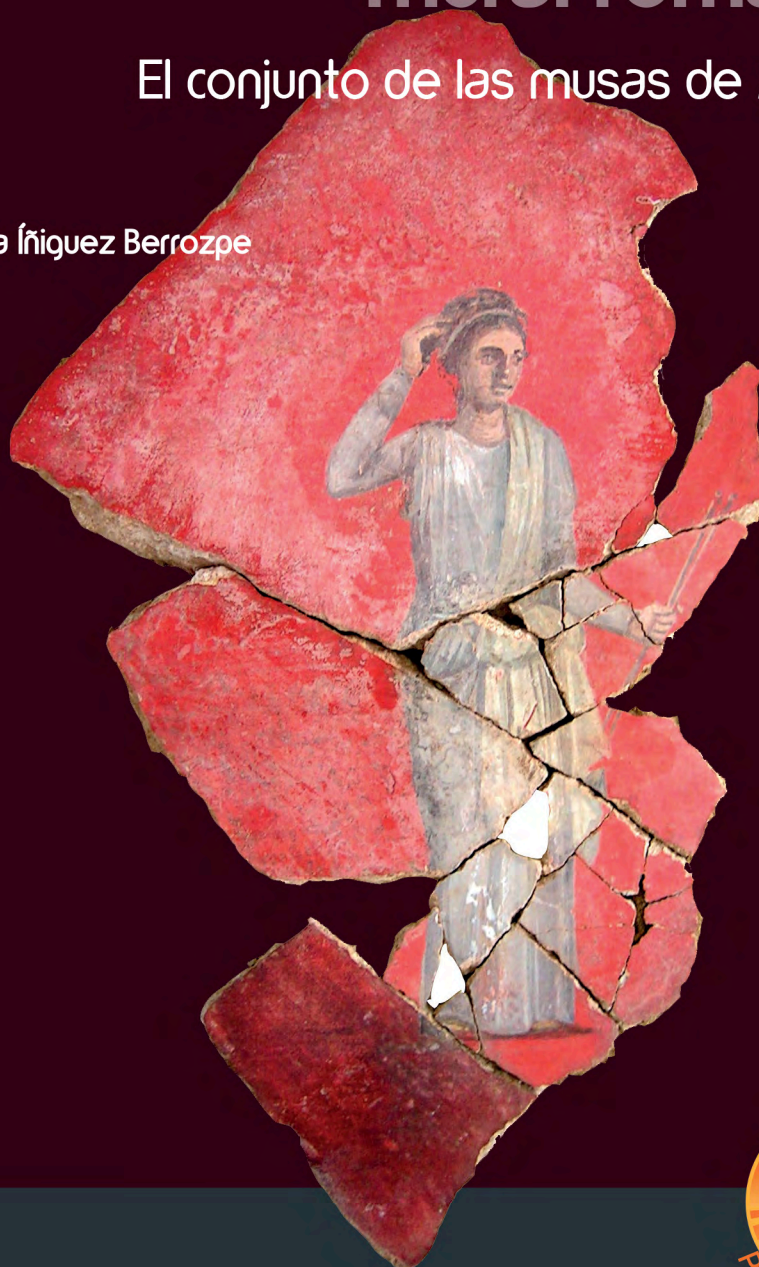


Metodología para el estudio de la pintura mural romana

El conjunto de las musas de *Bilbilis*

Lara Íñiguez Berrozpe



**Metodología para el estudio
de la pintura mural romana:
el conjunto de las musas de *Bilbilis***

Cet ouvrage a été réalisé pour
Ausonius Éditions
par la plateforme UN@,
plateforme régionale d'édition universitaire numérique en libre accès.

Retrouvez les articles en version html, pdf téléchargeable
et leurs contenus additionnels
sur <https://una-editions.fr>



Metodología para el estudio de la pintura mural romana:
el conjunto de las musas de *Bilbilis*

Lara Íñiguez Berrozpe

Ausonius, collection PrimaLun@ 18, Pessac, 2022

<https://una-editions.fr/pintura-mural-romana-bilbilis/>

DOI : 10.46608/prim@luna18.9782356134943

Dépôt légal : novembre 2022

ISBN (HTML) : 978-2-35613-494-3

ISBN (PDF) : 978-2-35613-495-0

Mises en page papier et numérique :
Vincent Castevert – vincent.castevert.com

Ce livre a été imprimé en 50 exemplaires sur les presses du
Pôle Impression de l'Université de Bordeaux Montaigne, France,
sous le label de référence Imprim'Vert®.

Il ne peut être vendu.



Metodología para el estudio de la pintura mural romana: el conjunto de las musas de *Bilbilis*

Lara Íñiguez Berrozpe

Cet ouvrage recommandé par l'Association Française pour la Peinture Murale Antique
a obtenu le soutien financier de
l'Instituto Universitario de Ciencias Ambientales (IUCA) de la Universidad de Zaragoza.

A M.



Illustration de couverture :
Musa completa interpretada como Euterpe (foto J. Lope).

SUMARIO

Prólogo	7
Introducción.....	9
<i>Municipium Augusta Bilbilis</i> (Calatayud, Zaragoza)	11
Contexto arqueológico	15
Metodología.....	25
Conjunto de las musas	71
Análisis arqueométrico.....	117
Conclusiones	125
Bibliografía	127
Glosario.....	141

PRÓLOGO

Resulta muy satisfactorio poder presentar una obra, a la que precede esta presentación, que no pretende sino dar una vez más nuestra aprobación y aval a la investigadora y a su obra continuada, que en cada ocasión nos permite enriquecer el acervo de nuestros conocimientos con su trabajo, lejos de resultar tedioso, como ella confiesa en privado, es todo lo contrario. Comenzaremos por su utilidad manifiesta, a poco que nos detengamos en el índice y analicemos si falta o sobra algo. Yo les aseguro que no, es equilibrado, justo y ponderado, presentando desde los datos históricos y arqueológicos, que son el núcleo esencial de la obra, pero no su único objetivo, a los técnicos más avanzados.

El objetivo que subyace, que se va descubriendo poco a poco, es facilitar una guía de uso para poder realizar una aproximación completa al estudio y publicación de pintura mural romana hasta ahora con carencias. Espero la indulgencia de los autores que han dedicado y dedican tiempo, trabajo, experiencia y gran esfuerzo, para salir de la senda marcada hace muchos años de estudios descriptivos, en los que junto a las consideraciones artísticas obligadas, a los análisis técnicos, a menudo duros de leer y repetitivos por demás, se suelen añadir apéndices explicativos de los necesarios trabajos de extracción, tratamiento preventivo y posterior, almacenamiento y un etcétera bastante largo a veces, que no enriquece nada el meollo del estudio en sí.

La mayor parte de quienes estudian en profundidad o quienes nos acercamos más modestamente a estos conjuntos pictóricos a lo largo del tiempo, hemos podido verificar una evolución lenta pero inexorable del progreso de los mismos al amparo de la evolución de las nuevas técnicas en muchos de los campos, que afectan a los estudios arqueológicos y a los de decoraciones murarias en particular, como en el caso que nos ocupa con esta obra de la Dra. Iñiguez Berrozepe.

Nos satisface en especial comprobar, que se ha llegado tras una reflexión global de los problemas que enfrentan a cada investigador responsable con el objeto de su investigación, a una conclusión muy coral en la que son muchos los factores que se alinean uno tras otro, en compartimientos bien separados y estructurados para evitar el cansancio, en ocasiones podría llegar al hastío, como ha ocurrido en otros estudios, pero no en este. Aquí recomendamos que a partir de ahora sigan la, a modo de receta, que se establece para una mejor comprensión de los problemas generales que enfrentan al investigador de pinturas murales con los recursos para resolver los múltiples problemas que se encuentra y encontrará.

No es necesario repetir con el clásico sonsonete los trabajos: de hallazgo en la excavación, extracción, almacenamiento y conservación, etc., a no ser que como aquí se hace, se analicen los criterios, se seleccionen las técnicas insertas en el método arqueológico más riguroso y se introduzcan, justificando el cuando y el porqué, aquellos recursos técnicos de laboratorio que hoy tenemos a nuestro alcance con las únicas limitaciones de su coste económico.

Creemos sinceramente que a partir de ahora no debía ser necesario, ya tendremos una útil guía de actuación si seguimos lo aquí descrito en las páginas siguientes, repetir una y otra vez lo que se hace sin aportar nada nuevo. No tiene utilidad explicar cómo se engasa una pintura, cómo se utiliza tal o cual producto químico que se encuentra en el mercado, qué caja o contenedor se utiliza en cada caso y qué significa y cómo funciona un aparato de laboratorio u otro. Son los resultados los que nos deberán preocupar y no si el aparato con los que se obtienen se

encuentra en tal o cual lugar. A lo sumo este tipo de cuestiones son susceptibles de pasar a las consabidas notas a pie de página o apéndices generales, pero poco más.

El libro constituye una guía muy útil de aplicación inmediata para los estudios que deban comenzar o estén en ciernes. La introducción histórico arqueológica sobre el municipio romano y protagonista privilegiado Avgvsta Bilbilis, es muy correcta y compendia de manera adecuada el conocimiento que se tiene hasta ahora del lugar.

La utilización de conjuntos reales, modelos hallados en los distintos barrios bilbilitanos, que o bien se han estudiado con anterioridad o se hacen ahora por la autora, incluyen novedades de gran relevancia, enriqueciendo más si cabe esta obra destinada a convertirse de consulta obligada.

La bibliografía ordenada correctamente, con las separaciones adecuadas, los glosarios y las ilustraciones de gran calidad facilitan una lectura, que repetimos una vez más, no es en absoluto de lectura plana, sino de lectura atenta para percibir tanto los datos técnicos, las recomendaciones prácticas, el acerbo metodológico que encierra y por supuesto las conclusiones provisionales o definitivas de los conjuntos pictóricos estudiados sobre los que Bilbilis todavía no ha dicho la última palabra.

Prof. Manuel Martín-Bueno

Catedrático de Arqueología
de la Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN¹

Bilbilis, que ha sido calificada, en alguna ocasión, como *alta et versicolor* (Guiral e Íñiguez, 2012), ha proporcionado un extraordinario conjunto de pinturas y también de elementos arquitectónico-decorativos realizados en estuco, situándose entre las ciudades hispanas más pródigas en este tipo de materiales ornamentales. Se ha considerado *alta* por su situación estratégica en un cerro y *versicolor* porque todas las estancias, tanto de los edificios públicos como los privados, estaban pintadas de llamativos colores, tan ajenos a la estética actual.

Con los testimonios que poseemos en la actualidad, los primeros talleres de pintores llegan a la ciudad en la segunda mitad del siglo I a.C., con los esquemas más simples del II estilo en su fase final, con los que se decoran las casas de los itálicos o de los indígenas altamente romanizados. Se puede considerar sorprendente que las pinturas de época augustea, momento en el que *Bilbilis* adquiere al estatus municipal, sean de gran simplicidad, tanto desde el punto de vista decorativo, como en relación a su gama cromática. Estas características se alteran con la llegada de nuevos artesanos en el segundo cuarto del siglo I d.C. que es, sin duda, el momento de mayor *floruit* de la pintura bilbilitana, y aunque las estructuras compositivas continúen siendo básicas, el repertorio ornamental y figurativo se enriquece considerablemente, siguiendo los esquemas de la pintura contemporánea, tanto de la península itálica, como de las provincias occidentales. Las pinturas que se estudian en esta obra, halladas en la *Domus 3 (Insula I)*, cuya introducción tenemos el honor de redactar, se integran en este grupo, que se relaciona claramente con las decoraciones del III estilo, siendo, quizás el conjunto pictórico más rico, tanto desde el punto de vista decorativo como cromático de cuantos ha proporcionado la ciudad.

No obstante, la dinámica decorativa continúa en momentos posteriores. Las pinturas de la segunda mitad del siglo I d.C., relacionadas con el IV estilo, vuelven a la sobriedad decorativa, que solo queda alterada por un uso abusivo de colores lujosos, como el cinabrio y el azul egipcio, cuya utilización ya quedaba constatada en la época anterior y que convierten al yacimiento bilbilitano en uno de los referentes para el estudio de la utilización del cinabrio en territorio peninsular. Los comitentes demuestran su estatus, no tanto con una decoración prolija en figuraciones, sino a través del uso de pigmentos que demuestran su nivel adquisitivo y su deseo de ostentación.

Las escasas pinturas conservadas del siglo II, con una ciudad ya en decadencia, han perdido ya la calidad de las decoraciones republicanas, julio-claudias y flavias. Las composiciones se apartan de los esquemas en boga en la península itálica y comienza la formación de talleres autóctonos que ejecutan esquemas de elaboración propia, con cierta relajación técnica, paleta

1 Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación del Instituto Universitario de Ciencias Ambientales (IUCA) de la Universidad de Zaragoza; y en el marco de dos proyectos de investigación dirigidos por C. Guiral: La decoración parietal en el cuadrante NE de *Hispania*: pinturas y estucos (siglo II a.C.-siglo VI d.C.) (HAR2013-48456-C3-2-P) y *Tectoria et pigmenta*; y Estudio analítico y arqueológico de los pigmentos y morteros de las pinturas del cuadrante NE de *Hispania* (s. II a.C.- s. VI d.C.) (HAR2017-84732-P). Parte de la investigación ha sido posible gracias la estancia en el AOROC — Archéologie et Philologie d’Orient et d’Occident (École Normale Supérieure) de París, subvencionada por el Programa Ibercaja-CAI estancias de investigación 2019.

de colores básica y que son seguramente itinerantes ya que su producción se constata a lo largo de distintas ciudades del valle del Ebro durante esta época.

Valga esta síntesis sobre las pinturas bilbilitanas para encuadrar el espléndido trabajo de la autora, L. Iñiguez Berrozpe, sobre uno de los mejores conjuntos pictóricos hallados en el *municipium* y que se complementa con un amplio estudio sobre los métodos de estudio de la pintura romana, sus aportaciones y los problemas que plantea el complejo trabajo que conduce a la restitución e interpretación de la pintura romana en fragmentos.

Pocas tareas son más gratas para una profesora universitaria que realizar la introducción de una obra escrita por una discípula que, con su tesón y trabajo ha logrado hacerse un hueco entre los estudiosos de la pintura romana, no solo en el ámbito de la investigación española, sino también internacional.

Carmen Guiral Pelegrín

Profesora Titular de Arqueología de la Universidad
Nacional de Educación a Distancia

MUNICIPIUM AUGUSTA BILBILIS (CALATAYUD, ZARAGOZA)

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE SU OCUPACIÓN

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 al enclave beneficiario de una situación estratégica privilegiada. Si esto se consideró una ventaja, no lo fue tanto la difícil orografía a la que romanos y antes de ellos, celtíberos, se tuvieron que enfrentar, que condicionó totalmente, como veremos, el trazado de la ciudad (Fig. 1)¹.

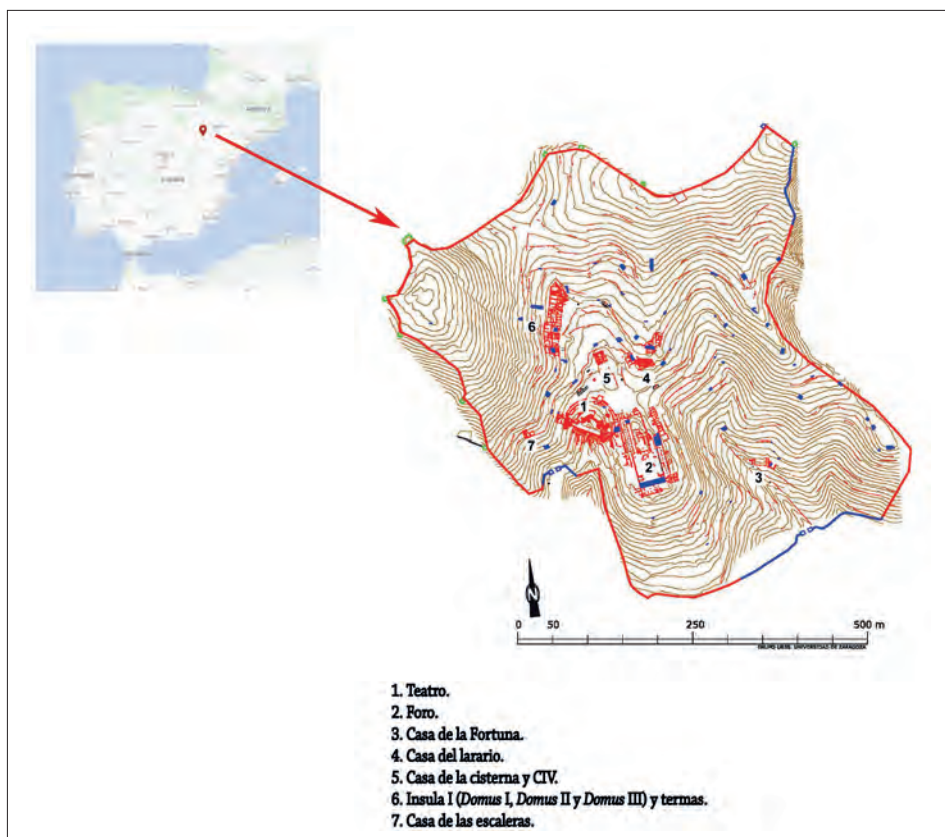


Fig. 1. Plano fotogramético de Bilbilis (Urbe 2015).

1 Algunos de los principales textos clásicos con los que contamos para el conocimiento del yacimiento son los siguientes: el principal autor es Marcial (*Epigramas*, X 103, *passim*), el más ilustre de los bilbilitanos y el encargado de aportarnos la mayor parte de información conocida sobre *Bilbilis*: “Paisanos míos, a los que Bilbilis Augusta engendra en el abrupto monte que baña el Jalón con sus

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. La *Bilbilis*² indígena era celtibérica y debió situarse en las alturas del cerro de Bámbola y parte del de San Paterno, cerca de la actual Calatayud y de tres cursos fluviales, el Jalón, el Jiloca y el Ribota. Sus habitantes pertenecieron al grupo de las tribus celtibéricas 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, que se agrupaban dejando pocos espacios libres.

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.

Bien es cierto que, tal y como ocurrió en la vecina *Salduie* (actual ciudad de Zaragoza), 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 la información ofrecida por la numismática. *Bilbilis* 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, como decimos, desembocaría en época

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 Bilbilis 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 Bilbilis 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: ... Bilibilis 14º 45', 41º30'..." (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*). También a este respecto se nombra en el *Itinerario de Antonino* (437, 3; 439, 1): "a Bilbilis, 24 millas" (Trad. A. Encuentra en *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*); y en el Anónimo de Ravena (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, Léridauna 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 caldas 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*. Nombrado es igualmente por el historiador del siglo II Justino (*Epítome*, XLIV 3,8): "...y es que el hierro, al templarlo se vuelve más afilado, y entre ellos no se da por buena arma alguna que no sea sumergida en el río Birbilis o Cálíbe.". Por último, también encontramos una cita en 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 Bilibilis y Tarazona en España..." (Trad. J. Oroz y M. A. Marcos).

- 2 Existe un debate historiográfico 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 Calatayud Moderna. 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 (Martín-Bueno 1975, 201-206; Burillo & Ostalé, 1983-84; Burillo, 1988; 1991; 1998; Cebolla & Royo, 2006, entre otras muchas).

augústea (Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 146)³. Arqueológicamente, esta etapa viene documentada por la muralla, construida en el siglo I a.C., con claras técnicas poliorcéticas romanas, por el hallazgo de tres capiteles jónicos de cronología preaugústea (Cancela 1982, 47-52) y también por la construcción de la *Insula* de las termas y de la Casa del Larario⁴. Como aval de esta hipótesis, cabe destacar el reciente hallazgo en esta última *domus* del conjunto pictórico datado en el último cuarto del siglo I a.C. que decoraba el *tablinum* (Guiral *et al.* 2018).

Con la llegada de Augusto, la ciudad es elevada al rango de *municipium* con el apelativo de *Augusta*, hecho que puede considerarse consecuencia directa de haber militado en el bando correcto, por haber contado anteriormente ya con el derecho romano y por la ventaja de tener entre sus gentes a colonos itálicos (Martín-Bueno 1975, 316).

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 de los espacios públicos tales como el foro, las termas y el teatro, y los espacios privados (Sáenz & Martín-Bueno 2004, 257-273). No debemos pasar por alto la privilegiada información que nos dan estos nuevos edificios. Su gran envergadura y monumentalidad nos indican, además del gran esfuerzo llevado a cabo por sus habitantes, una proyección urbanística importada que combinará labores personales y materiales. Por otro lado, se hace patente el deseo de concebir a la urbe como un escaparate, con vistas al disfrute tanto de sus habitantes como de los visitantes que la contemplarían desde la lejanía. En este sentido, también es un punto de referencia para los indígenas de la Celtiberia, quienes tienen demasiado recientes los sucesos bélicos acontecidos en el territorio. En definitiva, *Bilbilis* responde a un modelo de espacio en el que la vida en torno a la ciudad es su seña de identidad.

Muchas de las obras finalizarían con el sucesor de Augusto, Tiberio, de tal forma que podemos considerar la dinastía julio-claudia como el periodo cronológico de mayor esplendor de la localidad (Guiral & Martín-Bueno 1996, 18-20). Durante la primera mitad del siglo I d.C., la ciudad continúa acuñando moneda con el tipo de laurea o corona cívica, lo que posibilitó su desarrollo económico y subvencionó su amplia y costosa política edilicia.

Para enfrentarse a la hostil orografía se ideó un sistema de terrazas que afectó a todo tipo de construcciones, imposibilitando así la ortogonalidad en el diseño general de la ciudad. Si bien esta solución facilitó el trazado, también es verdad que hoy en día obstaculiza la comprensión de su fisonomía. 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). En cuanto a los materiales utilizados, no debemos olvidar que estamos ante una cultura, la romana, eminentemente práctica y que, si bien no fueron pocos los esfuerzos destinados a la construcción 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 el enclave atraviesa una pequeña crisis, las dinastías flavia y antoniniana y la extensión del *Ius Latii* a todos los hispanos

- 3 Podemos vincular esta serie, casi con total seguridad, con contingentes de inmigrantes llegados a este lugar, o bien como consecuencia de las deportaciones efectuadas por Pompeyo a raíz de la victoria contra Sertorio, o bien por las batallas de *Ilerda* y *Munda* (entre el 49 y el 45), entre Pompeyo y Cesar, y la evidente necesidad de este último de asentar a sus veteranos licenciados.
- 4 Si bien es cierto que la muralla data del siglo I a.C. con reformas en épocas posteriores, también debemos mencionar que presenta ciertos rasgos arcaicos, como la técnica constructiva de detalle, así como la propia adaptación al terreno, hechos que se vienen a unir al enterramiento hallado en una de sus torres altas con un ritual típicamente celtibérico (Guiral & Martín-Bueno 1996, 17 y ss.).

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 & Sáenz 2015), 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 nuevas construcciones a cabo y ni siquiera se mantienen adecuadamente las existentes. Esto va acompañado de una paulatina despoblación, trasvasándose esta 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.

En los siguientes siglos se mantuvo cierta actividad residual; 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 trasladó 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 (Sáenz *et al.* 2018).

HISTORIA DE LAS INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS

El siglo XX vino marcado por el inicio de las excavaciones. Comenzaron en 1916 a cargo de Sentenach, pero fue en 1970 cuando se realizaron las primeras labores científicas a cargo de Manuel Martín-Bueno, quien ha continuado trabajando en la ciudad romana hasta la actualidad. Efectivamente, será a partir de 1965 cuando este autor inicie 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 comenzar las excavaciones arqueológicas de forma sistemática. En 1975 publica su tesis doctoral y en 1978 arrancan los trabajos destinados a sacar a la luz, casi en su totalidad, las estructuras parcialmente exhumadas anteriormente.

La monumentalidad de los conjuntos públicos, así como la necesidad de su excavación para una mejor comprensión del yacimiento, hizo que surgiera 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. (Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 128).

En cualquier caso, destacan los conjuntos monumentales del foro, el teatro, las termas; y en el ámbito privado, la Casa de las Escaleras, la Casa de la Fortuna, las casas situadas en el sector denominado SP11, las viviendas situadas bajo el foro⁵ y, sobre todo, la Casa del Larario, la Casa de la Cisterna, y la *Insula I* o *Insula* de las termas, entre otras. 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.

El estudio de la pintura mural en el ámbito doméstico del yacimiento bilbilitano ha experimentado un crecimiento exponencial en los últimos años. En este libro presentamos el análisis de uno de los conjuntos hallado en la Taberna 7 de la *Domus 3 (Insula I)* y los pasos seguidos para ello. Pretendemos, por tanto, no solo mostrar un conjunto pictórico concreto sino exponer la metodología que se debe seguir para el estudio de la pintura mural romana para que esto pueda ser utilizado como herramienta por cualquier profesional que exhume este material arqueológico que, por sus características, es sumamente frágil.

5 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 2015, 234-240).

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

INSULA I O INSULA DE LAS TERMAS

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.

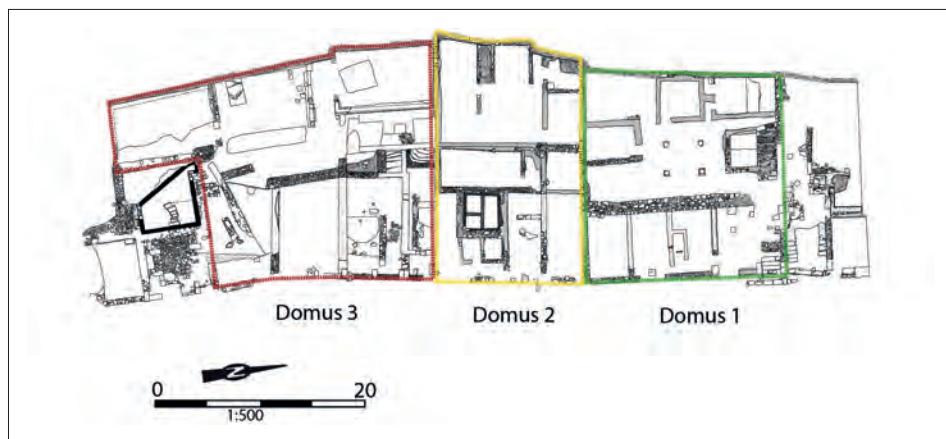


Fig. 2. Planta de la Insula I (Uribe 2015).

La *Insula*, con unas dimensiones de 72,80 m de longitud por 24,70 m de anchura máxima, se articula en tres *domus* que presentan varias particularidades 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 compleja orografía a la que se enfrentaban, como ya hemos dicho anteriormente. No renunciaron, sin embargo, a establecerse como grandes residencias propias de una ciudad romana, así que se decantaron por una solución en altura. Esta *Insula* 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 construcción¹. Hasta ahora se pensaba que las

1 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).

tres *domus* que la conforman prolongarían su vida hasta mitad del siglo I d.C., cronología fundamentada por la ausencia de *terra sigillata* hispánica. Las últimas investigaciones, sin embargo, han hecho replantearse este supuesto, 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, este se vincula a dos factores: los problemas estructurales que sufrió al asentarse directamente sobre la roca madre sin que esta fuera retallada –a excepción del cerramiento sur sobre el que descansaba la tercera *domus*– y las grandes presiones ejercidas por las terrazas.

DOMUS 1

En lo que respecta a la *Domus 1* (Fig. 3)², 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 y en este caso, en torno a mediados del siglo I d.C. se abandonó la vivienda, momento en el que se tapiaron todas las puertas. Cabe destacar, sin embargo, que la planta inferior dotada con el frente comercial, a juzgar por los datos cerámicos y los hallazgos monetales, estuvo en funcionamiento hasta el siglo III d.C. (Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 132; Uribe 2015, 210-215).

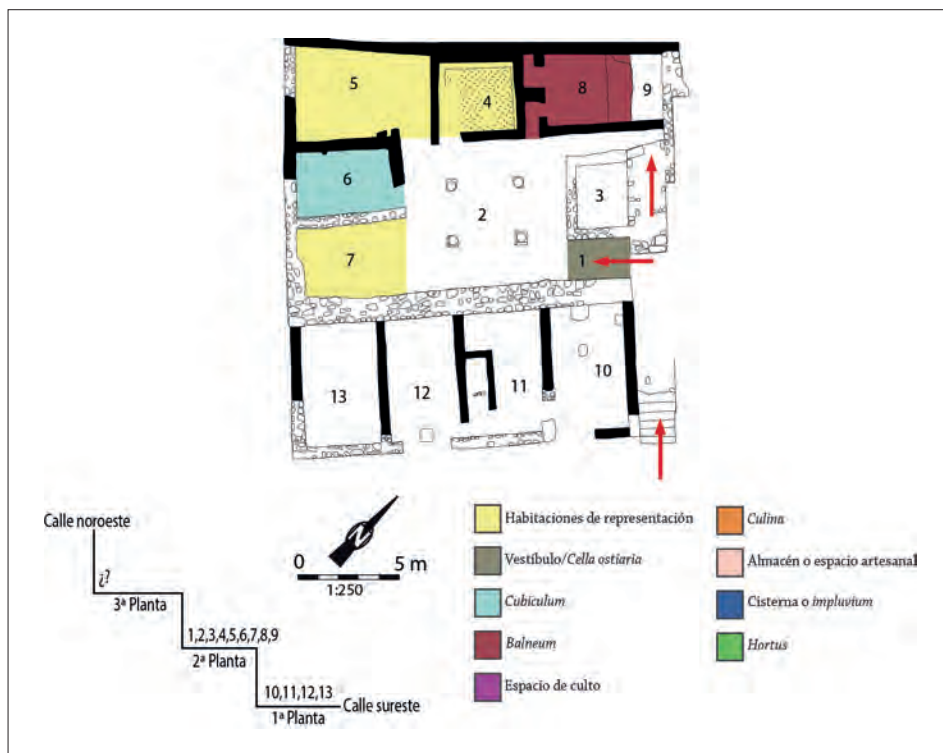


Fig. 3. Planta de la Domus 1 (Uribe 2015).

2 Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 131-140; Beltrán 2003, 22-23; Uribe 2004, 102-107; Uribe 2009, 77-78; 2015, 210-215; García-Entero 2005; Martín-Bueno *et al.* 2007, 205-223; Guiral & Íñiguez 2011-2012, 288-289.

Con planta itálica y aspecto ortogonal, contó con tres accesos³, uno de los cuales se dirigía directamente al patio porticado (H.2) a través del *vestibulum* (H. 1). En torno a él identificamos algunas habitaciones como la *cella ostiaria* (H.3), un *triclinum* (H.5) –bastante irregular en su planta–, un *tablinum* (H.4) y un *cubiculum* (H.6). Una de las habitaciones (H.7) fue interpretada en un primer momento también como un *cubiculum* pero los resultados obtenidos en base al estudio de los fragmentos decorativos y en estuco hallados de forma dispersa entre las tabernas T.13 y T 12, sumado al hecho de que no se halló en el momento de la excavación el muro de separación entre la estancia y el patio porticado, ha servido para establecer la hipótesis de que en realidad estamos ante una exedra o quizás un *oecus* corintio⁴.

El aspecto más reseñable de esta *domus* es la reforma que sufrió para la instalación de un *balneum* (H.8)⁵, fenómeno que V. García-Entero (2005, 274-278) data hacia el cambio de Era. Se pudo documentar gracias al 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. 10-13), las cuales, en un segundo momento, se unificaron para formar un único establecimiento, una posible *poppina*. Cabe la posibilidad de que sobre este frente comercial se extendiera la segunda planta (Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 138) aunque también podemos pensar que estos comercios fueron independientes.

Los elementos decorativos de revestimiento y pavimentación han ayudado a confirmar las hipótesis sobre la cronología de la *Domus* 1. Los restos más antiguos, correspondientes a la fase republicana de la vivienda, ornamentaron casi con total seguridad la posible exedra u *oecus* corintio solado con un mortero blanco. El hecho de conservar una decoración antigua, solemne, incita a hipotetizar que esta era la habitación de mayor representación dentro de la casa, tesis avalada por la certeza de que era la primera que se veía al entrar en la *domus*. A este periodo también hay que adscribir el *opus signinum* que pavimentó el *tablinum*, el cual, tras la reforma, tuvo que ser mutilado en su parte oeste al sufrir la estancia un retranqueo por la instalación del *balneum* y el *propnigeum*⁶. Las paredes fueron remodeladas con un III estilo sobrio elaborado por un taller de escasa pericia, aspecto que anima a pensar que, al menos tras el cambio de Era, esta habitación no contaba con prestigio alguno. En lo que respecta al techo, los fragmentos recuperados fueron tan escasos que han impedido incluirlos en una u otra fase del *tablinum*, si bien es cierto que presentan pigmentos diferentes y más caros que las paredes, como el rojo cinabrio y el azul egipcio, lo que nos hace pensar que posiblemente,

3 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 se situaría en la calle que se encuentra en la terraza superiora a la que se llegaría por una escalera que se iniciaba en el patio porticado.

4 Algunos de los fragmentos decorativos exhumados en las tabernas posiblemente fueron arrancados de H. 7 y arrojados al nivel inferior, quizás por los individuos que habitaron entre las ruinas de *Bibilis* cuando esta ya había sido abandonada; una acción que sin duda tuvo como fin buscar y aprovechar el material constructivo de la casa. Concretamente, pensamos que a esta estancia correspondería un magnífico conjunto de II estilo con presencia de *velaria* en el zócalo realizado por el mismo taller, de gran pericia técnica, que decoró el tablino de la casa del Larario (Guiral *et al.*, 2018b), dos cornisas con listel saliente –una característica de las molduras republicanas en el valle del Ebro– y los fragmentos de seis columnas de fuste poligonal elaboradas en estuco (Guiral *et al.* 2020).

5 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 solo se ha conservado una perforación. Este hecho afectaría sobre todo al *tablinum*, 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*.

6 También se elevó el suelo para colocar el *hypocaustum* (Uribe 2015, 213).

como ocurre con el pavimento, formaran parte de un conjunto de época republicana. Este fenómeno según el cual pavimento y techo son de una época anterior a la decoración muraria está ampliamente atestiguado en pintura romana; sirva como ejemplo el procedente de la calle Añón de *Caesar Augusta* (Zaragoza) (Guiral *et al.* 2019). El nuevo *balneum* contó con un firme realizado con mortero de color verde-grisáceo. Sobre él, un bocel de media caña recorrió la totalidad de la estancia, cuya esquina se perforó para ubicar el desagüe. Sus paredes estuvieron completamente revestidas de blanco aunque, quizás por acción del humo, hubieron de ser repintadas en repetidas ocasiones. En cuanto al resto de las habitaciones, el patio porticado estuvo 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 de los plintos de alabastro, hallados *in situ*, sobre los que apoyaron las columnas –que se exhumaron en estado fragmentario en la misma estancia– de fuste circular, alma de madera y elaboradas también en estuco. Hasta hace poco tiempo se pensaba que estaba decorado únicamente en blanco, pero ahora sabemos que parte de sus paredes se pintaron en rojo, al menos en su zona superior, algo común en este tipo de espacios al aire libre o más secundarios. La *cella ostiaria*, por su parte, estuvo pavimentada con una simple lechada de cal sobre la roca retallada; el único fragmento pictórico hallado nos remite a una decoración banal en la que una banda blanca separa un campo verde y otro morado. Interesante es, sin embargo, el reverso, en el que se observan las improntas en positivo de un repiqueteado, lo que indica que esta decoración se dispuso sobre otra anterior. Esto nos lleva a concluir que esta pequeña habitación también se redecoró con el cambio de Era. El *triclinium*, pavimentado con un mortero blanco, estuvo completamente decorado en negro –al igual que su homólogo en la Casa del Larario– tal y como recomendaba Vitruvio (Sobre la Arquitectura VII, IV 4). El *cubiculum*, cuyo pavimento estuvo formado por un mortero negro en este caso, presenta en su decoración de techo y muros una interesante particularidad que no hace sino avalar la identificación de esta estancia (Guiral & Mostalac 1993; Guiral *et al.* 2018a): las paredes se revistieron de color blanco pero, separando la zona de transición de la zona de reposo destinada al *lectus*, se dispuso una semicolumna de color morado flanqueada por dos filetes de color rojo. Esta separación también se hizo notar en el techo de la estancia, diferenciando las dos zonas mediante una cubierta plana –de la se conservan restos de *infulae* de color rojo y un magnífico rosetón– para la primera y una abovedada para la segunda, marcando la transición entre una zona y otra mediante un luneto elaborado en estuco cuya moldura, con el llamado “pico de loro” en la zona superior, nos remite cronológicamente a la primera mitad del siglo I d.C. El frente de tabernas también estuvo revestido pero de forma banal. En todas ellas se hallaron fragmentos que remiten a simples decoraciones basadas en una sucesión de paneles amarillos encuadrados por filetes rojos y separados por interpaneles del mismo color. Este tipo de decoración confirma, en cualquier caso, la utilización de la pintura para jerarquizar las estancias de la *Domus 1* (Iñiguez *et al.* 2020).

Aunque han sido brevemente mencionadas en el párrafo anterior, merecen un capítulo aparte el gran número de cornisas halladas en todas las estancias de la casa, sobre todo y lógicamente en el frente de tabernas situado en el nivel más inferior de esta construcción en pendiente, y a excepción del *oecus/exedra* a causa del fenómeno ya explicado más arriba. Fueron recuperados, estudiados y clasificados un total de 52 tipos de los cuales aquí destacaremos tres aspectos: se ha podido identificar perfectamente qué tipo decoraba cada estancia, cronológicamente todas estas se adscriben a la primera mitad del siglo I d.C. –a excepción nuevamente de las pertenecientes al *oecus/exedra*– por la presencia del característico “pico de loro” en su tercio superior, y muchas ni siquiera pertenecerían a la *Domus 1*, ya que por su decoración podemos saber que su datación sobrepasa los límites cronológicos de la casa. Posiblemente, las molduras fechadas en la segunda mitad del s. I d.C. provienen de las estructuras que con seguridad existieron en la zona superior del cerro donde se asienta la *Insula I*. A esto debemos sumar los restos de capiteles y fustes de columnas también realizados en el mismo material y correspondientes al patio porticado –sección circular– (Guiral *et al.* 2018) y los ya citados de sección poligonal adscritos a la estancia (H.7) (Guiral *et al.* 2021).

Así, podemos concluir que a pesar de que esta casa fue construida en la segunda mitad del siglo I a.C., toda ella, excluyendo H. 7, se reformó con el cambio de Era.

DOMUS 2



Fig. 4. Planta de la Domus 2 (Uribe 2015).

La cronología de la *Domus 2*⁷ es similar a la de la *Domus 1* (Fig. 4). Son fundamentalmente los restos pictóricos, como veremos a continuación, los que hacen llevar el momento de su construcción al siglo I a.C., primera fase de la vivienda. La segunda fase también se iniciaría en el cambio de Era, a juzgar también por el material decorativo y por el hallazgo de *terra sigillata* itálica bajo los espacios E.11, E.12 y E.13 (Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 142) y concluiría a mediados del siglo I d.C., ya que ningún resto hallado proporciona una fecha más tardía.

Según M. Martín-Bueno y C. Sáenz (2001-2002, 146-147), a diferencia de la *Domus 1* que se mantuvo inalterable a excepción del tapiado de las puertas, la vivienda que ahora nos ocupa 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 a excepción de una serie de muros de muy mala factura. 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 (2003, 357) se planteen la posibilidad de que fuera una palestra vinculada a las termas.

7 Martín-Bueno & Sáenz 2001-2002, 140-144; Beltrán 2003, 21; Uribe 2004, 108-112; 2015, 216-221; Martín-Bueno et al. 2007, 235-271; Sáenz et al. 2010; Guiral & Iñiguez, 2011-2012, 289-291.

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 adosada al lateral sureste. El segundo estaba situado en la calle trasera dispuesta en la segunda terraza. A él se accedía por una escalera que arrancaba desde el atrio (H.1).

La casa cuenta así con tres plantas documentadas: en la superior se halla un *atrium* (H.1) en torno al cual se distribuyen el resto de las habitaciones entre las que se han identificado el *tablinum* (H.2) totalmente abierto, la *culina* (H.3), interpretada así por la presencia de maderas carbonizadas, y el *triclinum* (H.4), cuyo acceso al atrio se ha perdido. Sobre el atrio, M. Martín-Bueno y C. Sáenz (2001-2002, 140) piensan que sería del tipo testudinado, principalmente por la ausencia de *impluvium*, y la presencia de una pavimentación uniforme. La existencia de una cisterna formando parte de la estructura de la casa hace argumentar a los citados autores que el atrio toscano se desplazó hacia ese lugar donde esta construcción hidráulica haría las funciones de *compluvium*. Para M. Beltrán (2003, 21), sin embargo, este ámbito constituye un patio de servicio, dada su falta de centralidad respecto a las habitaciones de representación de la casa, hipótesis por la que también se decanta P. Uribe (2015, 218), quien apunta, además, que posiblemente la estancia destinada a proporcionar luz a la vivienda sería H. 5.

Los *cubicula* seguramente se situaron en la zona este de esta planta tercera; de ellos se ha recuperado la decoración pictórica de uno (H.14), sobre la que luego volveremos, hallada en la habitación-almacén (6-7) –interpretada así por la gran cantidad de cerámica de almacenaje exhumada en ella– de la segunda planta. Destaca esta estancia por contar con un acceso en la zona sur tapiado con gran cantidad de adobe para llevar a cabo su amortización y sellado. Posiblemente existiera otro *cubiculum* sobre la habitación (H.8), de la que desconocemos su funcionalidad.

En la primera planta a nivel de calle se hallarían las tabernas (T.9 y T.10) de mayor longitud que las pertenecientes a la *Domus 1*. Para la interpretación de las estancias (E.11, E.12 y E.13), asociadas con las *tabernae*, hemos de esperar a la descripción de su decoración.

Aunque esta *domus* aún se encuentra en estudio, los resultados provisionales de los restos pictóricos y pavimentales han permitido el planteamiento de interesantes hipótesis sobre las que trabajar en un futuro (Guiral & Íñiguez 2012). En el tablino, pavimentado con mortero blanco, se conservaba parte de la decoración *in situ* que nos permite comprobar la existencia de paneles rojos con filetes triples de encuadramiento –característicos del III estilo– e interpaneles negros; una gran cornisa de estuco daba paso al techo blanco, recuperado en el transcurso de la excavación. En el triclinio, también solado con mortero blanco, se halló la caída del techo, cuya decoración ignoramos ya que se observa únicamente el reverso como consecuencia del desplome. La planta noble de la casa finaliza con la cocina, pavimentada con un empedrado, y el espacio (H.5) con mortero blanco y zona central rehundida y con un canal de evacuación hacia el exterior.

Las tabernas de la planta calle están pavimentadas con mortero de cal y recubiertas sus paredes con un manteado de barro pintado de blanco. Como hemos apuntado, asociadas a ellas están la antesala (E.11), solada con mortero blanco, y dos pequeñas estancias gemelas (E.12 y E.13), pavimentadas con mortero negro y pintadas con paneles rojos e interpaneles negros. En relación a su funcionalidad, su planta y la presencia de pavimentos negros nos permiten identificarlas con dos cubículos precedidos por una antecámara que tienen una clara relación con la taberna vecina: ¿un *hospitium* de pequeño tamaño con los cubículos para el descanso de los viajeros o dos *cellae* meretrices donde los esclavos ejercían la prostitución? La cercanía a un edificio público, como son las termas, permite ambas interpretaciones.

Como hemos comentado, el mejor conjunto de la casa se halló formando parte del relleno que colmataba el almacén (H.6-7) de la planta segunda y cuyo origen posiblemente tenemos que situar en un *cubiculum* cuadrado de la planta tercera (H.14), de 11 m², donde –como en

el caso del *cubiculum* (H.6) de la *Domus 1*– los 2/3 primeros corresponden a la antecámara o *procoeton*, y 1/3 restante perteneciente a la cámara-alcoba o *coeton*; sectores separados por pilastras adosadas realizadas en estuco y coronadas por capiteles. Esta separación queda, también, marcada en la cubierta, siendo plana en la antecámara y abovedada –precedida por un arco moldurado– en la alcoba.

La decoración se articula en un zócalo, dividido en compartimentos que imitan lastras marmóreas mediante vetas blancas sobre fondo verde, amarillo y marrón. La zona media se resuelve a través de una sucesión de paneles monocromos –verde, rojo o amarillo-ocre–, y otros de imitación alabastrina. La zona superior presenta la imitación de pequeños sillares dispuestos a “soga” –emulando 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 bícromos, cuyo fin es realizar un juego de luces y sombras y dar la sensación de relieve. Por último, una banda cuya decoración copia un listón de madera, da paso al epistilo enmarcado por unas molduras a modo de pequeñas ménsulas (Lope 2007, 185-192; Martín-Bueno *et al.* 2007, 235-272; Lope & Martín-Bueno 2009; Sáenz *et al.* 2010, 441-452).

Estas pinturas son las más antiguas de la vivienda pues se fechan en la segunda mitad del siglo I a.C.⁸. Así pues, al igual que la *Domus 1*, esta casa cuenta con una fase republicana, pero no hallamos constancia de la fase augústea sino una posterior ya fechada en la fase final del III estilo (35-45 d.C.), a tenor de los restos pictóricos presentes en el tablino y, posiblemente, en los cubículos (E.12 y E.13) relacionados con las tabernas.

LA ESTRUCTURA DENOMINADA COMO *DOMUS 3*

Durante su excavación, no concluida por el momento, se diferenciaron dos supuestas viviendas (*Domus 3* y 4) (Fig. 5). 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. Debemos situar su construcción en un momento un poco más tardío que el de sus compañeras. P. Uribe (2015, 222) la adscribe a la etapa augústea, periodo en el que tiene lugar la remodelación de varias estructuras en muchas zonas del yacimiento. Se edifica sobre anteriores construcciones 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 utilidad (Martín-Bueno & Sáenz 2003, 358-361; Martín-Bueno *et al.* 2004, 473-487; 2005, 343-354; 2006, 342)

El abandono de esta vivienda se explica, según M. Martín-Bueno y C. Sáenz, por el mismo fenómeno ocurrido en la *Domus 2*, es decir, debido a 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 una posible plataforma posterior (Martín-Bueno & 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 a la mitad del siglo I d.C. De lo contrario, además, su periodo de ocupación sería extremadamente corto.

La *Domus 3*, delimitada por dos calles en los lados oeste y este, también fue una edificación de tres alturas (Martín-Bueno *et al.* 2005, 344). La planta inferior contó con un frente comercial porticado (T.6, T.7, T.8 y T.9) (Martín-Bueno *et al.* 2004, 475), que conectaba, a través de una escalera (4) retallada en la roca, con un almacén (H.2) situado en la segunda planta, el cual

8 Una discusión sobre la datación exacta de este conjunto puede consultarse en Guiral & Íñiguez 2011-2012, 291 y en Guiral *et al.* 2022.

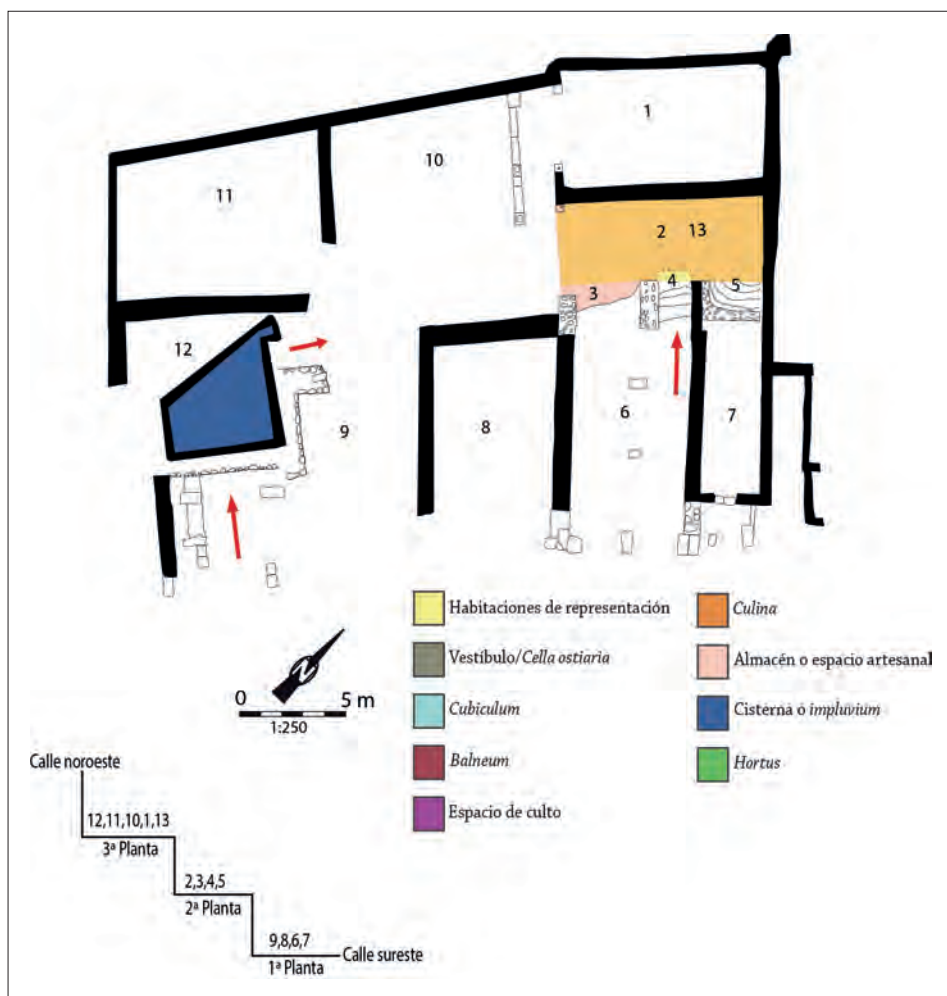


Fig. 5. Planta de la Domus 3 (Uribe 2015).

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 la que tenemos documentado un *triclinium* (H.13). Esta se extendería por encima del frente de *tabernae*, aunque también cabe la posibilidad, como en los casos anteriores, de que los cajones de cimentación actuaran como muro de cierre. La presencia de basas de alabastro para la sustentación de postes de madera nos hace pensar en la existencia de un segundo piso de este material avalando la tesis de la independencia de las tabernas respecto de la casa.

Recientemente, se ha relacionado con la estructura la gran cisterna –que estaría cubierta– situada bajo un espacio abierto pavimentado al cual se accedería por unas escaleras monumentales (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.10)⁹ y solado con tierra compacta, sería el foco central de la vivienda, de tal forma que el resto de las habitaciones quedarían organizadas en torno al mismo. De estas, se tiene constancia del triclinio (H.13) que, como hemos dicho, no se halló conservado *in situ* pero del cual sabemos gracias al hallazgo de una pared del mismo, prácticamente intacta como luego veremos, en el almacén del piso inferior (H.2); y de la estancia (H.1), cuya funcionalidad desconocemos por el momento (Uribe 2015, 227-228).

Esta vivienda destaca por la cantidad y calidad de los restos pictóricos exhumados. Las *tabernae* (T.6, T.7, T.8 y T.9) y el almacén (H.2) aparecieron colmatados por los derrumbes de las estancias situadas en la zona superior. Algunos de ellos todavía se encuentran en fase de estudio por lo que sólo podemos presentar aquí un avance.

La taberna (T.6), solada con *opus tessellatum* blanco y negro con diseño de triángulos, decoró sus paredes con 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).

Junto a estas pinturas, fechadas claramente en la segunda mitad del s. I d.C. (IV estilo), por su similitud con otras halladas en *Bilbilis* realizadas por el mismo taller, se encontraron fragmentos de un conjunto pictórico de época anterior, III estilo tardío, del que se conservan fragmentos correspondiente a un friso superior en el que, entre macizos vegetales, aparece un pavo real, y que datamos en la primera mitad del s. I d.C. De este mismo conjunto han llegado hasta nosotros también fragmentos correspondientes a columnas rodeadas de guirnalda vegetales y un pequeño cuadro con la representación de un conejo que debía mordisquear frutos que han desaparecido¹⁰ (Martín-Bueno *et al.* 2004, 476).

El espacio (H.2) se hallaba solado con pavimento de tierra apisonada y cal y solamente el muro norte estaba recubierto con un moteado de barro y cal. En él se exhumó el zócalo de la pared occidental del triclinio (H.13) de la planta superior. 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).

A todos estos conjuntos debemos añadir el que aquí presentamos hallado en la taberna (T.7), procedente sin duda de una habitación superior, y adscrito cronológicamente a un III estilo tardío (35-45 d.C.). Así pues, los restos pictóricos más antiguos de esta *domus*, conservados en el triclinio y en las estancias situadas sobre las tabernas, nos remiten a esta cronología, que supone la fase más tardía de las *Domus* 1 y 2. La documentación de pinturas datadas en la segunda mitad del s. I d.C. nos permite comprobar que la *Domus* 3 tiene una mayor pervivencia en el tiempo.

La taberna (T.7) y su excavación

El pavimento de esta estancia, en su día de tierra apisonada y cal, se encontró prácticamente desaparecido. Bajo él se hallaron unas estructuras celtibéricas de las que ya hemos hablado

9 En el momento de la excavación, tanto este espacio como el vecino (H.1) aparecieron compartimentados por muros tardíos (Martín-Bueno y Sáenz 2001-2002, 144-145; Martín-Bueno *et al.* 2007, 249-254).

10 Este motivo decorativo se repite en la pintura romana a lo largo del s. I d.C., un estudio sobre el mismo en Fernández Díaz 2008, 158-163.

anteriormente. También se amortizó, selló y relleno de diversos materiales residuales como adobe, gravas, material cerámico, *opus signinum*, teselas y pintura. Entre ellos también encontramos algunos asociados directamente con el espacio como cerámica de almacenaje, monedas celtibéricas y fibulas de bronce. Cuenta con muros fabricados en adobe y en ella se pueden diferenciar dos espacios: uno sería la habitación propiamente dicha y el otro un cajón separado del resto por un muro de piedra. La función del mismo podría ser la de cajón de cimentación del muro de cierre de las tabernas y vivienda.

La excavación de la *Insula I* comenzó en el verano de 1997, sin embargo, no fue hasta el 2001 cuando se iniciaron los trabajos en la *Domus 3*, los cuales concluyeron en las dos siguientes campañas. Fue precisamente en el 2002 cuando se abordó la excavación de la taberna (T. 7), labor que se prolongó hasta verano del año siguiente. Como muchas de las habitaciones de esta *Insula*, había sido rellena con material constructivo –en principio de los pisos superiores– y de escombros, para reaprovechar la estructura transformándola en una plataforma. Así las cosas, la secuencia estratigráfica reveló cuatro niveles: el nivel 1 correspondía a una caída de escombros y pintura perteneciente al conjunto que aquí presentamos; el nivel 2 contaba también con caída de pinturas mezcladas con fragmentos de techo; el nivel 3 estaba compuesto de cenizas mezcladas con piedras de derrumbe de un murete; el nivel 4 era el de abandono, formado por un suelo de tierra batida en el que se halló un semis de Augusto acuñado en *Calagurris* y sobre el cual había una capa de gravas; el nivel 5 era la roca madre; el Nivel 6 estaba compuesto de gravas amarillas; y el nivel 7 contenía la preparación sobre la roca.

La excavación resultó compleja por varios motivos: por un lado, se trataba de un relleno con la consiguiente dificultad a la hora de identificar las distintas unidades estratigráficas; por otro, el material del mismo era en su mayoría pintura mural perteneciente a más de un conjunto además y, por tanto, había que adoptar medidas especiales para extraer los fragmentos. Otros restos estructurales de la taberna, como su pavimento, estaban muy alterados, motivo por el cual se decidió realizar sondeos gracias a los cuales se tuvo conocimiento de la existencia de estructuras celtibéricas.

Afortunadamente, se llevó a cabo un estudio pormenorizado de la situación y se pudieron resolver varias cuestiones, entre ellas, el proceso de relleno de la habitación, el cual se concluyó que había tenido lugar desde la parte superior de la zona norte, donde, a través de la puerta, que a diferencia de otras estancias no apareció tapiada, se deslizaron los materiales. Siguiendo la metodología propuesta por la escuela francesa (Barbet 1996, *passim*), se procedió a la recogida de los fragmentos. Tras apuntar el lugar exacto del hallazgo y verificar que se trataba de un relleno, se cuadrículó el espacio, se levantaron planos, y se procedió a la limpieza y enumeración de los fragmentos, así como a la elaboración de dibujos, calcos y fotografías.

Ya desde un principio se distinguieron tres conjuntos diferentes. El primero –conjunto B–, localizado en la zona conocida como “superior c”, presentaba fragmentos en verde y rojo con filetes que poseían nudos en la diagonal. El número de fragmentos no era muy grande y su estado de conservación bastante deficiente. En la “superior b” se localizaron otros dos conjuntos: el primero, el que aquí presentamos –conjunto A–, se entendió como perteneciente al III estilo por su decoración de candelabros; el segundo se caracterizaba por presentar fragmentos blancos con filetes rojos y verdes con puntos en la diagonal. De igual modo, en toda la zona aparecieron fragmentos de techo en blanco con improntas de cañas.

Como conclusión, hemos de señalar que la pretensión de este capítulo ha sido acercar al lector a la realidad arqueológica de la *Insula I*, representante fundamental de la arquitectura doméstica del yacimiento y, dentro de ella, de la *Domus 3*, lugar de hallazgo del conjunto pictórico que aquí estudiamos. Asimismo, nos gustaría resaltar, como factor a tener en cuenta, que nos situamos en un sector de la ciudad privilegiado, algo que hemos podido comprobar a partir de la situación general de la *Insula*, y también por sus propias características.

METODOLOGÍA

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

Dado que hasta hace algunas décadas la pintura mural ha sido un área marginal de la Arqueología Clásica, en la mayoría de los casos no se le daba la importancia que merecía a su hallazgo, quedando así los conjuntos olvidados en cajas situadas en almacenes o en sótanos de museos, a merced de distintos factores sumamente perjudiciales. Afortunadamente, esta mentalidad ha ido cambiando paulatinamente, especialmente desde finales del siglo pasado; poco a poco los profesionales de la Arqueología 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 detalles socioeconómicos de los habitantes (Barbet 1989, 201-207; 1996). Sin embargo, también 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 y necesaria 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 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 investigadora 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 instrumento de difusión de los criterios a seguir en este aspecto, sobre todo a través de sus publicaciones¹, y de la acogida mediante programas de estancia de investigadores nacionales y extranjeros en su centro. 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 allí². De la misma manera, queremos destacar la influencia de la escuela italiana de A. Carandini que abogó también por unas técnicas concretas y precisas para los hallazgos pictóricos, otorgándoles así la importancia que merecen (Carandini & Settis 1979, 107-108).

A pesar de que nuestro estudio se centra en un conjunto pictórico, vale la pena señalar que los hallazgos de este material se producen de muy distintas formas, cada una con características concretas. Así pues, este capítulo pretende ir más allá y ser un arma estratégica en manos del profesional de la Arqueología para obtener e interpretar toda la información que la pintura mural puede ofrecer. Por tanto, mostraremos todos los casos posibles a los que se puede enfrentar.

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

1 *Bulletin de Liaison* (Soissons, Aisne).

2 I. Carrión (Barcelona), C. Guiral (Zaragoza), M. MonraVal (Valencia), A. Fernández Díaz (Cartagena), A. Cánovas (Córdoba), y la autora de este libro, entre otros, son algunos de los investigadores españoles que realizaron estancias en dicho centro.

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 deberá realizar un estudio técnico y estilístico que ayude a comprender su iconografía e iconología y permita plantear una restitución.

Las fases de trabajo acometidas, en general, para el estudio de los conjuntos pictóricos son, en primer lugar, la excavación y el estudio del contexto arqueológico; posteriormente, todo lo relativo a las tareas de laboratorio (limpieza, individualización de conjuntos, puzle, representación gráfica de los fragmentos, catalogación y restitución decorativa); el estudio propiamente dicho, abarcando aquí aspectos técnicos y estilísticos, iconográficos, iconológicos –analizando talleres³ y comitentes– y cronológicos; y, por último, la restitución hipotética cuando las características de los restos conservados lo permiten.

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO Y EXCAVACIÓN

Para proponer un procedimiento de trabajo apropiado, debemos conocer las circunstancias del conjunto. No sólo tendremos que prestar atención al estado en que fue encontrado –*in situ* o de forma fragmentaria–, sino también a la coyuntura del propio yacimiento del que formó parte.

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 pertenecientes a este primer grupo suelen extraerse mediante procedimientos de urgencia en los 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 entorpecerán, sin duda, la comprensión total de las pinturas halladas. 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 cuente con un avanzado estado de degradación⁴.

- 3 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 destinada la obra final, por lo tanto, no es un taller propiamente dicho. Se trata así, según las autoras, 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 y en la Casa dei Cubiculi Floreali (I 9. 5) de Pompeya. En estos casos 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 & Vitale 1989, 205-208; Varone 1995; Tuffreau-Libre & Barbet 1997).
- 4 No siempre se cumple esta premisa. Ejemplo de ello es el magnífico triclinio hallado en la Calle Añón de Zaragoza (Guiral *et al.* 2019).

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 viviendas. Los edificios quedan al descubierto sufriendo un paulatino proceso de deterioro afectando a sus muros que terminan 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 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. Este es el caso de la ciudad de *Bilbilis* situada a 7 km de Calatayud.

A la fragilidad manifiesta del material que tratamos se le unen así las propias vicisitudes sufridas por el yacimiento del cual proceden. Además, para explicar la fragmentación y desgaste del aparato pictórico no debemos olvidar que los propios romanos efectuaban reformas arquitectónicas, de manera que fue habitual que destruyeran ellos mismos una pared decorada para, por ejemplo, utilizarla como relleno bajo nuevos pavimentos. Es muy representativo de este fenómeno el conjunto que aquí presentamos, como más tarde veremos pues, como hemos apuntado en capítulos anteriores, formó parte del relleno de una taberna. La problemática en este caso también es considerable ya que toda propuesta de reconstrucción de la estancia y de su funcionalidad quedará siempre en el terreno de la hipótesis a causa de la descontextualización manifiesta, algo que afectará a la hora de investigar 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 producidos. La tendencia era desprenderse de los escombros en espacios próximos reaprovechándolos si era posible, haciendo gala así de la practicidad característica de esta sociedad (Remolá 2000, 111)⁵.

Otras veces ocurría que simplemente una decoración pasaba de moda y se optaba por repintar el muro. Lo habitual en este caso era “pique-tear” la pared antigua para que el nuevo mortero –que contaría con menos capas al servirse del anterior–, se adhiriera mejor (Fig. 6). Bien es cierto que, por diversas causas, por ejemplo el no tener un poder adquisitivo importante, para evitar elaborar una nueva decoración a veces se optaba por cubrir la zona con una lechada de cal o simplemente redecorar la laguna deteriorada con un diseño muy parecido al anterior.

LA EXCAVACIÓN DE LOS RESTOS PICTÓRICOS

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 el 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 suceso gracias a la impermeabilidad característica del adobe, la parte

5 Para conocer más sobre el reciclaje y la reutilización de material pictórico en el mundo romano recomendamos la lectura de Carrive 2017; y Guiral & Iñiguez 2020b.



Fig. 6. Reverso de una placa donde se observan 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).

baja no se conservaría al no contar su mortero con esta capa de protección (Sabrié 1980, 54).

Existe también otra posibilidad según la cual, aun contando con una estancia en la que todas sus paredes puedan haber llegado hasta nosotros perfectamente, sólo conservemos los muros correspondientes a los tabiques 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 en una estructura de varias plantas que no han sido objeto de remodelaciones ni reformas, donde encontramos la decoración del piso superior en la planta baja, directamente deslizada y depositada sobre ella.
- 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.
- Pinturas halladas formando parte de un relleno, desordenadas, descontextualizadas y habitualmente mezcladas con otros conjuntos o materiales. Es el caso del conjunto que aquí presentamos.

Vamos a prestar atención, en primera instancia, a la excavación de pinturas en estado fragmentario por ser la circunstancia 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 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 & Settis 1979, 107). También interesa que la persona encargada de analizar y estudiar el aparato decorativo esté presente desde el momento de la exhumación pues los resultados de la investigación serán mucho más positivos.



Fig. 7. Proceso de excavación de un conjunto pictórico (foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II).

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 una visión de conjunto de su extensión (Fig. 7).

Posteriormente, se debe fotografiar toda el área excavada y dibujar un pequeño croquis de la estancia. Se puede cuadricular 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, pues serán estas las que, una vez numeradas, deberemos agrupar en un mismo compartimento a la hora de llevarlas al laboratorio (Fig. 8). 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. Otra opción es

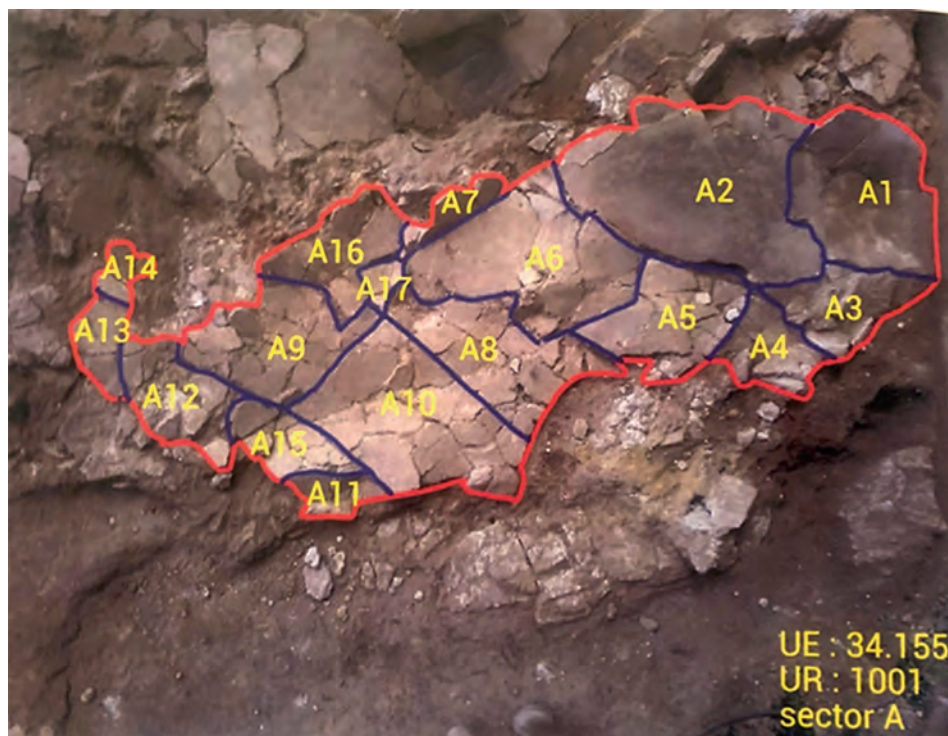


Fig. 8. Relación de los fragmentos pictóricos y placas durante el proceso de excavación (Martínez Peris et al. 2020).

el levantamiento de modelos fotogramétricos que permitan documentar en 3D el derrumbe, y también la generación de una ortofotografía sobre la cual se pueda acotar el derrumbe y cada una de las placas (Castillo 2020, 108).

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 fotografía. Se tomará también nota de su distribución y deposición –anverso y reverso– en el diario de excavación (Fernández Díaz 2008, 48)⁶.

Cada uno de ellos, envuelto⁷, será transportado en una o más cajas acompañadas de 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, y el número de grupo y calco, de foto, de caja y de ficha. 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 como base, separadas por papel absorbente. Las piezas más frágiles deben envolverse con el mismo tipo de papel o separar cada capa y fragmento con poliestireno expandido que absorbe la humedad; es esencial tener en cuenta que nunca han de conservarse en plástico. Las cajas⁸ deben almacenarse en una estancia en la que nos existan amplias variaciones de temperatura y humedad (Groetembril *et al.* 2018).



Fig. 9. Calco de una pintura mural in situ (foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II).

- 6 Las nuevas tecnologías implementadas en la disciplina arqueológica han permitido que las posibilidades actuales, si bien tienen como base el procedimiento que acabamos de describir, sean mucho mayores. En este sentido recomendamos la lectura del trabajo de Martínez *et al.* 2020, 385 y ss. donde se describe un sistema de registro y documentación que aúna y procesa la totalidad de los datos generados antes y durante el levantamiento del material, basado a su vez en el sistema que creó Elizabeth Fentress para la villa de Settefinestre, utilizando para ello herramientas como el ortofotoplano.
- 7 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 & Philippot 1984, 315-316).
- 8 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.

Para el caso de las pinturas halladas *in situ*, si se decide extraerlas para su conservación⁹, las acciones van a ser mucho más complejas y las labores estarán más relacionadas con el campo de la restauración (Allag & Barbet 1982, 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 a los que se les dará número, se rellenará la ficha, etc.; en definitiva, todos los pasos marcados en el párrafo anterior (Fig. 9).

Su extracción corresponde a un área que se escapa a nuestro conocimiento y aunque precisamente por eso vayamos a tratar el proceso de forma sucinta¹⁰, no podemos obviarlo de acuerdo con nuestro ideal, que aboga por un trabajo conjunto e interdisciplinar entre Arqueología y Restauración. Asimismo, también hay que señalar que hemos optado por exponer aquí uno de los muchos métodos que existen por ser el que hemos aprendido durante las distintas excavaciones en las que hemos participado.

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 & Barbet 1990, 7-13; Barbet 2000). 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 resina acrílica diluida en emulsión acuosa aumentando su proporción en cada capa¹¹.

A continuación, se planifican los cortes con ayuda de una radial si la pared que debemos arrancar es de grandes proporciones. Antes de esto, deberemos 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 espadas 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 técnica que hemos debido elaborar para cada grupo de fragmentos o placas.

9 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 profesionales de la Arqueología 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 –tales como la 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, en definitiva (Ling 1985, 11-12).

10 Agradecemos a L. Oronich la supervisión de esta parte del trabajo.

11 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 & Rodríguez 2006, 52).

-Lugar de hallazgo		
-Nº Inventario		
-Fecha del hallazgo		
-Cota mínima		
-Cota máxima		
-Estado de conservación		
- Capa pictórica		
Piqueteado		
Fragmentado		
Reconstruido		
Restaurado		
Otros		
- Reverso		
Grosor total		
Número de capas		
Unión al muro		
- Decoración pictórica		
Monócroma		
Bícroma		
Policroma		
Geométrica		
Figurada		
- Descripción y características		
- Emplazamiento e interpretación		
- Fotografía y dibujo		

Fig. 10. Modelo de ficha técnica de excavación para el registro de material pictórico (Fernández Díaz 2008).

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 propia naturaleza extremadamente perecedera. Así pues, tendremos que llevar a cabo el mayor acopio de información durante los primeros momentos.

Varias fichas han sido ya propuestas por los especialistas en pintura. Entre ellas destacamos la elaborada por A. Fernández Díaz (2008, 51, fig. 4)¹² para el registro de los restos pictóricos recuperados en la provincia de Murcia, que a su vez supone una adaptación de los modelos de fichas de M. Sabrié (Sabrié 1980, fig. 8) y de A. Barbet (1984b, 38-46, fig. 25) para las pinturas de la *Galia*. Consideramos, en cualquier caso, poco útil que cada estudio proponga un modelo de ficha ya que de lo que se debería tratar es de homogeneizar criterios (Fig. 10)¹³.

En este tipo de fichas, tras anotar la fecha de hallazgo y el yacimiento, hay que localizar las piezas en el caso 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 profesionales de la Arqueología y Restauración. Otro apartado también mostrará las distintas posibilidades de decoración prestando atención a colores y tipo de ornamentos. Registraremos también nuestras primeras impresiones sobre técnica pictórica empleada, aunque esta se analizará más detalladamente en el laboratorio.

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 sobre las mismas. En el apartado que se refiere al emplazamiento, es importante que relacionemos cada grupo de fragmentos o placa 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.

LABORATORIO

El trabajo de laboratorio tendrá como fin último la mejor conservación del conjunto, su catalogación, 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 optado por no arrancarlas, la propia decoración ocultará las capas de preparación.

12 Trabajo actualizado en Castillo 2020,106, fig. 3.

13 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; Cagiano de Azevedo 1961, 145).

La tarea estará compuesta de varias etapas que habrán de adaptarse a las circunstancias propias del hallazgo. En nuestro caso, hemos seguido el siguiente proceso:

LIMPIEZA Y CONSOLIDACIÓN¹⁴

Se llevará a cabo una limpieza poniendo igual atención tanto a la capa pictórica como a las secciones y reversos (Allag 1982, 85)¹⁵. La primera se limpia con pinceles en seco usando bisturís en los casos extremos. Siempre con prudencia, se puede utilizar agua destilada observando 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, 24). Respecto a la limpieza de secciones y morteros, se realiza con cepillos de cerdas también en seco (Fig. 11). 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.–¹⁶.



Fig. 11. Limpieza en seco de un fragmento (foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

- 14 Se recomienda en esta fase contar con la colaboración y seguir las directrices de un profesional de la Restauración.
- 15 Es conveniente realizar una limpieza durante las 24 horas posteriores a la excavación para evitar la fijación de concreciones.
- 16 En casos extremos en los que haya una alarmante pérdida de mortero o pigmento, se puede llevar a cabo un proceso de consolidación siempre con ayuda de un profesional de la Restauración y teniendo en cuenta que, en algunos casos, puede afectar a los posibles análisis arqueométricos posteriores.

INDIVIDUALIZACIÓN DE CONJUNTOS

Este apartado sólo es válido para aquellos conjuntos hallados revueltos 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. Se trata de 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 también comprender. Para obtener buenos resultados es necesario conocer cómo se realizaba una pintura mural romana.

La técnica empleada por los artesanos romanos es transmitida por los autores clásicos (Reinach 1985, 1-43; Eristov 1987a; Tomás 2020); destacan el libro VII de la obra *Sobre la Arquitectura* de Vitruvio y en el libro XXXV de la *Historia Natural* de Plinio, aunque hay otros autores que también hacen referencia a aspectos concretos del tema que nos ocupa. Son prácticamente inexistentes las fuentes escritas de este tipo sobre *Hispania*, pudiendo únicamente citar un pasaje de Varrón donde simplemente nos indica que los muros de tapial son 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 (Barbet & Allag 1972; Guiral & San Nicolás 1998, 18; Meyer-Graft 1993, 275-276; Guiral & Mostalac 1994b; Guiral 2000, 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: estructura y espesor del mortero, sistema de sujeción (Barbet 1973, 69-74), trazos preparatorios, y 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.

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 & Allag 1972, 935-936; Guiral & Mostalac 1994b, 94-103).

Los autores latinos Vitruvio, Plinio, Catón, Columela, Faventino y Paladio (*infra*) hacen mención en sus obras a 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 se centran en destacar 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%¹⁷. Cabe preguntarnos ahora cómo a partir de una simple roca calcárea obtenemos un material óptimo para la construcción.

Para fabricar el mortero, el proceso comenzaba con la cocción en un horno a una temperatura superior a los 800 °C de rocas carbonatadas o de otro material que sirviese de fuente de carbonato cálcico, como podría ser mármol o conchas de moluscos. La descomposición térmica del carbonato cálcico contenido en estos materiales lo transformaba en dióxido de carbono gaseoso y óxido de calcio. Este último quedaba como un residuo blanco después de enfriar, llamado cal viva. Cuando está fresca, la cal viva reacciona enérgicamente con el agua para formar la cal apagada por ello se introducía la cal en fosas durante más de un año¹⁸. Si se añade un exceso de agua obtenemos una pasta con hidróxido cálcico parcialmente disuelto. Al ser expuesta al aire, en el proceso conocido como fraguado, la pasta va secándose y absorbiendo dióxido de carbono atmosférico, transformándose en una dura corteza de carbonato cálcico, que se cuartea muy fácilmente. Para evitar este cuarteamiento se añadía a la pasta de cal el árido, normalmente arena rica en sílice. La arena utilizada podía provenir del mar, considerada la de peor calidad, del río, óptima, o podía utilizarse una intermedia de cantera¹⁹. 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. Durante el fraguado, la arena iba formando un entramado a modo de almacén rígido. En los huecos de este entramado se localizaban las partículas de cal, que al contraerse proporcionaban una compactación adicional al mortero, pero sin agrietamientos. Cuando el mortero se secaba, comenzaba el proceso de carbonatación

- 17 Para la aplicación de la cal en los enlucidos, Vitruvio recomienda el uso de la piedra porosa (Vitruvio, *Sobre la Arquitectura*, II 5, 1). Plinio también argumenta que esta es la mejor para los revestimientos (Plinio, *Historia Natural*, XXXVI 174). Catón, por su parte, aboga por que 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).
- 18 Según Vitruvio, la cal se debía dejar macerar durante mucho tiempo, periodo que no especifica, 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 (Vitruvio, *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).
- 19 Sobre la selección de la arena más apropiada para la preparación del mortero, Vitruvio 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 (Vitruvio, *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 perder 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).

y endurecimiento por reacción con el dióxido de carbono atmosférico (Meyer-Graft 1993, 273; Marchese *et al.* 1999b, 238-239; Coutelas 2006; Büttner & Coutelas 2011, 671).

Los análisis realizados a diversos conjuntos pictóricos han revelado la presencia de cuarzo y calcita con gran cantidad de polvo carbónico para los morteros, por ejemplo, de *Italica*, *Baelo Claudia*, así como de yeso acompañado de carbonato como aglomerante para la mayoría de yacimientos aragoneses –Azaila, *Celsa* o Botorrita, entre otros– (Guiral & Mostalac 1994b, 95-96; Mostalac & Beltrán 1994, 123-124; Guiral & 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 y para ello también se debía tener en cuenta qué pared se iba a revestir. La inclusión a propósito de elementos extraños como puzolana, fragmentos cerámicos o ceniza fue un procedimiento habitual llevado a cabo por los *tectores* romanos para evitar que la humedad afectara al enlucido, por tanto, suele vincularse con conjuntos situados en espacios al aire libre o con mucha humedad (Guiral 1994, 45-46; Marchese *et al.* 1999b, 238-239). A veces, la mezcla con ceniza o también con ocre sólo se observa en la última capa de preparación o en la capa de finalización adquiriendo una coloración rosa; es lo que Y. Dubois denomina “impregnación” (Allag & Groetembriil 2021, 210).

Dicho esto, debemos ser prudentes y tener en cuenta los estudios llevados a cabo por A. Coutelas (2003; 2007; 2011; 2021) quien, a través del análisis de los morteros de la *Galia*, ha demostrado que no existe una única cadena operativa para la fabricación del mortero de cal sino que existen multitud de parámetros que influyen en su composición final.

Cualesquiera que fuesen los materiales empleados, la pared se revestía de mortero aplicado en varias capas (Coutelas 2006; Büttner & Coutelas 2011, 671). Según Vitruvio, 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 (Vitruvio, *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)

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*²⁰. 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. Torregro)

20 El término *trullisatio* equivale al italiano *rinzaffo*, y *directiones* corresponde a *ariccio*. Es habitual que en publicaciones, sobre todo en el 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 & Allag 1972, 963-964; Mora & Philippot 1984, 325-326).

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 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 vitruvianos; 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 va 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. Hay que señalar que Vitruvio 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). Debemos añadir también que, sobre las capas del mortero propiamente dicho a las que llamamos “capas de preparación”, en algunos conjuntos observamos la “capa de finalización”, compuesta por materiales muy tamizados y que ayuda al alisado y disposición de los pigmentos (Fig. 12).

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 la capa de finalización. Ambas se alisarían con el objetivo de dar brillo a la decoración que iban a mostrar. Además, incluirían

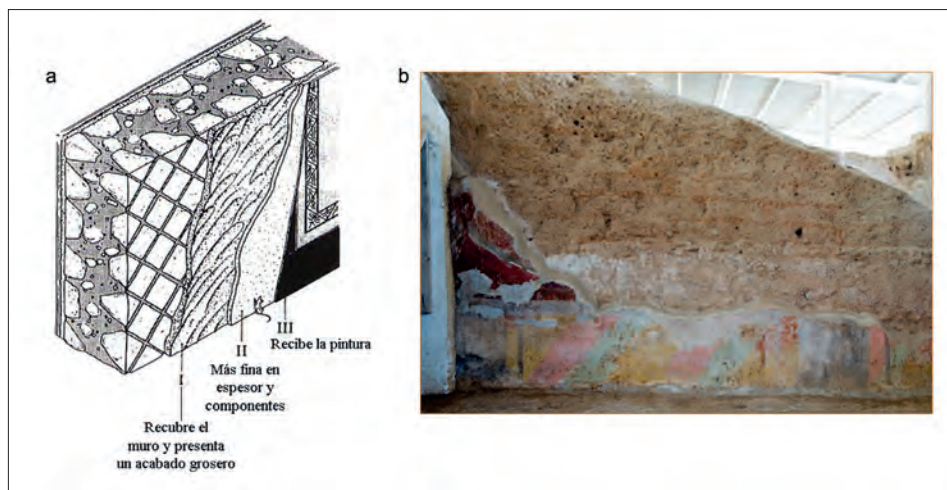


Fig. 12. a. Capas de mortero (a partir de Adam, 1984); b. Villa de Els Munts (Tarragona) (foto de C. Guiral).

entre sus componentes calcita fina o polvo de mármol. Cuando se tenía una pared de más de 6 m de longitud, también se dividía verticalmente para no correr el riesgo de que se desecara 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 (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. (Barbet & Allag 1972, 963-983; Barbet 1998, 103-104).

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. 13).

A continuación explicamos los distintos apartados:

- En primer lugar daremos a cada capa una letra

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

Fig. 13. Modelo de ficha para el registro de las características del mortero (según el Centre d'Études des Peintures Murales Romaines de Soissons).

- Apuntaremos el espesor 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 este 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 cuanta frecuencia se dan y qué forma tienen los mismos: circulares, alargados, poligonales, etc.
- 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 angular –suelen ser romboidales–, brillantes y translúcidos.
- El siguiente apartado se refiere al resto de los gránulos que podemos encontrar en un mortero:
 - o Arenas silíceas: pequeños gránulos incoloros de cuarzo y feldespato.
 - o Arenas calcáreas: pequeños gránulos blancos o beis.
 - o Cerámica triturada: característica por su color marrón.
 - o Los que provienen de vegetales.

Deberemos apuntar su grosor basándonos en lo siguiente:

- o Muy gruesos: 1,250 mm.
 - o Gruesos: 0,630 mm.
 - o Medios: 0,315 mm.
 - o Finos: 0,125 mm.
 - o 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 cuatro casos que ejemplifican el beneficio obtenido del estudio detallado de la disposición del mortero y de sus componentes:

Ya hemos hablado de la posibilidad de la inclusión intencionada de elementos extraños para conseguir un mortero con características específicas, lo que nos podría estar indicando que el conjunto pertenece a una estancia donde la presencia de agua era habitual o que se trata de un espacio abierto²¹.

También podemos averiguar a qué zona de la pared perteneció la pintura. 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)²².

21 En *Bilbilis* este tipo de elementos aparecen en el pórtico superior del teatro y en los conjuntos hallados en la estancia M de las termas (Guiral & Martín-Bueno 1996, 70 y 96).

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

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 Díaz 2008, 63).

Podemos observar también el comportamiento, cómo se procedía a la hora de enlucir la pared y la organización de la jornada laboral de un taller concreto. A este respecto existe la posibilidad 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 siguiente²³.

Por último, añadimos que la presencia de nódulos de cal también nos aporta información, del proceso productivo en este caso ya que es indicativo una mala combustión.

Improntas del reverso y sistemas de sujeción

Los fragmentos guardan en el reverso las improntas de los muros que en ocasiones han desaparecido, por lo que son testigo del aparejo murario proporcionándonos datos arquitectónicos fundamentales. Efectivamente, para 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 & Allag 1972, 939-963; Abad Casal 1982b, 143-144; Guiral & 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 las capas de preparación para reforzar la conexión entre capas. La segunda, en disponer un entramado de juncos o cañas, según nos ha transmitido Vitruvio, para reforzar los muros de adobe (Vitruvio, *Sobre la Arquitectura*, VII 3, 11), aunque lo cierto es que lo más habitual fue utilizar este sistema para los techos (Fig. 14)²⁴:

Si los enlucidos van a ir en paredes de zarzos o de emplenta, 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, clávese 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)

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 (Vitruvio, *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

23 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.

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



Fig. 14. Techo con cañas como sistema de sujeción del enlucido en Oplontis (fotos de C. Guiral).

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 también 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 también llamadas en "V" recurso que es, por otra parte, el más frecuente y es el que documentamos en el conjunto que presentamos. 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 también 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 & Allag 1972, 950-951; Lugli 1957, lám. XXVI, 2 y 6) (Fig. 15).

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 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



Fig. 15. Desplome de pinturas en el Pueyo de Belchite (Zaragoza) donde se aprecia el sistema de sujeción en zigzag (Foto de P. Rodríguez Simón).

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 excavación²⁵.

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. Solo si se publican más estudios sobre los reversos, podremos establecer conclusiones no solo 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 también 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 (1950, 340; 1957, 19), haría falta cierta regularidad en cuanto al grosor para realizar las incisiones con los pertinentes instrumentos.

25 No se descarta la utilización de este tipo de moldes en los conjuntos que decoraron los Espacios 1 y 5 –realizados por el mismo taller–, todavía en proceso de estudio, del yacimiento de El Pueyo de Belchite (Zaragoza) (Íñiguez & Rodríguez 2020, 89).

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 horizontal²⁶.

Trazos preparatorios

Ya son muchos los estudios realizados sobre pintura mural en donde se ha comprobado la eficacia de tomar los trazos preparatorios como criterio a la hora de diferenciar conjuntos (Guiral & Martín-Bueno 1996, 112-113; Fernández Díaz 2008, 73) siempre y cuando se tenga en cuenta, como veremos más adelante, que se pueden combinar entre sí.

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 elemento 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 & 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 quedaban cubiertos por la decoración, de tal forma que hoy en día solo 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 se reconocen en el negativo las fibras a veces impregnadas en ocre. Sobre todo se utilizaba para marcar las líneas maestras de la decoración y, en cualquier caso, sólo para líneas rectas (Fig. 16)²⁷.

Otro sería el trazado pintado. Las líneas maestras de una decoración o un dibujo detallado se marcaban en color ocre con un pincel (Fig. 17). 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 capa de finalización justo antes de la pintura, y los artesanos o artistas que hicieron uso de la *sinopia* realizaban el boceto con tierra roja sobre la capa de preparación antes de extender el mortero que iba a constituir la capa de finalización, es decir, recubrían el dibujo con un nuevo enlucido destinado a recibir la pintura al fresco²⁸.

26 El sistema sujeción a base de cañas y en “V” se puede presentar tanto de manera horizontal como vertical (Fernández Díaz 2008, 64).

27 El ejemplo más representativo en nuestro país es la Villa dels Munts (Altafulla, Tarragona). En los ambientes 2.4, 2.5 y 2.6 de esta villa, los trazos para marcar las líneas horizontales y verticales se realizaron mediante un cordel empapado en ocre que quedaba anudado a clavos dispuestos en los ángulos. Hoy en día aún son visibles los orificios en los que se fijaron aquellos que se utilizaron para los trazos horizontales lo que ha servido, entre otras cosas, para identificar un taller de artesanos ya que en las estancias 2.7 y 2.8 se realiza el mismo procedimiento pero para los trazos verticales se utiliza un pincel (Guiral 2010, 132-133; 2020, 61).

28 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 clásicos, en su *Historia Natural* (XXXV 33-34), nos transmite dicho término, pero hasta hace pocas décadas se afirmaba que en pintura romana –no así en mosaico donde sí 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 & Solier 1987, 261), y en la



Fig. 16. Estancia 2.5 de la Villa de Els Munts (Tarragona) donde se aprecia el trazo preparatorio con cordel y las marcas de los clavos utilizados para sostenerlo (foto de C. Guiral).

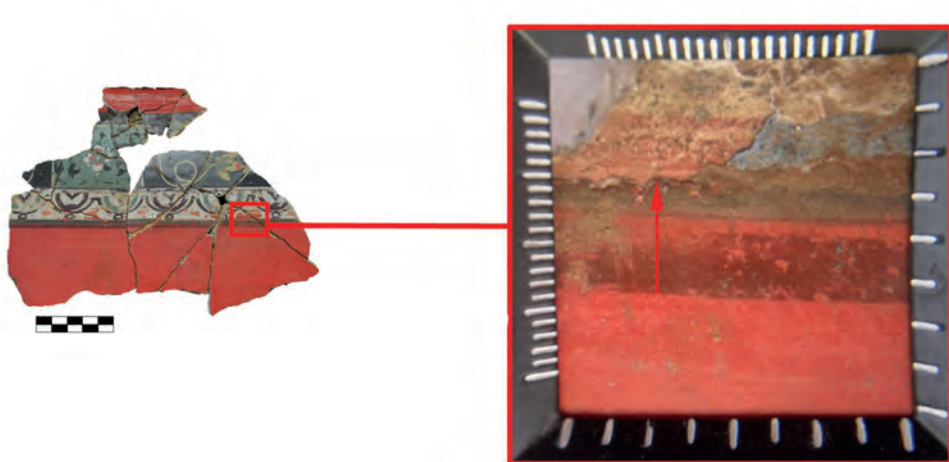


Fig. 17. Trazo preparatorio pintado en la zona superior del conjunto de las Musas de Bilbilis (foto de L. Oronich y L. Iñiguez).

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 & 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

estancia (12) de *Celsa* (Mostalac & Beltrán 1994, 100). Por tanto, concluimos que no se trata del mismo procedimiento que ahora describimos, lo que no significa su inexistencia en época romana.

están superadas. En Pompeya sabemos de la utilización del trazo pintado en el IV estilo, cuando se supone que ya se había abandonado por un método más eficiente (Sabrié & 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 & Martín-Bueno 1996, 126). En el conjunto que presentamos también se ha verificado el uso combinado de incisión y ocre para los trazos preparatorios de las líneas maestras de una misma pintura.

La incisión fue el sistema de trazado previo predominante (Barbet & 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 (Fig. 18).

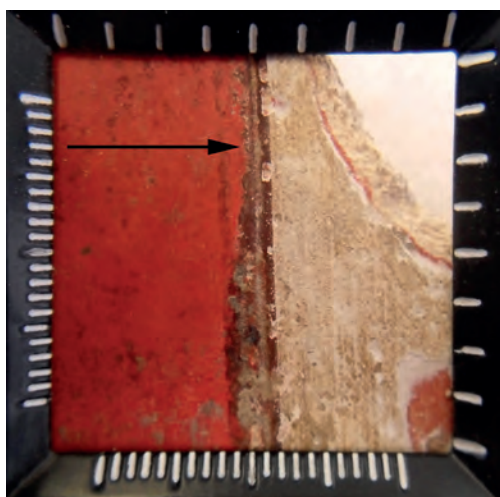


Fig. 18. Trazos preparatorios incisos en una de las bandas de separación del conjunto de las musas de Bilbilis (foto de L. Oronich y L. Iñiguez).

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 estudios más recientes (Guiral & Martín-Bueno 1996, 32; Fernández Díaz 2008, 73) (Fig. 19). Bien es cierto que sobre todo nos es útil para ubicar un fragmento en la estructura general de una pared 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 este tenía vanos o cornisas, podremos adjudicarle –teniendo en cuenta, por supuesto, los anteriores criterios– dichos fragmentos²⁹.

29 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 estudio sobre diversos conjuntos procedentes de Suiza (Mikirch, Petinesca, Orbe y Vallon).



Fig. 19. Placa con ángulo procedente del conjunto 12 de la Domus 1 de Bilbilis (foto de L. Íñiguez).

En general, hay que tener en cuenta que si los ángulos son de 90° pueden corresponder a la esquina de una pared o el arranque de un techo plano, mientras que si son ángulos mayores de 180° ya pueden corresponder a vanos (puertas o ventanas). Si presentan una curvatura pronunciada, pudieron revestir una columna.

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 pinturas murales (Augusti 1957, 3). Aún hoy nos preguntamos, como ya lo hicieron 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 clásicos³⁰, fuentes historiográficas, arqueológicas y arqueométricas para dilucidar esta cuestión.

Respecto a la técnica, diremos entonces que existen tres posibles procedimientos (Cagiano 1961, 146-153³¹; Barbet & 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. Vitruvio parece referirse a esta técnica (*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,

30 Para el estudio de la técnica de aplicación de colores y aunque no solo se refieren a pintura mural, los principales escritores clásicos son: Plinio, *Historia Natural*, XIII 11; XXI 49; XXVII 71; XXXIII 88; 122; XXXV 30; 61; 122-127; 149-150; Vitruvio, *Sobre la Arquitectura*, VII 9, 2; 10, 1-4; 14, 1-2; Seneca, *Cartas a Lucilo*, 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 trucos y mezclas para mejorarlas.

31 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.

de modo que de nuevo parece poseer las cualidades específicas de su propia naturaleza. (Trad. J. L. Oliver Domingo)

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 trabajo³², 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 (1967, 70) sostienen que el mortero romano poseía características peculiares que hacían que se conservara húmedo durante más tiempo. Un dato curioso a este respecto es que si se detecta yeso en la receta del mortero del conjunto, este se añade de forma intencionada para acelerar el proceso de fraguado, algo que se ha detectado en varios conjuntos procedentes de Celsa (Mostalac & Beltrán 1994) y *Bilbilis*³³.

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. En el mismo yacimiento bilbilitano se ha detectado esta técnica, por el momento, en una de las muestras procedentes del conjunto B de la Casa del Larario (Guiral & Martín-Bueno 1996, 526, fig. 9)³⁴.

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 (Omarini 2012). En la actualidad está plenamente documentada su utilización como aglutinante tal y como se ha demostrado recientemente, por ejemplo, en el *triclinium* de la *Domus* del Sátiro en Córdoba (Cerrato *et al.* 2020, 8)³⁵.

Centrándonos ahora en los colores empleados en pintura mural romana, contamos con información sobre los mismos en Vitruvio 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. Difieren, sin embargo, en el número de colores existentes; así, Vitruvio 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

32 Destaca a este respecto el Aula Isiaca 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.

33 En el conjunto procedente de la exedra/*oecus* (H.7) de la *Domus* 1 de *Bilbilis* se ha detectado la presencia de yeso tanto en el mortero como en la capa de finalización del zócalo, compuesta exclusivamente por este material (Cerrato *et al.* 2021)

34 Creemos que existe la posibilidad de que se haya utilizado la misma técnica en otros conjuntos de este yacimiento por lo que actualmente están siendo analizadas varias muestras procedentes de la *Insula* I y también de otros conjuntos de la Casa del Larario.

35 Se ha documentado también en conjuntos de otros lugares de *Hispania*, como en *Emerita Augusta*, *Carthago Nova*, *Emporiae* y *Baelo Claudia* (Cuní *et al.* 2012).

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 solo la obtendremos a partir de análisis químicos (Delamare 1984, 90) sino también por el estudio 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 que presenta su estudio³⁶.

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, teniendo en cuenta que existen muchísimas más particularidades para cada color.

El rojo es uno de los colores que con más frecuencia se presentan 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 (Vitruvio, *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 mercurio–³⁷, *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 & 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–; y también 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 debido a lo elevado de su precio³⁸. Por ello, debía ser proporcionado por el comitente, aunque también es posible que se hiciera así para evitar falsificaciones (Dubois-Pelerin 2008, 135). La causa principal de su precio 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, tal y como se demuestra en los estudios arqueométricos realizados en las pinturas de la propia ciudad de *Sisapo* ya que el color rojo con el que se pintaron sus paneles era una mezcla de plomo y hematites lo que indica que ni siquiera los sisaponenses pudieron tener acceso a este preciado pigmento (Zarzalejos *et al.* 2014a y b). Esto hacía que se reservara dicho color para los edificios públicos, y su presencia decorando grandes superficies en

36 Delamare *et al.* (eds.) 1987; VV.AA. 1990; Béarat *et al.* (eds.) 1997; y más recientemente Cavalieri & Tomassini (eds.) 2021, ejemplos de publicaciones que tratan de manera exhaustiva el estado de la cuestión que tratamos.

37 Actualmente, sin embargo, minio se refiere al pigmento rojo obtenido a partir del plomo. A lo largo del trabajo, nos valdremos de este término para referirnos al rojo plomo.

38 Según Plinio (*Historia Natural*, XXXIII, 40), costaba 70 sestercios la libra y el precio quedaba establecido por ley, situándose entre los colores más costosos junto al *purpurissium* y el *caeruleum vesticianum*.

casas privadas –como en la Casa de Hércules de *Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza) (Guiral 1994, 49) o en el conjunto que presentamos (Calatayud, Zaragoza)– sea testimonial.

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, fenómeno que podemos observar en el conjunto que estudiamos tal y como veremos en el capítulo referente al análisis arqueométrico (Fig. 20). No sabemos si este hecho era consecuencia de una falsificación, como ya nos advierte Plinio³⁹, si se trataba de una maniobra conscientemente demandada para reducir costes, o si respondía a un criterio estético (Delamare 1987a, 335; Barbet 1987c, 156-161; 1990a, 257-260; 1998, 108-109; Allag & Groetembril 2021, 206-207). Conviene recordar también que la propia capa de cinabrio aparece frecuentemente mezclada con minio y/o hematites. A este respecto, del total de las treinta y cuatro muestras válidas estudiadas en varios puntos de



Fig. 20. Capa de rojo cinabrio y subcapa de rojo procedente del óxido de hierro apreciable por la pérdida de la primera (200x). Panel medio del conjunto de las Musas de Bilbilis. (foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

39 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).

la geografía española (Guiral & Íñiguez 2020a) –habiendo priorizado aquellas en las que el rojo cinabrio se extiende por grandes superficies–, se ha concluido que, efectivamente, en la mayoría de los casos existe esta subcapa bajo la capa principal de rojo pudiendo ser o bien roja a partir de hematites o bien ocre amarilla procedente del hidróxido de hierro. Esto nos hace pensar que pudo ser utilizada esta subcapa también para proteger el propio rojo cinabrio –además de para su abaratamiento o posible falsificación–. Conviene recordar que una de las teorías expuestas a propósito del ennegrecimiento del cinabrio es la sulfatación de la calcita, que se evitaría con dicha subcapa, impidiendo el contacto directo con el mortero⁴⁰.

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 1990, 255-271). En el caso de *Hispania* y teniendo en cuenta la totalidad de las treinta y cuatro muestras válidas (Guiral & Íñiguez 2020a), podemos decir que el cinabrio hace su aparición en el s. II a.C., para posteriormente entrar en declive en torno a finales del s. II d.C. y principios del siglo III d.C., lo que podría ponerse en relación con el declive de las minas de *Sisapo* (Zarzalejos *et al.* 2019). Bien es cierto que en las pinturas más tardías de la Villa de los Baños de Valdearados (Burgos), se constata la utilización minoritaria del cinabrio posiblemente procedente ya de las minas de Tarna (León) (Jorge-Villar & Edwards 2005: 285).

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 Alejandría⁴¹– quienes nos ofrecen la receta de su fabricación (Vitruvio, *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 mezcla arena y salitre machacados con limaduras de cobre; la pasta resultante se humedecía y se metía al horno a una temperatura mayor de 800º en forma de pequeñas bolas.

Aunque su procedencia es egipcia, se podían obtener otras variedades en otros lugares lo que hace que las fuentes nos transmitan otras 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. También se podía modificar la tonalidad por el añadido de un pigmento verde (Augusti 1967, 62-72; Abad Casal 1982a, 402; Delamare 1983a, 74; 1984; 1997; Barbet 1987c, 161-162; 1998, 108; Béarat 1997, 24).

No es habitual encontrarlo decorando grandes superficies aunque existen excepciones como en el caso del conjunto que presentamos (Barbet 1987c, 167). Se trata, como el anterior, de un pigmento relativamente caro –aunque en ningún momento alcanzaba la consideración del rojo cinabrio– y lo normal era limitar su uso a pequeños paisajes o cuadros mitológicos, o utilizarlo como fondo en interpaneles (Guiral, 1994, 50)–.

40 Durante mucho tiempo, se ha afirmado que el cambio de color es debido a la transformación de cinabrio hexagonal rojo (α -HgS) en el metacinabrio cúbico negro (β -HgS). Sin embargo, la temperatura requerida para el cambio de fase cinabrio-metacinabrio está por encima de 300º. Además, dado que el metacinabrio nunca ha sido detectado en los análisis, el cambio cristalográfico no puede explicar el cambio de color en el cinabrio a una temperatura inferior a la citada. Aunque la investigación sigue abierta, parece que el ennegrecimiento se produce por un cambio en la estequiometría del sulfuro de mercurio inducida por la radiación solar que conduce a la sulfatación de la calcita presente en el mortero (Terrapon & Béarat 2010).

41 Hay una extensa bibliografía acerca del denominado “azul egipcio”. Para consultar un ensayo crítico sobre la misma ver Delamare 1998.

Un dato descubierto hace relativamente pocos años, muy interesante para el estudio de este pigmento, es que se puede datar directamente con ayuda de la termoluminiscencia debido a su naturaleza artificial (Schvoerer *et al.* 1988, 107-119).

Interesante resulta también el hecho de que en los conjuntos bilbilitanos en los que se utiliza el azul egipcio para decorar grandes superficies siempre existe subcapa cuyos componentes varían: en unos casos esta capa inferior está elaborada a partir de partículas carbonosas y en otros a base de tierras verdes (Íñiguez 2020, 47) (Fig. 21). El porqué de este fenómeno puede tener varias posibles respuestas sin que estas sean necesariamente excluyentes entre sí. Como en el caso del rojo cinabrio y tal y como ya advirtiera A. Barbet (1987, 162), puede ser una forma de abaratar el pigmento. El conjunto que presentamos puede ser uno de los que mejor represente esta hipótesis ya que cuenta con una capa subyacente de tierras verdes –como veremos en el capítulo referente al análisis arqueométrico del conjunto–, un color similar a la capa superior pero mucho más asequible. También puede ser una forma de matizar o intensificar el azul egipcio, teoría ya planteada por H. Béarat, M. Fuchs e Y. Dubois (Béarat 1997, 24; Fuchs & Dubois 1997, 185; Allag & Groetembril 2021, 209-210) al analizar en sus estudios varios conjuntos en



Fig. 21. Capa de azul egipcio y subcapa verde apreciable por la pérdida de la primera (200x). Panel medio del conjunto de las Musas (foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

el área suiza con capa de azul egipcio superficial y capa negra inferior⁴². Finalmente, quizás sea un recurso para aumentar la adherencia de un pigmento con problemas para ello y/o para “protegerlo” del mortero, es decir, una forma de extender una capa de imprimación antes de extender el azul.

Por último, cabe destacar que, aunque el azul egipcio es el azul más popular en pintura mural romana, también se han detectado otros tipos. Para el caso de *Hispania* cabe destacar los recientes estudios arqueométricos de S. Jorge-Villar con muestras de la tumba de Servilia en Carmona (Sevilla) (Jorge-Villar *et al.* 2018, 1218) donde ha detectado un azul a base de lazurita, mineral mezclado con goetita y carbón.

En lo que respecta al amarillo, la amplia gama de tonalidades que presenta, hace que se constaten muchos apelativos en su estudio (Vitruvio, *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 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 (Vitruvio, *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 también lo hay natural, procedente en este caso del carbón vegetal–; *trigynum* –o el llamado *elephantinum* obtenido 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). Era el más fácil de fabricar ya que estaba hecho de carbón. Sin embargo, suele presentar dificultades para su aplicación al fresco ya que las impurezas que contiene este pigmento pueden provocar eflorescencias salinas en un medio alcalino, como es el mortero de cal (Burlot & Eristov 2017). Por tanto, también es habitual encontrar una subcapa en los fragmentos que presentan este color⁴³ que quizás también pudo servir para facilitar el alisado de la capa superior (Allag & Groetembriil 2021, 209). El negro procedente del marfil, sin embargo, sólo lo encontramos en Coira (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). Finalmente, podemos mencionar un tercer tipo de negro era el llamado negro de vid, de uso muy limitado y de un hermoso color negro azulado. Se obtenía tradicionalmente de la quema de restos de vides y uvas desecadas (Colombo 1995; Lluveras-Tenorio *et al.* 2019)

El blanco es citado por los autores (Vitruvio, *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

42 En el yacimiento de *Bilbilis* se ha podido comprobar esta teoría, por ejemplo, en el conjunto del techo procedente del *tablinum* (4) de la *Domus* 1 (Iñiguez *et al.* 2020, 212), cuyo azul egipcio, precedido de una capa negra –partículas carbonosas–, resulta *de visu* mucho más intenso.

43 En el conjunto procedente de la *exedra/oecus* (H.7) de la *Domus* 1 de *Bilbilis* no se ha hallado una subcapa bajo el negro del zócalo pero sí una capa preparatoria con presencia mayoritaria de yeso que podría estar relacionada con este fenómeno (Cerrato *et al.* 2021, 13).

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 también 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 silícea 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 (Vitruvio, *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 también 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 las 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 la celadonita y la glauconita (Delamare 1984, 90; Grissom 1986). La celadonita se presenta como una sustancia relativamente pura que, en pequeñas cantidades, se encuentra en cavidades vesiculares o fracturas en rocas volcánicas. La glauconita es un mineral de una pureza inferior, pero más abundante y con una distribución geográfica más amplia que la celadonita y a menudo aparece en forma de pequeñas bolitas verdosas, de ahí que se conozca como arena verde.

Los lugares de los que se puede extraer el primer mineral son escasos –por ejemplo, Verona, Trento y 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)⁴⁴.

Un hecho para tener en cuenta es la aparición de cristales de azul egipcio entre los componentes del pigmento verde como ocurre en nuestro conjunto (Fig. 22).

Este dato nos ayuda a acotar cronológicamente ciertos conjuntos ya que solo los verdes de la primera mitad del siglo I d.C. poseen esta cualidad, como demostró C. Guiral contrastando

44 En este sentido son muy interesantes los resultados de los análisis del color verde de las pinturas de la isla de Lèro (Francia), puesto que sus componentes obedecen a una mezcla de tierras verdes (glauconita y celadonita) y azul egipcio. La glauconita proviene de las proximidades de Niza, es por lo tanto un material autóctono; sin embargo, la celadonita es de Verona. Se trata de una receta de taller, cuya producción se ha detectado también en las pinturas de la zona de Lyon a comienzos del s. I d.C. y que parece desaparecer en la segunda mitad del siglo. En este caso el estudio, además de proporcionar información sobre el origen de los pigmentos, nos permite establecer el área de influencia de un taller de procedencia itálica, cuya actividad se encuentra perfectamente datada, por lo que además la identificación del pigmento puede servir de criterio de datación (Delamare 1983a y b).



Fig. 22. Pigmento verde con cristales de azul egipcio (200x).
Bandas de separación del conjunto de las Musas (foto de L. Íñiguez).

los resultados de su investigación sobre las pinturas del yacimiento bilbilitano con los datos obtenidos en *Celsa* (Guiral & 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. 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, es decir, es debido al poco poder de coloración de las tierras verdes. 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 verde procedente de la glauconita no suele utilizarse para cubrir grandes superficies sino que suele ser destinado a bandas de separación y pequeños ornamentos. La razón la debemos buscar en su textura, de difícil aplicación y con problemas de adherencia uniforme. La utilización del pigmento verde para grandes superficies no fue algo habitual, de hecho, en Pompeya solo hallamos tres ejemplos (Santoro 2007, 153-167); sin embargo, aunque fue raro, sí fue constante en el tiempo no respondiendo así a una moda estacional o regional, tal y como ha constatado S. Groetembil (2021) para la *Galia*. Ahora bien, el verde utilizado en estos casos procede de la celadonita por evidentes criterios técnicos –si comparamos sus propiedades con las de la glauconita– pero ligado también a contextos elitistas. La rareza ya explicada de este

mineral parece explicar el hecho de que los yacimientos con conjuntos decorados así estén situados en puntos estratégicos, cerca de rutas de aprovisionamiento de este pigmento.

El color violeta, denominado *purpurissum*, *ostrum*, *usta* o *caput mortum* (óxido de hierro-hematitas) por las fuentes (Vitruvio, *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 veces⁴⁵ tiñendo la creta argenteria 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 Díaz 2008, 70).

Todos estos colores hubieron de ser preparados en recipientes especiales (Tuffreau-Libre & Barbet 1997; Marchese *et al.* 1999a, 237)⁴⁶. Cabe destacar las investigaciones de A. Barbet, M. Fuchs, M. Tuffreau-Libre y C. Coupry, entre otros, en varios yacimientos y el contraste de las investigaciones con los resultados de las excavaciones pompeyanas (Barbet *et al.* 1996, 57-61; Barbet *et al.* 1999; Barbet & Tuffreau-Libre 2001, 255; Tuffreau-Libre *et al.* 2013). 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.⁴⁷

Volviendo a la metodología, una parte muy importante del trabajo es entonces la observación de los colores⁴⁸. 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 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 el denominado III estilo cuando la decoración quede totalmente subordinada a los colores presentes, los cuales, a veces 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). Ya en el IV estilo tendremos zonas pintadas en amarillo –color poco usado en la época anterior– que no hace sino hablarnos de la calidez pero también del lujo característico de la época de Nerón (Schefold 1963, 18).

Por último, también 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, debemos tener en cuenta que hay decoraciones –como las

45 Hay otros procedimientos, como en la variante denominada *usta*, que se obtenía calentando el cinabrio a altas temperaturas.

46 Numerosos autores nos transmiten algunos de los instrumentos utilizados 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*, 97-100; Ausonio, *Grifo del número tres*, 20.

47 El mejor conjunto de materiales e instrumentos relacionados con el trabajo 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 & Béarat 1997).

48 Note el lector que digo observación y no análisis, de eso nos ocuparemos más adelante.

imitaciones marmóreas, por ejemplo- que tienen una larga perduración en el tiempo. Quizás 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. Sin embargo, siempre habremos de realizar esta tarea combinando, tanto como nos sea posible, todos los 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.

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 & Barbet 1982, 5-6; Mora & 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

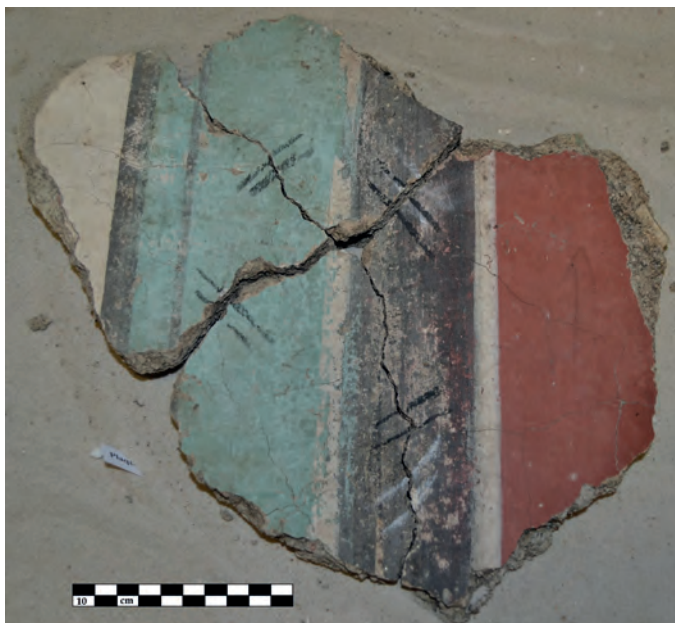


Fig. 23. Puzle entre fragmentos, marcado con tiza y señal para marcar la dirección de la pincelada (foto de L. Iñiguez).

pruebas que hemos descrito antes: observación del reverso, 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 (Fig. 23).

Cuando estos 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 pinceladas⁴⁹ e indicarla con una tiza sobre la pieza para no perder dicha referencia. Igualmente, cuando dos piezas encajen marcaremos la unión con una tiza, procedimiento muy útil que evita el extravío de los fragmentos.

Una vez finalizado este proceso, tendremos las primeras recomposiciones denominadas parciales de los muros (Barbet 1984b, 38), lo que nos va a ayudar a la comprensión de la articulación decorativa.

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. 24). Este será el primer paso para la representación gráfica de los fragmentos. Escanearemos posteriormente los calcos y reduciremos de la escala 1/1 a la que están, a escala 1/20⁵⁰.



Fig. 24. Calco de una pieza en el laboratorio (foto Archivo Escuela Taller de Restauración de Aragón II).

49 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.

50 Esta es la escala con la que trabajan en el *Centre d'Étude de Peintures Murales de Soissons*.

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. 25).

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 1987, 17).

A la hora de dibujar los fragmentos (Barbet 1984b, 47-51), deberemos decidir si representamos también las lagunas que muestran o si por el contrario hacemos constar todos los elementos siempre y cuando sean estereotipos decorativos (Allag 1982, 86, fig. 4.4)⁵¹. 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 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 todos los elementos.

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 & Lantada 1992, 67).

A.- Amarillo	c.- Claro
Az.- Azul	o.- Oscuro
Bg.-Beige	p.- Pálido
B.- Blanco	i.- Intenso
Gn.- Granate	Gr.- Gris
M.- Marrón	N.- Negro
Na.- Naranja	R.- Rojo
Rs.- Rosa	V.- Verde
Vi.- Violeta	

51 Para un conocimiento del tratamiento de las lagunas en pintura mural, sobre todo en el campo de la restauración, véase Mora & Philippot 1984, 301-315.

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 estas nos ayudan a clasificar las piezas desde un primer momento, se revelan incompletas cuando no van acompañadas de las pertinentes imágenes (Fig. 25)⁵².

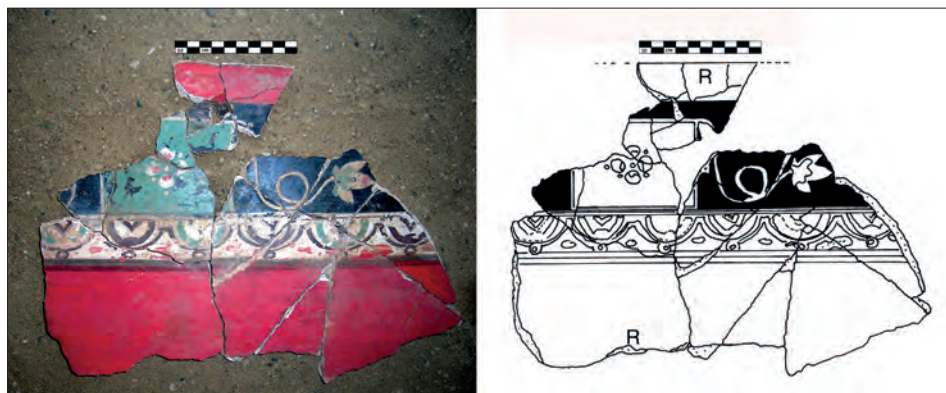


Fig. 25. Foto y dibujo a escala 1:20 de una placa pictórica (Foto de L. Oronich y L. Iñiguez; dibujo de J. Lope).

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 las características técnicas y decorativas de cada fragmento. Por nuestra parte, hemos creado una base de datos denominada *Pictor* concebida en dos partes, una integrada en la otra.

La primera parte corresponde al inventario de cada pieza o placa que integran cada conjunto pictórico. Cada una de las fichas informatizadas que hemos elaborado –con ayuda del programa File Maker– 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:

- Número de inventario del fragmento.
- Número obtenido en el siglado, muy importante recogerlo ya que no siempre nos llegan materiales al laboratorio excavados o siglados por nosotros mismos.
- Nivel estratigráfico al que pertenece.

52 La escuela francesa recomienda también seguir este orden en la metodología de trabajo (Barbet 1987b, 24).

- Fragmentos que lo forman, ya que a veces se trata de una placa con varios fragmentos.
- Una imagen, tanto mejor si va acompañada de un dibujo pues ambos procedimientos se complementan.
- El emplazamiento original en la pared: zona inferior, media, superior o techo.
- Información acerca del número de capas de mortero, espesor, composición.
- Descripción de los trazos preparatorios si los tuviera: incisos, a cordel, pintados, etc.
- Una pequeña descripción del fragmento que complete la información proporcionada por la fotografía y/o el dibujo.
- Explicar si observamos superposición de colores, ya que esto nos va a indicar el orden a la hora de pintar la pared.
- A través del apartado de "observaciones", indicar si hay algún factor importante a reseñar, no recogido anteriormente.

Una segunda parte de esta base de datos consiste en la inserción de este grupo de fichas en la base de datos global –llamada, como decimos, *Pictor*– que recogerá el inventario de cada uno de los conjuntos estudiados, en este caso, en nuestra área de estudio, el cuadrante nororiental de la península ibérica. Efectivamente, el estudio de pintura mural romana plantea la necesidad de relacionar varios conjuntos estudiados en un territorio concreto para obtener datos de muy variada naturaleza más allá de los meramente descriptivos.

Los apartados de nuestra base de datos han sido los siguientes: en primer lugar, en la parte superior de la ficha, se observa el número de catálogo del conjunto cuyos últimos números corresponden al número de fragmentos o placas que componen cada conjunto. A este respecto hay que decir que necesariamente tiene que coincidir con el número de registros empleados en el inventario del conjunto. En segundo lugar, continuando también en la zona superior, se ha habilitado un enlace al inventario del conjunto para que el investigador acceda a las características particulares de cada fragmento si así lo desea.

Posteriormente se muestra una descripción exhaustiva del conjunto así como de sus datos técnicos –técnica pictórica empleada, trazos preparatorios, etc.– del anverso y reverso –en este caso se realiza un resumen del número de capas, grosor y composición del mortero– acompañando todo esto con fotos generales si las hubiera. Además, se informa de si ha sido –o está siendo– objeto de algún proceso de restauración.

De vital importancia es el último apartado, donde indicaremos bibliografía de referencia en la que mostraremos si el conjunto ha sido publicado. De esta manera, quien lo desee, podrá acceder a los estudios dedicados a la interpretación de cada conjunto.

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 & Martín-Bueno 1996; Fernández Díaz 2008), quienes también han añadido términos⁵³. A esto hay que añadir la gran labor de compilación de términos sobre pintura mural romana elaborada por el proyecto TECT (Salvadori *et al.* 2014).

53 Para ampliar esta cuestión y para conocer las bases de datos existentes de pintura mural romana –*Fabvvs*, *Decors Antiques*, *TECT*, *PompeiiPictures*, *Los Villares de Andújar* e *Hipania Pictura*– véase Fernández Díaz *et al.* 2020.

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 confusión a la hora de describir nuestra tarea.

Respecto al primer tipo, se trata de una reconstitución efectiva de los fragmentos reales de una decoración 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 los fragmentos, realiza una reconstrucción puramente ideal, virtual en el sentido estricto del término, y es por tanto imposible para el observador medir la parte original de la parte hipotética y juzgar verdaderamente la propuesta sin documentos originales que la acompañen. Su realización puede presentar 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 proponamos y deberemos realizarla en todos los casos después de haber llevado a cabo la primera, más importante como vemos para la investigación (Barbet 2008a)⁵⁴.

Todo el trabajo de campo y de laboratorio debe ir encaminado hacia la realización 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 1982, 89; 1987a, 22-25; Barbet 2016; Castillo 2020, 116-118), lo cierto es que la materialización en el dibujo de las partes reales y las supuestas es un problema que se resuelve de manera diferente 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 representación gráfica de los fragmentos. Así pues, hay que partir del hecho de que en la restitución se puede imponer una única solución lógica pero con muchas variantes factibles, es decir, que nunca esta labor será plenamente objetiva. El juego especulativo no debe ser así totalmente descartado. Hay que ir lo más lejos posible dentro de la comprensión 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.

54 No hemos considerado oportuno incluir la descripción de los programas informáticos que se pueden utilizar para una u otra restitución ya que esto sobrepasaría los objetivos de este capítulo. Por otra parte, según avance la investigación en este sentido, pronto pueden quedar obsoletos.

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 piezas, sólo vamos a poder plantear un esquema general del muro con proporciones convencionales discutibles (Guiral & 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 también, para obtener una recomposición lo más fielmente posible, un estudio metrológico y de las proporciones⁵⁵, 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 cm⁵⁶–. 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 zona superior–, también debemos tener en cuenta que existía 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 dentro del esquema general (De Vos *et al.* 1982, 9). Asimismo, los colores de las partes conservadas serán más intensos. Por otro lado, representaremos todas las piezas salvo las que tienen tonos únicos las cuales contabilizaremos para evaluar las proporciones de decoración conservada (Allag 1982, 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 & Barbet 1990, 10), pero en nuestra restitución 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 motivos originales. En definitiva, son los mismos principios que rigen la restauración.

Uno de los problemas que se puede presentar aunque para otros apartados de la investigación se considere una ventaja, es que estudiemos un conjunto de muy buena calidad técnica y pictórica. Esto puede hacer que los procedimientos habituales para averiguar la situación de ciertas piezas, tales como la dirección de los trazos del pincel, tan claros en otras pinturas utilizando una luz rasante, aquí no sean válidos ya que la buena factura los hará en la mayoría de los casos inapreciables.

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 este con una serie eventualmente fechable.

55 Un buen ejemplo de este tipo de estudios aplicado a paredes pompeyanas de IV estilo se encuentra en De Mol 1991.

56 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).

ANÁLISIS ARQUEOMÉTRICO⁵⁷

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 & 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 rodeados del entusiasmo característico con el que los grandes químicos de la época se acercaban a las localidades vesubianas; y entre ellos cabe destacar el trabajo de Chaptal (1809) o el de H. 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 el trabajo al 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 ello.

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 trabajos con la creación de la denominada Arqueometría, en la segunda mitad del siglo XX, 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-social-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 & 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.

57 Remitimos al capítulo homónimo para conocer los análisis arqueométricos de nuestro conjunto.

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 por el análisis químico del conjunto pictórico exhumado, se habrán de seguir los siguientes pasos.

En relación a la selección y presentación de las muestras de capa pictórica objeto de análisis, no es conveniente elegir fragmentos de los que se ignora su posición en la pared pintada, su cronología y el edificio y estancia que decoraban. Debemos tener en cuenta que es importante conocer si el pigmento colorea grandes superficies o si se restringe a motivos decorativos de pequeño tamaño, un hecho particularmente importante para los pigmentos de alto coste, entre los que figura el cinabrio. La cronología nos permitirá conocer el lapso temporal de la utilización de un pigmento y finalmente la funcionalidad del edificio, que puede tener una relación evidente con la elección, y lo mismo sucede en las distintas estancias de una misma *domus* ya que el esquema compositivo, la iconografía y la selección de colores depende claramente de la representatividad en el marco de la casa y del poder adquisitivo del *dominus*, como hemos apuntado más arriba. La selección, pues, tendrá que estar relacionada con las preguntas formuladas al comienzo de la investigación.

Según J. R. Ruíz (2020), las numerosas técnicas para analizar la pintura mural romana –y en ello incluimos por supuesto el mortero– se dividen en cuatro grandes grupos con varios subtipos cada uno: espectroscópicas –fundamentalmente de infrarrojo (IR), Raman y de fluorescencia de rayos X (XRF)–, cromatográficas –cromatografía de gases acoplada a espectrometría de masas (GC-MS)–, microscópicas –microscopía electrónica de barrido con energía dispersiva de rayos X (SEM-EDS)– y de difracción –difracción de rayos X (XRD)–.

La espectroscopia de fluorescencia de rayos X (XRF) y la microscopia electrónica de barrido con energía dispersiva de rayos X (SEM-EDS), técnica cuantitativa y semicuantitativa respectivamente, se utilizan para conocer la composición elemental de las muestras, siendo la primera más exacta aunque la segunda nos puede proporcionar un estudio de la distribución de un determinado elemento.

La espectroscopia Raman y, en algunos casos la de infrarrojo identifican fundamentalmente compuestos químicos como la calcita o el azul egipcio. La primera ofrece como ventaja que es muy poco penetrante por lo que será muy beneficiosa para el estudio de la capa pictórica.

La difracción de rayos X (XRD), sin embargo, tiene un poder de penetración muy alto y también da información sobre los compuestos químicos existentes, pero estos han de ser cristalinos como los óxidos o hidróxidos de hierro. Es habitual utilizarla junto con la ya citada espectroscopia Raman para conocer la composición de los morteros.

Por último, la espectroscopia e infrarrojo (IR) y la cromatografía de gases acoplada a espectrometría de masas (GC-MS) son técnicas para determinar compuestos orgánicos, por tanto, serán de obligado uso cuando se quiera averiguar si como aglutinantes se ha utilizado materia orgánica.

En cualquier caso, 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 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 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 también enmascara las señales de otros minerales (Delamare 1982, 61).

Respeto al mortero, una vez analizadas sus características, podremos pasar a la toma de muestras, siempre de un fragmento que conserve la totalidad de las capas, para realizar un estudio petrográfico (Guiral 1994, 45-46; Guiral & Mostalac 1994b, 94-103; Cisneros & Lapuente 1992, 75-80). Comienza con la observación a simple vista y con una lupa de diamantes (aproximadamente 10x aumentos). A continuación, las muestras se preparan en una lámina delgada; para ello los fragmentos se impregnan con resina y posteriormente se cortan con una sierra pequeña y se pegan en una lámina de vidrio para disminuir su grosor a 30 µm y se pulen. De este modo, la muestra se puede observar bajo un microscopio de luz polarizada (con aumento hasta 200x aproximadamente).

Las ventajas de este método se basan en una simple consideración: estas observaciones ofrecen gran variedad de información directamente accesible y sujeta a críticas por parte del analista. Además, el material se aborda a diferentes escalas sin que se modifique su integridad. Por otra parte, las observaciones permiten resaltar la sucesión de capas cuando se trata de yesos y los elementos agregados también se comprenden mejor que con cualquier otro enfoque. Efectivamente, además de la identificación de elementos naturales, también podemos reconocer fragmentos de caliza mal cocidos, cerámica, nódulos de arcilla, paja, carbones, nódulos de morteros más antiguos, etc. Finalmente, esta técnica tiene la ventaja de ser económica y también se pueden realizar observaciones adicionales directamente en las láminas delgadas preparadas. Así mismo, para verificar la presencia de componentes hidráulicos, la naturaleza de las arcillas, etc., se pueden realizar también análisis mediante Difracción de Rayos X (DRX) o Microscopía Electrónica de Barrido con Energía Dispersiva de Rayos X (SEM-EDS), Catodoluminiscencia, Isotopía estable de Carbono y Oxígeno, resonancia paramagnética electrónica, Microsonda electrónica (EPMA) y los análisis termogravimétricos (TGA/DTA) (Coutelas 2003; Coutelas *et al.* 2009; Guiral *et al.* en prensa).

En conclusión, si llevamos a cabo un trabajo meticuloso podremos obtener datos sobre talleres, por las recetas particulares en las que se basaron para la elaboración de pigmentos y morteros (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 1990, 255-256); socioeconómicos, pues no hay que olvidar que conocemos el coste de algunos colores⁵⁸; e incluso proporcionarnos datos acerca de la jerarquización de habitaciones dentro de una misma estructura (Payne & Booms 2014, 125).

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.

58 Un ejemplo de la utilización de la Arqueometría para la identificación de talleres en Cerrato *et al.* 2021.

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, 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 iconología⁵⁹, 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 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 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 compositivo⁶⁰.

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 estudiemos⁶¹.

59 Conceptos con una interesante etimología: *eikon*: imagen; y *graphia*: dibujo, pintura; *eikon* y *logos*: pensamiento, razonamiento.

60 Una síntesis sobre la compleja cuestión de los talleres de artesanos, entre otras publicaciones, en Scagliarini Corlàita 1974-1976; Barbet 1995; Allison 1989; 1991; 1995; Guiral & Mostalac 1994a; Bragantini 2004; Clarke 2010; Guiral 2014.

61 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 *Association Internationale de Peinture Murale Antique* (AIPMA), en Zaragoza, relativo a la circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua (Guiral 2007).

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 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 italiana⁶² y otras series que se alejan considerablemente de esto. Además, aun admitiendo la importancia de las referencias pompeyanas, deberemos tener en cuenta las matizaciones efectuadas a esta teoría proporcionadas, sobre todo, por la escuela francesa. 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 & Le Bot 1979, 36), sobre todo en aquellos lugares menos romanizados, y los que se oponen a tal afirmación (Barbet 1982, 54; 1983a, 164, Kenner 1972, 209-281; 1973, 143-180; 1976, 21-27; 1985, 22-26, 62-81 y 84-95, o Helly 1980, 7-26), que 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 diferencias 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 italiana pero a partir de finales del siglo I d.C. y sobre todo en el siglo II, hubiera un desarrollo de pintores locales que introdujeran pequeñas novedades (Guiral & Martín-Bueno 1996, 34; Fernández Díaz 2008, 80)⁶³.

Así, también 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 Díaz 2008, 79).

62 Así lo atestiguan entre otros ejemplos: las pinturas halladas en Azaila (Mostalac & Guiral 1992, 123-153), fechadas antes de la destrucción de la ciudad -76-72 a.C.-; las pinturas halladas en la C/ Soledad (Cartagena), fechadas en el último cuarto del siglo I a.C. (Fernández Díaz 2008, 80); o las pinturas halladas en las excavaciones realizadas en el Pº Echegaray y Caballero de Zaragoza, con motivos propios del III estilo, ya destruidas en la última década del s. I a.C. (Mostalac & Guiral 1987, 181-183). Todo ello demuestra la inexistencia de un retraso cronológico y lo temprano de la implantación de las nuevas modas.

63 A. Barbet, defiende la teoría 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 1996, 26).

CLASIFICACIÓN

Nos interesa ahora describir de manera sucinta el esquema seguido a la hora de tratar una decoración. En primer lugar realizaremos una aproximación al yacimiento tratando su cronología y descripción del lugar en la que damos a conocer las principales investigaciones realizadas sobre el mismo, su historia y su contexto arqueológico.

Posteriormente, describiremos la estructura en la que se ha hallado la pintura para a continuación centrarnos en el análisis de su decoración. En cada conjunto diferenciado examinamos las características técnicas –mortero, sistema de sujeción y trazos preparatorios– 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.

CONJUNTO DE LAS MUSAS

A continuación, presentamos el análisis del conjunto pictórico de las musas siguiendo la metodología planteada en el capítulo precedente, siempre adaptándola a las características de estos fragmentos pictóricos (Balmelle *et al.* 2005; Íñiguez 2014).

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS¹

El estado fragmentario en el que se halló el conjunto pictórico dificulta el estudio del reverso, pues no en todas las piezas se conserva la totalidad del mortero. En cualquier caso, cabe destacar la presencia de tres capas.

- 1ª capa (de finalización): 1 mm.
- 2ª capa (preparatoria): 0,5 a 1,5 cm.
- 3ª capa (preparatoria): 1,5 a 2,5 cm.

Tras los resultados obtenidos en los análisis químicos de morteros, se puede concluir que las tres capas están compuestas por una mezcla de cal y áridos en casi las mismas proporciones.

Por otra parte, los fragmentos que han conservado la totalidad de las capas del mortero presentan un sistema de sujeción en espiga. Además, encontramos trazos pintados en ocre aplicado 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 de 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. En el caso de los candelabros, son de color blanco debido, seguramente, a que el fondo es negro y no se verían si estuviesen realizados en ocre.

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 (Fig. 18); incisiones con compás en los círculos presentes entre los paneles y los interpaneles; e incisiones realizadas a mano alzada en las decoraciones vegetales de los paneles medios² y también 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 también en la base donde parece apoyarse (Fig. 26). De igual manera, lo encontramos de forma muy sutil en las panteras del friso integrado en el panel central³.

- 1 Véase capítulo dedicado a la Arqueometría para conocer los detalles de los análisis químicos efectuados tanto del mortero como de la capa pictórica.
- 2 Llama la atención la diferencia del grosor del trazo inciso en cada una de las decoraciones vegetales. Seguramente se debe a que se utilizó distinta punta a la hora de realizarlos; mucho más evidente, en los dibujos de este tipo situados en los paneles medios azules.
- 3 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 color de fondo sobre ellos. L. Abad Casal (1982b, 147) argumenta que en

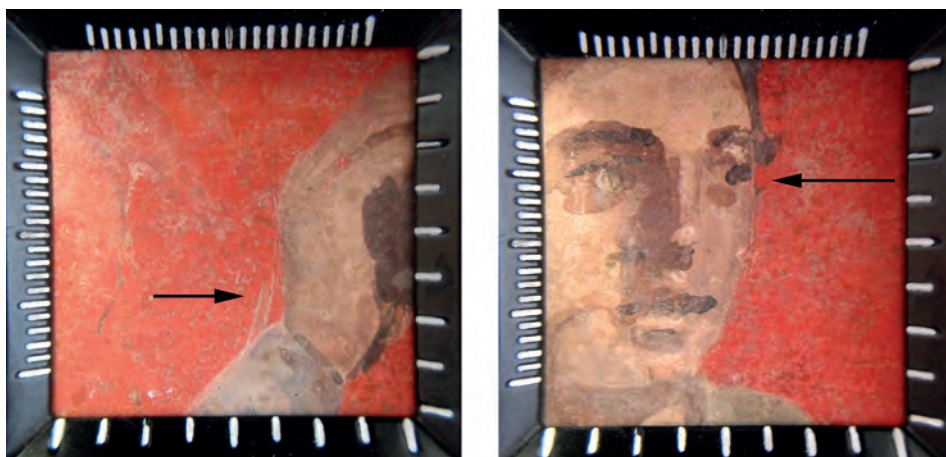


Fig. 26. Incisiones realizadas a mano alzada en una de las musas del conjunto homónimo de Bilbilis (Foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

C. Allag (Barbet & Allag 1972, 1027) argumenta 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 en este tipo de ornamento 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 decoración donde, por otro lado, sobre todo en el caso de las panteras, el dibujo sobrepasa al trazo preparatorio. En nuestra opinión, no ocurriría lo mismo con las decoraciones 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 decorativos propiamente dichos, ya que el dibujo inciso se realizó con sumo detalle.

Respecto a los colores y técnica empleada, el conjunto presenta una de las paletas cromáticas más ricas de todo el yacimiento.

- *Rojo*: procedente del cinabrio –mezclado con óxido de hierro– en la capa superficial, y del óxido de hierro en la subcapa.
- *Verde*: tierras verdes con cristales de azul egipcio.
- *Blanco*: procedente de la cal.
- *Negro*: procedente del carbón.
- *Amarillo*: compuesto de hidróxido de hierro.
- *Azul*: azul egipcio en la capa superficial y tierras verdes en la capa inferior.

el caso de que los colores de fondo fueran oscuros, como ocurre en el interpanel, la incisión habría de hacerse después, pues la aplicación 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 su eje bien sea porque no existe, bien sea porque no tenemos ningún fragmento sin la suficiente pérdida de capa pictórica para apreciarlo.

Tras los análisis de laboratorio, se observaron ciertas características que hemos creído necesario exponer aquí. El cinabrio únicamente se empleó en las superficies grandes de los paneles, aunque siempre utilizando el rojo procedente del óxido de hierro en una capa inferior. El primero, además, nunca se usó para las decoraciones de los moteados de los zócalos o para obtener las coloraciones violetas.

Llama poderosamente la atención la utilización de azul egipcio en los paneles medios. Como en el caso anterior, se trata de un pigmento caro, por lo que no existen demasiados paralelos de su utilización para grandes superficies: la Casa dell'Atrio a Mosaici (IV 2), en la Casa del Colonnato Tuscanico (VI 17), en la Casa Samnitica (V 1), en la Casa del Tramezzo di Legno (III 11) y en la Casa dell'Albergo (III 19), todas ellas en Herculano (Esposito 2014). En el mundo provincial, curiosamente, uno de los ejemplos más destacados a este respecto es el proveniente del mismo yacimiento, el conjunto A hallado en las termas. Recientemente, se ha constatado la presencia de azul egipcio como color de fondo en el techo del tablino de la *Domus* 1. Ambos conjuntos con una subcapa a base de calcita y pigmento negro (Íñiguez 2020, 47, fig. 11). También en Cartagena existen algunas noticias de finales del siglo XIX que parecen apuntar a la existencia de grandes superficies decoradas con este color, que tal vez pertenecerían a la *Domus* del Sectile situada en las proximidades de la actual Calle Gisbert de esta ciudad (Fernández Díaz 2008, 71).

En lo que respecta al orden de la aplicación del color, creemos que con el mortero todavía húmedo se extendieron los colores del fondo, al fresco, para posteriormente aplicar, por medio del "fresco-seco", los detalles. Para hacer tales afirmaciones nos apoyamos en varios hechos, algunos de los cuales podemos describir por haber trabajado el conjunto de forma directa: por una parte, 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 de estos fragmentos. Por otro lado, el informe arqueométrico nos advierte de la presencia de cal en los estratos pictóricos mezclada con los pigmentos y la ausencia de cualquier tipo de aglutinante proteico y lipídico, por lo que los analistas intuyen que la técnica de las pinturas es el fresco⁴.

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 empezó 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, y también 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*, de la que hablaremos en el siguiente párrafo, es de color blanco y aparece rematando a 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 rematadas por un filete

4 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, el contar con aglutinantes en los análisis como prueba del temple tampoco es siempre posible ya que estos pueden transformarse o desaparecer. Los de origen animal o vegetal, a causa de cambios químicos, los cuales hacen que se disgreguen por su fermentación. También por cambios físico-mecánicos, que provocan que se vuelvan rígidos y frágiles, y por tanto se fragmenten.

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.

Este conjunto también presenta una serie de particularidades. Por ejemplo, se observa, como hemos apuntado, la presencia de la *pontata -ponteio*: andamio- (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 esta la última parte finalizada. Este hecho afectaría a las tres 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, coincidiendo así con las hipótesis de R. Meyer-Graft, citadas en el capítulo referente a la metodología, sobre los enlucidos pompeyanos. No obstante, la presencia de la *pontata* en *Bilbilis* es muy escasa y los únicos fragmentos que constatan su utilización aparecen en el foro (fragmento n°4), y en el conjunto B de las termas.

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 uso de 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 la utilización de compás, se concluyó tras su estudio que uno de sus brazos había sustituido la punta seca por un pincel⁵.

Hemos apreciado 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 poniendo igual atención a las tres zonas, lo cual dio un brillo especial a las pinturas –que aún podemos visualizar hoy– disimulando los trazos de pincel. Este hecho junto con la perfecta adherencia de los colores al muro hace que supongamos que *tectores* y *pictores* llevaron a cabo su labor con gran maestría, ya que pintaron con rapidez y de manera coordinada la pared antes de que el enlucido comenzara a secarse.

DESCRIPCIÓN Y RESTITUCIÓN HIPOTÉTICA

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 de restitución.

En algunas ocasiones averiguamos las medidas exactas de ciertos campos pero en otras nos vimos obligados a permanecer en el terreno de la hipótesis debido, fundamentalmente, a la falta de fragmentos clave. En cualquier caso, resultó una tarea complicada por el estado fragmentario en el que se encontraba el conjunto y también por la cantidad de elementos ornamentales que lo componen. Por este motivo, se plantearon una serie de criterios a seguir de forma combinada y global que permitieran, al menos, conocer la secuencia decorativa.

En lo que respecta al mortero, ni el sistema de sujeción ni su espesor nos iban a dar resultados clave pues en muchas de las piezas sólo se conserva la última capa, bien es cierto que atendiendo al sistema mediante el cual fue aplicado, obtuvimos una serie de indicios. El hecho de que se dispusiera de arriba hacia abajo hace que el enlucido presente en el zócalo sea 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 hizo que tanto en la parte superior e inferior de la pared como en las zonas laterales, se produjera una pequeña rebaba o, cuando menos, una ligera concavidad. Este fenómeno es particularmente visible en las piezas

5 C. Guiral ya documentó esta técnica en *Bilbilis*, concretamente en las cenefas caladas del conjunto B de las termas (Guiral & Martín-Bueno 1996, 112-113, fig. 34).

del friso superior, lo que nos llevó a pensar que por encima del mismo se situó una cornisa, hecho avalado también por la presencia de gotitas azules –color que no se presenta en el friso y que podría pertenecer a la cornisa– en una de las placas. Por último, también fue de gran ayuda la presencia de 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 placas que presentaban candelabros dentro de lo que parecía ser un interpanel permitieron situarlas en una parte de la zona media muy específica.

Además de la información que nos ofrecen los propios fragmentos, fue interesante realizar un análisis metrológico, pues un módulo básico nos iba a posibilitar una mejor restitución. Las medidas se adecuarían a los condicionantes de su ubicación o función social, en caso de conocerla; sin embargo, debíamos tener en cuenta las costumbres romanas. De esta manera, sabemos su gusto por la simetría alrededor de un eje y por esto en la mayoría de las paredes encontramos una decoración parietal dividida en paneles impares –1, 3, 5, 7, etc.–. Por otro lado, también atendimos a la medida básica característica, el pie romano, con sus múltiplos y sus submúltiplos.

Ayudándonos por estos criterios y realizando paralelamente el puzle, 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 manera⁶.

PARED A (Fig. 27)

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 estaría imitando al mármol numídico denominado también *chentou* o *giallo antico*.

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 arbusto en diferentes tonos verdes; otro no poseería flores pero sí unas ramas que sobresalen del arbusto; el último también 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 también 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. Sobre el zócalo se sitúa: directamente sobre el zócalo se sitúa una cornisa ficticia de

6 Para una mayor comodidad, hemos denominado a cada una de las paredes: A, B, C y D.

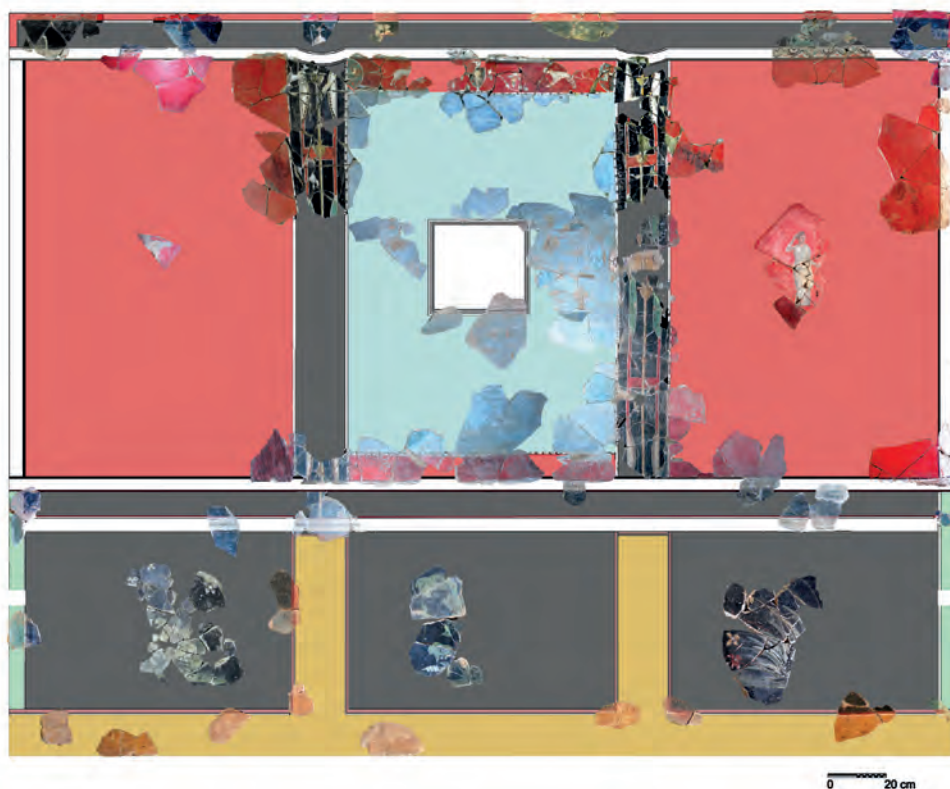


Fig. 27. Restitución hipotética de la pared A (dibujo de L. Íñiguez).

5 cm de espesor grueso, 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 separados entre sí 3,9 cm: uno de ellos tendría forma romboidal con una suerte de filamentos cortos que lo rodean, el siguiente presentaría una forma lanceolada con un pequeño pie y también dos filamentos que arrancarían de los laterales.

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. Este último 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 guirnaldas– 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 quién 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 de manga corta y ligeramente transparente, dejando entrever un pecho.

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 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, que se encuentra 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, 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 media y la zona superior.

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. Existen también pequeños cuadraditos de 7,6 cm de alto y 10 cm de largo, decorados con flores cuádrupétalas 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 pudimos saber muy bien su ubicación.

Por último, hay una banda roja de 2,5 cm separada de la anterior por un trazo blanco de 0,3 cm. Esta 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.

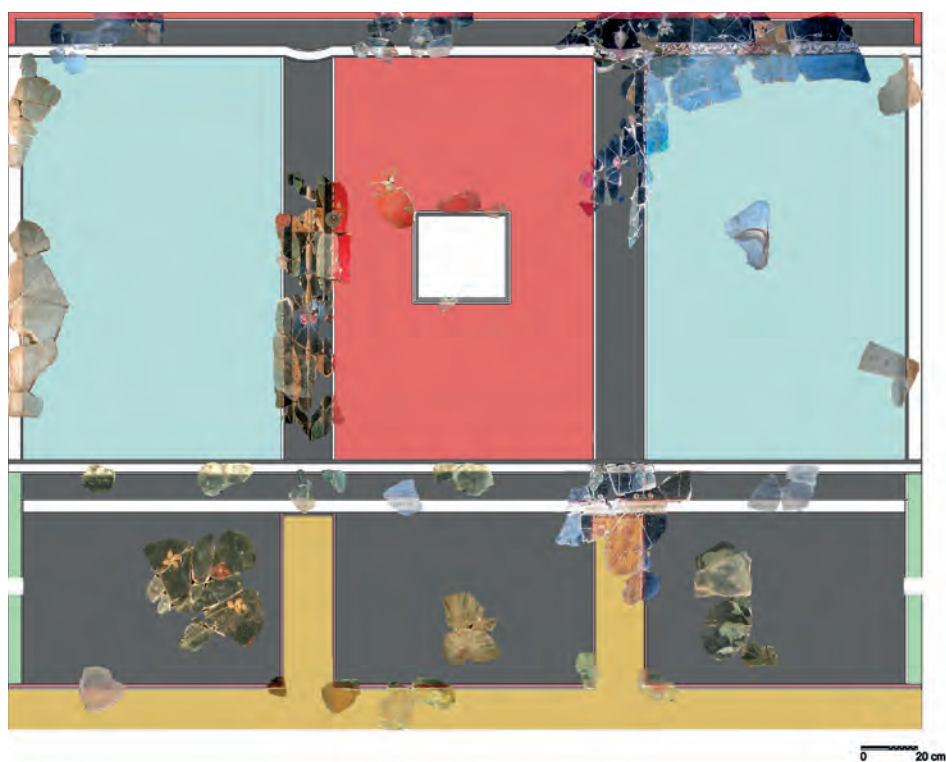


Fig. 28. Restitución hipotética de la pared B (dibujo de L. Íñiguez).

PARED B (Fig. 28)

La estructura y medidas generales de la pared serían las mismas que en la A e iría enfrentada con ella.

Zócalo: Se articularía de la misma manera que la pared A. Es en este muro donde tenemos la placa que mejor documenta esta composición 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 solo 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 también 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, también 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 por un lado nacen 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 queda dividido 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 cuadrado amarillo situado encima del panel azul.

PARED C (Fig. 29)

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 solo 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: 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



Fig. 29. Restitución hipotética de la pared C (dibujo de L. Íñiguez).

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 por la comparación con otro animalillo presente en la pared D. Por su situación, quedando el candelabro a su izquierda, se debería situar 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 hallado ningún fragmento que corrobore este hecho. Si la habitación fuera cuadrada, el límite lateral, por lógica y analogía con el resto de paredes, habría de estar marcado por una banda blanca seguida de un trazo marrón en los campos. Sin embargo, ningún fragmento nos 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 esta pared, 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. Aquí, una flor cuádrípétala blanca se situaría sobre un fondo de color granate. Estos serían los dos únicos interpaneles en el caso de ser la habitación cuadrada.

Si fuera rectangular, se añadirían, al menos, dos interpaneles más que pudieran ser de fono 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 para los paneles azules y rojos le 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 este 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. 30)

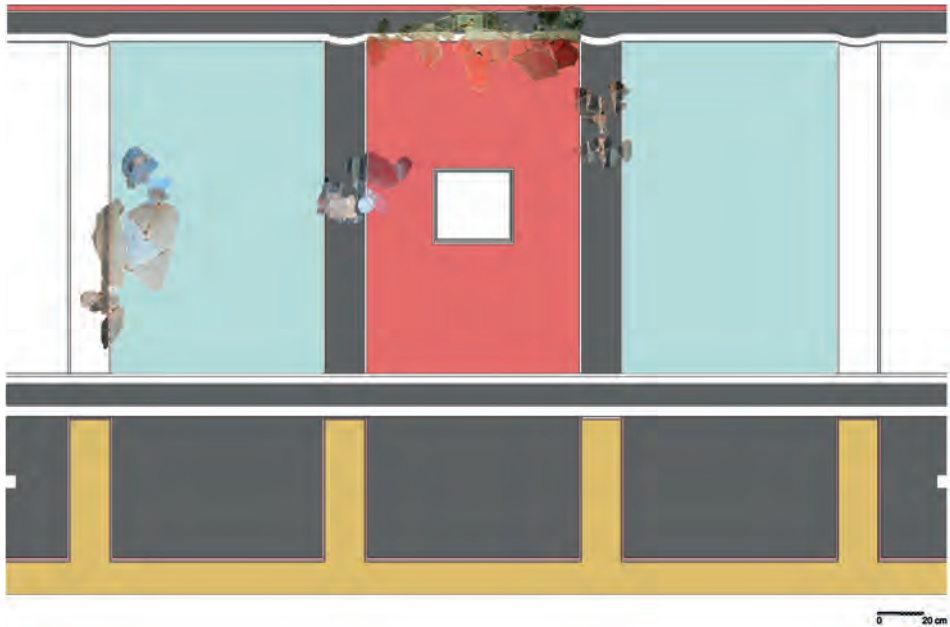


Fig. 30. Restitución hipotética de la pared D (dibujo de L. Íñiguez).

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 solo 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 así tendríamos que apostar nuevamente por la presencia de un panel de este color señalando el final de la pared, siempre y cuando apostemos por una pared de cinco paneles y no de más.

Zona superior: También en esta pared contamos 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.

En cuanto a la restitución y con base 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, estas 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 tendría casi con total seguridad.

Tanto las medidas como la disposición de la pared en general nos remiten nuevamente a modelos itálicos. Sí es cierto que si en el zócalo añadimos los tres elementos de transición hacia la zona media –cornisa ficticia, banda negra y banda decorada–, el zócalo se nos presenta excesivamente grande –más de 1 m– en comparación con la zona media, realmente pequeña –1,44 m–, teniendo en cuenta, además, que el friso superior tampoco es de dimensiones muy grandes. Ciertamente, para un zócalo de estas características debería corresponderle, en principio, una zona media no inferior a 1,75 m (7 pies) (Fernández Díaz 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 presenta un interpanel negro seguido de un panel amarillo. Aunque la situemos en la pared C o en la D, lo cierto es que su presencia nos obliga a pensar en la presencia de más de dos interpaneles. También debemos apuntar la existencia de muchas placas de candelabros, que no sabríamos posicionar si no abogáramos por la existencia de más de dos interpaneles en las paredes C y D. Por último, también decir que sólo constatamos la presencia de las 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 podrían suponer el final del muro a no ser que no se hubiera conservado ningún fragmento que así lo indicara.

Hay varios factores para 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. En aquellas piezas donde no se aprecian todas las capas del mortero, ni la dirección de la pincelada, etc., sólo nos hemos valido de la decoración, que hemos analizado exhaustivamente, para proponer una pared de emplazamiento, de tal manera que 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 que señalar la multitud de cuestiones abiertas que se presentan al estudiar esta pared. Ciertamente, la escasez de fragmentos no nos permite saber la decoración del cuadrado central, si los elementos vegetales aparecen en todas las paredes o sólo en el panel central, qué figuras completaban la decoración, etc.

En resumen, tenemos por tanto 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 esta, 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, de tal manera que sólo constatamos el amarillo, en la pared C, sin que descartemos que también se pueda encontrar en la pared D. Musas, amorcillos y animales son las figuras que completarían 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 mayoritariamente. Está flanqueada en su parte inferior por una banda blanca decorada con flores de loto esquemáticas, y en su parte superior por una banda que marca el límite final de la pared en esa zona.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

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 campanas⁷, sin embargo, los ejemplos se reducen llegando a esta etapa, más si obviáramos los zócalos salpicados que están imitando realmente 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 de *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, que corresponde a una reforma de esa zona de la pared en un momento en el que ya en otras casas se estaba decorando con los ornamentos propios del III estilo, no hace sino seguir la decoración de la zona media y superior, es decir, continúa con la imitación de mármoles tan característica de I estilo.

En el mundo provincial en este periodo, sin embargo, el recurso que ahora tratamos goza de gran extensión. Un ejemplo de imitación de mármol numídico se encuentra en Carcassone (Le Trésault) (Rancoule & Sabrié 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. Se constata la misma cronología para la imitación de mármol *chentou* presente en los zócalos de Soisson (Sala VII) (Defente 1987, 178, fig.13). En Magdalensberg (AA 15/f) (Kenner 1972, 210, fig.1), en Austria, también contamos 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, mientras que en Colonia (*Insula* JK/1), en Alemania, 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 (*Domus* de Calle Soledad esquina Calle Nueva, sector B) (Fernández Díaz 2008, 131, lám. 17); en Ampurias (Casa 1) (Nieto 1979-1980, 284); y en *Bilbilis* (conjunto A del templo y de la *crypta* del teatro) (Guiral & 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 el cambio de Era y en la fase final de este, 35-45 d.C. 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 & De Vos 1979, 69), y 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. Se mantiene durante todo el III estilo, donde suelen combinarse con diseños geométricos tales como tirsos o cruces en los que alguna vez encontramos elementos colgantes, utilizándose de manera

7 Una obra de referencia que recopila en un corpus los mármoles pompeyanos es la elaborada por Eristov 1979.

profusa en el IV, periodo en el que los elementos geométricos suelen sustituirse por cenefas caladas.

Los macizos vegetales en el III estilo también pueden aparecer en un friso corrido o en diferentes paneles. 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 variedades⁸. Un caso similar al nuestro se sitúa en la cripta del Edificio di Eumachia (VII 9, 1) (Bastet & De Vos 1979, 190, tav. XVIII, 34), donde el motivo, presente en compartimentos anchos, se alterna con otros estrechos. Como veremos cuando estudiemos otros conjuntos en este mismo capítulo, el IV estilo retomará este tipo decorativo. Sobre todo para las estancias principales, se combinará con otros elementos similares a los ya vistos para el anterior periodo; y sin embargo, sólo serán tratados de manera aislada para las estancias secundarias.

El mismo fenómeno se constata en el mundo provincial. En este caso, algunos de los ejemplos más similares y cronológicamente más cercanos a nuestro conjunto, los documentamos en Soissons (lycée Gérard-de-Nerval, sala VII)⁹, donde se alternan con imitaciones de mármol (Defente 1987, 178, fig. 13; Barbet 1987a, 14). Más alejados son los casos de Ste. Colombe (rue Garon) (Le Bot & Bodelec 1984, 40); Vienne (place Saint-Pierre) (Barbet 1982, 62, fig. 9); 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 –conjuntos A y B hallados en las termas (Guiral & Martín-Bueno 1996, 96-125)– así lo confirman. Dentro del III estilo, y remitiéndonos a enclaves cercanos, vendrán representados por las pinturas de Calahorra (La Clínica) (García Ramírez *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, corroboramos 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, algo especialmente palpable aquí pues se trata de un elemento de clara funcionalidad arquitectónica, una de las características principales de los ornamentos pertenecientes a ese periodo. En el III estilo, este tipo decorativo suele aparecer entre el zócalo y la zona media, a partir de la fase Ia. Se mantendrá también durante todo el IV estilo (Riemenschneider 1986, 44).

Es en Francia donde va a adquirir tanta importancia que se establecerá como uno de los ornamentos más característicos para las pinturas de todo este periodo¹⁰. En España sólo tenemos constatada su utilización en el III estilo en Ampurias, (panel A de la Casa 1) (Nieto 1979-80, 290-291, fig. 10-13), y también en *Bilbilis*, conjunto B del templo (Guiral & Martín-Bueno 1996, 46) y en los conjuntos A y B de la Casa del Larario del mismo yacimiento (Guiral & Martín-Bueno 1996, 349-361).

8 Para conocer un elenco de todos los zócalos de III estilo decorados con macizos vegetales, véase Bastet & De Vos 1979, 122, nota 38.

9 También se encuentran en la sala II pero los presentes en la sala VII son un paralelo más cercano (Defente 1987, 177, fig. 10).

10 Para conocer el amplio elenco de pinturas del mundo provincial que presentan este ornamento en el citado periodo, consultar Barbet 1987a, 14-15, epígrafe *pseudo moulures ornées u ombrées*.

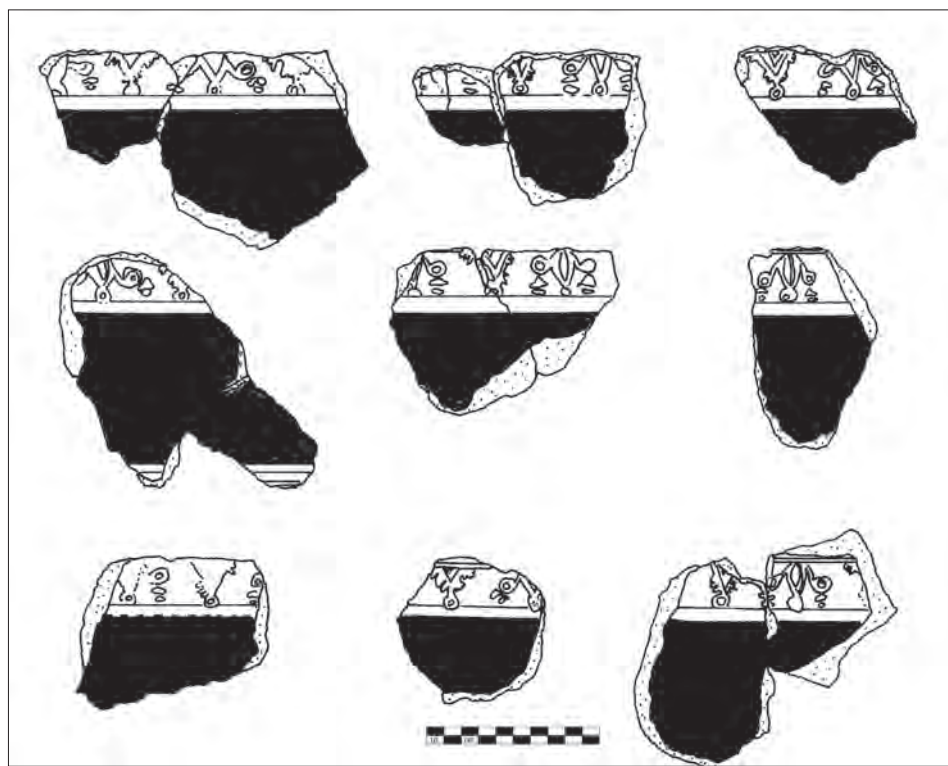


Fig. 31. Dibujo de la banda entre el zócalo y la zona media (dibujo de J. Lope).

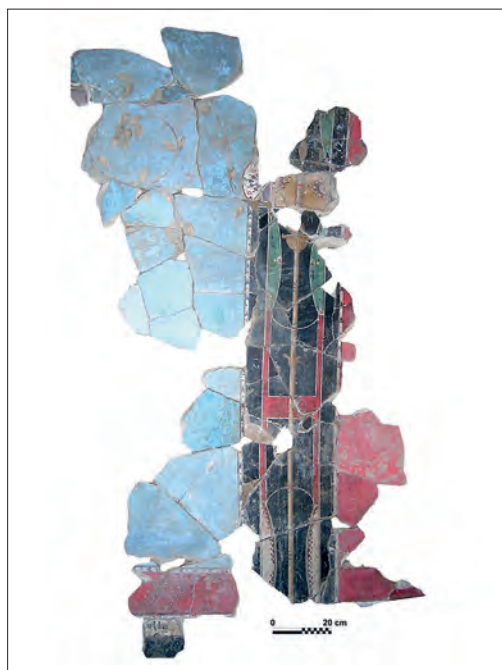


Fig. 32. Candelabro metálico situado en la pared A (foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

Tenemos por tanto un motivo decorativo que, a pesar de utilizarse en un periodo amplio de tiempo, podemos decir que, tal y como se presenta aquí, es característico de la primera mitad del siglo I d.C. ya que, posteriormente en la segunda mitad, la cornisa es sustituida por una banda verde bordeada por filetes blancos desprendiéndose prácticamente de su reminiscente carácter arquitectónico del II estilo.

BANDA DECORADA ENTRE EL ZÓCALO Y LA ZONA MEDIA (Fig. 31 y 32)

Puesto que luego vamos a tratar este tema en profundidad al hablar de la imitación de cornisa que se presenta en el friso superior, diremos por ahora que estos tipos de bandas decoradas entre el zócalo y la zona media o entre esta y el friso superior, aparecen tras la fase la del III estilo, desapareciendo el carácter arquitectónico que tenían en el II estilo y siendo sustituidas por frisos decorados.

En nuestro caso, tenemos en esta banda decorada 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 un pie del que salen dos apéndices. Encontramos similares ornamentos tanto juntos como alternándose cada uno de ellos con otros desde la fase Ic del III estilo, como se puede apreciar en la Villa di Boscotrecase (Riemenschneider 1986, 74-75), concretamente en las habitaciones 15, 16 y 19. En el mundo provincial, destaca el fragmento procedente del Nuevo Museo de Cherchel (Argelia) (Zinai 2018, 278, fig. 2). Ningún caso es igual 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 *Lucretius Fronto* (V 4a) (Riemenschneider 1986, 81), de la fase IIb, si bien se presenta mucho más desarrollado. Mención especial merece el documentado en la Casa del Labirinto (V 11, 10) (Riemenschneider 1986, 77), de la fase IIa, muy similar al que aquí presentamos. Cabe destacar también un paralelo del motivo lanceolado en un friso hallado cerca de la Casa de la Cisterna en *Bilbilis* pero de procedencia desconocida, que se presenta alternándose con unas flores de loto, fechable también en el III estilo por la misma comparación que hacemos con la Villa de Boscotrecase (Guiral & Martín-Bueno 1996, 450).

PREDELA (Fig. 32)

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. Ambos son de fondo rojo.

Esta apelación viene del vocabulario medieval y de la pintura del *Trecento*. Se adecúa bien a un espacio cerrado, normalmente bajo los paneles principales, como esos estrechos frisos que decoraban la parte inferior de los retablos. El origen de este tipo decorativo parece estar nuevamente en el II estilo, lo cual se nos antoja como otra reminiscencia de las funciones arquitectónicas de la pintura mural romana en este periodo, aunque su aparición, tal y como se presenta en este conjunto, tiene lugar en el último decenio del siglo I a.C. (Mostalac 1996, 19).

En Pompeya tenemos varios ejemplos atestiguados del uso de este recurso, tanto sin decoración –como es el caso de la predela de nuestro conjunto– como ornamentada con multitud de pequeñas figuras. De todos los casos documentados en la citada ciudad (Bastet & De Vos 1979, 119, nota 11 y 12), nos interesan especialmente aquellos que se presentan en el panel central. Lo encontramos, por ejemplo, en la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet & De Vos

1979, 197, tav. XXV, 47) y en la Casa dell'Ancora (VI 10, 7) (Bastet & De Vos 1979, 185, tav. XIII, 24) entre otros muchos lugares.

En el mundo provincial constatamos varios ejemplos dentro del III estilo, entre los cuales podemos señalar como casos representativos: Soissons (rue Paul-Deviolaine, sala II) (Barbet 1987a, 14), Vaison-la-Romaine (Édifice au nord de la cathédrale) (Barbet 1983, 143, fig. 22), y Pérygoux (Cave Pinel) (Barbet 1982, 69, fig. 16). Cuentan con los mismos motivos ornamentales que hemos visto para los casos pompeyanos; sin embargo, hemos de decir que la decoración de este último guarda especial similitud con el friso decorado y simétrico a la predela de nuestro conjunto, cuyo análisis abordaremos luego. En España, en el periodo que nos ocupa, Ampurias (Casa 2B), en la fase IIb, representa el único ejemplo de predela situada, en este caso, 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 tanto a la disposición del mismo (Nieto 1979-80, 327-328, figs. 63-64).

FRISO DECORADO CON FELINOS

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 superior, muchos de ellos en Pompeya¹¹. 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 oran. En todos los casos en los que una banda de este tipo se dota de decoración, siempre aparece una supuesta línea de suelo y unos elementos vegetales que ayudan a situar la escena. En este sentido, la posicionada en la parte superior de nuestro conjunto no se aleja de lo habitual, pues todos los ornamentos están perfectamente dispuestos y simétricos. Algunos de los ejemplos más próximos al motivo objeto de nuestro actual estudio son, respecto a la situación del friso, el triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet & De Vos 1979, 197, lám. XXV, 47), y el cubículo de la Casa di *Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet & De Vos 1979, 202, tav. XXX, 55), entre otros; y respecto al repertorio decorativo, el caso más similar es el de la Casa di *Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet & De Vos 1979, 203, tav. XXXI, 57).

Dentro del mundo provincial, volvemos de nuevo la mirada hacia Périgueux (Cave Pinel), ya que se trata de uno de los ejemplos más cercanos al nuestro. 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. Igual que ocurría con las predelas, no documentamos en España frisos de este tipo que además se encuentren decorados. Sin embargo, 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), se encuentran decorando el techo de la estancia 12, fragmentos de una pantera pintada en tonos marrones y sobre fondo negro, de extraordinaria similitud con la nuestra en cuanto a tamaño, color y posición (Mostalac & Beltrán 1994, 87-117). También en *Caesar Augusta*, en el triclinio de la Calle Añón (Giral *et al.* 2019, 224, fig. 7), las panteras están presentes en la decoración del techo. En contraposición a nuestro conjunto, aparecen en actitud de reposo y son de mayores dimensiones pero también se hallan mezcladas con elementos vegetales y coinciden en número, pues son dos. Cronológicamente, ambos conjuntos pertenecen a una fase madura del III estilo.

11 Remitimos al epígrafe *predella figurata* del cuadro sinóptico para encontrar un amplio repertorio de esta temática (Bastet & De Vos 1979, 135).

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 resto de componentes del repertorio decorativo.

GALONES DECORADOS CON CORAZONES Y PUNTOS

Estos motivos 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 & 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 italianas¹², M. De Vos distingue dos formas de representación: la primera formada por listeles con motivos en V que suelen datarse en la fase I del III estilo, para pasar a una simplificación y añadir puntos en los flancos de los listeles en la fase II (Bastet & De Vos 1979, 128). Los dos galones con elementos cordiformes que más se asemejarían a nuestro conjunto serían los que están en las paredes de la Casa di Orfeo (VI 14, 20 r y l) (Barbet 1982, 72, fig. 7c; Bastet & 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 cuentan con los puntos de separación entre los corazones pero también a ambos lados de los mismos, algo que no ocurre en nuestra pintura.

Tenemos también 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 con una morfología muy parecida a la de los nuestros; 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 ya citados en este trabajo. Traemos a colación *Celsa*, donde encontramos una variedad de cuatro tipos diferentes, todos ellos pertenecientes a decoraciones de la fase II. También encontramos este tipo de motivos en *Segobriga*, en el conjunto B procedente del relleno del anfiteatro (Fernández Díaz & Cebrián 2020, 165-167, fig. 12), en la villa romana de Bruñel (Fernández Díaz 2010, fig. 390), en Vic, Can Terrés (Mostalac & Guiral 1990, 161, fig. 2) y *Carthago Nova* (Calle Ángel) (Fernández Díaz 2008, 153-154, lám. 23) encuadrados dentro de las últimas fases del III estilo. Los ejemplos presentes en Calahorra (La Clínica) (García *et al.* 1986, 181, fig. 4) y *Valentia* (Plaza de Mosén Milá) (Ribera 1983, 87, lám. VII) se sitúan ya en fechas más tardías.

Si mantenemos la hipótesis sobre la cronología en la cual se encuadraría 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 presentamos están realizados sobre fondo blanco y no cuentan con puntos en sus laterales; 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).

12 Los ejemplos más destacados de Pompeya en los que se basó la citada autora son: la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7) (Bastet & De Vos 1979, 179, lám. VII, 12), el Edificio di Eumachia (VII 9, 1); en el triclinio de verano de la Casa del Moralista (III 4, 2-3); en la habitación (f) de la Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1), en la Villa dei Misteri (Barbet 1982, 72, fig. 7b, f y g); en el cubículo amarillo y el triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20 r y l) (Barbet 1982, 72, fig. 7c; Bastet & De Vos 1979, 197-198, tav. XXV, 47 y XXVI, 48); el triclinio del Termopolio (I 8, 8) (La Rocca & De Vos 1976, 219); y en el tablino de la Casa di *Trebius Valens* (III 2, 1) (Bastet & De Vos 1979, 223, tav. LI, 91). Fuera de las casas pompeyanas también contamos con otros casos, como el de la Casa del Colonnato Tuscanico (VI 17) en Herculano y el de la Villa de Varano en Stabia (Barbet 1982, 62, fig. 7 a y b).

CANDELABROS

Ya hemos visto que 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 estos diferenciamos los situados sobre fondo negro –paredes B y D–; y los que están sobre fondo rojo –pared C– bastante diferentes de todos los anteriores.

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, los que imitan modelos metálicos, tirsos, trípodes, los constituidos por la superposición de varios elementos, o los procedentes de vasos de los que nacen tallos vegetales en diversas formas¹³. 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, por su parte, distingue seis tipos de candelabros. En un primer momento, estos elementos serían lisos, sin sombrillas, sin tallos vegetales, imitando modelos metálicos, con pies con una suerte de ruedas –tipo A– o imitando la garra de un animal –tipo B– con elementos campaniformes en el fuste en este segundo caso. En un segundo momento, 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). Es interesante también la clasificación presentada por N. Hathaway y A. Spühler (2018) a partir de los candelabros documentados en Suiza en los siglos I y II d.C., distinguiendo seis categorías: candelabros con sobrillas, candelabros desestructurados, candelabros con tallos cruzados –o candelabro torso– tallo vegetal, astil con tallo vegetal enrollado, y otros motivos como la columna vegetalizada. Un aspecto sobre lo que sería necesaria una reflexión es si podemos denominar a este tipo de decoración como “candelabro” en aquellas decoraciones, situadas sobre todo a partir de finales del siglo I d.C. y siglo II d.C., cuando este como concepto ya no se representa.

En la pintura conservada en España, los candelabros aparecen desde la fase Ia del III estilo. Los ejemplos más interesantes proceden de Ampurias, Badalona, Zaragoza, *Bilbilis*, Calahorra, Clunia, *Celsa*, Can Terrés y Cartagena (Mostalac 1996, 23).

Procedemos a continuación al análisis de los dos tipos de candelabros presentes en nuestro conjunto.

Candelabro metálico

El tipo de candelabro presente en 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 representar la tonalidad metálica del 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,

13 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 estos elementos se convierten en verdaderos protagonistas de la composición, separando los paneles más amplios.

lugar donde recibiría la luz. La parte derecha así, quedaría “a la sombra”. Se trata de una práctica decorativa de gran ayuda en este sentido (Fig. 32)¹⁴.

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 hacia formas muy ornamentadas durante todo el siglo I d.C. En nuestro caso, se mantiene el modelo metálico pero sí es cierto que a lo largo del fuste aparece una suerte de flores de loto que indican ya un proceso de vegetalización en el mismo.

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 un ejemplo de los primeros usos de este recurso ornamental, el constatado en la Pirámide de *Caius Cestius* en Roma (Bastet & 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 (Von Blanckenhagen & Alexander 1962). Asimismo, podemos ver candelabros realizados en el final de esta fase pictórica en la Casa di *Sulpicius Rufus* (IX 9, 18) (Bastet & De Vos 1979, 222, tav. L, 88) y en la de *Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet & 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 al periodo anterior. En épocas posteriores, las decoraciones de los candelabros experimentan renacimientos parciales y localizados sin alcanzar nunca el apogeo en el III estilo.

En el mundo provincial, también constatamos varios ejemplos de candelabros que imitan modelos metálicos, tipos A y B según A. Barbet. En la Galia, entre otros, podemos citar 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, también 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 sean representativos del mismo. Por otro lado, también hay que apuntar que todos estos ejemplos se alejan bastante del tipo que aquí presentamos. Efectivamente, todos cuentan con un pie con tres bolitas o en forma de garra de animal, algo que no se aprecia en el nuestro ya que tiene un pie tan fino que ni siquiera se podría considerar como tal (Le Bot & Bodolec 1984, 35-39).

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 a este candelabro los vamos a ver en el siguiente apartado, debido a la extraordinaria similitud que guardan los ornamentos de este con los de su compañero más vegetalizado, y ambos con los ejemplos campanos.

Candelabros vegetales

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, presente en los interpaneles de las paredes B (Fig. 33) y D, muy similares entre sí, supone un tipo ya muy desarrollado,

14 El IV Coloquio de l'ARPA “Pittura Luce Colore”, celebrado en junio de 2021, estuvo dedicado a la utilización de la luz en pintura mural romana. Recomendamos también la consulta de los numerosos estudios de A. Santucci sobre esta cuestión.



Fig. 33. Candelabro vegetal situado en la pared B (foto de L. Oronich y L. Iñiguez).

como una suerte de evolución del presente en la pared A con el que, sin embargo, guarda extraordinario parecido, sobre todo en cuanto a los ornamentos que los acompañan.

Posiblemente, fueron realizados a partir del segundo cuarto del siglo I d.C. pero, en un intento por acotar más la cronología, hemos acudido a paralelos campanos con los que, en algunos casos, guardan extraordinario parecido. 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 & De Vos 1979, 218, tav. XLVI, 82), que presenta los mismos elementos fusiformes y cuadros que todos los candelabros sobre fondo negro con los que contamos. Traemos a colación también los interpaneles en el atrio (b) de la Casa di *Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet & De Vos 1979, 200, tav. XXVIII), que también alternan cuadrillos con elementos fusiformes. Según F. L. Bastet y M. De Vos, se encuadran dentro de las formas posteriores del III estilo, concretamente en su fase IIb (35-45 d.C.) (Bastet & De Vos 1979, 86).

Dentro del mundo provincial no hemos encontrado interpaneles similares a los nuestros. Sólo apuntar que en la *Galia* hallamos las formas cordiformes que realizan los tallos del candelabro. Por otro lado, 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 1983, 131, fig. 14), aunque también localizamos tallos formando elementos cordiformes, por ejemplo, en Vienne (les Nymphéas) (Barbet 1982, 57, fig. 2), en un candelabro que corresponde, sin embargo, al tipo C, si bien se alejan mucho de nuestro modelo.

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, por lo que adquiere relevancia el hecho de que los tipos que aquí presentamos tengan tantas semejanzas con el interpanel de la Casa dei

Quadretti teatrali (I 6,11), ya que conecta la decoración bilbilitana con la de paredes pompeyanas sin que presenciemos desfase cronológico alguno.

Hay algunos elementos de los dos tipos de interpaneles que hasta ahora hemos descrito, que han de ser analizados de manera conjunta debido a su similitud. El primero de los aspectos a tener en cuenta es la presencia de elementos lotiformes esquemáticos a lo largo del fuste. Los candelabros que presentamos no cuentan, por tanto, 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 se trata de un fuste metalizado, las sombrillas se convierten en el citado motivo que, si bien hemos señalado que es esquemático, ofrece detalles de gran realismo.

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 1983, 131, fig. 14), de Vienne (les Nymphéas) (Barbet 1981b, lám. II), de Lyon (rue des Farges) (Le Bot & 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 Díaz 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 la del III estilo vuelven a aparecer, siendo corrientes a partir del tránsito de la fase Ic a la IIa y IIb, periodos, estos dos últimos, en los que se aprecia el máximo apogeo de este motivo, según se deduce de la pintura italiana y provincial.

A. Fernández Díaz (2008, 139) se plantea si este motivo puede analizarse bajo criterios histórico-religiosos, ya que las flores de loto son un símbolo isiaco. Calígula (37-41 d.C.) 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 explica la autora, no creemos que este sea nuestro caso, ya que la utilización de este motivo obedecería más a una moda que a un concepto religioso. Ni siquiera creemos que esta hipótesis tenga validez para conjuntos del IV estilo, cuando ya el culto es autorizado, pues parece que se sigue utilizando como mero recurso ornamental.

La moda de la que hablamos respondería al gusto de la sociedad romana por los motivos orientales, algo que comenzaría tras la conquista de Egipto por Roma, en el 30 a.C. Los edificios públicos se colmarán de elegancia, lujo



Fig. 34. Fragmento de candelabro vegetal situado en la pared C (foto de L. Oronich y L. Iñiguez).

y ornamentos de carácter fantástico y exótico. Esto tiene rápida repercusión en los ambientes privados. No es de extrañar que Vitruvio, entre otros autores adeptos a la tradición clásica romana, se posicione contra estas prácticas que se adentraban en la alta sociedad romana. En la época en la que encuadramos nuestras pinturas, de esta moda sólo quedarían los tipos decorativos desprovistos de cualquier significado (Madurga & Íñiguez 2018).

El tercer tipo de candelabro que hallamos en 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 C (Fig. 34) sobre un fondo rojo. También corresponde a modelos vegetales pero se aleja de los descritos hasta ahora. Sólo podemos apreciar un fuste liso, más grueso que en los casos anteriores, que realiza también el juego del claro-oscuro para dar 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 elementos fusiformes en color crema.

Tanto los elementos fusiformes como los tallos formando figuras cordiformes tendrían los paralelos más cercanos en los ejemplos que hemos citado anteriormente y a los que nos remitimos.

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 una figura femenina de perfil que porta una lira, de la que sólo nos han llegado fragmentos que dejan entrever un ala, una parte pequeña de la cabeza y parte de la vestimenta. Podemos decir que no se alejaría mucho, en cuanto a peinado e indumentaria se refiere, de las musas que luego estudiaremos y, debido a la importancia de estos dos aspectos, los trataremos en mayor profundidad cuando abordemos el apartado referente a las mismas. Otra de estas figuras sería un amorcillo que porta una cornucopia o cuerno de la abundancia, de factura ciertamente muy diferente al resto de motivos figurados que tenemos y el cual hemos situado en uno de los paneles amarillos izquierdos de la pared C.

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. La constatamos desde los inicios de este periodo, como demuestra su presencia en la pirámide de *Caius Cestius* en Roma, encontrándose ampliamente documentada en muchos conjuntos italianos a lo largo de toda esta fase estilística y durante la siguiente (Barbet 1983, 144). Sirvan como ejemplo el tablino de la Casa (VI 2, 16) (Bastet & De Vos 1979, 229, tav. LVII) y la Casa del Citarista (I 4, 5-25) (Bastet & De Vos 1979, 174, tav. II, 3).

Esta moda se expande de manera temprana en la *Galia*, como demuestran las pinturas presentes en Estrasburgo (rue Saint-Thomas), de los inicios del estilo; y se perpetúa durante todo el periodo, algo apreciable en los conjuntos de Narbonne (Clos de la Lombarde) (Barbet & Vermeersch 1980, 120-132, figs. 2-4) y también en Vaison-la Romaine (La Cathédrale) (Allag *et al.* 1987, 34-42), fechado este último hacia mediados del siglo I d.C., constatándose su uso también en momentos muy posteriores¹⁵. En España, el ejemplo más representativo dentro del periodo que nos ocupa se encuentra en Cartagena (Calle Monroy) (Fernández Díaz 2008, 163-165, lám. 7), si bien su uso también se documenta hasta fechas muy tardías (Abad Casal 1982c, 361, cuadro 9). En todos estos ejemplos, las figuras aladas de variados tipos –amorcillos, victorias y

15 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 & Vermeersch 1980, 117 y 132).

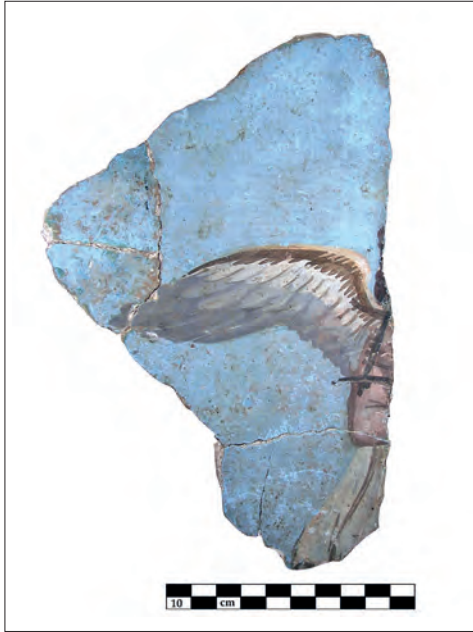


Fig. 35. Figura femenina alada con lira (foto de L. Oronich y L. Iñiguez).

genios, entre otros– se encuentran 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, y abarcan una amplia cronología. Es por eso que en la descripción detallada de nuestras figuras volantes, acotaremos más en cuanto a paralelos se refiere. Debe tomarse este apartado, por tanto, como una introducción al motivo que nos ocupa, que trata de probar la extensión del tipo iconográfico.

Figura femenina alada con lira (Fig. 35)

Tenemos una figura femenina de perfil y portando una lira, de la que la escasez de fragmentos no nos deja apreciar ningún rasgo más. Sin embargo, sí conviene analizar algunos aspectos de sumo interés.

La figura simbólica de la mujer alada es antigua. El tipo de la *Niké* griega seguramente sirvió de modelo. En nuestro caso, nos es difícil saber qué tipo de figura se encuentra aquí representada. Algo similar ocurre en el Palacio del Esquilino (Roma), 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, hacen pensar en la representación de diferentes divinidades: estaciones, gracias y, sobre todo, musas o victorias, como iconografía más próxima (Perrin 1982, 311).

Todas estas figuras mitológicas suponen posibles candidatas con las que podríamos identificar la que aquí presentamos. 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), siempre acompañan a estas representaciones femeninas atributos referentes a la estación del año que personifican. También se nos antoja imposible identificarla con una de las gracias porque siempre se representan en grupo y la lira no es uno de sus atributos característicos. Lo mismo ocurre con la interpretación como una posible Victoria: sí es cierto que es la iconografía más próxima, por ser una figura femenina alada y estar vestida con el *chiton*, y la que cuenta con más ejemplos dentro de la pintura mural, pero entre sus atributos característicos –corona, palma, cornucopia, etc.¹⁶– no se encuentra la lira. La diosa griega *Niké*, sin embargo, sí contó en algunas ocasiones con este instrumento, 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 además porta una cítara, del siglo I a.C.; sin embargo, también hay que decir que no se descarta que sea Victoria. Una figura en similar actitud y con el mismo atributo encontramos en

16 Remitimos a la consulta de R. Vollkommer (1997, 237-239), para el conocimiento de todos los atributos característicos de las victorias.

la sala 15 de la Casa del Menandro (I 10, 4), fechable en época claudio-neroniana e interpretada como Erato (Ling 2005, 390, fig. 52). Finalmente, cabe apuntar que en Boscoreale se identificó a la musa Melpómene 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 alguna de estas divinidades se representara con alas.

La lira, instrumento portado por esta figura, es un objeto de gran importancia en la mitología clásica. Construida por Hermes y dado por este a Apolo, tenía entonces siete cuerdas, por el número de las Pléyades. Posteriormente, Apolo se la dio a Orfeo, hijo de Calíope, el cual le puso nueve. 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 atributo en clara relación con las figuras mitológicas dominantes en nuestro conjunto pictórico y de hecho así se aprecia en multitud de representaciones en las distintas artes romanas, sin que sea atributo característico de una u otra musa (Lancha 1994, 1033), sino que más bien la solemos encontrar presente vinculada a Apolo, divinidad con la que las musas se encuentran estrechamente ligadas¹⁷, y Orfeo.

Basándonos en lo expuesto, parece que nos encontramos ante una figura alada femenina 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 Pompeya, figuras aladas fueron interpretadas como victorias portando distintos atributos –flores, abanicos, antorchas, etc.– en los *triclinia* del edificio del *Agro Murecine* (Pagano 1983, 358-359, figs. 23-30), mientras que en dos habitaciones de la Casa de Meleagro (VI 9, 2), los personajes femeninos presentes en paneles laterales no fueron asemejados a una divinidad específica ya que se consideró que eran “graciosas figuras femeninas” que acompañaban a la escena del panel central, más importante, formada por Argos e Ió por un lado, y Marte y Venus por otro. Es por eso por lo que apostamos por algo similar en nuestro conjunto (Bragantini 1993b, 682, fig. 52).

Otro aspecto a tener en cuenta es su posición de perfil, lo que supone una rareza puesto que en la mayor parte de la pintura mural romana los ejemplos conservados de figuras aladas de perfil corresponden a esfinges. Por el contrario, personajes femeninos de este tipo, la mayoría correspondientes a victorias aladas, se representan de frente y con las alas desplegadas ocupando el centro del panel (Barbet & Vermeersch 1980, 132). No son habituales, por tanto, las figuras aladas de perfil que no sean esfinges, y entre los escasos ejemplos en los que así se representan cabe citar los procedentes de Estrasburgo (Saint-Thomas), donde se documenta un genio alado; Famechon, si bien es verdad que no se sabe con certeza si es una figura femenina alada, un genio o una esfinge (Barbet & Vermeersch 1980, 128); Cartagena (Calle Monroy) (Fernández Díaz 2008, 165) donde encontramos una figura alada femenina en cuclillas; y de la *Schola Armaturarum* (III 6, 3) en Pompeya, con una pared en la que una Victoria está en la misma posición, también con las alas desplegadas.

Amorcillo con cornucopia (Fig. 36)

Una figura con el aspecto de un niño alado, interpretado como un amorcillo, porta una cornucopia.

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

17 No en vano, existen decoraciones en las que las Musas aparecen junto a Apolo, como por ejemplo en la Insula delle Muse de *Ostia* (Falzone 2004, 182; 2007, 63, fig. 23).



Fig. 36. Amorcillo con cornucopia (foto de L. Oronich y L. Ñíguez).

la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Bastet & De Vos 1979, 185, tav. XIII, 23) o en el cubículo (r) de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet & De Vos 1979, 198, tav. XXVI, 48), habitación en la que el amorcillo, además, se sitúa sobre un panel de fondo amarillo (Bastet & De Vos 1979, 65-66).

En relación a su iconografía y siguiendo las definiciones de los autores que han tratado la cuestión en profundidad (Collignon 1877-1919, 1595-1611; Stuveras 1969, 165-172; Blanc & Gury 1986, 1043-1044), las características fisonómicas 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. Generalmente están desnudos o ligeramente cubiertos con clámides, y su peinado presenta una gran variedad: cabellos cortos o largos, lisos o rizados, y a veces, recogidos en un “corimbo” o pequeño moño sobre la frente, como sucede en nuestro caso.

Los amorcillos, también conocidos como erotes, tuvieron un gran éxito en cualquiera de 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 también entidad propia, y son representados en diversas actitudes y desempeñando varias labores, entre las que destacamos las actividades artesanales, gímnicas o lúdicas, musicales o de vendimia. Además, existe una larga serie en la que portan los atributos de otros seres divinos o legendarios (Blanc & Gury 1986, 1020-1024, 1045). Es un tipo iconográfico muy difundido en la pintura romana desde el siglo I d.C. tanto en Italia como en la pintura provincial y los ejemplos son ciertamente numerosos¹⁸.

Vale la pena destacar la presencia de la cornucopia o cuerno de la abundancia, elemento ornamental muy utilizado a partir, una vez más, de las decoraciones parietales 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 prosperidad y augurio. 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

18 Algunos de ellos han sido recopilados por S. Reinach (1970, 68-76) y por N. Blanc y F. Gury (1986).

fragmentario de la placa que lo contiene y la mala conservación de la misma, nos hace imposible saber de qué estaba colmado, más bien parece estar vacío, y la forma exacta del mismo.

Sin que podamos establecer una cronología exacta con base al análisis de estas dos figuras, sí podemos afirmar que estamos ante motivos decorativos con una simbología propia en boga en el III estilo en Italia y en aquellos conjuntos provinciales que siguen la moda que impera en la metrópoli.



Fig. 37. Musa completa interpretada como Euterpe y fragmentos de otras dos musas (fotos de J. Lope).

MUSAS¹⁹ (Fig. 37)

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 solo 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 este tema, debemos hacer un breve resumen de la significación de estas figuras mitológicas para comprender su importancia dentro del mundo romano.

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

19 Navarre 1877-1919, 2059-2070; Lancha 1994, 1013-1059; Mancinelli 2001-2006, *Muse*.

adquiriendo, posteriormente, un significado concreto que representaría la música, el canto o la poesía, considerándose más tarde divinidades propiamente dichas, que ya aparecen como tal en la *Ilíada* (Homero, *Iliada*, I 601; II 484, 591; 760; XI 218; XIV 508; XVI 112), la *Odisea* (Homero, *Odisea*, I; VIII; XXIV) 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– hacen siempre alusión 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. Tuvieron gran fama estos lugares de culto, sirva como ejemplo el situado en el monte *Helicon* (Beocia), cerca de una fuente en Corinto, y también el ubicado en Delfos, próximo a la fuente Castalia, entre otros muchos. Este origen naturalista y más aún fluvial, también 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 nos parecen estar hablando del origen geográfico de estas figuras mitológicas. Es en Pieria, entre Tesalia y Macedonia, donde parece que nació 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 terminarían 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 también 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, penetrarían en el *Latium*. Sería Numa, según la tradición, quien les consagraría a las puertas de Roma un bosque regado por muchas fuentes, en particular 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 heredando todas sus atribuciones.

La genealogía de las musas también es objeto de discusión. La noción más común, entre otras muchísimas, es que eran hijas de Zeus y Mnemósine aunque también se ha llegado a apuntar que eran hijas de Urano y Gea. Pausanias (*Descripción de Grecia*, IX 29, 1) resuelve esta cuestión 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 también varió, adorándose en un primer momento a tres en el monte Helicón hasta llegar a las nueve canónicas, cifra apuntada una única vez en la *Odisea* (Homero, *Odisea* XXIV), donde tampoco se les individualiza con un nombre. Es Hesíodo (*Teogonía*, 77-80) quien nos proporciona el nombre de las nueve canónicas y ensalza sus servicios: no sólo serán inspiradoras de poesía y música, sino que también serán 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. También acompañan a los 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 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, hay que apuntar que las funciones son variables según los autores y, en cualquier caso, las van adquiriendo paulatinamente. También hay que decir que no poseen 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

Los autores clásicos 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.). En cualquier caso, se documentan en varias cerámicas de figuras negras donde impera un carácter impersonal y poco definido entre los personajes femeninos que se identifican como musas –sobre todo porque acompañan a Apolo o Dioniso– aunque también como ménades o ninfas. El único objeto que verdaderamente nos ofrece una clara representación temprana de estas divinidades es el vaso François (570 a.C.), que presenta ocho figuras parecidas entre ellas aunque cada una con un nombre que coincide 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 la presencia de Apolo en estas escenas la que, nuevamente, permite identificarlas como tales. Curiosamente, el número varía de uno a ocho, no constatándose nunca nueve. Por otra parte, la rigidez propia de representaciones anteriores se pierde documentándose así 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, las representaciones de estas figuras no se limitaban a la cerámica y así podemos apuntar que también decoraron, por ejemplo, el frontón del templo de Apolo en Delfos en el siglo V a.C.

En el siglo IV a.C. se suelen representar como jóvenes vestidas con *chiton* e *himation*. A este respecto destacan, entre otros casos, 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. Se busca ya intencionadamente una individualización de cada una aunque la dificultad de llegar a un sistema único aceptado hace que el proceso dure muchos siglos. 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 mostraban 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 atributos o uno mismo para dos.

Cuando el tipo iconográfico pase a Roma, se asiste al final de este camino: se detendrá la arbitrariedad en cuanto a la mayoría de los atributos, 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 trabajo pero de forma todavía más ralentizada, se provee a cada una de estas divinidades de un nombre permanente.

Centrándonos ya en la importancia de las musas en la cultura romana, hemos de decir que desde la etapa augústea hasta el siglo V d.C., notamos la persistencia y renovación de estas figuras mitológicas dentro de las artes figuradas tanto en la escena pública como en los ambientes privados. Evidentemente, en un primer momento las representaciones de estos sujetos se basan en copias de modelos helenísticos realizados con mayor o menor fidelidad. Ahora bien, podemos decir que 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 novedad es la extensión 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 romana, donde se documentan muchas variantes según su disposición en la pared²⁰. Llama la atención, eso sí, los escasos ejemplos anteriores al IV estilo, siendo a este respecto representativas en Pompeya, la Villa dei Misteri y la Casa degli Epigrami (V 1, 18), ambas del II estilo; la Casa (I 7, 13), fechable en un II estilo tardío; el cubículo de la Casa (I 7, 19), del III estilo; y en el mundo provincial, el conjunto de Lyon (rue des Farges), del III estilo (Moormann 1997a, 101). 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 zona media, y otras que copan el centro de los paneles medios, en cuadros o en viñetas. Dentro de este segundo tipo, pueden representarse 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 que presentan el *oecus* de la Casa delle Muse (IX 5, 11) (Lancha 1994, 1014, fig. 5) o el atrio de la Casa (IX 5, 11) (Tran-Tam-Tinh 1974, 35, fig. 10), ambos ejemplos en Pompeya. Recordemos también que pueden presentarse dentro de medallones como ocurre en *Sirmium* (Rogić 2018, 905-907, figs. 1 y 2).

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, entre otros muchos factores entre los que también destaca la propia temática decorativa. A veces, aparecen también figuras afines a su ciclo mitológico como Apolo, Marsias, Dioniso y Orfeo, e incluso filósofos o ménades (Cánovas & Guiral 2007, 487), por lo que no sería extraño

20 Aunque 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 hallados posteriormente y recopilados por Fernández Díaz *et al.* (2018, 664). A estos estudios sumamos también el conjunto decorado con musas procedente de la pieza XXVIII de la casa d'Aiôn à Arles (Bouches-du Rhône) fechando entre finales del siglo II y principios del III d.C. (Boislève & Rothé 2020) y el documentado en *Sirmium* (Sremska Mitrovica, Serbia) (Rogić 2018, 905-907, figs. 1 y 2) del siglo II d.C. De entre todos los ejemplos recogidos, destacamos las musas documentadas en las últimas décadas en *Hispania*, concretamente, en *Gades* (Casa del Obispo) (Cánovas & Guiral 2007, 487-490), de mediados del siglo I d.C.; en la habitación 14 del Edificio del Atrio de *Carthago Nova* (Fernández Díaz *et al.* 2018), de la segunda mitad del siglo I d.C.; en la habitación 3 de la *Domus* d'Avinyó de *Barcino* (Fernández Díaz & Suárez 2014); y en *Caesaraugusta* (C/ San Agustín) (Del Real 2004, 20-22), ambas del siglo II d.C.

que alguno de estos personajes mitológicos se hallara, por ejemplo, en alguno de los cuadrillos centrales que se sitúan en ciertos paneles medios, como analizaremos más adelante.

En el conjunto que presentamos, conservamos fragmentos de tres posibles musas. Una la hemos situado en el panel izquierdo de la pared A y de ella únicamente conservamos parte de la cabeza y del torso; otra, situada en la pared D, sólo nos permite ver parte de la cintura. La mejor conservada y que hemos situado 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*. Se encuentra en posición estante sobre un suelo ficticio. En su mano izquierda porta el citado instrumento mientras que el brazo derecho se encuentra elevado y semiflexionado de tal forma que la mano queda a la altura de la cabeza, la cual se encuentra ladeada hacia la izquierda, como si se estuviese tocando el pelo. Respecto a las características de esta musa, hemos de decir que Euterpe fue primitivamente una divinidad de la alegría y el placer. Su atributo principal, 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.

Un aspecto importante y sobre el que debemos detenernos es la vestimenta y el peinado con el que se atavía, algo extrapolable a la figura alada femenina ya que presenta similares características. En relación pues a su indumentaria, podemos afirmar que viste un *chiton*²¹ 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 no va sin mangas, como sería lo habitual en este tipo de vestimentas; todo lo contrario, le reviste todos los brazos hasta las muñecas. Sobre el *chiton* lleva una suerte de *himation* que le cubriría el hombro izquierdo cayendo por delante y enrollándose en la cintura. Desgraciadamente, la similitud en cuanto al color de las dos prendas hace que los límites entre ambas se confundan.

Las musas representadas en la pintura romana siempre portan vestidos griegos drapeados de manera más o menos fiel a la estética clásica. Lo cierto es que Euterpe se suele representar con el manto enrollado en la cintura y así se constata en la Casa delle Muse en Ostia (Moreno & 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 *Julia 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 es el caso de la representación de Erato en la Casa di Ercole (VI 7, 6) (Bragantini 1993a, 381, fig. 20).

En cuanto al peinado, tanto Euterpe como la otra posible musa y la figura alada femenina, al menos la parte conservada, 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 o una faja, como ocurre en nuestro caso (Beaulieu 1971, 56). Se les suele representar así o con coronas laureadas (Tran-Tam-Tinh 1974, 35, fig. 10). Una particularidad es representarlas con plumas, cuando se quiere subrayar su triunfo frente a las sirenas.

De la figura de la segunda posible musa que hemos situado en el panel izquierdo de la pared A, los fragmentos, en bastante peor estado de conservación, sólo nos dejan ver la parte superior del torso y la mitad inferior de la cabeza. Sin embargo, son piezas suficientes para hacernos saber que esta figura se encuentra con la cabeza ladeada 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

21 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*.

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 mucho más transparente que en el caso anterior; tanto es así que se le adivina su pecho izquierdo. No parece, por otra parte, que se le haya añadido un *himation*. Por lo demás, el peinado sería similar al que hemos señalado para Euterpe.

Evidentemente, 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. Lo cierto es que estas divinidades presentan variadísimas posiciones pero, mayoritariamente, hemos documentado el brazo extendido de la manera que presentamos en Talía y, sobre todo, 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 solo a los casos documentados en pintura mural, encontramos a Melpómene con el brazo de forma similar en la Villa di Boscoreale (Lancha 1994, 1020, fig. 67), en la Casa di Ercole (VI 7, 6) (Bragantini 1993a, 383, fig. 21) –ambos ejemplos en Pompeya– y en Cádiz (Casa del Obispo) (Cánovas & Guiral 2007, 487). A ambas musas posicionadas de igual manera las constatamos en la Casa de *Julia Felix* (II 4, 3) en Pompeya (Tran-Tam-Tinh 1974, 31 y 33, fig. 6 y 7). El hecho de que su actitud y atributo sea tan similar hace que, algunas veces, sea difícil identificar una figura con una u otra musa y así ocurre por ejemplo en la Casa delle Muse en Ostia (Moreno & Felletti Maj 1967, 27, lám. IV,2), entre otros casos. Quizás la clave nos la dé la pintura hallada en la Villa della Farnesina en Roma, donde una musa sin atributos se identifica con Melpómene debido al “gesto dramático que hace con uno de sus brazos” (Lancha 1994, 1024, fig. 103a), hecho que también se repite fuera de la pintura. Baste citar como ejemplo el mosaico de la Villa de Torre de Palma (Monforte), donde la actitud de Melpómene se analiza en este caso como “un gesto de declamación”, sin duda por su relación con el teatro (Lancha 1994, 1015). Tras el análisis de los citados ejemplos, parece que Talía suele presentar una actitud más comedida mientras que Melpómene suele mostrar un gesto más dramático, como parece ser nuestro caso.

Por otro lado, atendiendo a su vestimenta, Talía suele representarse vestida con *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, queda planteada la hipótesis de que nos encontramos ante la presencia 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 por las descripciones de otros ornamentos de la pared, 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, tendríamos otra figura en nuestro conjunto pictórico relacionada con Dioniso unida a Euterpe y a las panteras.

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 únicamente se han conservado fragmentos que muestran parte del talle. De ella sólo podemos decir 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.

Relación entre la decoración y la funcionalidad de la habitación

Pretendemos analizar en este apartado si se puede establecer una relación entre la función de la habitación y la decoración de la misma basada en la representación de musas.

Nos ha parecido así conveniente traer a colación aquí el estudio de E. Moormann sobre el tema que nos ocupa, el cual se fundamenta en habitaciones con este tipo de decoración (Moormann 1997a, 97-102). La cuestión principal que plantea es si una habitación así decorada podría considerarse un *musaeum* privado, una biblioteca, una *pinacotheca* u otro ambiente 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 encontrando nada al respecto. El hecho de que tampoco hubiera huellas de cuadros en las paredes, invalidaba la idea de que fuera una *pinacotheca*. Se planteó también la hipótesis de que fuera un ambiente cultural pero, al no hallar ningún objeto que lo corroborara, hizo que desechara la idea inmediatamente.

Lo cierto es que la mayoría de las estancias sobre las que realizó su estudio estaban situadas 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, que nos parece muy 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 su funcionalidad. Esta hipótesis, además, también ha sido validada por otros investigadores, como S. Falzone (2007, 62, n. 18) quien ha estudiado el ciclo pictórico de las musas en la casa homónima de *Ostia Antica*.

Si no iban asociadas a una estancia definida, podría ser que la misión de este tipo de ornatos fuera la de transmitir la *humanitas* del propietario como mantenía K. Scheffold (1962), pero es posible que tanto las musas como las escenas reproducidas en los cuadrillos centrales sólo mostraran un tema que gozaba de gran popularidad. En cualquier caso, esta es una cuestión que analizaremos más adelante.

PEQUEÑOS ANIMALES SOBRE ELEMENTOS VEGETALES (Fig. 38)

Nos encontramos con una serie de elementos vegetales en algunos paneles medios, con la posibilidad de que sólo se encuentren en el campo central o pudiendo decorar la totalidad de la



Fig. 38. Carza y liebre sobre elementos vegetales (fotos de L. Oronich y L. Íñiguez).

zona media de la habitación. Constatamos la existencia de una garza sobre las ramas de uno de estos ornamentos, lo que nos hace plantear la hipótesis de que hubiera más animalillos que los decoraran en otras paredes. A este respecto, nos hemos planteado la posibilidad de que la liebre situada sobre uno de los paneles amarillos pudiera estar apoyada también sobre una rama, sobre todo, porque presenta una posición similar a la de la citada garza aunque ligeramente oblicua, muy cercana al interpanel y, por tanto, contigua al roleo del que nacen las ramificaciones. Sin embargo, también pudiera ser que apoyara sobre un suelo ficticio como ocurre con las musas. El hecho de que no poseamos fragmentos de su parte inferior ni ninguno que documente la presencia de ornamentos vegetales en paneles amarillos hace que no podamos corroborar estos planteamientos.

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, estos se sitúan sobre las ramificaciones de los candelabros vegetales sin que sobrepasen a los paneles medios, algo que sí ocurre en nuestro caso. Las ramificaciones como las que aquí presentamos y aún más desarrolladas, son una moda que cuenta con un gran auge pocos decenios antes de la erupción del Vesubio y se manifiesta en algunos edificios de Pompeya y Herculano (Cesaretti & Ravara Montebelli 2004, 70; 2007).

Los paralelos más cercanos que hemos documentado se encuentran, una vez más, en Italia: en el pórtico (60) de la Villa di Poppea en Oplontis (Cesaretti & Ravara Montebelli 2004, 65, fig. 2); en el cubículo (12) de la Villa di Arianna en Stabia (Cesaretti & Ravara Montebelli 2004, 66, fig. 3); en el *oecus* (7) de la Casa del Centenario en Pompeya (IX 8, 3-6) (Cesaretti & Ravara Montebelli 2004, 67, fig. 5); y en el ambiente (16) de la casa del Bel Cortile de Herculano (V 8) (Esposito 2014, tav. 151, figs. 3-4). Todas estas estancias, fechadas 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.

Cabe destacar que nos encontramos con un elemento que parece conectar directamente con los cánones imperantes en el IV estilo aunque no se llega a mostrar de forma tan desarrollada como en los ejemplos constatados para ese periodo. Por otro lado, los estudios sobre todos los ejemplos nombrados siempre ponen en relación la finura, simetría y calidad de este tipo de decoración, con el alto poder adquisitivo del propietario.

CUADRITOS CENTRALES (Fig. 32)

En los paneles centrales de al menos tres paredes -A, B y C, y probablemente también en la D- creemos poder defender la existencia de cuadritos centrales que seguramente contendrían escenas mitológicas, algo que no podemos establecer como seguro debido a la práctica inexistencia de fragmentos.

Encontrar ornamentos de este tipo en el III estilo es algo muy corriente. Los cuadros mitológicos 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 medio de la pared. Los personajes, de grandes dimensiones en un primer momento, tendieron a disminuir en tamaño respecto del paisaje. Más tarde, en las últimas fases del III estilo y también en el IV, los tableros son muchos más pequeños, salvo casos particulares (Barbet 1983, 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, tableros mitológicos, dentro de los cuales hay temáticas que sólo aparecen una vez y otras que gozaron de gran popularidad. Así pues, 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 III²².

En el mundo provincial también están documentados y así los podemos comprobar, por ejemplo, en la *Galia*, en Ile Sainte-Marguerite (Barbet 1983, 141, fig. 21), Bordeaux (Allées de Tourny) (Barbet 1983, 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 1979-80, 293), donde el fragmento que se conserva, fechado en la fase la del III estilo, parece corresponder con un tablero de considerables dimensiones; y de Cartagena (Calle Monroy), en un conjunto en el que se documentan cuadros de este tipo con escenas idílico-sacras datadas en una fase tardía del III estilo (Fernández Díaz 2008, 168-169, figs. 24 y 25). También en una fase madura se sitúa el ejemplo de Pinos Puente (Cerro de los Infantes) (Blech & Rodríguez 1991, 181, fig. 4); y ya de mediados del s. I d.C. debemos mencionar el cuadrito con representación femenina procedente de Alcolea del Río (Sevilla) (Fernández Díaz 2010, 234-235, fig. 322). Mención especial merecen las viñetas decoradas con musas en Cádiz (Casa del Obispo), fechadas también a mediados del siglo I d.C. (Cánovas & Guiral 2007, 487-490, fig.1).

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 que se podía desarrollar 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 –de las nueve, son las dos más relacionadas con el cortejo del dios– junto a otros ornamentos característicos de la esfera dionisiaca²³, el hecho de haber documentado la vinculación de varios de estos elementos con esta divinidad en otros conjuntos decorativos, como los presentes en *Celsa* (Mostalac & Beltrán 1994, 87-117) y *Caesaraugusta* (Guiral *et al.* 2019, 227), además de las conjeturas de A. Balil (1992, 23), sobre el "gusto" hipanorromano por la temática dionisiaca en pintura mural, nos da pie a ello. Por otro lado, cabe destacar que la asociación entre Dioniso y las musas tampoco es un tema extraño en Roma y el mosaico de la Villa de la Torre de Palma (Monforte) (Lancha 1994, 1015, fig. 11) o la pintura de la Casa delle Ierodule en Ostia (Lancha 1994, 1024, fig. 104) así lo avalan. Por otra parte, la cadera que aparece en los escasos fragmentos del cuadrillo central de la pared A, hace que, al menos para esta, apostemos por una compañía femenina para Dioniso. A este respecto, cabe decir que en los cuadrillos centrales de las paredes pompeyanas las figuras femeninas que acompañan al dios son las características de su ciclo mitológico, destacando sobremanera la presencia de Ariadna, como podemos comprobar en la Casa del Citarista (I 4, 5-25) o en la Casa della Caccia Nuova (VII 10, 3) (Gasparri 1986, 554, figs. 180 y 181), y los personajes femeninos propios de su cortejo, como las ménades. Sin embargo, no se trata de estancias en las que estén presentes las musas.

22 Remitimos a la consulta de este autor (Von Blanckenhagen 1968, 106) y también de I. Bragantini y V. Sampaolo (2009) para conocer un amplio repertorio de cuadrillos centrales en paredes pompeyanas.

23 J. Bayet (1921-22, 249) 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.

A pesar de lo argumentado, sería muy arriesgado establecer qué tipo de juego iconográfico poseemos en el cuadrado central. 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 por la coincidencia de ciertos ornamentos, se desarrolla la misma escena mitológica. Si algo podemos afirmar tras profundizar en el estudio de la pintura romana, es que no existen dos paredes iguales.

Otra figura con la que estas divinidades se relacionan es con Apolo y así se hace constar en la mayoría de ejemplos de pintura mural romana donde aparecen las musas, ya sea ocupando este un papel preponderante o en el cuadro central protagonizando una escena mitológica. Además, contamos con la presencia de alguno de sus atributos característicos, como la lira que porta la figura alada. Esto hace que también planteemos hipótesis de su posible presencia en alguno de los cuadrillos centrales. Ante la ingente cantidad de ejemplos, hemos intentado acotar la búsqueda de paralelos a cuadrillos centrales de ambientes decorados con musas en las que Apolo se relacione con una o varias figuras femeninas. Uno de los ejemplos más representativos se encuentra en Cádiz (Casa del Obispo) (Cánovas & Guiral 2007, 489). También destacan aquéllos en los que aparece Apolo presidiendo el concurso de belleza entre Héspero y Venus, como el presente en la Casa di *Gavius Rufus* (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 lo relacionan con Apolo (Simon 1984, 363-446).

En cualquier caso, todo lo dicho se debe tomar como meras hipótesis. Lo cierto es que la decoración que encontramos en nuestro conjunto también se podría relacionar con otras figuras muy ligadas con las musas, como Marsias, poetas, filósofos, etc.; pues no es extraño encontrar a estos personajes acompañando a las musas tal y como podemos ver en el conjunto precedente



Fig. 39. Imitación de cornisa en la zona superior (foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

de la habitación XXVIII de la casa d'Aiôn à Arles (Boislève & Rothé 2020). Podría presentar así un ciclo mitológico más amplio en el que se pudieran hallar varios de los personajes que hemos descrito, como ocurre en la Casa di *Epidius Rufus* (IX 1, 20).

Sí que podemos decir que la escena no ocuparía mucho espacio dentro del panel central. El hecho de que el cuadrado "comparta" panel con los elementos vegetales, nos ha permitido establecer cálculos sobre sus dimensiones. De esta manera sabemos que mediría 32 cm de ancho con una altura inferior a 35 cm según hemos podido deducir de las piezas conservadas.

IMITACIÓN DE CORNISA (Fig. 39)

En la parte más inferior del friso superior encontramos una banda blanca ornamentada cuyo fin es imitar una cornisa.

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 fases de dicho periodo, las cornisas pintadas horizontales, ubicadas en la zona de transición entre el zócalo y la zona media o entre esta y la superior, pierden el carácter de cima recta y/o reversa tras la fase Ia, desapareciendo sucesivamente su carácter arquitectónico para ser sustituidos por frisos con flores estilizadas²⁴.

Es en la fase IIb cuando comenzamos a encontrar estos motivos florales de la manera que aquí presentamos. Un paralelo similar podemos ver en el cubículo de la Casa dei *Ceii* (I 6, 15), fechada efectivamente en la fase IIb del III estilo (Riemenschneider 1986, 81). El mismo ornato aunque de forma mucho más elaborada lo encontramos en el tablino de la Casa di *Lucretius Fronto* (V 4a) (Bastet & De Vos 1979, 203, tav. XXXI, 57) y en el tablino de la Casa di *Caecilius locundus* (V 1, 23-26) (Bastet & De Vos 1979, 212, tav. XL, 72), datados en la misma fase. Hemos de decir, sin embargo, que nuestro motivo se nos antoja un poco más esquemático que los que se muestran en estas estancias.

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 encuentra situado en la banda de transición entre la zona media y el zócalo y está fechado en la fase final del III estilo (Barbet 1983, 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 y como ya pasaba en Pompeya, en todos ellos el ornato se encuentra representado de manera más realista que en el nuestro.

En España, destaca sobremedida el friso ornamental de la ladera norte del cerro del Castillo en Medellín pues cuenta con las mismas flores de loto –denominación con la que se refieren a dicho tipo decorativo– (Almagro-Gorbea & Martín 1994, 89, fig. 7), realizadas de un modo tan esquemático como en el friso que ahora estudiamos, aunque acompañadas de unas volutas, en un conjunto datado ya en la transición del III al IV estilo. Otras variantes, dentro del III estilo, un poco más alejada del modelo que aquí presentamos –pues el motivo en sí se suele combinar con otros elementos o se representa de manera más realista– lo encontramos, entre otros

24 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 gráfico de estos en Riemenschneider, 1986, 72-83.

lugares, en *Bilbilis* (teatro) (Guiral & Martín-Bueno 1996, 71, fig. 17), con una datación entre el 35/45 d.C.; en *Celsa*, donde hay dos ejemplos, uno procedente de la Casa de Hércules asociado a pinturas de la fase II del III estilo y el otro exhumado en la Casa de la Academia de San Luis, donde el motivo que nos ocupa se encuentra en posición invertida; y en *Vic*, donde la factura de los frisos se aleja completamente de la nuestra (Mostalac & Guiral 1990, 165).

Este recurso decorativo se representa durante todo el siglo I d.C. (Riemenschneider 1986a, 529). El tipo presente en nuestra banda de fondo blanco se asemeja más a ciertos casos de este momento que a los citados anteriormente. Así lo podemos comprobar en *Bilbilis* (Guiral & Martín-Bueno 1996, 108-109, 124), Calahorra (La Clínica) (García *et al.* 1986, 179), *Arcobriga* y en Cartagena (Calle Duque) (Fernández Díaz 2008, 315). Sin embargo, una vez más, en todos ellos el ornamento se combina con motivos diferentes.

Cabe destacar que se trata de un elemento absolutamente itálico a juzgar por todos los paralelos pompeyanos similares o a veces idénticos a los que se puede acudir.

Según hemos visto, se fecha claramente entre el 35 y el 45 d.C. aunque, realmente, 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.



Fig. 40. Jarritas en el friso superior (foto de L. Oronich y L. Íñiguez).

JARRITAS EN MINIATURA (Fig. 40)

En la banda negra que ocupa la mayor parte del friso superior encontramos en la parte de arriba de cada interpanel, una jarrita de color dorado y aspecto metálico. Por otro lado, traemos

a colación también aquí el vaso en miniatura que se encuentra entre las dos panteras que decoraban el friso integrado en el panel central de la pared A²⁵.

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, intentan imitar el oro, la plata y a veces el bronce, factura muy fina y pequeña talla. Es un elemento que consideramos buen representante de los motivos caligráficos y miniaturistas que reinan en dicho periodo.

Ejemplos del uso de estos motivos los tenemos en el triclinio de la Casa di Orfeo (VI 14, 20) (Bastet, & De Vos 1979, 197, lám. XXV, 47)-y en la Casa di *Spurius Mesor* (VII 3, 29) (Bastet & De Vos 1979, 185, tav. XIII, 23), entre otros, de factura y situación muy similar a la nuestra. Cronológicamente, abarcan todo el III estilo. Dentro del mundo provincial los casos más cercanos en cuanto a la forma que presentan de las jarras situadas encima de los interpaneles, se encuentran en Roquelarre (Barbet 1983, 117, fig. 6) y Bordeaux (Barbet 1983, 136, fig. 17), identificadas en ambos casos como *oinochoes*. Para el vaso situado entre las dos panteras, contamos con un paralelo idéntico en Le Vert (Barbet 1987a, 25).

ESQUEMA COMPOSITIVO

Ya hemos expuesto a lo largo de la descripción que la articulación de 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 programas decorativos en los que existe una profusión de motivos figurados (Barbet 1985, 205). Este sistema, en el que cuadros mitológicos de pequeñas dimensiones en los paneles centrales 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 del *Sacerdos Amandus* (I 7, 7) (Bastet & De Vos 1979, tav. XLIII, 76), entre otras. También pasará al IV estilo como corrobora la Casa dei *Vetti* (VI 15, 1) (Barbet 1985, 205, fig. 127), aunque ciertamente su disposición es mucho más complicada.

Por otro lado, es un hecho a destacar que el sistema decorativo 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 (Abad Casal 1982c, 289). Es por tanto un factor a tener en cuenta para seguir afirmando que algunos aspectos de nuestro conjunto conectan ya con el IV estilo.

DATACIÓN

De acuerdo con la ya citada datación directa, el material que también se encontraba en el relleno de la habitación donde se halló el conjunto pictórico objeto de nuestro estudio,

25 Recientemente, A. Fernández Díaz y G. Castillo (en prensa) han realizado un estudio de las representaciones de vasos y otros recipientes metálicos, en vidrio o cerámicos, en la pintura mural romana. Recomendamos su consulta para ampliar la información. Entre las conclusiones obtenidas destaca aquella que atestigua la imposibilidad de ligar un recipiente concreto a la funcionalidad de una estancia.

consistente en 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 & 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 que presenta basado en un panel central con un cuadrito mitológico flanqueado por otros con pequeñas figuras parece estar muy en boga en las paredes pompeyanas de la fase IIb del III estilo.

Centrándonos ahora en los elementos ornamentales propiamente dichos, también hemos constatado algunos que nos llevan directamente a esa fecha. Tal es el caso de la simetría que presentan entre sí la predela situada en la parte inferior del panel central de la pared A y el friso decorado con felinos situado en la parte superior del mismo. Efectivamente, este fenómeno decorativo se constata a partir de la fase IIb. Otro elemento, sin duda clave para nuestro estudio, es la imitación de cornisa situada en el friso superior. Las palmetas/flores de loto que, 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 1996, 20).

Otros elementos de uso cronológico más amplio 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 fase del mismo, es decir, en la IIb, lo que, combinado con los datos anteriores, hace que podamos tomar este hecho como otro dato fehaciente. 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 se presenta en nuestra pared, nos envía nuevamente hacia fases tardías del estilo que nos ocupa. Por último, debemos atender también a las flores de loto esquemáticas que se posicionan a lo largo de los fustes de los candelabros menos del situado en el interpanel rojo. A pesar de representarse durante todo el III estilo, sabemos que su mayor apogeo se produce en la fase IIa y IIb.

Por otro lado, también podemos marcar un 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 encuadrarlos dentro de una fase todavía del III estilo: uno de los ejemplos 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. Ciertamente, la presencia de cristales de azul egipcio en el pigmento verde es el dato más fehaciente al que podemos acudir para afirmar con rotundidad que nuestro conjunto debe datarse en la primera mitad del siglo I d.C. –y por tanto antes de iniciarse el IV estilo–, única época en la que podemos encontrar dicho color así constituido.

Atendiendo a lo dicho en este capítulo y de acuerdo con los paralelos expuestos, 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.

ESTUDIO ICONOLÓGICO Y CONCLUSIONES

El uso de determinados pigmentos como el azul egipcio y el rojo cinabrio, así como la maestría en cuanto a la técnica de realización, son cuestiones que nos llevan a hablar de las altas posibilidades económicas del propietario que pudo costear materiales ciertamente caros²⁶ y la gran maestría del taller que fue pagado por dichos comitentes y que elaboró esta decoración.

Parece claro, tras el análisis técnico pero sobre todo estilístico, que los artesanos eran de origen itálico, quienes reprodujeron los ornamentos en boga en su lugar de origen. La finura con la que se presentan los elementos decorativos hace que pensemos que se trataba de unos artesanos que, además de tener un origen itálico, habían alcanzado gran pericia en su trabajo, lo que podría tener consecuencias a efectos remunerativos. 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 obstante, no debemos olvidar que se trata de una fuente muy posterior a la época que tratamos. Además, el propietario era el encargado de pagar los materiales de los cuales se valía el taller para realizar las pinturas, por lo que sí variaría el precio de unos y otros (Barbet 1981a, 68-70).

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 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": la relación con estas divinidades y con el resto de decoración 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 & Guiral 2007, 490).

Otro punto derivado 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 1997b, 305-306). Es cierto que el interés en cuestiones puramente romanas es escaso en las pinturas pompeyanas, algo diametralmente opuesto a lo que ocurre en las provincias, donde parece que imperan este tipo de temáticas. R. Thomas afirma que fuera de la metrópoli hay un deseo por parte de los emigrantes de respetar la tradición romana, hecho que plasmarían en las distintas artes provocando la admiración de los nuevos ciudadanos integrantes de esta cultura (Scagliarini 1974-76; Thomas 1995).

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, cabe destacar que, por norma general, la cultura romana fue poco proclive a dedicar excesivos esfuerzos a la eliminación de residuos producidos. La tendencia, como hemos dicho, era desprenderse de los escombros en espacios próximos, si era posible, reaprovechándolos con una misión diferente a la inicial, haciendo gala así de la practicidad característica y manifiesta en todas sus actuaciones

26 No debemos olvidar, a pesar de este supuesto poder adquisitivo, que hemos documentado procedimientos que seguramente tuvieran como fin abaratar el precio final de la obra. En los paneles medios, la utilización tanto de una capa de rojo procedente del óxido de hierro bajo el rojo cinabrio y de una capa grisácea bajo el azul egipcio parecen haber tenido tal fin.

(Remollá 2000, 111; Guiral & Íñiguez 2020, 240). Parece 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 (T.7) sea un ejemplo representativo de esta práctica.

Cabe detenernos, en primer lugar, sobre el posible uso de la estancia. Determinar la función de un espacio, más aún si de ella únicamente contamos con el esquema decorativo sin que este nos proporcione las medidas totales, es sumamente dificultoso. La propia noción de “función de un ambiente” es difícil aplicarla de manera unívoca, pues sabemos que en las viviendas romanas muchas veces una misma habitación tenía varios usos (Barbet 1993, 9; Allison 1992; Wallace-Hadrill 1994). De todo ello se deduce que hemos de ser muy cautelosos para no caer en sobreinterpretaciones, tan comunes en este campo.

Así pues, ¿cómo reconocer la función de nuestra habitación ante la escasez de restos llegados hasta nosotros? Efectivamente, no tenemos ningún tipo de objeto mueble ni pavimento que nos dé alguna pista para su identificación. Ni siquiera conocemos las medidas exactas de la estancia y, además, esta se encuentra desplazada de su lugar de origen. Ante estos hechos, sólo queda la información proporcionada por la decoración a la que añadiremos ciertos criterios, aportados por P. Uribe en su tesis doctoral, para la identificación de espacios cuando estos se encuentran desprovistos de cualquier elemento físico; como son la metrología y la consulta de fuentes clásicas²⁷. 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, hay que detenerse sobre el hecho de que 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 esta 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 y cuya funcionalidad sí se hubiera podido identificar en el caso de haber conservado los vanos, el pavimento, la posición dentro de la distribución interna de la vivienda, o la orientación.

En lo que respecta a la decoración de una habitación, hemos de entender que esta nunca fue algo irreflexivo o aleatorio, sino una acción producida por unas causas concretas –como las características del espacio que se quería pintar– que buscaban producir determinados efectos tanto en los habitantes como en los posibles visitantes. Los elementos presentes en la estancia que estudiamos parecen corresponder con una función pública o semipública de la misma, aunque es cierto que existen *cubicula* privados muy decorados.

Su riqueza iconográfica y, más aún, la presencia de musas no es un elemento clave para aplicarle una función determinada. Los principales paralelos campanos únicamente parecen indicarnos que este tipo de ambientes cuentan, efectivamente, con una función de representación, es decir, aquella destinada a la recepción 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 2015, 90). La decoración que aquí presentamos se adaptaría perfectamente a este contexto. Por otro lado, contamos con varios paralelos de

27 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 2015, 86).

este tipo de estancias decoradas con musas, de las cuales destacamos la Casa del Menandro (I 10, 4), la Casa dei Casti Amanti (I 10, 11), la Casa di *Epidius Rufus* (IX 1, 20) y la Casa del Ristorante (IX 5, 14), todas ellas 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, las cuales no diferirían mucho de las medidas documentadas en Pompeya para este tipo de salas –6 x 4 m de media–. Sin embargo, se aleja de la norma decorativa que impera en este tipo de espacios, que consiste en la presencia de una partición 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 cuya decoración sí se adapta perfectamente a las características antes señaladas. Pudiera ser que uno de ellos fuera el triclinio de verano y otro el de invierno, o dos triclinios sin diferenciación estacional. Este fenómeno se documenta 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, no podemos sino dejar esta cuestión abierta.

Otra posibilidad sería que se tratase de un salón triclinar. Entendemos por este concepto aquellas estancias siempre decoradas de forma lujosa destinadas a la recepción de las visitas y también usadas en algunas ocasiones como sala de banquetes, aunque sin estar decoradas como un triclinio. Podría ser lo que denomina *oecus* (*Sobre la Arquitectura*, VI 3), término mediante el cual el autor clásico se referiría a una suerte de subcategoría de comedores con elementos arquitectónicos en su interior, como columnas y pilastras.

En cualquier caso, la mayoría de habitaciones de este tipo presentan unas dimensiones muy superiores a las propuestas para nuestro caso. (Uribe 2015, *passim*). Finalmente, hemos de acudir al a 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 que es este tipo de estancia la que define mejor el sentido público anteriormente comentado. Además, también 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, como hemos hecho para el caso de los triclinios. Efectivamente, se han documentado como tablinos aquellas habitaciones dispuestas en la cabecera del atrio abiertas totalmente al mismo y sin puerta, de tal manera que se encuentran vinculadas a viviendas que cuentan con atrio o también peristilo. La planta de la *Domus* 3 no presenta ninguna de estas características y, además, la estancia que estudiamos 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 también encontraríamos habitaciones de este tipo que presentan cuatro muros con un acceso realizado a través de una pequeña entrada.

En cuanto a las medidas, cabe destacar también que, si se tratara de un tablino, sería de forma y dimensiones –3,25 x 5,53 m– distintas a las que las mismas estancias presentan en la *Domus* 1 y 2, de 3,40 x 3,76 m y de 3,34 x 3,63 m respectivamente (Uribe 2015, 210 y 216), lo que, en principio, tampoco debería extrañarnos ya que el triclinio identificado de la *Domus* 3, de 8,45 m de longitud, también contaría con unas medidas mayores a las de este tipo de espacios presentes en las citadas casas contiguas, de 3,17 x 4,52 m y 3,07 x 4,93 m.

Por último, de acuerdo con el carácter público que suponemos, también nos hemos planteado la posibilidad de que fuera un cubículo suntuoso con un uso menos reservado al

que se piensa para este tipo de habitaciones y cuya función conectaría con la vida social del *dominus*²⁸. 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 *Caecilius Lucundus* (V 1, 26) y en la Villa dei Misteri (Moormann 1997a, 100-101).

Con base a lo dicho, creemos que no nos podemos decantar por una u otra opción, fundamentalmente por la falta de datos, es decir, por el hecho de encontrar la estancia fuera de su lugar original, por no contar ni con todos los fragmentos que nos podrían permitir una restitución total ni con el pavimento que la completaba, y también por no poder establecer unas dimensiones seguras para la misma. 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.

28 Nos referimos a la “multifuncionalidad de los espacios reservados”, tema tratado por P. Uribe (2015, 122-123).

ANÁLISIS ARQUEOMÉTRICO

Varios son los análisis que se han efectuado para este conjunto. Han sido llevados a cabo por la Escuela Taller de Restauración de Aragón II, trabajo dirigido por R. Alloza y M. P. Marzo, y el laboratorio de Biogeoquímica de metales pesados de la Escuela de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén (Universidad de Castilla-La Mancha) (Zarzalejos *et al.* 2014b).

DESCRIPCIÓN DE LAS MUESTRAS

En la Tabla 1 se enumeran las referencias proporcionadas por el laboratorio, las siglas, la descripción y la localización de cada una de las muestras del conjunto de las musas.

Referencia Laboratorio	Sigla	Descripción de muestras estudiadas
BIL221	Bil.M1	Pigmento rojo de la zona media del panel derecho de la pared A.
BIL222	Bil.M2	Pigmento rojo de la zona media del panel central de la pared D.
BIL223	Bil.M3	Pigmento azul de la zona media del panel central de la pared A.
BIL224	Bil.M4	Pigmento azul de la zona media del panel izquierdo de la pared B.
BIL225	Bil.M5	Pigmento amarillo de la zona media del panel derecho de la pared C.
BIL226	Bil.M6	Pigmento amarillo de la zona media del panel izquierdo de la pared C.
BIL227	Bil.M7	Pigmento verde de la banda lateral izquierda del zócalo de la pared A.
BIL228	Bil.M8	Pigmento verde de la banda lateral derecha del zócalo de la pared A.
BIL237	Bil.M17	Mortero de la zona del zócalo de la pared A.
BIL238	Bil.M18	Mortero de la zona media del panel derecho de la pared B.
BIL239	Bil.M19	Mortero del friso superior de la pared A.

Tabla 1. Relación de las muestras estudiadas.

METODOLOGÍA

Para la analítica, la película pictórica se incluyó en una resina acrílica que posteriormente se cortó para obtener una sección transversal de los fragmentos. El pulido posterior permitió observarla al microscopio óptico y determinar la sucesión de estratos, así como el espesor de los mismos. La determinación de los pigmentos que componen el conjunto pictórico se llevó a cabo sobre la propia estratigrafía por reacciones selectivas a la gota y mediante microscopía

electrónica de barrido acoplado a una microsonda de energía dispersiva de R-X (Jeol JSM 6360LV, Inca). También se utilizó Fluorescencia de Rayos X de dispersión de energía (EDXRF), utilizando un analizador portátil Oxford Instruments, modelo XMET-3000TX+

En el caso de los morteros, la determinación de la composición química exigió la reducción a polvo de los mismos. Este proceso se lleva a cabo en un mortero de ágata, si la cantidad de muestra es pequeña, o en un molino de bolas, para cantidades grandes. Una vez en polvo se realiza un ensayo cualitativo de los elementos mayoritarios de la muestra (cal y yeso) y se procede al secado de las muestras en estufa durante dos horas a $105 \pm 2 \text{ }^\circ\text{C}$ ó $42 \pm 3 \text{ }^\circ\text{C}$ si el yeso está presente. Tras secar la muestra se realizan todos los análisis cuantitativos.

La cuantificación de cal se realizó mediante calcímetro de Bernard. Este método se basa en la descomposición de los carbonatos por ácido, con el consiguiente desprendimiento gaseoso de anhídrido carbónico, el cual es recogido en un dispositivo cerrado. El volumen obtenido de dióxido de carbono permite calcular la cantidad de carbonatos presentes en la muestra.

La cantidad de áridos se calculó a partir de la calcinación de la fracción insoluble de las muestras tras el ataque ácido. La fracción soluble del ataque se enrasó a volumen conocido y mediante absorción atómica (AAnalyst 300 de Perkin Elmer) se halló la concentración de hierro, aluminio y magnesio.

Para analizar la granulometría, las muestras de morteros disgregadas en el mortero de ágata se sometieron a una vibración durante cinco minutos, en una tamizadora modelo RP-03 marca CISA, que posee tamices de luz de malla certificados. La cantidad de muestra retenida en cada cedazo se pesó y los datos obtenidos se compararon con los resultados de la fórmula teórica de Fuller.

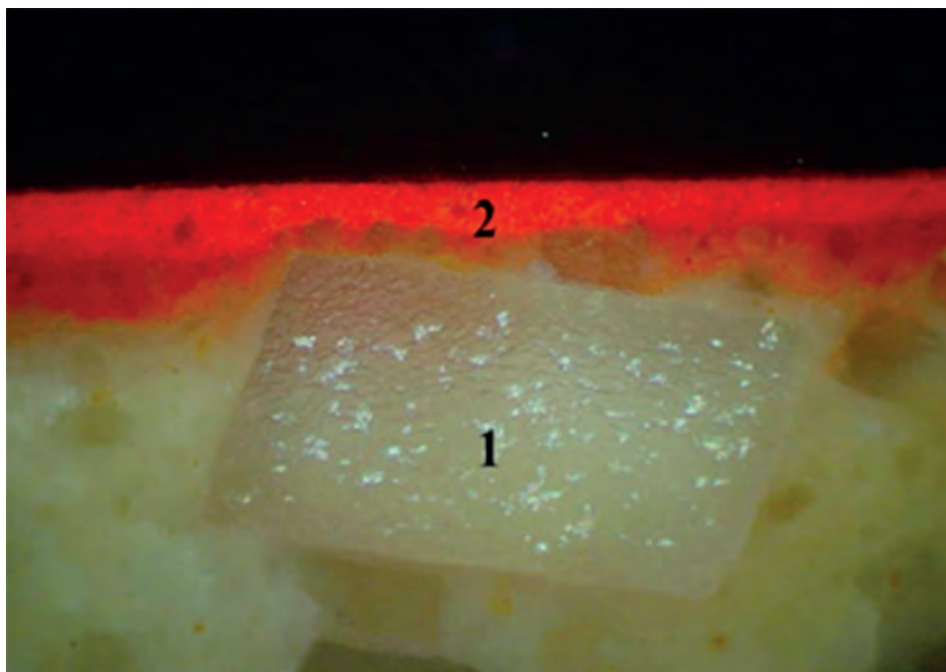


Fig. 41. Composición de la muestra BIL221. Microfotografía realizada a 220X (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

RESULTADOS

PIGMENTOS

Muestras BIL221 y BIL222: rojo (Tabla 2, Fig. 41)

Capa	Color	Espesor (μ)	Pigmentos/ cargas
1	blanco	----	cal de calcio, sílice y silicatos
2	rojo	25	tierras ricas en óxido de hierro, cinabrio y cal

Tabla 2. Composición de la muestra BIL221.

Los análisis efectuados han dado como resultado, además de la lógica presencia de la cal, la existencia de cinabrio mezclado con óxido de hierro en la capa principal, y de una subcapa únicamente elaborada con óxido de hierro, apreciable también en la microfotografía. No se han encontrado restos de plomo en los pigmentos rojos con concentraciones superiores al 1%. Este último dato supone una particularidad: en muchos conjuntos en los que se observa la utilización de dos capas de rojo de procedencia y calidad diferentes, tal y como ocurre en este caso, también cuentan con cierta cantidad de minio –tetróxido de plomo, un pigmento un poco más anaranjado– mezclado con el rojo cinabrio de la capa superficial cuya presencia tendría que ver, como hemos hablado en el capítulo metodológico, con la intención de economizar/falsificar el pigmento (Guiral & Íñiguez 2020, tabla 1).

Muestras BIL223 y BIL224: azul (Tabla 3, Fig. 42)

Capa	Color	Espesor (μ)	Pigmentos/ cargas
1	blanco	----	cal, sílice y silicatos
2	verde	25	tierras verdes y cal
3	azul	70	azul egipcio y cal

Tabla 3. Composición de la muestra BIL223.

El color analizado en este caso fue el azul que fue identificado como azul egipcio. Es un pigmento que se identifica a simple vista gracias a la presencia cristales de tamaño considerable. Además, los análisis por difracción de Rayos X corroboran este hecho ya que dan como resultado la presencia de silicato doble de cobre y calcio, que corresponde, sin lugar a duda, a la denominada frita de Alejandría. Bajo él, además, se ha observado una subcapa de tierras verdes. También aquí documentamos la presencia de la cal en ambos pigmentos.

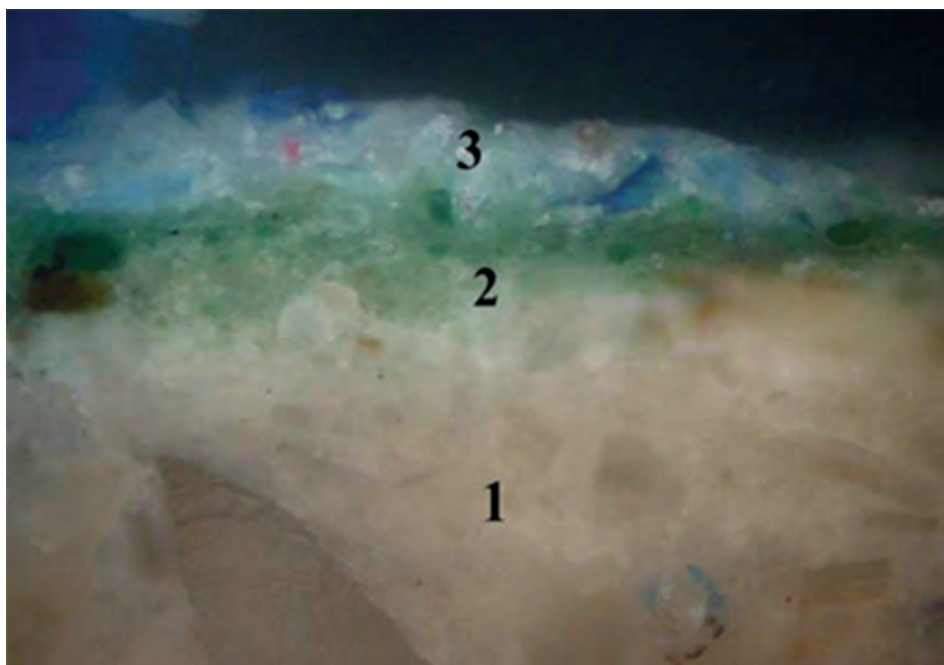


Fig. 42. Composición de la muestra BIL223. Microfotografía realizada a 220X (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

Muestras BIL225 y BIL226: amarillo (Tabla 4, Fig. 43)

Capa	Color	Espesor (μ)	Pigmentos/ cargas
1	blanco	----	cal, sílice y silicatos
2	amarillo	55	tierras ricas en hidróxido de hierro y cal

Tabla 4. Composición de la muestra BIL225.

El amarillo de este conjunto se obtuvo a partir de tierras ricas en hidróxido de hierro y cal.

Muestras BIL227 y BIL228: verde (Tabla 5, Fig. 44)

Capa	Color	Espesor (μ)	Pigmentos/ cargas
1	blanco	----	cal, sílice y silicatos
2	verde	135	tierras verdes, azul egipcio y cal

Tabla 5. Composición de la muestra BIL227.

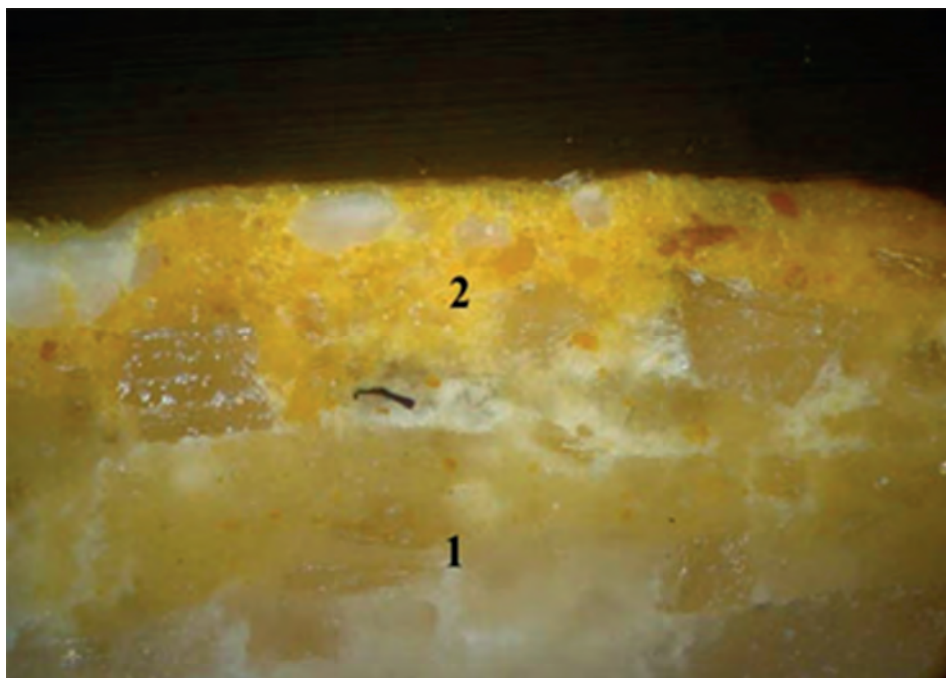


Fig. 43. Composición de la muestra BIL225. Microfotografía realizada a 220X (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

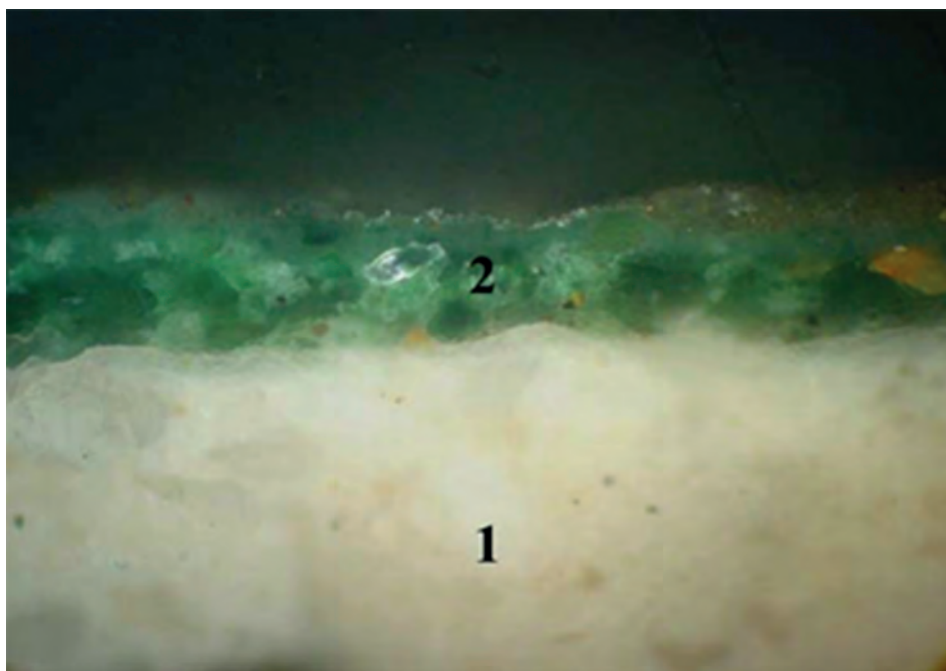


Fig. 44. Composición de la muestra BIL227. Microfotografía realizada a 220X (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

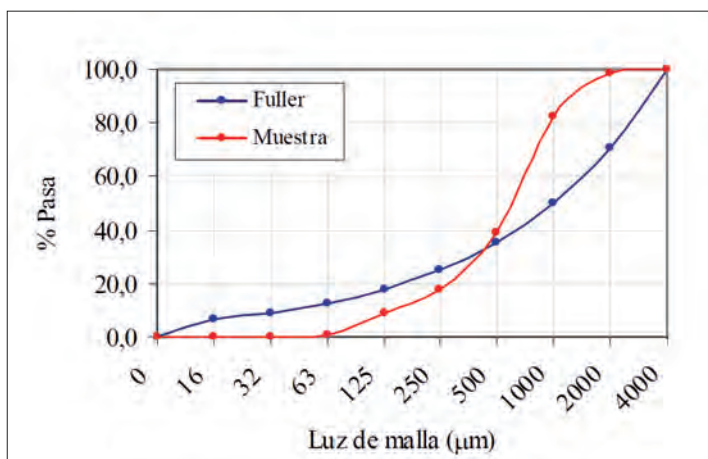


Fig. 45. Granulometría de la muestra BIL237 comparada con la curva ideal de Fuller (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

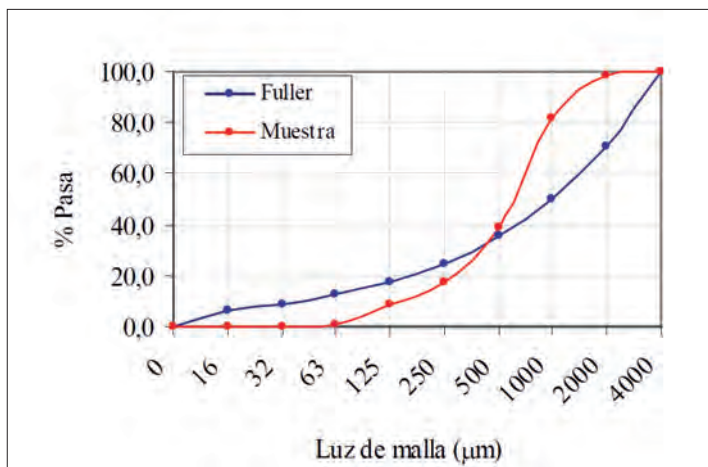


Fig. 46. Granulometría de la muestra BIL238 comparada con la curva ideal de Fuller (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

Lo curioso de estas muestras no es la composición del pigmento en sí (tierras verdes con cristales de azul egipcio¹), sino el hecho de provenir de las bandas de separación de los paneles del zócalo ya que, al estar estos pintados en negro, lo habitual hubiera sido que bajo el pigmento verde hubiéramos hallado una capa negra. No debemos olvidar que las bandas de separación solían disponerse tras haber pintado las grandes superficies.

En los colores empleados en la ejecución de las pinturas murales se observa el uso de pigmentos inorgánicos, la mayoría de los cuales son tierras cuya base son arcillas (silicatos de aluminio y potasio) con cantidades variables de óxidos e hidróxidos de hierro.

1 v. capítulo dedicado a la Metodología para conocer las hipótesis planteadas acerca de la presencia de cristales de azul egipcio en el pigmento verde.

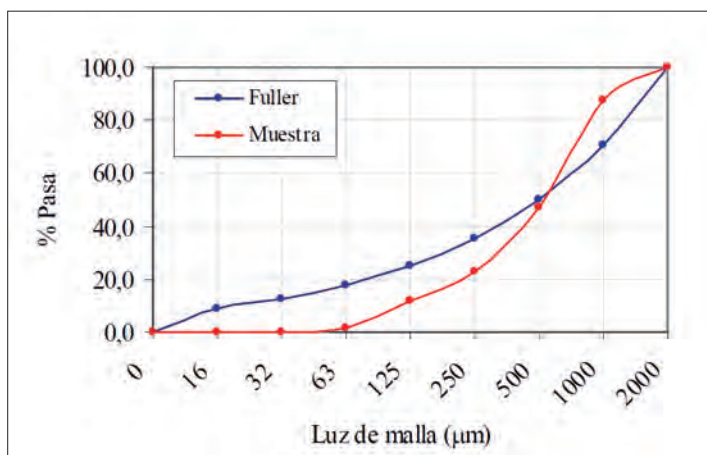


Fig. 47. Granulometría de la muestra BIL239 comparada con la curva ideal de Fuller (foto Archivo Escuela Taller de Restauración III).

El espesor de las capas pictóricas es muy diverso variando entre las cinco y doscientas micras y no es posible establecer una pauta homogénea ni para los pigmentos ni la localización de los mismos.

La observación detenida de las estratigrafías en las que se visualiza la presencia de cal en los estratos pictóricos mezclada con los pigmentos y la ausencia de cualquier tipo de aglutinante proteico y lipídico permite indicar que la técnica de las pinturas es el fresco.

MORTEROS

Composición química y granulometría (Tabla 6 Figs. 45-47)

Referencia	% Cal	% Árido	%Fe ₂ O ₃	%Al ₂ O ₃	%MgO
BIL237	62,4	35,0	0,6	0,6	0,8
BIL238	40,4	52,6	0,6	0,6	1,0
BIL239	43,8	49,0	0,6	0,6	1,0

Tabla 6. Resultados de la composición química de los morteros analizados.

Tras los resultados obtenidos en los análisis de morteros se puede concluir que las tres muestras analizadas están compuestas por una mezcla de cal y árido. Dos de ellas, BIL238 y BIL239, localizadas en la zona media de la pared B y en el friso de la pared A, tienen una composición semejante con porcentajes del 40% de cal y del 50% de árido. La tercera muestra de mortero estudiada (BIL237), procedente de la zona del zócalo de la pared A, es mucho más rica en cal alcanzando valores superiores al 60% en peso.

El árido empleado en los enlucidos presenta una distribución granulométrica heterogénea, como es deseable, entre las 63 micras y los 2 - 4 milímetros, aunque la fracción de finos es menor que la proporción de la distribución ideal de un mortero según Fuller y la de áridos con tamaño superior a 0,5 mm es superior a la esperada.

CONCLUSIONES

Podemos concluir que en este libro se han abordado dos grandes cuestiones. La primera responde a la necesidad de crear un manual para el profesional de la Arqueología que sirva como base para la excavación, extracción, documentación y estudio de la pintura mural romana, sea cual sea su contexto de hallazgo. La segunda, el análisis del conjunto hallado en la taberna (T.7) de la *Domus 3 (Insula I)*, ha servido como pretexto para aplicar todo lo explicado en el apartado metodológico y también para presentar una decoración que hasta ahora había sido parcialmente publicada (Balmelle *et al.* 2005; Íñiguez 2014).

A lo largo de todo el escrito, hemos intentado dar una visión del conjunto pictórico que presentamos, abarcando distintos aspectos, tales como su lugar de procedencia y también sus características técnicas, estilísticas y cronológicas.

Una peculiaridad es su procedencia. Por un lado, hay que destacar que el conjunto es originario de una casa situada en uno de los mejores lugares del yacimiento, cerca de las termas y con vistas al foro. Por otro lado, en cuanto a su hallazgo dentro de un contexto arqueológico, hay que señalar el hecho de que no solamente no se encontraba *in situ* sino que tampoco había sido enterrado tras un proceso natural acaecido por el derrumbe de la casa, sino que fueron los propios artesanos quienes decidieron destruir la estancia donde se encontraba para usar el material pictórico como relleno de una taberna. La metodología utilizada para el estudio del conjunto ha estado plenamente influenciada por este hecho, que afectó tanto a la fase de excavación como a las labores de limpieza y restitución. Pensamos que dentro de la *domus* ocuparía un espacio situado en los pisos superiores, seguramente en la tercera planta, ya que este emplazamiento fue el propuesto para el triclinio perteneciente a la misma vivienda.

Si atendemos a sus características técnicas, estas se pueden resumir de la siguiente manera: en los fragmentos en los que se han conservado todas las capas del enlucido, hemos comprobado la existencia de tres capas de mortero que disminuyen en tamaño cuanto más se acercan a la capa pictórica, no ocurriendo lo mismo con las dimensiones de los gránulos de los materiales utilizados para la composición del mismo. El enlucido se dispuso desde la parte superior a la inferior dividiendo la pared en las características *giornatas*, aspecto corroborado por la *pontata* presente entre el zócalo y la zona media. Cuenta con un sistema de sujeción denominado en espiga, zig-zag o en V, con incisiones con una separación irregular entre ellas y que muchas veces no llegan a unirse. En lo que respecta a los trazos preparatorios de la decoración, hemos constatado la utilización de la incisión y el trazo pintado, utilizados ambos tanto para marcar las líneas maestras de la pared como para los ornamentos más cuidados y finos. La paleta de colores que presenta es muy variada, rica y de muy buena calidad. Es particularmente extraordinario el uso del rojo cinabrio para decorar los paneles medios, como también lo es la utilización del azul egipcio, ambos pigmentos, sobre todo el primero, de elevado coste, lo que nos permite hipotetizar acerca del poder adquisitivo del *dominus*. La técnica pictórica utilizada fue el fresco, y así parece demostrarse en las características que presenta la conservación de los fragmentos, ya que la mayoría de éstos muestran una pulverulencia provocada por la pérdida de la capa protectora de carbonato que se forma tras la aplicación de esta práctica.

La descripción detallada del conjunto y el estudio estilístico de los diferentes ornamentos nos ha permitido comprobar que contamos con una pintura que decoraría una estancia cuadrada o más probablemente rectangular en la que dos de las paredes tendrían tres paneles

mientras que las otras dos tendrían cinco o siete. Presentaría un esquema compositivo y ornamental que se resolvería de la siguiente manera: un zócalo con paneles de fondo negro decorados con macizos vegetales y unos interpaneles que junto con el rodapié imitarían mármol *giallo antico*. Una zona media en la que se alternan paneles rojos y azules –aunque, al menos, en una de las paredes se incluyen paneles amarillos–, con interpaneles de fondo negro o rojo –en el caso de la pared con paneles amarillos– decorados con candelabros que imitan modelos metálicos o vegetales, que no sobrepasarían la zona media. Esta estaría ornamentada con un cuadro central seguramente presente en todos los paneles que ocupan el centro de cada una de las paredes. Se hallaría flanqueado por elementos vegetales estilizados sobre cuyas ramas se posarían pequeños animales aunque no descartamos la posibilidad de que éstos se encuentren decorando también el resto de paneles. En los laterales, la decoración consistiría en diversas figuras entre las que hemos constatado tres Musas, una figura alada femenina y un amorcillo. El friso superior se presenta con una banda negra decorada con jarritas, flores de loto y elementos vegetales. Destacan las transiciones de una zona a otra: para el paso del zócalo al a zona media se utilizaría una cornisa ficticia, una banda negra sin decoración salvo unos elementos cordiformes flanqueando el pequeño pie del candelabro, que apoya en esta zona, y una banda de fondo blanco decorada con elementos lanceolados y romboidales. El paso de la zona media a la superior se resuelve con la imitación de una cornisa esta vez decorada con elementos cóncavos con un pequeño engrosamiento en la parte inferior, que encerrarían una suerte de flores de loto esquematizadas. Esta pequeña banda se curvaría a la hora de coincidir en su desarrollo con los candelabros.

A través del recorrido que hemos realizado a lo largo de la pintura italiana y provincial, hemos podido comprobar que nuestro conjunto tiene paralelos muy cercanos en la zona campana y en otras provincias del imperio, lo que nos ha permitido, por un lado, poner en relación la factura de la decoración con talleres itálicos y, por otro, datar la pintura en torno al 35-45 d.C., es decir, en la fase IIb del III estilo.

No queremos finalizar este escrito sin insistir en el papel de la pintura mural romana como material arqueológico fundamental para el conocimiento de la sociedad romana. Es a través del análisis, fundamentalmente de la decoración de los espacios domésticos de *Hispania*, cuando podemos conocer cómo y de qué manera fue asimilada la nueva cultura imperante.

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES CLÁSICOS. EDICIONES

- Ausonio : *Obras*. Traducción y notas de A. Alvar Ezquerro. Gredos, Madrid, 1990.
- Catón : *De agricultura*. Estudio preliminar, traducción y notas de A. Castresana. Tecnos. Madrid, 2009.
- Columela : *De los trabajos del campo*. Edición de A. Holgado Redondo. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Siglo XXI. Madrid, 1988.
- 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.
- 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; 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.
- Homero : *La Iliada*. Prólogo, traducción y notas de O. Martínez García. Alianza Editorial. Madrid, 2010.
- Homero : *La Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella. Salvat. Barcelona, 1995.
- 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.
- Nevio : *Remains of old latin II. Livius, Naevius, Pacuvius, Accius*. Newly edited and translated by E. H. Warmington. Heinemann. Londres, 1982.
- 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.
- Plinio el Viejo : *Textos de historia del arte*. Edición de M. E. Torrego. Visor. Madrid, 1988.
- Plinio el Viejo : *Historia Natural. Libros III-VI*. Traducción y notas de A. Fontán, I. García Arribas, E. Del Barrio, M. L. Arribas. Gredos. Madrid, 1988.
- Plinio el Viejo : *Historia Natural. Libros XII-XVI*. Traducción y notas de F. Manzanero Cano, I. García Arribas, M. L. Arribas Hernández, A. M. Moure Casaas, J. L. Sancho Bermejo. Gredos. Madrid, 2010.
- Plinio el Viejo : *Histoire Naturelle. Livre XXI*. Texte établi, traduit et commenté par J. André. Les Belles Lettres. Paris, 1969.
- Plinio el Viejo : *Histoire Naturelle. Livre XXXIII*. Texte établi, traduit et commenté par H. Zehnacker. Les Belles Lettres, Paris, 1983.
- 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, Paris, 1953.

- Plinio el Viejo : *Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille. Les Belles Lettres, Paris, 1985.
- Plinio el Viejo : *Historia Natural*. Edición y traducción de J. Cantó. Cátedra. Madrid, 2002.
- 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.
- Plutarco : *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.
- Ptolomeo : *Klaudios Ptolemaios Handbuch der Geographie*. Herausgegeben von A. Stückelberg und G. Grabhoff. Schwabe. Basilea, 2006.
- Séneca : *Cartas a Lucilo*. Prólogo y traducción de V. López Soto. Editorial Juventud. Barcelona, 2009.
- Teofrasto : *De Lapidibus*. Edición, introducción, traducción y comentario de D. E. Eichholz. Oxford University Press. Oxford, 1965
- Varrón : *Économie Rurale. Livre I*. Texte établi, traduit et commenté par J. Heurgon. Les Belles Lettres. Paris, 1978.
- Varrón : *Économie Rurale. Livre IV*. Texte établi, traduit et commenté par Ch. Guiraud. Les Belles Lettres. Paris, 1997.
- Vitruvio : *Los diez libros de Arquitectura*. Traducción, prólogo y notas de A. Blánquez. Editorial Iberia. Barcelona, 1986.
- Vitruvio : *Los diez libros de Arquitectura*. Introducción de D. Rodríguez Ruiz y traducción de J. L. Oliver Domingo. Alianza. Madrid, 1995.
- Vitruvio : *De Architectura*. Edición de P. Gross, traducción y comentario de A. Corso y E. Romano. Giulio Einaudi editore. Turin, 1997.

AUTORES MODERNOS

- Abad Casal, L. (1982a) : "Algunas consideraciones sobre los colores romanos y su empleo en la pintura", en: VV.AA. 1982, 397-406.
- Abad Casal, L. (1982b) : "Aspectos técnicos de la pintura mural romana", *Lucentum*, 1, 135-171.
- Abad Casal, L. (1982c) : *La pintura romana en España*, Alicante.
- AFPMA (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*, Dijón.
- AFPMA (1985) : Barbet, A. dir. : *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de l'AFPMA, Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983*, Oxford.
- AFPMA (1987) : Barbet, A. dir. : *La peinture murale antique: restitution et iconographie. Actes du IXe séminaire de l'AFPMA, Paris, 27-28 avril 1985*, Paris.
- AFPMA (1990) : Barbet, A. dir. : *Peinture murale romaine. Actes du Xe Séminaire de l'AFPMA, Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987*, Vaison-la-Romaine.
- AIPMA (1982) : Liversidge, J. dir. : *Roman provincial wall painting of the Western Empire*, Oxford.
- AIPMA (1987) : *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 28-31 août 1986*, Avenches.
- AIPMA (1991) : *Kölner Jahrbuch für Vor-Und Frühgeschichte. 4. Internationales Kolloquium Zur Römischen Wandmalerei, Köln, 20-23 september 1989*, Berlín.
- AIPMA (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*, Leiden.
- AIPMA (1997) : 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'AIPMA, Bologna, 20-23 settembre 1995*, Bolonia.

- AIPMA (2007) : Guiral, C. ed. : *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004*, Zaragoza.
- AIPMA (2010) : Bragantini, I. ed. : *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli, 17-21 settembre 2007*, Nápoles.
- AIPMA (2014) : Zimmermann, N. ed. : *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil? Actas del XI Internationales Kolloquium der I'AIPMA, Ephesos-Selçuk, 13-17 september 2010*, Viena.
- AIPMA (2018) : Dubois, Y. dir. : *Pictores per provincias II. Status Quaestionis. Actes du 13e Colloque de l'AIPMA, Lausanne, 12-16 septembre 2016*, Basilea.
- 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.
- Allag, C. (1982) : "Roman Wall Painting: Technique of Restoration and Mounting", en: AIPMA 1982, 85-90.
- Allag, C. (1987) : "Du dessin technique à la restitution d'ensemble", en: Barbet 1987, 17-25.
- Allag, C. (2004) : "Le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (Soissons, Aisne) Interventions récentes", *Revue Archéologique de Picardie*, 1-2, 139-147.
- Allag, C. (2011) : "Ouvertures, embrasures", en: Balmelle *et al.* 2011, 567-577.
- Allag, C. y Barbet, A. (1982) : "La restauration des peintures murales romaines", *Bulletin de Liaison*, 6, 1-25.
- Allag, C. y Barbet, A. (1990) : "La mise en valeur des peintures: relevés, analyses, techniques audiovisuelles et publications", *Bulletin de Liaison*, 10, 1-46.
- Allag, C. y Groetembriil, S. (2021) : "Le rôle des sous-couches", en: Cavaliere y. Tomassini 2021, 205-212.
- Allag, C. y Le Bot, A. (1979) : "La peinture murale Gallo-romaine", *Archéologia*, 132, 28-36.
- Allag, C., Barbet, A., Galliou, F. y Krougly, L. (1987) : *Peintures romaines, muse de Vaison-la-Romaine, Vaison-la-Romaine*.
- Allison, P. M. (1989) : "Painter-Workshops in Pompei: A Reply", *Boreas*, 12, 111-118.
- Allison, P. M. (1991) : "Workshop and patternbooks", en: AIPMA 1991, 79-84.
- Allison, P. M. (1992) : "Pompei houses: relationship between wall-decoration and roomtype", *Journal of Roman Archeology*, 5, 235-249.
- Allison, P. M. (1995) : "Painter-Workshops or 'Decorators' Teams?", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 98-109.
- Allroggen-Bedel, A. (1992) : "I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincia", en: Jiménez Salvador 1992, 25-34.
- Almagro-Gorbea, M. y Martín, A. M. (1994) : *Castros y oppida en Extremadura*, Madrid.
- André, J. (1949) : *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris.
- Andreu, J. y Blanco-Pérez, A. eds. (2020) : *Signs of weakness and crisis in the Western cities of the Roman Empire (c. II-III AD)*, Stuttgart.
- Arroyo-Bishop, D. y Lantada, M. T. (1992) : "La identificación de los colores en Arqueología", en: Jiménez Salvador 1992, 65-74.
- Augusti, S. (1950) : "La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana", en: Mauri 1950, 313-354.
- Augusti, S. (1957) : *La technique de la peinture pompéienne*, Nápoles.
- Augusti, S. (1967) : *I colori pompeiani*, Roma.
- Ausejo, B. y Rodríguez, A.B. (2006) : "Arranque de pintura mural en el yacimiento de Bilbilis", *Kausis*, 4, 49-53.
- Balil, A. (1992) : "Temas iconográficos en la pintura mural romana en España", en: Jiménez Salvador 1992, 251-266.
- Balmelle, C. Barbet, A. y Guiral, C. (2005) : "Peintures et mosaïques des édifices urbains à l'époque julio-claudienne dans le *conventus CaesarAugustanus* et dans la province d'Aquitaine", en: Sillières 2005, 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*, Burdeos.
- Barbet, A. (1969) : "La restauration des peintures murales d'époque romaine", *Gallia*, 27.1, 71-92.
- Barbet, A. (1973) : "Remontage des peintures murales romaines", en: Duval 1973, 67-81.
- Barbet, A. (1974a) : *Recueil général des peintures murales de la Gaule*, CNRS, Paris.

- Barbet, A. (1974b) : "Le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines à Soissons", *Archéologia*, 71, 41-51.
- Barbet, A. (1980) : "Le troisième style de Pompei. Perspectives nouvelles", en AIFPMA 1980, 29-40.
- Barbet, A. (1981a) : "Les décors à matériaux mixtes à l'époque romaine", *Revue Archéologique*, 1, 67-70.
- Barbet, A. (1981b) : "Les peintures murales en place aux Nymphéas", *Monuments et mémoires*, 64, 48-83.
- Barbet, A. (1981c) : "Bibliographie générale thématique de la peinture murale romaine", *Bulletin de Liaison*, 5, 1-149.
- Barbet, A. (1982) : "La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule", *Gallia*, 40.1, 53-82.
- Barbet, A. (1983) : "La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule", *Gallia*, 41.1, 111-165.
- Barbet, A. (1984a) : "La peinture murale en France", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers*, 89, 29-34.
- Barbet, A. (1984b) : "Pour un langage commun de la peinture murale romaine. Essai de terminologie. Étude théorique des peintures", *Bulletin de Liaison*, 7, 1-57.
- Barbet, A. (1985) : *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris.
- Barbet, A. (1987a) : "La diffusion des I, II et IIIe styles pompéiens en Gaule", en: AIPMA 1987, 7-27.
- Barbet, A. (1987b) : "Du relevé à la restitution d'ensemble des peintures murales", *Histoire et Archéologie. Les Dossiers*, 119, 20-33.
- Barbet, A. (1987c) : "Qu'attendre des analyses des pigments?", en Delamare et al. 1987, 155-169.
- 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.
- Barbet, A. (1990) : "L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique", en: VV.AA. 1990, 255-271.
- Barbet, A. (1992) : "Relations entre l'Architecture et la Peinture murale romaine quelques réflexions", en: Jiménez Salvador 1992, 35-42.
- Barbet, A. (1993) : "Peintures murales en relation avec la fonction des pièces en Gaule. Bâtiments religieux, publics ou commerciaux, habitat privé", en: AIPMA 1993, 9-17.
- Barbet, A. (1995) : "La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?", *Mededelingen van het Nederlands Instituut Rome*, 54, 61-80.
- Barbet, A. (1996) : *La Peinture Romaine. Du peintre au restaurateur*, Saint-Savin.
- Barbet, A. (1998) : "La tecnica pittorica", en: Donati 1998, 103-111.
- Barbet, A. (2000) : *La Pittura Romana Dal Pictor al Restauratore*, Bolonia.
- Barbet, A. (2008a) : "Deontologie de la restitution idéale d'un décor", en: Vergnienx y Delevoie 2008, 269-278.
- Barbet, A. (2008b) : *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris.
- Barbet, A. (2009) : *La peinture murale romaine*, Paris.
- Barbet, A. (2016) : "Recomposition et restitution des peintures murales fragmentaires: méthodologie, principes scientifiques et éthiques", *Revue archéologique*, 62, 361-381.
- 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 Vermeersch, D. (1980) : "Peintures murales romaines de Famechon (Somme)", *Gallia*, 38, 1, 117-135.
- Barbet, A., Fuchs, M. y Tuffreau-Libre, M. (1997) : "Diverses utilisations des pigments et leurs contenats", en: Béarat et al. 1997, 35-62.
- Barbet, A., Tuffreau-Libre, M. y Coupry, C. (1999) : "Un ensemble de pots à couleurs à Pompéi", *Rivista di Studi Pompeiani*, 1999, 71-81.
- Barbet, A., Domergue, C., Pailler, J. M. y Sablayrolles, R. (1981) : "Come l'archeologo opera sul campo", *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 93.2, 1113-1125.
- Bastet, F. L. y De Vos, M. (1979) : *Il terzo stile pompeiano*, Roma, La Haya.
- 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 Pliny", en: Béarat et al. 1997, 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*, Friburgo.
- Beaulieu, M. (1971) : *El vestido antiguo y medieval*, Barcelona.
- Beltrán, M. (2003) : "La casa hispanorromana. Modelos", *Bolskan*, 20, 13-63.

- Blanc, N. y Gury, F. (1986) : "Eros/Amor, Cupido", en: LIMC III, 952-1049.
- Blanc, N. y Gury, F. (1987) : "Schémas italiens, schémas locaux: la représentation des amours dans la peinture provinciale", en: AFPMA 1987, 33-45.
- Von Blanckenhagen, P. H. V. y Alexander, C. (1962) : *The paintings from Boscotrecase*, Heidelberg.
- Blech, M. y Rodríguez Oliva, P. (1991) : "Fragmente römischer Wandmalerei vom Cerro de los Infantes, Pinos Puente, Granada, im Museo Arqueológico de Málaga", en: AIPMA 1991, 177-182.
- Boislève, J. y Rothé, J. P. (2020) : "Le poète et les Muses: peintures murales de la pièce XXVIII de la maison d'Aiôn (Bouches-du-Rhône)", en: Pictor 8, 35-56.
- Bragantini, I. (1993a) : "Casa d'Ercole (VI 7, 6)", en: PPM IV, 372-388.
- Bragantini, I. (1993b) : "Casa di Meleagro (VI 9,2.13)", en: PPM IV, 660-818
- Bragantini, I. (1994) : "Casa (VI 14, 37)", en: PPM V, 372-375.
- Bragantini, I. (2004) : "Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana", *Journal of Roman Archaeology*, 17, 131-145.
- Bragantini, I. (2007) : "La circolazione dei temi e dei sistema decorativi: alcune osservazioni", en: AIPMA 2004, 21-26.
- Bragantini, I. y Sampaolo, V. (2009) : *La pittura pompeiana*, Nápoles.
- Brassous, L. y Quevedo, A. coord. (2015) : *Urbanisme civique en temps de crise. Les espaces publics d'Hispanie et de l'Occident Romain entre le II et le IV siècle*, Cartagena, 22-23 marzo 2012, Madrid.
- Broillet-Ramjoué, E. y Bujard, S. (2011) : "Fenêtre ou la quatrième dimension de la paroi", en: Balmelle et al. 2011, 579-593.
- Burillo, F. (1988) : "Bilbilis: un nuevo planteamiento para la ubicación de la ciudad celtibérica", en: *Celtíberos*, Zaragoza, 55-57.
- Burillo, F. (1991) : "Introducción a las fortificaciones de época ibérica en la margen derecha del valle medio del Ebro", en: Molist y Sánchez 1991, 37-53.
- Burillo, F. (1998) : *Los celtíberos. Etnias y estados*, Barcelona.
- Burillo, F. ed. (2006) : *Segeda y su contexto histórico. Entre Catón y Nobilior (195 al 153)*, Homenaje a Antonio Beltrán Martínez, Mara.
- Burillo, F. y Ostalé, M. (1983-84) : "Sobre la situación de las ciudades de Bilbilis y Segeda", *Kalathos*, 3-4, 297-309.
- Burlot, D. y Eristov, H. (2017) : "Le fond noir en peinture: marqueur du luxe et gageure technique", en: Pictor 6, 225- 249.
- Bustamante, M. y Bernal, D. eds. (2014) : *Artífices idóneos. Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, Madrid.
- Büttner, S. y Coutelas, A. 2011: "Mortiers de chaux et décors architecturaux en Gaule de l'Anquité au haut Moyen Âge", en: Balmelle et al. 2011, 663-673.
- Cagiano de Azevedo, M. (1961) : "Technique della pittura murale antica", en: VV.AA. 1961, 145-153.
- Cavaliere, M. y Tomassini, P. eds. (2021) : *La pittura murale Antiqua: méthodes et apports d'une approche technique*, Roma.
- Cancela, M. L. (1982) : "Capiteles romanos procedentes de Bilbilis", en: VV.AA. 1982, 47-52
- Cánovas, A. y Guiral, C. (2007) : "Las Musas de Gades (Cádiz, España)", en: AIPMA 2004, 487-490.
- CAPA (2018) : *II Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés, Zaragoza, 9-10 noviembre 2017*, Zaragoza.
- CAPA (2020) : *III Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés, Zaragoza, 14-15 noviembre 2019*, Zaragoza.
- CNAP (2018) : *I Congreso Nacional de Arqueología Profesional, Zaragoza, 4-6 abril 2017*, Zaragoza.
- Carandini, A. y Settis, S. (1979) : *Schiavi e padroni nell'Etruria romana: la Villa di Settefinestre dallo scavo alla mostra*, Bari.
- Carrive, M. (2017) : *Remployer, recycler, restaurer: les autres vies des enduits peints*, Roma.
- Castillo, G. (2020) : "Metodología para la documentación de conjuntos pictóricos de época romana. Desarrollo y aplicación en la villa romana de Portmán", en: Cutillas et al. 2020, 100-123.
- Cebolla, J. L y Royo, J. I. (2006) : "Bilbilis I: una nueva ciudad celtibérica bajo el casco histórico de Calatayud", en: Burillo 2006, 281-290.

- Cerrato, E. J., Cosano, D., Dolores, R., Jiménez-Sanchidrián, C. y Ruiz, R. (2020) : "A multi-analytical study of a wall painting in the Satyr domus in Córdoba, Spain", *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 232, 118148.
- Cerrato, E. J., Íñiguez, L., Cosano, D., Guiral, C. y Ruiz, R. (2021) : "Multi-analytical identification of a painting workshop at the Roman archaeological site of Bilbilis (Saragossa, Spain)", *Journal of Archaeological Science: Reports*, 38, 103108.
- Cesaretti, C. y Ravara Montebelli, C. (2004) : "Il tema decorativo dei 'picoli animali su elementi vegetali'", *Ocnus*, 12, 63-76.
- Cesaretti, C. y Ravara Montebelli, C. (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: AIPMA 2004, 327-330.
- Cirallo, A. y De Carolis E. dirs. (1999) : *Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell-antica Pompei*, Milán.
- Cisneros, M. y Lapuente, M. P. (1992) : "El análisis petrológico de los morteros y su interés arqueológico", en: Jiménez Salvador 1992, 75-80.
- Clarke, J. R. (2010) : "Model-book, outline-book, figure-book: new observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting", en: AIPMA 2010, 203-214.
- Clyti-Bayle, C. (1990) : "Peintures murales romaines inédites de Gironde", *Revue 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*, Bari.
- Collignon, M. 1877-1919: "Cupido", en: Daremberg y Saglio 1877-1919, 1595-1611.
- Colombo, L. (1995) : *I colori degli antichi (Arte e Restauro)*, Roma.
- Coutelas, A. (2003) : *Pétraarchéologie du mortier de chaux gallo-romain. Essai de reconstitution et d'interprétation des chaînes opératoires: du matériau au métier Antique*. Université Paris I – Pantheon-Sorbonne U.F.R. Histoire de l'Art et Archeologie, These de Doctorat.
- Coutelas, A. (2006) : "Les couches de finition dans les supports de peintures murales en Gaule romaine", *Dossiers d'Archéologie*, 318, 80-81.
- Coutelas, A. (2007) : "Les mortiers de support des peintures murales de Gaule romaine: première synthèse", en: AIPMA 2004, 505-507.
- Coutelas, A. (2011) : "The selection and use of lime mortars on the building sites of Roman Gaul", en: Ringbom y Hohlfelder 2011, 139-151.
- Coutelas, A. (2021) : "Le mortier de chaux dans la peinture murale gallo-romaine: L'apport des analyses à la compréhension d'un patrimoine technique ancien", en: Cavalieri y Tomassini 2021, 149-160.
- Coutelas, A., Büttner, S., Oberlin, C., Palazzo-Bertholon, B., Prigent D. y Sumera F. (2009) : *Le mortier de chaux*, Paris.
- Cuní, J., Cuní, P., Eisen, B., Savizkyc, R. y Bové, J. (2012) : "Characterization of the binding medium used in Roman encaustic paintings on wall and wood", *Analytical Methods*, 4(3), 659-669.
- Cutillas, B., González, O. y Fernández Díaz, A. eds. (2020) : *Nuevas aportaciones a la arqueología murciana: del trabajo de campo al entorno virtual y la puesta en valor*, Murcia.
- Daremberg, C. y Saglio, E. eds. (1877-1919) : *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris.
- Darmon, J. P. (1985) : "La fonction du décor domestique romain: réflexions sur les aperçus de Karl Scheffold", en: AFPMA 1985, 137-140.
- 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*, Aosta.
- De Franciscis, A., Scheffold, K., Laidlaw, A., Strocka, V. M., Pappalardo, U., Cerulli Irelli, G., Simon, E., Peters, W. J. TH., De Caro, S., Zevi, F. y Aoyagi, M. (1991) : *La Pittura di Pompei*, Milán.
- De la Bandera, M. L. y Chaves, F. eds. (1994) : *Métodos analíticos y su aplicación a la Arqueología*, Écija.
- De Mol, J. H. A. C. (1991) : "Some Remarks on Proportions in Fourth Style Wall-Paintings in Pompeii", en: AIPMA 1991, 159-163.
- De Villefosse, H. (1877-1919) : "Pes", en: Daremberg y Saglio 1877-1919, 419-421.
- De Vos, M. (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.
- De Vos, M. (1982) : "Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti", *Mitteilungen. Des deutschen archaologischen instituts roemische abteilung*, 89, 315-352.

- De Vos, M. (1990) : "Casa del Citarista (I 4, 5-25)", en: PPM I, 117-177.
- De Vos, M. (1991) : "Casa di D Octavius Quartio", en: PPM II, 42-111.
- 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: AIPMA 1982, 1-32.
- Del Real, 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: AIPMA 1987, 167-180.
- Delamare, F. (1982) : "L'étude colorimétrique et physico-chimique des couches picturales murales: problèmes et méthodes", *Revue d'Archéométrie*, 6, 61-71.
- Delamare, F. (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.
- Delamare, F. (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.
- Delamare, F. (1984) : "Analyse des couches picturales". *Histoire et archéologie, Les Dossiers*, 89, 90-92.
- Delamare, F. (1987a) : "Les pigments à base d'oxydes de fer et leur utilisation en peinture pariétale et murale", en: Delamare et al. 1987, 333-344.
- Delamare, F. (1987b) : "Les terres vertes et leur utilisation en peinture murale romaine", en: Delamare 1987 et al., 345-373.
- Delamare, F. (1987c) : "Vision et mesure de la couleur", en: Delamare et al. 1987, 195-222.
- Delamare, F. (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
- Delamare, F. (1998) : "Le bleu égyptien, essai de bibliographie critique", en: Colinart y Menu 1998, 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. 1990, 103-116.
- Delamare, F.; Hackens, T. y Helly, B. eds. (1987) : *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Ravello.
- Donati, A. dir. (1998) : *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milán.
- Dubois-Pelerin, E. (2008) : *Le luxe privé à rome et en Italie au Ier siècle après J. C.*, Nápoles.
- Dupré i Raventós, X. y Remolá, J. eds. (2000) : *Sordes urbis: la eliminación de residuos en la ciudad romana. Actas de la reunión, Roma, 15-16 noviembre 1996*, Roma.
- Duval, P. M. ed. (1973) : *Hautes Études du Monde Gréco-Romain: Recherches d'Archéologie Celtique et Gallo-Romaine*, París, Génova.
- Eristov, H. (1979) : "Corpus des faux-marbres peints à Pompéi", *Mélanges de l'école française de Rome*, 91-2, 693-771
- Eristov, H. (1987a) : "Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés. A propos du Recueil Milliet", *Revue Archéologique*, 1, 109-123.
- Eristov, H. (1987b) : "Peintures murales provinciales d'époque flavienne", en: AIPMA 1987, 45-55.
- Esposito, D. 2014: *La pittura di Ercolano*, Roma.
- Falzone, S. (2007) : *Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi*, Roma.
- Falzone, S. ed. (2004) : *Scavi di Ostia. Le pitture delle Insulae (180-250 circa d.C.)*, Roma.
- Feller, R. L. ed. (1986) : *Artists Pigments*, Cambridge.
- Fernández Díaz, A. (2008) : *La pintura mural romana de Carthago Noua. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Murcia.
- Fernández Díaz, A. (2010) : "La pintura", en: León-Castro 2010.
- Fernández Díaz, A. y Castillo, G. eds. (2020) : *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*, Murcia.
- Fernández Díaz, A. y Cebrían, R. (2020) : "El II y III estilo pompeyano de Segrobriga: análisis del material pictórico procedente del relleno constructivo del anfiteatro 2020", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 153-175.
- Fernández Díaz, A. y Suárez, L. (2014) : "La representación del Rapto de Ganimedes en la habitación 3 de la domus d'Avinyó (Barcelona): un unicum en la pintura provincial romana", *Quarhis*, 10, 164-181.
- Fernández Díaz, A., Castillo, G. y Flores M. (2020) : "Hispania Pictura: una base de datos en abierto", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 353-360.

- Fernández Díaz, A., Bragantini, I., Noguera, J. M.; Madrid, M. J. y Martínez, I. (2018) : "Apolo y las Musas de Carghago Nova", en: AIPMA 2018, 655-672.
- Frizot, M. (1975) : *Mortiers et enduits peints antique. Étude technique et archéologique*, Dijón.
- Frizot, M. (1982) : "L'analyse de pigments de peintures murales antiques. État de la question et bibliographie", *Revue d'Archéométrie*, 6, 47-61.
- Fuchs, M. (1987) : "La peinture murale sous les Sévères", en: AIPMA 1987, 67-77.
- Fuchs, M. (1989) : "Peintures romaines dans les collections suisses", *Bulletin de Liaison*, 9, 1-116.
- Fuchs, M. (2007) : "Pigments et pierres alpines pour revêtements romains", en: Daudry 2007, 259-266.
- 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.
- García-Entero, V. (2005) : *Los balnea domésticos -ámbito rural y urbano- en la Hispania Romana*, Madrid.
- García Ramírez, S., Garbajosa, I. y Trujillo, E. (1986) : "Pintura mural romana de 'La Clínica' (Calahorra)", en: *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, Logroño, 2-4 octubre 1985, Logroño, 173-182.
- García Villalba, C. y Sáenz, C. (2015) : "Municipium Augusta Bilbilis ¿Paradigma de la crisis de la ciudad julio-claudia?", en: Brassous y Quevedo 2015, 221-236.
- Gasparri, C. (1986) : "Bacchus", en: LIMC III, 540-566.
- Goulaki-Voutira, A. (1992) : "Nike. Klassische Zeit", en: LIMC VI, 859-881.
- Grissom, C. (1986) : "Artists' Pigments", en: Feller 1986, 141-167.
- Groetembriil, S. (2021) : "Les décors à champ vert en Gaule : état de la recherche et apport des analyses", en: Cavaliere y Tomassini 2021, 161-171.
- Groetembriil, S., Guiral, C. e Íñiguez, L. (2018) : "Un yacimiento con pinturas romanas: ¡Qué no cunda el pánico! Técnicas de recuperación de la pintura mural romana", en: CNAP 2018, 525-529.
- 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. 1990, 245-254.
- Guiral, C. (1994) : "Técnicas analíticas aplicadas a la pintura mural romana", *A distancia*, 1, 43-50.
- Guiral, C. (2000) : "Aspectos técnicos de la pintura mural romana: breves consideraciones", *La Mantería. Revista de la Escuela Taller*, 2, 62-70.
- Guiral, C. (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, C. (2014) : "La decoración pintada en la Hispania romana: artesanos y talleres", en: Bustamante y Bernal 2014, 105-125.
- Guiral, C. (2018) : "Cubicula y triclinia pintados en Hispania: articulación del espacio, sistemas decorativos e iconografía", en AIPMA 2018, 621-638.
- Guiral C. (2020) : "La decoración pictórica de la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona): la caracterización de una oficina pictores", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 51-66.
- Guiral, C. e Íñiguez, L. (2012) : "Alta et versicolor Bilbilis", *Salduie*, 11-12, 275-298.
- Guiral, C. e Íñiguez, L. (2020a) : "El cinabrio en la pintura romana de Hispania", en: Zarzalejos et al. 2020, 337-372.
- Guiral, C. e Íñiguez, L. (2020b) : "Reutilización y reciclaje de pinturas romanas en la zona noreste de Hispania", en: Mateos y Morán 2020, 239-248.
- Guiral, C. y Martín-Bueno, M. (1996) : *BILBILIS I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*, Zaragoza.
- Guiral, C. y Mostalac, A. (1993) : "Influencias itálicas en los programas decorativos de cubícula y triclinia de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I. Prehistoria y Arqueología*, 6, 365-392.
- Guiral, C. (1994a) : "Pictores et albarii en el mundo romano", en: VV.AA. 1994, 137-158.
- Guiral, C. (1994b) : "Técnicas analíticas aplicadas al estudio de la pintura romana", en: De la Bandera y Chaves 1994, 91-117.
- Guiral, C. y San Nicolás, M. P. (1998) : *La pintura y el mosaico romanos en Hispania*, Madrid.
- Guiral, C., Íñiguez, L. y Mostalac, A. (2019) : "La domus de la calle Añón de Caesar Augusta (Zaragoza) y el programa decorativo del triclinium", *Lucentvm*, XXXVIII, 215-241.
- Guiral, C., Mostalac, A. y Cisneros, M. (1986) : "Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 5, 259-288.

- Guiral, C., Íñiguez, L., Martín-Bueno, M. y Sáenz, C. (2021) : "Le décor architectonique-décorative en stuc de la Domus 1 (Insula I) de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)", en: *Pictor* 9, 235-249.
- Guiral, C., Íñiguez, L., Sáenz, C. y Martín-Bueno, M. (2018a) : "La decoración arquitectónico-decorativa realizada en estuco del patio porticado de la Domus 1 (Insula I) de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)", en: *CAPA* 2018, 301-307.
- Guiral, C., Íñiguez, L., Sáenz, C. y Martín-Bueno, M. (2018b) : "El segundo estilo en la Casa del Larario de Bilbilis (Zaragoza, España)", en: *AIPMA* 2018, 685-692.
- Guiral, C., Íñiguez, L., Sáenz, C. y Martín-Bueno, M. (2020) : "Un atelier de peintres d'époque tardo-républicaine à Bilbilis (Calatayud, Espagne)", en: *Pictor* 8, 231-244.
- Guiral, C., Coutelas, A., Íñiguez, L.; Muñoz, V.; Puerta, C. y Romero, R. (en prensa) : "Las pinturas de la domus de Can Cruzate de Iluro (Mataró, Barcelona). Estudio técnico y decorativo", *Pyrenae*.
- Hathaway, N. y Spühler, A. (2018) : "Les motifs dans les inter-panneaux des peintres murals romaines découvertes sur le terroir suisse", en: *AIPMA* 2018, 847-855.
- Helly, B. (1980) : "Etude préliminaire sur les peintures murals gallo-romaines de Lyon", en: *AFPMA* 1980, 5-26.
- Hoffmann, A. (1994) : "Casa del Fauno (VI 12, 2)", en: *PPM* V, 80-157.
- Íñiguez, L. (2014) : "Las musas en Bilbilis", en: *AIPMA* 2014, 621-624.
- Íñiguez, L. (2020) : "Novedades en el estudio de la pintura romana del cuadrante nororiental de la península ibérica", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 35-50.
- Íñiguez, L. y Rodríguez, P. (2020) : "Programas pictóricos en el yacimiento de El Pueyo (Belchite, Zaragoza)", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 85-93.
- Íñiguez, L., Guiral, C., Sáenz, C. y Martín-Bueno, M. (2020) : "La decoración pictórica y en estuco de la Domus 1 (Insula I) de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)", en: *CAPA* 2020, 207-215
- 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 febrero 1989*, Valencia.
- Jorge-Villar, S. y Edwards, H. G. M. (2005) : "An extensive colour palette in Roman villas in Burgos, Northern Spain: a Raman spectroscopic analysis", *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 382, 283-289.
- Jorge-Villar, S., Rodríguez Temiño, I., Edwards, H. G. M., Jiménez, A., Ruiz, J. I. y Miralles, I. (2017) : "The Servilia tomb: an architecturally and pictorially important Roman building", *Archaeological and Anthropological Sciences*, 10(5), 1207-1223
- Kenner, H. (1972) : "Wandmalereien aus AA/15", en: *Vetters y Piccottini* 1972, 209-281.
- Kenner, H. (1973) : "Wandmalereien aus T/H", en: *Vetters y Piccottini* 1973, 143-180.
- Kenner, H. (1976) : "Römische Fresken vom Magdalensberg", *Antike Welt*, 4, 21-27.
- Kenner, H. (1985) : *Die römischen Wandmalereien des Magdalensberges*, Klagenfurt.
- La Rocca, E. y De Vos, M. y A. (1976) : *Guida archeologica di Pompei*, Milán.
- Lancha, J. (1994) : "Les muses dans l'Occident romain à l'exception de sarcophages", en: *LIMC* VII, 1013-1030.
- Le Bot, A. y Bodolec, M. J. (1984) : "Rhône-Alpes. Vers une typologie regionale", *Historie et Archéologie. Les Dossiers*, 89, 35-40.
- León-Castro, P. coord. (2010) : *Arte romano de la Bética. Mosaico, pintura y manufacturas*, Sevilla.
- LIMC (1981-1999) : Ackermann, H. C. y Gisler, J. R. eds. : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-Munich.
- Ling, R. (1985) : *Romano-British Wall Painting*, Aylesbury.
- Ling, R. (1991) : *Roman Painting*, Cambridge.
- Ling, R. y L. (2005) : *The Insula of the Menander at Pompeii. Volume II: the decorations*, Oxford.
- Lluveras-Tenorio, A., Spepi, A., Pieraccioni, M., Legnaioli, S., Lorenzetti, G., Palleschi, V., Vendrell, M., Colombini, M.P., Tinè, M.R., Duce, C. y Bonaduce, I. (2019) : "A multianalytical characterization of artists' carbon ased black pigments", *Journal of Thermal Anal Calor*, 138, 3287-3299.

- Lope, J. (2007) : "La pintura mural romana en Bilbilis: el II estilo en las viviendas del Barrio de las Termas (Calatayud, Zaragoza)", en: AIPMA 2004, 185-192.
- Lope, J. y Martín-Bueno, M. (2009) : "La pintura en el ámbito doméstico de Bilbilis", en: VV.AA. 2009, 280-296.
- Lugli, G. (1957) : *La tecnica edilizia romana*, Roma.
- Madurga, L. e Íñiguez, L. (2018) : "Nuevos datos para la investigación sobre la pintura mural romana de etapa augústea procedentes de la Arqueología de urgencia", en CNAP 2018, 509-513.
- Mancinelli, M. L. ed. (2001-2006) : *Dizionario della pittura parietale romana*, Roma.
- Marchese, B., Marino, O., Paoli, S. y Vallario, P. (1999a) : "Terre colorate", en: Cirallo y De Carolis 1999, 236-237.
- Marchese, B., Marino, O., Paoli, S. y Vallario, P. 1999b: "Intonaco, late e calci", en: Cirallo y De Carolis 1999, 238-239.
- Marco, F., Sopeña, G. y Pina, F. coords. (2012) : *Aragón antiguo: fuentes para su estudio*, Zaragoza.
- Mateos, P. y Morán, C. J. eds. (2020) : *Exemplum et Spolia La reutilización arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas*, Mérida.
- Martín-Bueno, M. (1975) : *Bilbilis. Estudio Histórico-Arqueológico*, Zaragoza.
- Martín-Bueno, M. y Sáenz, C. (2001-2002) : "La Insula I de Bilbilis (Calatayud- Zaragoza)", *Salduie*, 2, 127-158.
- Martín-Bueno, M. y Sáenz, C. (2003) : "La Insula I de Bilbilis: la Domus 2 y 3", *Salduie*, 3, 355-362.
- Martín-Bueno, M., Lope, J. y Sáenz, C. (2007) : "La Domus 2 del Barrio de las Termas de Bilbilis: la decoración del II estilo pompeyano", en: Perrier 2007, 235-271.
- Martín-Bueno, M., Sáenz, C. y Sevilla, A. (2007) : "Barrio de las Termas (Insula I). Bilbilis (Calatayud-Zaragoza). Campaña 2007", *Salduie*, 7, 249-257.
- Martín-Bueno, M., Sáenz, C. y Uribe, P. (2004) : "Excavaciones arqueológicas en Bilbilis (Calatayud-Zaragoza): Informe preliminar de la campaña de 2003", *Salduie*, 4, 473-487.
- Martín-Bueno, M., Sáenz, C. y Uribe, P. (2005) : "Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud-Zaragoza): informe preliminar de la XXXIII campaña de excavaciones (2004)", *Salduie*, 5, 343-354.
- Martín-Bueno, M., Sáenz, C. y Uribe, P. (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, C. y Uribe, P. (2007) : "Baños y letrinas en el mundo romano: el caso del balenum de la Domus 1 del barrio de las termas de Bilbilis", *Zephyrus*, 60, 221-239.
- Martínez Peris, I., Velasco, V., Madrid, M.J., Noguera, J.M., Bragantini, I. y Fernández Díaz, A. (2020) : "El Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena): registro y conservación de la pintura mural romana", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 379-397.
- Mauri, A. ed. (1950) : *Pompeiana. Raccolta di studi per il 2º Centenario degli Scavi di Pompei*, Nápoles.
- Meyer-Graft, R. (1993) : "Technique des peintures murales romaines", en: VV.AA. 1993, 273-283.
- Molist, N. y Sánchez, E. coord. (1991) : *Fortificacions: la problemática de l'ibèric ple: (segles IV-III a.C.). Simposi internacional d'Arqueologia ibèrica, Manresa, 6-8 desembre 1990*, Manresa.
- Moormann, E. (1997a) : "Le Muse a casa", en: AIPMA 1997, 97-102.
- Moormann, E. (1997b) : "L'íconografia delle pitture parietali antiche: fonte di conoscenza per la cultura antica o pura decorazione?", en: AIPMA 1997, 305-306.
- Mora, P. (1967) : "Proposte sulla técnica della pittura murale romana", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 63-84.
- Mora, P. y L. y Philippot, P. (1984) : *Conservation of wall paintings*, Londres, Boston.
- 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*, Roma.
- Mostalac, A. (1996) : "La pintura romana en España. Propuesta cronológica del Tercer Estilo", *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 2, 11-27.
- Mostalac, A. y Beltrán, M. (1994) : *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). II, Estratigrafía, pinturas y cornisa de la "Casa de los delfines"*, Zaragoza.
- Mostalac, A. y Guiral, C. (1987) : "La pintura romana de Caesaraugusta: Estado actual de las investigaciones", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 6, 181-196.
- Mostalac, A. y Guiral, C. (1990) : "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la Península Ibérica", *Itálica*, 18, 155-173.

- Mostalac, A. y Giral, C. (1992) : "Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)", *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 2, 123-153.
- Navarre, O. (1877-1919) : "Musae", en: Daremberg y Saglio 1877-1919, 2059-2070.
- Nieto, F. J. (1979-80) : "Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias", *Ampurias*, 41-42, 279-341.
- Olmos, P. (2006) : "La preparación de la pintura mural en el mundo romano", *Ex Novo. Revista d'Història i Humanitats*, 3, 23-40.
- Omarini, S. (2012) : *Encausto. Storia, Tecnica e Ricerche*, Florencia.
- Oronich, L. e Íñiguez, L. (2011) : "Estudio y restauración de un conjunto pictórico procedente de Bilbilis", en: VV.AA. 2011, 385-402.
- Pagano, M. (1983) : "L'edificio dell'agro Murecine a Pompei", *Rendiconti della accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, 58, 325-61.
- Panofsky, E. (2012) : *Estudios sobre iconología*, Madrid.
- Parise Badoni, F. (1990) : "Casa de Paquius Proculus o di Cupius Pansa (I.7.1)", en: PPM I, 483-552.
- Payne, E. y Booms, D. (2014) : "Analysis of pigments palettes as evidence for room status in Nero's Golden House", *Technical Research Bulletin. The British Museum*, 8, 117-126.
- 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*, Roma.
- Perrin, Y. (1982) : "Être mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la *Domus Aurea* de Neron", *Dialogues d'histoire ancienne*, 8, 303-338.
- Pictor 6 : Boislève, J., Dardenay, A. et Monier, F., dir., (2017) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques. Actes du 28e colloque de l'AFPMA, Paris, 20-21 novembre 2015*, Burdeos.
- Pictor 7 : Boislève, J., Dardenay, A. et Monier, F., dir., (2018) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques. Actes du 29e colloque de l'AFPMA, Louvres, 18-19 novembre 2016*, Burdeos.
- Pictor 8 : Boislève, J. y Monier, F. dir. : *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques, Actes du 30e Colloque de l'AFPMA, Arles, 24-25 novembre 2017*, Burdeos.
- Pictor 9 : Boislève, J., Carrive, M. et Monier, F. dir. (2021) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine, Études toichographologiques, Actes du 31e colloque de l'AFPMA, Troyes, 23-24 novembre 2018*, Burdeos.
- PPM (1990-2003) : Pugliese, G. dir. : *Pompei. Pitture e Mosaici I-X*, Roma.
- Ramallo, S. ed. (2004) : *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional, Cartagena, 8-10 Octubre 2003*, Murcia.
- Rancoule, G. y Sabrié, M. y R. (1985) : « Un bâtiment gallo-romain avec revêtements muraux peints (Cité de Carcassonne, Aude) », *Bulletin de la société d'Études Scientifiques de l'Aude*, LXXXV, 59-65.
- Reinach, A. (1970) : *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Roma.
- Reinach, A. (1985) : *Textes grecs et latins relatifs a l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris.
- Remolá, J. (2000) : "Sobre la interpretación arqueológica de los vertederos", en: Dupré i Raventós y Remolá 2000, 107-121. Riemenschneider, U. (1986) : *Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils*, Fráncfort del Meno.
- Ringbom, A. y Hohlfelder, R. L. eds. (2011) : *Building Roma aeterna: current research on Roman mortar and concrete. Proceedings of the conference, March 27-29, 2008*, Helsinki.
- Rivet, L. ed. (1997) : *Actes du congrès du Mans, 8-11 mai 1997*, Le Mans.
- Romizzi, L. (2006) : *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociológica ed iconológica*, Nápoles.
- Rogić, D. (2018) : "Some examples of wall paintings from Sirmium", en: AIPMA 2018, 905-912.
- Ruiz De Elvira, A. (1988) : *Mitología Clásica*, Madrid.
- Sabrié, R. (1980) : "La fouille des enduits peints", en: AFPMA 1980, 53-63.
- Sabrié, M. y R. (1985) : "Décorations murales de Nîmes romaine", *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 18, 289-318.

- Sabrié, M. y R. (1990) : "Ruscino (Château-Rousillon, Pyrénées-Orientales): étude préliminaire", en: AFPMA 1990, 27-34.
- 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*, Paris.
- Sáenz, C. y Martín-Bueno, M. (2004) : "Los programas arquitectónicos de época julio-claudia de Bilbilis", en: Ramallo 2004, 257-273.
- Sáenz, C.; Martín-Bueno, M. y García Francés, E. (2018) : *Bilbilis desde la Tardoantigüedad hasta el Medievo*, Zaragoza.
- Sáenz, C., Martín-Bueno, M. y Lope, J. (2010) : "Novedades sobre la pintura mural romana en Bilbilis (Calatayud-Zaragoza-España)", en: AIPMA 2010, 441-452.
- Salvadori, M., Scagliarini Corlàita, D., Coralini, A., Didonè, A., Helg, R., Malgieri, A. y Salvo, G. (2014) : *TECT. Un progetto per la conoscenza della pittura parietale romana nell'Italia settentrionale*, Padua.
- Sampaolo, V. (1996a) : "Casa di M. Gavius Rufus (VII 2, 16-17)", en: PPM VI, 530-585.
- Sampaolo, V. (1996b) : "Casa di M. Spurius Mesor (VII 3, 29)", en: PPM VI, 902-942.
- Santoro, S. (2007) : "Intorno a una parete verde al Museo di Trier: alcune riflessioni sulla monocromía nella pittura romana", en: AIPMA 2004, 153-163.
- Scagliarini Corlàita, D. (1974-1976) : "Spazio e decorazione nella pittura pompeiana", *Palladio*, 23-35, 3-44.
- Scagliarini Corlàita, D. (1995) : "Pittori e botteghe: status quaestionis", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 291-298.
- Schefold, K. (1962) : *Vergessenes Pompeji: unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge*, Berna.
- Schefold, K. (1963) : "Le choix de la couleur dans l'art antique", *Palette*, 13, 3-19.
- 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. 1988, 107-117.
- Sillières, P. dir. (2005) : *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*, Burdeos.
- Simon, E. (1984) : "Apollo", en: LIMC II, 362- 446.
- Stuvers, R. (1969) : *Le putto dans l'art romain*, Bruselas.
- Terrapon, V. y Béarat, H. (2010) : "A study of cinnabar blackening: new approach and treatment perspective", en: *7th International Conference on Science and Technology in Archaeology and Conservation, october, 2010*, Petra.
- Thomas, R. (1984) : "Allemagne, Autriche, Hongrie". *Histoire et Archéologie, Les Dossiers*, 89, 45-53.
- Thomas, R. (1995) : *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*, Maguncia.
- Tomás, J. (2020) : "Textos, fuentes y testimonios teóricos sobre la técnica, pigmentos y morteros de la pintura mural romana", en: Fernández Díaz y Castillo 2020, 275-282.
- Tran-Tam-Tinh, V. (1974) : *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie), du muse du Louvre*, Paris.
- Tuffreau-Libre, M. y Barbet, A. (1997) : "Le pots à couleurs dans l'antiquité romaine", en: Rivet 1997, 399-405.
- Tuffreau-Libre, M., Brunie, I. Y Daré, S. (2013) : "Peinture et perspective à Pompei, un ensemble d'objets liés au travail pictural (I 16, 2.3.4)", *Rivista di Studi Pompeiani* 24, 53-70.
- Ullrich, D. (1987) : "Egyptian Blue and Green Frit: Characterization, History and Occurrence, Synthesis", en: Delamare et al. 1987, 323-332.
- Uribe, P. (2004) : "Arquitectura doméstica en Bilbilis: La Domus I", *Salduie*, 4, 191-220.
- Uribe, P. (2008) : *La edilicia doméstica romana en el Nordeste de la Peninsula Ibérica (ss. I a.C. - III d.C.)*, Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza.
- Uribe, P. (2009) : "Los fenómenos de imitación en las viviendas urbanas romanas en el Nordeste de la Peninsula Ibérica", *Espacio, tiempo y forma. Serie II. Historia Antigua*, 22, 71-81.
- Uribe, P. (2015) : *Arquitectura doméstica urbana romana en el valle medio del Ebro (siglos II a.C.-III d.C.)*, Burdeos.
- Varone, A. (1995) : "L'organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori: le evidenze dal recenté scavo pompeiano lungo Via dell'Abbondanza", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 124-139.

- Varone, A. y Béarat, H. (1997) : "Pittori romani al lavoro. Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza (reg. IX ins. 12)", en: Béarat *et al.* 1997, 199-214.
- Vergnueux, R. y Delevoie, C. eds. (2008) : *Virtual retrospect 2007. Actes du colloque, Pessac, 14-16 novembre 2007*, Burdeos.
- Vetters, H. y Piccottini, G. eds. (1972) : *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1969 bis 1972*, Klagenfurt.
- Vetters, H. y Piccottini, G. eds. (1973) : *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1973 bis 1974*, Klagenfurt.
- Vollkommer, R. (1997) : "Victoria", en: LIMC VIII, 237-239.
- VV.AA. (1961) : *Atti del VII Congresso Internazionale de Archeologia Classica, Roma-Naples, 1959*, Roma.
- Von Blanckenhagen, P. H. (1968) : "Daedalus and Icarus on Pompeian walls", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 75, 106-145.
- VV.AA. (1982) : *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Badajoz.
- VV.AA. (1983) : *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas, Calatayud, 1982*, Calatayud.
- VV.AA. (1988) : *Histoire du Lyonnais. Questions diverses. Actes du 112e Congrès national des Sociétés savantes, Lyon, 1987*, París.
- 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, París.
- VV.AA. (1993) : *La peinture de Poméi. Temoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J. C.*, París.
- VV.AA. (1994) : *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica*, Mérida.
- VV.AA. (2009) : *VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas, Calatayud, 28-30 abril 2006*, Calatayud.
- VV.AA. (2011) : *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas, Calatayud, diciembre 2010*, Calatayud.
- Wallace-Hadrill, A. (1994) : *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- Zarzalejos, M., Hevia, P. y Mansilla, L. coords. (2020) : *El oro rojo de la Antigüedad. Perspectivas de investigación sobre los usos y aplicaciones del cinabrio entre la Prehistoria y el fin del mundo antiguo*, Madrid.
- Zarzalejos, M., Fernández, C., Esteban, G. y Hevia, P. (2014a) : "Investigaciones en torno a la minería romana del cinabrio en el área de Almadén (Ciudad Real/España)", en: AIPMA 2014, 615-620.
- Zarzalejos, M., Guiral, C., Mansilla, L., Palero, F. J. y Esbrí, J. M. (2014b) : "Caracterización de pigmentos rojos en las pinturas de *Sisapo* (Ciudad Real, España)", en AIPMA 2014, 607-615.
- Zarzalejos, M., Fernández Ochoa, C., Hevia, P. Esteban, G. y Pina, M.R. (2019) : "The urban decline of *Sisapo* -La Bienvenida (Ciudad Real, Spain): signs and archaeological evidence", en: Andreu y Blanco-Pérez 2020, 83-100.
- Zinai, K. (2018) : "La peinture murale en Maurétanie césarienne et en Numidia (Algérie). Quelques fragments vers une synthèse", en: AIPMA 2018, 277-290.

GLOSARIO

En el glosario que exponemos, se plantean únicamente los términos referentes a pintura mural romana utilizados en este libro.

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.

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

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) y, en los últimos años, del proyecto TECT (Salvadori *et al.* 2014). 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 & Martín-Bueno 1996, 499-501), A. Mostalac (Mostalac & Beltrán 1994, 34-39; Mostalac & Guiral 1990, 157), y A. Fernández (2008, 483-491). En estas últimas publicaciones es en las que se basa el vocabulario que presentamos.

inspirado en este objeto, que puede simular ser metálico o puede 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.

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 (orla), aunque este último rasgo no es requisito indispensable (cenefa).

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 esquematizados. 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.

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.

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 1 y 3 cm.

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.

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 bicromos que le dotan de un aspecto almohadillado.

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.

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.

Zona media

Sector amplio situado entre 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 esta. Está en contacto con el techo y a menudo se corona de una cornisa de estuco.

Metodología para el estudio de la pintura mural romana: el conjunto de las musas de *Bilbilis*

est un livre numérique en libre accès contenant des annexes
et des bibliographies Zotero.

Ausonius Editions, Collection PrimaLun@ 18.

ISSN 2741-1818 ; Pessac (Université Bordeaux Montaigne)

Ce livre est imprimé en 50 exemplaires et ne peut pas être vendu.

Version html et pdf sur <https://una-editions.fr>



En este libro presentamos el análisis de uno de los conjuntos hallado en la Taberna 7 de la *Domus I (Insula I)* del yacimiento romano de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza, España) adscrito cronológicamente al 35-45 d.C. La importancia de este conjunto, conocido coloquialmente como "el conjunto de las musas" por la presencia de estas figuras en sus paneles medios, radica en el hecho de suponer uno de los de mayor calidad de *Hispania*. Pero este libro, más allá de ser un estudio sobre un conjunto pictórico, es la aplicación a un caso concreto de la metodología que utilizamos en pintura mural romana para trabajar este material y poder obtener toda la información útil desde el punto de vista arqueológico.

Dans ce livre, nous présentons une analyse de l'un des ensembles trouvés dans la Taberna 7 de la *Domus I (Insula I)* sur le site romain de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza, Espagne), chronologiquement assigné à 35-45 p.C. L'importance de cet ensemble, familièrement appelé "ensemble des muses" en raison de la présence de ces figures dans les panneaux centraux, réside dans le fait qu'il s'agit de l'un des ensembles de la plus haute qualité en Hispanie. Mais ce livre, au-delà de l'étude d'un ensemble pictural, est l'application à un cas spécifique de la méthodologie que nous utilisons dans la peinture murale romaine pour travailler avec ce matériel et obtenir toutes les informations utiles d'un point de vue archéologique.



Cet ouvrage a obtenu le soutien financier de l'Instituto Universitario de Ciencias Ambientales (IUCA) de la Universidad de Zaragoza.



Metodología para el estudio de la pintura mural romana

est un livre numérique en libre accès contenant des annexes et une bibliographie Zotero.

À retrouver sur <https://una-editions.fr>



Ausonius Éditions, Collection PrimaLun@ 16, ISSN 2741-1616, Pessac

Ne peut être vendu