IRUÑA VELEIA 2010-2020

La decoración pictórica del *macellum* de *Veleia*

Carmen Guiral Pelegrín
UNED, Madrid
Lara Íñiguez Berrozpe
Escuela de Turismo Universitaria de Zaragoza

araba álava
foru aldundia diputación foral

BY NC ND

La decoración pictórica del *macellum* de *Veleia*

Carmen Guiral Pelegrín
UNED, Madrid
Lara Íñiguez Berrozpe
Escuela de Turismo Universitaria de Zaragoza

Introducción[1]

Antes de comenzar la descripción y estudio de las pinturas halladas en el *macellum* y en la edificación a poniente del mismo, se hace necesario exponer algunos datos previos que permitirán comprender las características de los fragmentos pictóricos que analizamos, así como las dificultades que han impedido realizar un estudio integral que incluya la restitución de las decoraciones.

En primer lugar, la práctica totalidad de las habitaciones conservan restos *in situ* del mortero base de las pinturas; lamentablemente, y como veremos en los siguientes epígrafes, en muy pocas ocasiones se preserva también la superficie pictórica, por lo que la definición de la decoración de los zócalos, con algunas excepciones, es prácticamente imposible.

En segundo lugar, todas las pinturas objeto de este estudio se exhumaron en estado muy fragmentario. Además, se hallaron en diversas UUEE, que responden a distintas fases y dinámicas del complejo arquitectónico, generalmente de abandono, saqueo y colapso, hecho que explica el alto grado de fragmentación y deterioro de los restos pictóricos (fig. 1).

Tras el análisis de todas las piezas, se ha podido llevar a cabo una individualización, atendiendo a las características técnicas y decorativas, de distintos conjuntos. Algunos tienen cierta entidad y han sido susceptibles de su estudio y restitución; otros, sin embargo, presentan un número muy escaso de fragmentos, hecho que impide el análisis sistémico.

1 Agradecemos al BIBAT. Museo de Arqueología de Álava y en especial a Raúl Sánchez Rincón las facilidades prestadas para el estudio de las pinturas, así como a los investigadores David Martínez Izquierdo, Miguel Loza Uriarte y Javier Niso Lorenzo, las informaciones sobre los contextos arqueológicos en los que se hallaron los restos pictóricos. De igual forma manifestamos nuestra gratitud al Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, especialmente a Izaskun Benito Echeverria y Diana Pardo San Gil, que han llevado a cabo la restauración de algunos de los conjuntos pictóricos. Este trabajo de investigación se ha realizado en el marco del proyecto dirigido por C. Guiral Pelegrín, *Tectoria et pigmenta*: estudio analítico y arqueológico de los pigmentos y morteros de las pinturas del cuadrante NE de *Hispania* (s. II a.C.- s. VI d.C.) (HAR2017-84732-P).

CC BY NC ND

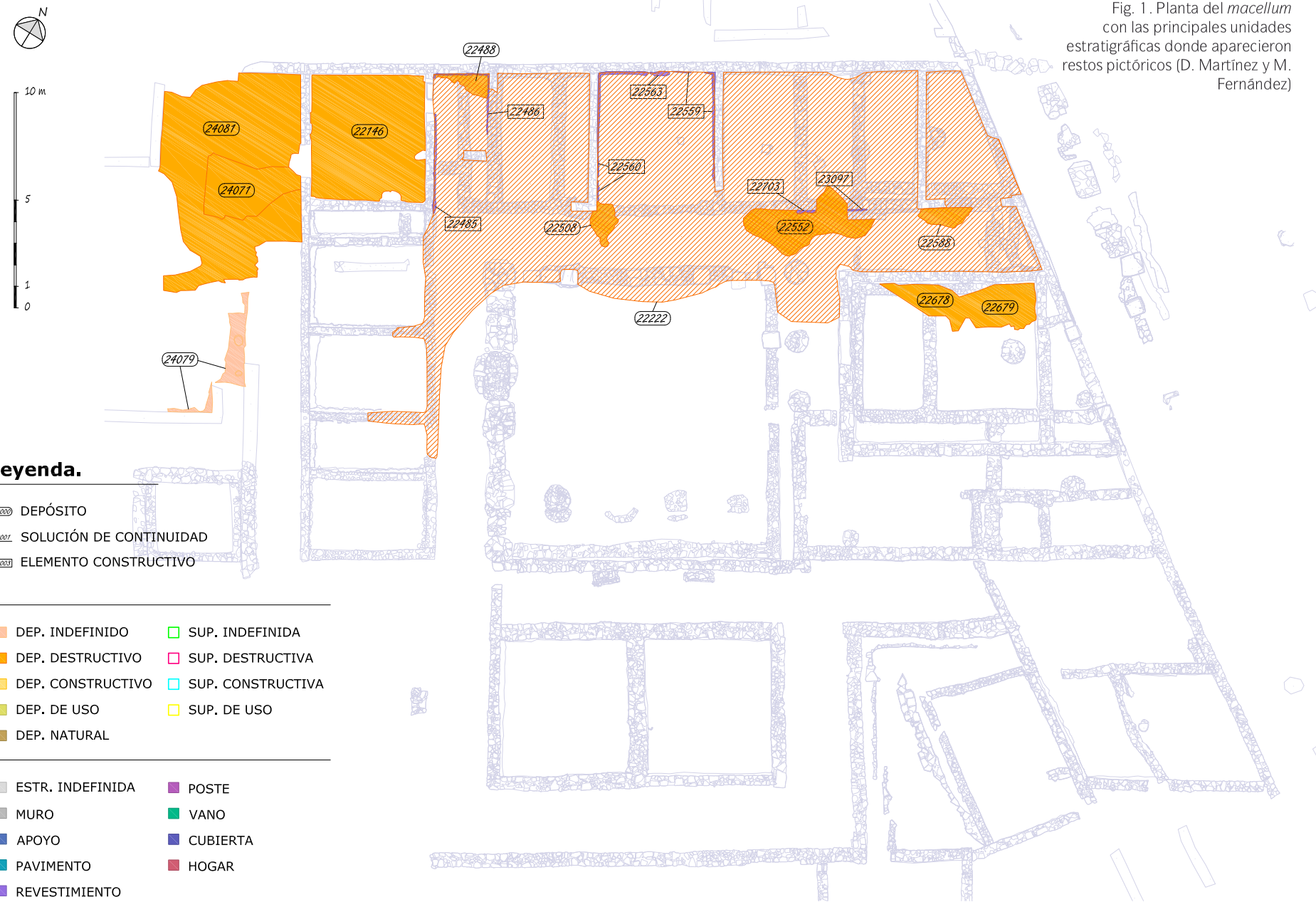

Fig. 1. Planta del *macellum* con las principales unidades estratigráficas donde aparecieron restos pictóricos (D. Martínez y M. Fernández)

Fig. 2. Fragmentos pictóricos de la zona media del conjunto 1. UU.EE. 24079 y 22508 (L. Íñiguez Berrozpe).

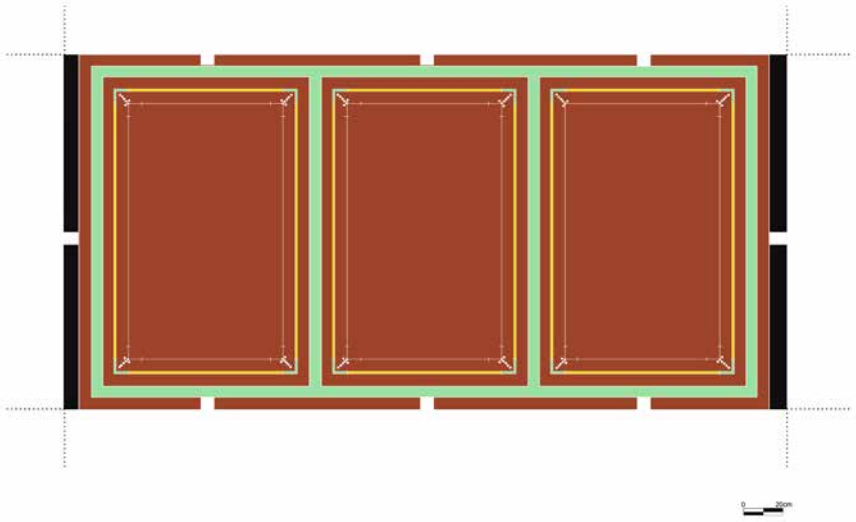

Fig. 3. Restitución hipotética del conjunto 1. (C. Guiral Pelegrín y L. Íñiguez Berrozpe).

1. Conjunto 1. Pasillo perimetral

Los fragmentos de este conjunto pictórico (VEL_MAC_PAS_C1)[2] se exhumaron mayoritariamente en la UE 22508, cercana a la fachada exterior de la estancia 10, así como en el sector exterior de las habitaciones 12 (UE 22588) y 11 (UE 22552) y también, de forma muy residual, en el sótano del edificio occidental (UE 24079). Dado el lugar de hallazgo de las UUEE, consideramos la posibilidad de que correspondiesen al revestimiento parietal del pasillo perimetral.

Por lo que se refiere a la cronología, las UUEE 22508, 22588 y 22552 se han interpretado como correspondientes al saqueo y abandono del edificio en el tercer cuarto del siglo IV d. C. La UE 24079 se identifica como el primer relleno de amortización del sótano de la construcción occidental y no parece alcanzar el siglo IV. Si consideramos que el *macellum* II, al que pertenecen las pinturas, se construye a finales del siglo I o inicios del siglo II, tenemos un amplio lapso cronológico para la datación de los restos y es necesario aquilatar la cronología mediante el estudio de los esquemas compositivos y repertorio ornamental de la decoración.

Los fragmentos correspondientes a este primer conjunto decoraban la zona media de la pared, cuyo esquema compositivo se articulaba en una sucesión de paneles rojos, de los que ignoramos sus dimensiones, rodeados y separados entre sí por bandas verdes de 5 cm de anchura, y encuadrados interiormente por filetes triples, blanco/amarillo/blanco, que presentan los ángulos rellenos de color verde, con lengüetas en los extremos. A 5,5 cm hacia el interior del panel, se sitúa un filete simple, blanco, decorado en las esquinas con cinco puntos en diagonal y dos a los lados, y que también cuenta con la presencia de lengüetas (figs. 2 y 3).

2 Estas siglas se corresponden al número de inventario otorgado a cada conjunto en la "Base de Datos Pictor", diseñada con objeto de inventariar, catalogar y clasificar todos los conjuntos y fragmentos pictóricos tenidos en cuenta en el proyecto de investigación citado al comienzo de este escrito. Para más información véase Iñiguez Berrozpe, Guiral Pelegrín 2016.

BY NC ND

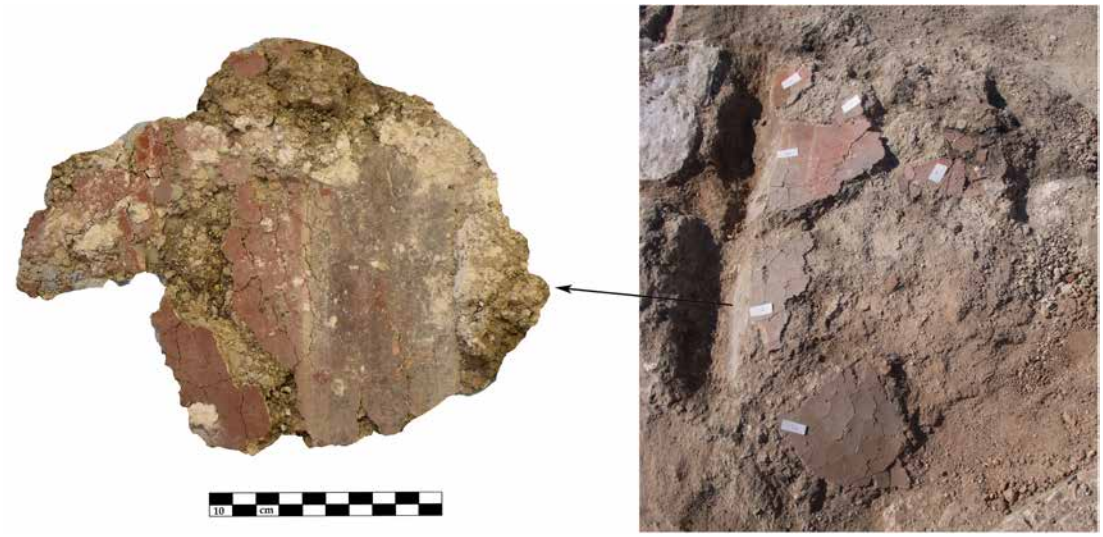

Fig. 4. Fragmentos pictóricos del ángulo de la puerta del conjunto 1. UE. 22508 (L. Íñiguez Berrozpe)

Los restos conservados no permiten saber -aunque no sería extraño- si esta decoración paratáctica se extendió por los cuatro lados del pasillo perimetral.

A lo largo de la pared interna de esta galería se abrían las puertas de acceso a las estancias y es una placa hallada en la UE 22508 la que nos indica cómo se disponía la decoración junto a la abertura (fig. 4). La citada placa presenta un campo rojo y una banda negra de 7 cm, en cuyo límite se puede observar la presencia de un ángulo que está recubierto de estuco, de lo que podemos deducir que los paneles rojos con las bandas de encuadramiento verdes no se ajustaban a los espacios entre las puertas, sino que las jambas estaban bordeadas por bandas negras y los ángulos de la entrada se guarnecían con una banda de estuco que, posiblemente, presentaría alguna moldura.

En la fachada de la estancia 11 existen restos de mortero *in situ* (UUEE 22703 y 23097), pero han perdido la capa pictórica que hubiera podido informarnos de la decoración del zócalo.

En las cercanías a esta fachada (UE 22552) aparecieron otros fragmentos, muy deteriorados, que presentan las mismas características técnicas y la misma gama de colores que los fragmentos descritos, pero remiten a otro tipo de decoración en los paneles medios, quizás de carácter geométrico y con presencia de una suerte de nudos en amarillo. Como la unidad estratigráfica atraviesa la puerta de la habitación, se puede considerar la posibilidad de las citadas piezas formasen parte de la decoración parietal del interior. Otra posibilidad sería que paneles lisos y otros decorados alternaran en el pasillo perimetral.

1.1. Análisis de la técnica

Los fragmentos conservados permiten el conocimiento de datos técnicos de interés. El mortero, soporte de la pintura, está compuesto por 3 capas de preparación y la capa de finalización, de 0,2 cm, soporte de la pintura. La primera capa de preparación, de 0,3 cm de grosor, presenta abundante cal y poca arena; la segunda capa, de 1,5 cm, cuenta con la presencia de cal y arena muy tamizada, a partes iguales; la última, de 2,5 cm, se compone fundamentalmente de cal y arena sin tamizar, en la que se observan bien los pequeños guijarros, y también se constata la impronta de materia orgánica, en concreto briznas de vegetales. Es en esta tercera capa en la que comprobamos las improntas del sistema de sujeción a la pared, en concreto incisiones dispuestas en zigzag que se realizaban, generalmente, en la capa de tapial o de mortero que cubría la superficie del muro y que servían para asegurar la adherencia del mortero (Barbet, Allag 1979, 950-954).

Los colores son muy básicos, el mayoritario es el rojo que, dadas las características derivadas del análisis visual, suponemos proveniente de un pigmento de origen mineral, como es el ocre, conocido en el mundo romano como *rubrica* y que es un compuesto de óxidos de hierro. Con los datos que poseemos, el verde, el amarillo y el negro son colores minoritarios en esta pared. El pigmento verde parece proceder de una tierra y en él no se observa la inclusión de gránulos de azul egipcio, tan característicos de épocas anteriores. Aunque el amarillo suele proceder de un pigmento a base de hidróxido de hierro, la afirmación sería osada ya que el análisis de visu no permite la identificación, y lo mismo sucede con el color negro, cuyo pigmento, comúnmente, suele proceder del carbón (Béarat 1997, 25-30).

1.2. Esquema compositivo y repertorio ornamental

El sistema compositivo es el más elemental de cuantos existen en pintura romana; se trata de una sucesión de paneles anchos separados por bandas, que es característico de estancias de segundo orden y que tiene una larga pervivencia, por lo que no ofrece ningún criterio de datación. Es un esquema paratáctico, especialmente idóneo para los largos muros continuos de pasillos y peristilos.

El repertorio ornamental es también simple y solamente los filetes triples y los trazos de encuadramiento interior animan la monocromía roja de los paneles de la zona media de la pared. Estos motivos, aparentemente banales, adquieren un considerable significado ya que ofrecen, en el marco de la pintura hispana, referencias cronológicas.

Los filetes triples, consistentes en dos trazos blancos que encierran otro más grueso y de color diferente, con una anchura entre 0,5-1 cm, y que sirven, generalmente, de encuadramiento interior de los paneles de la zona media son típicos del repertorio ornamental del III estilo (Bastet, de Vos 1979, 135; Barbet 1987, 14-1; Mostalac Carrillo 1996, 21). En las pinturas hispanas, estos filetes se incorporan a las decoraciones del siglo II d.C., aumentando considerablemente su tamaño (Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo 1988, 67; Mostalac Carrillo 1992, 19). Por lo tanto, éste es uno de los elementos que nos permite una aproximación a la datación del conjunto pictórico. Generalmente, los filetes triples presentan los ángulos rellenos de un color diferente, formando una especie de escuadra, cuyo origen también está en el III estilo[3] y que además constatamos en las pinturas objeto de estudio.

Atendiendo a lo expuesto y a los recientes estudios sobre pintura romana en Hispania[4], podemos afirmar que los filetes triples con ángulos rellenos de color, se convierten en un "fósil director" para fechar un grupo de pinturas hispanas del s. II, entre las que encontramos las procedentes de la estancia 4 de *Sisapo* (Almodóvar del Campo, Ciudad Real), que presentan paneles de fondo rojo y filetes blanco/negro/blanco con el ángulo relleno de color amarillo (Guiral Pelegrín, Zarzalejos Prieto 2006, 142). En la estancia D2 de las termas de Campo Valdés (Gijón), el color de fondo de los paneles es amarillo y los filetes están pintados de blanco/rojo/blanco, en tanto que el ángulo es de color blanco (Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo 1995, 181-182). Las pinturas del conjunto A de la villa de los Torrejones (Yecla, Murcia) presentan los paneles son rojos y los filetes pintados en blanco/amarillo/blanco y el ángulo relleno de color blanco (Fernández Díaz 1999, 62-63). En otras decoraciones, también del siglo II, los filetes carecen del trazo central pintado, y se convierten en dos trazos paralelos que dejan ver el color de fondo de los paneles medios, así sucede en las procedentes de la denominada Casa de las Pinturas de *Asturica Augusta* (Astorga), con paneles rojos y filetes blancos, al igual que el relleno del ángulo (Luengo Martínez 1962, 168-169), y en las pinturas halladas en la calle Dr. Palomar de *Caesar Augusta* (Zaragoza), en las que el fondo es blanco y rojos los filetes y la escuadra (Guiral Pelegrín 2017, 119-121).

3 F.L. Bastet y M. de Vos (1979, 128) indican que "le pareti più prestigiose hanno poi gli angoli dei listelli marcati de un colore diverso".

4 Las pinturas hispanas del siglo II con filetes triples son muy numerosas, pero los ejemplos se reducen en el caso de que presenten los ángulos rellenos de color, que son los que analizamos en este estudio.

CC BY NC ND

Como observación, y con los datos de los que disponemos, parece que este recurso ornamental es propio de sistemas compositivos muy simples, una sucesión de paneles separados por bandas sin decoración en *Sisapo*, Gijón y *Caesar Augusta*; solamente en las pinturas de *Asturica Augusta* y de la villa de los Torrejones de Yecla, los interpenales están decorados con candelabros.

Un segundo elemento a considerar son los puntos en los ángulos de los trazos de encuadramiento interior. Este motivo también inicia su larga andadura en las pinturas del III estilo y se constata por vez primera en la decoración de la pirámide de *C. Cestius* (Roma), que se fecha en los últimos veinte años del s. I a.C. (Meniconi 2009-2010, 79); en el IV estilo, las series de puntos no solo se disponen en los ángulos de los filetes, sino también en los de las cenefas caladas, que son uno de los motivos característicos de este estilo. El proceso es paralelo en la pintura hispana del siglo I (Mostalac Carrillo 1999, 22-23) y sobreviven en los siglos posteriores hasta, al menos, finales del siglo III, tal y como se puede verificar en las pinturas de la Casa del Anfiteatro de Mérida (Abad Casal 1982, fig. 90).

A tenor de los ejemplos estudiados, cuya larga enumeración superaría con creces los propósitos de este trabajo, parece que en las pinturas del siglo I, los puntos se disponen en diagonal, mientras que a partir del siglo II, se enriquecen con otros transversales e incluso con pequeños motivos florales muy estilizados.

Los pequeños trazos transversales que se sitúan en la zona cercana a los ángulos y que se denominan nudos o lengüetas, no se remontan a las pinturas del III estilo, sino que comienzan en el IV, tal y como se observa en ciertas casas pompeyanas, como la Casa di *Paquius Proculus* (I 7,1). Este pequeño ornamento es muy característico de las decoraciones de las provincias a partir de finales del siglo I y se mantiene, al menos, hasta el siglo III, como atestiguan las pinturas de Mérida anteriormente citadas (Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo 1988, 65-67). En la mayor parte de los ejemplos constatados, los nudos se asocian a los puntos en los vértices de los ángulos y ambos motivos decorativos no pueden ser tomados como criterio cronológico estricto ya que, como ya se ha expuesto, tienen una larga pervivencia.

Resumiendo, el esquema compositivo es uno de los más sencillo de cuantos hallamos en la decoración pictórica romana, propio de estancias secundarias como el pasillo objeto de estudio. El repertorio ornamental es también muy simple y característico de las pinturas hispanas desde finales del siglo I d.C.

2. Conjunto 2. Estancia 8

Se trata del conjunto pictórico (VEL_MAC_R8_C1) más numeroso de todos los exhumados en este edificio. Los fragmentos pertenecientes a esta decoración que, según nuestra hipótesis, pudieron ornar la estancia 8, se hallaron desperdigados por distintas partes del edificio, por lo que su estudio ha resultado complejo, tanto por la citada dispersión, como por el alto grado de fragmentación, que impide realizar la restitución de la estructura decorativa; por lo tanto, nuestro estudio no podrá superar la descripción de los motivos decorativos, la realización de algunas restituciones parciales y el planteamiento de distintas conjeturas sobre su ubicación.

Una vez analizadas las características de los morteros, así como la técnica de ejecución, la gama cromática y los motivos decorativos, los numerosos fragmentos se han podido clasificar en tres grupos, que denominamos 2A, 2B y 2C. Las piezas de los conjuntos 2B y 2C se hallaron en la gran UE superficial 22222, que corresponde a la fase de colapso del edificio y que se fecha a finales del segundo tercio/principios del último tercio del siglo IV d.C.; en la UE 22488 (estancia 8), que se identifica con la fase de abandono y saqueo, del tercer cuarto del siglo IV d.C. y en la UE 24079, registrada como el primer relleno de amortización del sótano y que no alcanza el siglo IV. Los fragmentos que asignamos al conjunto 2A se exhumaron únicamente en la UE 24079. Es el hallazgo en la UE 22488, lo que nos induce a pensar en la posibilidad de que este conjunto ornase la estancia 8, ya que es la única UE que corresponde a una fase de abandono.

A pesar de las dificultades expuestas, que merman considerablemente las posibilidades de restitución de la decoración, el análisis en profundidad de todos los fragmentos pictóricos nos ha permitido deducir algunas cuestiones de interés, como la estructura decorativa y el repertorio ornamental.

2.1. Pinturas *in situ*

Se conserva el mortero del zócalo en los tres muros de la habitación 8 (UUEE 22485 y 22486), aunque solamente en un pequeño sector de la pared NW se puede observar parte de la capa pictórica, que permite comprobar que estuvo pintado con un fondo rosa moteado con color blanco, negro y amarillo, lo que podríamos, quizás, extrapolar también a las otras dos paredes. Esta decoración puede considerarse uno de los recursos más simples, utilizado en la pintura romana a lo largo de toda su historia, ubicado siempre en la parte inferior de la pared. Se trata de una superficie monócroma en la que se salpican gotas de distintos colores que, generalmente, coinciden con los usados en la parte media de la pared. A lo largo del tiempo puede comprobarse una evolución en la técnica, pasando de una fina llovizna de gotas y motas, que imitan claramente una roca granítica, a las gruesas manchas, a partir de mediados del s. I d.C., en las que la emulación del granito es ya solo un recuerdo (Guiral *et al.* 1986; Barbet 1987, 20).

2.2. Conjunto 2A (VEL_MAC_R8_C1A)

Las pinturas que analizamos a continuación fueron halladas únicamente en la UE 24079.

2.2.1. Análisis de la técnica

El mortero presenta ciertas particularidades que permiten establecer una clara diferencia en relación a los otros dos conjuntos. *De visu*, no se distingue la capa de finalización, y el primer estrato que reconocemos mide 1,6 cm, es de color rosáceo, posiblemente por la presencia de cerámica machacada, y se observan en él gránulos de calcita y de cerámica molida; la segunda capa (0,6 cm) presenta un color más blanquecino, quizás por la mayor presencia de cal, y también se constata la calcita. La última, que se dispuso directamente sobre la pared pues conserva las improntas del sistema de sujeción en zigzag, muestra un color grisáceo, producido por la presencia intencionada de ceniza; también se identifica la inclusión de pequeños fragmentos pictóricos, que responden a la reutilización de pinturas ya amortizadas (fig. 5).

La introducción a propósito de elementos extraños, como puzolana, fragmentos cerámicos o ceniza, fue un procedimiento habitual ejecutado por los *tectores* romanos para evitar que la humedad afectara a las pinturas, por tanto, suele vincularse con conjuntos situados en espacios al aire libre o con humedad[5].

Fig. 5. Sección del mortero de las pinturas del conjunto 2A (L. Íñiguez Berrozpe)

Por lo que se refiere al uso de pinturas amortizadas en los morteros pictóricos, es un hecho relativamente usual[6]. Las primeras han sido documentadas en decoracio-

5 En los morteros de las pinturas de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza), este tipo de materiales aparecen en las decoraciones del pórtico superior del teatro y de las termas (Guiral Pelegrín, Martín-Bueno 1996, 70 y 96).

6 Sobre el tema de la reutilización de pinturas en distintos contextos, véase Carrive 2017 y Guiral Pelegrín, Íñiguez Berrozpe 2020.

CC BY NC ND

nes de *Caesar Augusta* (Zaragoza), así en las procedentes de la calle Añón fechadas a finales del siglo I d.C. (Guiral Pelegrín *et al.* 2019, 223), y también en las pinturas halladas en las excavaciones llevadas a cabo en la calle Dr. Palomar (Guiral Pelegrín 2017, 130, 137 y 142) y en la zona del puerto fluvial[7], en ambos casos fechadas en el siglo II.

No es fácil determinar el motivo por el que se incluyen pinturas trituradas en las capas de preparación, y tampoco puede afirmarse con rotundidad la intencionalidad de estas inclusiones ya que se encuentran muy dispersas y no parece que sirvan para economizar una gran cantidad de enlucido. Se apunta la posibilidad de que fueran inserciones fortuitas motivadas por el amasado del mortero en el mismo lugar en el que se habían destruido o almacenado el escombro de otras pinturas (Coutelas, Vauxion 2017, 42). Estos autores y también S. Groetembril (2017, 48) especifican que estos hallazgos son poco numerosos, lo cual hace que sorprendan las tres evidencias cesaraugustanas, todas ellas en pinturas de los últimos años del siglo I o de los inicios del II d.C.

En relación a la historia de la pintura parietal de *Veleia*, es evidente que existió una fase decorativa anterior, a la que pertenecen las pinturas trituradas; si consideramos la posibilidad, muy plausible, de que la preparación del mortero se llevase a cabo en el edificio, no parece incoherente pensar que los pequeños fragmentos incorporados a los nuevos morteros pudieran pertenecer a una fase decorativa precedente, que se destruye en el proceso de reforma del edificio.

Los pigmentos utilizados de forma mayoritaria en la decoración de esta pared son muy básicos: el rojo, en una tonalidad ocre, es el color de fondo y su posible composición ya ha sido analizada (*vid.* 1.1). El color rosáceo de los fustes de las columnas se elabora mezclando los rojos con cal. Los amarillentos presentan una amplia gama que oscila desde el amarillo hasta los anaranjados en diversas intensidades, utilizados para pintar los elementos arquitectónicos y, generalmente, proceden de pigmentos ocres (*ochrae*) y suelen ser componentes de hidróxido de hierro, con diversas mezclas y saturaciones (Béarat 1997, 25). Otros dos colores son minoritarios, el azul con el que se pinta el pajarillo y los dos tonos de verde utilizados para las hojas de la guirnalda. El pigmento verde más elemental procede de una tierra verde (*creta viridis*); el azul, que identificamos como *caeruleum aegyptium*, es el único de los pigmentos reconocidos de visu que tiene una cierta relevancia, a juzgar por lo que nos trasmiten las fuentes clásicas. Desde el punto de vista químico, es un silicato doble de cobre y calcio, fabricado por frita a una alta temperatura mezclando cuarzo, calcita, cobre y sales alcalinas, previamente molidos, procedimiento que describe Vitrubio (VII, 11). Es un pigmento con un largo recorrido ya que se crea en Egipto en el tercer milenio a.C. y a partir del s. I a.C. se fabrica en la zona de los Campos Flégreos, a donde debió llegar desde Alejandría. A partir de los años 50-40 a.C. experimenta un auge en su utilización en la pintura y en el *opus musivum*. Entre los años 70-50 a.C. este pigmento se comercializa, al menos, hasta la Galia, tal y como demuestra el pecio de la Madrague de Giens (Delamare 2007, 38-39).

Las fuentes clásicas latinas definen distintos tipos de *caeruleum*, cuya diferencia radica en la calidad y en el lugar de origen. Es un producto caro, que costaba entre 80 y 128 ases la libra, aunque el precio del *vestorianum* es más alto (Augusti 1967, 147-149) y su empleo está muy extendido para pintar ornamentos o los fondos celestes o acuosos, pero no es muy común el empleo en amplias superficies, si bien en Hispania y concretamente en *Bilbilis* (Calatayud) su uso se documenta tanto en los amplios paneles de la zona media, como en el fondo de un techo plano.

2.2.2. Descripción y estudio

Los fragmentos que hemos individualizado gracias a los componentes del mortero no son numerosos y su decoración responde a elementos de carácter arquitectónico, como las molduras y tres objetos relacionados con el armamento.

7 Estas pinturas han sido objeto de la tesis de F. Lobera Corsetti, de la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici de La Sapienza Università di Roma: "*Colonia Caesar Augusta*: frammenti di intonaci e cornici in stucco dallo scavo condotto presso Calle Sepulcro 1-15".

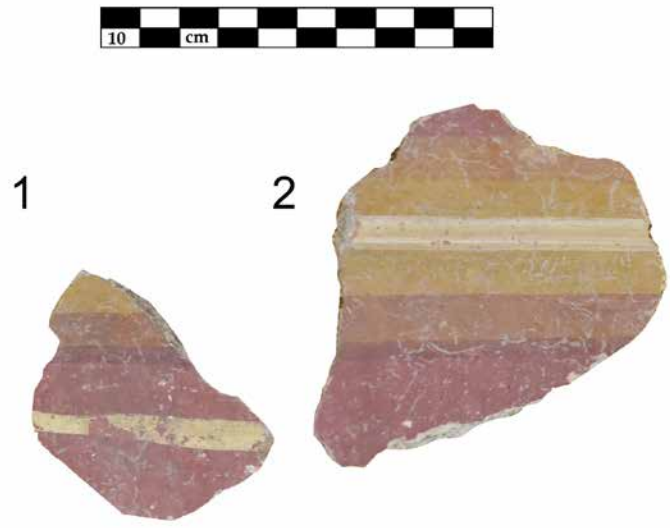

Fig. 6. Fragmentos pictóricos del conjunto 2A. UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe).

Dos fragmentos (fig. 6, 1 y 2) muestran la presencia de frisos moldurados sobre fondo rojo; la parte central está compuesta por tres filetes (amarillo, blanco amarillo) flanqueados por otros dos de color rosáceo y en uno de los lados se dispone un trazo de color negruzco con el que se indica la sombra.

Son tres los que objetos apoyan directamente en una banda de fondo blanco con vetas rojas, de 6,5 cm, atravesada y flanqueada por filetes negros que identificamos como la imitación pintada de una cornisa marmórea. En un intento, quizás arriesgado, de identificación del mármol, optamos por el *pavonazzetto,* que junto al *giallo antico*, es uno de los mármoles más emulados en la pintura. Proviene de las canteras de *Dociminum* en Asia Menor. Se caracteriza por el fondo blanco, recorrido por vetas, cuyo color oscila entre el violeta oscuro y el rojo burdeos; aparece ya representado en las pinturas del siglo I a.C. (Mulliez 2014, 104) y es muy común en las pinturas de la segunda mitad del siglo I y siglo II d.C. La imitación de cornisas en esta época se realiza, generalmente, con la sucesión de trazos, filetes y bandas de colores con los que se emulan las molduras, como comprobaremos al tratar los entablamentos en las siguientes paredes, y no es habitual la presencia de cornisas marmóreas. En la pintura provincial hemos podido examinar dos conjuntos decorativos en los que se constatan bandas con imitaciones de mármol. En las pinturas de la estancia 1 de la *porticus post scaenam* del teatro de Cartagena fechadas a finales del siglo I e inicios del II, la franja emula el *numidicum* y se dispone en la zona superior (Fernández Díaz, Castillo Alcántara 2020, 112). En las decoraciones procedentes de Famechon, del siglo II, en la zona superior de la pared y sobre el edículo de la zona media, se disponen distintos frisos, entre ellos una ancha banda de imitaciones marmóreas (Barbet 2008, 248-248).

Entre los objetos representados, reconocemos con certeza una pelta (13 x 9 cm) pintada de color amarillo ocre y sombreada en blanco (fig. 7, 4). Esta arma defensiva tiene orígenes tracios y forma parte del equipo de la infantería ligera del ejército griego; también se considera propio de las Amazonas. Este pequeño escudo adopta la forma de una media luna y se confeccionaba con un armazón de madera recubierto de piel de cabra o de cordero. En época romana, se utiliza como un motivo ornamental, tanto en mosaico, como la escultura y el relieve y también lo incorpora la decoración pictórica, generalmente como un objeto colgante, simulando un *oscillum*, que eran pequeñas placas en relieve que colgaban entre los intercolumnios de los peristilos romanos, en los que las peltas marmóreas ocupaban un lugar preeminente. En nuestro caso, la pelta no puede considerarse la copia pintada de un *oscillum*, ya que apoya sobre una cornisa ficticia de mármol, junto a otras armas. Aunque no es un objeto representado de forma recurrente en la pintura romana, una de las decoraciones de la villa francesa de Boueix-Cujasseix, de la segunda mitad del siglo I, presenta una pelta que pende de arquitrabe que corona los edículos de la zona media de la pared (Barbet 2008, 160-161); de la misma época son las figuradas en el friso superior de las pinturas de la *domus* de los Enclos de Chartreux de Aix-en-Provence (Barbet 2008, 193).

CC BY NC ND

Fig. 7. Fragmentos pictóricos del conjunto 2A UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe).

En otro grupo de fragmentos (fig. 7, 1 y 2) se reconocen parte de dos objetos similares, un segmento de un círculo, también pintado en ocre y delineado en blanco y la sección de un elemento de forma tubular, ligeramente curvado que también identificamos en otro fragmento (fig. 7, 3). La interpretación no es fácil, pero teniendo en cuenta la existencia de una pelta, podemos hipotetizar que los segmentos de círculo son parte de un *clipeus*, en tanto que los objetos que lo flanquean podrían definirse como grebas, que son piezas de la armadura que cubrían desde la rodilla hasta el tobillo; la cinta que se observa en la zona superior, podría responder a las tiras de cuero con las que se sujetaban a la pantorrilla. Ambos objetos son muy comunes en la pintura romana y suelen aparecer juntos, generalmente colgados de la zona superior de la pared, al igual que sucedía con la pelta, anteriormente descrita. De ello son buena muestra algunos ejemplos de la segunda mitad del siglo I d. C., como los situados en la parte alta de la estancia (e) de la Casa dei Vettii (VI 15, 1) (Esposito 2009, tav. VI), así como los procedentes de la denominada Casa Bellezza del Aventino de Roma (Boldrighini 2003, figs. 113-114).

En la pintura provincial, los clípeos cuelgan generalmente de las arquitecturas de la zona superior de la pared, tal y como lo constatamos en las pinturas de la villa luxemburguesa de Vichten en las que, además, aparecen representaciones de *scuta*, que se disponen, también colgantes, en los compartimentos estrechos del zócalo. Estas decoraciones se fechan entre los años 120-130 d.C. (Groetembril 2007). Tampoco es extraño encontrar los clípeos colgando en la zona media, como en los que se ubican en los interpaneles de las pinturas de Bourges de la segunda mitad del siglo I d.C. (Barbet 2008, 139-140).

Bajo la banda con imitación marmórea, se sitúa un campo rojo de 13 cm en el que se representan palmetas pintadas de color amarillo. Están formadas por un tallo central rematado por un punto, del que parten tres ramas que se bifurcan a ambos lados, las inferiores se enroscan en una espiral interior, en tanto que los dos superiores se enrollan, muy ligeramente, hacia el exterior. Del apoyo de estos ornamentos solo se conserva parte de un filete amarillo. Por lo que se refiere a su disposición, en algunos fragmentos (fig. 8, 1) la parte superior de la palmeta está a 1,5 cm de la banda de mármol y en otros dista 6,5 cm. (fig. 8, 2), de lo que se deduce que, o bien la banda marmórea o la que integra el filete amarillo, realizaban algún quiebro.

Es evidente que las palmetas son un ornamento recurrente en cualquier soporte decorativo, por lo que su estudio sobrepasaría los propósitos de este trabajo; en cualquier caso, su utilización no

Fig. 8. Fragmentos pictóricos del conjunto 2A UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe)

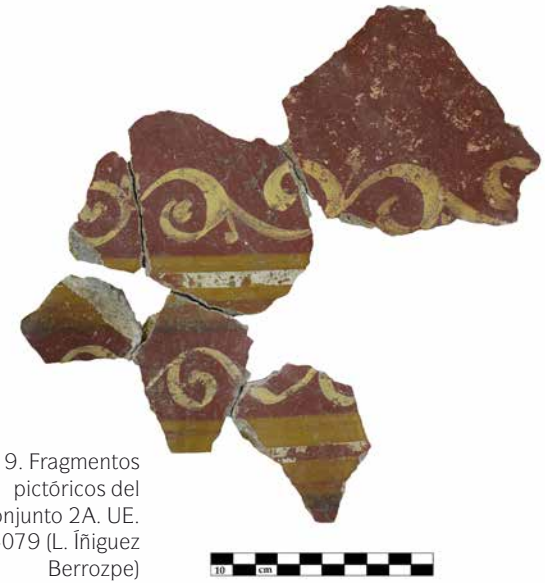

Fig. 9. Fragmentos pictóricos del conjunto 2A. UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe)

Fig. 10. Fragmentos pictóricos del conjunto 2A UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe)

es extraña en la pintura del siglo II y así lo encontramos en la decoración de la Fontaine des Bénédictins de Nîmes, que se fecha en la primera mitad del citado siglo (Sabrié 1985, 308-309).

Otro fragmento significativo es el que muestran dos frisos de roleos formados por dos tallos muy estilizados, en los que apenas se distingue el componente vegetal (fig. 9). El primero está encerrado en una banda roja de 3,7 cm, que queda delimitada por dos imitaciones de cornisas compuestas por filetes y trazos amarillos, blancos y negros; el segundo que se conserva mucho más completo, se ubica en lo que suponemos el extremo de un amplio campo rojo y su desarrollo consiste en un tallo que, de forma alternativa, se enrolla en espirales contrapuestas; en los puntos en los que se bifurcan los tallos se dispone un pequeño brote cuyo extremo también se enrosca ligeramente. Los roleos, pero con un carácter marcadamente naturalista, tienen una larga tradición decorativa y su origen se encuentra en el mundo griego. El I estilo lo incorpora a su repertorio, al igual que el II y reaparece en el IV, momento del que se conservan numerosos ejemplos, ya sea en pintura o en estuco[8]; sin embargo, nuestros ejemplares se alejan considerablemente de los mencionados, ya que se pintan en un solo color y quedan reducidos a una sucesión de espirales que nada tienen que ver con las hojas de acanto originales.

El último grupo de fragmentos (fig. 10) con interés decorativo nos muestra una guirnalda, formada por pequeñas hojas en distintos tonos de verde, sobre la que se posa un pájaro pintado en su totalidad de color azul, y en el que se ha coloreado de blanco la zona ocular, marcando claramente la línea superciliar y el denominado parche auricular. La identificación de este pájaro con un ejemplar real se hace muy compleja ya que no existen rasgos que permitan individualizar la especie, como

8 El análisis más profundo sobre el tema es el realizado por Y. Perrin en 1985.

BY NC ND

podrían ser la forma y tonalidad exacta del pico y de las patas y también la diferencia de color entre las plumas de pecho y las escapulares y coberteras[9]. A pesar de las dificultades, existe la posibilidad de relacionarlo con un herrerillo común (*Cyanistes caeruleus*) que es el único pájaro que presenta el píleo, alas y cola de color azul, las mejillas blancas y una lista negra en los ojos, características que se observan en nuestro ejemplar, si bien faltan otras como el dorso verdoso; por lo tanto, esta interpretación debe tomarse con las oportunas reservas. La ubicación del pajarillo en el marco de la pared pintada no es asunto sencillo, puesto que todo tipo de aves pueblan las paredes pintadas romanas, situándose en las distintas zonas de las mismas. Si tenemos en cuenta que algunos de los fragmentos estudiados proceden de la parte superior del muro, podemos hipotetizar que la guirnalda se disponía entre las arquitecturas de esta zona, que estudiamos en las pinturas provenientes de las otras dos paredes de la estancia (*vid. infra*).

2.2.3. Esquema compositivo

Como ya se ha expuesto, la escasez de fragmentos y el grado de fraccionamiento de los mismos hace imposible una restitución del esquema compositivo. Sin embargo, si es posible, al menos, intentar una aproximación a la disposición de los fragmentos en el marco decorativo de la pared pintada.

Partimos de la banda decorada con imitaciones marmóreas, sobre la que apoyan una serie de armas defensivas (pelta, clípeo y espinilleras), bajo la cual se dispone un campo rojo en el que se ubican las palmetas que, a su vez, apoyan en una moldura de la que solo conocemos parte de un posible filete amarillo de, al menos 1,5 cm. Parece evidente que estas palmetas, debieron ubicarse sobre una estructura arquitectónica, relacionándolas con acróteras decorativas; de esta forma se explicaría la desigual distancia de los extremos de estos motivos en relación a la banda marmórea que constatamos en uno de los fragmentos (fig. 8, 2) ya que la estructura pudo realizar un desvío de la horizontal, con objeto de obtener perspectiva, tal y como se observa en el uno de los fragmentos de la pared que hemos denominado B (fig. 16). Consideramos, basándonos en el análisis comparativo (*vid*. apartados 2.3.3 y 2.4.2.), que las piezas analizadas proceden de la zona superior de la pared.

Mayor complejidad reviste la ubicación de los roleos, uno de ellos encerrado en un friso, en tanto que el otro parece bordear una superficie amplia, que quizás corresponda ya a la zona media. Aunque bien identificado, el fragmento con el pájaro posado en la guirnalda, podría disponerse en los paneles de la zona media y también entre las arquitecturas de la zona superior.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta las piezas conservadas, las evidencias son escasas, si bien podremos despejar alguna de las dudas planteadas con el análisis de los fragmentos de las paredes restantes.

2.3. Conjunto 2B (VEL_MAC_R8_C1B)

El número de fragmentos que integran este conjunto es muy escaso, pero todos ellos tienen un gran interés desde el punto de vista decorativo.

2.3.1. Análisis de la técnica

El mortero presenta tres capas, cuya composición es muy similar al enlucido de las pinturas del pasillo (VEL_MAC_PAS_C1), si bien se constatan dos diferencias: no existe la capa de finalización y varía el espesor de los restantes estratos. En cualquier caso, y en función de ello, establecemos la hipótesis de que podrían ser los mismos artesanos los que decoraron el pasillo y la estancia 8. Los estratos del enlucido, en orden descendente, miden 0,2, 2 y 1 cm de grosor máximo respectivamente. El análisis *de visu* permite comprobar que están compuestas por arena y cal en distintas proporciones. En ninguno de los fragmentos se ha conservado el sistema de sujeción.

9 Estas dificultades ya son enunciadas por K. Faber (2016, 33-34), en su estudio sobre las aves pintadas en las paredes pompeyanas.

Fig. 11. Fragmentos pictóricos del conjunto 2B. UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe).

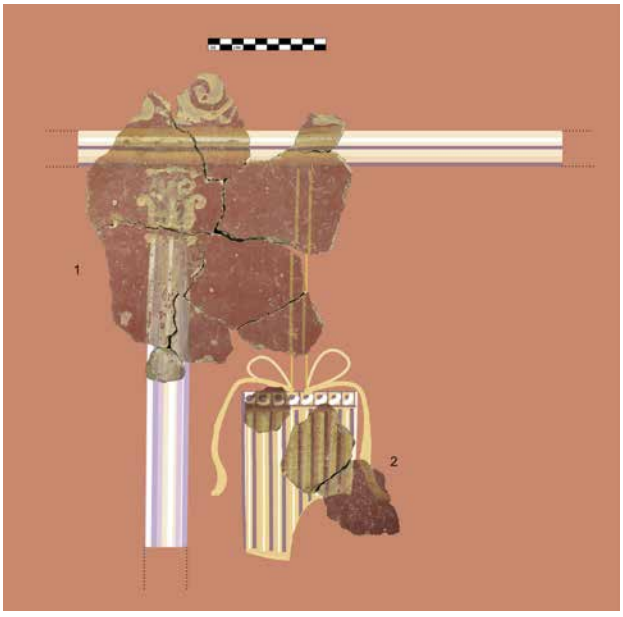

Fig. 12. Fragmentos pictóricos del conjunto 2B. UE. 24079 L. Íñiguez Berrozpe).

Son tres los colores básicos: rojo, amarillo y blanco, con cuya mezcla se han obtenido distintas gamas cromáticas, que oscilan del rosa al rojo y del amarillo al marrón (ver los epígrafes 1.1 y 2.2.1).

2.3.2. Descripción y estudio

En uno de los fragmentos (fig. 11) observamos una imitación de arquitrabe de 11,5 cm de anchura, compuesto por la cornisa de 3,5 cm, en la que se distinguen filetes y trazos de anchuras distintas en colores amarillos, ocres, negros y blancos que imitan las molduras; a continuación, se dispone un friso de 5 cm, de fondo rojo ornado con roleos amarillos, seguido por una imitación esquemática del arquitrabe de 3 cm de anchura, con similar estructura y gama cromática que la cornisa descrita. Sostienen este entablamento ficticio una serie de columnas que se disponen sobre un campo rojo, cuyas dimensiones no podemos definir. Los fustes son estrechos, de 3 cm de anchura, y el capitel presenta una altura de 6 cm. Ambas estructuras carecen de perfiles definidos y están realizados con pinceladas rápidas. Las acanaladuras de los fustes se han pintado en tonos violetas y amarillos, y están sombreadas de color blanco. Los capiteles son de color amarillo liso y se caracterizan por su extrema esquematización; en ellos se observa claramente la moldura del sumoscapo, y también, una de las coronas de hojas de acanto, las volutas y las hélices y sobre este *kalathos*, se distingue el ábaco y la flor central que lo decora.

Existe una placa (fig. 12, 1), en la que también se observa parte del entablamento y una columna de las mismas características; a 8 cm del fuste se constatan dos trazos amarillos verticales paralelos, de los que, posiblemente, colgaban los dos objetos que analizamos a continuación.

Una *syrinx* o flauta de Pan, de la que se conservan parte de las cañas, con los orificios superiores por los que se insufla el aire que produce el sonido musical. Está pintada en colores ocres, amarillos y rojos y se ha sombreado de color blanco. En uno de los laterales se observa el extremo de una cinta que, sin duda, es parte del lazo del que pendía el objeto (fig. 12, 2).

CC BY NC ND

La invención de este instrumento musical se relaciona con el mito del dios Pan y la ninfa *Syrinx*. En su forma más tradicional está constituida por cañas de medidas decrecientes, que se unían mediante cordoncillos y cera, material con el que también se cerraba el extremo inferior de las cañas. No se han conservado ejemplares por estar fabricadas con material perecedero; sin embargo, las conocemos a través de las representaciones iconográficas tanto en pintura y mosaico, como en relieve. Otros ejemplares se han conservado gracias a que se realizaron en madera, terracota, hueso o bronce. Por lo que se refiere al tamaño, no solían superar los 20 cm. Cada caña emitía una nota de la escala musical y para tañer se soplaba, deslizando el instrumento por los labios (Guidobaldi 1992, 46-47).

La *syrinx* en la pintura romana aparece en manos de los sátiros u otros miembros del *thiasos* dionisiaco y también, ya desde época republicana, como un simple objeto decorativo, generalmente colgando en el marco de distintas zonas de la pared, así la encontramos en la sala D de la villa de Boscoreale donde, junto a otros instrumentos musicales, aparece suspendida de las guirnaldas situadas en la zona media de la pared (Dubois-Pelerin 2013, 25-27). En las pinturas del III y IV estilos, se disponen colgando, tanto en la zona superior de la pared, como en los candelabros, poblados de objetos, animales y seres mitológicos, que ocupan los interpaneles de la zona media. En la pintura provincial la disposición es la misma y en Hispania, por el momento, solo conocemos el ejemplo procedente de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza), que está suspendido mediante un lazo en un interpanel y se fecha en la segunda mitad del siglo I d.C. (Guiral Pelegrín, Martín-Bueno 1996, 120-121).

Fig. 13. Fragmentos pictóricos del conjunto 2B. UE. 24079 (L. Íñiguez Berrozpe).

El segundo de los objetos (fig. 13), pintado en amarillo sobre el fondo rojo, está formado por una retícula de formas romboidales, que presenta, posiblemente en la zona superior, un friso con retícula simple, cuyas formas cuadrangulares encierran en su interior un motivo vegetal esquemático. Sin duda, y a tenor de su estructura y de las dos posibles identificaciones (cercado de jardín o recipiente de cestería), el objeto está confeccionado con fibras de origen vegetal[10]. Podría tratarse de la cerca que bordea un *hortus conclusus*, denominación que alude a un jardín cerrado (Salvadori 2017, 13), cuya representación no es ajena a la pintura romana, si bien en este caso faltan los elementos florales y/o vegetales que suelen completar estos espacios ajardinados. Además, generalmente se disponen en pequeños recuadros en la predela o en el centro de los paneles medios de las pinturas, sobre todo del siglo I d.C.; si bien excepcionalmente, también existen ejemplos en la zona superior, como el tablino de la casa pompeyana VI 2,16, con la representación de una cerca, tras la que se observan árboles de gran altura (Bastet, de Vos 1979, tav. LVII, 105). El objeto que analizamos carece de vegetación; por lo tanto, consideramos más plausible la identificación con un recipiente de cestería, que se encuentran reproducidos en la pintura romana desde las decoraciones tardorrepublicanas del II estilo. Si aceptamos esta identificación, es necesario conocer si la técnica de elaboración, así como la morfología responden a las conocidas en el mundo romano. El procedimiento es el denominado trenzado calado, que tiene la ventaja de dejar circular el aire, la luz y la humedad y era un tipo de técnica muy común en la cestería romana, tal y como han permitido comprobar los numerosos recipientes pintados constatados en las decoraciones pompeyanas, así como en relieves y mosaicos (Cullin-Mingaud 2010, 74- 78). Por lo que se refiere a la morfología del receptáculo, los

10 Sobre las materias primas utilizadas en la cestería de época romana y también sobre sus técnicas de fabricación, véase Cullin-Mingaud 2010, 15-93.

Fig. 14. 1. Pintura procedentes de Roselle (Benetti *et al*. 2019, fig. 3).
2. Pintura procedentes de Verona (Mariani *et. al.* 2020, fig. 4)

restos conservados permiten hipotetizar una forma cilíndrica, de paredes rectilíneas, que podría relacionarse con los recipientes conocidos como cistas, cuya utilidad es múltiple; además del uso cotidiano para conservar alimentos u otros objetos materiales, se empleaba también en ámbito religioso para custodiar los instrumentos sagrados en las religiones mistéricas y, finalmente, también podía destinarse a urna electoral (Cullin-Mingaud 2010, 182-184). En relación a la identificación, queremos subrayar las similitudes con una cesta cilíndrica de estructura muy análoga, sobre todo en lo que se refiere al borde, representada en las pinturas procedentes de Roselle que se fechan a finales del siglo I a.C. (fig. 14, 1) (Benetti *et al*. 2019, 113).

En las representaciones pictóricas, los recipientes de cestería se integran, generalmente, en el género denominado *xenia*, naturalezas muertas en las que se disponen distintos objetos, muchos de ellos alimentos, y que representaba, en sus orígenes, el regalo que el anfitrión hacía a sus invitados; en otras ocasiones los recipientes aparecen, junto a otros objetos sujetos por cintas que se anudan en distintas partes del muro pintado.

Como ya hemos demostrado, la flauta, de la que contamos con numerosos paralelos, puede integrarse en el repertorio de objetos colgantes; sin embargo, los recipientes de cestería no parecen comunes, aunque E. M. Moorman define como una cesta la vasija que cuelga en la zona superior de pared norte de las *fauces* de la Casa de M. *Lucretius Fronto* (V 4, a) (Moorman 1993, 146).

En la pintura hispana solamente se puede constatar la existencia de una cesta en las pinturas del siglo II, procedentes del *cubiculum* de la Casa del Sátiro de Córdoba; tiene la forma de *kalathos*, está pintada de color azul y colmada de flores, se dispone, rodeada de motivos florales, sobre el fondo blanco de la zona media de la pared (Castro del Río & Cánovas Ubera 2010, 135). Más numerosas son las representadas en pinturas de las vecinas provincias galas y también en Germania. Así en Clermont-Ferrand aparece colmada de uvas y se fecha en la primera mitad del siglo I d.C. (Groetembril, Ollivier 2013, 357). En la misma época se datan las pinturas de Martizay, en las que una cesta con higos se ubica en el centro del *pinax* que remata un candelabro (Allonsius 2012, 134-138). De finales del siglo I son las pinturas de la *insula* C/9 de Colonia, en las que se constata otra cesta con uvas que corona, en este caso, un candelabro (Thomas 1993: 305). En la misma posición se dispone el recipiente, también repleto de uvas de las pinturas de la plaza Kléber de Estrasburgo, de inicios del siglo II d.C. (Tessariol, Groetembril 2012, 91-94). De época severiana es el ejemplar que decora el techo de la estancia B de la *domus* de Dionisio de Verona; aunque la morfología no es la misma ya que en ese caso posee un asa, la forma de ejecución es muy semejante, ya que los trazos en color amarillo, sobre un fondo rojo, son muy similares y son visibles también ciertas irregularidades en el trabajo del trenzado calado (fig. 14, 2) (Mariani *et al*. 2020, 131-132).

BY NC ND

Analizados los ejemplos, tanto de las pinturas de la península itálica, como de las provinciales, podemos constatar que, si bien la morfología y la técnica del recipiente responden claramente a modelos conocidos en pintura y relieve, no sucede lo mismo con la técnica de representación, falta del naturalismo con el que se pintan todos los ejemplares citados, carencia que se hace más palpable por la ausencia de frutos en su interior.

2.3.3. Esquema compositivo

Los fragmentos conservados son realmente escasos para poder aproximarnos a la estructura decorativa. Como ya hemos expuesto, las arquitecturas, generalmente edículos sostenidos por finas columnas, pueden disponerse tanto en la zona media, como en la zona superior. En el III y IV estilos[11], y también en el siglo II, es uno de los esquemas predilectos, y aparece con distintos grados de complejidad. Estas arquitecturas están profusamente adornadas con distintos objetos y motivos ornamentales, ya sean vegetales (guirnaldas), animales, preferentemente aves que revolotean o se posan sobre los entablamentos, y también objetos como *pinakes* decorados con escenas diversas, o recipientes metálicos; tampoco están ausentes los personajes mitológicos, que se alojan generalmente en el interior de los edículos.

A tenor de los filetes que parten del arquitrabe, que podemos interpretar como cintas, y del extremo de una de ellas que se observa junto a la flauta, es muy posible que entre las columnas se dispusieran objetos colgantes. Esta composición se comprueba en la pintura romana desde el siglo I d.C. hasta, al menos, el siglo III, de los entablamentos de pequeños edículos cuelgan objetos, entre los que predominan las máscaras, los instrumentos musicales (címbalos, tamborcillos y flautas) y recipientes de distinto tipo.

Uno de los fragmentos (fig. 11) presenta, en la zona superior, una irregularidad en la superficie que parece producto de la superposición de dos capas pictóricas, este hecho nos ha llevado a considerar la posibilidad de que se trate de la unión con el techo o con una cornisa, lo cual sería claramente el indicio de la ubicación de la citada pieza en la zona superior. Sin embargo, la falta de estos restos, así como la posibilidad de que se trate de una *pontata* u otra anomalía producto de un error en la técnica de aplicación, nos obliga a tomar este dato con extrema prudencia.

2.4. Conjunto 2C (VEL_MAC_R8_C1C)

Como ya se ha expuesto al inicio de este segundo apartado, los fragmentos se hallaron dispersos en distintas UUEE. Existen varias particularidades en este conjunto que han permitido su individualización: las columnas son de mayor tamaño, varía la gama cromática y la mayor parte de los motivos decorativos están realizados de manera más tosca, hecho muy evidente en el caso de los roleos que decoran el campo rojo.

2.4.1. Análisis de la técnica

Las características técnicas de los fragmentos correspondientes a este conjunto son similares a las del conjunto 2B. El mortero presenta el mismo número de capas y la misma composición y en los reversos tampoco se observa el sistema de sujeción al muro.

Los colores utilizados son los mismos que en los grupos ya descritos, si bien, en este caso, debemos añadir un mayor uso del color verde, en tonalidades diversas, que afectan a las guirnaldas y a las bandas.

11 Para evitar un engorroso y largo listado de paralelos, recomendamos la lectura de dos obras de referencia, la dedicada al III estilo (Bastet, de Vos 1979), y el estudio sobre la identificación de talleres del IV estilo en Pompeya (Esposito 2009). Ambas están prolijamente ilustradas y muestran un buen número de paredes pintadas con las características descritas.

Fig. 15.
Fragmentos pictóricos del conjunto 2C. UE. 22488 (L. Íñiguez Berrozpe).

2.4.2. Descripción y estudio.

Es el conjunto compuesto por mayor cantidad de fragmentos. Algunos de ellos invitan a pensar que la decoración podría ser similar a la anterior (VEL_MAC_R8_C1B). Aunque el entablamento no se conserva en su totalidad, sí se observa la cornisa seguida de un campo rojo decorado con roleos (fig. 15), y, a continuación, las estructuras arquitectónicas, de las que se han recuperado varias piezas de capiteles incompletos y fustes que presentan ciertas diferencias morfológicas en relación a los que decoran la pared A (fig. 16, 1-5). Los fustes son, en esta pared, más anchos (4,7 cm), están formados por dos bandas rosas que enmarcan un filete central blanco y están flanqueados por dos filetes de color burdeos; los capiteles son muy similares en su forma y ejecución, si bien el interior de los mismos se ha pintado de color rojo burdeos, hecho que no sucedía en los que decoran el con-

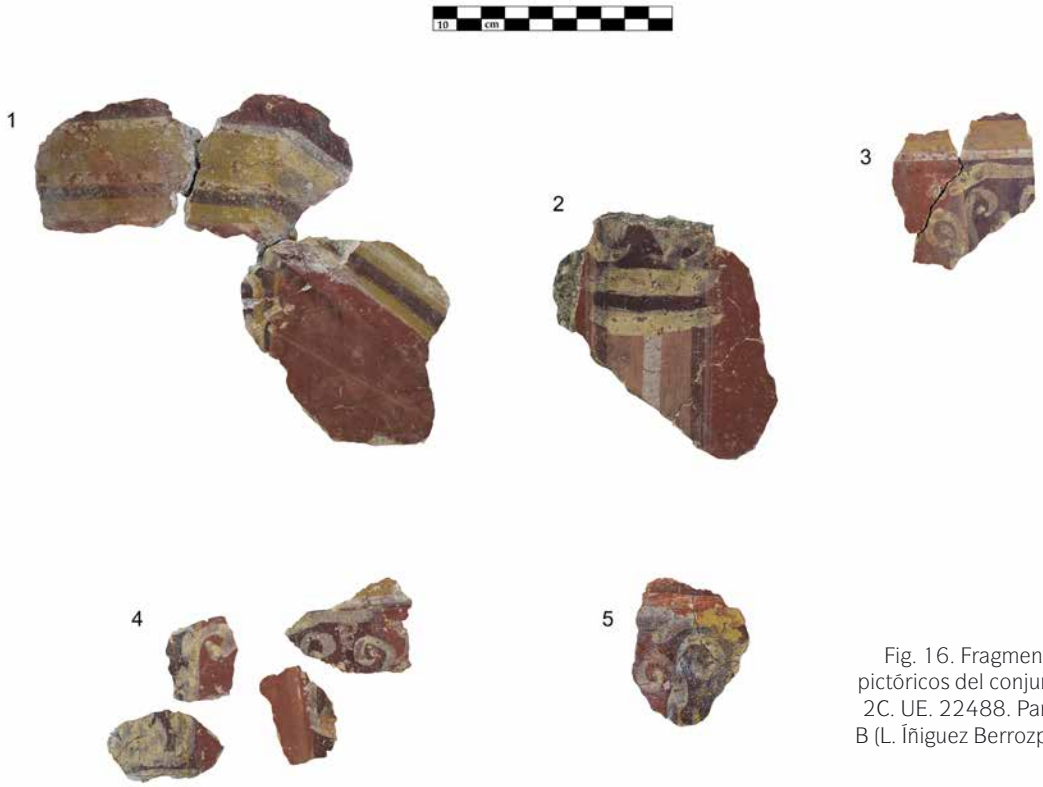

Fig. 16. Fragmentos pictóricos del conjunto 2C. UE. 22488. Pared B (L. Íñiguez Berrozpe).

Fig. 17. Pinturas procedentes de Amiens (Barbet 2008, fig. 370).

Fig. 18. Fragmentos pictóricos del conjunto 2C. UE. 22488. Pared B (L. Íñiguez Berrozpe).

junto 2B. En dos de los fragmentos (figs. 15 y 16, 1), se aprecia que el entablamento que sustentan estas columnas presenta un quiebro, con el que se manifiesta claramente el intento de crear una perspectiva de la estructura arquitectónica. No queremos pasar por alto una breve mención a la gama cromática utilizada en la ejecución de los fustes y el entablamento, dada su coincidencia con las pinturas procedentes de la calle de L'Oratoire de Amiens que se fechan, por criterios estilísticos, en época antoniniana (fig. 17) (Defente 1995, 153-156).

Otros fragmentos (fig. 18) permiten distinguir una banda decorada con imitación de vetas marmóreas de color rojizo sobre fondo blanco, y recorrida por un trazo negro, que encontramos en similar forma y posiblemente disposición en la pared NW.

En este conjunto encontramos una nueva estructura, en determinadas piezas (fig. 19, 1-3), se observan sendos ángulos de bandas de color verde bordeadas de filetes blancos, sobre fondo rojo; de los mencionados ángulos parte una banda amarilla, con un filete central blanco que, en cier-

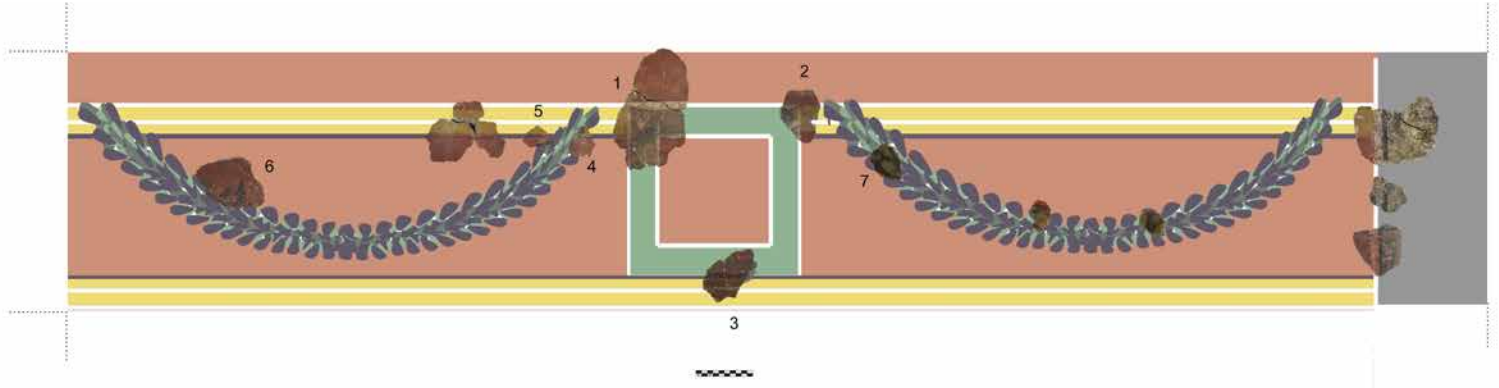

Fig. 19. Fragmentos pictóricos y restitución parcial de la zona superior del conjunto 2C. UE. 22488 (C. Guiral Pelegrín, L. Íñiguez Berrozpe).

Fig. 20. Pinturas de la estancia 9 de la Casa del Primo Piano (Pompeya) (Esposito 2009, lám. LXXXIII.2)

tos fragmentos, está parcialmente cubierta por las hojas de una guirnalda (fig. 19, 4-7), por lo que debemos suponer que ésta se situaría en sus proximidades. La guirnalda está compuesta por una serie de hojas ovaladas y elípticas de color verde y negro. Por otro lado, contamos también con un fragmento que informa que esta banda amarilla finaliza en una superficie vertical negra que consideramos el lateral de la pared, de igual forma que lo habíamos constatado en las pinturas del pasillo.

Aunque las bandas podrían hacernos pensar en la posibilidad de que enmarcasen los paneles anchos de la zona media, el escaso número de fragmentos, así como la presencia de la citada moldura amarilla, nos han obligado replantear esta cuestión. Hemos podido comprobar que pequeños cuadros de similares características se disponen en la zona superior de algunas paredes pompeyanas del IV estilo, como en la denominada Casa del Primo Piano de Pompeya (fig. 20) (Esposito 2009, tav. LXXXIII.2). Este motivo decorativo también se documenta en decoraciones procedentes de las Galias, de finales del siglo I e inicios del siglo II, así lo vemos en las pinturas procedentes de la villa de Saint-Ulrich, fechadas entre los años 80-90 d.C. (Heckebenner 1984, 53), del Hôtel-Dieu de Lyon, de finales de siglo I e inicios del siglo II (Leperlier, Bertrand, 2016: 216-217) y en la villa de Liégeaud (Croisille sur Briance) que se fechan con posterioridad al año 150 (Dumasy-Mathieu 1991, 104-110).

Para finalizar con los fragmentos pertenecientes a este conjunto, se ha constatado otro motivo vegetal, también sobre fondo rojo, consistente en una serie de hojas amarillas sombreadas de color blanco, cuya ubicación en el marco de la pared no podemos precisar.

2.4.3.- Restitución e interpretación

Con los restos conservados es imprudente plantear una restitución hipotética de la pared. Solamente podemos argumentar la existencia de una zona roja con arquitecturas muy esquemáticas, semejantes a las descritas en la pared A, si bien en este caso no se constata ningún objeto colgante, ni tampoco los que se disponían apoyados en el friso marmóreo. Sin embargo, sí aparece otro motivo decorativo de interés, como es el cuadrado bordeado de bandas verdes ubicado en la zona superior que, como hemos visto, se repite en numerosas pinturas de finales del siglo I y del siglo II y del que, con seguridad, partían bandas amarillas decoradas con guirnaldas de hojas verdes.

2.5. Resumen y conclusiones

Los fragmentos que hemos considerado pertenecientes a la decoración de la estancia 8 se hallaron dispersos por distintas partes del edificio y solamente aquellos exhumados en la UE 22488, de abandono, han permitido hipotetizar su pertenencia a la decoración de esta estancia. Las pinturas se hallaron en UUEE que se corresponden a fases de abandono, saqueo y/o colapso del edificio a lo largo del siglo IV d.C., con excepción de la UE 24079, primer relleno de amortización del sótano, que

BY NC ND

no alcanza este siglo, lo que nos induce a pensar que las pinturas gozaron de una larga pervivencia. La fragmentación y dispersión es producto de las operaciones citadas y también podemos deducir una intencionalidad en el traslado de material para el relleno del sótano, una vez amortizada esta estructura, muy cercana a la estancia 8.

La técnica utilizada en la realización de estas pinturas carece de procedimientos complejos. No existe un trazado previo, ni inciso ni pintado, por lo que la aplicación del color se llevó a cabo directamente sobre el mortero fresco aplicado en distintas capas. Tampoco los colores elegidos son particularmente valiosos ya que los pigmentos proceden de tierras rojas, ocres y verdes que, combinadas entre ellas o con el aditamento del blanco de cal, permiten la obtención de una variada gama cromática. Solamente el azul egipcio, con el que se pinta el pájaro, se aparta de la banalidad de los colores. Por lo que respecta a la ejecución de los motivos, ninguno de ellos muestra una especial dificultad y, la mayor parte, están realizados con una técnica poco depurada.

Como ya se ha expuesto a lo largo del trabajo, no ha podido definirse con claridad la estructura compositiva de las paredes. Parece claro que el pequeño conjunto 2A, decorado con las armas, se disponía en la zona superior de la pared; también ubicamos en esa zona los fragmentos que componen el cuadro con bandas verdes del conjunto 2C.

Motivos importantes son los entablamentos sostenidos por columnas corintias que, posiblemente, conformaban edículos. Tal y como ya hemos expuesto en el epígrafe 2.3.3 podían decorar la zona media de la pared, pero también se constatan en la zona superior. En ambos casos pueden estar ornados con objetos colgantes, tal y como hemos constatado el conjunto 2B. En relación a estos objetos, nos parece oportuno resaltar que en el fragmento representado en la figura 12, las dos cintas se sitúan muy cerca del fuste, particularidad que no se constata en la zona media, en la que los objetos penden del centro de los paneles o de los edículos; sin embargo, contamos con ejemplos de la zona superior, en los que los elementos no están suspendidos en el centro, cuando se trata de los edículos laterales, como observamos en las decoraciones procedentes de la plaza Abbé-Larue de Lyon (Leperlier 2017, 48-50).

En la pintura provincial de finales del siglo I y del siglo II, existe un grupo muy característico que se extiende por las Galias y Germania[12], en los que la zona media se caracteriza por la presencia de edículos con columnas de estrechos fustes que, generalmente, alternan con interpaneles decorados con candelabros; sobre el entablamento se dispone un friso decorado con objetos, animales o personajes.

En ausencia de fragmentos correspondientes a los candelabros de la zona media, es muy arriesgado identificar nuestras *Veleia*, con las del citado grupo ya que, desde un punto de vista estructural, solamente los edículos pueden asimilarse. En relación a estos edificios, es obligado mencionar, incidiendo en lo ya expuesto, que también son propios de la zona superior ya desde inicios del siglo I, perdurando a lo largo del siglo II, como demuestran las pinturas de Ostia, entre otras las procedentes de la *insula* delle Volte Dipinte o de la *insula* di Giove e Ganimede (Falzone 2007, 81-90 y 107-110). Aunque en la pintura provincial no son prolijas las representaciones arquitectónicas en la zona superior, Narbona nos ofrece una buena muestra de las mismas procedentes de las decoraciones de la casa III del Clos de la Lombarde, en las que las arquitecturas, sobre fondo blanco de la estancia C se acompañan con *pinakes* y objetos colgantes; también la zona superior del espacio A está ornada con el mismo esquema y motivos, si bien, sobre fondo verde (Barbet 2008, 195-198).

En la pintura hispana del siglo II[13] no se constatan, por el momento, el modelo compositivo con esquemáticos edículos en la zona media de la pared, si bien complejas arquitecturas están presentes en las decoraciones procedentes de la villa dels Munts (Altafulla, Tarragona) (Guiral *et al*. 2014,

12 De la segunda mitad del siglo I destacamos las procedentes de la *domus* de la rue des Bouquets de Périgueux (Barbet 2008, 149-159), de la rue Paul-Deviolaine de Soissons (Barbet 2008, 164) y de la villa de Saint-Ulrich (Barbet 2008, 185). En el siglo II se fechan las pinturas de la rue Saint-Patrice de Bayeux (Barbet 2008, 216), las de la villa de Liégeaud (Croisille sur Briance) (Barbet 2008, 232) o las halladas en la rue de l'Oratoire de Amiens (Barbet 2008, 236-237).

13 Un resumen sobre el tema en Guiral *et al*. 2014, 280-281.

280-281) y del triclinio estivo de la Casa del Sátiro de Córdoba (Castro del Río & Cánovas Ubera 2010, 131-134), pero hay que tener en cuenta que carecen de relación con estos simples edículos.

Los ejemplos conservados de la zona superior tampoco son numerosos y se reducen a las decoraciones del peristilo de la citada Casa del Sátiro con *aedicolae* sobre podio y *oscillum* en el centro, sobre fondo blanco (Castro del Río & Cánovas Ubera 2010, 128) y de la Casa de los Grifos de *Complutum* (Alcalá de Henares), que muestran, sobre fondo blanco, edículos, guirnaldas, objetos colgantes y animales (Sánchez Montes & Rascón Marqués 2007, 458).

Recientemente se han publicado nuevas pinturas de la zona superior de la galería interior de la *porticus postscaenam* del teatro de *Carthago Nova,* que se fechan en época neroniana, con arquitecturas, que interpretamos como un pórtico con exedra central, que cobija a dos personajes masculinos (Fernández Díaz & Castillo Alcántara 2020, 104-108).

Lamentablemente, y como hemos venido repitiendo, no podemos definir la ubicación de los fragmentos analizados a lo largo de estas páginas, por lo que su integración en el marco de la pintura hispana no está exento de dificultad. Si los edículos formasen parte de la zona media, nos encontraríamos con el primer ejemplo peninsular del grupo provincial ya citado y podríamos considerar una influencia de las provincias galas y germanas, que hasta ahora no se había comprobado en las pinturas hispanas del siglo II. Si las arquitecturas se dispusieran en la zona superior, se sumarían a las escasas muestras pictóricas peninsulares mencionadas en líneas anteriores.

Finalmente, y por lo que se refiere a la cronología, el estudio de la estratigrafía del *macellum* sitúa su construcción a finales del siglo I o inicios del siglo II, y tanto los posibles sistemas compositivos, como el repertorio ornamental concuerdan con estas fechas, como se ha expuesto a lo largo de este estudio.

3. Conjunto 3

Este pequeño conjunto (VEL_MAC_SOT_C1) se halló en su totalidad en la excavación del complejo occidental, concretamente en las UUEE 24071 y 24081, que corresponden a rellenos de abandono de toda la zona superior/septentrional del sector occidental.

3.1. Análisis de la técnica

En relación a la composición del enlucido, solamente se han conservado dos capas de mortero. La capa de finalización, de 0,2 cm de grosor, cuenta con abundante cal y se observan, *de visu*, gránulos de calcita, en tanto que la segunda, de 2 cm, presenta cal y arena.

En el centro de los círculos se constata la existencia de un punto inciso, que responde a la aguja del compás utilizado para su realización; sin embargo, no existe incisión en la circunferencia, lo que induce a pensar en la utilización de un compás de punta seca (Barbet, Allag 1972, 984). Por lo tanto, deducimos que el otro extremo del brazo finalizaba en un fino pincel, con el que se trazaron los perímetros de los círculos.

Por lo que se refiere a los pigmentos, únicamente se constata el color rojo que suponemos procede de un pigmento de origen mineral, como es el ocre, compuesto de óxidos de hierro y que, como ya se ha expuesto anteriormente, se conocía en el mundo romano como *rubrica*. El blanco es también uno de los colores básicos, compuesto generalmente de carbonato cálcico.

La superficie roja se presenta perfectamente alisada; el color blanco está aplicado de forma generosa, hecho que rompe con la uniformidad de la superficie.

CC BY NC ND

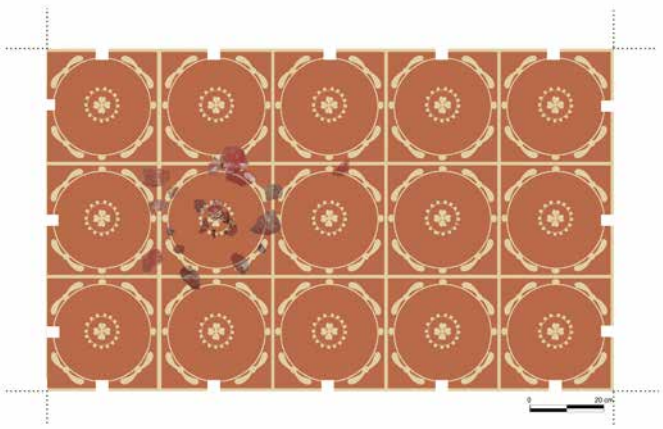

Fig. 21. Restitución del conjunto 3.
UUEE 24081 y 24071.
(L. Íñiguez Berrozpe).

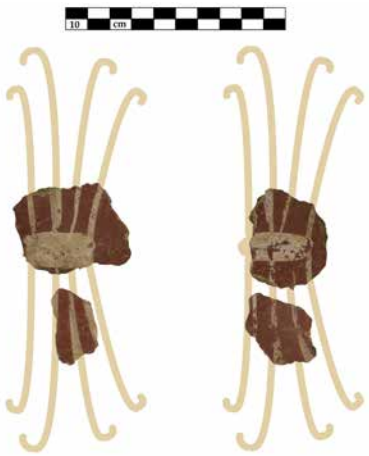

Fig. 22. Fragmentos pictóricos del conjunto 3.
UE. 24081. (L. Íñiguez Berrozpe).

3.2. Descripción y estudio

Los fragmentos conservados nos permiten comprobar la existencia de motivos repetitivos, todos ellos pintados de color blanco sobre fondo rojo. Se han podido restituir círculos de 7 cm de diámetro, cuyo arco exterior está bordeado por puntos, que encierran una flor formada por cuatro pétalos cordiformes con botón central. Otras piezas presentan secciones de círculos de mayor tamaño, cuyo diámetro no es posible restituir; también están bordeados por puntos y por una suerte de hojas de forma espatulada. Es probable que estos círculos se insertaran dentro de formas cuadrangulares, realizadas con filetes blancos de 1 cm (fig. 21). Por último, existe otro pequeño grupo de fragmentos ornamentados con un elemento central oblongo del que parten tallos divergentes, cuyo remate no se conserva en ninguno de los fragmentos, pero que, a tenor de los paralelos analizados (*vid infra*), podrían enroscarse conformando de esta forma, palmetas muy estilizadas (fig. 22). Se han constatado varios fragmentos en forma de ángulo que informan de la presencia de una abertura en la pared, posiblemente una ventana, dado que ubicamos este conjunto en la zona superior de la misma.

Sin duda alguna, los motivos analizados remiten a un sistema de relación continua consistente en una cuadrícula decorada con círculos concéntricos en su interior. La escasez de piezas y el alto grado de fragmentación de las mismas impide conocer si los círculos pequeños se ubicaban en el interior de los grandes o se situaban en las intersecciones de los cuadrados, puesto ambas combinaciones se conocen en los sistemas de relación continua. Tampoco es posible, con los restos estudiados, intuir la disposición de las palmetas divergentes.

En cualquier caso, y con los datos de que disponemos, podemos considerar que el esquema se integra en el grupo de cuadrículas, ya sean rectas u oblicuas, de la clasificación realizada por A. Barbet y V. Laniècpe para los sistemas de relación continua (Barbet *et al*. 1997, 19-24).

Este modelo compositivo es característico de la zona superior de la pared y también de los techos, pero la carencia de la capa de enlucido que estuvo en contacto con la estructura arquitectónica, impide conocer el sistema de sujeción, que es el único dato que, en este caso, puede ayudar a la ubicación de los mismos.

3.3. Sistema de relación continua

Como ya hemos expuesto, los sistemas de relación continua son característicos de la decoración de techos o de la zona superior de los muros, siendo mucho más ocasional su presencia en la zona media. La denominación de este tipo de composición es la traducción que, en la terminología hispana, damos a la palabra alemana “tapeten-munster”, “système à réseau” en francés, “wallpaper patterns

o carpet style" en inglés y "carta da parati" o "tappezzeria" en italiano; en el año 2014, en el marco del proyecto TECT, se propone la utilización de "sistema a modulo ripetuto" (Didonē *et al*. 2014, 27). Esta terminología permite comprobar que en inglés, italiano y alemán este esquema decorativo se identifica con la imitación de lo que, actualmente, sería un papel pintado, hecho que nos parece inadecuado, ya que este tipo de revestimiento no existía en la Antigüedad; por ello preferimos usar un término relacionado con el diseño, consistente en la repetición de un mismo motivo que en este caso serían cuadrados con círculos inscritos y con otros más pequeños situados en su interior o en las intersecciones.

Respecto a su posición en la pared, aunque la mayor parte de ejemplos conservados de sistemas en red decoraban cubiertas (Barbet 1985, 215-220; Ling 1991, 85-99; Barbet 2021, 43-126), ya en los márgenes cronológicos del IV estilo, tal y como prueban varias paredes de la península itálica, descendió hasta situarse en la zona media y/o superior de la pared (De Vos 1982, 333; Barbet 1985, 145; Ling 1991, 84-85). Existe un raro ejemplo, procedente de las termas de la villa de Damblain, datado en el siglo II d.C., en el que este sistema decorativo se dispone en los interpaneles (Mondy *et al.* 2012, 220-224).

En Hispania se han documentado numerosas pinturas con este sistema compositivo que quedan recogidas en la tabla 1. En relación a la cronología, la decoración más antigua es el techo del *oecus* triclinar de la Casa de los Delfines de Celsa, datado en torno al 25-35 d.C. y, si bien es cierto que se han documentado otros ejemplos en la segunda mitad del siglo I d.C. (tumba de Servilia en Carmona; termas y estancia 1 Casa del Larario de *Bilbilis*), la mayor parte se datan en el siglo II d.C. Aunque es evidente su popularidad en la citada centuria, también existen testimonios posteriores como demuestran las pinturas del siglo VI del baptisterio de *Barcino*. Su utilización se prolonga hasta la Edad Media, y así se comprueba en la iglesia asturiana de San Julián de los Prados (Oviedo), del s. IX, decorada con estos esquemas tanto en las bóvedas como en los muros de las naves[14].

Los diseños y módulos seleccionados para componer este sistema decorativo son muy variados, pero pueden señalarse algunos datos de interés. Las composiciones basadas en patrones geométricos, ya sean cuadrangulares o rectangulares se constatan en la pintura hispana en el siglo I d.C., siendo el techo procedente de la colonia Celsa el ejemplar más antiguo, y perduran durante el siglo II, tal y como lo demuestran la decoración de la zona superior de la estancia 5 de la *domus* de El Pueyo de Belchite (Zaragoza) y también la que orna la misma zona en la estancia F de la Casa de los Grifos de *Complutum* (Alcalá de Henares). El resto de pinturas hispanas permite corroborar que los sistemas que repiten módulos establecidos, pero los diseños total o parcialmente vegetalizados no están presentes en nuestra península hasta principios del s. II d.C.

La mayoría de los motivos ornamentales dispuestos en el interior de los distintos módulos, son de carácter floral, tal y como constatamos en nuestras pinturas; sin embargo, en las decoraciones hispanas destaca la presencia reiterada de las denominadas "cabezas femeninas" o "cabezas mofletudas" y las aves.

No es este el primer conjunto pictórico hallado en *Veleia* decorado con este esquema, sino que se constata otro, de morfología y gama cromática distinta, que adornaba la vivienda del sector J. Se trata de un esquema en el que, sobre fondo blanco, se articulan casetones formando una cuadrícula; en cada intersección se dispone un motivo floral esquemático y en el interior un círculo vegetalizado con trifolios. Afirman I. Filloy, E. Gil y A. Iriarte (1992, 108, fig. 2.2) que debía decorar el techo de una estancia; sin embargo, tras la revisión de estos materiales, hemos podido comprobar que es imposible este conjunto formara parte de un techo, ya que no presenta las improntas de los cañizos en el reverso, sino las trazas en negativo de las incisiones en forma de espiga, sistema de sujeción característico de las pinturas parietales. Esta composición guarda también grandes similitudes con los esquemas de las pinturas de *Graccurris* (Alfaro, La Rioja) y con dos de los conjuntos procedentes de la villa de Cabriana (La Comunión, Álava), al punto que podemos avanzar la existencia de un taller pictórico trabajando en algunas ciudades y villas del valle alto del Ebro (Íñiguez *et al.* 2021, 283).

14 Para un análisis exhaustivo de este sistema decorativo véase Íñiguez y Guiral, 2021

BY NC ND

TABLA 1

Sistemas de relación continua en Hispania (L. Íñiguez Berrozpe y C. Guiral Pelegrín)

Localidad	Estructura	Zona	Elementos decorativos	Fondo	Cronología	Bibliografía
Almedinilla (Córdoba)	Villa (Estancia LXII)	Zona superior		Blanco	Final siglo III e inicios siglo IV	Cánovas Ubera 2002
Andelos (Mendigorría, Navarra)	Casa de las pinturas	Zona superior y/o techo		Blanco	Siglo II d.C.	Mezquíriz Irujo 2009
Carmona (Sevilla)	Necrópolis. Tumba de Servilia	Techo		Blanco	Mediados del siglo I d.C.	Abad Casal 1982: 189-190; Guiral Pelegrín 2002, 96-97
Carthago Nova (Cartagena)	Edificio del Atrio (Estancias sobre habitación 11)	Zona superior y techo	Cabezas femeninas y aves	Amarillo	Siglo II d.C.	Fernández Díaz *et al.* 2014, 479-481.
Carthago Nova (Cartagena)	Edificio del Atrio (Estancias sobre habitación 11)	Zona superior y techo		Verde	Siglo II d.C.	Fernández Díaz *et al.* 2014, 479-481.
Carthago Nova (Cartagena)	Edificio del Atrio (Estancia sobre la habitación 15)	Zona superior	Cabezas femeninas	Blanco	Siglo II d.C.	Fernández Díaz *et al.* 2014, 479-481
Carthago Nova (Cartagena)	Cerro de El Molinete, sondeo 39	Zona superior de la pared y/o techo	Cabeza femenina	Blanco	Siglo II d.C.	Fernández Díaz *et al.* 2014, 479
Carthago Nova (Cartagena)	*Domus* de la Fortuna	Zona superior y techo	Plumas de pavo	Blanco	Primera mitad del siglo II d.C.	Fernández Díaz 2008, 268-270
Carthago Nova (Cartagena)	Teatro *posticus post scaenam*	Zona superior	Figuras zoomorfas	Blanco	Siglo II d.C.	Fernández Díaz, Castillo Alcántara 2020, 108-112
Carthago Nova (Cartagena)	Casa de la calle Duque 37 (pasillo del peristilo)			Blanco	Finales del siglo I, principios del siglo II d.C.	Suárez Escribano, Fernández Díaz 2007, 81-82, 103 y 106
Coca *(Segovia)*	Edificio de los Cinco Caños (estancia 1)	Techo	Plumas de pavo	Blanco	Siglo II d.C.	Martín García *et al.* 2020, 201-202.

Localidad	Estructura	Zona	Elementos decorativos	Fondo	Cronología	Bibliografía
Centcelles (Tarragona)	Villa-Mausoleo (cámara debajo de la cúpula)	Cubierta abovedada		Azul oscuro	325-350 d.C.	Abad Casal 1982, 250
Colonia Iulia Augusta Emerita (Mérida)	Edificio metróaco	Zona superior		Blanco	Siglo IV	Heras Mora 2011, 31-32
Colonia Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino (Barcelona)	Baptisterio de la basílica	Techo		Blanco	Siglo VI	Albiol López 2013
Colonia Clunia Sulpicia (Peñalba de Castro, Burgos)	Casa Taracena (habitación 58)			Blanco	Finales del siglo II d.C.	Abad Casal 1982, 97-98
Colonia Iulia Ilici Augusta (Elche)		Techo		amarillo		Cebrián Fernández, Fernández Díaz 2004, 143
Colonia Iulia Ilici Augusta (Elche)	Casa del sector 5e	Techo	Cabezas femeninas?	Rojo	Siglo II d.C.	Abad Casal 1982, 32
Colonia Patricia Corduba (Córdoba)	*Domus* del Sátiro. (*cubiculum* 5)	Techo		Casetones de color verde y rojo	Siglo II d.C.	Castro del Río , Cánovas Ubera, 2010, 135; Cánovas Ubera 2010, 434-435
Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)	*Domus* de los Delfines (Estancia 12. *Oecus* triclinar)	Techo (tramo abovedado)		Negro	25-35 d.C.	Mostalac Carrillo, Beltrán Lloris 1994
Complutum (Alcalá de Henares)	Casa de los Grifos (Estancia F)	Zona superior		Negro	Segunda mitad del siglo I d.C.	Sánchez Montes 2015, 64-65
Comunión (Álava)	Villa de Cabriana, hallados en el fondo de la cisterna del peristilo y en un estanque contiguo	Zona media y/o superior		Blanco	Inicios siglo II d.C.	Filloy Nieva *et al.,* 1992: 109-111

Localidad	Estructura	Zona	Elementos decorativos	Fondo	Cronología	Bibliografía
Comunión (Álava)	Villa de Cabriana, hallados en el fondo de la cisterna del peristilo y en un estanque contiguo	Zona superior y/o techo		Blanco	Inicios siglo II d.C.	Filloy Nieva *et al.*1992, 111-112
Comunión (Álava)	Villa de Cabriana, hallados en el fondo de la cisterna del peristilo y en un estanque contiguo	Zona media y/o superior?		Blanco	Inicios siglo II d.C.	Filloy Nieva *et al.* 1992, 109-111
El Pueyo de Belchite (Zaragoza)	*Domus* (Espacio 5)	Zona superior		Amarillo	Siglo II d.C.	Íñiguez Berrozpe, Rodríguez Simón, 2020
Graccurris (Alfaro, La Rioja)	Casa 4 (H.2)	Zona superior	Cabezas femeninas	Blanco	Siglo II d.C.	Iñiguez Berrozpe *et al.* 2021
Herrera (Sevilla)	*Caldarium* del conjunto termal	Bóveda	Imitación *opus musivum*	Blanco	Finales siglo II d.C.	Fernández Díaz 2016b, 526-527
Herrera (Sevilla)	Vestíbulo de acceso al *frigidarium*			Blanco	Finales siglo II d.C.	Fernández Díaz 2016b, 526-527
Italica (Sevilla)				Blanco	Mediados siglo II d.C.	Abad Casal 1982, 218-219.
Italica (Sevilla)	Casa de la Exedra	Bóveda		Blanco	Siglo II d.C.	Abad Casal 1982, 229
Lucus Augusti (Lugo)	Rua Nova			Blanco		González Fernández 2005, 79-80
Lucentum (Alicante)	*Domus* de la Puerta Oriental (estancia norte)	Zona superior y/o techo	Cabeza femenina y aves	Blanco	Siglo II d.C.	Fernández Díaz 2000-2001, 35-59
Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)	Hallado en las termas (posiblemente perteneciente a la *Insula* I)	Zona superior y techo		Rojo	Segunda mitad del siglo I d.C.	Guiral Pelegrín , Martín-Bueno1996, 111-134.

Localidad	Estructura	Zona	Elementos decorativos	Fondo	Cronología	Bibliografía
Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)	Casa del Ninfeo/Larario (Estancia 1)	Zona superior y techo		Rojo	Segunda mitad del siglo I d.C.	Guiral Pelegrín , Martín-Bueno 1996, 352-355
Municipium Urbs Victrix Osca (Huesca)	C/ Dormer	Zona media		Negro	Finales del siglo I d.C.	Guiral Pelegrín *et al.* 2018, 222-231
Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)	Santuario tardo-romano. Cripta	Bóveda	Aves en la zona lateral	Blanco	Siglo IV d.C. Siglo IX	Abad Casal 1982, 151-152.
Segobriga (Saelices, Cuenca)	*Domus* de *G. Iulius Silvanus* (habitación 2)	Techo		Blanco	Finales del siglo II d.C.	Cebrián Fernández, Fernández Díaz 2004, 137-146
Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real)	*Domus* de las Columnas Rojas (*viridarium*)	Techo		Blanco	Siglo II d.C.	Hevia Gómez *et al*. 2007
Valentia (Valencia)	*Domus* de Terpsícore (derrumbe de las estancias anteriores de la *domus*)	Techo		Blanco	Siglo II d.C.	López García *et al.* 1994, 157
Valentia (Valencia)	Plaza de Cisneros (relleno)	Techo	Plumas de pavo	Blanco	Siglo II d.C.	Jiménez Salvador 2000, 32
Valentia (Valencia)	*Domus* de Terpsícore (sala del mosaico de Terpsícore)	Techo	Plumas de pavo	Blanco	Siglo II d.C.	López García *et al*. 1994, 168 y 172
Veleia (Iruña de Oca, Vitoria)	Vivienda del Sector J (recinto 1)			Blanco	Siglo II d.C.	Filloy Nieva *et al*.1992, 108
Vildé (Soria)	Tumba	Bóveda		Verde	Siglo II d.C.	Abad Casal 1982, 247
Yecla (Murcia)	Villa de los Torrejones	Zona superior		Amarillo	Siglo II d.C.	Fernández Díaz 2004, 343-346

CC BY NC ND

En estos ejemplos, el fondo es de color blanco y los módulos están muy vegetalizados, por lo que consideramos que este nuevo conjunto no debe incluirse en el grupo individualizado, de cuyos esquemas se aleja considerablemente, tanto por la gama cromática, como por la carencia de los motivos vegetales que ornan y enriquecen las líneas maestras de la composición.

En un intento de aquilatar la cronología, consideramos conveniente tratar el motivo incompleto, al que hemos denominado palmetas contrapuestas. En nuestra opinión, este motivo deriva de los frisos con palmetas y lotos, que alternan con rosetas, de los que las pinturas de la villa de la Farnesina son un referente (Bragantini, de Vos1982, láms. G y H). A lo largo del s. II reaparecen motivos semejantes bordeando los paneles anchos de la zona media, tal y como se constata en las pinturas de la Fontaine des Bénédictins de Nîmes (Sabrié 1985, 308-309). En Hispania, el motivo está representado en las pinturas del atrio de la villa de Torre Llauder (Mataró), circundando el interior de los paneles amarillos de la zona media (Romero 2016, figs, 3 y 5); en el techo del cubículo 2.7 de la villa dels Munts (Altafulla, Tarragona), de época de Antonio Pío, el motivo, de gran calidad pictórica, se utiliza para bordear los casetones octogonales (Guiral Pelegrín 2010, 138, fig. 10c) y en las pinturas de la Casa de la Exedra en Itálica se dispone en el arranque de una bóveda fechada a finales del s. II y comienzos del s. III (Abad Casal 1982, 229, fig. 283). En los ejemplos que acabamos de citar la estilización de flores de loto dispuestas de forma contrapuesta, están separadas por pequeñas rosetas o bien se disponen de forma alternante. En el caso que tratamos, consideramos que los cinco tallos impiden la definición como flor de loto y, como hemos sugerido, consideramos que pueda tratarse de una palmeta, muy similar a la que constatamos en las termas de la villa de Barchaud (Francia); en este caso, las palmetas, dispuestas de forma divergente y con un motivo oblongo de separación, alternan con motivos florales, bordeando los paneles anchos de la zona media; se propone una cronología adriánea (120-130 d.C.) (Barbet 2008, 234).

En resumen, los escasos fragmentos conservados nos remiten a un esquema de relación continua, pintado en blanco sobre fondo rojo, en el que un módulo, compuesto por cuadrados formados por filetes en los que se insertan círculos con rosetas, se reproduce de forma iterativa, creando una cuadrícula. Como ya se ha expuesto, la falta del estrato de enlucido que estaba en contacto con la estructura arquitectónica impide conocer el sistema de sujeción y, por lo tanto, no podemos afirmar si los fragmentos estudiados decoraban la zona alta de la pared o el techo. La datación de la primera mitad del siglo II deriva del análisis estilístico, tanto del esquema compositivo, como de los motivos ornamentales.

4. Conjunto 4

Este pequeño conjunto (VEL_MAC_SOT_C2) que muestra algunos fragmentos decorados con imitaciones marmóreas (fig. 23) se halló fundamentalmente en la UE 24079, que corresponde al primer relleno de amortización del sótano y, de forma residual, en las UUEE 24081 que es un relleno de abandono general de toda la zona superior/septentrional del sector occidental y, finalmente, en la 22146 (estancia 2) que corresponde a la fase de abandono y saqueo del tercer cuarto del siglo IV. Un fragmento, exhumado en UE 22222 que se relaciona con la fase de colapso del edificio (finales del segundo tercio/principios del último tercio del siglo IV), presenta una unión entre la imitación de *giallo antico* y otra de fondo blanco con vetas rojas. Como ocurre con anterior conjunto, el hecho de hallarse, de forma mayoritaria, en el sótano hace imposible su asignación a una estancia concreta.

4.1. Características técnicas

El enlucido cuenta con una capa de finalización de 1 mm y dos capas de preparación, la primera de 1,5 cm de grosor máximo y la segunda, también de 1,5 cm, aunque no sabemos si está completa. En ambas la composición es cal y arena, más tamizada a medida que se acerca la superficie pictórica; en la segunda, además, se observa la impronta de pequeñas briznas de paja.

Fig. 23. Fragmentos pictóricos del conjunto 4. UU.EE. 24081 y 22222 (L. Íñiguez Berrozpe).

Como sucede con el resto de los conjuntos, los colores son básicos, amarillo, blanco y diversos tonos rojizos y marrones que, a buen seguro, proceden de pigmentos ocres (*ochrae*), que suelen ser componentes de hidróxido de hierro, en tanto que los rojizos y marrones derivan de los rojos de óxidos de hierro, con diversas mezclas y saturaciones.

La superficie pictórica está menos alisada que en los conjuntos anteriores, hecho que responde habitualmente la disposición de los fragmentos en la parte baja de la pared.

4.2. Descripción y estudio

No es este el lugar para realizar un análisis exhaustivo sobre el uso de las imitaciones marmóreas en la pintura romana, ni tampoco sobre su simbolismo, presente al menos en las épocas iniciales[15]. Este recurso decorativo persigue la imitación de las *crustae* marmóreas que se utilizan para el revestimiento parietal de ciertos edificios, ya fuesen públicos o privados. En las pinturas de los siglos II y I a.C. las numerosas representaciones pintadas de mármoles conducen a la invención de algunos tipos inexistentes, pero a partir del IV estilo se opta por la imitación de mármoles reales (Eristov 1979, 696). Entre época flavia e inicios del s. II d.C., con el incremento del papel comercial y político de las provincias, se produce una importación masiva de todo tipo de mármoles y este hecho fue el que determinó el recurso de imitaciones de mármoles pintados, especialmente en la decoración de zócalos, tanto en Roma como en provincias, que perdura hasta la época tardoantigua (Falzone 2003, 171).

El *giallo antico* procede de la antigua Chemtou, en la actual Túnez; se trata de un mármol amarillo que posee muchas tonalidades, que oscilan desde el amarillo claro, hasta el anaranjado; en este caso los clastos son amarillos y la matriz de color marrón.

Es una de las variedades marmóreas más representadas en la pintura romana desde época republicana. En las pinturas del II estilo es, junto al ónix, el mármol más emulado en distintas zonas de la pared, incluyendo elementos sustentantes como las columnas (Mulliez 2014, 95). A partir de época augustea, y bajo los cánones estilísticos del III y IV estilos, las imitaciones de mármoles quedan recluidas en el zócalo, hasta que, a partir de mediados del siglo II, vuelven a ocupar la zona media de la pared.

15 Sobre este tema, véase Mulliez 2014, 79-85.

BY NC ND

Las imitaciones de *giallo antico* siguen esta misma dinàmica y, tras una mengua considerable de las imitaciones marmóreas durante el III estilo, resurge con fuerza en el IV, en este caso con composiciones que emulan *opera sectilia*, modelo que perdura en los siglos posteriores.

Las decoraciones que presentamos se fechan, teniendo en cuenta los criterios arqueológicos, a finales del siglo I e inicios del siglo II, y en ese momento no es extraño encontrar zócalos decorados con distintos tipos de lastras marmóreas que pueden ser de igual tamaño o alternar los anchos con los estrechos; una fórmula más compleja es la imitación de *crustae* marmóreas recortadas, que se combinan formando generalmente diseños geométricos y que adquiere una importancia singular a partir de la segunda mitad del s. I d.C., manteniéndose hasta el siglo V[16].

En relación a la estructura del zócalo que presentamos, las certezas son escasas ya que solamente encontramos un fragmento en el que un filete vertical parece separar placas de mármoles distintos, el *giallo antico* ya descrito, y otra variedad, representada de forma similar, pero sobre un fondo blanquecino; el pequeño tamaños de los fragmentos, nos impide confirmar con certeza la variedad marmórea representada, si bien no sería extraño que fuese un *pavonazzetto*, cuya combinación con el *giallo antico*, es habitual. El *marmor Synnadicum* o *pavonazzzetto* es un mármol blanco con vetas cuyo color oscila entre el violeta y el rojo burdeos, por lo que la identificación no parece descabellada.

Concluyendo, las piezas conservadas nos permiten aventurar la existencia de un zócalo pintado con imitaciones de lastras marmóreas, entre las que se puede distinguir con seguridad el *giallo antico*. Esta misma variedad también se constata las decoraciones halladas en la denominada habitación de las pinturas de este mismo yacimiento (Jabaloyas 2004), si bien en este caso están rodeadas de bandas de serpentino, componiendo un *opus sectile* muy simple, que se repite en otras pinturas de yacimientos del alto Ebro, como *Graccurris* (Íñiguez *et al.* 2021, 260 y 270).

5. Pinturas *in situ*

Como ya hemos apuntado, todas las habitaciones contaban con restos de mortero preparatorio preservados *in situ* en la parte baja de los muros. Sin embargo, solo la estancia 8 –ya descrita en el conjunto 2 (VEL_MAC_R8_C1)- y la estancia 10 conservaban, además, pequeños fragmentos de pintura.

En las UUEE 22560, 22563 y 22559 de la estancia 10 se conservan restos de pintura roja lo cual nos invita a pensar que el zócalo de esta habitación estuvo pintado de este color. A juzgar por lo observado en la UE UE 22562 –de la misma estancia–, también se debió combinar con un campo negro limitado por una banda blanca.

6. Estancia 2

En la estancia 2 interpretada como un *sacellum* se exhumaron restos de diversos conjuntos. Entre los fragmentos hallados en la UE 22146, interpretada como de abandono y saqueo del tercer cuarto del siglo IV, destaca un conjunto del que solo se han conservado piezas pertenecientes a la zona media. Posiblemente se articuló en paneles negros y rojos separados por bandas verdes. Al menos los paneles negros estarían encuadrados interiormente por un filete blanco con un punto en el ángulo y otros tres que lo rodean en forma de círculo (fig. 24). También en esta UE aparecieron restos de estucos pintados que pudieron pertenecer a las jambas de las puertas.

16 Un completo estudio sobre las imitaciones marmóreas fue realizado por L. Abad Casal (1977-1978) y 1982: 304-313).

Fig. 24. Fragmentos pictóricos procedentes de la UE 22146 (L. Íñiguez Berrozpe).

7. Estancia 13

Entre los restos de las UUEE 22678 y 22679, que se identifican con la fase de saqueos llevados a cabo tras el colapso del edificio, a finales del tercer cuarto del siglo IV d C., destaca el hallazgo de diversos fragmentos de fondo amarillo –posiblemente de la zona media- decorados con bandas rojas y algunos motivos, entre los que se puede observar una posible figura alada. Se constatan, además, fragmentos que pertenecerían al zócalo pues muestran un fondo rosa con un moteado amarillo, granate, negro y rojo. Este conjunto presenta un cierto interés, dada la representación de posibles figuraciones; sin embargo, la mayor parte de los fragmentos están engasados y la falta de una limpieza y restauración de los mismos impide la correcta identificación de los motivos, que nos obliga a la prudencia en la interpretación.

8. Sótano

En la UE 24079 correspondiente al primer relleno del sótano, además de los conjuntos descritos en apartados anteriores, se hallaron fragmentos que muestran superficies negras bordeadas por bandas amarillas de 4,5 cm flanqueadas por filetes blancos, y superficies amarillas con bandas negras de las mismas dimensiones que, posiblemente, respondan a la decoración de la zona media de una pared en la que alternaban paneles amarillos bordeados de bandas negras, con otros negros bordeados por bandas amarillas. Otras piezas, posiblemente del mismo conjunto a juzgar por el mortero, están pintadas de azul egipcio, si bien adscribir su disposición en el marco de la pared, deviene una tarea imposible.

Finalmente, existen otros fragmentos en los que, sobre fondo negro, se observan algunos motivos, entre los que solamente podemos identificar una voluta verde, dispuesta junto a otros elementos cuya identificación, en el estado actual de las investigaciones, es imposible[17].

17 La continuidad de las excavaciones en este sótano quizás permita la exhumación de resto pictóricos que contribuyan a la interpretación de los ya hallados.

BY NC ND

9. Síntesis y conclusiones

Tras el estudio de los fragmentos exhumados en las distintas UUEE del *macellum*, así como en las procedentes del sótano anejo, se pueden establecer toda una serie de datos conclusivos, así como plantear algunos interrogantes.

En primer lugar, y en relación al estado de conservación de las pinturas, los distintos conjuntos están muy fragmentados y es evidente que las piezas conservadas son residuales, como consecuencia del amplio lapso de tiempo que se sucede desde la ejecución de las pinturas, a finales del siglo I d.C. o inicios del siglo II, hasta su hallazgo en niveles de abandono, colapso o saqueo que se suceden a lo largo del siglo IV. Por otro lado, las halladas en el sótano, formarían parte del relleno del mismo, consecuencia de su amortización y de la del *macellum*; tras el abandono de este edificio y una vez recuperado el material útil, se utilizan los revestimientos pictóricos para rellenar un gran espacio hueco.

Aunque en la mayor parte de las estancias se hallaron restos de los zócalos *in situ,* en su mayoría solamente se preserva la capa de mortero; únicamente las estancia 8 y 10 conservan restos, muy exiguos, de la capa pictórica.

Las características de los niveles en los que se ha realizado el hallazgo de los distintos conjuntos impiden, en la mayor parte de los casos, conocer las estancias que decoraron. Solamente podemos atestiguar, con seguridad, que el denominado conjunto 1 decoraba el pasillo y el conjunto 2, la estancia 8.

No se constatan dificultades en la técnica de ejecución de las pinturas. Por lo que respecta al mortero, solamente aparece la capa de finalización, compuesta por cal, en los conjuntos 1, 3 y 4, si bien no hemos podido comprobarla en el conjunto 2 que, sin embargo, es el que nos ofrece el esquema compositivo y el repertorio ornamental más complejo. Las capas de preparación están formadas por cal y arena. Únicamente en el mortero del conjunto 2A se constata la existencia de cerámica triturada en la primera capa y de cenizas en la última; la utilidad de ambos materiales es evitar que la humedad deteriore la pintura. Si validamos la hipótesis de que las pinturas proceden de la estancia 8, la inclusión de estos materiales sería adecuada en el revestimiento del muro NW ya que tras él discurría una atarjea, lo que denota la adaptación de los morteros a las características de las estancias.

Los trazos preparatorios solamente se han constatado en los círculos del sistema de relación continua (conjunto 3), cuya regularidad hubiera sido imposible sin la ayuda del compás. Finalmente, la gama cromática es muy simple, con utilización mayoritaria de la escala de ocres, tanto rojos como amarillos; solamente el azul, con el que se pinta el pájaro del conjunto 2, y que también aparece en algunos fragmentos residuales del sótano, se aleja de los pigmentos naturales ya que es un color artificial, de compleja elaboración.

Por lo que se refiere a los sistemas compositivos, no todos los conjuntos han podido restituirse en su totalidad y con la certeza y los criterios deontológicos que han de guiar estos trabajos de restitución. En el conjunto 1, aunque los fragmentos son poco numerosos, son suficientes para poder concluir el esquema, muy simple, consistente en una sucesión de paneles anchos separados por bandas, que se considera uno de los modelos más simples de la pintura romana desde el siglo I a.C. Las piezas que consideramos del conjunto 2 son más abundantes y, sin embargo, no han permitido la recomposición del esquema, únicamente hemos podido obtener restituciones parciales de algunas zonas, de lo que hemos considerado, la parte superior de la pared, atendiendo a distintos criterios, tanto técnicos como estilísticos. Aunque hemos planteado el sistema compositivo del conjunto 3, no va más allá de una hipótesis del esquema general ya que ciertos fragmentos, como las palmetas contrapuestas, no han podido incluirse en la restitución, dada la carencia de los puntos de unión entre ellas y los motivos circulares; en cualquier caso es evidente que se trata de un sistema de relación continua, basado en la repetición de un mismo módulo a lo largo de la zona superior de la pared. Los escasos fragmentos del conjunto 4 nos remiten a una decoración basada en imitaciones de distintos mármoles quizás dispuestos de forma alterna en lastras. También son muy residuales los hallados en la estancia 2 en los que nuevamente parecen alternar paneles -esta vez rojos y negros- separados por bandas verdes. Finalmente, es muy probable que el conjunto hallado en las UUEE 22678 y 22679 de

la estancia 13, nos pudiera consignar un esquema mucho más complejo, decorado con figuraciones, pero a falta de la limpieza y restauración, nada podemos concluir.

El repertorio ornamental del denominado conjunto 1 es muy reducido, solamente los filetes triples con ángulos rellenos de color encuadran los paneles anchos, animando la monotonía monocromática de los mismos; como ya se ha expuesto es un motivo muy característico de las pinturas hispanas del siglo II. El conjunto 2 se revela mucho más atractivo ya que los motivos son variados, aunque su ejecución es muy simple tanto en la forma como en la gama cromática; se han podido restituir objetos de la vida cotidiana como el recipiente de cestería y también la *syrinx* o flauta de Pan, que cuelgan del arquitrabe del entablamento de las estructuras arquitectónicas; por otro lado, apoyadas sobre una cornisa marmórea, se disponen dos armas defensivas, una pelta y una *caetra* o escudo redondo que está flanqueado por dos grebas. Otros motivos responden a elementos de carácter arquitectónico, como las palmetas o los roleos estilizados. El repertorio del sistema de relación continua (conjunto 3) es uno de los más característicos de este modelo compositivo, cuadrados con círculos inscritos blancos, sobre el fondo rojo de la pared, de manera que tanto colores como formas se revelan como los más elementales entre los múltiples modelos que nos ofrecen los sistemas de relación continua. Sobre el conjunto residual hallado en la estancia 2, poco podemos comentar ya que solamente los filetes de encuadramiento con puntos en los ángulos decoran los paneles anchos.

No queremos finalizar este estudio sin hacer una breve referencia a las pinturas halladas en otras zonas del yacimiento, como las procedentes de la denominada "habitación de las pinturas", con zócalo decorado con imitaciones de *opus sectile* y zona media con columnas encerradas en interpaneles que alternan con paneles rojos; esta decoración ha podido integrarse en un grupo caracterizado por la presencia de mármoles en el zócalo y columnas, carentes de función arquitectónica, que se despliega a lo largo del valle medio y alto del Ebro y que consideramos una moda de carácter regional (Íñiguez Berrozpe *et al* 2021, 284). Por otro lado, en este mismo grupo, en el que también se integran los esquemas de relación continua vegetalizados, y ubicados en la zona superior, incluimos las pinturas halladas en el sector J (Filloy Nieva 1992, 107-109). En nuestra opinión las pinturas que presentamos no tienen relación con este grupo y, a buen seguro, fueron realizadas por otros talleres, posiblemente anteriores, si tenemos en cuenta que el sistema de relación continua carece de módulos vegetalizados y policromos.

Como ya hemos visto a lo largo del estudio, las decoraciones pintadas del *macellum* de *Veleia* guardan una estrecha conexión con el repertorio pictórico provincial del siglo II, tanto en relación a los sistemas compositivos, como a los motivos ornamentales. Es preciso destacar la presencia de las esquemáticas arquitecturas del conjunto 2 que, ubicadas posiblemente en la zona superior, incrementan el escaso elenco constatado tanto en Hispania, como en las provincias vecinas y que ratifican la existencia de una koiné pictórica provincial a lo largo del siglo II d.C.

Bibliografía

Abad Casal, L., 1977-78, "Las imitaciones de "crustae" en la pintura mural romana en España", *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 189-208.

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

Albiol López, E., 2013, "Una pintura de sostre de l'antiguitat tardana al baptisteri de Barcelona", *Quaderns d'Arqueologia i Historia de la ciutat de Barcelona* 9, 165-183.

Allonsius, C., avec la collaboration de C. Allag, 2012, "Martizay: nouvelle lecture et nouvelle présentation", en: M.E. Fuchs, F. Monier (dir.), *Les enduits peints en Gaule romaine; aproches croisées. Actes du 23ème séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique (Paris, ENS, 13-14 novembre 2009)*, Dijon: Societé Archéologique de l'Est (Revue Archéologique de l'Est 31 suppl.), 133-142.

Arias, L., 1999, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Oviedo: Librería Cervantes.

Augusti, S., 1967, *I colori pompeiani*, Roma: De Luca.

Barbet, A., 1985, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris: Picard.

- 1987, "La diffusion des I, II et III styles pompèiens en Gaule", en: *Pictores per provincias*, Avenches: Association Pro Aventico (Cahiers d'archéologie romande 43. Aventicum 5), 7-27.

- 2008, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris: Picard.

Barbet, A. & C. Allag, 1972, "Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine", *Mélanges de l'École Française de Rom*e 84.2, 935-1044.

Barbet A., R. Douaud & V. Laniepce, 1997, *Imitations d'opus sectile et décors à réseau, essai de terminologie,* Paris: Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (Bulletin de Liaison du Centre du CEPMR 12).

Bastet, F.L. & M. de Vos, 1979, *Il terzo stile pompeiano*, 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij (Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome IV).

Béarat, H., 1997, "*Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontations des résultats d'anlyse et des textes de Vitruve et de Pline*", en: H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti, D. Panier, (eds), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation (Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 March 1996),* Fribourg: Institute of Mineralogy and Petrography, 11-34.

Benetti, I., M. Celuzza & F. Donati, 2019, "Una finestra sul giardino: pittura romana in frammenti dal quartiere abitativo di Roselle", en: M. Salvadori, F. Fagili, C. Sbrolli (a cura di), *Nuovi dati per a conoscenza della pittura antica*. *Atti del I Colloquio AIRPA (Aquileia, 16-17 giugno 2017)*, Roma: edizioni Quasar, 111-116.

Boldrighini, F., 2003, *Domus picta. Le decorazione di Casa Bellezza sull'Aventino*, Roma: Electa.

Bragantini, I. & M. De Vos, 1982, *Museo Nazionale Romano. Le pitture II. 1. Le decorazione della villa romana della Farnesina*, Roma: De Luca.

Cánovas Ubera, A., 2002, *La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Las pinturas de la estancia LXII*, Cõrdoba: Universidad de Córdoba.

- 2010, "La arquitectura doméstica de la zona occidental de la Colonia Patricia Corduba", en: D. Vaquerizo, F.J. Murillo (eds.), *El Anfiteatro Romano de Córdoba y su entorno urbano. Análisis Arqueológico (ss. I-XIII d.C.)*, Córdoba: Universidad de Córdoba (Monografías de arqueología cordobesa 19), 415-438.

Carrive, M., 2017, "Après la peinture en place. Économie de la recupération et esthétique du fragment", en: M. Carrive (études réunies par), *Remployer, recycler, restaures. Les autres vies des enduits peints*, Roma: École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome 540), 3-5.

Carrive, M., 2019, "Peintures murales fragmentaires à composition architecturale de la villa de Marina de S. Nicola (Ladisppoli)", en: M. Salvadori, F. Fagioli, C, Sbrolli, (a cura di), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica. Atii del I coloquio AIRPA (Aquileia, 16-17 giugno 2017)*, Roma: Quasar (AIRPA 1), 149-157.

Castro del Río, E. & A. Cánovas Ubera, 2010, «La *domus* del Parque infantil de Tráfico (Córdoba)», *Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa* 2, 2009-2010, 121-140.

Cebrián Fernández, R. & A. Fernández Díaz, 2004, "Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis)", en: L. Borhy (dir.), *Plafonds et*

voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque international de l'AIPMA (Budapest, 15-19 mai 2001), Budapest: Pytheas Publishing, 137-146.

Coutelas, A. & O. Vauxion, 2017, "Les enduits fragmentaires. Leurs proprietés comme matériau de construction et leur remploi à Pompéi et en Gaule romaine", en: M. Carrive (Études réunies par), *Remployer, recycler, restaures. Les autres vies des enduits peints*, Roma: École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome 540), 37-45.

Cullin-Mingaud, M., 2010, *La vannerie dans l'Antiquité romaine. Les ateliers de vanniers et les vanniers de Pompéi, Herculanum et Oplontis*, Naples: Jean Bérard (Collection du Centre Jean Bérard 35. Archéologie de l'artisanat antique 3).

De Vos, M., 1982, "Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti", *Römische Mitteilungen* 89.2, 315-352.

Defente, D., 1995, "Découvertes récentes en Picardie. Nouveaux décors á Amiens et Soissons", en: *Actes des séminaires de l'Association Française des peintures murales antiques 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*, Amiens: Société des antiquités historiques de Picardie (Revue Archéologique de Picarde, nº spécial 19), 147-162.

Delamare, F., 2007, *Bleus en poudres. De l'art à l'Industrie, 5000 ans d'innovations***,** Paris: Presses de l'École des mines de Paris.

Didonè, A., R. Helg, A. Malgieri & G. Salvo, 2014, "Glossario per la schedatura delle decorazioni pittoriche", en: M. Salvadori, D. Scagliarini, (a cura di): *TECT. Un progetto per la conoscenza della pittur parietale romana nell'Italia settentrionale*, Padova: Università degli Studi di Padova, 21-43.

Dubois-Pelerin, E. (avec la collaboration d'A Barbet, F. Ory, A. Verbank-Piérand), 2013, *Volume I. Descripcion des panneaux et restitution du décor*, en: Barbet A. & A. Verbanck-Piérard (dir.), *La villa de Boscoreale et ses fresques*, Arles: Errance.

Dumasy-Mathieu, F., 1991, *La villa du Liégeaud et ses peintures. La Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)*, Paris: Editions de la Maison des Sciences et de l'Homme (Documents d'Archéologie Française 31).

Eristov, H., 1979, "Corpus des faux-marbres peints à Pompéi", *Mélanges de l'École française de Rome* 91.2, 693-771.

Esposito, D., 2009, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ad económico-sociali*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Faber, K., 2016, *Aquellas aves de Pompeya. Un paseo ornitológico en el año 79 d.C.*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Falzone, S., 2003, "L'imitazione dell'opus sectile nella pittura tardo antica a Roma e a Ostia", en: M. de Nuccio, Ungaro, L. (a cura di), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Roma: Marsilio, 171-174.

Fernández Díaz, A., 1999, "La pintura mural de la villa romana de los Torrejones (Yecla, Murcia)", *Anales de prehistoria y arqueología* 15, 57-86.

- 2000-2001, "Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises-Alicante)", *Lucentum* XIX-XX, 1-82.

- 2004, "El sistema en red en el Convenus Carthaginensis (Hispania), en: L. Borhy (dir.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque international de l'AIPMA (Budapest, 15-19 mai 2001)*, Budapest: Pytheas Publishing, 343-348.

- 2008, *La pintura romana de Carthago Noua. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Murcia: Monografías del Museo Arqueolõgico de Murcia.

- 2009, "Yecla en el contexto de época romana", en: F.J. Muñoz (ed.), *Yecla. Memorias de su identidad*, Murcia: editum, 63-71.

- 2016a, "Pintura mural romana en el Barrio del Foro", en: J. M. Noguera, Madrid, Mª. J., Martínez, I. (eds.): *Barrio del Foro Romano (Molinete, Cartagena). Proyecto Integral de Recuperación y Conservación,* Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 131-139.

- 2016b, "La decoración pictórica", en: R. Hidalgo Prieto (coord.), *Las villas romanas de la Bética*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 491-550.

Fernández Díaz, A. & G. Castillo Alcántara, 2020, "La decoración pictórica de la *porticus post scaenam* del teatro romano de Cartagena", en: A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara (eds.), *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 95-120.

Fernández, A., J. M. Noguera Celdrán & L. Suárez Escribano, 2014, "Novedades sobre la gran arquitectura de Carthago Nova y sus ciclos pictóricos", en: N. Zimmermann, (ed.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA* (Ephesos, 13.-17 September 2010), Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 473-483.

Filloy Nieva, I., E. Gil Zubillaga & A. Iriarte Kortazar, 1992, "La pintura mural romana en Álava: estado de la cuestión", en: J.L. Jiménez (ed.): *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España (Valencia-Alicante, 9-11 febrero 1989)*, Valencia: Universidad de Valencia, 107-113.

González Fernández, E., 2005, *Imago antiqua. Lugo romano*, Lugo: Excmo. Concello de Lugo.

Groetembril, S., J. Ollivier, 2007, "Le couloir peint de la Villa de Vichten (Luxembourg)", 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)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, UNED, 419-422.

Groetembril, S., 2017, "Le remploi des enduits peints en Gaule. Quelques exemples concrets", en: M. Carrive (études réunies par), *Remployer, recycler, restaures. Les autres vies des enduits peints*, Roma: École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome 540), 47-48.

Groetembril, S. & Ollivier, J. 2013, "Les peintures murales d'une domus du Ier siècle à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), rue de l'Oratoire", en: J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier (eds.), *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée. Actes des 24e et 25e colloques de l'AFPMA (Narbonne, 12 et 13 novembre 2010 et Paris, 25 et 26 novembre 2011)*, Bordeaux: Ausonius (Pictor I. Collection de l'AFPMA), 351-368.

Guidobaldi, M.P., 1992, *Musica e danza*, Roma: Edizioni Quasar (Vita e costumi dei romani antichi 13).

Guiral Pelegrín, C., 2002, "Tumbas pintadas en la Hispania romana", en: D. Vaquerizo D. (ed.), *Espacios y Usos Funerarios en el Occidente Romano. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (Córdoba, 5-9 junio 2001)*, Córdoba: Seminario de Arqueología, 81-103.

- 2010, La decoración pintada del "Cubículo de las Estaciones" de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona)", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología* 3**,** 127-144.

- 2017, "Pinturas romanas procedentes de *Caesaraugusta* (Zaragoza)*:* un taller en el valle medio del Ebro", *Zephyrus* LXXIX, 127-148.

Guiral Pelegrín, C. & L. Íñiguez Berrozpe, 2020, "Reutilización y reciclaje de pinturas romanas en la zona noreste de Hispania", en: P. Mateos Cruz, C.J. Morán Sánchez, (eds.), *Exemplum et Spo-*

lia: la reutilización arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas, vol. 1, Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida (Mytra, Monografías y Trabajos de Arqueología 7), 239-248.

Guiral, Pelegrín C. & M. Martín-Bueno, 1996, *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Guiral Pelegrín, C. & A. Mostalac Carrillo, 1988, "Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)", *Boletín del Museo de Zaragoza* 7, 57-89.

Guiral Pelegrín, C. & A. Mostalac Carrillo, 1995, "Las pinturas de las termas de Campo Valdés", en: *Astures. Pueblos y culturas en la frontera del Imperio Romano*, Gijón: Gran Enciclopedia Asturiana; Ayuntamiento de Gijón, 178-186.

Guiral Pelegrín, C. & M. Zarzalejos Prieto, 2006, "La decoración pictórica de la domus de las columnas rojas de Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real)", en: J. M. Maíllo, Baquedano, E. (eds.), *Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera,* vol II [Zona Arqueológica 7], Madrid: Museo Arqueológico Regional, 134-147.

Guiral Pelegrín, C., J. Beltrán de Heredia Bercero & L. Font i Pagès, 2017, "Nuevos datos sobre las pinturas del aula o sala de recepción del obispo del primer grupo episcopal de Barcelona, siglos V-VI", *Quaderns d'arqueologia I història de la ciutat de Barcelona* 13, 90-111.

Guiral Pelegrín, C., A. Fernández Díaz & A. Cánovas Úbera, 2014, "En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C.", en: N. Zimmermann, (ed.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Ephesos, 13.-17. September 2010)*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 277-288.

Guiral Pelegrín, C., L. Iñiguez Berrozpe & A. Mostalac Carrillo, 2019, "La domus de la calle Añón de *Caesar Augusta* (Zaragoza) y el programa decorativo del *triclinium*", *Lvcentvm* XXXVIII, 215-241.

Guiral Pelegrín, C., A. Mostalac Carrillo, & M. Cisneros Cunchillos, 1986, "Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España", *Boletin del Museo de Zaragoza* 5, 259-288.

Guiral Pelegrín, C., L. Íñiguez Berrozpe, J. Fustes Floría & M. Fuchs, 2018, "La decoración pictórica del *Municipium Urbs Victrix Osca* (Huesca)", *Veleia* 35, 213-239.

Heckenbenner, D., 1984, "Les peintures de la gallo-romaine de Saint-Ulrich (Moselle): État de la question", en: A. Barbet, Y. Burnand (dir.), *Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires de Limoges (1980) et Sarrebourg (1981)* Nancy: Presses Universitaires de Nancy (Studia gallica I), 52-66.

Hevia Gómez, P., R.M. Corral Díaz & N. Sierra Saiz, 2007, "Excavación y restitución de las pinturas del *viridarium* de la Domus de las Columnas Rojas de *Sisapo* (La Bienvenida, Ciudad Real)" en: C. Guiral Pelegrín (ed.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA* (*Zaragoza- Calatayud, 21-25 septiembre 2004),* Zaragoza: Gobierno de Aragón-UNED, 471-474.

Iñiguez Berrozpe, L. & C. Guiral Pelegrín, 2016, "La base de datos *Pictor*. Un instrumento para el inventario y catalogación de los conjuntos pictóricos de época romana", en: J.I. Lorenzo Lizalde, J. Mª Rodanés Vicente, *I Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés.* Actas (24-25 noviembre 2015), Zaragoza: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Aragón, 617-620.

Íñiguez Berrozpe, L. & P. Rodríguez Simón, 2020, "Programas pictóricos en el yacimiento de El Pueyo (Belchite, Zaragoza)", en A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara (eds.), *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*, Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 85-94.

Íñiguez Berrozpe, L., C. Guiral Pelegrín, J.M. Martínez Torrecilla & J.A. Hernández Vera, 2021, "Graccurris (Alfaro, La Rioja) y la decoración de la estancia 2 (casa 4)", *Spal* 30.1, 258-289.

Heras Mora, F.J., 2011, *Un edificio singular de la Mérida tardorromana: un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*, Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida.

Jiménez Salvador, J. L., 2000, "Los hallazgos de pintura mural romana", en: J. Pascual (ed.): *L'arqueologia fa ciutat: les excavacions de la Plaça de Cisneros*, Valencia: Ajuntament de Valencia, 31-34.

Leperlier, M., 2017, "Les peintures fragmentaires de la place Abbé-Laure à Lyon (5 e); plafonds et parois – étude préliminaire, en: J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier (eds.), *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques. Actes du 28e colloque de l'AFPMA (Paris, 20 et 21 novembre 2015)*, Bordeaux: Ausonius (Pictor 6, Collection de l'AFPMA), 39-54.

Leperlier, M. & E. Bertrand, 2016, "Les enduits peints dee l'Hôtel-Dieu à Lyon: un décor remarcable du Ier s. p.C.", en: J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier, (eds.), *Peintures et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor. Actes du 27e colloque de l'AFPMA (Toulouse, 21 et 22 novembre 2014)* Bordeaux: Ausonius (Pictor 5, Collection de l'AFPMA), 119-133.

Ling, R., 1991, *Roman Painting*, Cambridge: Cambridge University Press.

López García, I., C. Martín Jordá, R. Martínez García & C. Matamoros de villa, 1994, *Hallazgos arqueológicos en el Palau de Les Corts*, Valencia: Corts Valencianes.

Luengo Martínez, J.M., 1962, "Astorga romana", *Noticiario Arqueológico Hispánico* V (1956-1961), 152-155.

Mariani, E. C., F. Pagani & F. Rinaldi, 2020, "Apparati decorativi di época severiana dalla domus di Via Mazzini 41 a Verona", en: F. Donati, I. Benetti (a cura di), *Sistemi decorativi della pittura antica: funcione e contesto. Atti II coloquio AIRPA (Pisa 14-15 giugno 2018)*, Roma: Quasar (AIRPA 2), 129-134.

Martín García, C., V. Cabañero Martín, S. Martínez Caballero & C. Gómez González, 2020, "Nuevas aportaciones al conocimiento del conjunto pictórico del edificio de Los Cinco Caños, Coca, Segovia", en: A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara, (eds.), *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*, Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 197-210.

Meniconi, S., 2009-2010, "Gli affreschi della piramide Cestia", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 64-65, 55-84.

Mezquíriz, M. A., 2009, *Andelo, ciudad romana*, Pamplona: Gobierno de Navarra.

Mondy, M., N. Freliger & K. Boulaner, 2012, "Les thermes de la villa gallo-romaine de Damblain (Vosges)", en: M. Fuchs, F. Monier (eds), *Les enduits peins en Gaule romaine. Approches croisées. Actes du 23e séminaire de l'AFPMA (Paris, 13-14 novembre 2009)*, Dijon: RAE Revue archéologique de l'Est (Supplément 31), 217-228.

Mostalac Carrillo, A., 1992, "La pintura romana en España. Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* IV, 9-22.

- 1996, "La pintura romana en Hispania. Propuesta cronológica del Tercer Estilo", *Anuario de la Universidad Internacional SEK* 2, 11-27.

Mostalac Carrillo, A. & M. Beltrán Lloris, 1994, *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) II. Estratigrafía, pinturas y cornisas de la Casa de los Delfines*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, Consejería de Educación y Cultura.

Mulliez, M., 2014, *Le luxe de l'imitation. Les trompe-oeils de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Naples: Centre Jean Bérard (Collection du Centre Jean Bérard 44. Archéologie de l'artisanat antique 8).

Perrin, Y., 1985, "Un motif décoratif exceptionel dans le IVe style: le bandeau à rinceaux", *Revue Archéologique* 2, 205-230.

Peters, W.J.Th. & E.M. Moormann, 1993, "La decorazioni parietali di III stile", en: W.J.Th Peters (ed.), *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam: Thela Thesis Publishers (Scrinium 5), 141-290.

Romero López, L., 2016, "Pinturas murales del atrio de la villa romana de Torre Llauder (Mataró, El Maresme)", *Emblecat* 5, 15-34

Sabrié, M. & S. Sabrié, 1986, "Décorations murales de Nîmes romaine», *Revue archéologique de Narbonnaise* 18-85, 289- 318

Salvadori, M., 2017, Horti picti. *Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, Padova: Padova University Press (Antenor Quaderni 36).

Sánchez Montes, A. L., 2015, "La pintura mural romana en el territorio complutense: *privatorum aedificiorum ornamenta",* en: *Pintura mural en la comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 45-71.

Sánchez Montes, A. L. & S. Rascón Marqués, 2007, "La pintura mural de la Casa de los Grifos. Una nueva y excepcional domus de la ciudad romana de Complutum (Alcalá de Henares", Madrid, España", en: C. Guiral Pelegrín (ed.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud 21-25 septiembre 2004),* Zaragoza: Gobierno de Aragón, UNED, 455-459.

Suárez Escribano, L. & A. Fernández Díaz, 2006, "La Gorgona/Medusa en el pavimento de una *domus* de la ciudad de *Carthago Nova*: un *unicum* en un conjunto de mosaicos geométricos y bicromos", *Anales de Prehistoria y Arqueología 22*, 75-110.

Tessariol, M. & S. Groetembril, 2012, "Les peintures murales de la place Kléber: étude et analyse stylistique, en: B. Schnitzler (dir.), *Un art de l'illusion. Peintures murales romaines en Alsace*, Strasbourg: Musées de la ville de Strasbourg, 85-10.

Ni la totalidad ni parte de este artículo puede reproducirse con fines comerciales sin permiso de la Diputación Foral de Álava. A la vista de lo dispuesto en la licencia Creative Commons CC BY-NC-ND, se puede compartir (copiar y distribuir) el contenido de este artículo, siempre y cuando: se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), no se utilice con fines comerciales (NC) y no se transformen los contenidos ni se creen obras derivadas (ND).