

Alicia Fernández Díaz*

Área de Arqueología

Universidad de Murcia

(La Casa Romana en Carthago Nova.

Arquitectura privada y programas decorativos,

2001, pp. 83-130)

I. Antecedentes: contexto arqueológico

Como se ha podido comprobar en los capítulos que nos preceden, el conjunto arqueológico de la Calle Duque comprende dos zonas de intervención y varias fases de excavación a lo largo de los últimos treinta años. De la primera actuación, realizada por P. A. San Martín Moro y, hoy visitable bajo una entidad bancaria, no disponemos de documentación referente al desarrollo pictórico mural; destacaremos simplemente, el espléndido mosaico de una de las estancias excavadas, que fue estudiado por S. Ramallo Asensio quien, en su momento, lo dató en los primeros años del s. I d.C.¹.

Por otra parte, en lo que respecta al segundo de los sectores, en 1990 se llevaron a cabo las tareas de demolición de la casa nº 27 de la Calle del Duque y se emprendió la primera fase de excavación, de la cual se obtuvieron datos esenciales sobre una serie de estancias de una edificación de época altoimperial. Sin embargo, para evitar el deterioro de los restos se excavó de forma parcial, poniendo únicamente al descubierto parte del alzado de los muros, lo que proporcionó muy pocos fragmentos pictóricos, la mayor parte aislados y localizados en distintas zonas de la vivienda que se depositaron en los fondos del Museo Municipal de Arqueología. No obstante, estas actuaciones constataron que el conjunto de las estructuras halladas constituía una unidad homogénea relacionada con los restos de las habitaciones con mosaicos conservadas en la Calle del Duque nº 29. A partir de esos momentos, el último de los espacios excavados fue vallado y quedó como solar durante algunos años, hasta que en 1999, debido a la concesión de la licencia de construcción de un edificio, se hizo necesaria una rápida intervención arqueológica para evitar que las estructuras de los cimientos dañaran los restos arqueológicos. De esta manera, los espléndidos hallazgos quedaron en semisótano hasta Diciembre de ese mismo año cuando, en una nueva intervención se terminó de definir la planimetría del edificio.

* Nuestro más sincero agradecimiento a M. Vidal Nieto, M. Martín Camino, D. Ortiz y M. Portí, directores de la excavación arqueológica de urgencia en la c/. Duque, 25-27, por su amabilidad al permitirnos el acceso a las pinturas estudiadas en este trabajo.

¹ Ramallo Asensio, 1985, fig. 5, láms. III y IV, pp. 35-40.

Así pues, podemos indicar, que el primer objetivo se había cumplido, puesto que por primera vez se presenciaba la posibilidad de documentar parte de una manzana o ínsula de viviendas de la ciudad, hipótesis que ya había sido propuesta hacía algunos años. A partir de entonces se creó toda una serie de interrogantes, como el carácter de dicho edificio, sus distintas fases de ocupación, su programa decorativo-ornamental, entre otros que, desde hace un tiempo, intentamos resolver.

En lo que a nuestro tema se refiere, gracias a esta última actuación se puso al descubierto la mayor parte de los pavimentos de las estancias así como los revestimientos pictóricos de sus muros, ofreciendo un singular aparato decorativo de riqueza excepcional; de manera que, nos atrevemos a decir que el interés de este edificio no radica exclusivamente en la gran cantidad de material obtenido, ya sean monedas, punzones, cerámica, etc, sino sobre todo en la riqueza del programa ornamental presente en sus pavimentos y paredes. De estas últimas, hemos de destacar la importancia de algunas de sus pinturas murales, especialmente las halladas en la estancia V ó pasillo y en la habitación VI, cuya función aún resta por determinar, pero que con seguridad es de mucha relevancia y puede interpretarse como de representación.

II. Pintura mural

La diferencia existente entre la documentación recogida de una y otra excavación nos ha obligado a actuar de forma diversa a la hora de analizar ambos conjuntos. Para el primero de ellos, al no disponer de ninguna información sobre el contexto arqueológico de los restos pictóricos hallados, y a fin de identificar los esquemas decorativos que componen, hemos procedido a clasificarlos sobre criterios técnicos, tales como trazos preparatorios, trazas de adhesión en el reverso del mortero, composición de éste, color, y estilísticos basados en el estudio de las decoraciones visibles sobre la capa superficial. De este modo hemos podido individualizar diversos motivos pintados.

Por el contrario, el conjunto pictórico del sector contiguo nos ha permitido identificar fácilmente tres grupos atendiendo a las tres estancias donde han aparecido los fragmentos y las grandes placas de enlucido. Se trata de las habitaciones V y VI, junto a otra que no se halla totalmente delimitada por encontrarse justo en la línea divisoria entre las dos intervenciones. Asimismo, como observaremos a lo largo del estudio descriptivo y estilístico, dos de los grupos son contemporáneos, mientras que el tercero, el más importante, correspondiente a la habitación VI, representa posiblemente una fase pictórica anterior que no es destruida, sino que se mantiene en la última reforma de la casa, debido quizás, a la importancia de su función. Este hecho también lo podemos corroborar por la presencia en la estancia V o corredor de

dos fases pictóricas, donde la inferior corresponde tal vez al mismo momento decorativo que la de la estancia VI.

Ambas estancias presentan un potente derrumbe de pintura mural acaecido tras el momento de abandono de sus estructuras, aproximadamente en el último cuarto o finales del s. II d.C. En la primera de las estancias estudiadas (sala V), se conserva *in situ* parte del enlucido hasta una altura aproximada de 65 cm, y tanto la pared sur como la norte repiten un mismo esquema decorativo. En primer lugar, nos encontramos con una banda blanca moteada que ejercería la función de rodapié; seguidamente, el zócalo ocre compartimentado a través de bandas negras que, a intervalos regulares, determinan rectángulos. Aunque no se mantiene en su lugar de origen la decoración de la parte alta de éste y su unión con la zona media, sí podemos realizar su restitución gracias a algunos fragmentos hallados en el estrato de abandono o derrumbe. De esta manera, podemos afirmar que parte de la zona superior del zócalo presentaría un moteado en forma de manchas rojas distintas a las del rodapié, y que a continuación tendríamos la zona media compuesta por paneles blancos encuadrados mediante bandas rojas. Además de todo este repertorio decorativo, hemos localizado algunos fragmentos en los que aparece escritura en letra cursiva, tanto incisa como pintada mediante carbón vegetal. Para la estancia VI, el esquema es el mismo en sus tres paredes: zona inferior compuesta de paneles negros compartimentados en rectángulos mediante bandas amarillas y filetes blancos de encuadramiento interior; zonas medias integradas por grandes paneles rojos, divididos a su vez por interpaneles negros; diferentes cornisas molduradas en estuco para cada una de las paredes, y todo ello coronado por la zona superior de la pared, que junto con el techo, son superficies ejecutadas en color blanco. Los únicos elementos figurados se disponen a lo largo de los interpaneles verticales y representan lo más destacado del conjunto mural. Conservamos una gran variedad de candelabros que podríamos resumir en: candelabros vegetales, cuyo nacimiento tiene lugar en una maravillosa vasija dorada que imita un modelo metálico; candelabros torsos o en forma de "8", y candelabros metálicos cuyos brazos se asemejan a cornucopias sobre las que reposan las denominadas sombrillas en color azul celeste. En este último tipo de candelabro también aparecen representados dos tipos diferentes de aves, uno bastante pequeño y el otro, más importante y una de las figuras centrales del interpanel, un cisne y aparece de frente, con las alas desplegadas y sujetando con sus patas una cinta o lazo que ondea al viento. En la misma posición que encontramos a los cisnes, contamos con la representación de dos figuras humanas desnudas y suspendidas en el aire -sátiros-, de las que apenas tenemos ejemplos en el resto de la península.

En lo que se refiere al contexto arqueológico donde se localizaron los restos, hay que señalar que se trata de un derrumbe homogéneo, realizado de forma paulatina con el paso de los años, consecuencia de un abandono progresivo de las estructuras. Así, pues, el levantamiento de las diferentes capas de enlucido resulta de gran valor, no sólo para documentar un determinado Estilo de decoración de

las estancias y, derivado de ello, su cronología, como veremos posteriormente, sino que también proporciona importantes datos sobre la organización de la casa y la cultura de sus propietarios, así como, precisa las causas que han determinado su actual estado.

II. 1. Características técnicas

Gracias a la participación en las tareas de excavación y extracción de los restos pictóricos, hemos tenido la oportunidad de observar con claridad su estado de conservación en el momento del hallazgo. A pesar de que las pinturas de por sí están sujetas a un proceso de deterioro y disgregación que por ley natural provoca la acción continua del aire, del agua y el sol, el problema más grave que parecen haber sufrido, ha sido el derivado de la humedad que penetra en el muro. Debido a ésta, en los fragmentos, las placas y sobre todo en los restos *in situ*, se puede observar el cuarteamiento de la lámina superficial del enlucido y la creación de una capa de sales con la consiguiente pulverización del intonaco y del color, dando lugar a incrustaciones calcáreas.

Respecto a la técnica de ejecución, se observa la diferente calidad entre las pinturas murales de la estancia VI y las del resto de las habitaciones. Esto quizás haya que ponerlo en relación con la función a la que estaba destinada cada una de ellas; lógicamente, el revestimiento sería mejor cuanto más noble fuera la parte de la casa a decorar. Como podremos observar a lo largo de este trabajo, la existencia frecuente de una diferenciación de los revestimientos en función del tipo de construcción y de su emplazamiento, es una constante en la pintura mural romana².

Otro dato importante es la recuperación de parte del revestimiento que enlucía el techo. Este es plano y de fondo blanco con decoración lineal como sucede en la habitación VI o con decoración en sistema de red y decorado con cabezas humanas y plumas de pavo real en la estancia XI; sin embargo, conserva el reverso en forma de cañizo propio de las coberturas abovedadas. Aunque su empleo en las bóvedas es descrito por las fuentes, principalmente Vitruvio (*De Architectura* VII, 3, 1-3) y Palladio (XIII), donde se destaca su importancia para darles la forma definitiva, las cañas también podían servir como elemento de trabazón entre las capas de revestimiento en techos no abovedados; si bien Vitruvio no menciona cómo se ejecutan los techos planos, sí nos informa sobre el proceso constructivo de las redes para reforzar un muro de tapial o para dar una armadura a una vista, y aconseja una sola capa de cañas, dispuestas según el perfil escogido para el registro superior o para el techo³. Gracias a las improntas dejadas por este sistema de trabazón, en forma de semicírculos impresos, se pueden reconocer numerosos ejemplos sobre techos o sobre tabiques, en los que se ha seguido el proceso descrito por los

² Barbet, Allag, 1972, p. 966.

³ Vitruvio, *De Architectura* VII, 3, 2. También menciona que las cañas son ligadas mediante cuerdas de esparto hispánico.

textos. No obstante, la confirmación de que este tipo de trabazón se localiza también en techos planos la encontramos en la Casa de Pansa, en Pompeya⁴. Aún así, no todos los reversos en cañizo son iguales, ya que existen variantes de este mismo sistema de redes completas como el consistente en emplear semirredes dobles en sentido longitudinal, realizadas mediante pequeños semicilindros colocados unos junto a otros, procedimiento que se observa en algunos de los fragmentos de Bolsena⁵.

II. 2. Metodología de trabajo y consolidación de los fragmentos *in situ*

La importancia del conjunto requería de un trabajo cuidadoso y minucioso, que comprendiera toda una serie de puntos básicos para rescatar en buen estado el mayor número posible de piezas, así como para poder reconstruir, finalmente, el alzado de los muros y su aparato pictórico completo. Estos trabajos fueron llevados a cabo por la empresa Arcorest con la que tuvimos la oportunidad de participar en las labores de campo. El procedimiento utilizado fue el siguiente:

a: Tras el hallazgo de las pinturas murales pertenecientes a las estancias V y VI, tanto en el estrato de derrumbe como *in situ*, se optó por la rápida consolidación de estas, puesto que el grado de humedad era muy elevado. Se analizó el estado del muro considerado como la estructura que soporta la pintura, y se pudo determinar que las fuentes de humedad eran debidas principalmente a la infiltración y a la condensación; una vez planteado este primer problema se comprobó la estabilidad del muro, que era bastante compacta, si tenemos en cuenta que únicamente conservaba a nivel del zócalo, y seguidamente, se hicieron varios sondeos en donde las pinturas presentaban fracturas y el mortero quedaba al descubierto, para observar el grado de cohesión de las capas de enlucido y de su adherencia entre ellas o al muro, y así seleccionar el tipo de consolidante más adecuado.

b: Tras examinar los factores de deterioro, se procedió a actuar al mismo tiempo en dos campos: por una parte se llevaron a cabo las tareas de extracción enumerando todos los fragmentos sin obviar ninguno, puesto que a la hora de la restitución son importantes todas las piezas por insignificantes que parezcan; paralelamente, los restauradores ayudados por los arqueólogos dirigían las labores de consolidación. Aunque se recomienda no disociar las capas de mortero que soportan la pintura, pues posteriormente resulta más difícil unir los distintos trozos y el estudio de sus componentes⁶, se procedió a retirar las últimas capas de mortero en aquellas placas que se presentaban volteadas o de reverso, pues facilitaba que se extrajeran en mejor estado. No obstante se conservaron algunos fragmentos que aún

⁴ Spinazzola, Aurigemma, 1958, fig. 20, p. 25.

⁵ Barbet, Allag, 1972, fig. 5, p. 944.

⁶ Barbet, 1969, pp. 72-73.

disponían de la totalidad de su mortero y el sistema de trabazón en su reverso, para que quedara constancia del procedimiento técnico ejecutado en su adhesión al muro.

c: En las ocasiones en que el estado de conservación lo permitía, documentamos gráfica y fotográficamente los hallazgos. Una vez que las piezas, extraídas siguiendo el orden de caída, estaban secas, se procedía a una primera limpieza y a la separación en planchas numeradas para evitar el desprendimiento de los morteros o de la superficie pictórica. Después de la retirada de estos fragmentos y de su limpieza meticulosa, se hacía necesario su rápido traslado a un lugar protegido y sin humedad, lo que nos obligó a realizar parte del estudio en un local propiedad de la administración. No obstante, a pesar de esta premura de tiempo y de la falta de espacio, pudimos determinar la técnica, la composición de las pinturas, la identificación de los pigmentos, y en definitiva, todos aquellos elementos que junto con el análisis estilístico permiten precisar la cronología.

La restauración de este programa pictórico aún no se ha llevado a cabo, pero esperamos que ésta sea inminente, pues el deterioro de las placas puede ser rapidísimo si tenemos en cuenta el grado de humedad que han adquirido desde que se han puesto al descubierto.

II. 3. Estudio estilístico

Junto al estudio pormenorizado de las piezas más significativas, adjuntamos un dibujo a escala de las mismas, donde los colores se representan siguiendo un código de tramas (fig. 1), como suele ser norma general para este tipo de publicaciones.

II. 3. 1. Calle del Duque 29

En este sector hemos definido con claridad dos conjuntos pictóricos denominados como A y B, correspondientes a las habitaciones VII y XI respectivamente, ya que el tipo de decoración así lo indica. En el caso del primero, el del zócalo moteado, al igual que sucede con la estancia número V, pensamos que, debido a su ejecución algo descuidada y al motivo utilizado, podría adaptarse mejor al atrio; mientras que el segundo, compuesto principalmente por un zócalo con imitación de mármol, un registro medio con naturaleza muerta, una zona superior o techo decorado con guirnaldas y plumas de pavo real, las cuales encierran a su vez cabezas humanas, debe pertenecer a la estancia XI, pues estos elementos figurados, son muy comunes en salas de representación y banquete como los *triclinia*, función que muy bien puede corresponder a esta habitación según el estudio de los pavimentos.

II. 3. 1. 1. Conjunto A

Zona inferior: Zócalo moteado⁷ (fig. 2)

La imitación en pintura de verdaderos mármoles ha sido a lo largo de la historia de la pintura romana un hecho relativamente frecuente y su parecido con la realidad ha dependido, en ocasiones, de la habilidad del pintor. Aún teniendo en cuenta, la obra de L. Abad⁸, centrada más en el tipo de imitaciones de *crustae* con mármol brocatel, jaspeado o veteado, hay que intentar averiguar el momento de aparición de este tipo de imitaciones en la pintura romana en España y su posterior desarrollo; se trata pues, de continuar el trabajo comenzado por H. Eristov, para determinar si con las decoraciones a base de salpicaduras se intentó imitar la textura de una roca o, por el contrario, se trató únicamente de un mero recurso ornamental⁹.

Antes de comenzar con los paralelos estilísticos, hemos de considerar la división de opiniones existente entre los especialistas ante la consideración del concepto "mármol". A diferencia de la opinión que en su día expusiera L. Abad¹⁰, autores como C. Guiral o A. Mostalac coinciden en afirmar que los zócalos salpicados nada tienen que ver con las imitaciones de mármoles sino que, principalmente, son imitaciones de granitos¹¹, por lo tanto, se hace necesario definir el significado del término "falso mármol" que ha sido empleado en numerosos contextos a lo largo de la investigación. Según estos dos últimos investigadores, éste no comprende únicamente la representación pictórica de los mármoles propiamente dichos –*marmora*–, sino también la de todo el material pétreo conocido en la Antigüedad como los pórfidos, granitos, serpentinos, brechas, alabastros, etc.¹², en definitiva, aquellos materiales que se caracterizan por poseer una vistosidad y buenas cualidades para la talla y pulido¹³.

Hasta el momento, los ejemplos más antiguos de imitaciones de mármoles moteados que se conocen en la Península Ibérica pertenecen a los yacimientos arqueológicos de Azaila (Teruel), *Celsa*, *Caesaraugusta* y *Bilbillis*, situados en la provincia de Zaragoza, permitiendo remontar la cronología de estos tipos de imitaciones a finales del s. II o comienzos del s. I a.C.¹⁴.

⁷ Fernández Díaz, 2000, nº cat: 1210-1219, lám. 63.

⁸ Abad Casal, 1977-78, pp. 189-204; ibidem, 1982a, p. 304.

⁹ Eristov, 1979, pp. 693 y ss.

¹⁰ Abad Casal, 1978-79, p. 189; Eristov, 1979, p. 696.

¹¹ Guiral, Mostalac, Cisneros, 1986, pp. 277-278; De Vos, 1975, p. 202.

¹² Guiral, Mostalac, Cisneros, 1986, p. 260.

¹³ Mannoni, 1984, pp. 9 y 168.

¹⁴ Mostalac, Guiral, Cisneros, 1986, p. 260.

El tipo que presentamos aquí, imita un mármol blanco salpicado con manchas de forma irregular con ramificaciones¹⁵. Éste lo encontramos desde fecha temprana en sistemas decorativos del II Estilo pompeyano utilizado como franja o rodapié sobre el que descansa el zócalo propiamente dicho. En pinturas del III Estilo se aprecia el mismo fenómeno, salvo que ya no es una estrecha franja salpicada, sino todo el zócalo el que aparece con imitación de mármol moteado, que es posiblemente del que se deriva la mayor parte de nuestros ejemplos más próximos, como son los de la propia Calle del Duque 25-27, C/ Caballero, Portmán o los de La Quintilla, a excepción de *Ilici*, donde únicamente presenta moteado en el rodapié como en el II Estilo. Asimismo, al igual que sucede en *Celsa* y en *Caesaragusta*, encontramos zócalos moteados, salpicados de rojo y negro sobre fondo blanco en estratos de la primera mitad del s. I d.C., así como de época flavia¹⁶.

Aunque en ocasiones se ha pensado, por la calidad de ejecución de algunos ejemplos, que las estancias que presentan este tipo de zócalo correspondían a un segundo orden dentro de la organización de la vivienda, éstas no necesariamente han de ser de carácter secundario, como en nuestro caso, en el que el pavimento asociado a estas pinturas indica una estancia de notable categoría. De la misma manera, este modelo de moteado se conserva en algunos ejemplos peninsulares decorando habitaciones de extraordinaria importancia, como es el caso del *oecus* triclinar de la Casa de los Delfines en *Celsa*. Estos salpicados parecen ser, simplemente, una sustitución de un tipo de mármol por otro, y su importancia en otras casas de la colonia *Celsa* es un hecho constatado pues se conocen al menos una decena en que los salpicados son muy diversos¹⁷. Esto mismo lo comprobamos en el área de *Carthago Nova*, donde ninguno de los moteados es igual.

En la región de Murcia predomina el moteado sobre fondo blanco, que podría ser indicativo del gusto por una moda o de un mismo taller, mientras que si pasamos a la provincia de Alicante observamos, en cambio, que el moteado aparece principalmente en la zona del rodapié, siendo el fondo de este último de un color diferente al blanco. No obstante, no podemos hacer de esto una norma de ejecución general para la ciudad de *Carthago Nova*, pues son muchos los restos que todavía pueden aparecer y constatar la presencia de moteados sobre un fondo oscuro¹⁸. En la *uilla* de Balazote por ejemplo, existe una representación de un tipo de mármol moteado totalmente diferente al que nos hemos encontrado en estas dos zonas.

¹⁵ *ibidem*, p. 261.

¹⁶ Beltrán Lloris, Sánchez Nuviola, Aguarod Ojal, Mostalac Carrillo, 1980, p. 225 y ss. Beltrán Lloris, 1982.

¹⁷ Beltrán Lloris, Lasheras, Mostalac Carrillo, 1984.

¹⁸ En la Calle del Duque 33, se describe el hallazgo de un rodapié con manchas blancas. Aunque no conservamos fotografías de excavación, pensamos que pueda ser un claro moteado a base de pinceladas blancas sobre fondo negro.

Yacimiento	Fondo	Tipo de moteado	Ubicación	Datación
Calle del Duque 29	Fondo blanco	Motas y manchas rojas y negras	Zócalo	ss. I-II d.C.
Calle del Duque 33	Fondo blanco	Motas y gotas rojas y negras	Zócalo	ss. I-II d.C.
Calle del Duque 25-27	Fondo blanco	Motas en amarillo-ocre (trébol)	Zócalo	s. II d.C.
Calle del Duque 25-27	Fondo blanco	Gotas y motas negras-amarillas	Rodapié	mitad s.I d.C
Calle del Duque 25-27	Fondo ocre	Manchas rojas de gran tamaño	Zócalo	s. II d.C.
C/ Caballero 12	Fondo violeta	Motas y manchas blancas-negras	Rodapié	s. II d.C.
Portmán	Fondo blanco	Gotas de color amarillo-ocre	Zócalo	2ª mitad s. I
La Quintilla	Fondo blanco	Gotas y motas verdes,rojas/amarillas	Zócalo	1ª mitad s.II
La Alcudia	Fondo gris	Gotas blancas y negras	Rodapié	s. II d.C.
La Alcudia	Fondo rojo	Gotas blancas	Rodapié	s. II d.C.

Fig. 3. Cuadro sinóptico de los diferentes tipos de moteado del área de *Carthago Nova*

II. 3. 1. 2. Conjunto B

Zona inferior o zócalo: Imitación de mármol vetead¹⁹ (fig. 4)

Se trata de la imitación pintada de algún tipo de mármol vetead¹⁹ componiendo compartimentos rectangulares, que parecen estar encuadrados por filetes a modo de listeles o lastras marmóreas. Gracias a los paralelos estilísticos encontrados en Cartagena y en el resto de la provincia, así como al análisis de los fragmentos recogidos en el mismo contexto, podemos llegar a la conclusión de que no existe un zócalo corrido, sino dividido en campos. Sin embargo, aun sabiendo con certeza que el registro hallado representa la imitación de un tipo de mármol, no podemos identificarlo con seguridad. Siguiendo la tónica general de la zona que hemos tenido la oportunidad de estudiar, principalmente la ciudad de *Carthago Nova*, podría representar una variedad del mármol de las canteras de Chemtou. Sin embargo, no podemos adscribirlo a ninguno de los tipos establecidos por H. Eristov, así que simplemente nos limitaremos a hablar de él como una imitación de mármol en el zócalo, un recurso ornamental muy frecuente en la pintura mural romana, y que como hemos tenido la oportunidad de comprobar se convierte en el sistema preferido en las provincias donde aparece con gran profusión a partir del s. I d.C., momento que coincide con los inicios del III Estilo pompeyano, en contraposición con lo que sucede en las ciudades campanas en las que disminuye considerablemente en esta etapa.

En Pompeya, dentro del III Estilo, se conservan escasos ejemplos, más aún si descontamos las imitaciones de moteados. De esta manera únicamente encontramos imitaciones de mármol en los zócalos del *triclinium* C de la Casa VI, 14, 37²⁰ y en el de la Casa VII, 3, 29²¹, aunque no se especifica su variedad, sino que solo se habla de *finto marmo*. Un ejemplo del que sí conocemos el tipo de imitación, también

¹⁹ Fernández Díaz, 2000, n° cat: 1220-1230, láms. 64-65.

²⁰ Bragantini, De Vos, Parise, 1981, p. 292.

representado en el zócalo, es el de mármol numídico y alabastro del *atrium* de la Casa VI, 12, 2²². En el caso de las provincias, las imitaciones de mármoles son, por el contrario muy abundantes. Los ejemplos encontrados en el zócalo de Vienne (Le Garon), fechado hacia el cambio de Era²³, en el zócalo de fondo ocre con veteados marrones de Les Nymphéas, también fechado a inicios o en la primera mitad del s. I d.C.²⁴, y que encuentra gran similitud con el de la casa del Labirinto (VI, 11, 10)²⁵ en el de St. Romain-en-Gal²⁶; en el zócalo de la Place Saint Christoly (Burdeos)²⁷, muy semejante al que aquí presentamos, ya que el rectángulo también está bordeado por filetes y trazos aunque presenta un elemento floral en el centro del que carecemos en nuestro ejemplo, en el de Plassac fechado hacia los años 40 d.C.²⁸, misma época de la que proceden los zócalos de Soissons (Château d'Albâtre)²⁹, y finalmente, el zócalo de Carcassone (Le Trésault), donde alternan paneles anchos con imitación de mármol de Karystos y estrechos con mármol numídico, pero del III Estilo³⁰, muestran que *Gallia* es el país que presenta, posiblemente, un mayor número de ejemplos con este repertorio; no obstante, esto no quiere decir que en el resto de las provincias la proporción sea menor, sino que hemos de matizar que se debe principalmente al mayor número de yacimientos excavados y a su buen estado de conservación, lo que ha permitido un mejor estudio y mayor número de publicaciones. En otras provincias como *Germania* contamos con imitación de mármoles, en la ciudad de Colonia fechado en el reinado de Claudio³¹ y en el zócalo de Magdalensberg, que es anterior al reinado de Tiberio³².

Para estas mismas fechas, en la primera mitad del s. I d.C., en España únicamente disponemos, de momento, de cuatro casos. Uno de ellos se localiza en la Casa 1 de Ampurias, donde las imitaciones de mármoles se reducen a los paneles estrechos con fondo ocre y vetas vinosas y se fechan en el s. I d.C.³³; el siguiente procede de Bolonia, cuyo zócalo compartimentado encierra diferentes tipos de mármoles³⁴ y finalmente, los dos restantes se localizan en la provincia de Zaragoza, concretamente en la C/ D. Jaime I de la ciudad homónima³⁵, y en *Bilbilis*, fechado anterior al 28 d.C., fecha de construcción del foro³⁶.

²¹ Bragantini, De Vos, Parise, Sampaolo, 1983, p. 108.

²² Bragantini, De Vos, Parise, 1981, p. 256.

²³ Le Bot, Bodolec, 1984, pp. 37-38.

²⁴ Barbet, 1981a, p. 81.

²⁵ *ibidem*, fig. 41, pp. 70-73.

²⁶ Leblanc, 1993, pp. 246-249, en concreto la fig. 14, p. 245.

²⁷ Barbet, 1987a, fig. 13, p. 19.

²⁸ Barbet, Savarit, 1983, pp. 27-28; Savarit, 1985, pp. 116-125.

²⁹ Defente, 1987, pp. 169-170.

³⁰ Rancoule, Sabrié, 1985, pp. 62-63.

³¹ Thomas, 1993, lám. I, pp. 85-87.

³² Kenner, 1973, pp. 209-250; *ibidem*, 1976, pp. 21-27; *ibidem*, 1985, láms. 6 y 11, p. 23.

³³ Nieto Prieto, 1979-1980, p. 284.

³⁴ Abad Casal, 1982a, pp. 101-102.

³⁵ Mostalac Carrillo, Guiral Pelegrín, 1987, p. 184.

Todos estos son ejemplos de imitaciones marmóreas correspondientes a la primera mitad del s. I d.C., lo que demuestra que fue un recurso muy abundante a inicios del III Estilo, es decir hacia el cambio de Era, y también en la fase final de éste, aproximadamente entre el 35-40 d.C. No obstante, si tenemos en consideración que debajo de la actual capa pictórica se halla una fase anterior, probablemente de inicios del s. II d.C., si la ponemos en relación con la existente en la habitación VI, esta última decoración de imitación de mármol ha de ejecutarse hacia la mitad del s. II d.C., aproximadamente.

Zona media: Cenefas caladas con gotas de agua³⁷ (fig. 5)

Este elemento decorativo forma parte del grupo de cenefas caladas³⁸ o también denominadas "*bordures ajourées*", catalogado por A. Barbet como V, consistente en elementos repetitivos tipo 33, o líneas de motivos con alternancia³⁹, de uso bastante frecuente dentro del repertorio decorativo del IV Estilo que ha clasificado esta autora así como la alemana U. Riemenscheider⁴⁰. El motivo representado en este conjunto pictórico denominado B, consiste en un par de filetes dispuestos en paralelo, de color amarillo y azulado, 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.

Si nos fijamos en la tipología de A. Barbet, completada por la de la última de las autoras, observamos que no se recoge ninguna forma idéntica a la nuestra, sin embargo, el motivo de las gotas y bolitas que quedan suspendidas se repite con frecuencia, a veces como elemento principal, y otras como elemento secundario encerrado dentro de otras formas geométricas más importantes. El hecho de que no encontremos ningún paralelo con la misma disposición, puede deberse a que es una de las cenefas caladas más simples lo que, en ocasiones, ha debido conducir a una ejecución un poco arbitraria o libre, a lo que debemos sumar que los pintores han debido variar su trabajo constantemente.

Los paralelos en la Península Itálica de este motivo decorativo son numerosos en los esquemas compositivos del IV Estilo, apareciendo su uso en fechas anteriores a la del terremoto del 62 d.C., como lo demuestran la Casa del Principe di Napoli (VI, 15, 7-8)⁴¹; la Casa del Championnet (VIII, 2, 1)⁴² y la de Ganimède (VII, 13, 4)⁴³ en Pompeya. Sin embargo, su emplazamiento en las paredes pintadas no siempre

³⁶ Guiral Pelgrín, 1996, fig. 6.

³⁷ Fernández Díaz, 2000, n° cat: 1231, lám. 66.

³⁸ 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.

³⁹ Barbet, 1981, fig. 6, p. 951.

⁴⁰ A los tipos de A. Barbet, 1981; Riemenschneider, 1986, añade otros nuevos.

⁴¹ Strocka, 1984, fig. 27, p. 28.

⁴² De Vos, 1977, lám. 44.

⁴³ *ibidem*, 1982, fig. 17.

es el mismo, ya que podemos encontrarlas en zócalos como en la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7)⁴⁴, en la Casa dei Vettii (VI, 15, 1) y en la Casa del Menandro (I, 10, 4) o sirviendo de encuadramiento de los paneles situados en la zona media de la pared, como en la Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6). Aunque menos frecuente, también se representan en los techos como en la Casa IX, 2, 10. 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.

Para la zona media contamos con algunos modelos en las provincias noroccidentales. 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.⁴⁵ así como en Wagen, éste sin datación precisa⁴⁶. 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 D⁴⁷, de las estancias E y F⁴⁸ y en el techo de la habitación H⁴⁹. También de *Gallia* proceden los ejemplares de la *uilla* de Quillanet (Bizanet, Aude)⁵⁰. Un poco más tarde, hacia el año 100 d.C., contamos con sendos paralelos en las pinturas de August⁵¹ y las de Tréveris⁵². En el caso de *Hispania*, únicamente las conservamos en los zócalos de las pinturas de Arcobriga⁵³, con idéntica disposición, sobre fondo negro en el conjunto A de las termas de Bilbilis⁵⁴ y en Astorga⁵⁵.

Tras la enumeración de estos ejemplos, y dados sus caracteres semejantes, se observa claramente que estas cenefas caladas presentan claros paralelos en las ciudades campanas⁵⁶ 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, que también se constata en el sector contiguo que venimos denominando como el de la Calle del Duque 25-27.

Zona superior del registro medio: Naturaleza muerta⁵⁷ (fig. 6)

⁴⁴ Seiler, 1992, figs. 417, 421 y 425.

⁴⁵ Drack, 1950, fig. 133, p. 122-123; Fuchs, 1989, pp. 50-52.

⁴⁶ Drack, 1950, fig. 71, p. 86.

⁴⁷ *ibidem*, fig. 92, p. 153.

⁴⁸ *ibidem*, figs. 103-106, pp. 162-163.

⁴⁹ *ibidem*, fig. 164, pp. 200-202.

⁵⁰ Sabrié, Demore, 1991, p. 88.

⁵¹ Steiner, pp. 54-68, en especial las figs. 13 y 14., p. 60; Thomas, 1984, p. 50.

⁵² Sabrié et Solier, 1987, fig. 117, p. 175.

⁵³ Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo, 1992, fig. 1, pp. 100-102.

⁵⁴ Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo, 1987, fig. 5e, p. 238; Guiral Pelegrín, 1996, n.º. 143-147, figs. 46-48, pp. 99-100.

⁵⁵ Luengo, 1956-1961, láms. CXXIX y CXXXI.

⁵⁶ Barbet, 1981b, fig. 9, 13, 6.

⁵⁷ Fernández Díaz, 2000, n.º cat: 1464, lám. 69.

Esta composición consta de dos pequeños fragmentos que representan parte de un cuadro de naturaleza muerta. Sobre un fondo marrón claro en la esquina inferior derecha, nos encontramos en la fractura de ambos fragmentos, una cereza con una tonalidad clara-oscuro de rojo, y su tallo vertical en color verde claro, que asciende hacia la parte superior y ofrece una idea de claro-oscuro con zonas de luz y otras de sombra, al mismo tiempo que una idea de volumen. En la esquina superior izquierda aparece otra fruta que no acertamos a identificar, quizás con color anaranjado oscuro y una corteza u hoja de color marrón oscuro que la rodea que, posiblemente sea una granada.

Como también puede comprobarse para la C/ Monroy, el género de la naturaleza muerta es muy frecuente en la pintura romana, como lo demuestra la extensa bibliografía que ha producido el tema⁵⁸. El significado de éste no está completamente claro. Vitruvio en su obra *De Architectura* VII, 7, 4, adopta el término como un homenaje a los *hospiti*⁵⁹, quienes podían disponer de los *cibi* de la casa sin ser restringidos a participar en la comida de la familia, símbolo de la conocida hospitalidad romana. K. Schefold⁶⁰ se opone totalmente a la opinión de H. G. Beyen⁶¹, que consideraba tales naturalezas muertas como elementos puramente decorativos, e interpreta la naturaleza muerta como una ofrenda a la divinidad de la casa que representa una entidad sagrada en sí misma. Siguiendo esta dinámica de investigación, se comienza a hacer una distinción entre los diversos tipos de naturaleza muerta, basándose principalmente, en los objetos representados en ellos⁶². A esta división se suma J. M. Croisille⁶³, quien a su vez aún precisa más, si cabe, añadiendo la hipótesis de que la naturaleza muerta con *cibi* mostraría un interés por la gastronomía propio del buen gusto epicúreo⁶⁴. Según este autor, las gentes de aquella época deben haber tenido presente que tales objetos creaban un efecto puramente decorativo y que daba placer verlo como obra de la naturaleza, debido a lo cual pueden ser una especie de representación que el epicureismo puede encontrar en correspondencia con muchos elementos de la *uilla*⁶⁵. En líneas generales, en la mayor parte de los casos se trata de cuadros o cuadritos integrados en los sistemas decorativos parietales compuestos, en ocasiones, por arquitecturas pintadas mediante imitación de mármoles policromos, donde el concepto de *luxuria* se hace evidente, puesto que con ellos se evoca la riqueza de los campos, los placeres de la caza y pesca y por tanto, un complemento a este ideal de vida⁶⁶.

⁵⁸ Beyen, 1938; Croisille, 1965. Eckstein, 1957; ibidem, 1963, pp. 355-360; Manni, 1974, p. 20, 46 s.

⁵⁹ Eckstein, 1957, pp. 31-33; Croisille, 1965, p. 6 y ss.

⁶⁰ Schefold, 1957, pp. 38-40, 182 y ss; ibidem, 1962, pág. 72.

⁶¹ Beyen, 1938, p. 2.

⁶² Eckstein, 1957, pp. 11, 48-52; Manni, 1974, p. 46.

⁶³ Croisille, 1965, pp. 11-16.

⁶⁴ ibidem, p. 13, en base al propio contexto de la *uilla* dei Papiri.

⁶⁵ Moormann, 1984, pp. 640-641.

⁶⁶ AA.VV, 1993, s.v. (Stefano de Caro), pp. 293-313.

En la pintura mural campana del IV Estilo, la naturaleza muerta se contrapone en la concepción compositiva y en carácter a la naturaleza muerta del II Estilo. En el IV Estilo aparece encerrada en pequeños cuadros que adquieren una posición propia y bien delimitada dentro del repertorio ornamental, destacando los motivos decorativos y sus posibles combinaciones por su gran homogeneidad en composición. En este período, destaca la gran riqueza y variedad de temas naturalistas y aunque el tema es idéntico, puesto que se representan nuevamente frutas, animales, peces, la concepción pictórica de los dones hospitalarios cambia de modo importante. La misma visión impresionista que se ejecuta con brillantez en el paisaje se manifiesta también en la potencia de los colores de la naturaleza muerta. A partir de este período, es raro encontrar cuadros de naturaleza muerta en el centro de la pared decorada, a excepción del hallado en el centro de uno de los paneles del Casseggiato degli Aurighi en la ciudad de Ostia -s. II d.C., comienzos del s. III d.C.-⁶⁷; más bien aparecen con una función complementaria entre los paneles parietales o entre la zona de la cornisa, en los frisos divididos en paneles para facilitar la repartición de los diferentes alimentos u objetos representados, donde se representan pequeños cuadros pintados a cada lado del panel central, o motivos aislados no formando una verdadera composición, como es el caso de la naturaleza muerta emplazada cerca de la luneta de la Casa de *M. Fabius Amandus* (I, 7, 2-3), donde se representa un pájaro que parece ir a volar de un momento a otro. Otro ejemplo de una disposición similar en la pared, es el de los grandes cuadros con comestibles emplazados en el registro superior del pórtico del *Macellum* (VII, 9, 4-12) de Pompeya, donde la propia función del edificio justifica las dimensiones y el emplazamiento de dichos cuadros. A pesar de estas transformaciones con respecto a las características que las naturalezas muertas presentaban en el II Estilo, el artista conserva su gran facilidad para la observación y no se pierde ningún detalle, de manera que estas pinturas aún muestran el frescor y la vivacidad de sus tonalidades perceptibles en los detalles y de las diferentes reacciones. Nos encontramos ante los perfiles de las pinturas del IV Estilo marcados por una búsqueda ilusionista, que revela por parte del pintor, una experiencia más rica y variada del mundo vegetal y animal. No obstante, como observamos en la pieza de la Calle del Duque 29, este paso marcado hacia el ilusionismo pictórico, no significa que se descuide la ejecución, sino todo lo contrario, se aprecia una aplicación llena de cuidado y de atención meticulosa hacia los efectos de claro-oscuro y volumen, y aunque el fragmento no conserve piezas tales como elementos de plata, bronce o vidrio *-repositoria-*, podemos observar cómo no se prescinde de la armoniosa policromía ni de los juegos de luces suscitados por las distintas tonalidades de color.

En Pompeya, contamos con algunos ejemplos de naturalezas muertas pertenecientes al IV Estilo y como veremos la mayoría se encuentran emplazados en los *triclinia* de las casas. Este es el caso de la naturaleza muerta del triclinio de la Casa del Poeta Tragico, la del triclinio 41 de la Casa del Centenario (IX, 8, 3 y 6) y la hallada en el triclinio de la Casa del Citarista (I, 4, 5). Fuera de estas estancias, pero con

⁶⁷ Joyce, 1981, p. 36.

idéntica función probablemente, se conserva otra naturaleza muerta en la exedra Q de la Casa di Coq (VIII, 5, 2) y en el salón de la Casa del Labirinto. Estos y otros muchos ejemplos son recogidos en el estudio de A. Le Bot-Hèlly y M. J. Bodolec, a quienes nos remitimos para más información⁶⁸.

En las provincias, el paralelo más próximo al nuestro se encuentra en el Boulevard Frédéric Mistral, con la representación de una naturaleza muerta donde aparecen una manzana y dos cerezas colocadas sobre una banda ocre-amarillenta⁶⁹. Al igual que en el cuadro de la Calle del Duque 29, muestra economía de colores, una decoración poco costosa y ejecutada en un Estilo, que actualmente podría denominarse como "naïf", donde los colores, pese al mal estado de conservación de la superficie pictórica, parecen limitarse a diversas tonalidades de rojo y al ocre. A pesar de su aspecto un poco rústico, la composición obedece a las reglas tradicionales: las frutas reposan sobre una superficie plana presentada por una banda donde parece proyectarse la sombra de la manzana o calabaza que está localizada a la izquierda, como ocurre en una representación similar de Narbona⁷⁰. En cuanto a su emplazamiento, desconocemos en qué tipo de estancia estaría representada, pero teniendo en cuenta que únicamente se excavaron dos habitaciones y un pasillo, las posibilidades se ciñen al corredor o a una de las dos estancias simétricas situadas a ambos lados de éste.

Incluimos aquí otra pieza⁷¹ basándonos únicamente en su tipo de decoración. Corresponde a un fragmento muy pequeño de fondo negro, con unos finísimos tallos vegetales dispuestos uno al lado del otro y de forma ondeante. Sin la seguridad con la que contamos para los fragmentos anteriores, en este caso resulta atrevido pensar en que pueda representar una naturaleza muerta, pero conservamos un ejemplo en el registro superior del *cubiculum* de la Casa dei Vettii (VI, 15, 1), donde un tema de peces es representado sobre un fondo azul, intencionadamente naturalista y evocador de los fondos marinos, como puede desprenderse de la integración de algas en la composición.

Concluimos el estudio estilístico de la naturaleza muerta con sus componentes básicos: estructura, composición y motivo figurativo, que le proporcionan una característica formal casi homogénea resumiéndose en una representación de alimentos, una decoración de ambientes de culto, etc., que con el paso del tiempo, no se reproducen más en las cornisas, sino que se insertan en los zócalos o en las construcciones en perspectiva y cuyo rasgo principal es el constante cuidado en las imitaciones de la forma y de los colores de la naturaleza.

⁶⁸ Delaval, Bellon, Chastel, Plassot et Tranoy, 1995, p. 118.

⁶⁹ Sabrié, 1995, p. 84.

⁷⁰ Sabrié, Ginouvez, 199, fig. 38 (D5), p. 245.

⁷¹ Fernández Díaz, 2000, n° cat: 1462, lám. 69.

Zona superior: Cornisas molduradas en estuco⁷²

El fragmento de cornisa moldurada en estuco más representativo, muestra una decoración con unos motivos en forma de espiral en relieve que se corresponde con el grupo XXI, denominado como "*Laufender Hund*" por U. Riemenschneider y encuadrado dentro del IV Estilo pompeyano⁷³. Otro ejemplo formalmente similar, pero que no pertenece a este grupo, se conserva en la habitación 53 de la *uilla* de Oplontis.

Techo: Decoración a red compuesta por plumas de pavos reales y guiraldas vegetales⁷⁴ (fig. 7, lám. 2)

Los fragmentos conservados no muestran ninguna pluma completa, por lo que desconocemos su longitud; únicamente observamos la paleta cromática que se ha utilizado en su ejecución, que es la misma que la usada para la guirnalda vegetal. De esta manera, contamos con plumas de color verde delimitadas por trazos apenas perceptibles de color amarillo. El extremo final de la pluma acaba en un círculo de color rojo rodeado igualmente por un trazo de color verde y amarillo. Como puede observarse son colores del repertorio convencional de los decoradores, que aplicados a este elemento decorativo se realizan en la búsqueda de tonos claros y vivaces.

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 guiraldas vegetales realizadas mediante una banda negra de gran curvatura sobre las que se pintan pequeñas hojas 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

⁷² *ibidem*, nº cat. 2259.

⁷³ Riemenschneider, 1986a, f. 186 y 187, p. 543, Raum 53 (*uilla* de Oplontis), fig. DLXXIV.

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

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 Avenches⁷⁵. 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 ubicación⁷⁶: 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, o como hemos tenido la oportunidad de observar, sobre fondo amarillo, para el caso de los Torrejones. Será sin embargo, en el IV Estilo pompeyano, sobre todo, donde se multiplique su aparición, como se observa de los paralelos conservados. Entre estos, destacamos los conjuntos de Lombarde⁷⁷ y en el número 74, boulevard Frédéric Mistral⁷⁸, también en Narbona, que se emplazan en lo alto del panel medio. 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.⁷⁹. Para el caso de Cartagena, adelantáramos un poco la fecha de ejecución de las pinturas, hacia la mitad del s. II d.C., según criterios estratigráficos, como el ejemplo hallado en la *domus* de la Puerta Oriental de la ciudad de *Lucentum* (Alicante), que se adapta perfectamente a esta cronología más antigua.

La combinación de guirnaldas y plumas de pavos reales en una composición en red se observa también en el criptopórtico pintado de la *uilla* de Bösinghen⁸⁰, 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 criptopórtico del edificio. Igualmente, un esquema de techo consistente en la intersección de guirnaldas formando compartimentos cuadrados que contienen a su vez círculos, lo podemos observar en Friburgo (*Gallia Helvetica*)⁸¹ y en la *uilla* de Witcombe (Glos), datado entre los ss. III-IV d.C.⁸². Como

⁷⁵ Drack, 1980, fig. 7, pp. 3-14.

⁷⁶ Pappalardo, 1982, lám. 34,4 y 36,3, p. 175 (fig. 4) y p. 177 (fig. 12), pp. 173-181.

⁷⁷ Sabrié, 1994, pp. 231-232.

⁷⁸ Sabrié, Ginouvez, 1997, fig. 34 (B2), pp. 241-242.

⁷⁹ Fuchs, 1992, pp. 111-112 y 119-120.

⁸⁰ Ling, 1985, fig. 207.

⁸¹ AA.VV, 1996, pp. 24-25.

podemos comprobar, el de la Calle del Duque 29, correspondería a este esquema compositivo a través del cual se colocan las guirnaldas y las plumas de pavo real de manera que forman cuadrículados y composiciones circulares insertas en estos. Estos mismos motivos y la misma composición debió ser un tema favorito para la división de los campos emplazados en las vistas o techos, como también se observa en la ciudad hispana de *Segobriga*, en la zona septentrional del *Conventus Carthaginiensis*, todavía inédita.

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 cuanto a la técnica de elaboración de este sistema de red, no conservamos apenas restos de trazos preparatorios para realizar el entramado geométrico, a excepción de una línea recta incisa en uno de los fragmentos. En esta pieza, puede observarse cómo la línea incisa se ha debido realizar a través de un cordel o una regla, al menos para la puesta en lugar de los ejes y de las divisiones de dicho sistema, también denominado como *“reseaux”* en la bibliografía francesa. A lo largo de esta línea se observa, asimismo, una incisión puntual más profunda, que debe pertenecer a la punta del compás con el cual se ha debido ejecutar algún motivo circular que se encuentra sobre el registro superior o el techo.

Techo: Retrato masculino⁸³ (lám. 2)

Únicamente contamos con 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 medallón; 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,

⁸² Davey, Ling, 1981, n. 50, p. 38.

ciertos tipos de máscaras muy 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.⁸⁴. 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. Los trabajos del último autor citado, ponen en claro la existencia de algunos retratos denominados faciales en imágenes circulares⁸⁵; también hay numerosos medallones con figuras de bustos masculinos y de figuras femeninas, a menudo divinidades, pero éstas aparecen siempre frontalmente o en tres cuartos, y no han sido identificadas como individuos específicos⁸⁶, de la misma manera que, por ejemplo, los medallones de Herculano, tampoco son retratos⁸⁷. 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)⁸⁸.

Basándonos en los ejemplos hallados en Pompeya y en la conexión con el resto de la decoración, se pueden establecer ciertas categorías que, a su vez, clarifican las ya existentes. Para ello hay que tener bien claro qué criterios se siguen para considerar cuando se trata de un retrato o cuando no. Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos remitirnos a la siguiente división⁸⁹:

- 1) retrato familiar o retratos de pareja, como el de *Paquius Proculus* y su mujer, actualmente en el MNN, con el n.º. inv: 9058;
- 2) retrato homólogo, como el famoso de una joven chica, erróneamente llamada *Sappho* también en el MNN y con el n.º. inv: 9084-5;
- 3) grupos de retratos, a menudo chicas y Venus, como el de las *fauces* de la Casa di Venere in Bikini (I, 2, 9) en Pompeya.

Por otra parte, si nos basamos en los atributos que se representan y a la forma de pintarlos, la división conlleva otra serie de categorías de retratos:

⁸³ Fernández Díaz, 2000, n.º cat: 2247, lám. 84.

⁸⁴ Barbet, 1982a, pp. 81-82.

⁸⁵ Thompson, 1987, n. 59, p. 36.

⁸⁶ Elia, 1957, láms. 41-42, p. 65.

⁸⁷ Allroggen-Bedel, 1977, pp. 27-84, especialmente, láms. 22, 23.1, p. 52.

⁸⁸ AA.VV, 1991, *passim*.

⁸⁹ De Kind, 1991, p. 166. Fernández Díaz, 2000, n.º cat: 3698, 3889, lám. 103 y 3890, lám. 104.

- a) personas representadas con atributos particulares o ropas;
- b) personas en el papel de figuras mitológicas o personas de literatura y filosofía;
- c) personas pertenecientes a la *uilla* Imperial;
- d) retratos de perfil;
- e) imágenes clipeadas.

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 lo que respecta a su ubicación, esta clase de retratos suele estar emplazada en lugares muy representativos de la casa, posiblemente formando parte de un gran panel en las habitaciones más lujosas, donde su posición central en la decoración es posible, pero no necesaria⁹⁰. Aún así, teniendo en cuenta el contexto que nos ocupa, seguimos pensando que corresponde a un grupo de cabezas que se insertan en los medallones que forman esas guirnaldas vegetales.

II. 3. 2. CALLE DEL DUQUE, 25-27

Este segundo sector presenta un gran número de estancias excavadas la mayor parte de las cuales contienen restos de pintura mural; sin embargo, son sólo tres las que hemos podido analizar debido al gran número de fragmentos hallados, así como a su magnífico estado de conservación, de manera que, atendiendo a ello, distinguimos con claridad tres conjuntos. Los dos primeros, A y B, pertenecen a habitaciones de carácter secundario, como así lo indica su pintura caracterizada por grandes superficies blancas y decoración de tipo lineal consistente en simples filetes y bandas que dividen la composición; por el contrario, el conjunto C, correspondiente a la habitación VI, muestra la gran riqueza decorativa y calidad de ejecución que llegaron a tener los espacios de representación, tal como vimos anteriormente para el caso de la XI.

II. 3. 2. 1. Conjunto A y B: habitaciones III y V

Zona inferior: Zócalos moteados⁹¹ (fig. 8)

⁹⁰ *ibidem*, pp. 168-169.

⁹¹ Fernández Díaz, 2000, n° cat: 3698, 3889, lám. 103 y 3890, lám. 104.

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. No obstante, los que presentamos aquí, son el tipo de zócalo más habitual a lo largo de la pintura mural romana, consistente en imitaciones de granitos u otras rocas mediante la aspersion de pintura sobre la superficie pictórica de la zona inferior, bien sea en el rodapié o en el zócalo, con un afán por 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 *Azaila*⁹², *Lepida Celsa*⁹³ y *Carthago Noua*⁹⁴.

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. En lo que se refiere al aspecto decorativo, con los restos que conservamos tampoco podemos precisar una relación de éstos con la imitación de algún tipo de roca. Sin embargo, técnicamente sí observamos las diferencias formales que se encuentran en sus modos de aplicación y que pueden aquilatar en cierta medida la datación, puesto que nos sirven de criterios orientativos. De esta manera, apreciamos que el tipo de salpicado que se halla en la primera fase decorativa sobre fondo negro es aplicado de manera más uniforme en toda la superficie, una ejecución derivada de las decoraciones del III Estilo inicial. Por otra parte, el moteado de la siguiente fase pictórica es totalmente diferente, incluso en una misma decoración contemporánea; nos referimos a los distintos moteados que encontramos en la habitación V. 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.

⁹² Mostalac Carrillo, Guiral Pelegrín, 1992, pp. 123-153.

⁹³ Guiral, Mostalac, Cisneros, 1986, pp. 259-288.

⁹⁴ Fernández Díaz, 2000, pp. 99-109 (referencia al capítulo del I Estilo pompeyano, especialmente en lo que respecta a la Plaza del Hospital).

Zona media: Filetes múltiples sobre fondo blanco⁹⁵ (fig. 9)

Otra de las habitaciones colindantes a la excavada años atrás en la Calle del Duque 29, muestra dos grandes paneles blancos separados por finos filetes amarillos que encuadran una banda roja. Esta manera de encuadrar los paneles blancos mediante filetes y trazos múltiples, en ocasiones alrededor de una cenefa generalmente más oscura, parece haber estado de moda durante la segunda mitad del s. II d.C., como confirma H. Joyce⁹⁶, 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 (ZH), *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 claros. En estos últimos, aparecen candelabros vegetales diversos pero muy esquematizados, sin apenas hojas, para los que W. Drack propone una datación del s. II d.C.⁹⁷.

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 una fecha más temprana en el yacimiento documentado debajo de la catedral de la ciudad de Colonia, alrededor de la segunda mitad del s. I d.C., según A. Linfert⁹⁸, y entre finales del s. I - comienzos del s. II d.C., según R. Thomas⁹⁹.

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 ardua, sobre todo porque son pocos los conjuntos que se conservan y faltan nuevos hallazgos para poder realizar hipótesis de este tipo y restituir decoraciones de varias piezas sobre las que se puedan ofrecer distintas interpretaciones. A esta dificultad se suma otra, quizás derivada de la primera, pues los estudios consagrados a este tipo de pintura, tanto en Italia como en las provincias, son poco frecuentes¹⁰⁰.

II. 3. 2. 2. Conjunto C: habitación VI

⁹⁵ *ibidem*, lám. 127.

⁹⁶ Joyce, 1981, p. 19.

⁹⁷ Drack, 1980, figs. 2-5, pp. 17-18.

⁹⁸ Linfert, 1972-1973, fig. 1, pp. 65-76.

⁹⁹ Thomas, 1993, figs. 4 y 5, pp. 73-74.

Zona media: Candelabro figurado

*Cuernos de la abundancia*¹⁰¹ (fig. 10, lám. 3)

La cornucopia, al igual que el *rhyton*, es un elemento ornamental muy utilizado a partir de las decoraciones parietales del III Estilo pompeyano, pero según los Estilos, ocupa diferentes zonas en la decoración general de la pared. Del zócalo pasa a la parte media de la pared (como en nuestro caso), para terminar desarrollándose en la zona superior de la misma, fuera y dentro de pabellones e incluso en los techos, como ocurre en la *uilla* de Oplontis¹⁰². Si continuamos en Campania, podemos observar otro ejemplo que sigue el mismo esquema compositivo que el de Cartagena y que también muestra unas cornucopias de factura impresionista con tonos ocres, cálidos y vivos, yuxtapuestos sobre la superficie lisa de un fondo negro uniforme que las realza. En esta ocasión 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 *uilla* de Pisanella (Boscoreale)¹⁰³, decoración que puede fecharse entre los años 35-45 d.C. Acompañado de otros elementos decorativos, el cuerno de beber también aparece en la parte superior de la pared y dentro de un pabellón central del *cubiculum* H de la Casa di *Sulpicius Rufus* (IX, 9, 18), donde se halla colgado de pequeñas guirnaldas y cuya datación es la misma que la anterior¹⁰⁴, así como en el *cubiculum* 12 de la Casa di *Veger*, en la que una cornucopia dorada se mezcla con flores y pájaros sobre un fondo negro, composición encuadrable en el III Estilo¹⁰⁵. Disposición semejante presenta en la parte superior de la pared este del *tablinum* C de la bottega di *Niraemius* (I, 7, 18), donde también aparecen unos cuernos suspendidos de guirnaldas¹⁰⁶. Por su parte, en la ciudad de Herculano encontramos nuevamente este elemento ornamental¹⁰⁷, así como dentro de los cuadrillos con naturalezas muertas conservados en el Museo Nacional de Nápoles¹⁰⁸.

Si nos alejamos de la zona campana, en la ciudad de Roma, conservamos la decoración del interior del Columbario de Vía Taranto, donde en la zona media y sobre fondo blanco, se ejecutan una serie de festones florales ligados entre sí mediante cintas, de las cuales penden címbalos, cuernos y cuya datación puede situarse en la segunda mitad del s. I d.C.¹⁰⁹.

¹⁰⁰ Belot, E, 1984, pp. 38-42 (Bavay).

¹⁰¹ Fernández Díaz, 2000, n.º. cat: 3918, lám. 119, lám. 125-126.

¹⁰² De Franciscis, 1975, lám. 36.

¹⁰³ Bastet et De Vos, 1979, tav. XXXIV, 61, p. 68. También encontramos este motivo en la zona superior de la pared norte del triclinio 10 (Fase IIa).

¹⁰⁴ *ibidem*, tav. XLIX, 87, p. 90.

¹⁰⁵ Barbet, 1985a, *passim*.

¹⁰⁶ Bastet et De Vos, 1979, tav. LIII, 95, pp. 93-94.

¹⁰⁷ AA.VV, 1962, t. III, tav. LVIII, pp. 305-309.

¹⁰⁸ Croisille, 1965, n.º. 4, pl. CXVI, ph. número 221, pp. 27-28.

¹⁰⁹ Borda, 1958, pp. 65-67.

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.¹¹⁰. Para el caso de la Península Ibérica, contamos con una representación en las termas Norte procedentes de Calahorra¹¹¹, 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*¹¹².

*Los pájaros*¹¹³ (fig. 11, lám, 4)

Las aves son un elemento decorativo constante en la pintura analizada en este sector meridional del *Conventus Carthaginensis*. Aquí los encontramos formando parte de un candelabro; en la *uilla* romana de la Quintilla, también los hallamos en otro, en esta ocasión vegetal. Sin embargo, tanto en la *domus* de la Puerta Oriental de *Lucentum* (Alicante) como en la *uilla* de los Torrejones (Yecla), se disponen dentro de un esquema compositivo de red propio de la decoración de las vistas o del techo. Esto, sumado a las incógnitas que se nos plantean a la hora de la interpretación de una excavación, como puedan ser los datos sobre el propietario del posible edificio por ejemplo, hace que intentemos explicar la presencia de unos motivos decorativos u otros por la función concreta de la habitación¹¹⁴ o que busquemos el significado de elementos como el pájaro, tan repetido en los conjuntos pictóricos murales.

En respuesta a esto último, sabemos que 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, para la que G. Colonna propone una datación del 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.-¹¹⁵, o también en las casas helenísticas de Termessos en Pisidia¹¹⁶. Si tenemos en cuenta el lugar donde se hallan representados, quizá simbolicen una evocación del cielo, con una voluntad de crear la ilusión de conectar el exterior con el interior de la tumba, de ahí, que la representación se refuerce por la presencia de estos pájaros posados sobre la cima del muro.

¹¹⁰ *ibidem*, p. 92; Linfert, 1975, lám. 30, pp. 22-23.

¹¹¹ Mostalac Carrillo, 1984, p. 113.

¹¹² Fernández Díaz, 2000, láms. 235-237, pp. 729.

¹¹³ *ibidem*, lám. 125.

¹¹⁴ Atrio de la Casa de las Vestales IX, 1, 7(e); Schefold, 1957, lám. 92(g), p. 235.

¹¹⁵ Borda, 1958, p. 37.

¹¹⁶ Nieman, Petersen, 1882, fig. 63, p. 101.

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)¹¹⁷, en la Casa dei Vestali¹¹⁸, en el *triclinium* de la Casa dell'Ara Massima (VI, 16, 17)¹¹⁹, o en las perspectivas de la parte superior de la misma casa, encuadrando los paneles centrales de la estancia G¹²⁰. Otro ejemplo, esta vez en Herculano, se halla en el *triclinium* de la Casa del Mobiliario Carbonizzato¹²¹; sin embargo, el ejemplo más famoso se conserva en las provincias, concretamente en Clos de la Lombarde (Narbona)¹²². En España, particularmente en la ciudad de Astorga¹²³, pequeñas palomas adornan los candelabros y lo mismo sucede en Mérida, donde dos palomas descansan sobre dados situados en la parte superior¹²⁴.

Como podemos observar tras lo mencionado, 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 real¹²⁵. De esta manera, es frecuente que este motivo aparezca con las primeras tentativas ilusionistas para provocar la impresión del saliente de las guirnaldas enganchadas a la pared o en las cornisas.

De acuerdo con los precedentes de estos elementos figurados, así como con su posterior utilización en las casas romanas, podemos concluir que, como motivo simbólico, los pájaros proporcionan evidencias sobre la significación de la decoración donde ellos se insertan, sin tener en cuenta la función de las piezas que decoran, pues esto entra dentro de una problemática muy debatida aún. Podríamos decir que los frescos con pájaros revelan alrededor del *dominus* o propietario del edificio un alo de prestigio en el que posiblemente se exalta su *humanitas*. Además, es un motivo que, aunque parezca de importancia secundaria, presenta una doble ventaja, puesto que gracias a su representación el propietario demuestra su conocimiento de las *opera nobilia* y de las leyendas que se habían ido recogiendo de antaño, al tiempo que paga implícitamente las decoraciones que ornán sus muros con las obras de los mejores artistas del pasado¹²⁶.

¹¹⁷ Schefold, 1957, p. 235; *ibidem*, 1962, lám. 84.

¹¹⁸ *ibidem*, 1957, p. 92 (g); *ibidem*, 1962, lám. 109.

¹¹⁹ *ibidem*, p. 157 (f); *ibidem*, lám. 136-137.

¹²⁰ *ibidem*, 1962, lám. 139.

¹²¹ Maiuri, 1958, fig. 206, p. 259.

¹²² Sabrié, 1987, fig. 241, pp. 281-282.

¹²³ Luengo Martínez, 1956-1961, láms. CXXXII-CXXXV.

¹²⁴ Abad Casal, 1982, fig. 67b.

¹²⁵ Wesenberg, 1993, pp. 160-167.

¹²⁶ Renaud, 1993, p.171.

*Cisne*¹²⁷ (fig. 12, lám. 5)

El cisne se inserta entre dos cuernos enfrentados realizados a imitación de unas cornucopias metálicas en oro, los destellos que produce la luz al chocar contra una superficie metálica, están representados por el efecto cromático que se crea al combinar el color amarillo-ocre claro con una tonalidad más oscura. Nuestro cisne está visto 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.

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 I a del II Estilo en la Casa de Augusto en el Palatino, donde lo encontramos con las alas desplegadas pero visto de perfil y con el cuello doblado¹²⁸. Durante el III Estilo aparece generalmente asociado a los candelabros y pasa al IV Estilo, desde donde se mantiene hasta época posterior. Dentro del marco general de la pared, a parte de hallarlo en los candelabros, también podemos encontrarlo en situaciones distintas, tal es así que conservamos uno en el centro de un panel medio de color uniforme en la Casa dei Vettii (VI, 15, 1) o en la Casa di *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4); otros decorando el zócalo en la Casa di Siricus (VII, 1, 25) y en la del Colonnato Tuscanico de (Herculano), y finalmente, lo vemos entre las arquitecturas ficticias de la zona superior, como en la Casa de *Loreius Tiburtinus* (II, 2, 2). 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.¹²⁹. A este se suman el procedente de las Nymphéas (Vienne)¹³⁰ de época de Tiberio¹³¹ 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.¹³². De cronología similar e

¹²⁷ Fernández Díaz, 2000, láms. 123-126, 129-130.

¹²⁸ Caretoni, 1983, lám. 14.2.

¹²⁹ Barbet, 1981, fig. 17; ibidem, 1983a, passim.

¹³⁰ Boussigues, 1878, pl. 28.

¹³¹ Barbet, 1981a, fig. 36.

¹³² Thomas, 1984, pp. 46 y 48; Scheilermacher, 1982, fig. 5. 17.

integrando el mismo grupo de candelabros parecen ser los registrados en Augsburgo¹³³, en la pared del Globo de Vienne¹³⁴ y en Tréveris¹³⁵.

En España, la representación más antigua de este tipo lo tenemos en la colonia *Celsa*, encuadrable en el III Estilo¹³⁶. Pero también lo podemos observar en las ciudades de Ampurias¹³⁷, *Bilbilis*¹³⁸ -concretamente en las termas-¹³⁹ y Toledo¹⁴⁰. En este último, aparecen dos cisnes enfrentados y de perfil, posados sobre una plataforma circular. Sus alas también están desplegadas en disposición heráldica y, al igual que en la mayoría de los casos, sujetan en su pico una cinta, mientras que en el que aquí analizamos se coge con las garras. 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. En cuanto a este último detalle, la imitación de un candelabro metálico podría ponerse en relación con el modelo de *Bilbilis* en España o el de la rue de Farges (Lyon, *Gallia*), sin embargo, aparte de una cronología diferente, contrasta la sencillez de estos con la complejidad del que analizamos.

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.

*Personaje masculino*¹⁴¹ (fig. 13, lám. 6)

Desconocemos si este candelabro metálico con cornucopias estaría coronado por el personaje masculino o por el cisne. 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 sátiro, 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

¹³³ Parlaska, 1956, figs. 1.1 y 11.

¹³⁴ Blanchet, 1913, fig. 5.

¹³⁵ Barbet, 1981c, fig. 40.

¹³⁶ Mostalac Carrillo, 1984, fig. 3; Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo, 1992, figs. 54-57, pp. 99 y 103.

¹³⁷ Nieto Prieto, 1979-1980, fig. 36.

¹³⁸ Guiral Pelgrín, Mostalac Carrillo, 1987, p. 273.

¹³⁹ Guiral Pelegrín, 1986, fig. 1, pp. 355-363.

¹⁴⁰ ibidem, 1991, lám. la, pp. 211-225.

¹⁴¹ Fernández Díaz, 2000, n.º. cat: 3918, lám. 119, 130.

principal metálico se ramifica y se vegetaliza, y donde la imagen –en estos casos una *psyche* alada– parece emerger de delgados roleos a modo de brazos de candelabro, un tipo y tema que aparecen representados ya en los grutescos de la *Domus Aurea*¹⁴².

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 base¹⁴³. Un poco más tarde, hacia el 20 a.C., se observa una ligera variación del motivo, en esta ocasión en Roma, concretamente en el *triclinium* C y en el corredor F de la *uilla* de la Farnesia, donde imágenes femeninas que realizan la función de cariátides, coronan estas finas lámparas¹⁴⁴. Pero el empleo de este modelo figurado como tal es propio del III Estilo, 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. Las figuras tienden a alejarse de las que se representaban en el II Estilo; tienen en común con los otros ornamentos, como por ejemplo los candelabros, una ejecución detallada y son más delgadas a la vez que más elegantes. Por lo que respecta a la actitud, son más estáticas, detalle que no observamos en nuestro caso, puesto que ésta parece hallarse en movimiento y suspendida en el aire. Todas estas características mencionadas se insertan en el cambio de gustos con la tendencia clasicista de Augusto¹⁴⁵. No obstante, conservamos la figura de un sátiro en la fase Ib del II Estilo, perteneciente a la *uilla* dei Misteri, que podría tener una interpretación similar a la nuestra en lo que respecta a la forma en movimiento y escorzo, a pesar de que no podría tomarse como referencia, pues se dispone en el centro de un panel de la zona media y su cronología es mucho más antigua¹⁴⁶.

De este III Estilo destaca algunos ejemplos campanos, como el del *cubiculum* 5 de la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V, 4a), donde el candelabro se halla coronado por esfinges aladas, e igualmente se desarrollan en la zona superior, sobre el fondo rojo cinabrio de los interpaneles¹⁴⁷. Otro fragmento procedente de Castellammare di Stabia¹⁴⁸, representa una bacante que se erige sobre un candelabro. Otras dos piezas conservan dos guerreros pírricos a ambos lados de un Eros, situado en el centro de otro

¹⁴² Perin, 1982a, pp. 303-338.

¹⁴³ Barbet, 1990, fig. 84.

¹⁴⁴ Bragantini et De Vos, 1982, láms. 134-143 (*triclinium* C) y láms. 207-208, 212-214 (corredor F).

¹⁴⁵ Moormann, 1988, pp. 18-19.

¹⁴⁶ *ibidem*, n° cat: 306/2, p. 224.

¹⁴⁷ AA.VV, 1996b, fig. 58a y b, p. 996.

¹⁴⁸ Moormann, 1988, n° 8953, n° cat. 9061.

candelabro¹⁴⁹. También podemos mencionar dos fragmentos que prefiguran imágenes femeninas sobre candelabros, una de ellas es una sacerdotisa de Isis y por tanto datable en la primera fase del III Estilo¹⁵⁰.

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 coronados¹⁵¹ 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 candelabro¹⁵². Del mismo período, pero localizados en el Museo Nacional de Nápoles, conocemos los fragmentos que representan a dos guerreros desnudos pintados en amarillo y colocados entre sendos campos de la zona media de la pared¹⁵³. Se trata siempre de figuras desnudas como las nuestras pero, en cambio, van armadas de yelmo, clámide, lanza, espada y escudo, esquema básico de la representación de los atletas del s. V a.C. En la pintura se constata el influjo en la posición de la pierna en ligero contraposto¹⁵⁴, esa armonía en la disposición de la pierna, torso y cabeza, se ejecuta quizás buscando el ideal de la belleza de Policleteo, propio de época de Adriano. Estudios al respecto han sido realizados por P. Zanker¹⁵⁵, 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. Éstas, pintadas pueden ser incluidas en esta tradición y corroboran las observaciones de Zanker¹⁵⁶, 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 vida¹⁵⁷.

Volviendo a nuestro candelabro, si los motivos figurados conservados vuelven a repetirse en la parte superior del interpanel, podríamos confirmar, como coronamiento, al probable sátiro, de manera que las pinturas de la Calle del Duque 25-27 se relacionarían con algunos candelabros coronados por la figura de una divinidad femenina alada con cuerpo semivegetalizado como el del yacimiento de las Nymphéas (Vienne)¹⁵⁸ o con el candelabro adornado con cántaros y erotes o sátiros de la insula H/1 de Colonia, datado en la segunda mitad del s. I d.C.¹⁵⁹. Sin embargo, en nuestro ejemplo, ni el personaje representado ni el cisne, reposan directamente sobre la sombrilla, sino que quedan suspendidos en el fondo negro entre las dos cornucopias y sobre los pétalos del florón que se forma en la unión entre ellas. Es el pájaro, sin

¹⁴⁹ ibidem, n.º. 9372, n.º cat. 9076, n.º 9878.

¹⁵⁰ ibidem, n.º. cat: 122-123, p. 23.

¹⁵¹ AA.VV, 1996b, fig. 7, p. 398, fig. 11, p. 402.

¹⁵² AA.VV, 1998, fig. 172, p. 810.

¹⁵³ Moormann, 1988, n.º cat: 124, p. 138.

¹⁵⁴ Conservamos otro ejemplo de personaje en la misma disposición en la pared norte de la Sala A de la *Uilla Imperial* Pappalardo, 1985, fig. 16, pp. 3-15 (IV Estilo).

¹⁵⁵ Zanker, 1974, p. 66.

¹⁵⁶ ibidem, p. XIX.

¹⁵⁷ ibidem, p. 31.

¹⁵⁸ Barbet, 1981a, pp. 48-83.

¹⁵⁹ Thomas, 1993, fig. 155, pp. 226-228.

embargo, el único elemento figurado que parece apoyarse sobre una superficie estable, como es la de la sombrilla que, al igual que en la mayoría de los ejemplos provinciales, presenta una base a menudo realizada mediante perlas o pétalos. No obstante, los detalles que decoran la sombrilla, con sus tonalidades claras y el color utilizado en la base, producen contornos que evocan las bandejas de los modelos metálicos¹⁶⁰.

Los restos de pinturas murales romanas con este tipo de candelabros figurados que se conservan en España no son demasiado abundantes, pero entre los que quedan, puede observarse la relativa frecuencia de figuras, motivos y escenas de carácter religioso. En algunas ocasiones aparecen representados los propios dioses con sus atributos característicos, mientras que otras veces, lo que se muestra al espectador son ritos o actos votivos que se hallan en relación directa con el culto de algún dios¹⁶¹. De esta manera, de forma implícita se alude a la divinidad, mediante la representación de un símbolo que le es propio, aislado o integrado en un conjunto de elementos decorativos. Si estos símbolos se encuentran aisladamente pueden interpretarse como una ejecución de valor característico, pero si aparecen combinados entre sí, podrían resultar simplemente ornamentos integrantes de un candelabro figurado, como puede ser el hallado en Astorga, con el casco de Hermes y *peltae*¹⁶².

Combinación de todos los elementos figurados

Como hemos podido observar, tras los ejemplos mencionados, los candelabros con una figura como coronamiento ocupan un lugar privilegiado en esta importante serie de decoraciones cuya moda se extiende en las provincias occidentales del Imperio desde la primera mitad del s. I d.C., de manera que se hace necesario el establecimiento de una tipología, realizada hace relativamente poco tiempo, con la presentación de un cuadro de todos los ejemplos conocidos en las provincias donde se han distinguido tres categorías principales¹⁶³: la primera representa candelabros coronados por personajes mitológicos o humanos, en pie, estáticos o en movimiento, busto o incluso, máscara¹⁶⁴; 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, puesto que puede ser reagrupada únicamente en trece yacimientos, entre los que se distinguen 17 candelabros. Los personajes de Ahrweler, donde se representa a una figura velada que acompaña a un sacrificio, -escena, por otra parte, muy relacionada con los sacrificios de los dioses

¹⁶⁰ Sabrié, Ginouvez, 1987, figs. 43-45 (E.8, E,15), fig. 53 (E.7a), en concreto las pp. 248-249.

¹⁶¹ Abad Casal, 1981a, p. 71.

¹⁶² Luengo Martínez, 1961, pp. 167 y ss.

¹⁶³ Monier, Groetembriel, 1997, pp. 253-257.

¹⁶⁴ Barbet, 1981a, fig. 36, p. 10.

lares-, son bastante próximos a las figuras humanas cuya datación se sitúa entre finales del s. I y primera mitad del s. II d.C.¹⁶⁵. La misma interpretación se obtiene de la rue de l'Oratoire (Amiens), donde la imagen, en este caso masculina, aparece coronada por hojas y porta una pátera, siendo posterior al 120 d.C.¹⁶⁶. Conservamos la representación de un sátiro casi idéntico al nuestro en la ínsula 1 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 atribución¹⁶⁷. En la rue des Trois Maillets (Bourges), al igual que en Mayence¹⁶⁸, se cuenta con dos cazadores desnudos, colocados iconográficamente muy cercanos, sin atributo particular, pero que también se pueden situar dentro del cortejo dionisiaco, ya que presentan un tirso con la misma función. El caso de la sala I de la rue Paul Deviolaine (Soissons)¹⁶⁹ es, sin embargo, más dudoso, pues parece encarnar a un genio alado sosteniendo una antorcha, tipología que entraría dentro de la segunda categoría. Otros ejemplos proceden de Vienne, como el de la representación de un fauno o sátiro danzante asociado a la Victoria de la pared du Globe¹⁷⁰. De la ciudad de Colonia destacan cuatro yacimientos: ínsula H/1, ínsula A/6, Müngersdorf -de finales del s. I d.C.-¹⁷¹ y Gerturdenstrasse¹⁷². 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 España. Entre estos ejemplos, las características principales son las representaciones de figuras de pie, estáticas o en movimiento, y de escenas, como es el caso de la habitación 1434 de la ínsula H/1, donde se hallan personificados Pomone, Dionysos y los personajes asociados generalmente a su iconografía, como puedan ser sátiros, amorcillos, panteras, etc¹⁷³. También en la ínsula A/6 se representa a Júpiter, un dios reconocido principalmente por sus atributos -último cuarto del s. I d.C.-¹⁷⁴. En definitiva, todos los personajes son de naturaleza diferente.

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 Thommstrasse (Augsburgo), de finales del s. I o comienzos del s. II d.C.¹⁷⁵ y en la plaza Kléber (Strasburgo)¹⁷⁶. Un águila corona el candelabro de la rue Vigne de Fer (Limoges)¹⁷⁷ y dos pavos enfrentados sobre un vaso de la sala XIII de la rue Paul Deviolaine (Soissons)¹⁷⁸.

¹⁶⁵ Rüdiger, 1991, fig. 3, pp. 219-225.

¹⁶⁶ Defente, 1993, fig. 3, 7.

¹⁶⁷ Fuchs, 1989, fig. 6a, p. 19.

¹⁶⁸ Andersen, 1978-1979, pp. 293-299.

¹⁶⁹ Defente, 1987, fig. 15; *ibidem*, 1990, p. 66.

¹⁷⁰ Blanchet, 1878, fig. 5, lám. 28.

¹⁷¹ Fremersdorf, 1933; Krahe, Zahlhaas, 1984, lám. 63b; Linfert, 1973, lám. 23/2; Thomas, 1993, fig. 175.

¹⁷² Thomas, 1993, figs. 18-20.

¹⁷³ *ibidem*, fig. 11.

¹⁷⁴ *ibidem*, fig. 136.

¹⁷⁵ Parlaska, 1956, lám. 11.

¹⁷⁶ Ferrer, 1927, fig. 62.

Los motivos que coronan el candelabro son de lo más diverso y pertenecen a un repertorio corriente en el IV Estilo que, como ya hemos mostrado, encuentra numerosos paralelos en Campania. El cisne sosteniendo una banda fina o cinta desde sus alas desplegadas se vuelve a encontrar en varias pinturas; en algunas ocasiones se trata de éste propiamente, pero en otras se interpreta como un águila, como por ejemplo en la tienda de Herculano¹⁷⁹. Estas decoraciones campanas podrían haber sido realizadas bajo el reinado de Nerón o de Vespasiano, época en que las provincias occidentales habían asimilado y transformado a su manera las tendencias del IV Estilo, y donde los talleres habían establecido ya su tradición original¹⁸⁰.

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. En efecto, en Italia vemos estas figuras humanas o divinas, aisladas delante o en lo alto de las columnas, sobre entablamentos, en las arquitecturas ficticias, jugando a menudo el papel de cariátides, mientras que en las provincias, constatamos que la presencia de una figura, puesta en valor por su posición privilegiada en el coronamiento de la decoración del interpanel, parece independiente de la estructura del candelabro, ya sea vegetal, con sombrilla o compuesto de ambos.

En cuanto al significado de estos temas figurados ha de ponerse en relación con el resto de ornamentos que decoran el candelabro y el resto de la pared. Nuestro caso podría incluirse dentro de los más interesantes al respecto, pues poseemos varios candelabros -seis en total- en donde se repiten tres tipos, figurado, vegetal y torso. De esta manera, podemos observar un programa iconográfico coherente en una misma pieza, al igual que sucede en la ínsula H/1 de Colonia. Es importante resaltar que todos los motivos que acompañan en la decoración de estos candelabros deben ser considerados como ornamentos anexos que contribuyen a reforzar el sentido simbólico de la figura terminal, posiblemente una divinidad, que sirve de coronamiento. No obstante, a pesar de barajar esta posibilidad, desconocemos si los pájaros o los cisnes representan alusiones a divinidades o son simples motivos decorativos, utilizados sin ningún sentido religioso.

¹⁷⁷ Barbet, 1990, fig. 6a.

¹⁷⁸ Defente, 1991, fig. 19a.

¹⁷⁹ Borda, 1958, p. 393.

¹⁸⁰ *ibidem*, p. 255.

Hay que destacar también que la escala de los personajes es muy importante con relación a los candelabros mismos, sobre los cuales se posan, a diferencia de las pinturas de Campania donde las figuras de la cima, salvo excepciones, son modestas y completan una decoración general muy fina. El ejemplar de la Calle del Duque 25-27, parece presentar una escala considerable y se integra bien en el resto de la decoración de conjunto, pero ya es más notable que el propio módulo del candelabro. 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 significativos¹⁸¹.

La imitación de impresionantes candelabros dorados canónicos formando parte de los interpaneles y combinándose con máscaras, objetos rituales, instrumentos musicales, coronas y otras figuraciones, dan al conjunto un carácter extremadamente decorativo y colorista. Éste en concreto, parece mostrar un candelabro con la superposición de varios motivos figurados que se apoyan y nacen de un eje central. Su ejecución parece desarrollarse principalmente dentro de la pintura provincial, pero la fecha de sus inicios no está del todo clarificada; lo que sí está claro es que se trata de un tipo de candelabro que se integra, sin duda, en la amplia serie de candelabros provinciales del III Estilo pompeyano y su máximo esplendor se produce en el IV Estilo, desarrollándose en las provincias en la segunda mitad del s. I d.C., y comienzos del s. II d.C. Para K. Schefold su origen puede situarse en el año 63 d.C., sin embargo, H.G. Beyen los adelanta a una fecha que puede oscilar entre el 45-50 d.C. No obstante, actualmente, para su estudio se sigue la clasificación realizada por A. Barbet, quien elaboró, además, una lista exhaustiva de sus principales peculiaridades¹⁸². En nuestro caso, nos decantamos por la primera de ellas, sin embargo, y a la espera de un análisis más pormenorizado cuando los fragmentos se hayan consolidado, nos limitamos a ofrecer una fecha más abierta, dentro de la segunda mitad del s. I d.C. y tránsito al siglo siguiente.

*Candelabro vegetal*¹⁸³ (figs. 14-15, láms, 7-9)

Este 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. No obstante, también podemos encontrarlo bordeando los lados de los paneles anchos de la zona media en sustitución de las cenefas caladas, de ahí que se dibuje de una manera mucho más estilizada. Del candelabro vegetal cuelgan unos objetos en número de dos y enfrentados, que podrían reproducir algún objeto musical de percusión u *oscilla*, característicos en la decoración de éstos. Por otra

¹⁸¹ *ibidem*, pp. 92-93.

¹⁸² Barbet, 1981a, pp. 47-83; Abad Casal, 1982a, pp. 288-296 para España.

¹⁸³ Fernández Díaz, 2000, nº cat: 3905, láms. 108, 3908, láms. 110-111, 3909, láms. 112, 3910, láms, 113, 3911, láms. 114, 3913, lám. 115.

parte, su presencia es muy común en la pintura romana desde su aparición en la *uilla* de *Publius Fannius Synistor* en Boscoreale, clasificada en el II Estilo pompeyano¹⁸⁴. 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 Estilo¹⁸⁵. 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.

Este tipo de macizo vegetal, también suele ser realizado emergiendo de una vasija o cratera, imitación de una metálica real, mediante la utilización de los colores amarillo y ocre oscuro para obtener el brillo característico. Algunos candelabros que nacen igualmente de una cratera se encuentran en el Museo Nacional de Nápoles, con los números de inventario 73100 y 73103¹⁸⁶. A. E. Riz, en un estudio que realiza sobre los elementos metálicos que aparecen en la pintura pompeyana, clasifica este tipo de crateras que se hayan comprendidas entre los números de catálogo 139-146 en A1, A2, B1, B2, C1 y C2; no obstante, uno los ejemplos que más se parece al nuestro es el representado en la *uilla* de *Oplontis*, datado entre el 35-42 d.C., por tanto en el III Estilo pompeyano¹⁸⁷.

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.¹⁸⁸, perteneciente a Commugny (*Gallia Helvetica*)¹⁸⁹ de aspecto mucho más fino, como lo es también el de Vienne¹⁹⁰. En este último ejemplo, podemos comprobar parte de un candelabro floral con la misma representación de hojas y florecitas -margaritas-, un conjunto vegetal mezclado con pájaros enfrentados, sombrilla y dos cisnes que también se oponen, mientras que en su parte superior, aparecen *oinochoe*, *oscillae* y finalmente el coronamiento de una figura también desnuda en posición de escorzo como la nuestra. Podemos observar que la parte inferior de dicho candelabro es exactamente igual al nuestro, el cual parece ser íntegramente vegetal hasta su cima. La autora que analiza estas pinturas, las encuadra dentro del período flavio, como la pared del Globo con

¹⁸⁴ Barnabei, 1901, p. 64 y ss.

¹⁸⁵ Staub Gierow, 1994, figs. 63, 65, pp. 41-42.

¹⁸⁶ Riz, 1990, láms. 4 y 5.

¹⁸⁷ ibidem, n° cat. 146, p. 85, conocido como el tipo B1 ó Belchkratera (35-79 d.C.).

¹⁸⁸ Drack, 1980, pp. 3-14, especialmente figs. 2 y 3, pp. 3-4; Ling, 1985, lám. XVB.

¹⁸⁹ Drack, 1950, lám. 1.

¹⁹⁰ Thomas, 1996, figs. 174-175.

ménade danzante, fechada sobre el 70 d.C. En Clos de la Lombarde (Narbona, *Gallia*), contamos también con otro ejemplo de este tipo de candelabro de donde cuelgan una especie de tamboriles¹⁹¹.

En el caso de España, tan solo podemos citar los ejemplos del conjunto A de la Casa del Ninfeo de *Bilbilis*¹⁹², 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 rituales¹⁹³, o el representado en *Arcobriga*¹⁹⁴, 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 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.

*Candelabro torso*¹⁹⁵ (lám. 10)

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 cratera o de un cáliz vegetal que no conservamos. En la parte superior suelen estar rematados por dos bolas o un motivo en forma de volutas convergentes que pueden sostener un globo o pequeños *pinakes*; además, en relación a su situación en la pared, suelen aparecer en los interpaneles, aunque no es extraño encontrarlos en la zona superior. Si continuamos con el aspecto formal de este motivo, el carácter vegetal de los tallos se acentúa con las pequeñas hojitas, representadas en un tono más oscuro, que crecen a ambos lados de éstos. Por otra parte, la anchura de este interpanel estrecho, y por tanto, la separación que hay entre los paneles anchos de la estancia, es aproximadamente de 30 cm.

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 Pompeya¹⁹⁶; 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 de dei Vettii (VI, 15, 1)¹⁹⁷, mientras que el de la pared norte de la *triclinium* I de la Casa VI, 15, 6¹⁹⁸, el de la Casa de *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4), el del *caldarium* 22 de

¹⁹¹ Sabrié et Solier, 1987, figs. 107 y 128.

¹⁹² Guiral Pelegrín, 1991, pp. 151-203, en especial, la fig. 6.10; Guiral Pelegrín, 1996, fig. 224d, p. 454.

¹⁹³ Guiral Pelegrín, 1982, p. 71; *ibidem*, 1986, p. 357.

¹⁹⁴ Guiral Pelegrín, 1992, lám. I, p. 102.

¹⁹⁵ Fernández, Díaz, 2000, lám. 130.

¹⁹⁶ Gusman, 1924, lám. VIII; Bastet et De Vos, 1979, lám. XXXI. 57.

¹⁹⁷ *ibidem*, lám. XXII; Peters, 1977, pp. 95-128, especialmente, láms. 62. 6 y 8, p. 100 y lám. 67. 18, pp. 103 y 120-121.

¹⁹⁸ Strocka, 1987, fig. 10, pp. 29-44.

la Casa del Labirinto (VI, 11, 8-10)¹⁹⁹, el conservado en el *oecus* de la Casa di *Trebius Valens* (III, 2, 1)²⁰⁰ o el de la Casa delle Amazonas (VI, ins. 14), son posteriores al 62 d.C.²⁰¹. 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 cabos²⁰². No obstante, se dan ejemplos aislados, como el del *tablinum* de la Casa di Ganymèdes con dos cabos entrecruzados y el interior relleno de verde²⁰³, fechada en el s. II d.C., o el de Bolsena²⁰⁴. El motivo representado consiste generalmente en dos tallos de naturaleza vegetal, si tenemos en cuenta las hojas que sobresalen de los cabos y que los decoran. Esta unión entrelazada en forma de ocho, además de como candelabro torso, se denomina como candelabro “*tortile*” en la bibliografía italiana.

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 y seguro que con el paso del tiempo se publicarán más ejemplos aún inéditos, como se ha producido en nuestro caso. 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 Graufesenque²⁰⁵, y otros a mediados del s. I d.C. De estas fechas son los procedentes del salón rojo de la ínsula 18 de Avenches²⁰⁶, donde los interpaneles aparecen contruidos sobre superposiciones de círculos o elipses vegetalizadas con el interior relleno de color²⁰⁷, y de la estancia 1 du Château d’Albâtre de Soissons²⁰⁸. Un poco más tarde, concretamente en la segunda mitad del s. I d.C., se fechan los procedentes de Bourges²⁰⁹, de la *uilla* de Liegeaud²¹⁰, de la rue Marchant de Metz²¹¹ de época neroniana-flavia²¹², de la Casa con Pórticos de Clos de la Lombarde de Narbona²¹³ - estancias E y F- y de Peffikon (B. Sursee)²¹⁴. De época flavia o comienzos del s. II d.C., se fechan ejemplos como el del Monumento de Ucuëtis de Alésia²¹⁵, el candelabro torso y vegetal de Croisille-sur-Briance²¹⁶ y otros de época posterior, concretamente de época adrianea-antonina, son los de la ínsula

¹⁹⁹ Bastet et De Vos, 1979, p. 192.

²⁰⁰ *ibidem*, p. 224.

²⁰¹ Spinazzola, 1953, fig. 660.

²⁰² De Vos, 1981a, figs. 1, 2, 4, 14, 17, 29 y 30, p. 119 y ss, especialmente la p. 125.

²⁰³ De Vos, 1982, fig. 16, lám. 126, p. 340.

²⁰⁴ Barbet, 1985b, fig. 38, p. 90.

²⁰⁵ Sabrié, Vernhet, 1986, figs. 5-6, 8-9, pp. 125-141.

²⁰⁶ Ling, 1985, fig. 183, p. 171; Drack, 1988, lám. 3, fig. 6, pp. 18-19; Fuchs, 1989, fig. 8a, p. 27.

²⁰⁷ Drack, 1980, figs. 4-11.

²⁰⁸ Defente, 1987, figs. 15-17, pp. 171-172; Thomas, 1996, fig. 188, p. 258.

²⁰⁹ Allag, Le Bot, 1979, pp. 32-34.

²¹⁰ Dumasy, 1984, fig. 1, pp. 13-24.

²¹¹ Heckenbenner, Perichon, 1987, figs. 2 y 3, p. 182.

²¹² Thomas, 1996, fig. 154, p. 225.

²¹³ Sabrié et Solier, 1987, fig. 90, p. 154.

²¹⁴ Drack, 1950, lám. XLIV, pp. 29 y 108; Fuchs, 1989, pp. 49-50.

²¹⁵ Thomas, 1996, fig. 187, p. 257 (habitación 1).

²¹⁶ *ibidem*, fig. 218, p. 286.

XXVII de Colonia -segundo o tercer cuarto del s. II d.C.-²¹⁷, 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.-²¹⁸.

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*²¹⁹, y al candelabro torso de la Casa 2B de Ampurias²²⁰. En la ciudad de *Bilbilis* y de fecha anterior al 62 d.C.²²¹, también hallamos un candelabro torso, pero compuesto por tres cabos, que junto a uno de los procedentes de Avenches²²², representan los únicos de candelabros que muestran esta diferencia numérica.

De esta manera, podemos observar que en el IV Estilo los ejemplos son múltiples y la mayor parte de ellos comprenden dos cabos únicamente, si bien existen algunos casos que son de tres que se entrecruzan en forma de trenza como hemos visto para el caso de Avenches y *Bilbilis*. Estos dos últimos, aunque difieren con el de Cartagena en el número de cabos, muestran una gran similitud al representar esas pequeñas hojas curvas que nacen de los tallos en la parte superior de cada uno de los tramos de la trenza; sin embargo, esta similitud formal no es óbice para pensar en que pudieran haber sido realizadas por el mismo taller de artesanos.

Por último, en cuanto a la cronología, es un ornamento que presenta una larga perduración ya que, como dijimos al principio, surge con el III Estilo final y se mantiene durante todo el IV Estilo. En nuestro caso, debemos suponer que, de acuerdo a su relación con el resto de la decoración de la estancia, la datación debe restringirse a un intervalo comprendido entre la mitad del s. I d.C., y no más tarde de inicios del s. II d.C., por tanto todavía dentro de la órbita estilística del IV Estilo. Hay que destacar, según los ejemplos analizados, que la presencia de este elemento decorativo en paredes de extraordinaria riqueza, como lo es la nuestra, pero también en otras de segunda categoría como es el conjunto estudiado por M. de Vos en la Vía Castricio de Pompeya, tampoco aporta ninguna información objetiva sobre el significado o el carácter de esta decoración en relación a la función de la propia estancia en la que se ejecutan²²³.

²¹⁷ Horn, 1971, pp. 68-71.

²¹⁸ Leblanc, 1993, fig. 26, pp. 244-245.

²¹⁹ Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo, 1992, figs. 2 y 3.

²²⁰ Carrión Masgrau, Santos Retolaza, 1993, fig. 5.

²²¹ Guiral Pelegrín, 1986, fig. II, p. 357; Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo, 1987, lám. 7e, p. 239.

²²² Drack, 1980, figs. 8-9, p. 6; ibidem, 1988, lám. 3, pp. 18-19; Fuchs, 1989, fig. 8b, p. 27.

²²³ De Vos, 1981a, p. 125.

Como podemos observar, y en lo que concierne a la datación, para todos estos candelabros, ofrecemos una fecha de la segunda mitad del s. I d.C., sin sobrepasar en exceso la centuria, pues además de basarnos sobre criterios estilísticos, tenemos que tener en cuenta los criterios de datación directa propios del contexto estratigráfico y la existencia de una fase pictórica posterior propia del segundo cuarto del s. II d.C., en adelante. No obstante, es difícil aproximarse a una fecha más precisa, sobre todo si tenemos en cuenta que también es complicado proponer una evolución de los temas o descubrir preferencias regionales, ya que las variantes en la ejecución son debidas a la particularidad de un taller o artesano y no a una evolución cronológica. El único resultado favorable es que en el ámbito provincial la presencia de estos candelabros se ha abierto aún más y ya no se restringe tanto como se creía al principio.

*Inscripción en cursiva*²²⁴

Si globalmente en la pintura mural de Cartagena hemos podido comprobar la escasez de inscripciones sobre enlucido pintado, quizá por falta de intervenciones más sistematizadas, no podemos decir lo mismo de este conjunto, puesto que tanto en la estancia V como en la VI aparece un gran número de *graffiti*, entre los que podemos identificar alguna que otra inscripción. La primera está realizada en letra cursiva e incisa, sin posibilidad de que podamos definirla con exactitud, mientras que la otra, un texto de 5 líneas conservadas, muestra una cursiva bastante elaborada y con una mayor precisión en su ejecución, pero en esta ocasión, pintada al carboncillo. En este último caso, la inscripción pintada parece una escritura relativamente cuidada y puede haber sido realizada para un destino permanente, es decir, no se dispone en la zona media de la pared de forma casual o fortuita, sino que posiblemente, nos esté transmitiendo algún contenido importante que, actualmente desconocemos, en relación a la función de esta estancia. Además, es una cursiva elegante que contrasta con las inscripciones grabadas o *graffiti* encontrados en el mismo edificio, como son las del pasillo o estancia V que, por el contrario, tienen un carácter espontáneo y dejan reconocer manos diferentes. Aún así, la forma o función de estas grafías no permite precisar la datación obtenida gracias al contexto estratigráfico. Decir únicamente que no es una cursiva augustea sino más tardía, y que nos informa sobre la importancia que debe haber jugado este tipo de inscripción como anuncio o como información sobre el destino del lugar de origen; por otra parte, al estar incompleta puede prestarse a falsas restituciones en las que no queremos caer.

III. Restitución e interpretación del conjunto

El buen estado de conservación de las piezas, al igual que su extracción en fragmentos de gran tamaño, hace más fácil una rápida restitución y el planteamiento en breve de un proyecto de restauración

²²⁴ Fernández Díaz, 2000, nº cat: 3925, lám. 121.

que se une a la línea de trabajo que actualmente se sigue en otros lugares; por tanto, podemos afirmar que este es uno de los pocos casos en que podemos realizar una restitución bastante aproximada de la altura de las estancias de un edificio, pues se conserva la casi totalidad del derrumbe en forma de grandes placas, como para poder levantar el alzado. No obstante, aún contando con este recurso, las comparaciones estilísticas evocadas también ayudan a proponer una reconstrucción, ya que por ejemplo, el esquema compositivo del conjunto es el de un muro cerrado, como los que nos encontramos en la habitación 2 de la rue Marchant en Metz²²⁵, en Soissons, *Cambodunum*²²⁶, en Tréveris²²⁷ o en Bonn²²⁸ donde el ritmo es proporcionado por la presencia de una alternancia de paneles anchos y estrechos así como una alternancia cromática, con una parte superior, de fondo blanco y con decoraciones de líneas a penas desarrolladas con elemento ornamental alguno.

En lo que respecta a las estancias comprendidas en la Calle del Duque 29, parece evidente que el propietario escoge un repertorio bien conocido en el III Estilo²²⁹: alternancia de paneles anchos y estrechos en la zona media, friso de lotos y volutas, plumas de pavo real, máscaras lunares, con una pintura realizada en su mayor parte sobre fondo blanco, para ofrecer más claridad ante este entramado compositivo. De esta manera, los motivos decorativos son bien visibles: las guirnaldas de color verde y negro de forma circular como base del conjunto parecen combinarse con las plumas de pavo real y, a su vez, son atravesadas por unas bandas y filetes de color rojo, que deben configurar alguna estructura geométrica. Desconocemos qué puntos de intersección estarían subrayados por las uniones de ambos motivos decorativos, posiblemente fuesen representaciones figuradas de cabecitas o florones como suele ser frecuente.

Por otro lado, en lo que atañe a las habitaciones que se encuentran dentro del segundo de los sectores estudiados, la existencia de motivos ornamentales característicos o más próximos al III Estilo, como por ejemplo el muro plano sin relieve y cerrado al golpe de vista, que al IV de donde únicamente se toma el aspecto fantástico de un candelabro sin soporte real, pero sirviendo, sin embargo, de base a una figura en equilibrio, nos lleva a un Estilo que se desarrolla en las provincias romanas desde época flavia, es decir, desde finales del s. I ó comienzos del s. II d.C.²³⁰. La composición general recuerda al del III

²²⁵ Casa del Salón Negro de Herculano, cubículo A, ver Barbet, 1985a, fig. 125, pp. 172-173.

²²⁶ Heckenbenner, Perichon, 1987, pp. 181-185.

²²⁷ Parlaska, 1957, pp. 93-102.

²²⁸ Reusch, 1966, pp. 187-235.

²²⁹ Horn, 1973, pp. 19-22. Candelabro metálico con figura humana, delfines y coronado por una esfinge, separa dos paneles amarillos. Por su parte la zona inferior o zócalo se compartimenta en campos negros alargados y amarillos estrechos, que coinciden con la anchura del interpanel, a semejanza del zócalo que aparece en esta habitación 6 de la Calle del Duque 25-27. El autor del artículo fecha este tipo de candelabro en la segunda mitad del s. II d.C.

²³⁰ Barbet y Borda, sugieren una amalgama de los Estilos III y IV en las provincias del Imperio, desde la segunda mitad del s. I d.C., hasta los primeros años del s. II d.C.

Estilo hallado en la casa bajo las termas imperiales en Trèves²³¹, en Martizay²³² o el encontrado en la galería del templo de Champlieu, datables a comienzos del s. I d.C.²³³. Asimismo, las paredes con paneles rojos en la zona media, resaltados por la puesta en valor de los interpaneles negros y la zona superior forman un esquema propio pompeyano, como lo vemos en el *atrium* B de la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7)²³⁴. En lo que se refiere a la datación, E. Moormann, expresa su escepticismo sobre la posibilidad de una datación estilística de este tipo de decoraciones, dentro del III Estilo, evocando en particular la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V, 4, a) en Pompeya, bien tardía, que en cambio presenta todo el vocabulario decorativo de comienzos del III Estilo. Según A. Barbet, la desaparición de las cenefas complicadas, la esquematización de las flores de loto y de las palmetas como ocurre en la Calle del Duque 33, corresponderían efectivamente a una toma de esquemas antiguos en una decoración que se situaría como muy temprano en el s. II d.C. Esto concuerda con el hecho de que si la moda provincial sigue la de la metrópoli, pero con un retraso que se puede evaluar en una generación, podemos referirnos todavía a la cronología pompeyana establecida sin muchas reservas, teniendo únicamente en cuenta un retraso de 20 años, lo que nos lleva, a finales del s. I d.C., o a comienzos del s. II d.C. A esto hemos de sumar que la atribución de una datación depende igualmente de la moda, que puede sufrir corrientes paralelas en función del gusto local o de la importancia de un taller. Las pinturas de la habitación VI, en concreto, deben pertenecer no más tarde de finales del s. I d.C., pues exhiben una exhuberancia en los candelabros que había sido propia en el Estilo flavio, no obstante, al mismo tiempo, se observa una nostalgia por el Estilo clásico en la expresión de la línea, propia del período augusteo, por tanto reminiscencia del III Estilo²³⁵. Nuestra datación no puede ir más allá de época adrianea, puesto que con el nuevo Estilo antonino -c. 160-220 d.C.- se vuelve a decoraciones pintorescas, donde la línea no es aplicada con precisión, sino que parece vibrar en el conjunto de la decoración²³⁶ y éste no conserva la tripartición vertical. El final del período está marcado por una tendencia expresionista que no conserva las proporciones tradicionales, formas y ornamentos.

Por otra parte, un dato a tener en cuenta es que la decoración de la habitación VI no parece haber sufrido ningún tipo de reestructuración, únicamente algunas partes del zócalo han sido recubiertas con una lechada de cal en una fase posiblemente contemporánea a la del pasillo, y por lo tanto posterior a la de estas maravillosas pinturas; de manera que si aceptamos que el comienzo de este esquema compositivo empieza a extenderse a partir de época flavia, de momento podemos situarlas, a falta de un estudio más detallado, hacia finales del s. I d.C., o primer cuarto del s. II d.C. En referencia a esto último, también señalar que el estado de conservación entre las paredes de la habitación V y VI no es el mismo, y esto no

²³¹ Belot, 1984a, p. 14.

²³² Barbet, 1983a, p. 145.

²³³ *ibidem*, p. 159.

²³⁴ Seiler, 1992, figs. 110-112.

²³⁵ Descoedres, 1983, p. 61.

se debe únicamente a la diferente época en que se ejecutaron ambas decoraciones sino también a la técnica y los colores utilizados. La sala VI, ejecutada al fresco, se conserva moderadamente bien, mientras que la sala V, enlucida, quizás sobre una superficie algo seca, se ha conservado peor desapareciendo completamente en algunas zonas. Por ello nos debemos preguntar, si dos decoraciones realizadas en la misma época e igualmente de grandes proporciones, no tenían funciones diferentes. Una daba a la entrada de la casa, era el pasillo o las fauces, y la otra, era una habitación importante, probablemente un *tablinum* o un *oecus*. Interviene aquí, entonces, el problema de la jerarquía de los colores y de su elección en función del local, de su emplazamiento, de su destino, observación que ya se ha apuntado en la *uilla* de San Marco de Stabia²³⁷.

Lo que si está claro es que la representación de estos candelabros y los diversos motivos figurados que forman la composición, cuidadosamente ejecutados y con una rica policromía -colores oscuros en el zócalo para resaltar los motivos gráficos, azul, verde, amarillo y rojo en los paneles laterales, fondo amarillo y blanco en el registro superior- en donde no se consiente ningún carácter ilusorio en la función del fondo²³⁸, aportan a la decoración una riqueza que la sitúa entre una de las más costosas de la casa, y debe relacionarse con la importancia de ésta en la misma, puesto que el resto de las estancias no muestran un revestimiento parietal tan lujoso.

Así pues, como podemos observar, generalmente se procura ofrecer una datación para las pinturas, pero sin embargo, no se suele tener en cuenta la duración que han tenido como revestimiento parietal, hecho que, por otra parte, puede dar lugar a interpretaciones erróneas si no se toman las correspondientes precauciones. Hemos de considerar las posibles reformas constructivas de un mismo edificio y el estado de conservación de los restos pictóricos, pues dos decoraciones pueden ser contemporáneas pero, al salir a la luz, los efectos destructores de la naturaleza han podido actuar de manera diferente sobre cada una de ellas. Otro dato importante que también debe tomarse como criterio orientativo es que, en ocasiones, las generaciones que habitan una casa vuelven a las tradiciones anteriores, decorando las estancias con recursos estilísticos propios de sus ancestros; por tanto aquí debe intervenir el análisis técnico, es decir, el estudio de las posibles refecciones que recubren completamente la antigua decoración, *damnatio memoriae* que se reconoce por un piqueteado selectivo sobre una pared²³⁹. Basándonos en todo esto podemos señalar que, parecen existir varias fases constructivas en el edificio, distinguiéndose entre ellas claramente dos fases pictóricas visibles en las habitaciones V y VI, lo que nos lleva a sugerir una penúltima fase de renovación alrededor del cambio del s. I al s. II d.C., a la que

²³⁶ *ibidem*, p. 62.

²³⁷ D'Amore, Allroggen-Bedel, Barbet, Blanc, Pisapia, Miniero, 1983, pp. 909-936.

²³⁸ Elia, 1974, p. 163.

²³⁹ Barbet, 1987c, pp. 98-101.

correspondería la estancia VI con función de *oecus* en un primer momento, y una última fase de construcción y renovación de las estructuras así como de su aparato decorativo-ornamental hacia la segunda mitad del s. II d.C., en la que posiblemente donde estaba el *tablinum* primitivo se construyen unas *fauces*, y el carácter de aquél pasa a ser recogido por la habitación VI. Por otra parte, ambas fechas también serían factibles según el estudio comparativo estilístico.

Podemos concluir, pues, con el convencimiento de que esta pintura mural no tenía únicamente la función de recubrir un aparejo constructivo bastante grosero, sino que tenía un fin más importante. La riqueza ornamental de todos sus elementos, al igual que las pequeñas notas epigráficas en cursiva de ambas estancias nos ofrecen una información primordial para el conocimiento de los gustos de aquellas gentes que habitaron el lugar, así como las ideas que querían transmitir. Además, la habitación VI es de vital importancia para resaltar la categoría de la ciudad de *Carthago Nova* en lo que a pintura mural se refiere. Hasta el momento, contábamos con vestigios bastante fragmentarios en los fondos del Museo Arqueológico Municipal, sin embargo, ahora podemos observar uno de los grandes conjuntos de pintura mural de la provincia, comparables a los más importantes programas pictóricos del resto de *Hispania*, no sólo por la conservación de la totalidad del enlucido de sus muros, sino también por la grandiosidad de su composición y elementos decorativos.

Tras los hallazgos actuales, se hace necesaria una propuesta de conservación del conjunto, debido a su interés histórico y cultural dentro del conjunto de la ciudad de Cartagena y puesto que puede considerarse hasta el momento, como uno de los pocos yacimientos, si no el único, en que es posible la restitución total del programa decorativo ornamental de al menos dos de las estancias.

IV. Bibliografía

AA.VV: *La pittura antiche d'Ercolano*, Napoli, 1962, t. III.

AA.VV: *La peinture de Pompéi*, Paris, 1993 (2 vols).

AA.VV: *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J. C.*, Paris, 1993.

AA.VV: *Pittura, pavimenti e mosaici, t. III*, Napoles, 1996.

AA.VV: *Fresques romaines, trouvailles fribourgeoises*, Fribourg, Musée d'Art & Histoire, 1996.

ABAD CASAL, L: "Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana", *AEspA* 50-51, 1977-1978, pp. 189-208.

Ibidem: "Motivos religiosos en la pintura mural romana en *Hispania*", *La religión Romana en Hispania*, Madrid, 1981, pp. 71-74.

Ibidem: *Pintura romana en España*, Universidad de Sevilla y Alicante, 1982.

- ALLROGGEN BEDEL, A: *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, München, 1974.
- Ibidem: "Die Wandmalereien aus der Uilla in Campo Varano (Castellamare di Stabia)", *RM* 84, 1977, pp. 27-89.
- ANDERSEN, F.G: "Eine römische Wanddekoration aus Mainz", *Mainzer Zeitschrift* 73-74, 1978-1979, pp. 293-299.
- BARBET, A: "Les bourdures ajourées dans le IV style de Pompéi", *MEFRA* 93. 2, 1981a, pp. 917-998.
- Ibidem: "Les peintures murales en place aux Nymphéas", *Fondation E. Piot. Monuments et Mémoires LXIV*, 1981b, pp. 47-83.
- Ibidem: "Les peintures murales romaines de Martizay", *Cahiers Historiques de Martizay*, 9, 1981c.
- Ibidem: "La diffusion du III style pompéien en Gaule", *Gallia* 41. 1, 1983, pp. 115-165.
- Ibidem: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985a.
- Ibidem: *La maison aux salles souterraines*, Mélanges de l'École Française di Roma à Bolsena, t. V, Paris, 1985b.
- Ibidem: "Du relevé à la restitution d'ensemble des peintures murales", *Histoire et Archéologie, Les Dossiers n° 119*, 1987a, pp. 20-33.
- Ibidem: "Qu'attendre des analyses des pigments", *Datation et caractérisation des peintures pariétales et murales, PACT* 17, 1987b, pp. 155-169.
- Ibidem: "L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique", *Pigments et colorants de l'Antiquité au Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, 1990a, pp. 255-271.
- Ibidem: "Peintures murales du site de Pommerol à Vaison-la-Romaine", *RANarb* 23, 1990b, pp. 105-113.
- BARBET, A; ALLAG, Cl: "Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine", *MEFRA* 84. 2, 1972, pp. 935-1069.
- BARNABEI, F: *La uilla pompeiana de P. Fannio Sinistor, scoperta presso Boscoreale*, Roma, 1901.
- BASTET, F.L; DE VOS, M: *Il terzo stile pompeiano*, Gravenhage, 1979.
- BELOT, E: *La peinture murale romaine provinciale dans le Nord, Pas-de-Calais*, Catalogue Exposition Valenciennes, 1984.
- Ibidem: "Les peintures murales gallo-romaines", *ArchParis, n° 189*, 1984, pp. 38-42.
- BELTRÁN, M; SÁNCHEZ NUVIALA, J.J; AGUAROD, M.C; MOSTALAC CARRILLO, A: "Caesaraugusta I. (Campaña 1975-1976)", *EAE* 108, Madrid, 1980.
- BELTRÁN, M; MOSTALAC CARRILLO, A; LASHERAS CORRUCHAGA, J.A: *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). I. La arquitectura de la <Casa de los Delfines>*, Zaragoza, 1984.
- BEYEN, H.G: *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stils. I*, La Haya, 1938.
- Ibidem: *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten stil II*, La Haya, 1960.

- BLANCHET, M: *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*, Paris, 1913.
- BORDA, M: *La pittura romana*, Milano, 1958.
- BOUSSIGUES, M: "Peinture romaine de Vienne", *Gazette Archeologique* 4, 1878, pp. 156-159.
- BRAGANTINI, I; DE VOS, M: *Museo Nazionale Romano. Le pitture, II, 1. Le decorazioni della uilla romana della Farnesia*, Roma, 1982.
- BRAGANTINI, I; DE VOS, M; PARISE, F: *Pitture e pavimenti di Pompei, Regioni I, II y III*, Roma, 1981.
- BRAGANTINI, I; DE VOS, M; PARISE, F; SAMPAOLO, V: *Pitture e pavimenti di Pompei Regioni V y VI*, Roma, 1983.
- CARETTONI, A: "La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino", *RM* 90. 2, 1983a, pp. 373-419.
- CARRIÓN, I; SANTOS, M: "Étude préliminaire de la maison 2B d'Emporiae: programmes décoratifs et phases constructives", *functional and spatial analysis of wall painting. V International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 1992)*, *BABesch, suppl. 3*, 1993, pp. 103-110.
- CROISILLE, J.M: "Les natures mortes campaniennes", *Latomus* LXXXVI, 1965.
- Ibidem: "Natures mortes dans le peinture pompéienne", *Archeologia Paris*, n°. 54, 1973.
- D'AMORE, L; ALLROGGEN-BEDEL, A; BARBET, A; BLANC, N; PISAPIA, S; MINERO, P: "Premier rapport sur l'étude de la uilla San Marco à Stabies", *MEFRA*, 95, 1983, pp. 909-936.
- DAVEY, N; LING, R: *Wall-painting in Roman Britain*, Alan Sutton, 1982.
- DEFENTE, D: "Peintures murales romaines de Soissons", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, 1987, pp. 167-180.
- Ibidem: "Représentations figurées de quelques sites en Picardie", La peinture murale romaine dans les provinces du Nord, Actes du XI^e Séminaire de l'AFPMA (Reims, 1988), *Revue archéologique de Picardie*, 1-2, 1990, pp. 41-73.
- Ibidem: "Nouvelles trouvailles au Château d'Alabatre à Soissons", *4 Internationales Kolloquium zur Römischen Wandmalerei (Köln, 1989)*, *Kölner Jahrbuch* 24, 1991, pp. 239-253.
- Ibidem: "Amiens: étude d'enduits peints provenant de la fouille de l'Oratoire", *Functional and Spatial Análisis (1992)*, *BABesch, suppl. 1993*, pp. 250-262.
- DE FRANCISCIS, A: *Les fresques pompéiennes de la uilla romaine d'Oplontis*, Recklinghausen, 1975.
- DE KIND, R.E.L.B: "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 Frügeschichte* 24, 1991, pp. 165-169.
- DELAVAL, E; BELLON, C; CHASTEL, J; PLASSOT, E; TRANOY, L: "Vaise, un quartier de Lyon Antique", *Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes*, n°. 11, *Série Lyonnaise*, n°. 5, 1995.
- DE MOL, J.H.A.C: "Some Remarks on Proportions in Fourth Style Wall-Paintings in Pompeii", *4 Internationales Kolloquium zur Römischen Wandmalerei (Köln, 1989)*, *Kölner Jahrbuch* 24, 1991, pp. 159-163.

- DESCOEUDRES, J.P: "Post-pompeian roman wall painting", *Bulletin de Liaison*, n°. 6, 1983, pp. 59-67.
- DE VOS, M: "Scavi nuovi sconosciuti (I, 11, 13 – I, 11, 12): pitture memorande di Pompei con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri", *Meded Rom XXXVII*, 1975, pp. 47-85.
- Ibidem: "Scavi nuovi sconosciuti (I, 9, 13): pitture e pavimenti delle Casa di Cerere a Pompei", *Meded Rom XXXVIII*, 1976, pp. 37-75.
- Ibidem: "Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi provenienti delle macerie del terremoto del 62 d. C. a Pompei", *Meded Rom XXXIX*, 1977, pp. 29-47.
- Ibidem: "La bottega di pittori de via di Castricio", *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Roma, 1981, pp. 119-130.
- Ibidem: "Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti", *RM 89*. 2, 1982, pp. 315-352.
- DE VOS, M. y A: "Scavi Nuovi sconosciuti (I, 11, 14; I, 11, 12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri", *MededRom*, 37, 1975, pp. 47-85.
- Ibidem: " Scavi Nuovi sconosciuti (I, 9, 13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei", *MededRom*, 38, 1976, pl. 51, pp. 37-75.
- DRACK, W: *Die römische Wandmalerei der Schweiz*, Bâle, 1950.
- Ibidem: "Neue entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz", *Ant. Welt* 4, 1980, pp. 3-17 y 17-24.
- Ibidem: *Pittura parietale romana dalla Svizzera*, Mendrisio, 1988.
- DUMASY, F: "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*, 1, 1984, pp. 13-24.
- ECKSTEIN, F: "Natura morta (Stilleben)", *EAA*, 5, 1963, pp. 42-46.
- ELIA, O: *Pitture di Stabia*, Naples, 1957.
- Ibidem: *Nota sul III Estilo Pompeiano*, 1974, pp. 155-166.
- ERISTOV, H: "Corpus des faux-marbres peints à Pompéi", *MEFRA* 91. 2, 1979, pp. 693-771.
- Ibidem: "Les peintures murales provinciales d'époque flavienne", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 1987a, pp. 45-55.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A: *El programa pictórico de los edificios públicos y privados del área de Carthago Nova y su entorno*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2000.
- Ibidem: *La uilla romana de Portmán. Programa decorativo ornamental y otros elementos para su estudio*, Murcia, 1999, pág. 374.
- FREMERSDORF, F: *Der römische Gutshof Köln-Müngersdorf*, Berlin-Leipzig, 1933.
- FUCHS, M: "Peintures romaines dans les collections suisses", *Bulletin de Liaison*, n°. 9, Paris, 1989.
- Ibidem: *Catalogue d'exposition, le Passé aprivoisé*, Fribourg, 1992.

- GUIRAL PELEGRÍN, C: "Preliminares sobre las pinturas de las termas de *Bilbilis*", *I Encuentro de estudios Bilbilitanos (Calatayud, 1982)*, Calatayud, 1982, pp. 69-72.
- Ibidem: "Pintura mural romana procedente de las termas de *Bilbilis*", *Resúmenes de Tesinas (Curso 1983-1984)*, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 355-363.
- Ibidem: "Pinturas romanas procedentes de Arcobriga, II", *Caesaraugusta* 68, 1991a, pp. 151-203.
- Ibidem: "Pinturas romanas procedentes del convento de San Pedro Mártir (Toledo). Estudio preliminar", *CuPAUM* 18, 1991b, pp. 211-225.
- Ibidem: "La pintura romana en España: aportaciones recientes", *Actas del Coloquio Internacional sobre la pintura romana antigua*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1996, pp. 21-35.
- GUIRAL PELEGRÍN, C; MARTÍN BUENO, M: *Bilbilis I. decoración pictórica y estucos ornamentales*, Institución "Fernando El Católico", Zaragoza, 1996.
- GUIRAL PELEGRÍN, C; MOSTALAC CARRILLO, A: "Avance sobre la difusión de los cuatro Estilos pompeyanos en Aragón (España)", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 1987, pp. 233-241.
- Ibidem: "La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)", *I Coloquio de pintura mural romana en Hispania (Valencia-Alicante, 1989)*, Valencia, 1992, pp. 99-105.
- GUIRAL PELEGRÍN, C; MOSTALAC CARRILLO, A; CISNEROS, M: "Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España", *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº. 5, 1986, pp. 259-288.
- GUSMAN, P: *La décoration murale à Pompei*, Paris, 1924.
- HECKENBENNER, D; PERICHON, D: "Peintures murales de la rue Marchant à Metz", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, Avenches, 1987, pp. 181-185.
- HORN, H.G: "Wandmalereien aus Xanten", *Rhein Mus Bonn*, 1971, pp. 68-71.
- JOYCE, H: *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the second and third centuries A. D.*, Rome, 1981.
- KENNER, H: "Wandmalereien aus AA/15f", (VETTERS, H; PICCOTTINI, G: *Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1969 bis 1972*), Magdalensberg-Grabungsbericht, 1973.
- Ibidem: "Römische Fresken vom Magdalensberg II", *Antike Welt* 7, 1976, pp. 21-27.
- Ibidem: *Die römischen Wandmalereien des Magdalensberges*, Klagenfurt, 1985.
- KRAHE, G; ZAHLHAAS, G: *Römische Wandmalereien Schwangau*, München, 1984.
- LAUTER-BUFE: *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*, 1967.
- LE BOT, A; BODOLEC, M.J: "Rhône-Alpes. Vers une typologie regionale", *Historie et Archéologie, Les Dossiers* nº. 89, 1984, pp. 35-40.
- LEBLANC, O: "Saint-Romain-en-Gal, un quartier de Vienne antique", *Functional and Spatial analysis of wall paintings, V International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 1992)*, BABesch, suppl. 3, 1993, pp. 238-245.

- LINFERT, A: "Römische Wandmalereien aus der Grabung am Kölner Dom", *KölnJbVFröhGesch*, 13, 1972-1973, pp. 65-76.
- Ibidem: *Römische Wandmalerei der Nordwestlichen Provinzen*, Köln, 1975.
- LING, R: "La Grande Bretagne", *Historie et Archéologie, Les Dossiers n° 89*, 1984, pp. 54-60.
- LUENGO MARTÍNEZ, J.M: "Astorga Romana (Memorias del Plan Nacional 1954-1955)", *NAH V*, 1956-1961, pp. 152-177.
- MAIURI, A: *Ercolano. I nuovi scavi*, Roma, 1958, pp. 159-162.
- Ibidem: *Le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico (VI, 16-18)*, Monumenti della Pittura antica, III. Herculano, Roma, 1975. 2.
- MANNI, M: *Le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico*, (MonpittAn. Ercolano II), Roma, 1974.
- MONIER, F; GROETEMBRIL, S: "Candelabres gallo-romains à figures en couronnement", I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. A.C. – IV sec. D.C.), *Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica*, Bologna, 1997, pp. 253-257.
- MOORMANN, E: "Le pitture della uilla dei Papiri ad Ercolano", *Tai del XVII Congresso Internazionale di Papirologia*, Napoli, 1984, pp. 637-674.
- Ibidem: *La pittura parietale come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen, 1988.
- MOSTALAC CARRILLO, A: "Notas para el estudio de la pintura mural romana de Calahorra", *Calahorra. Bimilenario de su fundación. Actas del I Symposium de la Historia de Calahorra*, 1984, pp. 93-120.
- Ibidem: "La pintura romana en España. Propuesta cronológica del Tercer Estilo", *Anuario de la Universidad Internacional Sek, núm. 2*, 1996, pp. 11-27.
- Ibidem: "La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón", *MM*. 39, 1999, pp. 168-188.
- MOSTALAC CARRILLO, A; GUIRAL PELEGRÍN, C: "La pintura romana de Caesaraugusta: Estado actual de las investigaciones", *Boletín del Museo de Zaragoza, n° 6*, 1987, pp. 181-196.
- Ibidem: "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV Estilos pompeyanos en la Península Ibérica", *Italica n° 18*, 1990, pp. 155-173.
- NIEMAN, G; PETERSEN, E: *Die Städte Pamphylens un Pysidiens II*, Viena, 1882.
- NIETO PRIETO, J: "Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias", *Ampurias, 41-42*, 1979-1980, pp. 279-341.
- PAPPALARDO, U: "Pittura parietale romana a Tübingen", *Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen, 1982, pp. 173-181.
- Ibidem: "Die Uilla Imperiale in Pompeji", *AW 16, n° 4*, 1985, abb. 21, pp. 3-15.
- PARLASKA, R: *Römische Wandmalereien in Augsburg*, Kallmünz, 1956.
- PERRIN, Y: "Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la *domus Aurea* de Neron", *Dialogues d'histoire ancienne, n° 8*, CNRS, 1982a, pp. 303-338, es especial, la página 311.
- PETERS, W.J.Th: "La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vettii a Pompei", *Meded Rom. XXXIX*, 1977, pp. 95-128.

- RAMALLO ASENSIO, S.F: *Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*, Murcia, 1985.
- RANCOULE, G; SABRIÉ, M. et S: "Un bâtiment gallo-romain avec revêtements muraux peints (Cité de Carcassonne, Aude)", *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude LXXXV*, 1985, pp. 59-65.
- RENAUD, R: "Des oiseaux dans les architectures", *Functional and spatial analysis of wall painting (1992)*, *BABesch, suppl.* 1993, pp. 168-173.
- RIEMENSCHNEIDER, U: *Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils (Europäische Hochschulschriften: Reihe 38, Archäologie)*, Frankfurt am Main, Bern, 1986.
- RIZ, A.E: *Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei*, Mainz am Rhein, 1990.
- RÜDIGER, G. Von: "Wand und Deckenmalerei der uilla rustica <Am Silberberg> bei Bad Neuenahr-Ahrweiler", *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24, 1991, pp. 219-225.
- SABRIÉ, M. et R: "Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Peintures murales de la Maison III", *RANarb*, 27-28, 1994-1995a, pp. 191-251
- Ibidem: *Peintures romaines de Narbonne*, Narbonne, 1995b.
- SABRIÉ, M; DEMORE, M: *Peintures romaines à Narbonne. Décorations murales de l'antique province Narbonnaise (Catalogue d'exposition)*, Narbonne, 1991.
- SABRIÉ, M. et R; GINOUEZ, O: "Les peintures romaines de 79, boulevard Mistral", *RANarb*, 30, 1997, pp. 219-267.
- SABRIÉ, M. et R; SOLIER, I: "La maison à portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale (Fouilles 1975-1983)", *RAN Supplément 16*, 1987.
- SABRIÉ, M. et R; VERNHET, A: "Les peintures murales de la Graufesenque (Millau, Aveyron)", *Aquitania*, 4, 1986, pp. 125-141.
- SAVARIT-DUBBICK, M.O: "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*, 1985, pp. 113-135.
- SEILER, F: *Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7-38)*, *Häuser in Pompeji*, 5, München, 1992.
- SCHEFOLD, K: "Pompeji unter Vespasian", *RM 60-61*, 1953-1954, pp. 107-125.
- Ibidem: *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin, 1957.
- Ibidem: *Vergessenes Pompeji*, Berna, München, 1962.
- SCHLEIERMACHER, M: "Römische Wandmalerei in Köln", *Roman Provincial wall Painting of the Western Empire, BAR International, Series 140*, 1982, pp. 91-120.
- SPINAZZOLA: *Pompei alla luce degli scavi di via dell'Abbondanza (1910-1923)*, Roma, 1953.
- SPINAZZOLA, V; AURIGEMMA, S: *Pompei alla luce degli scavi nuovi de Via dell'Abbondanza (Anni 1910-1923)*, Roma, 1958.
- STEINER, P: "Römische Wandmalerei in Trier", *TzR*, 2, 1927, pp. 54-68.
- STAUB GIEROW, M: *Casa dei Capitelli Figurati (VII, 4, 57)*, *Häuser in Pompeji*, Band 7, München, 1994.
- STROCKA, V.M: "Pompejanische Nebenzimmer", *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen, 1975, pp. 101-106.

Ibidem: *Casa del Principe di Napoli (VI, 15, 7-8), Häuser in Pompeji, 1*, Tübingen, 1984.

Ibidem: "Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero", *Pictores per Provincias, Cahiers d'Archéologie Romande, 43*, Avenches, 1987, pp. 29-38.

THOMAS, R: "Allemagne, Autriche et Hongrie", *Archéologie, Les Dossiers n°. 89*, 1984, pp. 45-53.

Ibidem: *Römische Wandmalerei in Köln, Mainz am Rhein*, 1993.

Ibidem: *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*, Mainz am Rhein, 1996.

THOMPSON, D.L: "Portraiture", *Riv. Stud. Pomp. 1*, 1987.

WESENBERG: "Functional And spatial análisis of wall painting (1992)", *BABesch, suppl. 1993*, pp. 160-167.

ZANKER, P: *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1974.