

EVOLUCIÓN DE LA PINTURA MURAL ROMANA EN CARTHAGO NOVA

ALICIA FERNÁNDEZ DÍAZ

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo comprende un estudio sobre la evolución de la pintura mural romana conservada en la ciudad de *Carthago Nova*, labor en la que también nos hemos permitido incluir el programa pictórico de la *uilla* romana de Portmán debido a su enorme importancia en lo que a la decoración de los asentamientos rurales se refiere dentro del panorama peninsular¹. Al principio ignorábamos si la cantidad y calidad del material existente sería suficiente para realizar esta síntesis, pues se trataba de un tema prácticamente inédito en esta zona; sin embargo, los resultados superan con creces las expectativas iniciales, abriendo un amplio e inédito campo de posibilidades a la investigación histórica².

Desde la lectura de la tesis doctoral de L. Abad en 1975 y los trabajos de A. Mostalac y C. Guiral en estas dos últimas décadas, la pintura mural ha dejado de representar uno de los aspectos de la cultura romana más claramente marginado en la investigación científica sobre el programa decorativo-ornamental de los edificios tanto públicos como privados de la *Hispania* romana, para convertirse en uno de los más estudiados. El panorama actual en España, y concretamente, en esta zona, ha cambiado. Al estudio pormenorizado del material se suma la propuesta de una restauración del conjunto pictórico, de vital importancia si tenemos en cuenta que la aplicación científica de la pintura mural fundamentada en una orientación más moderna que la del simple estudio tradicional de antaño está indiscutiblemente liga-

¹ Este trabajo es fruto del proyecto de investigación: Los elementos integrantes de los programas decorativos de las *uillae* romanas de Hispania: escultura, pintura y mosaico (PB33-0883-C03-03), dirigido por el Prof. Sebastián F. Ramajo Asensio y financiado por la DGICYT.

² Esta síntesis es resultado de un trabajo más completo como es el de la tesis doctoral titulada *El programa pictórico de los edificios públicos y privados de Carthago Nova y su entorno*, defendida en la Universidad de Murcia en el año 2000; por tanto, partimos de un punto de referencia sólido y bien construido cuyos resultados conducen a una investigación aún mayor sobre un tema que comienza a despuntar entre el mundo científico.

da a la conservación de este patrimonio³; hecho por otra parte que viene contemplándose desde hace unos años y ha propiciado el auge de las investigaciones sobre pintura mural ya que junto con los nuevos descubrimientos se han seguido depurados criterios metodológicos alejados de las meras descripciones y referencias en las memorias de excavaciones hasta el punto de convertirse en la actualidad en una pieza con entidad propia dentro de la Arqueología⁴.

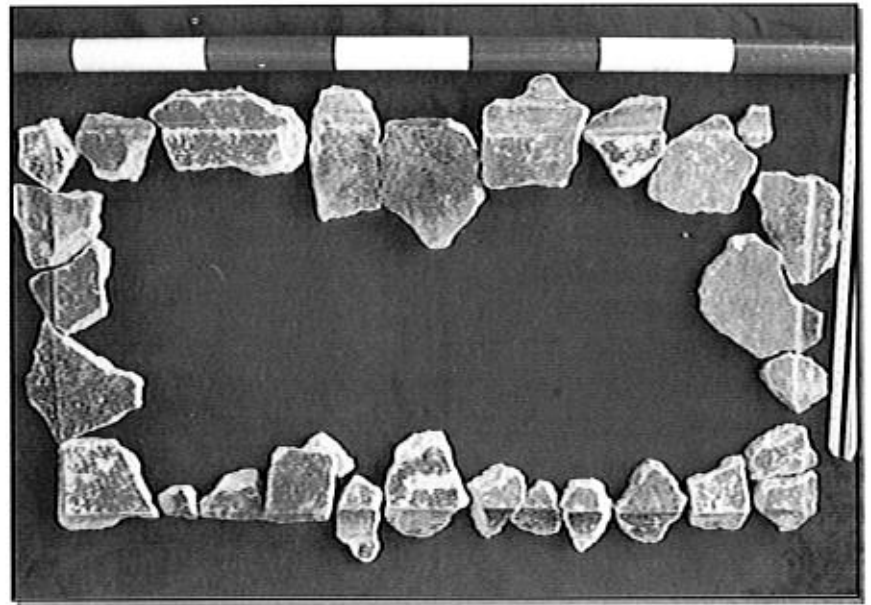
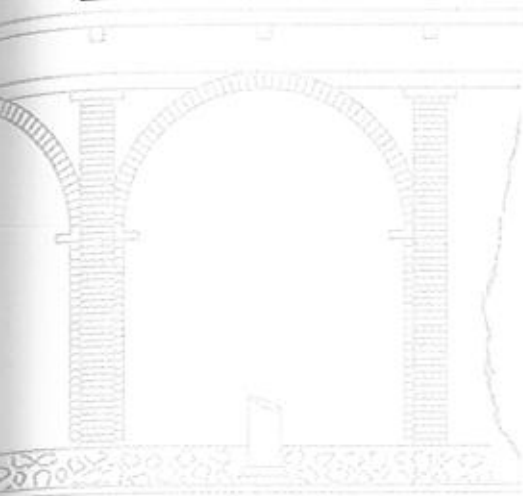
Carthago Nova fue un destacado foco de romanización, al igual que un importante puerto comercial y militar. Al mismo tiempo, su principal cometido en los últimos siglos de la República fue el de ser uno de los más beneficiosos centros de producción minera, célebre por sus numerosos y cuantiosos envíos a Roma. Los restos pictóricos del I Estilo hallados en la Plaza del Hospital, así como los del III Estilo de las calles Soledad, del Angel, Monroy y Duque entre otros, confirman el desarrollo de una ciudad activa y próspera desde finales del s. II a.C. hasta finales del s. II d.C. en que comienza a caer en declive, como podemos observar por los estratos de abandono encontrados en las excavaciones⁵. Éstas han permitido recuperar pinturas murales de una excelente calidad y factura al igual que otras de imperceptible talento en los casos en que las construcciones modernas de la ciudad no lo han impedido; recordemos que éstas han propiciado hallazgos fortuitos o muy fragmentarios y han impedido que obtengamos conjuntos completos. A lo largo de nuestra investigación hemos observado cómo son dos los momentos de mayor auge de la zona, tanto en el desarrollo urbano como en el ornamental. Las obras más importantes se llevan a cabo dentro de unos marcos políticos y económicos favorables como son el cambio de era, donde las explotaciones mineras de las sierras cercanas, pero principalmente el comercio produce grandes beneficios y en un impulso motivado por el emperador Augusto el puerto marítimo recibe la afluencia de personas y capital a la ciudad, momento en el que llegan nuevas ideas procedentes de la política exterior llevada a cabo desde Roma. La afluencia de personajes a la urbe que traen dinero e ideas hace que los ciudadanos y la propia administración de la ciudad consideren necesario reformarla a todos los niveles para conseguir una categoría mayor, contar con lo más importante de la moda romana y no quedar al margen de la esfera de la modernidad que florecía en la capital del Imperio. Aunque la llegada de personas y fondos a esta ciudad no se constata epigráficamente ni en época flavia ni en el reinado de Adriano, es decir desde finales del s. I d.C. y principios del s. II d.C., a excepción de la elite local de los *Numisii*, la presencia de enlucidos pintados no es la única señal de lujo o refinamiento para esta época en la que la pintura mural está presente en todas las habitaciones romanas y en muchos otros tipos de construcciones, sino que también lo es la elección de motivos figurados que revela el índice del status social del dueño y, a su vez, atestigua una jerarquía de las decoraciones.



³ Benoit, 1980, p. 3.

⁴ Véanse las publicaciones sobre pintura mural romana realizadas en las décadas de los años 80-90 de la mano de Antonio Mostalac Carrillo, Carmen Guiral Pelegrín y la de algunos otros investigadores en colaboración con restauradores especializados en la consolidación y restauración de restos pictóricos.

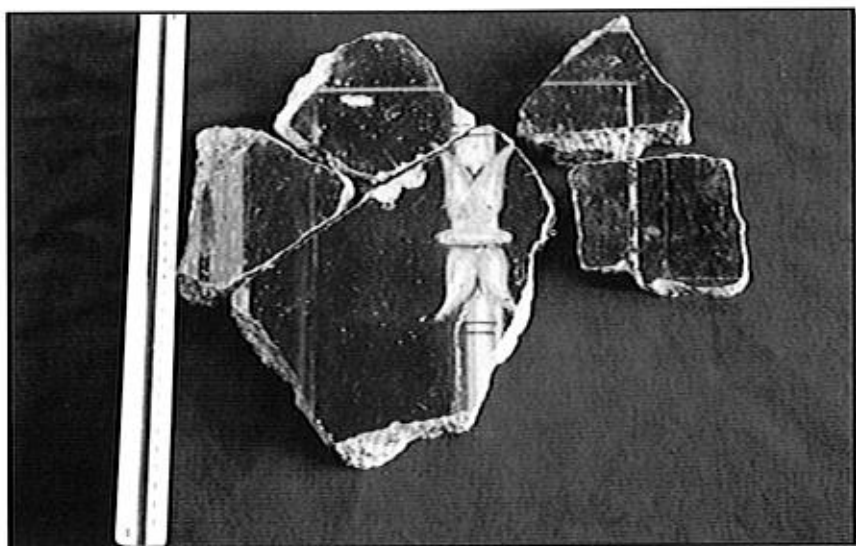
⁵ Es a partir de la mitad del s. II d.C., cuando la crisis económica comienza a aparecer en la ciudad y muchas zonas de la misma comienzan a ser abandonadas por sus habitantes, que buscan en las zonas rurales lo que no hay en la urbe.



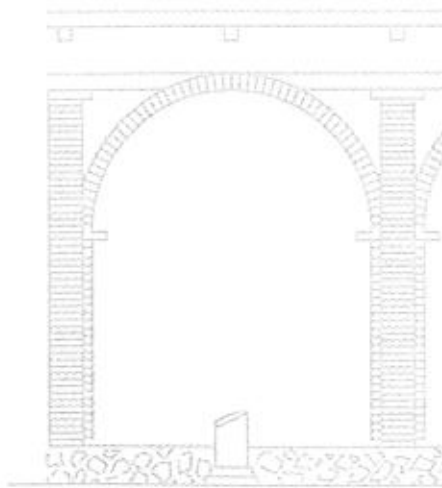
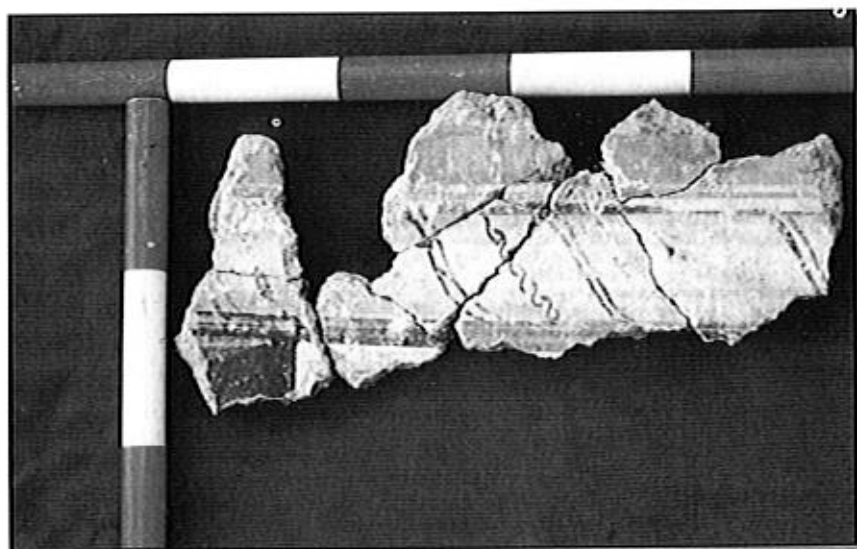
A pesar de que se trata de un material frágil y muy fragmentario, nuestro principal objetivo e interés ha sido poder hacer una interpretación lo más acertada y correcta posible tras el estudio técnico-estilístico y, a su vez, ofrecer una datación e identificación precisas ya que gracias a la presencia de una decoración que, en la mayoría de las ocasiones, es bastante característica, contamos con la información suficiente para realizar unos primeros ajustes interpretativos. Así pues, nuestra finalidad es la de sacar a la luz un gran conjunto de materiales que pueden aportar documentación nueva sobre un tema que hasta ahora no se había abordado de forma monográfica en este territorio y destacar la riqueza de *Carthago Noua* en este dominio, así como su relación con los conjuntos del resto de la Península y de las provincias del Imperio. De la misma manera, hemos querido proponer una selección diacrónica de los esquemas compositivos y comprobar así la evolución que han experimentado las decoraciones murales desde época tardo-republicana hasta finales del s. II d.C. y sus repertorios ornamentales, que como A. Mostalac afirma, *son los elementos gráficos y decorativos en los que más claramente se manifiesta esta evolución y el progreso decorativo*⁶.

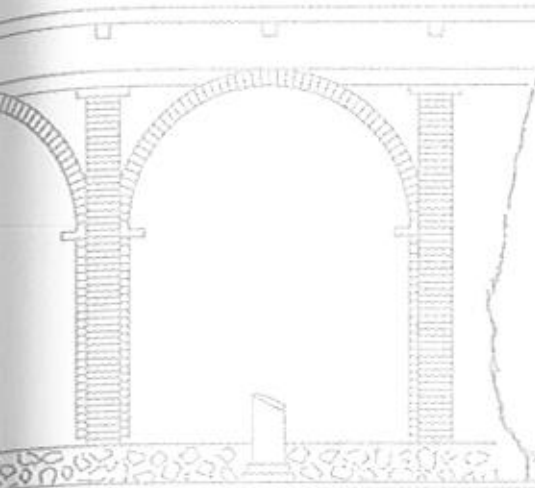
La relación entre la pintura provincial y la pompeyana es problemática en ciertos casos, pero en otros no existe tal problema. Así pues, los primeros hallazgos -en concreto, los que datamos de finales del s. I d.C. principios del s. II d.C.- muestran en todo caso la existencia de una pintura provincial en directa relación con la pintura campana pero independiente a la vez, y donde se debe poder comenzar a discernir las diferentes producciones de talleres locales que, en su día, aprendieron las técnicas y modelos de los primeros artesanos itálicos que viajaron a la Península. A este respecto, contamos con la existencia de algunos elementos y características propias de las decoraciones de *Carthago Noua*, que igualmente encon-

⁶ Mostalac, 1996, p. 13.



tramos en Yecla (Murcia), en La Alcudia (Elche) y en el Tossal de Manises (Alicante) y que pueden corresponder a un mismo taller local que trabajó en la zona. No obstante, también conservamos elementos propios que las diferencian del resto de la pintura provincial. En cuanto a su relación con la pintura mural de las ciudades campanas y romanas podemos hablar de una simultaneidad de los estilos en las provincias para un intervalo cronológico situado entre el s. II a.C. y el 50 d.C., mientras que para época posterior, el IV Estilo transmite una parte de sus temas y su vocabulario sobre los que proliferan conjuntos de una enorme variedad. En general, tras las investigaciones de los últimos años podemos comprobar la existencia de modelos decorativos comunes para todo el Imperio, teniendo en cuenta que en las provincias o en las regiones que las componían priman las variedades locales y modelos únicos que no observamos reproducidos en otros lugares del mismo ámbito geográfico, aspecto este último que ofrece un elevado grado de originalidad.





I. PRECEDENTES EN LA INVESTIGACIÓN

Hasta hace un par de décadas, eran muy pocos los testimonios arqueológicos que conservábamos sobre la pintura romana de Cartagena. La fragilidad del soporte pictórico frente al musivo además de su escasa conservación *in situ* contribuyó de forma decisiva a que los restos fuesen menos numerosos y espectaculares, a la vez que fragmentados. Debido a esta situación las referencias bibliográficas sobre hallazgos de pinturas murales en esta demarcación eran generalmente muy escuetas y no permitían todavía estudios de conjunto sobre la evolución de las técnicas pictóricas ni los estilos en este sector del *Conuentus Carthaginensis*.

Las primeras referencias sobre pintura mural con las que contamos para esta zona proceden precisamente de la ciudad de *Carthago Noua* que parece haber sido una de las primeras ciudades de España en descubrir enlucidos pintados hispano-romanos. Éstas fueron recogidas por F. Cerezuela⁷ y nos remiten a las excavaciones realizadas en la primera mitad del s. XVIII, concretamente en 1726 en el Barrio de Santa Lucía, donde según dicho autor, fueron descubiertos “algunos pedazos de enlucidos de paredes”⁸. Sin embargo, si exceptuamos esta corta mención, las noticias de mayor interés se recogían sobre todo en escritos del último cuarto del s. XIX, entre los que destacaban especialmente por su meticulosidad y la precisión de sus dibujos, los de Rada y Delgado⁹ sobre las pinturas halladas en 1868 en la calle Monroy –antigua calle del Cuerno¹⁰– conservadas actualmente en el Museo Arqueológico Nacional y que sí permiten verificar las descripciones al mismo tiempo que completar el testimonio de este autor. Asimismo, los escritos de la Catedral Vieja debidos a F. de Paula Oliver (1886) son más escuetos y sin ilustraciones. El primero de estos hallazgos se produjo gracias a las excavaciones realizadas en 1869 por Adolfo Herrera, ayudado por el Municipio de Cartagena; poco después, aconsejado por J. D. De La Rada y Delgado, los materiales se cedieron al Museo Arqueológico Nacional¹¹. Este autor, finaliza el relato diciendo que a pesar de la gran importancia de estos fragmentos tampoco se tienen noticias de otros descubrimientos paralelos en España; sin embargo, su relevancia es debida a la constatación de la importante relación de esta área con la principal potencia del Mediterráneo en la Antigüedad y a la de la existencia en *Carthago Noua* de monumentos pictóricos¹².

Por otra parte, el primer intento de realización de un estudio digno de mención que trata el tema de la pintura romana de forma global se sitúa en la primera mitad del siglo XIX. Su autor, Ceán Bermúdez, en la obra de seis volúmenes *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*¹³, recoge todos los testimonios existentes y referidos a pintura mural con los que cuenta para esta época. Por desgracia, es bastante común que gran parte de las pinturas murales citadas por Bermúdez actualmente estén desaparecidas por el paso del

⁷ Rubio Paredes, 1978.

⁸ *Passim*: “algunos pedazos de enlucidos de paredes, sobre los cuales aparecían unas pinturas de colores finísimos, y barnizadas con tanto arte que después de tantos siglos ni perdieron la viveza de sus colores, ni les ofendió las humedades de la tierra, de tantos años sepultados; sus figuras son de algunas flores y hojas verdes que imitaban mucho a las naturales, entre las cuales se encontraban algunas figuras del tamaño de un palmo, como de medio hombre y medio pescado, otras a modo de sátira, y otras como de Neptuno; y en la superficie de estas pinturas, barnizadas, unas hojitas de vidrio volador, tan unidas al mismo barniz, que naturalmente de noche, con las luces donde estaban estas pinturas aparecerían bien a la vista, por lo brillante del vidrio”.

⁹ De La Rada y Delgado, t. X, 1880, pp. 185 y ss., lám. I. *Ibidem*, 1883, p. 306, núm. 3521. El autor denomina aquí a este oficial como arqueólogo, así como menciona su viaje “arqueológico” junto a Malibrán, para contemplar estos restos pictóricos y valorar su importancia.

¹⁰ Jiménez de Cisneros, 1903, p. 129. Fernández Villamarzo, 1905, p. 46. Taracena, 1947, p. 148 y ss. Beltrán Martínez, 1952, p. 63.

¹¹ De La Rada y Delgado, 1880, p. 185. *Ibidem*, nº 1-5 y 7. Aquí hemos de matizar, que cuando De La Rada y Delgado, habla de estilo, no se está refiriendo a ningún estilo en especial, pues la división de A. Mau todavía no se había producido. Más bien podemos denominarlo como moda o tipo de revestimiento mural en general.

¹² *Ibidem*, p. 202.

¹³ Ceán Bermúdez, 1800.

tiempo y las dificultades de conservación inherentes a ellas¹⁴. Asimismo, a principios de s. XX escasean nuevas noticias sobre otros hallazgos pictóricos y las que se encuentran, aluden básicamente a los descubrimientos realizados en las reformas llevadas a cabo en la calle Gisbert cuya apertura provocó que el Cerro de la Concepción fuese atravesado de forma artificial. La mayor parte de estas noticias fueron recogidas en la década de los cuarenta por A. Beltrán¹⁵.

II. EVOLUCIÓN DEL PROGRAMA DECORATIVO PICTÓRICO DESDE EL S. II A.C. HASTA EL S. II D.C. EN EL MARCO DE LA PINTURA PROVINCIAL

Las pinturas murales, uno de los elementos más característicos como signo del deleite y confort del período romano, resultan al mismo tiempo un placer relativamente caro¹⁶ y pueden ser consideradas como un símbolo de status social, por lo tanto, socialmente deseables por un propietario que indudablemente también marca su influencia en el grado de riqueza, complejidad y elaboración. En la Península Ibérica, hasta la llegada de los romanos no hay una tradición nativa de pintura mural y en la demarcación que analizamos no es hasta el último cuarto del s. I d.C., correspondiente al período flavio, el momento en el que las gentes de las provincias ya han adquirido definitivamente los modos de la vida romana y las formas de construcción y ornamentación de los edificios a la manera romana, fenómeno que se genera en época augustea. Esta manifestación se observa en las *domus* y *uillae*, especialmente de finales del s. I d.C. y comienzos del s. II d.C., donde predominan como esquemas favoritos los campos rojos e interpaneles negros y la totalidad de las habitaciones son enlucidas. Asimismo, al igual que sucede en la metrópoli, el grado de elaboración de las pinturas varía entre las habitaciones más importantes que frecuentemente son vistas por los visitantes y en donde podemos ver las pretensiones de cultura y prestigio en la propia representación de las escenas -*triclinia*, corredores, peristilos, salas de baños-, mientras que las estancias de menor importancia no ofrecen una elaborada decoración sino que son más simples y toscas. Este fenómeno no es único en *Carthago Nova*, al contrario, lo observamos en el resto de *Hispania* así como en las provincias occidentales¹⁷.

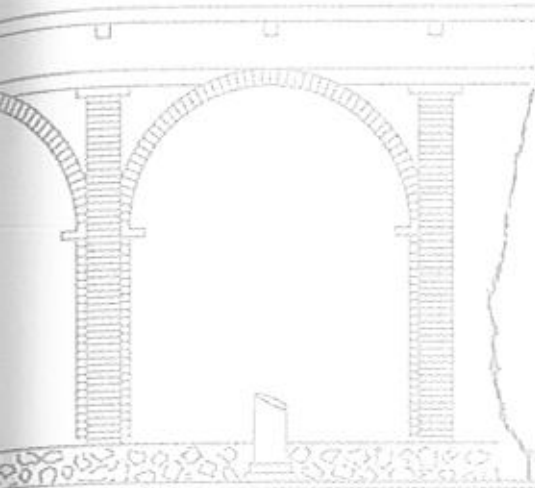
Antes de comenzar con el análisis de las pinturas, queremos resaltar la presencia de tres de los cuatro estilos pompeyanos, lo que convierte la zona en uno de los más importantes enclaves de España para la correcta investigación de los conjuntos pictóricos que se desarrollan desde época tardorepublicana hasta época bajoimperial y donde se pueden observar muchas de las características halladas en la pintura romano-campana y en el resto de la pintura provincial. A este respecto, al lado de algunos elementos de estilos anteriores como del I Estilo, donde los fragmentos se caracterizan por su inspiración de la arquitectura real o del III Estilo donde, a excepción de algún elemento arquitectónico residual las arquitecturas desaparecen para dar

¹⁴ Contamos con una anotación en la que nos narra la presencia de pintura al fresco en Cartagena representando una escena figurada donde describe los restos de un anfiteatro entre los que se descubrió un trozo de pared pintada con vivos y hermosos colores, con la figura del brazo desnudo de un hombre cuya mano agarraba a un animal y parte de la orla o banda que cerraba el cuadro. Ver Ceán Bermúdez, 1832, p. XV: "... después de bien seca, esta primera capa, les daban tres de cal y arena, y luego otras tres de cal y mármol muy molido, y acababan con el bruñido que las dejaba secas, lisas y bien preparadas para recibir los colores. De este modo de pintar solo se ha encontrado en Cartagena, no hace muchos años, un trozo de muralla que representaba el brazo desnudo de un hombre, que tenía cogido con la mano un animal, y un pedazo de la orla que había guarnecido la historia, todo pintado con vivos y hermosos colores". Estos restos deben corresponderse con las noticias que se tienen sobre restos pictóricos con decoración de luchas o juegos gladiatorios hallados próximos al anfiteatro de Cartagena.

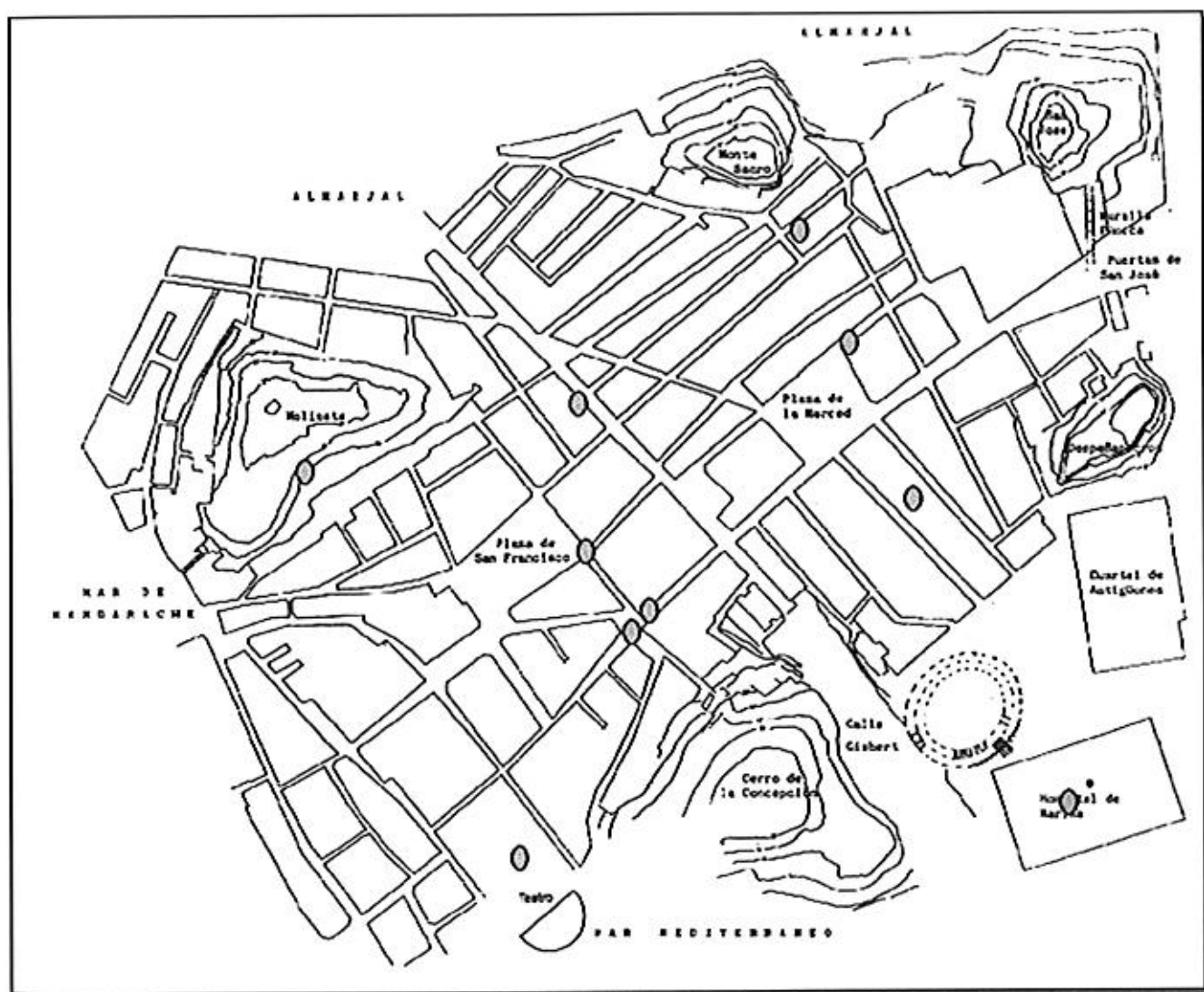
¹⁵ Beltrán, 1952, pp. 56 y 63.

¹⁶ La pintura mural es, no obstante, una forma más barata de decoración que otras.

¹⁷ Davey; Ling, 1985, pp. 46-48.



paso a motivos extremadamente ornamentales y miniaturísticos, el gran peso de esta síntesis lo constituye el último grupo correspondiente a decoraciones realizadas hacia finales del s. I d.C. y primera mitad del s. II d.C. Estas últimas presentan una cierta homogeneidad que las sitúa en la prolongación del IV Estilo pompeyano y, aun estando cercanas a modelos itálicos, presentan la impronta general de un taller que evoluciona entre el III y IV Estilo pompeyano y que alarga su repertorio para copias del estilo de las pinturas provinciales esencialmente. Con respecto a esto último, algunas de los conjuntos estudiados son de gran calidad y el uso de pigmentos y temas que requieren mucho talento hacen pensar en el lujo y lo costoso de su ejecución, como lo demuestran los cuadros de paisaje en el centro de una de las paredes de la *villa* de Portmán. Este procedimiento requiere la presencia de un pintor especializado; sin embargo, desconocemos el papel jugado por los artesanos-talleres y por la ciudad con respecto a las modas locales en materia de decoración parietal.



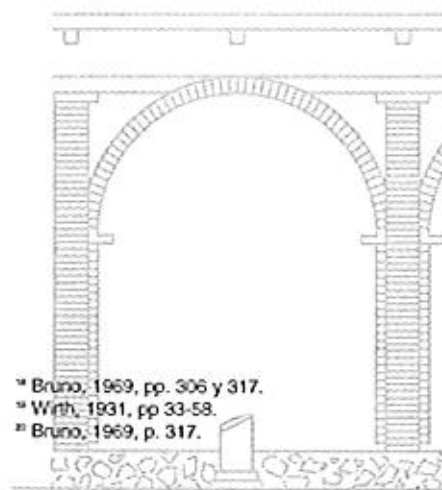
Localización de los yacimientos en la ciudad de Carthago Noua

Si hasta no hace mucho tiempo habían sido escasas las comparaciones entre la pintura de *Hispania* de los ss. I a.C. y I d.C. con la procedente de las ciudades campanas, debido principalmente a la falta de hallazgos, ahora sucede todo lo contrario. Partiendo de esta base, examinados todos los conjuntos pictóricos procedentes de *Carthago Nova* y teniendo en cuenta la división de los cuatro estilos pompeyanos, analizamos a continuación la evolución que experimenta la pintura, dentro de una clara diferenciación entre las decoraciones que muestran un sistema decorativo, repertorio ornamental y paleta de colores entre otros, claramente paralelizables con los modelos pompeyanos que llegan a través de cartones compositivos aportados por pintores de origen itálico y aquellas otras que posiblemente son ejecutadas por pintores locales que imitan los esquemas importados de la metrópoli u ofrecen nuevas creaciones.

La pintura llega a las provincias de la mano de artesanos procedentes de la metrópoli que junto a los estilos decorativos introducen las técnicas, en nuestro caso desde finales del s. II a.C. como lo demuestra la decoración de la Plaza del Hospital. Podemos decir incluso que, a excepción de este último ejemplo, el único del I Estilo, el verdadero período de implantación de la pintura mural en *Carthago Nova*, así como en el resto de *Hispania*, se produce a finales del s. I a.C., momento en que el documento pictórico ofrecido por Roma y el ambiente campano demuestran la gradual imposición de un nuevo gusto, de carácter intelectual y ecléctico. Este estilo augusteo se expresa de forma más evidente en los sistemas decorativos del III Estilo que encuentran sus inmediatos precedentes en el tardo II Estilo de la Casa de Livia y Farnesia, donde las características más destacables son la firmeza y sobriedad de una decoración clasicista con una moderada y preciosista gama cromática y la introducción de nuevos sistemas decorativos con motivos de variados orígenes, incluso egiptizantes. En base a esto, nuestro estudio ofrece como resultado la inexistencia de un gran desfase entre la metrópoli y esta zona, sino todo lo contrario, la constatación de un amplio y rápido grado de romanización. De igual manera nos aporta la evolución de la pintura mural romana desde un I Estilo propiamente pompeyano hasta los ejemplos del IV Estilo, con algunas variantes de este último período artístico campano-romano que permiten afirmar la presencia de casi todos los estilos al igual que el predominio para una última fase de un estilo denominado el IV estilo de las provincias.

II. I Estilo pompeyano

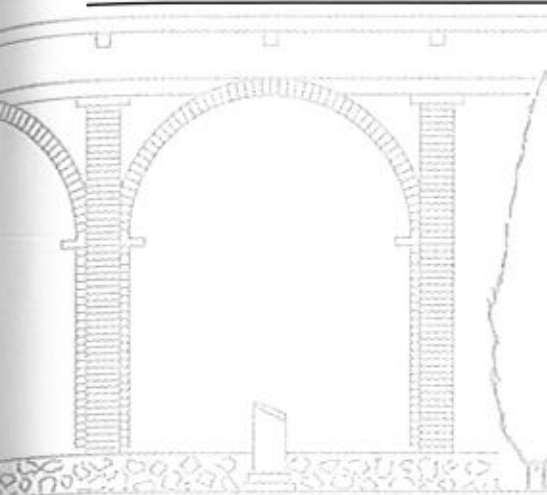
La introducción de la pintura en los edificios de este sector meridional-levantino, donde el inicio de la romanización es muy



* Bruno, 1969, pp. 306 y 317.

** With, 1931, pp. 33-58.

*** Bruno, 1969, p. 317.



precoz, se produce de una forma temprana con el I Estilo de la Plaza del Hospital hacia finales del s. II a.C.

Esta original forma apareció hacia finales del s. V a.C.¹⁸ como se constata en el Ágora de Atenas cuyo descubrimiento resultó de fundamental importancia para situar los orígenes de las decoraciones de este I Estilo no más tarde del periodo clásico griego¹⁹. Para V. J. Bruno aquí puede situarse el lugar donde este estilo de mampostería se desarrolla originalmente en conexión con los templos y edificios públicos de dicha urbe clásica, así como en relación con la arquitectura palacial de los centros del este²⁰. Esta decoración mural en relieve, más frecuente desde la época helenística, fue creciendo considerablemente en los periodos más tempranos, es decir, en el último cuarto del s. IV a.C. bajo la órbita macedonia. Su posterior expansión alrededor del Mediterráneo se produjo entre los ss. III y II a.C., siendo más destacados los ejemplos de Delos²¹ en el Egeo, muestra el movimiento comercial existente en el Oriente helenístico a finales del s. III a.C. y que resulta ser la confirmación del origen ateniense de este modo de decoración²²; también destacan las tumbas del sur de Rusia, algunas ciudades de Asia Menor²³ y ciudades italianas como Pompeya, Herculano²⁴, Cosa²⁵, Roma, a las que habrá que añadir a partir de ahora y para la zona occidental las pinturas de *Carthago Noua* dentro del mapa de influencia del I Estilo, cuyas decoraciones reproducen mediante el modelado o relieve en estuco y la utilización de colores vivos el aparejo real -*opus quadratum*, aparejo isódomo o almohadillado- utilizado en la arquitectura pública y religiosa griega, de donde procede el esquema compositivo, con la diferencia de que en la parte occidental, fundamentalmente en Campania -Pompeya y Herculano- y partiendo del mismo repertorio de formas y motivos, advertimos sin embargo, notables variaciones en la policromía y en la distribución u orden de algunos elementos constitutivos. En lo que respecta a esto último, las paredes del ámbito romano-campano constan de elementos constantes que pueden traducirse en la diferenciación de tres zonas²⁶: la zona baja, *podium* o zócalo que es totalmente lisa o presenta un rodapié; la zona media, caracterizada por una banda o faja de paralelepípedos o grandes ortostatos dispuestos en sentido longitudinal y en relieve o incisos en un intento de simular la idea de volumen, resolviéndose en un aparejo isódomo que da paso a la zona superior propiamente dicha. Finalmente, todo ello aparece coronado o recorrido por diferentes cuerpos de cornisas con decoración denticulada, propia de este estilo y época. Como podemos observar, es una obra isódoma de carácter funcional, cuya finalidad es enmascarar la estructura imperfecta de la pared real a través de una pared ilusoria²⁷ y, además, representar un símbolo de riqueza y elegancia por sus efectos de severidad y grandiosidad, consiguiendo evocar una atmósfera tradicional ya

¹⁸ Bulard, 1908, especialmente capítulos 3 y 4. Chamonard, 1922-24.

¹⁹ Bruno, 1969, p. 309. Las casas de Delos que presentan esta decoración fueron realizadas en el momento en que la ciudad es retomada bajo posesión ateniense en el 166 a.C., y por tanto, bajo el protectorado romano que devuelve el control de los santuarios de las islas a Atenas. Su destrucción es llevada a cabo en el 88 a.C. por el ejército de Mitrídates, hecho que nos proporciona una datación cerrada (Apiano, *Mthr.* 28).

²⁰ Borda, 1958, pp. 7-10 (Casa de la Colina de Pérgamo).

²¹ *Ibidem*, pp. 13-14 (Vestíbulo de la Casa Samnita en Herculano).

²² Bruno, 1972, pp. 233-241. Bruno; Scott Russell, 1993, pp. 1-211.

²³ Laird, 1985, p. 25.

²⁴ Borda, 1958, pp. 5-7.

que estaba asociada a valores romanos muy antiguos que, a su vez, llevaban implícito un gran peso político y social, como eran los conceptos *de gravitas* y *mos maiorum*²⁸.

La pintura mural descubierta en la Plaza del Hospital representa uno de los conjuntos más interesantes hallados en la Península Ibérica, pues las piezas correspondientes al I Estilo tienen una enorme importancia tanto por su singularidad como por su decoración y antigüedad, ya que hasta ahora sólo disponíamos de muy pocos ejemplos del más antiguo sistema decorativo de época romano-republicana localizados en la zona noroeste de la Península Ibérica, concretamente en Aragón, en los conjuntos murales de *Contrebia Belaisca* (Botorrita, Zaragoza), de *Caminreal*²⁹, *Secaisa* (Belmonte de Calatayud)³⁰ y de *Azaila* en la provincia de Teruel³¹; por su parte, la zona catalana destaca por los restos hallados en el ambiente 3 de la *villa* de Can Martí en Samalús (Vallés Occidental)³².

El análisis estilístico de esta decoración nos confirma la imitación de mármoles preciosos de distintos tipos, es decir, completamente lisos o veteados³³ y en relieve real³⁴ con la forma de sillares almohadillados propios del I Estilo pompeyano, a fin de figurar una arquitectura en lugar de construirla³⁵ (fig. 1). Como hemos dicho anteriormente éste puede denominarse como la versión italiana de un estilo propio del período helenístico³⁶, pues a partir de un vocabulario común de esta decoración mural de influencia griega, los talleres itálicos desarrollan nuevos lenguajes que intentan trasladar la decoración de la arquitectura monumental a la decoración interior y esto se consigue con la imitación del aparejo griego o isódomo en relieve, asimilándose a una estructura almohadillada³⁷.

Uno de los mejores ejemplos de este tipo de decoración y quizás el que más parecido conserva con las pinturas de la Plaza del Hospital lo tenemos en el vestíbulo de la casa Samnita de Herculano, cuya decoración es de una gran riqueza policroma³⁸. En cuanto a las imitaciones marmóreas, el conjunto de los fragmentos de la Plaza del Hospital presenta unas gradaciones tonales conseguidas mediante pinceladas más o menos cargadas de color. Otro modelo bien conocido es el hallado en el famoso vestíbulo de la Casa del Fauno (VI, 12, 2-5)³⁹, donde los clientes debían realizar la *salutatio matutina* al propietario o el de su peristilo, así como las Casas I, 10, 4⁴⁰; I, 18, 17⁴¹ y IX, 1, 22-29⁴². Si nos alejamos de la zona campana y atendiendo a la variedad marmórea, los colores que se han aplicado en la superficie de este enlucido en estuco⁴³ son el verde, rojo, amarillo y negro⁴⁴, colores que igualmente se repiten en ciudades italianas como Milán⁴⁵, Rimini⁴⁶ y Aquileia⁴⁷. Por su parte, los márgenes presentan un color diferente⁴⁸ con el objeto de lograr un contraste respecto al color del bloque y reforzar así los efectos de grandeza dados por esta arquitectura ficticia colocada sobre la real⁴⁹.

²⁸ Laidlaw, 1985, pp. 30 y 45. Frankin, 1980, pp. 100 y 120.

²⁹ Mostalac y Guiral, 1993, pp. 368-370.

³⁰ AA.VV., 1992, p. 272, fig. 234 (pintura inédita).

³¹ Mostalac y Guiral, 1992, pp. 123-150. Hemos de añadir también, la *villa* romana de Can Martí (Samalús, Vallés Oriental), Aquilúe y Pardo, 1990, pp. 87-100.

³² *Ibidem*, figs. 11-12.

³³ Fernández Díaz, 2000, n.º cat. 58-93, figs. 6-7.

³⁴ La única imitación de mármol veteados que aparece en la decoración podría representar una brecha. Ésta aparece ya representada en Atenas y posteriormente, en las *fauces* de la casa del Fauno.

³⁵ AA.VV., en particular el capítulo escrito por Laidlaw, 1992, p. 228. Toda forma de decoración articulada por elementos moldeados en tres dimensiones, paneles, plintos o un motivo geométrico indicado por acanaladuras o bien materiales de construcción sobre los que el enlucido es aplicado.

³⁶ Ling, 1991, p. 12.

³⁷ La definición que de este aparejo es ofrecida por autores varios en el *Bulletin de Liaison* 7-8, Centre d'Études des Peintures Murales Romaines, CNRS Paris, 1984-86, pp. 3-36, especialmente en la página 9, es la de una serie de piedras de iguales dimensiones, donde la hilada es el conjunto de una fila de aparejo.

³⁸ Borda, 1958, pp. 13-14. Maiuri, 1953, p. 42.

³⁹ Borda, 1958, p. 17. Ling, 1972, pp. 11-57, pl. I-XV.

⁴⁰ Eristov, 1979, p. 703.

⁴¹ *Ibidem*, p. 701.

⁴² *Ibidem*, pp. 734-735.

⁴³ Plinio el Viejo, *Naturalis Historia* XXXV, 36 y 35, 194. El estuco está compuesto por una mezcla de cal y de polvo de mármol o caliza. A esta composición se le añaden otros elementos blanqueantes: sílicatos o carbonatos de calcio, como es el caso del *parastonium* o tierra de Selinonte. Este último es un agente blanqueante que implica el término de *opus albarium*. Sobre este tema, ver Blanc, 1995, p. 11.

⁴⁴ Laidlaw, 1985, p. 23, pl. 36.

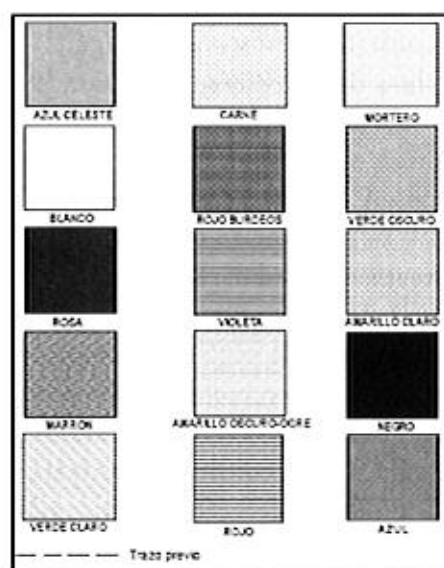
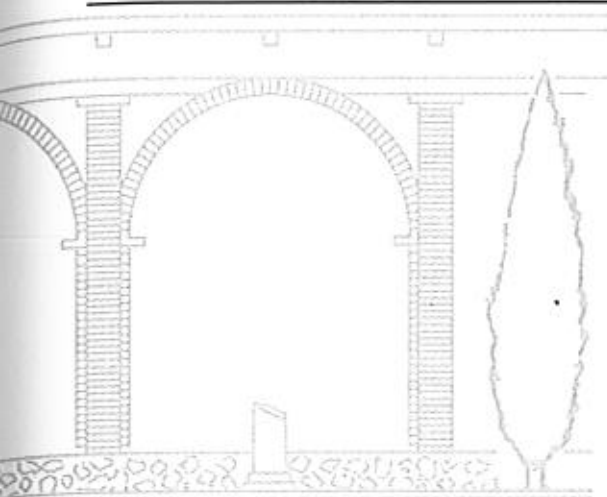
⁴⁵ Paganí, 1991, pp. 133-134, tav. V. CXCII, fig. 1 y CXCIII, figs. 1-2. *Ibidem*, 1991, pp. 269-276, fig. 8 (Piazza Duomo).

⁴⁶ Giorgetti, 1980, pp. 102-107, lám. V. XXVI.

⁴⁷ Braganini, 1989, pp. 253-262, fig. 1.

⁴⁸ Bruno, 1969, p. 307.

⁴⁹ Guillaud, 1990, p. 43.



Código de las tramas de colores.

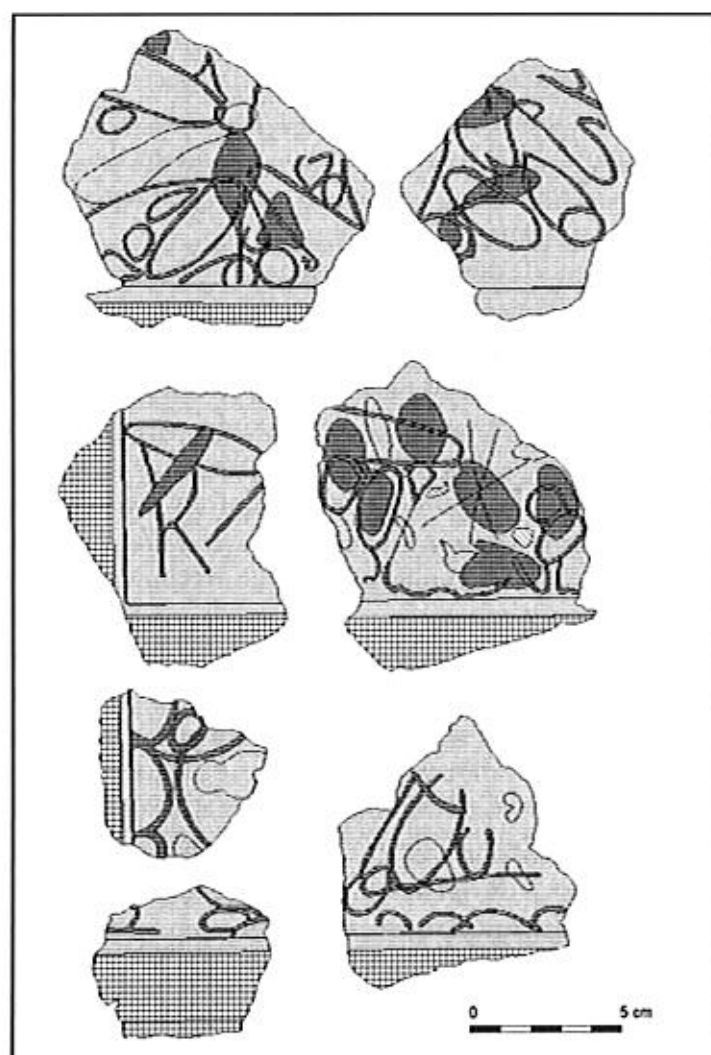


Fig. 1: Imitación y estuco de mármol vetado en pintura de un aparejo isódomo (I Estilo pompeyano, Plaza del Hospital).

Desconocemos la forma y las dimensiones exactas de los sillares almohadillados; no obstante, conservamos algunos fragmentos que representan las esquinas de éstos⁵⁰ y que nos conducen a una forma rectangular y a unas medidas aproximadas de 60 cms. de largo para cada sillar, que podrían corresponder probablemente al equivalente de dos pies romanos⁵¹. Contamos con un número considerable de cornisas molduradas⁵² que nos podrían indicar la presencia de más estancias sin que tengamos fragmentos suficientes para realizar su restitución. Los fragmentos más numerosos pertenecerían a la cornisa proyectada que se superpone a la zona superior y que se situaría en la parte alta de la pared. Este estuco moldurado presenta la típica decoración denticulada consecuencia del uso del color rojo, a través de la que se consigue la imitación de cornisas reales realizadas en piedra y características del orden jónico (nº cat: 310, fig. 12)⁵³, dentro de las cuales la colocada en el *atrium* de la Ínsula I, 5, 7 presenta una forma parecida con *cyma reversa*. Si la cornisa que hemos propuesto para la zona superior es correcta, estaríamos aceptando la influencia de un estilo puramente pompeyano en esta área, pues contamos con un adorno denticulado que aparece coronando los paneles pintados con una proyección aproximada de 12 a 26 cms.⁵⁴; un elemento que no es popular en las versiones del este, es decir, en el estilo estructural griego⁵⁵. Del mismo modo, la presencia de una única capa de mortero en la preparación del enlucido de la cornisa, es una característica de este estilo en las provincias⁵⁶.

Si como definen los directores de excavación, la zona presenta en ocasiones carácter de basurero con mezcla de materiales propios de distintas épocas que nos impiden precisar con exactitud el momento de la realización de estas pinturas murales, podemos hablar no sin precaución, de una fecha de finales del s. II a.C., lo que constituiría hasta ahora, uno de los más antiguos ejemplos de la difusión del I Estilo pompeyano en la Península Ibérica y su introducción precoz por el sureste de *Hispania* al igual que sucede en *Gallia*⁵⁷. Así pues, la presencia de los trozos de enlucido pintado documentados en los niveles de abandono y colmatación⁵⁸, atestiguan una profunda reforma de la casa a la que pertenecieron puesto que no encontramos restos de piqueteado en su superficie ni de una nueva capa de enlucido para ejecutar la siguiente decoración pictórica que era el procedimiento común; al contrario, ante el deterioro de la pared por su pérdida parcial de la decoración o ante un cambio de moda, el dueño considera oportuno deshacerse del total de la pintura del mismo modo que sucede en otros yacimientos como *Caesaraugusta*, *Colonia Celsa*, *Calagurris*, *Bilibili*⁵⁹, de manera que no es un fenómeno excepcional en la Península. La reforma del posible edificio en el que se encontraban los restos hallados es confirmada a partir del cambio de Era, momento en cual se produce una plena ocupación de sectores anteriormente desocupados mediante la realización de obras de infraestructura, saneamiento, explanaciones y cimentaciones que se



⁵⁰ Mostalac y Guiral, 1992, fig. 16 (frag. 23), fig. 18 (frags. 38 y 30).

⁵¹ Barbet, 1973, p. 76.

⁵² Vitruvio, *De Architectura* VII, 3, 3-4.

⁵³ Cornisa con denticulos procedente del yacimiento de Contrebia Belaisca (Botornita, Zaragoza). Guiral y Mostalac, 1987, p. 235. Riemenschneider, 1986a, pp. 7-8.

⁵⁴ Laidlaw, 1965, p. 21, pl. 4-9.

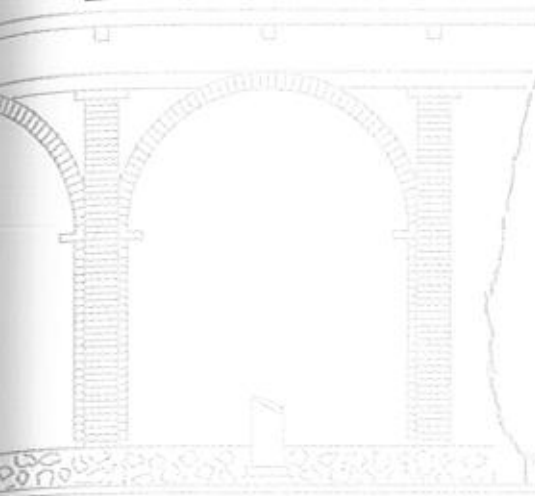
⁵⁵ Ling, 1991, p. 15.

⁵⁶ Allag, 1980, p. 86.

⁵⁷ Barbet, 1987, pp. 7-27.

⁵⁸ Pérez y Berrocal, 1998, pp. 243-254.

⁵⁹ Guiral y Mostalac, 1988, p. 58.



aprecian sobre todo en esta zona donde en época augusto-tiberiana se erigirá el Anfiteatro⁶⁰.

Una de las preguntas más controvertidas por parte de los investigadores españoles en pintura mural es la referida a la fecha de introducción de la pintura mural romana en *Hispania*. Esta cuestión alcanza una solución cada vez más cercana, pues los hallazgos que citamos en anteriores párrafos, muestran con claridad que los ejemplos del I Estilo en España ya no son una excepción. Según la datación estilística de la decoración que presentamos aquí, finales del s. II a.C., se pintan y estucan con esquemas pertenecientes al I Estilo pompeyano al mismo tiempo que se pavimentan una serie de estancias pertenecientes a algún edificio del que desconocemos su función⁶¹, pero que está ubicado en las proximidades de uno de los accesos a la ciudad romana. En un momento que no alcanzamos a precisar con seguridad pero que podría situarse hacia finales del s. I a.C., la zona experimenta una gran reforma doméstica dentro de una renovación urbanística, producto de la política llevada a cabo por el emperador Augusto, en la que pudieron derribarse la mayoría de los edificios situados en la zona de manera que el escombros resultante fue arrojado a un pozo. Aunque el lugar de hallazgo descontextualizó la información que la pintura pudiera ofrecernos, el hallazgo de estos materiales confirma, hasta que no aparezcan nuevos ejemplos, que la introducción en España de esquemas itálicos pertenecientes al I Estilo se efectúa en la fecha indicada, no siendo el valle del Ebro el único lugar de referencia sino que a tenor de los últimos estudios, la ciudad de *Carthago Nova* se convierte también en el punto de partida desde donde se introduce este tipo de pintura en el sureste peninsular, con la Plaza del Hospital como yacimiento clave para demostrarlo y que permite detectar la presencia de artesanos o talleres de origen suritalico, cuya producción de gran capacidad técnica es de influencia claramente pompeyana, hecho del que ya teníamos constancia a través de la epigrafía principalmente y que ahora queda completamente justificado.

II. 2. Estilo de transición o III Estilo precoz

Después de este temprano ejemplo de decoración mural, conservamos el de la pintura de la *domus* de la calle Soledad que, aunque es parco en el repertorio ornamental obtenido, muestra una decoración de un estilo nuevo. Las circunstancias particulares de emplazamiento, es decir, su localización bajo la construcción de un edificio público tan importante como el del teatro y su posible función de cimiento base o igualmente como adecuado desagüe de aguas, han preservado en una sala, adosados al muro, enlucidos murales cuyo descubrimiento podemos presentar dentro de un contexto arquitectónico y estratigráfico que lo data a finales del s. I a.C. La descripción de los motivos, el análisis técnico y en definitiva, el estudio estilístico permiten clasificar las

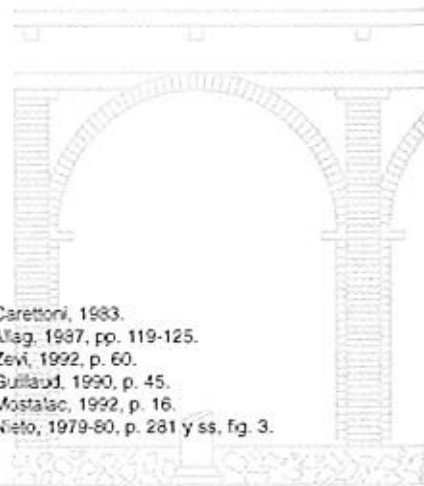
⁶⁰ Ramallo; Ros; Mas; Martín; Pérez, 1992, p. 115.

⁶¹ Para realizar un estudio más exhaustivo sobre la relación entre la función de una habitación y la elección de la decoración que figura, ver la obra de E.M. Moormann, 1993, pp. 141-144 (ALABE, F.). En el I Estilo raramente se conoce la función de las piezas de una casa por su decoración, pues ésta corresponde siempre a un mismo tipo.

pinturas en un momento de transición del II al III Estilo pompeyano o en el III Estilo precoz definido por muros cerrados y motivos más fantasiosos que caracterizan bien este cambio artístico y corresponde al gran vuelco histórico que se produce con el advenimiento de Augusto⁶². A partir de este momento se promueve una ruptura brutal con las costumbres ornamentales precedentes, en la cual se abandonan las pesadas arquitecturas que son hasta entonces la decoración esencial pero que, sin embargo, muestra una duración de vida muy breve. Contrariamente al estilo precedente -el II Estilo pompeyano- y a los estilos siguientes -III y IV Estilos pompeyanos y las corrientes provinciales más tardías-, donde se encuentran múltiples ejemplos en todo el Imperio Romano, éste es a la vez muy localizado y muy efímero, con escasos ejemplos fuera de Roma, propios de viviendas aristocráticas próximas al círculo imperial. La rareza de ejemplos y su composición específica nos hace suponer la existencia de un taller propio, quizá al servicio de la familia imperial o de sus administrativos más cercanos, cuya innovación contrasta con la hasta ahora pintura tradicional⁶³.

Hacia finales de la década de los 40 a.C. el gusto barroco que se tradujo en una escenografía arquitectónica será sustituido a partir del 17 a.C. aproximadamente, por la simplicidad, la claridad, la precisión y un gusto más contenido y severo bajo influjo del clasicismo augusteo que en pintura corresponde al III Estilo⁶⁴. Éste manifiesta una reacción estética con útiles técnicos renovados y temas diversificados⁶⁵, y se caracteriza por la negación de las arquitecturas ilusionistas del sistema precedente en base a criterios puramente estéticos y estilísticos, donde el elemento arquitectónico cede el espacio a una viva tendencia hacia la ornamentación en plano que se extiende por toda la superficie y que queda como simple esquema decorativo en las particiones horizontales y verticales de la pared.

En las provincias del Imperio el III Estilo se extiende rápidamente gracias a la política dinámica de romanización y creación de nuevas ciudades por Augusto. Es debido a esto, que ciudades tan importantes como *Carthago Nova*, que había sido capital de la *Hispania Citerior* antes que lo fuera *Tarraco*, se convierten en un foco activo y receptor donde encontramos este tipo de decoración refinada con paneles planos y candelabros. Son dieciocho los ejemplos conocidos hasta el momento, a los que hay que sumar el de la calle Soledad, la calle del Ángel y la calle Monroy. Las características estilísticas y técnicas de sus decoraciones, es decir, aspectos como su caligrafismo o el pequeño tamaño de sus ornamentos figurados, propicia una mejor conservación de los restos exhumados en las excavaciones⁶⁶. Los tres ejemplos más conocidos en España: Casa I de Ampurias⁶⁷, una pared de la *villa* romana de Can Terrés conservada en el Museo Episcopal de Vic (Barcelona) y una estancia secundaria de la Casa de Hércules en Celsa, son ejemplos que pueden ayudar a entender la pintura de



⁶² Carettoni, 1933.

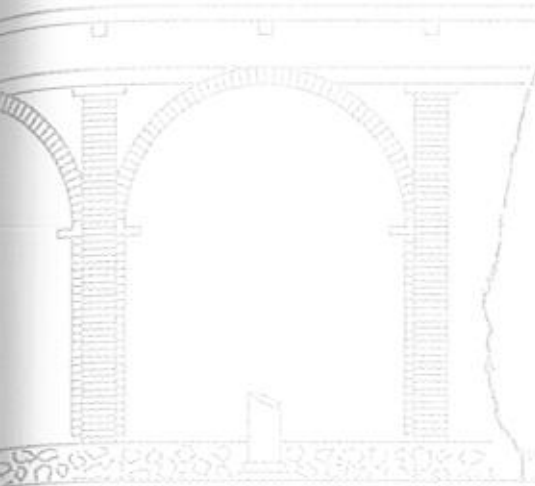
⁶³ Allag, 1937, pp. 119-125.

⁶⁴ Zevi, 1992, p. 60.

⁶⁵ Guillaud, 1990, p. 45.

⁶⁶ Mostalac, 1992, p. 16.

⁶⁷ Nieto, 1979-80, p. 281 y ss, fig. 3.



un período que abarca casi setenta años, o sea, desde el principado de Augusto hasta Claudio y a mostrar la pauta y amplia difusión del III Estilo en nuestro país⁶⁴. Asimismo, al igual que el conjunto de la calle Soledad, nos remiten a sistemas cerrados con fondo negro y un repertorio ornamental constituido básicamente por candelabros con tallos vegetalizados o derivados de modelos metálicos, filetes triples con línea intermedia violeta o verde y elementos florales muy esquemáticos; sin embargo, nuestro conjunto, debido a la ausencia del cuadro central en el panel medio, así como a la inexistencia de puntos en los ángulos, pero principalmente a su contexto estratigráfico -pavimentos que se datan en la segunda mitad del s. I a.C.⁶⁵- y a su pronta amortización, nos lleva a una fecha más temprana de ejecución, posiblemente un poco anterior al III Estilo precoz⁷⁰.

El análisis estilístico y comparativo de las pinturas nos muestra una organización de la pared que nos remite a las decoraciones de una de las fases de transición entre el II y el III Estilo, puesto que la forma más avanzada del II Estilo muestra ya una progresiva desintegración de los elementos arquitectónicos mientras ganan terreno las partes en plano del conjunto de la decoración⁷¹. Este conjunto pictórico corresponde a un gusto refinado adecuado a la nueva época, en el que predomina una estructuración basada en la belleza dentro de la simplicidad y equilibrada armonía cromática, propias del influjo del clasicismo augusteo; donde todo es delineado en un modo preciso⁷² y elaborado sobre una composición plana y sin arquitectura -a excepción de la imitación posiblemente de una pilastra acanalada que igualmente podría considerarse formalmente como la imitación de una moldura en estuco (fig. 2)-, en una búsqueda constante del cierre hermético de la pared mediante el color negro, características todas ellas, propias de una primera fase del III Estilo⁷³. Entre los años 20-15 a.C., las decoraciones conservadas en la Península Itálica que podemos denominar como lujosas o de primer orden, presentan la zona media de la pared dividida también en paneles pintados de negro, generalmente con filetes dobles o triples, de fondo violáceo, interpaneles nuevamente negros y la transformación de las columnas en candelabros derivados de modelos metálicos, como creemos que puede ser asimismo nuestro caso. Por otra parte, las influencias de motivos egipcizantes en el candelabro, con hojas que recuerdan a flores de loto con un diseño bastante estilizado, nos conducen a encuadrar esta composición en un III Estilo pompeyano precoz. Matizar aún más que se ha propuesto también por parte de W. Ehrhardt⁷⁴, una datación del III Estilo con candelabros entre el 40-30 a.C., por tanto una cronología más alta de la que hasta ahora se había sugerido, pero que sin embargo, aquilataría la nuestra mucho más.

⁶⁴ Mostalac, 1996, p. 12.

⁶⁵ Ramallo, 1985, pp. 44-45, lám. VI a y b.

⁶⁶ Bastet y De Vos, 1979, es la denominada Fase IA del III Estilo.

⁶⁷ *Ibidem*, 1979, p. 17.

⁶⁸ AA.VV., 1991, p. 18.

⁶⁹ *Tablinum* de la Casa de Cérés, Casa degli Amorini Dorati, *triclínium* 41 de la Casa del Centenario, *villa Imperial*.

⁷⁰ Ehrhardt, 1987, pp. 2 y 28.

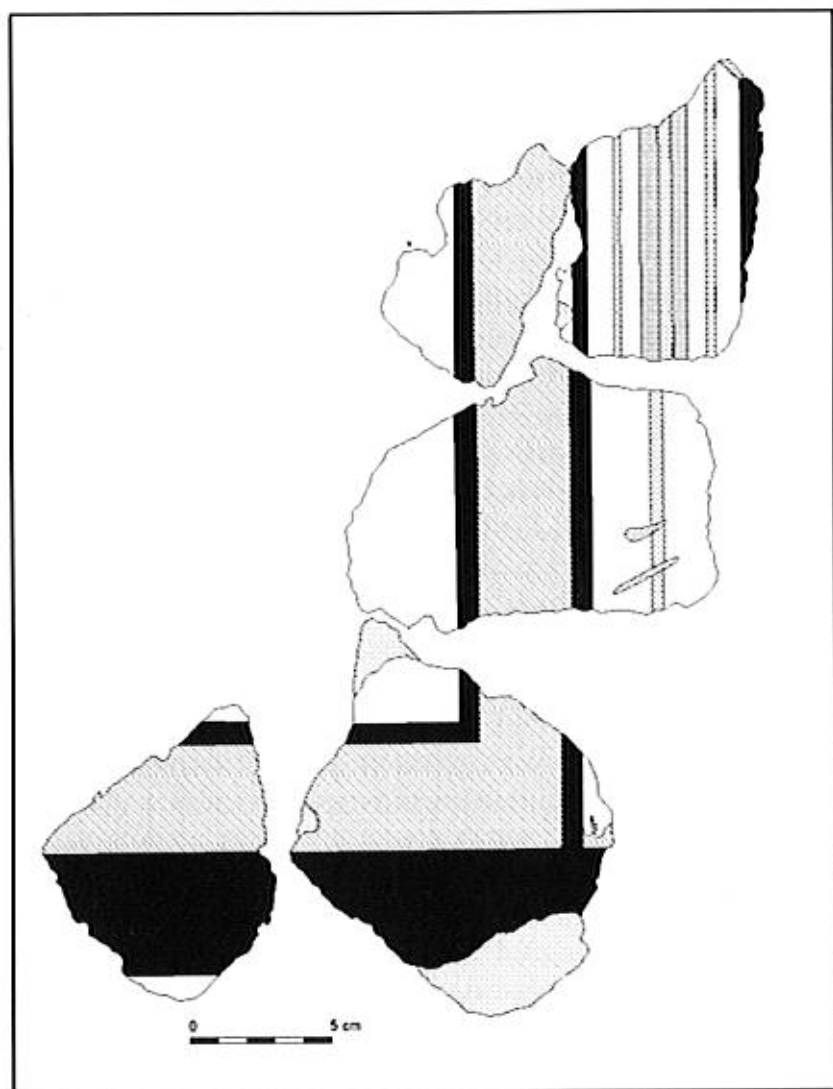
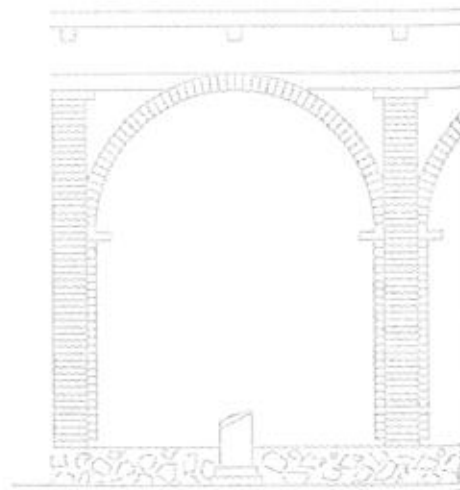


Fig. 2: Pilastra acanalada o imitación de friso moldurado (Transición al III Estilo pompeyano, calle Soledad).

Así pues, la presencia de caracteres del II Estilo tardío, como son dos filetes blanco y rojo respectivamente que encuadran el candelabro y que representan la idea de volumen y la zona por la que el artesano quiere que se piense que entra la luz –fenómeno del claroscuro–, así como caracteres del III Estilo primitivo como su carácter cerrado y superficie monocroma, su zócalo de imitación marmórea, los filetes dobles y triples que sustituyen a los trazos de encuadramiento bicromo del II Estilo y el candelabro con flor de loto y fuste extremadamente fino (fig. 3), permiten relacionar estas pinturas con el período de transición entre ambos estilos. En lo que respecta a este último motivo, la abundancia de este elemento decorativo ha conducido a denominar al III Estilo como estilo de candelabros, una corriente que se crea entre el II y el III Estilo pompeyano y cuyo margen cronológico puede oscilar desde el 20 a.C. hasta el 15 d.C., período de transición entre ambos estilos, donde creemos que puede encuadrarse la decoración de la calle Soledad, puesto que conservamos un esquema



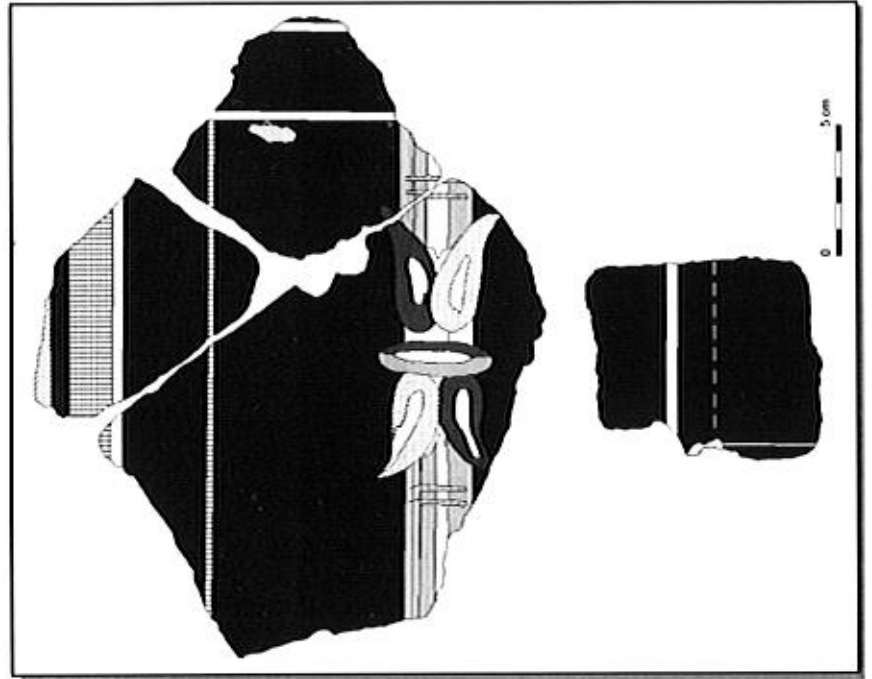
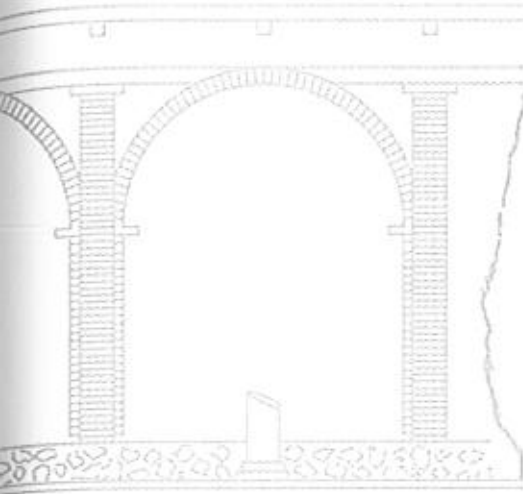


Fig. 3: Candelabro metálico con flor de loto (Transición al III Estilo pompeyano, calle Soledad).

compositivo similar en la pared norte del *cubiculum* H de la Casa I, 11, 12 de Pompeya⁷⁵ adscrito también a este momento de transición en el último cuarto del s. I a.C. Un esquema muy parecido lo encontramos en las pinturas de la casa di Cerere en Pompeya, con paneles seguidos sin interpaneles visibles, con zócalos lisos y compartimentos rectangulares, con finas columnas que dividen la pared y cuya cronología (40 a.C.)⁷⁶ podría acercarse a la nuestra. En *Hispania*, contamos con un ejemplo que debe sufrir el mismo proceso, se trata de la ciudad de *Iluro*⁷⁷, cuya relación con las corrientes de gusto itálico llega difundida desde el Sur de Francia en época del emperador Augusto. Todos estos elementos serán el germen de una larga serie de composiciones posteriores que tendrán su máximo esplendor y difusión en las provincias imperiales, sobre todo en época de Trajano y Adriano.

Los capullos de loto también están ampliamente atestiguados en la pintura campana como lo demuestran unos candelabros de este mismo tipo en Pompeya, concretamente en la pieza IIIa de la Casa del Citarista (I, 4, 5-25)⁷⁸ y en la pared este del *tablinum* C de la Casa di *Paquius Proculus* (I, 7, 1)⁷⁹; sin embargo, hasta hace unas décadas no ocurría lo mismo fuera de la Península Itálica, es decir, en la pintura provincial representada hasta ese momento, únicamente por los ejemplos de *Gallia*⁸⁰ y *Gallia Helvetica*. Si sólo nos basáramos en estos símbolos isíacos –flores de loto– como criterios histórico-religiosos, la datación de estas pinturas habría que desplazarla al segundo cuarto de la primera mitad del s. I d.C., momento en que Calígula –37-41 d.C.–, como restaurador de la religión isíaca en Roma, autoriza el culto a Isis después de su exclusión por Augusto en el 20 a.C. y el sucesivo cierre de los santuarios de la diosa alejandrina decretado por

⁷⁵ De Vos, 1975, pp. 68-69, pl. 20 y 26.

⁷⁶ Barbet, 1985a, figs. 58 y 81.

⁷⁷ Pera Isem, 1992, p. 131 (apartado realizado por Enric Juhé y Cristina Martí que nos habla sobre los restos decorativos romanos).

⁷⁸ Ella, 1937, fig. 4.

⁷⁹ De Vos, 1975, pl. 26.

⁸⁰ Barbet, 1983, 2ª parte, p. 131, fig. 14 (Plassac); Barbet, 1981, fig. 36, pl. II (Vienna-les-Nymphéas). *Ibidem*, 1982, 1ª parte, p. 57, fig. 2 (Ulla y termas de Saint-Romain, Loupiac). Citty-Bayle, 1990, p. 101, fig. 3.

Tiberio en el 19 d.C. Sin embargo, si nos apoyamos en criterios arqueológicos⁴¹, debemos remontarlas aproximadamente al año 25-20 a.C. en esa fase de transición al III Estilo, ya que el edificio que revestían estas pinturas fue amortizado por el teatro romano. Éste se dedica aproximadamente entre los años 5 y 1 a.C., con lo cual el revestimiento de la vivienda privada de tipo itálico, si fuese del 15 a.C. se habría amortizado apenas diez años después, cuando el dueño posiblemente la ofreció como *beneficium* para la ciudad⁴², hecho que, no obstante, no se puede descartar por completo. La revisión de tales conclusiones no induce a otra cosa que a hacer consideraciones sobre la inestable fortuna de dicho culto en época tardo-republicana y proto-imperial, en base a los caracteres propios de una fase muy avanzada de transición del II al III Estilo pompeyano⁴³.

El peso de la influencia que la moda, el gusto y las expresiones de arte de la capital ejercían sobre las provincias, puede observarse por tanto en el recorrido de esta pared de la calle Soledad. Que el episodio de la conquista del reino egipcio (30 a.C.), considerado en esa época también como la última de las monarquías helenísticas, fue determinante para la afirmación del poder de Octaviano, futuro emperador Augusto, se refleja en la inmediata llegada a Roma⁴⁴ de inmigrantes que responden al gusto exótico⁴⁵ y arcaizante que anhela la clase dirigente y tras el que se difunden toda una serie de ideas nuevas de representación pictórica como las imágenes planas y sobresalientes del fondo gracias a la acentuación colorista del III Estilo⁴⁶. De esta manera observamos, cómo para el caso de la Península Ibérica y, especialmente para este sector meridional-levantino, el retraso cronológico en la difusión de estos temas de comienzos de la época augustea es casi inexistente y todo ello es fruto de una romanización y de una urbanización aceleradas por la acción imperial.

II. 3. El III Estilo

Un ejemplo del III Estilo pompeyano propiamente dicho, lo encontramos en una segunda decoración hallada en la Plaza del Hospital, compuesta por un sólo panel completamente negro ejecutado de forma uniforme, donde únicamente los escasos motivos decorativos de que disponemos rompen esta monocromía que se suele revelar a partir del III Estilo⁴⁷. No obstante, en las pinturas provinciales de la misma época éstas no suelen ser abundantes y solamente encontramos un ejemplo similar donde se presentan de igual manera que aquí, en el zócalo y en la zona media a la vez, si bien, con motivos ornamentales diferentes, en las pinturas procedentes de Vienne (Les Nymphéas)⁴⁸. En otras ciudades galas, como por ejemplo Plassac⁴⁹, Bordeaux (place St. Christoly)⁵⁰, Clermont-Ferrand⁵¹, Saint Romain-en-Gal y Sainte Colombe⁵², este modelo se encuentra únicamente adscrito a la zona media que es totalmente negra, mientras que el zócalo está pintado en otros colores.

⁴¹ Barbet, 1980, p. 31.

⁴² Ramallo Ruiz, 1998, p. 80.

⁴³ Iacoppi, 1997, p. 5.

⁴⁴ Dicha transformación ocurre en Pompeya y, en general, en la Campania debido a su carácter grekoizante por el cual confluyen al mismo tiempo influencias alejandrinas y romanas, lo que también se traslada a las provincias.

⁴⁵ Atetti, 1948, p. 7.

⁴⁶ Barbet, 1985a, p. 70.

⁴⁷ De Vos, 1975, p. 82. De Vos, 1976, p. 71.

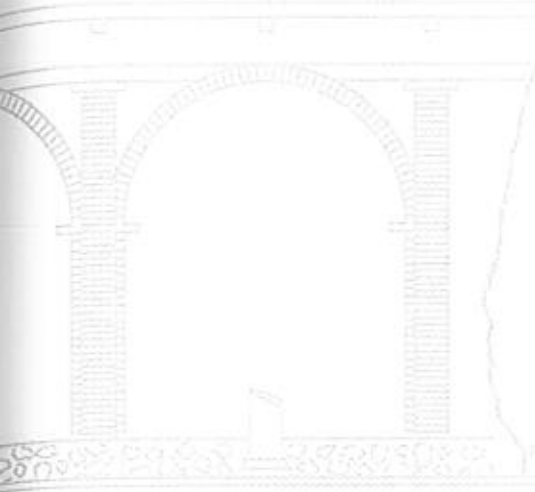
⁴⁸ Barbet, 1981a, pp. 52 ss.

⁴⁹ Savarit, 1985, pp. 113 ss.

⁵⁰ Barbet, 1987, p. 19, fig. 12.

⁵¹ *Ibidem*, fig. 14, pp. 17-18, fig. 14.

⁵² Le Bot y Bodolec, 1984, p. 35 ss.



La segunda mitad del s. I d.C. es el momento final de esta ejecución en las provincias, pues al igual que sucede en Pompeya, también aquí triunfa la bicromía de paneles rojos e interpaneles negros, como veremos en el resto de los yacimientos estudiados y es difícil encontrar paredes uniformemente negras a excepción únicamente de las que se constatan en una de las paredes de una vivienda privada de *Bilbilis*, así como en Varea (Logroño)⁵³ para el caso de *Hispania* y la habitación 89 de la *villa* de Saint Ulrich, nuevamente en *Gallia*⁵⁴.

Asimismo, contamos con la imitación en pintura de un entablamento o friso dórico moldurado en una forma esquematizada de metopas y triglifos que está clasificado dentro de la tipología de H. Eristov como el tipo 1⁵⁵, representado por un entablamento con metopas y rosetas esquemáticas (fig. 4). Esta composición, que se reduce a una serie de cuadrados, en ocasiones de rectángulos -debido a una ejecución descuidada- con un motivo decorativo central apenas perceptible, representa la extrema esquematización del modelo base de un friso con bucráneos y rosetas o triglifos, cabezas lunares y rosetas⁵⁶. Su ubicación se revela sobre la arquitectura, en este caso sobre el gran panel negro de la zona media, seguida de la cornisa moldurada que da paso a la zona superior o al techo directamente. El ejemplo que formal y cronológicamente más se adapta al nuestro, es el hallado en Limoges con una representación de pájaros en el friso o registro superior adscribible al III Estilo, pero para el que no se ha especificado una cronología⁵⁷. En la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7), nuevamente en Pompeya, también conservamos dentro de unas metopas rica-

⁵³ Gural y Mostafac, 1988, p. 62.

⁵⁴ Heckenbrenner, 1983, p. 127 ss.

⁵⁵ Eristov, 1994, fig. 14.

⁵⁶ *Ibidem*, tipos 1.6 y 1.7.

⁵⁷ Bassler, 1973, p. 31, fig. 5 (fragmento nº 1 con águila).

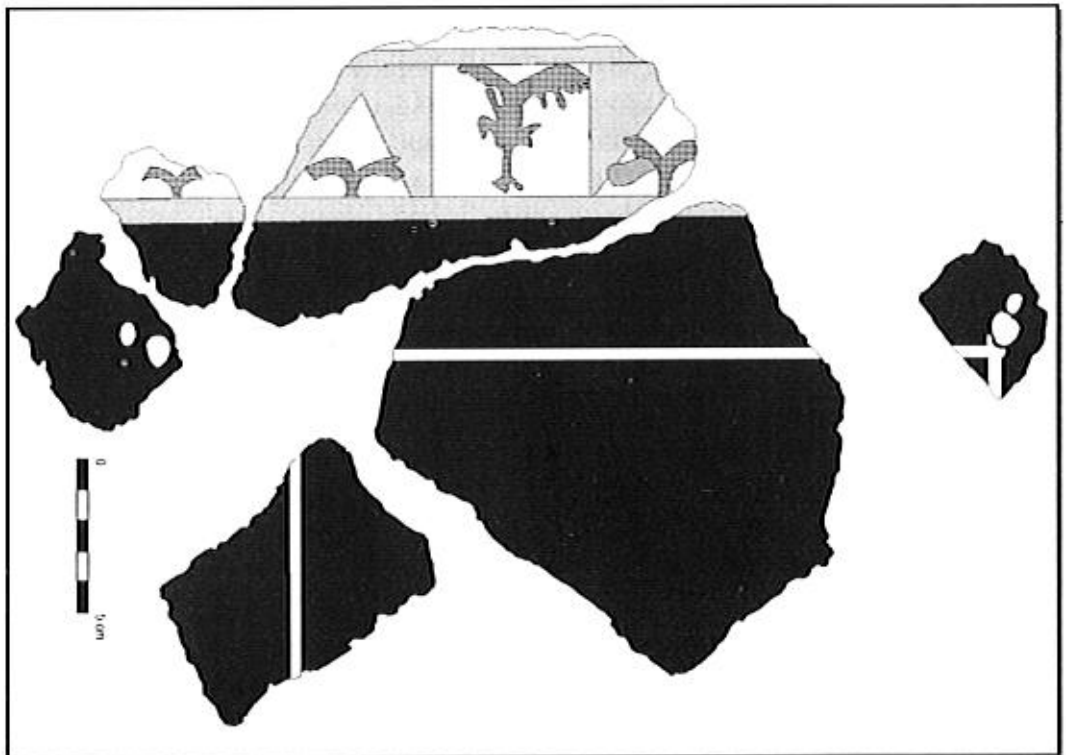


Fig. 4: Imitación en pintura de un entablamento de tipo dórico (III Estilo pompeyano, Plaza Hospital).

mente decoradas, la imagen de una ave -posiblemente un águila-, pero que al contrario que en la Plaza del Hospital, no se representa en la parte alta de la zona media, sino en el intervalo que separa la zona inferior o zócalo de la zona media de la pared, es decir, en una *predella*⁹⁸.

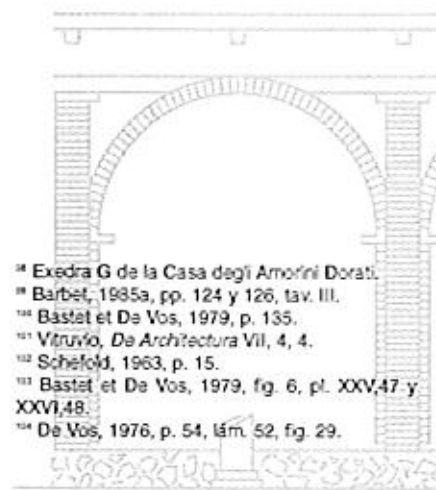
En cuanto al significado del uso del color monocromo negro, puede afirmarse según las fuentes y los ejemplos conocidos que, generalmente, suele representarse en las estancias de recepción, cubículos o en peristilos, cuyo uso queda justificado como una forma de distinción con respecto al resto de las estancias⁹⁹, no obstante, también se constata en escasos ejemplos de *atria* y *tablina*¹⁰⁰. Pero esta ejecución deriva también de un motivo puramente funcional, pues Vitruvio aconseja elegir paneles negros en los comedores o triclinios de invierno a fin de remediar la suciedad debido al fuego encendido para refugiarse del frío¹⁰¹. A ambas explicaciones del por qué del uso de esta monocromía, hemos de añadir el marco cronológico en el que se desarrollan, pues según los criterios estéticos del momento, este color tanto como el rojo, son la máxima expresión del orden sobrehumano y de la religiosidad que con gran perfección técnica plasma la ideología augustea¹⁰².

II. 4. El III Estilo maduro

II. 4. 1. Calle del Ángel

Son escasamente diez los fragmentos hallados más significativos, de entre los cuales únicamente dos ofrecen un estado de conservación bastante óptimo como para realizar un estudio estilístico que nos lleve a encuadrar los restos pictóricos dentro del III Estilo pompeyano, quizá en una fase más tardía en la primera mitad del s. I d.C., teniendo en consideración el delgado fuste de columna que aparece extremadamente ornado en su interior (fig. 5).

El fuste está realizado a través de una estrecha banda blanca flanqueada por dos filetes del mismo color, en cuyo interior se conservan motivos en "V" y también en forma de corazón, flanqueados por bolas verdes; todo ello sobre un panel de fondo rojo pompeyano de muy buena calidad, emplazado en la zona media de la pared. Este motivo de delgados fustes de columna decorada corresponde a uno de los más frecuentemente usados dentro del repertorio ornamental del III Estilo en Italia, como podemos ver en la habitación roja de la *villa* de Agrippa Postumo en Boscotrecase¹⁰³, donde los fustes son ornados con cintas y se reconocen los capiteles y las basas; todo ello dentro de un fondo rojo cinabrio como el de Cartagena. Desde los años 20-10 a.C. hasta el 45 d.C., los motivos que aparecen en el interior del fuste presentan una variada tipología dentro del repertorio caligráfico usual en las decoraciones del III Estilo, donde existen fundamentalmente dos formas de representación según M. de Vos¹⁰⁴: la primera, basada en la ejecución de listeles blancos con pequeños motivos caligráficos



⁹⁸ Eredra G de la Casa degli Amorini Dorati.

⁹⁹ Barbet, 1985a, pp. 124 y 126, tav. III.

¹⁰⁰ Bastet et De Vos, 1979, p. 135.

¹⁰¹ Vitruvio, *De Architectura* VII, 4, 4.

¹⁰² Schefold, 1963, p. 15.

¹⁰³ Bastet et De Vos, 1979, fig. 6, pl. XXV,47 y XXVI,48.

¹⁰⁴ De Vos, 1976, p. 54, lám. 52, fig. 29.

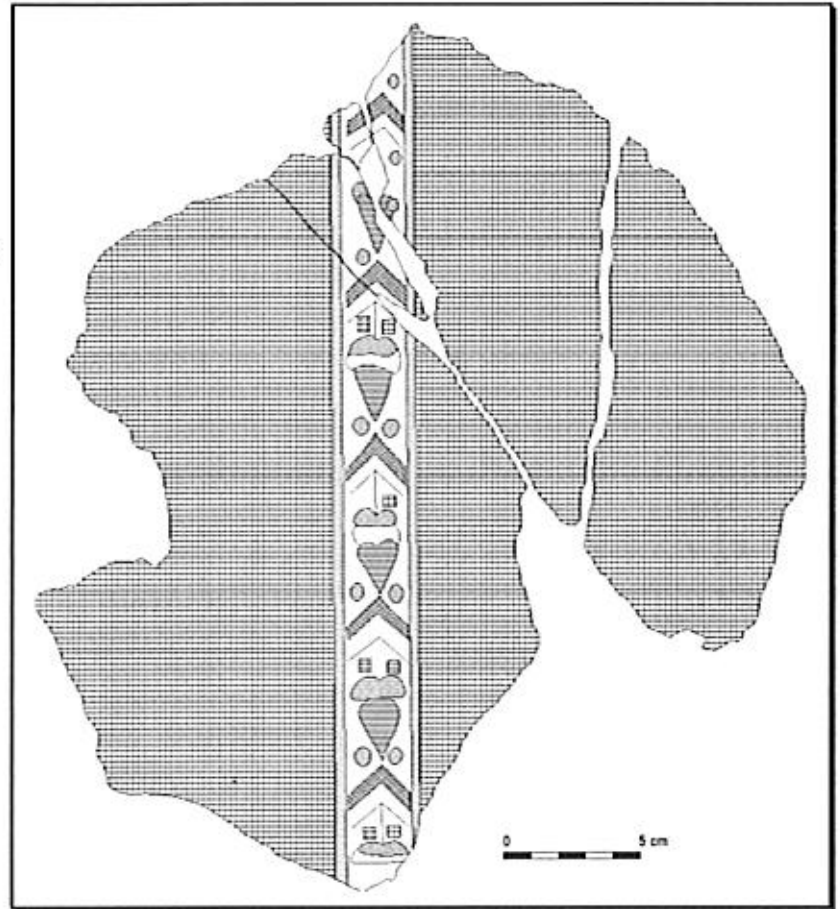
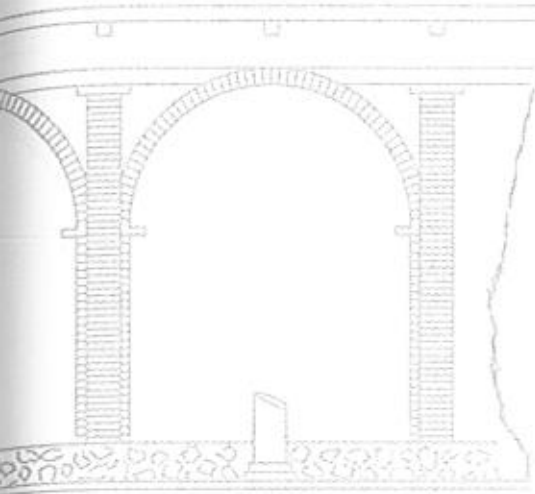


Fig. 5: Panel rojo con fuste de motivos en "V" en su interior (III Estilo pompeyano, calle del Angel)

y cordiformes en "V" de colores oscuros en la fase I del III Estilo, al que creemos que corresponde la decoración de la calle del Angel; para pasar a una simplificación y añadir pequeños puntos en los flancos de los listeles en la fase II¹⁰⁵, puntos que nosotros conservamos en el interior del fuste, pero que en el resto de los ejemplos conocidos en la Península Ibérica es común encontrarlos en el exterior. En Pompeya podemos citar los de la Casa di *Sulpicius Rufus* (IX, 9, 18)¹⁰⁶, el ejemplo del *cubiculum* amarillo y del *triclinium* de la Casa dell'Orfeo (VI, 14, 20, r y l), el del *triclinium* del *Thermopolium* (I, 8, 8-12) y la habitación f de la Casa di *Paquius Proculus* (I, 7, 1) entre otros. De todos ellos, los modelos a los que más podemos remitir el de la calle del Angel son los de la habitación R de la Casa dell'Orfeo (VI, 14, 20) en Pompeya y el de Herculano, anteriormente mencionados¹⁰⁷.

Al igual que los filetes dobles de encuadramiento del III Estilo, este ornamento se constata en la pintura provincial de Francia¹⁰⁸, donde contamos con los ejemplos de Vienne que resultan de la misma importancia que los de Périgueux y de Roquelaure¹⁰⁹, así como los ejemplos de Austria¹¹⁰. En España, lo hallamos principalmente en las decoraciones de Celsa, en su fase IIa que manifiesta las tendencias del período de apogeo del III Estilo con la inclinación a un repertorio ornamental basado en los motivos en "V" flanqueados por puntos¹¹¹, así como en otros lugares¹¹².

¹⁰⁵ Bastet et De Vos, 1979, p. 128.

¹⁰⁶ La Rocca et De Vos, 1976, p. 219. Bastet et De Vos, 1979, lám. L58.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 62, figs. 7C y 7E.

¹⁰⁸ Barbet, 1983, 2a parte, p. 140, pp. 162-163, fig. 20.

¹⁰⁹ Barbet, 1982, 1ª parte, p. 63.

¹¹⁰ Kenner, 1985, lám. 32-33.

¹¹¹ Mostalac, 1992, p. 163, figs. III f-i.

¹¹² Calle Rebolera (Zaragoza), La Clínica (Calahorra), Mostalac y Guiral, 1990, pp. 155-173, fig. 21. Can Terrés (*ibidem*, fig. 2g) y Valencia, Ribera Lacomba, 1983, p. 87, lám. 7.

II. 4. 2. Calle Monroy

El III Estilo en su fase final está representado, entre otros elementos, por los vasos en miniatura, principalmente *oinochoes* que enriquecen los cuadros o viñetas y por los frisos con flores de loto de la calle Monroy (fig. 6), conjunto pictórico depositado por J.D.D de la Rada y Delgado en el Museo Arqueológico Nacional y que ya fue estudiado en su momento por L. Abad¹¹³ y A. Mostalac respectivamente, quienes elaboraron hipótesis diferentes en base a los dibujos de la Rada y Delgado y a falta de cualquier otro documento que relate el método de excavación o el registro arqueológico. Así pues, el estudio estilístico de este conjunto se hace particularmente delicado, puesto que se trata de una decoración fragmentaria; no obstante, según propuesta cronológica de A. Mostalac, el conjunto corresponde a la fase IIb del III Estilo, por tanto a una fecha de alrededor del 35-45 d.C., correspondiente a época del emperador Claudio¹¹⁴.

¹¹³ Abad, 1982. De La Rada y Delgado, 1980, p. 306.

¹¹⁴ Mostalac, 1996, p. 24.

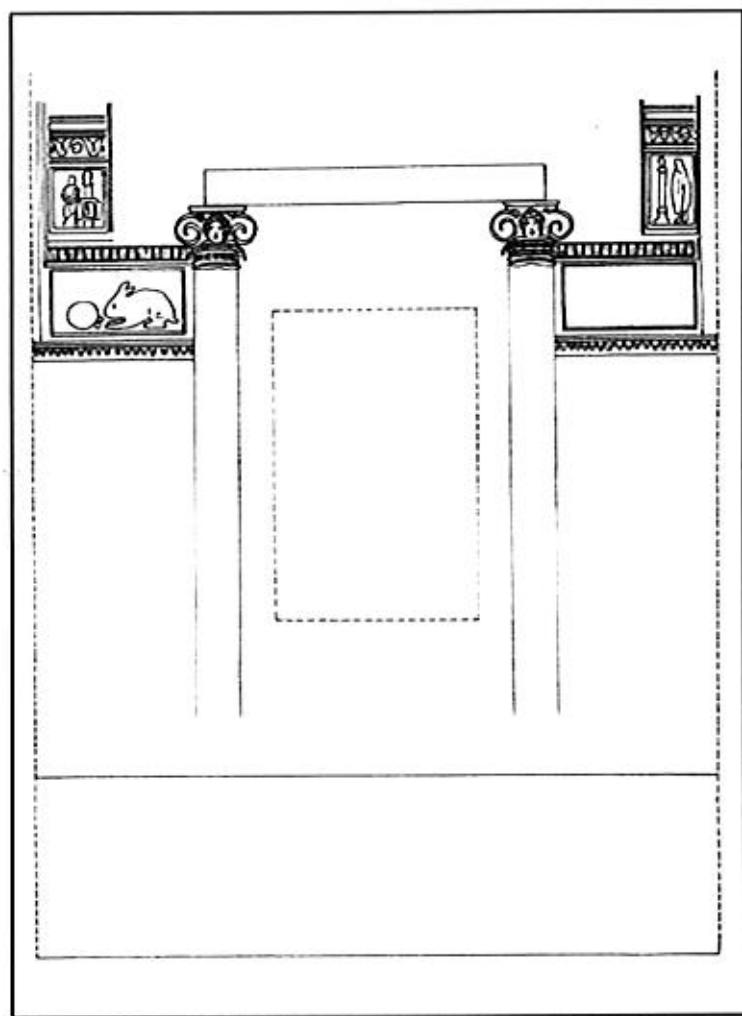
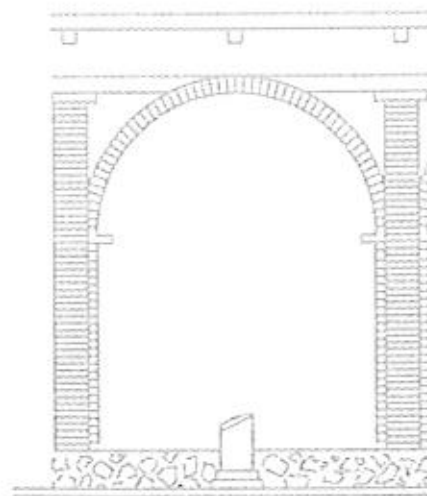
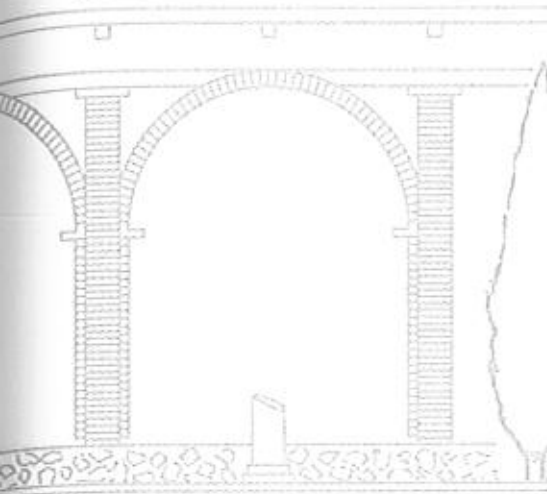


Fig. 6: Restitución de la zona media y superior de una pared correspondiente al III Estilo (calle Monroy).





El fondo negro de la composición general con la representación de las figuras y de los elementos decorativos que las acompañan así como otras características estilísticas, sugieren atribuir el conjunto al III Estilo pompeyano en su fase evolutiva final, pues presenta algunas particularidades como la inserción del cuadro de naturaleza muerta en particular y las rápidas pinceladas de color diluido, sin definición lineal clara de las figuras humanas como característica técnica que lo llevan hacia ese ámbito. Los colores usados, en particular el ocre intenso, también son propios de este período estilístico.

El término de naturaleza muerta definido por W. Helbig¹¹⁵ corresponde a un género de pintura creación romana y campana, aunque no ignorado por la pintura griega de época clásica. En nuestro caso, los elementos representados, en especial los alimentos, eran denominados por los antiguos griegos como *doni ospitali* (dones hospitalarios), una antigua costumbre mediterránea¹¹⁶ que en la Antigüedad también era denominada como *xenia* en el sentido de los regalos de hospitalidad¹¹⁷. Con respecto a estos dones hospitalarios hay que destacar la expresión de una doble función: la del reflejo de esos alimentos de la vida cotidiana, productos de la tierra y la de alimentos con una gran variedad de elementos de uso común y de culto, por tanto, esta última función probablemente votiva. Estos *xenia* fueron muy frecuentes en las pinturas¹¹⁸ así como en los mosaicos¹¹⁹, localizados en la mayoría de los *triclinia*, *tablina*, *aula*, *exedrae*, *oeci*, en definitiva, salas de residencia o recepción¹²⁰; así como en espacios de distribución tales como pórticos o criptopórticos donde pasaban obligatoriamente los invitados de la casa. Este gusto por la naturaleza muerta, salvo raras excepciones, se encuentra plenamente representado en las pinturas de Herculano, Pompeya y Stabia, en donde la variedad y la riqueza de sus motivos lo hacen uno de los temas más interesantes, adecuado a las costumbres y usos de la época, que como vemos se difunden igualmente en la Península Ibérica, donde además de este ejemplo de la calle Monroy, contamos con dos más en la *domus* de la calle Duque 29. En las estancias de estas casas se representan los animales propios del lugar como liebres y perdices; asimismo, confirmando el gusto por la buena mesa, se representan toda clase de frutas: higos frescos y secos, melocotones, peras, uvas blancas y negras, pasas, e incluso frutas aclimatadas en aquel período en Campania, como las cerezas, que también veremos representadas en Cartagena y otras importadas de países exóticos.

Las naturalezas muertas integradas en el III Estilo, al que creemos que pertenece nuestro grupo, siguen la misma evolución de éste, cuya tendencia al clasicismo, academicismo y al gusto miniaturista, hacen de este género un arte tan minucioso y decorativo como la miniatura, donde la decoración se reduce hasta el límite de dibujar simples motivos decorativos de pájaros o flores. Del s. I d.C., es decir, a la fase de madurez del III Estilo corresponde otro de los ejemplos de naturaleza muerta más importantes, el representado en la habitación 16 de la Casa dei Cervi (Herculano) que corresponde a un conejo comiendo granos de uva¹²¹. Sin embargo, fuera del ámbito campano también encontramos otro grupo de conejos con

¹¹⁵ Helbig, 1873.

¹¹⁶ Vitruvio, *De Architectura* VI, 7, 30.

¹¹⁷ Plinio, *Ep* VI, 31, 14 y Marcial XII.

¹¹⁸ Rouveret, 1987, pp. 11-25.

¹¹⁹ Darmon, 1990, pp. 107-112.

¹²⁰ Zevi, 1992, p. 65.

¹²¹ Allroggen-Bedel, 1975, p. 102.

racimo de uva en la propia Roma, en la pared E, XI del Columbario de la *villa* Pamphili, correspondiente al reinado de Augusto y fechado entre el 30 a.C. y el 14 d.C. En esta ocasión la figura del animal aparece delineada someramente con su contorno relleno en color castaño¹²².

La figura femenina que se encuentra en posición inclinada para depositar un ramo de flores, apenas mide 30 cms, lo que impide diferenciar claramente sus rasgos físicos a excepción de los cabellos que se hallan representados en forma de bucles. Su disposición de perfil encima de una cornisa, es una excepción dentro del repertorio ornamental que se utiliza en esta zona, puesto que en la mayor parte de la pintura mural romana y, sobre todo, en su difusión en las provincias del Imperio, los ejemplos conservados representan figuras aladas de perfil con forma de esfinge. Por el contrario, el modo de incorporación de las figuras de victorias aladas se presenta en general de frente y con las alas desplegadas, posándose en medio de un panel¹²³, como en su tiempo describió Spinazzola¹²⁴. Nuestro ejemplo de la calle Monroy sería, por tanto, una excepción dentro de los modelos usuales, puesto que realmente podemos observar parte de la rodilla de una de sus piernas en actitud agachada. A pesar de ello, las figuras de victorias y genios voladores se muestran casi siempre con elementos en los brazos, como nuestra figura, y gracias a estos caracteres definitorios, podemos asegurar con firmeza que se trataría por tanto de una victoria o *psyche* alada, cuya simbología es antigua, puesto que corresponde básicamente al tipo de modelo servido por la *nike* griega representada en el aire, que a su vez deriva sin duda, de un original del s. V a.C. Sus alas se designan como "divinas" y los instrumentos báquicos o las coronas que transportan, su pose volante y otras características formales hacen pensar en la representación de diferentes divinidades como puedan ser las Estaciones, Carites, Horas, Musas, Gracias, en definitiva, victorias con la iconografía más próxima¹²⁵.

Una de las escenas más interesantes del conjunto de la decoración es aquella en la que se representan dos cuadros de pequeño tamaño¹²⁶, dentro de uno de los cuales se halla una figura masculina apoyada en una columna en cuyo coronamiento se encuentra un jarrón y delante de la cual se abre una especie de tríptico¹²⁷; mientras que en el otro, aparece una columna del mismo tipo, quizás rematada en otro jarrón, hacia la que se inclina una figura vestida con túnica ornada de *clavi*. Ambos cuadros deben inscribirse en la tradición romana de paisajes en los que se integran hombres, símbolos religiosos y columnas o edificios rematados en jarrones con los que se hallan en estrecha relación. Otra naturaleza muerta datada también en el III Estilo, representa a unos pájaros junto a granadas y a un racimo de uva en la pared sur de las *fauces* de la Casa dei Ceii (I, 6, 15)¹²⁸ de donde también proceden dos personajes de pequeñas dimensiones vestidos de peplos, que podrían corresponderse con mujeres¹²⁹, lo que de alguna manera corroboraría el estilo al que hemos adscrito este conjunto pictórico¹³⁰.



¹²² Dandiney, 1940, p. 23, lám. B.1.

¹²³ Bârbet et Vermeersch, 1980, p. 127.

¹²⁴ Spinazzola, 1953, figs. 174-177.

¹²⁵ Perrin, 1982, p. 311.

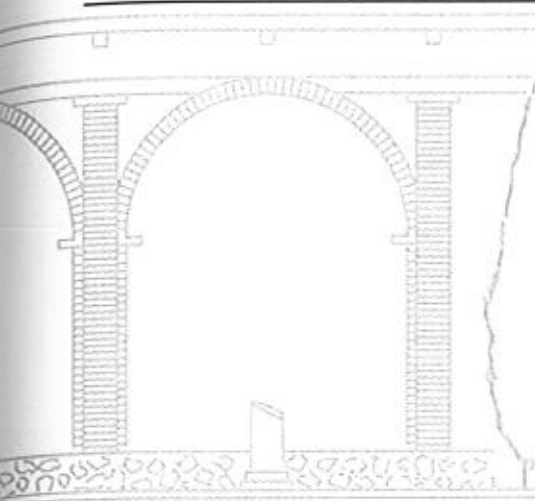
¹²⁶ De La Rada y Delgado, 1880, pp. 173 y ss.

¹²⁷ Ciprotti, 1957-59, p. 153, donde expone los ejemplos de la casa pompeyana IX, 2, 7-8 o Casa de la Piccola Caecia, en la que existe la reproducción de dos cuadros con un tipo de vaso muy parecido.

¹²⁸ Dorothea, 1990, p. 19, lám. 81-82.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 47, láms. 228-229 y 231 (pared sur).

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 74-75.



La presencia en el coronamiento de estos cuadros de las flores de loto intercaladas con las rosetas, son elementos típicos del III Estilo, donde las cornisas horizontales de la zona superior de la pared pierden el carácter arquitectónico de cima recta o reversa y se transforman sucesivamente en frisos florales (rosetas y lotos) inspirados en la decoración de las casas protoaugusteas (casa de la Farnesina)¹³¹, dato que corroboraría la hipótesis cronológica de A. Mostalac que los fecha entre el 35-45 d.C., época en que Calígula había devuelto su posición al culto de Isis.

Los capiteles figurados no abundan mucho en las representaciones decorativas de la pintura mural. De la segunda mitad del s. II a.C.¹³², conservamos un ejemplo en la *villa* de Oplontis¹³³, representado como el tipo Lauter-Bufe-2 y otro en la *villa* de Boscoreale¹³⁴. Contamos con otro de estos capiteles jónicos con volutas y cabeza, en el *cubiculum* 16 (alcoba B) de la *villa* dei Misteri¹³⁵, pintura de la primera fase del II Estilo que toma su modelo de la arquitectura real y denominada como ilusionista¹³⁶. Algo posterior es el ejemplo hallado en las termas de Sosandra, donde integrado en una imitación de fachada arquitectónica con una figura egipcia de cara blanca, se halla un capitel que se asemeja mucho al nuestro¹³⁷.

En definitiva, la pintura de este yacimiento nos corrobora la conservación junto a la decoración de candelabros, de composiciones arquitectónicas del período precedente, lo que en ocasiones nos lleva a confusiones. No obstante es una tendencia conservadora que desaparece en la segunda mitad del s. I d.C., con el mantenimiento y predominio de los candelabros¹³⁸.

II. 5. El IV Estilo pompeyano

Hacia el 45 d.C., final del período tardo tiberiano y, por tanto, sobre el III Estilo final de aspecto ya barroco, se elabora e inicia una nueva moda, el último período de la pintura pompeyana datable en época claudia-neroniana, que va a suplantarse a la antigua y cuyo fin se produce en época flavia con la erupción del Vesubio tras una treintena de años de producción¹³⁹. Mientras que el segundo es dominado por un principio de ilusionismo arquitectónico y el tercero crea un canon puramente ornamental basado en el color, la miniatura y el cierre de la superficie parietal, el cuarto es el menos homogéneo de todos sus predecesores; es ecléctico, recoge elementos anteriores y los coloca de una manera nueva¹⁴⁰.

Son dos los momentos claves, el antes o momento de creación y el después del terremoto del año 62 d.C. a partir del cual el estilo es plenamente utilizado; sin embargo, el principal problema que se nos plantea a la hora de encuadrar las pinturas de Cartagena en el IV Estilo, es el de denominar a aquellas cuya fecha sobrepasa el inicio del último cuarto del s. I d.C.; no obstante, seguir la evolución del

¹³¹ Riemenschneider, 1966, p. 60 y ss. Bastet et De Vos, 1979, pp. 128-129. Bragantini et De Vos, 1982, lám. I, 6 (friso con lotos y rosetas). Mostalac, 1992, p. 22.

¹³² Lauter-Bufe, 1967, p. 95.

¹³³ R. A. Tybout, 1989, p. 330.

¹³⁴ Lehman, 1953.

¹³⁵ Engemann, 1967, lám. 12.3.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 21, láms. 12.3, 20, 21.2, 22.

¹³⁷ Mielsch, 1981, p. 169, lám. X, fig. 14 (Baiae).

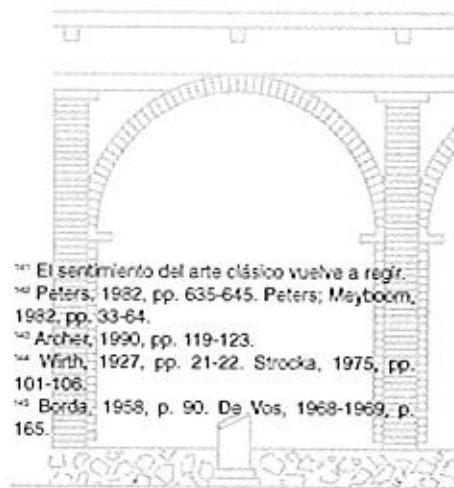
¹³⁸ Sabrié, 1995, p. 57.

¹³⁹ Peters, 1982, pp. 635-660.

¹⁴⁰ Ling, 1995, p. 71.

estilo decorativo después del año 79 d.C. no es imposible. Al respecto, podemos decir que son muy pocos los ejemplos que podemos adscribir claramente a este estilo si seguimos las características propiamente pompeyanas, aunque la moda de la ornamentación fantástica continuara en el s. II d.C. Únicamente la cenefa cálada, los motivos de rolesos o los pequeños cuadros de la *uilla* de Portmán, junto con el uso de colores cálidos en la mayoría de los conjuntos pictóricos, son los escasos elementos comunes que podrían ponerse en relación con éste. Más bien, los conjuntos que estudiamos siguen el gusto general perceptible en el resto de las provincias consistente en grandes paneles rojos, amarillos y en ocasiones verdes junto a interpaneles negros que siempre aparecen decorados con candelabros metálicos, vegetalizados o figurados, datables a finales del período flavio y posiblemente en época trajano-adrianea, en que se vuelve a recuperar esta moda de una forma bastante elegante¹⁴¹; estamos hablando de un período abarcable entre el último cuarto del s. I y la primera mitad del s. II d.C. A pesar de ello, somos reticentes a desvincular todo el conjunto de estas decoraciones de este período del correspondiente marco estilístico del IV Estilo pompeyano del que comúnmente se ha dicho que no parece existir para esta zona en su forma estricta. La solución más atractiva es considerar al IV como un estilo no homogéneo y que se manifiesta en numerosas tendencias compositivas en las que se mezcla lo antiguo y lo innovador, aspectos estos últimos que justifican esta moda provincial como desarrollo del IV Estilo pompeyano. Los estudios de W.J.Th. Peters¹⁴² y W.C. Archer¹⁴³, corroboran esta teoría en la que este último estilo no se caracteriza únicamente por la representación de arquitecturas, sino que también comprende muros cerrados en los que alternan paneles anchos con otros estrechos decorados con candelabros¹⁴⁴, de manera que son esquemas también relacionados con modelos itálicos.

Las pinturas de *Carthago Nova* se integran perfectamente en el conjunto de las paredes estudiadas por H. Eristov, paredes que son frecuentes en la pintura provincial a partir de la segunda mitad del s. I d.C., no sólo por su ejecución o por la articulación del esquema compositivo de la pared, sino también por la gama cromática -paneles rojos e interpaneles negros-, aspectos que las hacen pertenecer a un grupo con autonomía propia en el que el repertorio ornamental es de idéntica riqueza al de otras provincias y que ha sido realizado por un taller que conoce las pinturas de épocas anteriores de las que toma ciertos motivos decorativos a los que da una interpretación propia. En las provincias estas decoraciones se caracterizan porque muchos de los motivos que aparecen en este momento proceden de la pintura tardo-republicana y tras una pausa notable en el período augusteo vuelven a ser reelaborados en el opulento estilo neroniano-flavio, que resulta directamente constituyente de la pintura del s. II d.C.¹⁴⁵. En el cambio de centuria producido en época de Trajano, la pintura se define por una gran sobriedad y por el predominio de zócalo con imitación de *crustae* mármóreas mediante ortostatos y rombos, mientras que en la zona media



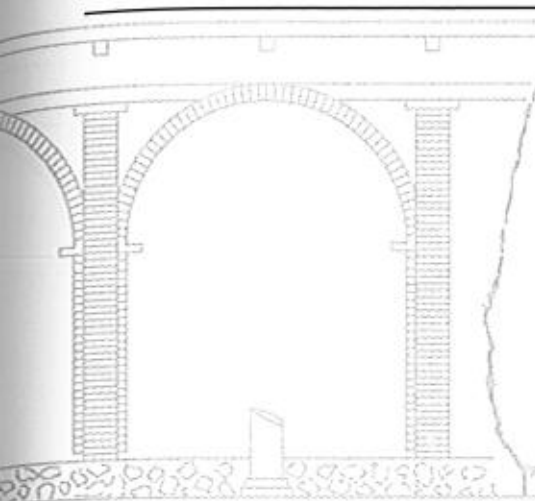
¹⁴¹ El sentimiento del arte clásico vuelve a regir.

¹⁴² Peters, 1982, pp. 635-645. Peters; Meyboom, 1982, pp. 33-64.

¹⁴³ Archer, 1990, pp. 119-123.

¹⁴⁴ Wirth, 1927, pp. 21-22. Strooka, 1975, pp. 101-106.

¹⁴⁵ Borda, 1958, p. 90. De Vos, 1968-1969, p. 165.



aparecen puntos en los ángulos de los trazos de encuadramiento y sus respectivos nudos dobles o lengüetas que matizan el linearismo del esquema, en definitiva, sistemas herméticamente cerrados, oscuros y sin aberturas, en los que alternan paneles anchos lisos y estrechos con candelabros y formas decorativas muy simples consistentes en puros elementos de división -bandas, cenefas, filetes- con los que consigue estructurar la decoración, caracteres que, a grandes rasgos, pueden ser definidos como una continuidad de los programas de época flavia. Bajo el reinado de Adriano, el panorama cambia y aparecen de nuevo las construcciones sólidas del II Estilo con un marcado gusto reavivado por las formas de tradición clásica que se manifiestan en la mayoría de las producciones. Por el contrario, con los Antoninos, observamos el marcado interés por la eliminación progresiva de los elementos arquitectónicos y la espacialidad de las composiciones, así como la sustitución de éstos por una dulcificación de las formas predominando la paleta de rojos y amarillos, colores predilectos en todo el s. II d.C. como podría ser el caso de la decoración de la *uilla* romana de Portmán.

Todos los revestimientos parietales a excepción de los de la Plaza del Hospital, de la calle Soledad, del Angel y Monroy, se inscriben dentro de esta serie provincial perfectamente coherente, puesto que en la mayoría de los casos no se refieren claramente ni al III ni al IV Estilo, sino a una pintura cuyas características principales son el predominio del muro cerrado, la estructura con campos y candelabros¹⁴⁵. Ciertos motivos aislados como la *predella*¹⁴⁷ de la calle Monroy, los tirso de la calle Caridad¹⁴⁸ o los motivos cordiformes y coriformes de la calle del Angel son propios del III Estilo, mientras que, la alternancia en la zona media de campos anchos y estrechos, los macizos vegetales del zócalo¹⁴⁹, las cenefas caladas de la *uilla* de Portmán, a veces combinadas con motivos arquitectónicos, evocan rápidamente el IV Estilo. A todo esto, hemos de sumar algunos aspectos típicamente provinciales como son la extrema reducción de la zona superior -las máscaras lunares del IV Estilo están igualmente presentes en el Molinete, de la misma manera que los medallones figurados de la calle del Duque 29 y las diversas guirnaldas realizadas como miniaturas a base de pinceladas de la Calle del Carmen, 34¹⁵⁰- y la ausencia de verdaderos espacios libres.

Las características que hemos aludido, permiten datar al gran conjunto de los ejemplos estudiados a finales del s. I d.C. o comienzos del s. II d.C., denominándolo como grupo provincial de los candelabros¹⁵¹. Del repertorio ornamental característico de este período enumeramos aquél que se reproduce en los conjuntos examinados:

ZONA INFERIOR

La parte inferior de la pared es de origen completamente campano, cuyo zócalo, gracias a los ejemplos medidos varía en altura aproximadamente de unos 50 a 70 cms. Aunque la mayor parte de los

¹⁴⁵ Le Bot; Bodolet, 1984, p. 39.

¹⁴⁶ Magdalensberg (T/H), Casa 1 de Ampurias, Limoges, Périgueux, Sala II de Soissons y Vaison-la-Romaine.

¹⁴⁷ Casa III de Rusoio, Sala II de Soissons y Pise, St. Pierre de Vienne.

¹⁴⁸ Peristilo de la Casa de las Máscaras (Lyon), peristilo de la Casa de las Piedras Doradas (St. Romain-en-Gal), rue de Garon (Ste. Colombe), Salas V y VII de Soissons, salones rojo, rojo y negro de Avenches, Calahorra, Champlieu, Martizay, Les Nymphéas (Vienna), entre otros.

¹⁴⁹ Agradecemos la disponibilidad de A. Murcia, quien nos ha mostrado el material pictórico recuperado en agosto de 2001 en este yacimiento y que, posiblemente, pertenezca a la decoración de una *domus* suburbana.

¹⁵¹ Eristav, 1987, pp. 44-45.

ejemplos se conservan fragmentados, los que se encuentran más completos muestran una tendencia a ser divididos en paneles, a menudo con un rodapié continuo de color claro, como el de la estancia V o pasillo de la calle del Duque 25-27 de aproximadamente unos 20-30 cms. de alto o el de color rosado de la habitación 1 de Portmán. En algunos casos, el zócalo representa una superficie de mármol coloreado cubierta por pinceladas de diferentes colores.

Si dividimos estos distintos tipos de zócalo, podemos obtener tres variantes: 1) Zócalos planos con imitación de *crustae* marmóreas divididas en paneles del mismo tamaño, como vemos en el Molinete, o articulados en paneles anchos que alternan con otros estrechos, como sucede en la calle del Duque 33 y en la *villa* de Portmán.

La imitación de mármol en los zócalos es un tema muy recurrido en la pintura romana antigua y lo tenemos representado de forma frecuente en los conjuntos murales de *Carthago Nova*, ya que el uso de la pintura puede abaratar el elevado coste del mármol. Plinio recuerda en su pasaje que es bajo los reinados de Claudio y Nerón cuando se comienza a pintar la piedra y a incrustarla con las pinceladas¹⁵². Por el contrario, para Vitruvio, las primeras cosas que los antiguos representan sobre los enlucidos murales son las diferentes variedades de mármol, por tanto es la imitación de mármol pintada sobre un enlucido o lo que es lo mismo, la copia de falsos mármoles, la que marca los comienzos de la pintura¹⁵³.

La clasificación en función de la naturaleza de los falsos mármoles de H. Eristov, ha sido el principio a partir del cual, en las dos últimas décadas se ha investigado este esquema decorativo, teniendo en cuenta a la vez la imitación de mármoles reales, así como las técnicas de producción de estos abigarramientos¹⁵⁴. Tras su trabajo, hemos podido observar cómo la utilización del revestimiento pictórico para imitar una decoración marmórea es un recurso de variantes casi ilimitadas, bidimensional, que suele situarse en el zócalo, pero que también lo encontramos representado en la zona media a modo de paneles o columnas e, inclusive, en la zona superior imitando una cornisa como veremos más tarde en la *villa* romana de Portmán; igualmente, es un tipo decorativo que está presente en los cuatro estilos pompeyanos¹⁵⁵. En el IV Estilo explota formas ovoides y moteadas variando según el color, pero la gran mayoría de imitaciones de esta época se inspira en mármoles reales. Los mármoles de karystos, Skyros, Chemtou, Téos, pórfido verde son identificados con un máximo de seguridad en las pinturas del último período de Pompeya.

En el Molinete, el tipo de imitación se corresponde con el grupo IV de H. Eristov¹⁵⁶ y es el más importante de entre todas las imitaciones de mármol (lám. 1). Sus formas ovoides, son regulares o irregulares, de contorno más o menos nerviado, poligonal, rectangular, etc, y sus dimensiones varían entre 10-15 y 20 cms. Hay dos tipos, pero la de este yacimiento concretamente pertenece al segundo, de fondo amarillo sobre el cual una red roja delimita las formas. Se trata



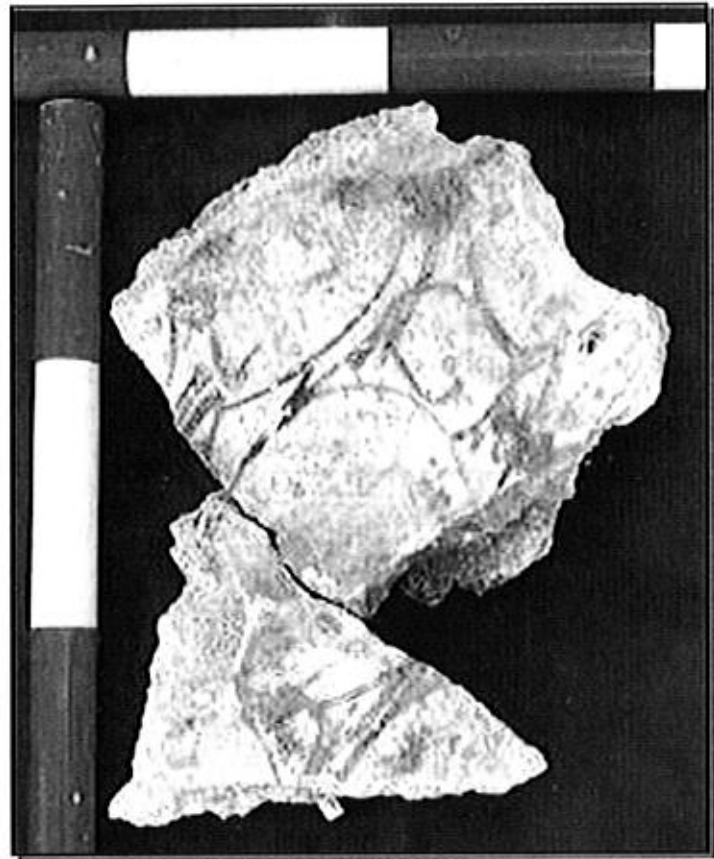
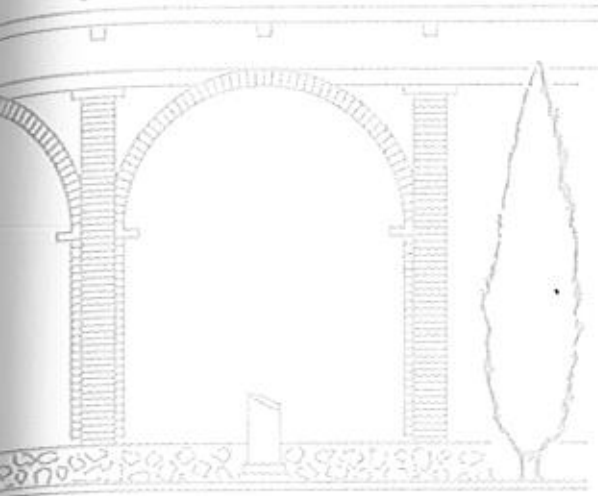
¹⁵² Plinio, *Naturalis Historia* XXXV, 1: "Primumque dicemus quae restant de pictura...; nunc vero in totum marmoribus pulsa...".

¹⁵³ Vitruvio, *De Architectura* VII, 5: "Ex eo antiqui, qui imita expositioibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et collocaiones".

¹⁵⁴ Eristov, 1976, pp. 705-717.

¹⁵⁵ Eristov, 1979, pp. 693-771.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 770.



Lám. 1: Zócalo con imitación de mármol (IV Estilo pompeyano en la provincia, Molinete).

de formas ovoides amarillas, delimitadas por trazos de color rojo vino a modo de vetas y todo ello sobre fondo igualmente amarillo, un color que parece derivar de varias tonalidades y parece representar uno de los diversos tipos del mármol procedente de las canteras romanas de Chemtou en el Norte de África (Numidia, actual Túnez), de ahí que se le denominara en aquella época como *marmor numidicum*¹⁵⁷. Podemos decir que, sobre todo a partir de la segunda mitad del s. I d.C. este recurso ornamental, al contrario de lo que sucedía para la primera mitad, se vuelve muy común en las ciudades campañas, en las que adquieren una importancia particular, sobre todo en lo que se refiere a las imitaciones de *crustae* formando figuras geométricas con variados tipos de mármoles como ocurre sobre el zócalo del *cubiculum* de la Casa di *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4)¹⁵⁸. El mismo fenómeno se observa en las provincias donde esta moda se prolonga durante todo el s. II d.C. y asciende a la zona media de la pared¹⁵⁹.

En cuanto al larario hallado en una de las estancias contiguas a la de este zócalo *in situ*, parece imitar otro tipo de mármol, el brocatel, cuyo ejemplo más claro en *Hispania* lo encontramos en el zócalo de la tumba de Belo fechado en el s. I d.C.¹⁶⁰. En el caso de esta decoración y para este mismo período conservamos las imitaciones marmóreas con formas ovoidales amarillas en el larario situado en el ángulo suroeste del peristilo 25 de la Casa del Menandro (I, 10, 4) y en el larario de la Casa degli

¹⁵⁷ Actualmente, también se le puede encontrar denominado como 'giallo antico'.

¹⁵⁸ Eristov, 1979, p. 696, nº 70 (grupo IV).

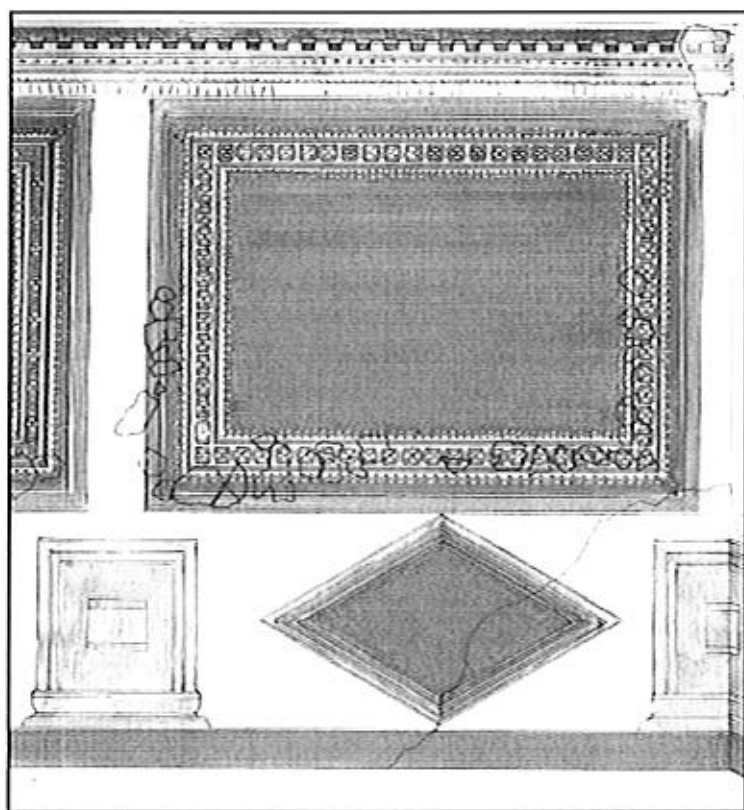
¹⁵⁹ Abad, 1977-1978, pp. 189-208, recoge todos los ejemplos conocidos hasta ese momento en la Península Ibérica.

¹⁶⁰ Abad, 1982, Ca. 2.1.9.

Amorini Dorati (VI, 16, 7). Fuera de Italia este motivo ornamental tampoco se encuentra muy expandido y los paralelos estudiados son escasos, si bien se extienden en un lapso de tiempo que va desde el s. I d.C. hasta mediados del s. II d.C. y coincide con nuestra propuesta cronológica.

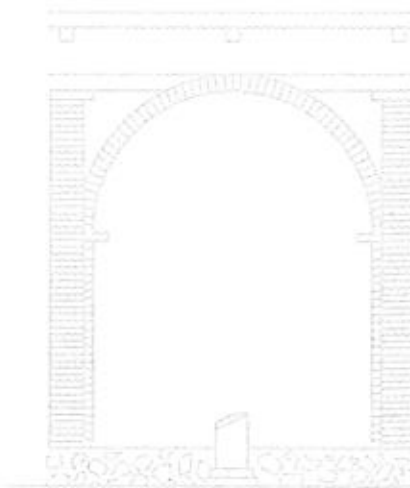
En la calle del Duque 33 también contamos con la imitación de mármol o "finto marmo" en el zócalo que presenta algunos ejemplos en el III Estilo en Pompeya, como pueden ser el *triclinium* C de la Casa VI, 14, 37¹⁶¹, el *triclinium* de la Casa VII, 3, 29¹⁶² o el *atrium* de la Casa VI, 12, 2¹⁶³.

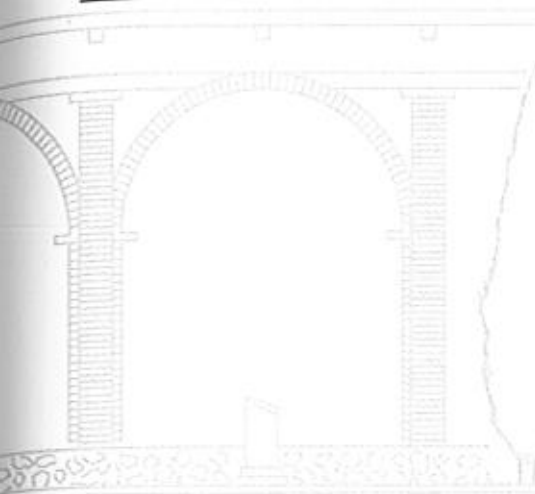
Con relación a este tema hay que diferenciar entre esta simple imitación de mármol y la de incrustaciones marmóreas, consistentes en la imitación o simulación de incrustación, en la mera representación sobre la superficie que se va a decorar de una o varias placas de mármol, lisas, veteadas, moteadas o con círculos de diversos tipos y colores, según se trate de imitar mármol jaspeado o brocatel, que aparecen recortadas en formas geométricas y combinadas formando dibujos y motivos varios; es el caso de las *crustae* de Portmán encuadradas entre la representación de las basas y parte de los fustes de columnas que recuerda el II Estilo en el que se quiere dar una idea de mayor espacialidad y no solamente de recubrimiento de las paredes (lám. 2). Estas pinturas, probablemente el tipo 6 de A. Barbet¹⁶⁴, que se hallan enmarcadas en un esquema provincial dependiente del IV Estilo ecléctico, recogen parte de los motivos arquitectónicos del II Estilo pompeyano.



Lám. 2: Zócalo con imitación de *crustae* marmóreas mediante rombos insertos en rectángulos. También se observan las cenefas caladas de la zona media y un entablamento de orden jónico en la transición de la zona media a la zona superior (IV Estilo pompeyano, *villa romana* de Portmán).

¹⁶¹ Bragantini; De Vos; Parise, 1981, p. 292.
¹⁶² Bragantini; De Vos; Parise; Sampaolo, 1983 p. 108.
¹⁶³ *Ibidem*, p. 256. El zócalo imita mármol rumico y alabastro.
¹⁶⁴ Barbet, 1980a, p. 69.





En España, los ejemplos no son muy numerosos, a excepción del conjunto de Mérida, donde el más antiguo, el *atrium* tetrástilo y pasillo de comunicación con el peristilo de la Casa del Mitreo, que presenta una imitación de mármol jaspeado o brocatel con un esquema a base de paneles rectangulares en los que se inscribe un rombo o losange y un círculo central, es fechado a principios o mediados del s. II d.C.¹⁵⁵. Sin embargo, de entre los paralelos que se han encontrado fuera de la Península Ibérica con este sistema decorativo o muy similar, casi todos ellos muy simples, destacan los representados en las casa pompeyana dei Vetti (VI, 15, 1)¹⁵⁶. En *Aquincum* se conservan paneles rectangulares en los que se suceden rombos y círculos inscritos, y que al igual que sucede en Portmán, representa decoraciones simples sin imitar ningún tipo de mármol¹⁵⁷; no obstante, la combinación de colores variados, paneles-rombo en el zócalo con campos rojos y esquema candelabro negro, puede compararse a una decoración restaurada en la *villa* de Müngersdorf cerca de Colonia¹⁵⁸, construida a mitad del s. I d.C. y abandonada a finales del s. III d.C.

Este tipo de imitación en pintura fue clasificado por L. Abad en varios grupos. Las que aquí aparecen pueden enmarcarse en el primero de ellos, pues tienen en común el uso de rodapiés y de formas romboidales¹⁵⁹. A simple vista, a este primer grupo podemos hacer corresponder la banda que hace las veces de rodapié, así como la alternancia de paneles rectangulares anchos y estrechos, pues se representan rombos y columnas alternativamente en cada uno de estos compartimentos. Elemento importante del zócalo de imitación de *crustae* es la representación de la columna, como acabamos de mencionar¹⁷⁰. Ésta se encuentra en muy pocos paneles decorativos hasta ahora estudiados en el resto de la Península Ibérica, y de ahí su importancia¹⁷¹, lo que nos muestra una vez más la libertad artística, a pesar de las corrientes imperiales y regionales. No obstante, en líneas generales, resultan ser decoraciones simples, realizadas a base de rombos o losanges que ocupan, en ocasiones, altos paneles, decorando zócalos bastante altos también.

2) También contamos con zócalos con imitación de mármol moteado a base de grandes manchas esparcidas de forma irregular y con una ejecución más descuidada que en el período anterior, como puede observarse calle del Duque 25-27, calle Jara y Portmán.

La imitación de mármoles en los zócalos es un recurso ornamental utilizado durante toda la historia de la pintura romana y se convierte en el sistema preferido en las provincias, donde aparece con gran profusión a partir del s. I d.C. coincidiendo con los inicios del III Estilo pompeyano, al contrario de lo que sucede en las ciudades campanas, en las que disminuye considerablemente en esta misma etapa. Estos ejemplos itálicos escasean aún más si obviamos este tipo de zócalos salpicados que, según algunos autores, nada tienen que ver con las imitaciones de mármoles, sino que imitan granitos¹⁷², aunque otros autores los incluyan entre los mármoles¹⁷³.

¹⁵⁵ Abad, 1992a, p. 194.

¹⁵⁶ Scheffold, 1962, pp. 176-177, lám. 138.

¹⁵⁷ Kaba, 1955, p. 273.

¹⁵⁸ Klinkenberg, 1934, pp. 55-61, lám. A.

¹⁵⁹ Abad, 1977-78, pp. 201-202. 'Los paneles rectangulares con rombo inscrito, son decoraciones cuya evolución general abarca desde el s. I hasta el s. VI d.C., pues se adaptan muy bien a la decoración de grandes superficies'.

¹⁷⁰ A pesar de que sólo nos quedan los restos de la representación de una columna, creemos que en cada esquina de la habitación, imitando el zócalo corrido se hallaría una semejante a la que tenemos.

¹⁷¹ AA.VV. 1998, t. V. Casa della Fontana Piccola (VI, 8, 23-24), pp. 647, fig. 47 (zócalo imitando mármol compartimentado por pilastras).

¹⁷² Guiral; Mostalac; Cisneros, 1986, pp. 277-278.

¹⁷³ Abad Casal, 1977-1978, p. 189. Eristov, 1979, p. 696.

En este conjunto distinguimos distintos tipos de moteado, tanto los que aparecen representados en el rodapié como en el zócalo de las diferentes estancias. El moteado negro y rojo sobre fondo blanco de la habitación III debe corresponder a la misma fase pictórica que el moteado de la habitación V, mientras que el moteado blanco sobre fondo negro presente también en esta estancia, pero debajo del que se encuentra visible en la actualidad, debe corresponder a una fase pictórica anterior. El objetivo es reproducir lo más exactamente posible las texturas del granito que nace con el I Estilo, como se ha podido demostrar en las decoraciones campanas y que también podemos observar en nuestra propia Península en los conjuntos de Azaila¹⁷⁴, *Lepida Celsa*¹⁷⁵ y *Carthago Nova*¹⁷⁶.

Del I y II Estilo, el moteado es heredado por el III Estilo, pero su larga perduración en el tiempo, prolongándose hasta el Bajo-Imperio, lo convierte en un indicio no muy fiable para establecer una cronología. Uno de ellos, el del rodapié, presenta las características que se van a observar desde el reinado de Tiberio, principalmente en la segunda fase del III Estilo, donde se tiende a una factura menos cuidada y que finalizará con la realización de un moteado representado como un mero recurso ornamental más. Sin embargo, el que aparece en el zócalo, está mejor cuidado y medido, con unas salpicaduras en forma de manchas de gran tamaño que se disponen guardando una distancia uniforme entre unas y otras. Este esmero en su elaboración contrasta, no obstante, con una distribución no uniforme en el espacio a decorar, puesto que sólo se conserva en la parte superior del zócalo, indicio de que también ha perdido todo su significado y función primera, restando como un ornamento más del conjunto compositivo, propio de una época más avanzada, posiblemente mitad del s. II d.C.

La representación en el zócalo de Portmán de estas gotas en forma de espiga se ha debido realizar mediante simples golpes de pincel o brocha en sentido vertical, más comúnmente denominada como aspersión de pintura de uno o varios colores sobre fondo liso. En este moteado, al contrario de los que hemos visto para la ciudad de Cartagena, extraña la ausencia de manchas ramificadas, como hemos mencionado en líneas anteriores, o de motas tan corrientes en las salpicaduras, y también desconocemos cómo lograron evitar esto. Nuestro principal objetivo es averiguar si este tipo de decoración a base de goterones es un recurso utilizado para imitar al mármol, o por el contrario, se trata simplemente de un simple recurso ornamental para rellenar los espacios vacíos, algo propio del s. II d.C. en adelante.

El modelo que asombra por su excepcional parecido con el de la *uilla* de Portmán, se encuentra en la primera sala de la *uilla* de Limousin (París), donde encontramos este tipo de moteado inserto en una decoración perteneciente al estilo de "papier peint", en el que el ilusionismo no hace presencia total y ningún juego de sombras y de luz viene a romper la superficie plana del muro. En esta sala, la composición presenta sobre un zócalo blanco moteado de amarillo, una banda roja¹⁷⁷.

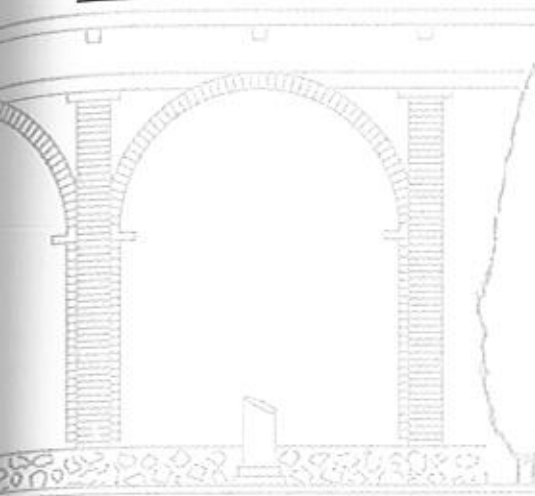


¹⁷⁴ Mostalac y Guiral, 1992, pp. 123-153.

¹⁷⁵ Guiral, Mostalac y Cisneros, 1986, pp. 259-288.

¹⁷⁶ Fernández Díaz, 2000, pp. 99-109 (referencia al capítulo del I Estilo pompeyano, especialmente en lo que respecta a la Plaza del Hospital).

¹⁷⁷ Flecher, Autexier, 1975, p. 39.



En lo que se refiere a la cronología de esta decoración, es muy complicado adscribir estas pinturas a una época determinada. Son, por tanto, la técnica de ejecución y la morfología de estas pinturas, las que pueden darnos un intervalo temporal más preciso, a lo que debemos sumar que el tipo de imitación de mármoles evoluciona desde las finas gotitas de diferentes colores en los primeros años del cambio de Era, a gotas más gruesas y alargadas a finales del s. I d.C.¹⁷², momento en el que podríamos situar el *terminus post quem* para la ejecución de estas pinturas. L. Abad, siguiendo este mismo camino, añade que este tipo de salpicaduras en un sólo color, aunque presentes también en Pompeya, son más propias de la pintura provincial a partir de mediados del s. I d.C., pero sobre todo a finales de dicho siglo¹⁷³. Más precisa es todavía A. Belot¹⁷⁴, quien confirma su profusión en el s. II d.C., en especial para las pinturas realizadas sobre fondo blanco.

3) Zócalos con macizos vegetales entre los que se representan aves, como es el caso de Portmán.

La habitación 2 de Portmán presenta una combinación de lo que H. Joyce ha dado en denominar sistema modular y del sistema figurado; en su zócalo se representa una escena de jardín con una zancuda¹⁷⁵ (fig. 7 y 7a).

¹⁷² Guiral, 1991, p. 158.

¹⁷³ Abad, 1992, pp. 68.

¹⁷⁴ Belot, 1988, pp. 12-13.

¹⁷⁵ Joyce, 1981, p. 22.



Fig. 7 y 7a: Zócalo con imitación en pintura de un jardín con zancudas (IV Estilo pompeyano, *silla* romana de Portmán).



Los fragmentos que presentamos corresponden al tipo 2 de A. Barbet, definido como un grupo de plantas en alternancia con zancudas que, en general, se suelen desarrollar sobre un fondo negro o rojo¹⁸². En nuestro caso contamos con un macizo vegetal de hojas ondulantes de diferentes tamaños, tonalidades verde amarillentas y en forma lanceolada (probablemente helechos), así como de flores pintadas de forma naturalista y una zancuda oculta entre una vegetación propia de los jardines romanos. Todo este conjunto puede emplazarse en la parte inferior de la pared, puesto que es un recurso ornamental que generalmente decora el zócalo; asimismo, nos inclinamos a pensar que se trata de un zócalo corrido decorado con macizos vegetales y zancudas, puesto que no disponemos de ninguna banda de separación, ni de otros motivos que induzcan a pensar lo contrario.

La belleza y calidad de estas pinturas, muestran la gran importancia que reviste la pintura de jardín en la pintura mural romana. El origen del jardín no se discute y se reconoce que es verdaderamente antiguo, así como sus primeros testimonios¹⁸³, de entre los que destacan los jardines colgantes de Babilonia, considerados como una obra de belleza excepcional¹⁸⁴. A partir del s. IV a.C. y sobre todo en época helenística ya son asumidos con carácter monumental y se difunden por toda Grecia. En la Península Itálica, contamos con una decoración de arbustos, en una tumba pintada de Capua que se data entre los ss. IV y III a.C. En Roma, hacia el término del s. II a.C. existen espacios verdes destinados sobre todo a fines prácticos, es decir, la función del *hortus*, queda relegada únicamente como zona cultivable para la obtención de productos necesarios¹⁸⁵. Rápidamente, tras la conquista de Grecia por parte de los romanos, y a consecuencia de la influencia cultural helénica que se produce a inicios del s. I a.C. comienza a transformarse el concepto utilitario del *hortus* y se comienza ya el cultivo de las flores con fines decorativos, ornando las casas más ricas, las tumbas, los altares, etc¹⁸⁶; por tanto se difunde el gusto de los jardines en todos los ámbitos de la vida¹⁸⁷.

La representación de un ave, posiblemente una zancuda, apenas visible entre el follaje, nos lleva a incluir este tipo en las denominadas megalografías insertas en los jardines de las casas romanas y denominadas como *paradeisos*, procedentes también de los grandes jardines de los reyes persas del s. V a.C. y convirtiendo a las primeras casas pompeyanas que presentan estos motivos, como las más lujosas del s. I d.C.¹⁸⁸. Este género, también denominado como *opus topiarium* llegó a tal punto de sofisticación que se crean *uillae* aterrazadas a finales del s. I a.C.¹⁸⁹, en donde el jardín se convierte en un lugar ideal donde poder discutir, pasear, estudiar y recibir, requisitos indispensables para asegurar el decoro de la aristocracia romana¹⁹⁰.

El origen más próximo de esta moda reside, según la documentación arqueológica de la que disponemos, en una inspiración netamente italiana, concretamente de la Roma de finales del s. I a.C., pues dicha ciudad es un centro propulsor, la sede del poder político y eco-

¹⁸² Barbet, 1990a, p. 67.

¹⁸³ AA.VV. 1992, p. 19.

¹⁸⁴ Estrabón, XVI, 1, 5. Diodoro Sículo, III, 10.

¹⁸⁵ Cicerón, *De sen.* 16; *De Repub.* I, 9, *Ad. fam.* 16, 18; Columela, *De re. Rust.* XI, 3. Plinio, *Naturalis Historia*, XIX, 19, 2.

¹⁸⁶ Varrón, *De re. Rust.* I, 28.

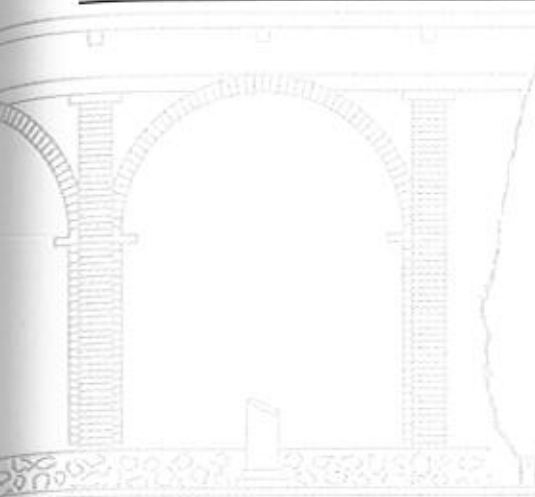
¹⁸⁷ Plutarco, *Lucull.* 39. Dion Cassio: XL, 31. Kaster, G. 1974, *Die Garten des Lucullus*, Monaco, 1974.

¹⁸⁸ Andree, 1990, pp. 45-124.

¹⁸⁹ Plinio, *Naturalis Historia*, XII, 5, 10. El autor atribuye su invención a G. Matius.

¹⁹⁰ *Ibidem*, XII, 13.





nómico, así como de una refinada sociedad que se presta a recibir y transmitir a la provincia cada nuevo impulso artístico. Aquí, podemos ver los primeros ejemplos de representación en pintura de verdaderos jardines, como en la Casa de Livia en Prima Porta o en el jardín de la *uilla* Farnesina y en el *Auditorium* de Mecenas, pinturas que tuvieron un gran éxito en el III Estilo¹⁵¹.

Las mejores representaciones de jardín se ejecutan en la pintura del III Estilo (bajo el reinado de Augusto)¹⁵². Abundan los prototipos de estas escenas de jardín en las casas pompeyanas como por ejemplo el de la Casa di Verger (I, 9, 5) entre otros. El zócalo rojo con dos arbutos, un mirto con azuladas y blancas plumas mezclados con el *omphaloi*, correspondiente a la pared norte del *viridarium* de la Casa dei Ceii (I, 6, 15) de época de Vespasiano o el de la Casa VI de la *Insula Occidentalis*, que probablemente pertenezcan a un mismo taller. En el III Estilo, este tipo de representaciones se sitúan generalmente en los compartimentos estrechos que alternan con motivos geométricos o de tirso con elementos colgantes insertos en los paneles anchos¹⁵³.

En el IV Estilo (45-79 dC) es en donde la pintura de jardín, con la ilusión de la prolongación hacia el infinito del jardín real, más ampliamente se desarrolla en los zócalos¹⁵⁴. La fuerte realidad ilusionista de esta pintura encuentra su inserción más natural en el IV Estilo, el cual lleva a la extrema consecuencia el desfondado de la pared mediante el uso de la perspectiva de arquitecturas fantásticas e irreales. Estos macizos vegetales tan abundantes en el zócalo desde comienzos del s. I d.C. se convierten en uno de los motivos típicos del IV Estilo pompeyano, que generaliza estos zócalos compartimentados en los que alternan las plantas con diferentes motivos decorativos; sin embargo, la articulación decorativa utilizada con mayor asiduidad es la división en compartimentos anchos decorados con cenefas caladas¹⁵⁵, que son el ornamento característico del citado estilo y pueden encontrarse en diferentes zonas de la composición, y los paneles estrechos con macizos vegetales, tal como puede observarse en el *atrium* de la Casa del Menandro (I, 10, 4)¹⁵⁶. En otros casos, como pensamos que pueda ser el nuestro, igual que en el III Estilo, las plantas decoran todo el zócalo, ya sea en diferentes compartimentos, como en la Casa di *Cornelius Tages* (I, 7, 11)¹⁵⁷, en Pompeya, y en la Casa del Colonnato Tuscanico de Herculano¹⁵⁸, o en un friso corrido, como sucede en la Casa di Venere in Bikini (I, 11, 6), entre otros muchos. Los elementos que acompañan a los motivos vegetales, sirven también como criterio de datación. Entre estos, podemos mencionar el cisne o la zancuda, en definitiva, un ave que subsiste en el IV Estilo¹⁵⁹, como hemos podido comprobar en anteriores ocasiones.

En cuanto al color del fondo donde se ejecuta esta decoración de jardín, en los zócalos sur y Norte de la pared Oeste de la habitación I

¹⁵¹ Un análisis sobre el tema en Barbet, 1985a, pp. 136-139. Maiuri, 1932, pp. 5-12. AA.VV. 1993, s.v. (S. De Caro), pp. 299-303.

¹⁵² Bastet, De Vos, 1979, p. 122, n. 38.

¹⁵³ *Ibidem*, lám. XU, 73. *Ibidem*, lám. XXIV, 46.

¹⁵⁴ *Ibidem*, lám. XVIII, 34. *Ibidem*, p. 121.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁵⁶ Barbet, 1980, p. 67. *Ibidem*, 1985a, p. 196.

¹⁵⁷ Maiuri, 1932, fig. 9. Barbet, 1985a, fig. 136.

¹⁵⁸ Maiuri, 1938, fig. 10.

¹⁵⁹ Manni, 1974, fig. 11.

¹⁶⁰ Barbet, 1980, p. 35.

de la Casa dell'Orso (VII, 2, 44-46) nos encontramos con un fondo de color rojo, fechado después del 62 d.C.²⁰⁰ y que puede representar el paralelo más próximo al nuestro. En la Casa de la Fontana Piccola (VI, 8, 23-24), en el zócalo de la pared Sur de las fauces 26/27, también contamos con la representación de otro jardín sobre fondo rojo, adornado con un cuadro²⁰¹, en un esquema compositivo idéntico que el de la habitación 2 de la *uilla* romana del Paturro, así como el mismo tipo de plantas y ave en el muro del *viridarium* de la Casa di Adone Ferito (VI, 7, 18)²⁰². En la *uilla* de Popea, en Oplontis, se nos ofrece el conjunto más espectacular de representación pintada de jardín del IV Estilo, nuevamente sobre fondo rojo y de gran similitud a la de Portmán.

En el mundo provincial, este tema gozó de una gran predilección, pues constatamos una variedad similar a la vista para la pintura campana. Desde la primera mitad del s. I d.C. existen zócalos vegetales decorados con plantas y zancudas en movimiento como en el muro norte de la estancia 9 de la Plaza de las Nymphéas (igualmente con fondo rojo)²⁰³ y en Isére²⁰⁴. El ejemplo más significativo de esta alternancia con zancudas principalmente, se localiza en las pinturas de la casa con peristilo bajo las termas imperiales de Tréveris²⁰⁵, pero en esta ocasión de la segunda mitad del s. I d.C. Del tercer cuarto del s. I d.C. destaca la zancuda, posiblemente un flamenco rosa mezclado con un grupo de plantas acuáticas, de la Casa III de Ruscino (Narbona)²⁰⁶. Si nos alejamos de las provincias occidentales, también encontramos este mismo tipo de decoración en la habitación amarilla y violeta nº 23 de la *uilla* de Baláca (Hungría)²⁰⁷, donde se conserva un plinto muy clásico con plantas de agua y pájaros (oca, pato...) sobre un fondo violeta. Además, como sucediera con su esquema compositivo es similar al de la habitación 2, pues presenta grandes paneles amarillos en la zona media, interpaneles con roleos y cenefas caladas como encuadramiento interior. En la Península Ibérica, conservamos también algunos ejemplos como los de la Casa del Mitrreo de Mérida²⁰⁸, la del Acueducto de Tiermes²⁰⁹, y en el cortijo de Plaza de Armas del Pago de Bruñel entre otros, donde los macizos vegetales alternan con zancudas²¹⁰.

Este tipo decorativo no es un indicio de datación precisa, pues se mantiene durante todo el s. I d.C. y se prolonga hasta el s. II d.C. A través de una datación indirecta o estilística, confirmamos que este motivo decorativo se remonta al III Estilo pompeyano, pero sin embargo, no presenta ningún paralelo directo antes del 80 d.C., ni en la Península Itálica ni en las provincias romanas. Además, el hecho de que la escena se desarrolle sobre un fondo rojo y no predomine la representación animal respecto a la vegetal en una plasmación tan realista, nos hace pensar en un período posterior. Los paralelos más próximos los encontraríamos en Ampurias²¹¹ y en Mérida²¹², cuya datación se proyecta entre el 80-125 d.C.

²⁰⁰ Ehrhardt, 1968, pp. 42-43 y 58, figs. 171-172.

²⁰¹ Frólich, 1996, fig. 453.

²⁰² Spinazzola, 1953, s. V. "Abbondanza", (fig. 1).

²⁰³ Bârbet, 1974, fig. 5. *Ibidem*, 1981a, fig. 43.

²⁰⁴ *Bulletin de Liaison* 8, 1966, fig. 38.

²⁰⁵ Thomas, 1984, p. 47. Steiner, 1927, p. 56, fig. 3.

²⁰⁶ Sabrié; Demora, 1995, p. 87, fig. 45.

²⁰⁷ Frizot, 1981-2, pp. 262-263, fig. 1.

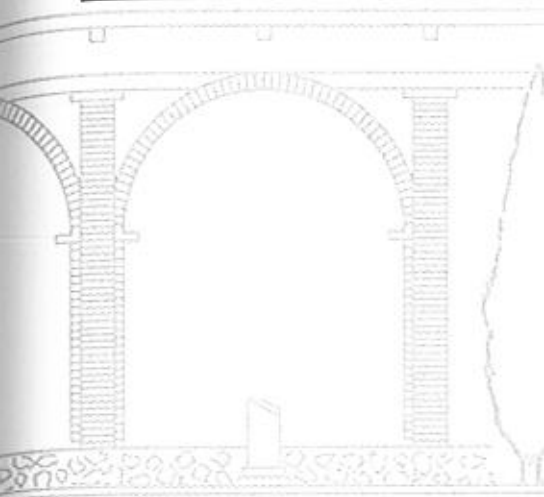
²⁰⁸ Abad, 1976, pp. 173-174, lám. Xa, lám. LXXI, a.

²⁰⁹ Argente; Mostalac, 1981, p. 56, lám. I. *Ibidem*, 1985, lám. II.

²¹⁰ Nido, 1964-65, fig. LV1.2.

²¹¹ Nieto, 1977, habitación nº 7 de la Casa 2 A.

²¹² Habitación de las pinturas de la Casa del Mitrreo.



ZONA MEDIA

La zona media recibe un gran énfasis decorativo con un sistema compositivo representado en el tipo 4 de A. Barbet, donde lo que más destaca es la presencia de paneles planos consistentes en campos rectangulares anchos separados por otros estrechos con un variado número de candelabros²¹³: metálicos con sombrillas, vegetalizados, torsos y figurados. El esquema de color favorito de moda a finales del s. I d.C. – comienzos del s. II d.C. es el de campos rojos con intervalos negros. Esta es una categoría utilizada a menudo para las habitaciones de pequeñas dimensiones, donde el candelabro sobre fondo uniforme contrasta con el fondo de los paneles, como sucede en la habitación norte de la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7). En nuestras pinturas, podemos concretar las siguientes variantes:

1) Paneles anchos encuadrados por cenefas caladas como las de la calle del Duque 29 o la habitación 1 de Portmán, o listones estrechos decorados con roleos como sucede en la habitación 2 de este último yacimiento.

La calle del Duque 29 presenta un motivo decorativo de gotas de agua²¹⁴ que forma parte del grupo de cenefas caladas²¹⁵ o también denominadas “*bordures ajourées*”, catalogado por A. Barbet como V, consistente en elementos repetitivos tipo 33, o líneas de motivos con alternancia²¹⁶, de uso bastante frecuente dentro del repertorio decorativo del IV Estilo que ha clasificado esta autora así como la alemana U. Riemenschneider²¹⁷. El motivo representado consiste en un par de filetes dispuestos en paralelo, que son bordeados por una serie continua de semicírculos contrapuestos, con un pequeño apéndice que los hace similares a las gotas de agua y que alternan con puntitos, de forma que a una gota le corresponde otra enfrente (fig. 8).

²¹³ Barbet, 1980, p. 71.

²¹⁴ Fernández Díaz, 2000, n.º cat: 1231, lám. 66.

²¹⁵ En líneas generales, son motivos en banda repetitivos, no figurados y unicolores sobre un fondo; no obstante, observamos que con el paso de los años, hay algunas variantes entre las que entra la policromía.

²¹⁶ Barbet, 1981, p. 951, fig. 6.

²¹⁷ A los tipos de A. Barbet, 1981; Riemenschneider, 1966, añade otros nuevos.

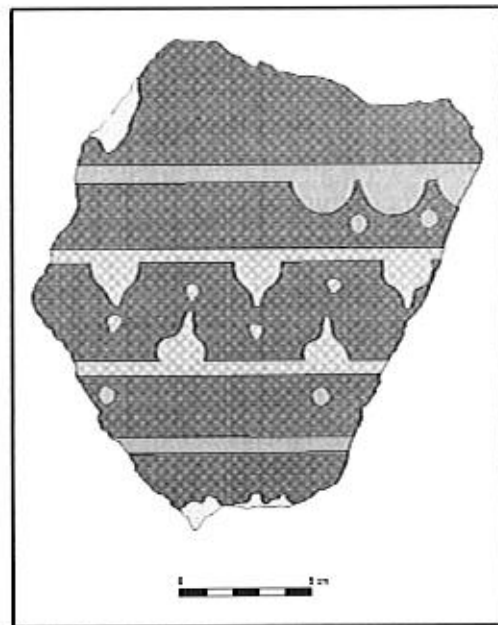


Fig. 8: Cenefa calada realizada mediante filetes y gotitas de agua (IV Estilo pompeyano, calle del Duque 29)

Los paralelos en la Península Itálica de este motivo decorativo son numerosos en los esquemas compositivos del IV Estilo; sin embargo, su emplazamiento en las paredes pintadas no siempre es el mismo, ya que podemos encontrarlas en zócalos como en la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7)²¹⁸ o sirviendo de encuadramiento de los paneles situados en la zona media de la pared, como en la Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6). Con estos ejemplos, comprobamos cómo en Italia, y principalmente en Pompeya, estas gotitas de agua en una serie corrida son un motivo extraordinariamente corriente en la decoración mural; en cambio, no sucede lo mismo en las provincias donde los ejemplos son escasos relativamente. Contamos con una cenefa de este tipo, bordeando los paneles anchos y con festones, se localiza en las termas de *Vindonissa*, fechadas entre el 60-70 d.C.²¹⁹ así como en Wagen, éste sin datación precisa²²⁰. En las excavaciones de Clos de la Lombarde (Narbona), datadas en el último cuarto del s. I d.C., el motivo se repite en la zona media de las paredes de la habitación D²²¹ de las estancias E y F²²². Un poco más tarde, hacia el año 100 d.C. contamos con sendos paralelos en las pinturas de August²²³ y las de Tréveris²²⁴.

Se observa pues, que estas cenefas caladas presentan claros paralelos en las ciudades campanas²²⁵ y que son un motivo decorativo que no suele rebasar el s. I d.C., cronología que de acuerdo al resto de la decoración hallada, concuerda con nuestra propuesta de datación, pues correspondería a una decoración de una fase pictórica anterior.

En el caso de Portmán estas cenefas caladas consistentes en unos motivos florales que aparecen repetidos en serie y formando parte de una decoración más compleja sobre un fondo uniforme, forma parte del grupo de elementos pertenecientes al repertorio decorativo del IV Estilo²²⁶, por tanto de la segunda mitad del s. I d.C., aunque parece derivado de las metopas y triglifos simplificados, tales como los que se encuentran en los entablamentos sobre los edículos del III Estilo²²⁷ (fig. 9). Sin embargo, el precedente más lejano de esta decoración floral enmarcada en una cenefa es de origen oriental y en él se suelen representar de forma esquemática los pétalos. Esta cenefa puede definirse como una sucesión de motivos en banda, repetitivos, no figurados y unicolores sobre un fondo uniforme²²⁸. Si seguimos la clasificación de A. Barbet, podemos incluirla en el denominado grupo VII, tipo 50a-52d²²⁹, que representa al grupo de los cuadriláteros sin alternancia, herencia del repertorio del IV Estilo²³⁰ cuya ornamentación es mucho más rica²³¹. De este tipo, un ornamento bastante numeroso, destacan los ejemplos de la habitación b de la Casa de *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4) en Pompeya, y la sala B de la Casa del Bello Cuore, de Herculano. Fuera de la Península Itálica, también encontramos este tipo de orla en *Gallia Helvetica*, concretamente en Augst, Diesgrube²³². También podría encuadrarse en el grupo de cuatro lados cóncavos y cuatro rectos con alternancia de motivos, que se corresponde con el grupo VIII, tipo 60a²³³, cuyo ejemplo campano más característico es el de la habitación 59 de la Casa del Centenario (IX, 8, 3-7) en Pompeya.

²¹⁸ Saller, 1992, figs. 417, 421 y 425.

²¹⁹ Drack, 1950, p. 122-123, fig. 133. Fuchs, 1989, pp. 50-52.

²²⁰ Drack, 1950, p. 86, fig. 71.

²²¹ *Ibidem*, p. 153, fig. 92.

²²² *Ibidem*, pp. 162-163, figs. 103-106.

²²³ Steiner, p. 60, figs. 13 y 14. Thomas, 1984, p. 50.

²²⁴ Sabrié et Solier, 1987, p. 175, fig. 117.

²²⁵ Barbet, 1981b, fig. 9, 13, 6.

²²⁶ Bandas de encuadramiento de los paneles centrales o cenefas caladas. Beyen, 1960.

²²⁷ Barbet, 1981b, p. 922. Casa di Cerere (I, 9, 13) y patio de la Gran Palestra (I, 7, 9).

²²⁸ Barbet, 1981b. Los bordes ajourés son una sucesión de motivos en banda, no figurados, repetitivos, generalmente monocromos, pintados a menudo en amarillo, rojo, verde y azul, siempre dependiendo del color uniforme del fondo que decoran, y limitados por dos filetes. Riemenschneider, 1986, añade nuevos tipos. En la bibliografía italiana se denomina como "bordi di tapetto" y en la alemana "Filigranborten".

²²⁹ Barbet, 1981b, p. 961, fig. 13.

²³⁰ Barbet, 1981a, pp. 917-938. Estudio que permite un análisis más fino y una descripción más fiel que añadirá conclusiones más interesantes sobre la actividad de los talleres y de su vocabulario ornamental. Tipo 50 a: Casa di *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4). Pièce b, larg. 6'9cm y Casa del Bello Cuore (Herculano). Sala B, marrón sobre fondo amarillo, 3'2cm, 3'5cm. Tipo 52 d: Casa dell'Efeso (I, 7, 11). Pièce 7, marrón sobre fondo blanco, larg. 5cm y Casa de *M. Fabius Rufus* (VII, 16, 22).

²³¹ Las cenefas caladas o "bordures ajourés" como las llama A. Barbet, alcanzan su cenit en el IV Estilo, primando sobre todo, a partir del 62 d.C., sin embargo, sus antecedentes se hallan en la fase II B del III Estilo.

²³² Drack, 1950, p. 48 del catálogo, fig. 2.

²³³ Barbet, 1981b, p. 966, fig. 17.

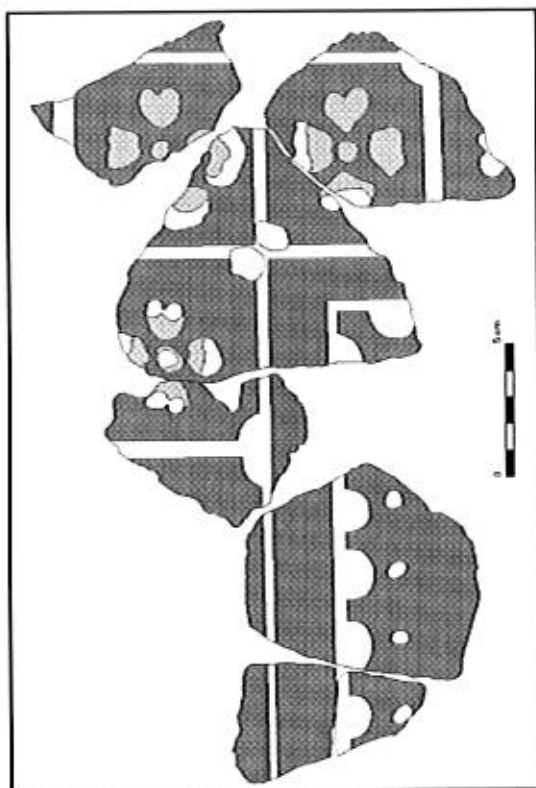
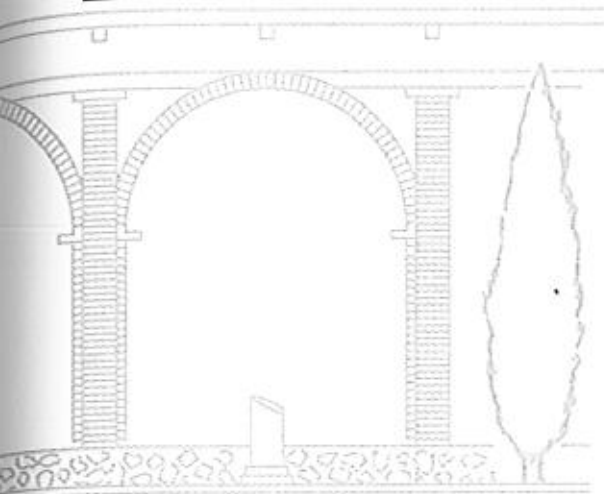


Fig. 9: Cenefa calada realizada mediante una sucesión de cuadrados con flores insertas en éstos (IV Estilo pompeyano, *silla romana de Portmán*).

Otro tipo compositivo similar, de cenefa calada sobre un panel rojo en donde la banda es recorrida por un conjunto floral sin estar dividida en cuadrados, sino que las flores parecen estar suspendidas, corresponde a la cenefa de otro de los paneles de esta pared de la habitación 1 de Portmán, y puede clasificarse dentro del grupo XIV, tipo 180b²³⁴, denominado como de motivos longiformes. Su principal ejemplo lo tenemos en el *tablinum* de la Casa delle Nozze d'argento (V, 2, i). El color de esta última cenefa calada es gris sobre fondo rojo y de 8 cm, por tanto muy aproximado a nuestro ejemplo. Los modelos de este grupo son escasos, y por tanto, su clasificación queda abierta a expensas de nuevos ejemplos²³⁵. No obstante, en lo que se refiere a su datación, algo que debemos destacar es la presencia de la banda verde que rodea toda la composición de la zona media de la pared y que es característica del IV Estilo, aunque se observa ya en el III Estilo²³⁶.

Otro de los motivos característicos de la zona media son los róleos vegetales, motivos procedentes del repertorio griego desde donde se puede situar su origen oriental, o más bien de las costas de Asia Menor²³⁷. Su precedente es un motivo geométrico inspirado de la espiral que nace en época jónica y se caracteriza por la presencia de volutas y se enriquece progresivamente, vegetalizándose en el curso del s. V a.C. Los fragmentos que conservamos de Portmán representan un róleo algo esquemático y no está poblado de brotes, simplemente presentan algunas hojas que sobresalen de los tallos vegetales (fig. 10), y por tanto, pertenecen al primer tipo, que además, resulta el de más larga perduración.

²³⁴ Barbet, 1981b, p. 966, fig. 38.

²³⁵ *Ibidem*, p. 928.

²³⁶ Cortáza, 1974-1976, p. 13 y figs. 17, 22 y 25.

²³⁷ Perrin, 1981, pp. 226-227.

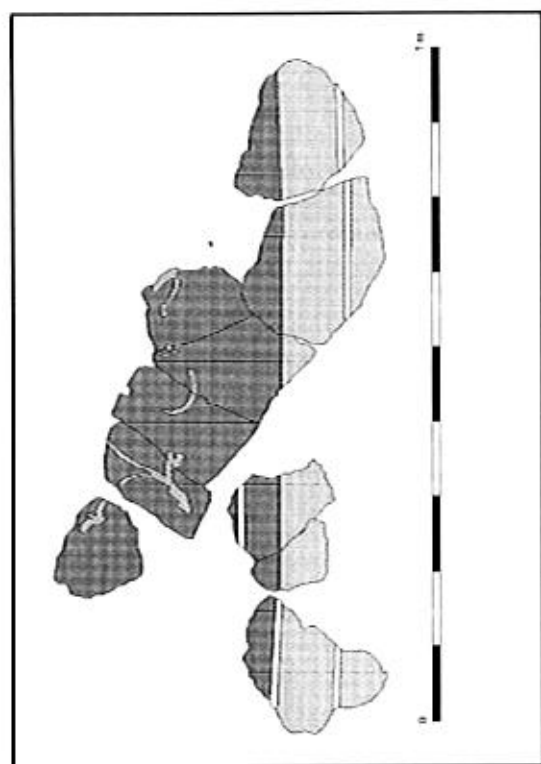
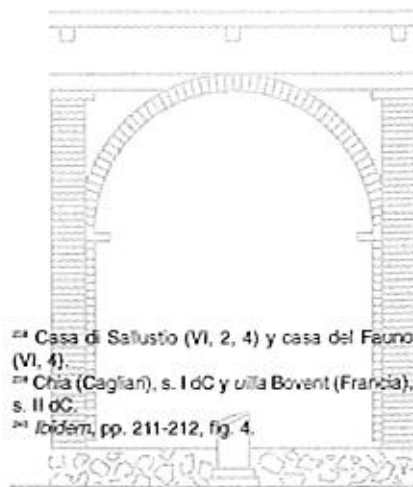


Fig. 10: Róleos vegetales de la zona media de la pared (IV Estilo pompeyano, *uilla* romana de Portmán).

Este motivo decorativo, como hemos mencionado, es antiguo y se conoce desde el I Estilo²³⁸. En el IV Estilo, las bandas de róleos vuelven a aparecer excepcionalmente. Fuera de la metrópoli, en las provincias occidentales, su mayor auge discurre alrededor de la segunda mitad del s. I d.C.²³⁹, datación a partir de la cual podemos poner en relación los de esta *uilla*, y que coincide igualmente con la factura idéntica de las hojitas que ornán dichos tallos vegetales en forma de róleos.

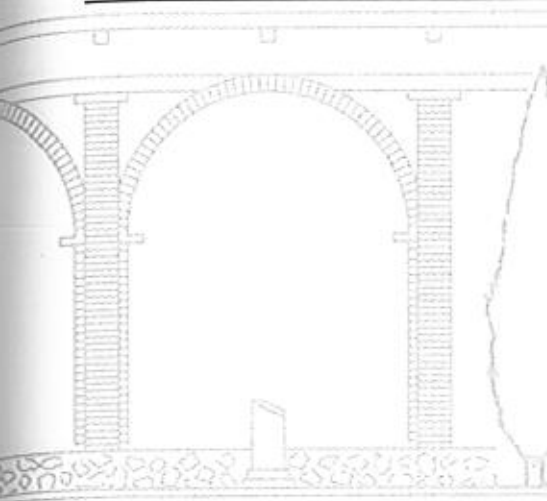
Los paralelos encontrados de este tipo de róleos, más o menos ornamentados, presentan un emplazamiento casi exclusivamente reservado a la banda de separación de los paneles medios o incluso en la banda situada en la zona superior, antes del comienzo de la cornisa moldurada en estuco. Conservamos también numerosos ejemplos de la utilización de un motivo de róleo con volutas alternadas en una posición vertical, como por ejemplo en el muro izquierdo del *tablinum* de la Casa di Sofito di Legno (II, 11, 12) en Herculano. Uno de los paralelos más próximos al de Portmán se halla nuevamente en esta última ciudad y se trata de un magnífico ejemplo de róleo sobre fondo negro, ejecutado de manera naturalista, bastante simplificado y utilizado como borde un un panel plano de la zona media de la pared del *oecus* de la Casa di Trebius Valens (III, 2, 1). Pero el ejemplo que más se asemeja al nuestro formalmente y por la disposición que ocupa en el esquema de la pared, es el los róleos de acanto de una casa situada cerca de la Basílica de Pompeya²⁴⁰.



²³⁸ Casa di Salustio (VI, 2, 4) y casa del Fauno (VI, 4).

²³⁹ Chia (Caglian), s. I dC y *uilla* Bovent (Francia), s. II dC.

²⁴⁰ *Ibidem*, pp. 211-212, fig. 4.



Si comparamos el significado de los roleos que se desarrollan sobre los muros y las volutas vegetales con las guirnaldas, todos ellos comportan un simbolismo manifiesto, puesto que son signos propios de la prosperidad asociados al dios Dionysos²⁴¹ y celebran lo minucioso de la naturaleza y su renovación²⁴². En cuanto a su datación, se puede asegurar que la representación más numerosa de motivos de roleos es posterior al 62 d.C. en el caso de Pompeya y al 64 d.C. para la ciudad de Roma, por tanto realizados a finales del reinado de Nerón y comienzos del reinado de Vespasiano. Los roleos que aparecen en la habitación 2 de Portmán, deben ser de finales del s. I d.C. en adelante. Sobre los paneles largos, rojos y amarillos, están pintadas plantas de hojas verdes, motivo que se encuentra en Pompeya en el estilo claudio-flavio, y posteriormente en el antoniniano²⁴³.

En cuanto al otro tipo de rôleos que se realizan sobre líneas de círculos tangentes, son muy frecuentes desde mediados del s. I d.C. (fig. 11). Los ejemplos más próximos a este esquema, los encontramos en las primeras y, como hemos mencionado, en el IV Estilo, concretamente en la pieza G de la Casa dei Vestali (VI, 1, 6), sobre tres lados del panel central de las estancias E (muro oeste) y F en la Casa IX, 5, 11, también en Pompeya²⁴⁴, e igualmente se encuentra en Herculano²⁴⁵, en la Casa di Sofito di Legno (ins. II, 11-12), procedente de un motivo decorativo de mosaico, con colores alternos y cintas entrecruzadas. En estos círculos, es común la representación de flores pintadas con botón central y lóbulo redondeado, motivo muy conocido y difundido en Pompeya, con la diferencia con respecto al representado en la cenefa, que esta flor si tiene un círculo que la rodea²⁴⁶.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 221.

²⁴² Grimal, 1968, p. 283.

²⁴³ Wirth, 1934, p. 104.

²⁴⁴ Schefold, 1962, pl. 133.

²⁴⁵ *Ibidem*, láms. 109 y 135. También lo encontramos en la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7), pieza F, alrededor del panel y alrededor del Sacranium en el peristilo. En Herculano, por todo el techo de la alcoba del cubiculum 16 en la Casa del Colonnato Toscanico (VI, 16-18) (VI, 16-18).

²⁴⁶ Barbet, 1978, p. 105, figs. 28-29. Ejemplos de época de Vespasiano.

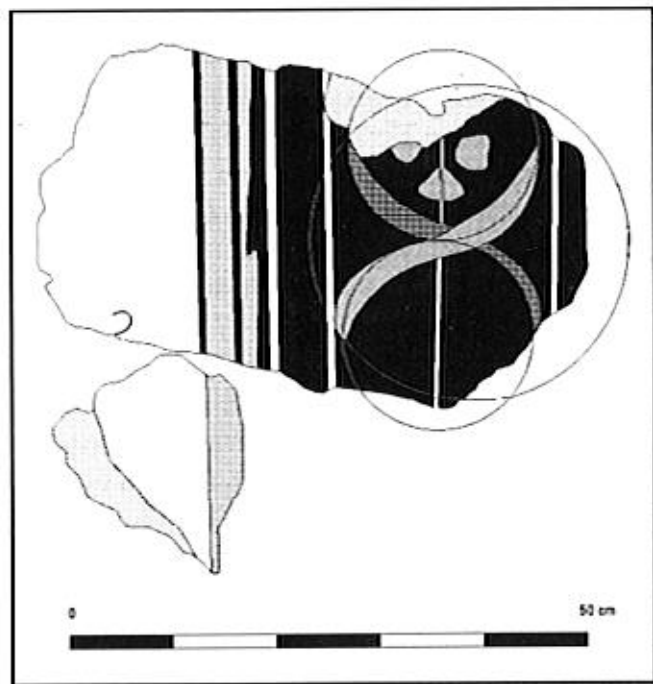


Fig. 11: Rôleos vegetales ejecutados mediante círculos tangentes con el compás (IV Estilo pompeyano, *villa* romana de Portmán).

En las provincias, encontramos círculos tangentes en los enlucidos pintados de las termas de Ribemont-sur-Ancre²⁴⁷, cuyas cintas cruzadas verdes están datadas gracias al contexto de construcción en los años 120-160 d.C., por tanto comienzos del s. II d.C.²⁴⁸. Otro paralelo muy similar, formal y técnicamente, lo conservamos en el grupo C de la habitación del Doble Mosaico de Allées de Tourny, presentada como una decoración de techo, donde la banda decorativa compuesta por dos cintas cruzadas, es realizada sobre trazos de compás²⁴⁹ y dibujada de modo sinuoso, cuyo interior encierra dibujado un florón muy simplificado.

Si en Italia y en *Gallia* este tipo de ornamento desaparece antes del final del s. II d.C., hemos de pensar que sucede lo mismo en el caso de *Hispania*.

Un elemento importante a notar tanto en los roleos vegetales de tres cuartos de círculo, como en los roleos que forman círculos tangentes, son los trazos previos, fenómeno muy común y la mayor parte de los ejemplos pompeyanos la presentan²⁵⁰. En este conjunto pictórico la decoración ha sido realizada sobre un trazado previo inciso: un eje central en donde a intervalos regulares de aproximadamente 30 cm. se conserva el centro de cada uno de los círculos marcado por una punta de compás. La sucesión de estos círculos tangentes impone un ritmo continuo basado en un esquema de base cuidadosamente medido y muy repetido en modelos rigurosamente precisos con base matemática. De esta manera, los centros de esta sucesión de círculos tangentes se desarrollan a lo largo de un eje central, cuya finalidad probable, es la de imitar un candelabro vegetal, a la manera del que hay en la calle del Duque 25-27, de motivos entrelazados en forma de "8", aunque en el ejemplo de Portmán la esquematización se lleva al extremo²⁵¹.

2) Paneles anchos encuadrados por simples filetes con puntitos o flores en los ángulos y nudos a escasa distancia, alternando también con candelabros metálicos y vegetalizados, entre los cuales incluimos a los torsos y en los que se insertan aves apoyadas sobre las sombrillas o figuras humanas que en ocasiones los coronan. Este tipo compositivo y estos motivos ornamentales se encuentran representados en los revestimientos murales del Molinete, calle del Duque 25-27, calle Jara y calle Saura.

Los puntos en los ángulos de los trazos de encuadramiento del conjunto C de la calle del Duque 33 se hallan dispuestos en diagonal en los ángulos de las bandas de encuadramiento, una característica que tiene sus orgínes en el III Estilo, cuyo ejemplo más destacado se halla en la Pirámide de Caius Cestius²⁵². Posteriormente, pasa al repertorio ornamental del IV Estilo²⁵³, desde donde se extiende con el paso de los años al repertorio de la pintura provincial²⁵⁴. En ocasiones, este motivo sufre un abigarramiento y se transforma en una serie más aumentada de puntos en la que se forman elementos florales con un marcado carácter ornamental, como puede observarse en la calle Caridad – Cristobal La Corta (fig. 12).



²⁴⁷ Allag, 1982, pp. 109-110, fig. 2, grupo I.

²⁴⁸ *Ibidem*, pp. 107-122.

²⁴⁹ Barbet, 1985b, pp. 97 y 101, figs. 10.11.

²⁵⁰ Barbet, Allag, 1972, pp. 1006-1010.

²⁵¹ Salón Negro de Herculano (VI, 11).

²⁵² Bastet et De Vos, 1979, lám. LXII, 117.

²⁵³ Barbet, 1981b, p. 944, tipo 2c; p. 951, tipo 33c; p. 952, tipo 33c; p. 955, tipo 40b; p. 958, tipo 46d; p. 962, tipo 52g.

²⁵⁴ Motivo presente en decoraciones pictóricas desde finales del s. I dC en adelante.

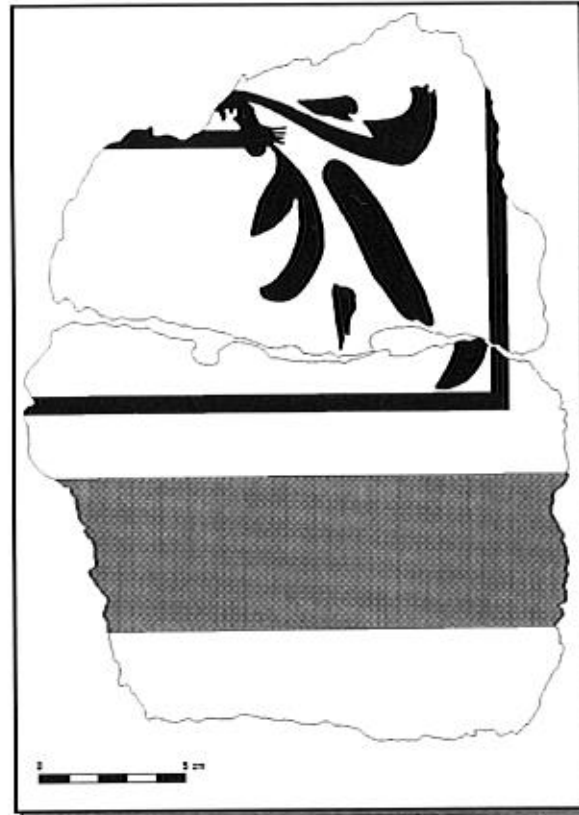
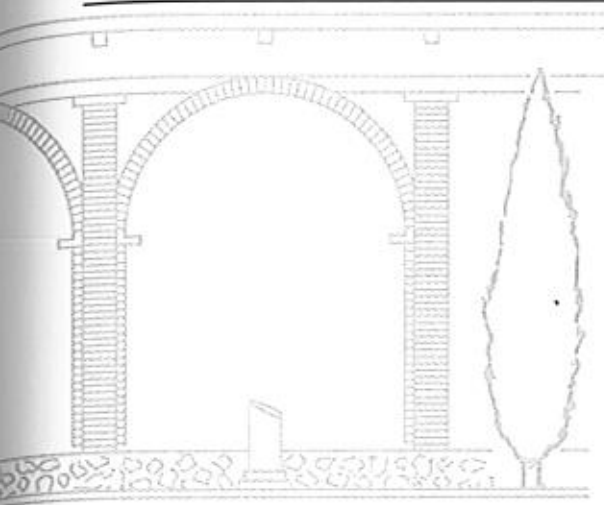


Fig. 12: Ángulos florales de encuadramiento de los paneles de la zona media de la pared (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle Caridad - Cristóbal La Corta).

Las decoraciones más antiguas que conservamos en España, son encuadradas en el III Estilo y proceden de ciudades como *Baetulo*²⁵⁵, *Celsa*²⁵⁶, *Tiermes*²⁵⁷, *Bilbilis*²⁵⁸ y *Caesaraugusta*²⁵⁹. En el IV Estilo, este motivo se representa frecuentemente a partir de finales del siglo I d.C. y por tanto, no podemos establecer una cronología más específica que la que proporciona el *terminus postquem*.

En cuanto a los candelabros se refiere, el del Molinete es de tipo metálico con sombrilla y delfines. El candelabro propiamente dicho está ejecutado con tres colores básicos: el amarillo, ocre y castaño, que como puede observarse son tonalidades de un mismo color para representar la variedad metálica del candelabro original a la vez que un indicio de la situación del vano de entrada a la estancia que decoraba. Esto último lo podemos observar gracias a que la tonalidad va aumentando de claro a oscuro, es decir, desde donde recibe la luz a donde se mantiene en la sombra. El fuste o jamba del candelabro presenta dos brazos sobre los que se apoya la *umbrella* de color azul celeste y dos delfines realizados en color verde y con la cresta roja descansan sus cabezas sobre ésta, por lo tanto observamos una posición invertida y simétrica que suele ser corriente en el resto de las decoraciones. El eje central en sí apenas es perceptible, parece como si el fuste desapareciera en algunos intervalos, transformándose en un adorno compuesto por una serie de volutas coronadas por discos que acaban en tres gotas de agua suspendidas sobre el fondo negro, lo que

²⁵⁵ Padrós y Martí, 1985, fig. 16.

²⁵⁶ Casa de Hércules.

²⁵⁷ Inédito.

²⁵⁸ *Forum de Caesaraugusta*.

²⁵⁹ Bastet et De Vos, 1979, pp. 128-129.

indica por otra parte que éste ha perdido toda su función estructural para convertirse en un puro ornamento. En la parte más alta que conservamos del candelabro, las colas de los delfines se unen para soportar una especie de medallón realizado mediante varios círculos policromos, en cuyo interior conservamos parte de un elemento decorativo similar a una flor de aspecto muy esquematizado (fig. 13).

En lo que se refiere a la decoración de candelabros emplazados en los interpaneles es un elemento propio del III Estilo donde se consolida tras haber tenido sus primeras apariciones en el II Estilo, pero que sin embargo, es considerado como un elemento subordinado al resto del programa decorativo; no obstante, no es hasta después del 20-25 d.C., cuando muestra su completo desarrollo con un tipo de sombrillas que se multiplican a lo largo de todo el fuste. Es esta última evolución la que más se representa en los conjuntos provinciales, cuya tendencia a la exhuberancia de los elementos decorativos irá acentuándose en el curso del s. I d.C., momento en el que la decoración entrelazada formada por los delfines y los brazos del candelabro a modo de cuernos de la abundancia superpuestos ofrece un buen ejemplo de ello. El movimiento y los efectos luminosos que producen los delfines y que tanto agradan en época propiamente flavia (Nerón-Vespasiano), son un motivo importante por el cual se evitan en época augustea²⁰.

²⁰ Bayen, 1958, p. 363: "... die heiteren Seewesen, wie Tritonen, Nereiden, Seepferde und Delphine und manches andere, was der strenge dritte Stil ablehnte, haben die Maler aus der monumentalen Architektur, vom Marmor- und Stuckrelief oder vom Mosaik während der Übergangsperiode übernommen, als sie sich wieder nach plastischen und bewegteren Formen umsahen...".

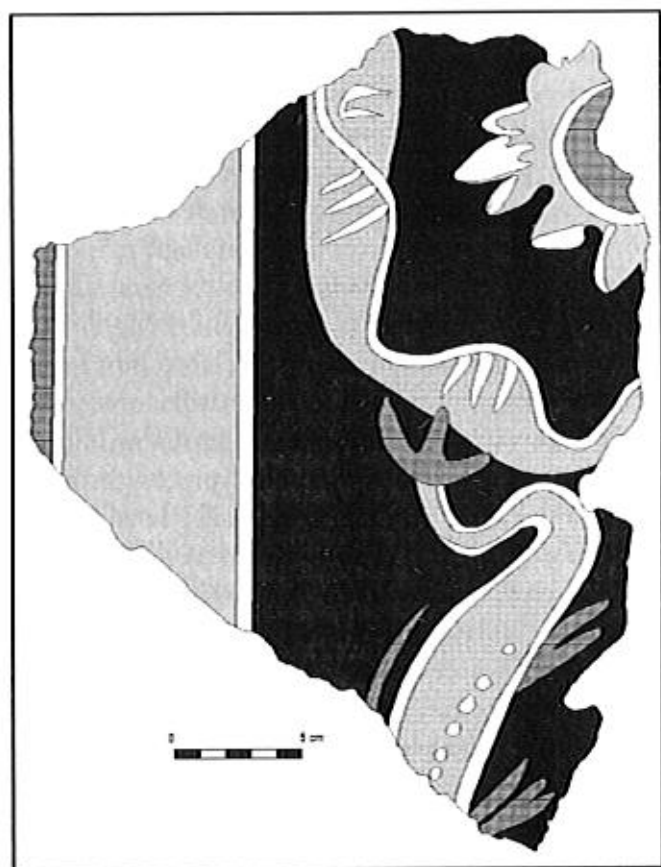
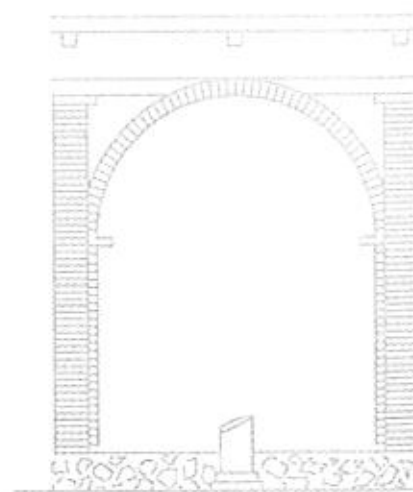
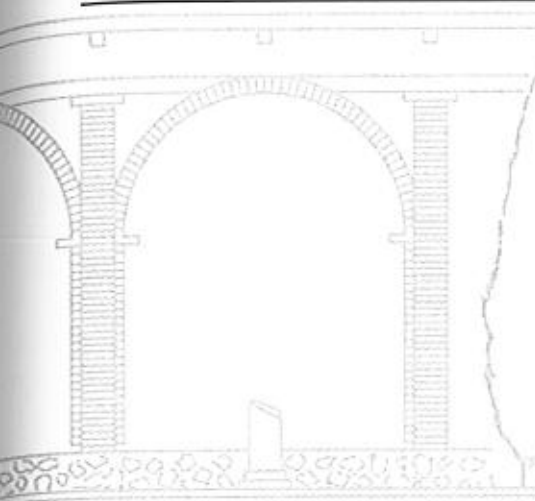


Fig. 13: Candelabro metálico con delfines entrelazados (IV Estilo pompeyano en la provincia, Molinete).





En la pintura provincial destaca un motivo muy próximo procedente del jardín de Luxemburgo (París), donde se presenta un candelabro semejante, construido sobre el mismo principio de los delfines estilizados constituyendo entrelazos²⁶¹. El motivo de los delfines asociados a los cuernos de la abundancia, también está representado en la Place Abbé Laure donde los primeros, representados en color rojo, se dirigen a beber el agua procedente de las anchas bocas de los cuernos²⁶². En Vaise, un barrio de Lyon, delfines del mismo colorido se representan en un interpanel negro entre paneles rojos, siguiendo el mismo esquema que el nuestro, sin embargo, en vez de sombrillas únicamente se representan los cuernos de la abundancia sobre los que se posan los delfines suspendidos a través del hocico y unidos entre sí por la cola²⁶³. A los importantes ejemplos de París²⁶⁴ y de Lyon se suma el hallado en Soissons²⁶⁵, concretamente en el muro oeste de la Sala XI du Château d'Albâtre con la representación sobre un interpanel de fondo negro de dos delfines ocre-amarillentos con algunas pinceladas de rojo y cuyas extremidades se mezclan para formar el florón de coronamiento de este candelabro²⁶⁶, al igual que sucede posiblemente en el ejemplo de Cartagena. Todos estos paralelos coinciden en su datación arqueológica con una fecha de mediados del s. I d.C.

Otro de los elementos importantes a los que hacer referencia para una datación estilística, es la presencia de los interpaneles negros con las bandas azules de encuadramiento exterior²⁶⁷ y los paneles rojos, esquema compositivo bastante frecuente a partir de la segunda mitad del s. I d.C., pero sobre todo en época adrianea en los talleres provinciales del Imperio donde se arraiga²⁶⁸. En *Hispania* por ejemplo, contamos con esquemas compositivos muy similares donde lo único que varía es el colorido y algún elemento decorativo -cenefa calada en lugar de filetes de encuadramiento interior- como sucede en la Casa del Mitró (Mérida)²⁶⁹ y en la ciudad de Astorga.

En lo que respecta a la calle del Duque 25-27 se dan cita una gran variedad de candelabros. En total conservamos seis: al menos dos de ellos están decorados con cuernos de la abundancia²⁷⁰, otros tres son vegetales y uno de ellos es un candelabro torso²⁷¹.

La cornucopia, al igual que el *rhyton*, es un elemento ornamental muy utilizado a partir de las decoraciones parietales del III Estilo pompeyano. Si continuamos en Campania, podemos observar otro ejemplo que sigue el mismo esquema compositivo que el de Cartagena, se trata de unos cuernos integrados en unos candelabros vegetales que separan tres paneles amarillos situados en la zona media de la pared norte de la exedra 11 de la *villa* de Pisanella (Boscòreale)²⁷², decoración que puede fecharse entre los años 35-45 d.C.

En la pintura provincial, hallamos un ejemplo idéntico gracias a la reconstrucción de una pared situada en el museo de Colonia, donde se observan unos candelabros florales en uno de los cuales aparecen cuernos en disposición geminada, decoración que puede fecharse en el s. II d.C.²⁷³. Para el caso de la Península Ibérica, contamos con una

²⁶¹ Eristov, De Vaugraud, 1989, pp. 3-26. (60-70 dC).

²⁶² *Peinture murale en Gaule, Actes des Séminaires (1979)*, Dijon, 1980, p. 18.

²⁶³ Delaval; Belloni; Chastel; Plassot et Tranoy, 1995, pp. 109-111, fig. 69 (Habitación 6). Le Bot; Bodolec, 1993, p. 248, fig. 5 (estancia nº 6).

²⁶⁴ Eristov et De Vaugraud, 1989, lám. II, 1-2.

²⁶⁵ AFPMA, 1996. Allag, 1998, pp. 31-54, fig. 30.

²⁶⁶ Defante, 1991, pp. 239-253, figs. 4 y 6.

²⁶⁷ Guiral, 1996, pp. 31-32.

²⁶⁸ Abad, 1982, capítulo V.

²⁶⁹ *Ibidem*, Ba, 1.2.4.3d.

²⁷⁰ Fernández Díaz, 2000, nº cat. 3918, lám. 119, lám. 125-126.

²⁷¹ *Ibidem*, 2001, pp. 108-124.

²⁷² Bastet et De Vos, 1979, p. 68, lám. XXXIV, 61. También encontramos este motivo en la zona superior de la pared norte del triclinio 10 (Fase IIa).

²⁷³ *Ibidem*, p. 92; Linfert, 1975, pp. 22-23, lám. 30.

representación en las termas Norte procedentes de Calahorra²⁷⁴, de manera que podemos afirmar que este candelabro realizado a base de cornucopias geminadas en posición vertical e invertida, uniéndose entre sí a través de una especie de florón también metálico, y todo ello situado en las paredes oeste y norte de la habitación VI, debe pertenecer al tipo de candelabros cuyo sistema decorativo se fecha entre los ss. I-II d.C. como es el caso de *Lucentum*²⁷⁵.

Este tipo de candelabros contienen motivos figurados como diversos tipos de aves²⁷⁶ y personajes figurados. En lo que se refiere a los pájaros son un elemento decorativo constante en la pintura analizada en esta zona (fig. 14). El origen del motivo es fácil de reconocer, ya que se encuentra poblando una serie de guirnaldas realizadas en la tumba de Tassinaia en Chiusi (tercer cuarto del s. III a.C.) así como en la tumba de la necrópolis occidental de El-Gabbari en Alejandría (ss. III-II a.C.)²⁷⁷, o también en las casas helenísticas de Termessos en Pisidie²⁷⁸. Si tenemos en cuenta el lugar donde se hallan representados, quizá simbolizan una evocación del cielo, con una voluntad de crear la ilusión de conectar el exterior con el interior de la tumba. No obstante, la presencia del pájaro parece responder a una necesidad técnica además de la puramente simbólica, puesto que se trata de la voluntad del artesano de acentuar la ilusión de relieve y de profundidad en la decoración mural, buscando crear un efecto de lo real²⁷⁹. Asimismo, podríamos decir que los frescos con pájaros revelan alrededor del *dominus* o propietario del edificio un halo de prestigio en el que posiblemente se exalta su *humanitas*.

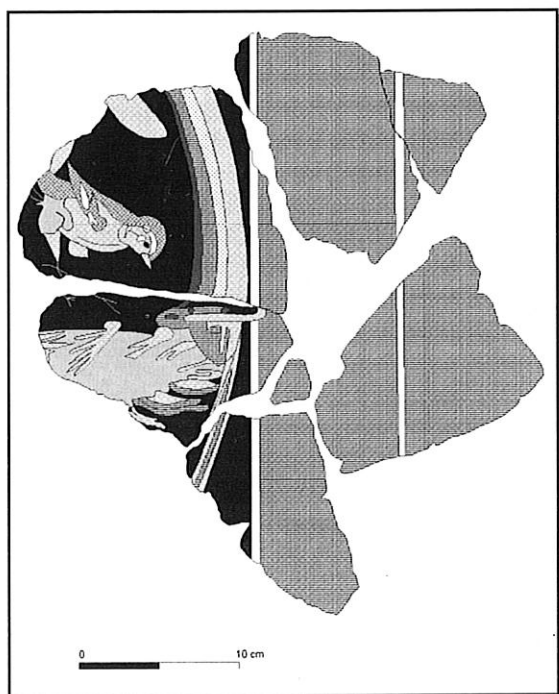


Fig. 14: Candelabro metálico de cornucopias con un pájaro que se posa sobre la sombrilla de color azul celeste (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 25-27).

²⁷⁴ Mostalac, 1984, p. 113.

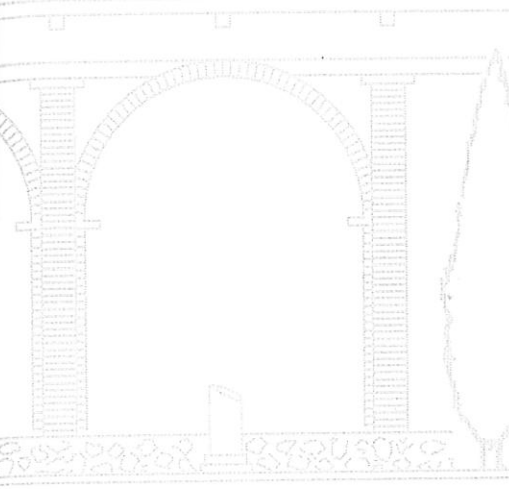
²⁷⁵ *Ibidem*, lám. 125.

²⁷⁶ Fernández Díaz, 2000, pp. 729, láms. 235-237.

²⁷⁷ Borda, 1958, p. 37.

²⁷⁸ Nieman, Petersen, 1882, p. 101, fig. 63.

²⁷⁹ Wesenberg, 1993, pp. 160-167.



Aun teniendo en cuenta estos antecedentes, el pájaro es un tópico decorativo que tras estas primeras incursiones reaparecerá frecuentemente en los frescos del III y IV Estilo, en medio de perspectivas que decoran a menudo las partes altas o los interpaneles, como sucede en el *atrium* de la Casa IX, 1, 7 (e)²⁸⁰, en la Casa dei Vestali²⁸¹ y en el *triclinium* de la Casa dell'Ara Massima (VI, 16, 17)²⁸². Otro ejemplo, esta vez en Herculano, se halla en el *triclinium* de la Casa del Mobiliario Carbonizzato²⁸³. En España, particularmente en la ciudad de Astorga²⁸⁴, pequeñas palomas adornan los candelabros y lo mismo sucede en Mérida, donde dos palomas descansan sobre dados situados en la parte superior²⁸⁵.

Por su parte, el cisne de frente, con las alas desplegadas en posición heráldica y el cuello alzado, pues no sujeta en su pico ninguna cinta sino que ésta se sitúa entre sus garras apoyadas sobre la sombrilla del candelabro, se inserta entre dos cuernos enfrentados realizados a imitación de unas cornucopias metálicas en oro²⁸⁶ (fig. 15).



Fig. 15: Candelabro metálico de cornucopias con un cisne representado de frente y con las alas desplegadas (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 25-27).

Después de su aparición entre la vegetación del *Ara Pacis*, el cisne estará siempre presente en el repertorio ornamental de la pintura. Su representación es un tema que se repite constantemente en la pintura romana desde la fase Ia del II Estilo en la Casa de Augusto en el Palatino, donde lo encontramos con las alas desple-

²⁸⁰ Schefold, 1957, p. 235. *Ibidem*, 1962, lám. 84.
²⁸¹ *Ibidem*, 1957, p. 92 (g). *Ibidem*, 1962, lám. 109.

²⁸² *Ibidem*, p. 157 (f). *Ibidem*, lám. 136-137.

²⁸³ Maiuri, 1958, p. 259, fig. 206.

²⁸⁴ Luengo, 1956-1961, láms. CXXXII-CXXXV.

²⁸⁵ Abad, 1982, fig. 67b.

²⁸⁶ Fernández Díaz, 2000, láms. 123-126, 129-130.

gadas pero visto de perfil y con el cuello doblado²⁸⁷. Durante el III Estilo aparece generalmente asociado a los candelabros y pasa al IV Estilo, desde donde se mantiene hasta época posterior. Otros candelabros con cisnes son los que se representan en la zona superior del *tablinum* de la Casa del Mobiliario Carbonizzato de Herculano, que se fecha en el III Estilo, y el que procede del *peristylum* de la Casa del Menandro (I, 10, 4).

La representación de cisnes en las provincias es también numerosa, sobre todo en lo que concierne a la segunda mitad del s. I d.C., generalmente asociados a los candelabros que coronan o posando sobre volutas que nacen del fuste de los mismos, como sucede en las pinturas de Martizay que es el más antiguo de los ejemplos, fechado de la primera mitad del s. I d.C.²⁸⁸. A este se suman el procedente de las Nymphéas (Vienne)²⁸⁹ de época de Tiberio²⁹⁰ o el de la Gertrudenstrasse de la ciudad de Colonia, fechado entre la segunda mitad del s. I y comienzos del s. II d.C.²⁹¹. De cronología similar e integrando el mismo grupo de candelabros parecen ser los registrados en Augsburgo²⁹², en la pared del Globo de Vienne²⁹³ y en Tréveris²⁹⁴. En España, la representación más antigua de este tipo lo tenemos en la colonia *Celsa*, encuadrable en el III Estilo²⁹⁵. Pero también lo podemos observar en las ciudades de Ampurias²⁹⁶, *Bilbilis*²⁹⁷ -concretamente en las termas-²⁹⁸ y Toledo²⁹⁹. Si observamos todos los ejemplares, vemos como el de Cartagena puede encuadrarse sobre todo dentro de los modelos provinciales occidentales que hemos enumerado en el párrafo anterior, que son considerados más complicados por la cantidad de elementos decorativos que se les asocian produciendo formas recargadas. La única diferencia con ellos es que se representa dentro de un candelabro que imita modelos metálicos, como indica el color dorado de las cornucopias.

Como hemos podido comprobar, los candelabros con cisnes son típicos del s. I d.C., pero es a partir de la segunda mitad y principios del siglo siguiente cuando su utilización se generaliza en las provincias y es en esta época donde debe encuadrarse el ejemplar de Cartagena.

Si tenemos en cuenta que el último elemento representado que conservamos es una figura masculina en una posición de escorzo, con una pierna adelantada y los brazos de frente y alzados, posiblemente un sátiro³⁰⁰ (fig. 16), y que todo ello comprende aproximadamente 1 m de altura, hemos de pensar que todavía faltan elementos para completar el candelabro en su parte superior, puesto que éste debe tener como mínimo 1'5 m. No obstante, el esquema decorativo es similar a aquellos cuyo tallo principal metálico se ramifica y se vegetaliza, y donde la imagen -en estos casos una *psyche* alada- parece emerger de delgados róleos a modo de brazos de candelabro, un tipo y tema que aparecen representados ya en los grutescos de la *Domus Aurea*³⁰¹.

²⁸⁷ Caretoni, 1983, lám. 14.2.

²⁸⁸ Barbet, 1981, fig. 17; *ibidem*, 1983a, passim.

²⁸⁹ Boussigues, 1878, láms. 28.

²⁹⁰ Barbet, 1981a, fig. 36.

²⁹¹ Thomas, 1984, pp. 46 y 48; Scheilermacher, 1982, fig. 5. 17.

²⁹² Parlaska, 1956, figs. 1.1 y 11.

²⁹³ Blanchet, 1913, fig. 5.

²⁹⁴ Barbet, 1981c, fig. 40.

²⁹⁵ Mostalac, 1984, fig. 3. Guiral y Mostalac, 1992, pp. 99 y 103, figs. 54-57.

²⁹⁶ Nieto, 1979-1980, fig. 36.

²⁹⁷ Guiral y Mostalac, 1987, p. 273.

²⁹⁸ Guiral, 1986, pp. 355-363, fig. 1.

²⁹⁹ *ibidem*, 1991, pp. 211-225, lám. la.

³⁰⁰ Fernández Díaz, 2000, n° cat. 3918, lám. 119, 130.

³⁰¹ Perin, 1982, pp. 303-338.

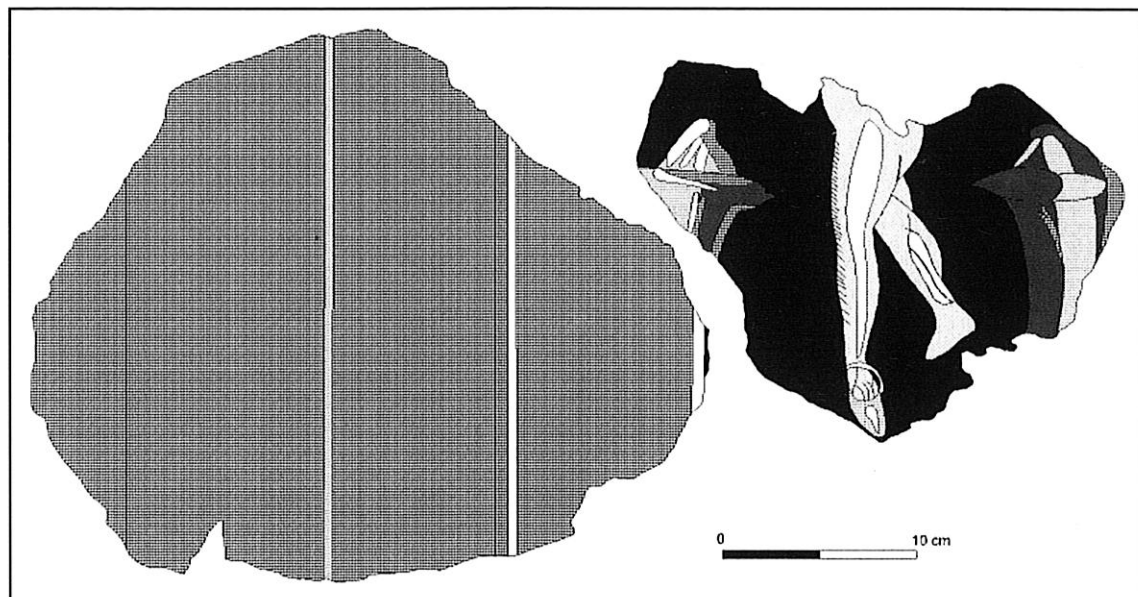


Fig. 16: Sátiro representado en posición de escorzo entre las cornucopias del candelabro metálico (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 25-27).

En la pintura del II Estilo encontramos figuras como coronamiento de los candelabros metálicos reales, como se constata en la habitación G de la *uilla* de *P. Fannius Synistor* en Boscoreale, donde tres representaciones aladas se hallan en la cima de un rico candelabro dorado con sombrilla y en el que pequeños amores ornán la base³⁰². Pero el empleo de este modelo figurado como tal es propio del III Estilo de tendencia clasicista³⁰³, donde su uso se limita a pocos espacios, mientras que su menor frecuencia en estilos anteriores, puede ser explicada por el interés primordial en los elementos arquitectónicos.

Del IV Estilo se conservan los ejemplos de la *Schola Armaturarum* (III, 3, 6), donde alternan candelabros vegetalizantes con reflejos metálicos, cuya cima está decorada con águilas y globos coronados³⁰⁴ y de la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7-38), en la que observamos un pequeño Amor cuya parte baja del cuerpo se confunde con otra estructura vegetal perteneciente al propio candelabro³⁰⁵. En la pintura se constata el influjo en la posición de la pierna en ligero contraposto³⁰⁶, esa armonía en la disposición de la pierna, torso y cabeza, se ejecuta quizás buscando el ideal de la belleza de Policleto, propio de época de Adriano. Estudios al respecto han sido realizados por P. Zanker³⁰⁷, quien demuestra el interés existente por la representación de estatuas de género unidas a la tendencia de conseguir los ideales de juventud eterna, belleza perfecta y armonía, y corroboran las observaciones de Zanker³⁰⁸, para quien la estatua pintada datable en el IV Estilo tiene todavía el significado de la de época augustea, cuando los héroes son el símbolo de la juventud y sirven de ejemplo para la vida³⁰⁹.

Las pinturas de la calle del Duque 25-27 se relacionarían con algunos candelabros provinciales adornados con cántaros y erotes o sátiros como el de la insula H/1 de Colonia, datado en la segunda mitad

³⁰² Barbet, 1990, fig. 84.

³⁰³ Moormann, 1988, pp. 18-19.

³⁰⁴ AA.VV, 1996b, p. 398, fig. 7, p. 402, fig. 11.

³⁰⁵ AA.VV, 1998, p. 810, fig. 172.

³⁰⁶ Conservamos otro ejemplo de personaje en la misma disposición en la pared norte de la Sala A de la *Uilla Imperial* Pappalardo, 1985, pp. 3-15, fig. 16 (IV Estilo).

³⁰⁷ Zanker, 1974, p. 66.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. XIX.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 31.

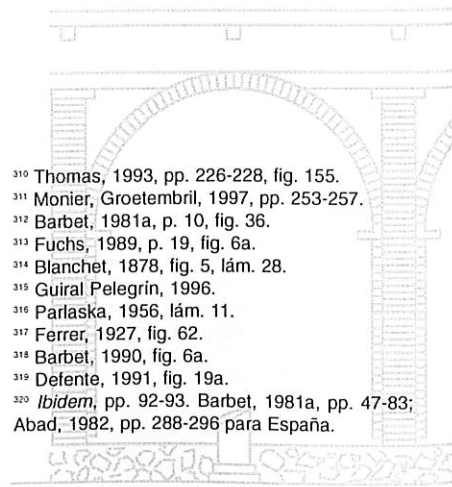
del s. I d.C.³¹⁰. Es precisamente en las provincias donde se han distinguido tres categorías principales³¹¹: la primera representa candelabros coronados por personajes mitológicos o humanos, en pie, estáticos o en movimiento, busto o incluso, máscara³¹²; la segunda seres fantásticos, y por último, en la tercera se disponen animales.

La primera categoría, posiblemente a la que pertenece nuestro candelabro figurado, no es sin embargo, la más numerosa. Conservamos la representación de un sátiro casi idéntico al nuestro en la ínsula I de Avenches, el cual puede encuadrarse en la serie de personajes asociados a la iconografía de Dionisos; la presencia de un tirso como motivo de encuadramiento, refuerza esta atribución³¹³. Otros ejemplos proceden de Vienne, como el de la representación de un fauno o sátiro danzante asociado a la Victoria de la pared du Globe³¹⁴. En *Hispania*, destacar los ejemplos del Palau de Les Corts (Valencia), analizados por C. Guiral Pelegrín en el último Coloquio Internacional sobre pintura mural antigua celebrado en España³¹⁵.

Si por el contrario, nuestro candelabro estuviese coronado por un cisne, lo que por la calidad de su ejecución y su posición heráldica sería posible, podríamos encuadrarlo en la tercera categoría, donde los animales son los que coronan la cima. La representación de pájaros, concretamente un cisne, se documenta también en la Thommstrase (Augsburgo), de finales del s. I o comienzos del s. II d.C.³¹⁶ y en la plaza Kléber (Strasburgo)³¹⁷. Un águila corona el candelabro de la rue Vigne de Fer (Limoges)³¹⁸ y dos pavos enfrentados sobre un vaso de la sala XIII de la rue Paul Deviolaine (Soissons)³¹⁹.

Las esfinges y las figuras aladas, al igual que los pájaros, pavos, cisnes y águilas están todos presentes en la tradición de los modelos italianos, como en los ejemplos pompeyanos citados anteriormente. Por el contrario, los personajes de pie en la cima del candelabro son una característica de las provincias romanas donde la decoración de los interpaneles, y en particular de los candelabros, ha tomado una importancia primordial en detrimento de otros sectores de la pared. A pesar de que de todos los paralelos mencionados ninguno es exactamente igual a éste, ni siquiera entre ellos mismos, sí participa de una tradición bien conocida en la pintura provincial de candelabros, que se extiende a partir de la segunda mitad del s. I d.C. y en los primeros años del s. II d.C. por todas las provincias del Imperio, destacando *Germania, Gallia e Hispania*, entre los ejemplos más significativos³²⁰.

El modelo de candelabros de carácter vegetal es típico de la pintura romana del s. I d.C., período en el que suele ocupar, generalmente y tal como sucede en este caso, el espacio vertical del interpanel (fig. 17). Del candelabro vegetal cuelgan unos objetos en número de dos y enfrentados, que podrían reproducir algún objeto musical de percusión u *oscillae*, característicos en la decoración de éstos. Por otra parte, su presencia es muy común en la pintura romana desde su aparición en la *uilla* de *Publius Fannius Synistor* en Boscoreale, clasificada



³¹⁰ Thomas, 1993, pp. 226-228, fig. 155.

³¹¹ Monier, Groetembril, 1997, pp. 253-257.

³¹² Barbet, 1981a, p. 10, fig. 36.

³¹³ Fuchs, 1989, p. 19, fig. 6a.

³¹⁴ Blanchet, 1878, fig. 5, lám. 28.

³¹⁵ Guiral Pelegrín, 1996.

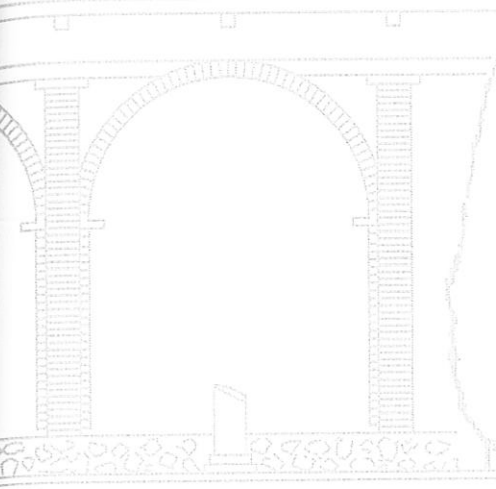
³¹⁶ Parlaska, 1956, lám. 11.

³¹⁷ Ferrer, 1927, fig. 62.

³¹⁸ Barbet, 1990, fig. 6a.

³¹⁹ Defente, 1991, fig. 19a.

³²⁰ *Ibidem*, pp. 92-93. Barbet, 1981a, pp. 47-83; Abad, 1982, pp. 288-296 para España.



da en el II Estilo pompeyano³²¹. Con la llegada del III Estilo, se observa la multiplicación de estas representaciones que, sin embargo, disminuye considerablemente durante el IV Estilo, donde destaca la decoración de la pared este del *tablinum* 11 de la Casa dei Capitelli Figurati (VII, 4, 57), con un candelabro vegetal en el que hay máscaras, pájaros y *oscillae* que cuelgan junto a frutos sobre un fondo rojo, todo ello datado en este último período, aunque sea un elemento de tradición del III Estilo³²². Desde el IV Estilo se expanden a la pintura provincial, donde los objetos representados en los candelabros vegetales pueden ser variados pero existe el predominio de instrumentos musicales: címbalos, tambores o flautas de Pan.

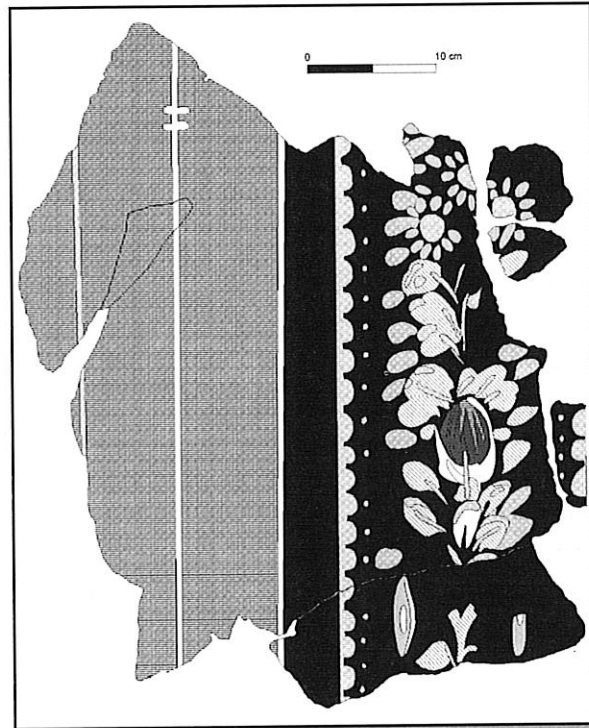


Fig. 17: Candelabro realizado mediante la representación de un gran macizo vegetal (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 25-27).

Si en la Península Itálica, este modelo es muy abundante, no podemos decir lo mismo para las provincias, donde los casos pueden ser enumerados rápidamente. De entre ellos destaca el magnífico candelabro vegetal del primer tercio del s. I d.C.³²³, perteneciente a Commugny (*Gallia Helvetica*)³²⁴ de aspecto mucho más fino, como lo es también el de Vienne del 70 d.C.³²⁵.

En el caso de España, tan solo podemos citar los ejemplos del conjunto A de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis*³²⁶, cuyo candelabro vegetal está formado por hojas y frutos que brotan de una cratera, así como otros entre los que destacan tamboriles, címbalos y una flauta de Pan junto a una serie de instrumentos rituales³²⁷, o el representado en *Arcobriga*³²⁸, ambos fechados en la segunda mitad del s. I d.C. Algo más tardío, de la segunda mitad del s. I – comienzos del s. II d.C. es

³²¹ Barnabei, 1901, p. 64 y ss.

³²² Staub Gierow, 1994, pp. 41-42, figs. 63, 65.

³²³ Drack, 1980, pp. 3-14, figs. 2 y 3. Ling, 1985, lám. XVB.

³²⁴ Drack, 1950, lám. 1.

³²⁵ Thomas, 1996, figs. 174-175. Sabrié et Solier, 1987, figs. 107 y 128.

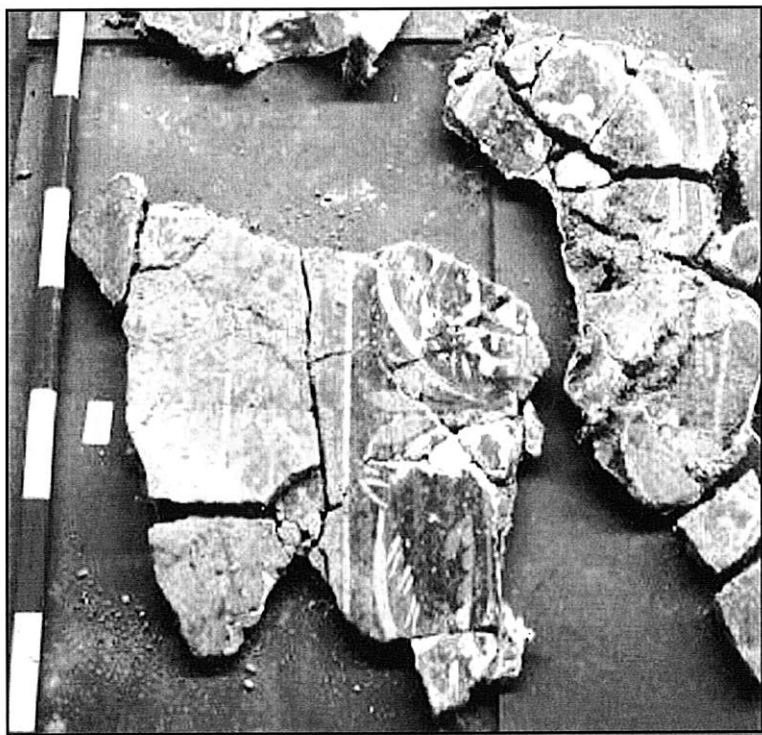
³²⁶ Guiral, 1991, pp. 151-203, la fig. 6.10. Guiral, 1996, p. 454, fig. 224d.

³²⁷ Guiral, 1982, p. 71; *Ibidem*, 1986, p. 357.

³²⁸ Guiral, 1992, p. 102, lám. I.

el candelabro vegetal de la habitación del Cuadro de la Casa del Mitreo, que muestra el detalle excepcional de la presencia de cenefas caladas, que lo distinguen claramente del resto.

Uno de los interpaneles negros de la habitación VI, está decorado con un candelabro torso, consistente en dos tallos blancos y azulados que se entrecruzan en forma de ocho, y que al igual que el candelabro vegetal, han debido nacer de una vasija con forma de crátera o de un cáliz vegetal que no conservamos³²⁹ (lám. 3).



Lám. 3: Candelabro torso (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 25-27).

Este tipo de candelabro torso que aparece en un gran número de pinturas en la zona campana, procede de la fase final del III Estilo, como lo demuestra el *tablinum* de la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V, 4a) en Pompeya³³⁰; sin embargo, es característico de la decoración de los interpaneles en el IV Estilo pompeyano. De éste último período, destacan los ejemplos correspondientes a las paredes norte y sur del *atrium* C y pared este de la sala Q de la Casa dei Vettii (VI, 15, 1)³³¹, mientras que el de la pared norte de la *triclinium* I de la Casa VI, 15, 6³³², el de la Casa de *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4), el del *caldarium* 22 de la Casa del Labirinto (VI, 11, 8-10)³³³, el conservado en el *oecus* de la Casa di *Trebius Valens* (III, 2, 1)³³⁴ o el de la Casa delle Amazonas (VI, ins. 14), son posteriores al 62 d.C.³³⁵. A esta fase también corresponden los presentes en las estancias estudiadas por M. de Vos en la Casa de Vía Castricio, también formados por dos cabos³³⁶. No obstante, se dan ejemplos aislados, como el del *tablinum* de la Casa di Ganymèdes con dos cabos entrecruzados y el interior relleno de verde³³⁷, fechada en el s. II d.C., o el de Bolsena³³⁸.

³²⁹ Fernández, Díaz, 2000, lám. 130.

³³⁰ Gusman, 1924, lám. VIII. Bastet et De Vos, 1979, lám. XXXI. 57.

³³¹ *Ibidem*, lám. XXII; Peters, 1977, pp. 95-128, láms. 62. 6 y 8, p. 100 y lám. 67. 18, pp. 103 y 120-121.

³³² Strocka, 1987, pp. 29-44, fig. 10.

³³³ Bastet et De Vos, 1979, p. 192.

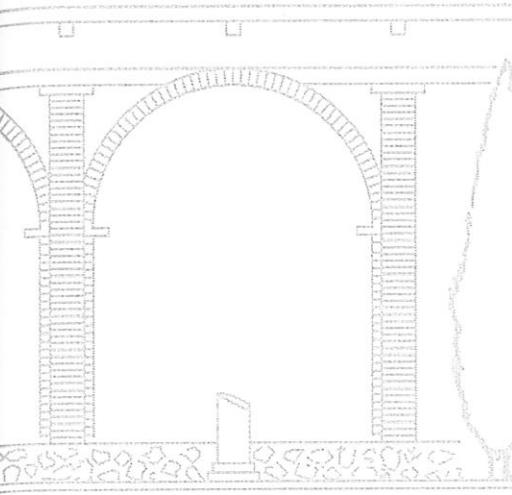
³³⁴ *Ibidem*, p. 224.

³³⁵ Spinazzola, 1953, fig. 660.

³³⁶ De Vos, 1981, pp. 119 y 125, figs. 1, 2, 4, 14, 17, 29 y 30.

³³⁷ De Vos, 1982, p. 340, fig. 16, lám. 126.

³³⁸ Barbet, 1985b, p. 90, fig. 38.



En la pintura provincial, si bien el motivo no se repite tanto como en la pintura campana, está presente en todas las provincias del Imperio. Los candelabros torsos más comúnmente representados se reducen exclusivamente a dos cabos, algunos de los cuales se fechan en la primera mitad del s. I d.C. como es el de La Graufesenque³³⁹, y otros a mediados del s. I d.C. De estas fechas son los procedentes del salón rojo de la ínsula 18 de Avenches³⁴⁰ y de la estancia 1 du Château d'Albâtre de Soissons³⁴¹. Un poco más tarde, concretamente en la segunda mitad del s. I d.C. se fechan los procedentes de Bourges³⁴², de la *villa* de Liegeaud³⁴³, de la rue Marchant de Metz³⁴⁴ de época neroniana-flavia³⁴⁵, de la Casa con Pórticos de Clos de la Lombarde de Narbona³⁴⁶ -estancias E y F- y de Peffikon (B. Sursee)³⁴⁷. De época flavia o comienzos del s. II d.C. se fechan ejemplos como el del Monumento de Ucuëtis de Alésia³⁴⁸, el candelabro torso y vegetal de Croisille-sur-Briance³⁴⁹ y otros de época posterior, concretamente de época adrianea-antonina, son los de la ínsula XXVII de Colonia -segundo o tercer cuarto del s. II d.C.³⁵⁰-, o el procedente de la Casa de los Dioses-Océanos, con entrelazos muy semejantes a los nuestros, en color beige y azul -160 d.C.³⁵¹-.

Hasta el momento, las representaciones de candelabros torsos en España se ceñían a la meseta norte, pero ahora, podemos comprobar cómo es un motivo decorativo representado también en esta zona costera. Los ejemplos conservados son los que proceden de la Casa del Acueducto de Tiermes -Montejo de Tiermes, Soria-, fechado en la segunda mitad del s. I d.C. y formado por dos tallos que nacen de una vasija, que por otra parte es idéntico al que procede del conjunto I de *Arcobriga*³⁵², y al candelabro torso de la Casa 2B de Ampurias³⁵³. En la ciudad de *Bilbilis* y de fecha anterior al 62 d.C.³⁵⁴, también hallamos un candelabro torso, pero compuesto por tres cabos, que junto a uno de los procedentes de Avenches³⁵⁵, representan los únicos candelabros que muestran esta diferencia numérica.

Para el caso de la calle Jara, ignoramos la forma del candelabro, puesto que no disponemos de la base ni del fuste, sino que únicamente conservamos uno de los brazos laterales de dicho candelabro realizado con tintas claras -idea de profundidad sobre el fondo negro del interpanel- y donde se posa el elemento figurado³⁵⁶. No obstante, podemos sugerir la representación de un candelabro metálico en el cual la lucerna que ilumina los espacios y que corona el plato o superficies bajo el que se encuentra la copa o *scapus* es sustituida en pintura mural por una figura, ya sea geométrica, animal, vegetal o humana. En este caso concreto, la lucerna se sustituye por un bello pájaro que apoya sus patas sobre el pequeño platillo que corona el brazo metálico (fig. 18 y 18a).

Desconocemos también el tipo de pájaro representado, pues únicamente disponemos de una cola extremadamente ornamental y del cuerpo que presenta un plumaje muy colorido y de gran vivacidad, proporcionado por el empleo del color verde para la cola y la parte superior del ave, el color rojo para la zona donde se sitúan las alas y el azul para la zona inferior en contacto con el brazo del candelabro,

³³⁹ Sabrié, Vernhet, 1986, pp. 125-141, figs. 5-6, 8-9.

³⁴⁰ Ling, 1985, p. 171, fig. 183. Drack, 1988, pp. 18-19, lám. 3, fig. 6. Fuchs, 1989, p. 27, fig. 8a. Drack, 1980, figs. 4-11.

³⁴¹ Defente, 1987, pp. 171-172, figs. 15-17. Thomas, 1996, p. 258, fig. 188.

³⁴² Allag, Le Bot, 1979, pp. 32-34.

³⁴³ Dumasy, 1984, pp. 13-24, fig. 1.

³⁴⁴ Heckenbenner, Peñichon, 1987, p. 182, figs. 2 y 3.

³⁴⁵ Thomas, 1996, p. 225, fig. 154.

³⁴⁶ Sabrié et Solier, 1987, p. 154, fig. 90.

³⁴⁷ Drack, 1950, pp. 29 y 108, lám. XLIV. Fuchs, 1989, pp. 49-50.

³⁴⁸ Thomas, 1996, p. 257, fig. 187 (habitación 1).

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 286, fig. 218.

³⁵⁰ Horn, 1971, pp. 68-71.

³⁵¹ Leblanc, 1993, pp. 244-245, fig. 26.

³⁵² Guiral y Mostalac, 1992, figs. 2 y 3.

³⁵³ Carrión, Santos, 1993, fig. 5.

³⁵⁴ Guiral, 1986, p. 357, fig. II. Guiral y Mostalac, 1987, p. 239, lám. 7e.

³⁵⁵ Drack, 1980, p. 6, figs. 8-9. *Ibidem*, 1988, pp. 18-19, lám. 3. Fuchs, 1989, p. 27, fig. 8b.

³⁵⁶ Fernández Díaz, 2000, nº cat: 4640-4739, figs. 148-151, 153.

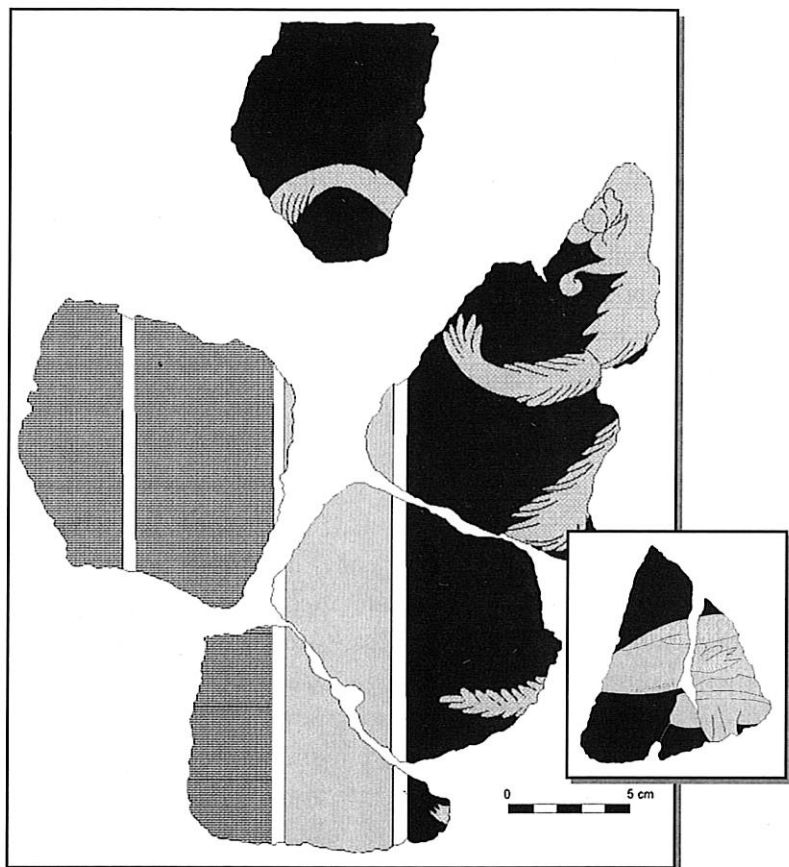
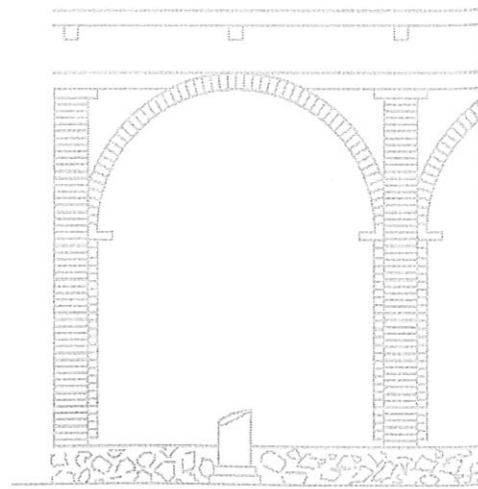
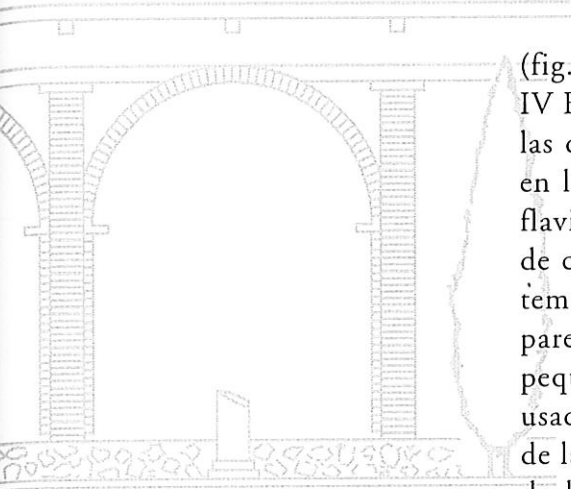


Fig. 18 y 18a: Candelabro metálico del que se conserva uno de sus brazos y un ave que se posa de perfil (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle Jara).

compuesto por una pequeña sombrilla soportada por un brazo con movimiento curvo hacia el eje del fuste central. Por otra parte, sus alas redondeadas recuerdan las de los grifos como prototipo. La composición que conservamos, se dispone de perfil y hacia la derecha, situación que nos lleva a pensar en la presencia de una figuración simétrica en el lado contrario y a algunos cm de ésta. Si nos decantamos por este tipo de representación de dos pájaros enfrentados en una y otra parte del fondo negro sobre el que se sitúa el tallo central del candelabro, se obtiene un tipo de decoración para la zona media que se remonta a las composiciones y características del III Estilo pompeyano. Sin embargo, éstos no son los tipos de candelabros que se representaban antaño, sino que como vimos para los yacimientos del Molinete y de la calle del Duque 25-27, representan la tradición del estilo de candelabros provincial que aparece más tarde. Asimismo, el esquema compositivo de interpanel negro, banda azul clara de separación y paneles rojos, es idéntico al analizado en el Molinete, por tanto debemos suponer una cronología similar y una ejecución realizada probablemente desde el mismo taller de pintores.

Un aspecto inusual es el uso en la calle Saura de campos amarillos claros e interpaneles vegetales simples en la zona media





(fig. 19), un elemento característico del final del III Estilo y del IV Estilo en Pompeya, datable entre el 60-70 d.C. y también en las decoraciones del s. II d.C. en Ostia, raramente encontradas en las provincias, a excepción de algunos ejemplos del período flavio. El revestimiento mural de este yacimiento, se corresponde con el sistema modular lineal, que se caracteriza por un sistema de líneas que cubren la superficie monocromática de las paredes y techo con un trabajo claro, de espacios donde flotan pequeños elementos decorativos. Estas decoraciones lineales son usadas extensiblemente en las habitaciones menos importantes de las casas pompeyanas³⁵⁷, caso contrario al nuestro. En la Casa de la "Volte dipinte", las habitaciones V, XI, XII, cuya construcción se sitúa cerca del 120 d.C., aportan una fecha aproximada para estas primeras decoraciones y conservan trazas de paneles blancos con motivos vegetales claros en rojo oscuro y diseños abstractos verticales en rojo y verde. También, en lo alto de la pared de la habitación 7 de la Casa de las Musas, se conserva un estilo similar datado en el 128-130 d.C.³⁵⁸. La primera fase decorativa de la Casa dei Pareti Giallas, datada en el 135 d.C., es también lineal, pero aquí, los paneles blancos son reemplazados por amarillos.

³⁵⁷ Strocka, 1975, p. 102.

³⁵⁸ Joyce, 1981, p. 40.

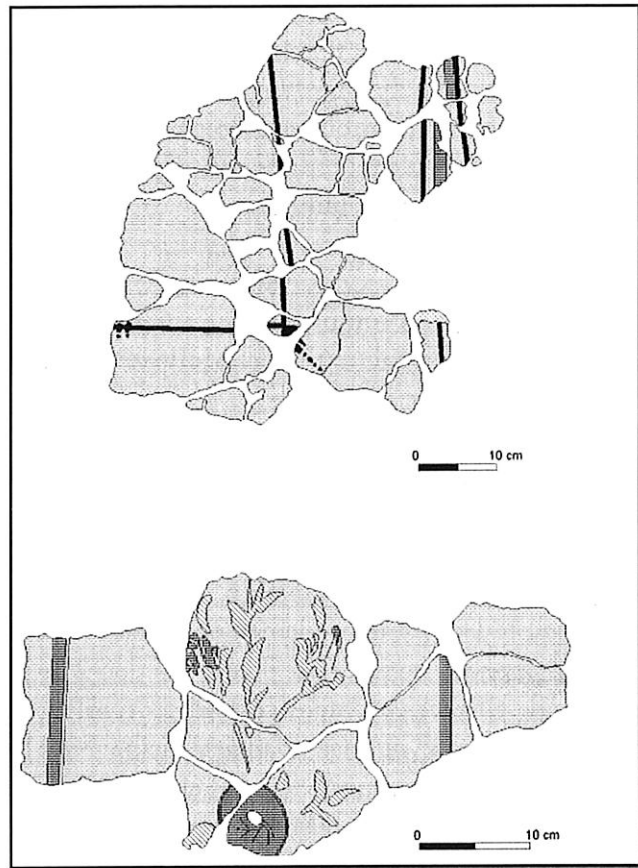


Fig. 19: Paneles amarillos e interpanel con candelabro vegetal esquematizado (IV Estilo provincial en la provincia, calle Saura).

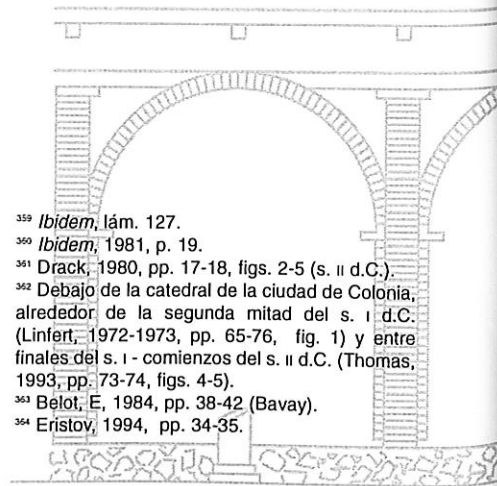
3) Sucesión de paneles claros, separados únicamente por estrechas bandas y simples filetes, que podemos considerar como el esquema más sencillo y que probablemente se destine a habitaciones pequeñas o de carácter secundario, como podemos observar en las habitaciones III y V de la calle del Duque 25-27.

La primera de las habitaciones muestra dos grandes paneles blancos separados por finos filetes amarillos que encuadran una banda roja, se trata por tanto, de filetes múltiples sobre fondo blanco³⁵⁹. Esta manera de encuadrar los paneles blancos parece haber estado de moda durante la segunda mitad del s. II d.C. como confirma H. Joyce³⁶⁰, y así la encontramos presente en la tienda de la Casa de Diana en Ostia con una fecha aproximada del 195 d.C., donde se observa claramente que en este tipo de esquemas decorativos predomina la ausencia total de cualquier elemento arquitectónico. En la decoración del Criptoportico de Buchs (*Gallia Helvetica*), conservamos este mismo esquema de paredes blancas con filetes y bandas de encuadramiento en color rojo y amarillo que dividen paneles e interpaneles claros³⁶¹. En nuestro caso, creemos que esta cronología puede ser acertada, pues se trata de la última fase pictórica antes del abandono definitivo del edificio hacia finales de dicho siglo o principios del siguiente, momento en el cual la ciudad pierde su prosperidad. No obstante, hemos de matizar que este mismo esquema compositivo ofrece fechas más tempranas³⁶².

Si, como observamos, no hay uniformidad de criterios en la cronología, tampoco lo hay sobre la función de las estancias con este tipo de decoración. Si el estudio de estas *Nebenzimmer*, como las ha denominado V.M. Strocka, resulta problemático para el ámbito campano, en las provincias es un problema todavía más espinoso, pues los estudios consagrados a este tipo de pintura, tanto en Italia como en las provincias, son poco frecuentes³⁶³.

4) Las arquitecturas están completamente ausentes en toda la zona analizada a excepción de la columnita del Molinete y las basas, fustes y friso de la habitación 1 de Portmán.

En el Molinete conservamos parte del fuste de una columna pintada imitando un mármol amarillo que adquiere relieve gracias a una gradación cromática que va desde el blanco al amarillo ocre. A lo largo de toda su longitud está recorrida por unos trazos oblicuos y sinuosos a modo de vetas, realizadas en color amarillo, azul y violeta (fig. 20). Si atendemos a su fuste liso y a estos elementos a modo de vetas que la rodean, la columna podría encuadrarse dentro del tipo 2 de H. Eristov, que se corresponde a fustes decorados con hélices o roleos vegetales y comprende dos grupos que podrían adaptarse fácilmente a la función que debió tener esta columna; nos referimos al tipo 2.1, asociado con acanaladura y perteneciente probablemente a edículos centrales, donde las hélices están superpuestas a las acanaladuras y, más a menudo, encuadradas entre dos anillos o al 2.2 donde esta decoración se integra a lo largo de un fuste liso con repeticiones a intervalos regulares³⁶⁴.



³⁵⁹ *Ibidem*, lám. 127.

³⁶⁰ *Ibidem*, 1981, p. 19.

³⁶¹ Drack, 1980, pp. 17-18, figs. 2-5 (s. II d.C.).

³⁶² Debajo de la catedral de la ciudad de Colonia, alrededor de la segunda mitad del s. I d.C. (Linfert, 1972-1973, pp. 65-76, fig. 1) y entre finales del s. I - comienzos del s. II d.C. (Thomas, 1993, pp. 73-74, figs. 4-5).

³⁶³ Belot, E., 1984, pp. 38-42 (Bavay).

³⁶⁴ Eristov, 1994, pp. 34-35.

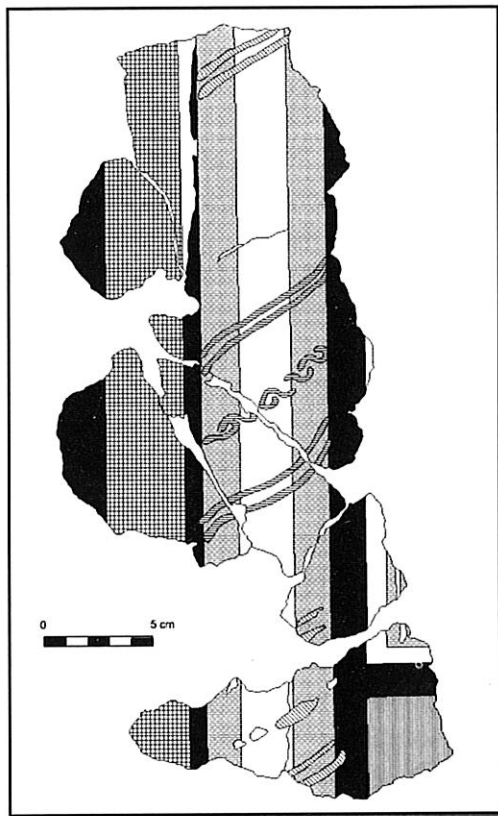
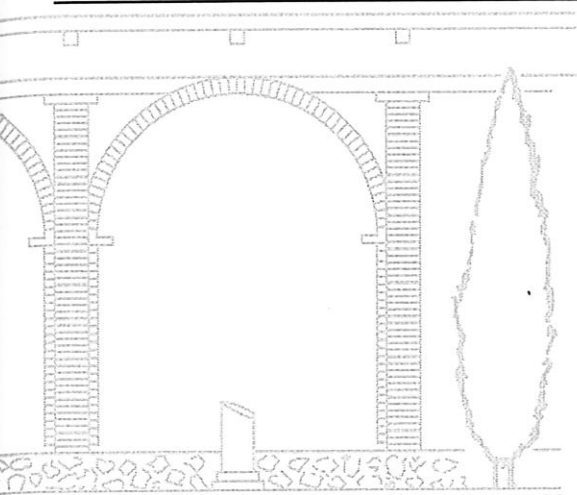


Fig. 20: Imitación en pintura de una columna de mármol numídico (IV Estilo pompeyano, Molinete).

El motivo de forma aislada como se nos ha presentado, poco puede aportar, ya que la columna real o ficticia o simplemente como motivo ornamental, comienza a utilizarse desde el II Estilo³⁶⁵. A. Barbet recoge un conjunto de este tipo de columnas con espirales en pinturas de Pompeya³⁶⁶. Tras pasar por el IV Estilo se mantiene en la pintura provincial hasta los ss. II y III d.C. De este último período, segunda mitad del s. II d.C., destaca la representación de una columna pintada en amarillo, recorrida de blanco y rojo en forma de espirales en la habitación 9 de la *villa* Boxmoor (Inglaterra)³⁶⁷.

En Portmán conservamos las basas de unas columnas en el zócalo que quizás continúen en la zona media, pero cuyos fragmentos no conservamos; no obstante, la aparición en la zona superior de un friso pintado que imita una cornisa denticulada puede corroborar esta hipótesis, pues es lógico que éste sea soportado por una fila de columnas³⁶⁸. La única pista que tenemos son esas bandas de color rojo³⁶⁹, amarillo y blanco que quizás eran los elementos divisores de dos campos de encuadramiento³⁷⁰ de imitación de mármol. Hemos de tener en cuenta que observamos sobre ese fondo amarillo una serie de motivos geométricos cuadrangulares que parecen representar una cornisa arquitectónica de orden jónico (denticulado), por lo que en nuestra opinión ya no hay duda de que estas decoraciones imitan un entablamento con todos sus componentes³⁷¹.

³⁶⁵ Casa del Sacerdote *Amandus* (I,7,7) Maiuri, 1938. Casa di *Obellius Firmus* (IX, 10, 1) Barbet, 1980, p. 35 y 39. Pared sur del *triclinium* de la Casa de *Spurius Mesor* (VII, 3, 29) Bastet y De Vos, 1979, tav. XIII, 23.

³⁶⁶ Barbet, 1996, p. 114.

³⁶⁷ Davey; Ling, 1982, pp. 84-85, fig. 6, nº 3.

³⁶⁸ Guiral, 1992, pp. 139-178.

³⁶⁹ Guiral, 1991, fig 8, conjunto 6, nº 12.

³⁷⁰ Hidalgo, 1990, pp. 109-124.

³⁷¹ Fernández Díaz, 2000, lám. 158.

Esta imitación en pintura de cornisas de estuco, son un motivo muy común en la zona superior de las paredes del II Estilo con una clara funcionalidad arquitectónica³⁷². El IV Estilo, con la vuelta al carácter arquitectónico de la composición, mantiene este ornamento en la misma posición que en época tardo-republicana, de manera que en la segunda mitad del s. I d.C. esta cornisa se flanquea por una banda verde bordeada por filetes blancos. Un ejemplo muy parecido, en lo que se refiere a la composición pictórica global en la que se inserta este ornamento, en la que la zona media está compartimentada en paneles anchos rojos separados de los interpaneles con candelabros, procede de la sala 5 del parking Pasteur de Aix-en-Provence³⁷³.

En cuanto a la datación, seguimos manteniendo una fecha de finales del s. I d.C. comienzos del s. II d.C. y algo que corroboraría esta cronología de transición entre ambos siglos, es el hecho de que los fragmentos imitan un tipo de mármol de color amarillo cuyas vetas aparecen entre tonos rojos y marrones, propios del denominado giallo antico (*marmor Numidicum*) procedente del Norte de África³⁷⁴, que era muy representado en las provincias³⁷⁵ por los artistas de dicho siglo.

5) Representación de pequeños cuadros en la habitación 2 de la uilla romana de Portmán.

De todo el conjunto estudiado, en la habitación 2 de Portmán, dos motivos de cuadros figuran en el centro de unos paneles que son limitados en este último caso por cenefas caladas o por guirnaldas. Este mismo esquema compositivo lo podemos observar en la Casas de *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4) y dei Vettii (VI, 15, 1)³⁷⁶.

Los cuadros de paisaje con la representación de algún elemento arquitectónico corresponden al género de cuadros figurados, muy raros en la pintura mural de la Península Ibérica, de ahí su gran importancia y su interés para el estudio de la pintura romana provincial, puesto que la mayor parte de estas representaciones se encuentran, principalmente en Pompeya y Herculano, destacando las halladas en Roma de época de Augusto y Nerón³⁷⁷.

Contamos con un típico cuadro en donde parece como si el observador presenciara una escena muy detallada y bella desde un punto elevado o desde un plano superior, lo que unido al carácter esfumado de los colores y el uso de una policromía muy contenida³⁷⁸, ofrece una idea de lejanía y resulta así una de las formas más puras de paisaje³⁷⁹, probablemente un paisaje de *uilla*³⁸⁰, y más exactamente, creemos que de la propia *uilla* romana allí ubicada, ya que el aterramiento de ésta posibilitaba la creación de un doble pórtico con vistas al mar (al puerto de Portmán)³⁸¹ (fig. 21).

Para el primer tipo de paisaje mencionado, se reconocen con claridad los precedentes helenísticos, pero este grupo de paisaje de *uilla* es, por el contrario, puramente de origen romano. Sin embargo, más tarde, en los cuadros posteriores, donde debe ser encuadrado el de Portmán, ya va a ser posible seguir las tendencias del propio arte

³⁷² Turcan, 1993, pp. 701-722.

³⁷³ Barbet; Guiral; Nunes, 1990, pp. 38 y 43.

³⁷⁴ Diversos fragmentos de placas marmóreas de tal procedencia encontramos también representados en la *uilla* del Paturro como hemos podido ver en el capítulo correspondiente.

³⁷⁵ Davey; Ling, 1982, pp. 150-160. Delplace, pp. 113-140. Haccourt, pp. 118-119.

³⁷⁶ Peters, 1977, pp. 95-128.

³⁷⁷ *Ibidem*, 1991, p. 243.

³⁷⁸ De María, 1985, p. 526.

³⁷⁹ Comprende figuraciones entre las que predominan la planta sacra, templete rústicos, columnata sagrada, estatua, ofrenda votiva, monumentos funerarios e incluso habitaciones rurales. La representación de un templo rotundo semejante a los existentes en Roma fue nuestra interpretación a la estructura curvada del doble pórtico.

³⁸⁰ Plinio el Viejo, *Naturalis Historia* XXXV, 116-117, asocia a un pintor llamado "Studios" el primer ejemplo de paisaje con *uilla* conocido. Según él este pintor había inventado un tipo de decoración de un encanto extremo: "...*amoenisimam parietum picturam...*", e introdujo la más atractiva forma de pintar paredes con *uillae*, puertos y paisajes de jardín, grutas, bosques, colinas, piscinas con peces (fuentes), canales artificiales, ríos, costas ... con variadas representaciones de gente trabajando, navegando, viajando por las *uillae* en sus burros o en carruajes, gentes pescando, etc. "... *uillas et portus ac topiaria opera, lucos, memora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque uillas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. Sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu uillae, succollatis sponsione mulieribus labantes trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. Idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio*". Además, Plinio nos dice que estas pinturas en detalle se distinguen por su pincelada rápida y su calidad, con yuxtaposición de claro y oscuro que sugieren volumen.

³⁸¹ Observando los diversos ejemplos que hay en la pintura pompeyana de representaciones de edificios, podríamos llegar a observar cómo muchas de las estructuras arquitectónicas de la *uilla* romana eran representadas en los propios edificios figurados, con lo cual llegamos a la conclusión de que fácilmente podrían ser edificios que existían de hecho. Así pues, si el primero era un género que quería representar lo ideal, ahora parece buscarse una situación realista. Fernández Díaz, 2000, nº cat: 5062-5064, fig. 165.

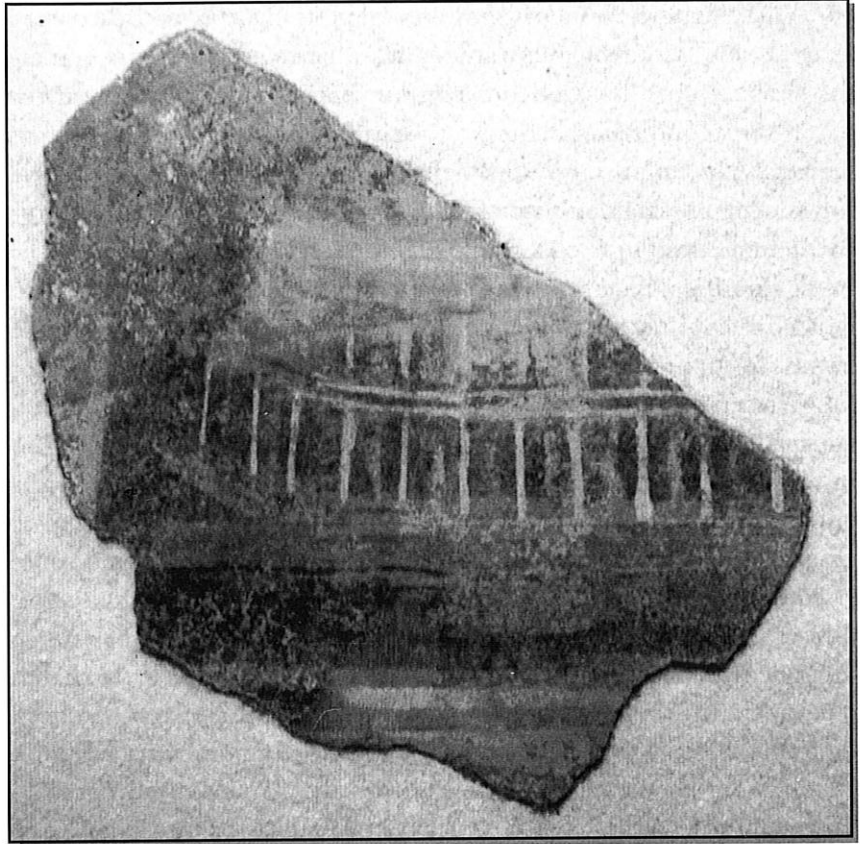
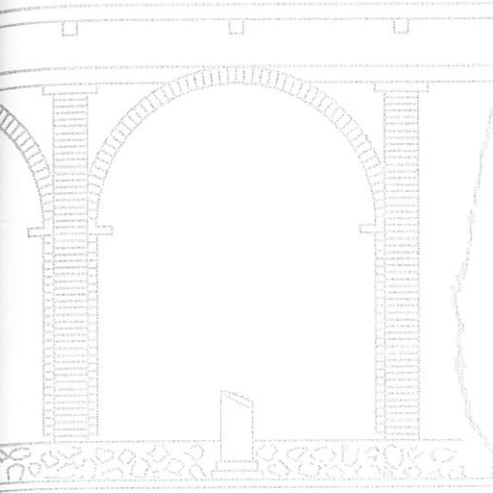


Fig. 21: Cuadro con la representación de un paisaje de *uilla* marítima (IV Estilo pompeyano, *uilla* romana de Portmán).

romano, clasicismo en un primer momento, impresionismo³⁸² y expresionismo después, no obstante, como toda composición artística, la ejecución y representación de éstos depende de su posición y función en la decoración, al igual que del gusto o moda decorativa de la época en que se enmarca.

De todos es sabido cómo el paisaje está siempre presente en el arte figurativo de los romanos, representado mediante una realidad que está llena de belleza. Las vistas de la ciudad, de las colinas y al mar³⁸³, son representadas por los romanos en las paredes, resultado de la construcción de sus casas de campo rodeadas de bosque o en lugares desde los que se divisa el mar, por lo tanto, este género determina por sí solo una categoría de representación en el arte romano, derivada del amor que los romanos sienten hacia la naturaleza. De este modo, los elementos paisajísticos que componían estos cuadros son muy diversos, llegando a representar un papel importante dentro de los esquemas compositivos de las *uillae*³⁸⁴. Al mismo tiempo, estos cuadros pequeños y aislados, parecen asemejarse a una ventana a través de la cual podemos cruzar la pared, llegando incluso a significar una apertura más efectiva que otra arquitectónica, propia de la construcción de la pared.

Es un género ya conocido desde antes de cambio de era³⁸⁵. Su presencia se constata ya en el s. II a.C. en Pompeya y Roma, ligada quizá a pinturas e ilustraciones que llegan desde Alejandría. Dicho género

³⁸² Encolpio II: "... empecé a pedir noticias a aquel viejo, más experto que yo, sobre la época de los cuadros y sobre algunas composiciones que no comprendía (Trimalción)... El mal procede de Asia y ni siquiera la pintura se salvó de este fin después que -la audacia de los egipcios hizo de ello un elemental impresionismo".

El impresionismo o "ars compendiaría" como lo llamaban los escritores romanos, tiene varias cosas en común con el impresionismo moderno de contornos diluidos que se confunden con el aire, objetos sugeridos por relaciones de tonos que son los únicos que nos ofrecen el relieve.

³⁸³ Paisaje de *uilla* y mar del Museo Nacional de Nápoles, nº 9480 (Stabia).

³⁸⁴ Vitruvio, *De Architectura* VII, 5, 2: Redacta en el año 25 aC un "inventaria" de los objetos del paisaje que, en su época, venían pintados en los ambulatorios: portus, promuntoria, litora, flumina, fontes*, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores...

³⁸⁵ Elia, 1932, p. 184. "Tríptico que decoraba la antecámara del cubículo de la *uilla* de Boscoreale, presenta con fidelidad un edificio de una *uilla* romana del s. I a.C. con la torre para el grano y para la fruta, los balcones, los pórticos". Se piensa que pudo ser una composición tomada directamente de la realidad.

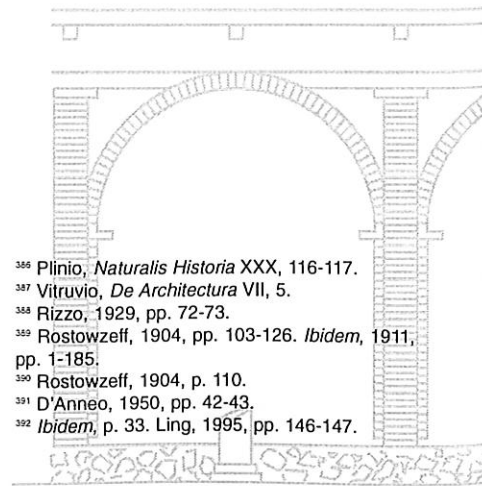
continua siendo ejecutado, como lo demuestra la *villa* de Boscoreale. La *villa* de Oplontis y, más tarde la Casa de Livia, vuelven a enmarcar estos cuadros dentro de los paneles centrales, haciendo variar sus dimensiones indistintamente, pero dándole al paisaje un trazo más realista. Algo importante que destaca en este último ejemplo es la introducción o uso de una pequeña escala y un aire atmosférico, propio del III Estilo, que observamos también en nuestras pinturas.

El tipo de paisaje romano que aparece representado en el cuadro de Portmán, es el bien conocido y difundido paisaje con vistas de *villae maritimae*, surgidas sobre la orilla del mar y que parecen prolongarse en el agua gracias a los sistemas de aterramiento; *villae* adornadas con estatuas y cuadros, mediante las cuales, el propietario busca huir de la ciudad, el ocio y la meditación. Esta profusión en la vida real, hace que la reproducción en pintura de estas suntuosas construcciones de los ricos, sobre llanuras, pequeñas colinas o sobre la costa de Italia constituya un tema constante, y sea difundido con numerosas variaciones, desde la última fase de la pintura de paisaje que puede denominarse como verdaderamente romana³⁸⁶ y la cual es introducida en la pintura decorativa por el artista romano de época de Augusto llamado *Ludius*, según Vitruvio³⁸⁷ o *Studius*, según Plinio. Vitruvio se refiere a que tal artista introduce en la decoración parietal un género nuevo puramente romano, en cuanto que sustituye al paisaje mitológico e idílico del arte helenístico³⁸⁸.

Las representaciones ricamente decoradas con paisajes marítimos teniendo, a menudo, una *villa* señorial como motivo central, son esencialmente arquitectónicas, y por tanto, constituyen una parte muy importante no solo en la evolución de la pintura antigua, sino también como conocimiento de ciertas formas de la arquitectura sacra y privada de la época, puesto que en los cuadros reproducen las perspectivas de casas, vistas de *villae* y de ciudades marítimas, con una infinidad de particularidades. Para la representación de esta arquitectura, el pintor debe haberse inspirado en la realidad, en palacios o *villae* suntuosas propias de finales del s. I a.C. o de principios del Imperio³⁸⁹.

Nuestro cuadro puede incluirse dentro del grupo de paisajes con *villae* de lujo, representadas en la pintura mural campana, mediante largos pórticos de una o dos plantas, adoptados como fachada, los cuales pueden desarrollarse en una sola línea, como es nuestro caso o sobre dos o tres brazos, como menciona M. Rostowzeff. Según este último, se colocan en todos los modos posibles y en variadas formas para utilizar el máximo espacio y las ventajas que el área, el agua, el sol, y el mundo de las plantas ofrecen³⁹⁰. De esta manera, las fachadas muestran columnas, puertas y ventanas, que interrumpen la monotonía de los sólidos muros³⁹¹ y de ahí que los pórticos sean ambientes de principal importancia en una *villa*³⁹².

Contamos con numerosos ejemplos en donde predomina este elemento clave en la decoración. Entre ellos, destaca el situado en la zona superior de la Casa I, 11-12, fechado en la transición del II al III



³⁸⁶ Plinio, *Naturalis Historia* XXX, 116-117.

³⁸⁷ Vitruvio, *De Architectura* VII, 5.

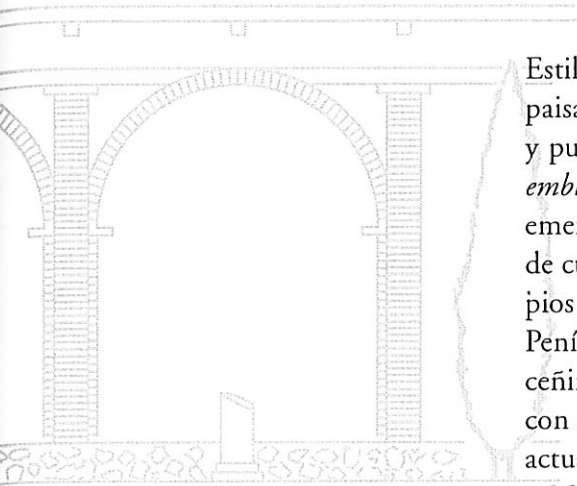
³⁸⁸ Rizzo, 1929, pp. 72-73.

³⁸⁹ Rostowzeff, 1904, pp. 103-126. *Ibidem*, 1911, pp. 1-185.

³⁹⁰ Rostowzeff, 1904, p. 110.

³⁹¹ D'Anneo, 1950, pp. 42-43.

³⁹² *Ibidem*, p. 33. Ling, 1995, pp. 146-147.



Estilo, lugar que es completamente abolido en el III Estilo, cuando paisajes sacro-idílicos o vistas de *uillae maritimae* venían encuadradas y puestas en el centro de la zona media de la pared, a manera de un *emblemata*, derivados del I Estilo según A. Mau³⁹³ y que vuelven a emerger esporádicamente en el IV Estilo³⁹⁴. Los paralelos de este tipo de cuadros de *uillae* con pórticos de diversas formas y utilidades, propios de este último período, los encontramos principalmente en la Península Itálica, concretamente en Campania; sin embargo, nos ceñimos a aquellos que formalmente presentan una mayor similitud con el ejemplo de Portmán. Dos de los más significativos se localizan actualmente en el Museo Nacional de Nápoles, con los n.º inv: 9496 y 9511 respectivamente³⁹⁵. Otro ejemplo y quizás el más parecido formal y temáticamente, se conserva en una pieza correspondiente al segundo período del palacio de Sussex en Fishbourne, aproximadamente entre el 75-100 d.C. y por tanto perteneciente a los innumerables fragmentos de pintura mural de época flavia³⁹⁶.

El segundo de los cuadros representa un tipo de paisaje sacro-idílico. Únicamente conservamos un elemento figurado en el ángulo izquierdo, una especie de incensario dorado cuya base consta de tres patas en forma de media luna; mientras que conforme nos acercamos al otro extremo, aparecen unas pinceladas rojas que parecen representar un tejido ondeante al viento, cuya continuación se ve interrumpida por la ruptura del cuadro, sin que podamos confirmar esta hipótesis³⁹⁷ (fig. 22). No obstante, la elegancia de la composición recuerda las escenas pintadas con la más exquisita claridad y calma de las superficies de los vasos cerámicos griegos.

³⁹³ Mau, 1882, pp. 51, 115-116.

³⁹⁴ De Vos, 1975, p. 73.

³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 41-46, fig. 6.

³⁹⁶ Davey; Ling, 1981, pp. 116-117, fig. 18, lám.

XLV, n. 18.

³⁹⁷ Fernández Díaz, 2000, n.º cat: 5065, fig. 166.



Fig. 22: Incensario que forma parte de un cuadro con la representación de un paisaje sacro-idílico (IV Estilo pompeyano, uilla romana de Portmán).

En lo que se refiere a las características estilísticas y técnicas, podemos remitir al cuadro anterior, pues representa también una imagen de paisaje, en este caso, posiblemente sacro-idílico. Sin embargo, los escasos elementos figurados que conservamos, nos impiden encontrar paralelo alguno, únicamente dicho inciensario, que a partir de ahora denominamos como *thymiaterium*, derivado de los *thymiateria* griegos³⁹⁸ y que nos facilita al menos interpretar el tipo de escena que posiblemente representara. No hemos de descartar, por tanto, que sea una escena de ofrenda o cultural³⁹⁹, pues conocemos de su presencia en los templos, en las procesiones rituales, en los sacrificios y en los ámbitos privados, especialmente en el banquete y en el simposio⁴⁰⁰. En la mayoría de las ocasiones, dicho objeto se representa siempre con la misma forma, reposando sobre tres patas y de cuyos bordes penden diversos objetos decorativos; las pinceladas en rojo que quedan cortadas por la fractura de la pieza pueden representar la vestimenta de alguna figura humana que se dirige hacia dicho objeto y que posiblemente, forma parte de una de estas dos últimas escenas⁴⁰¹. El *thymiaterium*, es un motivo generalmente representado en estancias verdaderamente importantes en el II Estilo pompeyano. Es tradicionalmente atributo de diosas victoriosas, como puede verse en la *uilla* dei Misteri⁴⁰² y de Oplontis, como expresión de una decoración triunfal⁴⁰³. De fecha posterior, también contamos con otros *thymiateria* muy parecidos en la pared norte del *atrium* B de la Casa dell'Ara Massima (VI, 16, 15-17), datado en el IV Estilo⁴⁰⁴, así como los de la Casa dell'Efebo (I, 7, 11) y el del lado sur del muro oeste del pórtico 19 de la misma casa o también denominada como Casa de *P. Cornelius Tages*, también de este último período pictórico en Pompeya⁴⁰⁵. No obstante, de todos los ejemplos vistos, el modelo que, en líneas generales, formalmente presenta un parecido excepcional, es el *thymiaterium* del cuadro interpretado como la "Boda Aldobrandini", actualmente en el Museo Vaticano y donde se representa una escena de banquete, de encuentro amoroso, derivado, sin duda, de modelos helenísticos de moda⁴⁰⁶.

Una vez analizadas las representaciones de ambos cuadros, relacionamos a continuación su evolución a lo largo de la pintura romana, en donde éstos aparecen en la decoración doméstica emplazados en el centro de la pared al fresco, en un momento datable en el tercer cuarto del s. I a.C. o lo que es lo mismo en la fase II del II Estilo. El conjunto de pinturas más importantes al respecto se centran en el área del monte Palatino en Roma, concretamente en la Casa de Livia⁴⁰⁷ y de Augusto⁴⁰⁸, en el Aula Isiaca⁴⁰⁹ y en la *uilla* de la Farnesina, a través de las cuales también se ha reconstruido en Pompeya una decoración semejante en la Casa del Criptoportico (I, 6, 2)⁴¹⁰.

La distribución de los cuadros figurados no es homogénea en el ámbito del III Estilo, y es en la 2ª fase del período en cuestión, datable entre el 35-45 d.C., según la cronología de F. L. Bastet, el

³⁹⁸ Heinrich Von Blanckenhagen y Green, 1975, pp. 83-98. Nawrath, 1914.

³⁹⁹ AA.VV. 1993, t. II: Casa del Primo Piano, peristilo 10 (I, 11, 15.9), pp. 634, fig. 28.

⁴⁰⁰ Zaccagnino, 1998, en especial el segundo capítulo.

⁴⁰¹ AA.VV. 1993, t. II: Casa de los Cubuculi Fioridi y de los Fruteli, cubiculo 8, pared E (I, 9, 5).

⁴⁰² Beyen, 1938, pp. 107 y 136.

⁴⁰³ Tybout, 1989, p. 359, lám. 37.

⁴⁰⁴ Stemmer, 1992, pp. 19 y 43, figs. 70-74.

⁴⁰⁵ AA.VV. 1991, lám. 19. AA.VV. 1993, pp. 34-35, fig. 35.

⁴⁰⁶ Marwitz, 1966, pp. 97-104.

⁴⁰⁷ Rizzo, 1936.

⁴⁰⁸ Carettoni, 1983, op., cit. (n. 375): pp. 373-419.

⁴⁰⁹ Rizzo, 1936, op., cit. (n. 1310).

⁴¹⁰ Beyen, 1960, pp. 82-119.



momento en el que se realizan en mayor número los cuadros figurados, donde podemos incluir la decoración de la *uilla* Imperial, muy avanzada en el ámbito de la situación pompeyana, y evidentemente, bastante imitada⁴¹¹. La explosión en época julio-claudia de este repertorio iconográfico, también debe notarse en su repercusión en las provincias, donde la propaganda augustea y las grandes obras de arte, cuyo repertorio probablemente se difunda mediante cartones, representan una enorme capacidad de producción.

En las paredes del IV Estilo, en lugar de la abundancia de los motivos decorativos, el cuadro reviste un mayor interés narrativo, demostrable por el hecho de que los elementos o sujetos de la acción, están ahora en primer plano, incluso aumentando su número, según una tendencia que puede verse en la segunda fase del III Estilo⁴¹², y todo ello, paralelamente a la aparición de notas paisajísticas, a las cuales se acompaña igualmente la reducción del formato del cuadro. Otro dato importante para este período, es que los ejemplos, tanto del III como del IV Estilo, entre los que destaca la Casa del Menandro (I, 10, 4)⁴¹³ o la Casa de Sallustio⁴¹⁴, se refieren todos a ambientes triclinares. Otras variantes se pueden encontrar en las decoraciones de jardín, como posiblemente sea la de Portmán, lo que demuestra este último ejemplo de la Casa di Sallustio (VI, 2, 4), que mantiene la narración continua, confiriendo a las figuras proporciones más vastas para rellenar el espacio a disposición⁴¹⁵.

Todo el conjunto de aspectos y características que hemos analizado, pueden resumirse con la confirmación de que los dos cuadros de Portmán presentan un tratamiento realista del espacio y del color; criterios coloristas y espaciales para una técnica ciertamente impresionista; el uso de la perspectiva en el edificio y la naturaleza para una construcción en planos; la luz juega un papel importante a la hora de ejecutar las pinturas; se representan paisajes reales cuyos paralelos debieron ser las propias *uillae* tardo-republicanas o alto-imperiales; revive esquemas y motivos derivados de la tradición clásica, pero dando un toque original romano, propio del IV Estilo ecléctico y, por último, puede enmarcarse en la tradición de los períodos neroniano y flavio de copiosa producción pictórica. Como podemos observar, todas son características que se añadieron a la herencia helenística, pero que hacen pensar en última instancia en una contribución genuina de época romana.

Observamos como, técnicamente, la factura más relajada de estos cuadros, con pinceladas rápidas pero sin perder la habilidad en colores claros, nos remite al ilusionismo del IV Estilo⁴¹⁶. Los fragmentos que conservamos muestran, en general, una yuxtaposición de la tendencia realista, donde la pintura refleja con precisión las formas propias de los ejemplos griegos, y de la tendencia impresionista romana, en la que las oposiciones de colorido, las trazas de colores y los objetos se entremezclan. En el IV Estilo la frecuencia de su aparición es

⁴¹¹ Bragantini; Parise, 1984, p. 119.

⁴¹² *Ibidem*, p. 122.

⁴¹³ Maiuri, 1933, pp. 160-164.

⁴¹⁴ Schefold, 1957, p. 93.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁴¹⁶ Elia, 1965, pp. 9-13.

menor, y aunque sea de una manera residual, podemos decir que los de Portmán son uno de los pocos ejemplos de dicho estilo que llegan a realizarse en esta zona. Otro aspecto más que quizás nos sirve para una posible datación, es el de la representación mediante pocas líneas de color o luz, tanto de la *uilla* como del *thymiaterium*, técnica que se desarrolla principalmente en el IV Estilo.

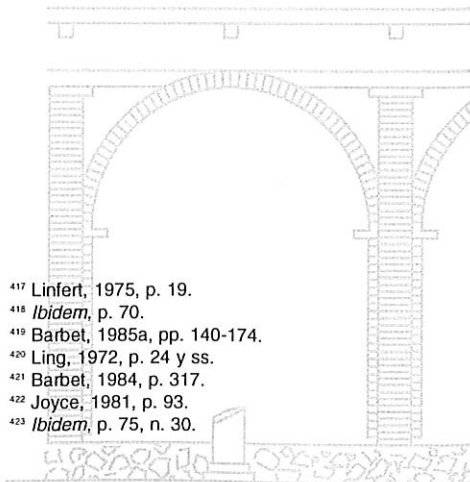
ZONA SUPERIOR Y TECHO

A lo largo de este trabajo, hemos comprobado que las paredes de *Carthago Nova*, al igual que en otras ciudades del Imperio, se dividen normalmente en tres zonas: el zócalo, la zona media y el registro superior; sin embargo, hay pocas evidencias de una decorada y elaborada zona superior con formas arquitectónicas o pseudoarquitectónicas, tan sólo la conservada en la calle Monroy constituye una excepción. El resto de los conjuntos pictóricos, a excepción probablemente del de la calle del Duque 25-27 y de Portmán, en el que el registro superior se ve reducido a un friso decorado, parece carecer de éste y se limitan a su sustitución por cornisas molduradas en estuco, característica también en el resto de las provincias nororientales⁴¹⁷.

Son pocos los restos conservados que puedan pertenecer claramente a techos, sin embargo, el sistema más frecuentemente representado es el de un cuadrículado continuo del espacio en el que se inscriben estructuras circulares entre otras, en relación continua; es el denominado sistema de red utilizado a veces en la zona superior y en la cobertura en bóveda o techo.

Los ejemplos del Molinete y la calle del Duque 29 pueden ser encuadrados en el Grupo I de H. Joyce⁴¹⁸ denominado como "*coffered*" o en el grupo A de A. Barbet⁴¹⁹ de composiciones de casetones o derivadas de casetones, en el que figuras geométricas - cuadrados, rectángulos, exágonos, círculos- son repetidos a intervalos regulares sobre la superficie del techo⁴²⁰. Éste se divide a su vez en casetones o variaciones de éstos como pueden ser los medallones; sin embargo, para este sistema, donde la autora ofrece dos categorías, hay que hablar también de variantes, puesto que hemos de incluir la decoración denominada como de red, bien conocida en la pintura provincial y también nombrada como "*Tapetenmuster*"⁴²¹.

Los techos decorados con casetones compuestos por cuadros, exágonos, octógonos, rectángulos, modelos de medallones o la combinación de dos o más de éstos, se difunden ampliamente a lo largo del s. II d.C., pero particularmente en época adrianea⁴²² y sus precedentes se localizan en época neroniana tardía y en el temprano período flavio⁴²³. Para las fechas con las que trabajamos, también en Roma encontramos los paralelos más próximos,



⁴¹⁷ Linfert, 1975, p. 19.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

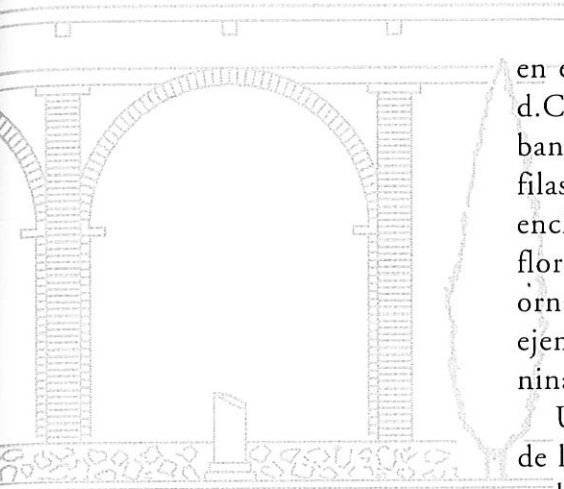
⁴¹⁹ Barbet, 1985a, pp. 140-174.

⁴²⁰ Ling, 1972, p. 24 y ss.

⁴²¹ Barbet, 1984, p. 317.

⁴²² Joyce, 1981, p. 93.

⁴²³ *Ibidem*, p. 75, n. 30.



en el techo de la tumba de Via Labicana, de comienzos del s. II d.C., en el cual los medallones se unen unos a otros mediante bandas⁴²⁴. En la tumba 79 de la Isola Sacra también aparecen 6 filas de 5 medallones encerrados por guirnaldas y que, a su vez, encierran bustos de Estaciones, mientras que los otros integran flores; por tanto, observamos cómo se enriquecen con figuras y ornamentos, como sucede en la *villa* de Adriano que presenta ejemplos en estuco o en la Casa de Diana en Ostia de época antonina, donde se representa una misma versión en pintura⁴²⁵.

Un motivo muy repetido en la pintura romano-campana es el de la máscara, en nuestro caso encerrada dentro de un medallón realizado mediante una guirnalda vegetal policroma y de la que penden un par de cintas anaranjadas y simétricas a cada lado⁴²⁶ (fig. 23). Podemos considerarla como una máscara fantástica de tipo lunar, caracterizada por una cabeza redonda, sin cuello y sin cabello, con un peinado ficticio variable -normalmente con bucles a ambos lados-, aclarado como por una claridad lunar violenta, con pinceladas de blanco muy reafirmadas, donde la expresión lunar elegida hace alusión a la divinidad misma⁴²⁷. Beyen ya habla de máscaras insertas en guirnaldas para el II Estilo; por tanto, es un motivo ornamental muy frecuente desde el temprano II Estilo hasta la destrucción de Pompeya⁴²⁸. El motivo de la máscara tiene continuidad a lo largo de toda la pintura romano-campana⁴²⁹, y así en el IV Estilo las encontramos no como un símbolo atributo de dios (símbolos dionisiacos posiblemente)⁴³⁰ más propio del III Estilo o con función atenuante del golpe de vista como en el II Estilo⁴³¹, sino que aparecen mezcladas con otro tipo de ornamentos decorativos.

⁴²⁴ Mielsch, 1981, A.15.

⁴²⁵ Joyce, 1981, fig. 15.

⁴²⁶ Fernández Díaz, 2000, nº 744-748, fig. 47.

⁴²⁷ Barbet, 1983, 2a parte, pp. 128-130, fig. 13A, D y E.

⁴²⁸ Allroggen-Bedel, 1974, pp. 42-57.

⁴²⁹ Beyen, 1962, p. 6 ff.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁴³¹ Las máscaras, bien sean trágicas, cómicas o satíricas con o sin atributos aparecen en primer lugar insertas en la arquitectura.

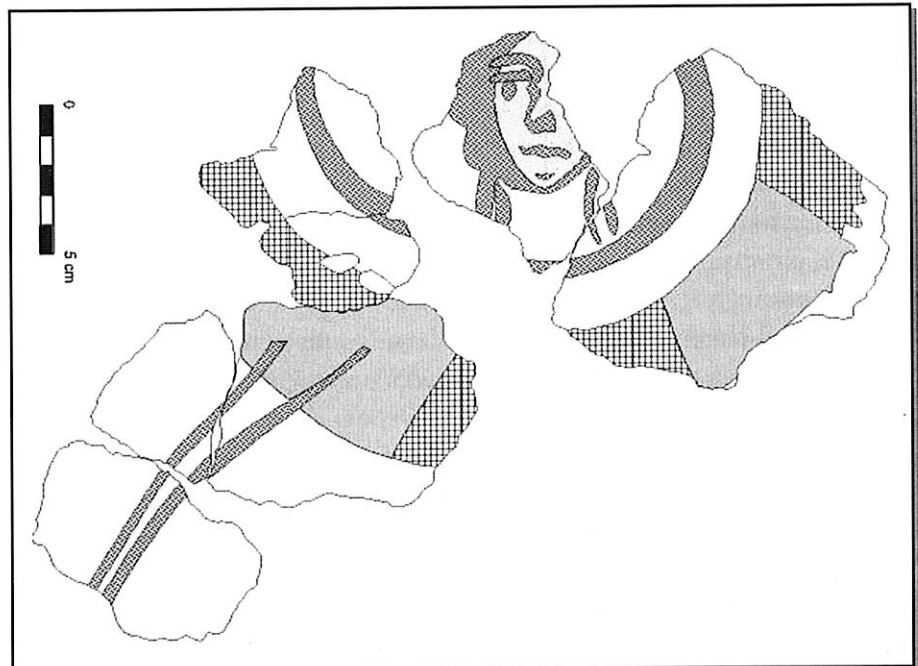


Fig. 23: Máscara lunar encerrada en una guirnalda vegetal (IV Estilo pompeyano en la provincia, Molinete).

En nuestro caso, esta máscara debe pertenecer a la zona superior de la pared o al techo, emplazamiento muy frecuente también para esta época y con un carácter puramente ornamental⁴³²; sin embargo, es bastante raro que sirvan de coronamiento de los candelabros⁴³³. Un excepcional ejemplo de esta situación se conserva en la *Ínsula Occidentalis*, nº 40, y en el *triclinium* 134 de Oplontis, donde los colores con los que se representan las facciones de la tez son los del rostro humano no artificiales en tonos. Los ojos muestran un iris redondo con círculo blanco, lo que es una mera convencionalidad para que los pintores representen la abertura que permite al actor ver a través de la máscara⁴³⁴.

La cantidad de máscaras aparecidas a lo largo de la pintura mural romana es enorme. Algunos techos donde se observan máscaras son el del *cubiculum* 7 de la Casa dell'Atrio a Mosaico de Herculano (IV, 1-2)⁴³⁵. Encontramos otro ejemplo representado con la misma disposición en el nicho este de la zona superior de la habitación 22 de la Casa del Labirinto (VI, 11, 8-10), fechada entre el 20 y 30, por tanto en un III Estilo de época de Tiberio, donde ésta aparece colgada de guirnaldas amarillas⁴³⁶. Esta forma de representación se mantiene también en el IV Estilo como lo podemos observar en la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V, 4, 11)⁴³⁷.

En la pintura provincial también se conservan numerosos paralelos, pudiendo citar como ejemplos representativos un pequeño fragmento encontrado en la Plaza de l'abbé-Larue (Lyon), una decoración reconstruida de Avenches y bellos modelos de la *uilla* romana de Plassac. Pero el ejemplo que podríamos utilizar como referencia es el de un techo reconstruido de Vallon, correspondiente probablemente a la fase pictórica mejor representada que precedió al incendio que arrasó la *uilla* en la segunda mitad del s. III d.C. y, por tanto, construido con anterioridad a esta fecha.

La decoración a red compuesta por plumas de pavos reales y guirnaldas vegetales de la calle del Duque 29 presenta colores del repertorio convencional de los decoradores, que aplicados a este elemento decorativo se realizan en la búsqueda de tonos claros y vivaces⁴³⁸ (fig. 24). Asimismo, observamos en algunos de los fragmentos los restos de trazos incisos que sirven para realizar el esquema de base del conjunto pictórico.

La representación de este tipo de aves ha sido muy apreciada en la pintura mural romana, tanto por sus cualidades ornamentales como por su significado, hecho que se constata desde la época del II Estilo, donde se representan generalmente de perfil. Pero si en este período los ejemplos son excepcionales, se muestran particularmente numerosos sobre las paredes de Pompeya en el IV Estilo, localizados generalmente en un registro superior, sobre una balaustrada o sobre una banda que funciona como cornisa. Integradas en el mismo esquema decorativo que las plumas de pavos reales, se encuentran las guirnaldas vegetales realizadas mediante una banda negra de gran curvatura sobre las que se pintan pequeñas hojas

⁴³² Las máscaras no se han considerado hasta muy tarde como elemento decorativo de gran fantasía.

⁴³³ Sabrié; Ginouvez, 1997, p. 249, fig. 45 (E. 14).

⁴³⁴ Guillaud, 1990, p. 415, fig. 43 (Pompéi VI, *ínsula Occidentalis* 40), fig. 109 (Oplontis, *triclinio* 134), fig. 242 (pintura del MNN).

⁴³⁵ Cerulli, 1971, fig. 8.

⁴³⁶ Strocka, 1991, p. 69, figs. 416-418.

⁴³⁷ Los ejemplos más próximos los encontramos en la Casa de M. Lucrecio Fronto en Pompeya (láms. XXVIII-XXXII de Bastet et De Vos, 1979, y sobre el techo de los baños de la Casa de *Fabius Rufus* en la *Ínsula Occidental*, este último inédito).

⁴³⁸ Fernández Díaz, 2000, nº cat: 2002-2017, láms. 72-74.

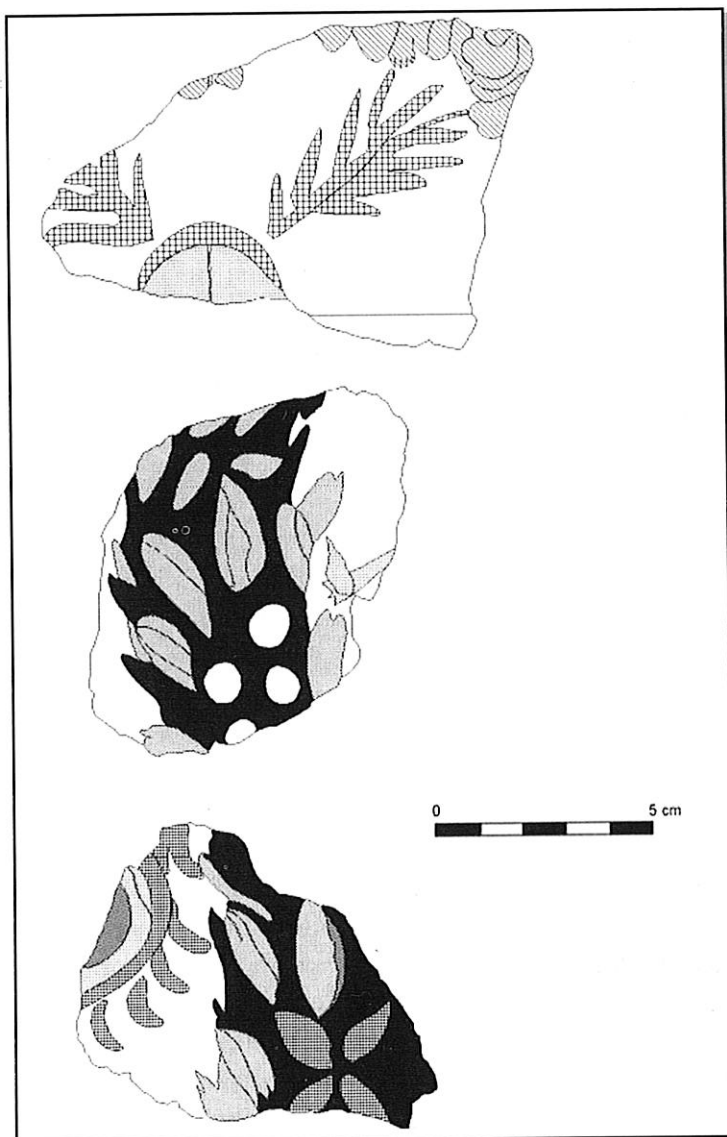
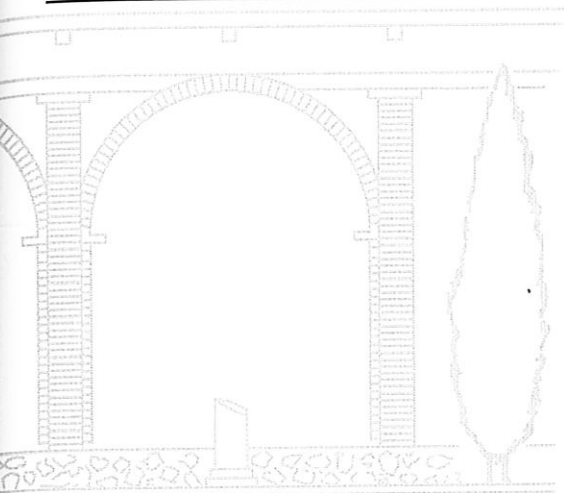


Fig. 24: Guirnalda vegetal mezclada con plumas de pavo real y que forman un esquema de red, perteneciente posiblemente a una zona superior o al techo (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 29).

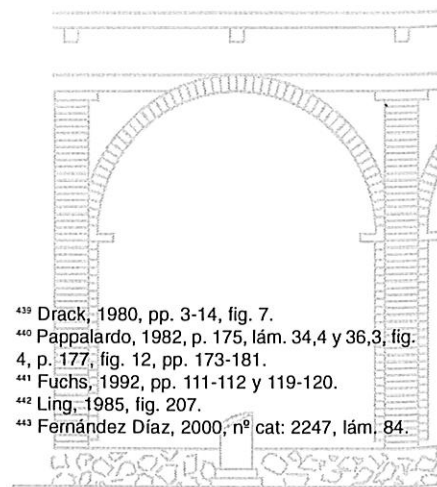
de forma lanceolada y en color verde, con pequeños pétalos de flores blancas y rojas que aparecen a intervalos que desconocemos, puesto que no conservamos ningún fragmento que nos muestre la seriación general. Esta guirnalda sobre fondo blanco, suele representarse en la zona superior o en el techo de las estancias, sin embargo, el conjunto de la decoración presenta unos fragmentos tan minúsculos que apenas observamos las características técnicas del reverso, y en la totalidad de las piezas no quedan restos de reverso en cañizo para adscribirlos claramente a esa zona, únicamente disponemos de un grosor de mortero que es extremadamente fino por lo que podría pertenecer fácilmente al techo.

Si obviamos los ejemplos localizados y pasamos directamente a las provincias, observamos cómo este tipo de composición en sistema de red, cuyos elementos decorativos aparecen ciertamente como miniaturizados, es un motivo ya frecuente en las decoraciones del III Estilo,

cuyo ejemplo más conocido se conserva en la Ínsula 18 de Avenches⁴³⁹. En este período también se encuadran las pinturas halladas en Tübingen, unas guirnaldas finísimas sobre fondo negro, con hojas verde claro con tonalidades en blanco, flores en rosa, amarillo y blanco. Hasta aquí, la descripción es asimilable a la nuestra, de donde observamos que el esquema decorativo del que se parte es siempre el mismo; sin embargo ambas guirnaldas difieren en el color del campo de fondo sobre el que se disponen y en la zona de ubicación⁴⁴⁰: las de la Calle del Duque 29 deben pertenecer a una zona superior o al techo, y por tanto, suelen realizarse sobre fondos principalmente blancos. Será sin embargo, en el IV Estilo pompeyano sobre todo, donde se multiplique su aparición, como se observa de los paralelos conservados. Pero los paralelos que mejor se adaptan a nuestra decoración y cronología los encontramos en las pinturas pertenecientes a este mismo sistema de red sobre un tipo de fondo blanco en *Gallia Helvetica*, datadas la mayoría en la segunda mitad del s. II d.C. y comienzos del s. III d.C.⁴⁴¹. Esta combinación de guirnaldas y plumas de pavos reales en una composición en red se observa también en el criptoportico pintado de la *villa* de Böisingen⁴⁴², que es quizás el ejemplo más semejante al de Cartagena, únicamente difieren los colores, pues idénticas plumas de pavo real se acompañan de guirnaldas rosas en vez de verdes. El contexto de esta última excavación las emplaza en los muros y el techo del criptoportico del edificio.

En el interior de estas guirnaldas, teniendo en cuenta los ejemplos vistos, podemos arriesgarnos a plantear la hipótesis de la existencia de ciertos elementos figurados; a esta ubicación pertenecería por ejemplo, la cabeza que analizaremos posteriormente y que se halla ejecutada también sobre fondo blanco. De esta manera, la decoración muestra la intención de renunciar a los motivos triviales del repertorio corriente para buscar otros de empleo más raro, minuciosamente trabajados, como estas cabecitas –cabezas lunares-, que también aparecen en la decoración del Molinete y en la ciudad de Alicante. La ejecución de estos elementos, bien sean máscaras lunares, retratos, pájaros o elementos simplemente decorativos, unida a la representación de la naturaleza muerta analizada anteriormente, indica que la sala donde se ubican las pinturas debe ser de cierta relevancia en el conjunto del edificio, posiblemente una sala destinada a la recepción de los invitados por parte del dueño de la casa, un *triclinium* o una estancia similar, y por tanto con una finalidad fundamental, como es la de preservar su imagen de poder.

En la calle del Duque 29 conservamos la representación de la cabeza de un personaje masculino sobre fondo blanco sin ningún fragmento con otro tipo de decoración asociada, como pueda ser una guirnalda o un medallón⁴⁴³ (lám. 4); no obstante, es el tipo de cabezas que suelen insertarse dentro de los medallones que aparecen en el III Estilo y se mantienen en el estilo siguiente, decorando las vistas o zonas superiores y el techo de las estancias. Como es sabido, en el interior de estos medallones o guirnaldas, se encuentran retratos, ciertos tipos de máscaras muy



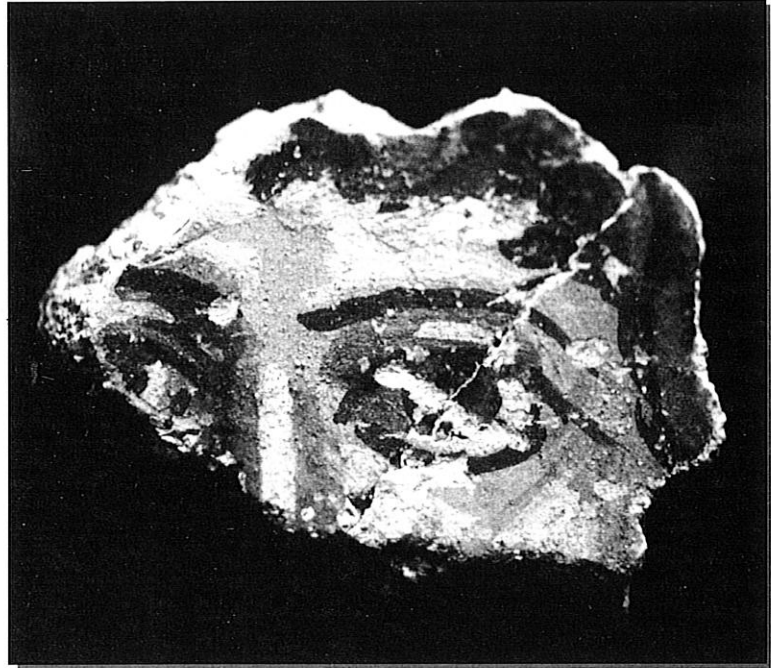
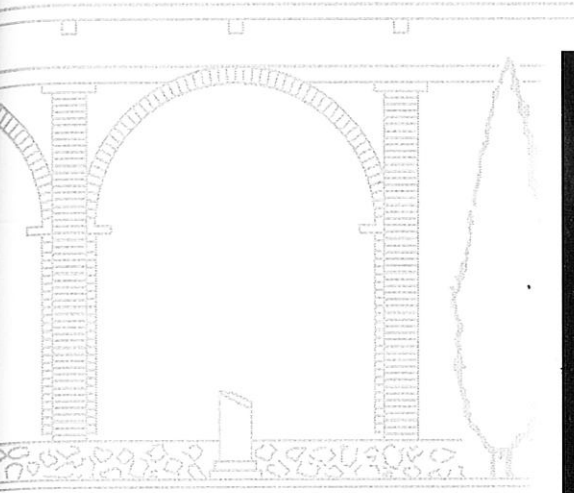
⁴³⁹ Drack, 1980, pp. 3-14, fig. 7.

⁴⁴⁰ Pappalardo, 1982, p. 175, lám. 34,4 y 36,3, fig. 4, p. 177, fig. 12, pp. 173-181.

⁴⁴¹ Fuchs, 1992, pp. 111-112 y 119-120.

⁴⁴² Ling, 1985, fig. 207.

⁴⁴³ Fernández Díaz, 2000, nº cat: 2247, lám. 84.



Lám. 4: Retrato masculino (IV Estilo pompeyano en la provincia, calle del Duque 29).

estereotipadas como las cabezas lunares, e incluso, máscaras de medusa, motivos figurados a los que pueden sumarse otros elementos como figuras volantes, florones, pájaros, etc.⁴⁴⁴. Sin embargo, mientras los medallones decorados con elementos varios son del gusto generalizado y están conservados en las paredes pintadas romanas, los medallones de retrato, en cambio, son raros. A esta escasez, hay que sumar que, a excepción de los trabajos realizados por A. Allroggen y David L. Thompson, no existen suficientes estudios de retratos en la pintura parietal romana para que podamos establecer analogías, y los que hay sólo se ciñen a ejemplos bien conocidos. En todo caso, este tipo de retratos formales representa imágenes que tienen la intención de reflejar el status de la persona retratada y los objetos parecen ser el símbolo que lo reafirma. Otra opinión es la de Eric M. Moormann, quien en su contribución a la publicación de la Casa de *M. Lucretius Fronto* (VI, 4, 11), piensa que es posible que los retratos sean imágenes de niños prematuros o difuntos.

En Pompeya, conservamos algunos modelos parecidos: uno de ellos en la pared Norte del *triclinium* de la Casa dei Cubicoli Floreali (I, 9, 5), datado en la fase tardía del III Estilo pompeyano, mientras que el otro, de fecha un poco posterior, se representa en la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7)⁴⁴⁵.

III. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de estos yacimientos nos demuestra que la pintura mural romana en la ciudad de *Carthago Noua*, aparte de su introducción en época tardo-republicana, parece florecer en dos etapas, en época augustea momento de renovación urbana de la ciudad y en

⁴⁴⁴ Barbet, 1982a, pp. 81-82.

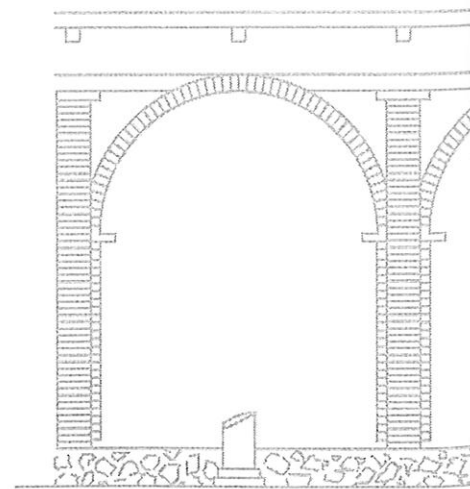
⁴⁴⁵ AA.VV. 1991, passim.

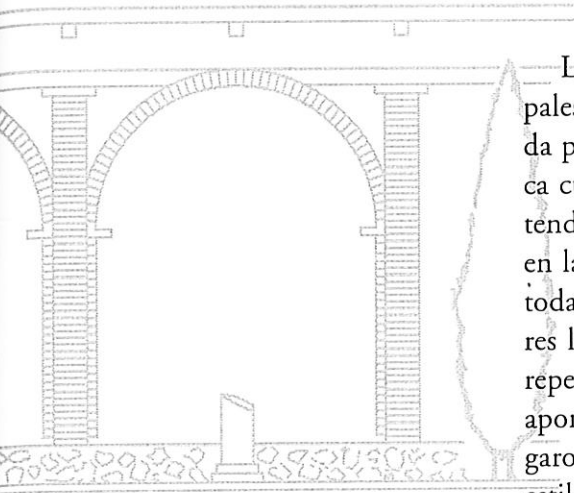
época flavia, segundo momento que se desarrolla hasta mediados del s. II d.C. y es a este último período al que pertenecen la más grande diversidad de las decoraciones de la ciudad. Estas últimas composiciones se consideran dentro de una moda provincial caracterizada por candelabros con platillos comunes desde la época claudio-neroniana, campos coloreados y cuadros figurados más o menos de gran escala, entre otras características principales. De esta manera, en base al estudio particular de los ejemplos que se incluyen en este trabajo y a un estudio general de la pintura mural postpompeyana en las provincias, algo más simplificada que en la Península Itálica, hemos de diferenciar varios grupos característicos:

Pinturas de época protoaugustea-augustea para las que, al igual que el conjunto de la Plaza del Hospital, admitimos una gran semejanza con las habitaciones romanas, gracias a lo cual puede pensarse en una influencia y difusión directa de los modelos de la metrópoli y en una situación privilegiada, puesto que este tipo de decoración no se ha repartido fuera de un ámbito muy cerrado y específico. Esta transmisión se produce probablemente gracias a un artesano llegado de Roma o de Campania.

A finales del s. I d.C. – comienzos del s. II d.C. – entre el período flavio y trajano-adrianeo-, el desarrollo de la pintura provincial no sigue exactamente el esquema romano-campano y conservamos decoraciones con candelabros cuyos precedentes se localizan en el III Estilo pompeyano, principalmente desde época de Claudio. Los ejemplos con los que contamos del Molinete, la calle del Duque 25-27 y calle Jara entre otros, muestran paredes cerradas, sin perspectiva ni profundidad, con una organización correspondiente al III Estilo, pero cuya ornamentación es híbrida, con elementos del repertorio decorativo del IV Estilo pompeyano. Los ejemplos de este tipo de muros en las provincias no difiere mucho de sus modelos campanos, pero indica un cierto gusto provincial que, quizás y por lo menos en esta zona de la costa levantina, prevalezca más que el IV Estilo estrictamente pompeyano, como parece ocurrir en el resto de las provincias e incluso en la propia Italia, donde los ejemplos conservados de la misma ciudad de Herculano parecen alejarse de las propuestas del IV Estilo localizado en Pompeya. De esta manera, podemos pensar que las diferencias existentes entre las pinturas de las provincias y pompeyanas no son debidas a simples rasgos de provincialismo sino a características propias de cada equipo de trabajo o taller.

Combinadas con estas últimas y bellas decoraciones, aparecen composiciones de ejecución más somera y sobria a la vez, sobre fondo blanco y con motivos vegetales simplificados sin que por ello resulten groseras sino más bien producto de un gusto específicamente provincial que se prolonga hasta el s. III d.C. En períodos posteriores predominan estas mismas producciones más simples y de pinturas fundamentalmente claras, donde los fondos únicamente son encuadrados mediante finos filetes o bandas y los candelabros pierden su importancia, llegando a una esquematización extrema.





Los dos últimos grupos de pinturas reflejan dos tendencias principales: una se inspira en el IV Estilo pompeyano, la otra, caracterizada por una economía de medios, es un tipo de decoración económica cuyos límites cronológicos son muy amplios; no obstante, ambas tendencias han podido convivir en un mismo edificio, como ocurre en la calle del Duque 25-27, pero quizás, aunque es una conclusión todavía parcial, correspondan ya a una segunda generación de pintores locales formada en la Península gracias a la herencia formal o al repertorio decorativo y a los métodos de organización de las paredes aportados por los maestros romano-campanos que anteriormente llegaron a la Península Ibérica. En todo caso, desde el punto de vista estilístico, las particularidades de las decoraciones analizadas, trátense de la elección de ciertos colores, composición de las paredes, temas iconográficos, vocabulario ornamental, etc, muestran claro paralelismo con Pompeya, pero evolucionan de una manera propia y forman un conjunto cuyos caracteres son bien precisos y fácilmente identificables en *Carthago Noua*.

Las distintas fases que constatamos en los conjuntos pictóricos de *Carthago Noua*, se corresponden con los programas de renovación urbana, la cual sufre cambios sustanciales desde finales de la época republicana debido, principalmente, a su designación como colonia en época cesariana y a su situación privilegiada como centro administrativo de un gran territorio. De esta manera, podemos decir que, paralelo a los sucesivos procesos de transformación urbana, comprobamos la aparición de nuevos tipos compositivos de revestimiento mural. Así por ejemplo, la renovación urbanística llevada a cabo en época de Augusto, produce un cambio radical en la fisonomía original de la ciudad, en la que se intenta regularizar el trazado urbano mediante calles perpendiculares propias de un esquema ortogonal. Éstas determinan espacios aproximadamente rectangulares sobre los que se construyen los distintos edificios de los que conservamos los revestimientos murales. De este espacio formado, la zona oriental que es la que comprende, a excepción del Anfiteatro situado en la periferia de la ciudad, el mayor número de edificios de carácter doméstico como puedan ser las *domus* de la calle del Duque, calle Caridad y la que existiera en la Plaza del Hospital, parece ser habitada hasta la segunda mitad del s. II d.C., sin que exista ninguna interrupción desde época tardo-republicana; no obstante, en la parte occidental destinada principalmente a los edificios públicos, a excepción de la calle Jara y la calle Soledad, también contamos con restos pictóricos como los que se encuentran en el área foral de la calle Caballero o del propio Molinete. Si exceptuamos el conjunto de la Plaza del Hospital perteneciente a época tardo-republicana, el más grande desarrollo urbano antes del cambio de Era, se refleja también en un conjunto de ricas viviendas privadas que se localizan entre el Cerro de la Concepción y el Monte Sacro, cuya riqueza ornamental denota la existencia de una elite municipal que adopta las modas y tipos edili-

cios vigentes en Roma y en Campania, que es de donde proceden la mayor parte de estas gentes de finales del s. I a.C. Se trata principalmente de las viviendas de la calle Monroy y calle Soledad que recrean una arquitectura típica de las casas pompeyanas; de esta última, actualmente, conservamos uno de sus zócalos bajo los muros del *porticus post scaenam* que la amortizan en la fase edilicia más importante e innovadora de la ciudad. En cuanto a estos últimos ejemplos se refiere, podemos matizar que, debido al elevado índice de romanización de esta zona, debieron ser ejecutados por equipos de pintores itálicos residentes en *Hispania* desde época tardo-republicana, pues no parece lógico que cada vez que se construyera o se remodelara el núcleo urbano, tuvieran que desplazarse éstos. El resto de las viviendas o edificios públicos que conservamos del s. I d.C. permanecen insertos en la nueva trama urbana creada en esta última fase y lo único que varía es la posibilidad de reformas internas en la propia construcción, como ocurre claramente en la *domus* localizada entre las calles del Duque 29 y 25-27, que sufre desde su fundación augustea varias refecciones hasta la primera mitad del s. II d.C.⁴⁴⁶ inclusive, reformas acompañadas por distintas fases de revestimiento mural.

En lo que respecta a la composición decorativa, podemos decir que la articulación general de la pared se desarrolla en una alternancia de paneles anchos y estrechos a partir de los cuales se dispone el resto de la decoración. Esta alternancia puede aparecer también en el zócalo o no, siendo entonces éste y el friso superior las únicas bandas corridas de la pared pintada. En líneas generales, este esquema es propio de inicios del III Estilo⁴⁴⁷ y pasa al IV Estilo convirtiéndose en uno de los modelos característicos y frecuentemente utilizados con la denominación de "*Felderstil*", según K. Schefold quien lo fecha en época de Vespasiano⁴⁴⁸; sin embargo, la teoría de este autor no es admitida. W.J. Th. Peters lo considera igualmente como una forma compositiva a través de la que se manifiesta el IV Estilo, pero afirma que no se puede adscribir a un momento determinado en el tiempo, teoría que también defiende A. Barbet, en cuya tipología corresponde al tipo 4 de paneles planos y candelabros⁴⁴⁹.

Este tipo compositivo que se constata en *Carthago Noua*, en el que se organiza la decoración en paneles anchos e interpaneles estrechos ornados con candelabros, excepción de las pinturas de Tréveris⁴⁵⁰, Narbona⁴⁵¹ y Mercin-et-Vaux, que se caracterizan por representar arquitecturas ficticias, se puede considerar como el esquema favorito en el resto de la pintura provincial de la segunda mitad del s. I d.C. y principios del s. II d.C., como lo demuestran la mayoría de los conjuntos pictóricos de *Gallia* (Aix-en-Provence⁴⁵², Bourges⁴⁵³, Estrasburgo, Lyon⁴⁵⁴, Narbona⁴⁵⁵, St. Ulrich⁴⁵⁶, Vienne⁴⁵⁷), *Germania* (Bonn⁴⁵⁸, Colina⁴⁵⁹, Kempten⁴⁶⁰, Maguncia⁴⁶¹, Tréveris⁴⁶², *Virunum*⁴⁶³), Holanda (Elst⁴⁶⁴, Nijmegen⁴⁶⁵ y Balaca⁴⁶⁶), *Gallia Helvetica* (Augst⁴⁶⁷, Avenches⁴⁶⁸, Munsingen⁴⁶⁹ y Windisch⁴⁷⁰), *Hispania* (*Arcobriga*⁴⁷¹,

⁴⁴⁶ El estudio de esta *domus* ha sido objeto de una tesis de licenciatura a cargo de la becaria de investigación del área de Arqueología de la Universidad de Murcia, Begoña y Soler Huertas, "La arquitectura doméstica en Carthago Noua: los restos de la Calle del Duque nº 29".

⁴⁴⁷ Bastet et De Vos, 1979, fig. 2. *Ibidem*, lám. XXXVIII.52. *Ibidem*, láms. XXXIII y XXXIV.61. *Ibidem*, lám. XXXV.63.

⁴⁴⁸ Schefold, 1949-1951, pp. 70-75. *Ibidem*, 1953-54, pp. 114-115. *Ibidem*, 1962, pp. 133-139.

⁴⁴⁹ Barbet, 1980, pp. 71-72. *Ibidem*, 1985a, pp. 201-202.

⁴⁵⁰ Situada en la Plaza de Constantino. Steiner, 1927, pp. 56-59. Thomas, 1984, pp. 51-52.

⁴⁵¹ Sabrié; Solier, 1987, pp. 191-204.

⁴⁵² Barbet; Guiral; Nunes, 1990, pp. 35-57.

⁴⁵³ Allag; Le Bot, 1979, pp. 28-36.

⁴⁵⁴ Desbat; Plattier, 1986, p. 21 (Casa del Carro, A. 11). Le Bot; Bodolec, 1993, pp. 248-249, fig. 5 (Casa de los *xenia*, estancia 6).

⁴⁵⁵ Sabrié; Solier, 1987, pp. 180-191 y 289-295 (habitación G). *Ibidem*, pp. 191-200 y 296-300 (habitación H).

⁴⁵⁶ Heckenbenner, 1983, pp. 123-135 (habitación 89).

⁴⁵⁷ Blanchet, 1913, pp. 28-30.

⁴⁵⁸ Thomas, 1984, p. 47.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, 1993, pp. 108-121, lám. 4; pp. 162-167, lám. 9, figs. 54-55; pp. 299-300, fig. 128; pp. 327-347, láms. 18-20 (IV-VI), figs. 140-156; pp. 349-350, lám. 21b; pp. 364-371, figs. 173-176.

⁴⁶⁰ Párlasca, 1957, pp. 93-102, láms. 32-33. Linfert, 1975, p. 16, fig. 3.

⁴⁶¹ Andersen, 1978-1979, pp. 293-295, láms. 56-57, fig. 1.

⁴⁶² Reusch, 1966, pp. 209-219, láms. 25-30 (terminas). Thomas, 1984, pp. 47-48.

⁴⁶³ Kénner; Praschniker, 1947, pp. 196-197, láms. II-IV (estancia 68).

⁴⁶⁴ Moormann, 1982, p. 163.

⁴⁶⁵ Peters, 1965-1966, pp. 130-132. Moormann, 1982, p. 163.

⁴⁶⁶ Frizol, 1981, pp. 262-264.

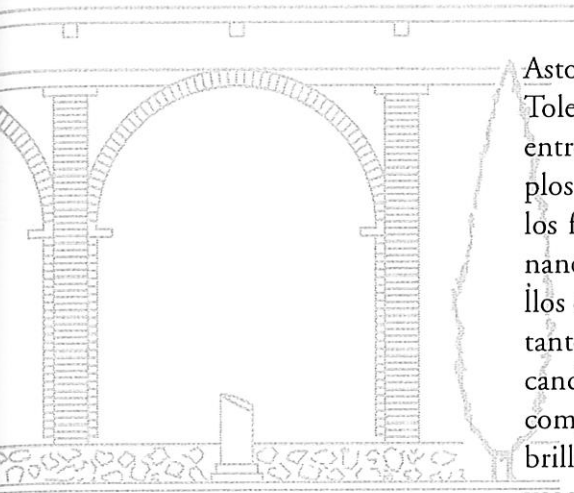
⁴⁶⁷ Fuchs, 1989, p. 15.

⁴⁶⁸ Drack, 1988, p. 28. Fuchs, 1989, pp. 16-19 (ínsula I).

⁴⁶⁹ Fuchs, 1989, p. 42.

⁴⁷⁰ Drack 1950, p. 121. *Ibidem*, 1988, p. 27. Fuchs, 1989, pp. 50-53.

⁴⁷¹ Guiral y Mostalac, 1992, pp. 95-105.



Astorga⁴⁷², *Bilbilis*⁴⁷³, Tiermes⁴⁷⁴, Mérida⁴⁷⁵, la Casa 2B de Ampurias⁴⁷⁶, Toledo⁴⁷⁷ y *Carthago Noua*) y de *Britania* (Boxmoor y Fishbourne entre otros)⁴⁷⁸. El esquema compositivo es idéntico en todos los ejemplos mencionados y lo único que puede variar es el color que se da a los fondos de los paneles, si bien, casi siempre se observa una alternancia de rojos y negros o fondos uniformes blancos, negros, amarillos o rojos; por tanto, una amplia gama cromática. Otro dato importante, que resalta si aún cabe más la pintura de esta zona, es que los candelabros metálicos siguen representándose y no desaparecen por completo, sino que son combinados con elementos vegetales y sombrillas al mismo tiempo que se representan candelabros totalmente vegetalizados o torsos.

Contamos con la seguridad de que en *Carthago Noua* tenemos testimonios de la actividad de decoradores desde finales del s. II a.C. o principios del s. I a.C., debido a los vestigios del I Estilo conservados, hasta el II d.C., por tanto, casi todas las épocas están representadas. Nuestra hipótesis, basándonos en los únicos datos de que disponemos, es decir, las características técnicas y estilísticas de estos conjuntos pictóricos, se recoge en tres puntos principales y es la siguiente:

Apenas existe retraso con respecto a la pintura campana en la llegada de los repertorios ornamentales, pero no podemos precisar la existencia de un equipo permanente que se ocupe de ello; en un primer momento, en época proto-augústea y augústea, es muy difícil conocer la procedencia de los talleres; es lógico pensar que la pintura romana que se difunde por la zona que estudiamos, posiblemente es obra de artesanos formados en Italia que aquí funcionan en equipos de trabajo de manera itinerante y que están en relación con el proyecto urbanístico llevado a cabo, concretamente en la ciudad de *Carthago Noua* por Augusto. No podemos constatar por el momento la existencia de dos generaciones de pintores como sí sucede en la *Gallia*, sino que únicamente constatamos una cierta evolución estilística, visible en la elección de las composiciones y de los temas de las pinturas de la calle Soledad, calle Monroy y de la calle Angel. Sin embargo, a simple vista, esta pintura se distingue poco de las modas de Roma o Campania, a la que sigue fielmente⁴⁷⁹; aunque hasta ahora únicamente se ha hablado de talleres regionales cuando se está en presencia de pinturas de segundo orden o de carácter más económico, en un segundo momento (segunda mitad del s. I - inicios del s. II d.C.), teniendo en cuenta la formación de nuevos artesanos y el nuevo gusto provincial, creemos que estos talleres itinerantes, después de haber creado escuelas y entrenado a los oriundos de la zona en la tradición de tendencias y motivos, desaparecen para dar paso a nuevos talleres regionales que con unas bases comunes, expresan su propia originalidad y sus ejecuciones pueden considerarse de la calidad, formal y técnica, de los talleres itálicos. Estos talleres formados en la península, quizás pueden establecerse en núcleos urbanos y desde allí desplazar-

⁴⁷² Luengo, 1956-1961, pp. 167-171. Abad, 1982, pp. 137-140.

⁴⁷³ Guiral, 1996, pp. 109-111 (Cuadro sinóptico I, p. 110).

⁴⁷⁴ Argente, 1991, p. 228.

⁴⁷⁵ Abad, 1976, pp. 164-174 (Casa del Mitreo).

⁴⁷⁶ Carrión; Santos, 1993, pp. 107-108, fig. 5.

⁴⁷⁷ Guiral, 1991, pp. 211-225.

⁴⁷⁸ Davey; Ling, 1982, pp. 82-84, 99-101, 116 y 145.

⁴⁷⁹ Para más información al respecto, citamos el artículo de A. Mostalac, 1996, pp. 25-26, en el que trata de rastrear la producción de estos talleres en España y concluye con la atribución de las pinturas a cuadrillas de pintores itálicos.

se en un radio de acción no muy grande como sucede para el área de *Carthago Nova* y su entorno más próximo. Este posible taller de la zona, se diferencia poco del resto de las versiones continentales del esquema de campos rojos con candelabros en intervalos negros, pues presenta animales y objetos colgados, zócalos marmóreos de gran riqueza, etc, como sucede en el Molinete, calle Jara, calle del Duque 25-27, calle del Duque 29, donde la gama cromática también es la misma. La única diferencia con respecto a algunas de las ciudades más importantes de las provincias noroccidentales es la falta de entablamentos y columnas, ya que como mucho, únicamente conservamos los plintos sin los fustes de las columnas y una cornisa denticulada en la habitación 1 de Portmán; sin embargo, este mismo fenómeno es paralelizable con lo que sucede en *Britania*⁴⁸⁰. Para esta época, otro elemento característico que tenemos representado en toda la demarcación, es la decoración a red de los techos; destacan los representados en *Carthago Nova* con guirnaldas vegetales que encierran diversos objetos figurados como máscaras lunares (calle del Duque y Molinete).

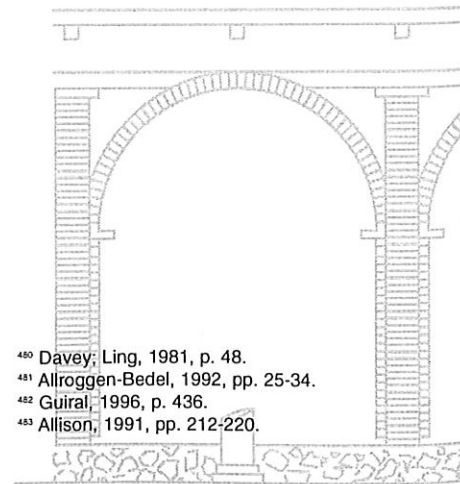
A. Allroggen-Bedel, una de las investigadoras que más ha trabajado el tema, considera que las diferencias existentes entre las pinturas campanas y algunas provinciales no deben ser interpretadas como rasgos de provincialismo en el sentido peyorativo del término, puesto que igualmente se cuenta con significativas diferencias entre las propias pinturas de Pompeya, Herculano y las grandes *uillae* de la zona vesubiana⁴⁸¹.

En este trabajo, hemos podido comprobar cómo de entre todos los conjuntos pictóricos de esta zona se distinguen dos grupos de esquemas decorativos:

Los esquemas decorativos pertenecientes a la fase tardo-republicana y época augustea, correspondientes al I y III Estilo pompeyano respectivamente y pertenecientes, probablemente, a artesanos de procedencia itálica.

También contamos con otros grupos que presentan motivos decorativos correspondientes a un repertorio ornamental que tiene como base modelos campanos, pero cuyos paralelos más próximos hemos de buscarlos en las provincias del Imperio. Sobre todo nos referimos a las pinturas del IV Estilo propio de las provincias, especialmente desde la segunda mitad del s. I d.C. e inicios del s. II d.C.⁴⁸². En este segundo conjunto podemos proponer la posibilidad de la presencia de una serie de talleres itinerantes formados por artesanos de una segunda generación en la que trabajan no con la contemplación de modelos directos sino mediante el préstamo de cartones o gracias a la circulación de libros con los modelos pictóricos principales⁴⁸³.

A parte de estos dos grupos, contamos también con algún conjunto que carece de un repertorio ornamental de calidad, por el contrario, éste suele ser muy pobre y se articula a través de un simple esquema de paneles separados por bandas y filetes, de ahí, que en estas ocasiones nos sea más útil fechar las pinturas mediante datos arqueológicos.

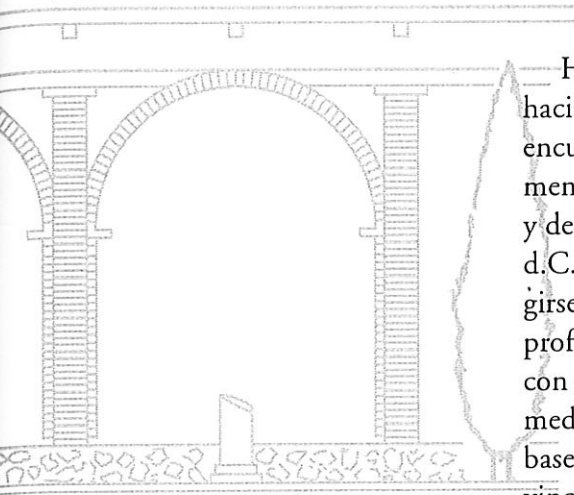


⁴⁸⁰ Davey; Ling, 1981, p. 48.

⁴⁸¹ Allroggen-Bedel, 1992, pp. 25-34.

⁴⁸² Guiral, 1996, p. 436.

⁴⁸³ Allison, 1991, pp. 212-220.



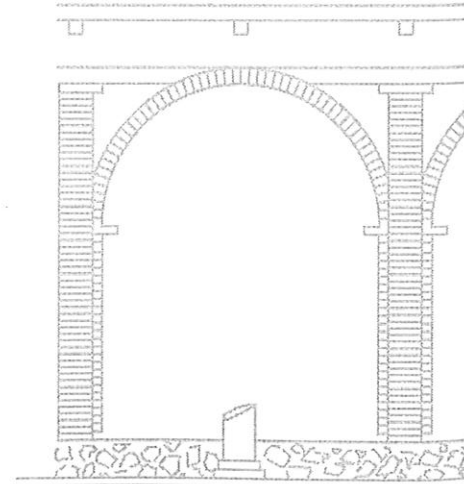
Hemos de concluir por tanto con la idea clara de que la referencia hacia la pintura campana es válida principalmente para las pinturas encuadrables entre los ss. I a.C. y I d.C.; en nuestro caso, especialmente, para los conjuntos de la Plaza del Hospital, de la calle Soledad y del Angel, que son reflejo de la metrópoli. Sin embargo, para el s. II d.C. Roma y, sobre todo Ostia, son los puntos a los que hay que dirigirse. Es a partir de este momento, cuando las diferencias son más profundas; no obstante, se mantiene aún una idea de fondo aunque con aspectos claramente distintivos de cada región. Una visión intermedia entre los pompeyano-centristas y los regionalistas, es la idea de base de la que partimos para realizar este estudio sobre la pintura provincial romana de esta parte de *Hispania*.

En líneas generales, la pintura en las provincias del Imperio sigue un desarrollo paralelo al proceso de la romanización. En nuestro caso, creemos que los tres primeros estilos son fielmente copiados, pero ya al final del reinado de Augusto emergen particularismos locales que posiblemente conducen a la generación de escuelas regionales, lo que nos debe hacer suficientemente cautos al hablar de estilos pompeyanos. A este respecto, los restos de pintura mural romana que hemos encontrado en los yacimientos analizados y que se datan de finales del s. II a.C. y primera mitad del s. I d.C., podrían corresponderse perfectamente con modelos de la Urbe, mientras que los restos pictóricos de época flavia y posterior están algo lejos de las grandes composiciones decorativas de Pompeya y Herculano y por eso, en esta ocasión, es peligroso depender mucho de los datos obtenidos de su comparación con modelos parecidos, aunque a grandes rasgos procedan de una base común. Con todo lo anteriormente dicho, podemos confirmar que en esta ciudad hay una contemporaneidad con las pinturas italianas y por tanto ponemos en duda la hipótesis de un retraso provincial, puesto que esta zona tan romanizada por razones comerciales principalmente, es sometida en el mismo momento de su invasión a las modas que reinan en la Península Itálica.

A pesar de sus limitaciones, *Carthago Noua* conserva hoy restos pictóricos romanos hasta ahora inéditos y de extraordinaria importancia para el conocimiento de la pintura mural en España, comparables a los del resto de la Península Ibérica y en directa relación con los de la Península Itálica. La presencia de estos grandes conjuntos no debe ser extraña, puesto que responde principalmente a que este sector de la costa levantina es una zona profundamente romanizada, que de forma precoz y con una gran insistencia recibió y asimiló los ideales y las corrientes artísticas y culturales romanas.

Los resultados obtenidos de este estudio se reflejan en el predominio de una pintura en gran parte original que, en algunas ocasiones, ofrece soluciones particulares que no encontramos en el resto de las provincias imperiales. No obstante esta zona levantina, por su situación en la parte occidental de la provincia y sobre todo por su proximidad al mar, es más permeable a las modas imperiales llegadas de

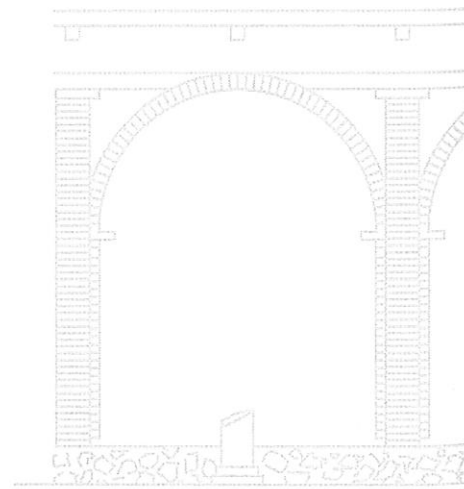
Italia y por tanto se observa un claro influjo del clasicismo de la metrópoli, sobre todo hasta la primera mitad del s. I d.C., momento a partir del cual emergen las innovaciones regionales sin olvidar el concepto y esquema de base itálico. En ese primer momento, podemos observar el alto grado de refinamiento que aparece en las pinturas de la calle Soledad, calle Monroy y calle del Angel, pertenecientes probablemente a viviendas que se corresponden con la gran renovación del complejo urbano y cuyos propietarios, vinculados a las elites urbanas, son muy sensibles a las novedades introducidas en la arquitectura doméstica de la península itálica, un tipo de construcción al que adaptan las nuevas modas y concepciones espaciales, los gustos decorativos, que en el carácter romano llevan implícitos estancias de representación y ostentación.

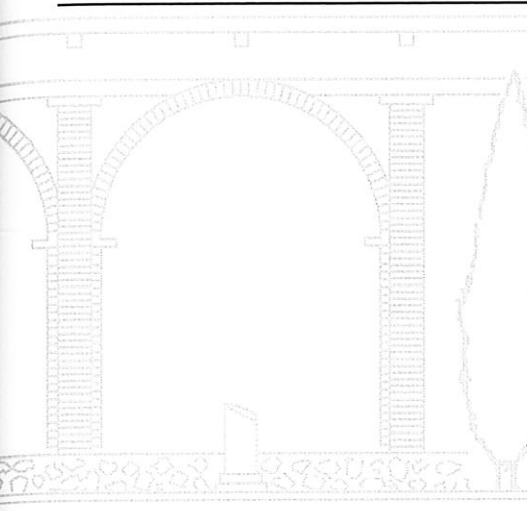


BIBLIOGRAFÍA

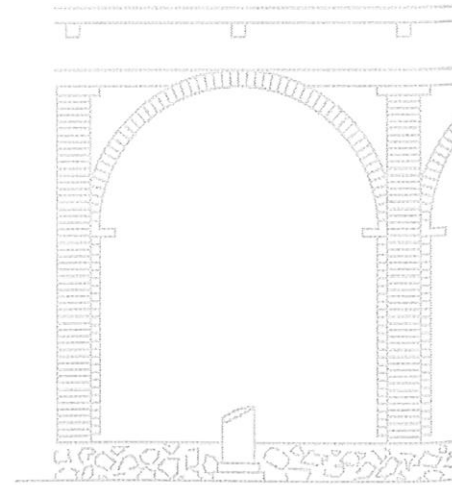
- AA.VV. (1992a)
 “Secaissa, Segeda, Poyo de Mara y Durón de Belmonte (Calatayud) I”, *Arqueología* 92, Zaragoza, 272.
- AA.VV. (1992b)
Domus-viridaria Horti picti, Mostra, Soprintendenza archaeologica Pompei-Biblioteca Nazionale, Napoli.
- AA.VV. (1993)
La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 70 ap. J. C., Paris.
- AA.VV. (1996)
Pitture, pavimenti e mosaici, t. III, Nápoles.
- AA.VV. (1998)
Pitture, pavimenti e mosaici, t. V.
- ABAD CASAL, L. (1976)
 “Pintura romana en Mérida”, *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, Mérida, 163-182.
- ABAD CASAL, L. (1977-1978)
 “Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana”, *AespA* 50-51, 189-208.
- ABAD CASAL, L. (1982)
 Pintura mural en España, Sevilla-Alicante.
- ALETTI, E. (1948)
Lo stile di Ludio e l'impressionismo ellenistico-romano, Roma, p. 3.
- ALLAG, Cl. (1980)
 “L'utilisation du stuc dans la décoration murale au I siècle après de J. C.”, *Peinture murale en gaule, Actes des Séminaires 1979*, Dijon, 83-96.
- ALLAG, Cl. (1982)
 “Enduits peints de Ribemont-sur-Ancre”, *Gallia*, 40, 107-165.
- ALLAG, Cl. (1987)
 “Un peintre sous influence”, *Pictores per provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 119-125.
- ALLAG, Cl.
 “Vertault: la décoration murale”, *Bulletin Archéologique et Historique du Chantillonais*, ser. 6, nº 1, 1998, 31-54.
- ALLAG, Cl., LE BOT, A. (1979)
 “La peinture murale gallo-romaine”, *Archéologia*, 132, 228-236.
- ARCHER, W.C. (1990)
 “The Paintings in the Alac of the Casa dei Vettii and a definition of the Fourth Pompeian style”, *AJA*, 94, 95-123.
- ALLISON, P.M. (1989)
 “Painter-Worksops in Pompei: A Reply”, *Boreas* 12, pp. 111-118.
- ALLISON, P.M. (1991)
 “Workshops and Patternbooks”, *4 Internationales Kolloquium zur Römischen Wandmalerei (Colonia, 1989)*, 79-84.
- ALLROGGEN-BEDEL, A. (1974)
Maskendarstellungen in der römisch-Kampanischen Wandmalerei, München.
- ALLROGGEN-BEDEL, A. (1975)
 “Der Hausherr der <Casa dei Cervi> in Herculaneum”, *Cronache Ercolanesi* 5, 99-103.
- ALLROGGEN-BEDEL, A. (1977)
 “Die Wandmalereien aus der Uilla in Campo Varano (Castellamare di Stabia)”, *RM* 84, 27-84.
- ALLROGGEN-BEDEL, A. (1989)
 “Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine”, *Catalogue de l'exposition, Lattes*, 103-108.

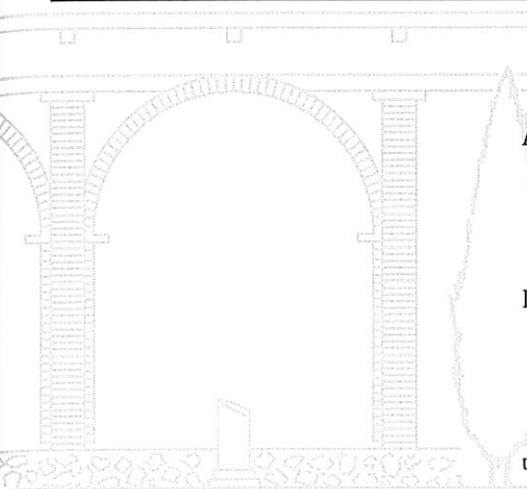
- ALLROGGEN-BEDEL, A. (1992)
"I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincie", *I Coloquio sobre pintura romana en Hispania*, Valencia, pp. 25-34.
- ANDERSEN, F.G. (1978-1979)
"Eine römische Wandmalerei aus Mainz", *MainzZ*, 73-74, 293-299.
- ANDREAE, B. (1963)
Studien zur römischen Grabkunst, Heidelberg.
- ANDREAE, M.T. (1990)
"Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die Sogenannten Paradeisos Darstellungen", *R.St.Pomp*, 4, 45-124.
- AQUILUÉ i ABADÍAS, X. y PARDO i RODRÍGUEZ, J. (1990)
"La *uilla* romana de Can Martí (Samalús, Vallès Oriental)", *Cypselà*, VIII, Girona, 87-100.
- ARCHER, W.C. (1990)
"The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a definition of the Fourth Pompeian style", *AJA*, 94, 95-123.
- ARGENTE OLIVER, J.L., MOSTALAC CARRILLO, A. (1981)
"La pintura mural romana de la Casa del Acueducto de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria)", *Numantia I*, 147-163.
- ARGENTE OLIVER, J.L; MOSTALAC CARRILLO, A. (1985)
"La construcción altoimperial denominada Casa del Acueducto de Tiermes (Tiermes, Soria)", *XVII CNA* (Logroño 1983), Zaragoza.
- BARBET, A. (1973)
"Remontage des peintures murales romaines", *Recherches d'Archéologie Celtique et Gallo-Romaine*, 67-81.
- BARBET, A. (1974)
"Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne): Étude comparée", *Gallia*, 32. 1, 107-139.
- BARBET, A. (1978)
Peintures de Bolsena, recherches sur la peinture romaine en Italie du 1^{er} au III^e siècle, Paris.
- BARBET, A. (1980a) "Le troisième style de Pompéi. Perspectives nouvelles". *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires 1979*, Dijon, 29-52.
- BARBET, A. (1980b)
"Le quatrième style de Pompéi", *Peinture Murale en Gaule, Actes des Séminaires (1979)*, Dijon, 65-74.
- BARBET, A. (1981a)
"Les bordures ajourées dans le IV^e style de Pompéi: essai de typologie", *MEFRA*, 93, 917-998.
- BARBET, A. (1981b)
"Découvertes archéologiques récentes à Vienne", *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, 64, 3^e partie, 48-83.
- BARBET, A. (1981c)
Les peintures murales romaines de Martizay, Cahiers Historiques de Martizay, 9, 42 s.
- BARBET, A. (1982a)
"La diffusion du III style pompéien en Gaule", *Gallia* 40.1, 53-82.
- BARBET, A. (1983a)
"La diffusion du III style pompéien en Gaule", *Gallia* 41.1, 115-165.
- BARBET, A. (1984)
"Organisation de surface des peintures romaines aux II^e et III^e siècles après J.C.", *Revue Archéologique*, 2, 313-325.
- BARBET, A (1985a)
La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens, Paris.
- BARBET, A. (1985b)
La maison aux salles souterraines, Mélanges de l'École Française di Roma à Bolsena, t. V, Paris.



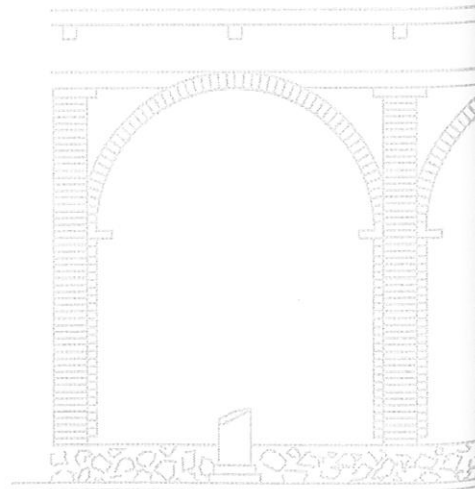
- 
- BARBET, A. (1985c)
La Maison aux Salles Souterraines I, II, Décors Picturaux, Fouilles de l'École Française à Bolsena, 5, Paris, pp. 114-118.
- BARBET, A. (1987a)
"La diffusion des I, II et III styles pompéiens en Gaule", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie romande*, 43, Avenches, 7-27.
- BARBET, A. (1990)
"Peintures murales du site de Pommerol à Vaison-la-Romaine", *RANarb*, 23, 105-113.
- BARBET, A. (1996)
"A propos de la collection de peintures romaines du Louvre I", *Revue archéologique*, 109-114.
- BARBET, A; ALLAG, Cl. (1972)
"Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine", *MEFRA*, 84. 2, 935-1069.
- BARBET, A; GUIRAL, C; NUNES, R. (1990)
"Aix-en-Provence, les fouilles de l'Aire du Chapitre (salles 2 et 5)", *Peinture murale en Gaule, Actes de X Séminaire de l'A.F.P.M.A (Vaison-la-Romaine, 1987)*, Vaison-la-Romaine, 35-59.
- BARBET, A. et VERMEERSCH, D. (1980)
"Peinture murale romaine de Famechon (Somme)", *Gallia*, 38. 1, 117-135.
- BARNABEI, F. (1901)
La uilla pompeiana de P. Fannio Sinistore, scoperta presso Boscoreale, Roma.
- BASSIER, Cl. (1973)
"Sauvetage des peintures murales antiques de la Rue Vigne-de-Fer à Limoges", *Bulletin de la Société archéologique et Historique du Limousin*, t. 100, 27-80.
- BASTET, F.L., DE VOS, M. (1979)
Proposte per una classificazione del terzo stile pompeiano, Archeologische Studien van het Nederlands Historische Instituut te Rome, IV, Rome.
- BELOT, E. (1984)
"Les peintures murales gallo-romaines", *ArchParis*, n° 189, 38-42.
- BELOT, E. (1986)
"Peintures murales romaines fragmentaires à Bayreuth", *Revue du Nord*, LXVIII, n° 269, 5-17.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1952)
"El plano arqueológico de Cartagena", *AespA*, 25, 1952, 63.
- BENOIT, H. (1980)
"Étude préliminaire sur les peintures murales galloromaines de Lyon", *Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979*, Dijon, 5-28.
- BEYEN, H.G. (1938)
Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stils. I, La Haya.
- BEYEN, H.G. (1958)
"Das stilistische und chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanische Stile", *Antiquity and Survival* II, 4.
- BEYEN, H.G. (1960)
Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten stil II, La Haya.
- BLANCHET, M. (1913)
Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romain, Paris.
- BORDA, M. (1958)
La pittura romana, Milano.
- BOUSSIGUES, M. (1878)
"Peinture romaine de Vienne", *Gazette Archeologique* 4.
- BRAGANTINI, I. (1989)
"Contributi per lo studio della pittura ad Aquileia", *Antichità altoadriatiche*, XXXV, 253-262.
- BRAGANTINI, I; DE VOS, M; PARISE, F. (1981)
Pitture e pavimenti di Pompei, Regioni I, II e III, Roma.

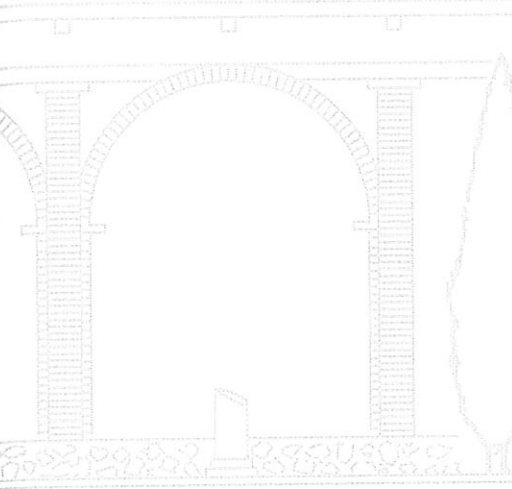
- BRAGANTINI, I., PARISE BADONI, F. (1984)
"Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo", *Dial. Arch* 2, 119-130.
- BRAGANTINI, I; DE VOS, M., PARISE, F; SAMPAOLO, V. (1983)
Pitture e pavimenti di Pompei, Regioni V e VI, Roma.
- BRUNO, V. J. (1969)
"Antecedents of the Pompeian First Style", *AJA*, 73, 305-317.
- BRUNO, V. J. (1972)
"A town House at Cosa", *Archeology*, 23, 233-241.
- BRUNO, V. J., SCOTT RUSSELL, T. (1993)
Cosa IV, the houses, Mem Am Ac, 1-211.
- BULARD, M. (1908)
"Peintures murales et mosaïques de Délos", *MMAI Fondation Piot*, 14.
Bulletin de Liason 7-8, Centre d'Études des Peintures Murales Romaines, CNRS Paris, 1984-86, 3-36.
- CARETTONI, G. (1983a)
"La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino", *RM* 90. 2, 373-419.
- CARETTONI, G. (1983b)
Das Haus des Augustus auf dem Palatin, Mainz am Rhein.
- CARRIÓN, I. y SANTOS, M. (1993)
"Étude préliminaire de la maison 2B d'Emporiae: programmes décoratifs et phases constructives", *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, BABesch*, 3, 103-110.
- CEAN BERMÚDEZ, J.A. (1800)
Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.
- CEAN BERMÚDEZ, J.A. (1832)
Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes. Madrid.
- CERULLI IRELLI, G. (1971)
Le pitture della Casa dell'atrio a mosaico, (MonPittAn. Ercolano I), Roma.
- CIPROTTI, P. (1957-1959)
"Pitture pompeiana inedite", *Rend. Pont. Ac.* 30-31, 153-160.
- CORLAITA SCAGLIARINI, D. (1974-1976)
"Spazio decorazione nella pittura pompeiana", *Palladio* 24-25, 3-44.
- CHAMONARD, J. (1922-24)
"Theater Quarter", *Délos* 8.
- D'ANNEO, G. (1950)
Architettura romana desunta dalle pitture: tipi di architettura privata, ville sul mare, monumenti singolari di cui non abbiamo notizia dalle fonti, Palermo.
- DAVEY, N; LING, R. (1981)
"Wall painting in Roman Britain", *Britannia Monograph Series*, nº 3, London, 231s.
- DAVEY, N; LING, R. (1982)
Wall-painting in Roman Britain, Alan Sutton.
- DE FRANCISCIS, A. (1975)
Les fresques pompéiennes de la villa romaine d'Oplontis, Recklinghausen.
- DE KIND, R.E.L.B. (1991)
"Two-tondo-heads in the Casa dell'atrio a Mosaico (IV, 1-2) at Herculaneum. Some remarks on portraits in Campanian Wall-paintings", *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, 165-169.
- DE LA RADA Y DELGADO, J.D.D. (1880)
Pinturas Murales Romanas encontradas en unas excavaciones hechas en Cartagena en 1869, y que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, Museo Español de Antigüedades, t. X.
- DE LA RADA Y DELGADO, J.D.D. (1883)
Catálogo del MAN, Madrid.



- 
- DE MARIA, S. (1985)
 "In margine a una pittura di paesaggio dalla uilla romana de la Farnesia", *Latomus*, 44, 521-545.
- DE VOS, M. (1975)
 "Pitture e mosaico a Solunto", *BABesch*, 50, 195-224.
- DE VOS, M. et A. (1976)
 "Scavi Nuovi sconosciuti (I, 9, 13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei", *MededRom*, 38, 37-75.
- DE VOS, M. (1981)
Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione, Roma.
- DE VOS, M. (1982)
 "Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti", *RM*, 89, 2, 315-352.
- DE VOS, M. et A. (1975)
 "Scavi Nuovi sconosciuti (I, 11, 14; I, 11, 12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri", *MededRom*, 37, 47-85.
- DEFENTE, D. (1987)
 "Peintures murales romaines à Soissons", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 168-174.
- DEFENTE, D. (1991)
 "Nouvelles trouvailles au Château d'Albâtre à Soissons", *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, 239-253.
- DELAVAL, E; BELLON, C; CHASTEL, J; PLASSOT, E; et TRANOY, L. (1995)
 "Vaise, un quartier de Lyon antique", *Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes*, n° 11, *Série Lyonnaise* n° 5, 109-111.
- DELPLACE, Ch. (1983)
 "Relation préliminaire du corpus des peintures murales romaines de Belgique. Etat de la recherche, La peinture murale dans les provinces de ", *Journées d'Etude de Paris*, 113-140.
- DENDINELLI, G. (1940)
La pittura ellenistico-romana. Sezione Terza. Le pitture del Colombario di Uilla Pamphili, fasc. V, Roma.
- DOROTHEA, M. (1990)
 "Casa dei Cei (I, 6, 15)", *Häuser in Pompeji*, Band 3, München.
- DRACK, W. (1950)
Die römische Wandmalerei der Schweiz, Bâle.
- DRACK, W. (1980)
 "Neue entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz", *AW*, n° 4, 17-24.
- DRACK, W. (1988)
Pittura parietale romana dalla Svizzera, Mendrisio.
- DUMASY, F. (1984)
 "Les peintures de la uilla de Liégeaud à la Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)", *Peinture murale en Gaule, Actes des Séminaires de Limoges (1980) et Sarrebourg (1981)*, *Studia Gallica* I, 13-24.
- EHRHARDT, W. (1987)
Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik zur Zeit Neros, Mainz am Rhein.
- EHRHARDT, W. (1988)
 "Casa dell'Orso (VII, 2, 44-46)", *Häuser in Pompeji*, 2, München.
- ELIA, O. (1932)
Pitture murali e mosaici nei Museo Nazionale di Napoli, Roma.
- ELIA, O. (1937)
Monumenti della pittura antica III, Fasc.I, Le pitture della Casa di Citarista, Roma.
- ELIA, O. (1957)
Pitture di Stabia, Napoles.

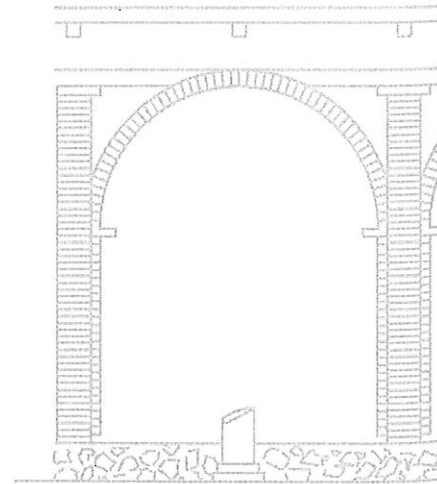
- ELIA, O. (1965)
“Les natures mortes campaniennes: Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples de Pompei (Herculaneum et Stabies)”, *Latomus*, vol. LXXVI, 9-13.
- ENGEMANN, J. (1967)
Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Heidelberg.
- ERISTOV, H. (1976)
“Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbre dans la peinture pompéienne”, *MEFRA*, 88, 705-717.
- ERISTOV, H. (1979)
“Corpus des faux-marbres peints à Pompei”, *Mélanges de l'École Française à Rome*, 91, 693-771.
- ERISTOV, H. (1987)
“Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés. A propos du Recueil Milliet”, *RA*, 109-123.
- ERISTOV, H. et DE VAUGIRAUD, S. (1989)
“Peintures murales gallo-romaines du jardin du Luxembourg (1981)”, *Cahiers de la Rotonde*, 13, 3-26.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2000)
El programa decorativo de los edificios públicos y privados del área de Carthago Nova y su entorno, Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2001)
“La pintura mural de la casa de la Fortuna”, en *La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos*, Murcia, 85-130.
- FERNÁNDEZ UILLAMARZO (1905)
Estudios geográfico-históricos de Cartagena.
- FLECHER, V.F; AUTEXIER, J.Y. (1975)
“Les peintures murales d'une villa romaine en Limousin (Paris)”, *Archeologia Paris*, nº 85, 38-41.
- FUCHS, M. (1992), pp. 111-112 y 119-120.
- FRANKLIN, J. (1980)
“The Electoral Programmata, Campaigns and Politics, A. D. 71-79”, *PAAR*, 28, 141 s.
- FRIZOT, M. (1981-1982)
“Les peintures murales romaines de Hongrie”, *Revue Archéologique*, 2, 261-276.
- FRÖLICH, Th. (1996)
“Casa della Fontana Piccola VI, 8, 23-24”, *Häuser in Pompeji*, 8, München.
- FUCHS, M. (1989)
Peintures romaines dans les collections suisses, *Bulletin de Liaison*, nº 9, 50-52.
- FUCHS, M. (1992)
Catalogue d'exposition, le Passé aprivoisé, Fribourg, 111-120.
- GIORGETTI, D. (1980)
“Terrecotte architettoniche e domus repubblicane. Proposte di inquadramento”, *Analisi di Rimini Antica. Storia e archeologia per un museo*, 102-107.
- GRIMAL, P. (1969)
Les jardins romains, Paris.
- GUILLAUD, J. et M. (1990)
La peinture à fresque au temps de Pompéi, Paris.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (1982)
“Preliminares sobre las pinturas de las termas de *Bilbilis*”, *I Encuentro de estudios Bilbilitanos (Calatayud, 1982)*, Calatayud, 69-72.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (1986)
“Pintura mural romana procedente de las termas de *Bilbilis*”, *Resúmenes de tesis, curso 1983-1984*, Zaragoza, 355-363.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (1991)
“Pinturas romanas procedentes de Arcobriga II”, *Caesaraugusta*, 68, 151-203.

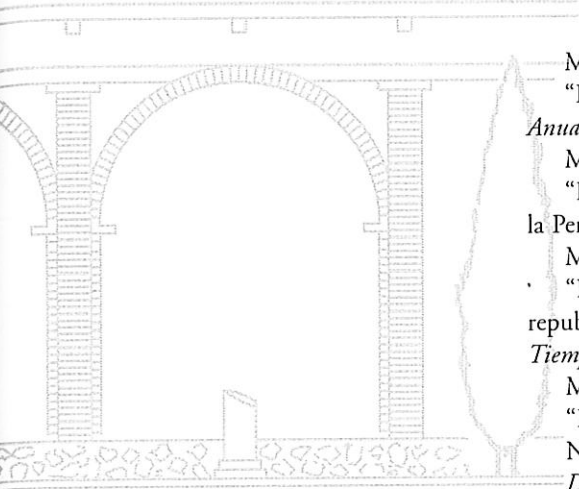




- GUIRAL PELEGRIN, C.
 "Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia)", *Saguntum* 25, 1992, pp. 139-178.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (1996)
 "La pintura romana en España: aportaciones recientes", *Actas del Coloquio Internacional sobre la pintura romana antigua*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 21-35.
- GUIRAL PELEGRÍN, C; MARTÍN BUENO, M. (1996)
Bilbilis I. decoración pictórica y estucos ornamentales, Institución "Fernando El Católico", Zaragoza.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MOSTALAC CARRILLO, A. (1987)
 "Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 233-241.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MOSTALAC CARRILLO, A. (1988)
 "Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)", *Boletín del Museo de Zaragoza* 7, 57-89.
- GUIRAL PELEGRÍN, C; MOSTALAC CARRILLO, A. (1992)
 "La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)", *I Coloquio de pintura mural romana en Hispania (Valencia-Alicante, 1989)*, Valencia, 99-105.
- GUIRAL, C; MOSTALAC, A; CISNEROS, M. (1986)
 "Algunas consideraciones sobre la imitación de <mármol moteado> en la pintura romana en España", *BMusZaragoza*, nº 5, 259-288.
- GUSMAN, P. (1924)
La décoration murale à Pompei, Paris.
- HECKENBENNER, D. (1983)
 "Un décor architectural peint à Saint Ulrich (Moselle)", *Études d'architecture gallo-romaine (Études lorraines d'archéologie Nationale 1)*, Nancy, 127 ss.
- HECKENBENNER, D; PERICHON, D. (1987)
 "Peintures murales de la rue Marchant à Metz", *Pictores per Provincias, Cahiers d'archéologie Romande*, 43, Avenches, 181-185.
- HEINRICH VON BLANCKENHAGEN, PETER; y GREEN, B. (1975)
 "The Aldobrandini Wedding reconsidered", *RM*, 82, 83-98.
- HELBIG, W. (1873)
Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Lipsia.
- HIDALGO PRIETO, R. (1990)
 "Esquemas decorativos pictóricos de la uilla romana del Ruedo (Almedinilla-Córdoba)", *AnCord*, 1, Córdoba, 109-124.
- HORN, H.G. (1971)
 "Wandmalereien aus Xanten", *Rhein Mus Bonn*, 68-71.
- IACOPI, I. (1997)
La decorazione pittorica dell'Aula Isiaca, Milano.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS: BRAH, 42, 1903, p. 129.
- JOYCE, H. (1981)
The Decoration of Walls: Ceilings and Floors in Italy in the second and third centuries A.D.
- KABA, M. (1955)
 "Innere Dekoration des Kommandogebäudes von Aquincum in der Laktanyastrasse", *BR*, 16, 273.
- KENNER, H. (1985)
Die römischen Wandmalereien de Magdalensberges, Klagenfurt.
- KLINKENBERG, J. (1934), *Der römische Gutshof Köln-Müngersdorf (1933)*.
- LA ROCCA, E; M. et A. DE VOS. (1976), *Guida archeologica di Pompei*, Rome.
- LIDLAW, A. (1985)
The First Style in Pompeii: painting and architecture, *Archaeologica*, 57, Roma.

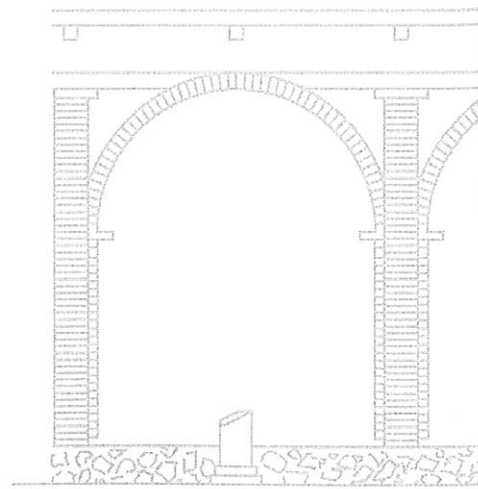
- LAUTER-BUFE. (1967)
Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken.
- LE BOT, A. et BODOLEC, M. J. (1984)
"Rhône-Alpes. Vers une typologie regionale", *Historie et Archéologie. Les dossiers*, nº 89, 35.
- LE BOT, A.; BODOLEC, M. J. (1993)
"Lyon, quartier de Vaise: Les enduits peints de la villa aux xenia", *Functional and spatial wall painting (1992)*, *BABesch, suppl.* Leiden, 246-249.
- LEBLANC, O. (1993)
"Saint-Romain-en-Gal, un quartier de Vienne antique", *Functional and Spatial analysis of wall painting, V International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 1992, BABesch, suppl. 3*, 246-249.
- LEHMAN, PH. W. (1953)
Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art, Cambridge.
- LINFERT, A. (1975)
Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen, Köln.
- LING, R. (1972)
"Stucco decorative in pre-augustan Italy", *Papers of the British School at Rome*, vol. XL, 11-57.
- LING, R. (1985)
Romano-British wall painting, Aylesbury.
- LING, R. (1991)
Roman Painting, Cambridge.
- LUENGO MARTÍNEZ, J.M. (1956-1971)
"Astorga Romana (Memorias del Plan Nacional 1954-55)", *NAHispanica*, V, 152-177.
- MAIURI, A. (1932)
La casa de Menandro e il suo tesoro de argentaria, Roma.
- MAIURI, A. (1938)
"Le pitture della casa di M. Fabius Amandio del Sacerdos Amandus et di P. Cornelius Teges (III, 1, 2)". *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, Roma.
- MAIURI, A. (1958)
Ercolano. I nuovi scavi, Roma, 1958.
- MANNI, M. (1974)
"Le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico (VI, 16-18)", *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia, III, Ercolano II*, Roma.
- MARWITZ, H. (1966)
"Neus zur Aldobrandinischen Hochzeit", *AuA*, 12, 97.
- MAU, A. (1882), *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin.
- MIELSCH, H. (1981)
"Funde und forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin, 158-264.
- MONIER, F; GROETEMBRIL, S. (1997)
"Candelabres gallo-romains à figures en couronnement", I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. aC – IV sec. dC), *Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica*, Bologna, 253-257.
- MOORMANN, E.M. (1988)
La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica, Van Gorcum, 20-21.
- MOORMANN, E.M. (1993)
Functional and Spatial analysis of Wall Painting, Leiden, 141-144.
- MOSTALAC CARRILLO, A.; BELTRÁN LLORIS, H.; LASHERAS CORRUCHAGA, J. A. (1984)
Colonia Victux Julia Lepida - Celsa (Velilla del Ebro, Zaragoza), 1. La arquitectura de la Casa de los Delfines, Zaragoza.

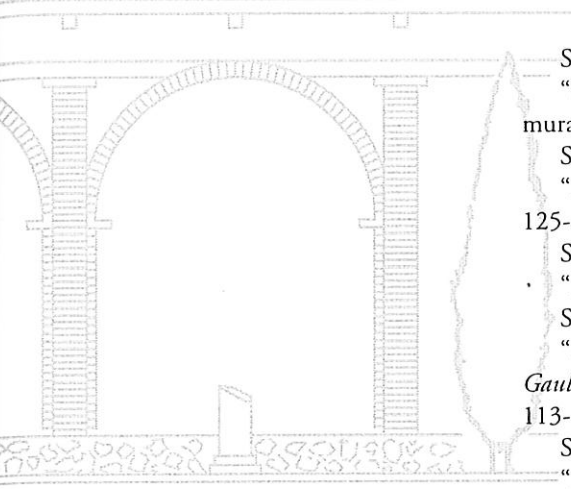




- MOSTALAC CARRILLO, A. (1996)
 "La pintura romana en España. Propuesta Cronológica del Tercer Estilo", *Anuario de la Universidad Internacional, SEK*, nº 2, 11-27.
- MOSTALAC CARRILLO, A; GUIRAL PELEGRÍN, C. (1990)
 "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV Estilos pompeyanos en la Península Ibérica", *Italica*, 18, 155-173.
- MOSTALAC CARRILLO, A. y GUIRAL ELEGRÍN, C. (1993)
 "Influencias itálicas en los programas decorativos de *cubicula* y *triclinia* de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 6. 365-39.
- MOSTALAC CARRILLO, A; GUIRAL PELEGRÍN, C. (1994)
 "Pictores et albarii en el mundo romano", *Cuadernos Emeritenses*, 8, 139 y ss.
- NAWRATH. (1914)
De Graecorum ritibus nuptialibus e vasculis demonstrandis, Breslau.
- NIDO R. Del. (1964-1965)
 "Edificaciones romanas en el cortijo <Plaza de Armas del Pago de Bruñel>", *NAH*, 8-9.
- NIEMAN, G.; PETERSEN, E. (1882)
Die Städte Pamphylens und Pysidiens II, Viena.
- NIETO PRIETO, J. (1979-1980)
 "Repertorio de la pintura mural romana de Ampuria", *Ampurias* 41-42, 279-341.
- NIETO PRIETO, F.J. (1979-1980)
 "Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias", *Ampurias*, 41-42, 279-241.
- PADRÓS I MARTÍ, P. (1985)
 "Baetulo, Arqueología Urbana 1975-1985", *MB*, 7.
- PAGANI, C. (1991)
 "Intonaci dipinti di età romana. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana: 1982-1990", *Scavi MM* 3, 131-142.
- PAGANI, C. (1991)
 "Pittura parietale romana a Milano: Alcuni esempi da scavi stratigrafici dell'ultimo decennio", *Scavi MM3*, 269-276.
- PAPPALARDO, U. (1982)
 "Pittura parietale romana a Tübingen", *Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen, 173-181.
- PARLASCA, K. (1956)
Römische Wandmalereien in Augsburg, Kallmünz.
- PARLASCA, K. (1957)
 "Wandmalereien", *Dramer, W: Cambodunumforschungen*, Kallmünz, 93-102.
- PERA ISERN, J. (1992)
 "Aportació de l'excavació de Can Xammar al Coneixement de l'urbanisme d'aquest sector de Iluro", *Laetania*, 7, 131.
- PÉREZ BALLESTER, J. y BERROCAL, C. (1998)
 "Campanías de excavaciones arqueológicas 1991/92 en el Anfiteatro romano de Cartagena y la explanada del Hospital de Marina", *Memorias de Arqueología*, 7, 243-254.
- PERRIN, Y. (1981)
 "Un motif décoratif exceptionnel dans le IV^e Style: Le bandeau à rinceaux", *Revue Archéologique*, 14, 205-230.
- PERRIN, Y. (1982)
 "Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la *domus Aurea* de Neron", *Dialogues d'histoire ancienne*, nº 8, CNRS, 303-338.
- PETERS, W.J.Th. (1966)
 "Mural Painting Fragments in the Roman Castra at Nijmegen", *Ber. Rob.*, 15/16, 123-132.

- PETERS, W.J.Th. (1977)
“La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vettii a Pompei”, *MededRom*, 39, 95-128.
- PETERS, W.J.Th.(1982)
“La composizione delle pitture parietale di IV stile a Roma e in Campania”, *Atti del Convegno Internazionale, La Regione Sotterrata del Vesuvio. Studi e Prospettive*, Napoli, 635-660.
- WJ. Th. PETERS. (1991)
Il paesaggio nella pittura parietale della Campania: La Pittura di Pompei, testimonianza dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C., Milán.
- PETERS, W.J.TH; MEYBOOM, P.G.P. (1982)
“The Roots of Provincial Roman Painting. Results of Current Research in Nero's Domus Aurea”, en *Roman Provincial Wall painting of the western empire*, Oxford, 33-74.
- RAMALLO ASENSIO, S.F. (1985)
Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior). Murcia.
- RAMALLO, S.F; ROS, M; MAS, J; MARTÍN, M; PÉREZ, J. (1992)
“Carthago Nova”, *DialArch*, 10, 105-118.
- RAMALLO ASENSIO, S.F; RUIZ VALDERAS, E. (1998)
El teatro romano de Cartagena, Murcia.
- REUSCH, W. (1966)
“Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristylhauses im Bereich der Tierer Kaiserthermen”, *TrZ*, 29, 187-235.
- RIEMENSCHNEIDER, U. (1986)
Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils, Frankfurt am Main.
- RIZZO, G.E. (1929)
La Pittura Ellenistico-Romana, Milan.
- RIZZO, G.E. (1936)
Le pitture della Casa di Livia, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia, III, Roma.
- ROLE, A. TYBOUT. (1989)
Aedificiorum Figurae Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils, Amsterdam.
- ROSTOWZEFF, M. (1904)
“Pompeienische Landschaften und römische Villen”, *Jahrbuch des Archaeologischen Instituts*, XIX, 103.
- ROSTOWZEFF, M. (1911)
“Hellenistisch-römische Architekturlandschaft”, *RM*, 26, 1-185.
- ROUVERET, A. (1987)
“Remarques sur les peintures de nature morte antiques”, *Bulletin de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, 5, 11-25.
- RUBIO PAREDES, J.M. (1978)
Fulgencio Cerezuela, antigüedades de Cartagena, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.
- SABRIÉ, R et M. (1994-1995)
“Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Peintures murales de la Maison III”, *Ranarb* 27-28, 191-251.
- SABRIÉ, R et M. (1995)
“Les peintures murales de Narbonnaise de l'époque préromaine au III siècle après J.C.”, *Actes des séminaires de l'association française de peintures murales antiques: 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*, *Revue archéologique de Picardie*, n° 10, 47-57.
- SABRIÉ, M; DEMORE, M. (1991)
Peintures romaines à Narbonne. Décorations murales de l'antique province Narbonnaise, Catalogue exposition, Narbona.
- SABRIÉ, M. et R; GINOUEZ, O. (1997)
“Les peintures romaines de 79, boulevard Mistral”, *RANarb*, 30, 219-267.





- SABRIE, M. y R.; SOLIER, Y. (1987)
 "La maison à portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale (Fouilles 1975-1983), *RAN Supplément* 16, 175.
- SABRIÉ, R. et M; VERNHET, A. (1986)
 "Les peintures murales de La Graufesenque (Millau, Aveyron)", *Aquitania*, 4, 125-141.
- SAMPAOLO, V. (1995)
 "I decoratori del Tempio di Isie a Pompei", *MededRom*, 54, 200-213.
- SAVARIT, M.O. (1985)
 "Les peintures murales romaines de Plassac (Gironde)", *Peinture Murale en Gaule, Actes des Séminaires A.F.P.M.A. 1982-1983, BAR International, Series* 240, 113-134.
- SCHEFOLD, K. (1951)
 "Das Vespasianische Stil in Pompeji", *Babesch* 24-5, 70-75.
- SCHEFOLD, K. (1949-1951)
 "Das Vespasianische Stil in Pompeji", *Babesch*, 24-5, 70-75.
- SCHEFOLD, K. (1953-1954)
 "Pompeji unter Vespasian", *RM*, 60-61, 114-115
- SCHEFLD, K. (1957)
Die Wände Pompejis, Berlin, 1957.
- SCHEFOLD, K. (1962)
Vergessenes Pompeji, Berna-München.
- SCHEFOLD, K. (1963)
 "Le choix de la couleur dans l'art antique", *Palette*, 13, 3-19.
- SCHELEIERMACHER, M. (1981)
 "Werkstattbericht über römische Wandmalerei in Köln", *MDAVerb*, 12, n. 1, 32-41.
- SEILER, F. (1992)
 "Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7-38)", *Häuser in Pompeji*, 5, München.
- SPINAZZOLA. (1953)
Pompei alla luce degli scavi di via dell'Abondanza (1910-1923), Roma.
- STAUB GIEROW, M. (1994)
 "Casa dei Capitelli Figurati (VII, 4, 57)", *Häuser in Pompeji*, Band 7, München.
- STEINER, P. (1927)
 "Römische Wandmalerei in Trier", *TiZ*, 2, 54-68
- STEMMER, K. (1992)
 "Casa dell'Ara Massima VI, 16, 15-17", *Häuser in Pompeji*, 6, München.
- STEMMER, K. (1996)
 "Casa dell'Ara Massima (VI, 16, 15-17)", *Häuser in Pompeji*, 6, München.
- STROCKA, W.M. (1975)
Pompejanische Nebenzimmer.
- STROCKA, W.M. (1987)
 "Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 29-44.
- STROCKA, V.M. (1991)
 "Casa del Labirinto VI, 11, 8-10", *Häuser in Pompeji*, 4, München.
- TARACENA, (1947)
 "Arte romano", *Ars Hispaniae*, II, 1947, p. 148 y ss.
- THOMAS, R. (1983)
 Neue Überlegungen zur römischen Wandmalerei von Köln, Köln, La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire, Journées d'étude de Paris, *BAR International, Serie* 165, 77-111.
- THOMAS, R. (1993)
Römische Wandmalerei in Köln, Mainz am Rhein, Kölner Forschungen, Band 6.
- THOMAS, R. (1996)
Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit, Mainz am Rhein.

THOMPSON, D.L. (1987)

“Portraiture”, *Riv.Stud.Pomp*, 1, n. 59, 36.

TURCAN, R. (1993)

“Les petites frises du cubiculum M dans la uilla dite de P. Fannius Synistor à Boscoreale (N.Y)”, *Tiré de comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 701-722.

TYBOUT, R.A. (1989)

Aedificiorum figurae untersuchungen zu den architekturdarstellungen des frühen zweiten stils, Amsterdam.

WESENBERG. (1993)

Functional and spatial analysis of wall painting (1992), *BABesch, suppl.* Leiden.

WIRTH, F. (1934)

Die römische Wandmalerei, Berlin.

ZACCAGNINO, C. (1998)

“Il thymiaterion nel mondo greco. Analisi delle fonti, tipologia, impieghi”, *Studia Archaeologica 97*, Roma, capítulo segundo.

ZANKER, P. (1974)

Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz.

ZEVI, F. (1992)

Pompei II, Banco di Napoli.

