

La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de *Salvius* (Cartagena)*

Roman wall painting of the room 11 of the House of Salvius (Cartagena)

Gonzalo Castillo Alcántara

Universidad de Córdoba

aa2caalg@uco.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3908-219X>

Alicia Fernández Díaz

Universidad de Murcia

aliciafd@um.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3083-6277>

María José Madrid Balanza

Ayuntamiento de Cartagena

mariajosemadridbalanza@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2407-6603>

Enviado: 17-01-2023. Aceptado: 27-04-2023. Publicado online: 20-06-2023

Cómo citar este artículo / Citation: Castillo Alcántara, G., Fernández Díaz, A. y Madrid Balanza, M. J. (2023). “La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de *Salvius* (Cartagena)”. *Archivo Español de Arqueología*, 96, e04. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.096.023.04>

RESUMEN: El presente trabajo muestra un estudio técnico y compositivo de la decoración pictórica hallada en la estancia 11 de la casa de *Salvius* de Cartagena, excavada en el año 2004 y que constituye una de las *domus* de atrio y peristilo más completas de *Carthago Nova* con un importante programa musivo y pictórico. Dentro de este último, el conjunto objeto de estudio, fechado en el último cuarto del siglo I d. C., supone uno de los más completos, haciendo uso de un zócalo de imitación de *opus sectile* parietal y una zona media en la que se incluye un ciclo de las estaciones del año, conservándose dos de ellas. Estas características lo convierten en un *unicum* en ámbito hispano para esta cronología y permite ver la continuidad de esquemas y motivos de tradición itálica en combinación con elementos del gusto local de un taller provincial.

Palabras clave: *Carthago Nova*; pintura mural romana; época flavia; *opus sectile* parietal; candelabros vegetales; estaciones.

ABSTRACT: This paper presents a technical and compositional study of the pictorial decoration found in room 11 of the house of *Salvius* in Cartagena, excavated in 2004, which is one of the most complete *domus* with atrium

* Este trabajo se inserta en los proyectos de I+D+i: PID2019-104983GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033; y 22085/PI/22 financiado por la convocatoria de Ayudas a proyectos para el desarrollo de investigación científica y técnica por grupos competitivos (Plan de Actuación 2022) de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia. Se ha realizado gracias a la ayuda FJC2021-046548-I, financiada MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea “NextGenerationEU”/PRTR.

and peristyle in *Carthago Nova* and that has an important pavimental and pictorial programme. Within the latter, the analysed ensemble, dated to the last quarter of the 1st century AD, is one of the most complete of the house, with a parietal *opus sectile* imitation in the socle and a middle zone which includes a cycle of the seasons, two of which have been preserved. These characteristics make it a *unicum* in *Hispania* for this chronology and allow us to see the continuity of the use of schemes and motifs from the italic tradition in combination with elements of local taste executed by a provincial workshop.

Keywords: *Carthago Nova*; Roman Wall painting; Flavian era; parietal *opus sectile*; vegetal candelabra; seasons.

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN

La temprana inclusión de *Carthago Nova* como urbe destacada de *Hispania* permitió el desarrollo de una importante edilicia pública y privada cuyos programas ornamentales han llegado en gran medida hasta nuestros días. A partir de época augustea, la gran evolución urbanística auspiciada por las políticas del emperador dio lugar a un crecimiento sin precedentes visible en la monumentalización de la ciudad (Noguera Celdrán y Madrid Balanza, 2014). Como consecuencia de ello, los siglos I y II d. C. han dejado una gran impronta en el registro arqueológico, siendo la pintura uno de los elementos mejor preservados, convirtiendo a Cartagena en exponente a nivel nacional para su estudio, conservación y puesta en valor (Fernández Díaz, 2008; Fernández Díaz, Noguera Celdrán y Suárez Escribano, 2014, pp. 473-484; Castillo Alcántara y Fernández Díaz, 2020, pp. 155-180). Todo ello ha sido posible gracias a la amplia actividad arqueológica desarrollada en el casco histórico a lo largo de los últimos años, que ha aumentado los conocimientos acerca de la edilicia pública y privada, el entramado urbano y los procesos de transformación socio-política y económica (Ruiz Valderas, 2017; Noguera Celdrán, 2012, 2021).

En este contexto, la *domus* de *Salvius* se alza como una de las más completas de la ciudad junto a casas como la de la Fortuna o la del *Sectile* (Fernández Díaz y Quevedo Sánchez, 2007-2008, p. 283), conservando un amplio programa musivo y pictórico que muestra el trabajo de talleres itálicos y locales. A través de su estudio ahondamos en las dinámicas evolutivas de este espacio urbano, al tiempo que conocemos el desarrollo de la pintura mural romana y la relación de esta y del artesanado con el resto del territorio y las provincias. Con ello incidimos en la importancia de esta fuente material para el conocimiento cronológico,

cultural, social o económico, y finalizamos la primera incursión que sobre este conjunto pictórico se hizo en 2004 (Fernández Díaz, 2008, pp. 322-334).

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

La *domus* se ubica en la parcela n.º 2 del PERI CA-4 o Barrio Universitario de Cartagena, entre las calles Alto y Don Matías. Se dispone hacia el norte entre el *decumano* n.º 4 y el *cardo* n.º 2, mientras que hacia el este se extendería hasta el *cardo* y el *decumano* n.º 3. En cuanto a su límite sur, las intervenciones no permitieron extraer datos claros, si bien se definió el cierre occidental de la casa mediante un muro en la estancia 11 que linda con el *cardo* n.º 1. En total se identificaron 10 ambientes articulados en torno a un peristilo presidido por un estanque de planta rectangular asociado a una cisterna para el abastecimiento de agua, por lo que la vivienda se insertaría en la tipología de casa de atrio y peristilo (Fig. 1).

La vivienda debió de edificarse en época augustea, probablemente como consecuencia del gran proyecto de reorganización urbanística que se produce en este momento en la ciudad y que tiene como mayor exponente la construcción del teatro (Ramallo Asensio y Moneo Vallés, 2009). A esta primera fase correspondería la mayor parte de la planta, así como algunas de las decoraciones conservadas, caso de los fragmentos de un zócalo negro en la estancia 1, tal vez de época augustea, o las decoraciones incisas de los ambientes 1, 2, 4 y 11, que debieron realizarse hacia el segundo cuarto del siglo I d. C. Las habitaciones en el ala sur (1, 2, y 11) constituyeron la zona de representación de la vivienda, identificándose diversos programas decorativos tanto parietales como pavimentales, mientras que las ubicadas en el ala occidental (4, 5, 9 y 10) se encontraban en peor estado de conservación debido al expolio y alteración posterior a su abandono. Las

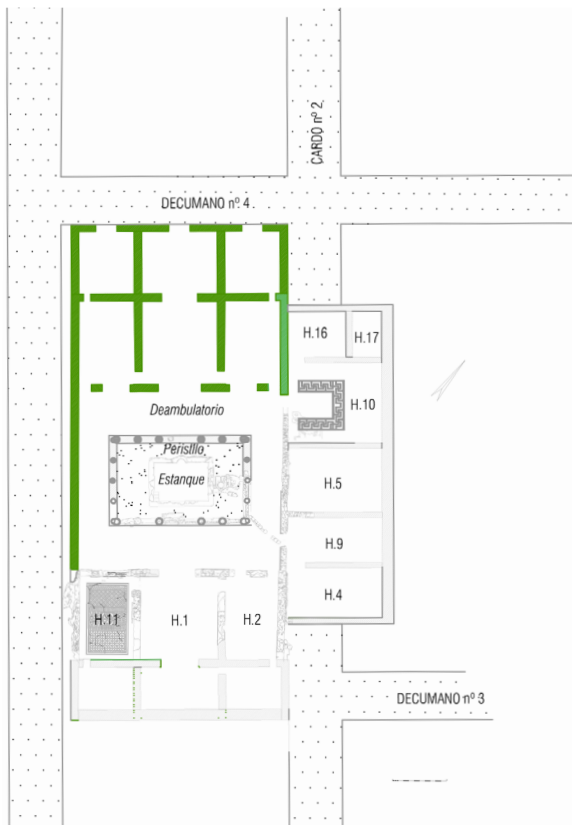


Figura 1. Planta de la casa de *Salvius*, Cartagena (digitalización M. J. Madrid Balanza).

del ala sur estaban abiertas a un deambulatorio en torno al peristilo, mientras que de las del ala occidental únicamente la 9 estaría directamente conectada a este, desconociéndose el acceso del resto.

La casa sufrió una importante fase de remodelación en la segunda mitad del siglo I d. C., probablemente en el segundo cuarto, constatable en la renovación de los programas decorativos del ala sur, así como en la modificación de la estancia 2, que experimenta una compartimentación dando lugar a un estrecho pasillo (estancia 6) y un ambiente con un horno de pan (estancia 7). En este momento se produjo también la sustitución de los pavimentos de las estancias 1 y 2, que en origen debieron de estar decoradas con *opus sectile* y posteriormente con un suelo de tierra apisonada, al igual que la mayoría de las del ala occidental, quedando únicamente pavimentos de mosaico en las habitaciones 10 y 11. Por otra parte, en los niveles documentados durante el proceso de excavación se evidenció la presencia de restos de *opus signinum* que pertenecerían a las estancias de un piso superior. Esta hipótesis viene refrendada por la modulación del peristilo, donde las dimensiones de los elementos ar-

quitectónicos plantean una altura para las columnas de 4 m en los lados mayores y 3 m en los menores.

El momento de abandono de la vivienda se situaba en un inicio entre finales del siglo I e inicios del siglo II d. C., debido a la documentación en diversas estancias de estratos que colmatan los niveles de uso con producciones de ánforas Dressel 2-4, *sigillata* sudgálica Drag. 18b, T.S. Africana A Hayes 3b y 17b y cerámica africana de cocina Hayes 23b, y que precede a la caída de los alzados murarios y los pavimentos de *signinum* de las habitaciones superiores. No obstante, este podría extenderse a mediados del siglo II d. C., con la revisión del material cerámico que se está llevando a cabo y la datación del conjunto.

LA ESTANCIA 11

Ubicada al oeste de la n.º 1, se interpreta como un posible *oecus*, cuyos muros se componen de un zócalo de piedra y alzado de adobe, a excepción del cierre oriental, más grueso y realizado íntegramente de mampostería al constituir la fachada del edificio (Madrid Balanza, Celdrán Beltrán y Vidal Nieto, 2005, p. 125). Su excavación íntegra permitió documentar una habitación de 5 m de anchura y 7,8 m de longitud, abierta al deambulatorio del peristilo por dos vanos en el muro norte, uno correspondiente a una puerta de doble batiente, ornamentado con una banda de *opus tessellatum* con una guirnalda vegetal y tallo central negro, y otro más pequeño junto al muro este de la sala. Junto a estos, un pequeño vano se sitúa en el extremo norte del muro este en comunicación con la estancia 1 y otro en el extremo oeste del muro meridional comunicaría con otra habitación adyacente. El suelo se encontraba decorado con un pavimento de *opus tessellatum* de teselas negras y blancas fechado



Figura 2. Vista general de la estancia 11 de la casa de *Salvius* con el mosaico (fotografía M. J. Madrid Balanza).

en época augustea (Madrid Balanza, Celdrán Beltrán y Vidal Nieto, 2005, p. 130), marcado por una banda de ondas al exterior, tres secciones de motivos geométricos, las dos externas con flores cuadripétalas formando círculos secantes y delimitadas por una banda de chevrones, y la interna tripartita en dos campos de triángulos alternantes y un emblema central con una flor octapétala, separados del resto del registro por una banda de triángulos¹ (Fig. 2). En la primera hilera de flores cuadripétalas se conserva la palabra SALVIVS, que da nombre a la casa y que pudo ser el nombre del primer propietario de esta o del musivario.²

La ausencia de tapiados en los vanos plantea que la estancia no sufriera ninguna remodelación hasta el momento de abandono de la vivienda, constatándose únicamente algunas reparaciones en el pavimento.

Entre el material del derrumbe se documentaron adobes, trozos de *opus signinum* y fragmentos de pintura y decoración incisa que plantean la existencia de un piso superior.

DECORACIÓN PICTÓRICA

ANÁLISIS TÉCNICO-DESCRIPTIVO

De la zona inferior de la pared, compuesta por un rodapié y un zócalo, el primero apenas se conserva y resulta de difícil lectura, aunque los restos hallados *in situ* sugieren una altura de 15 cm y una decoración de moteado negro y rojo sobre fondo amarillento. Por encima, el zócalo de 80 cm de altura se divide en una sucesión de imitación de placas marmóreas anchas y estrechas de 1,15 m de anchura para las primeras y 61 cm de anchura las segundas, aunque presentan pequeñas variaciones debido a la necesidad de adaptar el esquema a las dimensiones de las paredes.

Todas las placas se encuentran separadas entre sí por lastras de imitación de serpentino que se sitúan cerrando los extremos inferior y superior del zócalo. Únicamente en el muro oeste se documenta la existencia de una mayor anchura de la banda inferior en una de las placas anchas, que probablemente responda a la presencia de un mueble o a una reparación posterior. La decoración interna de estas presenta una morfología similar, consistente en una sucesión de bandas de



Figura 3. Detalle de la decoración del zócalo del muro oeste de la casa de *Salvius* (fotografía M. J. Madrid Balanza).



A



B

Figura 4. Orlas caladas de los paneles de la zona media de la casa de *Salvius*: 1. Orla con motivos en "S" enfrentados". 2. Orla con motivos de tres cuartos de círculo (fotografía G. Castillo Alcántara).

imitación de lastras marmóreas que rodean todas las placas a modo de *opus sectile* parietal. De fuera hacia adentro, se sucede una banda de *giallo antico*, una de pórfido verde serpentino, otra de *giallo antico*, y una última a modo de listel central de serpentino, que en las anchas se dispone en horizontal y en las estrechas en vertical. Junto a esto, las primeras cuentan, sobre

1 El pavimento se asocia a una primera fase decorativa con un conjunto inciso que repite los motivos empleados en el mosaico y que ha sido recogido en Fernández Díaz, 2007; Castillo Alcántara y Fernández Díaz, en prensa.

2 El análisis del mosaico en Madrid Balanza, Celdrán Beltrán y Vidal Nieto, 2005, pp. 127-130.

este listel, con una incrustación de un losange de imitación de pórvido rojo con el ángulo inferior redondeado. Las segundas presentan incrustaciones de *peltae* de imitación de pórvido rojo orientadas hacia arriba y con las esquinas redondeadas. En los extremos de todos los muros, el zócalo termina con una placa estrecha partida por la mitad, permitiendo la continuidad del esquema entre todas las paredes, sin la presencia de *peltae*. Por encima se desarrolla una imitación de cornisa moldurada de 12 cm de altura compuesta por una alternancia de cuatro filetes amarillos y cuatro bandas blancas (Fig. 3).

Esta da paso a la zona media, compuesta por una sucesión de paneles rojos e interpaneles negros, extendiéndose estos últimos alrededor de los paneles a modo de bandas de separación por todos sus límites. Así, en los extremos inferior y superior se documenta una banda negra de 8,3 cm anchura, mientras que en los laterales alcanza los 15 cm. De los paneles se conservan tres para el muro sur, el del extremo derecho parcialmente cortado por un vano, todos con una anchura de 1,3 m, mientras que en los muros este y oeste debieron existir cuatro de 1,5 m de anchura. Todos se encuentran delimitados por bandas azules y filetes

blancos, mientras que al interior cuentan con dos tipos de orlas caladas amarillas: la primera es una sucesión de motivos en “S” enfrentados dos a dos en alternancia y en posición oblicua, con una palmeta en la unión de cada dos “S” (Fig. 4a); la segunda se compone de una sucesión de tres cuartos de círculo sin alternancia decorados con dos pequeños apéndices en la parte superior, rematados al interior en volutas con una palmeta y pequeñas gotas en la parte inferior (Fig. 4b).

De los interpaneles, de 29 cm de anchura, los datos son bastante dispares entre los muros este y oeste y el muro sur, el único conservado *in situ*. En este último, el alto grado de degradación, consecuencia de la presencia de una canalización, ha dificultado la lectura más allá de su arranque. Se observa un recipiente metálico tipo crátera con efectos de claroscuro del que brota un ancho tallo vertical a modo de tirso en dos tonalidades de verde y decorado con trazos rojizos que se cruzan y ascienden. Junto a esto, se documentan ensanchamientos a intervalos regulares que se corresponden con imitaciones de piñas, que refuerzan la interpretación como un candelabro vegetal similar a un tirso y/o tronco de palmera. Alrededor se desarrolla un fino tallo que asciende en zigzag, del que brotan

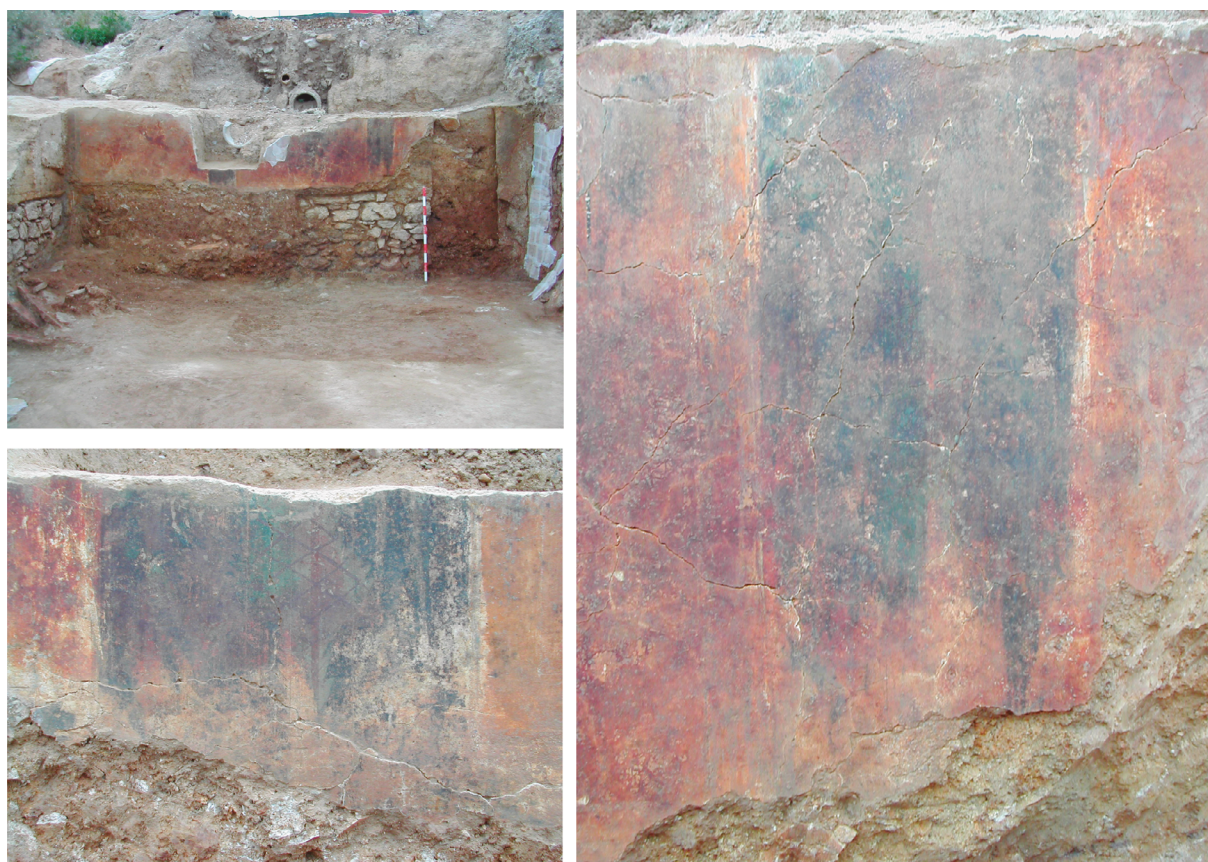


Figura 5. Vista general y detalle de los interpaneles del muro sur de la casa de *Salvius* (fotografía M. J. Madrid Balanza).

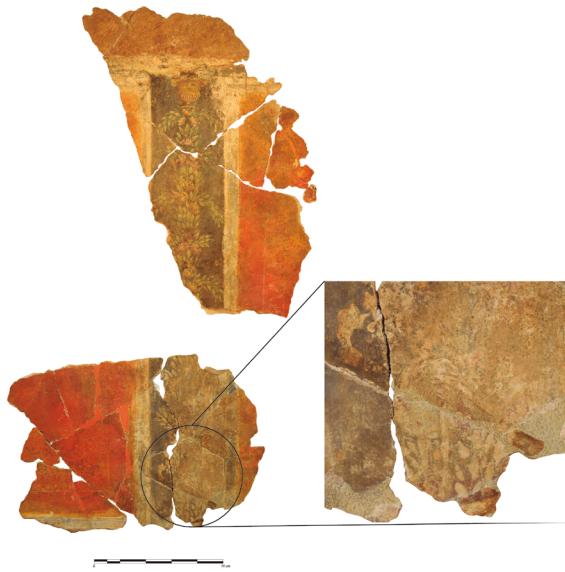


Figura 6. Interpanel derecho del muro este de la casa de *Salvius* con candelabro vegetal y detalle de figura animal sobre el recipiente de la zona inferior (digitalización y montaje G. Castillo Alcántara).

prolongaciones a cada lado rematadas por pequeñas hojas trilobuladas con trazos blancos y entre las que se conservan pequeñas flores o frutos amarillos (Fig. 5). Este mismo motivo se documenta en los dos interpaneles del muro sur.

De los interpaneles de los muros este y oeste, los fragmentos conservados muestran que ambos repetirían el mismo esquema a modo de espejo. En el este, el más completo, el interpanel derecho cuenta con un candelabro vegetal que brota de un recipiente amarillo de imitación metálica apenas visible pero que, a partir del resto de los fragmentos de este muro, debió de seguir la misma morfología que los interpaneles laterales, más redondeado y bajo, con forma de cuenco. Sobre el recipiente se documenta en uno de los fragmentos una pequeña ave de perfil y con el cuello girado hacia la cola, probablemente algún tipo de zancuda. Únicamente se aprecian las patas en tonalidad oscura, un cuerpo marrónáceo y trazos rojos que formaron parte del plumaje. El resto del candelabro se compone de un tronco central a base de hojas verdes con trazos



Figura 7. Detalle de la decoración del interpanel central del muro este de la casa de *Salvius* con trazos preparatorios incisos para la ejecución del candelabro vegetal (fotografía G. Castillo Alcántara).

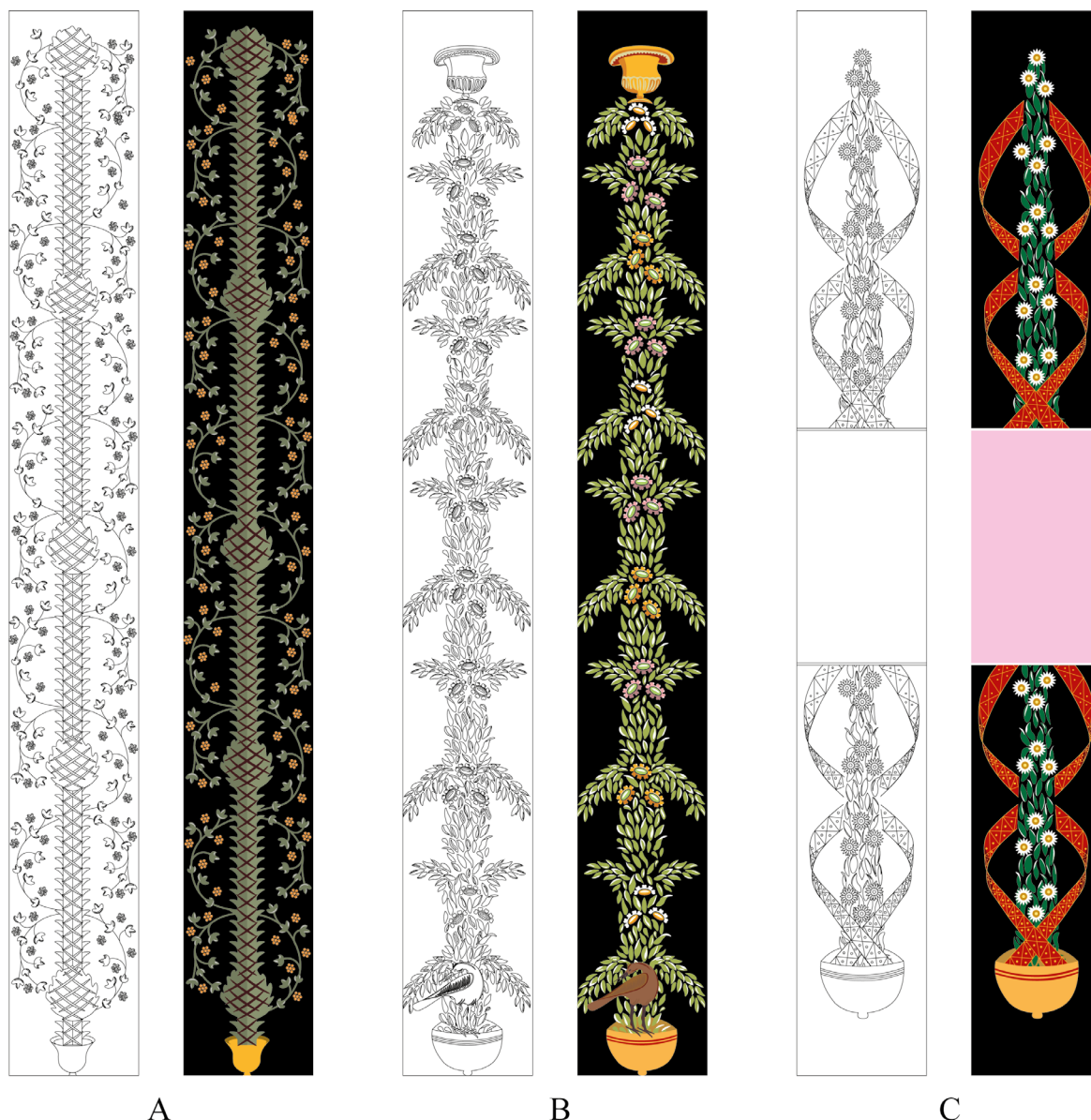


Figura 8. Restitución hipotética de los candelabros del muro sur (A) y derecho (B) e izquierdo y central (C) del muro este de la casa de *Salvius* (digitalización y montaje G. Castillo Alcántara).

blancos del que brotan, a intervalos regulares, dos ramas de hojas, una a cada lado, en posición alternante, unas hacia arriba y las siguientes, ligeramente más largas, hacia abajo. En el punto en el que brotan las ramas, el tronco del candelabro se encuentra decorado con grupos de tres pequeños florones que imitan gemas preciosas y alternan su color, de borde blanco y núcleo amarillo, borde amarillo y núcleo verde y borde rosado y núcleo verde. Esta alternancia no sigue un patrón en la disposición, dado que no es homogénea en todo el candelabro. Todos ellos hacen uso del clarooscuro con un lado ligeramente más oscuro, al tiempo

que presentan pequeños pétalos cordiformes sobre el borde y un trazo blanco sobre la parte central, en un intento de simulación de un efecto de luz. El candelabro queda rematado por una cratera amarilla de imitación metálica sin asas, con la parte inferior gallonada y el borde vuelto hacia el exterior decorado con gotas blancas, todo ello adornado con trazos blanquecinos y otros marronáceos para aportar un efecto de clarooscuro (Fig. 6). Sobre el borde se aprecia un motivo que se ha perdido, del que solo se distingue un elemento curvo en el lado izquierdo de tonalidad marronácea, tal vez algún motivo vegetal o un pequeño grutesco.

Los interpaneles laterales central e izquierdo presentan mayor interés, si bien únicamente el primero se conserva más o menos completo. Ambos repiten el recurso a candelabros vegetales que brotan de un recipiente, aunque este inicia más arriba, de manera que se sitúa ligeramente por encima del comienzo del interpanel, mientras que en los anteriores queda inmediatamente después de la imitación de cornisa moldurada, sin apoyar en esta. Este candelabro adquiere un perfil troncocónico, formado por un macizo de hojas verdes con trazos blancos decorado a intervalos regulares con margaritas y flores rojas y amarillas. Junto a ello, dos bandas rojas formando motivos en “8” rodean el macizo, ambas decoradas con compartimentaciones cuadrangulares a base de trazos amarillos, cada una dividida en cuatro triángulos con una gota en su interior (Figs. 7 y 8).

En la parte central del interpanel, a 90 cm desde el inicio del mismo, se conserva un rectángulo violáceo de 50 cm de altura del que resta casi completo uno. Al interior se desarrolla una figura femenina ligeramente girada hacia la derecha, completamente conservada a excepción de la cabeza, de la que solo queda la boca y la barbilla, y del brazo derecho. Esta, de carnaciones beige, porta un *peplos* rosado con contornos y pliegues marcados mediante trazos violáceo oscuro, así como pequeñas pinceladas blancas para aportar volumen. Los labios están marcados en tonos rojizos y violáceo oscuro, así como el mentón y la barbilla, con un sombreado que aporta volumen, quedando tras el cuello el cabello oscuro. La figura porta una especie de cinto cruzado sobre el pecho en tonalidades rosadas y amarillas con gotas blancas que alternan en espacios cuadrangulares, mientras que los brazos se encuentran ligeramente adelantados sosteniendo con las manos un trozo de tela que contiene flores y un paño verde sobre el brazo izquierdo que cae hasta las rodillas y apoya sobre el brazo derecho, parcialmente perdido. A la izquierda se conserva parte de un pilar con base moldurada, donde descansa otro elemento casi perdido (Fig. 9).

Junto a esta figura se conservan fragmentos de otra que ocuparía el interpanel izquierdo. El primer fragmento conserva parte del brazo y la mano derecha que sustenta una posible vara negra; el segundo muestra parte del brazo izquierdo desnudo flexionado y la mano izquierda sosteniendo parte de un manto violáceo y una hoz negra con un trazo blanco marcando el filo; el último cuenta con parte del tronco inferior con carnaciones beige, vientre descubierto y la parte inferior cubierta por un manto violáceo oscuro que cuelga del brazo izquierdo, siendo visible solamente el trozo de tela que pende de este (Fig. 10). En mucho peor estado, se conserva también un pequeño fragmento de una mano y parte de una piel de leopardo que podría vestir una tercera figura. A pesar de la fragmentarie-



Figura 9. Fragmentos de uno de los interpaneles del muro este de la casa de *Salvius* con escena con representación de la Primavera (fotografía G. Castillo Alcántara).

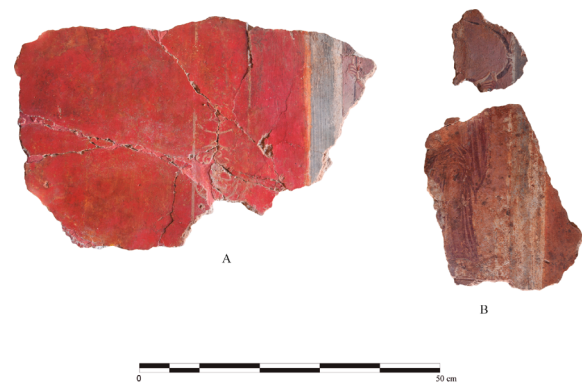


Figura 10. Fragmentos de interpanel de la casa de *Salvius* con escena figurada con representación del Verano (digitalización G. Castillo Alcántara y A. Fernández Díaz).

dad, todo ello plantea la existencia de al menos cuatro cuadros con personajes que se dispondrían enfrentados en los muros este y oeste.

El interpanel probablemente culminaría con la continuación del candelabro vegetal que se desarrolla en la parte inferior, aunque no podemos determinar la existencia o no de un remate como sucede en el interpanel derecho. A partir de estos datos se estima una altura para todo el conjunto de 3,6 m (Figs. 11 y 12).



Figura 11. Restitución hipotética de la decoración del muro este de la casa de *Salvius* (digitalización G. Castillo Alcántara y A. Fernández Díaz).



Figura 12. Restitución hipotética de la decoración del muro sur de la casa de *Salvius* (digitalización G. Castillo Alcántara y A. Fernández Díaz).

Sobre el cierre de la zona media se conservan restos de mortero que servirían de base para una cornisa. No obstante, en el transcurso de la excavación se recuperaron al menos tres tipos distintos que podrían pertenecer a esta estancia o a las anexas, lo que dificulta una adscripción clara.

La primera, lisa, se articula mediante una sucesión de listeles, una *kyma* reversa y un bocel, seguido de un tramo recto que vertebrado el inicio a una zona superior (Fig. 13.1). La segunda cuenta con dos listeles, un pequeño bocel y una banda decorada con tres cuartos de círculo con un motivo vegetal en su interior y separados por filetes rematados en un motivo vegetal. Por encima, una *kyma* recta da paso a un último bocel decorado con una sucesión de delfines contrapuestos y enfrentados separados por motivos vegetales, rematados de nuevo por un tramo recto que vertebrado el paso a una zona superior (Fig. 13.2). La última es la más compleja y no está claro si todos sus elementos estarían combinados dado su estado de conservación. En la parte inferior se suceden dos bandas de denticulos, en la segunda oblicuos, separados entre sí por pequeños listeles, culminando en una banda con un motivo de dos pájaros contrapuestos con el cuello y cabeza girados hacia el centro, dos cornucopias con racimos de uva y una copa en la parte central. A partir de aquí existe la duda de si la cornisa continuaría o si se trataría de dos cornisas distintas. La similitud y disposición de los motivos decorativos lleva a pensar en la primera hipótesis; sin embargo, existe la posibilidad de que el segundo tramo constituyera una cornisa independiente que separara la zona media de una hipotética zona superior, continuando el uso de los ya vistos en la otra. Así, de nuevo encontramos dos bandas de denticulos, los segundos en diagonal, separados por listeles, que dan paso a un cimacio lébico. Por encima se sucede una banda de denticulos, una más ancha con sogueado o trenzado, y otra de denticulos en este caso oblicuos pero orientados hacia la derecha, al contrario que los anteriores. Sobre esta, una banda compuesta por dos ánforas dispuestas a los lados sobre las que se entrelazan dos parejas de cornucopias con un motivo vegetal. Por arriba, la cornisa culmina con otra banda de denticulos y un bocel con ovas invertidas (Fig. 13.3).

A nivel técnico, se observa una gran calidad en la ejecución de todos los elementos, aunque se documentan también pequeños descuidos como la presencia de goterones rojos de los paneles de la zona media que han caído sobre la imitación de la cornisa moldurada. En el zócalo, la ejecución irregular de los clastos del serpentino plantea el empleo de una esponja y observamos en algunos fragmentos trazos preparatorios incisos para marcar los límites de los distintos tipos marmóreos dentro de una misma placa, tanto vertical como horizontalmente. Se aprecia también un trazo

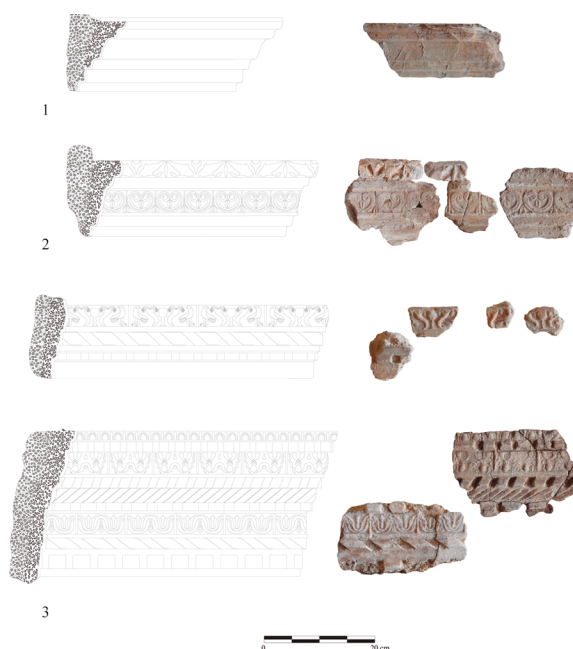


Figura 13. Fragmentos de cornisas recuperados al interior de la estancia 11 de la casa de *Salvius* y dibujo de los motivos decorativos y perfiles (digitalización G. Castillo Alcántara y A. Fernández Díaz).

pintado en tonalidad ocre, similar a la sinopia, dispuesto únicamente en vertical en el extremo izquierdo de las placas, que podría servir como medio para marcar la anchura máxima de todas ellas. Solo en algunos casos se emplean trazos incisos en los filetes de la imitación de cornisa moldurada y en sus límites, por lo que, en aquellos que no se aprecia, podría deberse al estado de conservación. Por otra parte, en uno de los fragmentos se observa una superposición del mortero de la imitación de cornisa sobre el inicio de la zona media, lo que indica que, al menos en uno de los muros, la realización de cada una de las zonas se llevó a cabo en dos jornadas de trabajo distintas. Se documenta, así mismo, el empleo de trazos preparatorios incisos tanto para delimitar los interpaneles, en ocasiones prolongándose hasta la imitación de cornisa moldurada, como para marcar el eje y los límites de los candelabros vegetales (Fig. 14), siendo visible en el candelabro troncocónico la ligera inclinación de los trazos laterales conforme asciende la decoración. La mayoría de los fragmentos de los paneles de la zona media muestran una superposición de rojo y amarillo, probablemente en un intento de obtener una tonalidad más brillante, cercana al rojo cinabrio, que se observa en los fragmentos menos degradados³.

3 El análisis arqueométrico del mortero y los pigmentos de este conjunto es objeto de trabajo en otro artículo de próxima publicación.

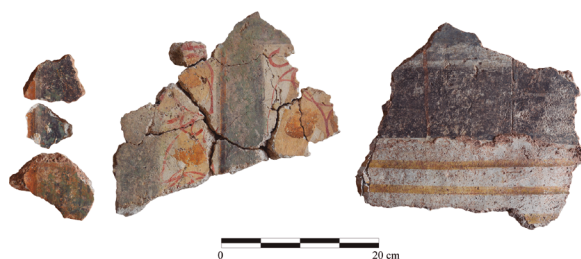


Figura 14. Detalle de trazos preparatorios pintados e incisos del zócalo de la casa de *Salvius*. A la derecha, detalle de la superposición del mortero del zócalo sobre la zona media (digitalización G. Castillo Alcántara y A. Fernández Díaz).

En el caso de las cornisas de estuco, los motivos debieron realizarse con distintos moldes sobre una capa de mortero fresco, a excepción de la cornisa 1, lisa, en la que se emplearía solamente una plantilla con el perfil preestablecido. Podemos observar una clara diferencia en la aplicación de los moldes de los distintos motivos documentados, de modo que los de tres cuartos de círculo de la segunda parecen haberse aplicado de manera individual, con una anchura de 5,4 cm, apreciándose un pequeño filete entre cada una para cubrir la rebaba que cambia de grosor entre los fragmentos. En la tercera cornisa, los motivos se aplican en grupos de dos en las bandas con cimacio lésvico (8,5 cm) y de grupos de ánforas (7,7 cm), de nuevo separadas con un pequeño filete para cubrir la rebaba. Dado el estado de conservación no es posible apreciar las dimensiones de los moldes en las bandas de delfines de la segunda cornisa ni en la de cornucopias y águilas de la tercera. En esta última parece probable la utilización de moldes con dos parejas y la separación entre águilas contrapuestas, ya que no se observa entre medias, siendo los moldes de, al menos, 10,8 cm para los delfines y 11 cm para las cornucopias y águilas.

ESTUDIO COMPOSITIVO, ORNAMENTAL E ICONOGRÁFICO

La compartimentación de la pared en zócalo con rodapié y zona media con esquema de paneles e interpaneles, al margen de la existencia o no de una zona superior, inserta el conjunto dentro de los cánones de las producciones del III y IV estilo, que en las provincias tiene especial desarrollo con composiciones sencillas a base de candelabros metálicos o vegetales sobre todo entre los siglos I y II d. C.

Respecto al rodapié, a pesar de las dificultades para su lectura dado el estado de conservación, la presencia de moteado constituye un elemento especialmente presente en esta zona de la pared desde el I estilo (Mulliez, 2014, pp. 84-114), documentándose en gran número de conjuntos hasta el siglo IV d. C. Los trabajos en ámbito provincial, sobre todo en la *Gallia*

(Belot, 1986; Barbet, 1987) e *Hispania* (Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo y Cisneros Cunchillos, 1986), señalan que el uso de tonalidades claras tiende a emplearse a partir de la segunda mitad del siglo I d. C.⁴. A partir de este momento el moteado experimenta un paulatino proceso de transformación que se aleja de la imitación de una roca ornamental real para convertirse en un simple motivo decorativo. En nuestro caso, el patrón de dispersión irregular, así como las dimensiones de las gotas, motas y manchas, mayores de 1 cm, lo sitúan en ese proceso.

La decoración del zócalo se inserta dentro del grupo de imitaciones de *opus sectile* parietal complejas dada la presencia de incrustaciones de losanges y *peltae* (Thorel, 2011, p. 486). La representación de imitaciones marmóreas tiene también su origen en el I estilo, si bien es a partir del final del II estilo cuando su uso comienza paulatinamente a dirigirse al zócalo, siendo poco común en el III estilo, pero de gran difusión en esta zona de la pared a partir del IV estilo, especialmente desde época neroniana. Así lo vemos en el ambiente a de la casa *di Pinarius Cerialis* III 4, 4, o en el *triclinium* 11 de la casa *di Amarantus* I 9, 12, en Pompeya (Esposito, 2009, láms. X.2 y LXXII.3). A partir de época flavia e inicios del siglo II d. C., el incremento del poder político y económico de las provincias va a producir una importación masiva de mármoles de todo tipo y, consecuentemente, la imitación pictórica de estos en los zócalos hasta la Antigüedad Tardía (Falzone, 2003, p. 171). En *Hispania* encontramos los más próximos desde el punto de vista morfológico en la estancia 4.3 de la *domus* de los *Fabii* en Écija, entre finales del siglo I e inicios del siglo II d. C. (Loschi, 2020, fig. 8), en el piso superior de la estancia 11 del Edificio del Atrio de Cartagena, de época adrianea (Fernández Díaz, Noguera Celdrán y Suárez Escribano, 2014, figs. 2 y 5) o en los numerosos ejemplos de las casas del Mitreo, del Anfiteatro y del solar del MNAR de Mérida, en concreto los fechados en la primera mitad del siglo II d. C. (Castillo Alcántara, 2021, figs. 279, 515, 547 y 592). A estos sumamos otros en ámbito provincial como el de Arnouville-les-Gonesse, fechado entre finales del siglo II e inicios del III d. C., con *peltae* en el interior de algunas placas (Flécher, 2012, p. 198), y que constituye uno de los escasos ejemplos de esta decoración.

Si atendemos a los tipos marmóreos, el *giallo antico* cuenta con una amplia representación pictórica desde el I estilo. A partir del III estilo sufre una pérdi-

4 Este parece ser también el caso de los conjuntos de *Carthago Nova* y su *ager*, donde se documentan a partir de la segunda mitad del siglo I d. C. (Fernández Díaz, 2008, p. 261).

da de calidad en su ejecución, visible en la paulatina desintegración de las vetas o en el aumento del tamaño de los clastos, aunque es a partir del siglo II d. C. cuando se observa una clara ruptura con la imitación del mármol real, que termina transformado en un motivo decorativo con la denominada forma de “huevos fritos”. En nuestro caso, la morfología representada se enmarca aún en producciones de cierta calidad a caballo entre la segunda mitad del siglo I y la primera mitad del siglo II d. C., cronología para la que se documentan una gran cantidad de ejemplos en ámbito itálico y provincial. Es el caso del *cubiculum* h de la casa *di D. Octavius Quartio* II 2, 2, o el *tablinum* 11 de la casa *della Caccia Antica* VII 4, 48 (McAlpine, 2014, figs. 66-68), al margen de los ya señalados. Junto a ellos, remitimos nuevamente a los señalados en la propia *Carthago Nova*, donde se documenta en el *Augusteum* o en la casa del Larario (Fernández Díaz, 2008, pp. 219 y 245).

Las incrustaciones de losanges y *peltae* hacen uso de una imitación de pórvido rojo, que se emplea en la decoración pictórica sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo I y a lo largo del siglo II d. C., con un uso casi exclusivo para las formas geométricas de las incrustaciones complejas⁵. Baste citar el *triclinium* p de la casa *dei Vettii* VI 15, 1 (Esposito, 2009, p. 50), los ejemplos de Cartagena, Écija y Mérida, y un amplio número de conjuntos en ámbito hispano y el resto del mundo provincial, como las incrustaciones de la rue Saint-Patrice en Bayeux, de inicios del siglo II d. C. (Barbet, 2008, p. 216, fig. 331) o las de la zona media de Andilly-en-Bassigny, de época severiana (Groetembriil y Tessariol, 2013, pp. 176-177).

Por último, la imitación del serpentino no se atestigua en el II estilo y solo se constata en un reducido número en el IV estilo (Vander-Kelen, 1998, p. 42), como en el *triclinium* p de la casa *dei Vettii* VI 15, 1 (PPM V, pp. 531-535, fig. 112 y 113), o en el larario del peristilo f de la casa *degli Amorini dorati* VI 16, 7.38 (Eristov, 1979, p. 696). En las provincias se documenta especialmente a partir del siglo II d. C., como en los conjuntos de Andilly-en-Bassigny. En *Hispania* la práctica totalidad se desarrollan entre finales del siglo I e inicios del siglo II d. C., si bien hasta comienzos de la segunda centuria se limitan casi exclusivamente a la ornamentación de zócalos, como en la calle Dormer de Huesca, en un conjunto de *Barcino* o en otro de *Iesso*, Guissona (Guiral Pele-

grín *et al.*, 2018, pp. 222-226)⁶. Ya en el siglo II d. C. se constata en la zona media, tal y como se observa en la casa SPIII de *Bilbilis* (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno, 1996, p. 293), la calle Palomar de Zaragoza, en Varea (Logroño) (Guiral Pelegrín y Mostalac Carrillo, 1988, p. 60) y en *Graccurreis* (Íñiguez Berrozepe *et al.*, 2021, pp. 267-270). En *Osca*, *Barcino* e *Iesso*, la ejecución cuidada de los clastos permite ver un dibujo realizado a mano, mientras que en el resto la irregularidad y la forma difusa señalan el empleo de una esponja. La similitud de nuestro conjunto con estos últimos, especialmente con el de *Veleia*, demuestra la utilización de una esponja o útil similar para la imprimación de los clastos del serpentino.

En cuanto a la imitación de la cornisa moldurada, constituye un elemento común en el III estilo en la transición del zócalo a la zona media como recuerdo del *podium* de los conjuntos del II estilo (Zarzalejos Prieto, Guiral Pelegrín y Fernández Ochoa, 2007, p. 468). Su uso se documenta igualmente en el IV estilo y en algunos casos durante el siglo II d. C. o incluso en el siglo III d. C., también en la transición de zona media a superior, si bien desde la segunda centuria se observa una simplificación en el uso de filetes y colores, tendiendo a desaparecer (Riemenschneider, 1986, p. 44).

La organización de la zona media con un esquema de paneles e interpaneles supone el modelo imperante a partir del III estilo tanto en ámbito itálico como, especialmente, en las provincias, siendo el esquema más empleado en el IV estilo y durante el siglo II d. C. Sin embargo, las dimensiones de las orlas caladas de los paneles, que superan los 8 cm de anchura, exceden los cánones de las itálicas e indican que se trata de un trabajo inserto en las estéticas locales (Fernández Díaz y Castillo Alcántara, 2020a, p. 239). A pesar de ello, ambas repiten modelos de origen itálico, en concreto de tres cuartos de círculo sin alternancia y de “S” enfrentadas dos a dos en alternancia en posición oblicua, que cuentan con paralelos en el área campana (Barbet, 1981, fig. 35, 161a; 1985, p. 169, fig. 119) y en ámbito hispano (Fernández Díaz y Castillo Alcántara, 2020a, pp. 203-204 y 219). A estas podemos sumar las cintas que rodean los candelabros de los interpaneles del muro este, que se insertan en la tipología de cuadriláteros sin alternancia (Barbet, 1981, p. 961; Fernández Díaz y Castillo Alcántara, 2020a, pp. 189-191). Este último motivo muestra cómo su ejecución tiene una base, junto al mosaico, la arquitectura o el estuco, en la ornamentación textil, aspecto constatado en la re-

5 Una excepción la constituye un conjunto de la *domus* del Monte Sacro de Cartagena, de época neroniana, donde se emplea para placas estrechas que alternan con otras anchas, siguiendo un esquema de incrustación simple (Fernández Díaz y Castillo Alcántara, 2022).

6 También se identifica en el zócalo de un conjunto de *Veleia* (Iruña), pendiente de publicación.

producción de cortinajes y telas desde el II estilo y en especial en el IV estilo, como los denominados *pannelli a drappo* o algunas telas procedentes de Herculano (Esposito, 2014, láms. 121, figs. 5 y 6 y 143, fig. 5), y que también se plantea para otros esquemas compositivos (Laken, 2001, p. 297).

Al hilo de lo señalado acerca de las estéticas locales, el empleo de bandas azules junto a paneles e interpaneles constituye un elemento característico de la primera mitad del siglo II d. C. Se observa especialmente en ámbito hispano, con un nutrido grupo de conjuntos como la casa del Larario de Cartagena, San Pedro Mártir en Toledo, el salón pompeyano de Astorga, la casa del Mitreo de Mérida o el edificio de Terpsicore en Valencia (Guiral Pelegrín, Fernández Díaz y Cánovas Ubera, 2014, pp. 278-279, fig. 2). No obstante, no se trata de un elemento exclusivo de esta cronología y se documenta también en el IV estilo, tal y como indican recientes estudios en ámbito emeritense (Castillo Alcántara, 2021, fig. 919), de igual manera que el empleo de bandas verdes, características de época flavia, tampoco se limitan a esta fase.

De los interpaneles, al margen de las figuras que analizaremos a continuación, todos repiten un mismo esquema de candelabros vegetales con diversa morfología, que tienen su origen en el III estilo, se desarrollan también en el IV estilo y durante el siglo II d. C., con una tendencia a la simplificación y a la transformación en motivos vegetales superpuestos (Guiral Pelegrín, Fernández Díaz y Cánovas Ubera, 2014, p. 279). El candelabro troncocónico es un modelo que aparece en las primeras fases del III estilo, si bien los paralelos más cercanos se desarrollan entre la segunda mitad del siglo I e inicios del siglo II d. C., caso de la estancia 12 de la casa *dei Pittori al Lavoro* IX 12, 9 (Esposito, 2009, láms. LII.2 y 3 y LIII.3), o los del *triclinium* 7 de la casa *del Centenario* IX 8, 3.7 (Esposito, 2009, lám. XLVIII.1-4), el de *cave Pinel* en Périgueux, de mediados del siglo I d. C. (Barbet, 2008, pp. 85-87, figs. 99 y 100), el de la calle Palas de Cartagena (Fernández Díaz y Castillo Alcántara, 2020b, fig. 10), cuya cronología llevamos a la segunda mitad del siglo I d. C. en base al contexto estratigráfico, o los de la Huerta de Otero, de la primera mitad del siglo II d. C. y la estancia 9 de la casa del Mitreo en Mérida (Castillo Alcántara, 2021, pp. 443-444 y 560-564), siendo este último, de época flavia, y uno de la *domus* de la calle Avinyó de Barcelona (Fernández Díaz y Suárez Escribano, 2018a, fig. 27), los más semejantes. Al margen de lo señalado, la interrupción de estos candelabros por cuadros en la parte central del interpanel es un esquema poco común, con ejemplos similares como el del peristilo de la villa de Saint-Ulrich, fechado entre los años 80-90 d. C. (Barbet, 2008, p. 185).

Los candelabros del muro sur presentan una morfología muy repetida por la presencia de tallos en forma de “8”, visible en la mayoría de ejemplos ya indicados, mientras que las piñas se observan sobre todo en tirsos en zócalo y zona media desde el III estilo, funcionando aquí como una suerte de fusión de motivos. Merece la pena resaltar que las pequeñas flores o frutos que se desarrollan a los lados de los tallos recuerdan a la disposición de los racimos de uvas, aspecto lógico si tenemos en cuenta que el tirso se compone generalmente de un bastón de cañaheja forrado de vid, hiedra o lazos. No obstante, la morfología y el grosor del macizo central también se asimila a un tronco de palmera, tal y como podemos ver en otros conjuntos así interpretados como en la habitación 4 del Edificio del Atrio en el Barrio del Foro de Cartagena (Noguera Celadrán, Fernández Díaz y Madrid Balanza, 2009, p. 135, láms. 140.1 y 2) o en la sala XIV de la rue Paul-Deviolaine en Soissons (Barbet, 2008, p. 164, fig. 238).

En el candelabro del interpanel derecho del muro este, al margen del recipiente metálico tanto en la base como en la parte superior, similar al de Périgueux, destacan dos elementos. Por una parte, el ave, que se posa sobre la base y que podría tratarse de una zancuda o un pequeño pavo real y, por otra, unos motivos florales que bien podrían representar imitación de joyas. En cuanto al primero, la presencia de aves en candelabros metálicos o vegetales es constante en el III y IV estilo y continúa en las provincias durante el siglo II d. C., si bien su posición aquí constituye una excepción, dado que suelen aparecer en parejas a lo largo del fuste o coronándolo en solitario (Monier y Groetembil, 1997). Solamente se documenta un caso cercano en el pasillo 32 de la villa de la Quintilla en Lorca, de época adrianea (Fernández Díaz, 2012, fig. 11), donde un pájaro aparece sobre un recipiente metálico en la parte inferior del interpanel, aunque se repite en todo su desarrollo. Con respecto a los segundos, su cromatismo, disposición y efecto de claroscuro a lo largo del tronco del candelabro más cercano al muro sur, permiten interpretarlos como imitaciones de joyas. Según Plinio, la incrustación de gemas preciosas tendría su origen en la primera mitad del siglo I a. C., en época de Sila (Mulliez, 2014, p. 131), tanto para los lechos de los *cubicula* como para los muebles de los salones triclinares (Plinio, *Naturalis Historia* IX, 13 y IX, 39), cronología que también se deriva de la lectura de Diodoro de Sicilia (*Bibliotheca Historica* XVIII, 27.2), como indica Lehmann (1953, pp. 85-87). Su origen en la pintura mural se documenta en el II estilo en las columnas ficticias del *cubiculum* M de la villa *di P. Fanius Synistor* en Boscoreale (Mazzoleni y Pappalardo, 2004, pp. 79-81, láms. 88-89) o del *triclinium*

14 de la villa *di Poppea* en Oplontis (Dubois Pelerin, 2007, pp. 114-115; Mulliez, 2014, fig. 65). Durante el siglo I d. C., el gusto por la incrustación de piedras preciosas continúa en boga, siendo uno de los ejemplos más claros el tesoro de los *Horti Lamiani*, consistente en esmeraldas, amatistas, granates, lapislázulis o cuarzos con engarces de oro y de formas ovaladas, algunas engastadas en láminas de oro con motivos vegetales, que debieron decorar las paredes y el techo del criptopórtico 1 (Cima, 1986, pp. 118-122, figs. 31-42)⁷ del siglo I d. C. (Mulliez, 2014, p. 125). A nivel pictórico, esta moda se seguirá documentando tanto en el III como en el IV estilo, caso del candelabro de *Vigna Barberini* en Roma (Maurina, 2018, fig. 18), del *oecus* 32 de la casa *di M. Fabius Rufus* VII 16, 22, con roleos de imitación metálica y orlas con imitaciones de gemas preciosas (Esposito, 2009, pp. 94-95, lám. XXXIII), o de un candelabro vegetal del *cubiculum* g de la casa *dei Vetti* VI 15, 1 (Esposito, 1999). Si nos ceñimos a la forma de ejecución de nuestro conjunto, encontramos paralelos casi idénticos en ámbito pompeyano, como en los medallones de la estancia 15 de la casa *del Poeta Tragico* VI 8, 3, en el *triclinium* 2 de la casa *del Bracciale d'Oro* VI Ins. Occ. 42 (Esposito, 2009, láms. XIX.3), en la casa *del Labirinto* VI 11, 9 (Beyen, 1938, fig. 94), en el *triclinium* de la casa *di Vedius Siricus* VII 1, 47 (Cima, 1986, pp. 113-114, fig. 71, lám. 25) o en la casa *delle Nozze d'Argento* V 2, i (Schefold, 1962, lám. col. 5,2). En ámbito provincial continúa a lo largo del siglo II d. C., como vemos en las orlas caladas del conjunto de la *Fontaine des Bénédicins* en Nîmes (Sabrié y Sabrié, 1985, pp. 308-309), de la casa 1 del solar del MNAR en Mérida, de la primera mitad del siglo II d. C. (Castillo Alcántara, 2021, fig. 583), en el roleo del techo del *cubiculum* de las estaciones de la villa de *Els Munts*, del siglo II d. C. (Guiral Pelegrín, 2022, figs. 3.38.1 y 3.39.2) o junto a un candelabro y un borde de panel de la villa de Balàca y la ciudad de *Aquincum* en Hungría, respectivamente (Barbet, 2013, p. 129, fig. 178). A partir del siglo III d. C., lo encontramos también a modo de orlas caladas en *Carthago* (Barbet, 2013, fig. 93), delimitando escenas y cuadros en la habitación SR 6f de la casa de las Escenas de Teatro de Éfeso, del segundo cuarto del siglo III d. C. (Zimmermann y Ladstätter, 2010, p. 113, fig. 195), o en los fragmentos del atleta y el amorcillo de Thugga-Dougga en el Museo del Bardo y de la casa de los Frescos del barrio de *Bir Zid* de Thysdrus-el Jem respectivamente (Barbet, 2013, figs. 175 y 319).

7 Esto mismo se detecta en un ninfeo de la *Domus Transitoria* o en la decoración de la *Domus Aurea*, en ambos casos gemas hechas de pasta vítrea (Dubois Pelerin, 2007, p. 116).

Si bien en los ejemplos pompeyanos se podría tratar de pintores especializados en candelabros (Barbet y Allag, 1972, p. 1013, fig. 37) y guirnaldas vegetales pobladas de estos elementos decorativos (Varone y Béarat, 1997, lám. Ie), no podemos confirmar lo mismo aquí, pues es el único ejemplar en *Carthago Nova*.

Los elementos que plantean un mayor interés desde el punto de vista iconográfico son los cuadros de los interpaneles central e izquierdo del muro este. El más completo es el único que ofrece una interpretación clara y una lectura más precisa. El hecho de que se trate de una figura femenina que sustenta frutos o flores, así como la aparición de vegetación, una espiga vegetal tras el hombro izquierdo, y los frutos sobre el pilar a su izquierda, nos permite plantear la representación de una de las *Horae*, personificaciones de las estaciones, un tipo iconográfico muy extendido en pintura y mosaico. Su constatación más temprana se produce en época helenística en la *Pompa* de Ptolomeo Filadelfo, formando parte de un cortejo báquico, produciéndose a partir de este momento dos tradiciones iconográficas distintas en su representación. La primera, de corte arcaizante, presenta a la Primavera con flores, al Verano como una figura femenina con torso desnudo, al Otoño portando uvas y al Invierno con un pesado manto, mientras que la segunda, denominada como neoclásica, muestra una mayor profusión de atributos para cada una, originándose a posteriori una mezcla entre ambas tradiciones (Abad Casal, 1994-1995, p. 83). Al margen de esto, su aparición suele producirse de manera muy variada, bien como figuras danzantes independientes o combinadas con otras figuras masculinas, en escenas mitológicas, de pie o sentadas, aladas o sin alas, de cuerpo entero o en forma de busto, siendo la forma de pie o en procesión la más antigua y de la que deriva la de *Horae* danzantes, mucho más común en ámbito pictórico y musivario (Abad Casal, 1990, pp. 13-15).

Los elementos conservados plantean que se trate de la representación de la Primavera, que suele aparecer como una figura femenina con flores, normalmente en una cesta. En el IV estilo se muestra más comúnmente con un cabritillo a la espalda, reminiscencia del culto a Fauno, portando en otra mano una bandeja con queso (Daremborg y Saglio, 1899, p. 255), forma que se observa en el *triclinium* 17 de la casa *dell'Efebo* I 7, 11, o en la pintura perdida del *oecus* G de la casa *di Ganimede* VII 13, 4 (Eristov, 1997, pp. 59-63)⁸.

8 Debemos descartar entre los paralelos la figura del *cubiculum* W26 de la villa *di Arianna* en Stabia, del III estilo, que recientemente ha sido identificada como Perséfone en relación al resto de figuras halladas junto a esta (Allroggen-Bedel, 2017, pp. 315-320).

En los mosaicos se repite de forma más común con un cesto con flores, caso del mosaico de La Chebba, Túnez (Vollkommer, 2001), aunque también en uno de los mosaicos de la villa de Zliten aparece portando el queso (Parrish, 1984). El elemento cruzado al pecho presenta una lectura más compleja dado que no es un atributo de ninguna de las estaciones, si bien podría tratarse de una contaminación con otras representaciones, tal vez con algún tipo de carcaj. Desde el punto de vista formal, un análisis de los tipos iconográficos identificados en Pompeya permite observar que mayoritariamente es el Otoño quien aparece sosteniendo un paño o parte de la vestimenta que contiene frutos, pero no flores (Eristov, 1997, p. 64). Si observamos los paralelos de ámbito provincial en pintura y mosaico, la primavera del techo del *cubiculum* de las estancias de la villa de *Els Munts* porta una guirnalda floral, que, aunque se trata de una representación poco común, también se documenta en el mosaico de Ancona, de época antonina (Guiral Pelegrín, 2010, pp. 138-139; 2022, pp. 300-304).

Desde el punto de vista morfológico, la figura se distancia de la generalidad de los modelos de la segunda mitad del siglo I d. C., mayoritariamente en vuelo, así como de los del siglo II d. C. La posición estante y la presencia de un elemento arquitectónico en el lado izquierdo permite plantear una inspiración en modelos escultóricos, que se constata en otros conjuntos de la segunda mitad de siglo I d. C. en *Carthago Nova*, caso de los cuadros de Apolo y las musas del Edificio del Atrio del Molinete (Fernández Díaz *et al.*, 2018, p. 663). Una representación más cercana sería la posible Flora de la casa *degli Epigrammi* V 1, 18, que imita un modelo escultórico (Moormann, 1988, pp. 162-163). Por tanto, es posible que en su ejecución la posición de la figura, distante de la mayoría de los modelos de la Primavera en la segunda mitad del siglo I d. C., se deba a una contaminación con otros modelos, aspecto constatado ya en otras producciones de *Hispania* (Fernández Díaz y Suárez Escribano, 2018b, p. 676).

A partir de esta interpretación, el resto de fragmentos conservados cobran un nuevo significado, especialmente el de una mano que sustenta una hoz, uno de los atributos del Verano. Así lo vemos en el *triclinium* 17 de la casa *dell'Efebo* I 7, 11, con una figura femenina en vuelo que sujeta una hoz y un puñado de trigo, o en el *oecus* G de la casa *di Ganimede* VII 13, 4 (Eristov, 1997, pp. 59-63). Se trata de figuras en vuelo que no se corresponden con la morfología de la nuestra, repitiendo de nuevo modelos estatuarios como la figura del Verano del *triclinium* i de la casa *del Sacello Iliaco* I 6, 4 (Moormann, 1988, pp. 145-146), que podría haber servido de muestra dada las similitudes en la parte inferior y la disposición del brazo,

aunque situado a la inversa. Esta interpretación asocia con cierta claridad el fragmento inferior del cuerpo, parcialmente desnudo, con esta figura, dado que, de manera general, el Invierno se representa totalmente cubierto, como en el atrio 2 de la casa *di Modestus* VI 5, 13 (Eristov, 1997, p. 63), mientras que el Verano y el Otoño suelen aparecer parcialmente desnudos.

Ambas figuras, especialmente la Primavera, están apoyadas sobre una pequeña plataforma que incide en la idea de asemejar un modelo escultórico, si bien parece claro que se trataría de una intención y no una reproducción de uno real, a diferencia de la tumba de los Voconios en Mérida, donde sí imitan modelos reales de la escultura funeraria (Moormann, 1988, p. 79; Guiral Pelegrín, 2002, p. 100)⁹.

Por su parte, el fragmento de mano que sustenta una vara o lanza no encaja con los atributos del Verano que, en ocasiones, porta en la otra mano el trigo. Tampoco descartamos que se trate de dicho elemento dado su estado de conservación; sin embargo, su morfología se asemeja más a la caña que suele portar el Invierno, que en ocasiones adquiere una mayor longitud, como en el ejemplar perdido del *oecus* G de la casa *di Ganimede* VII, 13, 4, de nuevo en vuelo, si bien también se documenta el uso de una vara en la figura del Otoño en el mosaico de La Chebba (Vollkommer, 2001). No obstante, al haberse hallado ambos fragmentos juntos, podría tratarse nuevamente de una contaminación del propio modelo iconográfico.

Atendiendo a este análisis, la representación de las estaciones dentro de los espacios domésticos está especialmente asociada con la decoración de *triclinia* y *oeci* al relacionarse estas figuras con el servicio del banquete de los dioses y, por extensión, de los mortales. Actúan aquí como una manifestación de los dones de la naturaleza y, al mismo tiempo, como una evocación del poder de esta y de la felicidad y prosperidad de la casa y sus habitantes durante todo el año (Eristov, 1997, p. 65; Guiral Pelegrín, 2010, p. 141). Por otra parte, pese a la parcialidad de los restos, la posición de las figuras permite extraer algunos datos de carácter simbólico. En este sentido, la posición de la estancia con respecto al peristilo posibilitaría la entrada de luz de forma oblicua, de manera que esta incidiría únicamente sobre el muro oeste. De este modo, no parece probable, al ubicarse la Primavera en el muro este, en una posición que no recibiría luz, que existiera una intencionalidad expresa de asociar las estaciones cálidas con el lado de la estancia expuesto al sol y las estaciones frías con el lado que no recibe luz directa,

⁹ Agradecemos a la profesora Irene Bragantini sus indicaciones a este respecto.

cosa que sí se documenta en el techo de *Els Munts* (Guiral Pelegrín, 2010, p. 139; 2022, p. 302).

Por último, de las cornisas únicamente podemos extraer información de las dos últimas al presentar decoración a molde. La banda de tres cuartos de círculo de la primera cornisa se inserta dentro del grupo V de Riemenschneider (1986, p. 512), si bien no presenta ningún paralelo idéntico en ámbito pompeyano, siendo el más similar el del *cubiculum* 1 de la casa *della Regina Margherita* V 2, 1, mientras que sí encontramos otros más cercanos en la *Gallia* (Frizot, 1977, n.º 16), aunque de cronología desconocida. Los delfines, por su parte, se documentan también en cornisas de ámbito campano, insertas en el grupo XVII de Riemenschneider (1986, p. 539), pero combinadas con otros elementos que aquí no están presentes. Más similares son los paralelos de ámbito provincial, en *Bilbilis* en la segunda mitad del siglo I d. C. (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno, 1996, pp. 466 y 470, fig. 241n), en el vertedero de Blanes de Mérida a inicios del siglo II d. C. (Castillo Alcántara, 2021, p. 1861) o en la *domus* de *G. Iulius Silvanus* de *Segobriga* hacia la segunda mitad de esta misma centuria¹⁰ (Cebrián Fernández y Fernández Díaz, 2004, pp. 144-145, fig. 12).

De la última de las cornisas, al margen de la posibilidad de que se trate de dos distintas, las bandas de dentículos y de ovas suponen motivos muy comunes en gran cantidad de cornisas durante todo el Imperio. No obstante, la banda de águilas, cornucopias con uvas y cálices encuentra un paralelo casi idéntico en Tréveris y en la villa de Lebach, cuya cronología se desconoce (Frizot, 1977, n.º 208). El friso lésbico, sin embargo, puede incluirse dentro del grupo III de Riemenschneider (1986, p. 505) y presenta similitudes con un ejemplar del *triclinium* R de la casa *di Baco* V 2, 4. El más similar procede de la estancia 1 de la casa *delle Nozze d'Argento* V 2, i (Ehrhardt, 1995), que combina dentículos, sogueado, palmetas y flechas. Por último, la banda superior cuenta con una compleja combinación de elementos al aunar las ánforas, cornucopias y un motivo de un friso lésbico y no se documenta ni en ámbito itálico ni en las provincias.

CONCLUSIONES

El conjunto pictórico de la estancia 11 de la casa de *Salvius* constituye un *unicum* en la pintura hispana que debió de contar en origen con el ciclo completo de las estaciones y que solo encuentra un ejemplo similar

en el techo del *cubiculum* de las estaciones de la villa de *Els Munts*.

En nuestro caso, las características del zócalo, con una imitación de *opus sectile* complejo con paralelos entre la segunda mitad del siglo I y la primera mitad del siglo II d. C., situaría en este momento el conjunto, si bien el empleo de la imitación de serpentino constituye una característica que se documenta sobre todo en conjuntos de finales del siglo I d. C., como hemos visto en el valle del Ebro y Cataluña, lo que nos lleva a fecharlo en este momento. Así mismo, esta cronología vendría reforzada por la presencia en la zona media de orlas caladas en los paneles que, a pesar de responder a modelos itálicos, presentan dimensiones superiores características de las producciones de las provincias a partir de época flavia. Por otra parte, estas constituyen uno de los pocos ejemplos que se documentan en la ciudad, donde tienden a desaparecer ya en este momento —a diferencia de otras ciudades hispanas como Mérida—, detectándose solo en el siglo II d. C. pero con una morfología completamente local, caso de la villa de Portmán. Junto a ello, las figuras de las estaciones si bien no entran dentro de la generalidad de las representaciones de la segunda mitad del siglo I d. C., sí encuentran algunos paralelos claros y se distancian de las del siglo II d. C. Destacamos también la intencionalidad escultórica que presentan, que constituye una característica de algunas representaciones del siglo I d. C. como las musas de *Carthago Nova* o las figuras de las tumbas de los Voconios y que se repite en diversos modelos pompeyanos de personajes mitológicos. Por otra parte, las características del resto de elementos, esencialmente los interpaneles, encuentran paralelos a caballo de ambas centurias, algo que también se documenta en las cornisas, confirmando la hipótesis del trabajo de un taller local que combina los influjos itálicos con los gustos locales. No obstante, el análisis de la representación de gemas deja ver que la mayoría de las que se ubican decorando elementos arquitectónicos y candelabros se datan en el siglo I d. C., ocupando espacios como las orlas caladas y otros encuadramientos en los siglos II y III d. C. (Barbet, 2013, pp. 128-129).

Su datación en el último cuarto del I d. C. encajaría bien con la propia evolución de la vivienda, donde los niveles de abandono se fechan entre finales del siglo I e inicios del siglo II d. C. No obstante, la similitud entre los materiales de la reforma de la segunda mitad del siglo I d. C. y de los niveles de abandono plantean que estos últimos pudieran ser residuales y que realmente la vivienda se mantuviera en uso hasta mediados del siglo II d. C., sufriendo una colmatación definitiva ya en la segunda mitad de esta centuria.

10 Esta datación se desprende de la reciente revisión del material cerámico y de la estratigrafía que se está llevando a cabo.

En lo que respecta a la identificación de la estancia, la ubicación como un espacio gemelo a la estancia 2 y junto al espacio 1, probablemente en eje con el atrio de la vivienda y que ha sido interpretado como un *tablinum* a partir de su morfología y acceso, plantea la posibilidad de un *oecus*. No obstante, la estancia 1 podría interpretarse igualmente como un *oecus* flanqueado por salones triclinares por analogía con otras planimetrías del área pompeyana, como el *oecus* 15 de la casa *di Pansa* VI 6, 1, o la casa *del Centenario* IX 8, 6, aspecto que se repite en otras viviendas como la casa *degli Amanti Felici* I 10, 11-12, con tres *oeci* (Esposito, 2009, p. 128). Así mismo, la disposición del pavimento en un esquema tripartito y con un emblema central muestra analogías con otros ambientes triclinares como el de la estancia 1 de la casa de Likine en La Caridad (Caminreal, Teruel) (Uribe Agudo, 2009, p. 157). En cualquier caso, la identificación con un espacio abierto a los visitantes, un emplazamiento óptimo para recepción y/o banquetes, es clara, como también lo es el gusto por el lujo a través de una cuidada decoración con candelabros ornamentados de materiales preciosos y representaciones figuradas (Fernández Díaz, 2008, p. 326). Todo ello muestra la presencia de un propietario de una clase social elevada que recurre a artesanos hábiles y capaces de ejecutar pinturas dentro de un complejo bien articulado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Casal, L. (1990). "Iconografía de las estancias en la musivaria romana". En: *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in memoriam de Alberto Balil Illana*. Guadalajara: Asociación Española del Mosaico, pp. 11-28.
- Abad Casal, L. (1994-1995). "*Horae, Tempora Anni* y la representación del tiempo en la Antigüedad Romana". *Anas*, 7-8, pp. 79-88.
- Allroggen-Bedel, A. (2017). "Context and Meaning: the So-Called Flora from Castellammare di Stabia and her Three Counterparts". En: Mols, S. T. A. M. y Moormann, E. (Eds.). *Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique*. Leuven-Paris-Bristol: Peeters, pp. 315-322.
- Barbet, A. (1981). "Les bordures ajourées dans le IV style de Pompéi". *Mélanges de l'École française de Rome*, 93, 2, pp. 917-998.
- Barbet, A. (1985). *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Paris: Picard.
- Barbet, A. (1987). "La diffusion des I, II et III styles pompéiens en Gaule". En: Bögli, H., Drack, W. y Paunier, D. (Eds.). *Pictores per provincias. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine*. Avenches: Association Pro Aventico, Cahiers d'Archéologie romande, 43, pp. 7-27.
- Barbet, A. (2008). *La peinture murale en Gaule romaine*. Paris: Picard.
- Barbet, A. (2013). *Les peintures romaines de Tunisie*. Paris: Picard.
- Barbet, A. y Allag, C. (1972). "Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine". *Mélanges de l'École française à Rome*, 84.2, pp. 935-1069.
- Belot, E. (1986). "Les productions de l'artisanat pictural gallo-romain à Nemetacum". En: *Arras Nemetacum et la partie méridionale de la cité des Atrébates*. Catalogue d'exposition. Arras: Société d'Éditions du Pas-de-Calais, pp. 54-66.
- Beyen, H. G. (1938). *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*. Haag: M. Nijhoff.
- Castillo Alcántara, G. (2021). *Pictura Ornamentalis Romana. Análisis y sistematización de la decoración pictórica y en estuco de Augusta Emerita*. Tesis doctoral inédita. Murcia: Universidad de Murcia.
- Castillo Alcántara, G. y Fernández Díaz, A. (2020). "La decoración pictórica de la *porticus post scaenam* del teatro romano de Cartagena". En: Ramallo Asensio, S. F. y Ruiz Valderas, E. (Eds.). *La porticus post scaenam en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena, pp. 155-180.
- Castillo Alcántara, G. y Fernández Díaz, A. (en prensa). "La incisione: tra il tratto preparatorio e il motivo decorativo". En: *AIRPA V*. Roma: Edizioni Quasar.
- Cebrián Fernández, R. y Fernández Díaz, A. (2004). "Un techo pintado en la *domus* de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Saelices, Cuenca, *Conventus Carthaginensis*)". En: Borhy, L. (Ed.). *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique. Budapest: Pytheas, pp. 137-146.
- Cima, M. (1986). "Il 'prezioso arredo' degli horti Lamiani". En: Cima, M. y La Rocca, E. (Eds.). *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, Catalogo della Mostra (maggio-settembre 1986). Vicenza: Marsilio, pp. 105-144.
- Daremberg, C. V. y Saglio, E. (1877-1919). *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette.
- Dubois Pelerin, E. (2007). "Les décors de parois précieux en Italie au Ier siècle ap. J.-C.: sources littéraires et données archéologiques". *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 119, 1, pp. 103-124.
- Ehrhardt, W. (1995). "Die Malerwerkstatt Casa delle Nozze d'argento/Casa dell'Orso". *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, pp. 140-153.
- Eristov, H. (1979). "Corpus des faux marbres peints à Pompéi". *Mélanges de l'École française à Rome*, 91, pp. 693-771.
- Eristov, E. (1997). "Le thème des Saisons dans les maisons pompéiennes". En: Scagliarini Corlàita, D. (Ed.). *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: Bologna University Press, pp. 59-67.

- Esposito, D. (1999). “La Bottega dei Vettii: vecchi dati e nuove acquisizioni”. *Rivista di Studi Pompeiani*, 10, pp. 23-62.
- Esposito, D. (2009). *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- Esposito, D. (2014). *La pittura di Ercolano*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- Falzone, S. (2003). “L’imitazione dell’opus sectile nella pittura tardo antica a Roma e a Ostia”. En: De Nuccio, M. y Ungaro, L. (Eds.). *I marmi colorati della Roma imperiale*. Roma: Marsilio, pp. 171-174.
- Fernández Díaz, A. (2007). “Coexistencia de modas decorativas en la pintura mural del siglo I d.C. en el sureste peninsular. La presencia de un posible taller”. En: Guiral Pelegrín, C. (Ed.). *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Zaragoza: UNED, pp. 173-183.
- Fernández Díaz, A. (2008). *La pintura mural romana de Carthago Nova: evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*. Monografías 2. Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.
- Fernández Díaz, A. (2012). *Pintura mural romana de la villa de La Quintilla (Lorca). Publicación de la exposición*. Alicante: Museo Arqueológico de Alicante.
- Fernández Díaz, A., Bragantini, I., Noguera Celadrán, J. M., Madrid Balanza, M. J. y Martínez Peris, I. (2018). “Apolo y las Musas de Carthago Nova”. En: Dubois, Y. y Niffeler, U. (Eds.). *Pictores per provincias II – status quaestionis*. Actes du 13e colloque de l’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Basel: Antiqua, 55, pp. 655-672.
- Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (2020a). “Cenefas y orlas caladas en la pintura romana de Hispania”. *Lucentum*, XXXIX, pp. 177-245.
- Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (2020b). “Los restos pictóricos de la calle Palas. Un conjunto entre el II y III estilo pompeyano en Cartagena”. *Zephyrus*, LXXXVI, pp. 165-190.
- Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (2022). “Les ensembles picturaux du Monte Sacro à Carthagène (Espagne)”. En: Boislève, J., Carrive, M. y Monier, F. (Eds.). *Pictor II. Peintures et stucs d’époque romaine. Études toichographologiques*. Bordeaux: Ausonius Éditions, pp. 163-183.
- Fernández Díaz, A., Noguera Celadrán, J. M. y Suárez Escribano, L. (2014). “Novedades sobre la gran arquitectura de Carthago Nova y sus ciclos pictóricos”. En: Zimmermann, N. (Ed.). *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil*. Akten des XI Internationalen Kolloquiums der AIPMA. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, pp. 473-484.
- Fernández Díaz, A. y Quevedo Sánchez, A. (2007-2008). “La configuración de la arquitectura doméstica en Carthago Nova desde época tardo-republicana hasta los inicios del bajoimperio”. *Anales de prehistoria y arqueología*, 23-24, pp. 273-309.
- Fernández Díaz, A. y Suárez Escribano, L. (2018a). “Les peintures de la Domus d’Avinyó de Barcelona”. En: *La Domus d’Avinyó. El luxe d’una casa de Barcino*. Barcelona: MUHBA Documents, 13, pp. 21-56.
- Fernández Díaz, A. y Suárez Escribano, L. (2018b). “La imitación de *opus musivum* en pintura mural en la provincia romana de la Bética”. En: Dubois, Y. y Niffeler, U. (Eds.). *Pictores per provincias II – status quaestionis*. Actes du 13e colloque de l’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Basel: Antiqua, 55, pp. 673-684.
- Flécher, J. F. (2012). “Le décor peint d’Arnouville-lès-Gonesse (Val-d’Oise)”. En: Fuchs, M. y Monier, F. (Eds.). *Les enduits peints en Gaule romaine: approches croisées*. Actes du 23e séminaire de l’Association française pour la peinture murale Antique. Paris: Revue archéologique de l’Est, pp. 195-206.
- Frizot, M. (1977). *Stucs de Gaule et des provinces romaines: motifs et techniques*. Dijon: Université de Dijon.
- Groetembriil, S. y Tessariol, M. (2013). “Andilly-en-Bassigny et Poitiers (Hôpital Pasteur). Décors de petites salles vouûtées à l’époque sévérienne”. En: Boislève, J., Darde-nay, A. y Monier, F. (Eds.). *Pictor I. Peintures murales et stucs d’époque romaine. De la fouille au musée*. Bordeaux: Ausonius Éditions, pp. 173-186.
- Guiral Pelegrín, C. (2002). “Tumbas pintadas en la Hispania romana”. En: Vaquerizo Gil, D. (Ed.). *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano. Actas del Congreso Internacional*. Córdoba: Seminario de Arqueología, pp. 81-103.
- Guiral Pelegrín, C. (2010). “La decoración pintada del Cubículo de las Estaciones de la Villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona)”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, 3, pp. 127-144.
- Guiral Pelegrín, C. (2022). “La decoración pintada”. En: Remolà Vallverdú, J. A. (Ed.). *Vil·la romana dels Munts (Tarraco)*. Tarragona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura y Museo Nacional Arqueològic de Tarragona, pp. 243-364.
- Guiral Pelegrín, C., Fernández Díaz, A. y Cánovas Ubera, A. (2014). “En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C.”. En: Zimmermann, N. (Ed.). *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitsil*. Akten des XI Internationalen Kolloquiums der AIPMA. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, pp. 277-288.
- Guiral Pelegrín, C., Ñíguez Berrozpe, L., Justes Floriá, J. y Fuchs, M. (2018). “La decoración pictórica del *Municipium Urbs Victrix Osca* (Huesca)”. *Veleia*, 35, pp. 213-239.
- Guiral Pelegrín, C. y Martín-Bueno, M. (1996). *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Guiral Pelegrín, C. y Mostalac Carrillo, A. (1988). “Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)”. *Boletín del Museo de Zaragoza*, 7, pp. 57-89.
- Guiral Pelegrín, C., Mostalac Carrillo, A. y Cisneros Cunchillos, M. (1986). “Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España”. *Boletín del Museo de Zaragoza*, 6, pp. 181-196.

- Íñiguez Berrozpe, L., Guiral Pelegrín, C., Martínez Torrecilla, J. M. y Hernández Vera, J. A. (2021). “Graccuris (Alfaro, La Rioja) y la decoración de la estancia 2 (casa 4)”. *SPAL*, 30.1, pp. 258-289.
- Laken, L. (2001). “Wallpaper patterns in Pompeii and the Campanian region: towards a Fifth Pompeian Style?”. En: Barbet, A. (Ed.). *La peinture funéraire antique: IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.* Actes du VIIe colloque de l’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Paris: Editions Errance, pp. 295-300.
- Lehmann, P. W. (1953). *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*. Cambridge: Archaeological Institute of America.
- Loschi, I. (2020). “Las decoraciones pictóricas de *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla)”. En: Fernández Díaz, A. y Castillo Alcántara, G. (Eds.). *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*. Murcia: Editum, pp. 237-253.
- Madrid Balanza, M. J., Celdrán Beltrán, E. y Vidal Nieto, M. (2005). “La domus de *Salvius*. Una casa de época altoimperial en la calle del Alto de Cartagena (Peri CA-4/Barrio Universitario)”. *Mastia*, 4, pp. 117-152.
- Maurina, B. (2018). “Intonaci di eta tardorepublicana e augustea proveniente dagli scavi di Vigna Barberini (Palatino, Roma): una panoramica”. *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité*, 130, pp. 105-142.
- Mazzoleni, D. y Pappalardo, U. (2004). *Domus: pittura e architettura d’illusione nella casa romana*. San Giovanni Lupatoto: Arsenale.
- McAlpine, L. J. (2014). *Marble, Memory and Meaning in the Four Pompeian Styles of Wall Painting*. Tesis doctoral inédita. Michigan: University of Michigan.
- Monier, F. y Groetembril, S. (1997). “Candélabres gallo-romains à figures en couronnement”. En: Scagliarini Corlàita, D. (Ed.). *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: University Press Bologna, pp. 253-257.
- Moormann, E. (1988). *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Maastricht: Van Gorcum.
- Mulliez, M. (2014). *Le luxe de l’imitation. Les trompe-l’oeil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*. Collection du centre Jean Bérard, 44. Napoli: Centre Jean Bérard.
- Noguera Celdrán, J. M. (2012). “Carthago Nova. Urbs privilegiada del Mediterráneo occidental”. En: Beltrán Fortes, J. y Rodríguez Gutiérrez, O. (Coords.). *Hispaniae urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 121-190.
- Noguera Celdrán, J. M. (2021). “Carthago Nova”. En: Nogales Basarrate, T. (Ed.). *Ciudades Romanas de Hispania*. Roma: L’Erma di Bretschneider, pp. 351-364.
- Noguera Celdrán, J. M., Fernández Díaz, A. y Madrid Balanza, M. J. (2009). “Nuevas pinturas murales en Carthago Nova: los ciclos de las termas del Foro y del Edificio del Atrio”. En: Noguera Celdrán, J. M. y Madrid Balanza, M. J. (Eds.). *Arx Hasdrubalis. Arqueología en el Cerro del Molinete*. Cartagena: Fundación Teatro Romano, pp. 185-207.
- Noguera Celdrán, J. M. y Madrid Balanza, M. J. (2014). “Carthago Nova: fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica (siglos III a.C. – III d.C.)”. *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 7, pp. 13-60.
- Parrish, D. (1984). *Season mosaics of Roman North Africa*. Roma: G. Bretschneider.
- PPM = *Pompeii. Pitture e mosaici, I-IX*. (1990-2003). Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Ramallo Asensio, S. F. y Moneo Vallés, J. R. (2009). *Teatro romano de Cartagena*. Murcia: Fundación Cajamurcia.
- Riemenschneider, U. (1986). *Pompejanische Stuckgesimse des dritten und vierten Stils*. Frankfurt am Main: P. Lang.
- Ruiz Valderas, E. (ed.) (2017). *Cartagena. Colonia Urbs Julia Nova Carthago*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- Sabrié, M., y Sabrié, R. (1985). “Décorations murales de Nîmes romaine”. *Revue archéologique de Narbonnaise*, 18, pp. 289-318.
- Schefold, K. (1962). *Vergessenes Pompeji: Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen*. München-Bern: Francke.
- Thorel, M. (2011). “La rôle des imitations d’opus sectile dans la peinture murale gallo-romaine (deuxième moitié du Ier siècle-fin du IIIe siècle p.C.)”. En: Balmelle, C., Eristov, H. y Monier, F. (Eds.). *Décor et architecture en Gaule entre l’Antiquité et le haut Moyen Âge, mosaïques, peinture, stuc*. Burdeos: Aquitania Suppl. 20, pp. 485-497.
- Uribe Agudo, P. (2009). “Triclinia y salones triclinares en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la península ibérica (I a.C.- III d.C.)”. *Archivo Español de Arqueología*, 82, pp. 153-189.
- Vander-Kelen, S. (1998). “Pour un nouveau statut des imitations de marbre antiques”. *La revue des archéologues et historiens de Louvain*, 1998, pp. 31-44.
- Varone, A. y Béarat, H. (1997). “Pittori romani al lavoro: Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo lungo via dell’Abbondanza (Reg. 9 ins. 12)”. En: Béarat, H., Fuchs, M., Maggetti, M. y Paunier, D. (Eds.). *Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservation*. Proceedings of the International Workshop. Friburg: Institute of Mineralogy and Petrography, pp. 199-214.
- Vollkommer, R. (2001). “Considérations sur la mosaïque de La Chebba en Tunisie”. En: *La Mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIIIème Colloque Internationale pour l’Étude la Mosaïque Antique et Médiévale*. Lausanne: Cahiers d’archéologie romande, pp. 215-227.
- Zarzalejos Prieto, M. M., Guiral Pelegrín, C. y Fernández Ochoa, C. (2007). “Las pinturas de la *Domus* de las Columnas Rojas de Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real): estudio preliminar”. En: Guiral Pelegrín, C. (Ed.). *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Zaragoza: UNED, pp. 467-470.
- Zimmermann, N. y Ladstätter, S. (2010). *Wandmalerei in Ephesos: von hellenistischer urbis in byzantinische Zeit*. Wien: Phoibos.