

Cómo citar este artículo / How to cite this article: Guiral Pelegrín, C., Íñiguez Berrozpe, L. y Mostalac Carrillo, A. (2019). La *domus* de la calle Añón de *Caesar Augusta* (Zaragoza) y el programa decorativo del *triclinium*. *Lucentum*, XXXVIII, 215-241. <http://dx.doi.org/10.14198/LVCENTVM2019.38.10>

LA DOMUS DE LA CALLE AÑÓN DE CAESAR AUGUSTA (ZARAGOZA) Y EL PROGRAMA DECORATIVO DEL TRICLINIUM*

THE DOMUS OF THE AÑÓN STREET OF CAESAR AUGUSTA (ZARAGOZA) AND THE DECORATIVE PROGRAM OF THE TRICLINIUM

CARMEN GUIRAL PELEGRÍN

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

cguiral@geo.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-3391-4736>

LARA ÍÑIGUEZ BERROZPE

Escuela de Turismo Universitaria de Zaragoza

laraib@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0001-5006-8693>

ANTONIO MOSTALAC CARRILLO

Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis

ant.mostalac@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7485-4234>

Recepción: 28-03-2019

Aceptación: 13-06-2019

Resumen

Estudio de la arquitectura de la *domus*, así como de la estratigrafía constatada en la excavación, atendiendo a los informes realizados en el año 2000 por J. A. Pérez Casas. Las pinturas y pavimentos que decoraron el triclinio se realizaron en tres fases decorativas. A la primera corresponden un pavimento de terrazo blanco con decoración de teselas negras y la pintura del techo, de época Claudia y decorado con un repertorio ornamental relacionado con el universo dionisiaco. En época flavia se repintan las paredes con un sistema compositivo articulado en una alternancia de paneles amarillos con cenefas caladas e interpaneles decorados con columnas carentes de función arquitectónica. En el interior de los paneles se disponen una pareja de *putti* que portan atributos divinos (rayo de Júpiter y una cratera) y un amor/cupido adolescente con tirso. En esta misma época se incluye en el pavimento un emblema de *opus tessellatum* trícromo. Finalmente, problemas relacionados con la

Abstract

Study of the architecture of the *domus*, as well as the stratigraphy observed in the excavation, taking into account the reports made in the year 2000 by J. A. Pérez Casas. The paintings and pavements that decorated the *triclinium* were made in three decorative phases. The first one corresponds to a white terrazzo flooring with black tessera decoration and the pictorial ceiling decoration, from the Claudia period, and decorated with an ornamental repertoire related to the Dionysian universe. During the Flavian period, the walls were repainted with a compositional system that alternate yellow panels and perforated and interpaneled friezes decorated with columns lacking architectural function. Inside the panels are a couple of *putti* that carry divine attributes (Jupiter ray and a crater) and a love / teen cupid that carries the tirso. In this same period an emblem of trichrome *opus tessellatum* is included. Finally, humidity problems forced the base to be remade with imitations

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto del Ministerio de Economía, Industria Competitividad: 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.)* (HAR2013-48456-C3-2-P), I.P. C. Guiral Pelegrín.

Agradecemos al Dr. I. Aguilera, director del Museo de Zaragoza, las facilidades prestadas para la consulta de los informes y la investigación in situ de las pinturas.



humedad obligan a rehacer el zócalo con imitaciones de mármoles. Tras el estudio, consideramos que puede establecerse el origen de los talleres, itálico el que pinta el techo y local el que decora las paredes.

Palabras Clave. *Putti*; Baco; columnas pintadas; *bastoncino imbandito*; cinabrio; azul egipcio; terrazo blanco; *opus tessellatum*.

of marbles. After the study, we consider that the origin of the workshops can be established. The workshop that painted the ceiling is ascribed to the time of Claudius, and the one that decorated the walls to the Flavian period.

Key words. *Putti*; Baco; painted columns; *bastoncino imbandito*; cinnabar; egyptian blue; white terrazzo; *opus tessellatum*.

1. INTRODUCCIÓN

Caesar Augusta fue fundada en el año 14 a. C., como colonia inmune para asentar a los veteranos de las legiones IV *Macedonica*, VI *Victrix* y X *Gemina* (Beltrán Lloris y Fatás Cabeza, 1998: 12), aunque recientemente se vuelven a proponer los años 18/19 a. C. atendiendo a argumentos numismáticos (Aguilera Hernández, 2017).

El sector urbano en el que se descubrió y excavó la casa objeto de estudio se ha interpretado recientemente como el *vicus* oriental de la colonia que, en la Antigüedad tardía, se transformaría en *suburbium* (Galve Izquierdo, 2014: 47; 2016: 275, fig. 1)

La situación topográfica de los hallazgos de casas efectuados en este sector de la ciudad romana refleja un poblamiento temprano (Beltrán Lloris y Mostalac Carrillo, 2009: fig. 3), y un abandono también temprano en algunas estructuras domésticas, como la que analizamos en este trabajo, a finales del siglo I d. C. o principios del siglo II d. C. (Uribe Agudo, 2015: 255). Según nuestro criterio, la construcción del cerramiento del lado oriental de la ciudad con el tramo de muralla de bloques pétreos y torreones de mediados del siglo III d. C., no parece ser el motivo fundamental del abandono de este barrio (Galve Izquierdo, 2014: 47, nota 13), sino que éste parece documentarse parcialmente mucho antes del siglo mencionado y de forma paulatina por causas relacionadas con problemas del subsuelo según atestiguan algunos revestimientos parietales y pavimentos de esta *domus*, que podrían estar relacionados con las filtraciones del freático, la escasa estanqueidad del terreno y las humedades por capilaridad (*vid. infra*).

Analizando las planimetrías realizadas por su excavador, J. A. Pérez Casas, con el que uno de nosotros tuvo la posibilidad de visitar los restos *in situ* e intercambiar pareceres sobre parte de la estructura doméstica exhumada, cuya planta inédita aquí reproducimos, podemos aportar algunas novedades para el mejor conocimiento de la estructura de la casa a la que pertenecieron las pinturas que seguidamente vamos a analizar.

2. LA ESTRATIGRAFÍA

La denominada *domus* de la calle Añón, 21-23, se ubica en una manzana de casas excavadas de forma sucesiva desde 1990 y bordeada por los viales actuales de Cantín y Gamboa, La Torre, Añón y Heroísmo.

Los restos arqueológicos aparecieron a una profundidad de 2,5/3 m respecto de la cota cero situada en el pavimento actual de la calle Añón, distinguiendo sus excavadores una secuencia estratigráfica muy interesante que seguidamente expondremos¹.

En la excavación del solar se detectaron cuatro niveles arqueológicos con una potencia total de tres metros a partir de la cota cero, denominados: (r, a, b y c).

Nivel (r). Estrato revuelto por procesos y cimientos contemporáneos con una potencia mínima entre 0,80 y 1 m e integrado por restos de derribo y escombros de cronología post-medieval y contemporánea.

La alteración intrusiva de los niveles históricos antiguos se constata, no solo en el sector central del solar con presencia de un sótano de los inmuebles del siglo XX y en la rampa de acceso al recinto, sino también en los pozos sépticos con estructura de ladrillo del sector norte del solar rellenos intencionadamente con materiales del siglo pasado.

Nivel (a). Con una potencia variable de entre 0,20 y 0,50 m de espesor corresponde a una capa muy alterada en la que se han recuperado fragmentos de vajilla musulmana, bizcochada y melada. Cubre los cimientos muy arrasados de una construcción de hábitat de época islámica que se superpone a los pavimentos romanos.

Nivel (b). Sella de forma generalizada las estructuras de época romana, marcando la datación de abandono de las mismas. De entre 0,30 y 1 m de espesor y formado masivamente por arcillas limpias resultantes de la descomposición de los muros de tapial y adobe, contenía abundantes fragmentos de *TSH*, comunes norteafricanas, cerámicas diversas de almacenaje, agujas de hueso, fíbulas, fichas de juego, vidrios, y un *semis* y dos ases, todo ello de cronología altoimperial romana.

Nivel (c). Nivel fundacional sobre el que se asentaban las estructuras arquitectónicas.

Según los autores del informe los resultados de la excavación han de valorarse y ponerse en relación con

1. El informe original de los resultados preliminares de la excavación arqueológica se encuentra inédito y los datos proceden de dicho informe y del resumen del mismo utilizado en un documento confeccionado por técnicos de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón 2004 para adjudicar el Proyecto de la instalación museográfica llevada a cabo en el Museo de Zaragoza y la exposición permanente de los restos originales del *triclinium* objeto de estudio. *Vid.* Pérez Casas (2000).

los obtenidos en otras intervenciones en la manzana, concretamente con los excavados en la calle Heroísmo angular a Añón, puesto que entonces se sacaron a la luz restos de estructuras que creyeron pertenecer a la misma edificación romana que ahora nos interesa (Pérez Casas, 1992).

Respecto de la cronología que marcaban los materiales hallados en el nivel de abandono tanto en una intervención como en otra coinciden en el tiempo. Citando textualmente a los autores del informe: «(...) Es coherente esta cronología –se refieren a la deducida de los materiales del nivel (b)– con la que aportan los materiales cerámicos recuperados que fechan el aparente abandono temprano de la *domus*, puesto que la tipología de los restos de vajilla hispánica y norteafricana sugiere no alejar dicho abandono de las postrimerías de dicho siglo I» (Pérez Casas, 2000).

Por lo tanto, las estructuras arquitectónicas, de al menos cuatro *domus*, alguna con *balneum* privado y el tramo de un *cardo minor* con conducción de aguas residuales debajo del pavimento, se abandonan a finales de época flavia, momento de interesante actividad edilicia en otras zonas del espacio urbano de la colonia.

3. LA ARQUITECTURA

Estructuralmente, la casa tiene un muro de cierre lateral, orientado al sur y paralelo a la actual orientación de la calle Añón que, en el momento de la excavación, no se dejó liberado por formar parte del talud perimetral de seguridad. Se constataron ocho espacios domésticos definidos e interpretados por su orientación y posición en la planta arquitectónica, además de un estanque muy alargado con la función de recepción de agua de lluvia, asimilado a un *impluvium* (Dessales, 2013: 55-58.), ubicado en un gran espacio central que ha sido considerado como un atrio. Numerados con la letra mayúscula E, seguida del correspondiente número fueron interpretados de la forma siguiente: E4 y E5 (*tablinum* y *triclinium*), E2 (*triclinium*) y los espacios E7-8 (*atrium*). También se indica que los pavimentos de las estancias E1 y E2 son de terrazo blanco, el de la E2 decorado con teselas negras (Fig. 2) y al que posteriormente se le añade un emblema de *opus tessellatum* tricolor; el pavimento de la estancia E1 es también un *opus tessellatum*, con emblema de recortes marmóreos (*opus sectile*) (Figs. 1 y 2).

Estos restos se ponen en relación con otros similares en la calle Heroísmo «(...) se encuentran unas fauces, pasillos de distribución, probable *atrium* y *cubicula*, *impluvium* asociado a un planteamiento de peristilo abierto al oeste y canal de evacuación de los vertidos a la cloaca. El área de servicio de la *domus* pudo estar localizada en el sector septentrional.» (Pérez Casas, 1992: 199). En la segunda ínsula, separada de la primera por un eje viario, se detectan restos de un *balneum*, insuficientes para determinar la entidad del mismo.

Por último, hay que indicar el hallazgo de ladrillos romboidales propios de pavimentos de carácter hidráulico y en la estancia E2, sobre el pavimento, placas de alabastro traslúcido pertenecientes al cerramiento de un vano, presumiblemente del triclinio objeto de estudio y ubicado en el muro sur de la vivienda.

3.1. LA PLANTA

Observando los restos arquitectónicos exhumados y las diferentes intervenciones en la manzana, creemos que la falta de excavación en extensión y en el mismo espacio de tiempo, coadyuvó a una interpretación de los lotes arquitectónicos no demasiado real, faltando la visión global del conjunto. Del lote que analizamos aquí –individualizado del de la parte oriental de la manzana por la presencia de un tramo de conducción de aguas fecales y, por lo tanto, de un vial–, es evidente la falta de información para entender la unión de los restos que analizamos con los de la parte occidental del solar. Al no disponer de la planimetría general que facilite su interpretación es difícil entender la conexión y secuencia de las arquitecturas descubiertas.

De la topografía parcial que presentamos nos surgen serias dudas sobre las dimensiones totales de la posible casa original (Fig. 1). El primer dato evidente a tener en cuenta es que en el lado sur de las estancias E1-2-7 y 9 se constató arqueológicamente el muro maestro de cierre de la casa. La iluminación de dichas habitaciones provendría, además de las puertas de ingreso, de los vanos del lado meridional, a tenor de los restos de finos alabastros de cierre localizados en E2. Este hecho nos delimita la ínsula romana por su lado meridional, cuyo antiguo vial se ve reproducido en la trayectoria actual de la calle Añón.

En segundo lugar, el atrio y el estanque o receptor de agua de lluvia del espacio E7, nos llevó en su momento a asimilarlo, no sin reservas, con un atrio toscano (Mostalac Carrillo *et al.*, 2007: 255; Beltrán Lloris, 2007: 1116; Beltrán Lloris y Mostalac Carrillo, 2009: 31).

En tercer lugar, la planta se ha definido como de tipo itálico por la distribución, orientación y funcionalidad de sus estancias. Sin embargo, de no ser por las decoraciones tanto de pavimentos como de pinturas aparecidas en el interior de las mismas, tal definición de la planta nos parecería poco canónica.

Y, por último, según sus excavadores la zona de servicio de la *domus* debió de estar ubicada en la occidental del solar relacionándose con alguno de los espacios E3-4-5 y 6, cuyos restos están muy deteriorados.

Lo primero a indicar es que la orientación de la casa fue N/S debiendo situar el acceso y las *fauces* de la misma en el lado septentrional. Por lo tanto, el diseño de la vivienda se concibió con una marcada disposición axial (ingreso, patio, *oecus*, *triclinium* y *tablinum*¿?), ubicando *cubicula* y estancias de servicio en el lado occidental; ignoramos si tuvo una segunda planta. El

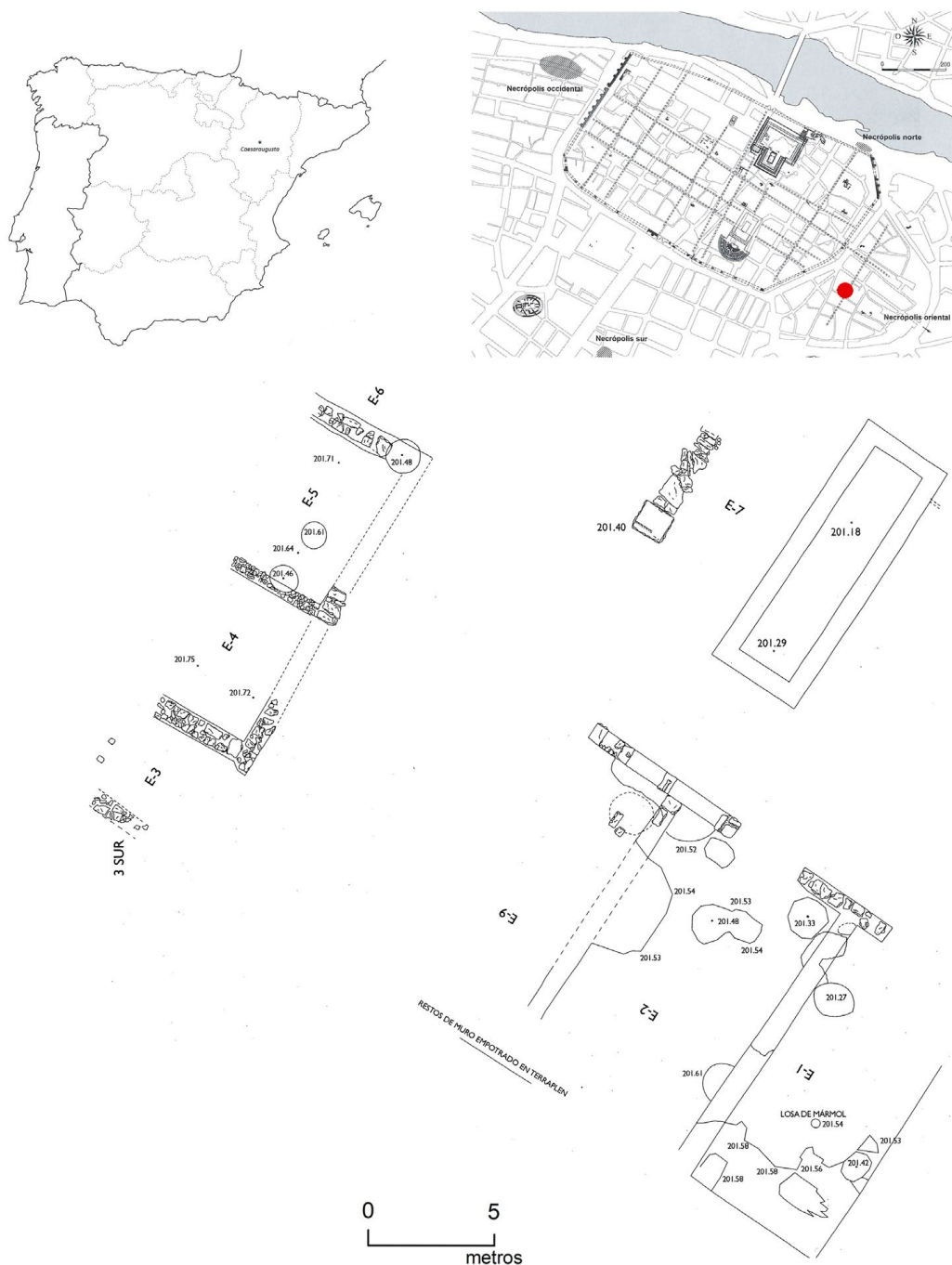


Figura 1: Mapa de *Hispania* y planta de *Caesar Augusta* con indicación de los restos más significativos (Museo de Zaragoza, M. Beltrán y J. Paz; dibujo de A. Blanco. Planimetría de los restos de la *domus* de la c/ Añón (Arqueo Expert S.L.)

vacío de muros en el lado oriental del inmueble llevó a situar en ese espacio un peristilo, que creemos inexistente al no haber ningún resto que lo justifique.

La superficie asignada al atrio es desmesurada e irregular; lo mismo puede decirse del estanque de agua, sin conexión alguna con una cisterna y asimilado por contexto a un impluvio tradicional.

Plantas de viviendas, caracterizadas por su estrechez, longitudinalidad y ausencia del atrio tradicional que se suple por un patio abierto con o sin estanque de recogida de aguas pluviales, son un tipo de viviendas

económicas, resultantes de remodelaciones arquitectónicas, adaptaciones al terreno, o zonas con problemas de salubridad o humedad.

Características como las descritas hay que valorarlas debidamente, pues en el sector que nos encontramos los drenajes del terreno mediante recipientes anfóricos, dada la presencia y confluencia de dos vías fluviales (Huerva y Ebro), debió de ser frecuente. Los más próximos a la casa que estudiamos se constatan en las calles Reconquista, Cadena y Agustín. El estudio de las ánforas utilizadas aportan una cronología entre los años

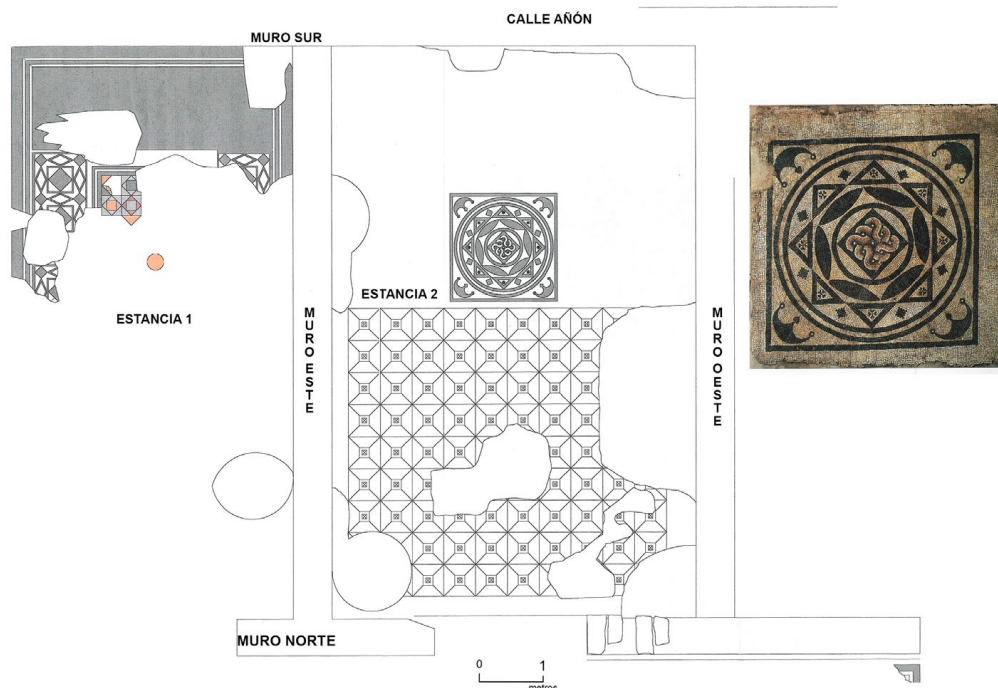


Figura 2: Dibujo de los pavimentos de las estancias E1, E2 (Arbués, 2000). Detalle del emblema de *opus tessellatum* (Museo de Zaragoza, José Garrido)

30/40 d. C. (Galve, 2014: 46-47, fig. 3), cronología de gran interés para la planificación inicial de este *vicus* de la ciudad, pues coincide como ya indicamos con la que aportan las pinturas más antiguas del *triclinium*.

Cada vez toma más consistencia la idea de que en el período de tiempo comprendido entre finales del reinado de Tiberio y comienzos de Claudio, se produce la finalización o importantes reformas en algunas de las grandes construcciones de carácter público de *Caesar Augusta* (foro, teatro y termas centrales) y de la completa planificación urbana, en la que debe incluirse el sector de la ciudad en que se ubica la casa de la calle Añón. De igual manera, la época flavia es un período de gran actividad en algunos edificios de la colonia como son las marmolizaciones de parte de las termas centrales públicas y del teatro.

Resumiendo, estamos en presencia de una *domus* con ingreso situado en la parte septentrional de la misma cuya prolongación axial vendría marcada por la disposición longitudinal del estanque situado en un patio abierto, siendo éste el distribuidor al resto de habitaciones de la casa: *triclinium*, *cubiculi*, posible *oecus* y de representación del *dominus* y propietario del inmueble. Ignoramos cómo se resolvería la parte oriental y las estancias correspondientes al servicio.

3.2. LOS PAVIMENTOS

Otra información interesante para el estudio global del programa decorativo de la vivienda proviene de los esquemas y diseño de los pavimentos conservados en dos de las habitaciones (E1 y E2) con ingreso por el

patio abierto de la casa y una esquina muy exigua en el lado exterior derecho de ingreso a la habitación y que nos justifica que una parte del espacio denominado atrio estuvo pavimentado con *opus tessellatum* muy probablemente bícromo².

La estancia E1, muy deteriorada en el momento de la excavación, estuvo completamente pavimentada. Tras la liberación de los niveles de colmatación, se comprobó la ausencia de enlucidos pintados y la desaparición de más de un ochenta por ciento de la superficie del pavimento. En las zonas residuales quedaban restos de un pavimento de *opus tessellatum* bícromo con emblema de *opus sectile* con *crustae* geométricas (rectángulos, cuadrados y rombos), encabezando la parte meridional de la estancia y típicos de los asociados a las decoraciones del tardo III estilo y IV estilo inicial de Pompeya (Bastet y De Vos, 1979: 114-115).

La estancia E2 presentaba el pavimento prácticamente intacto, motivo por el que se decidió por parte de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón su extracción para su posterior conservación y exhibición en el Museo de Zaragoza junto con la restitución de los fragmentos de enlucido pintado recuperados en el interior (Arbués Gracia, 2000).

Con unas dimensiones de 8,60 m x 5,50 m, estuvo pavimentada mediante un suelo de terrazo y decoración geométrica de líneas de teselas negras. Compositivamente la decoración del pavimento se había dispuesto según el canon (1/2-1/2) situando en la segunda mitad (lado sur

2. Las referencias y material gráfico de los pavimentos sigue el informe realizado por M.^a J. Arbués Gracia (2000).

de la estancia), la posición de los *lecti* enmarcando un emblema central desaparecido y que por comparación con la habitación E1 pudo estar integrado igualmente de recortes marmóreos de diferentes colores y variedades³.

En la segunda mitad de la habitación se desplegaba una retícula geométrica de cuadrados con aspas y pequeños cuadraditos en el interior marcando el espacio de la zona de deambulación y de servicio. El esquema original de este pavimento lo encontramos prácticamente idéntico en uno de los *triclinia* de la Caupona I 8.8-9 de Pompeya (Giral Pelegrín *et al.*, 1991: 308, fig.5); por lo que se refiere a los emblemas, además de Pompeya contamos con otros ejemplos de Herculano también asociados a pinturas del III estilo tardío y IV estilo inicial (Guidobaldi *et al.*, 2014: 505, tabla VII y lám XXIX ss).

Quisiéramos precisar que en su momento pensamos que la distribución del pavimento era 1/3-2/3, apreciación que debemos corregir, pues, al contabilizar las dimensiones de la parte dedicada a lechos y emblema (4,20 m), observamos que ocupa aproximadamente la mitad de la habitación, dedicándose la otra mitad (4,40 m) a deambulación. Por lo tanto, el diseño es de 1/2-1/2, coincidente con los ejemplos de *triclinia* más antiguos de época tardorrepública de *Salduie* y también de la *colonia Victrix Iulia Lepida Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza). Con posterioridad y seguramente por deterioro, el supuesto emblema de recortes marmóreos es sustituido por otro también cuadrangular, teselado y con un esquema en el que se inscriben dos círculos en un cuadrado con peltas en los ángulos internos. Los círculos descritos encierran a su vez el motivo principal: una estrella de ocho puntas que inscribe a su vez otra estrella de seis rellena de un cuadrado con un nudo doble trenzado. No podemos hablar plenamente de policromía y sí de tricomía ya que los colores de las teselas utilizadas son negro, blanco y siena. Singularmente es uno de los ejemplos precoces que llega a *Caesar Augusta* y que podemos situar cronológicamente a mediados del período flavio (Mostalac Carrillo *et al.*, 2007: 255-272). Singularmente su vida será relativamente corta, pues a finales del período citado se abandonará la estructura doméstica de la que formó parte.

En el momento de la extracción de los pavimentos descritos para su musealización posterior, el equipo de restauración constató las oquedades y desplazamiento del terreno debajo de los mismos debido a la extraordinaria humedad reinante.

4. LA DECORACIÓN PICTÓRICA⁴

En el proceso de excavación de los restos de la *domus* romana se hallaron restos de la decoración pictórica en

3. Sobre la distribución y características de los lechos en los triclinios, *vid.*: Dunbabin, 2003: 36-46.

4. Tanto los mosaicos, como la decoración pictórica de paredes y techo han sido publicados de forma parcial en: Corral Díaz,

la estancia E2. Las características del hallazgo obligaron a la extracción⁵, a través de los medios adecuados, y su posterior conservación y restauración. Estos trabajos se llevaron a cabo en la Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón, en su módulo de restauración de pintura romana⁶.

A tenor de la secuencia estratigráfica, lo primero que cayó fue la pared sur, no constatándose restos de las otras paredes, y posteriormente se hundió el techo, conservándose únicamente la zona correspondiente a los lechos. No parece que la destrucción del techo se realizara en bloque, sino siguiendo las líneas de fractura correspondientes a las vigas.

4.1. EL TECHO (Figs. 3 y 4)

Se trata de un techo plano, cuyas medidas son 6,60 x 5,50 m con una superficie total de 36,30 m².

La decoración se distribuye ocupando una forma geométrica cerrada, adaptándose a las dimensiones y planta de la estancia. El espacio central está formado por un rectángulo de fondo negro azulado, decorado con motivos vegetales y florales, en cuyo centro encontramos un doble círculo que encierra el torso de una figura masculina, del que solamente se conserva la parte inferior. El personaje aparece recostado, desnudo y apoyado sobre el brazo izquierdo que cubre ligeramente con un manto; con la mano del mismo lado sujeta un tirso; este atributo, junto a la postura, que analizaremos seguidamente y los leopardos representados en el techo, nos permiten identificar la figura con Baco. Es probable, tal y como se observa en el amplio repertorio iconográfico, que la otra mano, alzada, sujetara el *kantharos* o un racimo de uvas, si bien tampoco es extraña a la figura de la divinidad que el brazo se sitúe sobre la cabeza, en la actitud definida como de disponibilidad hacia el «otro» (Gury, 2007) (Fig. 5.1).

Encuadra este espacio central una banda pintada en rojo cinabrio, bordeada por dos bandas azules y un *bastoncino imbandito* y decorada con una orla calada blanca, formada por una sucesión de cuartos de círculo secantes, cuyos extremos se enroscan en espiral y en cuyo interior se ubican palmetas de siete hojas; en los ángulos de unión entre círculos se disponen trifolios coronados por un pequeño punto que también se observa sobre los círculos (Fig. 6). Apoyadas en el *bastoncino imbandito* y ocupando el rectángulo central se disponen dos panteras pardas (leopardos); una

2003; Balmelle *et al.*, 2007: 254-257; Mostalac Carrillo *et al.*, 2007; Beltrán Lloris, 2007; Beltrán Lloris y Paz Peralta, 2014.

5. Los trabajos de extracción fueron dirigidos por la restauradora M.^a José Arbués Gracia (2000).

6. Esta Escuela fue creada por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Diputación General de Aragón. Algunos de los datos técnicos expuestos en este estudio, se han extraído de los informes realizados por los restauradores, arqueólogos y químicos de la citada Escuela: VV.AA., 2004; Corral Díaz, (s.f.).

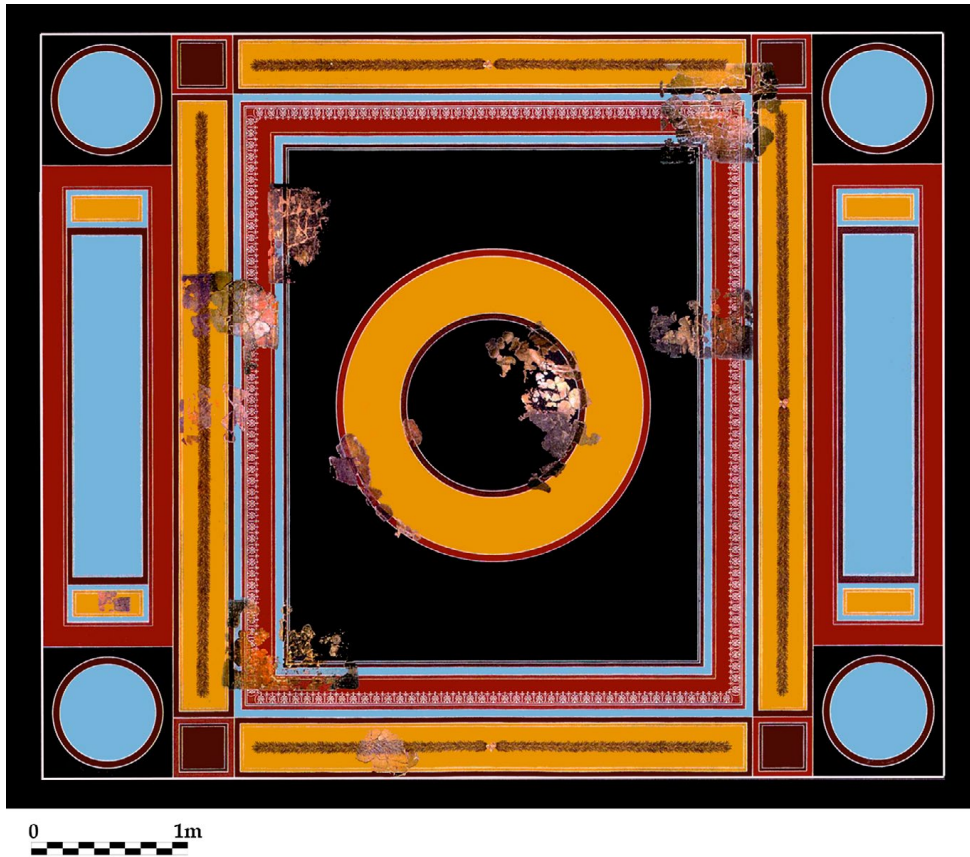


Figura 3: Restitución del techo (Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)

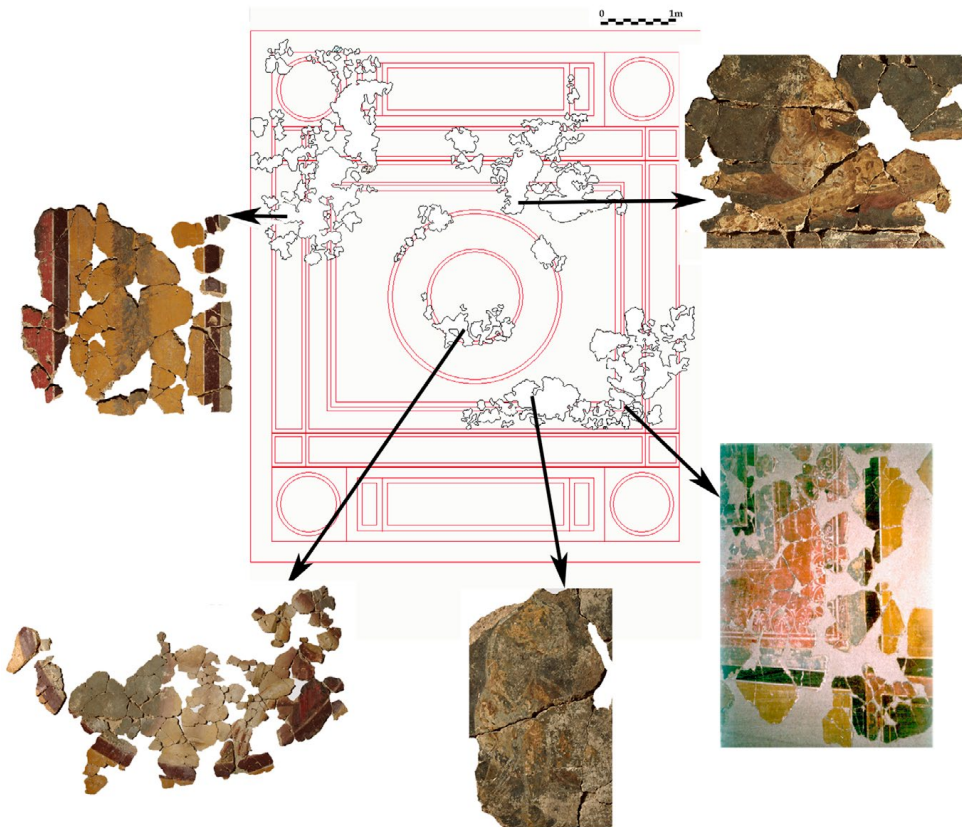


Figura 4: Restitución del techo con las placas pictóricas (Dibujo y fotografías: Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)



Figura 5: Parte inferior del cuerpo de Dioniso/Baco, ubicado en el círculo central del techo (fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido). Cornalina del Museo de Arte de Viena (Blanc y Gury, 1996: 545.50). Pintura de la pared sur del tablino h de la Casa di *Marcus Lucretius Fronto* (Pompeya) (Peters y Moormann, 1993b: 285, tav. XI)

de ellas está sentada sobre los cuartos traseros y la otra tumbada y con las patas delanteras extendidas; en ambos casos giran sus cabezas y presentan las fauces abiertas mostrando los incisivos. La presencia de estos dos animales en los lados opuestos del espacio nos hace pensar que podría tratarse de parejas de panteras afrontadas, de las que sólo se han conservados estos dos ejemplares (Fig. 7.2). Tras la banda roja se sitúa otra de fondo amarillo decorada con una guirnalda de hojas puntiagudas en la que se insertan pequeñas flores cuádrupétalas, blancas y azules, y frutos que parecen simular granadas (Fig. 6). Los ángulos están ocupados por cuadrados que quizás debieron encerrar algún elemento decorativo que no ha llegado hasta nosotros. En los dos lados cortos se disponen rectángulos

flanqueados por círculos. La forma rectangular central, bordeada de rojo, contiene un rectángulo azul bordeado por otros dos, de menor tamaño y de color amarillo. Completa la decoración en cada uno de los ángulos un cuadrado de fondo negro, dentro del cual se halla inscrita una circunferencia granate bordeada por un contario, con un círculo de color azul.

4.1.1. Características técnicas

El mortero está compuesto por cuatro capas, el espesor de la capa de preparación es de 0,1 a 0,5 cm, las dos siguientes oscilan entre 1,6 a 2 cm, en tanto que el grosor de la última aumenta (3,2-3,6 cm). Su

composición revela la presencia de una mezcla de árido y aglomerante, a los que se añaden fragmentos de carbón, nódulos de cal y fragmentos de pinturas trituradas. El aglomerante está formado por cal y yeso, la proporción de este último es mayor que en la pared y se constata mayor cantidad en las capas internas, en relación inversa con la cal, cuya proporción aumenta en la capa de preparación. La proporción de áridos también aumenta hacia el interior de la pared⁷. La utilización de pinturas amortizadas en los morteros de pinturas y en los estratos de preparación de pavimentos es un hecho relativamente usual⁸ y se ha constatado en las pinturas cesaraugustanas del siglo II procedentes de las excavaciones de la calle Dr. Palomar (Guiral Pelegrín, 2017: 130, 137 y 142), así como en las procedentes del puerto fluvial⁹.

En el reverso de los fragmentos se observan las improntas de los haces de cañas, atadas cada 30 cm aproximadamente y dispuestas en sentido perpendicular al eje longitudinal del techo. Estos cañizos constituirían la estructura del techo plano y se sostendrían, mediante clavos, a las vigas.

En cuanto a los trazos preparatorios realizados por los artesanos sobre la capa de preparación para obtener las referencias esenciales en la articulación decorativa, se han documentado dos tipos: líneas pintadas al ocre bajo las bandas y filetes e incisiones para mantener la correcta horizontalidad de la cenefa calada; esta se ha realizado con un compás uno de cuyos brazos terminaba en un pincel y cuya utilización se ha podido comprobar gracias al punto inciso que se documenta en el centro de las cenefas. Esta misma técnica de ejecución se ha constatado en las cenefas que ornán las pinturas del IV estilo de *Bilbilis* (Calatayud) y *Arcobriga* (Monreal de Ariza) (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno, 1996: 112-113 y 274) (Fig. 8).

En relación a los pigmentos se constata una variada gama, algunos de ellos de alto precio. Se comprueba el uso del cinabrio en la banda que encierra la cenefa, que se ha aplicado en un fino estrato dispuesto sobre una capa pictórica roja, cuyo pigmento procede del óxido de hierro; tradicionalmente se ha considerado esta subcapa, que ya es citada por Plinio (Nat. 33.40 y 35.14), como una técnica encaminada a economizar el pigmento más caro de los conocidos en el mundo romano. Según Plinio (Nat. 33.40), costaba 70 sesteracios la libra y el precio quedaba establecido por ley,

7. Los análisis arqueométricos del techo y de la pared han sido realizados por M. P. Marzo Berna del laboratorio de química de la Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón.

8. Sobre el tema de la reutilización de pinturas en distintos contextos, *vid.* Carrive, 2017.

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



Figura 6: Cenefa calada y guirnalda del techo (fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido)

situándose entre los colores más costosos, junto al *purpurissium* y al *caeruleum vestorianum*. Tanto Plinio (Nat. 35.12) como Vitrubio (7.5.8) explican que, en razón de su precio, debe ser proporcionado por el comitente, aunque también es posible que se hiciera para evitar posibles falsificaciones, que también quedan constatadas por las fuentes escritas (Dubois-Pelerin, 2008: 135). En muchas zonas la superficie está oscurecida y tradicionalmente este ennegrecimiento se ha considerado producto del calor del sol; en la actualidad, hay que tener en cuenta también que una de las teorías es la sulfatación de la calcita, que se evitaría con esta subcapa, impidiendo su contacto directo con el mortero¹⁰. Si este ha sido el motivo, no ha funcionado en

10. Durante mucho tiempo, se ha afirmado que el cambio de color es debido a la transformación de cinabrio hexagonal rojo (α -HgS) en metacinabrio cúbico negro (β -HgS). Sin embargo, la temperatura requerida para cambio de fase cinabrio-metacinabrio está por encima de 300°; además, el metacinabrio nunca ha sido detectado en los análisis. Por otra parte, a una temperatura inferior a la citada no se produciría ese cambio de color basado en dicho cambio cristalográfico. Aunque la investigación sigue abierta, parece que el ennegrecimiento se produce por un cambio en la estequiometría del sulfuro de mercurio inducida por la radiación solar que conduce a la sulfatación de la calcita presente en el mortero (Terrapon y Béarat, 2010).



Figura 7: Pintura procedente de Pompeya (Museo Nacional de Nápoles) (Bragantini y Sampaolo, 2010, 150, n.º33). Panteras del techo (fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido)

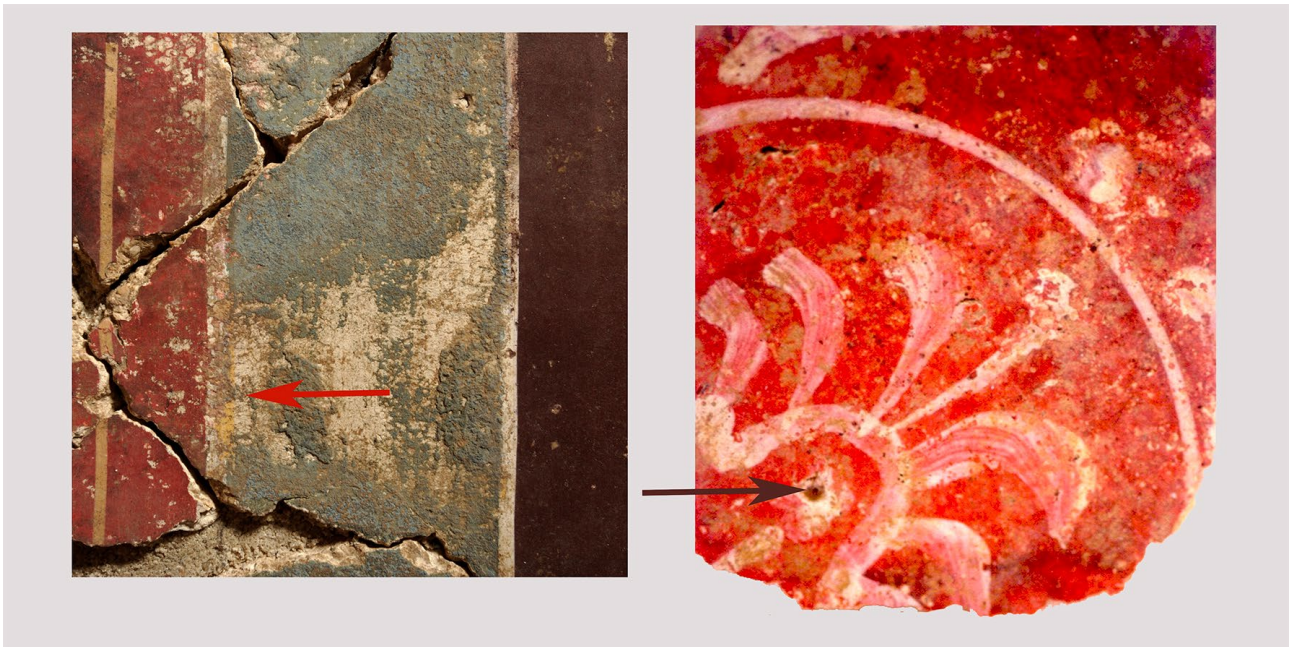


Figura 8: Trazos preparatorios del techo: líneas pintadas al ocre y punto inciso del compás en el centro de las cenefas (Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)

esta ocasión, dado que el cinabrio está ennegrecido en muchas zonas¹¹.

El azul egipcio también aparece dispuesto sobre una subcapa, en este caso de tierras verdes, que es también una técnica habitual entre los *pictores* romanos. Ahora bien, en los casos constatados en la península ibérica, la técnica no es siempre la misma y, a este respecto, son las pinturas halladas en *Bilbilis* las que arrojan mayor luz a esta cuestión ya que la presencia de una subcapa bajo azul egipcio se ha documentado en varios conjuntos, si bien no siempre tiene la misma composición (Guiral Pelegrín *et al.*, e.p.). Las pinturas del *tablinum*

de la Casa del Larario datadas en los años 30 a. C. presentan una subcapa naranja a base de plomo; en las pinturas de época de Claudio –como las halladas en la habitación 27 de la *domus* 3– esta capa es de tierras verdes¹², al igual que en las que analizamos, y por último, el conjunto A exhumado en la habitación M de las termas y fechado en la segunda mitad del siglo I d. C. presenta una subcapa gris, compuesta por una mezcla de carbonato cálcico y pigmento negro (Gayo García y Parra Grego, 1996: 522). Sobre la razón de

11. Sobre el cinabrio en la pintura hispana, *vid.* Guiral Pelegrín e Íñiguez Berrozpe, e.p.

12. *Decoración de la habitación H27. Bilbilis (Zaragoza). Informe de Laboratorio.* Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Deporte. Escuela Taller de Restauración de Aragón III. Laboratorio de Química. Mayo 2011: 15.

esta técnica, podemos establecer varias hipótesis, no necesariamente excluyentes entre sí. A. Barbet (1987b: 162) considera, al estudiar el azul egipcio de las pinturas pompeyanas y galas dispuesto sobre una capa negra, que sería una forma de abaratar su coste ya que es un pigmento costoso; M. Fuchs y H. Béarat (1997: 185), una vez analizadas las decoraciones de diversos lugares de Suiza, establecen que la capa subyacente –aunque no existe en todos los casos estudiados– lo que provoca es un ligero cambio en la coloración de la capa superior, por lo que se utilizaría para matizar el azul. Finalmente, podría tratarse también de una cuestión práctica, al no hallarse esta subcapa en las pequeñas áreas pintadas de este color. Así pues, este procedimiento quizás pudo adoptarse en grandes superficies para tratar de conseguir una mayor adherencia de un pigmento con problemas para ello o incluso para conseguir también –según el caso– una capa de imprimación que además de fijarlo, aislara la capa pictórica de la humedad. En el estado actual de la cuestión, no cabe sino seguir investigando para conseguir una muestra mayor de conjuntos pictóricos que presenten este fenómeno.

En cuanto a la técnica, la ausencia en los análisis químicos de aglutinantes proteicos, ceras o aceites, junto con la presencia de carbonato de calcio en todas las muestras, invita a pensar que con toda probabilidad se empleó el fresco, aplicando muchos de los pequeños elementos decorativos una vez el enlucido estaba ya seco, aspecto corroborado tanto por la facilidad para desprenderse de forma cuarteada en la actualidad, como por la menor presencia de cal en su composición.

4.1.2. Estudio de la decoración: esquema compositivo, repertorio ornamental e iconografía

El sistema compositivo del techo se corresponde con el tipo E «composición en bandas concéntricas» dentro de la clasificación de los techos del III estilo que realiza A. Barbet (1985: 166-174). La propia autora comienza la descripción afirmando que se trata un esquema característico del periodo de transición entre el III y el IV estilo. En él se ha abandonado el esquema basado en una retícula regular o en cuadrados y rectángulos yuxtapuestos, en favor de una serie de bandas que se encajan unas dentro de otras hasta llegar al centro, donde domina una forma geométrica de mayor tamaño –un rombo o un círculo, entre otros– inscrita en un cuadrado que suelen presentar en su interior, como ocurre en nuestro caso, una ornamentación figurada. Del *oecus* de la Casa del Salone Nero de Herculano (VI 11) procede el paralelo más cercano, en el que la figura central es un rectángulo. En la misma vivienda, concretamente en los *cubicula* (d y c), se encuentran otros dos techos muy similares en los que las bandas dan paso a una serie de círculos también concéntricos que presentan en el centro una escena. Se fechan en la etapa de transición hacia el IV estilo (Barbet, 1985: 166-172; Esposito, 2014: 142-147).

En relación al repertorio ornamental, comenzaremos analizando las cenefas caladas que son los ornamentos característicos del IV estilo, si bien es cierto que existen varios ejemplos de su presencia en la fase tardía del III estilo (Bastet y De Vos, 1979: 128, nota 59). Por otra parte, aunque su posición habitual es bordeando los paneles medios, no es raro observarlas en cualquier otra zona de la pared o techo. A. Barbet contabiliza en las ciudades y villas de la Campania 380 ejemplos, que clasifica en catorce grupos, a los que suma uno de «varios» (Barbet, 1981: 918). Hasta la clasificación realizada por esta autora y la recopilación de U. Riemenschneider (1986), no existía ni una terminología ni una tipología para estos elementos. Actualmente y gracias a esta ordenada categorización, se han ido sucediendo muchos avances a este respecto, llegando a saber qué tipo es el más utilizado o incluso a individualizar talleres por la elección de los motivos o su forma de ejecución (Fuchs y Dubois, 1997: 178, figs. 4 y 6).

En la clasificación realizada por A. Barbet, la cenefa se corresponde con el tipo 120c, dentro del grupo X: «tres cuartos de círculos sin alternancia (con motivos intercalados)» (Barbet, 1981: 979 y 981, fig. 26) con claros paralelos en la Villa de San Marco en Stabia (Nunes Pedroso, 1999: 274, lám. XX, 2), del IV estilo y en el cubículo (d) de la Casa del Salone Nero de Herculano (VI 11) (Barbet, 1985: 169, fig. 119), que se fecha, como ya hemos visto anteriormente, en el periodo de transición entre III y IV estilos. En España contamos con un ejemplo similar en uno de los fragmentos hallados en la Casa del Pretorio de *Arcobriga* (Guiral Pelegrín y Mostalac Carrillo, 1992: 100-102; Guiral Pelegrín y Martín-Bueno, 1996: 474-475).

Respecto al bastón con decoración helicoidal (Fig. 4), se trata de un elemento formado por un trazo decorado a base de líneas o cintas de una anchura variable en sentido torso o helicoidal¹³. En este caso se sitúa en la orla que sirve de marco a la escena central. En la pintura pompeyana aparece en la fase II del II estilo y tiene una larga perduración ya que también se constata en decoraciones del III (Bastet y De Vos, 1975: 57; Mostalac Carrillo y Beltrán Lloris, 1994: 52-53; Fernández Díaz, 2016: 502-504). En la pintura provincial, este tipo decorativo también goza de cierta popularidad y se datan en el III estilo los ejemplos de pinturas procedentes de las provincias galas (Barbet, 1982: 82; 1983: 162). En *Hispania* aparece en las pinturas del II estilo de la estancia 13 de la Casa de los Delfines de la *colonia Victrix Iulia Lepida Celsa*, datadas en torno a los años 40-30 a. C. (Mostalac Carrillo y Beltrán Lloris, 1994: 50 y 56) y en fechas posteriores en la villa de Bruñel que, según recientes

13. Se llama también *Bastoncino imbadito* (De Vos, 1975: 57), *Toro orné de lignes en spirales* (Tran-Tam-Tinh, 1974: 82), *Hampe enrubanné* (Barbet, 1982: 30), *Toro con benda avvolta* (Bragantini y De Vos, 1982), *Torsadé* (Ginouvé y Martin, 1985: 184-185), etc.

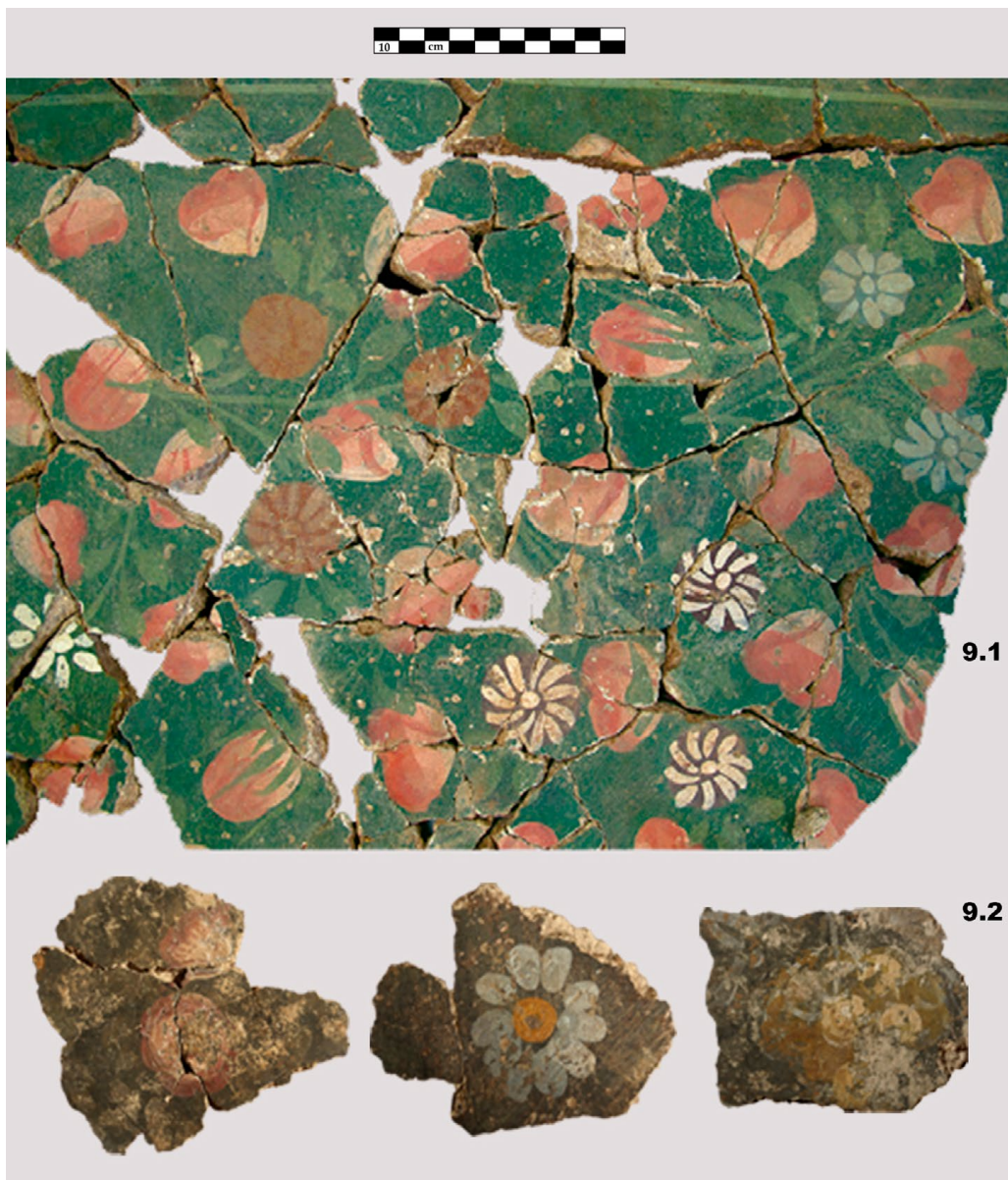


Figura 9: Tapiz floral del techo de la *domus* de la calle Avinyó de Barcelona (Beltrán de Heredia y Cortés Vicente, 2018, fig. 8). Tapiz floral del techo (Fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido)

investigaciones, puede datarse a mediados y segunda mitad del siglo I d. C. (Fernández Díaz, 2016: 502).

El fondo negro que constituye la parte central del techo está decorado con flores dispersas, entre las que destacan margaritas de pétalos amarillos y botón central azul, y otras con policromía inversa; otras asemejan a rosas vistas de frente y de perfil; finalmente también existen elementos florales en forma de roseta pintados en tonos ocre que, en este caso, penden de tallos de color blanco. Este recurso ornamental, consistente en motivos vegetales dispersos sobre una superficie de color uniforme situada en el centro del techo¹⁴, no es muy habitual

en la pintura romana y uno de los ejemplos más conocidos es el techo de la estancia (d) de la Casa di *Casca Longus* (I 6, 11), fechado en la fase tardía del III estilo (Barbet, 1985: 148-149, figs. 94 y 96). Otro ejemplo de similares características procede del Palazzo Arpesella de Rímimi datado en un momento anterior a finales del siglo I e inicios del siglo II, en el que los fragmentos ya se hallaban amortizados (Fontemaggi *et al.*, 2001: 274, lám. LVI.3). El techo procedente del cubículo 3 de la *domus* de la calle Avinyó de Barcelona, fechado en la segunda mitad del s. I d. C., presenta la parte central decorada con una forma romboidal que encierra la representación

14. Los ejemplos de techos decorados con motivos florales diseminados han sido analizados por A. Barbet que establece diversas categorías para agrupar los distintos ejemplos

conservados. El que aquí presentamos y también el procedente de Barcelona se incluyen en los denominados «tapiz de fleurs» (Barbet, 2014: 199-200).

del rapto de Ganimedes y que está bordeada por una superficie negra ornada con flores, entre las que destacan las rosas y las margaritas y las rosetas de color ocre (Fig. 9), que guardan una enorme semejanza con las del techo que analizamos (Fernández Díaz y Suárez Escribano, 2014; Beltrán de Heredia y Cortés Vicente, 2018: 147-150; Fernández Díaz y Suárez Escribano, 2018: 30-33)¹⁵. Sorprende que un tipo decorativo escasamente representado en la pintura romana conservada¹⁶ figure en dos techos con estructuras compositivas similares y con cierta proximidad geográfica, por lo que consideramos plausible hipotetizar que hayan sido realizados por una misma *officina*.

En este fondo vegetal se disponen los leopardos sobre los que queremos aportar algunas referencias en relación a su actitud. En la pintura en la que se representa a Baco niño sobre un leopardo, *Dionisos Tigerreiter*, procedente de Pompeya, el animal presenta una postura idéntica a la de nuestra pantera parda, tumbado, gira la cabeza hacia el dios que intenta poner una guirnalda alrededor de su cuello (Blanc y Gury, 1996: fig. 558; Bragantini y Sampaolo, 2010: 150). Esta misma actitud se repite en muchas de las representaciones del felino en el imaginario dionisiaco (Reinach, [1970]: 106.1-2, 4-7 y 107.4) (Fig. 7)¹⁷.

Nos centraremos ahora en lo que posiblemente fue la parte más importante de esta cubierta, la imagen del medallón central, que hemos identificado con Dioniso/Baco, por las razones anteriormente citadas (Fig. 5). Es el dios griego de la vegetación —especialmente de todo lo concerniente al crecimiento y maduración de la misma y a la fecundidad del suelo— del vino y de la vida. Es el dios dispensador de las alegrías del convite y también del delirio y del éxtasis. Por lo tanto, la iconografía del techo muestra uno de los temas característicos de los triclinios, que daban a la estancia una ambientación acorde con su uso específico, el *convivium*, en el que la bebida juega un importante papel. Las imágenes relacionadas con el ciclo dionisiaco halladas en Pompeya, según L. Romizzi (2006: 140-143), son características, aunque no exclusivas ni distintivas, de la decoración de los triclinios. R. Ling (1995) muestra un gran escepticismo sobre la relación entre los temas dionisiacos y

los triclinios ya que, tras el estudio estadístico realizado en Pompeya sobre 137 triclinios, solamente 7 muestran imágenes en las que Dioniso/Baco es protagonista y 39 contienen elementos de carácter dionisiaco.

También en la decoración musiva la presencia de la iconografía báquica es muy habitual en los espacios triclinares, pero tampoco es vinculante. En este sentido coincidimos con la consideración expuesta por I. Mañas (2007-2008: 112) en relación a que las lecturas deben hacerse siempre de manera individual y en este caso la presencia de Baco sobre el espacio en el que se situaban los comensales, permite establecer una clara relación entre decoración y funcionalidad del espacio. La misma consideración se deriva del estudio del techo del *oecus tricliniar* de la Casa de los Delfines de la *colonia Victrix Iulia Lepida Celsa*, articulado en dos partes decoradas con la escena del *certamen bibendi* y con una Venus cabalgando sobre tritones marinos (Mostalac Carrillo y Beltrán Lloris, 1994: 87-117), por lo tanto la iconografía de este techo muestra dos de los temas particulares de los espacios conviviales, el triunfo del amor y el triunfo del vino, que daban a la estancia una ambientación acorde con su uso específico, el *convivium*, en el que la bebida, el erotismo y la sensualidad tienen un papel preponderante. El tercer ejemplo pictórico hispano procede del triclinio de la Casa del Sátiro de Córdoba, fechada en el siglo II, en el que se representa parte del cortejo en el que parece reconocerse a Ampelos, sátiro amado por Dioniso y que generalmente acompaña a la divinidad en el carro triunfal (Castro del Río y Cánovas Úbera, 2009-2010: 130-132; 2010: 432-433)¹⁸. Finalmente las pinturas de la Casa del Mitreo de Mérida, en las que el ciclo báquico se sitúa en los interpaneles, y que decoraron un triclinio estivo, son el último de los ejemplos de decoración báquica en el espacio tricliniar (Abad Casal, 1982b: 57-64; Altieri, 2000; 2001).

En relación a la forma en la se ha figurado a la divinidad, no es la más habitual ya que generalmente se representa el busto, la figura completa y aislada o en el marco de una de las escenas en las que es protagonista¹⁹. Solamente la cornalina del Museo de Historia del Arte de Viena muestra una imagen muy similar, si bien no porta el tirso en su brazo, sino que éste se dispone en el fondo de la imagen (Gasparri, 1986: fig. 50) (Fig. 5.2). La representación de la parte superior del cuerpo recostado pintada en el techo recuerda a la actitud de la divinidad en las escenas de *convivium*, por ejemplo en el conocido mosaico de Antioquía, procedente de la «Atrium House» que se fecha entre época de Calígula y el año 115 d. C. en el que Baco, en la escena de *certamen bibendi*, sostiene el tirso de igual forma que en nuestro

15. Consideramos que existen datos suficientes, tal y como exponen A. Fernández Díaz y L. Suárez Escribano (2014: 131; 2018: 31) para retrasar la cronología del techo de la calle Avinyó, que podría fecharse hacia mediados del s. I d. C.

16. Existen ejemplos de tumbas, como por ejemplo las procedentes de Carmona (Tumba de las Tres Puertas, de las Guirnaldas y del Banquete Funerario) cuyos techos están decorados con flores, pero que se relacionan, de forma simbólica, con la ofrenda de flores rojas que se realiza el *dies rosae* o con las rosas que poblaban Los Campos Elíseos (Guiral Pelegrín, 2002: 87).

17. En la musivaria hispana se conservan dos ejemplos de representaciones de *Dionisos Tigerreiter*, procedentes de Sagunto e Itálica (Blázquez Martínez, 1984: 69-71; Mañas, 2007-2008: 106-107).

18. El tema de la relación entre arquitectura, iconografía y funcionalidad de los triclinios y cubículos hispanos ha sido tratado recientemente por C. Guiral Pelegrín (2018).

19. C. Gasparri (1986: 540-566) realiza una clasificación de la iconografía de Baco, atendiendo a sus actitudes y acompañantes.

techo y con la otra mano,alzada, el *kantharos* vacío (Levi, 1971: 21-24). También muestra una actitud muy similar en las escenas de triunfo, en las que acompañado por Ariadna y portando el tirso y el *kantharos*, se dispone recostado sobre una *kliné* encima de un carro, tal y como la podemos observar en la pintura procedente del tablino de la Casa di *Marcus Lucretius Fronto* (V 4 a) de Pompeya fechada en época claudio-neroniana (Fig. 5.3) (Peters y Moormann, 1993a: 216-219, 277). Postura similar adopta también cuando, ebrio, se apoya en el hombro de Sileno (Reinach, [1970]: 108.6-8) o cuando acompañado de Ariadna, asiste a un combate entre Eros y Pan (Reinach, [1970]: 114.6) y también en las representaciones en solitario, apoyado sobre una columna (Reinach, [1970]: 108.1-4). Aunque la postura es ciertamente similar en todas las escenas descritas, consideramos que la actitud de Baco en el techo caesaraugustano se acerca más a la que adopta la divinidad en las escenas de *convivium*, por el hecho de hallarse más recostado manifestándose, por lo tanto, una clara relación entre la iconografía y la utilidad de la estancia²⁰.

4.1.3. Datación

El sistema compositivo y el repertorio ornamental indican que estamos ante un ejemplo de la fase de transición entre el III y IV estilo, fechable en época de Claudio. Efectivamente, se trata de un lenguaje muy característico de la transformación hacia el nuevo periodo. El techo, por tanto, corresponde a la primera fase decorativa de la estancia y coincide con el pavimento de terrazo blanco, que debió poseer un emblema, el cual se sustituyó por el teselado conservado actualmente (*vid. supra*).

4.2. LA DECORACIÓN PARIETAL

En el proceso de excavación solamente se recuperaron los fragmentos correspondientes al muro sur de la estancia. El enlucido de la misma se habría fracturado en tres grandes grietas, dando lugar al desplome de gran parte de la pared y al deslizamiento del resto.

4.2.1. Descripción y restitución hipotética

Las dimensiones totales de la pared restituida que corresponde al muro sur de la estancia son de 5,43 m de largo, con una altura estimada de 3,46 m. La superficie total restituida que hoy se exhibe en el Museo de

Zaragoza es de 20,84 m², con una extensión de pintura de 6,68 m².

Los fragmentos hallados en la excavación han permitido restituir el zócalo y la zona media, si bien no podemos pronunciarnos sobre la posible existencia de una zona superior, dada la ausencia de fragmentos (Fig. 10).

Se conservan restos de los zócalos *in situ* en las paredes este, sur y oeste. Tras un análisis de los morteros, se ha considerado que el correspondiente a esta fase pictórica presentaba un fondo rosáceo salpicado con manchas de color blanco. Sobre este zócalo se superpuso una decoración con imitaciones marmóreas, cuya conservación es muy deficiente, si bien se pudo constatar la existencia de un rodapié negro de 0,10 m sobre el que se dispusieron de forma alterna paneles anchos y estrechos de fondo negro, granate y blanco con vetas verdes²¹. El mortero de este segundo zócalo estaba compuesto por árido y yeso y cal como aglomerantes; destaca la presencia de cerámica triturada, lo que le dotó de un color rosado y confiere a la mezcla unas propiedades hidrófugas que hacen pensar que la remodelación se produjo debido a unos problemas de humedad, tal y como se ha indicado en el estudio de la arquitectura.

No se ha conservado ninguna pieza que muestre la zona de tránsito entre el zócalo y la zona media. Esta se articula en tres paneles amarillos de 1,50 m de ancho, rodeados por bandas de encuadramiento rojas, de 7 cm de anchura, bordeadas por filetes blancos. Estos paneles alternan con interpaneles, de 35 cm, de fondo negro, enmarcados por bandas verdes de 7 cm y decorados con columnas carentes de función arquitectónica.

Los tres paneles están recorridos interiormente por las denominadas orlas caladas de dos tipos, de 8-9 cm de anchura; sin embargo, esta designación no parece apropiada en este caso ya que los motivos, claramente derivados de este tipo de orlas, se pintan sobre bandas, no dejando ver el color de fondo del panel, contradiciendo así la propia definición del motivo, por lo que evitaremos el término de orla calada. Las cenefas de los paneles A y C, pintadas sobre una banda de color negro, constan de volutas contrapuestas con bifolios y trifolios en alternancia y están enmarcadas por dos trazos de color azul egipcio decorados por hojas cordiformes. En los ángulos se sitúa un cuadrado que encierra una roseta octopétala flanqueada por bifolios ubicados en los ángulos (Fig. 11.1). La cenefa del panel B, pintada sobre una banda azul, está compuesta por una sucesión de cuadriláteros decorados de forma alternante con cuatro triángulos equiláteros ornados con un trifolio y con una roseta compuesta por ocho pétalos ovalados;

20. Esta actitud no solo es propia de los dioses, sino también de los mortales que participan en las escenas de banquete y así lo vemos en un *convivium* entre un joven y una *hetaera* en una pintura de Herculano, actualmente en el Museo de Nápoles (Dunbabin, 2003: pl. III) o en la Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6) de Pompeya (Dunbabin, 2003: pl. I).

21. En el muro sur, una pieza de 40 cm de alto y 22 cm de ancho documentó la presencia del primer zócalo. En cuanto al superpuesto, se conservó una placa de 32 cm de largo y 22 cm de alto, y otra placa de 120 cm de largo y 44 cm de alto, en el muro este; y en el muro oeste dos placas, una de 58 cm de largo y 32 cm de alto; y otra de 49 cm de largo y 39 cm de alto.



Figura 10: Restituciones de la decoración parietal (Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)

está enmarcada por dos filetes con imitaciones pintadas de denticulos (Fig. 11.2).

En el interior de los paneles se ubican pequeñas figuras situadas en el tercio superior. El lateral presenta una figura de adolescente alado de 46 cm de alto y 35 cm de ancho, conservado parcialmente puesto que falta la parte superior de la cabeza y el brazo izquierdo. En actitud estante, presenta la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha. Cubre su espalda con un manto rojo que recoge en los antebrazos y sujeta un tirso dispuesto en diagonal. Las carnaciones están pintadas de color rosa sombreadas en colores grises y ocre y las alas en tonos grises y verdes (Fig. 12).

En el panel central se han representado una pareja de *putti* que parecen flotar en la superficie del panel, con unas medidas totales de 34 cm de alto y 60 cm

de ancho. Son dos figuras de niños desnudos, rechonchos, alados, peinados con corimbo y semicubiertos con mantos. Cuando los amorcillos se representan en pareja, suelen ser idénticos ya que se trata del mismo personaje, el *geminus Cupido* de los textos, pero a menudo el pintor los distingue ya sea por los trazos fisonómicos o la forma de las alas o el peinado, o por su actitud o actividad²². El de la izquierda tiene la cabeza

22. No se sabe a ciencia cierta si estas diferencias son significativas para distinguir a Eros de Anteros. Esta cuestión revela la concepción que los antiguos tenían del amor: una fuerza a la vez positiva y negativa, por lo que el desdoblamiento es una forma de manifestar la ambigüedad del personaje (Blanc y Gury, 1986: 1043).

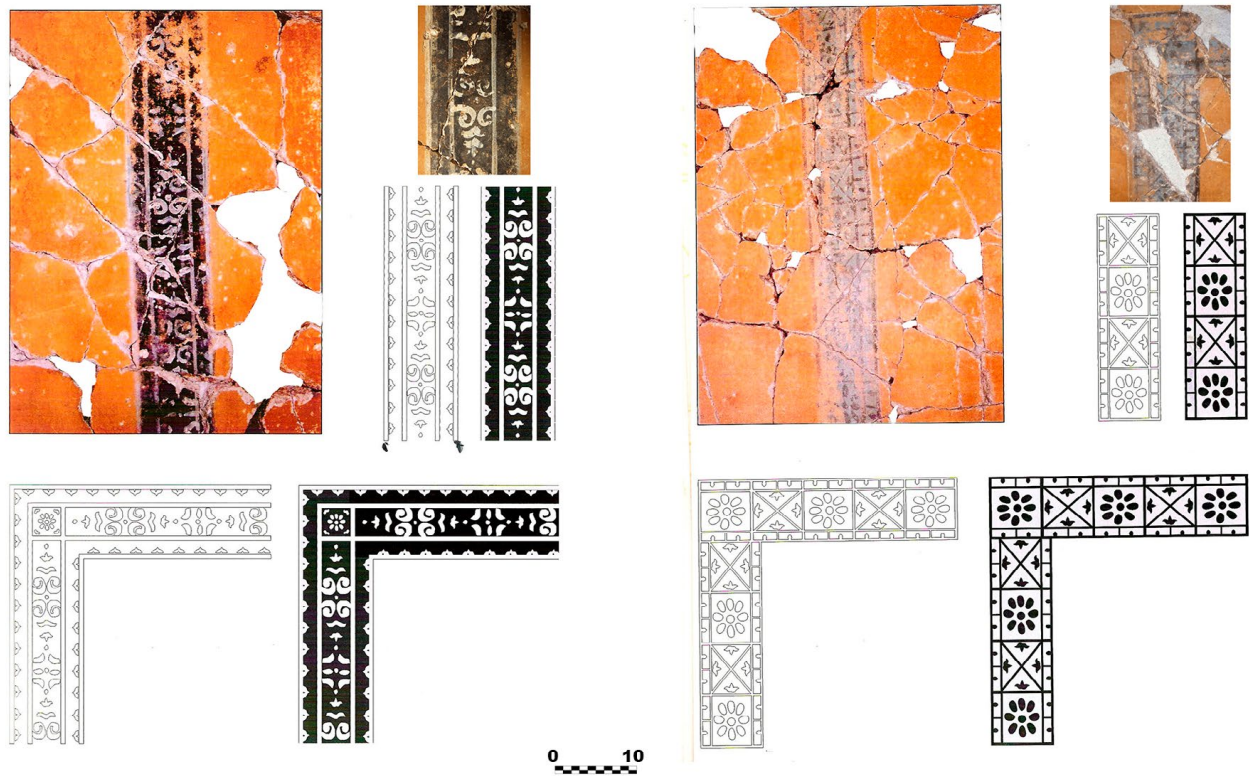


Figura 11: Cenefas caladas de los paneles de la zona media (Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)



Figura 12: Amor/Cupido adolescente (Fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido; dibujo Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)



Figura 13: Pareja de *putti* (Fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido; dibujo: Escuela Taller de Restauración de Pintura Mural de Aragón)

ligeramente inclinada y los brazos alzados con los que sostiene un extremo del rayo de Júpiter; en el hombro izquierdo apoya el manto de color rojo, que pasa por su espalda para agitarse en el aire en el lado opuesto. Su compañero parece mirarle ya que inclina y ladea ligeramente la cabeza hacia su derecha; se ha representado con los brazos extendidos, con el izquierdo, ligeramente alzado, sostiene el otro extremo del rayo y con el derecho un recipiente, posiblemente una cratera. El manto, de color verde, apoya en ambos antebrazos y cubre la espalda. Las carnaciones están representadas en tonos rosas y el sombreado es, en este caso, blanco

y rojo ocre. La aparente deformidad de las piernas, demasiado cortas en relación al cuerpo, debe interpretarse como un recurso de perspectiva, ya que estaban concebidos para verse desde abajo (Fig. 13).

Por lo que respecta a los interpaneles, los restos conservados solamente permiten el conocimiento de la parte superior, de fondo negro. Están decorados con columnas acanaladas, coronadas por capiteles corintios y de las que no se ha conservado ningún fragmento correspondiente a la basa. Se observan claramente representados, mediante trazos negros, la apófisis y el astrágalo; en el equino dos filas de hojas de acanto y



Figura 14: Columna del interpanel (Fotografía: Museo de Zaragoza, José Garrido)

cuatro caulículos, cuyo diseño no es el adecuado puesto que los caulículos interiores, en los capiteles pétreos, suelen ser de menor tamaño; en el ábaco se dispone la característica roseta, muy esquemática en este caso. El fondo del capitel está pintado en color granate y los acantos y caulículos de color rosa muy claro, al igual que el fuste cuyas acanaladuras se marcan mediante filetes grises (Fig. 14).

4.2.2. Características técnicas

La mayor parte del conjunto pictórico se halló en estado fragmentario, lo cual permitió documentar la existencia de tres capas de mortero, si bien consideramos que falta, al menos, una ya que no se observan en el reverso las improntas del sistema de sujeción al muro. El grosor de la primera capa o capa de preparación oscila entre 0,2-0,4 cm, en tanto que las dos siguientes presentan mayor espesor (0,9-1,4 cm la segunda y 1,3-2,1 la tercera). El aglomerante está formado por cal y yeso, siendo la cal mucho más abundante en las tres capas; el yeso, aunque muy minoritario, aumenta su proporción en las capas interiores. Además de la arena, que es el componente mayoritario, se ha comprobado la existencia de

corpúsculos de calcita, paja troceada, de la que sólo se evidenció su impronta, pequeños fragmentos de carbón y de pinturas reutilizadas, siendo éstas menos abundantes en las capas externas.

Los trazos preparatorios que han podido detectarse consisten en incisiones ya sea mediante el uso de una regleta o a mano alzada. Las primeras se han podido comprobar en el borde de la cenefa del panel central; por lo que se refiere a las segundas, consistentes en pequeños trazos incisos dispuestos en la zona superior de los filetes blancos de las bandas verdes que enmarcan los interpaneles, es posible que su utilidad sea realizar una primera aproximación a la articulación compositiva de la pared, marcando la posición de la unión entre paneles e interpaneles. Por otra parte, se ha podido comprobar la existencia de una corrección en el dibujo del rayo de Júpiter que sostienen los *putti* ya que, inicialmente era de mayor tamaño.

El análisis de los pigmentos se llevó a cabo mediante análisis químicos a la gota sobre las muestras incluidas en resina y con microscopía electrónica de barrido. Los colores utilizados responden a una paleta básica, en la que se no se detectan pigmentos originales. El color mayoritario es el ocre amarillo (*si*) con el que se pintan las amplias superficies de los paneles medios y es un compuesto de tierras ricas en hidróxido de hierro y carbonato cálcico; el rojo de las bandas que bordean los paneles medios es una mixtura de tierras ricas en óxido de hierro (*rubrica*) y el verde de las bandas de encuadramiento de los interpaneles es un compuesto de tierras verdes (*creta viridis*); el pigmento blanco es carbonato cálcico; el negro es negro vegetal (*atramentum*) y finalmente el color azul procede del pigmento artificial conocido como azul egipcio. Solamente en el rosa de las carnaciones de los erotes y del adolescente alado se detecta la presencia del cinabrio mezclado con carbonato cálcico. Se observa, por tanto, una cuidada selección del color rojo, aplicando el pigmento procedente de tierras rojas para las bandas y reservando el preciado cinabrio para obtener el rosa en las encarnaduras de las figuras.

En relación a las posibilidades que ofrecen las analíticas aplicadas a los pigmentos, se puede constatar que, al margen del propio interés del conocimiento de los componentes, existen algunos colores que, analizados en regiones concretas, permiten la obtención de datos de orden cronológico. Así, por ejemplo, los análisis llevados a cabo en las pinturas de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza), han permitido comprobar que los verdes de la primera mitad del siglo I d. C. incluyen en su composición cristales de azul egipcio, que desaparecen en los verdes de la segunda mitad del siglo (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno, 1996: 447). Otros pigmentos verdes de las pinturas de la *colonia Victrix Iulia Lepida Celsa* y de Azaila, fechados en el siglo I a. C. también presentan cristales de azul egipcio en su composición (Guiral Pelegrín y Mostalac Carrillo, 1994b: 108). El color verde de estas pinturas carece de los cristales azules, por lo que pudiera considerarse un criterio de

datación, al menos en las pinturas de la zona central del valle del Ebro.

Las tinciones realizadas sobre las muestras demuestran la ausencia de aglutinantes proteicos, lipídicos o compuestos por hidratos de carbono, por lo tanto, puede confirmarse la técnica al fresco en la realización de las pinturas que podría completarse con el fresco-seco, al menos para los motivos decorativos, fundamentalmente para las figuraciones.

4.2.3. Estudio de la decoración: esquema compositivo, repertorio ornamental e iconografía

El zócalo moteado es un recurso ornamental ampliamente difundido para la zona inferior de la pared y utilizado durante toda la historia de la pintura mural romana. Autores como A. Barbet (1987a: 20) y E. Belot (1986: 58), ya advirtieron sobre su importancia como marcador cronológico, al menos para la pintura romana provincial; comprobaron que hasta mediados del siglo I d. C. los moteados de la zona inferior se disponían sobre un fondo oscuro –negro o gris– para pasar, a partir de la citada fecha, a situarse sobre un fondo más rosáceo, como ocurre en el caso que presentamos. También se documentó que este cambio de color de fondo iba acompañado de un cambio de técnica, correspondiendo a los zócalos más antiguos un moteado realizado a base finas salpicaduras, y siendo sin embargo las gotas mucho más gruesas en los zócalos datados a partir de mediados de la primera centuria. Hemos de decir, no obstante, que en *Hispania* el color de fondo de los moteados no cumple unos límites tan estrictos ya que, por ejemplo, encontramos zócalos moteados de fondo rosa incluso antes del cambio de era, tal y como se constata en los fragmentos hallados en el Paseo Echegaray y Caballero de Zaragoza (Mostalac Carrillo y Guiral Pelegrín, 1987: 183). En cualquier caso, la técnica de realización del moteado sí parece cumplir las premisas definidas, de manera que los moteados elaborados a base de una fina llovizna y con estudiada posición de sus elementos, anteriores a mediados del siglo I d. C. parecen tener la pretensión de imitar un granito, mientras que los posteriores, realizados con gotas y manchas gruesas, se alejan del objetivo.

Las columnas son las protagonistas de un sistema compositivo articulado en un zócalo con imitaciones marmóreas y una zona media con paneles e interpaneles adornados por columnas, cuyos paralelos, tal y como ha demostrado C. Guiral Pelegrín en un reciente estudio (2017: 138-141), son abundantes en la pintura hispana, sobre todo del siglo II d. C., si bien existen ejemplos de finales del siglo I d. C. A esta temprana cronología, se adscribe el conjunto de la Casa de las Columnas Pintadas de *Asturica Augusta* (Astorga), en el que el zócalo está decorado con imitaciones marmóreas y la zona media articulada en paneles rojos y negros separados por columnas (García Marcos y Vidal Encinas, 1995: 382). La casa, construida en

época julio-claudia, se reformó en las décadas finales del s. I d. C. y es posiblemente en este momento cuando se realiza la decoración pictórica (Morillo Cerdán y Amaré Tafalla, 2003: 122). Son análogas también las pinturas procedentes de *Veleia* (Iruña), cuya cronología ya se integra, posiblemente, en el s. II (Jabaloyas Grau, 2004)²³. En esta misma fecha se datan otros conjuntos con un sistema compositivo similar, pero en el que los paneles están decorados con imitaciones marmóreas y que se distribuyen a lo largo del valle del Ebro, así ocurre en las pinturas procedentes de la Casa SPIII de *Bilbilis* (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno, 1996: 291-294) y en las del vertedero hallado en la calle Palomar de *Caesar Augusta* (Guiral Pelegrín, 2017: 134-141; 2018), realizadas por el mismo taller (Fig. 15). En la parte alta del valle, se hallan las pinturas de *Graccurreis* (Alfaro)²⁴, muy semejantes a las de *Veleia*, anteriormente citadas. Completa el elenco la decoración de la estancia I de la Casa del Acueducto de *Tiermes* (Argente Oliver y Mostalac Carrillo, 1980: 152-154; Guiral Pelegrín y Mostalac Carrillo, 1994: 189-190, 205). Una variante de este sistema compositivo, datada también en el siglo II d. C., son las pinturas de la estancia E de la Casa de los Grifos de *Complutum* (Alcalá de Henares) en las que las columnas no están confinadas en interpaneles sino situadas sobre el fondo rojo de la zona media, creando así un sistema paratáctico (Guiral Pelegrín, 1998: 122; Sánchez Montes *et al.*, 2011: 61). El esquema se mantiene en épocas posteriores, pero ya con presencia de imitación pintada de *opus sectile* en los paneles medios, como demuestran, por ejemplo, las pinturas del Grau Vell de Sagunto (Guiral Pelegrín, 1992: 141-155) o de la villa del Ruedo de Almedinilla (Córdoba) datadas en el siglo IV d. C. (Cánovas Úbera, 2002)²⁵.

Aunque se trata de un sistema propio del siglo II d. C., no debemos olvidar que la casa se abandona a finales de la primera centuria, por lo que su elaboración debe corresponder a un momento inmediatamente anterior, suponiendo quizás el ejemplo más temprano documentado en territorio peninsular, a partir del cual se desarrolla toda una serie que caracteriza un grupo de pinturas hispanas del siglo II (Guiral Pelegrín *et al.*, 2014: 278) y en concreto del valle del Ebro. Esta cronología queda avalada porque es el único ejemplo que mantiene todavía algunos elementos característicos del siglo I como son las cenefas y las figuras volantes en el centro de los paneles de la zona media.

23. Agradecemos a Jaione Agirre García, técnica del Museo de Arqueología de Álava, las facilidades prestadas en el estudio de las pinturas.

24. Las pinturas de *Graccurreis* se encuentran en proceso de estudio. Agradecemos a J.A. Hernández Vera y J. M. Martínez Torrecilla, directores de las excavaciones las facilidades prestadas para el estudio de las pinturas.

25. Un análisis sobre este esquema en las pinturas provinciales en Guiral Pelegrín, 2017: 140-141.

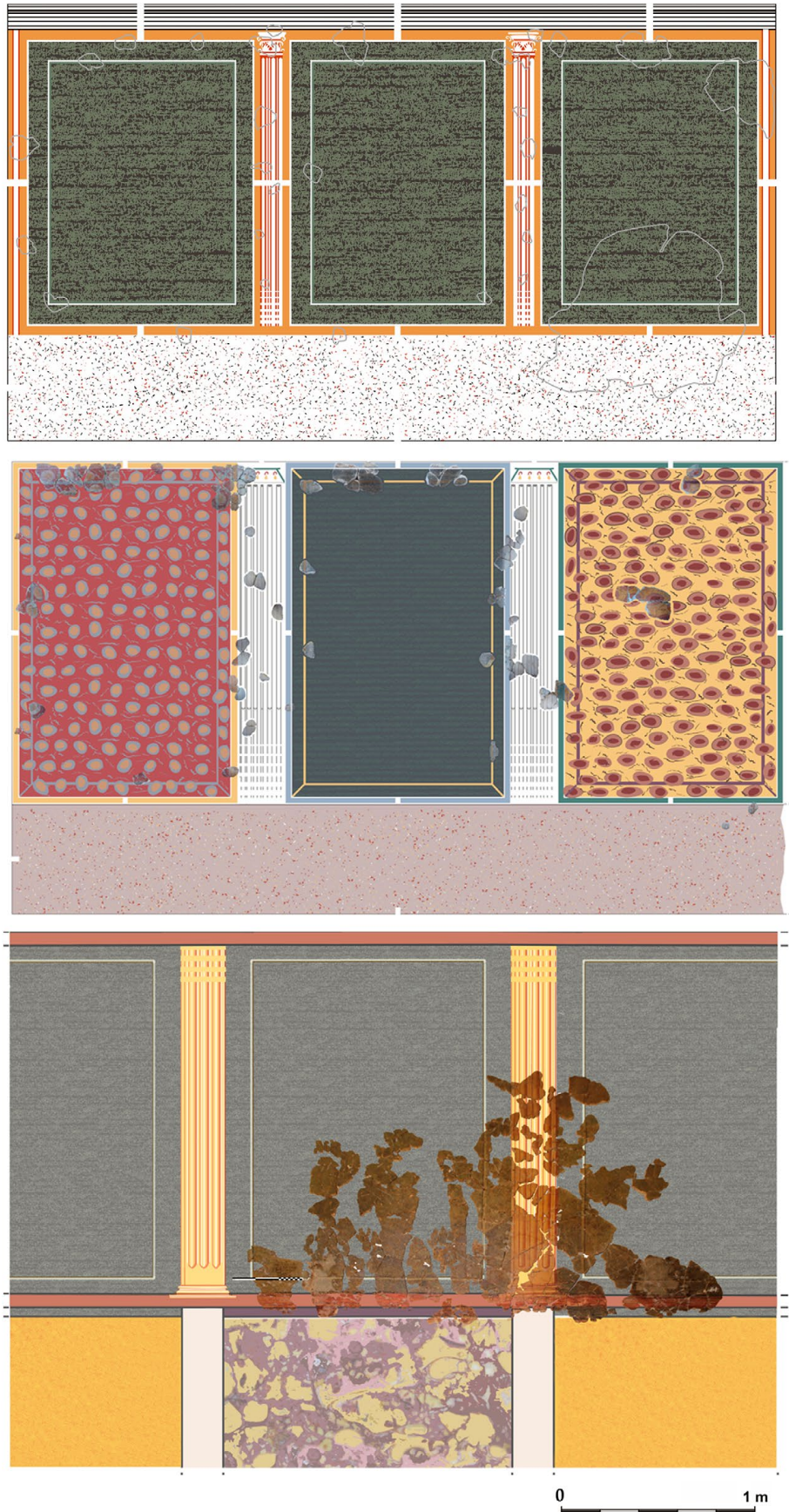


Figura 15: Restituciones de paredes con interpaneles decorados con columnas: 1. Casa de SPIII de *Bilbilis* (Restitución, C. Guiral y dibujo, A. Blanco). 2. C/ Palomar de *Caesar Augusta* (Restitución, C. Guiral y dibujo, A. Blanco). 3. *Graccuris* (Alfaro) (Restitución y dibujo, L. Íñiguez)

Por lo que se refiere al repertorio ornamental, la orla que se decora los paneles laterales de este conjunto es del tipo 180d y pertenece al grupo XIV denominado por A. Barbet «motivos longuiformes con alternancia» y del cual encontramos un paralelo, que aun siendo el más cercano no es totalmente idéntico, en la exedra 23 de la Casa del Menandro (I 10, 4) que ha sido fechado por R. Ling en el denominado IV estilo maduro posterior al terremoto del 62 d. C. (Barbet, 1981: 996 y 998, fig. 38; Ling, 2005: 40, 86, lám. 77). Hay dos aspectos a destacar si comparamos nuestro caso con los presentes en el grupo citado. Por un lado, las orlas del grupo de A. Barbet, no superan los 8 cm, más aún, lo normal es que se sitúen entre los 4 y los 6, mientras que, en nuestro caso, llega a alcanzar los 9 cm en el panel C. Por otro, la cenefa en general cuenta con una barroquización no presente en los demás casos. Esto denota que, aunque nos hallemos ante un elemento muy característico del IV estilo, el modo en el que se presenta en *Caesar Augusta*, hace que debamos situarlo en un IV estilo maduro y muy evolucionado en su repertorio ornamental²⁶. Este fenómeno se manifiesta especialmente en las dobles contraposiciones y alternancias, y en el doble trazo de encuadramiento interior y exterior al que se le añaden los motivos cordiformes.

La cenefa del panel B se corresponde con el tipo 52 de A. Barbet, dentro del grupo VII, «cenefas con cuadriláteros», y pertenece al subgrupo «cuadriláteros con alternancia» destacando por su similitud los procedentes del atrio de la Casa di *Paquius Proculus* (I 7,1) (Barbet, 1981: 962-963, fig. 14. 52g), que se fechan entre el año 62 y el 69 d. C. (Esposito, 2009: 137, 146-149) y del triclinio (f) de la Casa di *Lucretius Fronto* (V 4 a), también fechada en el IV estilo tras el terremoto (Barbet, 1981: 962-963, fig. 14. 52i; Peters y Moormann 1993b: 356 y 378). Al igual que sucedía en el ejemplo anterior, la anchura de nuestra cenefa supera con creces a los ejemplos propuestos por A. Barbet, si bien podemos apuntar que se asemejaría a la procedente del atrio de la Casa degli Amanti (I 10, 11) de Pompeya, de 6,8 cm, en la que también aparecen los pequeños denticulos, aunque solamente en uno de los lados, y que se fecha también en el IV estilo maduro ((Barbet, 1981: 962-963, fig. 14. 52i; Ling, 2005: 115, fig. 172.94).

Para finalizar este asunto de las cenefas, quisiéramos subrayar que los paralelos más estrechos se fechan en un IV estilo maduro posterior al terremoto del 62 d. C., hecho que puede ser un indicio cronológico para la datación del conjunto parietal objeto de estudio.

Como ya hemos expuesto anteriormente, en el tercio superior de los paneles medios se ubican las figuras de

Amor/Cupido. En relación a su iconografía y siguiendo las definiciones de los autores que han tratado la cuestión en profundidad (Collignon, 1877-1919: 1595-1611; Stuveras, 1969: 165-172; Blanc y Gury, 1986: 1043-1044), las características fisonómicas son: una silueta infantil, rechoncha, casi siempre desnuda, con cortas alas de pájaro y una cara mofletuda. Por lo que se refiere a su morfología, aparece con tres aspectos distintos: adolescente, muchacho y bebé, y es este último, denominado comúnmente *putto*, el más característico del arte romano y del que tenemos buenos ejemplos en las dos figuras aladas del panel B, en tanto que la otra figura correspondería a un adolescente. Generalmente están desnudos o ligeramente cubiertos con clámides, y su peinado presenta una gran variedad: cabellos cortos o largos, lisos o rizados, y a veces, recogidos en un «corimbo» o pequeño moño sobre la frente, como sucede en nuestro caso.

Los amorcillos, también conocidos como erotes – si bien esta denominación parece relacionarlos con el círculo de Venus– tuvieron un gran éxito en cualquiera de las formas de expresión artística ya desde época helenística. Por lo que se refiere al mundo romano se asocian a distintas divinidades, esencialmente a las del cortejo báquico o marino, aunque pueden acompañar o estar al servicio de la mayor parte de los dioses del panteón. Tienen también entidad propia, y son representados en diversas actitudes y desempeñando varias labores, entre las que destacamos las actividades artesanales, gimnásticas o lúdicas, musicales o de vendimia. Además, existe una larga serie en la que portan los atributos de otros seres divinos o legendarios (Blanc y Gury, 1986: 1020-1024, 1045) y en este grupo se incluyen los amores caesaraugustanos ya que sostienen el rayo de Júpiter, un recipiente y el tirso báquico.

Es un tipo iconográfico muy difundido en la pintura romana desde el siglo I d. C. tanto en Italia como en la pintura provincial y los ejemplos son ciertamente numerosos²⁷, por ello nos ceñiremos a aquellos que, por sus características, guardan una estrecha similitud.

La pareja de *putti* responde a un modelo muy extendido en la pintura del siglo I d. C., tanto en Italia como en las provincias; cuando aparece en actitud volante suelen portar cada uno de ellos un atributo divino, aunque lo más habitual es que compartan alguno de ellos, como sucede en el caso objeto de estudio, en el que ambos sostienen el rayo de Júpiter (Reinach, [1970]: 71.1-6). Es este atributo el que introduce cierta originalidad a los *putti* cesaraugustanos ya que no es un objeto habitual. Entre los ejemplos conocidos no se constata ninguno en soporte pictórico²⁸. Generalmente

26. A. Barbet, a la hora de describir el grupo en el cual hemos incluido estas cenefas, admite que hace falta una gran precisión y conocimiento para realizar los motivos que las componen, los cuales se presentan en gran cantidad, pero a pequeña escala (Barbet, 1981: 929). Esto cobra singular importancia en nuestro ejemplo ya que, a lo complicado de la orla en sí, se añade la barroquización que presenta.

27. Algunos de ellos han sido recopilados por S. Reinach ([1970]: 68-76) y por N. Blanc y F. Gury (1986).

28. Aunque existen representaciones del rayo en escenas de los amores de Júpiter como la procedente del cubículo 14 de la Casa della Caccia Antica (VIII 4,48) en la que el rayo, de tamaño considerable, apoya sobre una roca junto a la escena de Dánae recibiendo la lluvia de oro (Allison y Sear, 2002:

los amorcillos portando el rayo de Júpiter se integran en escenas en las que se representan los amores de Júpiter, como por ejemplo en el mosaico de la villa de los *Laberii* de Oudna (Túnez), fechado a inicios del s. III, en el que Cupido con el rayo se sitúa sobre la escena del rapto de Europa (Yacoub, 2002: 84-85); también en un relieve de mármol del siglo IV, Amor se emplaza junto a Leda y el cisne (Blanc y Gury, 1986: n.º 679, 1037). Más cercana en el tiempo –época de Vespasiano– es la escena realizada en estuco y procedente del hipogeo de Aguzzano, en el que una pareja de amores se apoya sobre el águila situada sobre el nacimiento de Helena y los Dióscuros (Mielsch, 1975: 151-154, lám. 65.1). En otras ocasiones, los amores no forman parte de una escena mitológica, en un friso de mármol de época adrianea, conservado en la galería de los Uffizi de Florencia, Cupido lleva sobre la espalda el rayo, que sostiene con su brazo (Mansuelli, 1958: 172, n.º 151, fig. 155) y en un sarcófago de mármol, conservado en el Palazzo Mattei de Roma y fechado entre los años 160-170 d. C., se representan varios Amores portando distintos atributos, siendo uno de ellos el rayo (Blanc y Gury, 1986: 680, 1037).

Mucho más común es el amor adolescente que porta el tirso, atributo propio de Baco, como en las pinturas de la estancia (q) de la Casa dei Vettii (VI 15, 1) o en la Casa di *Marcus Lucretius Fronto* (V 4 a) (Peters y Moormann, 1993b: 306, fig. 219; Blanc y Gury, 1986: 1023 y 1032, figs. 582 y 640), entre muchas otras²⁹.

Por lo que respecta a la pintura hispana, aunque existen ejemplos de figuras –musas, victorias, genios, alegorías de las provincias– que ocupan el centro de los paneles de la zona media, solamente conocemos un ejemplo de amorcillo que porta una cornucopia procedente del conjunto pictórico de la *domus* 3 de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza), fechado en torno a los años 35-45 d. C. (Oronich Nagore e Iñiguez Berrozpe, 2011; Iñiguez Berrozpe, 2015: 622).

4.2.4. Datación

En primer lugar, atendemos a una datación directa: la estratigrafía indica que esta casa se abandonó a finales del siglo I d. C., por lo que las pinturas se realizaron, forzosamente, en un momento anterior, cuando también debió insertarse el emblema teselado en el pavimento.

Asimismo, podemos proponer una datación en época flavia basada en criterios estilísticos. Argumentos a favor de esta hipótesis son los paralelos pompeyanos

36-37; figs. 160 y 163). En la exedra de la Casa del Efebo (I 7, 11) el rayo aparece junto a otros atributos del dios, en pequeñas viñetas situadas en el centro de los paneles de la zona media

29. *Vid.*, de las autoras señaladas, las figuras 449, 474 y 658; así como S. Reinach ([1970]: 69.4, 70.1, 72.3, 74.12).

propuestos para las cenefas, que se fechan en un IV estilo maduro, posterior al año 62 d. C.

Si consideramos que el techo se fecha hacia mediados del siglo I d. C. y que la casa se abandona a finales del citado siglo, es en la segunda mitad del siglo I d. C. cuando se pintan las paredes y se dispone el emblema de *opus tessellatum*.

5. CONCLUSIONES

No hay duda que los propietarios de la *domus* de la calle Añón debieron ostentar una situación económica desahogada a juzgar por las características del inmueble, la factura de algunos pavimentos y, sobre todo, la utilización de programas decorativos y pigmentos de coste elevado, como el rojo procedente del cinabrio y el azul egipcio, claro exponente del lujo que en su estado inicial debió manifestar la casa.

Al no poseer indicios de los posibles materiales muebles contenidos en el nivel (c) de la excavación arqueológica, que nos hubieran facilitado el momento de construcción del inmueble, éste lo hemos deducido de los programas iconográficos procedentes de paredes, techos y suelos y que situamos a comienzos del emperador Claudio. Sobre el terreno elegido para la construcción de la casa, ya hemos avanzado las operaciones de saneamiento del terreno próximas al lugar mediante recipientes anfóricos datados entre los años 30-40 d. C., fecha coincidente con la de las decoraciones más antiguas de la *domus*. Los rasgos y reformas de los pavimentos, así como los continuos daños que algunas paredes de la casa y pavimentos debieron manifestar, fueron causa inequívoca de su abandono temprano a finales de época flavia. No solamente la casa de la calle Añón 21-23, sino también las colindantes fueron abandonadas igualmente en el mismo momento y seguramente por el mismo problema: la humedad del terreno.

Para justificar lo que acabamos de decir baste indicar que en el *triclinium*, en escasamente sesenta años de vida, la zona media de las paredes hubo que rehacerlas por dos veces al igual que los emblemas de los pavimentos; los zócalos se rehicieron nada menos que tres veces, la última de las cuales con una decoración de imitaciones marmóreas pintadas sobre un mortero hidráulico. Esta situación obligó al abandono y derribo premeditado del inmueble para reaprovechar aquellos materiales reutilizables en otras construcciones, deducción debida a su ausencia manifiesta en la superficie excavada y al derribo intencionado sobre los pavimentos de paredes y techos.

Los programas ornamentales de pavimentos y pinturas presentan numerosas singularidades que hablan de la excepcionalidad de esta *domus* en el panorama urbano de *Caesar Augusta*. Por primera vez, aunque solo sea de una única habitación, podemos analizar los esquemas iconográficos de techos, paredes y suelos, su convivencia en el tiempo en un mismo espacio

constructivo, los programas decorativos en boga y los repertorios ornamentales que suelen ser los elementos más inestables en una decoración debido a su rápida evolución.

El estudio comparativo de pinturas y pavimentos nos permite una primera constatación: en el estadio inicial de la casa –período excepcional pues se desarrolla en un momento en que se están generando en la península itálica las decoraciones del tardo III estilo y comienzan los primeros atisbos del IV–, los talleres de musivarios y pintores desarrollaron cada uno su programa decorativo *ad libitum*. Buena prueba de ello es la constatación de la compartimentación decorativa del pavimento del comedor según el esquema de 1/2-1/2, mientras que los pintores en el techo trabajan sobre el esquema de 1/3-2/3. Esta compartimentación espacial, patente en el momento inicial de la casa, todavía se complica más al repintar las paredes a mediados de época flavia mediante una secuencia alternante e ininterrumpida de paneles anchos y estrechos. En otras palabras, mirando el espectador al techo el mensaje transmitido es que la zona dedicada al servicio ocupa el primer tercio de la habitación; mirando al suelo –por el contrario–, es la mitad de la misma; y, según las paredes, debido a la secuencia ininterrumpida de paneles anchos y estrechos, las compartimentaciones anteriormente aludidas pierden su sentido. Ahora se sugiere al espectador a traspasar el umbral de la estancia y acceder hasta el fondo del comedor en el que se encuentran los lechos de los comensales. Esta ruptura sensorial en el *triclinium* no se produce en el momento inicial de la casa con el IV estilo precoz, sino con las decoraciones del último momento de la vivienda datables a finales de época flavia.

La pintura del techo, –a tenor de las denominadas orlas caladas y su composición basada en esquemas del III estilo tardío y IV inicial–, nos muestra la constatación en *Caesar Augusta* de la nueva corriente nacida con Claudio y que llega sin retardo respecto de la península itálica. Sin duda, los talleres son itálicos y su presencia en la colonia debe responder a la culminación de la operación urbanística de gran calado que se estaba llevando a cabo en esos momentos, como hemos indicado precedentemente.

El compartimento negro central con decoración floral es un motivo decorativo ciertamente peculiar y con escaso recorrido en la pintura romana; es por ello por lo que la presencia de un motivo similar en el techo de la calle Avinyó de Barcelona es sorprendente, sobre todo porque todos los motivos florales presentan grandes similitudes con las de *Caesar Augusta*. También la estructura del techo, con elementos concéntricos y con una escena mitológica central, en este caso el raptó de Ganímedes, se integra en un esquema compositivo semejante. Nos resulta ciertamente sugestiva la idea de que fuesen ejecutados por el mismo taller, cuyo origen itálico nos parece fuera de cualquier duda. Con los datos que disponemos en la actualidad, es muy probable que sea este taller uno de los precursores en la

representación de orlas caladas en la pintura hispana, por lo que podemos considerar un elemento innovador que tendrá su máximo desarrollo a lo largo de la segunda mitad del s. I d. C.

En cuanto al discurso decorativo utilizado en las paredes del *triclinium*, estamos ante unas pinturas excepcionales, no tanto por su calidad sino por su significado. De forma indiscutible son las ciudades de la Campania las que han marcado el paradigma y la evolución de los estilos y sus repertorios en la pintura mural hasta el año 79, con la erupción del Vesubio. No es fácil conocer con exactitud cómo evolucionan específicamente las decoraciones de época flavia a partir de ese momento hasta las primeras producciones del siglo II d. C. en la pintura provincial y, concretamente, en la pintura romana hispana. Las paredes del triclinio de la calle Añón nos marcan rasgos muy interesantes a tener en cuenta a partir de ahora, al menos para el valle medio del Ebro: el aumento de escala de algunos elementos ornamentales como las orlas caladas y la inclusión de elementos arquitectónicos con función decorativa en los interpaneles.

En *Caesar Augusta* las orlas caladas y las cenefas, aunque en su origen no renuncian a su pertenencia itálica en el IV estilo precoz, hacia finales de época flavia, tienen personalidad propia. Las orlas se han agrandado respecto de la tipología precedente y las cenefas, en nuestro caso, pasan a tener color de fondo distinto del de la pared.

Pero quizá el rasgo más sobresaliente provenga de los interpaneles. En la calle Añón no se han decorado como cabría esperar con candelabros o elementos vegetales superpuestos, sino que el espacio lo ocupa enteramente una columna acanalada, con capitel corintio. La columna, evidentemente, no ejerce ninguna función arquitectónica de sustentación ni forma parte de un cuerpo arquitectónico más complejo. Esta nota compositiva viene a sumarse a los rasgos anteriormente descritos y presumiblemente, o al menos así lo interpretamos, todos juntos anuncian nuevos tiempos. Creemos que con las pinturas de las paredes de la calle Añón se inicia el preludio de algunos esquemas que vamos a ver a lo largo del siglo II y con más profusión en siglos posteriores.

Añadamos que todo este proceso decorativo citado viene acompañado de la asociación de pinturas del IV estilo precoz a pavimentos de terrazo blanco con teselas negras y teselados bícromos con emblemas de *opus sectile*, y avanzado IV estilo maduro a teselados con tricomía blanca, negra y sepia, en sustitución de un emblema anterior presumiblemente en *opus sectile*, suposición establecida por comparación con el pavimento de la estancia contigua al *triclinium* cesaraugustano.

Resumiendo, los restos pictóricos parietales conservados responden a uno de los sistemas compositivos más simples de la pintura romana, en el que alternan los paneles anchos y los interpaneles. A lo largo del siglo I es uno de los esquemas predilectos de la pintura hispana

y que se mantiene en el siglo II con algunos cambios en la decoración de los interpaneles ya que se abandonan progresivamente los recargados candelabros, para sustituirse por elementos vegetales superpuestos (Guiral Pelegrín *et al.*, 2014: 278-279). En este caso han sido sustituidos por columnas ornamentales, creando un sistema decorativo que tendrá un gran éxito en el valle del Ebro a lo largo del siglo II, pero que no puede considerarse un esquema propio de la zona puesto que tanto en la *Gallia* como en *Britannia* existen paredes pintadas con columnas o pilastras, carentes de funcionalidad arquitectónica, que articulan la zona media de la pared en paneles lisos o con imitaciones marmóreas simples u *opera sectilia*. Nos encontramos en este caso, ante un taller innovador que retoma elementos ornamentales ya conocidos, como las orlas caladas, creando un esquema compositivo, en el que los candelabros se sustituyen por columnas, que estará en boga durante el siglo II en el valle del Ebro.

Por último, queda tratar del origen del taller y de los cartones compositivos utilizados, aspectos que hemos reservado para el final de este estudio. Creemos llegado el momento de hablar con propiedad de la presencia y pervivencia en la colonia *Caesar Augusta* de talleres de origen itálico todavía en época de Claudio y su sustitución, en época flavia y a finales del IV estilo maduro, por taller o talleres de carácter regional, cuyas peculiaridades radican en no provenir ni depender de la península itálica en cuanto a su repertorio formal, ejecutar esquemas de elaboración propia, cierta relajación técnica en la aplicación de la técnica del fresco, paleta de colores menos rica que en periodos anteriores, seguramente itinerantes y con un claro respeto a los rasgos comunes que provienen y pertenecen a la denominada *koiné* pictórica de la parte occidental del Imperio romano. Por ello a estos talleres que aportan unas características peculiares como las enunciadas, para diferenciarlos de los propiamente itálicos, preferimos denominarlos, regionales hispanos mejor que provinciales, ya que además de presentar las connotaciones generales de la pintura romana, aportan innovaciones propias que se expandirán por el territorio peninsular en siglos posteriores.

REFERENCIAS

- Abad Casal, L. (1982). *Pintura romana en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla - Universidad de Alicante.
- Aguilera Hernández, A. (2017). *Imágenes para una nueva Roma: iconografía monetaria de la colonia Caesar Augusta en el periodo julio-claudio*. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico».
- Allison, P. M. y Sear, F. B. (2002). *Casa della Caccia Antica (VII, 4,48)*. München: Hirmer Verlag.
- Altieri, J. (2000). Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía. *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 6, 341-359.
- Altieri, J. (2001). Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: estudio estilístico. *Mérida. Ciudad y patrimonio: Revista de arqueología, arte y urbanismo*, 5, 143-158.
- Arbués Gracia, M.^a J. (2000). *Informe del levantamiento de pintura mural y pavimentos romanos en la calle Añón de Zaragoza*. Zaragoza.
- Argente Oliver, J. L. y Mostalac Carrillo, A. (1981). La pintura mural romana de la Casa del Acueducto de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria). *Numantia*, 1, 147-163.
- Balmelle, C., Barbet, A. y Guiral Pelegrín, C. (2006). Peintures et mosaïques des édifices urbains à l'époque julio-claudienne dans le conventus Caesaraugustanus et dans la province d'Aquitaine. En J.-P. Bost, M. Martín-Bueno, J.-M. Roddaz y P. Le Roux (Eds.). *L'Aquitaine et l'Hispanie septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux. IV Colloque Aquitania (Saintes, septembre 2003)* (pp. 251-266). Bordeaux: Aquitania.
- Barbet, A. (1981). Les bordures ajourées dans le IVe style pompéien, essai de typologie. *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 93, 917-998.
- Barbet, A. (1982). La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule. *Gallia*, 40(1), 53-82.
- Barbet, A. (1983). La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule». *Gallia* 41(1), 111-165.
- Barbet, A. (1985). *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Paris: Picard.
- Barbet, A. (1987a): La diffusion des I, II et IIIe styles pompéiens en Gaule. En *Pictores per provincias. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986)* (pp. 7-27). Avenches: Association Pro Aventico Association.
- Barbet, A. (1987b). Qu'attendre des analyses des pigments. En F. Delamare, T. Hackens y B. Helly (Eds). *Datation-Characterisation des peintures pariétales et murales (PACT 17)* (pp.155-162). Ravello: Centre Universitaire Européen pour les biens culturels.
- Barbet, A. (2014). Le semis de fleurs en peinture murale entre mode et style. En N. Zimmermann (Ed.). *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil, Akten des XI Internationalen Kolloquiums der AIPMA (13-17 September 2010 in Ephesos)* (pp. 199-207). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Bastet, F. L. y de Vos M. (1979). *Il terzo stile pompeiano*. Gravenhage: Staatsuitgeverij.
- Belot, E. (1986). Les productions de l'artisanat pictural gallo-romain à *Nemetacum*. En VV.AA. *Arras Nemetacum et la partie méridionale de la cité des Atrébates. Catalogue d'exposition (Arras, 28 mai-19 août 1986)* (pp. 54-66). Arras: Musée des Beaux Arts.
- Beltrán de Heredia, J. y Cortés Vicente, A. (2018). *La domus de la calle Avinyó de Barcelona: un ejemplo de la arquitectura*

doméstica de las elites barcinonenses en los siglos I-II. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 29, 137-156.

Beltrán Lloris, M. (2007). Un triclinio romano en el Museo de Zaragoza. *Veleia*, 24-25, 1113-1121.

Beltrán Lloris, M. y Fatás Cabeza, G. (1998). *Caesar Augusta, ciudad romana*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

Beltrán Lloris, M. y Mostalac Carrillo, A. (2009). Un ejemplo singular: el triclinio de la calle Añón. En M. Beltrán Lloris, con la colaboración de A. Mostalac Carrillo y J. Paz Peralta. *Caesar Augusta. La casa de los hispanorromanos. Museo de Zaragoza. Exposición permanente* (pp. 31-39). Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Turismo.

Beltrán Lloris, M. y Paz Peralta, J. (2014). *Arquitectura doméstica: la vivienda en Caesaraugusta*. En *Colonia Caesar Augusta. La ciudad de Augusto*. (pp. 109-132). Zaragoza: Prensa diaria aragonesa SA.

Blanc, N. y Gury, F. (1986). Eros/Amor, Cupido. En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (Eds.) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] III*. (pp. 925-1049). Zürich-München: Artemis.

Blázquez Martínez, J. M. (1984). Mosaicos báquicos de la península Ibérica. *Archivo Español de Arqueología*, 57, 69-96.

Bragantini, I. y De Vos, M. (1982). *Museo Nazionale Romano. Le Pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*. Roma: Luca editore.

Bragantini, I. y Sampaolo, V. (2010). *La pittura pompeiana*. Napoli: Electa.

Cánovas Úbera, A. (2002). *La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)*. Córdoba: Universidad de Córdoba - Diputación de Córdoba.

Cánovas Úbera, A. (2010). La arquitectura doméstica de la zona occidental de *Colonia Patricia Corduba*. En D. Vaquerizo y J. F. Murillo (Eds.) *El Anfiteatro Romano de Córdoba y su entorno urbano. Análisis Arqueológico (ss. I-XIII d. C.)* (pp. 415-438). Córdoba: Universidad de Córdoba - Gerencia de Urbanismo.

Carrive, M. (Ed.). (2017). *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints*. Roma: École Française de Rome.

Castro del Río, E. y Cánovas Úbera, A. (2010). La *domus* del Parque infantil de Tráfico (Córdoba). *Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa*, 2, 121-140

Collignon, M. (1877-1919). Cupido. En Ch. Daremberg y E. Saglio (Eds.) *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* (pp. 1595-1611). Paris: Hachette.

Corral Díaz, R. M.^a (2003). El triclinio espacio de convivencia. En M. Beltrán Lloris y J. Paz Peralta (Coords.) *Museo de Zaragoza. Guía* (pp. 150-152). Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo.

Corral Díaz, R. M.^a (s.f.). *La pintura mural romana de la calle Añón de Zaragoza. Informe sobre su estado de conservación, propuesta de restitución y montaje museográfico*. Zaragoza.

De Vos, M. (1975). Scavi Nuovi sconosciuti (I II, 14; I II, 12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri. *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 37, 47-85.

Dessales, H. (2013). *Le partage de l'eau: fontaines et distribution hydraulique dans l'habitat urbain de l'Italie romaine*. Rome: École Française de Rome.

Dubois-Pelerin, E. (2008). *Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C.* Naples: Centre Jean Bérard.

Dunbabin, K. M. (2003). *The Roman Banquet. Images of Conviviality*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Esposito, D. (2014). *La pittura di Ercolano*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Fernández Díaz, A. (2016). La decoración pictórica. En R. Hidalgo Prieto (Coord.) *Las villas romanas de la Bética* (pp. 491-550). Sevilla: Universidad de Granada, Universidad de Málaga - Universidad del Córdoba - Universidad de Sevilla - Universidad Pablo Olavide.

Fernández Díaz, A. y Suárez Escribano, L. (2014). La representación del rapto de Ganimedes en la habitación 3 de la *domus* de Avinyó (Barcelona): un unicum en la pintura provincial romana. *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, 10, 122-139.

Fernández Díaz, A. y Suárez Escribano, L. (2018). Les peintures de la *domus* d'Avinyó de Barcelona. En *La domus d'Avinyó. El luxe d'una casa de Barcino* (pp. 21-55). Col·lecció Documents, 13. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Fontemaggi, A., Piolanti, O. y Ravara, C. (2001). Intonaci a motivi ripetitivi da alcune domus riminesi. En A. Barbet (Dir.) *La peinture funéraire Antique. IV^e siècle av. J.-C.-IV^e siècle ap. J.-C. Actes du VII^e Colloque de l'AIPMA (Saint-Romain-en-Gal - Vienne, 6-10 octobre 1998)* (pp. 273-276). Paris: Éditions Errance.

Fuchs, M. y Béarat, H. (1997). Analyses physico-chimiques et peintures murales romaines à Avenches, Bösingén, Dietikon et Vallon. En H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti y D. Panier (Eds.) *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop (Fribourg 7-9 March 1996)* (pp. 181-191). Fribourg: Institute of Mineralogy and Petrography Fribourg University.

Fuchs, M. y Dubois, Y. (1997). Peintures et graffiti à la villa romaine de Contigny, Lausanne. *Annuaire de la Société Suisse de Préhistoire et d'Archéologie*, 80, 73-186.

Galve Izquierdo, P. (2014). Zaragoza antigua (*Salduie y Caesaraugusta*): actualidad de la investigación arqueológica. En M. Martín-Bueno y J. C. Sáenz Preciado (Eds.) *Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de*

las ciudades de Hispania (pp. 43-55). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Galve Izquierdo, P. y Lapuente Mercadal, M.^a P. (2016). Placa campana de Caesar Augusta importada. En J. I. Lorenzo Lizalde y J. M.^a Rodanés Vicente (Eds.). *I Congreso Aqueología Patrimonio Aragonés. Actas. (24 y 25 de noviembre de 2015)* (pp. 275-281). Zaragoza: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón.

García Macos, V. y Vidal Encinas, J. (1995). Recent Archaeological Research at *Asturica Augusta*. En B. Cunliffe y S. Keay (Eds.). *Social complexity and the development of towns in Iberia: From the Copper Age to the second century ad (Symposium, London, 1994)* (pp. 371-394). Oxford: Oxford University Press

Gasparri, C. (1986). Bacchus. En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (Eds.). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae [LIMC] III* (pp. 540-566). Zürich-München: Artemis.

Gayo, M.^a D. y Parra, E. (1996). Apéndice III. Análisis de pigmentos y técnicas. En C. Guiral Pelegrín y M. Martín-Bueno. *Bibilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales* (pp. 521-531). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Ginouvens, R. y Martin, R. 1985: *Dictionnaire Méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*. Paris: Ecole Française de Rome - Ecole Française d'Athènes.

Guidobaldi, F., Grandi, M., Pisapia, M. S., Balzanetti, R. y Bigliati, A. (2014). *Mosaici antichi in Italia. Regione Prima. Ercolano*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore.

Guiral Pelegrín, C. (1992). Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia). *Saguntum*, 25, 139-178.

Guiral Pelegrín, C. (1998). Pintura romana en *Complutum* y su entorno. En *Complutum. Roma en el interior de la Península. Catálogo de la exposición Alcalá de Henares* (pp. 119-127). Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

Guiral Pelegrín, C. (2002). Tumbas pintadas en la Hispania romana. En D. Vaquerizo (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 (5-9 junio 2001)* (pp. 81-103). Córdoba: Seminario de Arqueología.

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

Guiral Pelegrín, C. (2018). *Triclinia* y *cubicula* pintados en Hispania: articulación compositiva y temas iconográficos. En Y. Dubois y U. Niffeler (Dirs.). *Pictores per provincias II – Status quaestionis. 13^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Université de Lausanne, Anthropole 12-16 septembre 2016)* (pp. 621-638). Basel: Archéologie Suisse.

Guiral Pelegrín, C. e Íñiguez Berrozpe, L. (e.p.). El cinabrio en la pintura romana en Hispania. En *El «oro rojo» en la Antigüedad. Perspectivas de investigación sobre los usos y*

aplicaciones del cinabrio entre la Prehistoria y el fin del mundo antiguo. Workshop Internacional (UNED, Madrid, 28 y 29 de noviembre de 2016).

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

Guiral Pelegrín, C. y Mostalac Carrillo, A. (1992). La pintura mural romana de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza). En J. L. Jiménez Salvador (Ed.). *I Coloquio de pintura mural romana en España. Actas del coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero 1989)* (pp. 99-105). Valencia: Ministerio de Cultura – Instituto valenciano de conservación y restauración de bienes culturales.

Guiral Pelegrín, C. y Mostalac Carrillo, A. (1994a). Pintura mural y cornisas de la Casa del Acueducto. En J. L. Argente y A. Díaz (Eds.). *Tiermes IV. La Casa del Acueducto (domus alto imperial de la ciudad de Tiermes. Campañas 1979-1986)* (pp. 187-209). Madrid: Ministerio de Cultura.

Guiral Pelegrín, C. y Mostalac Carrillo, A. (1994b). Técnicas analíticas aplicadas al estudio de la pintura romana. En M. L. de la Bandera y F. Chaves (Eds.). *Métodos analíticos y su aplicación a la Arqueología* (pp. 91-117). Écija: Editorial Gráficas.

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

Guiral Pelegrín, C., Íñiguez Berrozpe, L., Donate Carretero, I. y Lapuente Mercadal, M.^a P. (e.p.). El *tablinum* de la Casa del Larario del *Municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud, España): morteros y pigmentos. En *La peinture murale Antique. Méthodes et apports d'une approche technique (Louvaine-la-Neuve, 21-4-2017)*.

Guiral Pelegrín, C., Jiménez, J. L., Mar, R., Moreno, M.^a A., Mostalac, A. y Sánchez, M.^a A. (1991). Misión arqueológica española en Pompeya. Informe de los trabajos realizados durante las campañas de 1989-1990 en la Casa/Caupona (I 8, 8-9) de *L. Vetutius Placidus*. *Archivo Español de Arqueología*, 64, 293-317.

Gury, F. (2007). Le geste de la disponible à l'Autre. 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, 2004)* (pp. 49-57). Zaragoza: Gobierno de Aragón - UNED.

Íñiguez Berrozpe, L. (2014): Las musas en *Bibilis*. En N. Zimmermann, N. (Ed.). *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (13.-17. September 2010 in Ephesos)* (pp. 621-624). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Jabaloyas Grau, J. D. (2004). Recuperación de los derrumbes de pinturas murales aparecidos en la 'Habitación de las

- Pinturas' de Oppidum de Iruña Veleia (Álava). *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, 5, 76-79.
- Levi, D. (1947). *Antioch mosaic pavements*. Princeton: Princeton University Press
- Ling, R. (1995). The Decoration of Roman Triclinia. En O. Murray, M. Tecusan (Eds). *In vino veritas* (pp. 239-251). London: British School at Rome.
- Ling, R. y Ling, L. (2005). *The Insula of the Menander at Pompeii: Volume II - The Decorations*. Oxford: Clarendon Press.
- Mansuelli, G. A. (1958). *Galleria degli Uffizi. Le sculture*. Roma: Instituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato.
- Mañas, I. (2007-2008): El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico, *Anales de prehistoria y arqueología*, 23-24, 89-117
- Mielsch, H. (1975). *Römische Stuckreliefs*. Heidelberg: F.H. Kerle.
- Morillo Cerdán, A. y Amaré Tafalla, M.^a T. (2005). *Asturica Augusta* como centro de producción y consumo cerámico. En C. Fernández Ochoa y P. García Díaz (Coords). *Unidad y diversidad en el Arco Atlántico en época romana. III Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón* (pp. 121-143). Oxford: Archaeopress.
- Mostalac Carrillo, A. y Beltrán Lloris M. (1994). Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (*Velilla de Ebro, Zaragoza*). II, *Estratigrafía, pinturas y cornisa de la «Casa de los delfines»*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura.
- Mostalac Carrillo, A. y Guiral Pelegrín, C. (1987). La pintura romana de *Caesaraugusta*: Estado actual de las investigaciones. *Boletín del Museo de Zaragoza*, 6, 181-196.
- Mostalac, A., Beltrán, M. y Corral, M.^a R. (2007). La decoración pictórica de la casa romana de la calle Añón de Zaragoza (España). 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, 2004)* (pp. 255-261). Zaragoza: Gobierno de Aragón - UNED.
- Nunes Pedroso, R. (1999). I soffitti e le volte dipinti. Plafonds du portique supérieur. En A. Barbet y P. Miniéro (Coords.). *La Villa de San Marco a Stabia* (pp. 267-291). Napoli: Centre Jean Bérard
- Oronich Nagore, L. e Íñiguez Berrozpe, L. (2011). Estudio y restauración de un conjunto pictórico procedente de *Bilbilis*. En *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas (Calatayud, diciembre 2010)* (pp. 385-402). Calatayud: Centro de estudios bilbilitanos, Institución Fernando el Católico.
- Pérez Casas, J. A. (1992). Excavación de estructuras domésticas de época altoimperial romana, en el solar de C/ Heroísmo con C/ Añón, de Zaragoza. En *Arqueología Aragonesa 1990*. (pp. 197-200). Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.
- Pérez Casas, J. A. (2000). *Informe preliminar de resultados de la excavación arqueológica realizada en el solar sito en c/ Añón, n.º 21-23, angular con c/ La Torre n.º10, de Zaragoza*. Informe Administrativo 31/5/2000.
- Peters, W. J. Th. y Moormann, E. M. (1993a). Le decorazioni parietali di III stile. En W. J. Th. Peters. *La casa di Marcus Lucretius Fronto e le sue pitture* (pp. 141-278). Amsterdam: Thesis Publishers.
- Peters, W. J. Th. y Moormann, E. M. (1993b). Le decorazioni parietali di IV stile. En W. J. Th. Peters. *La casa di Marcus Lucretius Fronto e le sue pitture* (pp. 279-379). Amsterdam: Thesis Publishers.
- Reinach, A. [1970]. *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Riemenschneider, U. (1986). *Pompeianische Stuchgesimse des Dritten und Vierten Stils*. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang.
- Romizzi, L. (2006). *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociológica ed iconológica*. Napoli: Loffredo.
- Sánchez Montes, A. L., Rascón Marqués, S. y Gómez-Pantoja, J. (2011). *Guía Catálogo de Complutum, ciudad romana*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares
- Stuверas, R. (1969). *Le putto dans l'art romain*. Bruxelles: Latomus
- Terrapon, V. y Béarat, H. (2010). A study of cinnabar blackening: new approach and treatment perspective. En *The 7th International Conference on Science and Technology In Archaeology and Conservation (October, 2010)*. Petra.
- Tran-Tam-Tinh, V. (1974). *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie), du musée du Louvre*. Paris: Editions des Musées Nationaux.
- Uribe Agudo, P. (2015). *Arquitectura doméstica urbana romana en el valle medio del Ebro. Siglos II a. C.-III d. C.* Bordeaux: Aquitania.
- VV.AA. (2004). *Estructura para la presentación del triclinio de la domus de la calle Añón*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Yacoub, M. (2002). *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*. Tunis: Agence nationale du patrimoine.