

NUEVO *TITVLVS PICTVS* Y HALLAZGOS RECIENTES DE PINTURA MURAL ROMANA REGISTRADOS EN VALENCIA

POR

JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SALVADOR *
Universidad de Valencia

PALABRAS CLAVE: Pintura romana. Titulus pictus. Venus. Valencia. Ss. II-III d.C.
KEY WORDS: Roman painting. Titulus pictus. Venus. Valencia. II-III centuries A.D.

RESUMEN

Este artículo se dedica al estudio de los restos de decoración pictórica romana procedentes de la excavación arqueológica realizada en 1998 en el nº 6 de la plaza de Cisneros en Valencia. Destacan las imitaciones de mármoles con la presencia de un interesante *titvlvs pictvs*, así como decoraciones con plumas de pavo real, además de una posible representación de Venus que probablemente estaría relacionada con la proximidad del puerto fluvial.

SUMMARY

Study of recently discovered wall paintings of the roman period in the excavations of 6 Cisneros square in Valencia (ancient *Valentia*). A *titulus pictus*, decorations with peacockfeathers and a representation of Venus, are the most noteworthy among them.

INTRODUCCIÓN

El notable incremento que la arqueología urbana está experimentando en Valencia durante los últimos años (Ribera, 1998a) se ha traducido en la recuperación de edificios tan importantes como el circo romano (Ribera, 1998b, 318-337), así como abundantes testimonios de cultura material, entre los que ocupa un lugar destacado la pintura mural romana (Monraval, 1992, 43-60). Sin duda, el hallazgo más espectacular ha sido el registrado en las excavaciones en el Palau de les Corts con la localización de los restos de la *domus* del mosaico de Terpsícore, a la que pertenece una cuidada decoración pictórica con representaciones alegóricas de diversas provincias romanas (Marín-Matamoros, 1994, 156-172;

Ribera-López-Marín-Martínez-Matamoros, 1995, 127-159; Calvo-Marín-Martínez-Matamoros, 1998, 24-31; Krougly-Marín-Matamoros-Monraval-Ripollés, 1997, 225-228; Mostalac-Guiral, 1999, 365; Guiral, 2000, 31-33). A estos hallazgos cabe añadir los procedentes de la excavación arqueológica realizada en 1998 en el número 6 de la plaza de Cisneros (fig. 1), de los que se ofrece un estudio preliminar en este artículo ¹.

El hecho de que la disposición de los fragmentos de pintura mural no correspondiese con las características de un derrumbe, sino que formasen parte de estratos de nivelación, impide determinar el emplazamiento original de cada uno de los sistemas decorativos documentados. No obstante, de acuerdo con los rasgos que ofrece la decoración, ha sido posible diferenciar diversos conjuntos: I. Imitaciones de mármoles. II. Imitación de mármol con *titvlvs pictvs*. III. Personaje femenino, ¿Venus? IV. Decoración con plumas de pavo real.

¹ Agradecemos a María Luisa Serrano que ha coordinado la dirección de esta excavación arqueológica la gentileza de habernos cedido el material inédito para la realización de este artículo. La excavación ha proporcionado una secuencia que abarca desde el siglo II a. C. hasta el siglo XX. Los vestigios más antiguos se remontan a la época fundacional de la ciudad, consistentes en restos de viviendas que quedaron arrasadas en el año 75 a. C. en el transcurso de las Guerras Sertorianas. A comienzos del siglo I d. C. se instalaron diversos talleres artesanales, probablemente relacionados con el puerto fluvial documentado en fecha reciente en la calle Conde Trénor. Asimismo, se han recuperado restos de otros dos edificios en uso entre los siglos I y III d. C., de los que uno poseía un marcado carácter comercial, mientras que al otro debía pertenecer la acumulación de fragmentos de pintura mural que formaba parte de los estratos de nivelación de estructuras bajoimperiales entre las que destacaba una *domus* dotada de un taller artesanal con dos hornos de vidrio de planta circular (Albiach-Soriano, 1991a, 75-95; 1991b, 57-60). Un avance de los primeros resultados en Serrano, M^a L., 1999: Excavaciones en Valencia. Recuperados 22 siglos de Historia. *Revista de Arqueología*, Año XX, núm. 221, 26-35; Idem, 2000: Excavaciones en Valencia: Contexto arqueológico del vaso «El ciclo de la vida». *AEspA*, 73, 78-85; Pascual, J., Soriano, R. (Coord.), 2000: *L'arqueologia fa ciutat: Les excavacions de la Plaça de Cisneros*. Valencia.

* E-mail: Jose.L.Jimenez@uv.es



Fig. 1. Planta del casco histórico de Valencia. 1. Situación de la excavación arqueológica en el número 6 de la plaza de Cisneros. 2. Situación del puerto fluvial de época imperial. 3. Situación del foro de época imperial.

I. IMITACIONES DE MÁRMOLES

El porcentaje más elevado de fragmentos corresponde a imitaciones de mármoles. Por su mayor abundancia predominan las representaciones de mármoles de color amarillento con vetas de color burdeos en clara alusión al «giallo antico» (*marmor numidicum*), denominado en la actualidad como mármol de Chemtou (Túnez), sin que tampoco pueda descartarse un material más próximo como es la caliza coloreada de *Saetabis* extraída en las canteras de Buixcarró (Cebrián-Escrivà, 2001), que pudo utilizarse en sustitución del primero (Mayer-Rodà, 1991, 42). Las imitaciones de mármoles veteados

constituyen un motivo sobradamente difundido en la pintura romana con una gran proliferación en el ámbito provincial, incluidas las provincias hispanas, a partir del siglo I d. C. (Abad, 1977-1978, 189-208; Abad, 1982), en coincidencia con el inicio del III estilo pompeyano que, curiosamente, en el área campana marca un acusado descenso respecto de su utilización en los restantes tres estilos (Vander Kellen, 1998, 36-38). Dentro de este recurso de imitar mármoles y rocas duras, las representaciones de «giallo antico» destacan por su elevado número, incrementado en el siglo II d.C. (Guiral, 1992, 168) y llegando hasta el Bajo Imperio, donde en época del emperador Constantino I (306-337) ocupaban un

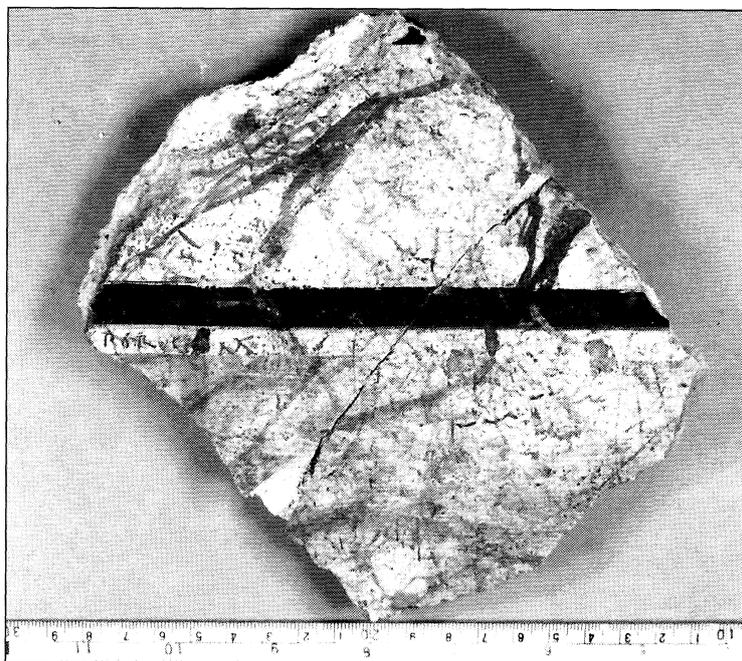


Fig. 2. Fragmento con imitación de «giallo antico» y *titvlvs pictvs*.

lugar destacado dentro del repertorio ornamental; en particular las representaciones de mármol numídico, como se evidencia en el Grau Vell de Sagunto (Guiral-Mostalac, 1991, 64-68; Guiral, 1992, 168-169). Precisamente, estas pinturas de *Valentia* ofrecen una notable similitud con las del conjunto C del Grau Vell de Sagunto, fechadas en el siglo II (Guiral, 1992, 169, fig. 27).

Además del «giallo antico» se ha constatado una imitación de pórfido, así como una posible representación de africano (*marmor luculleum*).

La relación de imitaciones de mármoles se completa con un fragmento de 13 por 11 cm con representación de mármol caristio a base de franjas oblicuas verdes sobre fondo blanco y rodapié en negro. El fragmento consta de dos capas, la primera que posee 0,9 cm de grosor y la segunda de 3,1 cm de grosor que conserva improntas de caña. Se da la circunstancia de que esta decoración es idéntica a la evidenciada en la excavación realizada en la Cárcel de San Vicente (VV.AA. 1998; Jiménez, 1998, 56-59), donde pudo recuperarse un zócalo decorado con paneles imitación de mármol caristio con interpaneles decorados con una representación de Mercurio o Hypnos y otro con un bucráneo (Jiménez, 1999, 201-216). La similitud de ambas decoraciones apunta la posibilidad de que ambas pinturas hubieran sido obra de un mismo taller.

Todo este conjunto de realizaciones vienen a confirmar la variada gama que ofrecían las imitaciones de mármol y rocas duras dentro del repertorio ornamental documentado en la pintura mural romana de *Valentia*. En el caso concreto de las imitaciones de «giallo antico» su notable similitud con las pinturas del conjunto C del Grau Vell de Sagunto, lleva a situarlas en el mismo marco cronológico, es decir, siglo II d.C. (Guiral, 1992, 169).

II. IMITACIÓN DE MÁRMOL CON *TITVLVS PICTVS*

Un fragmento con representación de «giallo antico» o Buixcarró muestra la particularidad de incluir un *titvlvs pictvs* en el elemento de separación entre el zócalo y la zona media (fig. 2). Se trata de un fragmento de 16 por 12 cm, constituido por dos capas, la primera de 0,6 cm de grosor y la segunda de 2,1 cm de grosor. El zócalo está decorado con una imitación de «giallo antico» con las vetas de color burdeos más claro, mientras que la zona media presenta un fondo más claro y unas vetas de color burdeos más intenso. Una banda de color negro separa ambas zonas, aunque por debajo queda una franja de 0,8 mm de grosor correspondiente a la zona media en cuyo margen izquierdo se sitúa el



Fig. 3. Detalle del *titulus pictus*.

texto que está pintado en tono burdeos oscuro. La altura de las letras es irregular oscilando entre 3,2 mm y 5 mm, como también es variable la separación entre letras que va de 2,5 mm a 7,2 mm. Sus características paleográficas son propias de la escritura cursiva con una realización descuidada a base de trazos rápidos y ligeros, describiendo una línea oblicua.

Entre la primera letra conservada y el borde izquierdo del fragmento queda un espacio de 6,5 mm, suficiente para la colocación de otra letra por lo que su ausencia permite deducir que la primera letra coincide con el inicio de palabra. Lo conservado comienza por una P, seguida de una O y de una R; a continuación una C. Estos cuatro signos pueden considerarse seguros. Entre la R y la C media una distancia mayor que entre las tres primeras que oscila entre 2,5 y 3 mm; da la impresión de que hubiese restos de una V, pero el examen con una buena lente de aumento, permite comprobar que el supuesto signo corresponde al veteado del mármol. Cabe suponer que a la hora de pintar el texto se evitó que la letra C coincidiese con el veteado, lo que forzó a aumentar la distancia con la letra precedente, la R. A continuación hay un saltado que afecta a la siguiente letra, aunque se aprecia el extremo inferior de dos trazos que se cruzan para concluir con una M, cuya lectura no ofrece dudas a tenor del trazado del *dvctvs*. Entre la letra desaparecida y la M hay una distancia de 7,2 mm claramente superior a la de las restantes letras.

La lectura del texto conservado (fig. 3, entre paréntesis, distancia entre las letras):

P (2,5 mm), O (3mm), R (5mm), C (5 mm), [-] (7,2 mm), M

PORC[-] M.

La transcripción del texto no resulta fácil habida cuenta que la última letra es una M, por lo que se aparta de las terminaciones en nominativo que suelen ser las más habituales, como por ejemplo un *Aelivs* en *Bilbilis* (Guiral-Martín Bueno, 1996, 257-258). Una terminación en M concuerda con un acusativo, a no ser que esté haciendo referencia al numeral «mil», aunque éste último sólo podría considerarse deduciendo la existencia de una separación de palabras, a la vista de la distancia que media entre la letra desaparecida y la M. Como PORC[-] M no coincide con ninguna palabra o fórmula conocida, cabe suponer la presencia de una vocal o incluso dos vocales ligadas, dado que se observa el extremo inferior de dos trazos que se cruzan. En este caso podría tratarse de PORCIAM o PORCIVM, pero esto es tan solo una conjetura. Al margen de los problemas para su transcripción, el dato más interesante lo proporciona la forma como se ha realizado el texto con pintura que se aparta de los grafiti incisos mucho más habituales.

En cuanto a su significado, de confirmarse que es un nombre, pudiera estar aludiendo a una persona propietaria o usuaria del inmueble, sin descartar una posible mención del artífice de la decoración, aunque esto último es menos probable, a la vista de la escasez de pinturas romanas firmadas; de hecho en Pompeya hasta el momento sólo se ha constatado la firma de *Lvcivs* en el biclinio estivo de la casa de Octavio Quartio (II, 2, 2, Spinazzola, 1953, I, 404).

III. ¿POSIBLE REPRESENTACIÓN DE VENUS?

El hallazgo más significativo de cuantos se han efectuado en el transcurso de esta excavación arqueológica lo constituye la única representación figurada humana, a pesar de su exiguo estado de conservación (fig. 4). Se ha recuperado un total de 8 fragmentos que encajan entre sí lo que determina una superficie conservada de 27 cm de longitud por 24,1 cm de altura. Se da la circunstancia de que esta pintura está realizada sobre otra más antigua, como queda patente en el mortero de los fragmentos que alcanza un grosor de 2 cm. Entre las dos pinturas se interpone una capa de 0,5 cm.

Lo conservado se reduce a la cabeza de una figura femenina representada sobre un fondo de tono azulado enmarcado en su parte superior por una línea de color marrón que se superpone sin cubrirla totalmente sobre otra de color ocre; ésta última perteneciente a uno de los trazos preparatorios que con carácter previo a la ejecución de la pintura se empleaban para componer el esquema general de la decoración. Más arriba de esta línea, se dispone una franja sobre fondo blanco parcialmente conservada por lo que no es posible determinar su altura total.

La cabeza femenina, que está fragmentada a la altura de la base del cuello, se halla flanqueada por sendas guirnaldas de color rojo sostenidas por cintas de color blanco. Su aspecto es juvenil con cejas anchas, ojos grandes, la nariz larga, mientras que la

boca es pequeña, permaneciendo cerrada y el mentón presenta una acusada redondez. Luce una voluminosa cabellera que le oculta gran parte de la frente y que a partir de una raya central muy marcada se dispone a ambos lados de la cabeza, quedando sujeta por una cinta de color rojo. La cabeza luce una diadema dorada que consta de nueve puntas rematadas por una alternancia de perlas blancas y piedras de color verde y negro. Lleva pendientes constituidos por dos cuentas redondas, la superior de color verde esmeralda mientras que la inferior es una perla. El Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del Museo Británico de Londres conserva un ejemplar de similares características a los representados en esta pintura (Marshall, 1969, 272-310). A la derecha de la figura femenina se distingue una parte de elemento vegetal consistente en un tallo con varias hojas verdes con una disposición en arco.

La pintura muestra signos de elevada calidad, patentes tanto en el tratamiento de las facciones del rostro y en la elaboración del peinado como en el empleo de colores. En este último caso, puede apreciarse que el fondo sobre el que aparece la imagen femenina no presenta un tono uniforme, sino que se distingue una zona más clara de otra más oscura, como si la figura surgiese de la penumbra. El límite que marca esta diferencia en el tono del fondo actúa como eje de simetría de la composición, ya que coincide con la línea que pasa por la punta central



Fig. 4. Posible representación de Venus entre dos guirnaldas.



Fig. 5. Representación de Venus Pompeyana. Pompeya IX, 7, 1.

de la diadema, la raya del peinado, la nariz y el centro de la boca.

El precario estado de conservación dificulta las labores de interpretación de esta pintura. Hay algo que es evidente y es que esta figura constituía el motivo central de la composición, como lo indican las dos guirnaldas que se extienden por encima de la cabeza. Precisamente, este tipo de composición y sobre todo la presencia de un elemento vegetal a la derecha de la cabeza contribuyen a precisar la interpretación que puede hacerse de la cabeza a partir de las joyas que la adornan.

Salvando las distancias y con la prudencia que exige su fragmentario estado de conservación, esta pintura de *Valentia* ofrece notables rasgos de semejanza con dos composiciones precedentes de Pompeya, alusivas a la Venus Pompeyana y encuadradas en la denominada pintura popular (Zevi, 1991, 271-273; De Carolis, 1997, 55-60). La primera se conserva en la fachada del inmueble IX, 7, 1 correspondiente a una *officina quactiliaria*. A la izquierda de la entrada se exhibe la denominada Venus Pompeyana (fig. 5), vestida con pesados ropajes hasta los



Fig. 6. Representación del triunfo de Venus (detalle). Pompeya IX, 7, 5-7.

pies y colmada de joyas con una diadema dorada, pendientes, collar y anillos de oro, como si se tratase de una imagen de culto engalanada en un día festivo, cuyo brazo izquierdo sostiene el cetro y timón, mientras que en la mano derecha lleva una rama de olivo. Delante de ella, Eros sobre un pedestal sujeta su espejo y a ambos lados, dos amorcillos revoloteando trasladan los símbolos del triunfo: la palma a la izquierda y la corona a la derecha (Sampaolo, 1999, 768-773).

La segunda composición se exhibe en la fachada de la *officina quactiliaria* de Verecundus (IX 7, 5-7). Aquí se trata de una representación del triunfo de Venus sobre carro tirado por cuatro elefantes (fig. 6), en una escena también enmarcada entre dos guirnaldas en clara alusión a un ambiente victorioso y de nuevo con los dos amorcillos revoloteando en idéntica actitud de acercarle la palma a la izquierda y la corona a la derecha. Como en la escena anterior, Venus está engalanada de manera ostentosa. En esta ocasión luce sobre su cabeza una corona mural de oro e incrustaciones de piedras preciosas, lleva pendientes y está ataviada con pesados ropajes, sos-

teniendo el cetro y el timón con el brazo izquierdo y con Eros a su lado sujetándole el espejo (Sampaolo, 1999, 774 ss.).

En ambas composiciones se ha querido ver la representación de un tipo oficial de Venus, una imagen religiosa al estar enteramente vestida y enjoyada, frente a las escenas puramente mitológicas o decorativas en las que Venus aparece a menudo desnuda o semidesnuda, sobre todo en las representaciones de sus amores con Marte (Schilling, 1954, 285-289; Simon, 1991, 235-242). Este carácter «oficial» se vería refrendado por el hecho de que la iconografía de la Venus de Pompeya pudo servir como modelo para otras representaciones como por ejemplo, las de Fortuna en las monedas imperiales del siglo II (Lichocka, 1997, 145-146).

Otro aspecto a destacar es el de su condición de protectora de los marineros, a la vista de los atributos que aparecen junto a la diosa, en especial, la proa de nave sobre la que se alza en la pintura de la *officina* de Verecundus (La Rocca- de Vos, A. y M., 1981, 206). Esta cualidad de diosa marina, cobrará un protagonismo destacado en mosaicos norteafricanos de cronología ya avanzada, siglos IV y V, hasta el punto de plantear la especificidad o no de una Venus marina africana (Lassus, 1965, 175-189; Blanchard-Lemée, 1999, 320-323; Slim, 1995, 147-166). La perduración del esquema de la diosa representada entre dos guirnaldas queda patente en el mosaico del carro triunfal de Venus, fechado en el siglo IV, procedente de *Thuburbo Majus* y expuesto en el Museo del Bardo (Jeddi, 1993, 63; Slim, 1995, 154, fig. 112).

La diadema que exhibe la cabeza de Valencia recuerda en cierta medida a las representadas en las dos pinturas pompeyanas. Este detalle y sobre todo, los restos del elemento vegetal situado a la derecha, que encajan con el tipo de corona sostenida por uno de los dos amercillos, permiten orientar la identificación de esta pintura de *Valentia* hacia una representación de Venus. En esa misma línea puede añadirse la diadema de oro y perlas que luce el personaje femenino de una pintura mural procedente de la Casa del Bracciale en Pompeya, que representa la boda entre Alejandro Magno con Roxana o Estatira, a través de un proceso de asimilación del tema mítico-erótico de las bodas de Marte y Venus (Cicirelli, 1998, 82-83). Por otra parte, el tipo de guirnalda recuerda a las que aparecen en otro mosaico tunecino del siglo III con representación de Venus, procedente de Thina y expuesto en el Museo de Sfax (Jeddi, 1994, 62-64).

Para completar el cuadro de referencias, el tipo de composición con figura central entre dos guirnal-

das de Valencia admite también comparación con el altar pintado que exhibe el Museo Arqueológico de Milán en el que cada una de sus caras está ocupada por cuatro divinidades romanas: Ceres, Fortuna, Hércules y Victoria (Borda, 1958, 278; Mielsch, 1981, 224, lám. XVII 23; Sena Chiesa, 1979, 162-163, fig. 183; Mirabella Roberti, 1984, 225, fig. 223; Moormann, 1988, 119; Frova, 1997, 69-71). Su datación entre los siglos I y III d. C. ha sido matizada recientemente, dado que la forma como aparece representada Fortuna aparece en las monedas a partir de la segunda mitad del siglo II (Lichocka, 1997, 186).

Con la cautela que exige la escasez de elementos de referencia, puede concluirse que la existencia de una representación de Venus en este punto de la ciudad romana no resultaría extraña habida cuenta de su proximidad con el puerto fluvial localizado recientemente en la calle Conde de Tréñor (Serrano, 1999; Burriel, Ribera, Serrano, en prensa). Una imagen que ocuparía un lugar destacado dentro de alguno de los edificios de tipo comercial relacionados con la actividad portuaria.

IV. DECORACIÓN CON REPRESENTACIÓN DE PLUMAS DE PAVO REAL

Otro numeroso grupo de fragmentos ofrece como denominador común la representación de plumas de pavo real. Como en las composiciones anteriores el fuerte grado de destrucción ha provocado la proliferación de fragmentos de minúsculo tamaño que resulta imposible encajar entre sí. A simple vista se distinguen dos tipos de representación que parecen corresponder a zonas distintas. Así un primer tipo debió decorar una pared, incluida una jamba o ventana, mientras que un segundo tipo sirvió como decoración de un techo.

Los fragmentos que pertenecen al primer tipo presentan dos capas, la primera con un grosor que oscila entre 0,2 y 0,4 cm y la segunda en la que predominan los nódulos de cal que posee un grosor que oscila entre los 3 y 4,4 cm. Sobre el fondo blanco se dispone la representación de plumas de pavo real en color burdeos que arrancan de una línea horizontal dispuesta en el extremo inferior, también del mismo color aunque en un tono más intenso (fig. 7). Para facilitar el trazo del raquis de la pluma con carácter previo se marcó una línea incisa. La realización es bastante sencilla, a partir del raquis las barbas se disponen a ambos lados describiendo una dirección más oblícua en el extremo inferior para ir tendiendo hacia la horizontalidad hasta llegar a unir-

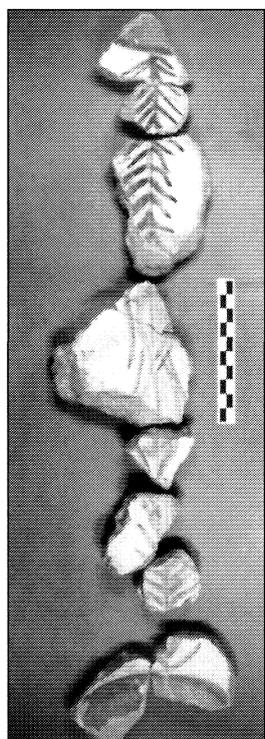


Fig. 7. Fragmentos con representación de plumas de pavo real. Decoración de techo.

se alrededor del disco u ojo de pavo en el que no se observan trazas de su característico color azul.

El segundo tipo presenta también dos capas, la primera de 0,3 cm de grosor y la segunda cuyo grosor oscila entre 2,4 y 3 cm, bastante tosca y con improntas de caña. Atendiendo a las características de la decoración, ofrece notables diferencias respecto del primero, ya que en este caso las plumas arrancan de un disco circular y las barbas muestran una ejecución mucho más descuidada, siendo más cortas y hechas a base de trazos bastante desiguales. Están

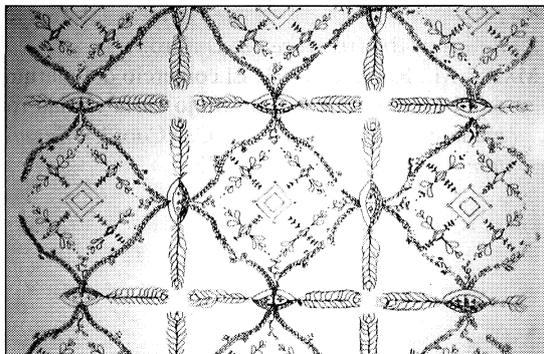


Fig. 8. Reconstrucción de techo con plumas de pavo real. Domus de Terpsicore. Valencia.

rematadas por el ojo de pavo que en este caso sí conserva el color azul. Como en el tipo anterior, con carácter previo a la pintura, se marcó una línea incisa para facilitar el trazo del raquis. Gracias a un fragmento ha podido averiguarse la manera como se disponían las plumas; de cada cuarto de círculo arrancaba una pluma cuyo extremo superior entraba en contacto con el extremo superior de otra pluma; de hecho, las barbas dispuestas alrededor de los dos ojos de pavo llegan a entrelazarse. Este detalle ha permitido reconstruir el esquema decorativo de este techo. Pero el dato más relevante es que esta decoración guarda una estrecha semejanza con la composición del techo que decoraba la sala del mosaico de Terpsicore en la *domus* localizada bajo el Palau de les Corts (fig. 8), cuyas paredes albergaban la representación alegórica de algunas provincias del Imperio (Marín-Matamoros, 1994, 168-169); lo que pone en evidencia algo que debía ser habitual, aunque pocas veces pueda constatararse, como es que un taller realizara el mismo tipo de encargo para varios clientes. La semejanza ofrecida por ambas decoraciones permite fechar la pintura de la plaza de Cisneros en el mismo período en que se realizó el techo de la *domus* del mosaico de Terpsicore, es decir en la segunda mitad del siglo II (Marín-Matamoros, 1994, 172-177). Ambas decoraciones repiten el esquema documentado en el techo de una de las estancias de la villa de Böisingen en Suiza con una cronología situada a finales del siglo II y comienzos del siglo III (Drack, 1986, 59 ss., figs. 46-47, lám. 14 b-c; Ling, 1991, 189-191, fig. 207). Precisamente, a partir del siglo III el motivo de las plumas de pavo real estará presente en mosaicos norteafricanos (Blanchard-Lemée, 1995, 249-279; Schmelzeisen, 1997, 423) ².

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L., 1977-1978: Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana en España, *AEspA*, 50-51, 189-208.
 ABAD, L., 1982: *Pintura romana en España*. Universidad de Alicante, Universidad de Sevilla.

² Este artículo se ha visto beneficiado por los comentarios de diversos colegas, aunque lo vertido en estas páginas es responsabilidad exclusiva del autor. Vaya nuestro agradecimiento a Alix Barbet, del Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines de París; a Carmen Guiral, de la UNED (Madrid); a Pere Pau Ripollès y Ferran Arasa, del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Valencia; a Ricardo Hernández y Xaverio Ballester, del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia y a Juan Manuel Abascal, del área de Historia Antigua de la Universidad de Alicante.

- ALBIACH, R.; SORIANO, R., 1991a: Estudio de una *domus* romana de Valentia y de los niveles que la amortizan, *Saguntum*, 24, 75-95.
- ALBIACH, R.; SORIANO, R., 1991b: Actividades productivas y domésticas en una casa de Valentia, VV. AA.: *La casa urbana hispanorromana. Ponenencias y comunicaciones* (Zaragoza, 1988). Zaragoza, 57-60.
- BLANCHARD-LEMÉE, M., 1995: Mythes et décors, Blanchard-Lemée, M., Ennaïfer, M., Slim, H. y L.: *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*. París, 249-279.
- BLANCHARD-LEMÉE, M., 1999: Thèmes de prédilection ou spécificité? Remarques sur quelques mosaïques figurées à thème mythologique de l'Afrique romaine, LANCEL, S. (Ed.): *Numismatique, langues, écritures et arts du livre, spécifité des arts figurés. Actes du VIIe colloque international sur l'Histoire et l'archéologie de l'Afrique du nord* (Niza 1996). París, 315-326.
- BORDA, M., 1958: *La pintura romana*. Milán.
- BURRIEL, J.; RIBERA, A.; SERRANO, M.^a L., en prensa: Un área portuaria romana al norte de Valencia, PÉREZ BALLESTER, J.; PASCUAL, G. (Coord.): *IV Jornadas de Arqueología Subacuática: puertos fluviales antiguos: ciudad, desarrollo e infraestructuras* (Valencia, 2001).
- CALVO, M.; MARÍN, C.; MARTÍNEZ, R.; MATAMOROS, C., 1998: *De Valentia a les Corts*. Valencia.
- CEBRIÁN, R.; ESCRIVÀ, I., 2001: La piedra de Buixcartó en las obras públicas de Valentia, *Saguntum*, 33, 97-110.
- CICIRELLI, C., 1998: Ierogamia di Ares-Alessandro e Afrodite-Rossane, VV.AA., *Pompeii-Picta Fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Turín, 82-83.
- DE CAROLIS, E., 1997: La pintura popolare, VV. AA.: *Pompeii-Picta Fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Turín, 55-60.
- DRACK, W., 1986: *Römische Wandmalerei aus der Schweiz*. Feldmeilen.
- DUNBABIN, K. M. D., 1978: *The mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford.
- FROVA, A., 1997: Un altare dipinto a Milano, Scagliarini, D. (Coord.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C.- IV sec. d. C.)*. Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 1996), Imola, 69-71.
- GUIRAL, C., 1992: Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell de Sagunto, *Saguntum*, 25, 155-178.
- GUIRAL, C., 2000: La pintura romana en España: aportaciones recientes, Nogales, T. (ed.): *La pintura romana antigua*. Actas del Coloquio Internacional (Mérida, 1996), Mérida, 21-35.
- GUIRAL, C.; MOSTALAC, A., 1991: Pinturas romanas, ARANEGUI, C. (coord.): *Saguntum y el mar*, Valencia, 64-68.
- GUIRAL, C.; MARTÍN-BUENO, M., 1996: *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza.
- JEDDI, N., 1994: Les dieux, les déesses et les héros, Fantar, M. H. et alii: *La Mosaïque en Tunisie*. París, 62-66.
- JIMÉNEZ, J. L., 1998: Pintura mural romana, VV. AA.: *Cripta Arqueológica de la Cárcel de San Vicente*. Valencia, 56-59.
- JIMÉNEZ, J. L., 1999: ¿Mercurio o Hypnos? Un ejemplo de ambigüedad iconográfica en una pintura mural romana procedente de Valencia, AAC, 10, 201-216.
- KROUGLY, L.; MARÍN, C.; MATAMOROS, C.; MONRAVAL, M.; RIPOLLÉS, E. y E., 1997: *La domus de Terpsícore* (Valencia, España), SCAGLIARINI, D. (coord.): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. - IV sec. d. C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, (Bologna, 1995), Imola, 225-228.
- LA ROCCA, E.; DE VOS, A. y M., 1981: *Guida archeologica di Pompei*. Verona.
- LASSUS, J., 1965: Venus marine, *La mosaïque Gréco-Romaine I*, París, 175-189.
- LICHOCKA, B., 1997: *L'Iconographie de Fortuna dans l'Empire romain (Ier siècle avant n. è.-IVe siècle de n. è)*. Varsovia.
- LING, R., 1991: *Roman Painting*. Cambridge.
- MARÍN, C.; MATAMOROS, C., 1994: II. Época romana. Desde sus orígenes en la época republicana a la antigüedad tardía, LÓPEZ, I.; MARÍN, C.; MARTÍNEZ, R.; MATAMOROS, C.: *Hallazgos arqueológicos en el Palau de les Corts*. Valencia, 37-275.
- MARSHALL, F. H., *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum*. Oxford.
- MAYER, M.; RODÀ, I., 1991: El comercio del mármol en el Mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt, Aranegui, C., (Coord.): *Saguntum y el mar*. Valencia, 37-43.
- MIELSCH, H., 1981: Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980, ANRW II, 12.2, 157-264.
- MIRABELLA ROBERTI, M., 1984: *Milano Romano*, Milán.
- MONRAVAL, M., 1992: La pintura mural romana en el País Valenciano. Estado de la investigación y

- nuevos hallazgos. Metodología de excavación-recuperación, Jiménez, J. L. (Ed.): *I Coloquio de pintura mural romana en España*, (Valencia-Alicante, 1989), Valencia, 43-60.
- MOORMANN, E. M., 1988: *La pittura romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Assen.
- MOSTALAC, A.; GUIRAL, C., 1999: La pintura, VV. AA.: *Hispania, el legado de Roma*. Zaragoza, 359-367.
- PASCUAL, J.; SORIANO, R. (Coord.), 2000: *L'arqueologia fa ciutat: Les excavacions de la Plaça de Cisneros*. Valencia.
- RIBERA, A. (coord.), 1998a: *50 años de viaje arqueológico en Valencia*. Valencia.
- RIBERA, A., 1998b: The discovery of a monumental circus at Valentia (Hispania Tarraconensis), *JRA*, 11, 318-337.
- RIBERA, A.; LÓPEZ, I.; MARÍN, C.; MARTÍNEZ, R.; MATAMOROS, C., 1995: La intervenció arqueològica, VV. AA.: *Palau de les Corts*. Valencia, 127-159.
- SAMPAOLO, V., 1999: IX 7, 1 e 2. Officina coactiliaria e officina infectoria, Baldassarre, I. (coord.), *Pompei. Pitture e mosaici IX. Regio IX, Parte II*, Roma, 768-773.
- SCHILLING, R., 1954: *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*. París.
- SCHMELZEISEN, K., 1997: *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamenten, Datierungen und Werkstätten*. Frankfurt.
- SENA CHIESA, G., 1979: La pittura e il mosaico, *La Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*. Milán, 162 ss.
- SERRANO, M.^a L., 1999: Excavaciones en Valencia. Recuperados 22 siglos de Historia, *Revista de Arqueología*, año XX, núm. 221, 26-35.
- SERRANO, M.^a L., 2000: Excavaciones en Valencia: Contexto arqueológico del vaso «El ciclo de la vida», *AEspA*, 73, 78-85.
- SIMON, E., 1991: Rappresentazioni mitologiche nella pittura parietale pompeiana, VV. AA.: *La pittura di Pompei*. Milán, 235-242.
- SLIM, L., 1995: Vénus, la toilette et les roses, BLANCHARD-LEMÉE, M.; ENNAÏFER, M.; SLIM, H. y L.: *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*. París, 147-166.
- SPINAZZOLA, V., 1953: *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, I-II. Roma.
- VV.AA., 1998: *Cripta Arqueológica de la Cárcel de San Vicente*. Valencia.
- VANDER KELEN, S., 1998: Pour un nouveau statut des imitations de marbre antiques, *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XXXI, 31-44.
- ZEVİ, F., 1991: L'arte «popolare», AA. VV.: *La pittura di Pompei*. Milán, 267-273.