necrópolis, situada en la Avenida Martínez de Velasco, con una compleja secuencia estratigráfica desde la Edad del Hierro hasta el siglo I d.C. Sin embargo, el principal conjunto excavado es la denominada *Insula* del Círculo Católico, situada en la ladera sureste del cerro,

la cual alberga una *domus* y un templo *in antis*, cuya cronología se sitúa entre la primera mitad del siglo I a.C. y el siglo II d.C. El citado edificio religioso, de planta rectangular, se localiza en la zona meridional. Erigido en *opus quadratum* con sillares de grandes proporciones, sus investigadores coinciden en su gran calidad constructiva. Se subdivide en dos estancias, *pronaos* y *cella*, conformando una estructura que ha sido comparada con el templo hallado en Azaila (Juste, 2000: 98).

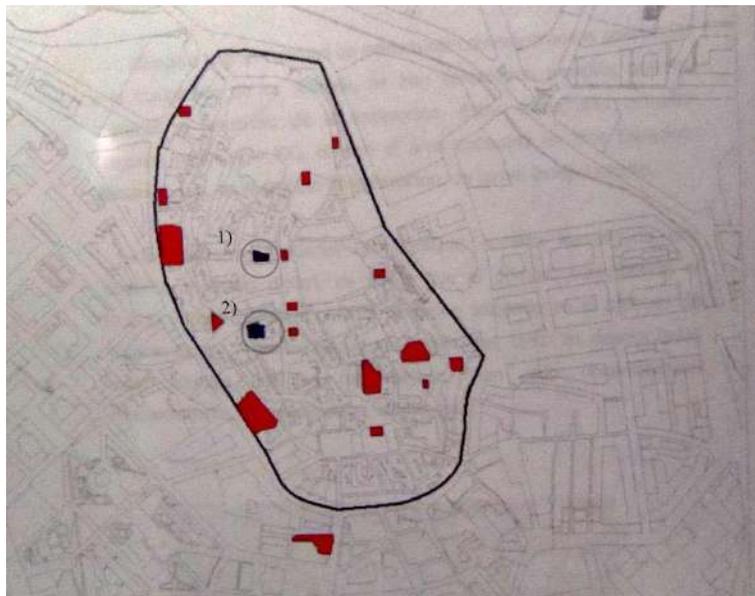


Figura 2: Perímetro de la ciudad de Osca sobre el plano actual de Huesca. 1) Solar de la Calle Dormer. 2) Solar de la Calle Ainsa 14-16 angular a Calle Ricafort 2 (a partir del mapa de J. Justes, 2007)

En lo que respecta a arquitectura doméstica, dentro de la citada *Insula*, se encuentra la denominada Casa de las Rosetas (Juste, 1994: 151-158; Uribe, 2008: 395-402), en la parte septentrional, con tres fases de ocupación, dos durante el siglo I a.C. y una ya en época imperial. Se viene a unir a otros restos que se han identificado, no sin dudas, con estructuras domésticas, como los pavimentos de *opus signinum* de la calle Sertorio, el muro de la Calle Costa-Sellán, la esquina de un edificio de la Plaza de Lizana, o los sillares de la Calle Santiago-Ayuntamiento. En todos ellos se utiliza *opus quadratum* a base de sillares.

En ninguno se ha hallado decoración pictórica. Por nuestra parte, presentamos aquí dos recientes excavaciones, inéditas hasta ahora, en las que se han exhumado posibles ambientes privados. En este caso, sí que han proporcionado fragmentos decorativos encuadrables dentro del periodo cronológico que nos ocupa.

2.-VIVIENDAS

2.1. Calle Dormer 8-10

2.1.1.- Cronología:

I a.C.-III d.C.

2.1.2.- Descripción:

Ante el resultado positivo de unos sondeos realizados en el solar de la Calle Dormer, la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón decidió, en 2004, llevar a cabo una excavación arqueológica bajo la dirección de J. Justes (2005), la cual reveló varias estructuras complejas pertenecientes a distintos periodos (Fig. 3). Su comprensión, todavía hoy, es sumamente dificultosa ya que, sumado a la propia complejidad que entraña la arqueología urbana, está el hecho de que la mayoría de los materiales están en proceso de estudio. A continuación expondremos los resultados provisionales de dicha excavación por lo que deberemos tener en cuenta que estamos ante un epígrafe de obligada revisión en un futuro.

Las fases documentadas fueron las siguientes: además de restos pertenecientes a un periodo moderno y contemporáneo, se distinguieron estructuras datadas en los siglos XIII-XIV, y en los siglos IX-XI, etapa esta última en la que se aprecian pozos y materiales vinculados con actividades industriales musulmanas. Se trata de un periodo que dañó sensiblemente a las

construcciones romanas, última fase documentada en este solar, que comprendería desde el siglo I a.C. al siglo III d.C.²

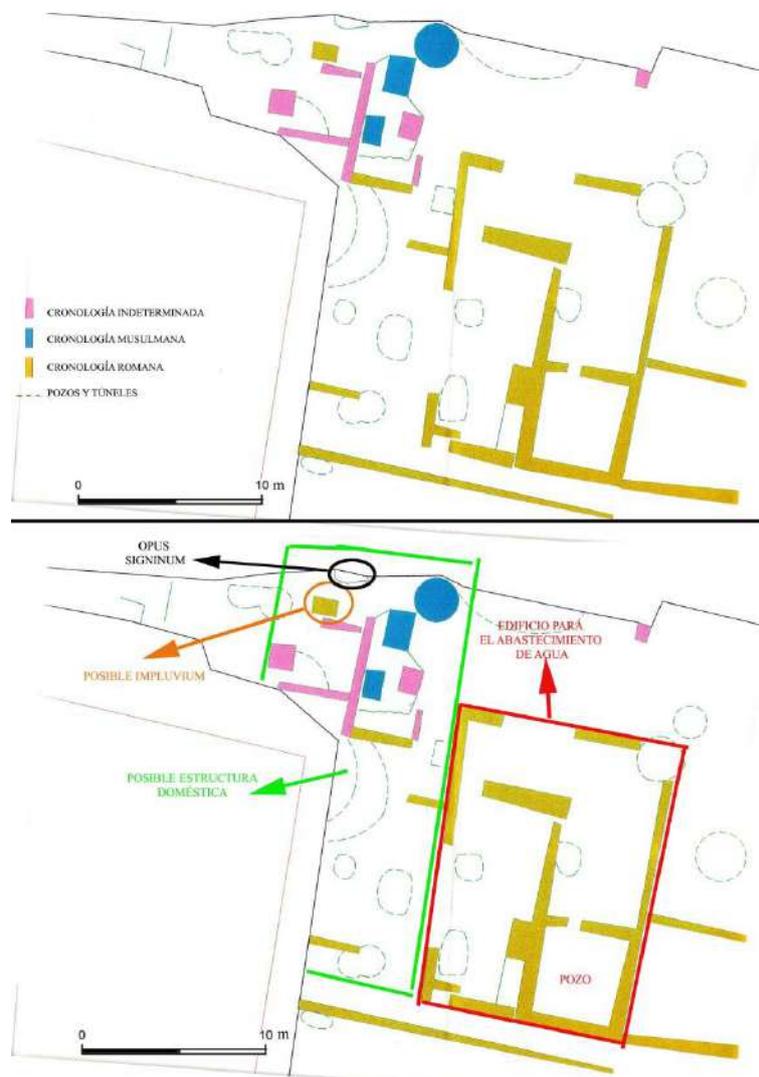


Figura 3: Planta de la excavación de la Calle Dormer 8-10 de Huesca donde se señalan las distintas fases cronológicas en la parte superior, y las principales estructuras identificadas de época romana, en la parte inferior (a partir del mapa de J. Justes, 2005)

Es esta última etapa romana la que nos interesa. Condicionó todas las edificaciones posteriores, pues éstas mantuvieron las directrices generales en cuanto a orientación de los muros y situación de las divisiones entre los

² J. Justes, a la que agradecemos su ayuda, señala que el material cerámico asociado es muy pobre. De factura indudablemente romana son los muros de sillares de las estructuras señaladas.

diferentes ambientes. En ella, según sus excavadores, se pueden distinguir dos o más etapas que se confirmarán y conectarán cuando acabe todo el análisis de los materiales arqueológicos aportados por las diferentes unidades estratigráficas.

Los restos romanos exhumados han sido interpretados como ambientes pertenecientes a una posible vivienda vinculada a un tramo de vía, con losas irregulares de piedra local, y a un edificio de abastecimiento de agua. Éste se encuentra dividido por un muro en dos salas rectangulares de las que se ha conservado una primera hilada de *opus quadratum* de diferentes módulos. En el extremo sureste se localizó una habitación subterránea a la que se accedía por una escalera y un arco de medio punto; una interesante habitación con ventanas romboidales por las que entraría luz y agua de la calle. Existe una veta de agua visible actualmente que ya en época romana provocaba la inundación del fondo de la estancia. Todos estos argumentos, junto al hallazgo de un posible canal en el lado suroeste, según J. Justes, llevan a relacionar este espacio, y toda la estructura en general, con el abastecimiento de agua (Fig. 3).

Al oeste de esta construcción estarían los posibles ambientes privados, cuya excavación está incompleta. Sólo podemos apuntar que están formados por muros cuya primera hilada está realizada en *opus quadratum*. En la zona norte se localizó un pequeño recipiente rectangular de 1 x 0,60 m revestido con mortero hidráulico. Se situaba junto a un muro de cronología indeterminada –seguramente modificado e incluso posiblemente desplazado en época musulmana³- pero en el que se adivinaban las basas de dos posibles columnas. Debido a ello, se ha establecido la hipótesis de que sea el *impluvium* del atrio, pero lo cierto es que puede ser un elemento de época posterior, además se antoja pequeño para tal interpretación.

³ En la imagen estos muros están situados junto al posible *impluvium* y se muestran de color rosa. El muro en el que se hallaron las basas es el que une perpendicularmente los dos paralelos (Fig. 3).

Aparte del material pictórico que a continuación vamos a estudiar, cabe señalar, como único pavimento de esta estructura, el hallazgo, en la zona situada más al norte del solar, de un *opus signinum* que dibuja una retícula de rombos (Fig. 3).

2.1.3.- Decoración pictórica:

Las pinturas procedentes de esta excavación se hallaron en estado fragmentario y dispersas, tanto en el sector del *impluvium* como en las inmediaciones del edificio vinculado al abastecimiento de agua. Aplicando la metodología descrita en capítulos anteriores, pudimos diferenciar dos conjuntos pictóricos, aunque hemos de señalar que uno de ellos sólo está formado por un fragmento.

CONJUNTO OSC.2.1.3.1.

Características técnicas

a) Mortero: Destaca por el grosor conservado. Consta de tres capas, aunque la tercera no la conservamos en su totalidad.

1ª capa: 0,9 cm.

2ª capa: 2,5 a 2,8 cm.

3ª capa: 2,9 a 3 cm.

No se han podido realizar por el momento análisis químicos del mortero. Suponemos una composición basada en cal, arena y agua. Le acompañan gránulos de cal y piedras pequeñas. La primera capa –muy gruesa– muestra un color totalmente blanco que indica la presencia exclusiva de cal o yeso.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Aunque tampoco se han podido realizar los pertinentes análisis sobre los pigmentos, un detenido examen visual permite conocer alguna de sus características. Se trata de una paleta cromática no muy variada en la que apreciamos el color rojo, probablemente procedente del óxido de hierro, ya que no presenta el brillo característico del rojo cinabrio; el azul egipcio, el verde, el negro y el blanco.

El comportamiento de los colores a la hora de llevar a cabo la limpieza además de su pulverulencia característica, corrobora que la técnica de aplicación fue el fresco con el enlucido todavía húmedo, exceptuando seguramente los pequeños ornamentos que se dispondrían de forma más pastosa y con el mortero ya seco.

En lo que respecta al orden de aplicación, presumiblemente, en primer lugar se pintaron los grandes campos rojos y también el zócalo, y las posibles bandas negras. La unión de todos ellos se enmascararía con las bandas blancas –en las que posteriormente se dibujarían los filetes para simular la cornisa moldurada-, las bandas verdes, y los filetes, tanto simples como triples. En estos últimos, en primer lugar se pintaría el filete interno y más oscuro, y más tarde los dos laterales blancos. En lo que respecta al moteado del zócalo, no sabemos en qué momento se realizó, pero lo que sí podemos señalar es que se utilizaron los mismos colores existentes en la zona media para las finas gotas.

El desprendimiento de la primera capa pictórica de los campos pintados con azul egipcio ha revelado la presencia de una segunda capa de color rojo. Como en otros casos, seguramente se recurrió a este procedimiento para abaratar el coste total de la decoración. Llama la atención el hecho de que no se haya recurrido a un pigmento de similares características cromáticas para disimular más la artimaña –tal y como ocurre en el conjunto BIL.2.3.3.1., donde la capa inferior era verde grisácea-, sino que se ha aprovechado uno de los colores ya existentes en la decoración.

e) Particularidades: Las bandas verdes tienen una curvatura que posiblemente esté indicando que éstas enmarcan un vano.

Presencia de cristales de azul egipcio en el color verde.

Descripción y restitución hipotética

Debido a la escasez de fragmentos, no podemos exponer una restitución hipotética. Por tanto, hemos creído conveniente mostrar aquí las imágenes de las zonas y los motivos aislados que hemos estudiado para comprender la descripción.

Zócalo: De fondo negro, presenta un fino moteado de color rojo, verde y amarillo. Una cornisa moldurada de fondo blanco y filetes marrones y negros, de 5 cm, da paso a la zona media (Fig. 4).



Figura 4: Zócalo de fondo negro moteado e imitación de cornisa moldurada del conjunto hallado en la Calle Dormer 8-10 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Zona media: Se articula en una sucesión de paneles rojos posiblemente separados por bandas negras, flanqueadas a veces éstas por filetes blancos simples o filetes triples (Fig. 5). Algunos de los paneles se hallan encuadrados interiormente por filetes blancos (Figs. 4).

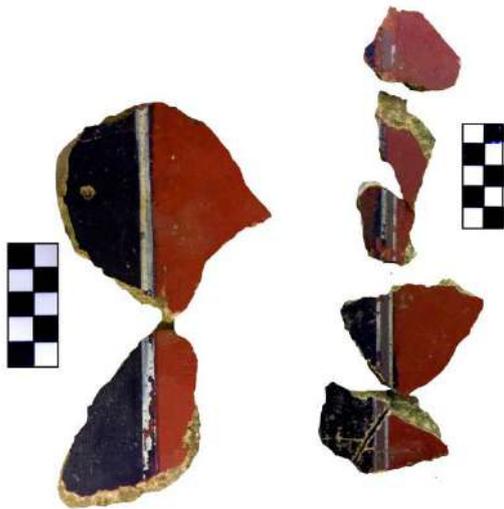


Figura 5: Paneles rojos separados por posibles bandas negras con filetes blancos simples y filetes triples, en el conjunto de la Calle Dormer 8-10 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Llama la atención la existencia de galones decorados con motivos cordiformes, separados en algunos casos éstos por puntos verdes. Se encuentran a veces cortando un panel rojo o actuando como elemento de separación entre éste y una banda verde, la cual posiblemente enmarcaría un vano (Fig. 6). Los puntos verdes sólo los constatamos en uno de los galones. Cuando éstos están ausentes, observamos una mayor distancia

entre los elementos cordiformes que, además, no se separan por ningún elemento.



Figura 6: Galones con motivos cordiformes en los paneles medios rojos y actuando como elemento de separación con la banda verde (que presenta una curvatura), del conjunto de la Calle Dormer 8-10 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Los paneles medios rojos pudieron estar decorados con cuadritos centrales. Hasta nosotros habría llegado la decoración interior de uno de ellos, consistente en una esfinge de perfil realizada en tonos ocres con detalles marrones. La cabeza humana femenina presenta el pelo recogido en un moño a la altura de la nuca. En el cuerpo animal, posiblemente un felino, se adivina un collar y una serie de líneas gruesas verticales y horizontales, a veces unidas entre sí. La pérdida de la mayor parte de la capa pictórica no nos permite ofrecer más detalles al respecto.



Figura 7: Esfinge y fragmentos asociados hallados en la Calle Dormer 8-10 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Hay que señalar que, en el momento que analizamos estos fragmentos, la pieza ya había sido desprovista de la mayor parte del mortero debido a la restauración que se había llevado a cabo sobre ella en un momento anterior. Por otro lado, en la excavación se halló separada del resto de fragmentos de este conjunto, por lo que sólo la adscribimos al mismo basándonos en las características de los pigmentos que presenta, idénticas a la de dos piezas que sí pertenecían al grupo y que mostramos en la imagen (Fig. 7). Las tres tienen la particularidad de contar con dos capas, una inferior roja y una superior pintada con el llamado azul egipcio⁴. Es la existencia de un filete blanco seguido de una línea negra la que nos da pie a pensar que, efectivamente, el motivo figurado se hallaba dentro de un cuadrado central.

⁴ La diferente tonalidad que se observa se debe a la aplicación de resinas acrílicas para evitar la pérdida de la capa pictórica en la pieza que contiene la esfinge.

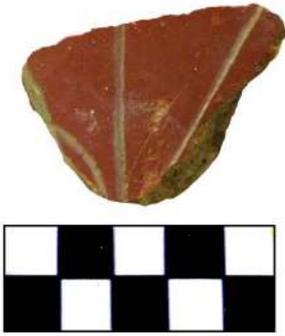


Figura 8: Posible decoración vegetal sobre fondo rojo en un fragmento hallado en la Calle Dormer 8-10 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

También pertenece a este conjunto y quizá a la decoración de los paneles medios, una suerte de elemento vegetal formado por un tallo y filamentos en tonos ocre (Fig. 8).

Estudio estilístico

Varios de los elementos ornamentales que aparecen aquí nos ayudan a aquilatar la cronología de esta decoración. Muchos de ellos ya han sido tratados en conjuntos anteriores.

Zócalo de fondo negro con fino moteado multicolor: Recurso ornamental característico de la primera mitad del siglo I d.C. en el mundo provincial⁵.

Cornisa ficticia: Utilizada como motivo de transición del zócalo a la zona media. Recordemos que tiene su origen en el II Estilo con una clara función arquitectónica. Pasa al siguiente periodo presentándose tal y como la observamos en este conjunto, con una serie de filetes blancos intercalados con otros más oscuros, esquematizando, por tanto, su aspecto. Ya en un momento posterior, en la segunda mitad del siglo I d.C., es sustituida por una banda verde flanqueada de filetes blancos, elemento en el que prácticamente no se reconocen sus rasgos definitorios. Es otro ornamento propio del III Estilo en el mundo provincial.

Filetes triples: Cuentan con las características canónicas de este recurso, dos filetes blancos flanqueando uno más oscuro. Hemos abordado ya⁶ cómo A. Mostalac demostró que se trataba de un elemento típico del III Estilo pero no de comienzos de la Era, como argumentaban F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 128), sino de los mismos inicios del citado periodo en los últimos años del siglo I a.C., como evolución de los filetes bícromos típicos de la etapa anterior, y

⁵ Véase CAES.4.1.3.1.

⁶ Véase BIL.3.1.3.6.

como antecesor de las orlas caladas características del IV. Sí es cierto que la primera mitad del siglo I d.C. es su etapa de mayor esplendor.

Galones decorados con motivos cordiformes: Como hemos apuntado cuando hemos tratado este recurso en el conjunto BIL.2.3.3.2., se trata de un ornamento completamente ligado al III Estilo. Ciertamente es que pasa al periodo siguiente, pero casi siempre asociado a orlas caladas. Estamos, por tanto ante un marcador cronológico para las pinturas que ahora estudiamos.

Esfinge: Figura fantástica con cuerpo de león y cabeza humana (masculina o femenina), a veces alada. Se trata de un animal fantástico de gran importancia en las mitologías egipcia, griega y caldea. Serían los egipcios los creadores de este ser. Fue adorada como una de las figuras del dios Sol con el nombre divino de *Harmachis*, muchas veces relacionada, por tanto, con Horus, Ra o incluso el propio faraón, y con la fuerza –característica del poder real– y la seguridad, rasgo por el cual a veces se disponen como guardianas de los templos. La Gran Esfinge de Guiza, de la IV dinastía, sería el ejemplo más representativo. Cuando se asimila al dios Amón, suele poseer cabeza de carnero, y por tanto estamos ante una pseudoesfinge, como las que se hallan en el *dromos* del templo de Karnak y en el de Luxor. La esfinge con cabeza femenina es extraña en Egipto pero muy popular en Grecia. Este hecho ha llevado a pensar que los griegos no tomaron el tipo iconográfico exclusivamente de Egipto, sino también de Caldea, lugar donde este ser mitológico sí muestra la cabeza de una mujer (Nicole, 1877-1919: 1432).

La presencia de esfinges es muy común en pintura parietal romana. Como tantos otros elementos egipcizantes, aunque contemos con ejemplos anteriores, se hizo popular tras pasar Egipto a ser provincia romana en el año 30 a.C. Comenzó así un gusto por los ornamentos y el exotismo oriental que pronto inundó los edificios públicos, no tardando en trasladarse el fenómeno al ámbito doméstico. Ya Vitruvio (*Sobre la Arquitectura*, VII 5, 3-4)⁷, defensor de

⁷ Hemos reproducido este pasaje a la hora de hablar de las características generales del III Estilo, véase página 102.

la tradición clásica, se quejaba en el año 14 a.C., de asistir a una auténtica decadencia decorativa al dejarse Roma seducir por tales elementos.

La influencia alejandrina en Italia y posteriormente en el mundo provincial fue muy fuerte. Los artesanos pintaron por encargo de los comitentes, muchos de ellos nuevos ricos deseosos de mostrar a través de la exuberante decoración su modo de vida lujoso, todo tipo de elementos que desde antiguo se daban en el arte egipcio. Según A. Mau, principalmente se representaron esfinges, quimeras, troncos de palmeras y guirnaldas floridas, entre otros. Y todo ello con la utilización de colores mucho más vivos que los reales (Fernández, 2008: 140).

Como ya expusiéramos al hablar de las flores de loto⁸ –elemento también muy relacionado con la cultura y religión egipcias-, tampoco aquí creemos que con su exposición se quiera mostrar devoción por una determinada cultura diferente a la romana, sino que más bien se ha tomado un ornamento de moda que, por extraño, diferente y estéticamente llamativo, entró con fuerza en la península itálica (Ducati, 1942: XVII; Kenner, 1972b: 203-208; Sampaolo, 1992: 70-72). Después de todo, no debemos olvidar que Roma sí profesaba verdadera admiración por la cultura griega, la cual con Alejandro Magno y los Ptolomeos, volvió su mirada hacia Egipto.

Podemos decir que Egipto despertaba sentimientos contrarios. Por un lado, se quiso vetar todo aquello que fuera en contra de la sobriedad característica de época augústea, de acuerdo con las costumbres romanas más tradicionales. No en vano se prohíbe el culto a Isis en el año 20 a.C. Por otro lado, la popularidad de estos ornamentos, símbolos del lujo oriental, denotan a pesar de todo una atracción por todo aquello diferente, excesivo y, por qué no, útil a la hora de recordar la riqueza de los propietarios.

⁸ Véase BIL.2.3.3.1.

Pasando a aspectos más formales, en pintura parietal romana la esfinge se atestigua, por tanto, a partir del III Estilo⁹, perdurando el recurso también en el periodo siguiente. Normalmente tiene el cuerpo o sólo las garras de león y una cabeza humana –masculina o femenina- con los cabellos pegados a la nuca, a veces con alas –desplegadas o en reposo-, y tanto de perfil como en posición frontal –en el triclinio I de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet y De Vos, 1979: 197, tav. XXV, 47) se constatan de las dos maneras-, en varias posiciones y actitudes: recostada, sentada sobre las patas posteriores y erecta sobre las anteriores, totalmente estante sobre las cuatro patas, o rampante. Puede aparecer en una viñeta¹⁰, en un cuadrado –como creemos que es nuestro caso de lo cual tenemos un paralelo en el cubículo 19 de la Villa de Boscotrecase (Bastet y De Vos, 1979: 188, tav. XVI, 30)- sobre un candelabro, como en el cubículo g de la Casa di Lucrezio Frontone (V 4, 11) (Bastet y De Vos, 1979: 202, tav. XXX, 55), y con una función sustentante a modo de cariátide, tal y como podemos comprobar en el peristilo de la Casa degli Archi (Jashemski 1993: 328). Puede presentarse igualmente en una escena mitológica¹¹, normalmente asociada a Edipo, como en el triclinio (12) de la Casa del Granduca (VI 5, 5), donde las figuras se insertan, en este caso, dentro de un medallón (Romizzi, 2006: 368, nº 290). Sófocles (*Edipo Rey*, 35-37), entre otros¹², nos cuenta que el monstruo, que retaba a las puertas de Tebas a todo viajero a que descifrara un acertijo bajo pena de muerte, se enfrentó a Edipo, quien acabó vencéndole.

Uno de los casos más similares al que aquí mostramos –quizá de factura más cuidada que la nuestra- es el documentado en la habitación 7 de la Casa degli Amanti (I 10, 11) de Pompeya (Ling, 2005: 122-123, fig. 107), donde hallamos esfinges a modo de viñetas, con cuerpo de león y cabeza femenina –en la que los cabellos han sido recogidos en un moño a la altura de la nuca- sin

⁹ F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 135) recogen los ejemplos conocidos en el cuadro sinóptico que reúne los ornamentos más característicos de este estilo bajo el epígrafe *Sfinge*.

¹⁰ Véase ejemplo anterior.

¹¹ Mancinelli, 2001-2006: *Sfinge*.

¹² Para conocer los autores clásicos que hacen referencia a este ser mitológico, véase Grimal, 1986: 174.

alas, recostadas, posicionadas de perfil, y con los mismos rasgos faciales que la que aquí presentamos. La pintura está fechada en el IV Estilo, lo cual es una prueba de la perduración del gusto por los motivos ornamentales de origen egipcio; además, se halla junto a otros elementos iconográficos de temática similar.

Un aspecto curioso de las esfinges de la citada casa pompeyana es que portan el *uraeus* en su frente, emblema en forma de pequeña cobra, símbolo de la diosa Uadyet, utilizado como elemento protector por parte de muchos faraones. El estado de conservación del fragmento que ahora tratamos no permite asegurar que también porte el *uraeus*, pero así parece indicarlo el apéndice –del que sólo vemos unos milímetros– que se adivina sobre la parte anterior de su cabeza.

Datación

La excavación apenas aportó material significativo para poder realizar una datación directa más allá de establecer una fase romana comprendida entre los siglos I a III d.C. Es el estudio estilístico el que permite proponer una cronología concreta para nuestro conjunto.

Fundamentalmente, es la constatación de varios elementos tales como los cristales de azul egipcio en el color verde, los filetes triples, la cornisa moldurada entre el zócalo y la zona media, y un zócalo de fondo negro decorado con un fino moteado multicolor, lo que nos indica que este conjunto perteneció a la primera mitad del siglo I d.C. Además, aunque el resto de elementos ornamentales se dan tanto en el III Estilo como en el IV, lo cierto es que la gran mayoría de ellos son característicos del primero. Es el caso de los galones decorados con corazones.

Si observamos, además, de manera global el conjunto, hemos de decir que expone rasgos propios de la pintura romana de etapa augústea. Transmite

la sobriedad manifiesta de este periodo y se vale de los motivos egipcios que tan en boga estuvieron durante los primeros años de la Era.

Conclusiones

El taller artesanal que efectuó el conjunto que hemos estudiado conocía perfectamente la técnica pictórica romana, por lo que no dudamos de su procedencia itálica, más si tenemos en cuenta que estamos en un momento cronológico temprano, inicios del siglo I d.C. Por otro lado, reproduce ornamentos en boga en ese mismo momento en la península itálica, y los plasma en la pared con una pericia más que correcta, aspectos todos ellos que sin duda irían parejos a la retribución económica que los artesanos recibirían por parte de los comitentes.

Se trata de una decoración acorde con el prestigio que en ese momento tiene la ciudad de *Osca*, la cual recordemos que poco tiempo antes de la probable realización de estas pinturas había sido elevada a la categoría de *municipium*. Augusto nada debía tener en contra de que prosperara un enclave que años antes había apoyado a su padre adoptivo en las luchas que había llevado a cabo.

CONJUNTO OSC.2.1.3.2.

Características técnicas

a) Mortero: Se documentan dos capas, la segunda de las cuales está incompleta:

1ª capa: 1 a 1,5 cm.

2ª capa: 2,3 a 2,5 cm.

Su composición es similar a la que hemos señalado para el conjunto anterior aunque no igual por dos hechos fundamentales: por un lado, éste presenta la particularidad de que la capa blanca de enlucido sobre la que se

dispone la pintura es bastante más gruesa; por otro lado, la segunda capa de mortero de esta pieza es de tono bastante más grisáceo que el observado en las anteriores, suponemos que por una significativa presencia de carbón, quizá por pertenecer a una estancia húmeda¹³. Son los argumentos principales en los que nos basamos para afirmar que se trata de dos conjuntos diferentes.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: El ornamento que presenta la pieza se realizó con trazos incisos antes de aplicar la pintura. Resulta curioso que cuando se llevó a cabo la decoración con pincel, ésta no siguió exactamente las guías indicadas por las líneas preparatorias; de hecho, se encuentra ligeramente desplazada. En nuestra opinión, no es sino otro argumento más que corrobora la idea expuesta por A Barbet y C. Allag (1972: 1027) según la cual estos trazos no tendrían como objetivo ser un boceto sino que eran los encargados de situar un ornamento concreto en el esquema general de la pared y en relación con el resto de motivos¹⁴.

d) Colores y técnica pictórica: Dado que se trata únicamente de una pieza, sólo podemos señalar como pigmentos el rojo, probablemente procedente del óxido de hierro, el verde y una variada gama de ocre. Mientras que el color de fondo se extendería con el enlucido húmedo mediante la técnica del fresco, el motivo ornamental, dada su pastosidad, suponemos que se aplicó con el mortero ya seco.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

No podemos mostrar aquí una restitución con sólo un fragmento. Aunque por comparación con el conjunto anterior suponemos que su ubicación

¹³ Véase ILE.2.1.3.1.

¹⁴ Tratamos ampliamente el tema en el conjunto BIL.2.3.3.1.

podría ser en la zona media, no lo podemos asegurar, por lo que nos limitamos aquí a describir sus elementos principales.

Se trata de un elemento vegetal que cuenta con un tallo central en color ocre que termina en un elemento circular del cual salen dos hojas simétricas en color verde. La parte de la flor propiamente dicha se compone de un círculo marrón al que se superponen seis círculos pintados igualmente en ocre. Se aprecia en la parte superior un filamento que termina en una bolita, verde en este caso. La presencia en cada elemento del mismo color en tonalidad oscura y clara nos lleva a pensar que existe una pretensión en destacar los puntos de luz (Fig. 9)¹⁵.



Figura 9: Fragmento con decoración vegetal hallado en la Calle Dormer 8-10 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Estudio estilístico

Se trata de un elemento vegetal sin duda relacionado con el conjunto anterior ya que, aunque el mortero nos dice que perteneció a otra estancia, los colores, el aspecto y la técnica general del ornamento, indican dicha ligazón.

Datación

Debido a lo que acabamos de apuntar en el epígrafe anterior, debemos situarlo cronológicamente también en los primeros momentos del siglo I d.C.

Conclusiones

Hemos establecido la hipótesis de que el taller que elaboró el conjunto anterior también efectuaría la decoración a la que perteneció este fragmento pictórico, no sólo por las características técnicas similares que presenta, sino

¹⁵ Actualmente expuesto en el Museo de Huesca.

porque en una de las piezas del conjunto OSC.2.1.3.1. (Fig. 6) observamos el inicio de las mismas formas esféricas¹⁶ que conforman la parte del elemento floral que aquí tratamos, por lo que hay razones para apostar por esta idea.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Estamos ante un posible ámbito doméstico, donde un mismo taller trabajó en, al menos, dos estancias, aunque también cabe la posibilidad de que ambos conjuntos pertenecieran a la misma habitación pero a dos jornadas de trabajo distintas, razón por la cual el mortero se expone con ligeras diferencias, sobre todo en cuanto al grosor de la primera capa y a la composición de la segunda.

¹⁶ Véase el sector rodeado en negro.

3.1. Calle Ainsa 14-16 angular a Calle Ricafort 2

3.1.1.- Cronología:

I-II d.C.

3.1.2.- Descripción:

Tras los resultados positivos de los primeros sondeos efectuados en este solar, la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón decidió en 2007 llevar a cabo una excavación, la cual fue dirigida por J. Justes (2007). En ella se documentaron fases medievales, de los siglos IX-XI, romanas –imperiales y republicanas- e incluso íberas, dato este último de sumo interés para el conocimiento de este periodo en el territorio que nos ocupa, pues apenas existían testimonios hasta ahora (Juste, 2000: 91).

En el nivel romano datado en edad imperial se constata, a partir de restos inconexos, un gran edificio realizado en *opus quadratum*, situado sobre estructuras republicanas anteriores, las cuales arrasó (Fig. 10).

Cronológicamente, los excavadores señalan su construcción en época augústea. En cuanto a su ocaso, no se ha exhumado material posterior a finales del siglo II d.C. Los fragmentos cerámicos en cualquier caso, no son lo suficientemente significativos como para aportar datos fehacientes. Como material asociado apareció un *catillus*, una de las piezas de la *mola asinaria* o molino de harina, parte principal de las panaderías.

Sobre la identificación de estos restos con una posible *domus*, poco podemos apuntar. No sería extraño que se tratara de una vivienda de entidad considerable a la que se asociara una panadería, como ocurre en la Casa di *Sotericus* (I 12, 1), en Pompeya. Precisamente los restos pictóricos que a continuación vamos a describir son de una riqueza superior a la que cabría esperar para un establecimiento exclusivamente comercial.

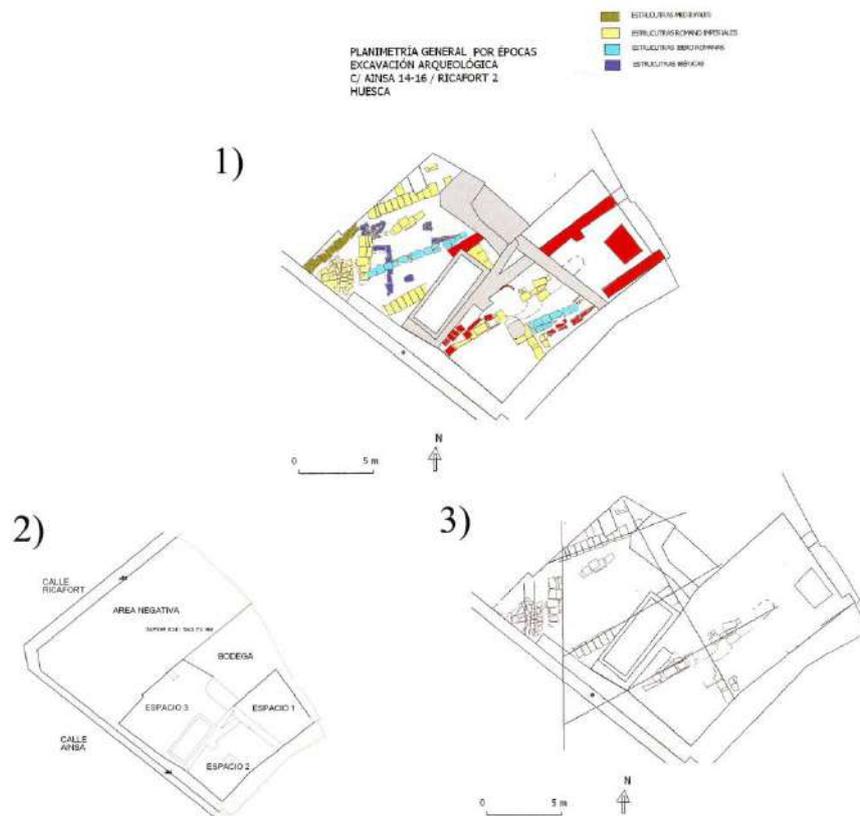


Figura 10: 1) Planta de la excavación de la Calle Ainsa angular a Calle Ricafort de Huesca. 2) División de la excavación por espacios. 3) Conexión de los restos de época romana (Dibujos realizados por J. Justes)

3.1.3.- Decoración pictórica:

Los restos que presentamos se hallaron muy fragmentados y esparcidos sobre todo por los espacios 1 y 2 (Fig. 10.2).

CONJUNTO OSC.3.1.3.1.

Características técnicas

a) Mortero: El conjunto está condicionado por el hecho de estar realizado sobre una decoración anterior. De esta forma, distinguimos una capa de mortero –la cual no conservamos en su totalidad- perteneciente a la pintura primitiva, a la que se le añaden dos capas más para la nueva. Así pues, dispone de tres capas:

1ª capa: 0,3 cm.

2ª capa: 1,6 cm.

3ª capa: 2,3 a 2,5 cm.

No se han efectuado análisis químicos del mortero, aunque su comportamiento denota la existencia de cal, arena y agua. Los materiales que lo acompañan son de un tamaño suficiente para conocerlos a simple vista. De esta forma, apreciamos en las dos últimas capas gránulos de cal, carbones y pequeñas piedras. Ninguno de ellos disminuye en tamaño conforme se acercan a la primera capa. Ésta se corresponde con el enlucido sobre el cual se pintó directamente. Su color más blanquecino sí revela una mayor presencia de cal y una disminución de todos los materiales anteriormente citados.

b) Sistema de sujeción: El sistema de sujeción del conjunto que tratamos también se halla condicionado por la existencia de una decoración anterior. La fractura de algunos fragmentos por el sector de separación entre ambas decoraciones ha permitido conocer que en la pintura primitiva se realizó el característico piqueteado para provocar una mayor adherencia del nuevo mortero (Fig. 11). Debido a la pérdida de la mayor parte de la capa correspondiente a la primera decoración, no podemos apuntar cuál fue el sistema de sujeción de ésta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Tiene una paleta cromática muy variada. Tampoco se han podido realizar análisis químicos, pero ciertas particularidades constatadas en alguno de los colores nos dan pistas sobre su composición. Así pues, podemos decir que uno de los rojos, dado el brillo que presenta, procede del cinabrio, y otro, de tonalidad más apagada, probablemente procede del óxido de hierro. Además encontramos el negro, el verde, el amarillo y el blanco.



Figura 11: Piqueteado realizado en el revoque anterior. Fragmento exhumado en la Calle Anisa 14-16 angular a Calle Ricafort 2 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Los colores fueron aplicados al fresco. Con seguridad, primero se pintarían los colores de fondo para enmascarar la unión con bandas. Finalmente se aplicarían los detalles tales como los filetes de encuadramiento y los ornamentos, los cuales se harían con el mortero ya seco.



Figura 12: Banda del extremo lateral de la decoración (Foto de L. Íñiguez)

e) Particularidades: Sin duda la principal es que podemos vislumbrar una decoración anterior totalmente blanca. Posteriormente se piqueteó preparando la superficie para un nuevo revoque.

Cuenta con cristales de azul egipcio en el pigmento verde.

Descripción y restitución hipotética

No contamos con los suficientes fragmentos para realizar una restitución hipotética, por lo que presentaremos las imágenes de las piezas clave que han permitido reflexionar sobre la articulación de cada una de las zonas de la pared.

Zócalo: De esta zona sólo conservamos una imitación de cornisa moldurada realizada en blanco con filetes ocre que da paso a una banda de 4,5 cm en rojo ocre, limitada en su parte superior por un filete blanco, el cual da paso a uno de los paneles verdes de la zona media (Fig. 15).

Zona media: La pared comienza con una banda amarilla de 3 cm aproximadamente que da paso a un filete blanco y a una banda granate (Fig. 12), a la que seguiría, probablemente, una banda negra decorada. En el otro extremo lateral, otra banda amarilla daría paso, en este caso, a una banda verde, flanqueada por filetes blancos. Nuevamente se dispondría a continuación la banda negra decorada (Fig. 14).

La primera de las bandas negras (Fig. 13) –precedida por la citada banda granate flanqueada por filetes blancos– mide 15 cm de ancho y está cortada verticalmente por dos filetes de color beige. En el interior, apreciamos lo que podríamos denominar como candelabro vegetalizado, formado por motivos circulares, con una circunferencia interior blanca y una exterior roja, rodeados por una suerte de rayos en tono beige. Les seguiría un elemento similar a una piel de toro extendida, en color granate. En su interior se decora con un motivo romboidal con puntos en sus cuatro vértices.

La otra banda negra constatada (Fig. 14), de 10 cm de anchura y precedida en este caso por la también descrita banda verde, se halla decorada con motivos cordiformes con volutas convergentes y divergentes que finalizan formando un pequeño círculo rojo. En su interior se orna con un motivo vegetal de forma triangular.



Figura 13: Primer tipo de candelabro vegetal que decora una banda negra de la zona media (Foto de L. Íñiguez)



Figura 14: Segundo tipo de candelabro vegetal que decora una banda negra de la zona media (Foto de L. Íñiguez)

En ninguno de los dos casos sabemos cómo continúa. Sí conocemos que los paneles con los cuales se alternarían estas bandas son de color verde, rojo cinabrio y amarillo; además, se hallan encuadrados interiormente por filetes de color beige (Fig.15).



Figura 15: Paneles medios encuadrados por filetes beige. Fragmentos exhumados en la Calle Ainsa 14-16 angular a Calle Ricafort 2 de Huesca (Foto de L. Íñiguez)

Zona superior: fragmento con campo verde e inicio de cornisa, de la cual sólo se presenta un mínimo sector (Fig. 16).

Estudio estilístico

Los recursos ornamentales más significativos para llevar a cabo un estudio estilístico son la cornisa moldurada y los candelabros vegetales que ornaban las bandas negras de separación.



Figura 16: Campo verde e inicio de cornisa (Foto de L. Íñiguez)

Cornisa moldurada entre el zócalo y la zona media:
Es un recuerdo del *podium* que, con fines arquitectónicos, ornaba las pinturas del II Estilo, pasando al III tal y como se muestra en nuestro conjunto. Se trata por ello de un ornamento que nos lleva a situar nuestro conjunto en la primera mitad del siglo I d.C.

Candelabro vegetal: Elemento característico del III Estilo que perdura en etapas posteriores. El que aquí se nos presenta es común en el mundo provincial; concretamente, es en la *Galia* donde hemos hallado los casos más similares. Estrictamente hablando, corresponde al tipo D dentro de la clasificación efectuada por A. Barbet (1987a: 22): candelabros vegetalizados sin sombrillas, del cual la propia autora afirma que es el que cuenta con un menor número de ejemplos, ya que si dispone de forma vegetalizada, suele ir acompañado de sombrillas (Barbet, 1987a: 21). Un ejemplo serían los candelabros de Neuvy-Palloux, pertenecientes a un conjunto datado en el segundo cuarto del siglo I d.C. (Barbet, 1983a: 148, fig. 25), o los presentes en Plassac, de finales del primer tercio del siglo I d.C. (Barbet, 1983a: 131, fig. 14). Lo cierto es, sin embargo, que la disposición de los distintos ornamentos que pueblan la banda negra y conforman el candelabro en sí –especialmente los elementos cordiformes– recuerdan más a los candelabros clasificados dentro del tipo C: candelabro vegetalizado con sombrillas. Podemos citar como casos parecidos los existentes en Vienne, les Nymphéans (Barbet, 1982: 57, fig. 2), del primer tercio del siglo I d.C., o el procedente de Aix-en-Provence, 38-42 boulevard de la République, bastante más desarrollado que el anterior y fechado de hecho en la segunda mitad del siglo I d.C. (Barbet, 2008b: 107, fig.

138). De la misma fecha es el ejemplo hispano más cercano tipológicamente pero alejado en el tiempo, el candelabro de *Astorga* (Luengo Martínez, 1956-1961: 168).

Por otro lado, destacan los ornamentos a modo de hexágonos irregulares que se intuyen en la parte superior de los motivos cordiformes y circulares, similares a una piel de toro extendida con los lados cóncavos (Figs. 13 y 14). Nuevamente debemos volver la mirada hacia los conjuntos galos datados en el III Estilo, concretamente a Périgueux, cave Pinel, con una decoración fechada a finales del primer tercio del siglo I d.C., donde hallamos un elemento análogo (Barbet, 1982: 70, fig. 19).

Observamos un candelabro que, aunque representa uno de los recursos más utilizados en pintura mural romana a partir fundamentalmente del III Estilo, al compararlo con los ejemplos galos, principales paralelos del mismo, nos está proporcionando dos datos: por un lado, no hay razones para pensar que no podamos encuadrarlo dentro del primer tercio del siglo I d.C., tal y como se fechan la mayoría de pinturas francesas traídas a colación. Por otro, el que hayamos recurrido a la *Galia* como principal proveedora de casos similares, no encontrando algo equivalente en *Hispania*, hace que apostemos por la entrada de influencias decorativas procedentes de aquella provincia para el caso concreto de *Osca*.

Datación

La presencia de cristales de azul egipcio en el color verde indica su pertenencia a la primera mitad del siglo I d.C. Además, el estudio estilístico no permite albergar dudas acerca de su inclusión dentro del III Estilo. Por un lado, los trazos de encuadramiento interior en color beige nos indican que estamos en una etapa posterior al II Estilo, periodo en el que éstos se realizaban de forma bícroma para tratar de simular ortostatos en relieve. Por otro lado, la cornisa moldurada señala que todavía no estamos en el IV Estilo, momento en el que ésta, generalmente, se sustituye por una banda verde, en un primer

momento, y azul posteriormente. Finalmente, aunque a partir del III Estilo los candelabros vegetales son un recurso atemporal, el parecido entre los aquí examinados y sus vecinos franceses supone otra razón para encuadrar este conjunto dentro de las primeras décadas del siglo I d.C.

Conclusiones

El hecho de que hayan llegado hasta nosotros escasos fragmentos de este conjunto, hace que sea arriesgado establecer cualquier conclusión sobre talleres o comitentes, de tal forma que sólo hemos podido mostrar aquí una sucinta descripción de los ornamentos observados y un pequeño estudio sobre los aspectos más significativos de alguno de ellos.

No parece, sin embargo, que estemos ante una decoración de segundo orden. Cuenta con cierta riqueza decorativa pero es la presencia en uno de los paneles medios de uno de los pigmentos más caros a los que se podía recurrir, el rojo cinabrio, el principal argumento en el que nos basamos para exponer tal afirmación. Bien pudiera corresponder a una casa con una panadería asociada, según los objetos exhumados (*supra*), cuyos beneficios hubieran permitido al comitente decorar su espacio habitacional con pinturas de cierta entidad.

3.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

En este sector, quizá uno de los ambientes domésticos de la ciudad de *Osca*, sólo encontramos un conjunto por lo que no podemos hablar del discurso decorativo de esta construcción.

* * *

Como conclusión podemos decir que documentamos en *Osca* una serie de conjuntos pictóricos de cronología julio-claudia, posiblemente de los primeros decenios de la Era, que parecen probar la fuerte presencia romana en la ciudad, y la importancia de la misma aun faltando testimonios de los autores clásicos, tan significativos en el periodo sertoriano. Evidentemente, no

establecemos esta hipótesis únicamente basándonos en los fragmentos pictóricos sino también en las construcciones con grandes sillares –de gran calidad por tanto- que éstos revestían.

Un aspecto remarcable es la similitud que guardan con las decoraciones de la *Galia* más que con pinturas más cercanas geográficamente y del mismo momento cronológico, como pueden ser las propias del *Conventus Caesaraugustanus* que estudiamos en este trabajo. Este hecho nos hace reflexionar acerca de las posibles influencias galas en las poblaciones cercanas a los Pirineos, en la frontera con dicha provincia.

MUNICIPIUM ILERDA

XII

(Lérida)

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

Siglo II a.C.-III d.C.

1.2. Descripción

La ciudad de *Ilerda* se sitúa bajo la actual ciudad de Lérida, en el centro de la comarca de Segriá, en cuyo paisaje hay un predominio de planicies atravesadas por el río Segre, contando, asimismo, con cuatro terrazas. La actividad fluvial, además, configuró en el terreno una serie de pequeños tozales, colinas que alcanzan escasa altitud. Precisamente en una de las más altas de la zona –a 220 m de altitud- se situó el núcleo primigenio de la ciudad. Sin duda se trataba de uno de los puntos estratégicos desde el cual se dominaba gran parte de la superficie (Lorient y Oliver, 1992: 11)¹.

¹ Varios autores clásicos se refieren a la ciudad de *Ilerda*. Avieno (*Ora maritima*, 474-475), la cita, pero en un pasaje controvertido, dado que la trae a colación en un contexto geográfico aparentemente costero. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la mayoría de los testimonios hablan de la *civitas* en el siglo I a.C., al haber sido escenario de muchos de los acontecimientos que afectaron al devenir de Roma. Antes, las fuentes, sobre todo aquellas alusivas a la II Guerra Púnica, se refieren más al *populus* de la región, los ilergetes, que tantos problemas crearon durante los primeros años de la conquista, y que finalmente fueron doblegados en 205 a.C. Bien es cierto que está ampliamente aceptado que su capital fue *Illirta*, nombre latinizado –*Ilerda*- en época de Augusto, tal y como nos informa la numismática (Gil *et al.*, 2001: 161; Payà *et al.*, 2003: 298; Cortés, 2009: 597). Al margen de esto, podemos decir que se trata de un enclave urbano ampliamente citado a partir del siglo I a.C. Por ejemplo, Estrabón (*Geografía*, III 4, 10-13), señala: “Esta región está habitada por multitud de pueblos, de los que el más conocido es el denominado iacetano. Su territorio comienza en las estribaciones de los

Pirineos y se expande por las llanuras, lindando con los territorios cercanos a Ilerda y Osca, pertenecientes a los ilergetes y no muy lejos del Ebro... Y fue en Ilerda donde Afranio y Petreyo, generales de Pompeyo, fueron derrotados tiempo después por el divino César. Ilerda, según se marcha hacia occidente, dista del Ebro 160 estadios; de Tarraco, hacia el sur, 460 estadios; de Osca, hacia el norte, 540. La vía que parte de Tarraco discurre a través de estos parajes hasta el océano, en los confines últimos de los vascones, dueños de Pompelo y de Oiason, la cual se halla al borde del océano. Se trata de una vía de 2400 estadios que llega hasta la frontera entre Aquitania e Iberia” (Trad. G. Fontana en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Plinio (*Historia Natural*, III 4, 24), trae a colación a los habitantes de Ilerda a la hora de hablarnos de los cincuenta y cinco pueblos de la región de Edetania: “...De entre ellos, como ciudadanos romanos acoge a los bilbilitanos, a los celsenses procedentes de la colonia, a los calagurritanos apodados násicos, a los ilerdenses de la etnia de los surdones, ribereños del río Segre...” (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*).

Salustio (*Historias*, I 122M) cita la ciudad cuando nos habla de las guerras sertorianas, como plaza partidaria del popular. El haber sido escenario del enfrentamiento entre César y Pompeyo en la conocida Batalla de Ilerda en 49 a.C., supone que existan muchas referencias a esta ciudad por parte de los autores clásicos al narrar el episodio en cuestión. Es el propio César, entre muchos otros, quien nos narra los acontecimientos ocurridos en la batalla de Ilerda (*La Guerra Civil*, I 38, 4; 48, 5; 49, 2; 63, 1, etc.): “Una vez reunidas estas tropas, Petreyo llega rápidamente a través del territorio de los vétones al encuentro de Afranio. Deciden de común acuerdo entablar el combate en las cercanías de Ilerda por la situación estratégica del propio lugar.”; “Y era la época del año más difícil en el que ni había trigo en los montones almacenados ni faltaba mucho para su maduración y las ciudades estaban vacías, porque Afranio había reunido en Ilerda casi todo el trigo antes de la llegada de César, y si había quedado algo, César lo había consumido en días pasados.”; “La posibilidad de conseguir todos estos recursos la proporcionaba sin peligro alguno el puente de Ilerda y los lugares intactos del otro lado del río que César no podía alcanzar sin peligro alguno.”; “Precisamente por este motivo ellos se daban cuenta de que en aquel momento había que apresurarse más. Por tanto, tras haber dejado dos cohortes auxiliares para guarnición en Lérida, cruzan el Segre con todas las tropas y se reúnen en el campamento con las dos legiones que días atrás habían cruzado el río.” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Los mismos acontecimientos relata Casio Dion (*Historia Romana*, XLI 22, 1): “Entonces Afranio, desanimado por estos contratiempos, considerando que la campaña de Ilerda no era segura ni favorable para una estancia prolongada, se retiró hacia el río Ebro y las ciudades de allí cerca. Tras levantar el campamento se puso en marcha de noche a fin de pasar desapercibido o de adelantarse a los enemigos.” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). También Floro (*Epítome*, II 13, 26): “En Hispania se desarrollaba con ambigüedades y muchas vicisitudes, pero sin derramamiento de sangre, una guerra contra los legados de Gneo Pompeyo, Petreyo y Afranio, a los cuales, mientras estaban acampando en Ilerda junto al río Segre, César intentó asediarles y cerrarles la comunicación desde la ciudad.” (Trad. A. I. Magallón en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Citaremos asimismo el testimonio de Suetonio (*Los Doce Césares*, I, 75): “...En el sitio de Lerda (Lérida) se trabaron relaciones amistosas entre los dos ejércitos, a favor de las negociaciones entabladas por los jefes para la rendición de la plaza; pero, abandonando repentinamente el proyecto Afranio y Petreyo, hicieron pasar a cuchillo a los soldados de César...” (Trad. J. Arnal).

Aparece en el Itinerario de Antonino (391, 2; 452, 2) y en Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 68): “Y todavía después de estos están los ilergetes entre los cuales se localizan las ciudades interiores: ...Ilerda” (Trad. M. A. Rodríguez en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*).

De igual manera, autores más tardíos hacen referencia a la ciudad, entre ellos, Ausonio (*Epístola*, XXVI 55-59): “...Que el desterrado Sertorio de nuevo te busque como asiento de su guerra. ¿Es que a quien es honra de mi patria y mía y sostén del senado lo va a retener Bírtilis o Calahorra, pegada a un roquedal o Ilerda, que por las colinas rocosas de caídas ruinas domina el impetuoso Segre?” (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). También Paulino de Nola (*Poema*, X 221-231) dice: “Pues en cuanto a que pones los lugares habitados iberos en ciudades en ruinas y en tus versos escoges villas desiertas, y me echas en cara la montañosa Calahorra y a Bírtilis, colgada de escarpados roquedales y la colina de una Lérida

Pero antes de comenzar con la historia del enclave que nos ocupa, hemos de hacer una breve referencia a las investigaciones que se han ido llevando a cabo sobre este terreno. Al margen de algunas noticias recogidas por historiadores como Jeroni Pujados, M. Olives i Roca o Pleyan de Porta, entre los siglos XVII y XIX, sobre el hallazgo de lápidas y otros objetos como cerámicas, monedas e inscripciones correspondientes al periodo romano de la ciudad (Payà *et al.*, 2003: 279-280), hay que esperar al siglo XX, concretamente a los años 1926-27, para contar con uno de los descubrimientos de mayor entidad dentro del periodo cronológico que nos interesa. Con motivo de la edificación de la estación de ferrocarril, se exhumó una necrópolis situada en lo que en su día fue la prolongación fuera de la ciudad del *decumanus maximus* (Gallart *et al.*, 1985: 8). Hacia la mitad de la centuria R. Pita i Mercè es el investigador encargado de continuar con el aporte de noticias sobre el hallazgo de más restos romanos, tales como muros cerca del río y villas en las áreas conocidas como Torre Llango y Torre Sallas, entre otros. Posteriormente, el Museu Arqueològic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs tomará el relevo en lo que a excavaciones arqueológicas se refiere, las cuales principalmente se centraron, en torno a la década de los sesenta, en la Paeria (Gallart *et al.*, 1986: 7-10). Será, sin embargo, a partir de 1981 cuando la arqueología en Lérida se beneficie de un verdadero impulso en parte influenciado por el comienzo de la sensibilización de la población hacia la importancia de la conservación de estas estructuras y objetos. Además, es la etapa en la que se produjo la colaboración entre los Serveis Territorials de la Generalitat de Catalunya y Las Conselleries de Cultura i Urbanisme, con la creación, por otra parte, de una plaza de arqueología municipal, ya en 1991. También es destacable, en este sentido, el acuerdo del Ayuntamiento y la Universitat ilerdense. Finalmente, en 1992 se creó la Secció Municipal d'Arqueologia, que ha efectuado desde entonces la

postrada, como si en ellas habitara, privado de hogar y de ciudad, fuera de casas y rutas frecuentadas por el hombre: ¿Es que crees, ignorante del universo hispano, que estos son los recursos de la tierra ibera? Pues estás describiendo sólo con Bílbilis, Calahorra, Lérida, una tierra que tiene una Cesaraugusta, y una encantadora Bárcino y una Tárraco que desde un señero cabeza domina el mar." (Trad. J. J. Iso en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). Por último, también debemos traer a colación aquí la celebración de *El Concilio de Lérida* (546 d.C.).

mayoría de las intervenciones en la ciudad, con una más que adecuada metodología arqueológica (Cortés, 2009: 596) (Fig. 1).

Volviendo a la historia de la ciudad, podemos decir que ésta va unida al pueblo de los ilergetes, que es citado por los autores clásicos, no así su *civitas*. Sin embargo, actualmente hay suficientes materiales muebles para pensar que sería el *oppidum* ibérico de *Iltirta* emplazado en el Turó de la Seu Vella (Gil *et al.*, 2001: 74), el núcleo principal de esta población. Con la llegada de los conquistadores, se iniciaría un proceso de fusión de ambas realidades culturales que acabarían materializándose en una refundación, presumiblemente a comienzos del siglo I a.C. (Gil *et al.*, 2001: 173)², en la parte baja comprendida entre el Turó y el río Segre (Payà *et al.*, 2003: 298)³, una zona más fácilmente urbanizable y mejor relacionada con las vías terrestres.

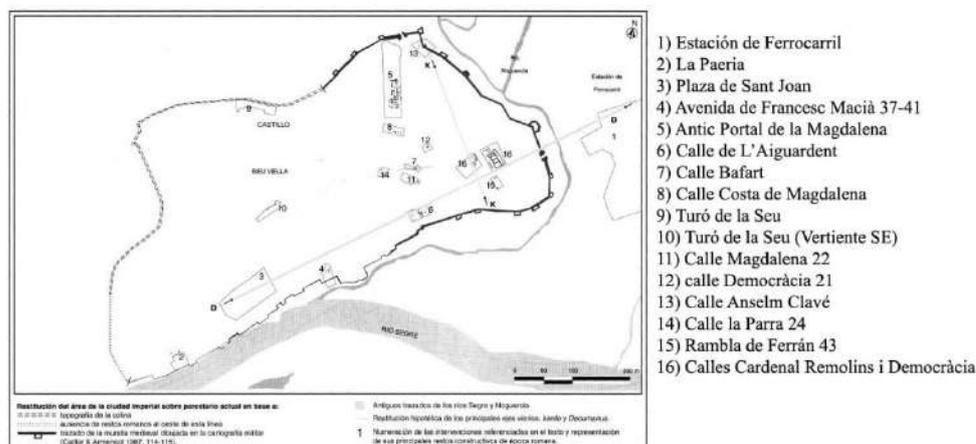


Figura 1: Planta de la ciudad de *Ilerda* con los principales solares excavados (a partir de Gil *et al.*, 2001)

² El periodo correspondiente al siglo II a.C. también es bastante desconocido por el momento. Posiblemente, la ciudad no sufriría un gran cambio respecto a su situación anterior a pesar de que ya se constata la presencia romana. Se ha llegado a especular sobre la existencia aquí de un campamento romano más o menos circunstancial, dada la prolongada situación bélica (Payà *et al.*, 1996: 139).

³ Además de objetos muebles, se han hallado, ahora sí, considerables estructuras que avalan esta información. Para un conocimiento de los distintos restos arquitectónicos anteriores a Augusto, véase Gil *et al.*, 2001: 174.

Se trata de una de las principales plazas en la ruta de penetración hacia el interior del valle⁴, algo que se manifiesta al participar en –o ser escenario de– los principales conflictos que tuvieron lugar en el último periodo de la República. Sabemos que *Ilerda* fue una de las ciudades partidarias de Sertorio, aunque no conocemos qué consecuencias hubo para la misma una vez desaparecido éste. Además, años más tarde, en 49 a.C., en sus cercanías se libró la batalla conocida con el nombre de la propia urbe, la cual era filopompeyana. En ella César venció a Afranio y Petreyo, que controlaban el territorio en ese momento.

No adquiriría su municipalidad hasta la época augústea –la fecha para este suceso oscila entre el 27 y el 16 a.C.– hecho que conllevaría una reestructuración de la ciudad (Gil *et al.*, 2001: 176). Así, comenzaría su etapa de mayor esplendor, ya que fue durante el Alto Imperio cuando el enclave alcanzó su máxima expansión, unas 25 ha. Posiblemente a mediados del siglo II d.C. entró en crisis, no llegando nunca a ser abandonada totalmente. De hecho, en el siglo III d.C. se documenta cierto movimiento comercial (Payà *et al.* 2003: 301 y 308). Incluso posteriormente se constatan etapas de cierta revitalización del territorio: no olvidemos que fue sede episcopal y que existió, más tarde, una importante presencia islámica (Gil *et al.*, 2001: 179).

Como cualquier yacimiento arqueológico bajo una ciudad actual, es complicado conocer las características urbanísticas del antiguo enclave. Por otra parte hay que apuntar, tal y como hemos visto, que son las evidencias arqueológicas de época augústea y posteriores las que permiten aproximarnos a su planta (Fig. 1).

En primer lugar, en lo que respecta a los ejes viarios de la ciudad, existen suficientes indicios para pensar que el *decumanus* discurría paralelo al río Segre, comunicando el puente situado en el extremo occidental con los

⁴ Formó parte del sistema romano de comunicaciones desde de la temprana organización viaria llevada a cabo ya a fines del siglo II a. C., tal y como documenta el miliario con el nombre de Q. Fabio Labeón (*CIL* II 4924), procónsul de la *Citerior* hacia 118-114 a.C. (Gil *et al.*, 2001: 174).

caminos de salida en el este de la misma –actuales calles del Carme y Cardenal Remolins-. Muy probablemente los restos descubiertos en el solar de la Calle Dèmocrazia corresponden al *cardo*, eje perpendicular al anterior (Payà *et al.*, 2003: 304-306).

El conjunto monumental mejor conocido hasta el momento es el que forman las termas situadas en la Calle Cardenal y Remolins, posiblemente de época flavia. Con seguridad, habría un edificio público de cierta entidad en la Plaça Sant Joan, a juzgar por los fragmentos arquitectónicos hallados, que podrían estar indicando la existencia de un templo y/o un pórtico. Algunos investigadores quisieron situar allí el foro, pero es algo que por el momento está en el terreno de la hipótesis. Otras estructuras de época augústea, quizá relacionadas con la actividad fluvial, fueron exhumadas en la Paeria (Payà *et al.*, 2003: 302-303). Por último, también cabe señalar, del mismo periodo, los restos interpretados con cautela como *tabernae*, en el Carrer Aiguarent (Payà *et al.*, 1996: 130).

En lo que respecta a la arquitectura doméstica, A. Cortés recoge cuatro posibles unidades (Cortés, 2009: 349-369 y 595-614), aunque la propia autora afirma que, ante la imposibilidad de realizar una excavación en extensión, los datos no son concluyentes, no pudiendo exponer así una evolución clara del hábitat (Cortés, 2009: 612). Éstas son las situadas en L' Antic Portal de Magdalena, en Calle Magdalena 22, en la Calle Francesc Macià 37-41, y en el solar de INT-148; todas ellas datadas con posterioridad al cambio de Era. Se constata en estas viviendas la utilización de la planta con patio porticado y un sistema constructivo basado en muros elaborados con piedras irregulares a hueso o ligadas entre sí con barro.

Por nuestra parte, sólo podemos abordar la *domus* hallada en L'Antic Portal de Magdalena, ya que ha sido la única que, por el momento, ha aportado restos pictóricos.

2.- VIVIENDAS

2.1. Casa de l'Antic Portal de Magdalena⁵

2.1.1.- Cronología:

Primera mitad del siglo I d.C.-finales del siglo III o comienzos del IV d.C.

2.1.2.- Descripción:

Por los materiales exhumados durante la excavación, la vivienda se erigiría en torno a la primera mitad del siglo I d.C. Se constatan en ella varias reparaciones que afectan a puertas y otros vanos, lo que, según sus investigadores, no se debe interpretar como distintas fases constructivas sino que son pequeños arreglos producidos por el lógico desgaste de la casa transcurrido cierto periodo de tiempo. El abandono de la misma se produciría a partir del siglo II d.C., durante un proceso que se prolongaría hasta finales del siglo III o principios del siglo IV d.C. (Lorient y Oliver, 1992: 40-80; Payà *et al.*, 2003: 283-284).

Se trata de una residencia no excavada en su totalidad, si bien se conoce una gran extensión, 900 m², que posiblemente corresponda a la zona de servicios⁶. Se organizó en una estructura rectangular, erigida con una serie de muros que presentan una gran variedad en su técnica constructiva. En la fachada posterior hallamos *opus quadratum*, mientras que algunos de los muros interiores están realizados con una técnica similar al *opus africanum*. En las habitaciones más pequeñas encontramos un aparejo análogo al anterior pero más pequeño y con una disposición menos cuidada. También se documentan, en estancias posiblemente más secundarias, muros con piedras pequeñas e irregulares unidas con barro. Finalmente, otras muchas paredes

⁵ Gallart *et al.*, 1985: 53-63; Puig y Lázaro, 1985-1986: 83-88; Lorient y Oliver, 1992; Julià *et al.*, 1989; Payà *et al.*, 1996: 119-149; Gil *et al.*, 2001: 164-165; Payà *et al.*, 2003: 283-284; Uribe, 2008: 339-340; Cortés, 2009: 350-358.

⁶ La parte noble quedaría bajo la Calle Pi i Margall (Lorient y Oliver, 1992: 29-40 y 78-79, Cortés, 2009: 353).

presentan un zócalo de piedra y un recrecimiento de adobe (Loriente y Oliver, 1992: 34-48; Cortés, 2009: 352).

En lo que respecta a su distribución interna, se han diferenciado un total de treinta estancias diferentes difícilmente identificables, ya que el espacio en sí se halló profundamente modificado por la existencia de pozos islámicos posteriores. La planta refleja (Fig. 2), por lo menos, tres zonas de hábitat por la existencia de patios exteriores.

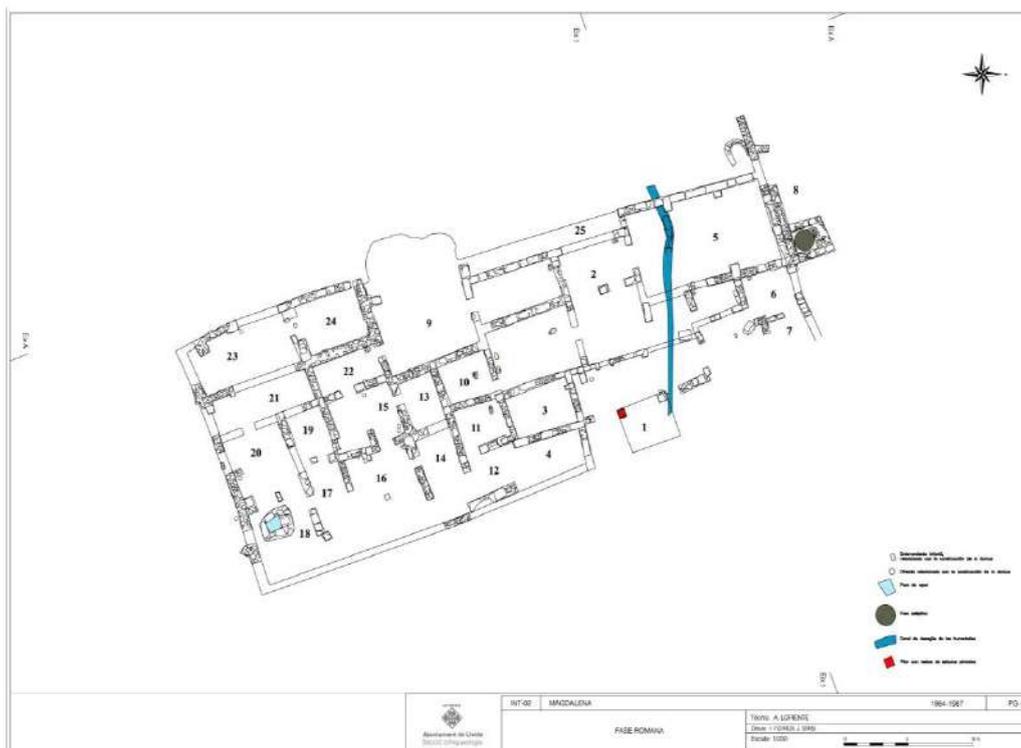


Figura 2: Planta de la *domus* hallada en L'Antic Portal de Magdalena en Lérida (Ajuntament de Lleida. Arxiu Arqueològic. Inma Ferrer y Jordi Sirisi. Con la numeración de Cortés, 2009).

Uno de los espacios más destacados es la habitación 1. Aunque no está excavada en su totalidad, el hallazgo de dos pilares en el centro ha sido suficiente para establecer la hipótesis de que se trata de un espacio porticado y por tanto abierto. Asimismo, otro ambiente de sumo interés es la habitación 2 –al oeste del posible patio porticado y conectado con el mismo a través de un corredor amplio-, de grandes dimensiones y comunicada también con otro

espacio abierto (9). Se ha querido ver en ella una zona destinada al almacenamiento de grano y de vehículos (Lorient y Oliver, 1992: 32-34). Por otro lado, se cree que entre las habitaciones 10-24 se encontrarían los dormitorios del servicio y la cocina. En el resto de estancias no ha sido posible averiguar su funcionalidad concreta, más allá de su uso como almacén. Sí es cierto que la habitación 6 ha sido interpretada como un posible *cubiculum* al hallarse una división de la misma en dos espacios (Lorient y Oliver, 1992: 33). Sin embargo, los propios investigadores afirman que los materiales exhumados no son suficientemente definitivos.

En definitiva, se trata de estancias relacionadas con actividades de negocio o artesanales llevadas a cabo por el propietario⁷. A este respecto se exhumaron una serie de materiales que por su aspecto estaban vinculados al horno de un taller cerámico (Cortés, 2009: 354).



Figura 3: Restitución hipotética de la *domus* de l'Antic Portal de Magdalena de Lérida (Ajuntament de Lleida. Arxiu Arqueològic. Frances Riart)

Los pavimentos de la mayoría de estancias son de tierra

batida, aunque cabe destacar que durante la excavación se hallaron fragmentos de *opus sectile* de diferentes colores (Lorient y Oliver, 1992: 39-40), quizá correspondientes a la zona noble.

⁷ A. Lorient y A. Oliver (1992: 78) creyeron que estos ambientes se correspondían con la *pars rustica* de una villa. Sin embargo, hoy en día sabemos que la residencia quedaría dentro de los límites de *Ilerda* (Gil *et al.*, 2001: 167-168; Payà *et al.*, 2003: 291-292).

2.1.3.- Decoración pictórica:

Las piezas que a continuación exponemos, y que tuvimos la oportunidad de estudiar directamente⁸, se encontraban almacenadas en los depósitos del Ajuntament de Lleida, tras ser hallados tanto *in situ* como en estado fragmentario. A. Lorient y A. Oliver, en su publicación monográfica sobre la *domus* que nos ocupa (1992: 39), ya testimoniaron su existencia junto con otros fragmentos decorativos correspondientes a épocas posteriores⁹. Más recientemente, A. Cortés (2009: 355) también se ha hecho eco de su hallazgo¹⁰.

CONJUNTO ILE.2.1.3.1.

Está formado tanto por la placa que se halló *in situ* en uno de los pilares de la habitación 1 (Fig. 2) como por tres fragmentos exhumados durante la excavación de dicha estancia.

Características técnicas

a) Mortero: No ha sido posible realizar análisis químicos, pero algunos de sus componentes se observan a simple vista. Los fragmentos constan de tres capas, la última de las cuales no se ha conservado:

1ª capa: 0,3 cm.

2ª capa: 2,5 cm.

3 capa: 0,5 a 0,7 cm.

⁸ Queremos agradecer la inestimable ayuda prestada por todo el personal de la sección de Arqueología del Ajuntament de Lleida, especialmente A. Lorient, quien no sólo nos permitió el acceso y análisis de las piezas que presentamos, sino que nos proporcionó una amplia documentación sobre las mismas.

⁹ La mayoría de los fragmentos almacenados habían perdido ya la capa pictórica por lo que fue imposible su estudio.

¹⁰ En el trabajo de esta autora se observa cierta confusión, ya que argumenta que los restos fueron hallados en el pilar central de la habitación 2 cuando en realidad se exhumaron en el pilar -y junto a él- del posible patio abierto, es decir, en la habitación 1 (Fig. 2). Es importante que maticemos esto para comprender las conclusiones a las que hemos llegado tras su análisis.

Se trata de un mortero realizado a base de cal y arena. Su color blanquecino y grisáceo indica el predominio del primero de los componentes. En todas las capas se documentan grandes nódulos de cal y de carbones. Este último material pudo añadirse para sumar a la composición propiedades aislantes¹¹.

b) Sistema de sujeción: No contamos con la última capa de enlucido. Sin embargo, en las fotografías realizadas durante el curso de la excavación del pilar al que pertenecen estas pinturas, se observan una serie de incisiones en diagonal, posiblemente para adherir la pintura. Por otro lado, en uno de los fragmentos se constata la pequeña impronta de un filamento, lo cual quizá esté indicando que se añadió paja troceada para aumentar la sujeción (Fig. 4).

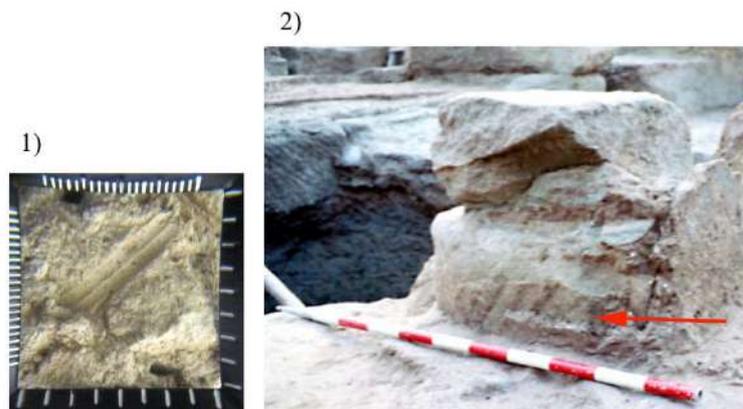


Figura 4: 1) Mortero con impronta de filamentos; 2) Incisiones oblicuas en el pilar de la habitación 1 de la domus hallada en L'Antic Portal de Magdalena en Lérida (Foto de L. Íñiguez y Ajuntament de Lleida. Arxiu Arqueològic. Clara Lorencio).

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Constatamos el uso del negro, el rojo y el blanco. El negro, utilizado como color de fondo en uno de los sectores, se halla

¹¹ El carbón vegetal es un material poroso, por lo que, como la cerámica (véase, por ejemplo, conjunto BIL.3.1.3.4.), también se solía añadir a los morteros de los conjuntos que iban a estar expuestos a cambios de temperatura o a ambientes húmedos, para proteger así la capa pictórica.

perfectamente incrustado en la primera capa de mortero, lo que nos indica que la pintura fue realizada al fresco.

Respecto al orden de aplicación del color (Fig. 5), se aprecia claramente que, en el fragmento de fondo negro, primero fue extendido este pigmento para luego salpicar sobre él las manchas rojas de forma oblicua y descendente. Esta dirección no se aprecia en las piezas de fondo blanco, donde primero se esparcieron las manchas negras para luego aplicar las de color rojo, que quedan por encima de éstas.

e) Particularidades: Además de las manchas negras y rojas, visualizamos una de color granate lo que nos incita a pensar que este pigmento también fue utilizado para la decoración de la estancia. Recordemos que los colores utilizados para realizar los moteados de las zonas inferiores de una decoración suelen ser los empleados para pintar otros sectores de la pared.

Son fácilmente observables los goterones del moteado que indican que la decoración se realizó sin ningún tipo de cuidado y atención.

Descripción y restitución hipotética

Zona inferior: Creemos que tanto las piezas halladas en estado fragmentario como las placas *in situ* corresponden a la decoración del pretil realizado en piedra sobre el que apoyaban los pilares de la habitación 1 identificada como un espacio abierto (Figs. 2 y 3). Este sector y la pintura conservada en el mismo tienen una altura de 0,20 m (Loriente y Oliver, 1992: 32 y 39).

A juzgar por las piezas encontradas en su lugar de origen, parece que la mitad inferior del poyo de la estructura estaba decorada con un fondo blanco y manchas muy gruesas –que llegan a alcanzar los 2 cm de diámetro– rojas, negras y granates. La mitad superior de este mismo sector se decoró con fondo negro y manchas únicamente en color rojo. La unión entre ambos campos no parece enmascararse por ninguna banda o filete, aunque puede haber ocurrido

que se haya deteriorado hasta tal punto que hoy en día sea imposible su observación.

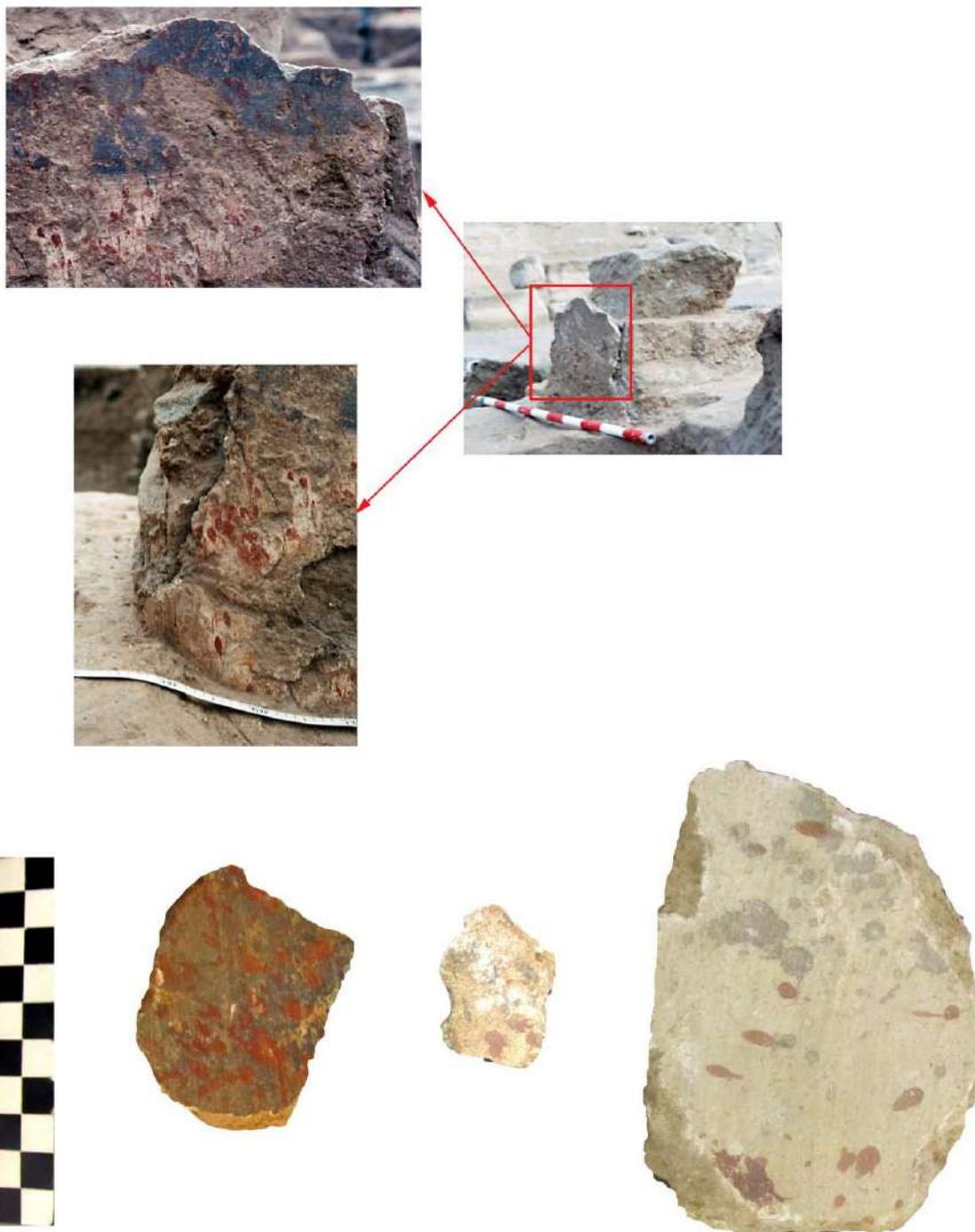


Figura 5: Pintura *in situ* y piezas asociadas halladas en el pilar de la habitación 1 de la *domus* de L'Antic Portal de Magdalena de Lérida (Foto de L. Íñiguez y Ajuntament de Lleida. Arxiu Arqueològic. Clara Lorencio)

Estudio estilístico

Zona inferior de fondo blanco y negro con moteado a base de manchas (Fig. 5): Quizá nos encontremos ante la prueba de que, para que la decoración realizada a base de moteados nos pueda aportar datos cronológicos, no afecta tanto el color de fondo como la técnica de ejecución del salpicado, tal y como hemos concluido a la hora de analizar los fragmentos del conjunto CAES.4.1.3.1.

Teniendo en cuenta lo anterior, es evidente que el moteado aquí se presenta como un mero recurso ornamental donde se ha perdido toda pretensión de emular cualquier roca a través de las gotas, por tanto se trata de una pintura que nos lleva directamente a la segunda mitad del siglo I d.C. Por otro lado, en las piezas de fondo negro, el moteado está realizado con un solo color, algo propio también de esta etapa, fenómeno ya estudiado y expuesto cuando hemos abordado las pinturas procedentes de la Calle Palomeque de Zaragoza (CAES.5.1.3.2.). En este mismo conjunto hemos comprobado igualmente que las manchas así realizadas sobre fondo amarillo o blanco son propias de época flavia o comienzos del siglo II d.C.

Datación

La excavación en este caso nos proporciona materiales suficientes para tratar de datar el edificio de forma directa. En los niveles de preparación y construcción del mismo se observan fragmentos de *terra sigillata* itálica junto con formas de *terra sigillata* sudgálica y de paredes finas. Esto parece indicar que esta parte de la *domus* se erigió en la primera mitad del siglo I d.C. Ahora bien, los mismos investigadores de la vivienda afirman que la mayoría de material, y por tanto la época de utilización plena de la estructura, corresponde al último cuarto del siglo I d.C. y la primera mitad del II d.C. Así parece probarlo la abundante presencia de *terra sigillata* africana A (Lorient y Oliver, 1992: 77; Cortés, 2009: 351).

La datación indirecta que podemos aportar basada en criterios estilísticos no hace sino confirmar dicha cronología. La decoración del pretil de la habitación 1 parece corresponderse con una de esas reparaciones o reformas –recordemos que no hablamos de fases constructivas en esta vivienda (*supra*)- realizadas durante el periodo flavio o a comienzos del siglo II d.C., por tanto a la etapa de mayor dinamismo de la casa.

Conclusiones

Hemos analizado una pintura menor realizada para una estancia perteneciente a la zona de servicios de una gran *domus*. Así las cosas, no podemos establecer conclusiones específicas sobre la pericia del taller ya que, evidentemente, aunque éste hubiera tenido una calidad manifiesta, sería algo indemostrable aquí por las características que acabamos de señalar.

Sin embargo, no debemos pasar por alto este conjunto ya que, por un lado, avala la cronología propuesta por los investigadores, y además se puede tomar como argumento de peso para confirmar que los dos pilares exhumados en la habitación 1 formaban parte de la estructura de un espacio abierto. Así parece demostrarlo, como hemos apuntado más arriba, la presencia de carbones en el mortero de la pintura.

Por último debemos apuntar un dato de sumo interés. Los materiales aportados por esta *domus*¹² revelan un eclecticismo a caballo entre el mundo ibérico y el romano. Sin embargo, otros aspectos tales como la técnica constructiva e incluso la decoración que hemos analizado, absolutamente romanas, indican que la morada no se aleja del fenómeno apuntado por A. Cortés tras analizar el hábitat doméstico de *Ilerda* (Cortés, 2009: 614). No hay duda de que a finales del siglo I d.C. encontramos en este enclave una sociedad plenamente romanizada, formada por colonos procedentes de Italia y/o por

¹² Entre ellos destaca la presencia de pequeñas figuras de terracota de características ibéricas y de cerámicas de tradición indígena (Lorient y Oliver, 1992: 73-77).

grupos sociales indígenas que se han adherido a las costumbres y los modos de vida de la nueva cultura.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Sólo contamos con este conjunto de tal forma que no podemos realizar un análisis sobre el discurso decorativo de la vivienda. En cualquier caso, conviene remarcar que, dado que el pigmento rojo es el que más importancia adquiere en el moteado del pretil, creemos que no resultaría extraño que los pilares estuvieran pintados de este color tal y como se muestra, acertadamente, en la restitución de la casa (Fig. 3).

ARCOBRIGA

(Monreal de Ariza, Zaragoza)

XIII

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

II/I a.C.-IV d.C.

1.2. Descripción

El yacimiento de *Arcobriga*¹ se encuentra ocupando enteramente un monte, el Cerro del Villar, con una superficie total de 15 ha. Está limitado por el norte por el río Jalón, y por su lado oriental y occidental por el Maritaja y el Torrehermosa, de curso estacional (Caballero, 1998: 2-5; 1999: 97-98; 2003: 26; Uribe, 2008: 53). También hemos de señalar que se une por el sur a una estructura montañosa a través de una suerte de istmo². Cronológicamente, la ciudad romana surgiría a finales del siglo I a.C.³ y perduraría hasta el inicio de su decadencia en el siglo II d.C. (Beltrán, 1987: 66), sobreviviendo una población residual hasta el siglo IV d.C.⁴.

¹ Algunos autores clásicos nos transmiten noticias sobre *Arcobriga*: es mencionada por Plinio (*Historia Natural*, III 24), Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 58), el *Anónimo de Rávena* (IV 43, 17) y el *Itinerario de Antonino* (437, 1; 438, 13).

² Sobre la ya superada polémica de la situación de *Arcobriga*, véase Caballero, 1998: 2-5.

³ Se han documentado la existencia de pavimentos en *opus signinum*, los cuales serían anteriores a la etapa de mayor auge del yacimiento. En cualquier caso, culturalmente, el signino se integra perfectamente en el panorama de romanización que presenta el enclave (Beltrán, 1987: 22, lám. XX; Caballero, 2003: 29)

⁴ A juzgar por los materiales, parece que el siglo I d.C. es el periodo de mayor auge de la ciudad. Efectivamente, sería en época de Augusto cuando la nueva población estipendiaria se instalaría sobre anteriores bases indígenas –como mínimo correspondientes a los dos últimos siglos a.C.- aprovechándose así de una situación estratégica privilegiada. Sería entonces cuando se

En la última década este yacimiento ha visto confirmada su municipalidad flavia, gracias a G. Alföldy (2001: 249), quien revisando una inscripción datada en época flavia: *Quirina tribus de C. He[ius] Mansu[etus]* con *origo de Arc[ob(riga)]*, demostró la adscripción de esta comunidad a dicha tribu, como consecuencia de esta municipalidad flavia (Beltrán, 2000b: 92; Andreu, 2003: 169).

El yacimiento comenzó a excavar en los primeros años del siglo XX por parte de D. Enrique Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo, quien puso al descubierto la práctica totalidad del mismo; sin embargo, su manuscrito *Páginas de la Historia Patria por el azadón arqueológico*, permaneció inédito hasta 1987 (Beltrán, 1987). Es cierto que parte de su trabajo quedó reflejado ya en 1909 con la publicación de *El alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*. De todas formas, aunque el territorio –o alguno de sus aspectos concretos– fue descrito en ciertas publicaciones (Mélida, 1925: 103; Galiay, 1946: 141; Abbad, 1956: 29)⁵, habrá que esperar a trabajos como los de C. Caballero, principalmente (Caballero, 1998; 1999 y 2003), para contar con un verdadero análisis de la ciudad.

Hay cierta diversidad de opiniones en lo que respecta a la trama urbana. Mientras que C. Caballero aboga por unas líneas urbanísticas generales en las que estarían ausentes los tradicionales ejes *cardo* y *decumanus*, y donde tampoco jugarían un papel importante como ejes vertebradores del territorio las puertas principales de la muralla, M. Beltrán, siguiendo al Marqués de Cerralbo, cree en una supuesta ordenación generalizada. Estas hipótesis, evidentemente, condicionan sus interpretaciones acerca de la red viaria. Así, el primer autor piensa que ésta se adaptaría a la morfología del terreno,

remodelaría la ciudad. La numismática mantiene cierta densidad hasta Adriano, y es significativa la *sigillata* hispánica hasta la segunda mitad del siglo II d.C. Lo mismo se concluyó del estudio de las cerámicas pintadas, las lucernas y las fíbulas (Beltrán, 1987: 65; Caballero, 2003: 29).

⁵ En las obras citadas, hemos señalado aquellas páginas en las que, además de hablarse de *Arcobriga* –siembre basándose en las palabras del Marqués de Cerralbo, sin una investigación directa, por tanto– se dan algunas descripciones sobre los fragmentos pictóricos hallados.

apostando el segundo por unas calles orientadas siguiendo unos mismos ejes ordenados (Caballero, 1999: 98; 2003: 28; Beltrán, 1987: 65). Ambos coinciden en que los tipos de *insulae* escogidos no repiten un módulo estable, sino que aprovechan al máximo el espacio con cierta tendencia, si se quiere, al cuadrado.

Están de acuerdo también en la existencia de un complicado sistema poliorcético así como de importantes construcciones públicas dispersas por la trama urbana, tales como un teatro, unas termas, un foro abierto, una basílica y un gran aljibe (Beltrán, 1987: 65; Caballero, 1999: 98; 2003: 27-28). Sin duda los dos siguen las indicaciones de Cerralbo (Aguilera y Gamboa, 1909: 115-116 y 118).

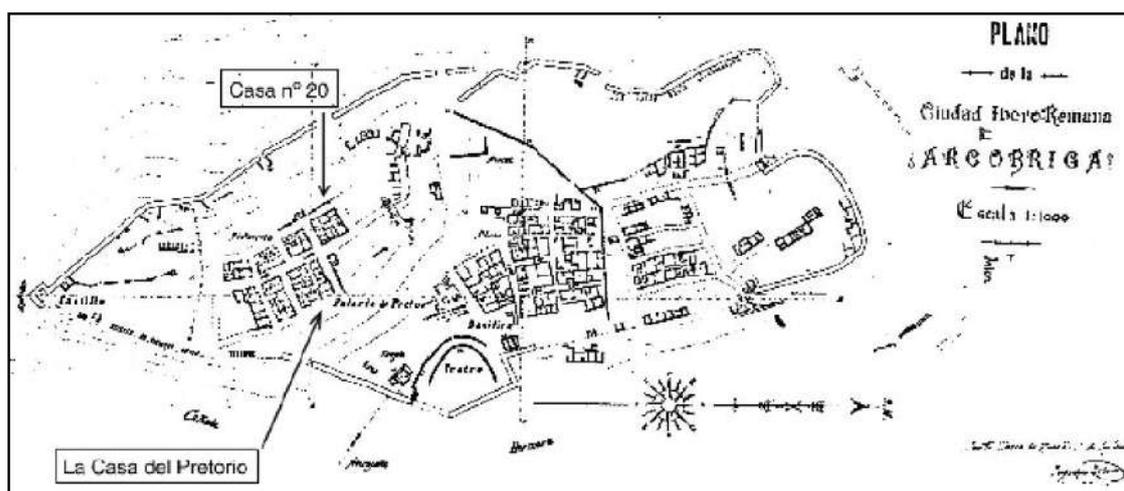


Figura 1: Plano de la ciudad de Arcobriga (Urbe, 2008)

En lo que respecta a las viviendas, pueden identificarse como tales muchas de las estructuras que el Marqués puso al descubierto sin interpretarlas de esta manera. Actualmente, sí se consideran casas, a juzgar por el plano dibujado de la ciudad (Beltrán, 1987: lám. LIX; Caballero, 1999: 98; 2003: 29). En cualquier caso, y en opinión de C. Caballero, la planta de Arcobriga que nos llegó de Cerralbo es muy poco reconocible y de ella sólo se podría afirmar que presenta una gran variedad de construcciones privadas (Caballero, 1999: 98). P. Uribe, por su parte, sostiene que debido a la falta de

una verdadera planimetría de los restos y a la reexcavación de algunas estructuras, no se puede establecer una verdadera tipología doméstica en el yacimiento (Uribe, 2008: 54).

Así las cosas, en lo que respecta a los espacios privados se distinguen tres zonas: la superior, la central, cercana al supuesto teatro, y la inferior, separada de las otras dos por un muro transversal (Caballero, 1999: 99). Destaca el grupo de habitaciones designado con el número 20 y, especialmente, el correspondiente al número 30 (Fig. 1), que el Marqués interpretó como un *praetorium* (Beltrán, 1987: lám. XXI; Caballero, 2003: fig. 10):

“Fue este un hermoso y artístico palacio en donde residiese el gobernador y aún el propretor cuando en paz se hallaba el territorio, o el procónsul en las infinitas ocasiones de guerra...” (Aguilera y Gamboa, 1909: 115)

Nos centraremos en esta construcción debido a la importancia de sus conjuntos decorativos.

2.- VIVIENDAS

2.1.- La Casa del Pretorio⁶

2.1.1.- Cronología:

Momento avanzado del I d. C.

2.1.2.- Descripción:

Se trata de una construcción que en un primer momento fue identificada erróneamente por el Marqués de Cerralbo, como hemos apuntado, como un pretorio (Aguilera y Gamboa, 1909: 115; Beltrán, 1987: 29-32, lám. XXI). En realidad es una vivienda; además, el citado autor también se equivocó en su cronología pues su construcción se produjo en un momento avanzado del siglo I d.C. –a juzgar por los elementos decorativos y epigráficos (Beltrán, 1987:

⁶ Aguilera y Gamboa, 1909: 115; Beltrán, 1987: 29-32; 2003: 32; Guiral, 1991a: 192; Guiral y Mostalac, 1992: 99-100; Caballero, 1999: 102; 2003: 29; Uribe, 2008: 55.

31, nota 54; Guiral, 1991a: 192; Caballero, 1999: 102; 2003: 29)- y no en el siglo II, como decía el Marqués (Uribe, 2008: 55). Es cierto que sufrió reformas en dicha centuria, cuyas huellas pudieron ser la base de su confusión (Guiral, 1991a: 192).

Su planta, ligeramente trapezoidal –de 692 m²-, es de tipo itálico. M. Beltrán la integra dentro del grupo de casas hispanorromanas en las que el peristilo asume la posición central, muy características a partir de la época augústeo-tiberiana (Beltrán, 2003: 32) (Fig. 2).

Según C. Caballero, se organizó en dos niveles, situándose la mayoría de estancias en el piso superior –el inferior sólo contaba con dos- (Caballero, 1999: 99; 2003: 29), algo que no comparte M. Beltrán, quien no ve clara la conexión de la terraza inferior con el resto del edificio (Beltrán, 1987: 31, nota 54). Tuvo una distribución interna en torno a un patio central porticado, ligeramente descentrado, con doce columnas. Es una casa típicamente romana en la que los espacios públicos se alinean con el eje de la puerta principal, ya que desde la calle se verían las *fauces*, el *viridarium* y el *tablinum*, en el caso de que el acceso principal estuviera en la misma planta.

Cabe detenerse sobre esta última cuestión: la vivienda contó con tres accesos –dos de ellos en el piso superior, y el principal en el inferior-. El Marqués de Cerralbo ya manifestó que había una entrada desde una calle lateral, a través de un pasillo o *prothyrum* que desembocaba en el patio central. También tuvo en cuenta el ingreso principal mediante una escalinata que comunicaba los dos niveles de la casa así como el patio y el pórtico (Aguilera y Gamboa, 1909: 115; Beltrán, 1987: lám. XXI). Además, C. Caballero comprobó la existencia de otro que Cerralbo no había señalado en su croquis, el situado en la parte alta de la casa, en la fachada occidental. A través de unas estrechas *fauces* paralelas al *tablinum*, se desembocaba en una esquina del *peristylum* (Caballero, 1999: 99 y 108-109, láms. I y II).

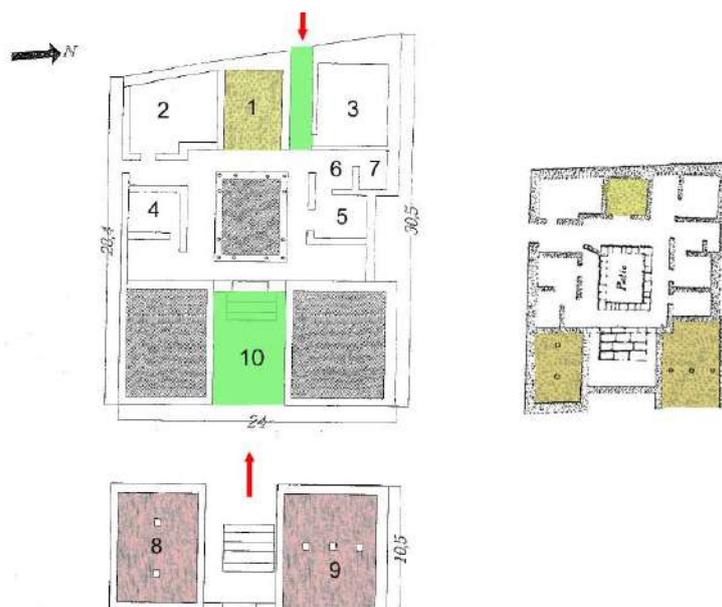


Figura 2: Planta de la Casa del Pretorio de *Arcobriga* (Uribe, 2008)

En lo que respecta a las habitaciones que componían esta casa, en la planta inferior contamos con dos estancias (8 y 9) de almacenaje, o tal vez *tabernae*, que posiblemente se cubrieron con una techumbre de madera (Caballero, 1999: 100; Uribe, 2008: 56). A pesar de que el Marqués de Cerralbo identificó claramente los ambientes abiertos al patio como *tabularium*, *triclinium*, *oecus*, *cubicula* y *contubernia* (Aguilera y Gamboa, 1909: 115), lo cierto es que es difícil conocer realmente la funcionalidad estos espacios. Sí parece que el autor no se equivocó a la hora de interpretar uno de ellos –el situado a la izquierda de lo que él consideró como la entrada de la casa- como un lugar donde se transformaban alimentos, a juzgar por el molino de mano hallado. Por lo demás, se puede argumentar, por los datos que poseemos, que la habitación 1 es el *tablinum* o una sala de recepción (Uribe, 2008: 56).

Antes de examinar la ornamentación pictórica de la casa, vamos a detenernos sucintamente en el resto de elementos decorativos documentados (Guiral, 1991a: 190; Caballero, 1999: 102). En primer lugar, contamos con un capitel corintio que Cerralbo atribuyó a un gran pórtico de ingreso, y que se data en el siglo I d.C. También tenemos 26 fragmentos de capiteles de orden toscano, seguramente destinados a recubrir las columnas del peristilo, con una

decoración basada en un friso de ovas y flechas en el equino circular. Estuvieron todos ellos pintados en blanco y, en algunos casos, se observa una capa subyacente en tono ocre.

2.1.3.- Decoración pictórica⁷:

Las pinturas que vamos a analizar proceden todas de las excavaciones llevadas a cabo por el Marqués de Cerralbo, el cual ya indicó que los restos aparecieron en distintas habitaciones (Aguilera y Gamboa, 1909: 116).

El estudio de los fragmentos fue realizado por C. Guiral y A. Mostalac (Guiral, 1991a; Guiral y Mostalac, 1992), quienes no pudieron individualizar con precisión las decoraciones que ornaron las diferentes estancias descritas al hallarse éstos mezclados en una caja (Beltrán, 1987: lám. XXIII). Conscientes de que pertenecían a ambientes diversos, elaboraron una agrupación de las piezas basándose en las características técnicas de los morteros y en el repertorio ornamental. Según estos criterios, diferenciaron seis conjuntos, de los cuales vamos a tener en cuenta los que se adaptan cronológicamente al periodo que tratamos en el presente estudio⁸.

CONJUNTO ARC.2.1.3.1.

Características técnicas

a) Mortero: Los fragmentos cuentan con un mortero formado por cuatro capas:

1^a capa: 0,3 cm.

2^a capa: 0,7 cm.

3^a capa: 1,5 cm.

⁷ Guiral, 1991a; Guiral y Mostalac, 1992.

⁸ De los seis conjuntos estudiados, examinaremos los cinco primeros ya que el sexto ha sido fechado en siglo II d.C.

4ª capa: 2,5 cm.

Está compuesto por cal, corpúsculos de calcita, arena, agua y grava, aunque este último componente sólo se encuentra en la cuarta capa, mientras que la primera, sobre la cual se pintó, sólo está formada por cal. Por lo demás, como es habitual, los materiales aumentan en finura y disminuyen en grosor conforme se acercan a la superficie pictórica.

b) Sistema de sujeción: Se aprovecharon las irregularidades propias del muro para asegurar el enlucido, algo que sabemos por la impronta de los adobes o piedras en el reverso de las piezas.

c) Trazos preparatorios: Se ha documentado el uso del compás para la realización de la cenefa calada.

d) Colores y técnica pictórica: Visualizamos fundamentalmente un rojo sin brillo, lo que puede indicar su probable procedencia del óxido de hierro, el negro, el verde, el amarillo, el violeta y una amplia gama de ocres. Probablemente los colores de fondo fueron aplicados al fresco y los motivos ornamentales con el enlucido ya seco.

e) Particularidades: Uno de los brazos del compás descrito es un pincel en lugar del tradicional punzón que deja la incisión en la pared y luego se oculta con la pintura.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: Estuvo compartimentado como así lo demuestra el único fragmento conservado que pertenece a esta parte de la pared. Es de fondo rojo decorado con una banda de gotas de agua rematadas por puntitos sobre un doble filete blanco. Otro filete del mismo color separa este compartimento de otro, un campo de color verdoso.

La transición entre el zócalo y la zona media se realiza mediante una banda blanca de 7 cm decorada con estilizaciones de flores de loto rojas y motivos en V y M.

Zona media: Seguramente se resolvió con una alternancia de paneles anchos de fondo rojo y estrechos de fondo negro. Los primeros contaron en su interior con una orla calada basada en una sucesión de tres cuartos de círculo y cuyos extremos, entre los que se sitúan pequeños trifolios, se enroscan en volutas. También se documenta una guirnalda formada por pequeñas hojas en el interior de los paneles, sin que podamos decir más sobre su posición exacta.

Los interpaneles están decorados con candelabros torsos, consistentes en dos tallos blancos que nacen de una vasija y se entrecruzan en torno a un vástago central de color verde. Hay una serie de pequeñas hojitas de color violeta.

Presumiblemente, la separación entre paneles e interpaneles se llevó a cabo por medio de una banda verde flanqueada por filetes blancos, aunque es algo que no podemos asegurar.

Hay otros fragmentos de los que no sabemos su situación dentro del muro, pero que indican la existencia de elementos decorativos sobre un fondo rojo, tales como objetos colgantes por medio de un lazo. Un ejemplo sería el tamboril que ha llegado hasta nosotros. También contamos con la parte superior del cuerpo de un cisne, muy similar al ya descrito en el yacimiento bilbilitano⁹, sobre el mismo fondo que el objeto anterior.

Estudio estilístico

Banda con gotas de agua coronadas por puntos sobre un doble filete blanco (Fig. 3): El motivo de las gotas o puntos que quedan suspendidos en el aire es muy frecuente en pintura mural romana, muchas veces formando parte

⁹ Véase conjunto BIL.8.1.3.1.

de las orlas caladas. A veces aparece de manera protagonista, y otras como elemento secundario, encerrado en otro tipo de formas.

Se documentan muchas paredes pompeyanas que presentan este tipo decorativo, sobre todo aquellas sujetas a un IV Estilo, como así se demuestra en el *triclinium* de la Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7-8) (Strocka, 1984b: 28, fig. 27), en la Casa del Championnet (VIII 2, 1) (De Vos, 1977: 37-38, lám. 44, fig. 59) y la Casa di Ganimede (VII 13, 4) (De Vos, 1982: 340-341, lám. 126,3, fig. 17), entre otras. Su emplazamiento varía y lo podemos encontrar tanto en zócalos como en paneles medios y techos, aunque este último caso es más infrecuente (Fernández, 2008: 264). Lo hallamos en la misma situación que la nuestra, por ejemplo, en la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7) (Seiler, 1992: figs. 417, 421 y 425), en la Casa dei Vetti (VI 15, 1) y en la Casa del Menandro (I 10, 4) (Barbet, 1981a: 949-950, fig. 5).



Figura 3: Orlas caladas, friso y guirnalda procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir de la foto de C. Guiral)

Es cierto que en las provincias el motivo está menos difundido. Se constata, por ejemplo, en la zona media de las termas de Vindonissa, fechadas entre el 60 y el 70 d.C. (Drack, 1950: 122-124, fig. 133; Fuchs, 1989: 50-52, fig. 15b), en Kaiseraugst y Wengen, en Suiza (Drack, 1950: 86 y 120, figs. 71 y

123), y en la Villa de Quillanet, en la localidad francesa de Bizanet (Sabrié y Demore, 1991: 88). Un caso más tardío, ya de comienzos del siglo II d.C., es el de las pinturas de Tréveris (Steiner, 1927: 62, figs. 13-14).

En *Hispania* destacamos los conjuntos exhumados en las termas de *Bilbilis* (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.), sobre fondo negro y también en el zócalo; las de *Astorga* en la zona media y sobre fondo negro (Luengo, 1956-1961: 168-170, láms. CXXIX y CXXXI) y las de *Carthago Nova*, concretamente las presentes en la zona media del conjunto B de la *Domus* de la Fortuna, sobre fondo rojo (Fernández, 2008: 263-265).

Orlas caladas (Fig. 3): Es el ornamento característico del IV Estilo Pompeyano, si bien se constata ya en la fase IIb del III Estilo, como podemos comprobar en las Casas de *Caecilius Iucundus* (VI 1, 26), *Trebius Valens* (III 2, 1) y *Paquius Proculus* (I 7,1) (Bastet y De Vos, 1979: 93 y 224, tav. LII, 92). Aparece en las tres zonas de la pared e incluso en las cubiertas, si bien su ubicación habitual es formando parte de los paneles medios. A. Barbet contabiliza en Pompeya, Bolsena, Herculano, Stabia y Oplontis 380 ejemplos, que ordena en catorce grupos a los que suma uno de “varios” (Barbet, 1981a: 918). Hasta la clasificación realizada por esta autora y la recopilación de U. Riemenschneider (1986a), no había ni una terminología ni una tipología establecida. Actualmente y gracias a esta categorización, se han ido sucediendo muchos avances al respecto, llegando a saber qué tipo es el más utilizado, o incluso a individualizar talleres por la elección y forma de ejecución de los motivos (Fuchs y Dubois, 1997: 178, figs. 4 y 6)¹⁰ aunque esto ha sido puesto en tela de juicio por otros investigadores.

Los ejemplos que encontramos en *Arcobriga* se incluirían en los siguientes grupos: las gotas de agua que acabamos de tratar de manera aislada en el apartado anterior, pertenecen al grupo V tipo 30 “Líneas de motivos repetitivos” (Barbet, 1981a: 949, fig. 5); los tres cuartos de círculo al grupo X

¹⁰ Así lo afirman ambos autores al analizar dos conjuntos de la Villa romana de Contigny.

tipo 120 “Tres cuartos de círculos sin alternancia con motivos intercalados”, del cual tenemos un ejemplo muy similar en la Villa de *San Marco* de Stabia (Barbet, 1981a: 981, fig. 26).

No solemos contar con paralelos exactos de una orla calada, pero esto no indica la excepcionalidad del ornamento sino que las posibilidades que otorgaban la combinación de los distintos elementos que formaban parte de las cenefas hacían que hubiera una variadísima gama. La mayor parte de este repertorio parece proceder de un vocabulario ya establecido en la Grecia clásica en otro tipo de soportes. Ahora bien, formas más rectas tales como los triángulos unidos, serían invención romana (Barbet, 1981a: 936 y 939).

Por otro lado, también hay que señalar que las orlas caladas son muy comunes en las molduras de estuco, realizadas con una factura bastante próxima, a veces, a las elaboradas en pintura. En ellas podemos ver motivos que nos son familiares, tales como elementos en S, en forma de corazón, y palmetas, entre otros muchos, y en alternancia o no con lotos. Las influencias recíprocas no dejan de señalar una fuente de inspiración común. Algunas molduras como las presentes en la Villa de Girelles, en la región francesa de Borgoña, o las de Oberann (Frizot, 1977: 166-167, nº 106; 220-221, nº300), así parecen confirmarlo, aunque la copia nunca es total. Hay que decir en referencia a uno de los tipos señalados más arriba, el de los tres cuartos de círculo, que tuvo bastante éxito tanto en estuco como en pintura.

Esto no deja de probar que pintores y estucadores trabajaban juntos, pero cada corporación siguiendo unas directrices diferentes, lo cual se constata, por ejemplo, en el hecho de que los primeros parecen decantarse más por la línea recta mientras que los segundos lo hacen por las líneas sinuosas, si bien ambos grupos no hacen sino repetir formas geométricas (Fernández, 2008: 329).

Actualmente conocemos en el mismo yacimiento de *Arcobriga* otro tipo más que luego describiremos (ARC.2.1.3.5.). Además, cabe destacar los

ejemplos de *Bilbilis* en las termas (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.) y en la Casa de la Cisterna (BIL.4.1.3.1.); los procedentes de *Carteia*, en Cádiz (Abad Casal, 1982c: 113), los cuatro del *Conventus Carthaginensis* –en la Casa de El Molinete, en el conjunto B de la Casa de la Fortuna, en la *Domus* de *Saluius*, y en la habitación 1 de la Villa romana de Portman- (Fernández, 2008: 238-240, 263-265, 329-330, 367-369; láms. 17, 20, 63, 44), y otros de procedencia desconocida conservados en el Museo Arqueológico Nacional y recogidos en la obra de L. Abad Casal (1982c: 156, fig. 227). Siguiendo con el mundo provincial, podemos señalar como paralelos más próximos, entre otras, las orlas caladas presentes en el peristilo de la *Maison à Portiques* en Narbona (Sabrié y Solier, 1987: 150, fig. 83), las procedentes de la Calle Presernova situada en Poetovio, en Eslovenia (Pleniscar-Gec, 1997: 322-323, fig. 15), las de Windisch, en Suiza (Drack, 1950: 120 y 127, láms. 123 y 133) y las del ya citado caso alemán de Tréveris (Steiner, 1927: 62, lám. 13 y 14).

Guirnalda (Fig. 2): Se trata de un ornamento que aparece en varias de las decoraciones de este yacimiento. Para su estudio, remitimos al conjunto ARC.2.1.3.4.

Frisos decorados con estilizaciones de flores de loto y palmetas (Fig. 3): Son imitaciones pintadas de cornisas de estuco y debido a ello se suelen situar en el tránsito del zócalo a la zona media o de ésta a la superior. El motivo ha sido ampliamente estudiado a lo largo de todo el trabajo¹¹.

Llama la atención su similitud con los frisos de los conjuntos BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., del edificio termal. Todos son completamente canónicos en forma, pues los elementos principales son los mismos y sólo los complementos y el colorido varían. Otro ejemplo –si bien algo más alejado de los que acabamos de citar, pues aunque presenta la misma disposición no cuenta con los mismos colores- lo documentamos en *Calagurris* (Mostalac y Guiral, 1990:

¹¹ Véase especialmente el conjunto BIL.2.3.3.1.

158, tabla 1; 165-168, fig. 4; Mostalac, 1992: 21, fig. 16; Guiral y Mostalac, 2001: 94).



Figura 4: Candelabro torso procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir de la foto de C. Guiral)

Candelabro torso (Fig. 4): Es característico de la decoración de los interpaneles de IV Estilo, aunque lo podemos ver en un III Estilo final, por ejemplo, en el tablino de la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4, 11) (Bastet y De Vos, 1979: 203, tav. XXXI 57). En el IV Estilo existen muchísimos casos, tanto con dos como con tres tallos entrecruzándose. Suelen nacer de una vasija que puede ser un cáliz vegetal, y están rematados por dos bolas o un motivo en forma de volutas convergentes que a veces sostiene un globo o pequeños *pinakes*. Es raro que rebase el final del siglo I d.C., por lo que tenemos un extraordinario marcador cronológico.

Un paralelo muy cercano al que aquí presentamos se encuentra en la Casa di Ganimede (VII 13, 4) (De Vos, 1982: 341, fig. 16 y lám. 126), ya que también se rellena el campo resultante del cruce de los cabos en color verde. Dentro de la órbita del IV Estilo, destacan los ejemplos del atrio y de la sala Q de la Casa dei Vettii (VI 15, 1) (Peters, 1977: 100 y 214, 102-103 y 219, láms. 62.6 y 7, y 67.18). Ya en un momento posterior al año 62 d.C., contamos con candelabros similares en el triclinio I de la Casa (VI 15, 6) (Strocka, 1987: 29-44, fig. 10), en el *caldarium* 22 de la Casa del Labirinto (VI 11, 10) (Bastet y De Vos, 1979: 192, tav. XX, 39), en el *oecus* de la Casa de *Trebius Valens* (III 2, 1) (Bastet y De Vos, 1979: 224, tav. LII, 92), en el *oecus* de la Casa delle Amazzoni (VI 2, 14) (Spinazzola, 1953: fig. 660), en Via Castricio (De Vos, 1981: 119 y ss., fig. 1), y en el triclinio la Casa dei *Pinarius Cerealis* (Spinazzola, 1953: 160).

En las provincias, el motivo no se repite tanto como en la península itálica. Los candelabros más comúnmente representados de esta forma son los de dos cabos, algunos de los cuales se pueden fechar en la primera mitad del siglo I d.C., como el del denominado grupo III de La Graufesenque (Sabrié y Vernhet, 1986: 130-137, figs. 5-6, 8-9), y otros a mediados del siglo I d.C., como el del salón rojo de la *Insula* 18 de Avenches –donde también están rellenos de color- (Drack, 1988: 18-19, figs. 4-6, láms. 3a, b, d y e), o el de la estancia 1 du Château d'Albâtre de Soissons (Defente, 1987: 171-172, figs. 15-17). Ya en la segunda mitad del siglo I d.C. se sitúan los ejemplos procedentes de Bourges, que se alejan tipológicamente del que aquí presentamos (Allag y Le Bot, 1979: 32). Contamos igualmente con el caso de la Villa de Liegeaud (Dumasy, 1984: 20, fig. 1) y de la rue Marchant de Metz (Heckenbenner y Périchon, 1987: 182 y 184-185, figs. 2-3). En época neroniano-flavia se datan los candelabros torsos de la Maison à Portiques de Narbona –estancias E y F- (Sabrié y Solier, 1987: 154, fig. 90) y de Peffikon (Drack, 1950: 108, lám. XLIV; Fuchs, 1989: 49-50, fig. 15b). Más tardíos, de época flavia o principios del siglo II d.C., son los procedentes del Monumento de Ucuëtis de Alesia, también alejado tipológicamente del nuestro (Thomas, 1995: 257, fig. 187, habitación 1), y de Croisille-sur-Briance (Thomas, 1995: 286, fig. 218)¹².

En cuanto a los casos procedentes de la península ibérica, debemos insistir en el hecho de que no es idéntico al candelabro torso de tres cabos del conjunto BIL.8.1.3.1., procedente de las termas de *Bilbilis* y de fecha anterior al 62 d.C. Sí encontramos un elemento decorativo muy parecido en *Tiermes*, fechado en la segunda mitad del siglo I d.C. (Guiral y Mostalac, 1994c: 199, lám. XVII) o incluso en el conjunto ARC.2.1.3.5., de este mismo yacimiento. Lo mismo podemos decir del candelabro torso, dorado y sobre fondo negro, de habitación 41 de la Casa 2B de Ampurias (Carrión y Santos, 1993: 106 y 108, fig. 5).

¹² Como hemos apuntado más arriba, no hay demasiados ejemplos que sobrepasen el siglo I d.C. Para conocer algunos, véase Fernández, 2008: 289.

Por tanto, se trata de un elemento de larga perduración en el tiempo –ya que, como hemos visto, surge en el III Estilo final y se mantiene durante el siguiente periodo e incluso en el siglo II d.C.- pero sobre todo importante en la primera centuria de la Era. Por otro lado, cabe señalar que decora tanto paredes ricas como otras de segunda categoría¹³ ante lo cual sólo podemos concluir que no aporta información significativa acerca de la funcionalidad o carácter de la estancia que decora.

Objetos colgantes (Fig. 5): Son comunes en pintura mural romana desde su aparición en el II Estilo Pompeyano, como se muestra en la exedra de la Villa de *P. Fannius Sinistor* en Boscoreale (Lehmann, 1953: 18, fig. 16). En el III Estilo también contamos con muchos ejemplos que, sin embargo, decaen en el siguiente periodo. Los objetos representados son variados pero sobresalen los instrumentos musicales como los tamboriles o las flautas de Pan. En el mundo provincial destacan los casos de *Bilbilis* (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.)¹⁴ y el de la estancia D de la *Maison à Portiques* en Narbona (Sabrié y Solier, 1987: 179, fig. 128, nº 51).



Figura 5: Tamboril procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de C. Guiral)

¹³ Así parece demostrarlo el análisis realizado por M. De Vos en la Vía Castricio de Pompeya (De Vos, 1981: 125).

¹⁴ Remitimos a estos conjuntos para un análisis en profundidad.



Figura 6: Cisne procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de C. Guiral)

Cisne (Fig. 6): El motivo ya aparece en el cubículo superior de la Casa de Augusto en el Palatino (Iacopi, 2007: 42). Como elemento decorativo propiamente dicho, también se encontraba entre la vegetación del *Ara Pacis* (Castriota, 1995: figs. 2-7). Es un elemento muy frecuente en el III y IV estilos e incluso en épocas posteriores, pudiéndose hallar en las tres zonas de la pared indistintamente. Sí es cierto que en pintura provincial, generalmente, está asociado a los candelabros y su mayor utilización tiene lugar en la segunda mitad del siglo I d.C. En la península

ibérica ocurre lo mismo y así lo constatamos en las pinturas procedentes del Convento de San Pedro Mártir en Toledo (Guiral, 1991b: 218), en una habitación de la Casa nº1 de Ampurias (Nieto Prieto, 1979-80: 301-302, fig. 32), en uno de los conjuntos de las termas de *Bilbilis* (BIL.8.1.3.1.)¹⁵ y en la habitación VI de la excavación procedente de la Calle del Duque en Cartagena (Fernández, 2008: 294-296, lám. 51).

Datación

Recordemos que el hecho de que las pinturas procedan de excavaciones antiguas impide la datación directa, ya que en el texto del Marqués de Cerralbo no hay referencias estratigráficas. Se trata de una vivienda cuya construcción ha sido datada en un momento avanzado del siglo I d.C., fundamentándose en los datos aportados por el material decorativo aquí presentado, sumados a la cronología proporcionada por el capitel y la inscripción epigráfica, ambos descritos más arriba.

¹⁵ Volvemos a recomendar la consulta de este conjunto para conocer los detalles de este ornamento.

Evidentemente, es plausible pensar que no toda la morada se pintó en un mismo momento, por lo tanto, debemos intentar acotar la cronología para cada conjunto. En este caso, basándonos en las orlas caladas, las estilizaciones de loto, el candelabro torso y las similitudes con las pinturas de *Tiermes* y *Bilbilis*, apoyamos la hipótesis sobre la datación de las pinturas en la segunda mitad del siglo I d.C., en los márgenes del IV estilo.

Conclusiones

Las evidentes semejanzas ornamentales con los conjuntos hallados en el edificio termal del yacimiento bilbilitano (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.) hacen que sostengamos la teoría basada en que el mismo taller elaboró ambas decoraciones (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 474). Así pues, en *Arcobriga* trabajó un equipo itinerante de procedencia itálica para unos comitentes cuya posición económica y quizá social debía ser elevada, algo que ya se intuye en la gran estructura arquitectónica que analizamos, y que no hace sino corroborarse con los restos decorativos de la misma.

CONJUNTO ARC.2.1.3.2.

Características técnicas

a) Mortero: Se conservan tres capas del mortero.

1ª capa: 0,3 cm.

2ª capa: 1 cm.

3ª capa: 2,7 cm.

Está compuesto de cal –elemento único en la primera capa- arena y corpúsculos de calcita. Se ha comprobado la existencia de granos de carbón en la tercera capa lo que hace que adquiera ésta una tonalidad grisácea. Podría

estar indicando la pertenencia de estos fragmentos a un espacio sometido a cambios de temperatura¹⁶.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Como en el caso anterior, suponemos una técnica al fresco para los colores de fondo, amarillo, negro y rojo, y beige, y una aplicación con el enlucido ya seco para los colores correspondientes a los pequeños ornamentos pintados de amarillo, blanco y marrón.

e) Particularidades: Uno de los fragmentos (Fig. 9) se disponen en ángulo lo que indica la existencia de un vano.

Descripción y restitución hipotética

Zona media: El fragmento más interesante muestra una figura masculina de la que se conserva una pierna recta, que aguanta el peso de la posición forzada del personaje, y que por la curvatura del pie y del dedo pulgar, parece que es la izquierda. La pierna derecha seguramente se encontraba bastante retrasada respecto a la otra, ya que en la superficie pintada queda espacio suficiente y no aparecen restos de la misma. Por lo demás, no se observa vestimenta alguna. También contamos con el brazo derecho, adelantado y estirado, que sujeta y oculta en parte un objeto circular. Seguramente, la cabeza y el tronco se hallarían inclinados hacia delante. Se representa sobre un fondo verdoso con una banda negra que posiblemente enmarque la escena.

Otra de las piezas parece formar parte de un interpanel, ya que exhibe parte de un candelabro vegetal. Se sitúa sobre un fondo negro y está enmarcado por una banda roja flanqueada por filetes blancos. Esto da paso a una superficie amarilla que, se supone, pertenece a uno de los paneles medios.

¹⁶ Véase ILE.2.1.3.1.

Del candelabro vemos el vástago central rodeado por un cáliz del que nacen dos tallos, uno de ellos enrollado sobre sí mismo y otro en situación ascendente. En color verde y en la parte superior, encontramos un elemento decorativo indefinido.

El tercero de los fragmentos expone un motivo vegetal amarillo formado por un tallo muy fino del que salen, a ambos lados y de forma simétrica, hojas espatuladas, las cuales alternan con rosetas formadas por ocho puntos. A continuación encontramos un filete blanco al que le sigue un campo negro que se presenta en ángulo saliente.

Estudio estilístico

Figura masculina (Fig. 7): A juzgar por el filete marrón que parece encuadrarla, puede formar parte de un pequeño cuadrado. Fue interpretada por el Marqués de Cerralbo –seguramente tras observar que las piernas del personaje estaban desnudas y que éste portaba un objeto circular- como un discóbolo¹⁷ (Aguilera y Gamboa, 1909: 116). Por la posición del brazo de la figura, M. Beltrán (1987: 30) argumenta que tal identificación puede ser acertada aunque, según el autor, no tendría paralelos en pintura romana. Actualmente, conocemos datos que apuntan precisamente a lo contrario (*infra*).

Por nuestra parte, pensamos que la cuestión es mucho más compleja y se deben analizar aspectos más allá de la posición de la extremidad superior derecha. El lanzamiento del disco, al contrario que otras disciplinas deportivas en Grecia, no tenía un origen militar. Aparece por vez primera en algunos pasajes de los poemas homéricos; de especial relevancia son los que narran cómo Ulises consigue la victoria en los juegos atléticos promovidos por los feacios al lanzar un disco de piedra más pesado y ancho que todos los de sus contrincantes (Homero, *Odisea*, VIII 165-201), o la competición, con el

¹⁷ Nombre con el que se conocía tanto al ejercicio que consistía en lanzar tan lejos como se pudiera un disco, como al atleta que lo arrojaba (Saglio, 1877-1919: 277).

lanzamiento de disco como protagonista, que tuvo lugar en los juegos fúnebres en honor de Patroclo (Homero, *Iliada*, XXIII 429).

Tal y como se nos relata en dichos pasajes, en tiempos heroicos el disco era de piedra o de hierro fundido. En periodo histórico parecen estar realizados constantemente de bronce. Formado por dos partes convexas, sus proporciones eran tales que casi cubría el antebrazo. A veces podía estar decorado con figuras ligeramente trazadas –sobre todo en los discos votivos- o con simples meandros, cruces y círculos concéntricos (Saglio, 1877-1919: 277-288).

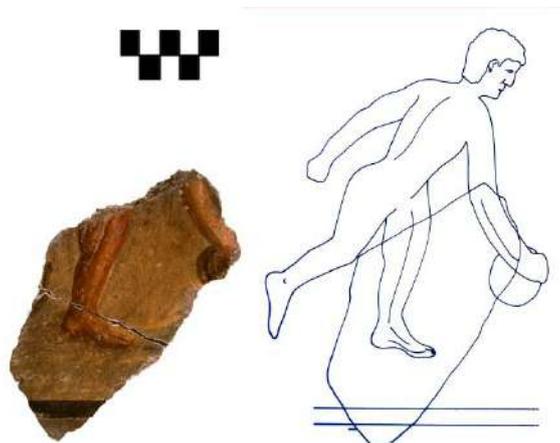


Figura 7: Figura masculina procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir de la foto y el dibujo de C. Guiral)

E. Saglio, basándose en los testimonios aportados por Filóstrato y Estacio, y haciendo un análisis de algunas esculturas, tales como las copias del famoso Discóbolo de Mirón y otras conservadas en los Museos Vaticanos y en el Museo de Nápoles (Saglio, 1877-1919: 278, figs. 2453, 2454 y 2455), reconstruye la técnica de lanzamiento, lo cual nos puede ayudar a entender en qué fase de tal acción se encuentra la figura que examinamos. En un primer momento, el atleta tomaría posición, portando el disco en la mano izquierda –la contraria a la que luego lanzará el objeto- y retrasaría el pie izquierdo, que luego será el encargado de soportar el movimiento de la mano derecha.

Posteriormente, flexionaría las rodillas y elevaría el brazo derecho hacia atrás con un movimiento rotatorio, volviendo la cabeza hacia la mano que porta el disco. Ese es el último momento en el que la pierna izquierda todavía está en reposo; a continuación y gracias a la torsión del tronco, pasará a soportar el peso del movimiento y el impulso del lanzamiento¹⁸, que se produciría tras una vigorosa aceleración del objeto de atrás hacia delante.

En lo que respecta a nuestra figura, si representa alguna de las fases del movimiento que hemos descrito, sin duda es la acontecida en el momento justo anterior al lanzamiento, cuando el pie izquierdo ha recibido ya el peso, el cuerpo ha realizado la torsión y la mano derecha va a soltar el disco. El único problema para tal interpretación es que la mano, y el objeto en sí, se hallan en un nivel muy por debajo al que deberían estar, ya que un lanzamiento que viene desde la parte anterior del cuerpo no puede descender tanto; perdería parte de la inercia del impulso. En cualquier caso, esto puede deberse a una mala concepción de la acción por parte del artesano encargado de ejecutar esta pintura, por lo que no podemos basarnos sólo en este hecho para contradecir lo interpretado por el Marqués de Cerralbo. Por último, cabe señalar otra posibilidad, que no se esté mostrando al atleta en el momento del lanzamiento tal y como ocurre con el discóbolo de la Villa di Arianna en Stabia (Bragantini *et al.*, 2009: 450, fig. 239), sino en una actitud más distendida, en el momento de coger el disco por ejemplo.

Aceptando que sea un discóbolo, planteamos a continuación tres posibilidades para la escena desarrollada. En primer lugar, no sería extraño que estuviera acompañado de otras figuras realizando ejercicios físicos o gimnásticos. Después de todo, el lanzamiento de disco formaba parte del pentatlón, competición atlética que en Grecia se llevaba a cabo en los Juegos Olímpicos y en los Juegos Panhelénicos. Constaba de cinco pruebas, la carrera, la lucha, el salto de longitud, el lanzamiento de jabalina, y el lanzamiento de disco, considerada esta última la más relajada de todas (Leblanc, 1995: 250).

¹⁸ En la actualidad, el lanzamiento va precedido de una serie de giros completos, acción que no sabemos con seguridad si ocurría también en la Antigüedad.

La mayoría de paralelos en los que encontramos un personaje portando o lanzando un disco parecen confirmarlo. Por ejemplo, en la decoración de palestra de las Terme de Sarno (VIII 2, 18-20) datada en el IV Estilo, se hallaban presentes dos atletas con estrígilos, un discóbolo y otros personajes enfrentados en lucha (Gallo, 1991, 41-42). Otro caso, del mismo periodo, se localiza en el *caldarium* de las termas privadas de la Casa del Menandro (I 10, 4), donde, entre púgiles y corredores, hay un personaje lanzando un disco (Ling, 2005: 92, fig. 84).

Es en las estancias termales donde hallamos un mayor número de escenas que representan los ejercicios gimnásticos. M. Le Gay (1983: 266, nota 6), llega a afirmar que es en este espacio donde casi únicamente podemos hallar una temática atlética. En definitiva, los baños eran un lugar de relajación tras los ejercicios practicados en el anfiteatro y la palestra (Maiuri, 1958: 159-162). Así, a los casos citados en el párrafo anterior, habría que añadir numerosos ejemplos que, aunque no expongan un personaje ejercitando el lanzamiento de disco, sí muestran a otros deportistas: en las termas de Stabia observamos parejas de luchadores en el centro de los paneles pertenecientes al IV Estilo (De Vos, 1979: 84-85, fig. 26). El mundo provincial también se sumó a esta tendencia, aunque los ejemplos son menores y más tardíos. En el siglo III d.C. se fechan los ejemplares procedentes de las Thermes des Lutteurs en Saint-Romain-en-Gal, donde a las megalografías de púgiles, corredores y árbitros se suma, además, la presencia de dos lanzadores de disco (Leblanc, 1995: 247, fig. 16); y de la Villa romana de Bazalote en Albacete, en la que se localizan figuras de gran tamaño; una vez más, luchadores, púgiles y árbitros, entre otras (Fernández, 2002-2003: fig. 30).

Por otra parte, debemos señalar que, aunque no son pocos los ejemplos pictóricos que muestran este tipo de escenas, es el mosaico el soporte que más paralelos proporciona, sobre todo en los siglos III y IV d.C. A este respecto, destacamos, entre muchos otros, el mosaico procedente de las termas de Caracalla, posteriormente transferido a Letrán. Los mosaicos provinciales con

esta temática son igualmente numerosos. Sobresalen el de Acheloos en Salzburgo, el mosaico de Vienne (Leblanc, 1995: 262), o los provenientes de *Thuburbo Majus* y Thyna en Túnez (Fradier, 1986: 133 y 139).

La segunda posibilidad que planteamos es que el discóbolo formara parte una escena mitológica. Además de los episodios protagonizados por Ulises y Aquiles vinculados a competiciones deportivas y citados más arriba, en la mitología griega, la presencia del disco suele estar relacionada con accidentes y muertes. Por ejemplo, el que ocurre cuando al arrojarlo Apolo, mata fortuitamente a su amante Jacinto (Apolodoro, *Biblioteca*, III 10, 3)¹⁹, o cuando Perseo lanza dicho objeto provocando un fatal desenlace al impactar éste en su abuelo Acrisio (Apolodoro, *Biblioteca*, II 2, 1 y 4, 4)²⁰. La imagen que presentamos podría hacer referencia, así, a alguno de estos episodios aunque no hemos encontrado paralelos en pintura mural.

Por último, podría tratarse de un discóbolo aislado. No resultaría extraño: de hecho, volvemos a traer a colación el ejemplo conservado en el Museo de Nápoles y procedente de la Villa de Arianna en Stabia (*supra*), donde el personaje inserto en un cuadro se encuentra en tal circunstancia.

Vemos, por tanto, que las posibilidades que ofrece este fragmento son variadas. Además, remite a una figura iconográfica cuyos paralelos cuentan con una cronología muy amplia, por lo que no nos puede ayudar a datar este conjunto.

Candelabro vegetal (Fig. 8): Es muy frecuente durante todo el siglo I d.C. En este caso, aparte del cáliz, no sabemos si era totalmente liso o animado con animales u objetos tales como máscaras, pequeños cuadritos o instrumentos musicales. Los paralelos son innumerables tanto en Italia como en las

¹⁹ Para conocer otros autores clásicos que hacen referencia al pasaje mitológico, véase Grimal, 1986: 265-266.

²⁰ Para conocer otros autores clásicos que hacen referencia al pasaje mitológico, véase Grimal, 1986: 5-6.

provincias –donde adquieren especial importancia y profusión a partir de mediados de la citada centuria-²¹.



Figura 8: Candelabro vegetal procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de C. Guiral)

Tallo muy fino del que nacen hojas espatuladas (Fig. 9): Es otro de los elementos vegetales que abundan en las paredes romanas. No se presta, pues, a un análisis estilístico propiamente dicho. Sin embargo, es cierto que llama la atención su parecido con los motivos de similares características presentes en los conjuntos exhumados en la Calle Dormer de Huesca (OSC.2.1.3.1. y OSC.2.1.3.2.), de cronología augústea.

Datación

Para el caso concreto de este conjunto, sólo el candelabro vegetal permitió a C. Guiral y A. Mostalac fecharlo en el siglo I d.C. Tras nuestro análisis, no podemos matizar esta datación. La similitud con los conjuntos oscenses del elemento vegetal no es argumento suficiente en el que basar una posible cronología augústea. Creemos que es una prueba de la larga perduración en el tiempo de este ornamento.

²¹ Véanse los conjuntos BIL.2.3.3.1, BIL.3.1.3.4., y BIL.3.1.3.8.

Conclusiones



Figura 9: Fragmento en ángulo con motivo vegetal procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de C. Guiral)

No hay elementos comunes con el anterior conjunto por lo que, en principio, estas decoraciones fueron realizadas por artesanos diferentes. En cualquier caso, seguimos contando aquí con ornamentos itálicos, ejecutados además con una pericia técnica notable, por lo que suponemos que este taller también fue foráneo.

Sobre los propietarios, ya hemos apuntado la más que probable elevada posición económica. Además, a través de esta decoración, sobre todo del posible discóbolo, se demuestra si no un conocimiento, sí un gusto por algunos

aspectos o episodios de la cultura romana.

CONJUNTO ARC.2.1.3.3.

Características técnicas

a) Mortero: Formado por dos capas:

1ª capa: 1,1 cm.

2ª capa: 2,6 cm.

Según se observa, a la habitual composición de cal, arena y agua, se añaden, en la segunda capa, gránulos de calcita y paja troceada. Cuenta además con materiales áridos muy poco tamizados.

b) Sistema de sujeción: Se pudo realizar mediante incisiones en la *trullistatio*, aunque puede que las marcas que se presentan en los reversos sean simples improntas del muro al que iban adheridos.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: En este caso los colores predominantes son el negro y el blanco, aunque también se constata el rojo en la banda superior.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: Es a la zona a la que parecen pertenecer ambos fragmentos, la cual estaría separada de la siguiente, la zona media, por una banda roja. Los motivos decorativos presentes son de dos tipos: una retícula de rectángulos formados por trazos blancos; y otra retícula de cuadrados que apoyan sobre la punta, también formados por trazos blancos, sobre fondo negro y con un punto rojo en la intersección.

Estudio estilístico

Tanto la imitación de un aparejo arquitectónico isódomo como la representación de figuras geométricas (Fig. 10), son ornamentos que ya han sido analizados a la hora de tratar los zócalos de los conjuntos BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., ambos datados en la segunda mitad del siglo I d.C., por lo que remitimos a los mismos para el estudio estilístico. Cabe destacar que nos encontramos ante recursos decorativos que nuevamente ponen en relación ambos yacimientos.

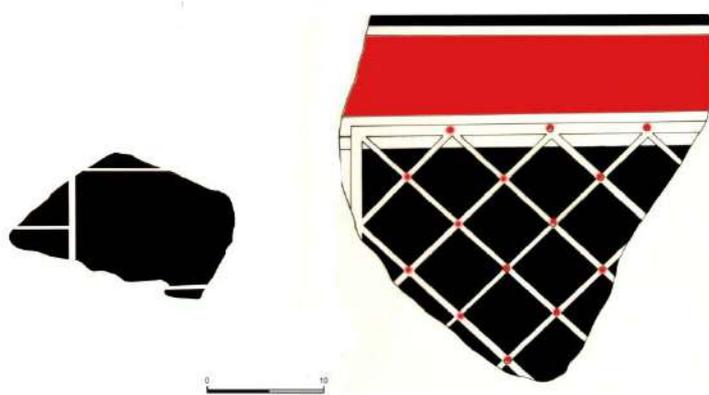


Figura 10: Aparejo isódomo y las figuras geométricas del zócalo procedente de la Casa del Pretorio de *Arcobriga* (a partir del dibujo de C. Guiral)

Datación

Teniendo en cuenta su gran parecido con las citadas pinturas bilbilitanas, el conjunto se fecharía en la segunda mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

Debido a su similitud con las decoraciones halladas en las termas bilbilitanas (BIL.8.1.3.1., y BIL.8.1.3.1.) traemos a colación aquí lo apuntado ya para el conjunto ARC.2.1.3.1.

CONJUNTO ARC.2.1.3.4.

Características técnicas

a) Mortero: Formado por dos capas, la primera de ellas aplicada en dos veces. La segunda prácticamente no está conservada.

1ª capa: 1,9 cm.

Se observa su composición a base cal, arena de grano fino, y calcita. La segunda capa también presenta paja troceada.

b) Sistema de sujeción: Se visualizan las improntas de cañas en el reverso de los fragmentos. Como ya se ha expuesto anteriormente, este sistema

suele ser el idóneo para adherir los conjuntos pictóricos destinados a decorar el techo de una estancia. Sin embargo, lo encontramos en algunas ocasiones en pinturas de pared.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Algunos de los colores que observamos en las piezas son el amarillo, una amplia gama de grises con la que se consigue dar volumen a la figura del delfín, el verde y el rojo. Los colores de fondo se aplicarían al fresco. En los ornamentos se observa una mayor pastosidad por lo que suponemos que se dispusieron con el enlucido ya seco.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

Se muestran cuatro tipos decorativos diferentes: un delfín de color verde sombreado en negro sobre fondo amarillo; una guirnalda vegetal sobre fondo rojo formada por un tallo oscuro con hojas verdes; los cuartos traseros de un cuadrúpedo sin identificar sobre fondo rojo; y un elemento vegetal, similar a un tronco de espino sobre fondo rojo, formado por hojas puntiagudas que se disponen a ambos lados.

Los motivos no pueden adscribirse a una zona concreta de la pared, ya que los animales aislados o encerrados en viñetas pueden situarse en el zócalo, en el centro de los paneles anchos de la zona media y entre las arquitecturas ficticias de la zona superior. Por otra parte, no debemos obviar el hecho de que las improntas de cañas son propias de conjuntos pictóricos adheridos a techos. Además, cabe destacar que tales figuraciones no son extrañas en las cubiertas (*infra*).

Estudio estilístico

Delfín (Fig. 11): Se trata de un animal ampliamente representado. Los primeros delfines que aparecen en pintura mural romana con función ornamental se datan en la fase IIa del II Estilo, como se puede comprobar en el *cubiculum* de la Casa delle Nozze d'Argento (V 2, 1) en Pompeya, donde el animal "sostiene" una cornisa (De Vos, 1968-1969: 156, láms. LXIV, 1; LXV, 3 y LXVI, 1). También se encuentran en el periodo de transición hacia el III Estilo, tal y como vemos en la Casa del Citarista (I 4, 5-25), en la sala de las ménades (Elia, 1937: 4, fig. 3). Poco después desaparecen, posiblemente porque los efectos luminosos y de movimiento que aportan a las composiciones desagradan en época augústea (Beyen, 1958: 364), para volver a aparecer en el período neroniano-flavio, precisamente con esos detalles que se trataban de evitar en la etapa anterior. En general los hallaremos en los zócalos y, en una escala reducida, dentro de *pinakes*.



Figura 11: Delfín procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (Foto de C. Guiral)

En España, contamos con delfines en la necrópolis de Carmona, concretamente en la bóveda de la tumba de Postumio (Bendala, 1976: 95-96, lám. LXXIV; Abad Casal, 1979: 54-55, fig. 9; 1982c: 179-180, fig. 278), con un sentido simbólico funerario, pues con ellos se representa la travesía de las

almas a las Islas de los Afortunados (Abad Casal, 1982c: 371). Así pues, no es extraño que este animal forme parte de la cubierta de una estancia. También visualizamos el motivo en un conjunto procedente de una casa trajano-adrianea en Cartagena, en El Molinete (Fernández, 2008: 233-238, láms. 16 y 38). A. Fernández, sin embargo, señala la excepcionalidad que supone documentarlo como parte del repertorio de dicho ornamento. Su aparición en las composiciones decorativas de los mosaicos es habitual.

Guirnalda (Fig. 12): Las guirnaldas suelen pintarse en la zona superior o en el techo de las estancias, si bien veremos que las podemos encontrar incluso en el zócalo. Debido al sistema de sujeción que hemos señalado, no sería raro que nuestro motivo formara parte de la cubierta de la habitación.

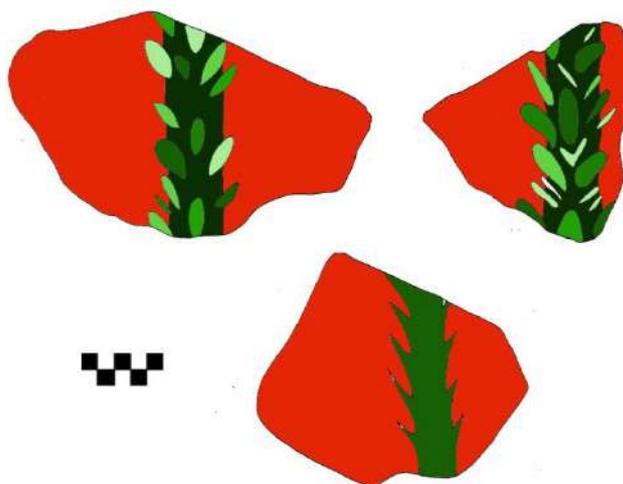


Figura 12: Guirnalda y tronco de espino procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir del dibujo de C. Guiral)

Este elemento es muy común en la decoración de tumbas, ya que era símbolo de inmortalidad y heroización del difunto²². Fuera de este contexto funerario, desprovistas de su valor simbólico y convertidas en meros motivos ornamentales, son abundantes en las decoraciones de las viviendas particulares en los últimos años de la República y primeros siglos del Imperio.

²² Su utilización en este contexto fue amplísima en el mundo romano. Sólo en nuestro país contamos con numerosos ejemplos (Abad Casal, 1982c: 388-390). Destacamos los casos procedentes de las necrópolis de Carmona y Baelo.

En Campania, por ejemplo, hallamos una variada gama de guirnaldas, ya sea formando parte de escenas concretas (Reinach, 1970: 102, nº 2, 6 y 7; 103, nº2 y 3; 117, nº2; 238, nº3; Schefold, 1962: lám. 5.2, etc.), o como un elemento más de cada una de las zonas de la pared. Una muestra de su situación en el zócalo es el triclinio de la Casa delle Amazzoni (VI 2, 14) (Bragantini, 1993a: 180, fig. 23). Numerosísimos son los casos en los que observamos guirnaldas en la zona media; a este respecto podemos traer a colación el peristilo de la Casa dei Dioscuri (VI 9, 6) (Bragantini, 1993c: 968, fig. 210). En la zona superior también se repite continuamente, ejemplo de lo cual es el cubículo de la Casa de *Trebius Valens* (III 2, 1) (Bragantini, 1991: 359, fig. 25).

En el mundo provincial, destacan las guirnaldas de la zona media de la pared de *Glanum* (Barbet, 1974a: figs. 22, 58, 104, lám. V), fechadas en la segunda mitad del siglo I a.C. Mencionaremos también las halladas en Suiza, en Bellikon, (Drack, 1950: 59, fig. 29), del siglo II d.C., y en Commygny, del siglo II o III d.C. (Drack, 1950: 67, fig. 35). En el zócalo, sobresale el caso de *Vindonissa*, de época neroniana (Drack, 1950: 122, lám. IX).

En nuestro país, la gran cantidad de guirnaldas existentes en viviendas y edificios públicos permite llevar a cabo una clasificación basada en su forma y disposición. Por ejemplo, las hay horizontales de tipo corriente en el ara pintada de Ampurias (Nieto, 1971-1972: 386-387, figs. 1-2; Abad Casal, 1982c: 122 y 390, fig. 173), con evidente valor religioso; o en forma de corona, como ocurre en el *pulpitum* procedente del teatro de *Italica* (Abad Casal, 1982c: 224 y 391, figs. 375-377), del siglo I d.C. En lo que respecta a su situación, las encontramos formando parte del zócalo de la Casa del Mitreo de Mérida (Abad Casal, 1982c: 51 y 390, fig. 38), en los paneles medios de *Carteia* (Abad Casal, 1982: y 390, figs. 164-165) y en la parte superior del Ninfeo de *Baelo Claudia*, del siglo I d.C. (Abad Casal, 1982c: 102 y 392, fig. 129). Por otro lado, hay casos en los que el motivo ocupa marcos de cuadros, como en los restos procedentes de la Calle Suárez Somonte de Mérida (Abad Casal, 1982c: 84-85 y 392-393, figs. 114, 115 y 117), ya del siglo IV d.C. Debemos citar igualmente los

fragmentos hallados con este ornamento en el Mitreo de Mérida (Abad Casal, 1982c: 79 y 391), o las piezas procedentes de un edificio de origen desconocido en Numancia (Abad Casal, 1982c: 246 y 391). Finalmente, hemos de traer a colación el ejemplo presente en el techo de la Calle Añón de Zaragoza (CAES.2.1.3.2.).

Por tanto, se trata de un adorno de larguísima perduración en el tiempo y cuya popularidad hizo que se recurriera a él como elemento secundario para la decoración de cualquier zona, ambiente y estructura arquitectónica, pública o privada.

Posible composición de techo: Los motivos decorativos no son definitorios a la hora de adscribirlos a una zona de la pared. Tanto el cuadrúpedo como el delfín pueden hallarse aislados o encerrados en viñetas y situarse en el zócalo, centro de los paneles anchos o en la zona superior. Lo mismo podríamos decir del tronco de espino que incluso podría pertenecer a un interpanel. En cualquier caso, recordemos que estos fragmentos cuentan con las improntas características de las pinturas destinadas a techos. Más factores que ayudan a argumentar esta hipótesis son los colores de fondo de las piezas: ni el rojo ni el amarillo son raros a la hora de decorar una cubierta.

Respecto a los paralelos que pueden respaldar nuestra idea, en la serie de techos del siglo I d.C. conservada en la zona de Campania, existen numerosos ejemplos en los que abundan los ornamentos que hemos presentado, los cuales, a veces, se acompañan de guirnaldas que suelen dividir el espacio en diferentes compartimentos. Efectivamente, el sistema decorativo basado en casetones propio del II Estilo deriva en el III en toda una suerte de composiciones donde éstos se han transformado en campos de muy diversos tipos (Barbet, 2004: 31-35), decorados con una gran cantidad de motivos miniaturísticos finamente ejecutados. Uno de los ejemplos más tempranos se encuentra en Roma, en el Columbario de vía Taranto, donde toda la superficie está cerrada de forma regular por finas guirnaldas rectas asociadas a un sistema en red (Cebrián y Fernández, 2004: 142). Bien es cierto que durante

todo este periodo surgen otras formas más libres para pintar las cubiertas aunque también encontramos ornamentos similares a los que aquí estudiamos. Es el caso de la Casa de *C. Julius Polybius* (VI 17, 36) en Pompeya (Barbet, 1985a: 158-159, fig. 107), de la Casa del Salone Nero –la cual muestra una composición en bandas característica de la época de transición hacia el IV Estilo (Barbet, 1985a: 166-169, fig. 119)- y de la Casa del Colonnato Tuscanico (Barbet, 1985a: 155, fig. 102), ambas en Herculano.

Los adornos que nos ocupan también son característicos de techos de IV Estilo, periodo en el cual todavía subsisten los sistemas basados en la yuxtaposición de casillas simétricas y ordenadas. Un ejemplo paradigmático de esto último lo tendríamos en la *Domus Aurea* de Nerón (Barbet, 1985a: 215-219, fig. 149-152). Por supuesto, forman parte igualmente de composiciones más novedosas del periodo aquéllas basadas en bandas circunscritas en círculos concéntricos, como podemos ver en la Villa de Poppea en Oplontis (Barbet, 1985a: 225-253, fig. 164), o cubiertas dispuestas en planos a distintos niveles, como ocurre en la Casa dell’Atrio a Mosaico en Herculano (Barbet, 1985a: 253-263, fig.192).

Los elementos estudiados no son infrecuentes en los techos provinciales –o zona superior como se demuestra, entre otros lugares, en la *Insula* 18 de Avenches (Drack, 1980: 6, fig. 7-9)- del III Estilo. A veces, también están asociados a un sistema de composición en red, donde las guirnaldas son las encargadas de formar los compartimentos dentro de los cuales se insertan animales tratados de manera detallista; es el caso de las pinturas halladas en Tübingen (Pappalardo, 1982: 175-177, lám. 34,4 y 36,3, figs. 4 y 12). Será, sin embargo, en el IV Estilo cuando este fenómeno se multiplique. Dentro de esta etapa destacamos, entre otros, los fragmentos de la pieza D de la Maison III de Lombarde (Sabrié, 1994: 231-232), y del número 74 de Boulevard Frédéric Mistral (Sabrié y Ginouvez, 1997: 241-242, fig. 34, B2). Este recurso decorativo se perpetúa en el tiempo y tenemos interesantes ejemplos de ello en Suiza, en Riom, Bösingén y Hölstein, tres techos datados entre la segunda mitad del siglo

II y principios del siglo III d.C. (Fuchs, 1989: 62-63, 68-69 y 82-83, figs. 18a, 20b y 23b); o en Avenches, en la cubierta de un corredor datada ya en el siglo III d.C. (Ling, 1991: 192, fig. 210)²³.

En *Hispania* (Guiral y Mostalac, 2004: 155-162) encontramos guirnaldas que encierran animales tratados de forma miniaturística en la cubierta de la Estancia 12 de Casa de los Delfines de *Celsa* del III Estilo (CEL.2.1.3.10.). Ya en el siglo II d.C. se datan los ejemplos de la *Domus* de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Cebrián y Fernández, 2004: 137-146, lám. 4) y del conjunto B de la *Domus* de la Fortuna en Cartagena (Fernández, 2008: 268-269, lám. 22).

Vemos, por tanto, que se trata de un recurso decorativo que se dilata en el tiempo y no lo podremos utilizar como un marcador cronológico de forma aislada.

Datación

Los motivos decorativos son muy comunes en la pintura mural romana del siglo I d.C. La guirnalda, por comparación con los conjuntos ARC.2.1.3.1. y ARC.2.1.3.5., del mismo yacimiento y en los que el motivo aparece realizado de manera idéntica, permite aquilatar la cronología a la segunda mitad del mencionado siglo, una hipótesis en parte avalada por la existencia del delfín con la luminosidad y el movimiento tan característicos de época neroniano-flavia.

Conclusiones

Sumamos, por tanto otro conjunto elaborado por el cualificado taller que trabajó en el yacimiento en la segunda mitad del siglo I d.C. El fino tratamiento que presenta tanto la guirnalda como el delfín no hace sino corroborar la calidad y pericia del mismo.

²³ Para consultar los distintos techos provinciales datados a partir del siglo II d.C. véase Cebrián y Fernández, 2004: 142-143.

CONJUNTO ARC.2.1.3.5.

Características técnicas

a) Mortero: Constituido por tres capas:

1ª capa: 0,2 cm.

2ª capa: 0,9 cm.

3ª capa: 2,2 cm.

El mortero está formado por cal –componente exclusivo de la primera capa- arena, que disminuye en grosor conforme se acerca a la superficie pictórica, gránulos de calcita, y paja troceada, elemento este último sólo presente en la última capa.

b) Sistema de sujeción: Aquí también encontramos en el reverso la impronta del muro al que se adhirió el enlucido.

d) Trazos preparatorios: se han documentado trazos preparatorios consistentes en dos incisiones en el fragmento que muestra un candelabro torso. Son paralelas, verticales y se sitúan a ambos lados del candelabro, de tal forma que suponen una guía para marcar la situación del elemento decorativo dentro del interpanel.

e) Colores y técnica pictórica: La decoración a la que pertenecieron las piezas pictóricas que estudiamos contó con una variada paleta cromática, posiblemente realizada al fresco, pues fue la técnica empleada por este taller, según hemos visto en el yacimiento de *Bilbilis*.

Los colores fundamentales son el rojo, el negro, el blanco, una amplia gama de verdes, el amarillo y el marrón.

e) Particularidades: El fragmento que presenta la cenefa calada se dispone en ángulo entrante, por tanto, es indicio de que se situaría en una esquina de la estancia.

Descripción y restitución hipotética

Zona media: Una de las piezas muestra un filete blanco que forma un ángulo recto separando dos campos distintos, uno de color negro y un campo de color rojo decorado por una cenefa calada que forma ángulo recto y que consiste en un festón que encierra gotas coronadas por puntos. En el exterior hay pequeños bifolios con puntos, todo ello de color blanco.

Otro fragmento también cuenta con un filete de color blanco que separa, en este caso, dos campos de color rojo. En uno de ellos se sitúa una guirnalda vegetal formada por un tallo de color verde oscuro, sobre el que se disponen pequeñas hojas verdes. Por lo que se refiere a su situación, podría estar tanto en la zona superior de los paneles anchos de la zona media como recorriendo los cuatro lados de la misma zona a modo de festón, como en el conjunto ARC.2.1.3.1.

Las otras dos piezas las podemos situar casi con seguridad en la zona de los interpaneles del conjunto. La primera de ellas tiene un motivo sobre fondo amarillento, formado por un tallo de color rojo del que nacen pequeñas bayas del mismo color y hojas verdes, que se podría interpretar como un candelabro floral. Es un elemento muy habitual de los interpaneles, pero tampoco es raro encontrarlo de forma mucho más estilizada recorriendo los cuatro lados de los paneles anchos sustituyendo a las cenefas caladas. Un filete blanco da paso a una banda verde, lo que parece indicar que así se llevaría a cabo la separación entre paneles e interpaneles. El siguiente fragmento, que también podríamos encuadrar dentro de un interpanel, es el que presenta un candelabro torso formado por dos tallos de color castaño que se entrecruzan en forma de ocho. El espacio interior está pintado en color verde y rojo burdeos alternativamente.

Estudio estilístico

Cenefa calada (Fig. 13): El ejemplo que tenemos aquí pertenece al grupo

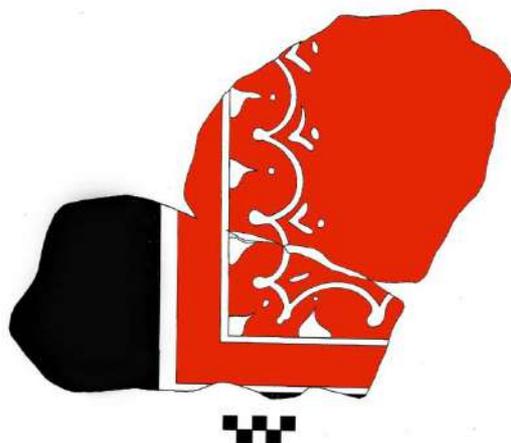


Figura 13: Cenefa calada procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir del dibujo de C. Guiral)

III, tipo 20, “Festones sin alternancia”, dentro de la clasificación de A. Barbet (1981a: 946-947, fig. 3). No es idéntico a cualquier otro constatado en las ciudades campanas²⁴, aunque existen con casos muy similares, por ejemplo, en el techo de la estancia GG de la Casa de *C. Julius Polybius* (VI 17, 36) de Pompeya (Barbet, 1981a: 946, fig. 3.20d). En el mundo provincial, hallamos este ornamento en las pinturas fechadas

en el último cuarto del siglo I d.C. procedentes del *tepidarium* de las termas de Windisch en Suiza, en las que existen tanto festones que encierran gotas en color blanco, sobre fondo rojo o amarillo de los paneles anchos de la zona media, como festones que contienen puntos, también en blanco, sobre fondo rojo o amarillo (Drack, 1950: 122-123, figs. 124-126; Fuchs, 1989: 50-52, fig. 15b).

Guirnalda (Fig. 14): Se trata del mismo tipo de elemento que aparece en el conjunto ARC.2.1.3.1. y en ARC.2.1.3.4., donde se ha analizado.

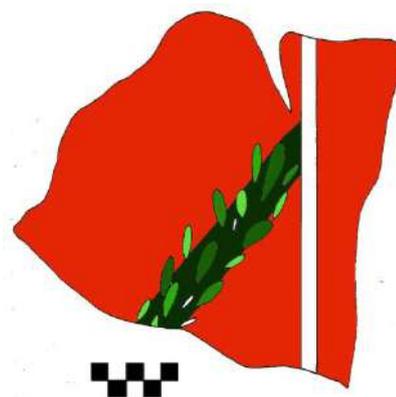


Figura 14: Guirnalda procedente de la Casa del Pretorio de Arcobriga (a partir del dibujo de C. Guiral)

²⁴ En la tabla de frecuencias ocupa el séptimo lugar de los trece grupos contabilizados por A. Barbet, por lo que no es uno de los más utilizados en la región del Vesubio (Barbet, 1981a: 929-931).

Candelabro vegetal (Fig. 15): Ya se ha comprobado que este tipo de candelabro de carácter vegetal es típico de la pintura romana del siglo I d.C.

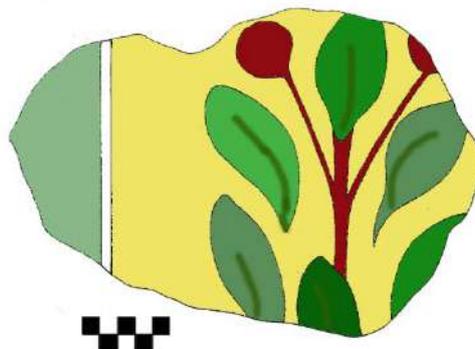


Figura 15: Candelabro vegetal procedente de la Casa del Pretorio de *Arcobriga* (a partir del dibujo de C. Guiral)

Guarda extraordinario parecido con el candelabro estudiado en el conjunto BIL.3.1.3.4., de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis*, aunque este último presenta una gama cromática diferente. El candelabro bilbilitano, además, nace de una vasija, fenómeno muy habitual que nos puede dar una pista de cómo sería la base del que ahora examinamos. Tampoco sería extraño que partiese directamente de la línea del suelo.

Candelabro torso (Fig. 16): Remitimos al análisis estilístico del conjunto ARC.2.1.3.1., para conocer los detalles de este elemento decorativo.



Figura 16: Candelabro torso procedente de la Casa del Pretorio de *Arcobriga* (Foto de C. Guiral)

Datación

Las semejanzas con los casos bilbilitanos y con la mayoría de conjuntos estudiados en este capítulo permiten datarlo en la segunda mitad del siglo I d.C., dentro de la órbita del IV Estilo, aspecto que además parece

estar corroborado por la presencia de las bandas verdes de separación, recurso muy característico de las decoraciones encuadradas en la etapa que proponemos.

Conclusiones

En este caso, el conjunto estudiado guarda más similitud con el conjunto BIL.3.1.3.4., procedente de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis*, que con las decoraciones BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., halladas en el edificio termal, lo que no debe inducir a error. Recordemos que en el capítulo referente al yacimiento de Calatayud, hemos establecido la hipótesis de que un mismo taller elaboró, además de otros, los tres conjuntos citados, por tanto aquí también actuarían los mismos artesanos de los que hemos ido hablando a lo largo de este capítulo –exceptuando el conjunto ARC.2.1.3.2.-. No en vano, el candelabro torso que documentamos en las pinturas que ahora nos ocupan es muy similar al de ARC.2.1.3.1.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

A tenor de los restos estudiados, la casa tuvo un importante dinamismo decorativo, especialmente notable en la segunda mitad del siglo I d.C. La mayoría de las decoraciones ARC.2.1.3.1., ARC.2.1.3.3., ARC.2.1.3.4. y ARC.1.3.5. pertenecen a la segunda mitad del siglo I d.C., y casi con seguridad también el conjunto ARC.2.1.3.2. Por otra parte, hemos de recordar que además se constató otro conjunto del siglo II d.C. (*supra*).

Conviene volver a incidir en la presencia en *Arcobriga* de un taller itinerante de artesanos de procedencia itálica que trabajaron igualmente en la Casa del Acueducto de *Tiermes* (Guiral y Mostalac, 1994c) y en *Bilbilis*, donde decoraron las termas (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.), la Casa del Ninfeo (BIL.3.1.3.4.), la Casa de la Cisterna (BIL.4.1.3.1.) y quizá los conjuntos BIL.3.1.3.7., BIL.5.1.3.1. y BIL.5.1.3.3 –ya que se fechan en la misma época-. Decir también que se trata de uno de los talleres de mayor calidad constatados para esta etapa en la península ibérica, con un gran repertorio de ornamentos

en boga en ese mismo momento en Italia, de lo cual podemos deducir que los propietarios de las distintas viviendas que demandaron su labor debieron tener un posición económica considerable, ya que pudieron permitirse contratar sus servicios.

LOS BAÑALES

(Uncastillo, Zaragoza)

XIV

1.- YACIMIENTO

1.1. Cronología

Siglo I a.C.-IV d.C.

1.2. Descripción¹

El yacimiento de Los Bañales se encuentra en el extremo sur del término municipal de Uncastillo, en Zaragoza, sobre el cerro de El Pueyo, elevación de 567 m que preside el área monumental de la ciudad, extendiéndose también por la ladera este y el llano.

Cronistas como J. Zurita, geógrafos como J. B. Labaña y epigrafistas como E. Hübner ya describieron, analizaron y a veces dibujaron en sus distintos trabajos los restos del emplazamiento que ahora nos ocupa entre los siglos XVI y XIX (Andreu, 2011: 55-67). Fue J. Galiay, director del Museo de Zaragoza, quien efectuó las primeras campañas arqueológicas en los años 1942-1943 y 1946-1947 (Galiay, 1944; 1949). Pese a su importante labor investigadora en este enclave, la fecunda documentación que seguro aportó no

¹ Recientemente, J. Andreu, en colaboración con varios investigadores, ha reunido en un monográfico dedicado a Los Bañales toda la información que hasta el momento se posee de dicho yacimiento, proveniente tanto de la documentación aportada por las fuentes históricas y por los arqueólogos que efectuaron distintas excavaciones en este lugar, como de los resultados de las últimas campañas de investigación.

Por nuestra parte, queremos expresarle aquí nuestro más sincero agradecimiento por facilitarnos el acceso al material pictórico exhumado, por sus explicaciones y, sobre todo, por su amabilidad y paciencia.

ha podido ser reunida en su totalidad, de tal forma que nuestro conocimiento actual sobre su actuación es parcial. Aun así, sabemos que su trabajo, consistente muchas veces en la realización de sondeos más que en excavaciones extensivas, se centró en el acueducto, en las termas y en la plaza pública –confundiéndose algunas veces la funcionalidad de los espacios- entre otros lugares. Posteriormente, llegó a Los Bañales A. Beltrán, considerado el cabeza del primer gran proyecto investigador que se dio en el yacimiento entre 1972 y 1979 (Beltrán, 1977; Andreu, 2011: 80-93). Ayudado por una metodología científica propia de la disciplina arqueológica, el equipo del citado investigador exhumó las estructuras –ahora sí de manera casi total- de tres espacios fundamentalmente: las termas, el cerro de El Pueyo –donde se excavaron una serie de viviendas y se constató una fase indígena anterior a la romana- y el área entonces considerada como foro. Además llevaron a cabo una serie de prospecciones en el territorio circundante. Más tarde, entre 1998 y 2002 fue J. M. Viladés el encargado de acometer ciertas labores investigadoras y, sobre todo, de puesta en valor del yacimiento. Sin embargo, fue la llegada de J. Andreu Pintado lo que supuso un nuevo punto de inflexión para la historia del enclave, pues es él quien está acometiendo no sólo nuevas y sistemáticas campañas de excavación –tan importantes para seguir conociendo las características del terreno- sino también una labor de recopilación documental para una mejor interpretación de lo exhumado hasta el momento.

Gracias, pues, al trabajo de J. Andreu se ha podido abandonar la antigua idea, planteada por J. Lostal y A. Beltrán, según la cual se pensaba que los restos descubiertos en Los Bañales no se correspondían con una ciudad propiamente dicha, sino que representaban un hábitat disperso en forma de *villae*². Éstas, ocupadas por gentes de un estatus social y económico elevado, se levantarían sobre el territorio circundante, a los pies del cerro del El Pueyo, elevación que para el primero de los autores sería el centro redistribuidor de la

² Sí se documentan varias *villae* en el área periurbana del yacimiento de Los Bañales, pero su existencia no impidió el desarrollo del enclave que nos ocupa como ciudad propiamente dicha. Para conocer sus características véase Andreu *et al.*, 2009, en particular la página 156, donde los autores nos hablan de su florecimiento también en época flavia.

producción económica y para el segundo el lugar donde viviría la plebe. Actualmente, estamos en grado de afirmar sin ninguna duda que el yacimiento se configuró conforme a los modelos urbanísticos exportados de la península itálica (Andreu *et al.*, 2008: 234). Así pues, a continuación exponemos de manera sucinta lo que hoy conocemos de la historia de este núcleo urbano.

Probablemente, desde el siglo IV a.C. y con seguridad en el siglo II a.C., el territorio que hoy ocupa el yacimiento de Los Bañales era un *oppidum* indígena del área vascónica –abierto igualmente a influjos indoeuropeos e ibéricos³- que iría creciendo a raíz de la concentración de la población del territorio contiguo.

Puesto que desconocemos el nombre de la ciudad, no podemos valernos de los autores clásicos para saber el momento en el que Roma se estableció en ella. Evidentemente, las vicisitudes de su población indígena irían parejas a los acontecimientos históricos ya tratados de manera general a la hora de hablar del *Conventus Caesaraugustanus*.

En este sentido, es necesario señalar aquí la cada vez más plausible hipótesis sobre que el yacimiento de Los Bañales fuese la *civitas foederata Tarraca*⁴ citada por Plinio (*Historia Natural*, III 24) a la hora de hablar de las ciudades del *conventus* que nos ocupa, y también por Ptolomeo (*Geografía*, II 6, 66), hecho que resolvería las tan interesantes cuestiones sobre el topónimo de la ciudad y sobre su estatuto jurídico (Andreu, 2011: 30-33; Uribe, 2014).

³ Sobre esta cuestión véase Andreu, 2011: 26-29.

⁴ El posible pacto o *foedus* entre Roma y *Tarraca* se pudo producir en el contexto de la guerra entre Pompeyo y Sertorio, como una estrategia llevada a cabo por el primero para contrarrestar el poder que el segundo había ido adquiriendo en la zona (para conocer el desarrollo de los enfrentamientos, véase el capítulo referente a la ciudad de *Oscá*). J. Andreu también plantea la posibilidad de que se estableciera ya este acuerdo en torno al 190 a.C., es decir, durante los primeros contactos entre Roma y el norte peninsular, ya que esta fue una práctica habitual de la República, que aseguraba así en parte su avance. El mismo autor indica otras fechas claves para el enclave cincovillés en las que tendría cabida este acontecimiento: por ejemplo, cuando se produjo en el valle del Ebro el reclutamiento de hombres que conformaron la *turma Salluitana*, en el 90 a.C.; o incluso en el momento en el que se fundó la ciudad de *Caesar Augusta*, verdadero punto de inflexión para el despliegue y la articulación del sistema administrativo romano.

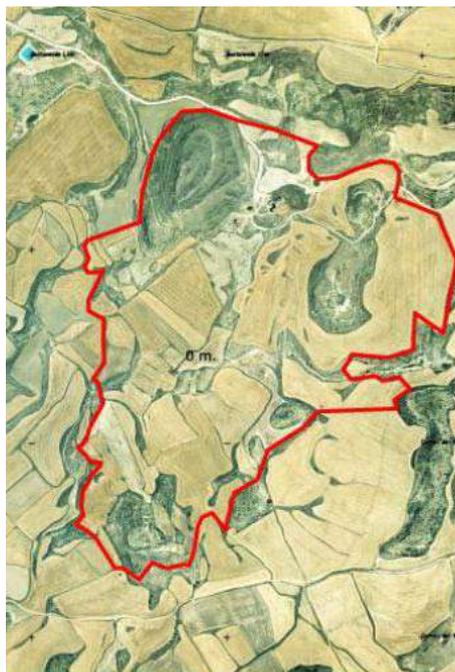


Figura 1: Área correspondiente a la *civitas* de Los Bañales (Foto Archivo Plan de Investigación de la Fundación Uncastillo)

Cronológicamente, el asentamiento romano perduró desde el siglo I a.C. hasta mediados del siglo IV d.C. Hacia el cambio de Era ya se tiene constatación arqueológica de la monumentalización⁵ de la ciudad, que llegó a ocupar unas 20 ha, edificándose en ese periodo la plaza pública, realizada sobre una *substructio* de *opus quadratum*. Será, sin embargo, en los siglos I y II d.C. cuando este lugar viva su etapa de mayor esplendor, sobre todo en época flavia con su promoción a *municipium*, gracias a la decisión de Vespasiano de conceder el derecho latino a todas las comunidades todavía no privilegiadas de *Hispania* (Andreu, 2003). Con bastante probabilidad, se adscribe a esta época el edificio termal, situado en la cabecera de la Val de Bañales, al pie del cerro del Pueyo, en el centro monumental de la ciudad (García-Entero, 2011). Aunque el acueducto –localizado a unos 900 m, al este del enclave urbano⁶– probablemente se erigió en un momento anterior, sí podría datarse en la etapa de la municipalización el recrecimiento de la presa de Cubalmena, *caput aquae*

⁵ Acontecimiento que probablemente estuvo influenciado por el avance, en estas mismas fechas de la construcción de la vía romana hacia *Pompelo* por parte de la *legio IV Macedonica*, la *X Gemina* y la *VI Victrix*, fundadoras de la colonia *Caesar Augusta* (Andreu, 2011: 32-34).

⁶ Véase una reconstrucción del mismo en Viartola, 2011.

Los Bañales

del citado conducto (Andreu y Armendáriz, 2011: 199-222). En cualquier caso, el material arqueológico recuperado en el yacimiento que se fecha en el periodo flavio da buena cuenta de la época dorada que estaba viviendo la ciudad. Para entonces, además, la supuesta *Tarraca*, contaba ya con una red viaria perfectamente articulada (Andreu, 2011: 40).

Como ocurre en varios puntos del *conventus*, también aquí a finales del último cuarto del II d.C. comienza una crisis urbana paulatina que se evidencia totalmente en el siglo III d.C., materializada en el abandono de diferentes sectores y la reutilización de espacios, fenómeno que se mantendrá hasta mediados del siglo IV d. C. (Andreu, 2011: 45-49; Uribe, 2014).

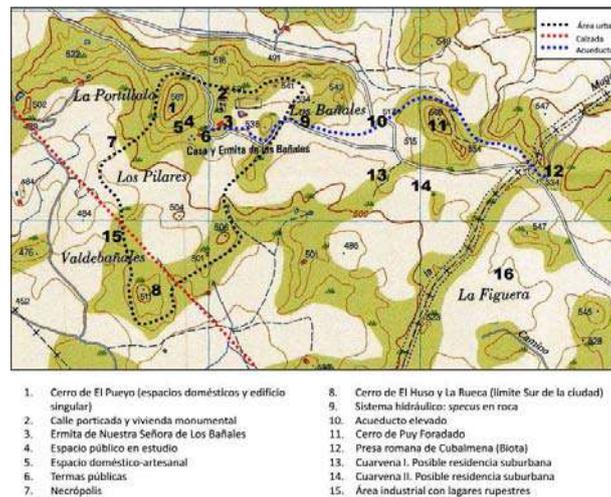


Figura 2: Mapa con las principales estructuras de Los Bañales (Mapa Archivo Plan de Investigación de la Fundación Uncastillo)

En lo que se refiere a la arquitectura privada, por el momento pocas son las viviendas exhumadas, representativas, aun así, de las diferentes formas del hábitat doméstico romano. Las casas más humildes son las ubicadas en el cerro de El Pueyo, distribuidas en varias terrazas por la zona noreste y sur del cabezo. A la primera terraza se accedía por una calle enlosada cuyo origen hay que situarlo en las cercanías del foro; allí, las moradas se organizaban de forma radial. En la segunda terraza, sin embargo, se dispusieron en manzanas con calles perpendiculares. En lo que respecta a su técnica constructiva, destaca el

uso de la roca natural tallada para los zócalos o el tosco sillarejo, y bloques también pétreos para las fachadas.

Debemos citar asimismo una serie de estancias domésticas frente a las termas descubiertas recientemente, humildes igualmente, que pudieron estar vinculadas a algún establecimiento comercial (Uribe *et al.*, 2011: 241-246). Podemos destacar de esta construcción su aprovechamiento de parte de los muros de un edificio previo de posible funcionalidad pública⁷. De mayor riqueza es la última de las estructuras domésticas conocidas, la denominada como Casa del Peristilo, la cual describiremos en el siguiente apartado, por ser la que, por el momento, ha aportado fragmentos pictóricos significativos.



Figura 3: Ubicación de las estructuras domésticas dentro del yacimiento de Los Bañales: 1) Casa del Peristilo; 2) Estructuras domésticas de El Pueyo; 3) Estancias domésticas frente a las termas (Uribe *et al.*, 2011)

⁷ En uno de los muros pertenecientes a este edificio anterior compuesto por sillares perfectamente ajustados, se hallaron restos de pintura *in situ* que no los tenemos en cuenta en este trabajo, ya que sin duda pertenecieron a la estructura pública anterior (Uribe *et al.*, 2011: 254). En cualquier caso, se trata de un zócalo de fondo negro decorado con un fino moteado multicolor que nos remite al horizonte cronológico de la primera mitad del siglo I d.C.

2.- VIVIENDAS

2.1. Casa del Peristilo⁸

2.1.1.- Cronología:

Segunda mitad del siglo I d.C.–siglo II-III d.C.

2.1.2.- Descripción:

La estructura doméstica hoy denominada como Casa del Peristilo, comenzó a excavar por J. Galiay y, más tarde, por A. Beltrán. Actualmente se conoce parte de la misma aunque quedan sectores por exhumar; debido a ello, lo que aquí exponemos será de obligada revisión en un futuro. Por el momento, conocemos la zona noreste y parte de la zona norte, donde se encontraría delimitada por una calle porticada de la cual se conservan las famosas columnas⁹, seña de identidad del yacimiento. Por el oeste, además, el descubrimiento de grandes bloques de arenisca incita a pensar que éstos fueron utilizados como acera de la vía. Por el momento, se desconoce el acceso a la vivienda.

En lo que respecta a los materiales constructivos utilizados, los restos que han llegado hasta la actualidad han hecho creer a sus investigadores que los muros se realizaron con un zócalo de *opus quadratum* también de arenisca –material local muy común en el lugar- y un recercamiento de tapial o adobe, a juzgar por las muescas centrales presentes en los sillares de la zona inferior.

⁸ Uribe *et al.*, 2011: 246-253.

⁹ Su cercanía a estas columnas hizo que durante mucho tiempo esta zona fuese erróneamente interpretada como el sector público –foro o *macellum*- de la ciudad (Beltrán y Andreu, 2011: 110).

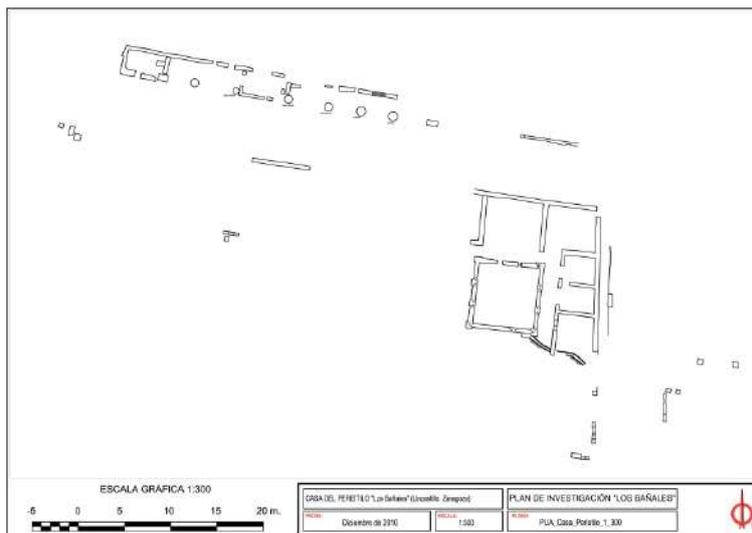


Figura 4: Planta de la Casa del Peristilo del yacimiento de Los Bañales (Uribe *et al.*, 2011)

La vivienda en sí, de forma cuadrada, se distribuye en torno a un peristilo¹⁰ –que pudo dotarse de una posible cubierta a dos aguas- de once o doce columnas, con un pretil de *opus quadratum* entre ellas. De esta manera, el área descubierta quedaría cerrada y sólo accesible a través de diferentes vanos que, a juzgar por los paralelos constatados, pudieron coincidir con distintos ambientes de representación. En la crujía sur del mismo se documentó, además, un desagüe que enviaría las aguas hacia el exterior.

Algunos de sus espacios han sido identificados. La habitación central de la parte norte, completamente abierta al peristilo, ha sido interpretada como un *triclinium*¹¹. En la zona este se halló una gran habitación rectangular dividida interiormente por un muro en dos ambientes más pequeños, quizá dos *cubicula* comunicados, o la antecámara y cámara de un único dormitorio. Precisamente en una de estas estancias, en la situada más al norte, se hallaron

¹⁰ Recordemos que las habitaciones distribuidas en torno a un peristilo se corresponden con la fórmula más documentada para las viviendas de la *Hispania* romana, aunque sus orígenes en nuestro territorio todavía no están clarificados (Beltrán, 2003: 28). En las ciudades campanas se constatan desde finales del siglo II a.C., como reflejo del gusto por la *luxuria* asiática. Efectivamente, se trata de estancias de procedencia helenística y por tanto su adopción está ligada a la conquista por parte de Roma de las ciudades orientales. Paulatinamente, los espacios de representación se distribuirán en torno al peristilo, ambiente que relegaría al atrio a un segundo plano, aunque no lo sustituiría (Uribe, 2008: 637-638).

¹¹ A. Beltrán señaló en su diario de excavación (Uribe *et al.*, 2011: 253), la existencia de pintura mural *in situ*, hoy perdida, en la habitación situada a la derecha del *triclinium* –en la misma crujía norte- basada, posiblemente, en un zócalo rojo y una zona media negra o viceversa.

los fragmentos pictóricos que vamos a analizar en las campañas dirigidas por J. Viladés (1998; 1999 y 2002).

En cuanto al resto de revestimientos decorativos no pictóricos, sólo podemos señalar que A. Beltrán apuntó en sus diarios de excavación (Andreu, 2011: 81, nota 277), que el citado triclinio estaba pavimentado por un suelo de argamasa.

2.1.3.- Decoración pictórica:

Se trata de uno de los conjuntos que hemos podido estudiar de forma directa. Los escasos fragmentos conservados, con una aparente decoración banal, nos aportan, sin embargo, cuantiosos puntos sobre los que reflexionar y que pueden ayudar a matizar, entre otros aspectos, la cronología de la vivienda; o cuanto menos presentar nuevas hipótesis sobre la misma.

CONJUNTO BAÑ.2.1.3.1.

Características técnicas

a) Mortero: Compuesto por tres capas no muy gruesas, la última de las cuales sólo se ha conservado en dos de los fragmentos estudiados:

1ª capa: 0,9 a 1,1 cm.

2ª capa: 1,2 cm.

3ª capa: 2,2 cm.

No se pudieron realizar análisis químicos, pero parece tratarse de un mortero de color beige realizado con cal y arena –posiblemente esta última en mayor proporción- donde no observamos gruesos nódulos de ningún tipo, por lo que suponemos que los materiales se trituraron o tamizaron.

b) Sistema de sujeción: En los dos fragmentos en los que conservamos la tercera capa de mortero, hemos observado que presentan las protuberancias características de haber sido dispuesto sobre una pintura anterior piqueteada para extender una nueva –la que hoy ha llegado hasta nosotros- (Fig. 5).



Figura 5: Improntas del piqueteado realizado sobre la decoración anterior, presentes en el mortero del conjunto procedente de la Casa del Peristilo de Los Bañales (Foto de L. Íñiguez)

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Los pigmentos mayoritarios son el amarillo y el rojo con un tono sin brillo, lo que indica su posible procedencia del óxido de hierro, en ningún caso del cinabrio. Además, también se muestran en este conjunto, el granate, el gris, el verde, el negro y el blanco.

La impregnación de la mayor parte de colores en la primera capa de mortero –amarillo, rojo, granate, verde y gris- indica que fueron aplicados al fresco, mientras que el desprendimiento cuarteado de los pigmentos utilizados para elaborar los filetes dobles –blanco y negro- y el moteado del zócalo, señala que éstos fueron dispuestos con el enlucido ya seco, probablemente desleídos en agua de cal para facilitar su adherencia.

En cuanto al orden de realización de esta decoración, primero se pintaron los colores de fondo –amarillo, rojo y granate en la zona media, y gris en el zócalo- y posteriormente, para enmascarar la unión entre ellos, se pintaron los filetes, primero el blanco y luego el negro. En el moteado del

zócalo, inicialmente se salpicaron las manchas negras, luego las rojas y finalmente las amarillas, casi invisibles en los fragmentos que han llegado hasta nosotros.

e) Particularidades: El hecho de que contara con las capas de mortero pertenecientes a una decoración anterior provocó que no fuera necesario emplear grandes esfuerzos en la composición del nuevo enlucido –de hecho las capas son relativamente finas-, ya que la decoración que aquí tratamos contó con éste y con todo el mortero del conjunto precedente, ayudándose por tanto de numerosas capas de protección contra los agentes habitualmente perjudiciales de los muros, como la humedad.

La superficie se halla perfectamente alisada¹², sólo observamos ciertas rebabas, presentes precisamente como consecuencia de tal acción, en las bandas verdes que situamos en los extremos laterales de la pared. Aunque esto sea indicativo de la buena técnica del taller artesano, no lo es tanto el hecho de que, los filetes blancos y negros, en algunos fragmentos no coincidan con la unión de los paneles amarillos y rojos, de tal forma que no consiguen enmascarar dicha conexión al hallarse desplazados del lugar donde hubieron de ser pintados (Fig. 6.2).

Descripción y restitución hipotética

Los fragmentos recuperados pertenecen a la decoración del zócalo y la zona media de una estancia; probablemente provienen de más de una pared. Evidentemente, la escasez de piezas nos impide exponer aquí las posibles medidas de los distintos sectores.

Zócalo: De fondo grisáceo salpicado con gotas, motas y manchas negras, rojas y amarillas, los mismos colores que los presentes en la zona media.

¹² Como hemos apuntado en otros capítulos, esta acción resulta para nosotros un inconveniente, pues nos impide contar con un método básico para orientar los fragmentos, esto es, nos dificulta observar la dirección de la pincelada.

Los Bañales

Zona media: La decoración comenzaría en el lateral por una banda verde de 8 cm aproximadamente¹³, la cual, a través de un filete blanco¹⁴, dio paso a un panel rojo. Un doble filete negro y blanco, en este caso, se encarga de conectar el anterior con un nuevo panel amarillo. No sabemos qué color sería el escogido para el nuevo panel, ya que sólo contamos con fragmentos que unen los colores rojo y amarillo. Por otro lado, sabemos que en el otro extremo lateral la decoración también comenzaría por una banda verde que, a través un filete blanco, daría paso a un panel granate. Posiblemente iría precedido de un panel rojo, ya que el desprendimiento de la capa pictórica granate deja entrever este color rojo debajo, que hubo de ser aplicado en primer lugar, extendiéndose más allá de la frontera convenida entre los dos pigmentos.

Algunos fragmentos verdes que no muestran la rebaba característica de final de pared nos incitan a pensar que pudo existir una banda de este color entre el zócalo y la zona media; o bien que incluso hubo un panel de este color, aunque es algo que debemos dejar en el terreno de la hipótesis.

Por otro lado, ciertas piezas de color rojo sí presentan la rebaba de final de pared. Por esta razón creemos que en el discurso decorativo existiría más de un panel rojo. Uno de ellos habría que situarlo dividido entre los dos ángulos de muro formados por una de las esquinas de la estancia, prosiguiendo el panel y el resto de la decoración en otra de las paredes.

¹³ Sabemos que las bandas verdes se situarían en el inicio lateral del muro por la curvatura –propia de final de pared- y la rebaba característica –producida por el alisamiento de la misma- que presentan las piezas con este pigmento.

¹⁴ Quizá también en este caso estemos en presencia de un doble filete negro y blanco pero, en todo caso, el de color negro se ha perdido.

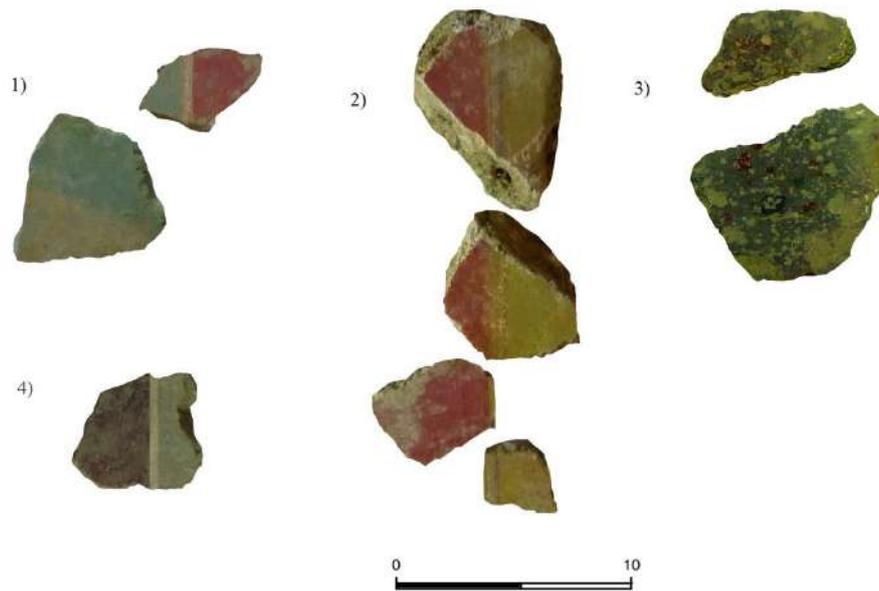


Figura 6: Fragmentos clave del conjunto procedente de la Casa del Peristilo de Los Bañales: 1) Banda verde e inicio de panel rojo; 2) Separación entre panel rojo y panel amarillo con doble filete blanco y negro; 3) Fragmentos del zócalo de fondo oscuro y moteado; 4) Panel morado e inicio de banda verde (Foto de L. Íñiguez)

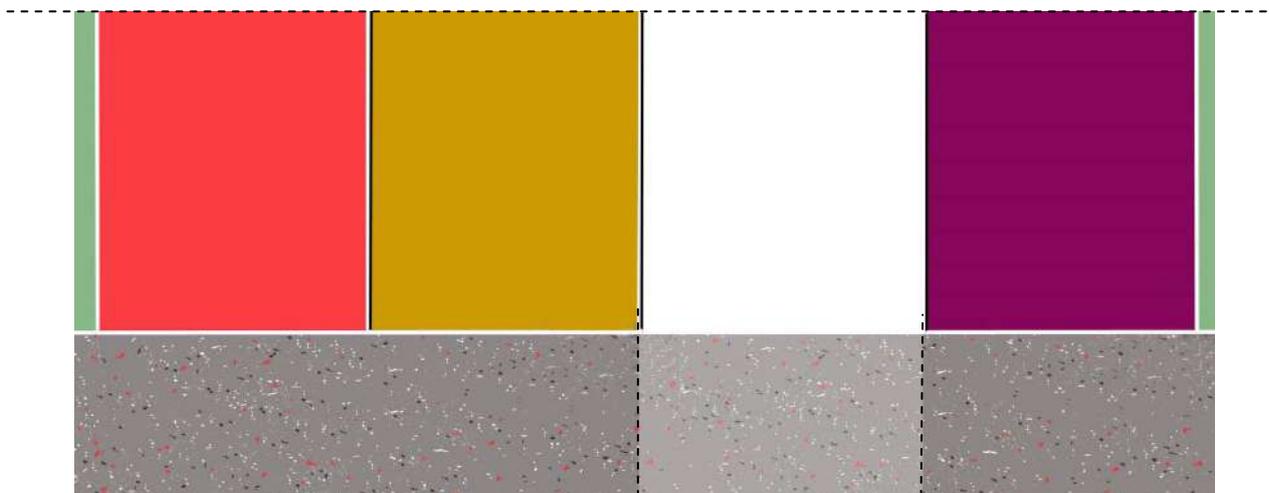


Figura 7: Restitución¹⁵ hipotética de los fragmentos hallados en la Casa del Peristilo de Los Bañales (Dibujo de L. Íñiguez)

¹⁵ No conocemos cómo conectarían el zócalo y la zona media, por lo que la imagen que presentamos debe tomarse como una mera propuesta de entre las muchas posibilidades existentes.

Estudio estilístico

Pocos son los elementos susceptibles de un análisis estilístico en este conjunto. Los filetes dobles aquí no se hayan encuadrando un panel medio, por lo que no creemos que deban ser objeto de una atención específica. Sí nos puede ayudar la zona inferior de la decoración.

Zócalo de fondo grisáceo moteado con gotas y manchas (Fig. 6.3): Se trata de un recurso ornamental muy utilizado durante toda la historia de la pintura mural romana, pero con ciertas particularidades técnicas en el siglo I d.C.¹⁶

Como ya hemos analizado en bastantes conjuntos de este trabajo, no debemos prestar tanta atención al color de fondo –aunque los oscuros sean más característicos de la primera mitad del siglo I d.C. y los rosáceos más propios de la segunda mitad de esta centuria- como a la técnica de realización del moteado. En este caso, parece que nos hayamos a caballo entre un zócalo realizado con finas gotas y motas –propias de una pretendida imitación granítica- y aquellos efectuados con manchas en los que cualquier intención de parecerse a una roca real se ha perdido, quedando sólo como elemento decorativo. Esto hace que lo podamos situar en una época de transición entre las dos mitades de la citada centuria.

Datación

Las numerosas intervenciones que han tenido lugar en esta vivienda en muy diferentes épocas han provocado, según sus investigadores actuales (Uribe *et al.*, 2011: 253), la ausencia de una estratigrafía clara. Únicamente estiman que la morada podría pertenecer a una amplia horquilla temporal desde la segunda mitad del siglo I d.C. –fecha que proponen por la exhumación por parte del equipo de A. Beltrán de un fragmento de cerámica *marmorata* en

¹⁶ Véase CAES.4.1.3.1.

1977-, hasta los siglos II y III d.C. Así pues, no podemos datar la decoración de forma directa, basándonos en criterios estratigráficos.

Si atendemos a criterios estilísticos, el alisamiento que presenta la pared y, sobre todo, la técnica de realización del moteado, son aspectos que nos conducen a situar la decoración en los márgenes cronológicos del siglo I d.C. Dentro de este arco temporal, contamos solamente con un criterio que llevaría a encuadrarla en la segunda mitad, y es la ausencia de cristales de azul egipcio en el pigmento verde. Por tanto, apostamos por la realización de las pinturas de este conjunto en los primeros años de la segunda mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

El análisis de esta aparente decoración trivial nos ha llevado a reflexionar sobre varios puntos.

En primer lugar, la pericia del taller, sobre todo visible en los aspectos técnicos: el alisamiento de la pared, la aplicación de los pigmentos, el aprovechamiento del mortero de una decoración anterior, etc., indican un buen conocimiento de los pasos a seguir en la ejecución de una pintura mural. Sin embargo, hemos observado ciertos descuidos a la hora, por ejemplo, de realizar los filetes dobles, rasgos que no son lo suficientemente importantes como para hablar de un taller poco experimentado o de calidad menor.

La banalidad de esta decoración no permite establecer conclusiones sobre los comitentes. En cualquier caso, la propia magnificencia de la vivienda en sí parece indicarnos que estamos ante unos propietarios con una posición económica –y seguramente social- elevada; recordemos que está situada en uno de los sectores más importantes de la ciudad. Su entidad también se denota en la propia estructura, con la presencia de la suntuosa estancia situada en la crujía norte (*supra*), precedida de una lujosa entrada conformada por dos columnas –conocidas por la huella de su impronta en negativo en el pretilabiada totalmente al peristilo (Uribe *et al.*, 2011: 243 y 246-247), espacio este

último que, ajardinado o no –son datos que por el momento se desconocen-, serviría para el ocio y el disfrute de cuantos tuvieran la oportunidad de vivir en ella o ser invitados a esta morada.

En lo que respecta a la funcionalidad de la habitación, se estableció la hipótesis de que la estancia donde fueron halladas estas pinturas pudo ser un *cubiculum* o parte del mismo –cámara o antecámara-. El conjunto estudiado no nos dice nada al respecto ya que, en principio, parece una sucesión de paneles planos; un sistema compositivo simple y repetitivo que, por otro lado, podría pertenecer a la antecámara del dormitorio: el recurso a decoraciones paratácticas fue habitual para cubrir estas zonas de tránsito, sobre todo en los dormitorios de época republicana y altoimperial (Barbet, 1985a: 128; Guiral y Mostalac, 1993: 388).

Por último, es necesario hacer una reflexión. Si admitimos como cierto que este conjunto pictórico se fecha en los primeros años de la segunda mitad del siglo I d.C., y que está realizado sobre una decoración anterior –hecho innegable a juzgar por las evidencias materiales (*supra*)-, quizá contemos aquí con un argumento a favor de la hipótesis sobre la posible existencia de la Casa del Peristilo ya en la primera mitad del siglo I d.C. El equipo que investiga actualmente en Los Bañales, muy prudentemente y siempre basándose en la información obtenida por la estratigrafía, afirma que desconocen si hubo fases anteriores a la segunda mitad del siglo I d.C. en la vivienda (Uribe *et al.*, 2011: 253). Su construcción en un momento anterior no rompería con el contexto general del yacimiento. Recordemos que en el cambio de Era ya tiene lugar la monumentalización de la plaza pública de la ciudad.

CONJUNTO BAÑ.2.1.3.2.

Incluimos en el estudio de los fragmentos pictóricos hallados en Los Bañales dos piezas descubiertas en superficie –y por tanto fuera de contexto- en la Casa del Peristilo. Fueron recogidas por el Sr. Bello de Sádaba y donadas amablemente por su familia, junto con más objetos, a la Fundación Uncastillo.

Características técnicas

Sólo podemos apuntar aquí que se trata de piezas cuyo color de fondo, el rojo, fue aplicado al fresco. Suponemos que los filetes triples, pintados con posterioridad en color blanco y morado, fueron extendidos con el enlucido ya seco.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 8)

Zona media: Los fragmentos parecen corresponder a uno o más paneles medios pintados en color rojo y encuadrados interiormente por filetes triples de 1,1 cm de anchura aproximadamente, formados por dos trazos blancos externos y uno color morado oscuro en el interior.



Figura 8: Fragmentos hallados en superficie, en la Casa del Peristilo de Los Bañales (Foto de J. Andreu)

Estudio estilístico

Filetes triples de encuadramiento interior: Como hemos apuntado ya a la hora de tratar otros conjuntos pictóricos, se trata de uno de los recursos ornamentales que mejor identifican el III Estilo en el mundo provincial¹⁷, desde su inicio en torno al 15 a.C., cuando estos filetes dobles o triples sustituyen a los filetes bícromos característicos del II Estilo, hasta su ocaso en

¹⁷ Véase BIL.3.1.3.6.

el 50 d.C., cuando suelen ser reemplazados por las cenefas caladas propias de la etapa siguiente.

Cierto es, sin embargo que, a pesar de que esta sea su etapa de mayor esplendor, se trata de un motivo de larga perdurabilidad en la pintura mural romana aunque, por otro lado, se presenta en la mayoría de ocasiones con una mayor anchura cuando sobrepasa los márgenes cronológicos del III Estilo.

Datación

Sólo podemos basarnos en este único elemento decorativo para proponer una datación que debe ser tomada como mera hipótesis, al estar los fragmentos descontextualizados. Según A. Mostalac (1996b: 21)¹⁸, para que fuese un filete triple de encuadramiento interior anterior al cambio de Era, debería hallarse sobre fondo negro, y por esta razón desechamos la primera etapa del III Estilo para su datación. Al margen de esta matización, apostamos por la primera mitad del siglo I d.C. como acotación cronológica para estos fragmentos.

Conclusiones

Sobre su pertenencia o no a la Casa del Peristilo, no podemos aportar más argumentos que los descritos arriba. El hecho de que los fragmentos fueran hallados en el entorno de la vivienda puede ser indicativo de su origen, aunque también pueden provenir de otros ámbitos, incluso lejanos del sector donde fueron recogidos, a causa de un arrastre de materiales.

Por otro lado, las piezas, aunque escasas, señalan que también este yacimiento sigue las modas y ornamentos itálicos, e incluso nos podrían estar hablando de la presencia de artesanos de dicho origen en Los Bañales.

¹⁸ Véase CAES.7.1.3.1.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Debido a la ausencia de una estratigrafía clara en la Casa del Peristilo, todo lo expuesto anteriormente son conjeturas basadas fundamentalmente en criterios estilísticos que, tal y como venimos manifestando a lo largo de todo el trabajo, deben estar apoyados en datos estratigráficos.

Dicho esto, es cierto que podemos tomar los indicios que aquí se muestran como una pista a seguir en futuras campañas de excavación. Quedan por exhumar algunos sectores de la Casa del Peristilo que en un futuro pueden avalar la hipótesis que aquí tan sólo insinuamos: su construcción en la primera mitad del siglo I d.C.

Labitolosa

(La Puebla de Castro, Huesca)

XV

1.-YACIMIENTO

1.1. Cronología

Segunda mitad del siglo I a.C.-III d.C.

1.2. Descripción¹

El yacimiento de *Labitolosa* está situado en el cerro del Calvario, cuya cima alcanza los 633,26 m, a 2 km de la Puebla de Castro entre los ríos Cinca y Ésera. Limita al norte con la sierra de San Martín y al sur con la sierra de Carrodilla, ocupando 12 ha (Chasseigne *et al.*, 2013: 31-42).

Perteneció al *Conventus Caesaraugustanus* pero ninguno de los autores clásicos hace referencia al enclave. Su topónimo se conoce gracias a la inscripción presente en un pedestal hallado en el siglo XVI donde se cita a los *cives labitulosani et incolae* (CIL II 3008=5837), de lo que se dedujo que el nombre de la ciudad era *Labitolosa*, hipótesis confirmada en 1994, tras el descubrimiento de una nueva inscripción en la que aparecía, ahora sí, "*Municipium Labitulosanum*" (Navarro y Magallón, 2013: 334-399).

¹ Recientemente, A. Magallón y P. Sillières (2013), han editado una monografía sobre el yacimiento de *Labitolosa* donde se reúnen todas las fuentes de información, bibliografía y datos proporcionados por las campañas arqueológicas, tras más de veinte años de investigación ininterrumpida en este lugar.

A través del Testamento del Diácono Vicente fechado en el 551 d.C., conocemos las primeras noticias sobre esta ciudad. En él se menciona a la *terra labeclosana* (Fortacín, 1983). Posteriormente, ya en el siglo XVI, en los *Adversaria* del humanista Antonio Agustín, Arzobispo de Tarragona, se habla del pedestal al que hemos hecho alusión en el párrafo anterior, dedicado a Marco Clodio Flaco, ya que Agustín debió verlo en el cerro del Calvario (Chasseigne *et al.*, 2013: 43-60). Estas y otras inscripciones fueron recogidas y publicadas por primera vez de manera conjunta por F. Fita (1884). También el territorio es citado por R. Del Arco (1942: 21-22)² en su *Catálogo monumental de la Provincia de Huesca*.

Estos indicios, entre otros, llevaron a un grupo de investigadores de la Universidad de Zaragoza, encabezados por A. Magallón³, a realizar una serie de prospecciones en el cerro del Calvario en torno a 1977, las cuales dieron como resultado el descubrimiento del yacimiento que ahora nos ocupa. Un acuerdo con el Centro Ausonius de Burdeos, mantenido ininterrumpidamente desde 1991, y una serie de trabajos y campañas arqueológicas codirigidos desde 1991 hasta el año 2000 con P. Sillières, y desde entonces también en colaboración con C. Rico, M. Navarro, P. Vipard y J. A. Asensio, han propiciado que en la actualidad *Labitolosa* sea uno de los enclaves arqueológicos mejor conocidos del área aragonesa.

La ciudad surge a mediados del siglo I a.C., seguramente sobre un poblado ibérico, y se abandona a finales del siglo II d.C. o principios del siglo III d.C., contando así con una vida relativamente breve.

A finales de la República la población íbera aquí asentada entra en contacto con Roma y es entonces cuando comienza a observarse una transformación del territorio. Durante el Alto Imperio, se desarrollan las

² El manuscrito fue entregado en 1921, revisado por el propio autor tras la Guerra Civil y finalmente publicado en 1942.

³ Agradecemos la inestimable ayuda y amabilidad de A. Magallón no sólo para este trabajo sino a lo largo de todos los años previos al mismo.

primeras granjas y *villae*, produciéndose una verdadera metamorfosis urbanística, en parte favorecida por el evergetismo de las élites locales, a partir de la segunda mitad del siglo I d.C., paralelamente a la promoción jurídica de la ciudad, ya que pasa en época flavia de comunidad estipendiaria a municipio. El siglo II d.C. será la época de mayor esplendor, aunque a finales de esta centuria ya se observa el inicio del declive de esta *civitas*, que se irá abandonando paulatinamente por motivos aun hoy desconocidos (Asensio *et al.*, 2013: 69-98).



Figura 1: Plano de *Labitolosa* (Magallón y Sillières, 2013)

Los trabajos de campo realizados han puesto al descubierto una serie de estructuras vinculadas a un urbanismo plenamente romano, escalonado sin embargo, debido a la fuerte pendiente del cerro. Hoy conocemos dos complejos termales construido el primero a mediados del siglo I d.C. y el segundo en torno al 80 d.C. (Fincker *et al.*, 2013a); y un importante sector del foro, erigido en época de Augusto y reedificado completamente en la segunda mitad del

siglo I d.C., destacando en él la curia por el conjunto epigráfico que proporcionó (Fincker *et al.*, 2013c).

El ámbito doméstico es relativamente desconocido; además de la denominada *Domus 1*, que estudiaremos en este capítulo, se han exhumado restos de viviendas en la zona suroeste de la curia. Otras estructuras privadas que se documentaron corresponden a las ocupaciones anteriores a la gran monumentalización de la ciudad, por tanto están casi completamente arrasadas.

2.- VIVIENDAS⁴

2.1. Vivienda anterior a la *Domus 1*

2.1.1.- Cronología:

Anterior al 70-80 d.C.

2.1.2.- Descripción:

Los componentes de uno de los niveles estratigráficos⁵ anteriores a los muros fundacionales de la *Domus 1* (*infra*) permitieron establecer la hipótesis sobre la posible existencia de una vivienda anterior a la citada casa; bien es cierto que ninguna estructura muraria de esta primitiva construcción ha llegado hasta nosotros. Fueron sobre todo los fragmentos pictóricos exhumados los que se tomaron como argumento principal para avalar tal conjetura (Fincker *et al.*, 2013c: 319).

⁴ Fincker *et al.*, 2013b.

⁵ El material es significativo a este respecto. Contenía un as de imitación de Claudio I que pudo circular entre el 41 y el 60-70 d.C. y de numerosas sigillatas itálicas y gálicas. La *terra sigillata* hispánica está también presente, aunque sólo se documentaron tres fragmentos. Este hecho junto a la existencia de la forma Drag. 29 datada entre el 50 y el 70 d.C., y al hallazgo de un vaso tipo Drag.37 de *terra sigillata* gálica, dieron pie a establecer un *terminus ante quem* para este nivel estratigráfico hacia el 70-80 d.C. (Fincker *et al.*, 2013c: 319-320).

2.1.3.- Decoración pictórica:

Bajo las cimentaciones del muro oeste de la posterior *Domus* 1, aparecieron una gran variedad de piezas pictóricas. C. Guiral fue la encargada de su estudio, diferenciando cuatro conjuntos (Fincker *et al.*, 2013c: 320-328).

CONJUNTO LAB.2.1.3.1.

Características técnicas

a) Mortero: Los fragmentos conservados presentan una única capa de mortero.

1ª capa: 1,8 a 2,2 cm.

Composición habitual a base de cal y arena que le dota de un color beige.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se aprecia la disposición al fresco del rojo burdeos como color de fondo, sobre el que se ha aplicado primero un moteado blanco, y posteriormente negro.



Figura 2: Fragmentos pertenecientes a la zona inferior de la posible vivienda anterior a la *Domus* 1 de *Labitolosa* (Foto de C. Guiral)

e) Particularidades: Superficie poco alisada, se observan estrías en dirección horizontal producidas por el paso del pincel.

Descripción y restitución hipotética

Zócalo: El conjunto tan solo dispone de cuatro fragmentos que corresponden al zócalo o rodapié. Muestran el moteado característico de esta zona de la pared. Las gotas en este caso están a caballo entre la fina llovizna y las manchas intermedias.

Estudio estilístico

Zócalo moteado: Recurso ornamental característico de la pintura mural romana desde el siglo II a.C. hasta el siglo IV d.C.

Como se ha analizado en varios conjuntos de este trabajo⁶, es la técnica de realización del moteado lo que puede ayudarnos a aquilatar cronológicamente los fragmentos que presenten esta decoración. En este caso, sin embargo, las gotas son de un tamaño intermedio, por lo que no son concluyentes en absoluto.

Datación

El material hallado (*supra*) en el nivel estratigráfico al que pertenecen todos los fragmentos que analizamos en este apartado, nos ofrece una fecha *ante quem* del 80 d.C., datación que, por el momento, no podemos matizar más ya que, en este caso, la decoración pictórica no aporta información significativa.

⁶ Remitimos al conjunto CAES.4.1.3.1., para conocer las características y evolución de este recurso decorativo; y también al conjunto ERC.2.1.3.1., donde se halla un zócalo de idénticas características.

Conclusiones

La escasez de fragmentos nos impide establecer cualquier conclusión más allá de lo indicado en el apartado anterior.

CONJUNTO LAB.2.1.3.2.

Características técnicas

a) Mortero: Formado por tres capas:

1ª capa: 0,2 cm.

2ª capa: 1 cm.

3ª capa: 2,3 cm.

Está compuesto por cal y arena, siendo significativamente más abundante el primero de los materiales en la primera capa, lo que sin duda se aprecia en el color blanquecino de la misma.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se trata de una paleta cromática sobria. Se observa la presencia del rojo, el negro, el blanco, el amarillo y el rosa.

Con seguridad, primero se aplicaron los colores de fondo, rojo para la zona media y rosa para el zócalo, para luego extender el pigmento negro y el amarillo de los interpaneles y las bandas de separación. Se recurrió al blanco para realizar los filetes y así enmascarar la unión de todos estos elementos. Finalmente, hemos de apuntar que todos los colores, a excepción del negro, fueron utilizados para realizar el moteado del zócalo.

e) Particularidades: Los fragmentos con perfil redondeado quizá indican la existencia de un yaṅo (Fig. 4.3).

Descripción y restitución hipotética (Figs. 3 y 4)

En muchos de los fragmentos conservados se había perdido la superficie pictórica por lo que es difícil aportar datos más allá de la estructura decorativa.

Zócalo: De fondo rosa con salpicaduras, manchas y gotas rojas, amarillas y blancas. Una banda amarilla seguida de otra negra de mayor anchura da paso a la zona media de la pared (Fig. 4.2).

Zona Media: Se basa en una sucesión de paneles rojos limitados y a su vez encuadrados interiormente por filetes blancos (Fig. 4.1). Alternan con campos negros que podrían pertenecer tanto a interpaneles como a bandas de encuadramiento de dichos paneles, tal y como se presenta en la restitución (Fig. 3).

C. Guiral se decantó por esta segunda opción al constatar en los fragmentos distintas anchuras de la banda negra. Posiblemente las verticales, aquellas que separaban los paneles, estaban decoradas con un sencillo motivo en color blanco (Fig. 4.4.). Otro dato a señalar es que la rebaba característica de inicio de pared por el lateral, se localiza en uno de los fragmentos negros, lo que indica que con este color comenzaba la decoración.

Estudio estilístico

El sistema compositivo es absolutamente banal; por tanto impide cualquier intento de aquilatar la cronología del conjunto basándonos en el mismo.

Zócalo de fondo rosa con moteado de gotas y manchas (Fig. 4.2): Realmente es el único elemento significativo. La presencia no tanto del fondo

rosa sino de las manchas en el moteado junto con gotas más finas, nos permite precisar que fue realizado a mediados o incluso en la segunda mitad del siglo I d.C.

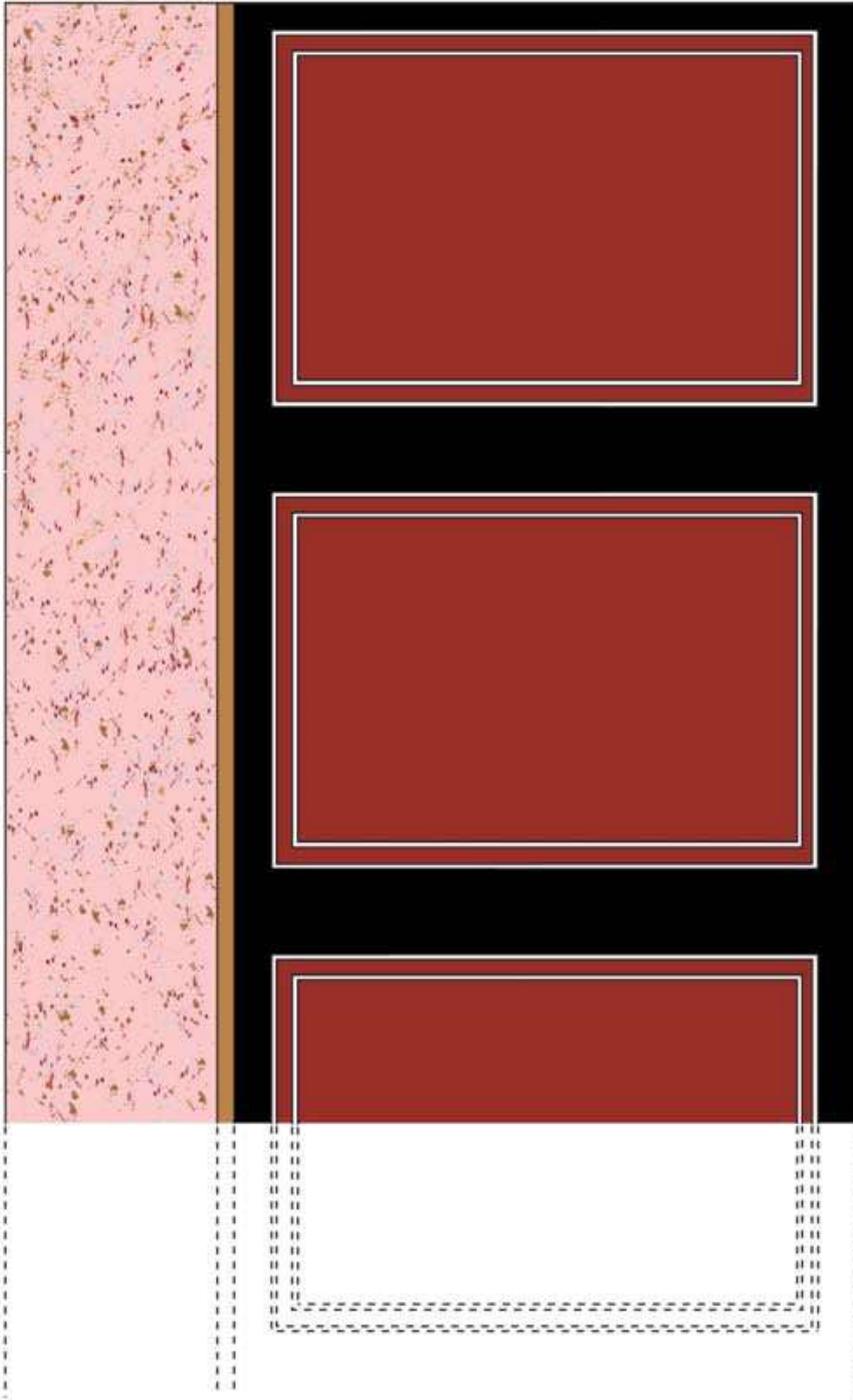


Figura 3: Restitución de uno de los conjuntos de la posible vivienda anterior a la *Domus 1* de *Labitolosa* (Dibujo de C. Guiral y P. Lanzarote)

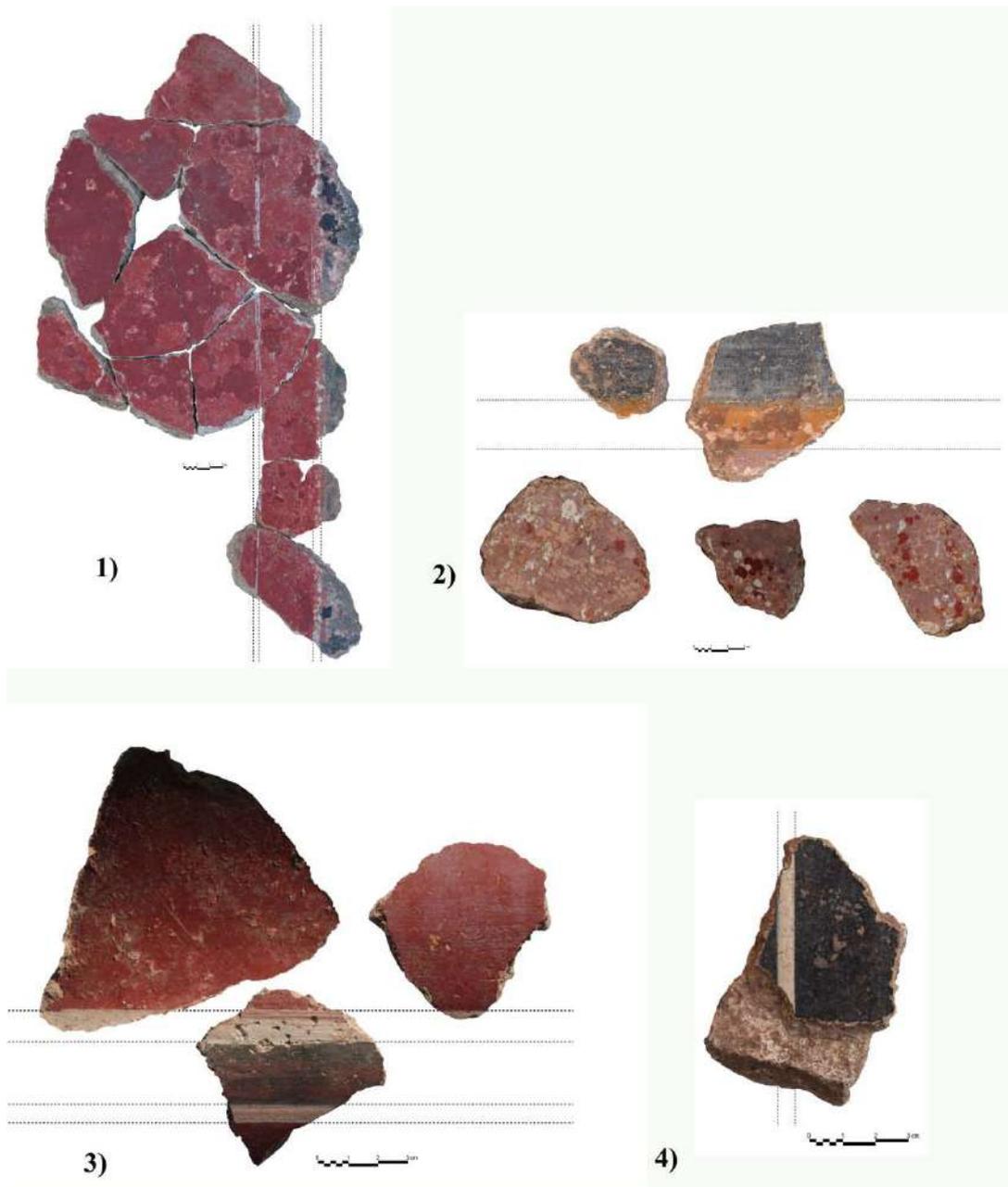


Figura 4: Fragmentos clave de uno de los conjuntos pertenecientes a la posible vivienda anterior a la *Domus 1* de *Labitolosa* (Fotos de C. Guiral)

Datación

Teniendo en cuenta que el material nos ofrece una fecha *ante quem* del 80 a.C., y que el zócalo presenta un moteado que no tiene la característica finura de los correspondientes a la primera mitad del siglo I d.C., debemos decir que las pinturas fueron realizadas en un momento temprano de la segunda mitad del siglo I d.C., hecho que parece corroborarse en la propia ejecución del salpicado, ya que tampoco expone el total descuido de épocas posteriores, como ocurre en los conjuntos CAES.5.3.1.2. y CAES.8.1.3.1.

Conclusiones

En primer lugar, la técnica a la hora de realizar el moteado del zócalo es manifiestamente distinta a la presente en el conjunto anterior, por lo que no sólo nos puede estar indicando que ambas se elaboraron en un momento cronológico distinto, sino también por dos talleres diferentes, quizá foráneos, pues no desconocían el procedimiento ni los elementos decorativos utilizados en la península itálica.

En segundo lugar, no se observa la banda verde a la que se recurrió de forma habitual a la hora de separar paneles e interpaneles en los conjuntos fechados en la segunda mitad del siglo I d.C., como hemos documentado, por ejemplo, en muchos de los conjuntos bilbilitanos. Esto, sin embargo, puede ser debido a que este color no se hallaba en la paleta cromática de los artesanos ya que no se ha constatado en ninguno de las decoraciones estudiadas.

CONJUNTO LAB.2.1.3.3.

Características técnicas

a) Mortero: Compuesto por tres capas:

1ª capa: 0,3 cm.

2ª capa: 1 cm.

3ª capa: 2,8 a 3 cm.

El mortero está compuesto de cal y arena. En la segunda y tercera capa, además de nódulos de cal, se aprecia la presencia de pizarra, que dota a la mezcla de un aspecto negruzco. En la primera no se observa y la cal, además, se halla tamizada.

Los fragmentos de fondo blanco sólo cuentan con dos capas:

1ª capa: 1,3 cm.

2ª capa: 3,7 cm.

En las dos la cal y arena se hallan mezcladas con la pizarra.

b) Sistema de sujeción: No se documentan.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se visualiza el rojo, el amarillo, el negro y el blanco. No hay duda de su aplicación al fresco ya que, precisamente la menor presencia de cal en el mortero que cuenta únicamente con dos capas, ha provocado que los pigmentos tengan un aspecto muy deteriorado.

En cuanto al orden de aplicación, primero se extenderían los colores de fondo –rojo, amarillo, negro y blanco- y posteriormente los filetes y el moteado –con los mismos colores que la zona media- que los decoran.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

En este conjunto sólo se han hallado cuatro fragmentos decorados que permiten acercarnos al sistema compositivo del mismo.

Zócalo: De fondo negro salpicado de motas y gotas blancas, amarillas y rojas. Ninguna pieza permite conocer la transición hacia la zona media.

Zona media: Se organiza en paneles rojos encuadrados por un filete triple, y paneles amarillos que cuentan con el mismo recurso. En los rojos, además, se observa la presencia de un filete amarillo de encuadramiento situado más al interior. En cuanto al fragmento de fondo blanco, podría indicar

la existencia de un tercer tipo de panel, también con un filete triple –negro, rojo, negro- aunque la rotura de la pieza justamente por este elemento dificulta tal interpretación.

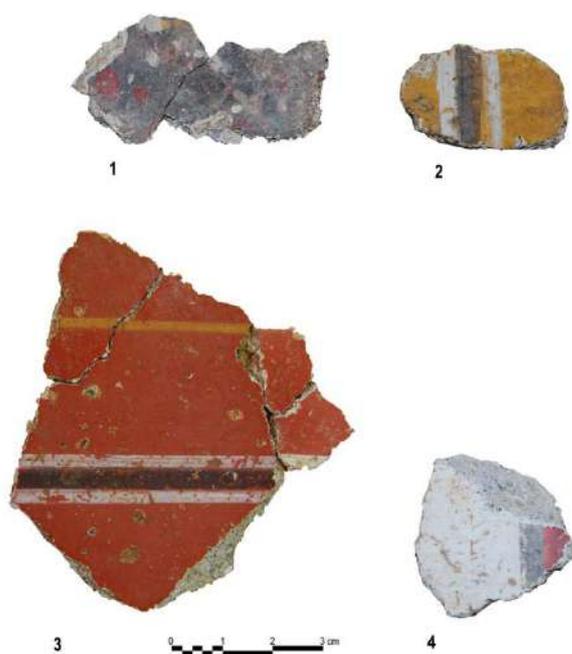


Figura 5: Fragmentos pertenecientes a la decoración de la posible vivienda anterior a la Domus 1 de Labitolosa (Foto de C. Guiral)

Estudio estilístico

La pared transmite cierta sobriedad decorativa, o al menos eso se desprende de los escasos fragmentos conservados. A pesar de esto, contamos con tres recursos susceptibles de análisis.

Zócalo salpicado de motas y gotas (Fig. 5.1): Ciertamente, el fragmento conservado no nos permite ser concluyentes. Parece que estamos en presencia

de un cuidado moteado que no recuerda en absoluto a las manchas características de la segunda mitad del siglo I d.C. Por tanto, podríamos estar en presencia de una zona inferior realizada en la primera mitad del siglo I d.C.

Filetes triples de encuadramiento interior (Figs. 5.2, 5.3 y 5.4): Hemos comprobado a lo largo de este trabajo⁷ que se trata de uno de los ornamentos característicos del III Estilo, y que posteriormente o perdura aumentando su tamaño, o es sustituido por las cenefas caladas de IV Estilo. Es factible utilizarlo –con precaución– como marcador cronológico.

Filete amarillo de encuadramiento interior (Fig. 5.3): Es quizá el elemento que no contradice pero sí matiza sobremanera lo expuesto anteriormente. Basándonos en decoraciones ya estudiadas⁸, los filetes de encuadramiento amarillos no hacen su aparición hasta mediados del siglo I d.C. En el grupo I de las pinturas de *Tiermes* (Guiral y Mostalac, 1994c: 193 y 197), hallamos filetes triples junto con filetes dobles amarillos, que parecen anunciar el motivo recurrente que enmarcará las orlas de IV Estilo. Parece así que ambos elementos conjuntamente indican que esta decoración se posiciona en un periodo de transición entre el III y el IV Estilo.

Datación

A tenor de lo expuesto y siempre teniendo en cuenta la datación directa proporcionada por el nivel estratigráfico, debemos apuntar que nos hallamos ante otro conjunto datado en esa frontera difusa que es la mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

La parquedad de los fragmentos conservados nos impide concluir aspectos más allá de los indicios cronológicos descritos. Podemos llamar la atención sobre el hecho de que tiene una paleta cromática variada en los

⁷ Véanse BIL.3.1.3.6., CAES.8.1.3.1. y BAÑ.2.1.3.2.

⁸ Véase BIL.3.1.3.8.

paneles medios, en los que se recurrió a algún ornamento más –sin abandonar la simplicidad acusada del sistema compositivo general- a la hora de decorar los mismos, ya que, a diferencia de la decoración anterior, en ésta hallamos al menos filetes triples acompañados de filetes simples.

Respecto a la funcionalidad de la habitación, quizá la existencia de pizarra, material con características impermeables, esté indicando la pertenencia del conjunto a un ambiente donde la humedad era manifiesta.

CONJUNTO LAB.2.1.3.4.

Características técnicas

a) Mortero: Compuesto por cuatro capas:

1ª capa: 0,3 cm.

2ª capa: 1 cm.

3ª capa: 1 cm.

4ª capa: 0,3 a 0,5 cm.

Composición de arena y cal, ingrediente este último presente en mucho mayor porcentaje en la primera capa, lo que le aporta un color blanquecino.

b) Sistema de sujeción: Improntas en forma de V.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se observa el rojo, el amarillo, el negro, el gris y el blanco.

La primera capa de cal y la impregnación de los pigmentos en la misma indican la utilización del fresco como técnica. Las piezas indican (Fig. 7.1) que

en primer lugar se pintó el gris del zócalo –el moteado con los mismos colores de la zona media se aplicaría más tarde-. Luego la zona media, donde inicialmente se dispusieron los colores de los paneles, y posteriormente las bandas negras de encuadramiento enmascarando la unión entre ambos con filetes blancos y amarillos. Se añadirían igualmente en este momento los filetes blancos, negros y rojos de encuadramiento interior.

e) Particularidades: Poco cuidado a la hora de enmascarar la unión entre el zócalo y la zona media.

Descripción y restitución hipotética (Figs. 6 y 7)

Contamos también para este conjunto con escasos fragmentos para su restitución.

Zócalo (Fig. 7.1): De fondo gris con motas, gotas y manchas blancas rojas y amarillas. No cuenta con banda de transición hacia la zona media.

Zona media: Se organiza en una sucesión de paneles rojos y amarillos, separados de las bandas negras que posiblemente los encuadran por dos filetes, uno blanco y otro amarillo en el caso de los paneles rojos, y blanco y rojo cuando la transición es hacia un panel amarillo (Figs. 7.2, 7.3 y 7.4). La anchura de las bandas verticales o interpaneles debió ser superior a 8 cm a juzgar por un fragmento conservado de 8 x 11 cm –imposible de orientar-. Quizá estuvieron también aquí decoradas –como en el conjunto LAB.2.1.3.2. (Fig. 4.2)- por un fino elemento en color blanco (Fig. 7.4).

Los paneles rojos cuentan con unos filetes de encuadramiento interior amarillos, situados a 1,7 cm de los interpaneles y a 4,2 cm del zócalo, y blancos, dispuestos en este caso a 2,5 cm hacia el interior respecto del filete amarillo y con –al menos tres- puntos en diagonal en los ángulos (Figs. 7.3 y 7.4). En los paneles amarillos con idéntico recurso decorativo, el filete de encuadramiento más exterior es rojo (Fig. 7.2).

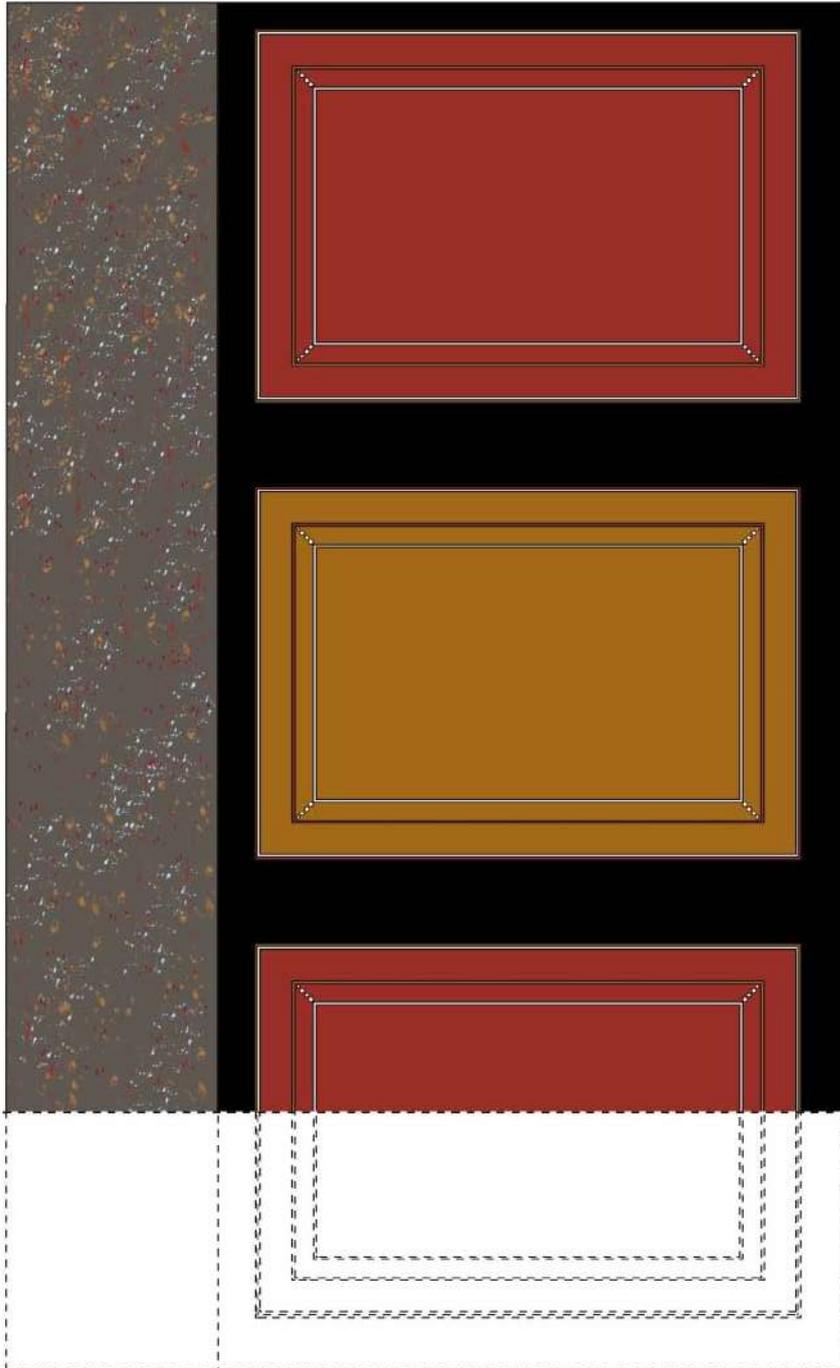


Figura 6: Restitucion del conjunto hallado en la posible vivienda anterior a la *Domus* I de *Labitolosa* (Dibujo de C. Guiral y P. Lanzarote)

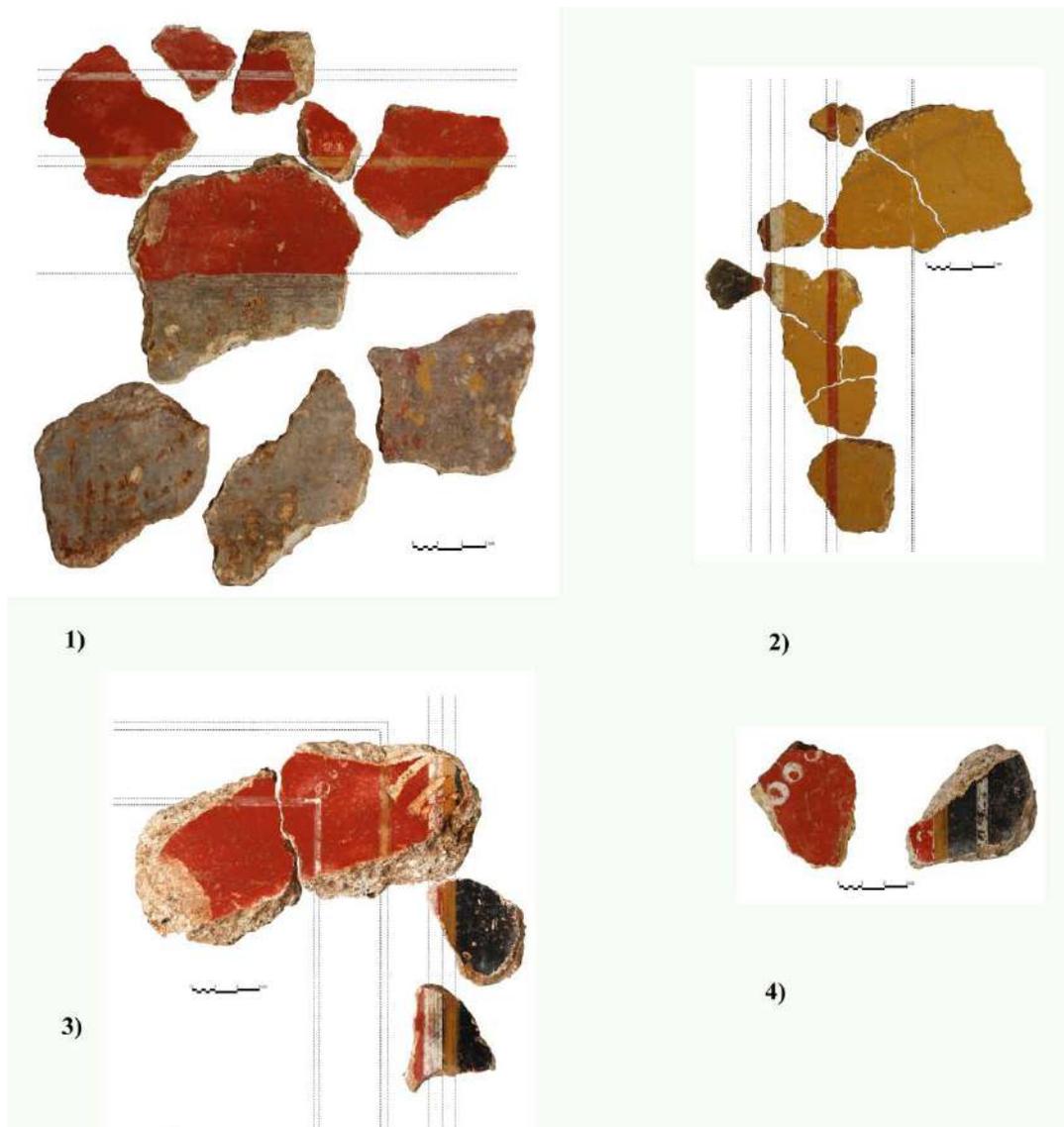


Figura 7: Fragmentos de uno de los conjuntos decorativos de la posible vivienda anterior a la *Domus 1* de *Labitolosa* (Foto de C. Guiral)

Estudio estilístico

Los elementos que realmente nos aportan datos de esta decoración ya han sido citados en este mismo capítulo.

Zócalo de fondo gris con motas, gotas y manchas: Presenta el mismo color de fondo que la zona inferior del conjunto LAB.2.1.3.3., y la misma técnica de realización de moteado que el conjunto LAB.2.1.3.2., aunque quizá de forma más cuidada.

Trazos de encuadramiento interior amarillos: Se trata de un recurso que también se encuentra en el conjunto LAB.2.1.3.3.

Puntos en diagonal en los ángulos: Recurso ornamental⁹ que tiene su origen en el III Estilo, perdurando hasta el siglo II d.C., por tanto no lo podemos utilizar como marcador cronológico.

Datación

Lo cierto es que este conjunto lo datamos a través de la información aportada por el resto de decoraciones que lo acompañaron en el nivel estratigráfico donde fue exhumado. Ciertamente, parece tratarse de otra pintura a caballo entre la primera y la segunda mitad del siglo I d.C.

Conclusiones

El último de los conjuntos decorativos documentados confirma la simplicidad de las decoraciones conservadas.

2.1.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Hemos analizado cuatro conjuntos pictóricos cuyo acotamiento cronológico es complicado. Teniendo en cuenta la datación estratigráfica, la gama cromática y el sistema compositivo que presentan, basado simplemente en la alternancia de paneles anchos y estrechos, son pinturas que podemos incluirlas dentro del siglo I d.C.

Si recopilamos la información proporcionada por los fragmentos correspondientes a los zócalos, parece que los conjuntos LAB.2.1.3.1., LAB.2.1.3.3. y LAB.2.1.3.4., fueron realizados en la primera mitad del siglo I d.C., aunque otros elementos, como los filetes amarillos de encuadramiento, nos llevan a situar dichas decoraciones –al menos las dos últimas- en un momento muy avanzado dentro de esta primera mitad, realizadas quizá por el mismo

⁹ Véase BIL.3.1.3.2.

taller. A juzgar igualmente por la factura de la zona inferior del conjunto LAB.2.1.3.2., nos encontramos en este caso unos fragmentos pictóricos que ya debemos llevar a una fase temprana de la segunda mitad del siglo I d.C. Además, la presencia de una banda de separación entre el zócalo y la zona media, de un solo color en los paneles medios, y de un único trazo de encuadramiento interior blanco, hace que lo diferenciamos claramente del resto, que no poseen dicha banda de separación, pero en los que sí se visualizan dos trazos de encuadramiento interior, y paneles medios de, al menos, dos colores. Sin duda incita a pensar que un taller distinto ejecutó la decoración LAB.2.1.3.2., en un momento posterior al resto.

Así pues, se documenta la existencia de dos talleres. La ausencia de elementos figurativos y la utilización de una escasa paleta cromática prueba que ambos eran de segundo orden, aunque conocían perfectamente los elementos recurrentes en ese momento en la península itálica, territorio del que seguramente procedían. Otra posibilidad, en absoluto excluyente de lo que acabamos de decir, es que la decoración estuviera concebida para cubrir los muros de ambientes secundarios de la posible vivienda anterior a la *Domus* 1, o que correspondieran a la zona de tránsito, de modo que la ornamentación se concentrara en otro sector.

2.2. Domus 1

2.2.1.- Cronología:

Segunda mitad del siglo I d.C. (época flavia)-Finales del siglo II d.C./ principios del siglo III d.C.

2.2.2.- Descripción:

La *Domus 1*, situada a unos 30 m al sur de las conocidas como Termas II, fue una construcción de grandes dimensiones –340 m²- que se erigió en torno a los años 70-80 d.C. sobre una estructura arquitectónica anterior. Fue abandonada, a juzgar por el material cerámico, a finales del siglo II d.C. o principios del siglo III d.C. Ha llegado hasta nosotros de forma muy deteriorada debido al daño que le produjeron las terrazas agrícolas posteriores.

La casa se levantó con muros de *opus incertum*, cuyas piedras se ligaron con un mortero de cal y, salvando perfectamente el desnivel existente (Fig. 9), se organizó en dos plantas. En la inferior conocemos tres estancias (Fig. 8) –las habitaciones 1, 2 y 3- siendo la central la más amplia. Posiblemente ésta funcionó como un vestíbulo que comunicaba con el resto de ambientes y también con el piso superior. No en vano, se halló en ella, apoyada contra el muro este, parte del primer peldaño realizado en arenisca de una escalera que, según sus investigadores, estaría elaborada en madera y salvaría, a través de quince escalones aproximadamente, los 3,70 m existentes entre un piso y otro.

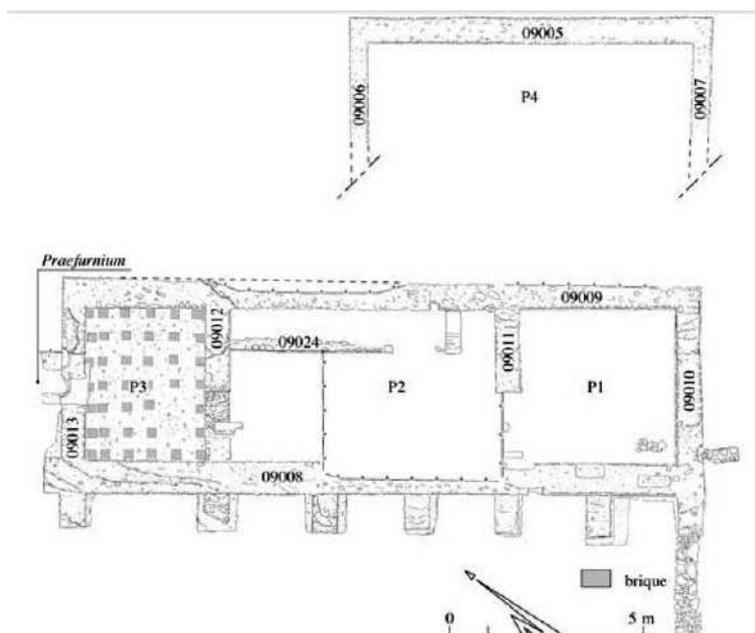


Figura 8: Planta de la Domus 1 de Labitolosa (Fincker et al., 2013c)

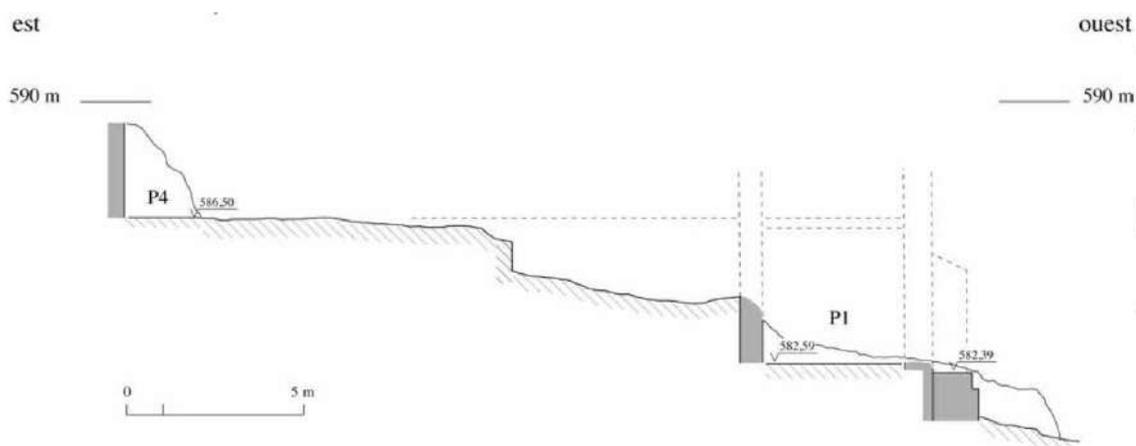
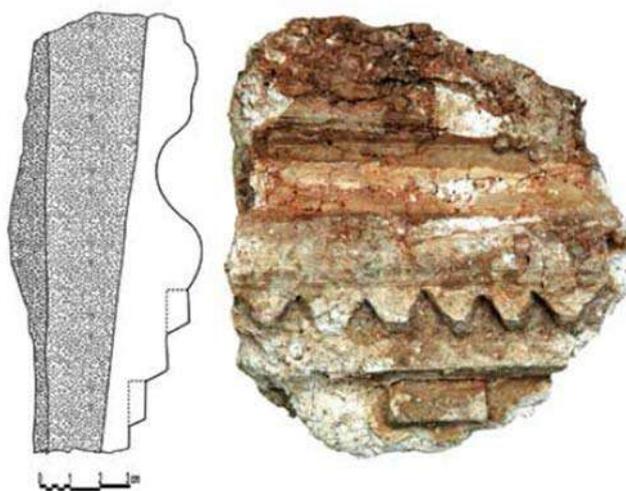


Figura 9: Alzado de la Domus 1 de Labitolosa (Fincker et al., 2013c)

Destacamos también la habitación 3 que, a comienzos del siglo II d.C., sufrió una reforma para transformarla en una sala calefactada, dotándola de *prae-furnium* e *hypocaustum* y añadiéndole una *suspensura* sostenida por 42 *pilae*. Posiblemente de esta reforma provenga la cornisa de estuco y las pinturas de color beige halladas en estado fragmentario durante la excavación (Fig. 10)¹⁰, ya que sería en ese momento cuando se dotó a esta estancia, antes

¹⁰ Los dientes de sierra y el denticulado presentes en las molduras inferiores de esta cornisa son los elementos más anómalos de la misma. Sin embargo, C. Guiral probó que, aunque raros, se trata de elementos de larga perduración constatándose desde la segunda mitad del siglo I

de carácter secundario, de cierta importancia al hacerla más confortable (Fincker *et al.*, 2013c: 329). El *praefurnium*, probablemente cubierto, estuvo situado al norte del habitáculo, con un hogar delimitado por dos banquetas de tierra arcillosa.



**Figura 10: Cornisa de la habitación 3 (Domus 1) de Labitolosa
(Foto de C. Guiral)**

2.2.3.- Decoración pictórica:

Además de los ya citados, en los niveles de abandono de la *domus* se hallaron restos pictóricos residuales procedentes de las estancias 1 y 4. C. Guiral fue la encargada, también en este caso, de estudiar los fragmentos que a continuación vamos a exponer (Fincker *et al.*, 2013c: 316-319).

CONJUNTO LAB.2.2.3.1.: Habitación 1¹¹

Las paredes pintadas todavía se conservan *in situ*; sin embargo el techo de la misma estancia fue hallado en estado fragmentario.

d.C. (Guiral, 1991a: lám. III; Guiral y Mostalac, 1994c: 207, lám. XVIII; Guiral y Martín-Bueno 1996: 124, fig. 97 y 142, fig. 115) hasta el siglo IV (De la Barrera, 1995).

¹¹ En este caso, analizaremos de forma conjunta paredes y techo ya que ambos se pintaron totalmente de blanco.

Características técnicas

a) Mortero: Los fragmentos correspondientes al techo revelan un mortero formado por tres capas:

1ª capa: 0,2 cm.

2ª capa: 1,2 cm.

3ª capa: 1 a 2 cm.

La primera capa se halla compuesta únicamente por cal, elemento al que se le añade arena en las dos capas siguientes. Curioso resulta el hecho de que los materiales están mucho más tamizados en la última capa que en la intermedia, contradiciendo la norma habitual según la cual se produce una disminución del tamaño de los materiales conforme éstos se acercan a la superficie pictórica.

b) Sistema de sujeción: Se observan las improntas de las cañas que componían la estructura del techo (Fig. 11).

c) Trazos preparatorios: No se documentan, ya que es un simple revestimiento sin decoración.

d) Colores y técnica pictórica: Tanto las paredes como el techo estaban pintados de color blanco procedente de la cal y aplicado al fresco.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética

En el curso de las excavaciones de la habitación 1 (4,06 x 4,01 m) se hallaron una serie de fragmentos correspondientes al techo blanco. Además, se comprobó que se había conservado entre 0,5 y 1 m de altura del enlucido blanco que recubrió las paredes (Fig. 12).

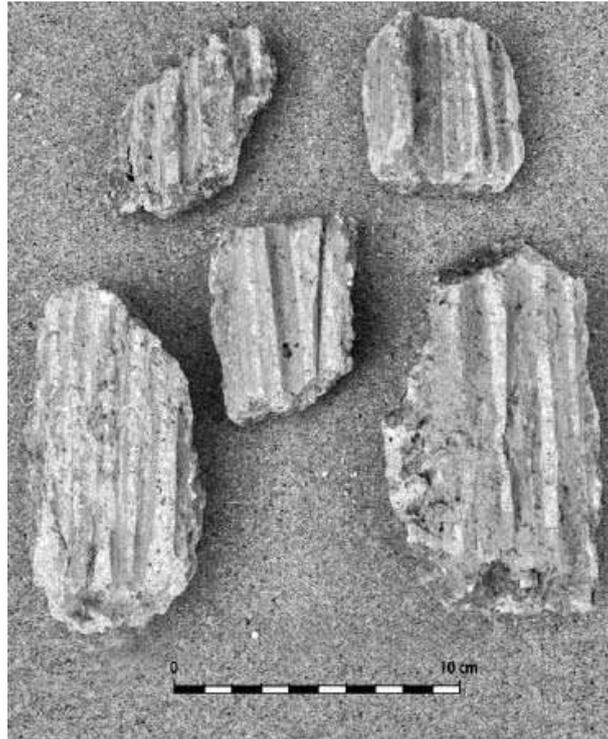


Figura 11: Reverso de los fragmentos correspondientes al techo de la habitación 1 (*Domus 1*) en *Labitolosa* (Foto de C. Guiral)



Figura 12: Habitación 1 (*Domus 1*) totalmente pintada de blanco. Procedente de *Labitolosa* (Foto de A. Magallón).

Estudio estilístico

Debido a la ausencia de decoración, pensamos que se trató de un ambiente de segundo orden dentro de la *Domus 1*.

Datación

Sólo algunos carbones fueron hallados entre los fragmentos pictóricos y el suelo de arcilla. Tampoco la decoración nos aporta ningún dato sobre la época en que fue realizada, por tanto no podemos proporcionar ningún argumento para acotar la cronología general de la *Domus* 1 ya descrita.

Conclusiones

Basándose tanto en esta decoración como en la información aportada por el llamativamente estrecho nivel estratigráfico de ocupación, sus investigadores piensan que este local fue poco utilizado (Flincke *et al.*, 2013: 309).

CONJUNTO LAB.2.2.3.2.: Habitación 4

En el nivel de destrucción de la habitación 4 se hallaron seis fragmentos que posiblemente decoraron dicha estancia.

Características técnicas

a) Mortero: Consta de dos capas de mortero que suman 1,5 cm de espesor total y que están compuestas de cal y arena, aunque sobre ellas apoya una finísima capa de cal que recibe la pintura.

b) Sistema de sujeción: No se documenta.

c) Trazos preparatorios: No se documentan.

d) Colores y técnica pictórica: Se constata la presencia del amarillo como color de fondo y aplicado en primer lugar en la zona media, y el rojo, utilizado posteriormente para bandas y filetes. En el zócalo, como color de fondo se dispondría el blanco al que se le añadiría posteriormente un salpicado en negro. A juzgar por la fina capa de cal, el fresco se escogería como técnica.

e) Particularidades: Nada reseñable.

Descripción y restitución hipotética (Fig. 13)

Zócalo: Uno de los fragmentos conservados (Fig. 13.1), indica que posiblemente la zona inferior estuvo pintada de blanco y que se le añadió un moteado a base de manchas negras sin ningún tipo de orden.

Zona media: Se articuló en paneles amarillos separados por bandas de color rojo de 2,7 cm de anchura flanqueadas por filetes blancos (Fig. 13.2 y 13.3). Uno de los fragmentos amarillos (Fig. 13.4) muestra un pequeño filete rojo que da paso, bien a otro filete de color blanco o bien al zócalo.

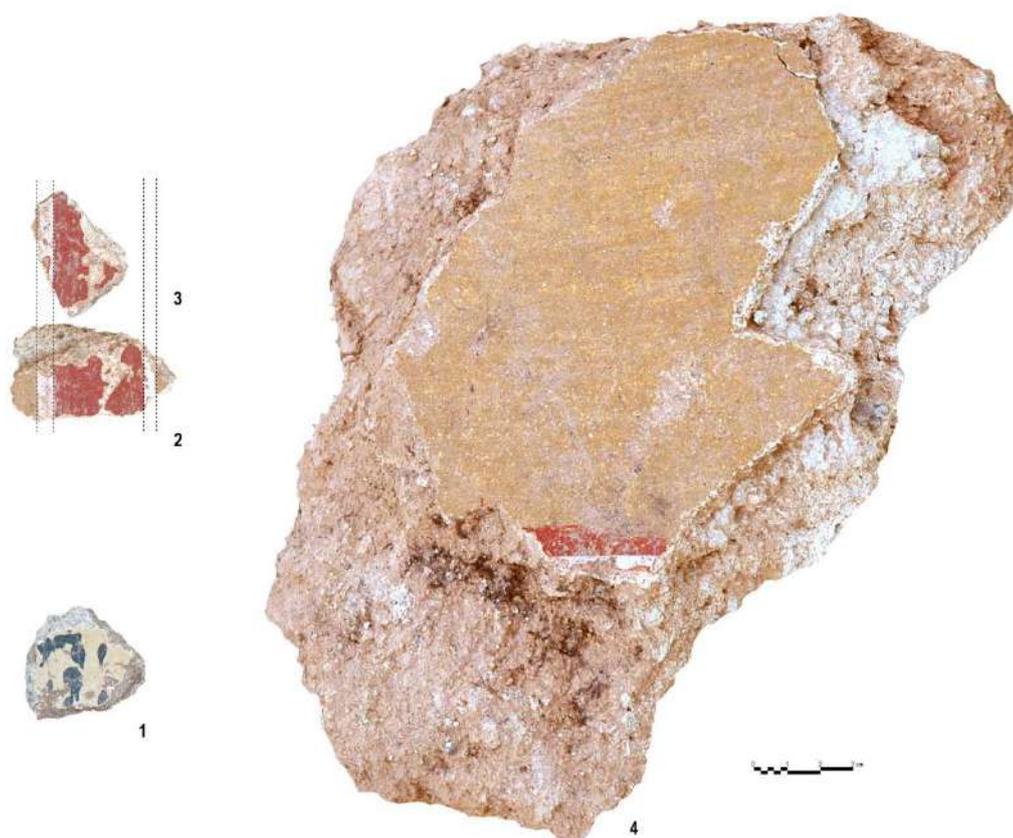


Figura 13: Fragmentos clave de la decoración de la habitación 4 (Domus 1) de Labitolosa (Fotos de C. Guiral)

Estudio estilístico

Zócalo de fondo blanco con manchas monocromas: Como hemos apuntado a la hora de hablar del conjunto CAES.5.1.3.2., los zócalos sobre fondo blanco o amarillo con moteado a base de manchas de un solo color, aunque perduran durante toda la historia de la pintura mural romana, son muy comunes a finales del siglo I d.C., y sobre todo durante el siglo II d.C., aspecto que casa perfectamente con la cronología de la vivienda que estamos tratando.

Datación

Basándonos en el apartado anterior, creemos que la habitación 4 se pintó en el mismo momento en el que se erigió la *domus*, es decir, a finales del siglo I d.C.

Conclusiones

Aunque se trata de una decoración paratáctica basada en un sistema compositivo muy simple, en el caso de la *Domus 1* este no es un argumento suficiente para pensar que se trataba de una estancia de segundo orden. Está decorada, y sólo por eso ya se diferencia de las habitaciones que se situaron en el sótano. Cabe destacar la similitud que guarda, al menos en lo que a gama cromática y esquema se refiere, con el conjunto BAÑ.2.1.3.1., procedente de la Casa del Peristilo de Los Bañales, el cual pudo pertenecer a un cubículo, no a una habitación secundaria.

En lo que respecta al taller, los restos son realmente escasos para aportar aquí cualquier conclusión. Ciertamente es que las piezas no parecen remitir a un taller de artesanos destacados por su pericia.

2.2.4.- Observaciones sobre el discurso decorativo:

Hemos comprobado que las habitaciones situadas en el sótano de la *Domus 1* se pintaron de blanco o beige. La habitación 4, situada en el piso

principal de la casa, se encuentra decorada. Pudiera ser que no fuera una de las estancias principales, pero sí de mayor importancia que las de la planta inferior, aspecto que se deduce tras una visión global de la vivienda.

En este caso, la ornamentación conservada no nos proporciona información acerca de los propietarios de esta morada. Otros datos como la dotación de un *hypocaustum* en la habitación 3, y la propia estructura de la casa en sí, parecen estar indicando que los habitantes contaban con cierta posición económica. De todo ello deducimos que a la hora de decorar la casa quizá estuvieron “sometidos” a los artesanos que en ese momento circulaban por el territorio, como única alternativa existente.

La *Domus* 1 supone uno de los ejemplos arquitectónicos característicos de la segunda fase de urbanización de esta *civitas*, cuando *Labitolosa* ha adquirido ya el rango municipal (Flicker *et al.*, 2013b: 297). La decoración parietal, aunque banal, también respondería a los gustos y modas que imperan en ese momento en una sociedad ya plenamente romanizada en época flavia. Esta idea, que hemos insinuado anteriormente a la hora de estudiar, por ejemplo, los fragmentos pictóricos de Los Bañales, parece corroborarse aquí si analizamos otros restos arqueológicos hallados, de suma importancia para comprender el devenir del yacimiento y, si se quiere, del *Conventus Caesaraugustanus*.

Nos referimos fundamentalmente al conjunto epigráfico hallado en la curia (Navarro y Magallón, 2013; Fincker *et al.*, 2013c). Este edificio situado en el foro y construido en época flavia, simboliza el auge económico y social que se alcanzó en *Labitolosa* en esta etapa. En su interior se hallaron *in situ* una serie de pedestales honoríficos levantados probablemente en época de Adriano, momento de mayor auge de la ciudad. Son veintiún zócalos de mármol, sobre los que se colocaron inscripciones¹². Sustentaron estatuas

¹² Las únicas inscripciones que se conservaban en su lugar original fueron las dedicadas al Genio y al prohombre Marco Clodio Flaco. Otras aparecieron caídas junto a los muros (Maestro *et al.*, 2007-2008: 1007).

correspondientes a los notables de la ciudad, y también una dedicada al Genio del municipio.

Según se desprende del estudio de la onomástica de los epígrafes hallados, algunos de estos dirigentes, pertenecientes al ordo municipal, descendían de los antiguos habitantes de la zona, es decir, poseían un origen indígena; es el caso de *Lucius Aemilius Attaeso*, por ejemplo. Otros procedían de familias que contaban con la ciudadanía romana desde antiguo, como Marco Clodio Flaco, inscrito en la tribu *Galeria*. En el siglo II d.C., por tanto, continúa una realidad que se manifiesta a partir de época flavia: el proceso de romanización había concluido surgiendo una sociedad hispanorromana en la que dos culturas antaño enfrentadas, están perfectamente integradas.

SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

XVI

El área geográfica que ocupó el *Conventus Iuridicus Caesaraugustanus*, fue un territorio de gran interés para Roma desde el momento en el que se inició la conquista de la península ibérica. El valle del Ebro resultaba un corredor natural de gran importancia estratégica, pues conectaba la costa mediterránea con el norte y la Meseta; recordemos la temprana fundación de *Gracchurris*, en La Rioja, en el año 179 a.C. Las guerras sertorianas y los enfrentamientos entre César y Pompeyo, fueron episodios bélicos que no hicieron sino aumentar la presencia militar pero también cultural de Roma, con la consecuente y progresiva instalación de la población itálica. Es en este momento cuando debemos situar la fundación de la *Colonia Iulia Victrix Lepida* –posteriormente *Celsa*- en torno al año 44 a.C.

Sin embargo, fue con la llegada de Augusto, y más concretamente con el proyecto llevado a cabo por Agripa, cuando este proceso de romanización se impulsó de manera imparable y, sobre todo, irreversible. Un buen número de ciudades peregrinas contarán a partir de ahora con un nuevo rango. Desde el año 15/14 a.C., la capital de la recién creada circunscripción administrativa, el *Conventus Caesaraugustanus*, será *Colonia Caesar Augusta*, erigida sobre la antigua *Salduie*. Núcleos como *Oscá*, *Bilbilis*, *Ilerda* y probablemente *Ercavica*, recibieron en este momento el rango municipal. Se trató de un proceso de integración que culminó en época flavia, ya que fue durante el reinado de Vespasiano cuando se concedió el derecho latino a las comunidades hispanas que todavía no gozaban de él. En el área geográfica que nos ocupa, es ahora

Síntesis y conclusiones

cuando enclaves como *Arcobriga*, *Labitolosa* o Los Bañales –probable *Tarraca*– alcanzaron el estatus de *municipium*.

Así pues, hablamos de un territorio en el que la influencia de la cultura romana se deja sentir en época muy temprana. Desde estos primeros contactos hasta la llegada de Augusto, verdadero punto de inflexión, el fenómeno de adaptación, previo a la integración política total, y también de síntesis –como corresponde a un lugar fronterizo en el que confluyeron íberos, celtas y vascones– se plasmó en ciertas manifestaciones culturales, como la aparición de escritura en soporte duradero o la acuñación de moneda. Debido al tema de nuestro trabajo, son los núcleos urbanos que reciben la influencia itálica o los creados *ex novo* para el reasentamiento de indígenas y para la población de origen foráneo, los que reciben notoriamente nuestra atención. En ellos, entre los siglos II y I a.C., se observa una novedosa concepción del urbanismo y de la arquitectura, adoptándose, por ejemplo, un nuevo modelo de vivienda de patio o patio porticado. Sus estancias reciben decoraciones nunca antes vistas en territorio hispano: se pavimentan sus suelos con *opus signinum* o mortero blanco, y sus paredes y techos se ornan con composiciones pintadas y en estuco.

Estos primeros testimonios pictóricos suponen un precedente directo de la explosión decorativa que ocurrirá en el periodo cronológico seleccionado para este trabajo, el siglo I d.C. No olvidemos que es en el valle del Ebro donde encontramos los ejemplos más precoces del conocido como I Estilo, marcando la fecha de introducción de la pintura mural romana en nuestro país.

De esta manera, los restos exhumados en los yacimientos de *Segeda*, *Azaila*, *Contrebia Belaisca*, *La Caridad* y *Valdherrera*, cuya cronología se extiende desde mediados del siglo II a.C. hasta las guerras sertorianas, no sólo permitieron documentar los primeros *opera signina* del territorio, sino también las primeras decoraciones murales encuadradas dentro de ese I Estilo. La técnica, esquemas compositivos y ornamentos empleados revelan una clara procedencia externa de estos talleres, los cuales, seguramente, respondieron a

Síntesis y conclusiones

las demandas de los primeros contingentes itálicos asentados en lo que más tarde sería el *Conventus Caesaraugustanus*. Muros y pavimentos denotan proyectos previamente planificados y llevados a cabo de forma colaborativa entre pintores y mosaístas. Ambos soportes, además, se adecúan a las funcionalidades de las estancias: observamos en suelos y paredes de los dormitorios de *Contrebia Belaisca* y Valdeherrera, fundamentalmente, una bipartición según la cual 1/3 es reservado para el lecho, y 2/3 se dedican a la antecámara. Como excepción debemos citar los dormitorios de La Caridad, donde se constata cierta anarquía a este respecto.

Desde las guerras sertorianas hasta el ocaso de la primera mitad del siglo I a.C., existe un vacío en lo que a producción pictórica se refiere. Por el momento, no se han exhumado conjuntos encuadrables en las primeras fases del II Estilo, y sólo contamos con simples revoques parietales sin decoración. Este fenómeno no se observa en los pavimentos, ya que se siguen realizando *opera signina* sin solución de continuidad durante toda esta centuria. Ahora bien, tras un análisis de los repertorios ornamentales que presentan estos suelos, se ha llegado a la conclusión de que los artesanos se tomaron algunas libertades en su realización; hecho que permite establecer la hipótesis de que los primeros talleres itálicos que llegaron al territorio que nos ocupa se marcharon, no sin que antes aprendieran de ellos artesanos locales que reprodujeron su técnica y repertorio, eso sí, con ciertas licencias. Este fenómeno no tuvo su reflejo en pintura mural, pues no se han documentado, por el momento, restos que indiquen la existencia de equipos locales que llenaran ese supuesto vacío dejado por la marcha de los artesanos itálicos.

Hemos de esperar, entonces, a la segunda mitad del siglo I a.C. para que nuevos talleres foráneos lleguen al valle del Ebro. Particularmente representativas de un II Estilo canónico resultan las decoraciones de la *Colonia Victrix Iulia Lepida/Celsa*, con las magníficas arquitecturas pintadas existentes en la estancia 13 de la Casa B, y con el emblemático repertorio ornamental del *oecus* triclinar de la Casa de Hércules, donde hay una bipartición parietal 1/3-

Síntesis y conclusiones

2/3, adecuándose por tanto a la funcionalidad de la estancia, y un pavimento organizado de forma anárquica a este respecto, pues se divide 1/2 -1/2. Dentro de esta misma vivienda, en las estancias 17 y 18, se constató la presencia del denominado *zocollo sporgente*, un procedimiento funcional a través del cual la zona inferior se refuerza –sobresaliendo y finalizándose en bisel- con el objeto de aislar este sector y protegerlo de los perjudiciales cambios de temperatura que se producían en determinadas habitaciones. En este caso, además, formaba parte de una decoración bícroma, con un zócalo rojo y una zona media blanca.

Recientemente, se han constatado hallazgos pictóricos de este periodo en el yacimiento de *Bilbilis*: en el *tablinum* (H.11) de la Casa del Ninfeo; en el *cubiculum* (H.9) –donde existe igualmente una bipartición de la estancia patente en paredes y techo- y probablemente en la posible exedra (H.10) de la *Domus I*; en el *cubiculum* hallado en la habitación almacén (H.24) de la *Domus 2* –pintura a través de la cual también se divide la funcionalidad de la habitación- y en algunos fragmentos hallados en el *postcaenium* del teatro y en la terraza occidental del foro.

Más esporádicos han sido, en este sentido, los restos decorativos de II Estilo exhumados en la Calle Don Juan de Aragón y en la Calle Torrellas de la actual Zaragoza, aunque aportan datos significativos, en primer lugar, porque documentan la presencia itálica en el territorio en fechas tan tempranas, y en segundo lugar, porque nos informan acerca de determinadas soluciones decorativas para las necesidades de una estancia, pues en la segunda excavación se constató la existencia del ya descrito *zocollo sporgente*.

A partir de finales del siglo I a.C., nuestro conocimiento sobre las decoraciones pictóricas se amplía notablemente. El III y IV estilos son los periodos más representados en el *Conventus Caesaraugustanus*. Sabemos que la introducción de las nuevas modas ornamentales se produjo sin ningún tipo de desfase temporal, siendo el yacimiento de *Caesar Augusta* el lugar clave para establecer con rotundidad tal afirmación. Los restos exhumados en el Paseo Echegaray y Caballero de Zaragoza, revelaron su pertenencia a una zona media

Síntesis y conclusiones

decorada con estrechos filetes triples, blancos y violetas sobre un fondo negro –ornamento característico del III Estilo inicial- acompañada de un zócalo moteado de fondo rosáceo. La novedad que supuso este hallazgo radica en lo siguiente: el nivel stratigráfico en el que se encontraban indicaba que tales piezas estaban ya destruidas en la última década del siglo I a.C., y por tanto pertenecían a un momento anterior. Teniendo en cuenta que el III Estilo comienza en la península itálica en torno al 15 a.C., estos fragmentos avalaban totalmente la teoría de la inexistencia del retraso cronológico de las decoraciones provinciales.

De los cuatro estilos pompeyanos, el III Estilo es la primera etapa del lapso temporal que hemos seleccionado. Debemos dejar patente que, con los restos que hoy conocemos y con los datos obtenidos acerca de las distintas excavaciones en las cuales fueron exhumados, no estamos en disposición de elaborar una clasificación basándonos en las fases y subfases en las que F. L. Bastet y M. De Vos (1979: 62-103), lo dividieron¹. Podemos, tal como afirmó A. Barbet (1985a: 96-175), y sólo en algunos casos, indicar su pertenencia a un periodo inicial, de desarrollo o de madurez². A esta advertencia debemos añadir que tampoco hemos documentado conjuntos pertenecientes a los denominados “estilos de transición”.

Por el momento, contamos con decoraciones encuadrables en un III Estilo que, aunque no son totalmente independientes del periodo pictórico anterior, tal como ocurre en Roma y en las ciudades campanas (Guillaud, 1990: 45), sí que suponen una reacción estética a ese II Estilo, algo que se avala por sí mismo si comparamos, por ejemplo, las pesadas arquitecturas de los emblemáticos conjuntos celcenses de periodo republicano con las pinturas que citaremos a continuación. Podemos decir que la cultura romana, coincidiendo con el punto de inflexión que supone el reinado de Augusto, trae a *Hispania* una novedosa moda pictórica basada en la tripartición de la pared y en nuevos

¹ Véase epígrafe dedicado al III Estilo dentro del capítulo IV.

² De hecho, muy pocos conjuntos examinados en este estudio se han podido adscribir de manera concreta a una de las subdivisiones de F. L. Bastet y M. De Vos.

Síntesis y conclusiones

ornamentos, que sólo pudo darse por el cambio en la concepción arquitectónica de las viviendas (Clarke, 1987: 267).

En el *Conventus Caesaraugustanus* se pueden fechar en los primeros decenios de la Era los conjuntos de *Caesar Augusta* hallados en las estructuras domésticas exhumadas en el Paseo Echegaray (CAES.3.1.3.1.), en la Calle Rebolería (CAES.4.1.3.1.) y en la Calle Mayor angular a Calle Hermanos Argensola (CAES.7.1.3.1.); decoraciones que presentan, fundamentalmente, finos moteados y filetes triples sobre paneles planos.

También en *Bilbilis* se documentan varias pinturas que se pueden encuadrar dentro de esta primera etapa: los fragmentos del piso superior de la Casa del Ninfeo descubiertos en el relleno de las estancias (H.2 y 3) (BIL.3.1.3.5. y BIL.3.1.3.6.), que remiten a decoraciones basadas en finos moteados y sobrios paneles planos, decorados con columnas en el primer caso; las pinturas del conjunto BIL.8.1.3.4. hallado en las termas, con una tosca imitación marmórea en su parte inferior, y paneles planos alternados con interpaneles oscuros ornados por finísimos candelabros metálicos en su zona media; las piezas de la primera fase de la Casa de las Escaleras (BIL.5.1.3.2.), con paneles planos a veces adornados por trazos de encuadramiento con puntos en los ángulos y un fino moteado multicolor en el zócalo; el conjunto del *tablinum* de la *Domus* 1 (BIL.2.1.3.2.), basado en un zócalo moteado seguido de una sucesión de paneles rojos alternos con bandas; el revestimiento blanco del *balneum* de la misma vivienda (BIL.2.1.3.1.); y las pinturas del conjunto BIL.2.3.3.2., de la *Domus* 3 (*Insula* I), donde un exiguo candelabro metálico es el único elemento decorativo sobre un panel con monocromía roja, seguido de una zona inferior negra.

De periodo augústeo igualmente son las decoraciones procedentes de *Oscá*. En los conjuntos OSC.2.1.3.1. y OSC.2.1.3.2. pertenecientes a la casa excavada en la Calle Dormer 8-10, observamos finos moteados multicolor para la zona inferior, y paneles rojos en la zona media –quizá decorados por pequeños cuadritos centrales- separados entre sí por bandas negras. En el

Síntesis y conclusiones

conjunto exhumado en la Calle Ainsa 14-16 angular a la Calle Ricafort 2 (OSC.3.1.3.1.), lo más destacado es la presencia de candelabros vegetales en bandas de fondo oscuro, que alternan con paneles planos de diferentes colores encuadrados interiormente por filetes beige.

Las pinturas analizadas en la Casa C o *Domus* de los Delfines de *Celsa*, debemos situarlas en un momento un poco posterior, en torno a los años 20-25 d.C. (conjuntos CEL.2.1.3.1.-15), donde encontramos tanto banales monocromías para estancias secundarias (conjuntos CEL.2.1.3.12., CEL.2.1.3.14. y CEL.2.1.3.15.), como decoraciones más significativas destinadas a los ambientes de representación: en el *tablinum* (6) (CEL.2.1.3.4.) conocemos uno de los paneles planos de la zona media, de color negro, y una curiosa zona superior con una banda en la que observamos una sucesión de triángulos. En el llamado *oecus* triclinar (12) (CEL.2.1.3.10.) se halló un magnífico techo que dividía la estancia en 2/3 para la antecámara, ornado con un sistema de relación continua basado en casetones, y 1/3 destinado a la cámara, con un sistema compositivo diferente, fundamentado en el cruce de diagonales. En ambos casos, magníficos emblemas con variados personajes interrumpían dichas composiciones geométricas. En menor medida, también aportaron datos las pinturas halladas en la exedra (14) (CEL.2.1.3.11.), y en la estancia 7 (CEL.2.1.3.7.), donde se documentaron zócalos salpicados con un fino moteado

En los años 35-45 d.C., fase tardía del III Estilo, nuevamente hemos de volver la mirada al yacimiento bilbilitano. En este momento se pintan distintas estancias de la *Insula* I. Destaca el magnífico conjunto BIL.2.3.3.1., hallado formando parte del relleno de la habitación (H.27) de la *Domus* 3. Éste cuenta con imitaciones marmóreas de *giallo antico* y macizos vegetales en el zócalo, paneles decorados por musas, pequeños cuadritos y animales, e interpaneles ornados con candelabros vegetalizados y metálicos, y una zona superior en la que se dispone en una banda el típico repertorio ornamental caligráfico del III Estilo. De la misma cronología son los fragmentos hallados en las estancias (E.7 y 9) del edificio CIV (BIL.3.1.3.8.). Remiten igualmente a una rica decoración la

Síntesis y conclusiones

cual suponemos que se articulaba en paneles rojos –decorado uno de ellos por un paisaje idílico-sacro- e interpaneles ornados por candelabros con sombrillas de las que colgaban o sobre las que se disponían seres mitológicos y animales.

A finales de la primera mitad del siglo I d.C., en el ocaso del periodo estilístico que ahora nos ocupa, debemos situar los fragmentos correspondientes a tres de los conjuntos de la vivienda de *Labitolosa* anterior a la hoy conocida como *Domus* 1 (LAB.2.1.3.1., LAB.2.1.3.3. y LAB.2.1.3.4.). Presentan zonas inferiores cuyo moteado no es tan fino como en los primeros tiempos de la Era, ni tan grueso como el característico de la segunda mitad del siglo I d.C. La zona media, conservada en las dos últimas pinturas citadas, muestra sobrios paneles planos de distintos colores, encuadrados por un filete amarillo. En el caso del conjunto LAB.2.1.3.3., también encontramos filetes triples; y para el conjunto LAB.2.1.3.4., estos son sustituidos por filetes simples blancos con puntos en diagonal en los ángulos.

Antes de comenzar a enumerar los conjuntos correspondientes a la segunda mitad del siglo I d.C., clasificables dentro del IV Estilo, es necesario traer a colación aquellas decoraciones pertenecientes al siglo I d.C., pero cuya inclusión dentro del III Estilo pompeyano es más dudosa que en los casos anteriores. En primer lugar, debemos mencionar los exiguos fragmentos ornamentados con estrechos filetes triples recuperados en superficie en el entorno de la Casa del Peristilo de Los Bañales (BAÑ.2.1.3.2.), cuya pertenencia a la primera mitad, a juzgar por las características de este elemento decorativo, supondría adelantar la fecha de construcción de la citada vivienda. En segundo lugar, la datación directa que nos ofrece la excavación del peristilo de la *Domus* 4 de *Ercavica*, sólo nos indica la pertenencia de la decoración hallada en el pretil (ERC.2.1.3.1.) al siglo I d.C. La placa presenta un moteado que, como en el caso de *Labitolosa*, es intermedio, de tal forma que, a modo de hipótesis, quizá pudiera fecharse también a finales de la primera mitad del siglo I d.C.

La entrada del IV Estilo en el *Conventus Caesaraugustanus* se produce igualmente sin ningún tipo de retraso cronológico, hacia la mitad de siglo I d.C.

Síntesis y conclusiones

Como hemos visto para el III Estilo, también en esta etapa nos resulta complicado subdividir las decoraciones que fechamos en este periodo en las dos fases establecidas para la península itálica³: la primera hasta el terremoto Pompeya y el incendio de Roma durante el reinado de Nerón -62/64 d.C.-, y la segunda hasta la llegada de la dinastía flavia (Barbet, 1985a: 183-192; Zevi, 1992: 74-98; Croisille, 2005: 84-90). En nuestro caso, consideramos que las pinturas incluidas dentro del IV Estilo se clasifican en las realizadas en los primeros decenios de la segunda mitad del siglo I d.C., y las elaboradas a partir de época flavia, es decir, en esa tercera etapa a la que se refirieron de forma pionera autores como K. Schefold (1953-54) o M. Borda (1958: 76-80), y que R. Ling (1991: 100) calificó como decadente.

A un IV Estilo precoz pertenece el techo perteneciente al triclinio hallado en la Calle Añón (CAES.2.1.3.2.), de *Caesar Augusta* -habitación que cuenta con dos fases decorativas-. Se organiza en una forma geométrica cerrada articulada en una serie de bandas concéntricas que finalizan en un cuadrado en el cual se inscribe un círculo con una escena mitológica. Techo y suelo -no paredes- todavía muestran esa bipartición característica de este tipo de estancias. Es curioso porque en el IV Estilo este procedimiento estaba en fase de abandono. El único conjunto de la vivienda anterior a la *Domus* 1 de *Labitolosa* que no hemos citado anteriormente, también se fecharía en los primeros años de la segunda mitad del siglo I d.C. (LAB.2.1.3.2.). Cuenta con un zócalo en cuyo moteado se aprecian ya manchas, y una zona media basada en la sucesión de paneles rojos encuadrados por filetes blancos, y separados por bandas negras.

El IV Estilo canónico se encuentra amplia y ricamente desarrollado en *Bilbilis*. Resultan representativas a este respecto las decoraciones halladas en las termas. El conjunto BIL.8.1.3.1 muestra grandes paneles azules intercalados con interpaneles de fondo blanco decorados con candelabros coronados por

³ Véase epígrafe dedicado al IV Estilo dentro del capítulo IV.

Síntesis y conclusiones

cisnes, y figuras colgantes; y un zócalo con macizos vegetales que se alternan con imitaciones de aparejo isódomo y cenefas caladas. El conjunto BIL.8.1.3.2., cuenta con un esquema compositivo similar. En este caso, las cenefas caladas encuadran los paneles rojos y amarillos de la zona media. Objetos colgantes también se hallan en los interpaneles negros, mientras que en el zócalo, alternándose igualmente con macizos vegetales, encontramos, el mismo aparejo isódomo, cenefas caladas, y figuras geométricas. Por último, el conjunto BIL.8.1.3.3., nos remite una zona superior y un techo, organizados en casetones rojos separados por bandas azules.

En la Casa del Ninfeo de *Bilbilis*, el IV Estilo se halla ampliamente representado. Encontramos el conjunto BIL.3.1.3.1., procedente del atrio, con una decoración basada en bandas y figuras geométricas en el zócalo; asimismo contamos con el conjunto BIL.3.1.3.2., un magnífico *sacrarium* concebido para que la atención no se centrara en las paredes –con simples paneles rojos separados por bandas verdes- sino en la *aedicula*, la cual se orna con un grupo de figuras mitológicas y personajes finamente realizados en estuco. Quizá a este periodo también pertenezca el enlucido blanco del pasillo (BIL.3.1.3.3.). En el conjunto BIL.3.1.3.4. hallado en la estancia (H.1), probablemente procedente de la segunda planta, observamos una zona superior similar a la existente en el conjunto de las termas. En la zona media, lo más destacado es el candelabro vegetal dispuesto entre paneles de diferentes colores encuadrados por filetes blancos con puntos en los ángulos. Conocemos igualmente el zócalo, moteado en este caso con manchas. Muy interesante es el triclinio (BIL.3.1.3.7.), con una total monocromía negra sólo interrumpida por unos curiosos y finos candelabros tipo tirso. Por último, no debemos olvidar que es en este momento cuando se lleva a cabo la reforma del *tablinum* que se había decorado en época republicana, y donde se aprecia que los pintores, que reproducen la anterior decoración –quizá por expreso deseo de los comitentes para seguir vinculándose con unos valores morales tradicionales a través de la decoración- han olvidado totalmente la misión real de los filetes bícromos –sustituidos ahora por simples filetes blancos- que encuadraban la zona media, pues no los

Síntesis y conclusiones

utilizan para simular el relieve de los ortostatos, algo representativo del II Estilo pero que se pasó por alto en la reforma.

En la Casa de las Escaleras, el conjunto BIL.5.1.3.1. presenta una decoración banal basada en paneles planos rojos encuadrados por filetes amarillos y separados entre sí por bandas negras y verdes. Están precedidos de un zócalo cuyo moteado se realizó con gotas y manchas. Del conjunto BIL.5.1.3.3. sólo ha llegado hasta nosotros un zócalo similar al que acabamos de describir. Por otro lado, el único conjunto hallado en la Casa de la Cisterna (BIL.4.1.3.1.), cuenta con las características cenefas caladas en la zona media, que recorren paneles rojos y amarillos separados entre sí por bandas verdes y blancas. Curioso es su zócalo con bandas en diagonal.

Las decoraciones de la Casa del Pretorio de *Arcobriga* también se adscriben al IV Estilo. Muestra ornamentos canónicos del citado periodo, como las cenefas caladas de los conjuntos ARC.2.1.3.1. y ARC.2.1.3.5. Del conjunto ARC.2.1.3.2., únicamente han llegado hasta nosotros fragmentos pertenecientes a un zócalo decorado con una imitación de aparejo isódomo, y con figuras geométricas. Otro de los conjuntos (ARC.2.1.3.3.), presenta, como ornamento más destacado, un personaje masculino posiblemente enmarcado en un cuadrado. Por último, las piezas del conjunto ARC.2.1.3.4., donde observamos un delfín y guirnaldas, posiblemente corresponden a un techo.

En la Casa del Peristilo de Los Bañales, se localiza una decoración banal (BAÑ.2.1.3.1.), que se articula en un zócalo moteado con gotas y manchas, seguido de una zona media en la que se suceden paneles de distintos colores separados por filetes.

Antes de pasar a las pinturas fechadas en el periodo flavio, debemos traer a colación el segundo de los conjuntos hallados en la *Domus 4* de *Ercavica* (ERC.2.1.3.2.), el cual expone un doble filete vertical sobre fondo rojo y sin relleno, que parece remitir a los típicos elementos decorativos que acompañaban a las cenefas caladas en la etapa que nos ocupa. Sin embargo, a

Síntesis y conclusiones

juzgar por los datos proporcionados por los niveles estratigráficos excavados, pertenece a época republicana.

Las decoraciones del *Conventus Caesaraugustanus* fechadas en época flavia sin duda se diferencian claramente de las anteriores. Así lo constatamos en las paredes del triclinio de la Calle Añón (CAES.2.1.3.1.) de *Caesar Augusta*, con paneles decorados –con pequeñas figuras realizadas de forma impresionista y orlas caladas opacas- y separados entre sí por columnas planas sin función arquitectónica. Los conjuntos CAES.5.1.3.2. y CAES.8.1.3.1., procedentes de la Calle Palomeque y de la Avenida de César Augusto, respectivamente, nos muestran en sus fragmentos moteados sobre fondo claro elaborados de forma mucho más burda que en periodos anteriores. Un larario tipo *aedicula*, con nicho absidial, cúpula gallonada y *podium* decorado con imitaciones marmóreas, procedente también de la casa excavada en la Calle Palomeque (CAES.5.1.3.1.), igualmente ha sido adscrito a este periodo. Por otro lado, constatamos que se sigue recurriendo a soluciones pictóricas funcionales para estancias secundarias. Así lo documentamos en la vivienda exhumada en la Calle Predicadores donde, además de un zócalo blanco *in situ* limitado por una banda roja, hallamos un fragmento que remite al denominado *zoccolo sporgente* (CAES.6.1.3.1.).

Otro larario, hallado en este caso en la Casa de la Fortuna de *Bilbilis* (BIL.6.1.3.1.), se fechó en etapa flavia debido, fundamentalmente, a la información proporcionada por los niveles estratigráficos, ya que la pintura tan sólo muestra el cuerpo de la diosa que dio nombre a la vivienda.

Hemos de añadir a este bloque cronológico la decoración, basada en un moteado con gruesas manchas, del pretil de la Casa de L'Antic Portal de Magdalena (ILE.2.1.3.1.). Por último, incluimos las pinturas procedentes de la *Domus 1* de *Labitolosa*, las presentes en la habitación 1, un techo y unas paredes totalmente enlucidos de blanco (LAB.2.2.3.1.); y los fragmentos exhumados en la habitación 4 correspondientes a un zócalo blanco moteado

Síntesis y conclusiones

con gruesas manchas y una zona media articulada en paneles amarillos separados por bandas rojas (LAB.2.2.3.2.).

1.- CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

A continuación exponemos las conclusiones que hemos extraído tras el estudio de las características técnicas de los conjuntos que componen nuestro trabajo. Hay que tener en cuenta que muchos de ellos no han sido objeto, por el momento, de análisis químicos⁴ cuyos resultados hubieran sido de suma utilidad para corroborar o desechar lo dicho aquí.

1.1. Mortero

En la práctica totalidad de los conjuntos estudiados se diferencia más de una capa de preparación. Si bien no podemos ser concluyentes en este sentido, ya que muchas veces no llega hasta nosotros el grosor total del mortero, hemos de decir que lo más común ha sido hallar dos o tres capas de preparación, sólo encontrando cuatro en los conjuntos CEL2.1.3.10⁵, CAES.2.1.3.2. –pertenecientes a techos- ARC.2.1.3.1., y LAB.2.1.3.4. El grosor de las distintas capas oscila entre los 0,3 cm y los 3 cm, aproximadamente, aumentando el mismo conforme se alejan de la superficie pictórica. Es necesario apuntar la existencia de algunos conjuntos con una pequeña capa cuyo grosor gira en torno a 1 mm. No podemos hablar, en este caso, de una capa de preparación propiamente dicha, sino de una fina película formada por la reacción de la

⁴ Los conjuntos sobre los que distintos laboratorios han realizado análisis químicos son los siguientes: En *Celsa* se llevaron a cabo en el conjunto CEL.2.1.3.10., perteneciente a la Casa de los Delfines; en *Caesar Augusta*, tan sólo sobre los conjuntos CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2., exhumados en la Calle Añón. Por último, *Bilbilis* es el yacimiento en el que más se ha centrado este tipo de investigación. Se ha analizado el conjunto BIL.2.3.3.1., de la *Domus 3*; los conjuntos BIL.3.1.3.2., BIL.3.1.3.4., BIL.3.1.3.5. y BIL.3.1.3.6., BIL.3.1.3.7., de la Casa del Ninfeo; en el conjunto BIL.4.1.3.1. de la Casa de la Cisterna; los conjuntos BIL.5.1.3.1., BIL.5.1.3.2. y BIL.5.1.3.3., de la Casa de las Escaleras; y los conjuntos BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3., exhumados en las termas.

⁵ Recordemos que en el caso de este conjunto, concretamente en la parte abovedada del techo, se fueron añadiendo una serie de subcapas hasta un número total de siete, para facilitar la realización de la curvatura.

Síntesis y conclusiones

composición con el aire, que produce en ocasiones un enriquecimiento de cal en la zona más superficial.

En cuanto a la composición, si bien podemos establecer hipótesis a través de la mera observación, nos basaremos fundamentalmente en aquellos conjuntos sobre los que se realizaron análisis químicos. Como aglomerante en las distintas capas, destaca la presencia mayoritaria de la cal. Ahora bien, en todos los conjuntos procedentes de la Casa de los Delfines de *Celsa* (CEL.2.1.3.1.-15), se recurre de forma muy acusada al yeso, mostrándose en algunos casos incluso de forma exclusiva. En las paredes y techo exhumados en la Calle Añón de Zaragoza (CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.)⁶, y en algunos de los conjuntos bilbilitanos (BIL.3.1.3.2., BIL.3.1.3.4., BIL.3.1.3.5., BIL.3.1.3.6., BIL.4.1.3.1., BIL.5.1.3.3., BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.), también se complementa la cal con la existencia de yeso, aunque a veces la combinación no ocurre en todas las capas. A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 97) indicó, al observar este fenómeno en *Celsa*, que los artesanos sin duda recurrieron a este material para acelerar el lento fraguado de la cal. Por nuestra parte, consideramos que esta hipótesis se podría extrapolar al resto de morteros donde se documenta significativamente el yeso. Es una manera, en definitiva, de jugar con el tiempo de secado de las capas de preparación. Por otro lado, debemos señalar que cuando se recurre al yeso, se añaden como aglomerante, además, minerales arcillosos ricos en óxido de hierro. Volvemos a coincidir con A. Mostalac para la explicación de su presencia, ya que, tal y como observó el autor, fueron componentes utilizados para aumentar la fijación del color en aquellas mezclas en las que se iba a producir el secado de la preparación de forma más rápida –y no con resultados tan buenos como los que acontecen con la sola existencia de la cal- debido a la presencia del yeso.

Por último, también debemos citar aquí la aparición de esparita –cristales de calcita que no diferirían del polvo de mármol recomendado por Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VII 3, 6) para la consecución de un buen

⁶ A juzgar por la tonalidad, quizá el larario exhumado en la Calle Palomeque de la misma ciudad (CAES.5.1.3.1.), también contó con la presencia del yeso en su composición.

Síntesis y conclusiones

mortero- en determinados conjuntos bilbilitanos de los estudiados aquí (BIL.3.1.3.5., BIL.3.1.3.6., BIL.5.1.3.3., y BIL.8.1.3.1.), pero igualmente en muchos de las decoraciones elaboradas para los monumentales edificios públicos del *municipium* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 505). Cabe señalar que encontramos este componente tanto en conjuntos fechados tanto en la primera como en la segunda mitad del siglo I d.C., por lo que no debemos achacar su utilización a la práctica de un taller concreto. Sin duda debe relacionarse con las características de los materiales del entorno a los que los artesanos de varias épocas tuvieron acceso.

En cuanto a los elementos áridos, hay una gran variedad litológica. Habitual es hallar cuarzo, cuarcita, arenisca y pizarra. Además, podemos señalar otro tipo de materiales no naturales, cuya existencia aporta datos interesantes no sólo del mortero en sí, sino del tipo de habitáculo al que estaba asignado. La cerámica en las capas de preparación parece actuar como aislante de la humedad. Es apta entonces para conjuntos destinados a estancias que pudieron sufrir esta problemática. La encontramos de manera significativa en la habitación 15a, de *Celsa*, una cocina al menos en origen (CEL.2.1.3.12.); en el conjunto bilbilitano procedente de la Casa de las Escaleras BIL.3.1.3.4.⁷, y en el conjunto hallado en la Casa de Paseo Echegaray y Caballero de Zaragoza (CAES.3.1.3.1.). Las mismas razones se pueden achacar a la presencia de carbón en los morteros de algunos fragmentos pictóricos. Se suele recurrir al mismo con más frecuencia, a veces en combinación con la cerámica. Así lo constatamos en *Celsa* (CEL.2.1.3.5., CEL.2.1.3.6., CEL.2.1.3.12., CEL.2.1.3.13. y CEL.2.1.3.15.), en *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.), en *Osc*a (OSC.2.1.3.2.), en *Ilerda* (ILE.2.1.3.1.), y en *Arcobriga* (ARC.2.1.3.2.).

En la mayoría de las decoraciones no se aprecian las jornadas de trabajo de los artesanos. Tan solo en los conjuntos BIL.2.3.3.1. y BIL.8.1.3.2. se ha

⁷ Recordemos a este respecto que el porcentaje de cerámica en los morteros de los conjuntos exhumados en las termas de *Bilbilis*, gira en torno al 5-12%. Fue utilizado como argumento para avalar la pertenencia de estas decoraciones al espacio termal, donde la humedad sin duda fue un condicionante a tener en cuenta. Sin embargo, actualmente no nos parece una cantidad suficientemente representativa, por lo que tal adscripción nos plantea serias dudas.

documentado la presencia de *pontata*, aspecto significativo, ya que son dos de los conjuntos más cuidadosamente ornamentados. Sin duda los artesanos, teniendo que ejecutar cada sección en detalle dada la decoración planificada, decidieron extender el mortero por partes –y no en la totalidad de la superficie- para evitar trabajar rápido, pues su labor estaba sometida al tiempo que dictaba el fraguado del mortero.

Debemos concluir, por tanto, que los morteros del siglo I d.C. del *Conventus Caesaraugustanus* cuentan con una serie de capas cuya composición, grosor, número y orden de disposición en la pared –desde la parte superior a la inferior del muro- no difiere en absoluto de lo observado en el área campana (Frizot, 1975: 289; Meyer-Graft, 1993: 280; Marchese *et al.*, 1999b: 238-239; Coutelas, 2006; Büttner y Coutelas, 2011: 671)⁸. En general siguen las recomendaciones vitrubianas a la hora de disminuir el grosor y el tamaño de los materiales conforme las capas se acercaban a la superficie pictórica, pero no podemos decir lo mismo acerca del número de éstas que propone el autor clásico –hasta siete- (Vitrubio, *Sobre la Arquitectura*, VII 3, 6). Se trata así de procedimientos y técnicas de origen indiscutiblemente itálico.

1.2. Sistema de sujeción de la pintura al muro.

Los métodos empleados no difieren en absoluto de lo que se constata en la zona campana (Barbet y Allag, 1972: 939-963; Abad Casal, 1982b: 143-144; Guiral y San Nicolás, 1998: 21-24; Barbet, 1998: 105). En los fragmentos o placas que han conservado la última capa de mortero, tres han sido los sistemas de sujeción documentados. Aquellos conjuntos pertenecientes a las paredes de una habitación utilizan mayoritariamente el sistema de sujeción basado en la realización de una serie de incisiones en espiga en la *trullisatio*, aunque en otros, simplemente, se aprovechan las irregularidades presentes en el muro para adherir la pintura.

⁸ Véase el apartado “Estructura y espesor del mortero” del capítulo V.

Síntesis y conclusiones

En los techos analizados en *Celsa* (conjunto CEL.2.1.3.3., CEL.2.1.3.9., uno de los subgrupos del conjunto CEL.2.1.3.5., y conjunto CEL.2.1.3.10.), en *Caesar Augusta* (conjunto CAES.2.1.3.2.), en *Bilbilis* (conjunto BIL.8.1.3.3., y algunos de los fragmentos pertenecientes a esta zona de los conjuntos BIL.3.1.3.2. y BIL.3.1.3.7.), en *Arcobriga* (ARC.2.1.3.4.) y en *Labitolosa* (LAB.2.2.3.1.), se constata siempre el mismo sistema de sujeción basado en la utilización de un entramado de cañas, técnica que recomendaba Vitrubio (*Sobre la Arquitectura*, VII 3, 11) para el reforzamiento del mortero. A lo dicho debemos añadir dos excepciones, existentes ambas en el yacimiento bilbilitano: los conjuntos BIL.3.1.3.6. y BIL.4.1.3.1. muestran igualmente un sistema de cañas aun estando concebidos para decorar las paredes de la estancia a la que pertenecían. Es cierto, sin embargo, que el esquema compositivo que presenta el primero de ellos hace que no debamos descartar su posible correspondencia a la cubierta del ambiente.

Por último, debemos referirnos al sistema de sujeción constatado en las columnitas pertenecientes a los lararios que contaban con ellas para conformar su estructura tipo *aedicula*: los documentados en *Caesar Augusta* (CAES.5.1.3.1.), y en *Bilbilis* (BIL.3.1.3.2.). En ambos, el alma de madera de dichas columnas, estuvo rodeada por una serie de cuerdas para adherir mejor el mortero que las circundaba, fenómeno que hoy conocemos gracias a las improntas dejadas por las mismas.

1.3. Trazos preparatorios

Como en la zona campana (Barbet y Allag, 1972: 986-1044), la incisión tanto con regla o compás, como a mano alzada, es el trazo preparatorio predominante en las decoraciones analizadas⁹. Destaca el conjunto procedente de la *Domus 3* de *Bilbilis* (BIL.2.3.3.1.), donde en una misma zona se hizo uso tanto del trazo preparatorio pintado como del trazo preparatorio inciso. El uso del cordel, raro en *Hispania* (Olmos, 2006: 35), también se ha documentado,

⁹ Hay que tener en cuenta que es el más sencillo de detectar, ya que el resto son más fácilmente enmascarados por la capa pictórica.

aunque sólo en uno de los conjuntos (BIL.3.1.3.2.). Por último, hemos de destacar la presencia de la sinopia en la Casa de los Delfines de *Celsa* (CEL.2.1.3.10.).

1.4. Colores y técnica pictórica.

Los conjuntos estudiados muestran una paleta cromática variada, sobre todo en las estancias de aparato. Se repiten constantemente en la primera etapa los colores rojo, negro y blanco –los cuales no serán abandonados en toda la centuria-. A ellos se añaden, con una presencia más secundaria, el verde, el amarillo y el rosa. A partir del final de la primera mitad del siglo I d.C. hasta el ocaso de la centuria, sin renunciar a la preponderancia de la bicromía rojo-negro en los paneles medios, constatamos el uso de forma más decidida del amarillo para las grandes superficies y la utilización en ellas también del azul egipcio. A partir de la segunda mitad de siglo es llamativa la apuesta por el verde para elaborar las bandas de separación entre los paneles medios. Marrones y granates están documentados, aunque en menor medida, a lo largo de toda la centuria.

Algunos de estos pigmentos nos proporcionan datos de sumo interés, permitiéndonos llevar a cabo un examen más allá del meramente descriptivo:

- El rojo, color mayoritario en muchos de los conjuntos estudiados, presenta distintos componentes. El rojo procedente del cinabrio, debido a que se trata de un pigmento de elevado coste, normalmente se reservaba para elaborar pequeños ornamentos o bandas, tal y como se ha constatado en el conjunto BIL.3.1.3.2. del yacimiento de *Bilbilis*, y en el conjunto CEL.2.1.3.2. Sin embargo, lo hemos hallado decorando igualmente superficies de considerable tamaño: en *Celsa* (CEL.2.1.3.10.), en *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.), y en algunos de los conjuntos bilbilitanos (BIL.2.3.3.1., BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.). Para tratar de abaratar el coste total que sin duda supuso recurrir a este color para los paneles de

Síntesis y conclusiones

determinadas estancias –obviamente aquellas de representación– los talleres se valieron de una técnica –de la cual nos informa Plinio (*Historia Natural*, XXXIII 120)– según la cual, debajo de la capa de rojo cinabrio se disponía otra de un rojo de menor coste. En todos los casos estudiados que han mostrado este fenómeno, en la capa inferior documentada hay una presencia de hematites como componente mayoritario, lo que indica que el rojo procedía del óxido de hierro, efectivamente un pigmento más barato. Además, se ha constatado otro procedimiento que tendría por objeto la misma misión: la mezcla del rojo cinabrio con el rojo procedente del plomo.

Hay, sin embargo, una excepción: en el techo de la estancia 12 de *Celsa* (CEL.2.1.3.10.), los tres tipos de rojos descritos –procedentes del cinabrio, del plomo y del óxido de hierro, respectivamente– se hallan todos ellos mezclados sin formar dos estratos distintos, tal y como ocurre en el resto.

Debemos concluir que tanto la utilización de un pigmento caro, como es el rojo cinabrio, como el recurso a la técnica para abaratar el precio final que acabamos de exponer, se dio a lo largo de toda la centuria, pues así lo indica la cronología a la que pertenecen los conjuntos en los que hemos analizado estos aspectos.

- El azul al que se recurre para decorar los conjuntos del siglo I d.C. en el *Conventus Caesaraugustanus* siempre es un compuesto de cobre y calcio, el denominado azul egipcio. También se trató de un pigmento caro que, no obstante, en este territorio se emplea igualmente para decorar los paneles medios tanto en la primera mitad del siglo I d.C., como en la segunda. Este fenómeno sólo ha sido constatado en el yacimiento bilbilitano (conjuntos BIL.2.3.3.1. y BIL.8.1.3.1.)¹⁰ y en *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.). Los artesanos

¹⁰ En el segundo de los conjuntos su uso se combina con interpaneles de fondo blanco, conformando un esquema compositivo con escasos paralelos en el mundo provincial.

Síntesis y conclusiones

también dispusieron una capa inferior de color verde grisáceo para abaratar el precio final de la obra exceptuando el conjunto CAES.2.1.3.1., donde el azul se “aprovechó” de los colores de base extendidos previamente, tal y como ocurre con el pequeño cuadrado central que utiliza este color de fondo en el conjunto OSC.2.1.3.1.

- En cuanto al verde, parece confirmarse la hipótesis según la cual los pigmentos de este color que muestran en su composición cristales de azul egipcio corresponden a la primera mitad del siglo I d.C. (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 447). Así lo hemos constatado en cinco de los conjuntos bilbilitanos pertenecientes a dicho periodo (BIL.2.1.3.2., BIL.2.3.3.1., BIL.3.1.3.5., BIL.5.1.3.2. y BIL.8.1.3.4), y en dos de los conjuntos de *Oscá* (OSC.2.1.3.1. y OSC.3.1.3.1.). La teoría expuesta se corrobora precisamente porque no hemos hallado cristales de este tipo en ninguno de los conjuntos que presentan este pigmento y que se fechan en la segunda mitad del siglo I d.C.

La técnica de aplicación empleada es el fresco, la más habitual en pintura mural romana (Cagianò de Azevedo, 1961: 146-153; Barbet y Allag, 1972: 935-983; Abad Casal, 1982b: 152), lo cual no sólo sabemos gracias a los análisis laboratorio¹¹ sino también a través de la observación directa. La pulverulencia que muestran algunos de los fragmentos trabajados, denota que era la capa de carbonato cálcico que se forma cuando una pintura se realiza mediante esta técnica lo que varios agentes perjudiciales habían estado destruyendo a lo largo del tiempo. El comportamiento, por tanto, es distinto al que cabría esperar de los pigmentos dispuestos con cualquier otro procedimiento realizado en seco, pues su deterioro se haría notar cuarteándose la capa pictórica¹².

¹¹ Ver nota 4.

¹² Los análisis sólo revelaron la utilización del temple –debido a la detección de la albúmina de huevo como componente– para la realización de las basas de las columnas del conjunto BIL.3.1.3.5. El comportamiento similar de los colores correspondientes a las basas de los candelabros del conjunto BIL.8.1.3.4. nos incita a pensar que se recurrió a tal procedimiento también en esta decoración.

Síntesis y conclusiones

Bien es cierto que los colores correspondientes a los ornamentos se aplicaron cuando el enlucido ya estaba seco. A esto hay que añadir el caso particular de los conjuntos de *Celsa* (CEL.2.1.3.1-15), donde la presencia mayoritaria del yeso en el mortero, debido a su rápido fraguado, hizo que los colores se aplicaran al “falso fresco”, necesitando de la arcilla rica en óxido de hierro para fijarse.

1.5. Particularidades

Además de las particularidades presentes en cada conjunto concreto, es necesario destacar en este apartado la constatación del uso del compás por parte de los artesanos en algunas de las decoraciones estudiadas, sobre todo para elaborar circunferencias y cenefas caladas

En el conjunto CEL.2.1.3.10. de *Celsa*, el instrumento documentado no puede ser considerado como tal, ya que se trató de un cordel con un elemento punzante en uno de los extremos que actuaba como punto fijo. Debido a su carácter rudimentario, los círculos que se trazaron con su ayuda fueron imperfectos. Compases donde uno de sus brazos era un pincel fueron utilizados para realizar las orlas caladas de los conjuntos CAES.2.1.3.2., en *Caesar Augusta*; BIL.4.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., en *Bilbilis*, y ARC.2.1.3.1. en *Arcobriga*. Los semicírculos en este caso sí son perfectos y cuentan, además, con un punto hueco en el centro. Esto implica que uno de los brazos del instrumento era fijo y que contaba con un punzón en el extremo. Sin embargo, el hecho de que las semicircunferencias estén pintadas y no incisas, es prueba de que el otro brazo del compás estaba formado, como decimos, por un pincel. Por último, también se constata el compás de punta seca en los círculos existentes en el conjunto BIL.2.3.3.1., lo cual sabemos porque tanto la circunferencia como el punto que marca el centro de la misma están incisos.

Cabe destacar también en este apartado que la mayoría de decoraciones –especialmente aquellas de elevada calidad ornamental- cuentan con una superficie alisada. Se trata de una técnica fundamental en el siglo I d.C. que

proporcionaba a los conjuntos un óptimo acabado y un brillo manifiesto. Es cierto, sin embargo, que la zona inferior del muro, la correspondiente al zócalo y, sobre todo, al rodapié, no fue beneficiaria de este procedimiento. Hasta nosotros han llegado fragmentos y placas que denotan una rugosidad consecuencia de la situación de esta sección dentro del esquema compositivo –apenas era visible para el espectador- y de soportar el peso del resto de la decoración.

2.- CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

El periodo cronológico seleccionado para el análisis de la pintura mural romana en el *Conventus Caesaraugustanus* ha sido el siglo I d.C., que en términos estilísticos abarca el III y el IV estilos pompeyanos. Como ha quedado probado a lo largo de todo el trabajo, los conjuntos estudiados manifiestan una concepción itálica en todos sus aspectos, por lo que consideramos plenamente válido dividir las conclusiones extraídas tras el análisis de los esquemas compositivos y del repertorio ornamental en las citadas etapas¹³, las dos últimas en las que fue dividida la pintura mural campana.

2.1. III Estilo en el *Conventus Caesaraugustanus*

La llegada de Augusto al territorio supone un cambio. Es la época en la que en muchos de los yacimientos estudiados se proyectan los grandes edificios públicos pero también privados, donde comprobamos que una nueva moda decorativa invade los distintos ambientes de los mismos.

Antes de enumerar los diferentes **esquemas compositivos** del III Estilo, es necesario tener en cuenta que muchos de los conjuntos han llegado hasta nosotros en estado muy fragmentario, de tal forma que ha sido imposible conocer su articulación decorativa. Encontramos tres tipos diferentes:

¹³ Datar las pinturas provinciales con evidente influencia foránea valiéndonos de los conjuntos itálicos es un procedimiento plenamente avalado historiográficamente (Barbet, 1982: 54; 1983a: 164; 1987a: 7-8), como hemos expuesto en el capítulo V.

Síntesis y conclusiones

- Sucesión de paneles lisos de diferentes colores. Se trata de la organización decorativa más simple, que hallamos en *Bilbilis*, en los conjuntos BIL.3.1.3.6. y BIL.5.1.3.2., y posiblemente en el conjunto LAB.2.1.3.3. de *Labitolosa*. En ellos cobran especial protagonismo los filetes simples, dobles o triples que encuadran los paneles o actúan como elemento de separación de los mismos, si bien a veces este papel lo ejecuta una estrecha banda.
- Alternancia de paneles con anchas bandas, o interpaneles ornados con candelabros. Es el esquema más popular pues lo hallamos en la mayoría de los conjuntos de este periodo. Sin embargo, debemos establecer una pequeña subdivisión: mientras que en los conjuntos CAES.7.1.3.1., BIL.2.1.3.2., OSC.2.1.3.1., CEL.2.1.3.4., y LAB.2.1.3.4., son simples bandas, con escasa decoración o sin ella, las que separan y a veces encuadran –como en el último caso- los paneles medios, en los conjuntos BIL.8.1.3.4., BIL.2.3.3.1., BIL.3.1.3.8., y OSC.3.1.3.1., son los candelabros –a veces exigüos como en el primer conjunto, y otras veces profusamente desarrollados, como en las otras tres decoraciones- los que adquieren gran protagonismo en la composición dentro de los interpaneles.
- Decoraciones con fondo de color uniforme pero con motivos verticales que se muestran compartimentando el espacio. Por el momento, únicamente se constata en *Bilbilis*, en los conjuntos BIL.2.3.3.2. y BIL.3.1.3.5.

Por último, hemos de referirnos al único techo fechado en este periodo, cuyo estado de conservación permite acercarnos a los dos esquemas compositivos que expone:

- Sistema de relación continua basado en la sucesión de una serie de casetones pintados. Se halla presente en el tramo abovedado del techo de la estancia 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (CEL.2.1.3.10.).

Síntesis y conclusiones

- Sistema libre basado en el cruce de diagonales, el cual también se encuentra en la misma cubierta traída a colación en el punto anterior, pero en el tramo plano.

Se trata de sistemas compositivos que ya fueron identificados y clasificados por A. Barbet¹⁴ al analizar las cubiertas de los edificios campanos. Sin embargo, conviene realizar una reflexión. Aunque la autora no especifica que la ordenación que efectúa de los distintos tipos de techos sea cronológica, sí que se sobrentiende en su exposición que el grupo formado por casetones corresponde a las decoraciones más antiguas –con evidentes conexiones con la larga tradición existente en el Mediterráneo según la cual se deseaba, a través de la decoración pintada o en estuco, camuflar el cruce de vigas de la cubierta– y que el último de los grupos se sitúa ya en un momento de transición hacia el periodo siguiente, afirmación esta última que sí se muestra explícitamente en las reflexiones de A. Barbet. En cualquier caso, contamos en el *Conventus Caesaragusitanus*, concretamente en *Celsa*, con la prueba de que dos composiciones convivieron en un mismo techo, fechado en torno al 20-25 d.C. Podemos decir así que hallamos en este territorio una unión entre tradición y vanguardia.

En el **repertorio ornamental** del III Estilo encontramos una amplia gama de motivos. Abordaremos a continuación las distintas zonas de la pared, comenzando por el zócalo:

- El elemento más utilizado en esta sección es el moteado fino multicolor sobre fondo negro (CEL.2.1.3.7., grupo A de CEL.2.1.3.13., BIL.2.1.3.2., BIL.3.1.3.5., BIL.5.1.3.2., OSC.2.1.3.1. y LAB.2.1.3.3.), aunque también lo hallamos sobre fondo gris o rosa (CEL.2.1.3.11., CAES.4.1.3.1., CAES.7.1.3.1., el rodapié de BIL.8.1.3.4. y LAB.2.1.3.4.). Destacan, por su rareza en el territorio que nos ocupa, los zócalos

¹⁴ Distingue cinco grupos en el III Estilo: composiciones con casetones y derivadas de ellos, composiciones con casetones simétricos y alejados, composiciones libres con diagonales marcadas, composiciones libres naturalistas, y composiciones basadas en bandas concéntricas (Barbet, 1985a: 140-174; 2004).

Síntesis y conclusiones

que ejecutan el moteado sobre un fondo rojo (LAB.2.1.3.1. y ERC.2.1.3.1.). Tras el análisis de todos ellos podemos decir que la técnica de realización del moteado la podemos tomar como uno de los marcadores que nos pueden ayudar a acotar la cronología de los conjuntos pictóricos pertenecientes al siglo I d.C., ya que en la primera mitad de la centuria el moteado se elabora con una fina llovizna –de tal forma que tiene gran similitud con las piedras graníticas a las que pretende imitar-, mientras que en la segunda mitad, como luego veremos, las gotas son más gruesas y burdas, perdiendo así toda intención de emular modelos reales, quedando como un mero recurso decorativo. En cuanto al color de la superficie sobre el cual se disponen las motas y gotas, es cierto que hay un predominio de fondos negros en la primera mitad, y de fondos claros en la segunda, aunque la presencia de unos y otros durante todo el siglo hace que no debemos concebirlo como un aspecto inamovible.

- También hallamos zócalos en los que se recurre a la imitación de mármol. Nuevamente, es en el yacimiento bilbilitano donde lo constatamos: en el conjunto BIL.8.1.3.4., se emulan mármoles verdosos, sin que haya sido posible la identificación concreta de la variedad; en el conjunto BIL.2.3.3.1., sin embargo, sí que se ha podido averiguar que es el mármol numídico o *giallo antico* el tipo representado.
- El tercer elemento decorativo documentado han sido los macizos vegetales, existentes también en los paneles del zócalo del conjunto BIL.2.3.3.1., combinándose con las imitaciones de mármol existentes en los interpaneles. Destacan además los curiosos motivos vegetales que decoran los interpaneles del conjunto BIL.8.1.3.4.

En la transición hacia la zona media, hallamos un recurso muy característico del III Estilo:

Síntesis y conclusiones

- Imitación mediante filetes de distintos colores de una cornisa ficticia en los conjuntos BIL.2.3.3.1., OSC.2.1.3.1. y OSC.3.1.3.1, reminiscencia de los ornamentos arquitectónicos del II Estilo. Algunos de los conjuntos de este periodo presentan ya una amplia banda verde (BIL.3.1.3.5., BIL.3.1.3.6 y BIL.8.1.3.4.), que no hace sino sustituir y simplificar el eco de una moda decorativa ya pasada.

El repertorio de la zona media lo podemos dividir en dos grupos, dependiendo de si nos referimos a las superficies planas de los paneles medios o a los elementos que actúan de separación –normalmente en el interior los interpaneles o bandas- o articulación de las mismas.

- Comenzando por este segundo grupo, hemos observado que uno de los ornamentos más comunes dentro de los interpaneles o articulando los paneles medios son los candelabros. Se documentan conjuntos que muestran candelabros que imitan a modelos metálicos –cuyas basas son de los tipos *à roulettes* (BIL.2.3.3.2.) y de garra de animal (BIL.8.1.3.4.); pinturas en los que estos elementos se presentan de manera más vegetalizada –con formas fusiformes y sobrillas a lo largo de su fuste (BIL.3.1.3.8.) o tan desarrollados u originales que apenas podemos identificarlos con el objeto que les da nombre (CAES.3.1.3.1. y OSC.3.1.3.1.)-, y otras decoraciones en las que se exponen de manera combinada tanto candelabros metálicos como vegetales (BIL.2.3.3.1.). No podemos considerar como tal, aunque sí debemos tenerlo en cuenta, el fino tallo vegetal decorado con bifolios existente en una de las bandas de separación del conjunto BIL.2.1.3.2.
- El segundo elemento a considerar dentro de este grupo son las columnas, acanaladas y decoradas con motivos vegetales, que articulan los paneles medios del conjunto bilbilitano BIL.3.1.3.5.

En cuanto al repertorio que orna los paneles medios propiamente dichos:

Síntesis y conclusiones

- Mayoritaria es la presencia de un recurso tan característico de este periodo como son los filetes dobles y triples, a veces encuadrando interiormente dichos paneles (CAES.7.1.3.1., BIL.3.1.3.6. y BAÑ.2.1.3.2.). En dos ocasiones se combinan con filetes simples de encuadramiento de color blanco (OSC.2.1.3.1., BIL.2.1.3.2.), o amarillo (LAB.2.1.3.3.). Otras veces, estos filetes simples aparecen como único elemento decorativo. A este respecto, cabe detenernos en aquellos trazos de este tipo pintados en amarillo –al caso labitolosano ya citado añadimos los conjuntos LAB.2.1.3.4. y BIL.3.1.3.8.-, pues no hacen su aparición hasta bien avanzada la primera mitad del siglo I d.C., por lo que se trata de un motivo que también puede ser utilizado como marcador cronológico. Tiene su origen en los filetes bícromos que simulaban, con un juego de luz y sombra, los relieves de los ortostatos en el II Estilo. La misma explicación podemos proporcionar para la presencia en algunos conjuntos de uno (BIL.3.1.3.8.) o varios puntos (BIL.5.1.3.2., LAB.2.1.3.4.) en el ángulo formado por estos filetes, ya que suponen igualmente una reminiscencia del sombreado “provocado” por dichos ortostatos.
- Otro de los elementos decorativos que hemos analizado son los galones decorados con formas cordiformes, que actúan de separación entre paneles e interpaneles. En las ciudades campanas se encuentra muy ligado al periodo que nos ocupa, asociado además a conjuntos con gran riqueza ornamental, como ocurre en nuestro caso (OSC.2.1.3.1. y BIL.2.3.3.1.).
- La predela –sin decoración- se ha documentado en el conjunto BIL.2.3.3.1., aunque quizá también podamos considerar como tal la banda, en este caso adornada, presente en el conjunto BIL.3.1.3.5.
- Personajes mitológicos –posiblemente algunos de ellos enmarcados en cuadritos centrales- animales y motivos vegetales, realizados de forma caligráfica, poblaron los paneles (OSC.2.1.3.1., OSC.2.1.3.2., BIL.2.3.3.1) e interpaneles (BIL.3.1.3.8.) de algunas de las

Síntesis y conclusiones

decoraciones del *conventus*, claros ejemplos del repertorio miniaturista del III Estilo y comparables a los existentes en las principales viviendas campanas.

Ha llegado hasta nosotros un porcentaje mínimo de fragmentos o placas pertenecientes a la zona superior de la pared, por lo no contamos con una verdadera muestra representativa de la ornamentación de esta zona. Dos son los principales elementos constatados.

- Frisos de fondo blanco a imitación de cornisas molduradas con la presencia de forma esquemática de flores de loto invertidas (BIL.3.1.3.8.); combinadas en otro caso (BIL.2.3.3.1.), con palmetas¹⁵. Quizá también haya que situar en esta sección uno de los fragmentos con este ornamento del conjunto CEL.2.1.3.5.
- Frisos de fondo blanco con una sucesión de triángulos. Sólo contamos con un único caso (CEL.2.1.3.4.).

El repertorio de los techos documentados en el III Estilo muestra dos características fundamentales:

- Pequeños motivos caligráficos –frutos, animalillos, flores de cinco puntos, personajes, etc.- que pueblan toda la superficie (CEL.2.1.3.10., dos de los fragmentos de CEL.2.1.3.5., y algunos fragmentos de BIL.3.1.3.2.).
- Emblemas con personajes o escenas mitológicas encuadrados y situados en la parte central (CEL.2.1.3.10.), y también de forma simétrica en los laterales (CEL.2.1.3.10., tramo plano) de la composición.

Como luego veremos, a esta cubierta se añade la exhumada en la Calle Añón de Zaragoza (CAES.2.1.3.2.), de IV Estilo precoz, con pequeños ornamentos distribuidos por toda la superficie y un

¹⁵ Este conjunto también presenta en la zona superior pequeñas jarritas que imitan modelos metálicos y hojas de vid, en la banda negra que sigue al friso descrito.

Síntesis y conclusiones

importante emblema central. Es necesario apuntar desde este momento que los dos techos corresponden a triclinios. En ellos se hace referencia al mundo dionisiaco, dios del vino, en clara consonancia con la funcionalidad de este tipo de estancias¹⁶. Llamativo es el caso del conjunto CEL.2.1.3.10., pues además de la escena vinculada a dicha divinidad existente en la parte plana, hallamos en el tramo abovedado un emblema con la representación de Venus. Así, una observación conjunta nos permite establecer el binomio vino-amor. Esta simbología no debe extrañarnos. Según L. Romizzi (2006: 138-145), en la etapa imperial, el triclinio sustituye progresivamente al tablino como ambiente de representación. La misma autora sostiene que las escenas de época augústea mostradas en los emblemas y cuadros de estos ambientes, con toda una serie de connotaciones heroicas y moralizantes, son sustituidas progresivamente a partir de Claudio por temáticas alusivas a la esfera del *otium* –dionisiaca, erótica e intelectual-. El techo celcense, presidido por Hércules, Dioniso y Venus, se encuadra perfectamente en la corriente iconológica del momento.

Podemos concluir que el III Estilo en el *Conventus Caesaraugustanus* muestra esquemas compositivos estándar que cuentan con un repertorio ornamental que gana en calidad y detallismo a partir del segundo cuarto del siglo I d.C. Está plenamente influenciado por las modas itálicas más en boga en ese momento. Se corrobora así que el territorio no sufre retraso cronológico alguno respecto a la metrópoli.

Exponemos a continuación un cuadro sinóptico de todos los elementos decorativos documentados en el territorio que nos ocupa durante el III Estilo. En él se destacan los conjuntos donde se analiza en profundidad el ornamento en cuestión.

¹⁶ R. Ling (1995: 250) reconoció la popularidad de esta temática en los ambientes interpretados como *triclinia*.

Síntesis y conclusiones

	ZOCALO				TRANSICIÓN	ZONA MEDIA										ZONA SUPERIOR					
	Fino moteado multicolor sobre fondo negro	Fino moteado multicolor sobre fondo rosa o gris	Moteado sobre fondo rojo	Imitación de mármol	Elementos vegetales	Cornisa ficticia	Candelabros metálicos	Candelabros vegetales	Columnas	Predela	Filetes dobles y triples	Filetes simples amarillos de encuadramiento	Punto(s) en diagonal en los ángulos	Galones con elementos cordiformes	Paísaje idílico-sacro	Cuadritos centrales	Repetición caligráfica: personajes mitológicos, animales, elementos vegetales	Friso: limado de cornisa con flores de lotus y/o palmetas	Friso: sucesión de triángulos		
CELSA																					
CEL.2.13.4																					
CEL.2.13.5																					X ²
CEL.2.13.7	X																				
CEL.2.13.11																					
CEL.2.13.13	X (Grupo A)	X																			
CAESAR AUGUSTA																					
CAES.3.13.1																					
CAES.4.13.1		X																			
CAES.7.13.1		X									X										
BIBLIUS																					
BIL.2.13.2	X																				
BIL.2.33.1				X					X												X
BIL.2.33.2								X													
BIL.3.13.5	X																				
BIL.3.13.6										X ²											
BIL.3.13.8										X											X
BIL.5.13.2	X									X		X									
BIL.7.13.1					X ²							X									
BIL.8.13.4		X (rodapié)		X				X													
OSCA																					
OSC.2.13.1	X					X															X
OSC.2.13.2																					
OSC.3.13.1						X															
LABITOLOSA																					
LAB.2.13.1										X											
LAB.2.13.3	X																				
LAB.2.13.4		X																			
LOS BAÑALES																					
BAN.2.13.2										X											
ERCAVICA																					
ERC.2.13.1			X																		

Tabla 1: Principales elementos decorativos del repertorio ornamental del III Estilo en las viviendas del *Conventus Caesaraugustanus*

2.2. IV Estilo en el *Conventus Caesaraugustanus*

Los conjuntos fechados en la segunda mitad del siglo I d.C. no difieren en exceso de lo constatado para el III Estilo en lo que respecta al **sistema compositivo**. Hallamos fundamentalmente dos esquemas:

- Sucesión de paneles en los que estrechas bandas o filetes dobles actúan de separación. La particularidad de este periodo es que se añade una banda verde¹⁷ entre los dos primeros elementos, a veces encuadrando el conjunto (BIL.3.1.3.1., BIL.3.1.3.2. BIL.4.1.3.1. y BIL.5.1.3.1.), aunque no ocurre en todos los casos (BAÑ.2.1.3.1., LAB.2.1.3.2. y LAB.2.2.3.2.).
- Alternancia de paneles anchos y estrechos decorados por candelabros (BIL.8.1.3.1., BIL.3.1.3.4., BIL.3.1.3.7., ARC.2.1.3.1., ARC.2.1.3.2. y ARC.2.1.3.5.), objetos colgantes (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.) o columnas (CAES.2.1.3.1.). También en este esquema, en la mayoría de los casos, se añaden bandas verdes entre paneles e interpaneles, aunque en los conjuntos BIL.8.1.3.1. y ARC.2.1.3.2., esta banda es roja.

Si nos referimos ahora a los techos estudiados pertenecientes al IV Estilo, aunque hemos constatado la existencia de varios, tan solo en dos de ellos hemos podido documentar el sistema compositivo:

- Sistema basado en bandas concéntricas encajadas unas dentro de otras hasta llegar a una figura geométrica central. Lo constatamos en el techo del triclinio hallado en Calle Añón de Zaragoza (CAES.2.1.3.2.).
- Sistema en relación continua basado en la sucesión de casetones pintados. Es el que presenta el conjunto BIL.8.1.3.3., muy relacionado con la zona superior del conjunto BIL.4.1.3.1.

¹⁷ Tan sólo el conjunto BIL.2.1.3.2., presenta, ya en el periodo anterior, estas bandas verdes de separación entre paneles y las bandas que actuaban a modo de interpanel.

Síntesis y conclusiones

En el **repertorio ornamental** del IV Estilo hallamos cierta continuidad con respecto a la etapa anterior, aunque muchos motivos se actualizan y, por supuesto, se introducen otros nuevos, dando lugar así a una variada gama. Teniendo en cuenta la división tradicional de las paredes romanas, comenzaremos por el zócalo:

- De nuevo en la mayoría de conjuntos se recurre al moteado, aunque ya no habrá en este periodo un deseo por imitar una piedra real sino que las anteriores motas multicolores, convertidas ahora en gotas y manchas sobre un fondo uniforme, dan como resultado un elemento decorativo utilizado como mero recurso que para nada emula –ni desea hacerlo- una roca. Lo cierto es que apenas contamos con moteados realizados sobre fondo negro –mayoritario en el III Estilo-. Sólo podemos citar a este respecto el rodapié del conjunto BIL.3.1.3.7. –donde este color viene impuesto por la monocromía negra presente en las tres secciones de la pared y en el techo-, y una de las zonas del pretil del conjunto ilterdense ILE.2.1.3.1. La mayoría de moteados de IV Estilo se ejecutan sobre fondos grises o rosas (LAB.2.1.3.2., BIL.3.1.3.2., BIL.3.1.3.4., BIL.5.1.3.1. y BIL.5.1.3.3.). Sí podemos apuntar que hay cierta tendencia a los moteados sobre fondo amarillo o blanco (ILE.2.1.3.1., LAB.2.2.3.2., CAES.5.1.3.2., CAES.8.1.3.1.), en los conjuntos que se fechan hacia finales del siglo I d.C., donde además las manchas, efectuadas sin ninguna dirección concreta, suelen ser de un único color.
- Continúan las imitaciones marmóreas en esta zona de la pared. A veces identificamos el tipo de mármol representado –CAES.5.1.3.1., donde se imita *giallo antico*-, aunque en otras ocasiones resulta imposible (CAES.2.1.3.1.).
- Figuras rectangulares sobre fondo negro imitando un aparejo isódomo se han documentado en los conjuntos BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y ARC.2.1.3.3. En los dos últimos, además, se presentan también otro tipo de formas geométricas sobre el mismo fondo,

Síntesis y conclusiones

originadas por el cruce de líneas en diagonal que producen espacios cuadrados o triangulares a modo de *cancellata*.

- Varios tipos de cenefas caladas, elemento novedoso de este periodo:
 - o Filete bordeado por motivos en forma de gotas de agua (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y ARC.2.1.3.2.).
 - o Sucesión de cuadriláteros (BIL.8.1.3.1.).
 - o Sucesión de triángulos (BIL.8.1.3.1.).
- Los macizos vegetales sólo se encuentran, y de forma muy esquemática, en los interpaneles del zócalo de los conjuntos BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.
- Un único conjunto (BIL.3.1.3.1.), presenta un zócalo formado por grandes compartimentos geométricos formados por la unión de filetes.
- También es único el caso del conjunto BIL.4.1.3.1., que muestra una zona inferior decorada con unas extrañas y coloridas bandas ondulantes sobre fondo negro, dispuestas en diagonal, con escasos paralelos tanto en la península itálica como en el mundo provincial.

En la transición hacia la zona media, tan sólo un conjunto recurre a un elemento decorativo propiamente dicho:

- Friso de fondo blanco que imita una cornisa a través de flores de loto estilizadas y motivos en M (ARC.2.1.3.1.).

Debemos concluir que este tipo de frisos es característico de las zonas de transición, ya sea del zócalo a la zona media, o de ésta a la superior.

El repertorio de la zona media es tan variado que hace sumamente dificultosa la tarea de agrupar los ornamentos de un mismo tipo, sobre todo en lo que respecta a los interpaneles:

- Los candelabros continúan siendo el motivo más popular. Los presentes en el conjunto BIL.8.1.3.1. imitan modelos metálicos

Síntesis y conclusiones

- recurso, por tanto, no sólo propio de la primera mitad del siglo I d.C.- mientras que los existentes en los conjuntos ARC.2.1.3.2., BIL.3.1.3.4. y ARC.2.1.3.5. son de tipo vegetal, especialmente los dos últimos, que son prácticamente idénticos y de los que bien podríamos decir que son en realidad plantas arbóreas. Un subtipo, novedoso en este periodo, son los denominados candelabros torsos, los cuales encontramos también en el conjunto ARC.2.1.3.5., y en los conjuntos ARC.2.1.3.1., y BIL.8.1.3.1. Por último, debemos citar los extraños candelabros tipo tirso, existentes en el conjunto BIL.3.1.3.7.
- Recordemos que el IV Estilo recupera las arquitecturas características del II Estilo, y así lo demuestran los interpaneles decorados con columnas del conjunto CAES.2.1.3.1., si bien están realizadas con pinceladas totalmente impresionistas y además no ejercen de elementos sustentantes.
 - Por último, hallamos objetos colgantes en los interpaneles. Es cierto que ya hemos visto en el III Estilo pequeños motivos que pendían de candelabros (BIL.3.1.3.8.), pero ahora variados ornamentos –instrumentos sacerdotales, máscaras, coronas y cascos entre otros– aumentan de tamaño y desplazan a los candelabros, adquiriendo verdadero protagonismo en esta zona de la pared (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.).

El repertorio de los paneles medios es similar al visto para el III Estilo, aunque se introducen importantes novedades:

- Popular es la presencia de cenefas caladas de varios tipos:
 - o Sucesión de triángulos equiláteros (BIL.8.1.3.2.).
 - o Sucesión de semicírculos tangentes (BIL.8.1.3.2.).
 - o Sucesión de círculos secantes (BIL.8.1.3.2.).
 - o Sucesión de círculos (BIL.8.1.3.2.).
 - o Sucesión de semicírculos secantes (BIL.4.1.3.1.).
 - o Sucesión de tres cuartos de círculo (ARC.2.1.3.1.).

Síntesis y conclusiones

- Festón con gotas de agua en su interior (ARC.2.1.3.5.).
- Cenefa opaca con sucesión de róleos contrapuestos (CAES.2.1.3.1.).
- Cenefa opaca con sucesión de cuadriláteros (CAES.2.1.3.1.).

Es necesario subrayar que las orlas canónicas se dan en los conjuntos fechados en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo I d.C., mientras que las opacas, las que no permiten ver el color de fondo –y se elaboran de forma mucho más barroca- se datan ya en periodo flavio.

- No hallamos los filetes triples tan característicos del periodo anterior, pero se sigue recurriendo a los filetes simples blancos (LAB.2.1.3.2., BIL.8.1.3.1., BIL.3.1.3.1., BIL.3.1.3.4. y BIL.3.1.3.7.), negros (BIL.3.1.3.2.) y amarillos (BIL.5.1.3.1.), para encuadrar interiormente los paneles. Algunos continúan mostrando uno (BIL.3.1.3.4.) o varios puntos (BIL.3.1.3.2.), en sus ángulos. Caso aparte es la supuesta decoración republicana de *Ercavica* (ERC.2.1.3.2.), que expone un doble filete vertical sin relleno en el interior.
- Las guirnaldas adquieren protagonismo en los paneles medios de los conjuntos ARC.2.1.3.1. y ARC.2.1.3.5.
- Por último, se documenta la representación de personajes situados en el tercio superior del panel que ornaban, como los amorcillos y el genio alado del conjunto CAES.2.1.3.1. En el caso de la figura masculina identificada en el conjunto ARC.2.1.3.2 posiblemente estuvo encerrada en un cuadrado. También debemos mencionar aquí la diosa Fortuna del larario pintado de *Bilbilis* (BIL.6.1.3.1.) que ocupa toda la superficie pictórica.

Escasos son las decoraciones que muestran el repertorio ornamental de la zona superior, principalmente porque casi no han llegado hasta nosotros

Síntesis y conclusiones

fragmentos pertenecientes a esta sección. En cualquier caso, tres son los principales elementos que hallamos:

- Frisos de fondo blanco que, imitando una cornisa, exponen flores de loto invertidas y palmetas –mucho más esquematizadas que en el III Estilo- acompañándose de pequeños ornamentos como bifolios, medias lunas y motivos en M (BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2.).
- Banda de varios colores adornada con elementos circulares en negro (BIL.4.1.3.1.).
- Retícula de rectángulos a modo de casetones (BIL.3.1.3.4.).

Tres conjuntos adscritos al techo de sus respectivas estancias, nos dan a conocer los ornamentos propios de esta sección:

- Escena central figurada (CAES.2.1.3.2.).
- Rosetas formadas por dos cuerpos entrecruzados, en el centro de cada casetón (BIL.8.1.3.3.).
- Pequeños animales acompañados de guirnaldas (ARC.2.1.3.4. y CAES.2.1.3.2.).

Es necesario volver a citar, ahora de forma conjunta para obtener una visión global, los tres tipos de lararios conservados: el larario pintado de *Bilbilis* (BIL.6.1.3.1.), en el que se representa a Fortuna; el larario tipo *aedicula* de *Caesar Augusta* (CAES.5.1.3.1.), en el que se encontraba un nicho con una cúpula gallonada; y el *sacrarium* del yacimiento bilbilitano (BIL.3.1.3.2.), donde también hallamos una estructura tipo *aedicula*. En este último destaca el contraste entre la banal decoración pictórica de la capilla y los magníficos ornamentos en estuco del templete y de las cornisas que rodeaban la estancia. Llamativas son las representaciones del busto de un niño y de rostros masculinos, entre los que hemos creído identificar a Hércules. De ellos debemos recordar, si aceptamos las hipótesis establecidas, que reproducen la iconografía de los instrumentos y objetos que habitualmente se hallaban en este tipo de construcciones para el culto doméstico, decorando, por tanto,

Síntesis y conclusiones

superficies distintas a las que nos ocupan, y elaborados incluso en material diferente.

A pesar de que este último ejemplo se trate de un *unicum*, tanto él como el resto de lararios documentados en el *Conventus Caesaraugustanus* no se alejan de los modelos itálicos ni estructural ni iconográficamente, pues encontramos en ellos las divinidades propias del culto doméstico: además de los lares y el Genio, habitual era la presencia de Fortuna, Hércules, Baco, Mercurio y Venus (Pérez Ruíz, 2007-2008: 205-207).

Exponemos también en este apartado un cuadro sinóptico de los principales motivos que componen el repertorio ornamental del IV Estilo en el *Conventus Caesaraugustanus*. En color amarillo se resaltan aquellos casos donde el elemento se ha tratado en profundidad.

Síntesis y conclusiones

	ZONA INFERIOR										ZONA MEDIA										ZONA SUPERIOR		
	Motivado de gomas y manchas sobre fondo (rasa o gris)	Motivado de gomas y manchas sobre fondo amarillo o blanco	Motivado de gomas y manchas sobre fondo negro	Imitación de mármol	Cenefas caladas	Figuras geométricas sobre fondo negro	Compartimientos geométricos	Bandas ondulantes sobre fondo negro	Elementos vegetales	Friso imitación de comas con flores de loto y palmetas	Candelabros medievales	Candelabros vegetales	Candelabros toros	Columnas	Objetos colgantes	Puntos en diagonal en los ángulos	Guirnaldas	Personajes	Flecos simples de encuadramiento amarillos, blancos o negros	Cenefas caladas	Friso imitación de comas con flores de loto y/o palmetas	Reducida de motivos a casabiers	Bandas multicolores con elementos circulares
CAESAR AUGUSTA				X									X					X					
CAES.21.31.				X									X					X					
CAES.51.31.		X																					
CAES.11.32.																							
CAES.81.31.		X																					
BIBLIS																							
BIL.1.31.							X																
BIL.3.1.2.	X														X								
BIL.3.1.3.	X														X								
BIL.3.1.4.	X														X								
BIL.3.1.7.			X (redonde)																				
BIL.4.1.1.							X																
BIL.5.1.3.																							
BIL.5.1.3.			X																				
BIL.6.1.2.																							
BIL.8.1.1.					X																		
BIL.8.1.2.					X																		
ARCORINGA																							
ARC.21.31.					X																		
ARC.21.32.																							
ARC.21.33.						X																	
ARC.21.35.											X												
HERBA																							
HE.2.1.1.			X																				
LABRITOSA																							
LAB.21.2.	X																						
LAB.21.3.																							
LOS BANALES																							
LAB.21.2.		X																					
LAB.21.3.																							
BRANCA																							
BRAN.21.3.1.	X																						
BRAN.21.3.2.																							

Tabla 2 Principales elementos decorativos del repertorio ornamental del IV Estilo en las viviendas del *Conventus Caesaraugustanus*

3.- TALLERES

La pintura mural romana nos ofrece aspectos que van más allá de los meramente estilísticos. A través del estudio de las decoraciones podemos establecer si no conclusiones, al menos hipótesis que pueden ayudar a verificar o desechar las particularidades sociales y económicas de un periodo. Así pues, una vez analizadas las características formales de los conjuntos pictóricos tenidos en cuenta en este trabajo, es necesario ahora reflexionar sobre los artífices de los mismos, es decir, sobre los talleres de artesanos.

El análisis de la forma de trabajo de los operarios nos ayuda a comprender los procesos de pintura, la propia organización de la actividad, y la posible influencia y extensión de su producción, ofreciéndonos además la posibilidad de conectar cronológicamente varias pinturas (Allison, 1995: 100).

Según P. Allison (1995: 104) cuando hablamos de talleres de artesanos¹⁸, nos referimos a uno o más pintores que decoraban parte o todo un edificio juntos. Es en el Edicto de Diocleciano (301 d.C.), donde hallamos información sobre su organización; según dicha fuente, estuvieron compuestos por *pictores parietarii*, dedicados a pintar los fondos y los ornamentos, y por *pictores imaginarii*, responsables de realizar la decoración figurada. Lo cierto es que se trata de un testimonio muy tardío por lo que, en la actualidad, se tiende a pensar que tal diferencia se estableció por las necesidades

¹⁸ Sobre el concepto “taller de pintores” –“*painter-workshop*” en inglés- autores como A. Barbet (1974a: 105 y 109) o P. Allison (1995: 98-104), recomiendan precaución. El término puede hacer referencia tanto a la organización del personal, como a la habitación o edificio en el cual sus trabajos eran llevados a cabo. En pintura mural romana sabemos muy poco de la ordenación de los artesanos que la elaboraban; además, estamos ante un oficio –a diferencia de los ceramistas, por ejemplo- en el que el lugar de producción es el mismo sitio al que va destinado la obra final, por lo tanto no es un taller propiamente dicho. Se trata así, según las investigadoras, de un término ambiguo. Por otra parte, como la relación de trabajo, como acabamos de exponer, podía no ser continuada, P. Allison prefiere hablar de “equipos de decoradores” –“*decorators teams*”- en lugar de utilizar la palabra “taller”.

Sí es cierto que se han documentado locales interpretados como talleres para la fabricación de colores. Se trata de las *officinae pigmentariae* existentes, por ejemplo, en la Vía Stabiana de Pompeya. En este caso sí que, a juzgar por el material hallado –morteros para triturar, grumos de materias colorantes, etc.- deberíamos hablar de lugares de verdadera fabricación y almacenamiento, para su posterior venta y distribución, es decir, de talleres (Morelli y Vitale, 1989: 205-208).

Síntesis y conclusiones

administrativas de la época en la cual se redactó (Barbet, 1981b: 68-70; Andersen, 1985: 113-114); por tanto, poco o nada tendría que ver con la realidad del siglo I d.C.

Sí debemos admitir, sin embargo, que existió en todas las épocas cierta jerarquización y organización de los artesanos en cuanto a las tareas a realizar. Así parece indicarlo la propia observación de las características técnicas y estilísticas de los conjuntos, pues denotan la actuación de varias personas con distinta pericia. Creemos que la situación no sería muy diferente a la representada en la estela funeraria de Sens (Uffler, 1971; Allag, 2010: 213-215, fig. 1): habría operarios que preparaban el mortero y los colores, otros serían los encargados de extenderlos por el muro y, finalmente, habría efectivamente artesanos más especializados que ejecutarían la decoración figurada. Dicha estela muestra, en definitiva, una división del trabajo según el grado de especialización pero conecta este hecho con una suerte de diferenciación según el grupo social al que pertenecían.

Sea como fuere, la elaboración de una pintura al fresco, dada la rapidez que requiere este tipo de técnica, hacía imperiosa la necesidad de que este trabajo fuera realizado en equipo, pues los pintores tenían que acometer su tarea tan pronto como los enlucidores acababan (Allison, 1995: 99; Varone, 1995: 131-133; Bragantini, 2004: 131). En cuanto a las cornisas molduradas o figuraciones en estuco, también habría artesanos especializados en su ejecución pero ¿Pudo ocurrir que toda la decoración –pintada y en estuco– fuera realizada por las mismas personas? Así lo afirma C. Allag (1984: 87) al analizar el friso iliaco de la Casa del Larario (I 6, 4) en Pompeya. Se trata de una cuestión que en nuestro estudio es de vital importancia. El *sacrarium* de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (BIL.3.1.3.2.) presenta una magnífica decoración en estuco que contrasta con la pobre y banal decoración pictórica parietal. Aun siendo intencionado este hecho, pues –como ya hemos advertido varias veces– pensamos que hubo un deseo expreso de que la mirada del visitante se centrara en la *aedicula*, todo incita a pensar que fueron distintas manos las que

Síntesis y conclusiones

elaboraron las figuras en cuestión. Sí es cierto que los objetos de estuco que han conservado restos de pintura cuentan con los mismos colores que los presentes en las paredes. Ante esto pudo suceder que los pintores fueran los que dotaran de color a las figuras elaboradas por otros artesanos, un ejemplo más de trabajo en equipo. Se trataría del mismo fenómeno que N. Blanc (1995: 12) estudió en el *cubiculum* 15 de la Casa de Augusto en el Palatino, donde fueron los pintores de las paredes los encargados también de colorear las bandas de la bóveda decorada con elementos en estuco.

Un factor a tener muy en cuenta es que esta relación laboral podía ser continuada, o estar el equipo simplemente unido para un encargo específico (Allag, 1984; Blanc, 1983: 907), trabajando, eso sí, en colaboración con el comitente (Barbet y Allag, 1972: 984). Por otra parte, además de la movilidad individual de los artesanos, debemos aceptar la posibilidad del carácter itinerante de los propios talleres en sí, algo sobradamente probado en Pompeya y en el mundo provincial.

Sobre su estimación, estos *pictores* no eran considerados artistas sino artesanos. El resultado de su obra no era producto de su creatividad pues ellos se limitaban a reproducir modelos, sometidos siempre al gusto del propietario, a la funcionalidad de la estancia y la estructura arquitectónica en la cual trabajaban. La decoración final tampoco era concebida como una obra artística sino como una forma de terminar la obra arquitectónica.

Si lo pintado por estos operarios no era invención propia ¿Cuál era la procedencia de estos modelos decorativos? Se trata de una cuestión que ha originado un interesantísimo debate historiográfico tanto en pintura como en mosaico, principalmente por la inexistencia, en ambos soportes, de dos composiciones iguales. La repetición de algunos motivos o de la temática de determinadas escenas figuradas, ha llevado a afirmar a autores como R. Ling (1991:212-213 y 215), entre otros, que la transmisión de modelos se hacía a través de textos con ilustraciones, pero sin olvidar que éstos no eran ediciones de uso común, como los dramas o comedias. A esta visión se oponen algunas

Síntesis y conclusiones

voces provenientes mayoritariamente del mundo del mosaico. Entre estos autores en contra destaca Ph. Bruneau (1984), quien propone, basándose en las inscripciones halladas en los soportes objeto de su estudio, que el mosaísta –y por ende el pintor- era capaz de realizar un cartón nuevo para cada composición.

Es innegable que existen elementos decorativos que, si bien con alguna variación, se repiten constantemente. En cualquier caso, no debemos sobrevalorar estos libros-modelo, ya que nos situamos en un periodo en el que no existían los derechos de autor y la copia entre unos pintores y otros, contemporáneos entre sí, e incluso el intento de reproducción de ornamentaciones antiguas en el momento de redecorar una casa, era una práctica habitual. En nuestro trabajo hemos tenido la oportunidad de comprobarlo en el tablino (H.11) de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis*, el cual contaba con una decoración elaborada en época republicana que no se dudó en copiar cuando hizo falta rehacer el ángulo sureste de la estancia en la segunda mitad del siglo I d.C.

La reproducción de motivos, como decimos, no se hace de manera idéntica, y el caso que acabamos de traer a colación es buen ejemplo de ello. Así pues, más que de copias, debemos hablar de imitaciones en las que se puede atisbar una recreación de los prototipos existentes, al menos en lo que respecta al siglo I d.C. Sí que es cierto que a finales de esta centuria y durante la siguiente hay indicios en el mundo provincial de ciertas manifestaciones “artísticas”: contamos a este respecto con dos decoraciones en la *Galia*, provenientes de Reims y Soissons, en las que según C. Allag (2010: 216), el artesano galorromano, buen conocedor de la técnica pictórica, adaptó con cierta creatividad los modelos establecidos. Reflexionando sobre esto, es lógico que la pintura mural en esta provincia evolucionara de tal manera. Según A. Barbet (1982; 1983a), ya desde el año 30 d.C. se constata en este territorio la existencia de la llamada “segunda generación de pintores” en la que participaron artesanos autóctonos realizando un repertorio más barroco. Esto

Síntesis y conclusiones

es particularmente visible a partir de finales del siglo I y principios del siglo II d.C. Las decoraciones presentan cierta homogeneidad encuadrable en la prolongación del IV Estilo, pero con una impronta nueva, propia ya de talleres más locales. También se observa en *Hispania*, por ejemplo en *Carthago Nova*, *Ilici* y *Lucentum* donde, en el periodo del que hablamos, se documenta la existencia ya talleres regionales. Éstos habrían aprendido el modo de proceder de los artesanos itálicos encargados de elaborar las ornamentaciones murales hasta muy avanzado el siglo I d.C. Desde ese momento, con un conocimiento sólido basado en la base proporcionada por dichos maestros, expresaron su propia originalidad; su creatividad, si se quiere (Fernández, 2008: 468).

Esto nos lleva a tratar otra polémica cuestión, la identificación de determinados pintores y de su equipo a través de las pinturas. Es obvio que se trata de una labor sumamente difícil ya que las decoraciones, salvo alguna excepción, eran anónimas¹⁹. Por otro lado, no existen dos paredes idénticas y la reproducción de un mismo motivo no debe ser tomado como criterio único (De Vos, 1981: 121), no olvidemos la posible existencia de los libros-modelo. Además, hemos de recordar el dinamismo que caracterizaba a estos talleres, el cual hacía que un equipo no siempre estuviera compuesto por las mismas personas. Por último, la propia materia estudiada nos impide realizar grandes avances a este respecto: la pintura parietal es un género que se presta a infinitas variaciones, en el que, dada la técnica que requiere, hace falta el trabajo de numerosas personas (Pappalardo, 1995: 177-178).

Especialmente desde mediados del siglo pasado proliferaron los análisis en este sentido: H. Beyen (1951) fue uno de los primeros autores que se acercó a esta cuestión identificando varios equipos, entre los que destacó el “Taller de la Casa dei Vettii”, que pintó en la vivienda homónima (VI 15, 1), y el “Taller de los Hermafroditas”, que decoró la Casa del Naviglio (VI 10, 11) y la Casa dei Dioscuri (VI 9, 6-7). Desde ese momento muchos trataron de realizar, con más

¹⁹ Para conocer algunas de las posibles pinturas firmadas véase Ling, 1991: 234. Famosa es la signatura presente en la Casa di *Octavius Quartio* (II 2, 5) en Pompeya “*Lucius pinxit*” (Maiuri, 1953: 10).

Síntesis y conclusiones

o menos acierto, la misma labor. Entre los muchos trabajos existentes podemos citar el de J. Richardson (1955), quien distinguió siete pintores, también en la Casa dei Dioscuri, activos además en otras viviendas. N. Dacos habló, ya a finales de la década de los sesenta, de dos maestros en la decoración de la *Domus Aurea*, reconociendo ya a *Fabullus* (Dacos, 1968) -o *Famulus* (Meyboom, 1995: 233-234)-. M. De Vos incluso identificó un modesto taller actuando en varias casas de la Via di Castricio (1981: 121-125). Se diferenció igualmente el equipo que decoró algunas de las estancias de la Casa di *Sotericus* (I 12, 3) y de la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4, 10) (Allag, 1987: 123). No obstante, han surgido voces disidentes; a este respecto son interesantes los estudios de P. Allison (1989; 1995) sobre la Casa della Caccia Antica (VII 4, 48), donde la autora asume una posición escéptica ante la posible constatación de un taller.

Una explicación a la presumible existencia de tantos equipos en el área campana nos la puede dar la enorme cantidad de decoraciones que hubieron de elaborarse tras el terremoto del año 62 d.C. Observamos cierta uniformidad en cuanto a temas decorativos, pero con variantes respecto a la ejecución de los elementos, producto del gusto, la pericia del operario, o la propia tradición artesana (Fernández, 2008: 466). De hecho, esta fue una de las premisas tomada como válida²⁰ para la identificación de un pintor: el análisis de la forma de la pincelada y la elección de temas. Pero, tal y como afirma A. Barbet (1995a: 61), para la individualización de equipos de pintores se deben tener en cuenta también los procedimientos de fabricación de la superficie pictórica o del soporte; en definitiva, hay que realizar un examen de conjunto. Con respecto a esto último, hay que tener en cuenta que el número, grosor y composición de las capas de mortero puede variar según la época, zona y taller (Fernández, 2008: 449-450). Por lo tanto podemos obtener datos muy interesantes.

²⁰ Estaba fundamentada en el éxito obtenido, en este sentido, en las cerámicas griegas, donde los investigadores buscaron e identificaron pintores concretos basándose en el estudio sobre la manera en que éstos ejecutaban los detalles, sobre todo del cuerpo humano (Allison, 1991: 80; Pappalardo, 1995: 176; Scagliarini Corlàita, 1995: 293).

Síntesis y conclusiones

A continuación exponemos, basándonos en los criterios descritos, las conclusiones que hemos obtenido tras el análisis de los conjuntos pertenecientes al área objeto de nuestro estudio. Es evidente que, tanto por número de decoraciones como por tiempo transcurrido entre la realización de unas y otras, más de un taller de artesanos trabajó en el *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d.C. Sin embargo, muchas veces, dada su fragmentación o estado de conservación, intentar dilucidar ciertas particularidades de los operarios, y más aún, pretender individualizar equipos, es una tarea sumamente difícil.

Comenzaremos hablando del origen de los pintores. Las piezas estudiadas, tanto las fechadas en el siglo I d.C., como las descritas en el capítulo dedicado a los antecedentes republicanos, denotan un origen itálico, hecho observable en el repertorio ornamental, en los esquemas compositivos, y en la técnica con la cual fueron elaboradas. Es algo lógico, al menos para las decoraciones de los primeros momentos, ya que en la península ibérica no existió una tradición de pintura parietal prerromana, a excepción de algunos revestimientos sobre los fustes de columnas de edificios públicos o de carácter religioso. Ésta se introdujo con la conquista, con los *fabri* del ejército entre los cuales viajaban igualmente los decoradores.

Por tanto, no parece difícil adscribir las pinturas a un origen concreto en los primeros momentos. El repertorio ornamental denota un origen itálico en su elaboración. Así está probado, por ejemplo, en la *Galia*, donde A. Barbet demostró la existencia de una primera generación de pintores foráneos, cuya actividad se prologaría hasta el 15-30 d.C. (*supra*). En *Hispania*, concretamente en el *Conventus Carthaginensis*, este hecho también ha sido comprobado por A. Fernández. La autora argumenta (Fernández, 2008: 468) que, en el periodo comprendido entre el año 20 a.C. y el 60 d.C., los artesanos encargados de elaborar la pintura que se difunde por toda el área objeto de su estudio son también itálicos. A la misma conclusión llegaron para varios puntos del valle

Síntesis y conclusiones

del Ebro los diferentes estudios llevados a cabo por C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996) y A. Mostalac (1990; Mostalac y Beltrán, 1994).

El problema lo encontramos a la hora de intentar identificar una posible “segunda generación” de pintores –en la que ya tienen cabida artesanos locales-, como en la *Galia* (*supra*), o de “talleres regionales”, como en el *Conventus Carthaginensis* (Fernández, 2008: 468). En ambos casos, como hemos apuntado, los artesanos itálicos, después de haber creado escuelas y entrenado a los oriundos de la zona, darían paso a operarios locales que se expresarían con cierta originalidad sobre unas bases comunes aprendidas. Aunque se puede decir que en la *Galia* se documenta este hecho de forma más temprana, lo cierto es que en los dos territorios el fenómeno es manifiesto a finales del siglo I y principios del siglo II d.C. Cabe preguntarnos ahora si podemos observar lo mismo en el *Conventus Caesaraugustanus*. Hemos de responder negativamente a esta cuestión. Ninguna de las decoraciones estudiadas, ni siquiera las datadas en época flavia, cuentan con rasgo alguno que permita apostar por esta hipótesis.

Uno de los conjuntos mejor conservados de todos los expuestos, las paredes del triclinio de *Caesar Augusta* (CAES.2.1.3.1.), precisamente se fecha en los últimos momentos de la primera centuria, por lo que podría resultar óptimo para visualizar este fenómeno, pero ninguna de las formas que adoptan los distintos elementos decorativos ni su manera de ejecución dan pie a ello. Ahora bien, como hemos apuntado más arriba, no sólo hemos de observar la superficie pictórica sino también los morteros. En el mismo conjunto que acabamos de traer a colación, la escasa pericia en la elaboración de las capas de preparación, observable hoy en día por la cantidad de grumos existentes, induce a pensar que se podría haber producido aquí la división de la que habla I. Bragantini (*apud* Fernández, 2008: 471), según la cual en los equipos de artesanos, los operarios de origen itálico ejecutarían la decoración mientras que la mano de obra local elaboraría el soporte. En cualquier caso, debemos dejarlo en el terreno de la hipótesis.

Síntesis y conclusiones

En el resto de conjuntos, no apreciamos aspectos reseñables en cuanto a la forma de ejecución del mortero que nos permitan apostar por artesanos locales para esta parte del proceso; es más, en algunos yacimientos como en *Celsa* (CEL.2.1.3.1.-15), los operarios demuestran un gran conocimiento del comportamiento de la materia y de la técnica, pues saben jugar con los tiempos de fraguado. En cuanto a la composición, creemos que no la podemos utilizar como un criterio diferenciador de talleres, principalmente porque las distintas pinturas, a grandes rasgos, no difieren entre sí, aun siendo evidente que fueron realizadas por varios talleres. La explicación es simple, pues a fin de cuentas todos los artesanos que operaron en el territorio tuvieron acceso la misma materia prima para la fabricación. El resultado final, al menos en cuanto a composición de base de los morteros del siglo I d.C. en el *Conventus Caesaraugustanus*, debió ser forzosamente el mismo, añadiendo a la mezcla otros materiales en función sobre todo de las necesidades de la estancia a decorar: si sufría variaciones de temperatura, si era húmeda, si estaba en el exterior, etc.

Es curiosa la conclusión a la que llegamos si comparamos lo expuesto con lo que ocurre con respecto a los pavimentos de este mismo territorio: en una fecha tan temprana como la primera mitad del siglo I a.C., ya se constatan mosaístas locales que, habiendo aprendido el oficio y la técnica de operarios itálicos llegados con anterioridad al lugar, reproducen, no sin ciertas licencias y equivocaciones, el repertorio ornamental romano. Sin embargo, en pintura mural no observamos este fenómeno ni siquiera en un momento posterior. Las pinturas de época augústea, las de peor calidad en cuanto a ejecución de los distintos elementos²¹ –recordemos que incluso se pinta un candelabro al revés (BIL. 2.3.3.2.)- no pueden inducirnos a pensar que son operarios locales los que las realizan. Los motivos estudiados en las pinturas de esta etapa son nuevos, no se conocían con anterioridad a diferencia de los presentes en los

²¹ Excluimos de esta afirmación los conjuntos estudiados en *Oscá*. Por otro lado, es evidente que en otras fases cronológicas también hay decoraciones de escasa calidad, pero se circunscriben a estancias secundarias. Su mala ejecución no se debe, por tanto, a la poca pericia del taller sino más bien al escaso interés que este puso para su realización, debido a la propia funcionalidad o misión de la habitación.

Síntesis y conclusiones

pavimentos. Estos elementos no pueden viajar solos sino que obligatoriamente tuvieron que ser talleres itálicos los que los trajeran consigo. Podemos concluir así que pertenecer a un equipo itálico no es sinónimo de calidad.

Teniendo todo lo anterior en cuenta, pasamos a continuación a enumerar los posibles talleres identificados, comenzando por la primera mitad del siglo I d.C.:

- En el yacimiento bilbilitano se documenta la presencia de un taller operando en varias viviendas en los primeros momentos de la Era, dada la similitud decorativa y técnica que muestran varios conjuntos: BIL.3.1.3.5., BIL.3.1.3.6. y BIL.8.1.3.4. Todos ellos cuentan con una amplia banda verde que separa el zócalo de la zona media. Además, los artesanos utilizaron la misma técnica para elaborar los elementos decorativos combinando el fresco –para realizar los fustes de los candelabros y columnas de BIL.3.1.3.5. y BIL.8.1.3.4.- y presumiblemente el temple –para pintar las basas de los motivos descritos en ambas decoraciones-. Asimismo, en los conjuntos BIL.3.1.3.6. y BIL.8.1.3.4. existe un doble filete blanco y rojo utilizado para encuadrar grandes superficies²².

Vemos, por tanto, que tal identificación está justificada, pues se basa en criterios técnicos y estilísticos. Cabe cuestionarnos ahora si este mismo taller pintó el resto de las decoraciones del yacimiento encuadradas en la misma época (*supra*). Ningún elemento contradice tal hipótesis pero tampoco podemos aportar argumentos de peso como apoyo. Ciertamente es que se trata de una etapa en el yacimiento llamativa por la parca calidad de las pinturas, lo que evidencia la relativamente escasa pericia del posible taller encargado de ornar los ambientes domésticos de periodo augústeo.

²² Los talleres que trabajaron en el yacimiento bilbilitano ya fueron identificados por C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 472-474)

Síntesis y conclusiones

- En *Oscá* es evidente que el mismo equipo de artesanos elaboró la decoración de los conjuntos OSC.2.1.3.1. y OSC.2.1.3.2., fechados en época augústea también y pertenecientes además a la misma vivienda. No podemos conectar estas pinturas con el tercer conjunto estudiado (OSC.3.1.3.1.), del mismo periodo pero proveniente de otra *domus*. Hemos de decir que este último parece hallarse afectado por influencias decorativas galas, ya que guarda especial similitud con las pinturas de esta provincia; fenómeno que no resultaría extraño dada la proximidad entre ambos lugares.
- Hacia el 20-25 d.C. individualizamos un taller en *Celsa* trabajando en todas las estancias que se erigen o repintan cuando se crea, por la unión de dos viviendas anteriores, la Casa C o *Domus* de los delfines. En este caso, el equipo se identifica no tanto por la similitud ornamental entre habitaciones sino por su particular forma de realizar el mortero, en el que hay presente un porcentaje ciertamente significativo de yeso y una cantidad apreciable de arcilla rica en óxidos metálicos. Es interesante observar la posibilidad de reconocer un grupo de operarios itálicos basándonos, casi exclusivamente en este caso, en las características técnicas de la pintura. Además, podemos concluir que este equipo contaba con la facultad de ejecutar ricas ornamentaciones para estancias de representación, como la existente en el techo de la estancia 12 (CEL.2.1.3.10.), junto con otras de evidente peor calidad –o elaboradas con menor cuidado, deberíamos decir- destinadas a ambientes secundarios (CEL.2.1.3.12., CEL.2.1.3.14. y CEL.2.1.3.15.). Esto sin duda también debemos enlazarlo con los gustos, mandatos y encargos del comitente, pero igualmente con la propia funcionalidad de las estancias, que era la que muchas veces dictaba la forma en que debía enlucirse.
- Quizá un mismo taller realizó las pinturas fechadas a finales de la primera mitad del siglo I d.C. en *Labitolosa* (LAB.2.1.3.1., LAB.2.1.3.3. y LAB.2.1.3.4.), pues además de pertenecer al mismo espacio –la

Síntesis y conclusiones

vivienda anterior a la *Domus 1*- cuentan con un sistema compositivo similar y adornado fundamentalmente con filetes, lo que les dota de un aspecto muy parecido. El mortero tampoco muestra una composición diferente, por lo que sería plausible apostar por la hipótesis que planteamos.

En la segunda mitad del siglo I d.C., ha sido posible identificar un taller operando en dos de los lugares estudiados:

- Comenzando de nuevo por el yacimiento bilbilitano, es evidente que tres de los cuatro conjuntos hallados en el complejo termal (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.), fueron elaborados por los mismos artesanos. Los dos primeros presentan análogos motivos decorativos: elementos colgantes en los interpaneles, cenefas caladas en el zócalo repitiéndose además una de ellas –la compuesta por un filete bordeado de gotas-²³, y la imitación de aparejo isódomo también en la misma zona. Ambas finalizan la zona media con un friso sobre fondo blanco decorado con flores de loto de similares características.

Este taller elaboraría asimismo el conjunto BIL.8.1.3.3., correspondiente a al techo y, seguramente, a la zona superior de una estancia. Hemos apuntado la posibilidad de que se trate de la sección superior de BIL.8.1.3.2., tal y como ocurre en BIL.3.1.3.4. Estos dos últimos conjuntos, además, exponen la misma gama cromática por lo que, con toda probabilidad, los artesanos llegados al yacimiento en este momento también operaron en la Casa del Ninfeo. Por otra parte, BIL.3.1.3.4. tiene un moteado idéntico al del conjunto BIL.4.1.3.1., de la Casa de la Cisterna. No parece tratarse de un argumento con la suficiente fuerza como para conectar a través de

²³ Existe otra cenefa formada por una sucesión de triángulos que se repite en ambos conjuntos. No es idéntica y además en uno de ellos (BIL.8.1.3.1.) se dispone en el zócalo mientras que en el otro (BIL.8.1.3.2.) recorre uno de los paneles medios, pero todo parece indicar que fue realizada por las mismas manos.

Síntesis y conclusiones

este taller ambas decoraciones. Sin embargo, en los tres últimos conjuntos relacionados de una forma u otra (BIL.8.1.3.2., BIL.3.1.3.4. y BIL.4.1.3.2.), se constata el uso del mismo tipo de compás en el que uno de los brazos es un pincel, aspecto que termina por cimentar la teoría enunciada.

Parece que los mismos artesanos actuaron en *Arcobriga* a juzgar por las similitudes técnicas y ornamentales con las decoraciones citadas: el conjunto ARC.2.1.3.1. muestra la misma cenefa –compuesta por un filete flanqueado por gotas de agua- que los conjuntos BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., con los que comparte igualmente la presencia de objetos colgantes y un friso decorado con estilizaciones de flores de loto. Además, posee un cisne y un candelabro torso muy similar a los que hallamos en BIL.8.1.3.2. Por otro lado, el conjunto ARC.2.1.3.5., aparte de contar con un candelabro torso, muestra un candelabro vegetal muy parecido al de BIL.3.1.3.4. El aparejo isódomo y las figuras geométricas sobre fondo negro observados en BIL.8.1.3.1. y BIL.8.1.3.2., tienen su paralelo exacto en ARC.2.1.3.3. Finalmente, si atendemos a las características técnicas, se constata igualmente el uso del compás descrito más arriba, concretamente en las cenefas de ARC.2.1.3.1.

- No podemos proporcionar ningún argumento, más allá del hecho de pertenecer a la misma vivienda y estar fechadas en el mismo periodo cronológico, para afirmar que los mismos artesanos realizaron los conjuntos LAB.2.2.3.1. y LAB.2.2.3.2. En cualquier caso, el equipo –o equipos- que trabajó en la vivienda supo diferenciar los ambientes más funcionales de aquellos de más importancia. Por otro lado, tanto estas decoraciones como la estudiada en el yacimiento de Los Bañales (BAÑ.2.1.3.1.), fechadas a finales del siglo I d.C., no parecen estar elaboradas por un taller de gran pericia. Quizá sea indicativo

Síntesis y conclusiones

de un cierto declive, a finales del siglo I d.C., en la calidad de las decoraciones del *conventus*.

Tras el examen de los talleres²⁴ que trabajaron en el *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d.C., incidimos en varios hechos: su procedencia itálica, su diferente pericia, a pesar de este origen y según el periodo analizado –con la presencia, en general, de equipos de peor calidad en los primeros momentos de la Era y a finales de esta centuria- y la capacidad, en cualquier caso, para adaptarse a las necesidades, a la funcionalidad de las estancias, y al gusto del *dominus*, combinando decoraciones banales o más bien prácticas, con otras realizadas de forma cuidadosa y detallada, destacando, por supuesto, las ricas ornamentaciones para ambientes de representación.

4.- COMITENTES

Es evidente que, si complicado es averiguar las características técnicas y estilísticas de las pinturas del *Conventus Caesaraugustanus* debido a la fragmentación y estado de conservación de los fragmentos analizados, imposible –y erróneo- resultaría llevar a cabo una interpretación social basándonos exclusivamente en estos restos pictóricos.

No obstante, sí podemos plantear algunas hipótesis complementando la información obtenida con los datos que nos ofrecen las estructuras arquitectónicas domésticas en las que estuvieron integrados los conjuntos, aunque haya que tener en cuenta que muchos se hallaron descontextualizados. P. Uribe (2008: 654), afirma que si consideramos a la edilicia privada como un documento redactado por su consumidor, podremos interpretar su contenido, el cual se conforma con una serie de signos y símbolos pertenecientes a un lenguaje común con sus propias reglas, en la que nada es banal, deberíamos añadir.

²⁴ Aunque hemos hablado de talleres, también debemos tener en cuenta no ya la itinerancia de los mismos –probada con los artesanos que se desplazaron entre *Bilbilis* y *Arcobriga*- sino el dinamismo de los operarios, es decir, la posibilidad de que hubiera una suerte de intercambio de personal entre equipos.

Síntesis y conclusiones

Este “documento” es de más fácil lectura en la zona campana donde el análisis de las decoraciones pictóricas en las estructuras domésticas ha permitido llegar a conclusiones muy interesantes acerca de la sociedad que las concibió. En el periodo cronológico que nos ocupa, autores como V. Sampaolo (1992: 59-60), U. Pappalardo (2002-2003: 172) y L. Romizzi (2006:24), entre otros, han corroborado el cambio político y cultural que aconteció con la llegada de Augusto, que se manifestó en una vuelta a unas bases morales concretas y que provocó una moda pictórica, el III Estilo, sobria y conservadora. Además, a través de la nueva iconografía se trató de evocar los *exempla pietatis et virtutis* acordes con la mentalidad del momento. Igualmente, gracias al examen de los elementos más llamativos que formaron parte de esfera privada, los investigadores han documentado el paulatino ascenso de *gentes* filoaugústeas ligadas a través de alianzas y matrimonios a las élites tradicionales. Unidas y colaborando en el proceso propagandístico planificado por el Emperador, reprodujeron en sus viviendas una y otra vez escenas mitológicas cuidadosamente seleccionadas que no hacía sino aludir a las *virtutes* del gobernante y de su familia.

En un momento avanzado del periodo, desean sumarse a esa cúspide social los *homines novi*, un nuevo colectivo de origen humilde pero enriquecido por éxito de sus actividades comerciales principalmente, y por haberse visto favorecidos por diversas alianzas y políticas de adopción. Esta clase emergente querrá equipararse a las viejas élites imitándolas, fenómeno que se refleja de manera muy acusada en la decoración de sus viviendas, en las que se visualiza un deseo expreso de ostentación tanto en la yuxtaposición –a veces caótica- de motivos ornamentales, como en barroquismo patente de los mismos, así como en la propia temática de las escenas exhibidas, y en los colores empleados. Es en el periodo neroniano-flavio cuando esta suerte de nuevos ricos vive su momento de mayor esplendor.

Cabe ahora responder a la pregunta que hemos ido formulando a lo largo de nuestro estudio: si todo lo expuesto tiene su reflejo en el mundo

Síntesis y conclusiones

provincial. La etapa augústea en el *Conventus Caesaraugustanus* supone un periodo de afirmación de la cultura romana y de integración indígena en la misma. El repertorio ornamental analizado no nos permite conocer si aquí se dio el mismo fenómeno descrito para el área campana. Quizá el enclave oscense hubiera sido un lugar óptimo para averiguarlo, dada la calidad de sus pinturas; sin embargo, su fragmentación impide llegar a cualquier conclusión a este respecto. En el yacimiento bilbilitano sí contamos con un mayor número de decoraciones, pero de escasa calidad en esta etapa. Ahora bien, unas y otras disponen de una gama cromática y de un esquema compositivo totalmente estudiados y acordes con la sobriedad impuesta por la vuelta a los valores morales antes referidos, por lo que puede ser tomado este aspecto como una pretensión por parte de los comitentes de mostrar su acuerdo con la nueva y conservadora corriente estilística, detrás de la cual está esa nueva ideología.

Pero no sólo debemos indagar acerca de si podemos visualizar en el mundo provincial las mutaciones sociales documentadas en Pompeya. Estamos fuera de la península itálica y hemos de preguntarnos, por tanto, si pudieron ser indígenas romanizados los que encargaron estas decoraciones una vez el proceso de integración hubo avanzado, como muestra de adhesión a la nueva cultura. Por supuesto, podemos unir ambas preguntas: en esa posible emergencia de las clases medias enriquecidas por distintas actividades ¿Pudieron tener un papel activo estos habitantes de origen local ya plenamente imbuidos en la nueva cultura?

A partir del segundo cuarto del siglo I d.C. y sobre todo desde finales de la primera mitad de la centuria ya contamos con decoraciones en las que tanto sus características técnicas como iconográficas permiten avanzar más en estas pesquisas. Pinturas de este periodo como la presente en el techo de la habitación 12 de la Casa de los Delfines de *Celsa* (CEL.2.1.3.12.) y algunas bilbilitanas, como la hallada en la estancia (H.27) de la *Domus* 3 (BIL.2.3.3.1.), la exhumada en el sector CIV (BIL.8.1.3.8.), y la mayoría de las exhumadas en las termas (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. y BIL.8.1.3.3.), citando sólo los casos

Síntesis y conclusiones

paradigmáticos, presentan unas escenas y un repertorio ornamental con un simbolismo en plena consonancia con la cultura romana, que nos incita a plantearnos, por un lado, si fueron comitentes de origen itálico los que encargaron estas decoraciones, celosos guardianes de las tradiciones de su lugar de origen; o si por el contrario lo hicieron indígenas romanizados deseosos de manifestar explícitamente su ligazón a Roma.

En el caso de *Celsa*, tanto el estudio de su planta (Uribe, 2008: 657) como, sobre todo, los hallazgos epigráficos en la citada vivienda (Cisneros, 1998: 15), denotan un origen itálico de los comitentes. Los casos bilbilitanos son más complejos. La *Domus* 1 decorada con pinturas fechadas en época republicana y augústea, también estuvo ocupada, como parecen indicar las características de su instalación termal (Uribe, 2008: 657), por esos primeros colonos itálicos llegados al enclave. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de la *Domus* 3, con una articulación diferente en su planta, y una serie de características decorativas que difícilmente pueden ser pasadas por alto. En primer lugar, su repertorio muestra una simbología sólo comprensible dentro de la cultura romana; pero por otro lado, se observa una evidente ostentación propia de alguien con verdadera pretensión de manifestarla: utilización de pigmentos de elevado coste –como el rojo procedente del cinabrio o el azul egipcio para grandes superficies–; la propia calidad del taller que llevó a cabo la decoración y que sin duda ocasionó un considerable desembolso económico al comitente, e incluso la temática decorativa, pues la utilización de las musas para ornar los paneles podría querer demostrar la *humanitas* del *dominus*, es decir, su posibilidad de acceso a la cultura, un privilegio reservado a la élite aristocrática. Una ornamentación de estas características en la que está implícito el deseo de exhibir la riqueza que se poseía, y que creemos que debemos extrapolar a algunos de los conjuntos fechados en este periodo –en el ocaso del III Estilo- (BIL.3.1.3.8.) o en el inmediatamente posterior –algunos de los encuadrados en un IV Estilo canónico- (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2.), sólo pudo pertenecer bien a un miembro de la élite –como hemos visto en *Celsa*- bien a un propietario integrante de esas clases emergentes enriquecidas o, sin excluir

Síntesis y conclusiones

esta opción, a un indígena romanizado que quisiera equipararse a aquel selecto grupo. No olvidemos que hallamos conjuntos con similares características en la Casa del Pretorio de *Arcobriga* (ARC.2.1.3.1.-5), gran estructura arquitectónica cuyos propietarios también debieron gozar de una posición económica y, con toda probabilidad, social, elevada.

Curioso es que en cualquiera de los casos ricamente ornamentados, esta pretendida magnificencia no se lleva a cabo mediante un excesivo barroquismo o abigarramiento basado en la yuxtaposición de elementos. Se emplea un estilo moderado en cuanto a sus formas, con una limpidez manifiesta en sus imágenes, motivos decorativos y esquemas, pero con una complejidad estudiada aunque disimulada, si se quiere.

Creemos que a finales de la centuria ya no debemos hablar de itálicos o indígenas romanizados. Sí que puede seguir existiendo un deseo de mostrar las posibilidades económicas del *dominus*, como se desprende de las paredes del triclinio exhumado en la Calle Añon de Zaragoza (CAES.2.1.3.1.) –habitación que ya previamente había poseído una rica ornamentación, a juzgar por el techo perteneciente a la primera fase de la estancia (CAES.2.1.3.2.)-, pero en definitiva, la cultura romana ya no era nueva ni diferente.

En este sentido, adquieren particular relevancia las estructuras documentadas para el culto doméstico, todas fechadas en la segunda mitad del siglo I d.C. (BIL.3.1.3.3.), y dos de ellas más concretamente en periodo flavio (CAES.5.1.3.1. y BIL.6.1.3.1.). Se trata de restos arqueológicos de gran importancia, ya que ponen de manifiesto la relación indisoluble que existió entre la religión doméstica, la familia –elementos que se complementan mutuamente- y la casa –escenario donde adquieren pleno significado-. Ahora bien, hemos de comprender que estas pequeñas construcciones cumplieron con otra suerte de función social que “competía” incluso con la religiosa, ya que resultaron un componente clave para la autorrepresentación del *dominus* y para la dignificación familiar (Pérez Ruíz, 2014: 416-417). Esta dualidad es manifiesta en los lararios estudiados: en el caso de los bilbilitanos (BIL.6.1.3.1.

Síntesis y conclusiones

y BIL.3.1.3.2.), al haber sido hallados *in situ*, se comprueba su concepción como estructuras para la oración pero intencionadamente visibles para el visitante que se acercaba a la morada. No pensamos que el caso de *Caesar Augusta* (CAES.5.1.3.1.) fuera diferente, pues aunque no conocemos su posición original, su construcción y decoración en detalle parecen estar indicando también ese cometido autolegitimador. Es en el *sacrarium* de la Casa del Ninfeo (BIL.3.1.3.2.) donde mejor se observa este fenómeno. Ideado para el rezo íntimo a modo de pequeña y cerrada capilla individual, se situó, sin embargo, en la zona noble de la vivienda junto al tablino, contando con una entrada desde el atrio. Este hecho, junto con la magnífica y llamativa decoración en estuco que presenta, confirma, esta vez con rotundidad, la doble misión de la que hablamos²⁵.

Volviendo a la cuestión que nos ocupa, los dos lararios citados y el *sacrarium* parecen acercarnos a una realidad concreta. Avanzada la segunda mitad del siglo I d.C., podemos hablar de una sociedad con una cultura común en la que caben rasgos de tradiciones anteriores, pero integrados, no como aspectos paralelos. Es precisamente en el culto doméstico, en esa religiosidad íntima en la que el hombre expresa sus miedos y esperanzas puestos a disposición de dioses cotidianos, donde más claramente se puede apreciar si una cultura foránea se ha asentado.

Tras su estudio sobre el universo cultural doméstico en las provincias Bética y Tarraconense, M. Pérez Ruíz (2014: 419) concluye que a pesar de la existencia de una religiosidad de fuerte carácter en las sociedades prerromanas de la península ibérica, a partir del siglo I a.C. se impone en este campo el lenguaje formal de tipo romano. Es cierto que muchas veces se adaptaron las nuevas prácticas a ciertas tradiciones locales, favoreciendo y potenciando los aspectos de la religión romana que más se adecuaban a la propia, pero siempre como una forma de paulatina integración. La misma autora afirma que los *sacraria* serían un buen ejemplo de este fenómeno;

²⁵ No todos los lararios tendrían esta doble misión. Los situados en cocinas y espacios más restringidos sí parecen tener una única función religiosa, centrada en el ritual familiar.

capillas que en *Hispania* llegan a adquirir gran suntuosidad en un momento muy temprano y que se equiparan en importancia a las presentes en las grandes viviendas itálicas. Esto sería debido a las costumbres propias subyacentes, pues estos ambientes recordaban a los espacios de culto protohistóricos, también con usos sociales y religiosos.

5.- LA PINTURA MURAL ROMANA COMO INSTRUMENTO JERÁRQUICO Y DEFINITORIO

La pintura mural no fue considerada por Roma como una obra artística sino como un mero instrumento para camuflar los desnudos muros de una estructura arquitectónica. Ahora bien, se reveló igualmente como una poderosa herramienta jerárquica y definitoria.

La escasez de fragmentos llegados hasta nosotros no nos permite todavía establecer una verdadera gradación de yacimientos basándonos exclusivamente en la presencia o ausencia de decoraciones de calidad. Es evidente que los núcleos con un estatus jurídico superior debieron contar con talleres de calidad. La tarea se torna más sencilla si nos adentramos en cada uno de estos núcleos, pues comprobamos que, efectivamente, sí se recurrió a la pintura para diferenciar, según su importancia, las viviendas existentes en ellos. No en vano, las paredes más profusamente ornamentadas corresponden a las moradas cuya planta y situación en la trama urbana indican su elevada consideración. Sirva como ejemplo la Casa de los Delfines de *Celsa*, la Casa del Pretorio de *Arcobriga*, la Casa del Ninfeo o las *Domus* 1, 2 y 3 en *Bilbilis*. Desgraciadamente, muchos fragmentos se han hallado descontextualizados. Otras veces han sido objeto de excavaciones urbanas de urgencia en las que no ha sido posible identificar totalmente la distribución total de la vivienda a la que pertenecían sino apenas unos ambientes. En este último caso, quizá podamos utilizar esta importantísima fuente arqueológica para llegar a la misma conclusión pero por un camino inverso: si, como en el caso del triclinio de la Calle Añón de Zaragoza o en las dos posibles casas excavadas parcialmente en Huesca, constatamos la existencia de decoraciones con una

Síntesis y conclusiones

riqueza evidente, podemos pensar que nos hallamos ante *domus* bien posicionadas dentro de la jerarquía doméstica de la ciudad.

Asimismo, artesanos y comitentes se valieron de este instrumento para establecer niveles entre los ambientes que conformaban las distintas residencias. A veces el contraste es muy acusado, por ejemplo en *Celsa*, donde el mismo taller fue capaz de elaborar el magnífico techo de la estancia 12 a la vez que simplemente revestía de manera monocroma las habitaciones secundarias. Otras veces, como ocurre en *Labitolosa*, apenas unos paneles de variados colores encuadrados por banales filetes sirven para dotar de mayor importancia a un espacio de la planta principal, y diferenciarla de ambientes de menor categoría localizados en el sótano y sólo enlucidos con una capa de pintura blanca.

No debemos olvidar que la articulación compositiva de determinadas decoraciones puede servir igualmente para reconocer cierto tipo de estancias, sobre todo triclinios y cubículos. Hasta el III Estilo es habitual que presenten una división en paredes y techo marcando cuál es la zona de tránsito y cuál es la de reposo, sirva como muestra nuevamente la estancia 12 de *Celsa* (CEL.2.1.3.1.0.). Durante el IV Estilo es más difícil hallar esta diferenciación –aunque en nuestro *conventus* sí que tenemos un ejemplo de ello en el techo CAES.2.1.3.2.-, pero otros aspectos, como la monocromía negra recomendada por Vitrubio para los triclinios de invierno (BIL.3.1.3.7.), también pueden ser tomados como argumento de apoyo durante el proceso de identificación. Más cautos debemos ser a la hora de tratar de realizar esta labor basándonos en la temática pictórica. Es cierto que, fundamentalmente los triclinios, suelen mostrar ornamentos vinculados al universo dionisiaco (CEL.2.1.3.10., CAES.2.1.3.1. y CAES.2.1.3.2.), pero no deberán ser el único criterio a seguir ya que ningún ornamento ni escena mitológica son exclusivos de un tipo de habitación concreta.

* * *

Síntesis y conclusiones

La pintura mural romana entraña numerosas dificultades debido al estado de fragmentación que suele presentar, a su fragilidad y a que, en definitiva, pertenece a una disciplina joven dentro de la Arqueología Clásica, de la que, si bien ha sido beneficiaria de un tremendo impulso en las últimas décadas, queda mucho por decir.

Precisamente por esto debemos reivindicar su papel, darle la importancia que se merece como instrumento que permite corroborar o desechar argumentos directos de tipo cronológico o situacional de una estancia –recordemos la valiosa información que a este respecto proporciona la pequeña placa existente en el pretil de la Casa de L'Antic Portal de Magdalena de la actual Lérida (ILE.2.1.3.1.)-. A través de la forma que adoptan los fragmentos podemos saber cómo era la cubierta de una habitación o si ésta tenía puertas o ventanas. Además, incita a adentrarse a través de ella y en combinación con la arquitectura y con la información aportada por los autores clásicos, no sólo en el estatus social y económico del propietario de una vivienda, sino en la mentalidad de una sociedad, como pocas parcelas de la Arqueología lo hacen.

En definitiva, la pintura mural romana en los espacios domésticos del *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d.C. es la manifestación de la asimilación paulatina y no violenta de la nueva cultura imperante.

CONCLUSIONS

XVII

Conclusions

La peinture murale romaine nous offre des données qui vont au-delà de celles purement stylistiques. À travers l'étude des décorations, nous pouvons établir sinon des conclusions, tout du moins des hypothèses qui peuvent aider à vérifier ou écarter les particularités sociales et économiques d'une période. Ainsi, une fois analysées les caractéristiques formelles des ensembles picturaux pris en compte dans ce travail, il est maintenant nécessaire de réfléchir sur ceux qui leur donnèrent naissance, tant les ateliers que les commanditaires. Dans notre cas, la période chronologique choisie pour l'analyse de la peinture murale romaine au *Conventus Caesaraugustanus* a été le Ier siècle apr. J.-C. qui, en termes stylistiques, comprend les IIIe et IVe styles pompéiens. Nous allons donc, à continuation, exposer les principales conclusions auxquelles nous sommes arrivées sur ces aspects pendant ladite période chronologique.

Nous commencerons en abordant l'origine des peintres. Les décorations étudiées, tant celles qui datent du Ier siècle apr. J.-C. que celles décrites au chapitre dédié aux antécédents républicains, dénotent une origine italique; c'est un fait que l'on peut observer dans le répertoire ornemental, dans les schémas de composition et à travers la technique avec laquelle elles ont été élaborées. C'est logique, au moins pour les premiers ensembles, car dans la péninsule ibérique il n'y avait pas de tradition de peinture pariétale préromaine, à l'exception de quelques revêtements sur les fûts de colonnes de bâtiments publics ou de caractère religieux. La peinture pariétale a été

introduite avec la Conquête, avec des *fabri* de l'armée, parmi lesquelles voyageaient aussi les décorateurs.

Il ne semble donc pas difficile d'attribuer les premières peintures à une origine spécifique. Le répertoire ornemental dénote une origine italique dans son élaboration. Ceci a été prouvé, par exemple, en *Galia*, où A. Barbet démontra l'existence d'une première génération de peintres étrangers, dont l'activité se serait prolongée jusqu'en 15-30 de notre ère (Barbet, 1982; 1983a). En *Hispania*, concrètement dans le *Conventus Carthaginensis*, ce fait a aussi été vérifié par A. Fernández. L'auteure argumente (Fernández, 2008: 468) que, durant la période comprise entre l'an 20 av. J.-C. et l'an 60 apr. J.-C., les artisans chargés d'élaborer la peinture qui se répand dans toute la zone objet de son étude sont eux aussi italiques. Dans la vallée de l'Èbre, les différentes études menées par C. Guiral et A. Mostalac (Guiral & Martín-Bueno, 1996: 472-474; Mostalac & Beltrán, 1994: 119-123) sont arrivées à la même conclusion.

On rencontre un problème quand on essaie d'identifier une possible "deuxième génération" de peintres –dans laquelle il y a déjà des artisans locaux-, comme en *Galia*; ou des "ateliers régionaux", comme dans le *Conventus Carthaginensis*. Dans les deux cas, comme nous l'avons noté, les artisans italiques, après avoir créé des écoles et entraîné les natifs de la zone, auraient cédé leur place à des opérateurs locaux qui se seraient exprimés avec une certaine originalité sur des bases communes apprises. Bien qu'on puisse dire qu'en *Galia* ce fait est documenté de façon plus précoce, il est vrai que le phénomène est manifeste dans les deux territoires vers la fin du Ier siècle et début du IIe siècle apr. J.-C. On peut maintenant se demander si on peut observer la même chose dans le *Conventus Caesaraugustanus*. La réponse à cette question est négative. Aucune des décorations étudiées, même celles datant de l'époque flavienne, ne compte de traits qui permettent de se décanter pour cette hypothèse.

Conclusions

La conclusion à laquelle on arrive si l'on compare ce que nous venons d'exposer avec ce qui arrive par rapport aux pavements de ce même territoire est curieuse: à une date aussi précoce que la première moitié du Ier siècle av. J.-C., on peut déjà constater des mosaïstes locaux qui, ayant appris le métier et la technique d'ouvriers italiques arrivés préalablement à cet endroit reproduisent, non sans certaines largesses et erreurs, le répertoire ornemental romain. Cependant, nous n'observons pas ce phénomène en peinture murale, pas même postérieurement. Les peintures de l'époque augustéenne, celles de moins bonne qualité quant à l'exécution des différents éléments¹ –il faut se rappeler que l'on peint même un chandelier à l'envers dans l'ensemble (BIL.2.3.3.2.)- ne nous incitent pas à penser qu'elles ont été réalisées par des ouvriers locaux. Les motifs étudiés dans les peintures de cette étape sont nouveaux, ils étaient inconnus avant, à la différence de ceux présents dans les pavements. Ces éléments ne peuvent pas voyager seuls; ce sont forcément des ateliers italiques qui les ont apportés avec eux. Nous pouvons ainsi conclure qu'appartenir à une équipe italique n'est pas synonyme de qualité.

En prenant en compte tous les éléments précédents nous allons énumérer à continuation les possibles ateliers identifiés, en commençant par la première moitié du Ier siècle apr. J.-C.:

- Sur le site bilbilitain on trouve trace de la présence d'un atelier qui opère dans plusieurs logements dans les premiers moments de notre Ère, à cause de la similitude décorative et technique présente dans plusieurs ensembles: BIL.3.1.3.5., BIL.3.1.3.6. et BIL.8.1.3.1. Ils ont tous une large bande verte séparant la plinthe de la zone moyenne. D'ailleurs, les artisans ont utilisé la même technique pour élaborer les éléments décoratifs, en combinant la fresque –pour réaliser les fûts des chandeliers et des colonnes de BIL.3.1.3.5. et

¹ Nous excluons de cette affirmation les ensembles étudiés à *Oscá*. Il est par ailleurs évident que dans d'autres phases chronologiques, il y a aussi des décorations d'une très pauvre qualité, mais qui se limitent à des pièces secondaires. Leur mauvaise exécution n'est donc pas due au manque d'habileté de l'atelier, mais plutôt au faible intérêt que celui-ci a mis à sa réalisation, à cause de la propre fonctionnalité ou mission de la pièce.

BIL.8.1.3.4.-, et le sec –pour peindre les bases des éléments décrits dans les deux types de décorations-. De la même manière, dans les ensembles BIL.3.1.3.6. et BIL.8.1.3.4. il y a un double filet blanc et rouge utilisé pour encadrer des grandes surfaces.

Nous voyons donc qu'une telle identification est justifiée, car elle se base sur des critères techniques et stylistiques. On peut maintenant se poser la question de savoir si ce même atelier a peint le reste des décorations du site datant de la même époque (*supra*). Aucun élément ne contredit cette hypothèse, mais nous ne pouvons pas non plus apporter d'arguments de poids en sa faveur. Il est vrai qu'il s'agit d'une étape sur le site archéologique qui est caractérisée par la pauvre qualité des décorations, ce qui met en évidence la relativement faible habileté du possible atelier chargé d'élaborer les décorations de la période augustéenne.

- À *Oscá* il est évident que la même équipe d'artisans a réalisé la décoration des ensembles OSC.2.1.3.1. et OSC.2.1.3.2., eux aussi datés de la période augustéenne et appartenant d'ailleurs au même logement. Nous ne pouvons pas connecter ces peintures avec le troisième ensemble étudié (OSC.3.1.3.1.), de la même période mais en provenance d'une autre *domus*. Il faut dire que ce dernier ensemble semble être marqué par des influences décoratives gauloises, puisqu'il garde une similitude particulière avec les décorations de cette province. Ce phénomène n'est pas étrange si l'on prend en compte la proximité entre les deux endroits.
- Vers 20-25 apr. J.-C. nous identifions un atelier à *Celsa* qui travaille dans toutes les pièces qui s'érigent ou se repeignent quand on crée, par l'union de deux logements antérieurs, la Maison C ou *Domus* des dauphins. Dans ce cas, l'équipe ne s'identifie pas tant à partir de la similitude ornementale entre les pièces, mais plutôt par sa façon particulière de réaliser le mortier, dans lequel on détecte la présence

Conclusions

d'un pourcentage significatif de plâtre - afin de jouer avec les temps de prise de la chaux-, ainsi que d'une quantité appréciable d'argile riche en oxydes métalliques pour provoquer la fixation de pigments. Il est intéressant d'observer la possibilité de reconnaître un groupe d'ouvriers italiens en se basant, de façon presque exclusive cette fois-ci, sur les caractéristiques techniques de la peinture. De plus, la variété technique de leur travail nous permet de conclure que cet atelier avait la faculté de réaliser de riches ornements pour des pièces de représentation, telle que celle du toit de la pièce 12 (CEL.2.1.3.10.), avec d'autres d'une qualité évidemment moindre –ou élaborées avec moins d'attention, devrait-on dire- destinées à des ambiances secondaires (CEL.2.1.3.12., CEL.2.1.3.14. et CEL.2.1.3.15.). Il ne fait aucun doute que nous devons aussi mettre cela en relation avec les goûts, mandats et commandes du commanditaire, mais également avec la propre fonctionnalité des pièces, qui dictait généralement la façon dont elles devaient être crépies.

- Il est possible qu'un même atelier ait réalisé les peintures datées de la fin de la première moitié du Ier siècle apr. J.-C. à *Labitosa* (LAB.2.1.3.1., LAB.2.1.3.3. et LAB.2.1.3.4.) puisque, en plus d'appartenir à un même espace –le logement antérieur à la *Domus* 1- elles sont dotées d'un système de composition similaire et elles ont été décorées principalement avec des filets, ce qui leur donne un aspect très similaire. Le mortier ne présente pas non plus une composition différente. En conséquence, il serait possible de soutenir l'hypothèse que nous proposons.

Il a été possible d'identifier un atelier qui opérait en deux des endroits étudiés pendant la deuxième moitié du Ier siècle apr. J.-C.:

- En commençant encore par le site bilbitain, il est évident que trois des quatre ensembles trouvés dans le complexe thermal (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2. et BIL.8.1.3.3.) ont été réalisés par les

mêmes artisans. Les deux premiers présentent les mêmes motifs décoratifs: des éléments suspendus aux interpanneaux, des liserés ajourés dans la plinthe, dont un se répète – celui qui est composé par un filet entouré de gouttes-, ainsi que l'imitation d'appareil isodome toujours dans la même zone. Les deux zones moyennes se terminent avec une frise sur fond blanc décorée avec des fleurs de lotus de caractéristiques similaires.

Cet atelier aurait aussi élaboré l'ensemble BIL.8.1.3.3., qui correspond au toit et, probablement, à la zone supérieure d'une pièce. Nous avons envisagé la possibilité qu'il s'agisse de la section supérieure de BIL.8.1.3.2., comme c'est le cas dans l'ensemble BIL.3.1.3.4. Ces deux derniers ensembles présentent par ailleurs la même gamme chromatique et il est donc très probable que les artisans arrivés sur le site à ce moment aient également opéré dans la Maison du Nymphée. D'autre part, BIL.3.1.3.4. possède un mouchetis identique à celui de l'ensemble BIL.4.1.3.1., de la Maison de la Citerne. Cela ne semble pas être un argument suffisamment solide pour connecter les deux décorations à travers cet atelier. Pourtant, dans les trois derniers ensembles mis en relation d'une façon ou d'une autre (BIL.8.1.3.2., BIL.3.1.3.4. et BIL.4.1.3.2.), on constate l'utilisation du même type de compas dont un des bras est un pinceau, un aspect qui finit par cimenter la théorie établie.

Il semble que les mêmes artisans ont travaillé à *Arcobriga*, à en juger par les similitudes techniques et ornementales avec les décorations citées: l'ensemble ARC.2.1.3.1. présente le même liseré -composé d'un filet flanqué par des gouttes d'eau- que les ensembles BIL.8.1.3.1. et BIL.8.1.3.2., avec lesquels il partage aussi la présence d'objets suspendus et d'une frise ornée avec des stylisations de fleurs de lotus. De plus, il possède un cygne et un chandelier torse très similaire à ceux qu'on trouve à BIL.8.1.3.2. Par ailleurs,

Conclusions

l'ensemble ARC.2.1.3.5., en plus de compter un chandelier torse, montre un chandelier végétal très similaire à celui de BIL.3.1.3.4. L'appareil isodome et les figures géométriques sur fond noir observés à BIL.8.1.3.1. et BIL.8.1.3.2. sont exactement comme ceux d'ARC.2.1.3.3. Finalement, si nous nous en référons aux caractéristiques techniques, on constate également l'usage du compas décrit plus haut, concrètement dans les liserés d'ARC.2.1.3.1.

- Nous ne pouvons apporter aucun argument autre que le fait d'appartenir au même logement et d'être datées de la même période chronologique, pour affirmer que les mêmes artisans ont réalisé les ensembles LAB.2.2.3.1. et LAB.2.2.3.2. En tout cas, l'équipe –ou les équipes- qui ont travaillé dans le logement ont su faire la différence entre les ambiances plus fonctionnelles et celles d'une plus grande importance. Par ailleurs, ni ces décorations ni celle étudiée sur le site de Los Bañales (BAÑ.2.1.3.1.), datées de la fin du Ier siècle apr. J.-C., ne semblent avoir été élaborées par un atelier d'une grande habileté. Cela pourrait indiquer un certain déclin, vers la fin du Ier siècle apr. J.-C., dans la qualité des décorations du *conventus*.

Après avoir analysé les ateliers qui travaillèrent dans le *Conventus Caesaraugustanus* pendant le Ier siècle apr. J.-C, nous mettons l'accent sur plusieurs faits: leur origine italique, leur différente habileté malgré cette origine et selon la période analysée –avec la présence, en général, d'ateliers de moindre qualité dans les premiers moments de notre Ère et vers la fin de ce siècle- et la capacité, en tout cas, de s'adapter aux besoins, à la fonctionnalité des pièces et au goût du *dominus*.

Il est évident que, s'il est déjà compliqué de découvrir les caractéristiques techniques et stylistiques des peintures du *Conventus Caesaraugustanus* à cause de la fragmentation et de l'état de conservation des fragments analysés, il serait impossible –et erroné- d'effectuer une

interprétation sociale en nous basant de façon exclusive sur ces restes picturaux.

Nous pouvons cependant proposer quelques hypothèses complémentaires aux résultats obtenus à partir des données que nous offrent les structures architectoniques domestiques dans lesquelles étaient intégrés les ensembles – quoiqu’il faille prendre en compte que beaucoup d’entre eux ont été découverts décontextualisés-.

En Campanie, l’analyse des décorations picturales dans les structures domestiques a permis d’arriver à des conclusions très intéressantes au sujet de la société qui les a conçues. Durant la période chronologique qui nous occupe, des auteurs tels que V. Sampaolo (1992: 59-60), U. Pappalardo (2002-2003: 172) et L. Romizzi (2006:24), entre autres, ont corroboré le changement politique et culturel qui eut lieu avec l’arrivée d’Auguste. Ce changement s’est manifesté par un retour à des bases morales concrètes et a provoqué une mode picturale, le IIIe Style, sobre et conservatrice. D’ailleurs, la nouvelle iconographie a été développée pour essayer d’évoquer les *exempla pietatis et virtutis* en accord avec la mentalité du moment. De plus, grâce à l’examen des éléments les plus parlants faisant partie de la sphère privée, les chercheurs ont documenté la montée progressive de *gentes* philo-augustéennes liées, à travers des alliances et des mariages, aux élites traditionnelles. En étant unies et en collaborant au processus de propagande planifié par l’empereur, elles reproduisirent maintes fois dans leurs logements des scènes mythologiques attentivement choisies qui n’avaient d’autre but que de faire allusion aux *virtutes* du gouvernant et de sa famille.

À une époque avancée de la période, les *homines novi*, un nouveau collectif d’origine humble mais qui s’est enrichi principalement grâce au succès de ses activités commerciales et aussi pour avoir été favorisés par différentes alliances et politiques d’adoption, désirent s’ajouter à ce sommet social. Cette classe émergente voudra se comparer aux vieilles élites en les imitant, un phénomène qui se reflète d’une façon très accrue dans la décoration de leurs

Conclusions

logements, dans lesquels on visualise un désir explicite d'ostentation tant dans la juxtaposition –parfois chaotique- d'éléments ornementaux, que dans leur baroque manifeste ou dans la propre thématique des scènes exposées et les couleurs employées. C'est dans la période néronienne-flavienne que ce genre de nouveaux riches vivra son moment de plus grande splendeur.

Il faut maintenant répondre à la question que nous avons formulé tout au long de notre étude: si tout ce que l'on vient d'exposer se reflète dans le monde provincial. L'étape augustéenne dans le *Conventus Caesaraugustanus* suppose une période d'affirmation de la culture romaine et d'intégration indigène dans celle-ci. Le répertoire ornemental analysé ne nous permet pas de savoir si le même phénomène décrit pour la Campanie est arrivé ici. Le site de Huesca aurait pu être un endroit optimal pour le découvrir, étant donnée la qualité de ses peintures; néanmoins, leur fragmentation empêche d'arriver à une conclusion quelconque sur le sujet. Sur le site bilbilitain, nous avons trouvé un plus grand nombre de décorations, mais qui sont d'une faible qualité à cette période. Par contre, il faut admettre que les unes et les autres disposent d'une gamme chromatique et d'un schéma de composition totalement étudiés et en accord avec la sobriété imposée par le retour aux valeurs morales exposées plus haut; on peut donc prendre cet aspect comme un désir de la part des commanditaires de montrer leur accord avec les nouvelles modes, derrière lesquelles se trouve cette nouvelle idéologie.

Mais nous ne devons pas seulement rechercher si on peut visualiser dans le monde provincial les mutations sociales documentées à Pompéi. Nous sommes hors de la péninsule italique et la question doit alors être posée de savoir si des indigènes romanisés ont pu commander ces décorations une fois le processus d'intégration avancé, comme une sorte de démonstration d'adhésion à la nouvelle culture. Bien sûr, nous pouvons unir les deux questions: dans cette possible émergence des classes moyennes enrichies grâce à diverses activités, est-ce que ces habitants d'origine locale, déjà totalement intégrés dans la nouvelle culture, ont pu avoir un rôle important?

Dans le cas de *Celsa*, l'étude de son plan (Uribe, 2008: 657) mais surtout les trouvailles épigraphiques au logement mentionné (Cisneros, 1998: 15), dénotent l'origine italique des commanditaires. Les cas bilbilitains sont plus complexes. La *Domus* 1, intégrée dans la même *Insula* que la *Domus* 3 et décorée de peintures datant de l'époque républicaine et augustéenne, a aussi été occupée, comme semblent l'indiquer les caractéristiques de son installation thermique (Uribe, 2008: 657), par ces premiers colons italiques arrivés sur place. Cependant, nous ne pouvons pas dire la même chose de la *Domus* 3, avec une articulation différente dans son plan, et une série de caractéristiques décoratives qui peuvent difficilement être ignorées. En premier lieu, son répertoire ornemental montre une symbolique seulement compréhensible dans le cadre de la culture romaine; mais d'un autre côté on observe une évidente ostentation propre de quelqu'un avec une véritable prétention de la manifester: usage de pigments au coût élevé -comme le rouge procédant du cinabre ou le bleu égyptien pour des grandes surfaces-, la propre qualité de l'atelier qui a effectué la décoration et qui a sans doute occasionné une dépense considérable du commanditaire, et même la thématique décorative -car l'utilisation des muses pour orner les panneaux pourrait exprimer un désir de montrer la *humanitas* du *dominus*, c'est-à-dire, sa possibilité d'accéder à la culture, un privilège réservé à l'élite aristocratique-. Une ornementation avec de telles caractéristiques dans laquelle se trouve implicite le désir de montrer la richesse qu'on possédait, et qui selon nous doit être extrapolée à certains des ensembles datant de cette période -vers la fin du III Style- (BIL.3.1.3.8.) ou de celle immédiatement postérieure -certains de ceux encadrés dans un IV Style canonique- (BIL.8.1.3.1., BIL.8.1.3.2.) n'a pu appartenir qu'à un membre de l'élite -comme nous l'avons vu à *Celsa*-, ou bien à un propriétaire faisant partie de ces classes émergentes enrichies ou, sans exclure cette option, à un indigène romanisé qui aurait voulu se comparer à cette élite. Nous ne devons pas oublier que nous avons trouvé des ensembles avec des caractéristiques similaires dans la Maison du Prétoire d'*Arcobriga* (ARC.2.1.3.1.-5), une grande structure architectonique dont les propriétaires ont aussi dû avoir une position économique et, très probablement, sociale, élevée.

Conclusions

Il est curieux de constater que, dans tous les cas richement ornés, cette prétendue ostentation ne se traduit pas au moyen d'un baroquisme excessif ou d'une bigarrure basée sur la juxtaposition d'éléments. On utilise un style modéré quant aux formes, avec une limpidité évidente dans ses images, éléments décoratifs et schémas, mais avec une complexité étudiée quoi que dissimulée, pour ainsi dire.

Nous croyons que, vers la fin du siècle, nous ne devons plus parler d'italiques ou d'indigènes romanisés. Il peut néanmoins exister encore un désir de montrer les possibilités économiques du *dominus*, comme il se dégage des murs du triclinium exhumé rue Añon à Saragosse (CAES.2.1.3.1.) –une chambre qui avait préalablement possédé une riche ornementation, à en juger par le toit de la première phase de la pièce (CAES.2.1.3.2.)-, mais en définitive, la culture romaine n'était plus ni nouvelle ni différente.

En ce sens, les structures pour le culte domestique documentées, toutes datant d'une époque tardive de la deuxième moitié du Ier siècle apr. J.-C. (BIL.3.1.3.3.) acquièrent une importance particulière, dont deux plus concrètement pendant la période flavienne (CAES.5.1.3.1. et BIL.6.1.3.1.). Il s'agit de restes archéologiques d'une grande importance, car ils mettent en évidence la relation indissoluble existant entre la religion domestique, la famille –des éléments qui se complètent l'un l'autre- et la maison –scène où elles acquièrent leur pleine signification-. Pourtant, nous devons comprendre que ces petites constructions remplirent une autre sorte de fonction sociale qui "concurrentait" même la fonction religieuse, puisqu'elles sont devenues un composant clé pour l'autoreprésentation du *dominus* ainsi que pour la dignification familiale (Pérez Ruíz, 2014: 416-417). Cette dualité est manifeste dans les laraires étudiés: c'est le cas des bilbilitains (BIL.6.1.3.1. et BIL.3.1.3.2.), ayant été trouvés *in situ* on vérifie leur conception en tant que structures pour la prière mais intentionnellement visibles pour le visiteur qui s'approchait de la demeure. Nous ne pensons pas que le cas de *Caesar Augusta* (CAES.5.1.3.1.) soit différent puisque, bien qu'on ne connaisse pas leur position

originale, leur construction et leur décoration détaillées, ils semblent aussi indiquer cet objectif auto-légitimateur. C'est dans le *sacrarium* de la Maison du Nymphée (BIL.3.1.3.2.) qu'on peut le mieux observer ce phénomène. Conçu pour la prière intime en guise de petite chapelle individuelle et fermée il fut situé, cependant, dans la zone noble du logement à côté du *tablinum*, possédant une entrée depuis l'atrium. Ce fait, ainsi que la magnifique et voyante décoration en stuc confirme, cette fois-ci avec rotondité, la double mission qu'avait cette ambiance².

Pour revenir à la question qui nous occupe, les deus laraires mentionnés et le *sacrarium* semblent nous rapprocher d'une réalité spécifique. Tard dans la deuxième moitié du 1er siècle apr. J.-C. nous pouvons parler d'une société avec une culture commune dans laquelle y il a de la place pour des traits de traditions antérieures qui sont intégrés et non pas des aspects parallèles. C'est précisément dans le culte domestique, dans cette religiosité intime dans laquelle l'homme exprime ses peurs et ses espoirs mis à la disposition de dieux quotidiens que l'on peut apprécier le plus clairement si une culture étrangère s'est établie.

Après son étude sur l'univers culturel domestique dans les provinces Bétique et Tarraconaise, M. Pérez Ruíz (2014: 419) conclût que, malgré l'existence d'une religiosité à fort caractère dans les sociétés préromaines de la péninsule ibérique, à partir du 1er siècle av. J.-C., le langage formel de type romain s'impose, au moins en ce qui concerne la religion domestique. Il est vrai que les nouvelles pratiques se sont souvent adaptées à certaines traditions locales, en favorisant les aspects de la religion romaine qui s'adaptaient le plus à la religion locale, mais toujours comme une forme d'intégration progressive. La même auteure affirme que les *sacraria* seraient un bon exemple de ce phénomène; des chapelles qui en *Hispania* acquirent une grande somptuosité à un moment très précoce et qui égalent en importance celles présentes dans les

² Tous les laraires ne semblent pas avoir eu cette double mission. Ceux situés dans des cuisines et des espaces plus restreints semblent avoir une unique fonction religieuse, centrée sur le rituel familial.

Conclusions

grands logements italiques. Cela serait dû aux habitudes propres sous-jacentes, puisque ces ambiances faisaient penser aux espaces de culte protohistoriques, eux aussi avec des usages sociaux et religieux.

La peinture murale ne fut pas considérée par la culture romaine comme une œuvre artistique, mais comme un simple instrument pour finir une œuvre architectonique et camoufler les murs nus de la structure. Néanmoins, elle se révéla aussi être un puissant outil hiérarchique et définitoire.

Le manque de fragments arrivés jusqu'à nous ne nous permet pas encore d'établir une véritable gradation de sites archéologique en nous basant exclusivement sur la présence ou l'absence de décorations de qualité. Il est évident que les noyaux urbains avec un statut juridique supérieur ont du avoir des ateliers de qualité. La tâche devient plus simple si on étudie plus en profondeur chacun de ces noyaux, car nous vérifions qu'effectivement, on a utilisé la peinture pour différencier, selon leur importance, les logements existants. Ce n'est pas pour rien que les murs les plus richement ornés correspondent aux maisons dont le plan et la situation dans la trame urbaine indiquent leur position élevée. Prenons l'exemple de la Maison des Dauphins de *Celsa*, la Maison du Prétoire d'*Arcobriga*, la Maison du Nymphée ou les *Domus* 1, 2 et 3 à *Bilbilis*. Malheureusement, beaucoup de fragments ont été découverts décontextualisés. D'autres fois ils ont été l'objet d'excavations urbaines d'urgence dans lesquelles il n'a pas été possible d'identifier dans sa totalité le plan du logement auquel ils appartenaient, mais à peine quelques ambiances. Dans ce dernier cas nous pourrions peut-être utiliser cette source archéologique de très grande valeur pour arriver à la même conclusion mais en faisant le chemin inverse: si, comme dans le cas du triclinium de la rue Añón à Saragosse ou dans les deux possibles maisons partiellement excavées à Huesca on constate l'existence de décorations d'une richesse évidente, nous pouvons penser que nous sommes face à des *domus* bien positionnées dans la hiérarchie domestique de la ville.

Ainsi, les artisans et les commanditaires se sont servis de cet outil pour établir des niveaux entre les ambiances qui conformaient les différentes résidences. Parfois le contraste est très accentué, comme à *Celsa*, où le même atelier fut capable de réaliser le magnifique toit de la pièce 12 en même temps qu'il revêtait simplement de façon monochrome les pièces secondaires. D'autres fois, comme à *Labitolosa*, seuls quelques panneaux de différentes couleurs encadrés par de banals filets servent à doter une chambre à l'étage principal de plus d'importance, ainsi qu'à la différencier d'ambiances d'une catégorie moindre situées au sous-sol, seulement crépies avec une couche de peinture blanche.

Nous ne devons pas oublier que l'articulation des compositions de certaines décorations peut également servir à reconnaître un certain type de pièces, surtout les *triclinia* et les *cubicula*. Jusqu'au III^{ème} Style il est fréquent qu'ils présentent une division sur les murs et le toit, signalant ainsi la zone de transit et celle de repos. Ici, la pièce 12 de *Celsa* (CEL.2.1.3.1.0.) peut encore servir d'exemple. Pendant le IV^{ème} Style il est plus difficile de trouver cette différenciation d'espaces, mais d'autres aspects peuvent aussi être utilisés comme argument de repère au long du processus d'identification, tels que la monochromie noire recommandée par Vitruve pour les *triclinia* d'hiver (BIL.3.1.3.7.). Nous devons faire plus attention au moment de réaliser cette tâche en nous basant sur la thématique picturale. Il est vrai, surtout pour les *triclinia*, qu'ils présentent souvent des ornements liés à l'univers dionysiaque (CEL.2.1.3.10., CAES.2.1.3.1. et CAES.2.1.3.2.), mais ils ne devront pas être pris comme le seul critère, puisqu'aucun ornement ni scène mythologique ne sont exclusifs d'un type de chambre en particulier.

* * *

La peinture murale romaine entraîne de nombreuses difficultés dues à l'état de fragmentation que celle-ci présente normalement, à sa fragilité et au fait que, en définitive, elle appartient à une discipline jeune dans l'Archéologie

Conclusions

Classique dont, bien qu'elle ait bénéficié d'une forte promotion pendant les dernières décennies, il reste beaucoup à dire.

C'est justement à cause de cela que nous devons revendiquer son rôle, lui donner l'importance qu'elle mérite comme outil permettant de vérifier ou rejeter des arguments directs de type chronologique ou situationnel d'une pièce –rappelons-nous de la précieuse information que fournit à cette fin la petite plaque présente sur la rambarde de la Maison de *L'Antic Portal* de Magdalena dans l'actuelle Lérida (ILE.2.1.3.1.)-. À travers la forme qu'adoptent les fragments, nous pouvons savoir comment était la toiture d'une chambre ou si celle-ci avait des portes ou des fenêtres. De plus, cela incite à s'immiscer à travers elle, et en combinaison avec l'architecture et avec l'information apportée par les auteurs classiques, non seulement dans le statut social ou économique du propriétaire d'un logement, mais aussi dans la mentalité d'une société comme peu de champs de l'Archéologie le font.

En définitive, la peinture murale romaine dans les espaces domestiques du *Conventus Caesaraugustanus* pendant le 1er siècle apr. J.-C. est la manifestation de l'assimilation progressive et non violente de la nouvelle culture dominante.

GLOSARIO

XVIII

Hasta hace relativamente pocos años, la mayoría de investigaciones sobre pintura mural no utilizaban una misma terminología a la hora de efectuar las descripciones de cada una de las partes que integran una decoración o de los modelos pictóricos que crean.

Afortunadamente, varios autores se han encargado de paliar esta situación¹, gracias a lo cual, aunque aún quede camino por recorrer en este sentido, podemos mostrar una serie de conceptos que, traducidos a varias lenguas, son útiles no sólo para los especialistas en la materia, sino para cualquier investigador que se acerque a la pequeña parcela, dentro de la Arqueología Clásica, que supone la pintura mural romana.

Aedicula (-ae)/Edículo: Estructura que sirve de pabellón ornamental para albergar una pintura o figura.

Banda: Espacio rectilíneo y continuo cuya anchura supera los 3 cm y es inferior a 10 cm. Suele ocupar un lugar de transición entre dos zonas.

¹ Fuera de nuestras fronteras, destacan los trabajos efectuados por la escuela francesa del *Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines*, en Soissons, la cual fue la primera en elaborar un vocabulario científico y técnico referente a la pintura mural romana, que además tradujo al inglés, alemán e italiano (Barbet, 1969: 89-91; 1974a: 21; 1981a: 918; 1983b: 3-4; 1984b; Blanc, 1995: 11). También fueron de gran ayuda las aportaciones de R. Ling (1985: 62; 1991: 62). Sin embargo, los términos de los que hablamos no fueron traducidos al español. Es por eso que actualmente debemos agradecer la labor llevada a cabo, en este sentido, por los principales autores de la escuela española, que sin duda han provocado que el glosario en español de términos de pintura mural romana sea incluido en los circuitos internacionales. Debemos así, nombrar la síntesis de C. Guiral (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 499-501), A. Mostalac (Mostalac y Beltrán, 1994: 34-39; Mostalac y Guiral, 1990: 157), y A. Fernández (2008: 483-491). En estas últimas publicaciones es en las que se basa el vocabulario que presentamos.

Glosario

- Baquetón:** Moldura cuyo perfil convexo dibuja un segmento de círculo con plano de simetría horizontal.
- Bocel:** Moldura cuyo perfil es un segmento de círculo convexo.
- Campo:** Superficie de color monocromo o uniforme de la cual se desconocen sus dimensiones totales.
- Candelabro:** Lámpara con fuste y remate sin capitel, cuyo pie, en época romana, apoyaba en el suelo. Distinto de la columna porque esta base no está moldurada. En pintura romana es un ornamento inspirado en este objeto, que puede simular ser metálico o estar vegetalizado. En ambos casos cabe la posibilidad de que esté adornado, pero no es requisito indispensable.
- Casetón:** Compartimento geométrico en el que queda dividida una bóveda o techo plano.
- Caveto:** Moldura cóncava cuyo perfil puede ser un cuarto de círculo, de óvalo, de elipse o de hipérbola, y que constituye el complementario del cuarto de bocel o círculo y que puede representarse derecho o inverso.
- Cenefa/Orla calada:** Banda con motivos no figurados que se repiten; normalmente pintados de un mismo color y a través de los cuales se puede observar el fondo uniforme sobre el que están realizados, aunque este último rasgo no es requisito indispensable.
- Columna:** Soporte cilíndrico y vertical que cuenta con una basa y un capitel. Suelen ser más gruesas que los candelabros.
- Compartimento:** Elemento de forma geométrica, limitado por filetes, líneas, orlas o bandas, a veces también con filetes de encuadramiento interior.
- Cornisa:** Moldura en estuco proyectada en forma de banda en la parte superior de la pared pintada, que puede dividirse en dos grupos en función de su perfil, moldura de perfil recto o moldura de perfil curvo.
- Cornisa ficticia:** Aquella realizada de forma pintada, donde la simulación de sus molduraciones se obtiene con una gradación de tonos y pigmentos. A veces pueden imitar elementos decorativos realizados en estuco –triglifos, metopas, palmetas, flores de loto- más o menos

Glosario

esquemáticos. En este caso, el término utilizado será el de “imitación de cornisa”.

Cuarto de bocel: Moldura convexa cuyo perfil es un cuarto de círculo aproximadamente.

Dentículos: pequeños bloques paralelepípedos situados bajo una cornisa jónica.

Encuadramiento exterior: Cualidad de un elemento cuando rodea a un compartimento.

Encuadramiento interior: Cualidad de un elemento cuando se dispone dentro de un compartimento, recorriéndolo.

Escocia: Moldura rehundida complementaria del óvalo. Puede ser recta o inversa, aunque generalmente se utiliza para designar a la inversa.

Enlucido: Fina película superior de un mortero sobre la que se extiende la capa pictórica.

Estuco: Designa al producto, pintado o no, obtenido por el trabajo en relieve de una composición a base de yeso/cal. Erróneamente, se utiliza el término para designar de forma genérica a los fragmentos pictóricos.

Filete: En pintura, motivo intermedio entre la banda y el trazo, con una anchura comprendida entre 0,5 y 1 cm.

Filete: En una moldura de estuco, aquella que no presenta más de un ángulo, cuyo perfil se compone de dos segmentos rectos, que unen elementos con diferentes salientes.

Gola: Moldura recta o invertida. Si es recta comporta un caveto sobre un cuarto de bocel, ambos rectos; si está invertida comporta un cuarto de bocel sobre un caveto, también invertidos.

Gota: Mancha de forma redonda u oval que puede tener apéndice.

Interpanel: Superficie de separación entre dos paneles. Su anchura suele estar comprendida entre la mitad y un tercio de los paneles.

Línea: Trazo de 1 mm de anchura.

Medallón: Figura redonda y plana, normalmente decorada en su interior por una figura y rodeada de una línea, filete o banda.

Glosario

Media caña: Moldura rehundida cuyo perfil cóncavo comporta un plano de simetría horizontal. Es complementaria al toro y al baquetón.

Ortostato: Compartimentos verticales de grandes dimensiones que imitan grandes bloques de piedra. Suelen acompañarse de filetes de encuadramiento interior bícromos que le dotan de un aspecto almohadillado.

Óvolo: Moldura cuyo perfil es un segmento de elipse o hipérbola.

Panel: Compartimento de grandes dimensiones que ocupa la zona media de la pared.

Pico: Moldura que comporta una corva cóncava bajo un cuarto de círculo. Su forma es similar al pico de un ave.

Predela: Banda corrida o compartimentada, con o sin decoración, situada en la parte superior del zócalo o en la parte inferior de los paneles de la zona media.

Rodapié/Plinto: Banda continua situada en la zona inferior del muro, en contacto con el suelo. No suele sobrepasar la mitad de la altura del zócalo.

Sombrilla: Forma circular, similar a un disco que suele interceptar o rematar los fustes de los candelabros. A menudo se decora con objetos o personajes que cuelgan o se sitúan sobre ella.

Talón: Moldura que, si es recta, comprende un cuarto de círculo o cuarto de bocel o un óvolo sobre un caveto; y si es inversa, comprende un caveto sobre un cuarto de círculo, ambos invertidos.

Trazo: Motivo intermedio entre el filete y la línea con una anchura comprendida entre 0,5 y 1 cm.

Viñeta: Escena o dibujo decorativo en un campo uniforme, normalmente de pequeño tamaño y sin encuadrar.

Voluta: Forma decorativa en espiral.

Zócalo: Parte inferior de la decoración de la pared. Puede ser continuo o compartimentado. Precede a la zona media.

Glosario

Zona media: Sector amplio situado en la parte central de la pared, normalmente entre el zócalo y la zona superior. Puede estar dividida en paneles e interpaneles o bandas.

Zona superior: La situada en la zona más alta del muro. Remata a la zona media y es de menor anchura que ésta. Está en contacto con el techo y a menudo se corona de una cornisa de estuco.

BIBLIOGRAFÍA

XIX

AFPMA (Association Française pour la Peinture Murale Antique)

- 1980: *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires organisés par l'Association Française pour la Peinture Murale Antique et le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines CNRS (Lyon, 20-21 février; Narbonne, 30 avril-1 mai; Paris-Soissons, 1-2 novembre 1979), Université de Dijon, Dijon.
- 1984: BARBET, A. y BURNAND, Y. (dir.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de Limoges (1980), Sarrebourg (1981), Nancy (1984), Presses universitaires de Nancy, Nancy.
- 1985: BARBET, A. (coord.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983), B.A.R., Oxford.
- 1985: *Les enduits peints gallo-romains dans le nord de la France*. Actes du VIII^e séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (Valenciennes, 29-30 avril 1984), Université de Lille III, Villeneuve d'Ascq.
- 1987: BARBET, A. (dir.): *La peinture murale antique: restitution et iconographie*. Actes du IX^e séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (Paris, 27-28 avril 1985). Editions de la Maison des sciences de l'homme. Paris.
- 1990: BARBET, A. (dir.): *Peinture murale romaine*. Actes du X^e séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987), AFPMA, Vaison-la-Romaine.
- 1990: *La peinture murale romaine dans les provinces du Nord*. Actes du XI^e séminaire (Reims, 30 avril-1 mai 1988), Revue Archéologique de Picardie 1-2, Amiens.

Bibliografía

- 1995: Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992), Revue Archéologique de Picardie numero spécial 10, Amiens.
- 2003: ALLAG, C. (dir.): *Peinture antique en Bourgogne*. Actes du XVI^e séminaire de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Auxerre, 24-25 octobre 1997), Revue Archéologique de l'Est supplément 21, Dijon.
- 2012: FUCHS, E. y MONIER, F. (dirs.): *Les enduits peints en gaule romaine: approches croisées*. Actes du 23^e séminaire de de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Paris, 13-14 novembre 2009), Revue Archéologique de l'Est supplément 31, Dijon.
- 2013: BOISLÈVE, J.; DARDENAY, A. y MONIER, F. (eds.): *Peintures murals et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée*. Actes des 24^e et 25^e colloques de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Narbonne, 12-13 novembre 2010; Paris, 25-26 novembre 2011), Ausonius, Burdeos.

AIPMA (Association Internationale pour le Peinture Murale Antique)

- 1982: LIVERSIDGE, J. (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R., Oxford.
- 1983: BARBET, A. (coord.): *La Peinture murale romaine dans les provinces de L'Empire*. Journées d'étude de Paris (Paris, 23-25 septembre 1982), B.A.R., Oxford.
- 1987: *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande 43*. Actes du III^e Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches.
- 1991: *4. Internationales Kolloquium Zur römischen Wandmalerei (Köln, 20-23 september 1989)*, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, Berlín.
- 1993: MOORMANN, E. (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden.
- 1995: SCAGLIARINI CORLÀITA, D. (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*. Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Bologna, 20-23 settembre 1995), CLUEB, Bolonia.
- 2001: BARBET, A. (dir.): *La peinture funéraire antique. IV^e siècle av. J. C-IV^e siècle apr. J. C.* Actes du VII^e colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 6-10 octobre 1998), Errance, Paris.

Bibliografía

- 2004: BORHY, L. (dir.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest.
- 2007: GUIRAL PELEGRÍN, C. (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza.
- 2010: BRAGANTINI, I. (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles.

AUTORES CLÁSICOS. EDICIONES

- APIANO: *Historia Romana II. Guerras Civiles. Libros I-II*. Traducción de A. Sancho Royo, Gredos, Madrid, 1985.
- APOLODORO: *Biblioteca*. Edición de J. Calderón Felices, Akal, Madrid, 1987.
- AUSONIO: *Obras*. Traducción y notas de A. Alvar Ezquerro, Gredos, Madrid, 1990.
- AVIENO: *Ora marítima*. Edición de A. Schulten, Librería Bosch, Barcelona, 1955.
- CATÓN: *De agricultura*. Estudio preliminar, traducción y notas de A. Castresana. Tecnos, Madrid, 2009.
- CÉSAR: *Comentarios a la Guerra de las Galias*. Introducción, traducción y notas de J. Joaquín Caerols, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Guerra Civil. Libros I y II*. Traducción literal y literaria por J. Calonge Ruiz, Gredos, Madrid, 1983.
- CICERÓN: *Verrinas. Discurso contra Q. Cecilio. Primera sesión. Segunda sesión (Discursos I y II)*. Introducción general de M. Rodríguez-Pantoja Márquez. Introducción, traducción y notas de J. M. Requejo Prieto, Gredos, Madrid, 1990.
- Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, traducción y notas de A. Escobar, Gredos, Madrid, 1999.
- COLUMELA: *De los trabajos del campo*. Edición de A. Holgado Redondo, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación-Siglo XXI, Madrid, 1988.

Bibliografía

- DIOSCÓRIDES: *Estudios y traducción. Dioscórides. Manuscrito de Salamanca*. Traducción de A. López Eire y F. Cortés Gabaudan, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006.
- ESTRABÓN: *Geografía. Libros III-IV*. Traducciones, introducciones y notas de M. J. Meana y F. Piñero, Gredos, Madrid, 1992.
- EUSEBIO DE CESAREA: *Vida de Constantino*. Introducción, traducción y notas de M. Gurruchaga, Gredos, Madrid, 1994.
- FAVENTINO: *Las diversas estructuras del arte arquitectónico*. Traducción y reproducción de la edición de Vascosan por A. Hevia Ballina, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos y Seminario metropolitano, Oviedo, 1979.
- FESTO: *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome. Thewrewkianis copiis usus edidit Wallace M. Lindsay*, B. G. Teubner, Stuttgart, 1997.
- FILÓN DE ALEJANDRÍA: *Obras completas de Filón de Alejandría*. Traducción, introducción y notas de J. M. Triviño, Acervo Cultural, Buenos Aires, 1975.
- FILÓSTRATO: *Vida de Apolonio de Tiana*. Traducción, introducción y notas de A. Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979.
- HESÍODO: *Teogonía; Trabajos y días*. Introducción, traducción y notas de L. Liñares, Losada, Buenos Aires, 2005.
- HIDACIO: *Chronica Minora. Saec. IV. V. VI. VII. Volumen II. Edidit T. Mommsen*, Weidmann, Berlín, 1894.
- HESÍODO: *Teogonía; Trabajos y días; Escudo; Certamen*. Introducción, traducción y notas de A. y M. A. Martín Sánchez, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HOMERO: *Himnos homéricos*. Edición y traducción de J. B. Torres, Cátedra, Madrid, 2005.
- La Iliada*. Prólogo, traducción y notas de O. Martínez García, Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- La Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella, Salvat, Barcelona, 1995.
- HORACIO: *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Introducciones, traducción y notas de J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2008.

Bibliografía

- ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*. Texto latino, versión española, notas e índices por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, La editorial Católica, Madrid, 1983.
- MARCIAL: *Epigramas*. Introducción, traducción y notas de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1997.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (ed.) 1990: *M. Valerii Martialis epigrammata*, Teubner, Stuttgart.
- NEVIO: *Remains of old latin II. Livius, Naevius, Pacuvius, Accius*. Newly edited and translated by E. H. Warmington, Heinemann, Londres, 1982.
- OVIDIO: *Fastos*. Introducción, traducción y notas por B. Segura Ramos, Gredos, Madrid, 1988.
- PALADIO: *Tratado de agricultura; Medicina veterinaria; Poema de los injertos*. Traducción, introducción y notas de A. Moure Casas, Gredos, Madrid, 1990.
- PAUSANIAS: *Descripción de Grecia. Libros VII-X*. Introducción, traducción y notas de M. C. Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid, 1994.
- PERSIO: *Sátiras*. Edición bilingüe y traducción de R. Cortés, Cátedra, Madrid, 1988.
- PETRONIO: *El Satiricón*. Introducción y notas de V. de Lama, Biblioteca EDAF, Buenos Aires, 2000.
- PLINIO EL VIEJO: *Cartas*. Introducción, traducción y notas de J. González Fernández, Gredos, Madrid, 2005.
- Textos de historia del arte*. Edición de M. E. Torregó, Visor, Madrid, 1988.
- Historia Natural. Libros III-VI*. Traducción y notas de A. Fontán, I. García Arribas, E. Del Barrio, M. L. Arribas, Gredos, Madrid, 1988.
- Historia Natural. Libros XII-XVI*. Traducción y notas de F. Manzanero Cano, I. García Arribas, M. L. Arribas Hernández, A. M. Moure Casas, J. L. Sancho Bermejo, Gredos, Madrid, 2010.
- Histoire Naturelle. Livre XXI*. Texte établi, traduit et commenté par J. André, Les Belles Lettres, París, 1969.
- Histoire Naturelle. Livre XXXIII*. Texte établi, traduit et commenté par H. Zehnacker, Les Belles Lettres, París, 1983.

Bibliografía

- PLINIO EL VIEJO: *Histoire Naturelle. Livre XXXIV*. Texte établi et trauit par H. Le Bonniec; commenté par H. Gallet de Santerre et par H. Le Bonniec, Les Belles Lettres, París, 1953.
- Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille, Les Belles Lettres, París, 1985.
- Historia Natural*. Edición y traducción de J. Cantó, Cátedra, Madrid, 2002.
- Lapidario*. Prefacio, traducción y notas de A. Domínguez García y H. B. Riesco, Alianza Editorial, Madrid, 1993
- PLUTARCO: *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*. Vol 1. *Sobre la educación de los hijos. Cómo debe el joven escuchar la poesía. Sobre cómo se debe escuchar. Cómo distinguir a un adulador de un amigo. Cómo percibir los propios progresos en la virtud. Cómo sacar provecho de los enemigos. Sobre la abundancia de amigos*. Introducciones, traducciones y notas de C. Morales Otal y J. García López, Gredos, Madrid, 1985.
- Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*. Vol. 6. *Isis y Osiris: Diálogos píticos*. Introducciones, traducciones y notas por F. Pordomingo Pardo y J. A. Fernández Delgado, Gredos, Madrid, 1995.
- Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*. Vol. 10 *Erótico. Narraciones de amor. Sobre la necesidad de que el filósofo converse con los gobernantes. A un gobernante falto de instrucción. Sobre si el anciano debe intervenir en política. Consejos políticos. Sobre la monarquía, la democracia y la oligarquía. La inconveniencia de contraer deudas. Vidas de los diez oradores. Comparación de Aristófanes y Menandro*. Introducciones, traducciones y notas por M. Valverde Sánchez, H. Rodríguez Somolinos y C. Alcalde Martín, Gredos, Madrid, 2003.
- Vidas paralelas I*. Introducción, traducción y notas por A. Pérez Jiménez, Gredos, Madrid, 1985.
- PORFIRIO: *Sobre la abstinencia*. Traducción, introducción y notas de M. Periago Lorente, Gredos, Madrid, 1984
- PROPERCIO: *Elegías*. Traducción, prólogo y notas de H. F. Bauzá, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- PTOLOMEO: *Klaudios Ptolemaios Handbuch der Geographie*. Herausgegeben von A. Stückelberg und G. Grabhoff, Schwabe, Basilea, 2006.
- QUINTO CURCIO RUFO: *Historia de Alejandro Magno*, Introducción, traducción y notas de F. Pejenaute Rubio, Gredos, Madrid, 1986.

Bibliografía

- SALUSTIO: *The histories*. Vol. I, books I-II. Translated with introduction and commentary by Patrick McGushin, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE: *Historia Augusta*. Edición de V. Picón y A. Cascón, Akal, Madrid, 1989.
- SENECA: *Cartas a Lucilo*. Prólogo y traducción de V. López Soto, Editorial Juventud, Barcelona, 2009.
- THILO, G. (ed.) 1887: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, B. G. Teubner, Leipzig.
- SÓFOCLES: *Edipo Rey*. Introducción y traducción de P. Sáenz Almeida, Prósopon, Madrid, 2004.
- SUETONIO: *Vidas de los Césares*. Edición y traducción de V. Picón, Cátedra, Madrid, 1998.
- Los Doce Césares*. Traducción y notas de J. Arnal, Iberia, Barcelona, 2000.
- TEOFRASTO: *De Lapidibus*. Edited with introduction, translation and commentary by E. Eichholz, Oxford University Press, Oxford, 1965
- TITO LIVIO: *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*. Traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Gredos, Madrid, 1990.
- Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI-XXXV*. Traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Madrid, 1993.
- Periocas. Períocas de Oxirrinco. Fragmentos. Libro de los prodigios*. Introducción, traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Gredos, Madrid 1995.
- VARRÓN: *Économie Rurale. Livre I*. Texte établi, traduit et commenté par J. Heurgon, Les Belles Lettres, París, 1978.
- Économie Rurale. Livre IV*. Texte établi, traduit et commenté par Ch. Guiraud, Les Belles Lettres, París, 1997.
- VIRGILIO: *Geórgicas*. Edición bilingüe de J. Velázquez, Cátedra, Madrid, 1994.
- VITRUBIO: *Los diez libros de Arquitectura*. Traducción, prólogo y notas de A. Blánquez, Editorial Iberia, Barcelona, 1986.
- Los diez libros de Arquitectura*. Introducción de D. Rodríguez Ruiz y traducción de J. L. Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995.
- De Architectura*. Edición de P. Gross, traducción y comentario de A. Corso y E. Romano, Giulio Einaudi editore, Torino, 1997.

AUTORES MODERNOS

- ABAD CASAL, L. 1975a: "Pintura romana en Mérida", en A. Blanco Freijeiro (dir.): *Augusta Emerita*. Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bimilenario de Mérida (Mérida, 16-20 noviembre 1975), Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato de la Ciudad de Mérida, Madrid: 163-182.
- 1975b: "Pintura romana en Itálica", en VV.AA.: *XIII Congreso Nacional de Arqueología* (Huelva, 1973), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 883-888.
- 1977: "Arte y artesanos en la España romana", *Bellas Artes* 77: 28-74.
- 1977-1978: "Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana", *Archivo Español de Arqueología* 50-51: 189-208.
- 1978: "Escenas pintadas en la Andalucía romana", en VV.AA.: *Andalucía en la Antigüedad. Fuentes y metodología*. Actas I Congreso Historia de Andalucía (Córdoba, diciembre 1976), Publicaciones del Monte de piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba: 333-346.
- 1981: "Motivos religiosos en la pintura mural romana en *Hispania*", en VV.AA.: *La religión romana en Hispania*. Simposio organizado por el Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro" del CSIC (Madrid, 17-19 de diciembre de 1979), Ministerio de Cultura, Madrid: 71-74.
- 1982a: "Algunas consideraciones sobre los colores romanos y su empleo en la pintura", en VV.AA.: *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Institución cultural Pedro de Valencia, Badajoz: 397-406.
- 1982b: "Aspectos técnicos de la pintura mural romana", *Lucentum* 1: 135-171.
- 1982c: *La pintura romana en España*, Universidad de Alicante, Alicante.
- 1984: "L'Espagne", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 89: 69-75.
- 1997: "La pittura romana in *Hispania*", en J. Arce; S. Ensoli y E. La Rocca (eds.): *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'Impero*. Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni (Roma), Electa, Milán: 116-118.
- ABAD CASAL, L. y BENDALA GALÁN, M. 1975: "La tumba de Servilia de la necrópolis romana de Carmona: su decoración pictórica", *Habis* 6: 295-325.

Bibliografía

- ABBAD RÍOS, F. 1956: *Catálogo monumental de España: Zaragoza*, CSIC, Madrid.
- ACKERMANN, H. C. y GISLER, J. R. (eds.) 1981-1999: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC]*, Artemis, Zúrich-Múnich.
- ADAM, J. P. 1984: *La construction romaine*, Picard, París.
- AGUAROD OTAL, C. 1984: "Informe de las excavaciones arqueológicas realizadas en el solar situado en la calle Mayor, angular a la calle Argensola", *Boletín del Museo de Zaragoza* 3: 296.
- AGUAROD OTAL, C. y GALVE IZQUIERDO, M. P. 1991: "El mundo funerario en *Caesaraugusta*", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 37-38.
- AGUAROD OTAL, C. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1991: "*Caesaraugusta*: la vivienda", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 33-35.
- AGUILERA ARAGÓN, I. 1991a: "El medio físico", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 8-9.
- 1991b: "*Salduie*", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 13-15.
- AGUILERA Y GAMBOA, E. 1909: *El alto jalón. Descubrimientos arqueológicos*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid.
- ALABE, F. 1990: "Guirlandes déliennes en 'stipites de palmier'", en A. Barbet (dir.): *Peinture murale en Gaule*. Actes du Xe séminaire de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987), AFPMA, Vaison-la-Romaine: 171-180.
- 2006: "Les maisons privées de Délos. Normes décoratives hellénistiques", *Dossiers d'Archéologie* 318: 8-17.
- ALARÇAO, J. y ÉTIENNE, R. 1977: *Fouilles de Conimbriga*, Boccard, París.
- ALARÇAO, J.; ÉTIENNE, R. y FABRE, G. 1969: "Le culte des Lares à *Conimbriga* (Portugal)", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 2: 213-236.
- ALBERTINI, E. 1923: *Les divisions administratives de l'Espagne romaine*, Boccard, París.
- ALFAYÉ VILLA, S. 2012: "Hacia el establecimiento de una frontera (202-154 a.C.)", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 489-522.

Bibliografía

- ALFÖLDY, G. 2001: "Arcobriga in Hispanien, ein flavisches *municipium*", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 136: 239-250.
- ALLAG, C. 1974: "L'établissement gallo-romain du Vert. Les enduits peints", *Bulletin de la Société Historique et Scientifique des Deux-Sèvres* 7: 200-214.
- 1982a: "Roman Wall Painting: Technique of Restoration and Mounting", en J. Liversidge (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R. Oxford: 85-90.
- 1982b: "Enduits peints de Ribemont-sur-Ancre", *Gallia* 20.1: 107-122.
- 1983a: "Enduits peints d'Orléans", *Gallia* 41.1: 191-200.
- 1983b: "Les etapes de l'étude theorique des peintures", *Bulletin de Liaison* 4: 1-15.
- 1984: "Le peintre antique", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 89: 84-89.
- 1987a: "Du dessin technique à la restitution d'ensemble", en A. Barbet (dir.): *La peinture murale antique: restitution et iconographie*. Actes du IXe séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (Paris, 27-28 avril 1985). Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris: 17-25.
- 1987b: "Un peintre sous influence", En *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 119-125.
- 2004: "Le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (Soissons, Aisne) Interventions récentes", *Revue Archéologique de Picardie* 1-2: 139-147.
- 2010: "Mais qui étaient donc les peintres gallo-romains?", en P. Chardron-Picault (dir.): *Aspects d'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain*. Actes du colloque international d'Autun (Autun, 20-22 septembre 2007), *Revue Archeologique de l'Est* supplément 28, Dijon: 209-216.
- 2011: "Ouvertures, embrasures", En C. Balmelle, H. Eristov y F. Monier (dirs.): *Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Mosaïque, peinture, stuc*. Actes du colloque international (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008), *Aquitania* supplément 20, Bordeaux: 567-577.

Bibliografía

- ALLAG, C. y BARBET, A. 1982a: *La peinture murale romaine de la Picardie à la Normandie*. Catalogue exposition (Lisieux-Paris-Evreux-Laon-Compiègne-Soissons, 1982-84), CNRS, Dieppe.
- 1982b: "La restauration des peintures murales romaines", *Bulletin de Liaison* 6: 1-25.
- 1990: "La mise en valeur des peintures: relevés, analyses, techniques audiovisuelles et publications", *Bulletin de Liaison* 10: 1-46.
- 1995: "Vaison-la-Romaine, la maison dite 'Le Prétoire'", En Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992), *Revue Archéologique de Picardie* numero spécial 10, Amiens: 85-92.
- ALLAG, C. y JOLY, D. 1995: "Les peintures murales romaines de Chartres (Eure-et-Loir). Étude de quelques ensembles homogènes", en *Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique* (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992), *Revue Archéologique de Picardie* numero spécial 10, Amiens: 169-187.
- ALLAG, C. y LE BOT, A. 1979: "La peinture murale Gallo-romaine", *Archéologia* 132: 28-36.
- ALLAG, C.; BLANC, N. y PARLASCA, K. 2010: "Palmyre: Stucs trouvés près de la source EFQA (site de l'hôtel méridien)", *Syria* 87: 191-227.
- ALLAG, C.; BARBET, A.; GALLIOU, F. y KROUGLY, L. 1987: *Peintures romaines, muse de Vaison-la-Romaine*, Direction des Antiquités Provence-Alpes-Côte d'Azur, Vaison-la-Romaine.
- ALLISON, P. M. 1989: "Painter-Workshops in Pompei: A Reply", *Boreas* 12: 111-118.
- 1991: "Workshop and patternbooks", en 4. Internationales Kolloquium Zur römischen Wandmalerei (Köln, 20-23 september 1989), *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*. 24, Berlin: 79-84.
- 1992: "Pompei houses: relationship between wall-decoration and room-type", *Journal of Roman Archeology* 5: 235-249.
- 1995: "Painter-Workshops or 'Decorators' Teams?", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 98-109.
- ALLOZA IZQUIERDO, R. y MARZO BERNA, M. P. 2004a: "Análisis realizados a las pinturas del techo de la Casa de los Delfines", *Kausis* 1: 23-24.
- 2004b: "Analítica sobre los morteros y pigmentos de *Bilbilis*. Campaña de excavación del 2003", *Kausis* 1: 50-51.

Bibliografía

- ALLOZA IZQUIERDO, R. y MARZO BERNA, M. P. 2005: "Los morteros antiguos", *Kausis* 3: 46-52.
- ALLROGGEN-BEDEL, A. 1974: *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, Wilhelm Fink Verlag, Múnich.
- 1975: "Der hausherr der Casa dei Cervi in *Herculaneum*", *Cronache Ercolanesi* 1: 99-103.
- 1977: "Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varone (Castellammare di Stabia)", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Römische Abteilung* 84: 27-89.
- 1979: "La pittura", en F. Zevi: *Pompei 79, raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesubiana*, G. Machiaroli, Nápoles: 130-144.
- 1982: "Die Wanddekorationen der Villen am Golf von Neapel", en VV. AA.: *La Regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 11-15 novembre 1979), Università degli Studi di Napoli, Nápoles: 519-530.
- 1992: "I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincia", en J. L. Jiménez Salvador (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en *Hispania* y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 febrero 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 25-34.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (dir.) 1997: *Las ciudades romanas de la provincia de Cuenca. Homenaje a Francisco Suay Martínez*, Diputación de Cuenca, Cuenca.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (eds.): *Hispania, el legado de Roma*. Exposición La Lonja-Zaragoza (Zaragoza, septiembre-noviembre 1998), Ministerio de Educación y Cultura, Zaragoza.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y MARTÍN, A. M. 1994: *Castros y oppida en Extremadura*, Editorial Complutense, Madrid.
- ALONSO DE MEDINA MARTÍNEZ, I. 2003: "Restos de pinturas murales localizados durante las obras de renovación y urbanización del Pº del Mercadal y la Glorieta del Quintiliano", *Kalakorikos* 8: 275-286.
- ALTIERI SÁNCHEZ, J. 2002: "Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía", En M. Alba; J. Márquez y F. Palma (eds.): *Mérida. Excavaciones arqueológicas 2000. Memoria 6*, Consorcio Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, Mérida: 341-359.

Bibliografía

- ÁLVAREZ GARCÍA, A. 1987: "Unidad de Patrimonio Arqueológico. Memoria de actividades. Año 1985", *Arqueología Aragonesa*: 165-167.
- ÁLVAREZ GARCÍA, A. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1994: "Informe sobre las excavaciones arqueológicas en el antiguo Instituto de Bachillerato Mixto 4. Plaza de San Pedro Nolasco-San Vicente de Paul. Zaragoza", *Arqueología Aragonesa*: 249-259
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. y NOGALES BASARRATE, T. 1995: "Las pinturas del anfiteatro de Mérida", en VV. AA.: *El anfiteatro en la Hispania romana*. Coloquio Internacional (Mérida, 26-28 noviembre 1992), Junta de Extremadura, Badajoz: 266-278.
- AMIOTTI, G. 1981: "Religione e politica nell'iniziazione romana. L'assunzione della toga virile", en M. Sordi (coord.): *Religione e politica nel mondo antico*, Vita e pensiero, Milán: 130-141.
- ANDERSEN, F. G. 1978-79: "Eine römische Wanddekoration aus Mainz", *Mainzer Zeitschrift* 73-74: 293-299.
- 1985: "Pompeian Painting. Some practical aspects of creation", *Analecta Romana Instituti Danici* 14: 113-127.
- ANDERSON, M. L. 1987: "The portrait medallions of the Imperial villa at Boscotreacase", *American Journal of Archaeology* 91.1: 127-135.
- 1987-1988: "The Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 45.3: 17-36.
- ANDINO POL, L y DEU I FERRER, N. 2004: "Una alternativa a la reintegración tradicional. El uso de arenas coloreadas", *Kausis* 2: 33-35.
- ANDINO POL, L.; DE PEREDA PÉREZ, L. y TEJERINA NÚÑEZ, N. 2004: "Colaboración en la excavación arqueológica de *Bilbilis*. Intervención de conservación-restauración", *Kausis* 1: 47-49.
- ANDRÉ, J. 1949: *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Klincksieck, París.
- ANDREU PINTADO, J. 2003: "Incidencia de la municipalización flavia en el *Conventus Caesaraugustanus*", *Salduie* 3: 163-186.
- 2011: "La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza) en las fuentes históricas", en J. Andreu (ed.): *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza): entre la historia, la arqueología y la historiografía*, Caesaraugusta 82, Zaragoza: 19-100.

Bibliografía

- ANDREU PINTADO, J. (ed.) 2011: *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza): entre la historia, la arqueología y la historiografía*, Caesaraugusta 82, Zaragoza.
- ANDREU PINTADO, J. y ARMENDÁRIZ MARTIJA, J. 2011: "La presa romana de Cubalmena (Biota, Zaragoza) y el abastecimiento de agua a la ciudad de Los Bañales", en J. Andreu (ed.): *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza): entre la historia, la arqueología y la historiografía*, Caesaraugusta 82, Zaragoza: 199-222.
- ANDREU PINTADO, J.; LASUÉN ALEGRE, M. y JORDÁN LORENZO, A. A. 2009: "El doblamiento rural en el *territorium* de la *civitas* vascona de Los Bañales en época romana", *Trabajos de Arqueología Navarra* 21: 121-160.
- ANDREU PINTADO, J.; GONZÁLEZ SOUTELO, S.; GARCÍA ENTERO, V.; JORDÁN LORENZO, A. y LASUÉN ALEGRE, M. 2008: "Cuestiones urbanísticas en torno a la *CIVITAS* de los Bañales (Uncastillo, Zaragoza)", *SPAL* 17: 233-266.
- AOYAGI, M.; ANGELELLI, C. y MATSUYAMA, S. 2010: "La cd. Villa di Augusto a somma vesuviana (Na) alla luce delle più recenti ricerche archeologiche (campagne di scavo 2002-2008)", *Amoneitas: Rivista Internazionale di Studi Miscellanei sulla Villa Romana Antica* 1: 177-219.
- AQUILUÉ, X. y PARDO i RODRÍGUEZ, J. 1990: "La villa romana de Can Martí (Samalús, Vallés Oriental)", *Cypsela* 8: 87-100.
- AQUILUÉ, X. y MONTURIOL, J. (coords.) 2004: *Jardins d'Empúries. La jardinería en época romana*, Museo d'Arqueologia de Catalunya, Empúries-Zaragoza.
- ARCE J.; ENSOLI, S. y LA ROCCA (eds.) 1997: *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'Impero*. Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Electa, Milán.
- ARCHER, W. C. 1990: "The paintings in the *alae* of the Casa dei Vetti and a definition of the Fourth Pompeian Style", *American Journal of Archaeology* 94: 95-123.
- ARIÑO GIL, E. 1990: *Catastros romanos en el Convento jurídico Caesaraugustano. La región aragonesa*, Monografías arqueológicas 33, Zaragoza.
- ARGENTE OLIVER, J. L. 1991: "Tiermes, la roca como base para la vivienda doméstica en época romana", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 213-232.

Bibliografía

- ARGENTE OLIVER, J. L. y DÍAZ DÍAZ, A. 1994 (dirs.): *Tiermes IV. La Casa del Acueducto*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- ARGENTE OLIVER, J. L. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1981: "La pintura mural romana de la Casa del Acueducto de *Tiermes* (Montejo de Tiermes, Soria)", *Numantia* 1: 147-163.
- 1985: "La construcción altoimperial denominada Casa del Acueducto (*Tiermes*, Soria)", en VV.AA.: *XVII Congreso Nacional de Arqueología* (Logroño, 1983), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 881-893.
- ARROYO-BISHOP, D (ed.) 1987-1988: *Boletín de la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.
- ARROYO-BISHOP, D. y LANTADA ZARZOSA, M. T. 1992: "La identificación de los colores en Arqueología", en J. L. Jiménez Salvador (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 febrero 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 65-74.
- ASENSIO ESTEBAN, J. A.; MAESTRO ZALDÍVAR, E.; MAGALLÓN BOTALLA, M. A., PASSELAC, M. y SILLIÈRES, P. 2013: "Les premiers temps de *Labilotosa*", en M. A. Magallón y P. Sillières (eds.): *Labilotosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*, Ausonius, Burdeos: 69-98.
- ATRIÁN JORDÁN, P. 1958: "Actividades arqueológicas durante la campaña de 1958", *Teruel* 20: 224-226.
- 1961: "I reunión de arqueólogos del distrito universitario de Zaragoza. Teruel", *Caesaraugusta* 17-18: 141-155.
- AUGUSTI, S. 1950: "La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana", en A. Mauri (ed.): *Pompeiana. Raccolta di studi per il 2º Centenario degli Scavi di Pompei*, G. Macchiaroli, Nápoles: 313-354.
- 1957: *La technique de la peinture pompéienne*, Tecniche, Nápoles.
- 1959: "La tecnica della pittura murale di Ercolano", *Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 34: 15-19.
- 1967: *I colori pompeiani*, De Luca, Roma.
- AURIGEMMA, S. 1962: *L'Italia in Africa: Le pitture d'età romana*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- AUSEJO GUTIÉRREZ, B. y RODRÍGUEZ MUÑOZ-TORRERO, A.B. 2006: "Arranque de pintura mural en el yacimiento de *Bilbilis*", *Kausis* 4: 49-53.

Bibliografía

- AVEZOU, C. 1877-1919: "Tympanum". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* V.1, Hachette, París: 559-566.
- BALDASSARRE, I. (coord.) 1981: *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*. Mostra presentata nel Foro romano, Curia senatus (Roma, iuglio-settembre; Pompei, ottobre 1981), Multigrafica, Roma.
- BALIL, A. 1960: "El mosaico romano de la Iglesia de San Miguel", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad* 1: 21-74.
- 1962: *Pintura helenística y romana*, Instituto Español de Arqueología, Madrid.
- 1973: "Los mosaicos romanos de Vilet y Vilagrassa (Lérida)", en VV. AA.: *XII Congreso Nacional de Arqueología*. Actas (Jaén, 1971), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 727-734.
- 1992: "Temas iconográficos en la pintura mural romana en España", en J. L. Jiménez Salvador (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueología de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 251-266.
- BALMELLE, C.; BARBET, A. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 2005: "Peintures et mosaïques des édifices urbains à l'époque julio-claudienne dans le *conventus Caesaraugustanus* et dans la province d'Aquitaine", en P. Sillières (dir.): *L'Aquitaine et l'Hispanie Septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux*. IV colloque Aquitania (Saintes, 11-13 septembre 2003), Editions de la Fédération Aquitania supplément 13, Burdeos: 251-266.
- BALMELLE, C; ERISTOV, H. y MONIER, F. (eds.) 2011: *Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Mosaïque, peinture, stuc*. Actes du colloque international (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008), Aquitania supplément 20, Burdeos.
- BARANDIARÁN, I. 1965: "Sondeo estratigráfico en la Pamplona romana", *Noticiero Arqueológico Hispánico* 8-9: 223-247.
- BARBET, A. 1969: "La restauration des peintures murales d'époque romaine", *Gallia* 27.1: 71-92.
- 1973: "Remontage des peintures murales romaines", En P. M. Duval (ed.): *Hautes Etudes du Monde Gréco-Romain: Recherches d'Archéologie Celtique et Gallo-Romaine*, Librairie Droz, París-Ginebra: 67-81.

Bibliografía

- BARBET, A. 1974a: *Recueil général des peintures murales de la Gaule*, CNRS, París.
- 1974b: "Le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines à Soissons", *Archéologia* 71: 41-51.
- 1974c: "Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne): étude comparée", *Gallia* 32.1: 107-135.
- 1975a: "Restauration de peintures", *Archéologia* 88: 72-76.
- 1975b: "Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne): étude comparée", *Gallia* 33.1: 95-115.
- 1977: "Apprendre à bien traiter les peintures romaines", *Bulletin de Liaison* 1: 1-10.
- 1978: "Méthodes de restauration des peintures murales", *Bulletin de Liaison* 2: 1-14.
- 1979: "Les produits de restauration", *Bulletin de Liaison* 3: 1-19.
- 1980a: "Le troisième style de Pompei. Perspectives nouvelles", en *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires organisés par l'Association Française pour la Peinture Murale Antique et le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines CNRS (Lyon, 20-21 février; Narbonne, 30 avril-1 mai; Paris-Soissons, 1-2 novembre 1979), Université de Dijon, Dijon: 29-40.
- 1980b: "Le quatrième style de Pompéi". En *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires organisés par l'Association Française pour la Peinture Murale Antique et le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines CNRS (Lyon, 20-21 février; Narbonne, 30 avril-1 mai; Paris-Soissons, 1-2 novembre 1979), Université de Dijon, Dijon: 65-76.
- 1980c: "Les étapes de l'étude théorique des peintures", *Bulletin de Liaison* 4: 1-15.
- 1981a: "Les bordures ajourées dans le IV^e style pompéien, essai de typologie", *Mélanges de l'École française de Rome* 93: 917-998.
- 1981b: "Les décors à matériaux mixtes à l'époque romaine", *Revue Archéologique* 1: 67-70.
- 1981c: "Les peintures murales en place aux Nymphéas", *Monuments et mémoires* 64: 48-83.
- 1981d: "Les peintures murales romaines de Martizay", *Cahiers Historiques de Martizay* 9: 1-39.

Bibliografía

- BARBET, A. 1981e: "Bibliographie générale thematique de la peinture murale romaine", *Bulletin de Liaison* 5: 1-149.
- 1982: "La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule", *Gallia* 40.1: 53-82.
- 1983a: "La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule", *Gallia* 41.1: 111-165.
- 1983b: "La peinture romaine provinciale. État de la question", en A. Barbet (coord.): *La Peinture murale romaine dans les provinces de L'Empire*. Journées d'étude de Paris (Paris, 23-25 septembre 1982), B.A.R., Oxford: 3-7.
- 1984a: "La peinture murale en France", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 89: 29-34.
- 1984b: "Pour un langage commun de la peinture murale romaine. Essai de terminologie. Étude théorique des peintures", *Bulletin de Liaison* 7: 1-57.
- 1985a: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Picard, Paris.
- 1985b: "Peinture murale romaine a Bordeaux", en A. Barbet (coord.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983), B.A.R., Oxford: 89-112.
- 1985c: "L'introduction de la peinture murale romaine en Transalpine", en VV.AA.: Actes du 110e Congrès national des Sociétés savantes (Montpellier, 1-5 avril 1985), CTHS, Paris: 181-204.
- 1985d: *La maison aux salles souterraines. Décors picturaux (murs, plafonds, voûtes)*, École Française de Rome, Roma.
- 1987a: "La diffusion des I, II et IIIe styles pompéiens en Gaule", en *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 7-27.
- 1987b: "Du relevé à la restitution d'ensemble des peintures murales", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 119: 20-33.
- 1987c: "Qu'attendre des analyses des pigments?". En F. Delamare; T. Hackens y B. Helly (eds.): *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels, Ravello: 155-169.

Bibliografía

- BARBET, A. 1989: "L'apport des peintures murales à l'Archéologie", *Direction des antiquités de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Notes d'information et de Liaison* 5: 201-207.
- 1990a: "L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique", en VV.AA.: *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du CNRS, Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie, CNRS, París: 255-271.
- 1990b: "Peintures disparues du site de la Villasse Nord à Vaison-la-Romaine", *Revue Archéologique de Narbonnaise* 23: 99-104; 105-113.
- 1990c: "Les peintures de *Glanum*: une relecture", *Gallia* 47: 103-134.
- 1992: "Relations entre l'Architecture et la Peinture murale romaine quelques réflexions", en J. L. Jiménez Salvador (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 35-42.
- 1993: "Peintures murales en relation avec la fonction des pièces en Gaule. Bâtiments religieux, publics ou commerciaux, habitat privé", en E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden: 9-17.
- 1995a: "La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 61-80.
- 1995b: "La representation des jardins dans la peinture murale en Gaule et en Italie", en J. J. Couapel; A. Delaval y M. C. Gobin (coords.): *Architecture et jardins*. Actes du colloque (Getigné, 19-20 juin 1992), Loire-Atlantique, Nantes: 31-36.
- 1996: *La Peinture Romaine. Du peintre au restaurateur*, Association des Publications Chauvinoises, Saint-Savin.
- 1998: "La tecnica pittorica", en A. Donati (dir.): *Romana Pictura. La pittura romana dale origini all'età bizantina*, Electa. Milán: 103-111.
- 2004: "Les compositions de plafonds et de voûtes antiques: essai de classification et de vocabulaire", en L Borhy (dir.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association

Bibliografía

Internationale pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 27-36

BARBET, A. 2007: "L'évidence d'un atelier de peintres itinérants?", en B. Perrier (ed.): *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: Découvertes et relectures récentes*. Actes du Colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi (Vienne-Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007), Quasar, Roma: 467-484.

-2008a: "Deontologie de la restitution idéale d'un décor", en R. Vergnien y C. Delevoie (eds.): *Virtual retrospect 2007*. Actes du Colloque (Pessac, 14-16 novembre 2007), Ausonius, Burdeos: 269-278.

-2008b: *La peinture murale en Gaule romaine*, Picard, Paris.

-2009: *La peinture murale romaine*, Picard, Paris.

BARBET, A. y ALLAG, C. 1972: "Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine", *Mélanges de l'École française de Rome* 84.2: 935-1069.

BARBET, A. y CARAYON, J. 2013: "La base de données 'Décors antiques', adaptée à l'expertise des détails", en J. Boislève; A. Dardenay y F. Monier (eds.): *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée*. Actes des 24e et 25e colloques de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Narbonne, 12-13 novembre 2010; Paris, 25-26 novembre 2011), Ausonius, Burdeos: 225-236.

BARBET, A. y DUGAST, J. 1986: "Peintures gallo-romaines dans les collections publiques françaises", *Bulletin de Liaison* 8: 1-125.

BARBET, A. y GUILLAUD, J. y M. 1990: *La peinture à fresque au temps de Pompéi*, Paris-Nueva York.

BARBET, A. y GUMIER-SORBETS, A. M. 1994: "Le motif de caissons dans la mosaïque du IVe siècle avant J.C. à la fin de la République romaine", en J. P. Darmon y A. Rebourg (eds.): *La mosaïque gréco-romaine IV*. IVe Colloque international pour l'Etude de la Mosaïque Antique (Trèves, 1984), Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique, Paris: 23-37.

BARBET, A. y HARMAND 1980: "Les peintures murales de la villa de Colmier-le Bas", *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres* 1980: 283-304.

BARBET, A. y PLATEAU, D. 1999: "Le pitture del quarto stile. Quartier thermal", en A. Barbet y P. Miniero (coord.): *La Villa de San Marco à Stabia*, Centre Jean Bérard, Nápoles: 169-182.

Bibliografía

- BARBET, A. y SAVARIT-DUBBICK, M. O. 1983: *Peinture murale romaine en Gironde*. Exposition (Bordeaux, 20 mai-30 décembre 1983), Musée d'Aquitaine de la Ville de Bordeaux, Burdeos.
- BARBET, A. y VERMEERSCH, D. 1980: "Peintures murales romaines de Famechon (Somme)", *Gallia* 38, 1: 117-135.
- BARBET, A.; FUCHS, M. y TUFFREAU-LIBRE, M. 1996: "Diverses utilisations des pigments et leurs contenats", en H. Béarat; M. Fuchs; M. Maggetti y D. Paunier (eds.): *Roman wall painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*. Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 march 1996), Institute of Mineralogy and Petrography, Friburgo: 35-62.
- BARBET, A.; GUIRAL PELEGRÍN, C. y NUNES PEDROSO 1990: "Aix-en-Provence, les fouilles de l'Aire du Chapitre: les décors peints", en A. Barbet (dir.): *Peinture murale romaine*. Actes du Xe séminaire de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987), AFPMA, Vaison-la-Romaine: 35-60.
- BARBET, A.; LAHAMIER, C. y HURTEL, L. 1983: "Identification des sources de cinabre rouge dans la peinture romaine, en Gaule, au debut de l'Empire", en *Les methodes physico-quimiques d'analyse des oeuvres d'art (tableaux, icônes, peintures murales)*. Journées d'études de l'Association francohellenique pour la cooperation scientifique et technique (Athènes, 17-18 octobre 1983): 223-259.
- BARBET, A.; DOMERGUE, C.; PAILLER, J. M. y SABLAYROLLES 1981: "Come l'archeologo opera sul campo", *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 93.2: 1113-1125.
- BARBET, A.; DOUAUD, R.; LANIÈPCE V. y ORY, F. 1997: "Imitations d'opus sectile et decors à réseau. Essai de terminologie", *Bulletin de Liaison* 12: 1-75.
- BARBET, A.; LE BOT, A.; MAGNAN, D.; DAVREU, Y. 1977: "Peintures murales romaines d'Alésia, l'hypocauste I", *Gallia* 35.1: 173-199.
- BARBET, A.; ALLONSIUS, C.; BUJARD, S.; DAGAND, P.; GROETEMBRIL, S.; LEFÈVRE, J. F.; MALEYRE, I. y LEMOIGNE, L. 2012: "Peintures de Périgueux. Édifice de la rue des Bouquets ou la *domus* de Vésone V. Les peintures fragmentaires", *Aquitania* 28: 49-98.
- BARBET, A. y MINIERO, P. (coords.) 1999: *La Villa de San Marco à Stabia*, Centre Jean Bérard, Nápoles.
- BARRAL I ALTET, X. 1974: "Peinture murale romaine et médiévale en Catalogne avant l'an mil", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa* 5: 141-152.

Bibliografía

- BARRANDON, N. Y KIRBIHLER, F. (eds.) 2011: *Les gouverneurs et les provinciaux sous la République romaine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- BASSANI, M. 2003: "Gli spazi culturali", en S. Bullo y F. Ghedini (eds.): *Amplissimae atque ornatissimae domus* (Aug. civ., II, 20, 26). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, Quasar, Roma: 153-187.
- 2005: "Ambiente e edifici di culto domestici nella Penisola Iberica", *Pyrenae* 36.1: 71-116.
- BASTET, F. L. 1971: "Domus Transitoria I", *Bulletin Antieke Beschaving* 46: 144-172.
- 1972: "Domus Transitoria II", *Bulletin Antieke Beschaving* 47: 61-87.
- BASTET, F. L. y DE VOS, M. 1979: *Il terzo stile pompeiano*, Nederlands Instituut te Rome, La Haya.
- BATLLE HUGUET, P. 1947: "Arte Paleocristiano", en VV.AA.: *Ars Hispaniae. Historia Universal de arte hispánico. Arte romano*, Editorial Plus Ultra, Madrid: 183-225.
- BAYET, J. 1921-1922: "Hercule funéraire", *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 39: 219-266.
- BÉARAT, H. 1997: "Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline", en H. Béarat; M. Fuchs; M. Maggetti y D. Paunier (eds.): *Roman wall painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop* (Fribourg, 1-9 march 1996), Institute of Mineralogy and Petrography, Friburgo: 11-34.
- BÉARAT, H.; FUCHS, M.; MAGGETTI, M. y PAUNIER, D. (eds.) 1997: *Roman wall painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop* (Fribourg, 1-9 march 1996), Institute of Mineralogy and Petrography, Friburgo.
- BEAULIEU, M. 1971: *El vestido antiguo y medieval*, Oikos-Tau, Barcelona.
- BELLOT, E. 1986: "Les productions de l'artisanat pictural gallo-romaine à Nemetacum", en VV.AA.: *Arras Nemetacum et la partie méridionale de la cité des Atrébates*. Catalogue d'exposition (Arras, 28 mai-19 août 1986), General de Arqueología y Etnografía, Madrid: 54-66.
- BELTRÁN LLORIS, F. 1976: "El planteamiento urbano de Los Bañales", en VV.AA.: *Ciudades augusteas de Hispania I y II. Symposium* celebrado con ocasión del bimilenario de la *Colonia Caesaraugusta* (Zaragoza, 29-2 y 5-9 octubre 1976), Librería General, Zaragoza 153-164.

Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, F. 1995: “La escritura en la frontera. Inscripciones y cultura epigráfica en el valle medio del Ebro”, en F. Beltrán (ed.): *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*. Actas del Coloquio *Roma y las primeras culturas epigráficas del Occidente mediterráneo (siglos II a.E.- I d.C.)* (Zaragoza, 4-6 noviembre 1992), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 169-195.
- 1999: “Writing, language and society: Iberians, Celts and Romans in Northeastern Spain in the 2nd & 1st centuries BC”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 43: 131-151.
- 2000a: “El tiempo de Augusto”, en F. Beltrán; M. Martín-Bueno y F. Pina (dirs.): *Roma en la cuenca media del Ebro*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: 73-90.
- 2000b: “Una decisión de Vespasiano”, en F. Beltrán; M. Martín-Bueno y F. Pina (dirs.): *Roma en la cuenca media del Ebro*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: 90-93.
- 2000c: “La vida en la frontera”, En F. Beltrán; M. Martín-Bueno y F. Pina (dirs.): *Roma en la cuenca media del Ebro*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: 45-62.
- 2001: “La hospitalidad celtibérica: una aproximación desde la epigrafía latina”, *Palaeohispanica* 1: 35-62.
- 2002: “Identidad cívica y adhesión al príncipe en las monedas municipales hispanas”, en F. Marco; F. Pina y J. Remesal (eds.): *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Coloquio de Historia Antigua Universidad de Zaragoza (Zaragoza, 4-5 junio 2001), Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona: 159-187.
- 2007: “Introducción histórica”, en F. Beltrán (ed.): *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 3-13.
- 2011a: “Les colonies latines d’Hispanie (IIe siècle av. E): émigration italique et intégration politique”, En N. Barrandon y F. Kirbihler (eds.): *Les gouverneurs et les provinciaux sous la République romaine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes: 131-144.
- 2011b: “¿Firmas de artesanos o sedes de asociaciones comerciales? A propósito de los epígrafes musivos de Caminreal (E.7.1), Andelo (K.28.1) y El Burgo de Ebro (HEp 11, 2001, 621: AE 2001, 1237)”, en E. R. Luján y J. L. García (eds.): *A Greek Man in the iberian Street*. Papers in Linguistics and Epigraphy in Honour of Javier de Hoz, Wolfgang Meid, Budapest: 139-147.

Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, F. (ed.) 1995: *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*. Actas del Coloquio *Roma y las primeras culturas epigráficas del Occidente mediterráneo (siglos II a.E- I d.C.)* (Zaragoza, 4-6 noviembre 1992), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- 2007: *Las capitales provinciales de Hispania. 4, Zaragoza*: Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- BELTRÁN LLORIS, F. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 1990: "Llocs de culte a l'Amfiteatre de Tàrraco", en VV.AA.: *L'Amfiteatre romà de Tarragona, la basílica visigòtica i l'esglesia romànica*, Ayuntamiento de Tarragona, Tarragona: 119-126.
- BELTRÁN LLORIS, M. 1976: "Un corte estratigráfico en la Zaragoza romana", en VV.AA.: *Ciudades augusteas de Hispania I y II. Symposium* celebrado con ocasión del bimilenario de la *Colonia Caesaraugusta* (Zaragoza, 29-2 y 5-9 de octubre de 1976), Librería General, Zaragoza: 87-98.
- 1982: *La arqueología en Zaragoza: últimas investigaciones* (Museo de Zaragoza, 10 octubre-30 noviembre 1982), Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- 1986: "Excavaciones arqueológicas en *Celsa* (Velilla de Ebro). Campaña de 1986", *Boletín del Museo de Zaragoza* 5: 412-419.
- 1991: "La colonia *Celsa*", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza; 131-164.
- 1993: "El teatro de *Caesaraugusta*. Estado actual del conocimiento", en F. Ramallo y F. Santiuste (eds.): *Teatros romanos de Hispania*, Universidad de Murcia, Murcia: 93-118.
- 2002: "La etapa de Sertorio en el Valle del Ebro. Bases arqueológicas", *Pallas. Revue d'études antiques* 60: 45-92.
- 2003: "La casa hispanorromana. Modelos", *Bolskan* 20: 13-63.
- 2005: "*Contrebia Belaïska* (Botorrita, Zaragoza)", en A. Jimeno; J. I. De la Torre y A. Chaín (dirs.): *Celtíberos: Tras la estela de Numancia*. Exposición, Diputación de Soria, Soria: 137-144.
- 2007: "Topografía y evolución urbana", en F. Beltrán (ed.): *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 29-42.
- 2007-2008: "Un triclinio romano en el Museo de Zaragoza", *Veleia* 24-25: 1113-1121.

Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, M. (ed.) 1987: *Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, M. y FATÁS CABEZA, G. 1998: *Historia de Zaragoza. Vol. 2, César Augusta, ciudad romana*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, M. y MARTÍN-BUENO, M. 1982: "Bilbilis y Celsa dos ejemplos de ciudades romanas en el Aragón antiguo", *Caesaraugusta* 55-56: 143-163.
- BELTRÁN LLORIS, M. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1996: "La casa romana en Hispania. Estado de la cuestión", en P. Borgard (dir.): *La maison urbaine d'époque romaine en Gaule Narbonnaise et dans les provinces voisines. Actes du colloque* (Avignon, 11-13 novembre 1994), Service d'archéologie du conseil générale de Vaucluse, Aviñón: 61-71.
- 2007: "La arquitectura doméstica", en F. Beltrán (ed.), *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 71-84.
- 2008: "La Colonia Lepida/Celsa y Salduie: sus testimonios arqueológicos durante el segundo triunvirato y comienzos del Imperio", en M. P. García-Bellido; A. Mostalac y A. Jiménez (eds): *Del Imperium de Pompeyo a la Auctoritas de Augusto. Homenaje a Michael Grant*, *Anejos de Archivo Español de Arqueología* 47, Madrid: 107-127.
- BELTRÁN LLORIS, M.; MOSTALAC CARRILLO, A. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 1995: *Azaila. Nuevas aportaciones deducidas de la documentación inédita de Juan Cabré Aguiló*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, M.; MOSTALAC CARRILLO, A. y LASHERAS CORRUCHAGA J.A. 1984: *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). I. La arquitectura de la "Casa de los Delfines"*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, M.; MOSTALAC CARRILLO, A. y PAZ PERALTA, J. A. 2009: *Caesar Augusta. La casa de los hispanorromanos*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, M.; AGUAROD OTAL, M. C.; MOSTALAC CARRILLO, A. y PAZ PERALTA, J. 1983: "Excavaciones en Caesaraugusta (Zaragoza)", *Boletín del Museo de Zaragoza* 2: 226-229.
- BELTRÁN LLORIS, M.; MOSTALAC CARRILLO, A.; PAZ PERALTA, J. y AGUAROD OTAL, M. C. 1985: "La arqueología urbana en Zaragoza", en VV.AA.: *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Bibliografía

- BELTRÁN LLORIS, M., SÁNCHEZ NUVIALA, J. J.; AGUAROD OTAL, M. C. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1980: *Caesaragusta I. Campaña 1975-1976. Excavaciones arqueológicas en España*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- BELTRAN LLORIS, M.; AGUAROD OTAL, M. C.; CABRERA MILLET, M. L.; GONZÁLEZ PENA, M. L.; HERNÁNDEZ PRIETO, M. A.; MÍNGUEZ MORALES, J. A. y PAZ PERALTA, J. A. 1988: *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). III El Instrumentum Domesticum de la "Casa de los Delfines"*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, M y PAZ PERALTA, J.A. (coords.) 2003: *Museo de Zaragoza. Guía*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- BELTRÁN LLORIS, F.; MARTÍN-BUENO, M. y PINA POLO, F. (dirs.) 2000: *Roma en la cuenca media del Ebro*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. 1951: "Exploraciones del Seminario de Arqueología en una casa romana", *Caesaraugusta* 1: 142-143
- 1952: "Una casa romana en Zaragoza", en VV.AA.: *II Congreso Nacional de Arqueología*. Actas (Madrid, 1951). Institución Fernando el Católico. Zaragoza: 439-450.
- 1953: "Una casa romana en Zaragoza", *Caesaraugusta* 3: 27-37.
- 1957: "Excavaciones arqueológicas en Fuente de Ebro (Zaragoza)", *Caesaraugusta* 9: 87-103.
- 1968: "Memoria de las actividades de la Delegación de Excavaciones Arqueológicas del Distrito Universitario de Zaragoza en el curso 1964-65", *Noticiario Histórico Arqueológico* 10-12: 318-327.
- 1977: "Excavaciones arqueológicas de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza), 1973", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 5: 62-68.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ANDREU PINTADO, J. 2011: "Las excavaciones arqueológicas de Los Bañales", en J. Andreu (ed.): *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza): entre la historia, la arqueología y la historiografía*, *Caesaraugusta* 68, Zaragoza: 101-159.
- BENABOU, M. 1976: *La résistance africaine à la romanisation*, Maspero, París.
- BENDALA GALÁN, M. 1976: *La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- 2006: "Hispania y la 'romanización'. Una metáfora: ¿Crema o menestra de verduras?", *Zephyrus* 59: 289-292.

Bibliografía

- BEYEN, H. G. 1928: *Ueber Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*, Martinus Nijhoff, La Haya.
- 1951: "The workshops of the Fourth Style at Pompeii and its neighbourhood", *Mnemosyne* 4.3-4: 235-257.
- 1960: *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, Martinus Nijhoff, La Haya.
- 1965: "Pompeiani stili", en VV.AA.: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale* IV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma: 414-425.
- BIANCHI BANDINELLI, R. 1970: *Rom das Zentrum der Macht*, C. H. Beck, Múnich.
- BIEBER, M. 1961: *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton University Press, Princeton.
- BIENES, J. J. 2010: "Excavación en la ciudad romana de Los Bañales", en *Plan de Investigación. Yacimiento de los Bañales. Fase II. Campaña 2009*. Memoria de Excavación inédita entregada a la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón, Zaragoza: 16-34.
- BLANC, N. 1983: "Les stucateurs gallo-romains à travers les sources écrites", en A. Barbet (coord.): *La Peinture murale romaine dans les provinces de L'Empire*. Journées d'étude de Paris (Paris, 23-25 septembre 1982), B.A.R., Oxford: 315-335.
- 1995: "Stuc et peintures: rencontres", en *Actes des séminaires de l'Association Française pour la Peinture Murale Antiquae* (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992), Revue Archéologique de Picardie numero spécial 10, Amiens: 11-15.
- 2008: "Stuc et Paysage(s)", en *Peinture et mosaïque Séminaire à l'ENS* (27 novembre 2008), Paris: 1-27.
- BLANC, N. y GURY, F 1986: "Eros/Amor, Cupido", en H. C. Ackermann y J.R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] III, Artemis, Zúrich-Múnich: 952-1049.
- 1987: "Schémas italiens, schémas locaux: la représentation des amours dans la peinture provinciale", en A. Barbet (dir.): *La peinture murale antique: restitution et iconographie*. Actes du IXe séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antiquae (Paris, 27-28 avril 1985), Editions de la Maison des sciences de l'homme, París: 33-45.
- BLANCO MORTE, A. y CEBOLLA BERLANGA, J. L. 1993: "Excavación arqueológica del terreno denominado U. A-1 por el Plan Especial de la

Bibliografía

- plaza de San Antón de Zaragoza situado entre las calles de Murallas, Danzas, Prudencia y Salduba. Zaragoza. Casco Histórico”, *Arqueología Aragonesa*: 181-186.
- BLANCO MORTE, A. y CEBOLLA BERLANGA, J. L. 1997: “Intervención arqueológica en el solar de calle Manuela Sancho nº23 Zaragoza. Casco histórico”, *Arqueología Aragonesa*: 205-208.
- BLANCHET, A. 1913: *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*, E. Lerroux, París.
- BLANCKENHAGEN, P. H. V. y ALEXANDER, C. 1962: *The paintings from Boscotrecase*, F. H. Kerle, Heidelberg.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (dir.): *Augusta Emerita*. Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bimilenario de Mérida (Mérida, 16-20 de noviembre de 1975), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- BLECH, M. y RODRÍGUEZ OLIVA, P. 1991: “Fragmente römischer Wandmalerei vom Cerro de los Infantes, Pinos Puente, Granada, im Museo Arqueológico de Málaga”, en *4. Internationales Kolloquium Zur römischen Wandmalerei (Köln, 20-23 september 1989)*, *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, Berlín: 177-182.
- BOARDMAN, J. 1988: “Herakles in various non-narrative roles”, En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] IV, Artemis, Zúrich-Múnich: 796-827.
- 1990: “Herakles and Dionysos/Bacchus/satyrs”, en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] V, Artemis, Zúrich-Múnich: 154-160.
- BOGARES, J. E. A. 1955: *The gallo romeinse tempels te Elst in the Over-Betuve*, Staatsdrukkerij-en Uitgeverijbedrijf, La Haya.
- BONFANTE WARREN, L. 1973: “Roman costumes. A glossary and some etruscan derivations”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1.4: 584-614.
- BORDA, M. 1958: *La pittura romana*, Società Editrice Libreria, Milán.
- BORGARD, P. (dir.) 1996: *La maison urbaine d'époque romaine en Gaule Narbonnaise et dans les provinces voisines*. Actes du colloque (Avignon, 11-13 novembre 1994), Service d'archéologie du conseil générale de Vaucluse, Aviñón.
- BORHY, L. 2004: “Horae, Andromeda und Pegasos: Die kosmologie des Deckengemäldes aus Brigetio (FO: Komárom/Sony-Vásártér)”, en L. Borhy: *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque

Bibliografia

internacional de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 233-244.

- BOUET, A. (coord.) 2008: *D'Orient et d'Occident. Mélanges offerts à Pierre Aupert*, Ausonius Éditions, Burdeos.
- BOULARD, M. 1907: "Peintures murales et mosaïques de Délos", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 14.1-2: 7-214.
- BOUSSIGUES, M. 1878: "Peinture murale de Vienne", *Gazette Archéologique* 4: 156-159.
- BOYCE, K. G. 1937: "Corpus of the lararia of Pompeii", *Memoirs of the American Academy in Rome* 14: 7-110.
- BRAGANTINI, I. 1981: "Tra il III e il IV stile: ipotesi per una identificazione di una fase della pittura pompeiana", en I. Baldassarre (coord.): *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (Roma, iuglio-settembre; Pompei, ottobre, 1981), Multigrafica, Roma: 106-118.
- 1991a: "Casa detta di *Trebius Valens* (III 2, 1)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 341-391.
- 1991b: "Casa V 4, 3", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 1047-1054.
- 1993a: "Casa delle Amazzoni (VI 2, 14)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 168-197.
- 1993b: "Casa d'Ercole (VI 7, 6)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 372-388.
- 1993c: "Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)". En G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 860-1004.
- 1993d: "Casa di Meleagro (VI 9,2.13)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 660-818
- 1994: "Casa (VI 14, 37)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 372-375
- 1995: "Problemi di pittura romana", *Annali di Archeologia e Storia Antica* 2: 175-197.

Bibliografía

- BRAGANTINI, I. 1996: "Casa di Sirico (VII 1, 25-47)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici VI*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 228-353.
- 1997: "Casa di Trittolemo (VII 7, 5)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici VII*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 232-257.
- 2004: "Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana", *Journal of Roman Archaeology* 17: 131-145.
- 2006: "Il culto di Iside e l'egittomania antica in Campania", en S. De Caro (dir.): *Egittomania. Iside e il misterio*. Catalogo della mostra (Napoli, 12 ottobre 2006-26 febbraio 2007), Electa, Milán: 159-167.
- 2007: "La circolazione dei temi e dei sistema decorativi: alcune osservazioni", en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 21-26.
- 2010: "Tra Ercolano e Pompei: il sistema decorativo della casa", en L. Chioffi (ed.): *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 4-5 diciembre 2008), Università di Napoli L'Orientale, Nápoles: 281-298.
- BRAGANTINI, I. y DE VOS, M. 1982: *Museo Nazionale Romano. Le Pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Luca editore, Roma.
- BRAGANTINI, I. y PIRELLI, R. 2006-2007: "Osservazioni sul fregio della Villa romana della Farnesina", *Annali di Archeologia e Storia Antica* 13-14: 221- 231.
- BRAGANTINI, I. (dir.) 1981-1986: *Pitture e Pavimenti di Pompei*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma.
- BRAGANTINI, I.; SAMPAOLO, V. y SPINA, L. (dirs.) 2009: *La pittura pompeiana*, Electa, Nápoles.
- BRAUND, D. y GILL, CH. (eds.) 2003: *Myth, history and culture in republican Rome: studies in honour of T. P. Wiseman*, University of Exeter Press, Exeter.
- BROILLET-RAMJOUÉ, E. y BUJARD, S. 2011: "Fenêtre ou la quatrième dimension de la paroi", en C. Balmelle; H. Eristov y F. Monier (dirs.): *Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Mosaïque, peinture, stuc*. Actes du colloque international (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008), Aquitania supplément 20, Burdeos: 579-593.

Bibliografía

- BRUNEAU, PH. 1984: "Les mosaïstes antiques, avaient-ils des cahiers de modèles ?", *Revue Archéologique. Nouvelle Serie* 2: 241-272.
- BRUNO, V. J. 1969: "Antecedents of the Pompeian First Style", *American Journal of Archaeology* 73.3: 305-317.
- BUENO RAMÍREZ, P. y DE BALBÍN BEHRMAN, R. (coords.) 1999: *II Congreso de Arqueología Peninsular* (Zamora, 24-27 septiembre, 1996), Fundación Rei Alfonso Henriques, Zamora.
- BULLO, S. y GHEDINI, F. (eds.) 2003: *Amplissimae atque ornatissimae domus* (Aug. civ., II, 20, 26). *L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, Quasar, Roma.
- BURILLO, F. 1986: *Aproximación diacrónica a las ciudades antiguas del valle Medio del Ebro*, Colegio Universitario de Teruel, Teruel.
- 1988: "Bilbilis: un nuevo planteamiento para la ubicación de la ciudad celtibérica", en *Celtíberos*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza: 55-57.
- 1991: "Introducción a las fortificaciones de época ibérica en la margen derecha del valle medio del Ebro", en N. Molist y E. Sánchez (coord.): *Fortificacions: la problemàtica de l'ibèric ple: (segles IV-III a.C.)*. Simposi internacional d'Arqueologia ibèrica (Manresa, 6-8 desembre 1990), Centre d'estudis del bages-Societat catalana d'Arqueologia, Manresa: 37-53.
- 1998: *Los celtiberos. Etnias y estados*, Crítica, Barcelona.
- 2006: "La ciudad estado de Segeda I", en F. Burillo (ed.): *Segeda y su contexto histórico. Entre Catón y Nobilior (195 al 153)*. Homenaje a Antonio Beltrán Martínez, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza: 203-240.
- BURILLO, F. (ed.) 2006: *Segeda y su contexto histórico. Entre Catón y Nobilior (195 al 153)*. Homenaje a Antonio Beltrán Martínez, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, Zaragoza.
- BURILLO, F. y OSTALÉ, M. 1983-84: "Sobre la situación de las ciudades de Bilbilis y Segeda", *Kalathos* 3-4: 297-309.
- BURNAUD, Y. y BERTAUX, J. P (dirs.) 1983: *Études d'architecture gallo-romaine*, Presses universitaires de Nancy, Nancy.
- BÜTTNER, S. y COUTELAS, A. 2011: "Mortiers de chaux et décors architecturaux en Gaule de l'Anquité au haut Moyen Âge", en C. Balmelle; H. Eristov y F. Monier (dirs.): *Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Mosaïque, peinture, stuc*. Actes

Bibliografía

du colloque international (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008), Aquitania supplément 20, Burdeos: 663-673.

CABALLERO CASADO, C. 1998: "Un decálogo para proponer la ubicación de *Arcobriga* en Monreal de Ariza (Zaragoza)", *El miliario extravagante* 64: 2-5.

-1999: "Reinterpretación arquitectónica del pretorio de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 17: 97-113.

-2003: *La ciudad y la romanización de la Celtiberia*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

CABRÉ AGUILO, J. 1925: "Los bronce de Azaila", *Archivo Español de Arte y Arqueología* 3: 297-315.

CAGIANO DE AZEVEDO, M. 1961: "Technique della pittura murale antica", en VV.AA.: *Atti del VII Congresso Internazionale de Archeologia Classica* (Roma-Naples, 1959), L'Erma di Bretschneider, Roma: 145-153.

CALLEJA, J. D. 1899: "Compluto Romana", *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 3: 177-187

CAMPOS CARRASCO, J. M.; VERA REINA, M.; RODRÍGUEZ ACHUTEGUI, C. N. y FERNÁNDEZ RUIZ, R. 1991: "La edificación privada romana en *Hispalis*: análisis y descripción de la casa de la Calle Guzmán el Bueno nº 6-8 (Sevilla)", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 313-318.

CAMPS CAVA, E. 1960: "La Plana de Guissona, una comarca arqueológica", *Ilerda* 24: 41-51.

CANCELA y RAMÍREZ DE ARELLANO, M. L. 2000: "El mundo funerario", en F. Beltrán; M. Martín-Bueno y F. Pina (dirs.): *Roma en la cuenca media del Ebro*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: 154-160.

CANCIANI, F. 1984: "Minerva", en C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] II, Artemis, Zürich-Múnich: 354-415.

CANCIK, H.; SCHENIDER, H.; SALAZAR, C. F. y VON PAULY, A. F. (eds.) 2002: *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the ancient world*, Brill, Leiden.

CÁNOVAS UBERA, A. 1999: "Un nuevo proyecto arqueológico en *Colonia Patricia Corduba*. La pintura mural", *Anales de Arqueología Cordobesa* 10: 161-175.

Bibliografía

- CÁNOVAS UBERA, A. 2000: "Avance sobre el estudio de la decoración pictórica de la Villa de El Ruedo (Almendingilla, Córdoba)". En T. Nogales Basarrate (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional (Mérida, septiembre 1996), Museo Nacional de Arte Romano, Mérida: 101-112.
- 2006: "Las pinturas romanas de la villa de El Ruedo, Almendingilla, Córdoba: planteamiento metodológico y primeros resultados", *Antiquitas* 11-12: 279-287.
- 2007: "Las pinturas de la Avda. del Gran Capitán 5 (Córdoba)", en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 241-246.
- 2014: "La decoración pictórica de la casa del Parque Infantil de tráfico de Córdoba", en N. Zimmermann (ed.): *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil? Actas del XI Internationales Kolloquium der l'Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010)*: En prensa.
- CÁNOVAS UBERA, A. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 2007: "Las Musas de Gades (Cádiz, España)", en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 487-490.
- CANTOS, A. 2000: "La terra sigillata en el foro de Caesaraugusta", *Salduie* 1: 203-240.
- CARANDINI, A. y SETTIS, S. 1979: *Schiavi e padroni nell'Etruria romana: la Villa di Settefinestre dallo scavo alla mostra*, De Donato, Bari.
- CARCOPINO, J. 1939: *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Hachette, París.
- CARETTONI, A. 1983: *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Zabern, Mainz am Rhein.
- CARRIÓN MASGRAU, I. 1992a: "Un tema recurrente de la pintura mural romana en el Museo de Ampurias", en J. L. Jiménez (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en Hispania*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 81-86.

Bibliografía

- CARRIÓN MASGRAU, I. 1992b: "La pintura mural", en M. Mayer (dir.): *Roma a Catalunya*, Institut Català d'Etudis Mediterranis, Barcelona: 160-161.
- CARRIÓN MASGRAU, I. y GRANADOS GARCÍA, O. 1995: "Pintura figurada en una domus de *Barcino*", en D. Scagliarini Corlàita (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*. Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Bologna, 20-23 settembre 1995), CLUEB, Bologna: 179-181.
- CARRIÓN MASGRAU, I. y SANTOS RETOLAZA, M. 1993: "Étude préliminaire de la maison 2B d'*Emporiae*: programmes décoratifs et phases constructives", en E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden: 103-110.
- 1995: "L'Architecture et le décor du secteur de l'*atrium* de la maison 2b d'Ampurias (Espagne)", en Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992), Revue Archéologique de Picardie numero spécial 10, Amiens: 111-118.
- CASABONA SEBASTIÁN, J. F. 1991: "La excavación de la Iglesia del Temple de Zaragoza", *Arqueología Aragonesa*: 275-278.
- CASABONA SEBASTIÁN, J. F. y DELGADO CEAMANOS, J. 1988-1989a: "Excavación arqueológica del solar de C/Fuenclara-C/Candalija", *Arqueología Aragonesa*: 341-344.
- 1988-1989b: "Informe de la exacción del solar de la C/ San Agustín 13-15 (Zaragoza)", *Arqueología Aragonesa*: 349-351.
- CASABONA SEBASTIÁN, J. F. y PÉREZ CASAS, J. A. 1991: "El *forvm* de *Caesaraugusta*", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 17-26.
- CASAS, J. 1989: "Elements arquitectonics i decoratius", en J. Casas (dir.): *L'Olivet d'en Pujol i Els Tolegassos: dos establiments agrícoles d'època romana a Viladamat: (Campanyes de 1982 a 1988)*, Centre d'Investigacions Arqueològiques, Girona: 110-111.
- CASAS, J. (dir.) 1989: *L'Olivet d'en Pujol i Els Tolegassos: dos establiments agrícoles d'època romana a Viladamat: (Campanyes de 1982 a 1988)*, Centre d'Investigacions Arqueològiques, Girona.
- CASTAÑER, P.; ROURE, A. y TREMOLEDA, J. 1988: "Dioses Lares. El larario de Villauba", *Revista de Arqueología* 89: 50-57.

Bibliografía

- CASTELLANOS GALLO, M. J. 2000: "Restauración de la pintura mural: el ejemplo emeritense", en T. Nogales (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional (Mérida, septiembre 1996), Museo Nacional de Arte Romano, Mérida: 55-65.
- CASTILLO PASCUAL, P.; ESPINOSA RUIZ, U.; CINCA MARTÍNEZ, J. L.; LUEZAS PASCUAL, R. A.; GÓMEZ SEGURA, E. y BARENAS, R. 2011: *Historia de Calahorra. Edad Antigua*, Amigos de la historia de Calahorra, Calahorra.
- CASTRIOTA, D. 1995: *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton University Press, New Jersey.
- CAVASSA, L.; DELAMARE, F. y REPOUX, M. 2010: "La fabrication du bleu égyptien dans les champs phlégréens (Campanie, Italie) durant le Ier siècle de notre ère", en P. Chardron-Picault (dir.): *Aspects d'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain*. Actes du colloque international d'Autum (Autum, 20-22 septembre 2007), Editions Revue Archeologique de l'Est supplément 28, Dijon: 235-249.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. 1832: *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Imprenta de D. Miguel de Burgos, Madrid.
- CEBOLLA BERLANGA, J. L. 1994a: "Excavación arqueológica del solar de calle Coso 171. Zaragoza. Casco histórico", *Arqueología Aragonesa*: 269-273.
- 1994b: "Excavación arqueológica del solar de calle Predicadores 12-16. Zaragoza. Casco histórico", *Arqueología Aragonesa*: 281-285.
- CEBOLLA BERLANGA, J. L. y BLANCO MORTE, A. 1991: "Excavación del solar de la calle Coso 168-170 y calle San Agustín 3 (Zaragoza)", *Arqueología Aragonesa*: 257-262.
- CEBOLLA BERLANGA, J. L. y NOVELLÓN MARTÍNEZ, C. 1994: "Excavación arqueológica de los solares de calle Gavín nº8-10 y calle Palafox nº17-19-21. (Zaragoza, Casco Histórico)", *Arqueología Aragonesa*: 275-280.
- CEBOLLA BERLANGA, J. L. y ROYO GUILLÉN, J. I. 2006: "*Bilbilis I: una nueva ciudad celtibérica bajo el casco histórico de Calatayud*", en F. Burillo (ed.): *Segeda y su contexto histórico. Entre Catón y Nobilior (195 al 153)*. Homenaje a Antonio Beltrán Martínez, Diputación Provincial de Zaragoza, Mara: 281-290.
- CEBRIÁN, FERNÁNDEZ, R. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2004: "Un techo pintado en la *domus* de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Saelices, Cuenca, *Conventus Carthaginensis*)", en L. Borhy: *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale

Bibliografía

pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 137-146.

CESARETTI, C. y RAVARA MONTEBELLI, C. 2004: "Il tema decorativo dei 'picoli animali su elementi vegetali'", *Ocnus* 12: 63-76.

-2007: "La trasmissione del tema decorativo dei 'picoli animali su elementi vegetali'. Analisi e confronti nella Villa di Poppea, nella Villa di Arianna e nella Casa del Centenario", en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 327-330.

CHARDRON-PICAULT, P. (dir.) 2010: *Aspects d l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain*. Actes du colloque international d'Autum (Autum, 20-22 septembre 2007), Editions Revue Archeologique de l'Est supplément 28, Dijon.

CHASSEIGNE, L.; MAGALLÓN BOTALLA, M. A. y SILLIÈRES, P. 2013: "Le territoire de la cité de *Labitolosa*", en M. A. Magallón y P. Sillières (eds.): *Labitolosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*, Ausonius, Burdeos: 31-68.

CHIOFFI, L. (ed.) 2010: *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 4-5 dicembre 2008), Università di Napoli L'Orientale, Nápoles.

CIRALLO, A. y DE CAROLIS, E. (dirs.) 1999: *Homo Faber. Natura, scienza e técnica nell-antica Pompei*, Electa. Milán.

CISNEROS CUNCHILLOS, M. 1998: "El empleo privado de mármol en el valle del Ebro: la *Colonia Victrix Iulia Lepida/Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza)", *Caesaraugusta* 74: 13-36.

CISNEROS CUNCHILLOS, M. y LAPUENTE MERCADAL, M. P. 1992: "El análisis petrológico de los morteros y su interés arqueológico", en J. L. Jiménez (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en Hispania*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 75-80.

CISNEROS CUNCHILLOS, M. y MARTÍN-BUENO, M. 1994: "El empleo del mármol en el *Municipium Augusta Bilbilis*", en VV.AA.: *La ciudad en el mundo romano*. Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Tarragona, 5-11 de septiembre de 1993), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona: 107-108.

Bibliografía

- CLARIANA, J. F.; CLEMENTE, M.; JÁRREGA, R. y JUHÉ, E. 1991: "Aportación al estudio de la arquitectura doméstica de *Iluro* (Mataró)", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 49-55.
- CLARKE, J. R. 1985: "Relationships between floor, wall, and ceilings decoration at Rome and Ostia Antica: some case studies", *Bulletin d'information de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique* 10: 93-103.
- 1987: "The early third style at the Villa of Oplontis", *Mitteilungen des Deutschen archaologischen Instituts. Römische Abteilung* 94: 267-294.
- 1988-1989: "The non-alignment of functional dividers in mosaic and wall painting at Pompeii", *Bulletin d'information de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique* 12: 313-321.
- 1991: *The houses of roman Italy, 100 B.C.-A.D 250. Ritual, space, and decoration*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- 1998: *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.-A.D. 250*, University of California Press, California.
- 2003a: *Art in the lives of ordinary romans. Visual representation and non-elite viewers in Italy, 100 B. C. -A. D. 315*, University of California Press, Londres.
- 2003b: *Roman Sex: 100 B.C. to A.D. 250*, H. N. Abrams, Nueva York.
- 2010a: "Model-book, outline-book, figure-book: new observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting", en I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles: 203-214.
- 2010b: "The Oplontis Project (2005-2008)", en A. Coralini (ed.): *Vesuviana: Archéologie a confronto*. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008), Ante Quem, Bolonia: 427-430.
- CLYTI-BAYLE, C. 1990: "Peintures murales romaines inédites de Gironde", *Aquitania* 7: 95-117.
- COLINART, S. y MENU, M. (eds.) 1998: *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Égypte Ancienne*. Actes de la Table Ronde (Ravello, 20-22 mars 1997), Edipuglia, Bari.

Bibliografía

- COLLIGNON, M. 1877-1919: "Cupido", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* I.2, Hachette, París: 1595-1611.
- COLONNA, G. 1984: "Athenea/Minerva", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] II, Artemis, Zúrich-Múnich: 1050-1074
- CORALINI, A. (ed.) 2010: *Vesuviana: Archéologie a confronto*. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008), Ante Quem, Bologna.
- CORRAL DÍAZ, R. 2002-2002: *Estudio arqueológico de la domus de la Calle Añón de las pinturas del triclinio dionisiaco*, Zaragoza, Informe inédito.
- 2003: "El triclinio espacio de convivencia", en M. Beltrán y J. A. Paz (coords.): *Museo de Zaragoza. Guía*, Gobierno de Aragón, Zaragoza: 150-153.
- CORRAL DÍAZ, R. y FUMEGA RIVEIRO, A. 1999: "Algunos conjuntos de pintura mural romana de *Asturica Augusta*", *Lancia* 3: 73-102.
- CORRALES, A. 2002: "El ámbito doméstico como espacio de culto", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 24: 236-274.
- CORSWANDT, I. 1982: *Oscilla, untersuchungen zu einer römischen Reliefgattung*, Wasmuth, Berlín.
- CORTÉS VICENTE, A. (2009): *L'Arquitectura domèstica de les ciutats romanes de Catalunya*, Tesis doctoral, Universidad de Tarragona.
- COUAPPEL, J. J.; DELAVAL, A. y GOBIN, M. C. (coords.) 1995: *Architecture et jardins*. Actes du colloque (Getigné, 19-20 juin 1992), Loire-Atlantique, Nantes.
- CREMADES GARCÍA, P. y DONATO LAHIGERA, M. 2004: "Intervención sobre el techo de la Casa de los Delfines", *Kausis* 1: 15-22.
- CRESPO VERGARA, R. y REQUEJO SUEIRO, D. 2008: "Intervenciones de conservación-restauración en la *Domus* del Ninfeo del yacimiento de *Bilbilis*", *Kausis* 5: 28-30.
- CROISILLE, J. M. 1965: *Les natures mortes campaniennes; répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée national de Naples, de Pompéi, Herculaneum et Stabies*, Latomus, Bruselas.
- 2005: *La peinture romaine*, Picard, París.
- 2010: *Paysages dans la peinture romaine*, Picard, París.

Bibliografía

- COUTELAS, A. 2006: "Les couches de finition dans les supports de peintures murales en Gaule romaine", *Dossiers d'Archéologie* 318: 80-81.
- CUADRADO y NIETO, J. M. 1886: "Aragón", en D. Cortezo (ed.): *España, sus Monumentos y Artes, Naturaleza e Historia*, Establecimiento Tipográfico "Arte y Letras", Barcelona: 571-589.
- CURTIS, R. I. (ed.) 1988: *Studia Pompeiana & Classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski*, Orpheus Publishing, Nueva York.
- CURTIUS, L. 1929: *Die Wandmalerei Pompejis; eine Einführung in ihr Verständnis*, E. A. Seemann, Leipzig.
- DACOS, N. 1968: "Fabullus et l'autre peintre de la *Domus Aurea*", *Dialoghi di Archéologia* 2: 210-226.
- DAREMBERG, CH. y SAGLIO, E. (eds.) 1877-1919: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette, París
- DARMON, J. P. 1985: "La fonction du décor domestique romain: reflexions sur les aperçus de Karl Schefold", en A. Barbet (coord.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983), B.A.R., Oxford: 137-140.
- DARMON, J. P. y REBOURG, A. (eds.) 1994: *La mosaïque gréco-romaine IV*. IVe Colloque International pour l'Etude de la Mosaïque Antique (Trèves, 1984), Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique, París.
- DAUDRY, D. (ed.) 2007: Actes du XIe Colloque sur les Alpes dans l'Antiquité de la Société Valdôtaine de Préhistoire et d'Archéologie (Chamsec-Val de Bagnes-Valais-Suisse, 15-17 septembre 2006), Bulletin d'études préhistoriques et archéologiques alpines, Aosta.
- DAVEY, N. y LING, R. J. 1982: *Wall Painting in Roman Britain*, Society for the Promotion of Roman Studies, Londres.
- D'AMBROSIO A. y BORRIELLO, M. 2001: *Arule e bruciaprofumi fittili da Pompei*, Electa, Nápoles.
- D'AMORE, L.; ALLROGGEN-BEDEL, A.; BARBET, A.; BLANC, N.; STELLA PISAPIA, M. y MINIERO, P. 1983: "Premier rapport sur l'étude de la Villa San Marco à Stabies", *Mélanges de l'École française de Rome* 95.2: 909-936.
- DE BALANDA, E. y URIBE ECHEVERRÍA, A. (dirs.) 2001: *Jeunesse de la Beauté. La peinture romaine antique*, Ars Latina, París.

Bibliografía

- DE CARO, S. 1987: "Villa rustica in località Petrarò (*Stabiae*)", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* III.10: 5-89.
- DE CARO, S.1991: "Due 'generi' nella pittura pompeiana: la natura morta e la pittura di giardino", en A. De Franciscis; K. Scheforl; A. Laidlaw; V. M. Strocka; U. Pappalardo; G. Cerulli Irelli; E. Simon; W. J. TH. Peters; S. De Caro; F. Zevi. y M. Aoyagí: *La Pittura di Pompei*, Jaca Book, Milán: 257-265.
- 2003: *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*, Electa, Nápoles.
- DE CARO, S. (dir.) 2006: *Egittomania. Iside e il misterio*. Catalogo della mostra (Napoli, 12 ottobre 2006-26 febbraio 2007), Electa, Milán.
- DE CAROLIS, E. 1992: "La pittura di giardino a Ercolano e Pompei", en *Domus, Viridaria, Horti Picti*. Cattalogo della Mostra, Bibliopolis, Nápoles: 29-38.
- DE FRANCISCIS, A.; SCHEFORLD, K.; LAIDLAW, A.; STROCKA, V. M.; PAPPALARDO, U.; CERULLI IRELLI, G.; SIMON, E.; PETERS, W. J. TH.; DE CARO, S.; ZEVI, F. y AOYAGÍ, M. 1991: *La Pittura di Pompei*, Jaca Book, Milán.
- DE KIND, R. E. L. B. y DE MOLS, J. H. 1990: "Recent finds of roman wall-painting on the Bank of the RiverWaal at Nijmegen (the Netherlands)", en *La peinture murale romaine dans les provinces du Nord*. Actes du Xle séminaire (Reims, 30 avril-1 mai 1988), Revue Archéologique de Picardie 1-2, Amiens: 109-112.
- DE LA BANDERA ROMERO, M. L. y CHAVES TRISTÁN, F. (eds.) 1994: *Métodos analíticos y su aplicación a la Arqueología*, Gráficas Sol, Écija.
- DE LA BARRERA ANTON, J. L. 1995: "El trabajo estucado en *Augusta Emerita*: los grandes frisos de la casa romana del 'Solar del Museo' (Mérida)", *Extremadura Arqueológica* 5: 221-233.
- DE LA CANAL, J. 1836: *España Sagrada XLVI*, Madrid.
- DE MARCHI, A. 1975: *Il culto privato di Roma antica*, U. Hoepli, Milán.
- DE MOL, J. H. A. C. 1991: "Some Remarks on Proportions in Fourth Style Wall-Paintings in Pompeii", en *4. Internationales Kolloquium Zur römischen Wandmalerei* (Köln, 20-23 september 1989), *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24: 159-163.
- DE PALOL, P. 1994: *Clunia. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones*, Diputación Provincial, Burgos.

Bibliografia

- DE SALVIA, F. 1999: "Su una interpretatio pompeiana del motivo di 'Horo sui cocodrilli'", *Rivista di Studi Pompeiani* 10: 131-140.
- DE VILLESFOSSE, H. 1877-1919: "Pes", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* IV.1, Hachette, París: 419-421.
- DE VOS, A. 1990: "Caupona (I 2, 20-21)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 47-48.
- 1991: "Casa di L. Caeciulus Iucundus (V 1,26)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 574-624.
- DE VOS, M. 1968-1969: "Due monumenti di pittura postpompeiana a Roma", *Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma* 81: 149-172.
- 1975a: "Pitture e mosaico a Solunto", *Bulletin Antieke Beschaving* 50: 195-224.
- 1975b: "Scavi Nuovi sconosciuti (I II, 14; I II, 12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri", *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 37: 47-85.
- 1976: "Scavi Nuovi sconosciuti (I.9.13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 38: 37-75.
- 1977: "Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi proveniente dalle macerie del terremoto del 62 d.C. a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 39: 29-47.
- 1980: *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Brill, Leiden.
- 1981: "La bottega di pittori de Castricio", en I. Baldassarre (coord.): *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (Roma, luglio-settembre; Pompei, ottobre, 1981), Multigrafica, Roma: 119-130.
- 1982: "Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti", *Mitteilungen des Deutschen archaologischen Instituts. Römische Abteilung* 89: 315-352.
- 1990: "Casa del Citarista (I 4, 5-25)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* I Istituto della Enciclopedia Italiana Roma: 117-177.

Bibliografía

- DE VOS, M. 1991: "Casa di D Octavius Quartio", en G. Pugliese (dir.) 1990-2003: *Pompei. Pitture e Mosaici II*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 42-111.
- DE VOS, M. y A. 1979: "Die Wanddekorationen der Stabianer Thermen", en H. Eschebach: *Die Stabianer Thermen in Pompeji. Denkmäler antiker Architektur*, Deutsches archäologisches Institut, Berlín.
- DE VOS, M.; DONATI, F.; FENTRESS, E.; FILIPPI, R.; PANERAL, C.; PAOLETTI, M. L. y PYE, E. 1982: "A painted *oecus* from settenestre (Tuscany): excavation, conservation and analyses", en J. Liversidge (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R., Oxford: 1-32.
- DEL ARCO GARAY, R. 1942: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huesca*, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- DEL PINO DÍAZ, C. 2004: *Pintura mural: Conservación y Restauración*, Inversiones editoriales dossat, Madrid.
- DEL REAL IZQUIERDO, B. 2004: "La *domus* romana de la C/ San Agustín nº 5-7 de Zaragoza", *Kausis* 2: 20-22.
- DEFENTE, D. 1987: "Peintures murales romaines de Soissons", En *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande 43*. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 167-180.
- 1990: "Représentations figurées de quelques sites en Picardie", en *La peinture murale romaine dans les provinces du Nord*. Actes du XIe séminaire (Reims, 30 avril-1 mai 1988), *Revue Archéologique de Picardie* 1-2, Amiens: 41-73.
- 1991: "Nouvelles trouvailles au Château Albâtre à Soissons", en *4. Internationales Kolloquium Zur römischen Wandmalerei* (Köln, 20-23 september 1989), *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24: 239-253.
- DELAMARE, F. 1982: "L'étude colorimétrique et physico-chimique des couches picturales murales: problèmes et méthodes", *Revue d'Archéométrie* 6: 61-71.
- 1983a: "Les peintures murales romaines de l'Acropole de Lero. Etude physico-chimique et colorimétriques des fonds verts et des blancs", *Revue d'Archéométrie* 7: 71-83.
- 1983b: "Les peintures murales de l'Acropole de Lero. Etude physico-chimique et colorimétrique des rouges et des violets d'hématite", *Revue d'Archéométrie* 7: 85-111.

Bibliografía

- DELAMARE, F. 1984: "Analyse des couches picturales", *Histoire et archéologie. Les Dossiers* 89: 90-92.
- 1987a: "Les pigments à base d'oxydes de fer et leur utilisation en peinture pariétale et murale", en F. Delamare; T. Hackens y B. Helly (eds.): *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Centre universitaire Européen pour les biens culturels, Ravello: 333-344.
- 1987b: "Les terres vertes et leur utilisation en peinture murale romaine", en F. Delamare; T. Hackens y B. Helly (eds.): *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Centre universitaire Européen pour les biens culturels, Ravello: 345-373.
- 1987c: "Vision et mesure de la couleur", en F. Delamare; T. Hackens y B. Helly (eds.): *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Centre universitaire Européen pour les biens culturels, Ravello: 195-222.
- 1997: "Sur les processus physiques intervenant lors de la synthèse du bleu égyptien. Réflexion à propos de la composition de pigments bleus gallo-romains", *Revue d'Archéométrie* 21: 103-119
- 1998: "Le bleu égyptien, essai de bibliographie critique", en S. Colinart y M. Menu (eds.): *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Égypte Ancienne*. Actes de la Table Ronde (Ravello, 20-22 mars 1997), Edipuglia, Bari: 143-162.
- DELAMARE, F. y L.; GUINEAU, B. y ODIN, G. 1990: "Couleur, nature et origine des pigments verts employés en peinture murale gallo-romaine", en VV.AA.: *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du CNRS, Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie, CNRS, Paris: 103-116.
- DELAMARE, F.; HACKENS, T. y HELLY, B. (eds.) 1987: *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Centre universitaire Européen pour les biens culturels, Ravello.
- DELGADO CEAMANOS, J. 1991a: "Informe de la excavación del solar sito en la C/Arpa, 3. Zaragoza", *Arqueología Aragonesa*: 283-288.
- 1991b: "Informe de la excavación realizada en el solar sito en la calle Predicadores 88-90. Zaragoza", *Arqueología Aragonesa*: 289-292.
- 1991c: "Informe de la excavación de los solares sitios en la calle Predicadores, 92-94, Zaragoza", *Arqueología Aragonesa*: 293-295.

Bibliografía

- DELGADO CEAMANOS, J.; DE SUS GIMÉNEZ, M. L. y PÉREZ CASAS, J. A. 1994: "Informe de la excavación arqueológica del solar de la calle Santa Cruz nº6 (Zaragoza)", *Arqueología Aragonesa*: 275-288.
- DELIVORRIAS, A.; BERGER-DOER, G. y KOSSATZ-DEISSMANN, A. 1984: "Aphrodite", en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] II, Artemis, Zúrich-Múnich: 2-151.
- DEMARGNE, P. 1984: "Athenea", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] II, Artemis, Zúrich-Múnich: 955-1044
- DESBAT, A. 1984: *Les fouilles de la rue des Farges à Lyon, 1974-1980*, Groupe lyonnais de recherche en archéologie gallo-romaine, Lyon.
- DESCOEUDRES, J. P. 1996: "Casa dei Capitelli Colorati (VII 4,31.51)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 996-1107.
- DI CAPUA, F. 1950: "Sacrii pompeiani", En A. Mauri (ed.): *Pompeiana. Raccolta di studi per il 2º Centenario degli Scavi di Pompei*, G. Macchiaroli, Nápoles: 60-85.
- DI FILIPPO, E. 1997: "Roma". En H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] VIII, Artemis, Zúrich-Múnich: 1051-1053.
- DI PUOLO, M. C. 1993: "Affreschi da Via Genova", *Bulletino Della Commissione Archeologica di Roma* 95: 263-268.
- DÍAZ TRUJILLO, O. y CONSUEGRA CANO, B. 1992: "Pinturas murales romanas en Complutum", en J. L. Jiménez Salvador (ed.) 1992: *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en *Hispania* y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 123-129.
- DICKMANN, J. A. 1998: "Casa dei Postumii (VIII 4, 4-49) e i suoi annessi", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 451-517.
- DOLÇ, M. 1954: "Semblanza arqueológica de Bilbilis", *Archivo Español de Arqueología* 27: 179-210.
- DONATI, A. (dir.) 1998: *Romana Pictura. La pittura romana dale origini all'età bizantina*, Electa, Milán.

Bibliografía

- DOMINGO FRAX, J. J. (coord.) 2005: *Zaragoza, espacio histórico*, Centro de Historia Zaragoza, Zaragoza.
- DOMÍNGUEZ ARRANZ, A. 1973: "Un pavimento *opus signinum* en Velilla de Ebro", *Estudios del Seminario de Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua* 2: 139-150.
- 1991: *Medallas de la Antigüedad. Las acuñaciones ibéricas y romanas de Osca*, Crónica, Huesca.
- 2004: "La expresión del sacerdocio en las monedas cívicas de Hispania: el poder de las imágenes", *Anejos de Archivo Español de Arqueología* 33: 165-183.
- DONATO LAHIGUERA, M. 2004: "Nuevas tecnologías aplicadas a la restauración. Casos prácticos en yacimiento y taller", *Kausis* 2: 36-39.
- DUNBABIN, K. M. D. 1999: *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DRACK, W. 1950: *Die römische Wandmalerei der Schweiz*, Birkhäuser, Basilea.
- 1980: "Neu entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz", *Antike Welt* 4: 3-14; 17-24 y 17-32.
- 1983: "Trouvailles récentes de peintures murales en Suisse trouvées depuis 1950", en A. Barbet (coord.): *La Peinture murale romaine dans les provinces de L'Empire*. Journées d'étude de Paris (Paris, 23-25 septembre 1982), B.A.R., Oxford: 9-25.
- 1988: *Pittura parietale romana dalla Svizzera*, Fondazione Pro Helvetia, Mendrisio.
- DUCATI, P. 1942: *Pittura etrusca-italo-greca e romana*, Istituto geográfico de Agostini, Novara.
- DUMASY, F. 1984: "Les peintures de la villa du Liégeaud a la Croisille-Sur-Briance (Haute-Vienne)", en A. Barbet y Y. Burnand (dir.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de Limoges (1980), Sarrebourg (1981), Nancy (1984), Presses universitaires de Nancy, Nancy: 13-24.
- DUPRÉ I RAVENTÓS, X. y REMOLÁ VALLVERDÚ, J. A. (eds.): *Sordes urbis: la eliminación de residuos en la ciudad romana*. Actas de la reunión (Roma, 15-16 noviembre 1996), L'Erma di Bretschneider, Roma
- DUVAL, P. M. (ed.) 1973: *Hautes Etudes du Monde Gréco-Romain: Recherches d'Archéologie Celtique et Gallo-Romaine*, Librairie Droz, París-Ginebra.

Bibliografía

- EHRHARDT, W. 1987: *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien: von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, P. von Zabern, Mainz.
- 1988: *Casa dell'Orso (VII 2, 44-46)*, Himer, Múnich.
- ELIA, O. 1937: *Monumenti della pittura. La Pittura Ellenistico-Romana. Fasc. III. Pompei. Le pitture della Casa del Citarista*, Fratelli Treves, Milán.
- 1950: "Nota per uno studio della decorazione parietale a Pompei", en A. Mauri (ed.): *Pompeiana. Racolta di studi per il 2º Centenario degli Scavi di Pompei*, G. Macchiaroli, Nápoles: 97-110.
- 1957: *Pitture di Stabia*, Banco di Napoli, Nápoles.
- 1962: "Culti familiari e privati della Campania", en M. Renard (ed.): *Hommages à A. Grenier, Collection Latomus 58*, Bruselas : 559-566.
- 1974: "Nota sul III Estilo Pompeiano", *Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 49: 155-166.
- ELLIS, S. P. 2000: *Roman Housing*, Duckworth, Londres.
- ENGEMANN, J. 1967: *Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, F. H. Kerle Verlag, Heidelberg.
- ERISTOV, H. 1976: "Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbre dans la peinture pompéienne", *Mélanges de l'École française de Rome* 88.2: 705-717.
- 1979: "Corpus des faux-marbres peints à Pompéi", *Mélanges de l'École française de Rome* 91.2: 693-771.
- 1987a: "Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés. A propos du Recueil Milliet", *Revue Archéologique* 1: 109-123.
- 1987b: "Peintures murales provinciales d'époque flavienne", en *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande 43*. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 45-55.
- 1990: "Représentations architecturales du quatrième style en Campanie", en A. Barbet (dir.): *Peinture murale romaine*. Actes du Xe séminaire de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987), AFPMA, Vaison-la-Romaine: 77-82.

Bibliografía

ERISTOV, H. 1994: *Les elements architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style*, École française de Rome, Roma.

-1995: "Habitudes d'ateliers dans les peintures de Paris", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 266-273.

-1999: "Le pitture del quarto stile. Quartier de la piscine", en A. Barbet y P. Miniero (coord.): *La Villa de San Marco à Stabia*, Centre Jean Bérard, Nápoles: 183-239.

ERISTOV, H. y VAUGRAUD, S. 1985: "Peintures murales de la rue de Amyot à Paris", *Cahiers de la Rotonde* 8: 5-68.

ESCHEBACH, H. 1979: *Die Stabianer Thermen in Pompeji. Denkmäler antiker Architektur*, Deutsches archäologisches Institut, Berlín.

ESCUADERO y ESCUDERO, F. y GALVE IZQUIERDO, M. P. 2007: "Edificios de espectáculos", en F. Beltrán (ed.): *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 57-69.

ESCUADERO y ESCUDERO, F.; HERNANDEZ VERA, J. A. y NÚÑEZ MARCÉN, J. 2007: "Arquitectura oficial", en F. Beltrán (ed.): *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 43-56.

ESPINOSA CRIADO, N. y MAGALLÓN BOTALLA, M. A. 2012: "Vías de comunicación", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 142-188.

ESPINOSA RUIZ, A. 1989: "La Villa Joiosa romana", *Revista de Arqueología* 100: 29-36.

ESPINOSA, D.; GARCÍA, J.; GONZÁLEZ, P.; NOTARIO, F. y OLMO, R. (eds.) 2012: *Actas de los Encuentros de Jóvenes Investigadores de Historia Antigua (2010-2011)*, Universidad Complutense, Madrid.

ESCUADERO ESCUDERO, F. 1991: "Las murallas", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 30-32.

ESPOSITO, D. 1999: "La bottegue dei Vetti: vecchi dati e nuove acquisizioni", *Rivista di studi pompeiani* 10: 23-61.

ESTARÁN TOLOSA, M. J. 2012a: "Las estampillas ibérico-latinas K.5.4", *Palaeohispanica* 12: 73-90.

-2012b: "Bilingüismo en las leyendas monetales: una peculiaridad de la numismática hispana y africana", *Antesteria* 1: 349-357.

Bibliografía

- EZQUERRA LEBRÓN, B. 2005: "La ciudad romana de 'La Caridad' (Caminreal, Teruel)", en A. Jimeno; J. I. De la Torre y A. Chaín (dirs.): *Celtíberos: Tras la estela de Numancia*. Exposición, Diputación de Soria, Soria: 205-212.
- FALCÓN Y CERCOS, F. 1905: *Apuntes crítico-históricos de la villa de Gelsa*, Imprenta del hospicio provincial, Zaragoza.
- FATÁS CABEZA, G. 1998: "La historia militar de Aragón en la Edad Antigua: el Ebro y el Pirineo", *Militaria* 12: 15-30.
- FATÁS CABEZA, G. y BELTRÁN LLORIS, M. 1997: *Salduie, ciudad ibérica. Historia de Zaragoza 1*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- FATÁS CABEZA, G. Y BRAVO GUALIS, G. M. 1999: *Diccionario de términos de arte*, Alianza, Madrid.
- FATÁS CABEZA, G. (dir.) 2008: *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- FEMERSDORF, F. (ed.) 1933: *Der römische Gutshof Koln-Mungersdorf*, Walter de Gruyter, Berlín-Leipzig.
- FENOY CAMBERO, E. y TEJERO OLIVÁN, A. 2008: "Arranques de pintura mural: el traspaso a un nuevo soporte", *Kausis* 5: 22-29.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (dir.) 1980-2007: *Gran enciclopedia aragonesa 2*, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 1997: "Estudio de las pinturas murales en la villa romana de la Huerta del Paturro en Portmán", *Anales de prehistoria y arqueología* 13-14: 181-210.
- 1999a: *La villa romana de Portman: programa decorativo-ornamental y otros elementos para su estudio*, Tesis, Murcia.
- 1999b: "Pinturas murales de I estilo pompeyano en Cartagena", *Archivo Español de Arqueología* 179-180: 259-263.
- 1999c: "La pintura mural de la villa romana de los Torrejones (Yecla, Murcia)", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 15: 57-86.
- 2000-2001: "Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises-Alicante)", *Lucentum* 19-20: 215-236.
- 2001: "El programa pictórico de la Casa de la Fortuna", en E. Ruíz (coord.): *La casa romana en Carthago Nova*, Tabularium, Cartagena: 131-138.

Bibliografía

- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.-2002-2003: "Pintura mural de la villa romana de Balazote (Albacete)", *Lucentum* 21-22: 135-162.
- 2003: La pintura mural romana del Cerro del Molinete". En J. M. Noguera Celdrán (ed.): *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerro del Molinete (Cartagena)*, Universidad de Murcia, Murcia: 161-202.
- 2004: "Un techo pintado en la *domus* de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Saelices, Cuenca, *Conventus Carthaginensis*)", en L. Borhy (dir.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 138-146.
- 2007: "Un nuevo ejemplo de personificación de provincia romana en la decoración pictórica de la *Domus* de Terpsícore (Valencia). Un tema iconográfico propio del siglo II d.C.", en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004). Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 461-466.
- 2008: *La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Museo Arqueológico de Murcia, Murcia.
- 2010: "La decoración pictórica del teatro romano de Carthago Nova: pintura versus mármol", en I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles: 707-716.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y OLCINA DOMENECH, M. H. 2006: "La decoración pictórica del posible primer 'Apodyterium' de las termas de Popoilio de 'Lucentum' (Tossal de Manises, Alicante)", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 22: 127-146.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y SUÁREZ ESCRIBANO, L. 2014: "La representación del rapto de Ganímedes en la habitación 3 de la *Domus* de Avinyó (Barcelona): Un *unicum* en la pintura provincial romana", *Quaderns d'Arqueologia i Història de la ciutat de Barcelona* 10: 122-139.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; RIBERA LACOMBA, A. y ÁLVAREZ, M. B. 2014: "Estratigrafía, contextos cerámicos y decoración pictórica. Un modelo de estudio a propósito de la alegoría del Sarno en ámbito vesubiano", en N. Zimmermann (ed.): *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil?* Actas del XI Internationales Kolloquium der l'Association Internationale Pour

Bibliografía

- la Peinture Murale Antique (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010): En prensa.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. 1976: *Carta arqueológica de Alcalá de Henares y su partido*, Colección Universitaria, Torrejón de Ardoz.
- FERNÁNDEZ OCHOA, F.; GIL SENDINO, C. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 2010: "Un *later* pintado de la villa de Veranes (Gijón, España)", en I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles: 735-742.
- FERNÁNDEZ URIEL, P. y ESPINOSA MARTÍNEZ, T. 2007: "Lararios y cultos privados. Algunos aspectos", en L. Hernández Guerra (ed.): *El mundo religioso hispano bajo el Imperio romano: pervivencias y cambios*, Universidad de Valladolid, Valladolid: 101-120.
- FERNÁNDEZ VEGA, P. A. 2003: *La casa romana*, Akal, Madrid.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. y MORILLO CERDÁN, A. 2005: "Ciudades y aglomeraciones secundarias en el norte y noroeste de *Hispania* en época julio-claudia", en P. Sillières (dir.): *L'Aquitaine et l'Hispanie Septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux*. IV colloque Aquitania (Saintes, 11-13 septembre 2003), Editions de la Fédération Aquitania supplément 13, Burdeos: 157-167.
- FERRERUELA GONZALVO, A. y MÍNGUEZ MORALES, J. 2004: "Intervenciones arqueológicas en el yacimiento de La Cabañeta (El Burgo de Ebro, Zaragoza): años 1997-2003", *Kausis* 1: 25-31.
- 2006: "Excavaciones arqueológicas en la ciudad romanorrepública de 'La Cabañeta' (El Burgo de Ebro, Zaragoza): campañas de 2004 y 2005", *Salduie* 6: 331-339.
- FERRERUELA, A.; MESA, J. F.; MÍNGUEZ, J. A. y NAVARRO, M. 2003: "Una inscripción republicana de la sede de una posible corporación en La Cabañeta (El Burgo de Ebro, Zaragoza): nuevos datos sobre la ocupación romana del Valle del Ebro", *Archivo Español de Arqueología* 76: 217-230.
- FINCKER, M.; MAGALLÓN BOTAYA, M. A.; RICO, C. y SILLIÈRES, P. 2013a: "Le seconde phase de monumentalisation urbaine: Les Thermes II", en M. A. Magallón y P. Sillières (eds.): *Labitlosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*, Ausonius, Burdeos: 253-297.
- FINCKER, M.; GUIRAL PELEGRÍN, C.; MAGALLÓN BOTALLA, M. A.; RICO, C. y SILLIÈRES, P. 2013b: "Une *Domus* de la fin du Ier siècle", en M. A.

Bibliografía

- Magallón y P. Sillières (eds.): *Labitolosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*, Ausonius, Burdeos: 298-333.
- FINCKER, M.; GUIRAL PELEGRÍN, C.; MAGALLÓN BOTAYA, M. A.; NAVARRO CABALLERO, M.; RICO, C. y SILLIÈRES, P. 2013c: "La seconde phase de monumentalisation urbaine: la Curie", en M. A. Magallón y P. Sillières (eds.): *Labitolosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*, Ausonius, Burdeos: 213-252.
- FIORE, M. G. 2011: "Le pitture della villa di Traiano ad Arcinazzo Romano: prime ipotesi di ricostruzione ed interpretazione", *Lazio & Sabina* 7: 63-73.
- FIORE, G. M. y MARI, Z. 2003: "Villa di Traiano ad Arcinazzo Romano: risultati di nuovi scavi", *Lazio & Sabina* 1: 39-46.
- FITA COLOMÉ, F. 1884: "Inscripciones romanas de la diócesis de Barbastro", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 4: 211-227.
- FLECHER, J. F. 1984: "Les peintures murales de la villa des Boueix Cujassieux à Rougnat (Creuse)", en A. Barbet y Y. Burnand (dir.): *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de Limoges (1980), Sarrebourg (1981), Nancy (1984)*, Presses universitaires de Nancy, Nancy: 25-37.
- FORNÍS, C.; GÁLLEGO, J.; LÓPEZ BARJA, P. y VALDÉS, M. (eds.) 2010: *Dialéctica histórica y compromiso social: homenaje a Domingo Plácido*, Libros Pórtico, Zaragoza.
- FORTACÍN PIEDRAFITA, J. 1983: "La donación del Diácono Vicente al Monasterio de Asán y su posterior testamento como obispo de Huesca en el siglo VI", *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* 47-48: 7-70.
- FORRER, R. 1927: *Strasbourg-Argentorate préhistorique, gallo-romaine et mérovingien*, ISTRAS, Estrasburgo.
- FOSS, P. W. 1994: *Kitchens and Dining Rooms at Pompeii: The Spatial and Social Relationship of cooking to eating in the Roman Household*, Tesis Doctoral, University of Michigan.
- 1997: "Watchful Lares: Roman household organization and the rituals of cooking and eating", *Journal of Roman Archaeology* supplement 22: 197-218.
- FOUGERES, G. 1877-1919: "Minerva", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* III.2, Hachette, París: 1910-1930.
- FRADIER, G. 1986: *Mosaïques romaines de Tunisie*, Ceres Productions, Túnez. 1986.

Bibliografía

- FRAGAKI, H. 2003: "Représentations architecturales de la peinture Pompéienne. Évolution de la pensée archéologique", *Mélanges de l'École française de Rome* 115: 231-294.
- FRANCOVICH, R. y MANACORDA, D. (eds.): 2001: *Diccionario de Arqueología*, Crítica, Barcelona.
- FRIZOT, M. 1975: *Mortiers et enduits peints antique. Étude technique et archéologique*, Université de Dijon, Dijon.
- 1977: *Stucs de gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques*, CNRS, Dijon.
- 1981: "Les peintures murales romaines en Hongrie", *Revue Archéologique* 6: 47-59.
- 1982: "L'analyse de pigments de peintures murales antiques. État de la question et bibliographie", *Revue d'Archéométrie* 6: 47-61.
- FRÖLICH, Th. 1991: "Lararien-und Fassadenbilder in den Vesuvständen. Untersuchungen zur volkstümlichen pompejanischen Malerei", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Römische Abteilung* suplemento 31: 13-370.
- 1995: "Cornici di stucco di terzo e quarto stile a Pompei: alcuni dati statistici", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 192-199.
- FUCHS, M. 1987: "La peinture murale sous les Sévères". En *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 67-77.
- 1989: "Peintures romaines dans les collections suisses", *Bulletin de Liaison* 9: 1-116.
- 1993: "Ouvertures sur la peinture viticole de Baugy romain", *Archäologie der Schweiz* 16: 118-126.
- 1995: "Le salon rouge de l'insula 18 d'Avenches". En F. E. Koenig y S. Rebetez (eds.): *Arculiana. Recueil d'hommages offerts à Hans Bögli*, LAOTT, Avenches: 75-92.
- 2007: "Pigments et pierres alpines pour revêtements romains", en D. Daudry (ed.): Actes du XIe Colloque sur les Alpes dans l'Antiquité de la Société Valdôtaine de Préhistoire et d'Archéologie (Chamsec-Val de Bagnes-Valais-Suisse, 15-17 septembre 2006), Bulletin d'études préhistoriques et archéologiques alpines, Aosta: 259-266.

Bibliografía

- FUCHS, M. y DUBOIS, Y. 1997: "Peintures et graffiti à la villa romaine de Contigny, Lausanne", *Annuaire de la Société Suisse de Préhistoire et d'Archéologie* 80: 173-186.
- FUCHS, M. y TUOR-CLERC, D. (eds.) 1992: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique 1*, AIPMA, Avenches.
- GALIAY SARAÑANA, J. 1941: "Una casa de *Gallica Flavia*", en J. Martínez (ed): *Corona de estudios que la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria dedica a sus mártires*, CSIC, Madrid: 91-97.
- 1944: "Las excavaciones del Plan Nacional de Los Bañales", *Informes y Memorias* 4: 5-28.
- 1946: *La dominación romana en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- 1949: "Segunda campaña del Plan Nacional de Los Bañales (Zaragoza)", *Informes y Memorias* 19: 7-30.
- GALINDO, P. y DOMÍNGUEZ, A. 1985: "El yacimiento celtíbero-romano de Valdeherrera (Calatayud-Zaragoza)", En VV.AA.: *XVII Congreso Nacional de Arqueología* (Logroño, 14-16 septiembre 1983), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 585-597.
- GALLART, J.; JUNYENT, E.; PÉREZ, A. y RAFEL, N. 1985: *L'Arqueologia a la ciutat de Lleida 1975-1985*, Quaderns de Divulgació Ciutadana, Lleida.
- GALLO, P. 1991: *Terme e bagni in Pompei antica*, F.Sicignano, Pompeya.
- GALVE IZQUIERDO, M. P. 1986-1987: "Arqueología urbana en Zaragoza. Calle Predicadores, 24-26", *Arqueología Aragonesa*: 289-292.
- 1991: "¿Salduie en el centro histórico de Zaragoza? Hallazgo de estructuras iberorromanas", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 203-209.
- 1987-1988: *Cuaderno de campo de la excavación*. Inédito.
- 1996: *Los antecedentes de Caesaraugusta. Estructuras domésticas de Salduie (calle Don Juan de Aragón, 9. Zaragoza)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- GALVE, M. P.; MAGALLÓN, M. A. y NAVARRO, M. 2005: "Las ciudades romanas del valle medio del Ebro", en P. Sillières (dir.): *L'Aquitaine et l'Hispanie Septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux*. IV colloque Aquitania (Saintes, 11-13

Bibliografía

- septembre 2003), Editions de la Fédération Aquitania supplément 13, Burdeos: 168-211.
- GALVE IZQUIERDO, M. P. y MOSTALAC CARRILLO, A. 2007: "Las necrópolis", en F. Beltrán (ed.), *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 85-96.
- GANSCHOW, Th. 1997: "Virtus", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] VIII*, Artemis, Zürich-Múnich: 273-281.
- GARCÍA y BELLIDO, A. 1953: "La villa romana de Soto del Ramalote (Tudela)", *Archivo Español de Arqueología* 26: 214-217.
- 1961: "La villa y el mausoleo romanos de Sádaba", *Excavaciones Arqueológicas de España* 19: 3-11.
- 1972: *Arte Romano*, CSIC, Madrid.
- GARCÍA-BELLIDO, M. P. 2003: "La historia de la colonia *Lepida-Celsa* según sus documentos numismáticos: su ceca imperial", *Archivo Español de Arqueología* 76: 273-290.
- GARCÍA-BELLIDO, M. P.; MOSTALAC, A. y JIMÉNEZ, A. (eds.) 2008: *Del Imperium de Pompeyo a la Auctoritas de Augusto. Homenaje a Michael Grant*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 47, Madrid.
- GARCIA-ENTERO, V. 2005: *Los balnea domésticos –ámbito rural y urbano- en la Hispania Romana*, CSIC, Madrid.
- 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*, *Caesaraugusta* 82, Zaragoza: 223-240.
- GARCÍA FORTES, S. y FLOS TRAVIESO, N. 2008: *Conservación y restauración de bienes arqueológicos*, Síntesis, Madrid.
- GARCÍA MERINO, C. 1991: "La casa urbana en *Uxama Argaela*", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 233-259.
- 1995: *Uxama I (Campañas de 1976 y 1978)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1998: *Uxama II, la casa de la Atalaya*, Universidad de Valladolid, Valladolid.

Bibliografía

- GARCÍA RAMÍREZ, S.; GARBAJOSA ASANZA, I. y TRUJILLO PETISME, E. 1986: "Pintura mural romana de 'La Clínica' (Calahorra)", En VV.AA.: *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja* (Logroño, 2-4 de octubre de 1985), Colegio Universitario de La Rioja, Logroño: 173-182.
- GARCÍA RIAZA, E. 2006: "La expansión romana en la Celtiberia". en F. Burillo (ed.): *Segeda y su contexto histórico. Entre Catón y Nobilior (195 al 153)*. Homenaje a Antonio Beltrán Martínez, Fundación Ségeda, Mara: 81-94.
- GARCÍA VILLALBA, C. y SÁENZ PRECIADO, J. C.: "*Municipium Augusta Bilbilis ¿Paradigma de la crisis de la ciudad julio-claudia?*", en VV.AA.: *¿Crisis urbana a finales del alto Imperio? La evolución de los espacios cívicos en el Occidente romano (s. II-IV d.C.)*. Coloquio Internacional (Cartagena, 22-23 de marzo de 2012), Casa de Velázquez, Cartagena: En prensa.
- GASCÓN LASCAS, A. 2009: "A propósito del estudio de un basurero doméstico romano de época altoimperial en *Caesaraugusta*: el caso del vertedero de C/Predicadores, 24-26", *Salduie* 9: 217-228.
- GASPARRI, C. 1986: "Bacchus", en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] III, Artemis, Zürich-Múnich: 540-566.
- GASSEND, J. M.; GIACOBBI-LEQUEMENT, M. F. y LAMBERT, L. 1990: "La villa du Vièly à Cucuron: ses peintures murales et ses *graffiti*", en A. Barbet (dir.): *Peinture murale romaine*. Actes du Xe Séminaire de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987), AFPMA, Vaison-la-Romaine: 61-71.
- GENERA I MONELLS, M. (coord.) 2003: Actes de les jornades d'arqueologia i paleontología (Lleida, 30 novembre-1 y 2 desembre 2000), Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- GERMAIN, S. 1973: *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, CNRS, París.
- GIACOBELLO, F. 2009: *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Università degli Studi di Milano, Milán.
- GIL, I.; LORIENTE, A.; MORÁN, M.; PAYÀ, X. y PÉREZ ALMOGUERA, A. 2001: "De la *Illirta* prerromana a la *Ilerda* tardorromana. Nuevos datos tras dos décadas de investigación continuada en Lérida", *Archivo Español de Arqueología* 74: 161-181.
- GINOUVES, R. y MARTÍN, R. 1985: *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, École Française de Rome-École Française d'Athènes, París.

Bibliografía

- GOGRÄFE, R. 1995: Die Wand- und Deckenmalereien der villa rustica 'Am Silberberg' in Bad Neuenahr-Ahrweiler, *Berichte zur Archäologie an Mittelrhein und Mosel* 4: 153-239
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, A. 2011: "La reconstrucción de un ambiente doméstico romano en el alto Guadalquivir: informatización y cuantificación de la decoración parietal pintada de los Villares de Andújar (Jaén)", *Arqueología y Territorio* 8: 157-171.
- GOMIS JUSTO, M. 1997: "Las monedas de *Erkauika/Ercavica*", en VV.AA.: *Ciudades romanas en la provincia de Cuenca: homenaje a Francisco Suay Martínez*, Diputación de Cuenca, Cuenca: 289-346.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, J. A. 2003: "Una aproximación a la arquitectura religiosa doméstica de época romana. Dos ejemplos de larario del tipo *aedicula* en Cartagena", *Revista ArqueoMurcia* 1: 1-22.
- GORJES, J. G. 1979: *Les villes hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques*, E. de Boccard, París.
- GOULAKI-VOUTIRA, A. 1992: "Nike. Klassische Zeit", en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] VI, Artemis, Zúrich-Múnich: 859-881.
- GRAEN, D. 2004: "*Sepultus* in villa-Bestattet in der villa. Drei Zentralbauten in Portugal zeugen vom Grabprunk der Spätantike", *Antike Welt* 35: 65-74.
- GRIMAL, P. 1986: *Diccionario de la mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.
- GROETEMBRIL, S. y OLLIVIER, J. 2013: "Les peintures murales d'une *domus* du Ier siècle à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), rue de L'Oratoire", en J. Boislève; A. Dardenay y F. Monier (eds.): *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée. Actes des 24e et 25e colloques de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique* (Narbonne, 12-13 novembre 2010; Paris, 25-26 novembre 2011), Ausonius, Burdeos: 351-368.
- GRUAZ, A. 1985: "Les peintures du Vieil Évreux et du *fanum* de Cracouville", en A. Barbet (coord.): *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique* (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983), B.A.R., Oxford: 55-64.
- GUICHARD, V. y GUINEAU, B. 1990: "Identification de colorants organiques naturels dans des fragments de peintures murales de l'Antiquité. Exemples de l'emploi d'une laque rose de garance à Stabies et à Vaison-la-Romaine", en VV.AA.: *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du CNRS, Département des sciences

Bibliografía

de l'homme et de la société, Département de la chimie, CNRS, París: 245-254.

GUILLAUD, J. 1990: *La peinture à fresque au temps de Pompei*, Guillaud éditions, París.

GUILLÉN CABAÑERO, J. 1977: *Urbs Roma: vida y costumbres de los romanos*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

GUIMIER-SORBETS, A. M. 2004: "Une interprétation des plafonds peints d'Alexandrie à l'époque hellénistique et au début de l'époque impériale", en L. Borhy (dir.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 67-78.

GUIRAL PELEGRÍN, C. 1983: "Preliminares sobre las pinturas de las termas de *Bilbilis*", en VV.AA.: *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, 1982), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 69-72.

-1986: "Pintura mural romana procedente de las termas de *Bilbilis*", *Resúmenes de Tesinas*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 355-363.

-1991a: "Pinturas romanas procedentes de *Arcobriga II*", *Caesaraugusta* 68: 151-204.

-1991b: "Pinturas romanas procedentes del convento de San Pedro Mártir (Toledo). Estudio preliminar", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 18: 211-225.

-1992: "Pinturas murales procedents del Grau Vell (Sagunto, Valencia)", *Saguntum* 25: 139-178.

-1994: "Técnicas analíticas aplicadas a la pintura mural romana", *A distancia* 1: 43-50.

-1996: "Pintura romana en Aragón (II). Las Termas de *Bilbilis Augusta*", *Pasarela. Artes Plásticas* 7: 11-18.

-1998: "Pintura mural romana en *Complutum* y su entorno", en S. Rascón (coord.): *Complutum: Roma en el interior de la Península Ibérica*. Catálogo de la exposición celebrada en Capilla del Oidor, Fundación Caja de Madrid, Madrid: 119-127.

-2000a: "Aspectos técnicos de la pintura mural romana: breves consideraciones", *La Mantería. Revista de la Escuela Taller* 2: 62-70.

Bibliografía

- GUIRAL PELEGRÍN, C. 2000b: "La pintura romana en España: aportaciones recientes", en T. Nogales Basarrate (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional, (Mérida, septiembre 1996), Museo Nacional de Arte Romano, Mérida: 21-35.
- 2002: "Tumbas pintadas en la Hispania romana", en D. Vaquerizo (ed.): *Espacios y Usos Funerarios en el Occidente Romano*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 junio 2001), Seminario de Arqueología, Córdoba: 81-103.
- 2010: "La decoración pintada del 'Cubículo de las Estaciones' de la Villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I. Prehistoria y Arqueología. Nueva época* 3: 127-144.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (ed.) 2010: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* 7, AIPMA, Madrid.
- 2013: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* 8, AIMPA, Madrid.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MARTÍN-BUENO, M. 1996: *BILBILIS I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1987a: "Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)", en *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 233-241.
- 1987b: "Las pinturas romanas del Museo Episcopal de Vic (Barcelona)", en M. Mayer; J. M. Nolla y J. Pardo (eds.): *De les estructures indígenes a l'organització provincial romana de la Hispània citerior: Homenatge a Josep Estrada i Garriga*. Actes de les Jornades Internacionals d'Arqueologia Romana (Granollers, 1987), Societat Catalana d'Estudis Clàssics, Barcelona: 379-386.
- 1987c: "Pintura romana en Aragón", en E. Fernández Clemente (dir.): *Gran enciclopedia aragonesa* apéndice 2, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza: 270-274.
- 1988: "Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)", *Boletín del Museo de Zaragoza* 7:57-89.
- 1992: "La pintura mural romana de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza)", en J.L. Jimenez Salvador (ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i

Bibliografía

- Arqueología de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 99-105
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MOSTALAC CARRILLO, A. 1993: "Influencias itálicas en los programas decorativos de *cubicula* y *triclinia* de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I. Prehistoria y Arqueología* 6: 365-392.
- 1994a: "*Pictores et albarii* en el mundo romano", en VV.AA.: *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica*, Cuadernos Emeritenses 8, Mérida: 137-158.
- 1994b: "Técnicas analíticas aplicadas al estudio de la pintura romana", en M. L. de la Bandera y F. Chaves (eds.): *Métodos analíticos y su aplicación a la Arqueología*, Editorial Gráficas Sol, Écija: 91-117.
- 1994c: "Pintura mural y cornisas de la Casa del Acueducto", en J. Argente y A. Díaz (dirs.): *Tiermes IV. La Casa del Acueducto*, Ministerio de Cultura, Madrid: 187-209.
- 1995: "Las termas romanas de Campo Valdés. Las pinturas", en VV. AA.: *Astures: pueblos y culturas en la frontera del Imperio romano* [exposición], Asociación Astures, Oviedo: 178-186.
- 2001: "La pintura romana en España y Portugal", en H. Lavagne; E. De Balanda y A. Uribe (dirs.): *Jeunesse de la Beauté. La peinture romaine antique*, Ars Latina, París: 91-97
- 2004a: "Techos en la *Hispania* romana: *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa* y *Municipium Augusta Bilbilis*", en L. Borhy (dir.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 155-162.
- 2004b: "Representación d'arbres, flors i plantes en la pintura romana", en X. Aquilué y J. Monturiol (coords.): *Jardins d'Empúries. La jardinería en época romana*, Museo d'Arqueologia de Catalunya, Empúries: 53-60.
- 2011: "Programas decorativos de época republicana en el valle medio del Ebro: conservadurismo y progresismo", en C. Balmelle, H. Eristov y F. Monier (dirs.): *Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Mosaïque, peinture, stuc*. Actes du colloque international (Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008), Aquitania supplément 20, Burdeos: 597-609.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; SAN NICOLÁS PEDRAZ M. P. 1998: *La pintura y el mosaico romanos en Hispania*, UNED, Madrid.

Bibliografía

- GUIRAL PELEGRÍN, C. y ZARZALEJOS PRIETO, M. 2006: “La decoración pictórica de la *domus* de las columnas rojas de *Sisapo-La Bienvenida* (Almodóvar del Campo, Ciudad Real)”, *Zona arqueológica* 7.2: 135-146.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y CÁNOVAS UBERA, A. 2014: “En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de *Hispania* en el siglo II d.C.”, en N. Zimmermann (ed.): *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil? Actas del XI Internationales Kolloquium der l'Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique* (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010): En prensa.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; MOSTALAC CARRILLO, A. y CISNEROS CUNCHILLOS, M. 1986: “Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España”, *Boletín del Museo de Zaragoza* 5: 259-288.
- GUITART DURÁN, J. 1976: *Baetulo. Topografía, arqueología, urbanismo e historia*, Museo Municipal, Badalona.
- GUITART, J. y PADRÓS, P. 1986: “Distribución espacial de la vivienda en el urbanismo tardo-republicano y augústeo: el modelo constatado en *Baetulo* (Badalona)”, *Arqueología espacial* 10: 77-98.
- GUITART, J., PADRÓS, P. y PUERTA, C. 1991: “La casa urbana en *Baetulo*”, en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 35-47.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, F. J. 2006: La excavación arqueológica del nº8 de la calle Cinco de Marzo (Patio de la Diputación Provincial de Zaragoza)”, *Salduie* 6: 351-387.
- GUZZO, P. G. (dir.) 1992: *Pompeii-Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998), Umberto Allemandi, Turín-Londres.
- HÄFNER, K. 1996: “Restauration experiments on the reconstruction of the roman wall painting technique”, en H. Béarat; M. Fuchs; M. Maggetti y D. Paunier (eds.): *Roman wall painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*. Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 march 1996), Institute of Mineralogy and Petrography, Friburgo: 143-152.
- HECKENBENNER, D. 1983: “Un décor architectural peint: la pièce 89 de la villa I de Saint Ulrich (Moselle)”, en Y. Burnaud y J. P. Bertaux (dirs.): *Etudes d'architecture gallo-romaine*, Presses universitaires de Nancy, Nancy: 129-135.

Bibliografía

- HECKENBENNER, D. 1984: "Les peintures murales de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich (Moselle): État de la question", en A. Barbet y Y. Burnand (dirs.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de Limoges (1980), Sarrebourg (1981), Nancy (1984), Presses universitaires de Nancy, Nancy: 53-66.
- 1985: *Peintures murales romaines au Pays de Sarrebourg: La peristyle de la villa de Saint-Ulrich*. Catalogue Exposition (Sarrebourg, 3 mai-15 septembre 1985), Musée du Pays de Sarrebourg, Sarrebourg.
- HECKENBENNER, D. y LEFEBVRE, C. 1984: "Un secteur d'habitat antique rue Dupont-des-Loges à Metz", *Revue Archéologique de l'Est et du Centre* 35.1-2: 150-57.
- HECKENBENNER, D. y PÉRICHON, D. 1987: "Peintures murales de la rue Marchant à Metz", en *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande 43*. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 181-185.
- HEINZE, R. 1796-1845: "Meinade", en H. Cancik; H. Schenider; C. F. Salazar y A. F. Von Pauly (eds.) 2002: *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the ancient world*. Brill. Leiden: 115-118.
- HELLY, B. 1980: "Etude préliminaire sur les peintures murales gallo-romaines de Lyon", en *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires organisés par l'Association Française pour la Peinture Murale Antique et le Centre d'étude des peintures murales romaines CNRS (Lyon, 20-21 février; Narbonne, 30 avril-1 mai; Paris-Soissons, 1-2 novembre 1979), Université de Dijon, Dijon: 5-26.
- HERNÁNDEZ GUERRA, L. (ed.) 2007: *El mundo religioso hispano bajo el Imperio romano: pervivencias y cambios*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J. 1994: "Unas pinturas de jardín de *Emerita Augusta*", *Revista Proserpina* 11: 5-26.
- 1996a: "Conclusiones de la pintura mural de *Emerita Augusta*", *Revista Proserpina* 13: 65-112.
- 1996b: "Estudio del repertorio ornamental y análisis iconográfico de las pinturas de la 'casa de la calle Suárez Somonte (Mérida)", *Revista de Estudios Extremeños* 52.2: 441-461.
- 1999: "Las pinturas murales romanas en la cripta del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida", *Revista de Estudios Extremeños* 55.3: 895-936.

Bibliografía

- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J. 2000: "La praxis de la pintura mural de *Emerita Augusta*", en T. Nogales Basarrate (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional, (Mérida, septiembre 1996), Museo Nacional de Arte Romano, Mérida: 37-54.
- HERNÁNDEZ VERA, J. A. y NÚÑEZ MARCÉN, J. 2000: "La ordenación del espacio de la Zaragoza prerromana y romana", *Salduie* 1: 181-202.
- HIDALGO, M. J.; PÉREZ, D. y GERVÁS, M. J. R. (eds.) 1998: *Romanización y Reconquista en la Península Ibérica: nuevas perspectivas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- HILD, J. A. 1877-1919a: "Lares", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* III.2, Hachette. París: 937-949.
- 1877-1919b: "Virtus", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* V.1, Hachette, París: 926-927.
- 1877-1919c: "Fortuna", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* II.2, Hachette, París: 1264-1277.
- HINKS, R. P. 1933: *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, British Museum, Londres.
- HOFFMANN, A. 1994: "Casa del Fauno (VI 12, 2)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 80-157.
- HORN, H. G. 1972: *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, Rheinland-Verlag, Bonn.
- HÜBNER, A. 1973: "Lar", En VV.AA. 1900-: *Thesaurus Linguae Latinae* [TTL] VII.2 *Editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum berlinensis gottingensis lipsiensis monacensis vindobonensis*, Walter de Gruyter, Leipzig: 964-967.
- HUMBERT, G. 1877-1919: "Conventus", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* I.2, Hachette, París: 1496-1497.
- IACOPI, I. 2007: *La casa di Augusto. Le pitture*, Electa, Milán.
- ICARD-GIANOLIO, N. 1997a: "Hippokampos", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] VIII, Artemis, Zúrich-Múnich: 634-637.

Bibliografía

- ICARD-GIANOLIO, N. 1997b: "Triton-Tritones", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] VIII, Artemis, Zúrich-Múnich: 69-85.
- ICARD-GIANOLIO, N. y SZABADOS, A. V. 1992: "Nereides", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] VI, Artemis, Zúrich-Múnich: 785-824.
- ÍÑIGUEZ BERROZPE, L. 2014: "Las musas en *Bilbilis*", en N. Zimmermann (ed.): *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil?* Actas del XI Internationales Kolloquium der l'Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010): En prensa.
- ÍÑIGUEZ BERROZPE, L. y GASCÓN LASCAS A. 2012: "Aproximación al significado real de la decoración 'banal' musiva y pictórica", *Antesteria* 1: 219-227.
- ÍÑIGUEZ BERROZPE, L.; SÁENZ PRECIADO, J. C. y MARTÍN-BUENO, M. 2011: "Novedades pictóricas del *Municipium Augusta Bilbilis*: el edificio CIV", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I. Prehistoria y Arqueología. Nueva época* 4: 209-229.
- IORIO, V. 2004: "Un soffitto della Casa dei Casti Amanti a Pompei", en L. Borhy (dir.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), Pytheas, Budapest: 355-358.
- JASHEMSKI, W. F. 1993: *The gardens of Pompeii*, Caratzas, Nueva York.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (ed.) 1992: *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia.
- JIMENO, A. DE LA TORRE, J. I. Y CHAÍN, A. (dirs.) 2005: *Celtíberos: Tras la estela de Numancia*. Exposición, Diputación de Soria, Soria.
- JUHÉ CORBALÁN, E. 1990: "La pintura mural", *Laietania. Estudis d'Historia i d'Arqueologia del maresme* 5: 32-35.
- JUHÉ CORBALÁN, E. y MARTÍ RIBAS, C. 1992a: "Los restos de decoración mural hallados en la excavación de 'Can Xammar', en Mataró: estado de la cuestión", en J. L. Jiménez Salvador (ed.) 1992: *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-

Bibliografía

- Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 87-92.
- JUHÉ CORBALÁN, E. y MARTÍ RIBAS, C.1992b: "Les restes decorative romaines", *Laietania. Estudis d'Historia i d'Arqueologia del maresme* 7: 130-148.
- JULIÀ, M.; LÁZARO, P.; LORENCIO, C.; LORIENTE, A.; OLIVER, A.; PLENS, M. y PUIG, F. 1989: "Excavacions d'urgència a l'Antic Portal de Magdalena", *Excavacions arqueològiques d'urgència a les comarques de Lleida*: 203-226.
- JUSTES ARRUGA, N. 1994: "Excavaciones en el solar del Círculo Católico (Huesca): un fragmento de la ciudad Sertoriana", *Bolskan* 11: 133-171.
- 2000: "Bolskan-Osca, ciudad iberorromana", *Ampurias* 52: 87-106.
- JUSTES FLORÍA, J. 2005: *Informe preliminar sobre la excavación arqueológica de la C/ Dormer 8-1*. Huesca, Informe inédito.
- 2007: *Informe final sobre las excavaciones arqueológicas realizadas en la C/ Ainsa 14-16 angular a C/ Ricafort 2*. Huesca, Informe inédito.
- KENNER, H. 1972a: "Wandmalereien aus AA/15", en H. Vetters y G. Piccottini (eds.): *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1969 bis 1972*, Verlag des Landesmuseums, Klagenfurt: 209-281.
- 1972b: "Isiaca", en R. Hanslik; A. Lesky, y W. Klaus (eds.) *Antidosis, Festschrift für W. Kraus zum 70. Geburtstag*, Böhlhaus, Viena: 198-208.
- 1973: "Wandmalereien aus T/H", en H. Vetters y G. Piccottini (eds.): *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1973 bis 1974*, Verlag des Landesmuseums, Klagenfurt: 143-180.
- 1976: "Römische Fresken vom Magdalensberg", *Antike Welt* 4: 21-27.
- 1985: *Die römischen Wandmalereien des Magdalensberges*, Verlag des Landesmuseums, Klagenfurt.
- KENNER, H. y PRASCHNIKER, C. 1947: *Der Baderbezirk von Virunum*, R. M. Rohrer, Vienna.
- KLINKENBERG, V. J. 1933: "Die Wandmalereien des Herrenhauses", en F. Femersdorf (ed.): *Der römische Gutshof Koln-Mungersdorf*, Walter de Gruyter, Berlín-Leipzig: 55-61.
- KOENING, F. E. y REBETEZ, S. (eds.) 1995: *Arculiana. Recueil d'hommages offerts à Hans Bögli*, LAOTT, Avenches.

Bibliografía

- KROUGLY, L.; MARÍN JORDÁN, C.; MATAMOROS DE VILLA, C.; MONRAVAL, M y RIPOLLÉS, E. y E. 1995: "La *domus* de Terpsícore (Valencia, España)", en Scagliarini Corlàita (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Bologna, 20-23 settembre 1995), CLUEB, Bolonia: 225-228.
- LA ROCCA, E. y DE VOS, M. y A. 1976: *Guida archeologica di Pompei*, A. Mondadori, Milán.
- LACARRA, M. C. (coord.): *Difusión del Arte Romano en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- LAIDLAW, A. 1985: *The first style in Pompeii: painting and architecture*, Giorgio Betschneider editore, Roma.
- LANCHA, J. 1994: "Les muses dans l'Occident romain à l'exception de sarcophages", en H. C. Ackermann y J.R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] VII*, Artemis, Zúrich-Múnich: 1013-1030.
- LANCHA, J. y FAEDO, L. 1994: "Le muse sui sarcofagi", en H. C. Ackermann y J.R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] VII*, Artemis, Zúrich-Múnich: 1030-1059.
- LARA PEINADO, F. 1970: "La Ilerda Romana", en VV.AA.: *XI Congreso Nacional de Arqueología* (Mérida, 1968), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 627-662.
- LAWRENCE, A. W. 1957: *Greek architecture*, Penguin, Harmondsworth.
- LE BOT, A. y BODOLEC, M. J. 1984: "Rhône-Alpes. Vers une typologie regionale", *Historie et Archéologie. Les Dossiers* 89: 35-40.
- 1993: "Lyon, quartier de Vaise: les enduits peints de la villa aux *xenia*", en E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden: 246-249.
- LE GLAY, M. 1983: "Hercule et la juventus viennoise: à propos de la mosaïque des athlètes vainqueurs", en VV. AA.: *Mosaïque: recueil d'hommages à Henri Stern*, Editions Recherche sur les civilisations, París: 265-271.
- LEACH, E. W. 2004: *The social life of painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York.
- LEBLANC, O. 1993: "Saint-Romain-en-Gal, un quartier de Vienne antique", en E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*.

Bibliografía

- Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden: 238-245.
- LEBLANC, O. 1995: "Le décor des Latrines del thermes des lutteurs à Saint-Romain-en-Gal (Rhône)", en *Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique* (Aix-en-Provence, Narbonne, Chartres, 1990-1991-1992), Revue Archéologique de Picardie numero spécial 10, Amiens: 239-263.
- 2012: "Un ensemble de peinture du début du I siècle ap. J.C.: le site du Garon et la Maison aux Peintures à Saint-Romain-en-Gal (Rhône)", en E. Fuchs y F. Monier (dirs.): *Les enduits peints en gaule romaine: aproches croisées*. Actes du 23e séminaire de de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Paris, 13-14 novembre 2009), Revue Archéologique de l'Est supplément 31, Dijon: 53-65.
- LEHMANN, P. W. 1953: *Roman wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Archaeological Institute of America, Cambridge.
- LINFERT, A. 1975: *Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen*, Eömisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, Colonia.
- LING, R. 1972: "Stucco decoration in pre-augustan Italy", *Papers of British School at Rome* 40: 11-55.
- 1977: "Studios and the beginning of roman landscape painting", *The Journal of Roman Studies* 67: 1-16.
- 1985: *Romano-British Wall Painting*, Shire Publications, Aylesbury.
- 1991: *Roman Painting*, Cambridge University, Cambridge.
- 1995: "The decoration of Roman Triclinia", en O. Murray y M. Tecusan (eds.): *In vino veritas*, British Sochool at Rome, Londres: 239-251.
- LING, R. y L. 2005: *The Insula of the Menander at Pompeii. Volume II: the decorations*, Clarendon Press, Oxford.
- LIVERSIDGE, J. 1977: "Recents developments in Romano-British Wall Painting, Roman Life and Art in Britain", *British Archeological Reports* 41: 75-103.
- LOPE MARTÍNEZ, J. 2007: "La pintura mural romana en *Bilbilis*: el II estilo en las viviendas del Barrio de las Termas (Calatayud, Zaragoza)", en C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-

Bibliografía

- Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza: 185-192.
- LOPE MARTÍNEZ, J. y MARTÍN-BUENO, M. 2009: "La pintura en el ámbito doméstico de *Bilbilis*", en VV.AA.: *VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, 28-30 de abril de 2006), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 280-296.
- LÓPEZ DE AYALA, J. 1886: *Las campanas de Velilla. Disquisición histórica acerca de esta tradición aragonesa*, Fernando Fé, Madrid.
- LÓPEZ GARCÍA, I.; MARÍN JORDÁ, C.; MARTÍNEZ GARCÍA, R. y MATAMOROS DE VILLA, C. 1994: *Hallazgos arqueológicos en el Palau de Les Corts*, Corts Valencianes, Valencia.
- LÓPEZ SAMPIEDRO, G. 1968: "Para la carta arqueológica del término municipal de Calatayud", *Caesaraugusta* 31-32: 142-167.
- LORIENTE, A. y OLIVER, A. 1992: *L'antic Portal de Magdalena*, Ajuntament de Lleida, Lleida.
- LORENZ, K. 2007: "The ear of the beholder: spectator figures and narrative structure in Pompeian painting", *Art History* 30: 665-582.
- LORRIO, A. J. 2001: *Ercavica. La muralla y la topografía de la ciudad*, Universitat d'Alacant, Alicante.
- LUENGO MARTÍNEZ, J. M. 1956-1961: "Astorga Romana", *Noticiario Arqueológico Hispánico* V: 152-177.
- LUGLI, G. 1957: *La tecnica edilizia romana*, Giovanni Bardi, Roma.
- LUJÁN, E. R. y GARCÍA ALONSO, J. L. (eds.): 2011: *A Greek Man in the iberian Street. Papers in Linguistics and Epigraphy in Honour of Javier de Hoz*, Wolfgang Meid, Budapest.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E.; DOMÍNGUEZ ARRANZ, A. y MAGALLÓN BOTALLA, M. A. 2007-2008: "El proceso de romanización en la provincia de Huesca: La Vispesa (Tamarite de Litera) y *Labitolosa* (La Puebla de Castro)", *Veleia* 24-25: 989-1016.
- MAGALLÓN BOTAYA, M. A. 1987: *La red viaria romana en Aragón*, Diputación General de Aragón, Zaragoza.
- 1990: "Organización de la red viaria romana en el Valle Medio del Ebro", en VV.AA.: *La red viaria en la Hispania Romana*. Actas del Simposio celebrado en Tarazona (Zaragoza) (Tarazona, 24-26 de septiembre de 1987), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 301-315.

Bibliografía

- MAGALLÓN BOTAYA, M. A. y NAVARRO CABALLERO, M. 1991-1992: "Los desplazamientos humanos en el 'Conventus Caesaravgvstanvs' según la epigrafía", *Zephirus: Revista de Prehistoria y Arqueología* 44-45: 405-421.
- MAGALLÓN BOTAYA, M. A.; ASENSIO, J.A y VIPARD, P. 2007: "Informe de la campaña de excavaciones arqueológicas del año 2006 en *Labitolosa*. Novedades de la arquitectura doméstica y la fortaleza andalusí", *Salduie* 7: 259-280.
- MAGALLÓN BOTALLA, M. A. y SILLIÈRES, P. (eds.) 2013: *Labitolosa. Une cité romaine de l'Hispanie Citériure*, Ausonius, Burdeos.
- MAIURI, A. 1933: *La casa del Menandro e il suo tesoro de argentaria*, Librería dello Stato, Roma.
- 1958: *Ercolano: i nuovi scavi (1927-1958)*, Librería della Stato, Roma.
- MAIURI, A. (ed.) 1950: *Pompeiana. Racolta di studi per il 2º Centenario degli Scavi di Pompei*, G. Macchiaroli, Nápoles.
- 1953: *La peinture romaine*, Skira, Ginebra.
- MANCINELLI, M. L. (ed.) 2001-2006: *Dizionario della pittura parietale romana*, Roma.
- MANZANO CHINCHILLA, G. 2012: "Imágenes eróticas pompeyanas: uso y función social", *Antesteria* 1: 283-287.
- MANZANO CHINCHILA, G.; SIMÓN CASTEJÓN, V. y PINA POLO, F. 2012: "La Guerra Sertoriana (83-72 a.C.)", En F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 585-634.
- MAR, R. y RUÍZ DE ARBULO, J. 1993: *Ampurias romana. Historia, arquitectura y arqueología*, Editorial AUSA, Sabadell.
- MARCHESE, B.; MARINO, O.; PAOLI, S. y VALLARIO, P. 1999a: "Terre colorate", en A. Cirallo y E. De Carolis (dirs.): *Homo Faber. Natura, scienza e técnica nell-antica Pompei*, Electa, Milán: 236-237.
- 1999b: "Intonaco, late e calci", en A. Cirallo y E. De Carolis (dirs.): *Homo Faber. Natura, scienza e técnica nell-antica Pompei*, Electa, Milán: 238-239.
- MARCO SIMÓN, F; PINA POLO, F. y REMESAL RODRÍGUEZ, J. (eds.) 2002: *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Coloquio de Historia Antigua Universidad de Zaragoza (Zaragoza, 4-5 de junio de 2001), Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona.

Bibliografía

- MARCO SIMÓN, F.; SOPEÑA GENZOR, G. y PINA POLO, F. (coords.) 2012: *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- MARI, Z. 2004: "La villa di Traiano ad Arcinazzo Romano", *FastiOnLineDocuments and research*: 1-6.
- MARI, Z. y FIORE CAVALIERE, G.M. 1998: "Villa di Traiano ad Arcinazzo Romano: prospettive di ricerca", *Atti e memorie della Società tiburtina di storia e d'arte* 71: 153-164.
- MARTIN, R. 1965: *Manuel d'architecture grecque*, Picard, París
- MARTÍN-BUENO, M. 1970: "Yacimiento ibero-romano en Botorrita", en VV. AA.: *XI Congreso Nacional de Arqueología* (Mérida, 1968), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 685-692.
- 1973: "Bilbilis. Noticia de las excavaciones de 1971", en VV.AA.: *XII Congreso Nacional de Arqueología. Actas* (Jaén, 1971), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 591-602.
- 1975: *Bilbilis. Estudio Histórico-Arqueológico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- 1975-1976: "Elementos de culto orientalizantes en *Bilbilis* (Calatayud)", *Caesaraugusta* 39-40: 165-174.
- 1976: "Bilbilis. El significado de lo augusteo", en VV.AA.: *Ciudades augusteas de Hispania I y II. Symposium* celebrado con ocasión del bimilenario de la *Colonia Caesaraugusta* (Zaragoza, 29-2 y 5-9 de octubre de 1976), Librería General, Zaragoza: 145-151.
- 1979: "Nuevos materiales epigráficos zaragozanos", *Caesaraugusta* 47-48: 297-305.
- 1991: "Bilbilis: arquitectura doméstica", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana: ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 165-180.
- 1999: "La ciudad julio-claudia ¿Una estrella fugaz?", en P. Bueno y R. De Balbín (coords.): *II Congreso de Arqueología Peninsular* (Zamora, 24-27 de septiembre de 1996), Fundación Rei Alfonso Henriques, Zamora: 117-122.
- 2000: "El mundo antiguo y el patrimonio: nuevas aportaciones", en VV.AA.: *V Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud y Comarca*. Actas (Calatayud, 18-20 de abril de 1997), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 99-108.

Bibliografía

- MARTÍN-BUENO, M. y NÚÑEZ MARCÉN, J. 1993: "El teatro del *Municipium Augusta Bilbilis*", *Cuadernos de arquitectura romana* 2: 119-132.
- MARTÍN-BUENO, M. y SÁENZ PRECIADO, J. C. (2001-2002): "La *Insula I* de *Bilbilis* (Calatayud- Zaragoza)", *Salduie* 2: 127-158.
- 2003: "La *Insula I* de *Bilbilis*: la *Domus 2 y 3*", *Salduie* 3: 355-362.
- 2005a: "Novedades en el patrimonio arqueológico bilbilitano (1998-2000)", en VV.AA.: *VI Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud y Comarca*. Actas (Calatayud, 1-3 de diciembre de 2000), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 15-37.
- 2005b: *Bilbilis*, Ministerio de Cultura, Zaragoza
- 2009: "El patrimonio arqueológico bilbilitano en el 2006", en VV.AA.: *VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, 28-30 de abril de 2006), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 259-268.
- MARTÍN-BUENO, M.; LOPE MARTÍNEZ, J. y SÁENZ PRECIADO, J. C. 2007: "La *Domus 2* del Barrio de las Termas de *Bilbilis*: la decoración del II estilo pompeyano", en B. Perrier (ed.): *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: Découvertes et relectures récentes*. Actes du Colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi (Vienne-Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007), Quasar, Roma: 235-271.
- MARTÍN-BUENO, M.; SÁENZ PRECIADO, J. C. y SEVILLA CONDE, A. 2007: "Barrio de las Termas (*Insula I*). *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza). Campaña 2007", *Salduie* 7: 249-257.
- MARTÍN-BUENO, M.; SÁENZ PRECIADO, J.C. y URIBE AGUDO, P. 2004: "Excavaciones arqueológicas en *Bilbilis* (Calatayud- Zaragoza): Informe preliminar de la campaña de 2003", *Salduie* 4: 473-487.
- 2005: "*Municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza): informe preliminar de la XXXIII campaña de excavaciones (2004)", *Salduie* 5: 343-354.
- 2006: "*Municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza): informe preliminar de la XXXVI campaña de excavaciones (2005)", *Salduie* 6: 341-349.
- MARTÍN-BUENO, A.; REKAITYTE, I.; SÁENZ PRECIADO, J. C. y URIBE AGUDO, P. 2007: "Baños y letrinas en el mundo romano: el caso del *balneum* de la *domus 1* del barrio de las termas de *Bilbilis*", *Zephyrus* 60: 221-239.

Bibliografía

- MARTÍN BUENO, M.; SÁENZ PRECIADO, J. C.; KRAUSZ, S. y MATHÉ, V. 2009: "La ciudad celtibérica de Valdeherrera (Calatayud, Zaragoza). Prospecciones geofísicas", *Salduie* 9: 419-439.
- MARTÍNEZ SANTAOLALLA, J. (ed.) 1941: *Corona de estudios que la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria dedica a sus mártires*, CSIC, Madrid.
- MASSÓ, J. y SADA, P. (eds.) 1996: Actas II reunión sobre escultura romana en *Hispania* (Tarragona, 30-31 de marzo - 1 de abril de 1995), Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Tarragona.
- MASTROROBERTO, M. 1998: "La pittura di giardino", en P. G. Guzzo (dir.): *Pompeii-Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998), Umberto Allemandi, Turín-Londres: 61-62.
- 2005: "Ars: la natura morta e le origini del quadretto di genere", en S. Grete (ed.): *Cibi e Sapori a Pompei e dintorni*, Flavius, Pompeya: 2-14.
- MAU, A. 1878: "Sullo sviluppo dell'antica pittura decorativa", *Bollettino dell'istituto di corrispondenza archeologica*: 241-251.
- 1882: *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, G. Reimer, Berlín.
- MAYER, M. (dir.) 1992: *Roma a Catalunya*, Institut Català d'Etudis Mediterranis, Barcelona.
- MAYER, M.; NOLLA, J. M. y PARDO, J. (eds.) 1987: *De les estructures indígenes a l'organització provincial romana de la Hispània citerior: Homenatge a Josep Estrada i Garriga*. Actes de les Jornades Internacionals d'Arqueologia Romana (Granollers, 1987), Societat Catalana d'Estudis Clàssics, Barcelona.
- MÉLIDA, J. R. 1925: *Monumentos romanos de España*, Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística, Madrid.
- 1962: "El arte en España durante la época romana", en R. Menéndez Pidal (dir.): *Historia de España II. España romana*, Espasa-Calpe, Madrid: 565-751.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.) 1962: *Historia de España II. España romana*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MEYBOOM, P. G. P. 1995: "Famulus and the Painters' Workshops of the *Domus Aurea*", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 229-245.

Bibliografía

- MEYBOOM, P. G. P. y MOORMANN, E. 2012: "Decoration and ideology in Nero's Aurea in Rome", *Analecta Praehistorica Leidensia* 43-44: 131-143.
- 2013: *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Peeters, Lovaina.
- MEYER-GRAFT, R. 1993: "Technique des peintures murales romaines", en VV.AA.: *La peinture de Pompéi. Temoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J. C.*, Hazan, París: 273-283.
- MEZQUÍRIZ, M. A. 1958: *La excavación estratigráfica de Pompaelo*, Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, Pamplona.
- 1968: "Excavación estratigráfica en *Pompaelo* (Campaña de 1965)", *Noticario Arqueológico Hispánico* 10-12: 147-158.
- 1971: "Descubrimiento de pavimentos de *opus signinum* en Cascante (Navarra)", en VV. AA.: *Homenaje a D. José Esteban Uranga*, Aranzadi, Pamplona: 277-307.
- MILLÁN MARTÍNEZ, J. M. y RODRÍGUEZ RUZA, C. (coords.) 2007: *Arqueología de Castilla La Mancha*. I Jornadas (Cuenca, 13-17 diciembre, 2005), Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca.
- MOLIST, N. y SÁNCHEZ, E. (coord.) 1991: *Fortificacions: la problemàtica de l'ibèric ple: (segles IV-III a.C.)*. Simposi internacional d'Arqueologia ibèrica (Manresa, 6-8 desembre 1990), Centre d'estudis del bages-Societat catalana d'Arqueologia, Manresa.
- MONIER, F. y GROETEMBRIL, S. 1997: "Candélabres gallo-romains à figures en couronnement", en D. Scaglirini (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Bologna, 20-23 settembre 1995), CLUEB, Bolonia: 253-257.
- MONRAVAL SAPIÑA, J. M. 1992: "La pintura romana en el País Valenciano. Estado de la investigación y nuevos hallazgos. Metodología de excavación-recuperación", en J. L. Jiménez Salvador (ed.) 1992: *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en *Hispania* y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Ministerio de Cultura, Valencia: 43-60.
- MOORMANN, E. 1982: "Roman Wall-Painting in the Netherlands: A Survey". En J. Liversidge (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R., Oxford: 161-182.

Bibliografia

- MOORMANN, E. 1987: "Die Wandmalereien in der Casa del Mobilio Carbonizzato in Herculaneum", en *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande 43*. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 127-134.
- 1988: *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen, Van Gorcum.
- 1995: "Giardini ed altre pitture nella Casa del frutteto e nella Casa del bracciale d'oro a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 54*: 214-228.
- 1997a: "Le Muse a casa", en D. Scaglirini (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Bologna, 20-23 settembre 1995), CLUEB, Bologna: 97-102.
- 1997b: "L'iconografia delle pitture parietali antiche: fonte di conoscenza per la cultura antica o pura decorazione?", en D. Scaglirini (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Bologna, 20-23 settembre 1995), CLUEB, Bologna: 305-306.
- 2010: "Castel di Guido ed il III stile a Roma", en I. Bragantini (ed.): Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles: 197-202.
- MOORMANN, E. (ed.) 1995: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique 2*, AIPMA, Lausanne.
- 1998: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique 3*, AIPMA, Ámsterdam.
- 2001: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique 4*, AIPMA, Ámsterdam.
- 2004: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique 5*, AIPMA, Ámsterdam.
- 2007: *Bulletin de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique 6*, AIPMA, Ámsterdam.
- MORA, P. 1967: "Proposte sulla técnica della pittura murale romana", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*: 63-84.

Bibliografía

- MORA, P. y L. y PHILIPPOT, P. 1984: *Conservation of wall paintings*, Butterworths, Londres-Boston.
- MORALES RAMÍREZ, S. 2004: "Finalización de de la restauración del techo abovedado de la Casa de los Delfines. Realización de soporte inerte", *Kausis 2*: 12-19.
- MORALES RAMÍREZ, S. y PAYUETA MARTÍNEZ, A. 2007: "Restauración de una pintura mural romana: yacimiento de *Bilbilis*", *Restauración & Rehabilitación* 103: 42-49.
- 2008: "Intervención sobre las pinturas murales procedentes del larario de la Casa del Ninfeo del yacimiento arqueológico de *Bilbilis*", *Kausis 5*: 13-21.
- MORALES RAMÍREZ, S.; PAYUETA MARTÍNEZ, A. y SÁENZ PRECIADO, J. C. 2007: *Informe de la intervención arqueológica y de restauración de la Casa del Ninfeo*. Zaragoza, Informe inédito.
- MORELLI DEL FRANCO, V. C. y VITALE, R. 1989: "L' 'insula' 8 della 'Regio I': un campione d'indagine socio-economica", *Rivista di Studi Pompeiani* 3: 185-224.
- MORENO, P. y FELLETTI MAJ, B. M. 1967: *Le pitture della Casa delle Muse*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- MORENO, M.; DE LUXAN, M. P. y DORREGO, F. 1997: "The conservation and scientific investigations of the wall paintings in the Roman Thermes, Campo Valdes, Gijón, Spain", en H. Béarat; M. Fuchs; M. Maggetti y D. Paunier (eds.): *Roman wall painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*. Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 march 1996), Institute of Mineralogy and Petrography, Friburgo: 297-305.
- MOSTALAC CARRILLO, A. 1982a: "La pintura mural romana de *Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza) procedente de las excavaciones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis", *Boletín del Museo de Zaragoza* 1: 109-148.
- 1982b: "Pintura romana", en E. Fernández Clemente (dir.): *Gran enciclopedia aragonesa*. 2, Unión Aragonesa del Libro, Zaragoza: 2689.
- 1984: "Notas para el estudio de la pintura mural romana de Calahorra", en VV.AA.: *Calahorra. Bimilenario de su fundación*. Actas del I Symposium de Historia de Calahorra, Ministerio de Cultura, Madrid: 93-120.

Bibliografía

- MOSTALAC CARRILLO, A. 1990: *Catálogo de la pintura romana y cornisas de estuco del Museo de Zaragoza: la Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza
- 1992: "La pintura romana en España. Estado de la cuestión", *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* 4: 9-22.
- 1994: "Pintura romana en Aragón (I)", *Pasarela. Artes Plásticas* 4: 4-11.
- 1996a: "Influencias de los estilos pompeyanos en la pintura romana en Aragón", en M.C. Lacarra (coord.): *Difusión del Arte Romano en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 161-188.
- 1996b: "La pintura romana en España. Propuesta cronológica del Tercer Estilo", *Anuario de la Universidad Internacional SEK* 2: 11-27.
- 1997: "El programa pictórico de la estancia absidiada F de la casa-basílica de Mérida", En R. Teja y C. Pérez (eds.): *La Hispania de Teodosio*. Actas del Congreso Internacional, Junta de Castilla y León, Salamanca: 581-603.
- 1999: "La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón", *Madridier Mitteilungen* 40: 168-188.
- 2008: "Arqueología. La Colonia Caesar Augusta. Pintura mural, techos y revestimientos", en G. Fatás (dir.): *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 694-697.
- MOSTALAC CARRILLO, A. y BELTRÁN LLORIS, M. 1994: *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). II, Estratigrafía, pinturas y cornisa de la "Casa de los delfines"*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- 1996: "La pintura romana como fuente de conocimiento de la escultura antigua. La posible influencia de la obra de Lisipo en algunas escenas pintadas de la colonia Lépidica-Celsa", en J. Massó y P. Sada (eds.): Actas II reunión sobre escultura romana en Hispania (Tarragona, 30-31 marzo-1 abril 1995), Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Tarragona: 239-259.
- MOSTALAC CARRILLO, A. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 1987: "La pintura romana de Caesaraugusta: Estado actual de las investigaciones", *Boletín del Museo de Zaragoza* 6: 181-196.
- 1990: "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la Península Ibérica", *Italica* 18: 155-173.
- 1992: "Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)", *Revista d'Arqueologia de Ponent* 2: 123-153.

Bibliografía

- MOSTALAC CARRILLO, A. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 1996: "Los estilos pompeyanos. El idioma artístico de una época", *Pasarela. Artes Plásticas* 7:12-16.
- 1998: "La pintura", en M. Almagro-Gorbea y J. M. Álvarez Martínez (eds.): *Hispania, el legado de Roma*. Exposición La Lonja-Zaragoza (Zaragoza, septiembre-noviembre de 1998), Ministerio de Educación y Cultura, Zaragoza: 321-329.
- 2008: "Arqueología", en G. Fatás (dir.): *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 650-708.
- MOSTALAC CARRILLO, A. y GURREA, R. 1984: "El techo abovedado del *oecus* triclinar de la Casa de los Delfines", *Boletín del Museo de Zaragoza* 3: 379-388.
- MOSTALAC CARRILLO, A. y PÉREZ CASAS, J. A. 1989: *La excavación del Foro de Caesaraugusta*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- MOSTALAC CARRILLO, A.; BELTRÁN LLORIS, M. y CORRAL DÍAZ, M^a. R. 2007: "La decoración pictórica del triclinio de la casa romana de la calle Añón de Zaragoza (España)", en C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza: 255-262.
- MURRAY, O. y TECUSAN, M. (eds.) 1995: *In vino veritas*, British School at Rome, Londres.
- NAVA, M. L; PARIS, R. y FRIGGERI (dirs.) 2007: *Rosso Pompeiano. La decorazione pittoria nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, Electa, Milán.
- NAVARRÉ, O. 1877-1919: "Musae", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* III.2, Hachette, París: 2059-2070.
- NAVARRO CABALLERO, M. 2008: "Du nouveau sur *Burdigala*: les hommages à la famille julio-claudienne", en A. Bouet (coord.): *D'Orient et d'Occident. Mélanges offerts à Pierre Aupert*, Ausonius, Burdeos: 197-219.
- NAVARRO CABALLERO, M. (coord.) 2013: *La guerre et ses traces. Conflits et sociétés en Hispanie à l'époque de la Conquete romaine (III-I s. av. J.C.)*, Ausonius, Burdeos.
- NAVARRO CABALLERO, M. y BOTAYA MAGALLÓN, M. A. 2013: "Epigrafía y sociedad de *Labitolosa*", en M. A. Magallón y P. Sillières (eds.):

Bibliografía

- Labitolosa. *Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*, Ausonius, Burdeos: 334-419.
- NICOLE, G. 1877-1919: "Sphynx", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* IV.2, Hachette, París: 1431-1439.
- NICOLE, H. R. 1877-1919: "Satyri, Sileni", En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* IV.2, Hachette, París: 1090-1102.
- NIETO PRIETO, F. J. 1971-1972: "Un ara pintada de Ampurias dedicada a Esculapio", *Ampurias* 33-34: 385-392.
- 1974: "Notas sobre pintura mural romana", *Información arqueológica* 13: 5-10.
- 1977: "Esquemas compositivos de la pintura mural romana de Ampurias", en VV.AA.: *XIV Congreso Nacional de Arqueología* (Vitoria, 1975), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 851-868.
- 1979-80: "Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias", *Ampurias* 41-42: 279-341.
- NOGALES BASARRATE, T. (ed.) 2000: *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional, (Mérida, septiembre 1996), Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.
- NOGUERA CELDRÁN, M. (ed.) 1995: *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*. Actas de las Jornadas (Jumilla, 8-11 noviembre 1993), Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Jumilla, Murcia.
- 2003: *Arx Asdrubalis. Arqueología e Historia del Cerrro del Molinete (Cartagena)*, Universidad de Murcia, Murcia.
- NUNES PEDROSO, R. 1999: "I soffitti e le volte dipinti. Plafonds du portique supérieur", en A. Barbet y P. Miniero (coord.): *La Villa de San Marco à Stabia*, Centre Jean Bérard, Nápoles: 267-291.
- 2013: "Techniques de réintégration pour les peintures murales restaurées", en J. Boislève; A. Dardenay y F. Monier (eds.): *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée*. Actes des 24e et 25e colloques de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Narbonne, 12-13 novembre 2010; Paris, 25-26 novembre 2011), Ausonius, Burdeos: 261-265.
- OLMOS BENLLOCH, P. 2006: "La preparación de la pintura mural en el mundo romano", *Ex Novo. Revista d'Història i Humanitats* 3: 23-40.

Bibliografía

- ORONICH NAGORE, L. e ÍÑIGUEZ BERROZPE, L. 2011: "Estudio y restauración de un conjunto pictórico procedente de *Bilbilis*", en VV.AA.: *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, diciembre de 2010), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 385-402.
- ORR, D. G. 1978: "Roman Domestic Religion: the Evidence of the Household Shrines", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.16.2: 1558-1591.
- 1988: "Learning from Lararia: Notes on the Household Shrines of Pompeii", en R. I. Curtis (ed.): *Studia Pompeiana & Classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski*, Orpheus Publishing, Nueva York: 293-299.
- OSUNA RUIZ, M. 1975: "Avance de las excavaciones de *Ercavica* (Cañaveruelas, Cuenca)", en VV.AA.: *XIII Congreso Nacional de Arqueología* (Huelva, 1973), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 623-625.
- 1976: *Arqueología conquense. Ercavica I. Aportación al estudio de la romanización de la Meseta*, Ayuntamiento de Cuenca, Cuenca.
- 1977: "Excavaciones arqueológicas en *Ercavica*, Castro de Santáver, Cañaveruelas (Cuenca), agosto 1973", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 5: 23-29.
- 1983: "Diez años de excavaciones arqueológicas en *Ercavica* (Cañaveruelas, Cuenca)", en VV. AA.: *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, Ministerio de Cultura, Madrid: 263-273.
- 1997. "*Ercavica*", en M. Almagro-Gorbea (dir.): *Las ciudades romanas de la provincia de Cuenca. Homenaje a Francisco Suay Martínez*, Diputación de Cuenca, Cuenca: 169-208.
- OZCÁRIZ GIL, P. 2006: *Los conventus de la Hispania Citerior*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- PADRÓS, P. 1985: *Baetulo. Arqueología urbana 1975-1985*, Museo de Badalona, Badalona.
- PAGANO, M. 1983: "L'edificio dell'agro Murecine a Pompei", *Rendiconti della accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli* 58: 325-61.
- PAILLER, J. M. 1982: "Les *oscilla* retrouvés", *Mélanges de l'École française de Rome* 92.2: 743-822.
- PALAGIA, O. 1988: "Herakles". Classical and Hellenistic, Greek and Roman", en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] IV*, Artemis, Zúrich-Múnich: 731-790.

Bibliografía

- PALLOTTINO, M. 1934: "Il colombari di Via Taranto". *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 61: 41-63.
- PANOFSKY, E. 2012: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid.
- PAPPALARDO, U. 1982: "Pittura parietale romana a Tübingen", en U. Hausmann; B. von Freytag; D. Mannsperger y F. Prayon (eds.): *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, Wasmuth, Tübinga: 173-181.
- 1995: "La bottega della Villa Imperiale a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 176-191.
- 2002-2003: "La influencia de la ideología augustea en la decoración de Pompeya y Herculano", *Lucentum* 21-22: 171-170.
- PARISE BADONI, F. 1990: "Casa de Paquius Proculus o di Cupius Pansa (I.7.1)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei: pitture e mosaici I*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 483-552.
- PARLASCA, K. 1956: *Römische Wandmalereien in Augsburg*, M. Lassleben, Kallmünz.
- PAYÀ, X.; GIL, I.; LORIENTE, A.; LAFUENTE, A.; y MORÁN, M. 1996: "Evolució espacial i cronològica de l'antiga ciutat d'Ilerda", *Revista d'Arqueologia de Ponent* 6: 119-149.
- PAYÀ, X.; GIL, I.; LORIENTE, A. MOLIST, M. y MORÁN, M. 2003: "La ciutat romana d'Ilerda. Darreres aportacions al seu coneixement (Lleida, Segrià)", en M. Genera i Monells (coord.): *Actes de les jornades d'arqueologia i paleontologia (Lleida, 30 novembre-1 y 2 desembre 2000)*, Generalitat de Catalunya, Barcelona: 279-311.
- PAYUETA MARTÍNEZ, A. 2004: "Extracción de pinturas murales y mosaico en el yacimiento romano de la C/ San Agustín 5-7 de Zaragoza", *Kausis* 2: 23-29.
- 2006: "Intervención sobre un conjunto pictórico recuperado en el yacimiento arqueológico de *Bilbilis*", *Kausis* 4: 40-48.
- 2009: "Intervención sobre las pinturas murales procedentes del larario de la Casa del Ninfeo del yacimiento arqueológico de *Bilbilis*", *Kausis* 6: 16-23.
- PAYUETA MARTÍNEZ, A.; MORALES RAMÍREZ, S.; ALLOZA IZQUIERDO, R.; SÁENZ PRECIADO, J. C.; SÁNCHEZ GÁLVE, J. y MARZO BERNA, M. P. 2009: *Informe de la intervención en la decoración del larario de la Casa del Ninfeo en Bilbilis*, Zaragoza, Informe inédito.

Bibliografía

- PAZ PERALTA, J. A. 2007: "Historia de la investigación", M. Beltrán (ed.): *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales 4, Zaragoza*, Colonia Caesar Augusta, L'Erma di Bretschneider, Roma: 15-27.
- PELEGRÍN CAMPO, J. 2003: *Barbarie y frontera: Roma y el valle medio del Ebro durante los siglos III-I a.C.*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza.
- PÉREZ CASAS, J. A. 1990: "Excavación de estructuras domésticas de época altoimperial romana, en el solar de C/ Heroísmo angular con C/Añón, de Zaragoza", *Arqueología Aragonesa*: 197-200.
- 1991: "Otros edificios públicos", en VV.AA.: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza: 27-29.
- PÉREZ GARCÍA, A. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2005: "Pintura mural romana del Camino Colonia Romana (La Albufereta, Alicante)", *Romula* 4: 177-212.
- PÉREZ RUIZ, M. 2007-2008: "El culto en la casa romana", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 23-24: 199-230.
- 2008: "Un caso singular de estatua romana de culto doméstico", *Archivo Español de Arqueología* 81: 273-287.
- 2010: "Aproximación al culto doméstico en la *Hispania romana*. Algunas consideraciones", en VV.AA.: *Meetings between cultures in the ancient Mediterranean*. International Congress of Classical Archaeology (Roma, 2008), Ministero per I Beni e le attività culturali, Roma: 107-114.
- 2012: "El valor del culto en el paisaje doméstico. El caso hispano", *Antesteria* 1: 241-253.
- 2014: *Al amparo de los lares. El culto doméstico en las provincias romanas Bética y Tarraconense*, Anejos Archivo Español de Arqueología 68, Madrid.
- PERRIER, B. (ed.) 2007: *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: Découvertes et relectures récentes*. Actes du Colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina (Zevi, Vienne-Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007), Quasar, Roma.
- PERRIN, Y. 1982a: "Être mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la *Domus Aurea* de Neron", *Dialogues d'histoire ancienne* 8: 303-338.
- 1982b: "Nicolas Ponce et la *Domus Aurea* de Neron", *Mélanges de l'École française de Rome* 94.2: 843-891.
- 1985: "Un motif décoratif exceptionnel dans le IV style: le bandeau à rinceaux", *Revue Archéologique* 2: 205-230.

Bibliografía

- PETERS, W. J. T. 1965-66: "Mural painting Fragments found in the Roman Castra at Nijmegen", *Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek* 15-16: 113-144.
- 1977: "La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 39: 95-128.
- 1979: "Mural Painting Fragments Found in the Legionary Fortress and the Canabae Legionis at Nijmegen", *Berichten van de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek* 29: 403-424.
- 1982: "La composizione delle pitture parietale di IV stile a Roma e in Campania", en VV.AA.: *La Regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 11-15 novembre 1979), Università degli Studi di Napoli, Nápoles: 635-645.
- 1991: "Il paesaggio nella pittura parietale della Campania", en A. De Franciscis (dir.): *Pittura di Pompei*, Jaca Book, Milán: 243-255.
- PETERS, W. J. T. y MEYBOOM, P. G. P. 1982: "The roots of provincial Roman painting: results of current research in Nero's Domus Aurea", en J. Liversidge (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R., Oxford: 33-74.
- PETERS, W. J. T. y MOORMANN, E. 1995: "I pittori della Casa di *Marcus Lucretius Fronto* a Pompei. Riflessioni un anno dopo", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 167-178.
- PINA POLO, F. 2000: "La conquista", en F. Beltrán; M. Martín-Bueno y F. Pina (dirs.): *Roma en la cuenca media del Ebro*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza: 15-42
- 2005: "De *Salduie* a *Caesaraugusta*: La creación de una ciudad hispanorromana", en J. J. Domingo (coord.): *Zaragoza, espacio histórico*, Centro de Historia Zaragoza, Zaragoza: 5-16.
- 2006: "Imperialismo y estrategia militar en la conquista de Hispania Citerior (218-153 a.C.)", en F. Burillo (ed.): *Segeda y su contexto histórico. Entre Catón y Nobilior (195 al 153)*. Homenaje a Antonio Beltrán Martínez, Diputación Provincial de Zaragoza, Mara: 27-33.
- 2008: "*Hispania* of Caesar and Pompey. A conflict of *clientelae*?", en M. P. García-Bellido; A. Mostalac y A. Jiménez (eds.): *Del Imperium de Pompeyo a la Auctoritas de Augusto*. Homenaje a Michael Grant, Anejos de Archivo Español de Arqueología 47, Madrid: 41-48.
- 2012a: "Los Pirineos", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Univesidad de Zaragoza, Zaragoza: 26-33.

Bibliografía

- PINA POLO, F. 2012b: "El río Ebro", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Univesidad de Zaragoza, Zaragoza: 35-40.
- 2012c: "La guerra anibálica", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 451-470.
- PIPPIDI, D. M. (dir.) 1976: *Assimilation et résistance à la culture Gréco-Romaine dans le monde ancien*. Travaux du VIe Congrès International d'Etudes Classiques (Madrid, septiembre 1974), Editura Academiei-Société d'édition Les Belles Lettres, París.
- PITA MERCÉ, R. 1955: "Noticiero", *Noticiero Arqueológico Hispánica* 3-4: 303.
- 1958: "Datos arqueológicos provinciales", *Ilerda* 22: 33-75.
- 1962: "Notas de arqueología de Cataluña y Baleares. *Ilerda*", *Ampurias* 24: 323-333
- PITA MERCÉ, R. y DÍEZ CORONEL, L. 1965: "Información sobre la primera campaña de excavación de la villa romana de 'El Romeral' en Albesa (Lérida)", *Noticiero Arqueológico Hispánica* 8-9: 177-189.
- 1970: "Información sobre la segunda campaña de excavación de la villa romana 'El Romeral' en Albesa (Lérida)", *Noticiero Arqueológico Hispánica* 13-14: 182-188.
- PITARCH MARTÍ, A. 2009: "Caracterización de estucos y pigmentos del establecimiento romano republicano de Can Tacó-Turó d'en Roïna (Montmeló-Montornès del Vallès, Barcelona), en M. E. Sáiz; R. López; M. A. Cano y J. C. Calvo (coords.): *VIII Congreso Ibérico de Arqueometría*, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, Teruel: 329-336.
- PLÁCIDO SUÁREZ, D. 1989: "Sertorio", *Studia Historica* 7: 97-104.
- PLANAS TORRENTS, G. y PELLICER TOMÁS, M. 2004: "Colaboración en la excavación arqueológica de *Bilbilis*. Realización de un soporte provisional para la exposición de pintura mural", *Kausis* 2: 30-32.
- PLATEAU-COMTE, D. 1985: "Peintures murales romaines precoces des Bolards à Nutis-Saint-Georges (Côte d'Or)", en A. Barbet (coord.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983), B.A.R., Oxford: 65-78.
- PLAZA SANTIAGO, R.; GARCÍA SANDOVAL, J. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2004a: "Recuperación, extracción y consolidación en yacimientos arqueológicos: el caso práctico de la villa romana de La Quintanilla,

Bibliografía

- Lorca (Murcia)", *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca* 2: 105-123.
- PLAZA SANTIAGO, R.; GARCÍA SANDOVAL, J. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2004b: "La musealización de las pinturas romanas de La Quintanilla (Lorca): Restauración y montaje expositivo", *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca* 2: 125-138
- PLAZA SANTIAGO, R.; GARCÍA SANDOVAL, J.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A.; PONCE GARCÍA, J. y RAMALLO ASENSIO, S. 2003-2005: "Las pinturas romanas de 'La Quintanilla (Lorca): Restauración y montaje expositivo", *Memorias de patrimonio* 7: 247-262.
- PLENISCAR-GEC, L. 1997: *The Roman Frescoes of Slovenia I, II*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana.
- PORTALE, E. 2007: "Per una rilettura del II stile a Solunto", en B. Perrier (ed.): *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: Découvertes et relectures récentes*. Actes du Colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi (Vienne-Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007), Quasar, Roma: 281-311.
- PORTELA FILGUEIRAS, M. J. 1984: "Los dioses Lares en la *Hispania* romana", *Lucentum* 3: 153-180.
- POTTIER, E. 1877-1919: "Cymbalum", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* I.2, Hachette, París: 1697-1688.
- PRIETO ARCINIEGA, A. 1998: "La aportación de Marcelo Vigil al concepto de romanización de la Península Ibérica", en M. J. Hidalgo; D. Pérez y M. J. R. Gervás (eds.): *Romanización y Reconquista en la Península Ibérica: nuevas perspectivas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca: 141-153.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (dir.) 1990-2003: *Pompei. Pitture e Mosaici* I-X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- PUIG OCHOA, M. R. 1977: "Pintura romana de *Clunia* (Burgos)", en VV.AA.: *XIV Congreso Nacional de Arqueología* (Vitoria, 1975), Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 869-870.
- PUIG, F. y LÁZARO, P. 1985-1986: "Les excavacions a l'Antic Portal de Magdalena: noves dades sobre l'urbanisme antic de la ciutat de Lleida", *Tribuna d'arqueologia*: 83-90.
- RAGGHIANI, C. L. 1963: *Pittori di Pompei*, Edizioni del Milione, Milán.

Bibliografía

- RADA Y DELGADO, J. D. 1893: "Arqueología Nertobrigense y Bilbilitana", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 23: 532-534.
- RAMALLO ASENSIO, S. 1985: *Mosaicos romanos de Carthago Nova* (Hispania Citerior), Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia.
- 1995: "La villa romana de la Quintilla (Lorca): Una aproximación a su proyecto arquitectónico y al programa ornamental", en J. M. Noguera (coord.): *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*. Actas de las Jornadas (Jumilla, 8-11 noviembre 1993), Universidad de Murcia, Murcia: 49-79.
- RAMALLO ASENSIO, S. (coord.) 2004: *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*. Actas del Congreso Internacional (Cartagena, 8-10 octubre 2003), Universidad de Murcia, Murcia.
- RAMALLO, F. y SANTIUSTE, F. (eds.) 1993: *Teatros romanos de Hispania*, Universidad de Murcia, Murcia.
- RAMOS FOLQUÉS, R. 1991: "La casa urbana hispanorromana en *Illici*", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 noviembre, 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 69-78.
- RANCOULE, G. y SABRIÉ, M. y R. 1985: "Un bâtiment gallo-romain avec revêtements muraux peints (Cité de Carcassone, Aude)", *Bulletin de la société d'Etudes Scientifiques de l'Aude* 85: 59-65.
- RASCÓN MARQUÉS, S. (coord.) 1998: *Complutum: Roma en el interior de la Península Ibérica*. Catálogo de la exposición celebrada en Capilla del Oidor, Fundación Caja de Madrid, Madrid.
- REINACH, A. 1970: *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- 1985: *Textes grecs et latins relatifs a l'histoire de la peinture ancienne*. *Recueil Milliet*. Introduction et notes par A. Rouveret, Macula, París.
- REINACH, T. 1877-1917: "Syrinx", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette IV.2, París: 1596-1600.
- REMOLÀ VALLVERDÚ, J. A. 2000: "Sobre la interpretación arqueológica de los vertederos", en X. Dupré i Raventós y J. A. Remolà (eds.): *Sordes urbis: la eliminación de residuos en la ciudad romana*. Actas de la reunión (Roma, 15-16 noviembre 1996), L'Erma di Bretschneider, Roma: 107-121.
- M. RENARD (ed.): *Hommages à A. Grenier, Collection Latomus* 58, Bruselas.

Bibliografía

- RENAUD, R. 1993: "Des oiseaux dans les architectures", en E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden: 168-173.
- REUSCH, W. 1966: "Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristylhauses in Bereich der Trierer Kaiserthermen", *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 29: 187-235.
- RIBERA LACOMBA, A. 1983: *La arqueología romana de Valentia. Informe preliminar*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia.
- RIBERA LACOMBA, A. (coord.) 1995: *Palau de Les Corts*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- RIBERA LACOMBA, A.; LÓPEZ, I.; MARÍN, C.; MARTÍNEZ, R. y MATAMOROS, C. 1995: "La intervenció arqueològica", en A. Ribera Lacomba (coord.): *Palau de Les Corts*, Generalitat Valenciana, Valencia: 127-159.
- RICHARDSON, J. 1955: *The Casa dei Dioscuri and its painters*, American Academy in Rome, Roma.
- RIEDL, N. 2007: *Provinzialrömische wandmalerei in Deutschland. Geschichte-historische Werskstoffe- Technologie- Restaurierungsgeschichte im kontext der Denkmalpflege*, Universität Bamberg, Bamberg.
- RIEMENSCHNEIDER, U. 1986a: *Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils*, P. Lang, Frankfurt am Main.
- 1986b: "Pompejanische Ornamentbäder des Vierten Stils", *Boreas* 9: 105-112.
- RISCO, M. 1775: *España Sagrada XXX*, Imprenta de A. Sancha, Madrid.
- RIVET, L. (ed.) 1997: *Actes du congrès du Mans* (8-11 mai 1997), Société Française d'Étude de la Céramique Antique en Gaule, Le Mans.
- RIZ, A. E. 1990: *Bronzegefässe in der Römisch-Pompejanischen Wandmalerei*, Zabern, Mainz.
- RIZZO, G. E. 1937: *Monumenti della pittura. La Pittura Ellenistico-Romana. Fasc. III. Pompei. Le pitture della Casa de Livia (Palatino)*, Fratelli Treves, Milán.
- ROBINSON, D. M. 1946: *Excavations at Olynthus. Part. XII. Domestic and Public Architecture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. 1993: *Posidón y el thíasos marino en el arte mediterráneo*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Bibliografía

- RODRÍGUEZ OLIVA, P. 1994: "Materiales arqueológicos y epigráficos para el estudio de los cultos domésticos de la España romana", en VV. AA.: *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos III* (Madrid, 1991), Ediciones Clásicas, Madrid: 5-40.
- RODRÍGUEZ TEMIÑO, I. 1991: "La casa urbana hispanorromana en la *Colonia Augusta Firma Astigi*. Écija. Sevilla", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 345-353.
- ROLDÁN HERVÁS, J. M. 1978: "Cartago y Roma en la Península Ibérica", en VV. AA.: *Historia de España antigua*, Cátedra, Madrid: 15-49.
- 2001: "El sometimiento de la Meseta: de Numancia a Sertorio", en J. M. Roldán y F. Wulf (eds.): *Citerior y Ulterior: las provincias romanas de Hispania en la era republicana*, Istmo, Madrid: 175-216.
- ROLDÁN HERVÁS, J. M y WULFF, F. (eds.) 2001: *Citerior y Ulterior: las provincias romanas de Hispania en la era republicana*, Istmo, Madrid.
- ROMIZZI, L. 2006: *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociológica ed iconológica*, Loffredo, Nápoles.
- ROSTOVTZEFF, M. 1919: "Ancient Decorative Wall Painting", *Journal of Hellenic Studies*: 144-150.
- 1927: *Mystic Italy*, H. Holt and company, Nueva York.
- RUBIO RIVERA, R. 2010: "La muralla de Ercavica", en C. Fornis; J. Gállego, P. M. López y M. Valdés (eds.): *Dialéctica histórica y compromiso social: homenaje a Domingo Plácido*, Libros Pórtico, Zaragoza: 1029-1044.
- 2013: "Los orígenes de Ercavica y su municipalización en el contexto de la romanización de la Celtiberia meridional", *Vínculos de Historia* 2: 169-183.
- RUBIO RIVERA, R. y VALERO TÉVAR, M. A. 2007: "Intervención arqueológica en Ercavica: campañas 2003-2005", en J. M. Millán Martínez y C. Rodríguez Ruza (coords.): *Arqueología de Castilla La Mancha*. I Jornadas (Cuenca, 13-17 diciembre, 2005), Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca: 432-444.
- RUIZ AGUDO, Y. y TOMÁS PELLICER, M. 2004: "Intervención de conservación-restauración en el yacimiento de La Cabañeta, Burgo de Ebro", *Kausis* 1: 32-38.
- RUIZ DE ELVIRA, A. 1988: *Mitología Clásica*, Gredos, Madrid

Bibliografía

- RUIZ PARDO, J. 1985: "La pintura mural en España: problemas de conservación", *Arqueología* 47: 34-41.
- 2000: "La conservación estética de la obra de arte", en T. Nogales (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional, (Mérida, septiembre 1996), Museo Nacional de Arte Romano, Mérida: 67-71.
- RUÍZ VALDERAS, E. (coord.) 2001: *La casa romana en Carthago Nova*. Tabularium. Cartagena.
- RUMPF, A. 1954: "K. Schefold: Pompejanische Malerei". *Gnomon* 26: 353-364.
- SABRIÉ, R. 1980: "La fouille des enduits peints", en *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires organisés par l'Association Française pour la Peinture Murale Antique et le Centre d'étude des peintures murales romaines CNRS (Lyon, 20-21 février; Narbonne, 30 avril-1 mai; Paris-Soissons, 1-2 novembre 1979), Université de Dijon, Dijon: 53-63.
- SABRIÉ, M. y DEMORE, M. 1991: *Peintures romaines à Narbonne: décorations murales de l'antique province de narbonnaise*. Exposition (Narbonne, 29 juin-30 septembre 1991), Ville de Narbonne, Narbona.
- SABRIÉ, M. y R. 1985: "Décorations murales de Nîmes romaine", *Revue Archéologique de Narbonnaise* 18: 289-318.
- 1987: *La maison à portiques du clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*, CNRS, París.
- 1990: "Ruscino (Château-Rousillon, Pyrénées-Orientales): étude préliminaire", en A. Barbet (dir.): *Peinture murale romaine*. Actes du Xe Séminaire de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987), AFPMA, Vaison-la-Romaine: 27-34.
- 1994: "Le Clos de La Lombarde à Narbonne (Aude). Peintures murales de la Maison III", *Revue archéologique de Narbonnaise* 27-28: 191: 242.
- SABRIÉ, M. y R. y DEDET, B. 1984: "Une peinture murale romaine sur l'oppidum de Vié-Ciutat à Mons-Monteils (Gard)", *Documents d'Archéologie Méridionale* 7: 150-154.
- SABRIÉ, M. y R. y GINOUEZ, O. 1997: "Vestiges gallo-romains à Narbonne, 74 boulevard Frédéric-Mistral", *Revue archéologique de Narbonnaise* 30: 219-267.
- SABRIÉ, M. y R. y ROUQUETTE, D. 1981: "Peintures murales de Loupian (Hérault)", *Archéologie en Languedoc* 4: 69-76.
- SABRIÉ, M. y R. y SOLIER, Y. 1987: *La maison à portiques du clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale: fouilles 1975-1983*, CNRS, París.

Bibliografía

- SABRIÉ, M. y R. y VERNHET 1986: "Les peintures murales de la Graufesenque (Millau, Aveyron)", *Aquitania* 4: 125-141.
- SADECK, J. M. M. 1976: "La excavación del cerro de La Muela, Carcasona del Campo, por la Universidad de Guleph", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 4: 213-250.
- SÁENZ PRECIADO, J. C. 2011: "La ciudad celtibérica de Valdeherrera (Calatayud, Zaragoza), en VV.AA.: *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, diciembre de 2010), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 361-378.
- SÁENZ PRECIADO, J. C. y MARTÍN-BUENO, M. 2004: "Los programas arquitectónicos de época julio-claudia de *Bilbilis*", en S. Ramallo Asensio: *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*. Actas del Congreso Internacional (Cartagena, 8-10 de Octubre de 2003), Universidad de Murcia, Murcia: 257-273.
- 2010: "El Larario de la Casa del Ninfeo de Bilbilis (Calatayud-Zaragoza-España)", en I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles: 823-826.
- 2012: "La villa celtibérica de Valdeherrera (Calatayud-Saragosse)", *Aquitania* 28: 7-32.
- 2013: "Valdeherrera: la ocupación del territorio en época celtibérica en el valle medio del Jalón", en M. Navarro (coord.): *La guerre et ses traces. Conflits et sociétés en Hispanie à l'époque de la Conquete romaine (III-I s. av. J.C.)*, Ausonius, Burdeos: 25-53.
- SÁENZ PRECIADO, J. C.; MARTÍN-BUENO, M. y LOPE MARTÍNEZ, J. 2010: "Novedades sobre la pintura mural romana en *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza-España)", en I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Napoli, 17-21 settembre 2007), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles: 441-452.
- SÁENZ PRECIADO, J. C.; FABRE MURILLO J.; LASUÉN ALEGRE, M.; LUESMA GONZÁLEZ, R.; SEVILLA CONDE, A. y VILLALBA BARRIO, I. 2005a: "La Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza). Intervención arqueológica de la Escuela Taller de Restauración de Aragón", *Salduie* 5: 377-396.
- SÁENZ PRECIADO, J. C.; FABRE MURILLO, J.; LASUÉN ALEGRE, M.; LUESMA GONZÁLEZ, R.; SEVILLA CONDE, A. y VILLABA BARRIO, I. 2005b: "Trabajos arqueológicos de la Escuela Taller de Restauración de Aragón en *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza)", *Kausis* 3: 20-31.

Bibliografía

- SÁENZ PRECIADO, J. C.; MARTÍN-BUENO, M.; FABRE MURILLO, J.; LASUÉN ALEGRE, M.; LUESMA GONZÁLEZ, R.; SEVILLA CONDE, A. y VILLALBA BARRIO, I. 2006a: "La Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza). Trabajos arqueológicos de la Escuela Taller de Restauración de Aragón (Campaña 2006)", *Salduie* 6: 411-425.
- SÁENZ PRECIADO, J. C.; FABRE MURILLO, J.; LASUÉN ALEGRE, M.; LUESMA GONZÁLEZ, R.; SEVILLA CONDE, A. y VILLALBA BARRIO, I. 2006b: "La Casa del Ninfeo: trabajos arqueológicos de la Escuela taller de Restauración de Aragón en *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza)", *Kausis* 4: 23-39.
- SÁENZ PRECIADO, J. C.; GARCÍA CHOCANO, O.; GODOY EXPÓSITO, C.; GUINDA LARRAZA, N.; LASARTE ORNA, F. y SALAS MELÉNDEZ, M. P. 2008: "La Casa del Ninfeo: trabajo arqueológico de la Escuela Taller de Restauración II en *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza). Campaña 2007", *Kausis* 5: 31-39.
- SÁENZ PRECIADO, J. C.; GARCÍA CHOCANO, O.; GODOY EXPÓSITO, C.; GUINDA LARRAZA, N.; LASARTE ORNA, F.; SALAS MELÉNDEZ, M. P. y MORALES RAMÍREZ, S. 2009: "Trabajos arqueológicos realizados por la Escuela Taller de Restauración de Aragón II en el yacimiento de *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza). Campaña 2008", *Kausis* 6: 48-60.
- SAGLIO, E. 1877-1919: "Discus", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* II.1, Hachette, París: 277-280.
- SÁIZ CARRASCO, M. E.; LÓPEZ ROMERO, R.; CANO DÍAZ-TENDERO, M. A. Y CALVO GARCÍA, J. C. (coords.) 2009: *VIII Congreso Ibérico de Arqueometría*, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, Teruel.
- SAMPAOLO, V. 1992: "La decorazione pittorica in età imperiale", en F. Zevi (dir.): *Pompei II*. Banco di Napoli, Nápoles: 59-83.
- 1993: "Casa dell'ancora (VI 10, 7)", en G. Pugliese (dir.) 1990-2003: *Pompei. Pitture e Mosaici* IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 1050-1071.
- 1994: "Casa del Forno di ferro (VI 13, 6)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 158-201.
- 1995: "I decoratori del Tempio di Iside a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 200-213.
- 1996a: "Casa di M. Gavius Rufus (VII 2, 16-17)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici* VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 530-585.

Bibliografía

- SAMPAOLO, V. 1996b: "Casa di *M. Spurius Mesor* (VII 3, 29)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici VI*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 902-942.
- 1996c: "Casa di Optatio (VII 2, 13-15)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici VI*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 510-529.
- 1996d: "Casa (VII 4, 24-25)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici VI*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 989-991.
- 1998: "Casa di Giuseppe II (VIII 2, 39)", en G. Pugliese (dir.): *Pompei. Pitture e Mosaici VIII*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 308-356.
- 2009: "Le nature norte", en I. Bragantini; V. Sampaolo y L. Spina (dirs.): *La pittura pompeiana*, Electa, Nápoles: 78-86.
- SÁNCHEZ MONTES, A. L. 2007: "Introducción a la pintura mural de la Casa de los Grifos, una nueva domus de *Complutum*", en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 455-460.
- 2009: De la excavación a la musealización en la Casa de los Grifos de *Complutum*: metodología de la intervención sobre pintura mural", en VV.AA.: *Actas de las Terceras Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid* (Madrid, 29 de noviembre - 1 de diciembre de 2006), Comunidad de Madrid, Madrid: 123-134.
- SÁNCHEZ MONTES, A. L. y GONZÁLEZ MORENO, C. 2006: "Restauración de la pintura mural de la Casa de los Grifos, *Complutum*: Intercolumnio NW del muro Norte del peristilo", *Kausis* 4: 107-120.
- SANCHEZ MONTES, A. L. y RASCÓN MARQUES, S. 2004: "La casa de los grifos. Una nueva domus de *Complutum*", en VV. AA.: *Actas del IX Encuentro de historiadores del valle del Henares*, Institución de Estudios Complutenses-Fundación Marqués de Santillana, Guadalajara: 77-92.
- 2008: "Pintura mural de la estancia J de la Casa de los Grifos", En VV.AA.: *Alcalá de Henares. Una ciudad en la historia*. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 18 de septiembre - 16 de noviembre de 2008), Comunidad de Madrid, Madrid: 16-17.
- SÁNCHEZ NATALÍAS, C. y ESTARÁN TOLOSA, M. J. 2012: "Los últimos conflictos en Celtiberia: desde la invasión de los cimbrios a la Guerra Sertoriana (105-83 a.C.)", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón*

Bibliografía

- antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 573-583.
- SANCHO, L. 1979: "Los *conventus iuridici* en la *Hispania Romana*", *Caesaraugusta* 45-46: 171-194.
- 1981: *El convento jurídico caesaraugustano*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- SANTOS RETOLAZA, M. 1991: "Distribución y evolución de la vivienda urbana tardorrepública y altoimperial en Ampurias", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 19-34.
- SAURON, G. 1994: *Qvis Devm? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Boccard, París.
- 2000: *L'hitoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Picard, París.
- SAVARIT DUBBICK, M. O. 1985: "Les peintures murales romaines de Plassac (Gironde)", en A. Barbet (coord.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983), B.A.R., Oxford: 113-135.
- SCAGLIARINI CORLÀITA, D. 1974-1976: "Spazio e decorazione nella pittura pompeiana", *Palladio* 23-35: 3-44.
- 1995: "Pittori e botteghe: *status quaestionis*", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 291-298.
- SCHEFOLD, K. 1953-54: "Pompeji unter Vespasian", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Römische Abteilung* 60-61: 107-125.
- 1957: *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Walter de Gruyter, Berlín.
- 1962: *Vergessenes Pompeji: unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge*, Francke, Berna.
- 1963: "Le choix de la couleur dans l'art antique", *Palette* 13: 3-19.
- 1972: *La peinture pompeienne: essai sur l'évolution de sa signification*, Latomus, Bruselas.

Bibliografía

- SCHLEIERMACHER, M. 1982: "Römische Wandmalerei in Köln", en J. Liversidge (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R., Oxford: 91-120.
- SCHMIDT, E. 1997: "Venus", en H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] VII, Artemis, Zürich-Múnich: 192-230.
- SCHVOERER, M.; DELAVERGNE, M. C. y CHPOULIE, R. 1988: "La Thermoluminescence (TL) du bleu égyptien: une première solution au problème de la datation directe des peintures anciennes", en VV.AA.: *Histoire du Lyonnais. Questions diverses. Actes du 112e Congrès national des Sociétés savantes* (Lyon, 1987), CTHS, París: 107-117.
- SÉCHAN, L. 1877-1919: "Venus", en Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* V.1, Hachette, París: 721-736.
- SEILER, F. 1992: *Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7.38)*, Hirmer Verlag, Múnich.
- SERRA RAFOLS, J. 1931: "Excavacions a Vilagrassa", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 7: 93.
- 1943: "La villa *Fortunatus*, de Fraga", *Ampurias* 5: 5-25.
- SETTIS, S. 1973: "Esedra e ninfeo nella terminología architettonica nel mondo romano", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 1.4: 661-747.
- 2002: *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Soprintendenza Archeologica di Roma, Roma.
- SEVILLA CONDE, A. 2009: "Trabajos arqueológicos y de restauración de la Escuela Taller de Restauración de Aragón en la ciudad romana de *Bilbilis*", en VV.AA.: *VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas* (Calatayud, 28-30 de abril de 2006), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud: 349-365.
- SHELDON, R. 1982: "Romanizzazione, acculturazione e resistenza: problema concettuali nella storia del Nordafrica", *Dialoghi d'Archeologia* 4: 102-106.
- SILLIÈRES, P. 1991: "La maison romaine á *Baelo Claudia*. Essai de révision de données anciennes", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 321-326.
- SILLIÈRES, P. (dir.) 2005: *L'Aquitaine et l'Hispanie Septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux*. IV

Bibliografía

- colloque Aquitania (Saintes, 11-13 septembre 2003), Editions de la Fédération Aquitania, supplément 13, Burdeos.
- SIMON, E. 1984: "Apollo", en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC] II, Artemis, Zúrich-Múnich: 362- 446.
- SIMÓN CORNAGO, I. y GONZÁLEZ VALERO, A. 2012: "La Guerra Civil entre César y Pompeyo", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 639-667.
- SOLER HUERTAS, B. 2000: "Arquitectura doméstica en *Carthago Nova*. La *Domus* de La Fortuna y su conjunto arqueológico", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 16: 53-85.
- SOPEÑA GENZOR, G. 2012: "El periodo de la Guerra Numantina", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 523-572.
- SORDI, M. (coord.) 1981: *Religione e politica nel mondo antico*, Vita e pensiero, Milán.
- SPINAZZOLA, V. 1953: *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, Libreria dello Stato, Roma.
- STAUB GIEROW, M. 1994: *Casa del Granduca (VII, 4, 56). Casa dei capitelli figurati (VII, 4, 57)*, Himler Verlag, Múnich.
- STEINER, P. 1927: "Römische Wandmalerei in Trier", *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 2: 54-68.
- STEMMER, K. 1992: *Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15-17)*, Hirmer Verlag, Múnich.
- STROCKA, V. M. 1984a: "Ein Missverstandener terminus des vierten Stils: Die Casa del Sacello Iliaco in Pompeji (I, 6, 4)", *Mitteilungen des Deutschen archaologischen Instituts. Römische Abteilung* 91: 125-140.
- 1984b: *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)*, Wasmuth, Tubinga.
- 1987: "Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero", en *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986), Pro Aventico Association, Avenches: 29-38.
- 1991: *Casa del Labrinto (VI 11, 8-10)*, Himer Verlag, Múnich.

Bibliografía

- STROCKA, V. M. (dir.) 1984-2004: *Häuser in Pompeji*, Wasmuth, Tubinga.
- SWINKELS, L. J. F. 1982: "Mural paintings from a roman villa at Druten, The Netherlands", en J. Liversidge (ed.): *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, B.A.R., Oxford: 33-74.
- TARACENA, B. 1947: "Arte romano", en VV.AA.: *Ars Hispaniae. Historia Universal de arte hispánico. Arte romano*, Editorial Plus Ultra, Madrid: 149-163.
- TARACENA, B. y VÁZQUEZ DE PARGA, L. 1943: "Exploración del Castejón de Agüedas. Excavaciones en Navarra", *Príncipe de Viana* 11: 129-159.
- TEJA, R. y PÉREZ, C. (eds.) 1997: *La Hispania de Teodosio*. Actas del Congreso Internacional, Junta de Castilla y León, Salamanca.
- THOMAS, R. 1964: *Römische Villen in Panonien*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- 1984: "Allemagne, Autriche, Hongrie", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 89: 45-53.
- 1993: *Römische Wandmalerei in Köln*, Zabern, Mainz.
- 1995: *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*, Zabern, Mainz.
- TORELLI, M. 2003: "The frescoes of the Great Hall of the Villa at Boscoreale", en D. Braund y Ch. Gill (eds.): *Myth, history and culture in republican Rome: studies in honour of T. P. Wiseman*, University of Exeter Press, Exeter: 217-256.
- TORRES BALBAS, L. 1959: "Complutum, Qalcat'Abd Al Salam y Alcalá de Henares", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 144: 155-188.
- TORRES CARRO, M. 1990: "Iconografía marina", en VV.AA.: *Actas del Homenaje In Memoriam de Alberto Balil Illana* (Museo de Guadalajara, 27-28 Abril 1990), Ministerio de Cultura, Guadalajara: 107-134.
- TOYNBEE, J. 1955: "Schefold pompejanische malerei: sinn und ideengeschichte", *Journal of Roman Studies* 45: 192-195.
- TRAN-TAM-TINH, V. 1974: *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie)*, du musée du Louvre, Editions des Musées nationaux, París.
- TUFFREAU-LIBRE, M. y BARBET, A. 1997: "Le pots à couleurs dans l'antiquité romaine", en L. Rivet (ed.): *Actes du congrès du Mans (8-11 mai 1997)*, Société Française d'Étude de la Céramique Antique en Gaule, Le Mans: 399-405.

Bibliografía

- UFFLER, A. M. 1971: "Fresquistes gallo-romains, le bas relief du Musée de Sens", *Revue Archéologique de l'Est et du Centre* 22.3-4: 393-401.
- ULLRICH, D. 1987: "Egyptian Blue and Green Frit: Characterization, History and Occurrence, Synthesis", en F. Delamare; T. Hackens y B. Helly (eds.): *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Centre universitaire Européen pour les biens culturels, Ravello: 323-332.
- URIBE AGUDO, P. 2004: "Arquitectura doméstica en *Bilbilis*: La *Domus I*", *Salduie* 4: 191-220.
- 2006: "La construcción con tierra en la arquitectura doméstica romana del Nordeste de la Península Ibérica", *Salduie* 6: 213-223.
- 2007: "Los espacios reservados ("*cubicula*") en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste peninsular", *Salduie* 7: 93-112.
- 2008: *La edilicia doméstica romana en el Nordeste de la Península Ibérica (ss. I a.C. - III d.C.)*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza.
- 2009a: "*Triclinia* y salones triclinares en las viviendas romanas urbanas del cuadrante Nordeste de la Península Ibérica (I a.C.-III d.C.)", *Archivo Español de Arqueología* 82: 153-189.
- 2009b: "Los fenómenos de imitación en las viviendas urbanas romanas en el Nordeste de la Península Ibérica", *Espacio, tiempo y forma. Serie II. Historia Antigua* 22: 71-81.
- 2014: *Arquitectura doméstica urbana romana en el valle medio del Ebro. Siglos II a.C.-III d.C.* En prensa.
- URIBE AGUDO, P.; HERNÁNDEZ VERA, J. A. y BIENES, J. J. 2011: "La edilicia urbana privada en Los Bañales: estado de la cuestión", en J. Andreu (ed.): *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza): entre la historia, la arqueología y la historiografía*, *Caesaraugusta* 82, Zaragoza: 241-260.
- VANDER KELEN, S. 1998: "Pour un nouveau status de imitations de marbre antiques", *Revue des archéologues et historiens d'art Lovain* 32: 31-41.
- VV.AA. 1900-: *Thesaurus Linguae Latinae [TTL]. Editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum berlinensis gottingensis lipsiensis monacensis vindobonensis*, Walter de Gruyter, Leipzig.
- VV.AA. 1947: *Ars Hispaniae. Historia Universal de arte hispánico. Arte romano*, Editorial Plus Ultra, Madrid.
- VV.AA. 1952: *II Congreso Nacional de Arqueología. Actas* (Madrid, 1951), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

Bibliografía

- VV.AA. 1958-1966: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
- VV.AA. 1961: *Atti del VII Congresso Internazionale de Archeologia Classica* (Roma-Naples, 1959), L'Erma di Bretschneider, Roma.
- VV.AA. 1970: *XI Congreso Nacional de Arqueología* (Mérida, 1968), Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- VV.AA. 1971: *Homenaje a D. José Esteban Uranga*, Aranzadi, Pamplona.
- VV.AA. 1973: *XII Congreso Nacional de Arqueología*. Actas (Jaén, 1971), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- VV.AA. 1975: *XIII Congreso Nacional de Arqueología* (Huelva, 1973), Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- VV. AA. 1976: *Ciudades augusteas de Hispania I y II. Symposium* celebrado con ocasión del bimilenario de la *Colonia Caesaraugusta* (Zaragoza, 29-2 y 5-9 de octubre de 1976), Librería General, Zaragoza.
- VVAA. 1977: *XIV Congreso Nacional de Arqueología* (Vitoria, 1975), Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- VV.AA. 1978: *Andalucía en la Antigüedad. Fuentes y metodología*. Actas I Congreso Historia de Andalucía (diciembre de 1976), Publicaciones del monte de piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.
- VV.AA. 1978: *Historia de España antigua*, Cátedra, Madrid.
- VV.AA. 1981: *La religión Romana en Hispania*. Simposio organizado por el Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro" del CSIC (Madrid, 17-19 de diciembre de 1979), Ministerio de Cultura, Subdirección General de Arqueología, Madrid.
- VV.AA. 1982: *La Regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 11-15 novembre 1979), Università degli Studi di Napoli, Nápoles.
- VV.AA. 1982: *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Institución cultural Pedro de Valencia, Badajoz.
- VV. AA. 1983: *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VV.AA. 1983: *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, 1982), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud.

Bibliografía

- VV.AA. 1983: *Mosaïque: recueil d'hommages à Henri Stern*, Editions Recherche sur les civilisations, París.
- VV.AA. 1984: *Calahorra. Bimilenario de su fundación*. Actas del I Symposium de Historia de Calahorra, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VV.AA. 1985: *XVII Congreso Nacional de Arqueología* (Logroño, 1983), Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- VV.AA. 1985: *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VV.AA. 1985: Actes du 110e Congrès national des Sociétés savantes (Montpellier, 1-5 avril 1985), CTHS, Paris.
- VV.AA. 1986: *Arras Nemetacum et la partie méridionale de la cité des Atrébates*. Catalogue d'exposition (Arras, 28 mai-19 août, 1986), Musée des beaux-arts, Arras.
- VV.AA. 1986: *Conflictos y estructuras sociales en la Hispania Antigua*, Akal, Madrid.
- VV.AA. 1986: *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja* (Logroño, 2-4 de octubre de 1985), Colegio Universitario de La Rioja, Logroño.
- VV.AA. 1988: *Histoire du Lyonnais. Questions diverses*. Actes du 112e Congrès national des Sociétés savantes (Lyon, 1987), CTHS, Paris.
- VV.AA. 1990: *L'Amfiteatre romà de Tarragona, la basílica visigòtica i l'església romànica*, Ayuntamiento de Tarragona, Tarragona.
- VV.AA. 1990: *La red viaria en la Hispania Romana*. Actas del Simposio celebrado en Tarazona (Zaragoza) (Tarazona, 24-26 de septiembre de 1987), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- VV.AA. 1990: *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du CNRS, Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie, CNRS, París.
- VV.AA. 1990: *Actas del Homenaje In Memoriam de Alberto Balil Illana* (Museo de Guadalajara, 27-28 de abril de 1990), Ministerio de Cultura, Guadalajara.
- VV.AA. 1991: *Zaragoza. Prehistoria y Arqueología*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

- VV.AA. 1991: *La casa urbana hispanorromana: ponencias y comunicaciones*. Congreso sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- VV.AA. 1993: *La peinture de Poméi. Temoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J. C.*, Hazan, París.
- VV.AA. 1994: *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica*, Cuadernos Emeritenses 8, Mérida.
- VV.AA. 1994.: *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos III* (Madrid, 1991), Ediciones Clásicas, Madrid.
- VV.AA. 1995: *El anfiteatro en la Hispania romana*. Coloquio Internacional (Mérida, 26-28 de noviembre de 1992), Junta de Extremadura, Badajoz.
- VV.AA. 1997: *Ciudades romanas en la provincia de Cuenca: homenaje a Francisco Suay Martínez*, Diputación de Cuenca, Cuenca.
- VV.AA. 2000: *V Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Calatayud y Comarca. Actas (Calatayud, 18-20 de abril de 1997), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud.
- VV.AA. 2004: Actas del IX Encuentro de historiadores del valle del Henares, Institución de estudios complutenses-Fundación Marqués de Santillana, Guadalajara.
- VV.AA. 2005: *VI Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Calatayud y Comarca. Actas (Calatayud, 1-3 de diciembre de 2000), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud.
- VV.AA. 2008: *Alcalá de Henares. Una ciudad en la historia*. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 18 de septiembre - 16 de noviembre de 2008), Comunidad de Madrid, Madrid.
- VV.AA. 2009: Actas de las Terceras Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid (Madrid, 29 de noviembre - 1 de diciembre de 2006), Comunidad de Madrid, Madrid.
- VV.AA. 2009: *VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, 28-30 de abril de 2006), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud.
- VV.AA. 2010: *Meetings between cultures in the ancient Mediterranean*. International Congress of Classical Archaeology (Roma, 2008), Ministero per i Beni e le attività culturali, Roma.

Bibliografía

- VV.AA. 2011: *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, diciembre de 2010), Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, Calatayud.
- VV.AA.: *¿Crisis urbana a finales del alto Imperio? La evolución de los espacios cívicos en el Occidente romano (s. II-IV d.C.)*. Coloquio Internacional (Cartagena, 22-23 de marzo de 2012), Casa de Velázquez, Cartagena. En prensa.
- VARONE, A. 1995: "L'organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo Via dell'Abbondanza", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 54: 124-139.
- 2000: *L'erotisme à Pompei*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- VAQUERIZO, D. (ed.) 2002: *Espacios y usos Funerarios en el Occidente Romano*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 de junio de 2001), Seminario de Arqueología, Córdoba.
- VARONE, A. y BÉARAT, H. 1997: "Pittori romani al lavoro. Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici de un recenté scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza (reg. IX ins. 12)", en H. Béarat; M. Fuchs; M. Maggetti y D. Paunier (eds.): *Roman wall painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*. Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 march 1996), Institute of Mineralogy and Petrography, Friburgo: 199-214.
- VENERI, A. 1986: "Dionysos", en H. C. Ackermann y J.R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] III*, Artemis, Zürich-Múnich: 414-420.
- VERGNIEUX, R. y DELEVOIE, C. (eds.): *Virtual retrospect 2007*. Actes du colloque (Pessac, 14-16 novembre 2007), Ausonius, Burdeos.
- VETTERS, H. y PICCOTTINI, G. (eds.) 1972: *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1969 bis 1972*, Verlag des Landesmuseums, Klagenfurt.
- 1973: *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1973 bis 1974*, Verlag des Landesmuseums, Klagenfurt.
- VIARTOLA LABORDA, L. M. 2011: "El acueducto romano de Los Bañales: propuesta de recreación estructural", en J. Andreu (ed.): *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza): entre la historia, la arqueología y la historiografía*, Caesaraugusta 82, Zaragoza: 169-198.
- VICENTE REDÓN, J. D.; PUNTER GÓMEZ, M. P.; ESCRICHE JAIME, C. y HERCE SAN MIGUEL, A. I. 1991: "La Caridad (Caminreal, Teruel)", en VV.AA.: *La casa urbana hispanorromana ponencias y comunicaciones*. Congreso

Bibliografía

- sobre la casa urbana hispanorromana (Zaragoza, 16-18 de noviembre de 1988), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 81-129.
- VIGIL, M. 1986: "Romanización y permanencia de estructuras sociales indígenas en la España Septentrional", en VV.AA.: *Conflictos y estructuras sociales en la Hispania Antigua*, Akal, Madrid: 129-137.
- VILADÉS, J. M. 1998: *Zona Arqueológica de Los Bañales. Plan Director del Yacimiento. Memoria de Actuación de 1998*, Zaragoza, Memoria inédita.
- 1999: *Memoria de las actuaciones en el yacimiento de "Los Bañales" de Uncastillo. Año 1999*, Zaragoza, Memoria inédita.
- 2002: *Memoria de las actuaciones en el yacimiento de "Los Bañales" de Uncastillo. Año 2002*, Zaragoza, Memoria inédita.
- VILLACAMPA RUBIO, M. A. 2012: "El Alto Imperio", en F. Marco; G. Sopeña y F. Pina (coords.): *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 669-671.
- VOLLKOMMER, R. 1997: "Victoria", en H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] VIII*, Artemis, Zürich-Múnich: 237-239.
- VON BLANCKENHAGEN, P. H. 1968: "Daedalus and Icarus on Pompeian walls", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 75: 106-145.
- WALLACE-HADRILL, A. 1994: *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton University Press, Princeton.
- WESENBERG, B. 1993: "Zum integrierten Stilleben in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils", en E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992), Stichting Babesch, Leiden: 160-167.
- WIRTH, F. 1934: *Römische Wandmalerei vom Untergang Peompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlín.
- WOOLF, G. 1998: *Becoming Roman. The Origins of Provincial Civilization in Gaul*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZACCARIA, A. 1995: "Origine del triclinio nella casa romana", *Splendidas civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Quasar, Roma: 137-155.
- ZANKER, P. 1992: *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid.

Bibliografía

- ZARZALEJOS PRIETO, M.; GUIRAL PELEGRÍN, C.; FERNÁNDEZ OCHOA, C. 2007: “Las pinturas de la Domus de las Columnas Rojas de Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real): estudio preliminar”, en C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Gobierno de Aragón-UNED, Zaragoza-Calatayud: 467-470.
- ZARZALEJOS PRIETO, M.; GUIRAL PELEGRÍN, C.; MANSILLA PLAZA, L.; PALERO FERNÁNDEZ, F. J. y ESBRI VÍCTOR, J. M. 2014a: “Caracterización de pigmentos rojos en las pinturas de *Sisapo* (Ciudad Real, España)”, en N. Zimmermann (ed.): *Antike Malereiz wischen Lokalstil und Zeitsil?* Actas del XI Internationales Kolloquium der l’Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010): En prensa.
- ZARZALEJOS PRIETO, M.; FERNÁNDEZ OCHOA, C.; ESTEBAN, G. y HEVIA, P. 2014b: “Investigaciones en torno a la minería romana del cinabrio en el área de Almadén (Ciudad Real/España)”, en N. Zimmermann (ed.): *Antike Malereiz wischen Lokalstil und Zeitsil?* Actas del XI Internationales Kolloquium der l’Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010) : En prensa.
- ZEVI, F. 1979: *Pompei 79, raccolta di studi per il decimonono centenario dell’eruzione vesubiana*, G. Machiaroli, Nápoles.
- ZEVI, F. (dir.) 1992: *Pompei*, Banco di Napoli, Nápoles.
- ZIMMERMANN, N. (ed.) 2014: *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil?* Actas del XI Internationales Kolloquium der l’Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique (Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010): En prensa.

