



# NOVEDADES PICTÓRICAS DEL *MUNICIPIUM AUGUSTA BILBILIS*: EL EDIFICIO CIV

## Pictorial Novelties in *Municipium Augusta Bilbilis*: CIV Building

Lara Íñiguez Berrozpe<sup>1</sup>

Carlos Sáenz Preciado<sup>2</sup>

Manuel Martín-Bueno<sup>3</sup>

Recibido el 24 de mayo de 2012. Aceptado el 20 de septiembre de 2012

**Resumen.** *Presentamos los nuevos hallazgos pictóricos que han tenido lugar en las últimas campañas de excavación llevadas a cabo en el edificio denominado CIV del yacimiento arqueológico del Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud, Zaragoza). Se trata de una serie de fragmentos que formaban parte de un relleno procedente de remociones agrícolas posteriores y que parecen remitir a un conjunto pictórico de extraordinaria calidad técnica e iconográfica. El estudio estilístico de los distintos ornamentos así como su esquema compositivo permite fecharlo en torno a los años 35-45 del siglo I d.C.*

**Palabras clave:** *Bilbilis, Minerva, Virtus, paisaje idílico-sacro, Sileno, oscillum, candelabro vegetal.*

**Abstract.** *We present the new pictorial findings that have taken place in the last campaigns of excavation carried out in the so-called building CIV of the archaeological deposit of the Municipium Augusta Bilbilis, located in the current (Calatayud Zaragoza). It is a series of fragments that were part of a filling and which seem to be a pictorial set of extraordinary technical and iconographic quality. The stylistic study of the different ornaments as well as its compositional scheme allows to date it around the years 35-45 of First century.*

**Key words:** *Bilbilis, Minerva, Virtus, idyllic-sacrum landscape, Sileno, oscillum, vegetal candelabrum.*

Hasta finales de los años setenta del pasado siglo, los fragmentos de pintura mural hallados en excavaciones no eran objeto de análisis sistemáticos y, en algunos casos, ni siquiera se tenían en cuenta en los informes arqueológicos. Afortunadamente, esta situación ha cambiado y el estudio de esta parcela de la Arqueología Clásica está ocupando el lugar que se merece. El presente artículo viene a corroborar el beneficio que supone para esta disciplina la observación analítica de este tipo de restos y así podremos comprobar que con un número escaso de

fragmentos es posible realizar una restitución hipotética y proponer una cronología.

Por otro lado, este hallazgo también demuestra lo prolijo que sigue siendo el yacimiento arqueológico de *Bilbilis* en lo que a hallazgos pictóricos se refiere, pues año tras año –desde el inicio de las excavaciones en la década de los sesenta– continua proporcionando multitud de pinturas, algunas de ellas de asombrosa calidad, de tal forma que puede considerarse, en este sentido, uno de los principales referentes a nivel nacional.

(<sup>1</sup>) Becaria FPU laraib@unizar.es.

(<sup>2</sup>) Profesor de Arqueología casaenz@unizar.es.

(<sup>3</sup>) Catedrático de Arqueología mmartin@unizar.es. Grupo de Investigación URBS. Proyecto HAR2008/03752: URBS II. Universidad de Zaragoza. C/ Pedro Cerbuna, 12, 50009 Zaragoza.

Expondremos a continuación el estudio realizado sobre los fragmentos pictóricos hallados en CIV –los cuales hemos numerado del 1 al 7–, deteniéndonos en aquellos aspectos ornamentales y compositivos más importantes. Antes de ello, haremos un pequeño recorrido por la historia del yacimiento y describiremos el lugar y las condiciones del hallazgo pictórico, encuadrándolo de esta manera en su contexto histórico-arqueológico. Por último, propondremos una datación y mostraremos qué conclusiones nos han suscitado todos los elementos analizados.

## 1. *MUNICIPIUM AUGUSTA BILBILIS*

*Bilbilis* es un importante núcleo poblacional situado en una zona privilegiada que controlaba el paso hacia el Ebro (Fig. 1), la costa levantina y la Meseta<sup>4</sup>. Si esto fue una ventaja, no lo fue tanto la difícil orografía a la que los romanos y antes de ellos, los celtíberos, se tuvieron que enfrentar, que condicionó totalmente el trazado de la ciudad. Buena cuenta de ello nos la da Marcial (*Ep.* X 103, 1-2), el cual nos aporta la mayor parte de información conocida sobre *Bilbilis* en el mundo antiguo.

Los orígenes de este establecimiento se remontan a época celtibérica, como demuestran los restos exhumados en la zona alta del yacimiento. A pesar de que los contactos con Roma se remontan al siglo II a.C., es en época de Augusto cuando se produce un verdadero punto de inflexión en la historia de la ciudad, que queda integrada en la provincia *Tarraconensis* y a la que se le otorga el rango municipal. Este nuevo *status* exigía una remodelación de la localidad, actuación que tenía como objetivo emular a las grandes ciudades del Imperio. Se lleva a cabo así, una auténtica proyección urbanística importada cuya monumentalidad, a pesar de la difícil orografía del territorio<sup>5</sup>, no hace otra cosa que mostrarnos un deseo de concebir este lugar como un escaparate que sirviera como elemento propagandístico y también como punto de referencia para los indígenas habitantes de la Celtiberia. Muchas de estas obras finalizarían con los sucesores de Augusto, de tal forma que podemos considerar la dinastía julio-claudia como el periodo cronológico de mayor esplendor del territorio.

Evidentemente, esta transformación de la ciudad trajo consigo la importación de nuevos programas decorativos, tanto parietales como musivarios, ampliamente constatados en *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno 1996; Lope 2007: 185-192; Lope y Martín-Bueno 2009: 279-294; Sáenz Preciado *et al.* 2010a: 441-



▲ FIGURA 1. Vista aérea del yacimiento arqueológico de *Bilbilis* (Archivo excavación de *Bilbilis*).

(<sup>4</sup>) Debido a que se trata de un yacimiento excavado sistemáticamente desde hace más de cuarenta años, es mucha la bibliografía que ha generado. Para una selección de la misma, remitimos a Martín-Bueno y Sáenz (2001-2002: 128, nota 5).

(<sup>5</sup>) Para enfrentarse a la hostil orografía se ideó un sistema de terrazas, el cual afectó a todo tipo de construcciones. Si bien esta solución facilitó el trazado, también es verdad que hoy en día obstaculiza la comprensión de la fisonomía de la ciudad. Este procedimiento ya era conocido en el mundo romano y su fin era crear superficies lisas excavando en el suelo o construyendo grandes muros de sujeción denominados *substructiones* (Uribe 2004: 192).

451; 2010b: 823-827; Oronich e Íñiguez 2012), pero también en las ciudades de su entorno incluso ya en época republicana<sup>6</sup>.

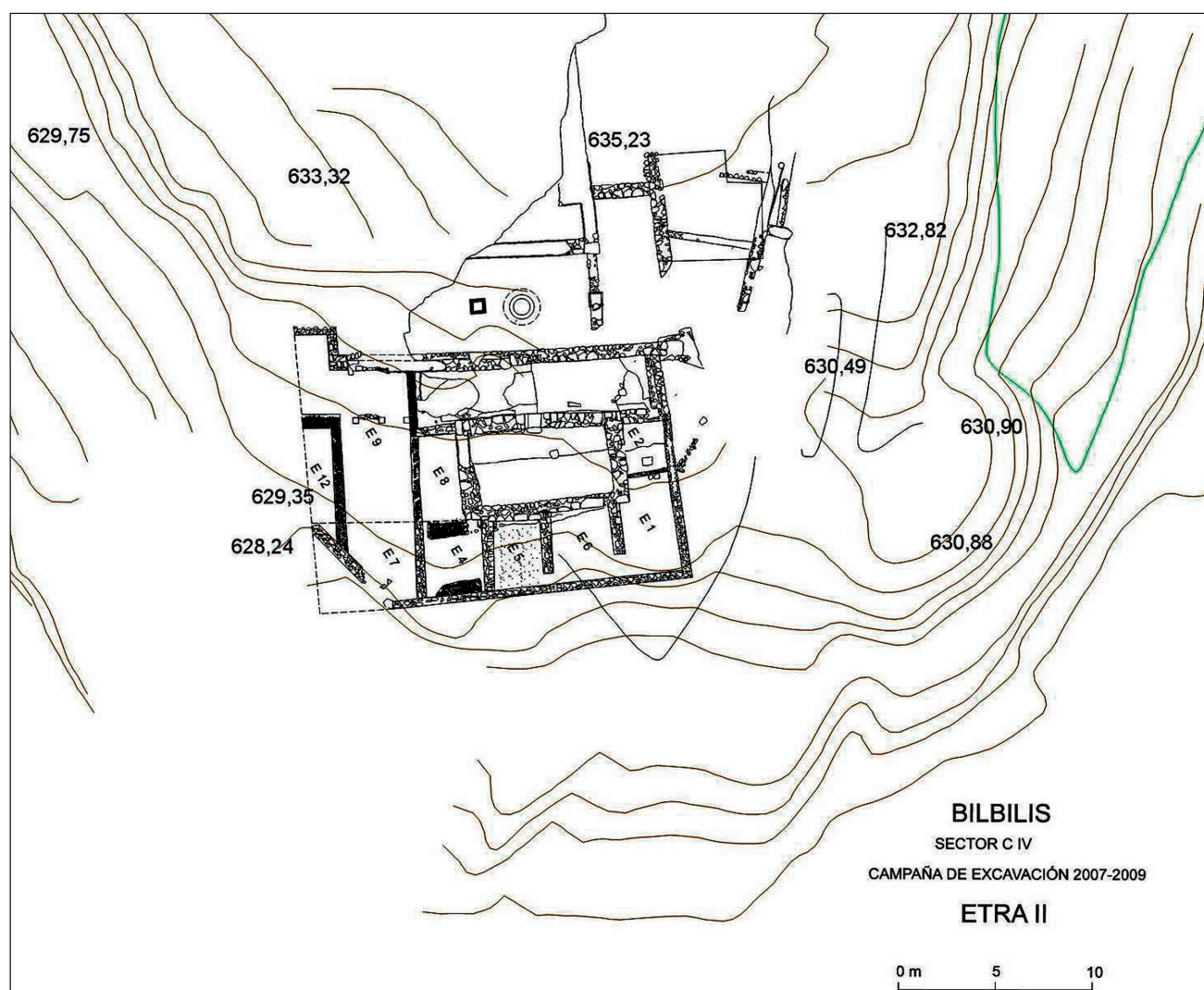
Tras la inestabilidad de los años 68-69 d.C., momento en el que, de acuerdo con el contexto general, la ciudad atraviesa una pequeña crisis, la dinastía flavia y antoniniana suponen una continuación en el desarrollo de la ciudad. Será a finales del siglo II y sobre todo en el siglo III cuando entre definitivamente en decadencia, algo apreciable arqueológicamente en el hecho de que no se realizan nuevas construcciones y ni siquiera se mantienen adecuadamente las existentes. Esto va acompañado de una paulatina despoblación. En los siglos siguientes, cierto poblamiento residual malviviría entre sus ruinas. Con la fundación de Qal'at Ayyud (Castillo de Ayyud), estas gentes se trasladarían a ese nuevo emplazamiento, pasando *Bilbilis* a ser una fácil cantera a la

que acudir para proveerse de materiales constructivos, fenómeno que siguió produciéndose hasta el siglo XIX.

## 2. SECTOR CIV. ESPACIOS 7-9

Los fragmentos pictóricos que aquí presentamos se hallaron en el denominado sector CIV, situado en la zona central del yacimiento, en una pequeña altitud (622-632 m), conformada por la unión de los cerros de San Paterno y Bámbola (Fig. 2). A sus pies discurría el *cardo maximus* que unía las termas, el foro y las barriadas orientales de la ciudad, lo cual es indicio de que nos encontramos en un lugar privilegiado del emplazamiento<sup>7</sup>.

Aunque el edificio está todavía en proceso de excavación, la ubicación, monumentalidad y los sistemas constructivos,



▲ FIGURA 2. Planta del edificio CIV (según L. Lanteri y C. Vacarella).

<sup>(6)</sup> Sobre estos aspectos nos remitimos al reciente trabajo de Guiral Pelegrín, C. y Mostalac Carrillo, A. 2011: "Programas decorativos de época republicana en el valle medio del Ebro: conservadurismo y progresismo", en: *Actes du Colloque International Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* (9-12 octobre 2008), Université de Toulouse II-Le Mirail Aquitania, Supplément 20: 587-609.

<sup>(7)</sup> Esta importante zona de la ciudad soportó una plantación de almendros, hecho que ha supuesto la destrucción de algunos restos arqueológicos como pavimentos y muros.

parecen indicar una posible funcionalidad pública (Martín-Bueno *et al.* 2004: 477-479; 2005: 343-354). En sondeos efectuados en 1999-2000 se determinó la presencia de un gran patio central enlosado rodeado de un pasillo porticado perimetral, junto al que se situaban varias cisternas. Construido en época augustea, sufrió algunas modificaciones ya a finales del siglo I, apreciándose una serie de compartimentaciones y la instalación de una zona industrial que no alterarían su estructura básica pero sí su función<sup>8</sup>, la cual volverá a ser transformada de nuevo en época medieval, documentándose incluso varios enterramientos en este periodo. En su momento propusimos la identificación con un posible *macellum*, aspecto sobre el que todavía somos prudentes ya que, en el estado actual de la excavación, únicamente se han



▲ FIGURA 3. Vista de los Espacios 7-9 (Archivo excavación de *Bilbilis*).

descubierto un grupo de espacios perimetrales. A éstos pertenecería un frente de tabernas (E. 1, 4, 5, 6), así como una serie de espacios vinculados a ellas (E. 2 y 3) y una zona interpretada como cuadras y caballerizas (E. 7 y 9) (Fig. 3) donde se hallaron las pinturas que presentamos formando parte de uno de los habituales escombrados documentados en el yacimiento fruto de las labores agrícolas modernas<sup>9</sup> (Fig. 4). Estas tabernas se encuentran abiertas a una calle que la separa de la denominada *Domus* del Ninfeo en la que también se exhumó un espacio (H.20) dedicado a la elaboración de vino con soportes de prensas y depósitos. La taberna E.5 conserva *in situ* gran parte de la decoración del zócalo y de la zona media que cuenta con la característica composición monocromática blanca del siglo II con finos filetes de color verde, rojo y negro, que conforman paneles, siendo el zócalo un moteado que imitaba piedras graníticas (Sáenz *et al.* 2009: 49-54).

### 3. ANÁLISIS DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA

Como ya hemos expuesto, las pinturas están descontextualizadas ya que aparecen en un relleno realizado en época moderna con objeto de acondicionar el terreno para su cultivo mediante terrazas, lo que nos impide conocer el lugar que decoraban originariamente.

A partir de los siete fragmentos conservados, podemos realizar una restitución de las líneas generales de la decoración<sup>10</sup>. La pared se articula en el clásico sistema de paneles anchos rojos e interpaneles negros decorados con candelabros, de



▲ FIGURA 4. Detalle del proceso de excavación (Archivo excavación de *Bilbilis*).

(<sup>8</sup>) No descartamos que esta transformación tuviese como objetivo la instalación de una zona de prensas de vino e infraestructuras vinculadas a su transformación. Se hallaron dos grandes basas cuadrangulares de pilares empleadas como apoyo del *proelum* de las prensas rodeadas de canalillos que desaguaban en una cisterna circular de 120 cm de diámetro en cuyo interior le hallaron fragmentos de dos ánforas -Dress. 1B-, una de ellas con restos de un *titulus pictus* (Martín-Bueno *et al.* 2004: 477-479).

(<sup>9</sup>) La orografía del yacimiento con construcciones escalonadas, a las que ya hemos hecho referencia, ya descritas por el poeta bilbilitano Marco Valerio Marcial "... *pendula quod patriae visere tecta libet...*" (Ep. X 20) motivó que, en época Medieval y Moderna, se efectuasen importantes movimientos de tierra para rellenar los bancales creados, siendo esta la causa de las importantes alteraciones estratigráficas documentadas en el transcurso de las excavaciones.

(<sup>10</sup>) Agradecemos a la Prof<sup>a</sup>. C. Guiral de la UNED y al Prof. M. Fuchs de la Universidad de Lausanne su ayuda en la identificación y estudio de la iconografía.

los que sólo conocemos la zona media y superior; el desarrollo de estos candelabros se resuelve en una sucesión de elementos fusiformes (Figs. 9 y 10) entre los cuales se sitúan "sombrias" contrapuestas sobre las que apoyan o cuelgan una serie de divinidades, seres míticos y animales (Figs. 5, 6, 7 y 8). Los paneles rojos presentan un paisaje central y están enmarcados interiormente por un filete amarillo. La separación entre paneles e interpaneles se efectúa mediante bandas blancas decoradas con una serie de motivos florales formados por bifolias contrapuestas que alternan con elementos de cinco puntos, a tenor de lo que constatamos en los fragmentos 1 y 4 (Figs. 5 y 7). La zona superior de la pared se resuelve en una imitación pintada de cornisa de estuco decorada con el característico friso de flores de loto esquematizadas e invertidas (Fig. 5). No se conserva ningún fragmento de la zona inferior de la pared por lo que ignoramos cómo se articularía la decoración del zócalo.

### 3.1 Interpanel con candelabros

#### 3.1.1 Una figura femenina corona el candelabro (Fig. 5)

En el fragmento número 1 (Fig. 5) observamos parte del remate superior del candelabro, consistente en una "sombra", sobre la que apoya una figura femenina estante con

el cuerpo de frente ligeramente girado hacia su derecha y la cabeza tornada hacia la izquierda, dirigiendo la mirada a esa misma dirección. La figura va ataviada con un *chiton* anudado al hombro izquierdo que deja al descubierto su pecho derecho; también porta un *himation* de color rojo anudado a su espalda y cuyo desarrollo aporta un gran movimiento a la representación; completa su atuendo un casco con el que cubre su cabeza. Porta una lanza en su mano derecha y un escudo en la izquierda.

Los atributos de este personaje –casco, lanza y escudo fundamentalmente– nos llevaron, en un primer momento, a identificar a la figura que corona el candelabro con la diosa Minerva<sup>11</sup>. Es la divinidad que en Roma corresponde a la Atenea griega con la que no difiere en absoluto en el plano iconográfico (Fougeres 1877-1919: 1910-1930; Demargne 1984: 955-1044; Colonna 1984: 1050-1074)<sup>12</sup>. Sin embargo, una serie de factores nos llevaron a pensar en otra posible identificación para este personaje.

Por un lado, faltan atributos tan característicos de Minerva como la égida y el *gorgoneion*. Por otro, uno de los tirantes del *chiton*<sup>13</sup> –blanco, ceñido bajo los senos y a la altura de la cadera creando una serie de pliegues extraordinariamente bien conseguidos por la utilización de juegos de luces y sombras con la ayuda de una amplia gama de grises



◀ FIGURA 5. Fragmento 1: Minerva coronando el candelabro (Archivo excavación de *Bilbilis*).

(<sup>11</sup>) Tiene numerosas atribuciones: políticas y pacíficas, intelectuales –en calidad de diosa de la sabiduría, la razón y el pensamiento–, virginales, purificantes y maternas, así como agrícolas, industriales y comerciales. Quizás las principales sean las atribuciones poliadas –pues se le considera divinidad protectora de las ciudades y las acrópolis– y las atribuciones guerreras a las que nos remite el aspecto de la figura que aquí presentamos. Es esencialmente la diosa de la guerra y por ello va armada.

(<sup>12</sup>) El nombre, sin embargo, nos está indicando que debemos tener en cuenta también otro origen, además del griego. El nacimiento del culto a Minerva es oscuro y muchas son las teorías al respecto. No aparece en la primitiva religión romana pues el nombre de la diosa falta en los rituales más antiguos. Parece que tendrían especial relevancia en su origen y asimilación la ciudad de Faleria y también el territorio etrusco (Fougeres 1877-1919: 1928, fig. 5074). Sea como fuere, en Roma entraría ya asociada a la triada greco-etrusca junto a Júpiter y Juno.

(<sup>13</sup>) La aplicación de terminología griega para una pintura romana se debe a que la mayor parte de las esculturas de época romana no se reproducen vestidos reales de este tiempo, sino que copian prototipos del mundo griego. El *chiton* corresponde a la *stola* romana y el *himation* a la *palla* (Guillén 1977: 286 y ss.).

y dorados– se halla caído dejando a la vista un pecho, lo que no es nada habitual en las representaciones de Atenea/Minerva, debido a su carácter puritano y guerrero, y a que normalmente porta la citada coraza que le cubre el torso. Todo ello nos llevó, en un segundo momento, a interpretar la figura que aquí estudiamos como una Virtus<sup>14</sup>, divinidad que en Roma corresponde con la Areté griega<sup>15</sup> (Hild 1877-1919: 926-927; Ganschow 1997: 273-281). Normalmente se muestra exhibiendo uno de sus senos y armada con casco, lanza y escudo –y a veces también espada– de acuerdo con su carácter guerrero. Sólo su vestimenta se alejaría del caso que aquí presentamos ya que Virtus, en todas sus representaciones, se atavía con túnica corta<sup>16</sup>. Debido a ello, también nos planteamos la posibilidad de identificarla con una Roma de tipo amazónico<sup>17</sup> (Di Filippo 1997: 1051-1053). Efectivamente, esta diosa también se dispone, en algunas ocasiones, con casco, lanza y escudo, mostrando un pecho y con túnica larga. Sin embargo, resultaría extraño que se disponga en una actitud tan beligerante como la de nuestra figura –aspecto que analizaremos un poco más abajo– pues casi siempre se representa, ya sea estante o sedente, de manera reposada. Es más, cuando se muestra con las citadas armas, se suele asimilar a Minerva o a Virtus, en el caso de que descubra uno de sus pechos y vista una túnica corta (Di Filippo 1997: 1066). Por todo ello, consideramos que esta figura femenina es el resultado de una suerte de mezcla iconográfica entre Virtus y Minerva, en la que sin duda se ha querido mostrar ese concepto moral que implica valentía y sobriedad, que ambas divinidades comparten y representan.

Como ya hemos señalado, completa su indumentaria un *himation* en tonos granate y anudado a su espalda, que parece flotar otorgando un gran movimiento a la representación. Por lo que se refiere a esta vestimenta, hemos de decir que la mayoría de representaciones de las divinidades a las que nos hemos referido, cuentan con un vestido similar –sin tener en cuenta aquí la largura del mismo–, aunque muchas veces es el *peplos* el que sustituye al *chiton*.

En lo que respecta al calzado, parece que lleva una suerte de zapato cerrado, el llamado en época romana *calceus muliebris*; hechos de piel, la mayoría de las veces eran blancos (*puri albi*), si bien podían ser de color rojo (*mulleoli*), verde (*hederacei*), o amarillo (*cerei*), como en nuestro caso (Guillén 1977: 293). Las túnicas de la mayoría de las representaciones femeninas suelen descender hasta los pies –a excepción

precisamente de divinidades como Virtus– y, por tanto, no podemos hacer un verdadero análisis de las distintas formas de cierre de este tipo de zapato. Sí debemos apuntar que Virtus suele calzar sandalias que se solucionan con una suerte de tiras alrededor de la pantorrilla hasta la parte media.

Cubre su cabeza con el característico casco corintio o *aulopis* con cresta en color rojo, que normalmente es el preferido como atributo de Minerva aunque no es infrecuente el casco ático. Tampoco resultan nada extraños ambos tipos de yelmos en Virtus. Con su mano izquierda porta un escudo redondo y con la mano derecha sujeta una lanza dispuesta en este caso de manera oblicua, si bien en las representaciones estáticas de estas diosas suele aparecer de forma vertical.

Todo ello nos conduce a la identificación de Minerva o Virtus en actitud guerrera –tipo *Promachos* si estuviéramos hablando de la primera– pero con su brazo derecho bajado, es decir, no en disposición totalmente de ataque.

Minerva, en pintura mural, raramente se representa aislada (Reinach 1970: 20.7) y es más frecuente verla acompañada de otras divinidades ya sea en forma de busto o figura completa, o integrada en escenas mitológicas entre las que cabe destacar las relativas a los ciclos míticos de París, Hércules y Medusa (Reinach 1970: 15.2, 186.5, 188.1, 204.4, 335.6).

Mucho más complicado es encontrar a Virtus en decoraciones pictóricas. Pudiera ser que el ejemplo procedente de Herculano en el que un personaje femenino, aislado, que muestra uno de sus senos, porta lanza y escudo, y que tradicionalmente se ha interpretado como una Minerva (Reinach 1970: 20.3), sea en realidad una Virtus. En cualquier caso, acudiendo al resto de manifestaciones artísticas, hemos de apuntar que esta divinidad suele hallarse –debido a su carácter– como acompañante de héroes y emperadores, en momentos de *adventus*, batalla y caza (Ganschow 1997: 273-281). Estos contextos tampoco son raros para Minerva (Canciani 1984: 354-415) y, muchas veces, podemos encontrar a las dos diosas juntas en representaciones de este tipo, reforzando así el concepto moral que ambas representan y que hemos descrito más arriba, por lo que entonces no sería raro que, en determinadas ocasiones, su iconografía se hubiera llegado a mezclar. Sirva como muestra el relieve de época flavia procedente del Palazzo della Cancelleria que representa el *adventus* de Domiciano (Ganschow 1997: 277, fig. 38), junto al que se hallan Virtus y Minerva.

(14) Es la personificación divina del valor guerrero y la fuerza moral. Junto con otras deidades como Fides, Spes y, sobre todo, Honos –con quien se le representa e incluso confunde de manera muy habitual– servían para evocar las cualidades humanas, a las que debían sus nombres.

(15) En el mundo griego, sin embargo, sólo haría referencia a ese valor moral y guerrero. Como personalidad divina propiamente dicha la encontramos por primera vez en la célebre alegoría de Pródico de Ceos, donde se encuentra acompañando a Heracles (Hild 1877-1919: 927).

(16) Muy pocas veces se muestra a esta divinidad con túnica larga e incluso en algunas ocasiones, cuando así ocurre, su identificación no es segura, como en el caso del relieve del Arco de Tito, donde una figura con los atributos que aquí describimos y con túnica larga se identifica con Virtus pero también con Roma (Ganschow 1997: 276, fig. 31).

(17) Se suele emplear el concepto "tipo amazónico" para referirse a aquellas divinidades que muestran un pecho y que por tanto pueden estar influenciadas por la iconografía de las Amazonas.

La figura, como ya hemos expuesto, reposa sobre la parte superior del candelabro. La moda de disponer personajes coronando candelabros se encuentra ya presente en pinturas de II Estilo, como se demuestra en la habitación G de la Villa de *P. Fannius Synistor* en Boscoreale, donde precisamente encontramos tres seres alados coronando candelabros con "sombrillas" (Barbet y Guillaud 1990: fig. 84). Es en el III Estilo<sup>18</sup>, sin embargo, cuando esta forma de decoración adquiere verdadera importancia. Es cierto que los personajes en Italia y más concretamente en las ciudades campanas, en este momento, son más estáticos y de menor escala que el modelo que aquí presentamos, y parecen diluirse en el resto de la decoración. Ya en el IV Estilo, aunque sin el movimiento de nuestro caso, sí apreciamos ligeros *contrapposti* en las representaciones, como es el caso de los dos guerreros desnudos provenientes de Pompeya (Moormann 1988: 137-138, fig. 124).

Las provincias proporcionan figuras de mayor tamaño (Barbet 1981b: 64) y ejemplos dotados de mayor movimiento: sirva como muestra de esto último el sátiro que corona el candelabro de la habitación VI de la *Domus* de la Fortuna en Cartagena (Fernández 2008: 297, lám. 52). Los casos provinciales se incluyen en un esquema propio que se desarrolla a partir de mediados del siglo I d.C. y que perdura hasta principios del siglo II, si bien es la época flavia la de mayor auge (Monier y Groetembriil 1997: 254).

En un estudio centrado en este tema, F. Monier y S. Groetembriil (1997: 253 y ss.), proponen una clasificación para este motivo ornamental. Distinguen tres categorías: la primera de ellas y más importante sería aquella referente a figuras humanas y de divinidades que coronan candelabros y que se posicionan de pie, estáticas o en movimiento, así como bustos y máscaras. A ella pertenecerían los ejemplos de Ahrweiler; Amiens, rue de l'Oratoire; Avences, *Insula* 1; Bourges, rue des Trois Maillets; Colonia, *Insula* H/1, *Insula* A76, Müngersdorf y Gertrudenstrasse; Mayence, Clínica Universitaria; Narbona, Clos de lal Lombarde; Soissons, rue Paul Deviolaine; Saint-Martin-Longueau, y Vienne, paroî du Globe<sup>19</sup>. Los personajes son de naturaleza diferente aunque todos evocan conceptos o portan atributos que recuerdan a divinidades. Los paralelos más cercanos al caso que aquí estudiamos –por representar directamente divinidades de cuerpo entero con sus atributos– se encontrarían en Colonia, en la *Insula* H/1, donde es Dioniso el que corona el candelabro (Thomas 1993: fig. 11), en la *Insula* A/6, donde se representa a Júpiter (Thomas 1993: fig. 136), y en St-Martin-Langueau, donde hallamos a Marte (Defente 1990: fig. 23); todos ellos datados a finales del siglo I d.C.

En España, los restos pictóricos de este tipo no son demasiado abundantes, si bien podemos citar como paralelo

el interpanel de la habitación situada sobre el aljibe cercano al peristilo de la Casa del Mitreo de Mérida. A lo largo del mismo, observamos diversas "sombrillas" coronadas por escenas mitológicas: Baco apoyado en un sátiro, la escena denominada "*clementia* de Baco", el mismo dios entre dos sátiros, una Victoria, y también un sátiro o Pan tocando el *aulos* (Abad Casal 1982: 64 y ss.; Altieri 2002: 341-359). Asimismo, hemos de referirnos a Astorga, donde no se representa directamente la divinidad sino sus atributos –casco y *peltae* de Hermes y las lirras de Apolo– (Luengo 1956-1961: 168), fenómeno que también se observa en la Casa del Mitreo de Mérida, en la denominada "Habitación de las pinturas" donde aparecen objetos relacionados con Vulcano –tenazas, casco y lanza– (Abad Casal: 49, figs. 33 y 34). Ejemplos un poco más alejados –ya que sí muestran figuras pero no divinidades ni sus atributos– son el ya mencionado ejemplo de Cartagena y el del Palau de Les Corts (Valencia) –con la presencia de bustos femeninos en este último caso– (López *et. al.* 1994; Ribera i Lacomba *et al.* 1995: 144 y ss.; Guiral 2000: 31-33; Fernández 2007: 461-466).

En la segunda categoría de la citada clasificación estarían los seres fantásticos y en la tercera los animales. Lo cierto es, sin embargo, que representaciones correspondientes a los tres niveles también las podemos encontrar a lo largo del fuste –y no necesariamente coronando plataformas–, cuya finalidad sería reforzar el simbolismo de la figura que corona el interpanel (Monier y Groetembriil 1997: 254). En nuestro caso, no contamos con fragmentos que nos muestren de manera clara y directa la parte inferior de este candelabro figurado –pues no sabemos si el fragmento 3 (Fig. 7) pertenecería al mismo interpanel– y por consiguiente ignoramos si los adornos del fuste estarían reforzando el significado simbólico que pueda tener la figura femenina.

### 3.1.2 ¿*Erote cabalgando*?

El fragmento 2 (Fig. 6), cuyo pequeño tamaño impide una identificación certera, presenta parte de una figura infantil de la que se observa el torso, un brazo y parte de una pierna. Parece cabalgar sobre un animal cuya filiación resulta difícil dada la rotura de la pieza en la zona de la cabeza. El infante porta una vara en su mano derecha que corresponde, posiblemente, a la fusta con la que dirigiría a la cabalgadura. En relación a su posición en la pared, es muy posible que se dispusiera sobre una de las "sombrillas" del candelabro.

La falta de la mayor parte del cuerpo del niño nos impide realizar la identificación de éste, aunque la posición nos conduce a pensar en la posibilidad de que fuese un erote, amorcillo o *putto* cabalgando sobre un animal, motivo ico-

<sup>(18)</sup> Para un recorrido por las representaciones de este tipo en III y IV Estilo en Italia véase Fernández (2008: 298).

<sup>(19)</sup> Para una bibliografía específica sobre cada lugar véase cuadro resumen de Barbet (1981b: 62-63), y Monier y Groetembriil (1997: 256-257).



▲ FIGURA 6. Fragmento 2: Posible erote cabalgando (Archivo excavación de *Bilbilis*).

nográfico ampliamente representado en la pintura romana. Siguiendo las definiciones de los autores que han tratado el tema en profundidad (Collignon 1877-1919: 1595-1611), los elementos característicos de la fisonomía de esta figura son: una silueta infantil, gordezuela, casi siempre desnuda, con cortas alas de pájaro y una cara mofletuda. Por lo que se refiere a su morfología aparece con tres aspectos distintos: adolescente, muchacho y bebé y es éste último, denominado comúnmente *putto*, el más característico del arte romano. Generalmente están desnudos o ligeramente cubiertos con clámides y su peinado presenta una gran variedad: cabellos cortos o largos, lisos o rizados, a menudo ondulado en las extremidades y con "corimbo" o pequeño moño sobre la frente.

Los amorcillos o *putti*, también conocidos como erotes –si bien esta denominación parece relacionarlos con el círculo de Venus– han tenido un gran éxito, en cualquiera de las formas de expresión artística, ya desde época helenística. Por lo que se refiere al mundo romano se asocian a distintas divinidades, esencialmente a las del cortejo báquico o marino, aunque pueden acompañar o estar al servicio de la mayor parte de los dioses del panteón romano. Tienen también una entidad propia, representados en diversas actitudes, entre las que destacamos las actividades artesanales, gimnásticas o lúdicas, además de los amorcillos vendimiadores, músicos y toda una larga serie en la que incluso adoptan el aspecto y los atributos de otros seres divinos o legendarios (Blanc y Gury 1986: 955-959).

Si se realiza una encuesta sobre los tipos de representaciones en los que aparece un *putto*, en cabeza se situarían las escenas de temas báquicos y marinos relacionados muchas veces con Venus. En este tipo de imágenes puede aparecer aislado, portando generalmente alguno de los atributos que nos indican su pertenencia al *thíasos* por lo que no descartamos que el objeto que sujeta el personaje de nuestro fragmento y que hemos descrito como fusta, sean en realidad un tirso.

En relación al animal sobre el que cabalga, podemos interpretarlo aunque de manera prudente, con un hipocampo –ser fantástico con la mitad superior del cuerpo de caballo y la mitad inferior de monstruo marino o pez– (Icard-Gianolio 1997: 634-637), debido a la forma triangular de la cabeza –similar a la de un caballo– y a la curvatura que parece presentarse en la zona del vientre de nuestro fragmento –como si la continuación del cuerpo fuese a retorcerse, tal y como vemos en los hipocampos representados en la Habitación E de la Villa de Ariadna en Stabia (Bragantini *et al.* 2009: 477, figs. 264 a y b)–. En el arte romano, sobre todo en época imperial, estos seres suelen estar dirigidos, acompañados y/o montados mayoritariamente y precisamente por erotes<sup>20</sup>, aspecto ampliamente documentado en las distintas manifestaciones artísticas; sirva como muestra el relieve de mármol conservado en el Museo de Munich (Blanc y Gury 1986: 1004, fig. 414).

### 3.1.3 Dos oscilla: *Sileno y Ménade*

En el fragmento 3 (Fig. 7), dos rostros cuelgan mediante cintas dobles, posiblemente, de una "sombrija", situándose a ambos lados del fuste del candelabro. El que se dispone a la derecha representa una figura anciana masculina, calva y barbada, coronada por hojas de hiedra. Se halla ligeramente girado hacia su izquierda dirigiendo la mirada hacia la misma dirección. Las cintas parecen sujetarlo mediante una lazada justo en la parte central superior de la cabeza.

El rostro posicionado al otro lado del fuste del candelabro también está suspendido en el aire con el mismo procedimiento que en el caso anterior –salvo que aquí no se sujeta por una lazada sino mediante dos semicírculos concéntricos también en la zona central de su cabeza–. Se encuentra girado hacia su derecha y dirige la mirada también en esa dirección. Luce una larga melena castaña y su aspecto es juvenil. El pelo largo, la ausencia de barba y la tonalidad más clara de su tez, a pesar de encontrarse en la zona de sombra del candelabro, hace que lo identifiquemos con una figura femenina. Cabe señalar también el aspecto serio y con boca cerrada de ambas caras, algo muy significativo que analizaremos a continuación.

<sup>(20)</sup> Es muy común ver a estas divinidades relacionadas con todo tipo de animales –ya sean reales como panteras, leones, aves o delfines, o fantásticos, como toda la gama de monstruos marinos– a los que dirigen, montan o simplemente tocan (Blanc y Guiri 1986). Este tipo de representaciones son muy habituales en pintura mural (Reinach 1970: 79-81).



Los rostros así dispuestos podrían interpretarse como *oscilla*. Sabemos que este vocablo, por otra parte, resulta algo ambiguo<sup>21</sup> ya que la palabra se usa para designar tanto a los bajo-relieves de mármol del siglo I d.C. –máscaras o muñecos suspendidos en los árboles característicos de los viejos cultos itálicos– como a pequeños medallones de terracota del siglo IV a.C. hallados en tumbas de Grecia o Sicilia, y también cualquier máscara o *tympanum* integrado en una decoración arquitectónica (Pailler 1982: 744).

En cualquier caso y por convención, se utiliza el término para denominar, en época romana, a aquellas piezas esculpidas en bajo relieve por ambas caras, que revisten fundamentalmente tres formas: disco, pelta y placa rectangular. Unas y otras estarían destinadas, en general, a colgarse entre las columnas de los peristilos. En cuanto a los motivos representados en las mismas, suelen ser (Carswandt 1982: 67-69): máscaras, solas o agrupadas que pueden ser escénicas, es decir, del mundo teatral, o pueden remitir al mundo satírico –Sátiros, Silenos, Panes, Ménades, Bacos–; animales, reales o fantásticos, muchas veces también pertenecientes a ese universo satírico o dionisiaco –panteras, grifos, etc.– instrumentos musicales –flautas, *syrinx*, *tympanon*– que pueden

recordar también al *thiasos* báquico, u otros objetos, como los tirsos, en algunas ocasiones también relacionados con lo anterior. También nos podemos encontrar con elementos puramente decorativos como jarrones con flores o palmetas.

El ejemplo que analizamos remitiría a esas máscaras no escénicas –pues por la disposición de la boca no formarían parte de ese universo teatral– pertenecientes por tanto al mundo satírico y de las cuales daremos más detalles para su identificación al tratarlas individualmente. Según Virgilio (*Georg.* II 382-396) y Festo (194M), los *oscilla* se colgarían para atraer las buenas cosechas –por eso se muestran muchas veces divinidades relacionadas con la tierra– y como símbolo de protección y purificación.

Estos objetos, cuando se presentan en la pintura mural, son de dos tipos: en las composiciones arquitectónicas de II Estilo aparecen en los epistilos con motivos decorativos de carácter mitológico. En las pinturas más tardías, de III y IV Estilo y del siglo II d.C., estarían colgados de una cuerda y es entonces cuando realmente encontramos representaciones de ese ambiente dionisiaco.

No podemos asegurar con certeza que lo que aquí estudiamos sean *oscilla*. Muchos autores que describen diver-



◀ FIGURA 7. Fragmento 3: Oscilla: Sileno y Ménade (Archivo excavación de Bilbilis).

(<sup>21</sup>) El sentido de la palabra *oscillum* no se refleja de manera suficientemente clara en los textos antiguos. En Virgilio podemos ver:

"...non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris  
caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi,  
praemiaque ingeniis pagos et compita circum  
Thesidae posuere, atque inter pocula laeti  
mollibus in pratis unctos saluere per utres  
nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni  
uersibus incomptis ludunt risuque soluto,  
oraque corticibus sumunt horrenda cauatis,  
et te, Bacche, uocant per carmina laeta, tibi que  
oscilla ex alta suspendunt mollia pinu..." (*Georg.* II 380 y ss).

Festo es otra de las fuentes clásicas que nos informa sobre estos objetos: "...Oscillum Santra dici ait, quod oscillant, id est inclinent, praecipitesque afferantur..." (194M). En Servio encontramos "...oscillorum...uariae sunt opiniones..." (*ad Georg.* II 389). Agradecemos a M. Á. Rodríguez su asesoramiento en estas cuestiones.

esos conjuntos pictóricos en los que aparecen máscaras así dispuestas, no siempre lo hacen con este término (Beyen 1928: 44-45, figs.6a-c; Lehmann 1953: 207-208, lám. 35). Es cierto, sin embargo, que en las sucesivas publicaciones, sobre todo las más recientes, encontramos el vocablo aplicado en numerosísimas ocasiones. Así lo constatamos en los catálogos del Museo del Louvre y Británico (Tram-Tan-Tinh 1974: 80, fig. 68; Hinks 1933: fig. 21), en el catálogo de pintura y pavimentos de Pompeya (Pugliese 1990-2003), y en las descripciones de ciertos conjuntos provinciales. Entre ellos, sirvan como ejemplo los provenientes de Burdeos, Allées de Tourny (Barbet 1985b: 98, fig. 10.8a), y de las Termas de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno 1996: 106).

### 3.1.3.1 Sileno

En el proceso de identificación de las figuras que a continuación analizamos, nos vimos influenciados por dos factores: el primero de ellos fue, lógicamente, los atributos que presentaban. El segundo, el hecho de que los considerásemos unos supuestos *oscilla*, pues ya hemos visto que la mayoría de estos objetos representan personajes del *thiasos* dionisiaco. Por estas razones, la figura masculina quedó casi desde un primer momento interpretada como un Sileno, y así parece corroborarlo el análisis que a continuación exponemos.

Sileno en mitología griega era el padre adoptivo de Dioniso, preceptor y leal compañero del mismo. Sus principales características eran su vejez, sabiduría y embriaguez, pues era conocido por sus excesos con el alcohol (Nicole 1877-1919: 1090-1102). Estos personajes provienen de Tracia y Frigia y eran originariamente demonios equinos parecidos a lo que entendemos por un centauro. De aquí pasaron a Grecia donde se asimilaron, pero también se confundieron, con los Sátiros, figuras originarias del Peloponeso con partes del cuerpo de una cabra. Si bien es verdad que muchas veces fueron considerados sinónimos, otras veces adquirieron personalidad propia. En este sentido, se individualizó al viejo Sileno al que se relacionaría con Dioniso.

La alianza de sátiros y silenos con Dioniso no es primitiva, pues en los primeros tiempos cada figura era independiente de las demás. Esta relación se explica por la irresistible atracción de la religión dionisiaca hacia todo tipo de genios secundarios de aguas, bosques y fuentes, muy apropiados para formar parte de su cortejo, debido a las características de los mismos. En cualquier caso, se producirá una unión indisoluble.

En cuanto a la evolución de la representación de este personaje, vamos a ver cómo desde su origen y poco a poco fue adquiriendo cada uno de los atributos que aquí se nos presentan. Ya en los tiempos en que era considerado un de-

monio equino de origen anatólico, se le representaba con una larga barba que, junto con el cabello, circundaba toda la cara. Por lo demás, mostraba ciertos rasgos animales, como una nariz chata y unas orejas de caballo. En el periodo arcaico se desarrollan dos tipos: aquel que se parece más a un centauro y el que se puede considerar como el antecesor del posterior *papposileno*, el cual sustituye sus partes más velludas por una suerte de *chiton*. Es en la Grecia Clásica, sin embargo, cuando la figura se suaviza y cuando empezamos a encontrar las primeras representaciones de silenos calvos, con una barba casi triangular, como la que se muestra en nuestro fragmento. En su expresión, abandona ese carácter animal para adquirir cierta nobleza, rasgo que también parece adivinarse en nuestro caso. Este será el tipo que fundamentalmente se mantendrá hasta el final de la Antigüedad. En el Helenismo, adquirirá el último atributo que al menos aquí observamos, la corona de hiedra, además de otros muchos referentes a su vestimenta que en este caso, al representarse sólo la cabeza, no podemos apreciar y por tanto entrar a valorar.

### 3.1.3.2 Ménade

Ya hemos apuntado las razones de por qué creemos que esta figura remite a un personaje femenino y no, por ejemplo, a un sátiro imberbe o a Hermafrodita –personajes por otro lado muy habituales en el mundo dionisiaco–.

Ante la ausencia de atributos característicos, podríamos describir esta imagen como una figura femenina sin más, que acompaña a Sileno. Sin embargo, el hecho de que nos estemos moviendo en un hipotético universo dionisiaco, como hemos tratado de demostrar más arriba, hace que planteemos su posible identificación con una Ménade, personaje muy común también en el *thiasos*, que muchas veces encontramos en distintas representaciones al lado de sátiros y silenos en danzas, vendimias y todo tipo de juegos (Nicole 1877-1919: 1099; Heinze 1796-1845: 115-118).

Podemos señalar algunos argumentos a favor de esta hipótesis. Debido a que supuestamente nos hallamos ante *oscilla*, hemos de apuntar que en el catálogo que sobre este tipo de piezas realizó I. Carswandt (1982: 72-129), en el 60% de los casos en los que una figura femenina se identifica con una Ménade –que por otro lado es la mujer más representada en estos objetos– está acompañada de un sátiro y/o sileno<sup>22</sup>: en los *oscilla* conservados en Copenhague, Ny Calsberg Glyptothek (Inv. 2120); Munich, Kunsthandel; Roma, Museo Kircheriano; Museo de Nápoles (Inv. 6642); Wurzburg, Museo de Wagner (Inv. H2449), y *Tusculum* (Carswandt 1982: 81, 83, 84, 96, 103 y 105: n.º de catálogo K36, K46, K49, K106, K138 y K159). Asimismo, el catálogo que hace A. Allroggen-Bedel (1974: 115-169) sobre repre-

(<sup>22</sup>) Ya hemos visto la confusión que solía haber entre sátiros y silenos por lo que hemos considerado las dos figuras a la hora de realizar estas valoraciones.

sentaciones de máscaras en pintura mural de Pompeya, también encontramos varios ejemplos de máscaras de ménades asociadas a máscaras de silenos; muy representativo a este respecto sería el triclinio de la Casa del Menandro (I, 10, 4 (19)) (Ling 2005: lám 33) donde además ambas máscaras fueron identificadas como *oscilla*; y el triclinio la Casa dei Vetti (VI, 15, 1 (p)) (Allroggen-Bedel 1974: 138 y 146, n.º de catálogo 40.1, 40.2 y 59.2)<sup>23</sup>.

Evidentemente, debemos hablar con prudencia sobre este aspecto ya que, por un lado, en los citados catálogos también contamos con casos en los que simplemente se describe a la máscara como *koré* o figura femenina sin más. Por otro lado, a nuestro personaje le faltan los atributos característicos de la Ménade. Uno de los principales serían las hojas de hiedra o vid que sí coronan al Sileno. A este respecto, no debemos dejar de señalar que también existen representaciones en las que encontramos ménades junto a sátiros y silenos sin ningún atributo y que han sido identificadas como tal (Bieber 1961: 159, fig. 178) por el simple hecho de hallarse junto a personajes del citado *thíasos*.

Una vez analizados estos rostros individualmente, debemos ahora atender al hecho de que ambos supongan adornos del interpanel. Es muy frecuente que de los candelabros cuelguen éstos y otros muchos objetos. Concretamente, el que aquí se nos presenta es muy característico de esta zona de la pared desde su aparición, en la Villa de *Publius Fannius Synistor* en Boscoreale, en el II Estilo (Lehmann 1953: 14, fig. 10). Con la llegada del III Estilo se observa una multiplicación que, sin embargo, en Italia, disminuirá en el IV, sin llegar a desaparecer como demuestra la pared, fechada en este periodo, del tablino 11 de la Casa del Granduca (VII, 4, 57), donde se halla un candelabro vegetal de factura mucho más fina que el que aquí presentamos del que, entre otros objetos, cuelgan *oscilla* (Staub Gierow 1994: 29-32, figs. 63 y 65). Por otro lado, es precisamente en estos momentos, a mediados del siglo I d.C., cuando este fenómeno decorativo se expande de manera decisiva al mundo provincial. Pongamos el ejemplo de *Virinum* (Kenner y Praschniker 1947: lám. IV.1), donde un candelabro totalmente vegetalizado se halla adornado de máscaras, en este caso escénicas.

### 3.1.4 Aves sobre una "sombriilla"

En una de las "sombriillas" del candelabro, contamos con la presencia de un pájaro del que sólo se conserva la parte inferior del cuerpo (Fig. 8); el plumaje está pintado en tonos ocres y marrones y se encuentra ladeado hacia la



▲ FIGURA 8. Fragmento 4: Ave sobre una sombrilla (Archivo excavación de *Bilbilis*).

derecha, situación que nos lleva a pensar en la presencia de una figura simétrica a pocos centímetros de ésta. Las aves son un elemento decorativo constante en la pintura mural romana, apareciendo con fuerza en las pinturas de III y IV Estilo. De esta manera, los hallaremos situados en zócalos –donde revolotean pasando por macizos vegetales–, en las predelas, en el centro de paneles medios, en los interpaneles, inmersos a veces en una decoración de candelabros –como sería nuestro caso– o en cuadrillos situados en la zona superior. El motivo perdurará hasta el siglo V d.C. (Sabrié 1987: 281).

Podríamos citar numerosísimos ejemplos<sup>24</sup> y a tenor de ello destacamos por su relevancia, en Pompeya, la Casa (IX, 1, 7 (e)) (Schefold 1957: 235; 1962: lám. 84). En el mundo provincial también es un ornamento muy extendido. Un caso paradigmático en este sentido es el presente en Clos de la Lombarde (Sabrié 1987: 281-282, fig. 241), donde las aves se sitúan en una suerte de balcones muy curiosos presentes en los interpaneles del conjunto. En España, el motivo también goza de gran expansión y son

<sup>(23)</sup> Es cierto que la mayoría de los casos que nos presenta la autora remiten a máscaras de tipo teatral, aunque ya hemos visto cómo también estas podían ser en un momento dado *oscilla*. Por otro lado, Pailler (1982) afirma que en este tipo de objetos, máscaras teatrales y no escénicas no es que no estuvieran contrapuestas, es que muchas veces se relacionaban entre sí presentándose ambas en un mismo *oscillum*. Así pues, el hecho de que sean máscaras teatrales no debería ser óbice para tenerlas en cuenta como paralelo.

<sup>(24)</sup> Nos referimos en el presente estudio a pequeñas aves que se presentan en multitud de zonas de la pared. No tendremos en cuenta así los cisnes que se disponen coronando candelabros, cuyo análisis presenta una problemática aparte.

muchos los conjuntos que presentan aves. Citaremos uno de los hallazgos de mayor calidad en este sentido y más recientes, el situado en Cartagena, en el interpanel de la habitación VI de la *Domus* de la Fortuna (Fernández 2008: 292, lám. 50).

Los pájaros simétricos en "sombriillas" de candelabros vegetalizados se encuentran en las provincias desde la primera mitad avanzada del siglo I d.C. y perduran a lo largo de toda la pintura mural. Traigamos a colación como paralelo el bello ejemplo de Martizay, con una serie de fragmentos fechados a mitad del siglo I pero totalmente influenciados todavía por un III Estilo (Barbet 2008: 92, figs. 115 y 116). Dentro de la órbita del IV Estilo, encontramos el mismo motivo en la *Maison aux Cygnes dorés*, Quartier Saint-Florent, Orange. (Barbet 2008.: 115, figs. 153 y 154), en el peristilo de Vienne, quai Riendet, résidence des Nymhéas (Thomas 1995: 246, figs. 174-175; Barbet 2008: 123, fig. 154), también dentro de la misma localidad en Paroi du Globe (Barbet 2008: 125, figs. 169 y 170), en Périgüeux domus de la rue des Bouquets (Barbet 2008: 150), en Colonia, dentro de una cronología neroniano-flavia, tenemos los impresionantes casos de la *Insula* H/1 (Thomas 1993: lám. I) y la *Insula* A/3 (Thomas 1993: lám. IV.1). De la misma cronología parece ser el candelabro que presenta también dos aves simétricas dispuestas sobre una "sombriilla" en Bonn, Amazonenwand (Thomas 1995: 270, fig. 205), y en Augsburg, Thommstrasse (Parlasca 1956: lám. I), fechado entre finales del siglo I y principios del siglo II d.C.

Cabe preguntarnos ahora por qué se recurre tanto a este ornamento. Dos son las razones que podemos apuntar. Por un lado, la presencia de pájaros puede responder a una necesidad técnica pues es cierto que mediante su figura, plumaje y disposición, se da una mayor profundidad a la composición, algo perfectamente apreciable en el interpanel que se nos presenta, al apoyarse el ave sobre una de las "sombriillas" del candelabro creando así una ilusión tridimensional (Wesenberg 1993: 160-167). Por otro lado, la presencia del animal que estudiamos podría deberse a un deseo por parte del *dominus* de querer demostrar su *humanitas* y su conocimiento de las *opera nobilia* y de las leyendas que se habían recogido antaño (Renaud 1993: 168-193), aunque bien es cierto que puede tratarse de un mero recurso ornamental si mayor significado<sup>25</sup>.

### 3.1.5 Candelabro

Cinco de los siete fragmentos conservados (Figs. 5, 8, 9, 10 y 11), nos permiten una aproximación a la estructura del candelabro que decoraba el interpanel.



▲ FIGURA 9. Fragmento 5: Fragmento del candelabro (Archivo excavación de *Bilbilis*).

Pintado en varias tonalidades desde el marrón claro-utilizado como color de fondo- al marrón oscuro -empleado para los detalles-, parece estar formado por un fuste compuesto por elementos fusiformes a los que se les ha intentado dar volumen con una suerte de líneas. Estas formas se hallan estranguladas en su parte media-baja a través de tres líneas horizontales y paralelas entre sí, que hacen que se forme una especie de nudo. El astil está interceptado por dobles plataformas dispuestas de manera contrapuesta. Estas "sombriillas" están decoradas con pétalos triangulares blancos la superior, y pétalos semicirculares la inferior, dispuestos en dos filas y en color blanco y marrón. En ambos casos están coronados por un punto.

Por lo que se refiere a decoración de candelabros emplazados en los interpaneles, es un elemento propio del III Estilo Pompeyano que surgen en el II Estilo -subordinados al resto de la decoración- como sustitutos, si se quiere, de las columnas tan propias del mismo, debido a la desmaterialización de los elementos arquitectónicos, uno de los fenómenos que marca el ocaso del citado periodo.

A. Barbet (1987: 21-22), en un intento por clasificar la variadísima gama de este tipo de ornamentos, distingue seis tipos: en un primer momento, serían lisos, sin "sombriillas", sin tallos vegetales, imitando modelos metálicos, con pies que apoyan en una especie de ruedas -tipo A-, o imitando la garra de un animal -tipo B-, con elementos campaniformes en el fuste en este segundo caso. En un segundo

<sup>(25)</sup> Consideramos que nada es banal en las decoraciones, ya sean pavimentales o pictóricas, en el mundo romano. No queremos decir que todo absolutamente esté impregnado de un sentido religioso pero tampoco esto significa necesariamente que la elección de determinados motivos sea totalmente arbitraria. Pudo ocurrir que su simbolismo originario se perdiera o simplemente mutara. Para esta cuestión se recomienda la lectura de Íñiguez y Gascón (2012: 205-213).



▲ FIGURA 10. Fragmento 6: Fragmento del candelabro (Archivo excavación de *Bilbilis*).

momento, hacia el 10-20 d.C., los tallos se vegetalizan, pero no será hasta los años 20-25 d.C. cuando se desarrollen por completo, colmándose de bulbos y bayas, portando una variada gama de objetos, animales y otras figuras. La autora incluiría, dentro de este grupo, cuatro variedades distintas: tipo C, totalmente vegetalizado con "sombrillas" y multitud de accesorios; tipo D, también vegetalizado pero sin "sombrillas"; tipo E, con una suerte de balastrada en el pie; y tipo F, vegetalizado con "sombrillas" secundarias. Es esta última evolución la que más se va a representar en los conjuntos provinciales.

El candelabro que aquí presentamos pertenecería al tipo D, pues se halla totalmente vegetalizado y se encuentra ornamentado con objetos y figuras. Atendiendo ahora específicamente a su morfología, hemos de decir que este tipo de "sombrillas" se encuentra en las provincias ya desde la primera mitad del siglo I d.C., auge que se mantendrá hasta la primera mitad del siglo II d.C. (Fernández 2008: 315). El fuste y las plataformas nos recuerdan a los modelos minuciosamente pintados del III Estilo en Italia, por ejemplo los de la Pirámide de C. Cestio en Roma -12 a.C.-. Sin embargo, una característica constante y exclusiva de la pintura provincial en este sentido va a ser que no vamos a encontrar, por lo general, una factura tan fina en la realización de estos elementos.

Es a partir de la última etapa del III Estilo y posteriormente cuando, como decimos, observamos unos fustes de candelabros más vegetalizados -con vainas, figuras fusiformes, bulbos, entre otros motivos- que se unen a esas "sombrillas" que ya se habían constatado anteriormente, cuya



▲ FIGURA 11. Fragmento 7: Paisaje idílico-sacro (archivo excavación de *Bilbilis*).

tendencia a la exuberancia irá acentuándose en el curso del siglo I d.C. Dentro de los muchos casos existentes citaremos como ejemplos paradigmáticos del desarrollo que alcanzó la vegetalización de este ornamento, el interpanel de la pieza 5 del conjunto procedente del boulevard de la République, en Aix-en-Provence; el de Ruscino, Château-Rousillon, o el de Vienne, résidence des Nymphéas (Barbet 2008: 10, 121 y 123, figs. 138, 161 y 164), todos ellos mucho más profusos que el que ahora analizamos y datados en la segunda mitad del siglo I d.C.

### 3.2 Paisaje idílico-sacro

Sobre un fondo de color rojo se observa la presencia de una figura humana realizada en tonos blancos y grises con una sombra representada en su lado izquierdo con tonos marrones (Fig. 11). La figura estante se posiciona de perfil con las piernas semiflexionadas y porta sobre los hombros una pértiga de cuyos extremos cuelgan dos recipientes. No están definidos en ella ningún rasgo facial ni vestimenta. En la parte inferior izquierda del fragmento, realizado en los mismos tonos, destaca una forma triangular que bien pudiera ser el frontón de una estructura arquitectónica, quizás sacra. En principio, se habría pintado directamente sobre el fondo rojo del panel, es decir, que no estaríamos ante una escena encerrada en un cuadro, procedimiento por otro lado muy habitual a la hora de realizar paisajes.

Los elementos que acabamos de describir parecen remitirnos a esas representaciones de aspecto pastoral a las que



▲ FIGURA 12. Paisaje sacro procedente de Pompeya (Bragantini et. al 2009), en el que se aprecia un edificio y un personaje similares a los que aquí estudiamos.

se aplica el término de "idílico-sacras"<sup>26</sup> (Croisille 2010: 52). En ellas, árboles y bosques forman un fondo detrás de un monumento central (columna, edificio como en nuestro caso, puertas, etc.), de carácter sagrado (Figs.12 y 13). Es un universo exclusivamente pastoral que se presenta, recordando los primeros tiempos de Roma, idealizado y que no corresponde más que un ambiente de serenidad, una suerte de Arcadia que Virgilio evoca en sus *Bucolicas* por ejemplo, y que hunde sus raíces en la tradición literaria helenística.

Este ambiente idílico-sacro correspondería al género pictórico del paisaje, el cual está formado por cuatro subgéneros –paisaje/escena mitológico/a o nilótico, paisaje idílico-sacro, escena realista de villas, o paisaje de jardín– (Blanc 2008: 2). Del tipo que aquí analizamos, tenemos muchos ejemplos a partir de los años 60 a.C. en contextos pictóricos de II Estilo. Los paisajes representados en este momento se sitúan en las partes secundarias de la decoración, por ejemplo en pequeños cuadros ubicados bajo los paneles principales o en los frisos superiores, en las zonas laterales

de la pared o bajo la forma de paneles monocromos rojos o amarillos; así lo podemos comprobar en el atrio de la Villa dei Misteri (Croisille 2010: 35, fig. 25) o en la pieza N de la Villa de Boscoreale (Croisille 2010: fig. 26), entre otros.

Tanto el triclinio F de la Casa de Livia como la sala "de las Máscaras" de la Casa de Augusto –ambas situadas en el Palatino– exhiben paneles que prefiguran ya el desarrollo posterior que tendrá este subgénero pues lo muestran como tema central de una decoración que, por lo demás, tiende hacia la sobriedad (Croisille 2005: 66), y lo mismo ocurre en las pinturas del triclinio negro C (Croisille 2010: 37, fig. 38) y en los estucos de los cubículos B y D de la Villa de la Farnesina (Blanc 2008). Más importante es si cabe el cubículo E del mismo lugar –ya que ahora sí aparecen figuras humanas y estatuas de divinidades a las que aquéllas rinden homenaje (Croisille 2010: fig. 40)– o el fragmento de la Villa Reale di Portici. En todos los casos, se quiso destacar el relieve de las estructuras arquitectónicas mediante un fondo monocromo –ya fuera éste amarillo, blanco o azul–

<sup>(26)</sup> No existe una palabra griega o latina para designar lo que entendemos hoy como paisaje idílico-sacro. Es una creación moderna para referirse a la vez a un paisaje pastoral y religioso. En principio, es un término literario que debemos a la poesía griega helenística: las *Idílicas* de Theócritos -270-260 a.C.-evocan tal naturaleza pintoresca (Blanc 2008: 2).



▲ FIGURA 13. Paisaje procedente de Pompeya (Bragantini *et al.* 2009), en el que se aprecian edificios y personajes similares a los que aquí estudiamos.

(Peters 1991: 243-255), fenómeno que también parece constatarse en nuestro caso.

En el III Estilo habrá una explotación mayor del género paisajístico en general. Ahora los cuadros con este tipo de representaciones se situarán en el centro de los paneles. Sin embargo, dentro de esta moda, serán las escenas mitológicas y las viñetas con villas de carácter realista, situadas en los paneles laterales, las verdaderas triunfadoras del periodo. La temática idílico-sacra será ya más frecuente a partir de mediados del siglo I d.C., teniendo especial auge bajo Nerón. Efectivamente, asistimos a la expansión de este subgénero durante el último periodo pompeyano. Muchos de los ejemplos que podemos citar se encuentran hoy en el Museo de Nápoles o de Stabia, como el paisaje del tablino de la Casa de M. Lucrecio Fronto (Bragantini *et al.* 2009: 395 y ss.). A ello podemos sumar el pórtico del templo de Isis en Pompeya, ambientes de la *Domus Aurea*, o los cuadros de la Casa de Largo Arrigo VII del Aventino (Croisille 2010: figs. 50, 51 y 76), entre muchos otros. A veces hallamos villas en los entornos idílico-sacros –pues la popularidad de las mismas no decae en este periodo– en una suerte de mezcla de subgéneros. En cualquier caso, perdurarán en los siglos posteriores encontrando incluso un interés por las mismas en el siglo IV (Croisille 2005: 219, fig. 319).

La presencia de personajes en entornos paisajísticos es muy normal pero mientras que en los cuadros mito-

lógicos aquellos son fácilmente reconocibles, no ocurre lo mismo en las representaciones como la que en este momento estudiamos. Las figuras humanas en un paisaje idílico-sacro, ya sean paseantes, pastores u otros, aparecen de forma anónima, diseminadas dentro del resto del ambiente, en ocasiones acompañados de animales domésticos.

Respecto a las construcciones sacras –puertas, columnas votivas, pequeños templos, que parece ser nuestro caso a juzgar por el frontón que aparece, entre otras– son ellas mismas las que forman el eje central de la escena, algo que ya podemos ver en los ejemplos citados más arriba a propósito del II Estilo. Alrededor de ellas se pueden situar los mencionados personajes anónimos –de los cuales tendríamos una muestra en el fragmento que aquí estudiamos– y otras construcciones. El fondo, aunque no siempre, suele estar ocupado por un paisaje montañoso. Podemos reconocer en la decoración así dispuesta un deseo del hombre de poner a la naturaleza bajo la protección de fuerzas divinas. No tienen nada de realista: representan una esfera conforme a unas aspiraciones idílicas y poéticas, remontándonos así a un periodo helenístico en el cual se inspiran de forma más o menos frecuente los romanos de final de la República y principios del Imperio.

En las provincias, las muestras en este sentido son bastante menores. En cualquier caso, testimonian un gusto por esta temática desde el siglo I d.C., el cual persistirá también hasta época tardía pues encontramos casos incluso en el siglo III d.C. Los ejemplos más importantes serían el presente en Narbona, Clos de la Lombarde (Barbet 2008: 348-349, fig. 521), el de Famars, Jardin-à-Pois (Barbet 2008: fig. 522), que presenta un edificio cultural que bien podría suponer un paralelo con el que se muestra en nuestro fragmento, el de Burdeos, Allées de Tourny (Barbet 1985b), que cuenta con una escena de sacrificio, todo ello encerrado en un cuadro, el de Treveris, Palastgarten (Croisille 2010: 133-134, fig. 179), ciertamente un caso bastante alejado del nuestro, y los de la Tripolitania: el de Dar Buc Ammerà, Zliten, y Sabratah (Croisille 2010: 135-136, figs. 180-181). En España, una vez más, destacamos el ejemplo, también encerrado dentro de un cuadro, procedente de Cartagena, de la Villa de Paturro en Portmán (Fernández 2008: 389-393, lám. 74). Todos ellos tienen en común, además de la temática de paisaje idílico-sacro, un tratamiento de personajes y/o edificios en claro-oscuro y una cronología neroniano-flavia, excepto el de Burdeos que se encuadra dentro del III Estilo.

Es interesante que prestemos atención, aunque sea de manera sucinta, a la técnica de ejecución de los dos elementos que presenta nuestro fragmento. A la hora de realizar un paisaje, existían dos tendencias en Roma: por un lado, aquella que primaba la línea del dibujo y que solía emplearse sobre todo para los cuadros mitológicos; por otro, la que

optaba por el *sfumato*<sup>27</sup> cuya manera de proceder se basaba en la yuxtaposición de colores puros y el contraste de luz y sombra, que es la presente en nuestro caso, y que va a triunfar, sobre todo, a partir de época de Claudio, dato que deberemos tener en cuenta.

Abordando por último aspectos más allá de los meramente técnicos y descriptivos, hemos de apuntar un posible significado simbólico en la representación de este tipo de paisaje. Sabemos así que con Augusto se pretendía sugerir una suerte de retorno hacia una edad de oro en la que primaba el orden y la armonía. Será en el último periodo pompeyano cuando los propietarios de las *domus* verán en esta iconografía un signo de las fuerzas superiores a quienes confiaban su destino y quienes se encargaban a su vez de envolver y proteger el entorno, una parte del cual estaba allí representado (Croisille 2010: 138-139).

Nos encontramos de nuevo ante la pregunta de si se trata de un mero recurso ornamental o debemos buscar un significado sagrado. L. Abad Casal (1981: 73-74) ya nos advierte de qué temas religiosos pueden ser tomados como simple recurso decorativo, lo que ocurría especialmente con las pinturas de tema sacro que decoraban casas particulares. Por regla general, es fácil identificar cuándo determinadas escenas profanas tienen en realidad un sentido religioso, pero más difícil es precisar el caso contrario: temas claramente religiosos que tengan un único significado, el ornamental. K. Schefold, siguiendo a M. Róstovtzeff, abogaba por la existencia de una íntima relación entre la decoración de una casa y las creencias del propietario. Esto ha sido puesto en duda por muchos autores (Rumpf 1954: 353 y ss.; Toynbee 1955: 192 y ss.), quienes afirman que, en un principio, determinados ornamentos podrían tener un contenido conceptual religioso determinado, pero que pronto la mayor parte de estos temas pasaría a ser parte integrante de un repertorio artístico lejano de sus pretensiones simbólicas<sup>28</sup>.

### 3.3 Repertorio ornamental

#### 3.3.1 Banda con motivos florales y de cinco puntos

La separación entre paneles anchos y estrechos se realiza mediante una banda de color blanco decorada con motivos florales y de cinco puntos (Figs. 5 y 7).

El elemento vegetal, realizado en rojo, está formado por dos bifolias contrapuestas, cuyos largos tallos se unen por un ornato compuesto por tres puntos. Las cenefas así elabo-

radas son muy habituales desde el II Estilo tardío en Italia, como demuestran los numerosísimos ejemplos presentes en la Villa de la Farnesina (Bragantini y de Vos 1982). Reaparecerán con fuerza y mucho más desarrolladas a lo largo del siglo II d.C. (Guiral 2010: 138)

Alternando con lo anterior, se encuentra un elemento de cinco puntos de color granate. Comienza con las decoraciones del III estilo y es heredado por el IV formando parte del repertorio decorativo junto con las orlas caladas (Barbet 1981a), momento a partir del cual desaparece (Mostalac y Beltrán 1994: 105-106). Los ejemplos conocidos hasta el momento emergen indistintamente en paredes y techos, no obstante, lo más frecuente es que se hallen decorando los fustes de las columnas que enmarcan el edículo central de la zona media, las cornisas ficticias o las bandas decorativas que marcan la transición entre la zona media y la zona superior. El caso más antiguo lo tenemos en Pompeya en el triclinio de la Casa di Epidio Sabino (IX, 1, 22) (Bastet y De Vos 1979: lám. XXIV, 46), fechado entre los años 25 y 35 d.C., aunque también contamos con muchos ejemplos de fases posteriores, como el presente en el *caldarium* 22 de la Casa del Labirinto (VI, 11, 10) (Bastet y De Vos 1979: lám. XX, 38), o el triclinio de la Casa dei Casti Amanti (IX, 12, 6-8), fechado ya en tiempos de Calígula-Claudio.

En pintura provincial conocemos el caso de Ruscino, de la segunda mitad del siglo I d.C., aunque asociado a un repertorio de III estilo maduro (Sabrié 1990: 28-29), el de Magdalensberg datado en época de Tiberio (Kenner 1985: 87, fig. 27), y el presente en el techo de la Estancia 12 de la Casa C o *Domus* de los Delfines en *Celsa* (Mostalac y Beltrán 1994: 105, lám. XXVI), que se presenta dentro de un sistema de relación continua fechado entre el 20/25-35 d.C.

Por tanto y tras el análisis de ambos motivos, podemos decir que tampoco son definitivos para proponer una cronología precisa.

#### 3.3.2 Trazos de encuadramiento interior amarillos con puntos en los ángulos

El hecho de que los trazos de encuadramiento interior sean de color amarillo sí nos puede ayudar a proponer una cronología para los fragmentos que estudiamos, atendiendo, sobre todo, a la evolución de los mismos en el yacimiento bilbilitano. Los podemos observar en los fragmentos 1 y 3 (Figs. 5 y 7). Se ha constatado que en las pinturas del siglo I d.C. con un esquema basado en la alter-

(<sup>27</sup>) Según Plinio, uno de los pintores más hábiles en este sentido era Studius, el cual sabía realizar este tipo de construcciones y figuras ayudado de esta técnica y con una remarcable armonía de tonos (Ling 1977: 1-16; Blanc 2008: 3): "*Non fraudando et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus (portus?) ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. Sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. Idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio.*" (NH XXXV 116-17).

(<sup>28</sup>) Este tema ha sido ampliamente estudiado sobre todo para símbolos egipcios (Kenner 1972: 198-208).



nancia de paneles, los trazos amarillos no aparecen antes de mediados del siglo I d.C.<sup>29</sup>, al menos en las provincias. Además, suelen actuar de encuadramiento interior de los paneles rojos de los sistemas decorativos con una combinación cromática rojo-negro –como en nuestro caso–, la cual aparece ya a comienzos del siglo I d.C., en el marco estilístico del III estilo (Guiral y Martín-Bueno 1996: 253).

Contamos, además, con un punto en el cruce de los filetes horizontal y vertical. Este es un motivo ornamental que nace con el III Estilo y tiene su directo antecesor en el punteado con el que se indicaba el sombreado en el II (Bastet y De Vos 1979: 128; Barbet 1985a: fig. 19; Mostalac 1996a: 22). En el III aparece por vez primera en la pirámide de C. Cestio en Roma (Bastet y de Vos 1979: lám. LXII). Pasará posteriormente al IV Estilo y no sólo encontraremos un punto sino toda una línea de este tipo de elementos que llegarán hasta la esquina misma del panel, complicándose ya a partir del siglo II d.C. Sobreviven a los cambios de moda y los encontramos incluso a finales del siglo III d.C. en *Hispania*; ejemplo de ello son las pinturas de la Casa del Anfiteatro de Mérida (Abad Casal 1982: fig. 90). En definitiva, el estudio realizado nos ha permitido saber que tiene una larga perduración en el tiempo así que, en este caso concreto, no lo podemos tomar como un criterio de datación.

### 3.3.3 Friso superior

A través del fragmento 1 (Fig. 5) conocemos la transición hacia la zona superior de la pared. Se trataría de una banda de fondo blanco flanqueada por filetes de color marrón de la cual no conocemos su anchura debido al estado fragmentario de la pieza. Estaría decorada con flores de loto invertidas, en color rojo, muy esquematizadas con pétalos alargados y estilizados cuyos extremos se enroscan en espiral, que no sabemos si se alternarían con otro elemento decorativo, por ejemplo palmetas, bifolios o motivos en "M", ornamentos muy habituales también en este tipo de imitaciones de cornisa. En su parte central interna y externa cuenta con dos puntos en color granate.

Tiene sus orígenes en el III Estilo, concretamente en la fase Ic en las pinturas pompeyanas. En las dos primeras etapas de dicho periodo, las cornisas pintadas horizontales, ubicadas en la zona de transición entre el zócalo y la zona media o entre ésta y la superior, pierden el carácter de cima recta y/o reversa tras la fase Ia, desapareciendo sucesivamente su carácter arquitectónico para ser sustituidas

por frisos con flores estilizadas<sup>30</sup>. Sin embargo, los primeros ejemplos de flores de loto representados de la manera que aquí estudiamos, aparecen en la fase IIa, como podemos comprobar en Pompeya en la Casa (VI, 9, 3) (Riemenschneider 1986: 76).

También perdura en las paredes decoradas bajo cánones del IV Estilo y así se constata en la Casa dei Vettii (VI, 15, 1), entre otras (Riemenschneider 1986: 179)<sup>31</sup>. Ahora bien, si en Italia contamos con infinitos ejemplos al respecto, no se puede decir lo mismo en el mundo provincial, donde tenemos relativamente pocos casos. El desarrollo que presenta la flor de loto de nuestro conjunto cuenta con características similares a algunos de los motivos de este tipo presentes en pinturas fechadas dentro del III Estilo o en la transición hacia el IV, como puede ser el de Neuvy-Pailloux (Barbet 1983: figs. 25-26), el de Ruscino (Sabrié 1990: 29, fig. 8), el de la ladera norte del cerro del Castillo de Medellín (Almagro y Martín 1994: 89, fig. 7), el del teatro (Guiral y Martín-Bueno 1996: 71, fig. 17) y de la *Domus* III de la *Insula* I (Oronich e Íñiguez 2012), ambos en *Bilbilis*, el de la Casa de Hércules de *Celsa*, el de la Casa de la Academia de San Luis del mismo yacimiento, y el de Vic (Mostalac y Guiral 1990: 165); sobre todo en lo que respecta a la estilización que presentan los pétalos de la citada flor. Posteriormente, en el IV Estilo, el ornamento lotiforme se hace mucho más rígido, con pétalos menos desarrollados, hecho que podemos comprobar en las imitaciones de cornisas presentes en Ribemont (Barbet 1983: 140); en las Termas y la Casa del Ninfeo de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno: 108 y 355); en Calahorra (La Clínica) (García *et al.* 1986: 179); en *Arcobriga* (Mostalac y Guiral 1990: fig. 4 f); y en Cartagena (C/ Duque) (Fernández 2008: 315).

Una vez más, nos cuestionamos si este motivo puede analizarse bajo criterios histórico-religiosos y si por tanto su elección hay que ponerla en relación con un determinado contexto, ya que las flores de loto son un símbolo isíaco (Fernández 2008: 137-139). Sin embargo, consideramos que la utilización del ornamento obedecería más a una moda que a un concepto religioso y se utilizaría por tanto como mero recurso ornamental. La moda de la que hablamos respondería al gusto de la sociedad romana por los elementos orientales, algo que se comenzaría a dar tras la conquista de Egipto por Roma –30 a.C.–. Los edificios públicos se colmarán de elegancia, lujo y ornamentos de carácter fantástico y exótico, lo que tendría rápida repercusión en los ambien-

<sup>(29)</sup> Solamente en Martizay existen trazos amarillos. A. Barbet fecha estas pinturas estilísticamente en el III Estilo (Barbet 1981c) sin embargo para H. Eristov son de época flavia (Eristov 1987: 46)

<sup>(30)</sup> En Bastet y De Vos (1979: 135), bajo el epigrafe "bordo a motivi floreali stilizzati" se recogen la práctica totalidad de los ejemplos del III estilo; también tenemos un buen repertorio gráfico de estos en Riemenschneider (1986: 72-83)

<sup>(31)</sup> En Riemenschneider (1986: 177-181), podemos ver la expansión de este motivo dentro del IV Estilo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que para este autor el ornamento es propio de la época de Vespasiano, ya que en su trabajo sigue la cronología de Schefold, actualmente superada. De esta forma, muchas de las imitaciones de cornisa fechadas en época de Vespasiano, son en realidad anteriores al terremoto de año 62 d.C.

tes privados. En cualquier caso, como decimos, de esta corriente sólo quedarían posteriormente los tipos decorativos desprovistos de cualquier significado.

En lo que respecta a la cronología, podemos concluir que el friso que se nos presenta parece remitir a mediados del siglo I d.C.

### 3.4 Esquema compositivo

Ante la escasez de fragmentos, sólo podemos apuntar que la decoración parece remitir a una pared organizada en paneles anchos de fondo rojo decorados con un paisaje central, separados de los interpaneles por una banda con motivos florales y de cinco puntos. Los citados interpaneles cuentan con candelabros sobre los que apoyan o cuelgan figuras mitológicas y animales.

Su organización recuerda al vasto grupo de pinturas provinciales del siglo I d.C. que, a su vez, nos remiten directamente a aquellos modelos italianos de III Estilo que presentaban una sucesión de paneles anchos rojos con trazos de encuadramiento interior y estrechos negros a veces decorados con candelabros (Sabrié y Demore 1991: 82). Efectivamente, esta organización y bicromía aparece ya a comienzos del siglo I d.C. en Italia y a lo largo del citado siglo se impone en las provincias (Guiral y Martín-Bueno 1996: 253). En el propio yacimiento bilbilitano va a ser una característica constante de las pinturas fechadas en el III Estilo –conjunto D de las termas– y en el IV –conjunto A y B de las termas, y conjunto A de la Casa del Ninfeo– (Guiral y Martín-Bueno 1996: 449 y 453–454). Sin embargo, hay una característica esencial que en este yacimiento diferencia ambos periodos y es que las paredes basadas en este sistema compositivo decoradas bajo cánones de IV Estilo, presentan cenefas caladas en sus paneles medios rojos y también bandas verdes de separación entre éstos y los interpaneles negros, aspectos ambos que no se dan en nuestro conjunto y que deberemos tener en cuenta a la hora de acotar cronológicamente el mismo.

### 3.5 Datación

No es tarea fácil fechar los fragmentos que se estudian en el presente artículo. Por un lado, porque no podemos señalar una datación directa ya que, como se ha dicho, pertenecen a un relleno formado por remociones agrícolas modernas y no van asociados a ningún material y, por otro lado, por la escasez de piezas con las que hemos trabajado. Sin embargo, los motivos ornamentales representados son ciertamente significativos y nos permiten una aproximación cronológica, como ya hemos expuesto en líneas anteriores.

Hemos constatado cómo muchos de los elementos analizados –friso superior, puntos en la intersección de los trazos de encuadramiento interior, esquema compositivo,

entre otros– tienen su origen y/o desarrollo a lo largo III Estilo Pompeyano y todos ellos tienen su continuación en el IV. También hemos comprobado que algunos aspectos, tales como la técnica del *sfumato* del paisaje idílico sacro o el color amarillo de los trazos de encuadramiento interior, nacen a finales de la primera mitad del siglo I d.C. –última fase del III Estilo– y se desarrollan en el periodo siguiente. Siguiendo esta argumentación, podríamos pensar que nuestro conjunto debería encuadrarse precisamente en esa segunda mitad de siglo. Sin embargo, y como acabamos de ver, la ausencia de cenefas caladas y bandas verdes de separación entre los paneles medios y los interpaneles –característica fundamental de los conjuntos bilbilitanos fechados en el IV Estilo– son factores que nos incitan a pensar que nos hallamos ante una serie de piezas de la última fase del III Estilo –en torno a los años 35–45 d.C.–

Si aceptamos esta cronología, estas pinturas quedan integradas dentro de ese grupo de conjuntos de *Hispania* pertenecientes al III Estilo, el cual es el mejor documentado en nuestro país, no sólo por el número de hallazgos de este tipo acaecidos hasta el momento sino también por la calidad de los mismos, característica esta última que podemos observar en los fragmentos aquí estudiados. Dentro de las muchas paredes presentes en España decoradas bajo cánones del citado estilo (Mostalac 1996a: 13), sin duda, debemos relacionar nuestras piezas con aquéllas fechadas en la fase IIb del III Estilo –35/45 d.C.– o ya en un periodo de transición hacia el siguiente periodo: las procedentes de la Casa 2B de Ampurias, de la Crypta y la *Domus* III de *Bilbilis*, de Calahorra, de las tumbas de la necrópolis de Carmona, de la C/ Monroy y Caridad de Cartagena, de Can Terrés, de la C/ San Juan y San Pedro de Zaragoza, de Pinos Puente, Medellín, Bruñel, Carrascosa del Campo, de la Casa del Acueducto de Tiermes y de la Casa de los Plintos de Uxama (Mostalac 1996a: 25).

## 4. CONCLUSIÓN

Hay varias cuestiones que surgen del estudio llevado a cabo. Por un lado, llama la atención su extraordinaria calidad. En la figura femenina o los *oscilla*, se ve la cuidada técnica del taller artífice de la decoración, no sólo por el dibujo y la aplicación del color, sino también por la gama cromática y por los juegos de luz y de sombra, técnica que permite iluminar figuras y escenas y simular volúmenes. Este efecto, realizado mediante el empleo del color, activa la plasticidad de una pared pintada y los artesanos difícilmente pudieron sustraerse a él y de hecho es una técnica que tenemos presente desde el II Estilo (Bastet y De Vos 1979).

La espléndida factura de los motivos figurados contrasta con la simplicidad del repertorio ornamental, que afecta también a la paleta cromática, diferencia que nos invita a

considerar la existencia de, al menos, dos pintores en la realización de la pared, uno de ellos podría relacionarse con el *pictor imaginarius* al que aluden las fuentes escritas.

Otra cuestión que se nos plantea es si se puede achacar a los elementos decorativos un simbolismo determinado. Es difícil responder. Podríamos argumentar que los *oscilla* harían referencia a un deseo de proteger la estancia y que la figura femenina –Minerva o Virtus– evocaría la pretensión del *dominus* de ensalzar el concepto moral que representan, en su propia persona. Sin embargo, nos parece muy arriesgado abogar por esta idea y, como ya hemos visto para otros motivos presentes en esta pared, sugerimos que, debido a su popularidad en pintura mural, quizás sólo se trate de meros recursos ornamentales de procedencia itálica.

También podemos preguntarnos si existe una temática común, lo cual es complicado de averiguar con sólo siete fragmentos. Es cierto, sin embargo, que no debemos dejar de señalar una posible influencia del universo báquico al estar supuestamente representados aquí tres de sus personajes:

Sileno, Ménade y Erote e incluso podríamos pensar en la pertenencia de los fragmentos donde se hallan representados (Figs. 6 y 7) a un mismo interpanel.

La procedencia de las pinturas y la funcionalidad de la estancia que decoraron, es algo que, desgraciada aunque necesariamente, tenemos que dejar en el aire. La buena calidad pictórica que presentan los fragmentos nos está hablando, sin duda, de una habitación de representación –en el caso de que provinieran de una *domus*– o de un edificio con una función pública, si pudiéramos verificar que proceden del edificio en el que se hallaron.

Por último, corroborar algo por lo que ya abogábamos en la introducción a este artículo: cómo a través de siete simples fragmentos pictóricos podemos comprender la estructura decorativa de una pared pintada así como hacer una aproximación a su cronología. Por tanto, debemos seguir el camino que ya se inició a finales del siglo pasado y seguir dando a la pintura mural romana el lugar que se merece como parcela muy importante dentro de la Arqueología Clásica. •

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L.K. 1981: "Motivos religiosos en la pintura mural romana en Hispania". En *La religión Romana en Hispania*. Simposio organizado por el Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro" del C.S.I.C. (Madrid, 17-19 diciembre 1979). Ministerio de Cultura, Subdirección General de Arqueología. Madrid: 71-74.
- 1982: *La pintura romana en España*. Universidad de Alicante. Alicante.
- ACKERMANN, H. C. y GISLER, J. R. (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Artemis. Zürich-München.
- ALLROGGEN-BEDEL, A. 1974: *Maskendarstellungen in der Römisch-Kampnischen Wandmalerei*. Wilhelm Fink Verlag. München.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y MARTÍN, A. M. 1994: *Castros y oppida en Extremadura*. Editorial Complutense. Madrid.
- ALTIERI SÁNCHEZ, J. 2002: "Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía". En M. Alba Calzado, J. Márquez Pérez y F. Palma García: *Mérida. Excavaciones arqueológicas 2000. Memoria 6*. Consorcio Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida. Mérida: 341-359.
- BARBET, A. 1981a: "Les bordures ajourées dans le IVe style pompéien, essai de typologie". *Mélanges de l'École française de Rome* 93: 917-998.
- 1981b: "Les peintures murales en place aux Nymphéas". *Monuments et mémoires* 64: 48-83.
- 1981c: "Les peintures murales romaines de Martizay". *Cahiers Historiques de Martizay* 9.
- 1982: "La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule". *Gallia* 40, 1: 53-82.
- 1983: "La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule". *Gallia* 41, 1: 111-165.
- 1985a: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Picard. Paris.
- 1985b: "Peinture murale romaine a Bordeaux". En A. Barbet (coord.): *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique [AIFMA] (Lisieux, 1-2 mai 1982; Bordeaux, 21-22 mai 1983). B.A.R. Oxford: 89-112.
- 1987: "La diffusion des I, II et IIIe styles pompéiens en Gaule". En *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du III<sup>e</sup> Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986). Pro Aventico Association. Avenches: 233-241.
- 2008: *La peinture murale en Gaule romaine*. Picard. Paris.
- BARBET, A. y GUILLAUD, J. y M. 1990: *La peinture à fresque au temps de Pompéi*. Paris. New York.
- BASTET, F. L. y DE VOS, M. 1979: *Il terzo stile pompeiano*. Nederlands Instituut te Rome. Rome.
- BEYEN, H. G. 1928: *Ueber Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*. Proefschrift. Utrecht.
- BIEBER, M. 1961: *The history of the Greek and Roman theater*. Princeton University Press. Princeton.
- BLANC, N. 2008: "Stuc et Paysage(s)". *Séminaire 'Peinture et mosaïque du 27 novembre 2008 a l'ENS'*: 1-27.
- BLANC, N. y GURY, F. 1986: "Eros/Amor, Cupido". En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III. Artemis. Zürich-München: 942-1059.
- BORDA, M. 1958: *La pittura romana*. Società Editrice Libreria. Milano.
- BRAGANTINI, I. y DE VOS, M. 1982: *Museo Nazionale Romano. Le pitture II. 1. La decorazione della villa romana della Farnesina*. De Luca. Roma.
- BRAGANTINI, I., SAMPAOLO, V. y SPINA, L. 2009: *La pittura pompeiana*. Electa, Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei. Napoli.
- CANCIANI, F. 1984: "Minerva". En C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Artemis. Zürich-München: 354-415.
- CANCIK, H., SCHENIDER, H., SALAZAR, C. F. y VON PAULY, A. F. (eds.) (1796-1845) 2002: *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the ancient world*. Brill. Leiden.
- CARSWANDT, I. 1982: *Oscilla, Untersuchungen zu einer römischen Reliefgattung*. Berlin.
- COLLIGNON, M. 1877-1919: "Cupido". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. Paris: 1595-1611.
- COLONNA, G. 1984: "Athenea/Minerva". En H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Artemis. Zürich-München: 1050-1074.
- CROISILLE, J. M. 2005: *La peinture romaine*. Picard. Paris.
- 2010: *Paysages dans la peinture romaine*. Picard. Paris.

- DAREMBERG, CH. y SAGLIO, E. (eds.) 1877-1919: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. Paris.
- DE VOS, M. 1982: "Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti". *Mitteilungen. Des deutschen archaologischen instituts roemische abteilung* 89: 315-352.
- DEFENTE, D. 1987: "Peintures murales romaines de Soissons". *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986). Pro Aventico Association. Avenches: 167-180.
- 1990: "Représentations figurées de quelques sites en Picardie". *Revue archéologique de Picardie* 1-2: 41-73.
- DEMARGNE, P. 1984: "Athenea". En H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Artemis. Zürich-München: 955-1044
- DI FILIPPO, E. 1997: "Roma". En H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Artemis. Zürich-München: 1051-1053
- ERISTOV, H. 1987: "Peintures murales provinciales d'époque flavienne". En *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romande* 43. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986). Pro Aventico Association. Avenches: 45-55.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2007: "Un nuevo ejemplo de personificación de provincia romana en la decoración pictórica de la *Domus* de Terpsicore (Valencia). Un tema iconográfico propio del siglo II d.C.". En C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Gobierno de Aragón; UNED. Zaragoza-Calatayud: 461-466.
- 2008: *La pintura mural romana de Carthago Noua. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*. Museo Arqueológico de Murcia. Murcia.
- FOUGERES, G. 1877-1919: "Minerva". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. Paris: 1910-1930;
- GARCÍA RAMÍREZ, S., GARBAJOSA ASANZA, I. y TRUJILLO PETISME, E. 1986: "Pintura mural romana de 'La Clínica' (Calahorra)". En *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja* (Logroño, 2-4 octubre 1985). Colegio Universitario de La Rioja. Logroño: 173-182.
- GANSCHOW, TH. 1997: "Virtus". En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Artemis. Zürich-München: 273-281.
- GUILLÉN CABAÑERO, J. 1977: *Urbis Roma: vida y costumbres de los romanos*. Ediciones Sígueme. Salamanca.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. 2000: "La pintura romana en España: aportaciones recientes". En T. Nogales Basarrate (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional, (Mérida, septiembre 1996). Museo Nacional de Arte Romano. Mérida: 21-35.
- 2010: "La decoración pintada del 'Cubiculo de las Estaciones' de la Villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona)". *Espacio, Tiempo y Forma* t.3: 127-144.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MARTÍN-BUENO, M. 1996: *BILBILIS I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- HILD, J. A. 1877-1919: "Virtus". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. Paris: 926-927.
- GANSCHOW, T. 1997: "Virtus". En H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Artemis. Zürich-München: 273-281
- HEINZE, R. 1796-1845: "Meinade". En H. Cancik; H. Schenider; C. F. Salazar y A. F. Von Pauly (eds.) 2002: *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the ancient world*. Brill. Leiden: 115-118
- HINKS, R. P. 1933: *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*. British Museum. London.
- ICARD-GIANOLIO, N. 1997: "Hippokampos". En H.C. Ackermann y J. R. Gisler (eds.) 1981-: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Artemis. Zürich-München: 634-637
- ÍÑIGUEZ BERROZPE, L. y GASCÓN LASCAS A. 2012: "Aproximación al significado real de la decoración 'banal' musiva y pictórica". *Antesteria* 1: 205-213.
- KENNER, H. 1972: "Isiaca, Antidosis". *Festschrift fur W. Kraus zum 70: 198-208*.
- 1985: *Die römischen Wandmalereien des Magdalensberges*. Verlag des Landesmuseums für Kärnten. Klagenfurt.
- KENNER, H. y PRASCHNIKER, C. 1947: *Der Baderbezirk von Virunum*. R. M. Rohrer. Wien.
- LA ROCCA, E. y DE VOS, M. y A. 1976: *Guida archeologica di Pompei*. A. Mondadori. Milano.
- LEHMANN, P. W. 1953: *Roman wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*. Mass. Cambridge.
- LINDSAY, W. M. (ed.) 1913: *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*. B. G. Teubneri. Lipsiae.
- LING, R. 1977: "Studios and the Beginning of Roman Landscape Painting". *The Journal of Roman Studies* 67: 1-16.
- 2005: *The Insula of the Menander at Pompeii*. Clarendon Press. Oxford.
- LOPE MARTÍNEZ, J. 2007: "La pintura mural romana en Bilbilis: el II estilo en las viviendas del Barrio de las Termas". En C. Guiral (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Gobierno de Aragón; UNED. Zaragoza-Calatayud: 185-192.
- LÓPE MARTÍNEZ, J. y MARTÍN-BUENO, M. 2009: "La pintura en el ámbito doméstico de Bilbilis: un conjunto del III estilo pompeyano". En *VII Encuentros de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, abril 2006). Centro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud: 279-294.
- LÓPEZ GARCÍA, I., MARÍN JORDÁ, C., MARTÍNEZ GARCÍA, R. y MATAMOROS DE VILLA, C. 1994: *Hallazgos arqueológicos en el Palau de Les Corts*. Corts Valencianes. Valencia.
- LUENGO MARTÍNEZ, J. M. 1956-1961: "Astorga Romana". *Noticiero Arqueológico Hispánico* V: 152-177.
- MANZANO CHINCHILLA, G. 2012: "Imágenes eróticas pompeyanas: uso y función social". *Antesteria* 1: 283-287.
- MARTÍN-BUENO, M. y SÁENZ PRECIADO, J. C. (2001-2002): "La *Insula* I de *Bilbilis* (Calatayud- Zaragoza)". *Saldvie* 2: 127-158.
- MARTÍN-BUENO, M., SÁENZ PRECIADO, J. C. y URIBE AGUDO, P. 2004: "Excavaciones arqueológicas en *Bilbilis* (Calatayud- Zaragoza): Informe preliminar de la campaña de 2003". *Saldvie* 4: 473-487.
- 2005: "*Municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza): informe preliminar de la XXXIII campaña de excavaciones (2004)". *Saldvie* 5: 343-354.
- MONIER, F. y GROETEMBRIL, S. 1997: "Candélabres gallo-romains à figures en couronnement". En D. Scaglirini (ed.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Bologna, 20-23 settembre 1995). CLUEB. Bologna: 253-257.
- MOSTALAC CARRILLO, A. 1996a: "La pintura romana en España. Propuesta cronológica del Tercer Estilo". *Anuario de la Universidad Internacional* Sek 2: 11-27.
- 1996b: "Influencias de los estilos pompeyanos en la pintura romana en Aragón". En M.C. Lacarra (coord.): *Difusión del Arte Romano en Aragón*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: 161-188.
- MOSTALAC CARRILLO, A. y BELTRÁN LLORIS, M. 1994: *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*. II, *Estratigrafía, pinturas y cornisa de la "Casa de los delfines"*. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura. Zaragoza.

- MOSTALAC CARRILLO, A. y GUIRAL PELEGRÍN, C. 1990: "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la Península Ibérica". *Italica* 18: 155-173.
- MOORMANN, E. 1988: *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Van Gorcum. Assen-Wolfeboro.
- MYNORS, R. A. B. (ed.) 1972: *P. Vergili Maronis opera*. Typographeo Clarendoniano. Oxford.
- NICOLE, H. R. 1877-1919: "Satyri, Sileni". En Ch. Daremberg y E. Saglio (eds.): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. Paris: 1090-1102.
- ORONICH NAGORE, L. e ÍÑIGUEZ BERROZPE, L. 2012: "Estudio y restauración de un conjunto pictórico procedente de *Bilbilis*". En *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Actas (Calatayud, diciembre 2010). Centro de estudios bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico. Calatayud.
- PAILLER, J. M. 1982: "Les *oscilla* retrouvés". *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 92.2: 743-822.
- PARLASCA, K. 1956: *Römische Wandmalereien in Augsburg*. M. Lassleben. Kallmünz.
- PETERS, W. J. TH. 1991: "Il paesaggio nella pittura parietale della Campania". En A. De Franciscis (dir.): *Pittura di Pompei*. Jaca Book. Milano: 243-255.
- PLENISCAR-GEC, L. 1997: *The Roman Frescoes of Slovenia I, II*. Narodni muzej Slovenije. Ljubljana; Slovenia.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (dir.) 1990-2003: *Pompei. Pitture e Mosaici [PPM I-X]*. Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma.
- REINACH, S. 1970: *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*. L'Erma di bertschneider. Roma.
- RENAUD, R. 1993: "Des oiseaux dans les architectures". En E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992). Stichting Babesch. Leiden: 168-173.
- RIBERA I LACOMBA, A. 1983: *La arqueología romana de Valentia. Informe preliminar*. Servicio de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos, Ayuntamiento. Valencia.
- RIBERA I LACOMBA, A., LÓPEZ, I., MARÍN, C., MARTÍNEZ, R. y MATAMOROS, C. 1995: "La intervenció arqueològica". En A. Ribera i Lacomba (coord.): *Palau de Les Corts*. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Valencia: 127-159.
- RIEMENSCHNEIDER, U. 1986: *Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils*. P. Lang. Frankfurt am Main.
- RUMPF, A. 1954: "K. Schefold: Pompejanische Malerei". *Gnomon* 26: 353-364.
- SABRIÉ, M. y R. 1987: *La maison à portiques du clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*. Centre National de la recherche scientifique. Paris.
- 1990: "Ruscino (Château-Rousillon, Pyrénées-Orientales): Etude préliminaire". En *Peinture murale romaine*. Actes du Xe Séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique [AIFMA] (Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987). Vaison-la-Romaine: 27-34.
- SABRIÉ, M. y DEMORE, M. 1991: *Peintures romaines à Narbonne: décorations murales de l'antique province de narbonnaise*. Exposition (Narbonne, 29 juin-30 septembre 1991). Ville de Narbonne. Narbonne.
- SÁENZ PRECIADO, C. y MARTÍN-BUENO, M. (2010) : "El Larario de La Casa del Ninfeo de Bilbilis (Calatayud- Zaragoza)". En I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Associazione Internazionale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)* (Napoli, 17-21 settembre 2007). Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Napoli: 823-827.
- SÁENZ PRECIADO, C., MARTÍN-BUENO, M. y LOPE MARTÍNEZ, J. (2010) : "Novedades sobre la pintura mural romana en Bilbilis". En I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso internazionale dell'Associazione Internazionale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)* (Napoli, 17-21 settembre 2007). Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Napoli: 441-451.
- SÁENZ PRECIADO, J. C., GARCÍA CHOCANO, O., GODOY EXPÓSITO, C., GUINDA LARRAZA, N., LASARTE ORNA, F., SALAS MELÉNDEZ, M. P. y MORALES RAMÍREZ, S. 2009: "Trabajos arqueológicos realizados por la Escuela Taller de Restauración de Aragón II en el yacimiento de *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza). Campaña 2008". *Kausis* 6: 48-60.
- SCHFOLD, K. 1957: *Die Wände Pompejis. Topographisches ver Zeichnis der bildmotive*. Walter de Gruyter & Co. Berlin.
- 1962: *Vergessenes Pompeji: unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge*. Francke. Bern.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (ed.) 1990: *M. Valerii Martialis epigrammata*. B. G. Teubneri. Stuttgartiae.
- SPINAZZOLA, V. 1953: *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*. Libreria della Stato. Roma.
- STAUB GIEROW, M. 1994: *Casa del Granduca (VII, 4, 56). Casa dei capitelli figurati (VII, 4, 57)*. Himler Verlag. München.
- THILO, G. (ed.) 1887: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. B. G. Teubneri. Lipsiae.
- THOMAS, R. 1993: *Römische Wandmalerei in Köln*. Zabern. Mainz.
- 1995: *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*. Zabern. Mainz.
- TOYNBEE, J. 1955: "Schefold pompejanische malerei: sinn und ideengeschichte". *Journal of Roman Studies [JRS]* 45: 192-195.
- TRAN-TAM-TINH, V. 1974: *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie), du muse du Louvre*. Editions des Musées Nationaux. Paris.
- URIBE AGUDO, P. 2004: "Arquitectura doméstica en *Bilbilis*: La *Domus* I". *Saldvie* 4: 191-220.
- WESENBERG, B. 1993: "Zum integrierten Stilleben in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils". En E. Moormann (ed.): *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 september 1992). Stichting Babesch. Leiden: 160-167.

