

PINTURA MURAL ROMANA DEL CAMINO COLONIA ROMANA (LA ALBUFERETA, ALICANTE)

Antonio Pérez García
Alicia Fernández Díaz

Universidad de Murcia

Resumen

Este estudio pretende ser una puesta al día de un conjunto de fragmentos pictóricos hallados tras una excavación de urgencia realizada en las proximidades de la ciudad romana de *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante), cuya representación figurada lo hace de enorme importancia en lo que respecta a los ejemplos de iconografía pictórica en la península Ibérica. Aunque el conjunto está todavía incompleto a falta de los resultados de las últimas excavaciones, muestra la evolución sufrida en el aparato decorativo-ornamental de las viviendas de época altoimperial en esta zona de la costa.

Résumé

Cette étude prétend être une mise au jour d'un ensemble de fragments de peinture murale trouvée après une fouille d'urgence effectuée près de la cité romaine de Lucentum (Tossal de Manises, Alicante), dont la représentation figurée est d'énorme importance en ce qui concerne aux exemples d'iconographie sur peinture murale à la péninsule ibérique. Bien que l'ensemble soit encore inachevé à défaut des résultats des dernières fouilles, montre l'évolution dans l'appareil décoratif des maisons or logements d'époque altoimperial dans cette zone de la côte.

INTRODUCCIÓN

Durante el verano de 1999, con motivo de las obras de urbanización consistentes en la reforma del alcantarillado y construcción de aceras en la calle Camino de la Colonia Romana de la partida de La Albufereta (Alicante), la Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante planificó una actuación arqueológica

de salvamento previa a las obras. La extensión de la intervención quedó limitada, comprensiblemente, por los trazados marcados en el proyecto de obra. La financiación de la excavación de urgencia corrió a cargo del Ayuntamiento de Alicante contando con la aportación de la Consellería de Empleo de la Generalitat Valenciana en el marco de ayudas para fomento de empleo en obras de interés general, lo que permitió la contratación del equipo humano necesario.

El trabajo de campo se desarrolló entre los días 4 de agosto y 9 de diciembre de 1999, el inventario de los materiales se realizó en el primer trimestre del año siguiente y la recomposición de los fragmentos pictóricos y su restauración se prolongó hasta mediados de 2001.

Debido a todas estas limitaciones, los resultados de la excavación han sido relativamente parciales y, por tanto, no hemos podido realizar un análisis completo de la misma. A pesar de todo ello, presentamos un primer avance en su estudio.

I. EL ENTORNO ARQUEOLÓGICO

La partida de La Albufereta de Alicante se encuentra ubicada a 3 Km al noreste de la ciudad, junto a la bahía que con el mismo nombre queda comprendida entre el cabo de Las Huertas, al Este, y la Serra Grossa, al Suroeste, accidentes geográficos que convierten la zona en un excelente abrigo para la navegación, a resguardo de los vientos de tramontana y levante. El nombre procede de una pequeña albufera existente al pie del Tossal de Manises hasta que a principios del siglo XX fuera desecada completamente por motivos de salubridad. En sus inmediaciones se extiende una llanura litoral con depósitos arcillosos cuaternarios idónea para la explotación agrícola, precisamente donde se emplaza la huerta tradicional de la ciudad.

Este enclave costero esconde en el subsuelo una gran densidad de yacimientos arqueológicos (*fig. 1*). El excelente puerto natural, la cercanía de tierras aptas para el cultivo, la existencia de agua dulce y la orografía que facilita la defensa, han facilitado el asentamiento humano desde la Edad del Bronce hasta nuestros días.

Centrándonos en época romana, como yacimiento fundamental en este enclave emblemático para la historia de la ciudad, hemos de señalar el municipio romano de *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante), ocupado sin interrupciones desde finales del siglo III a.C. hasta el siglo III d.C. No nos detendremos en describir este yacimiento, vertebrador del poblamiento romano en su *binter-*



Fig. 1. Fotografía aérea de la zona de la Albufera y localización de los yacimientos del entorno: 1. Lucentum (Tossal de Manises), 2. Villa del Parque de Las Naciones, 3. Villa calle Rómulo, 4. Villa del Cerro de las Balsas, 5. Villa de Casa Filo, 6. Villa de Vía Parque, 7. Villa de calle Olimpo, 8. Villa de Castillo de Ansaldo, 9. Villa de la Playa de la Almadraba.

land, al ser suficientemente conocido gracias a las publicaciones del equipo de investigación y consolidación dirigido por M. Olcina y R. Pérez (Olcina, 1989; Olcina y Pérez, 1998), únicamente decir que, tendrá su mayor auge y desarrollo con la intervención y ocupación de la península Ibérica por parte de Roma, tras el enfrentamiento de ésta y Cartago para conseguir la hegemonía del Mediterráneo occidental durante la II Guerra Púnica.

El poblamiento romano del territorio de este municipio comenzó a ser conocido a partir de la realización de la primera Carta Arqueológica en 1985, elaborada bajo la dirección de D. Lorenzo Abad Casal, con el objeto de deli-

mitar áreas arqueológicas en el Plan General de Ordenación Municipal. En los campos agrícolas cercanos a la ciudad romana se localizaron numerosas *villae*. Su número y su relevancia han ido creciendo en las dos últimas décadas, desde que en 1987 empezaran a aplicarse las primeras medidas municipales de protección arqueológica y se incrementaran las intervenciones arqueológicas de salvamento en esta zona de la ciudad de Alicante sometida a gran presión urbanística. Estas actuaciones nos han permitido conocer y documentar numerosos yacimientos que formarían parte del *territorium* del municipio romano de *Lucentum* del que dependerían administrativamente. Gracias a ellas se han podido exhumar importantes restos de *villae* y necrópolis de época romana, destacando de forma especial la “Villa del Parque de las Naciones”, localizada a 200 m al noreste del Tossal de Manises, cuya importancia radica en los 15000 m² de superficie aproximada, de la que se identifican dos partes claramente diferenciadas (Rosser, 1994, 19-23): una zona agrícola-industrial o *pars rustica* que cuenta con un interesante complejo destinado a la producción de aceite *-torcularium-* (Roser Limiñana, 1990; *Idem*, 1992, 150); y una zona residencial o *pars urbana* dotada de unas posibles termas con *hipocaustum* y estancias decoradas con pinturas murales, hallazgos estos últimos que fueron dados a conocer en el I Coloquio de Pintura Mural Romana celebrado en España (Rosser Limiñana, 1992).

Próxima a esta *villa* debemos mencionar la “Villa de Calle Rómulo” ubicada a menos de 200 m al Norte del Tossal de Manises, en el inicio de una suave pendiente que nos conduce a través de una posible vía romana a la puerta oriental de la ciudad romana (Pérez, 1994, 45-47). Su estado de conservación reveló grandes alteraciones pero se llegaron a diferenciar dos períodos, uno tardorrepblicano y otro posterior altoimperial. Sin duda, tanto por proximidad a nuestra área de actuación como por las coincidencias existentes en las orientaciones murarias y en las fases constructivas, debe constituir la *pars rustica* de la misma *villa* localizada en nuestra área de intervención.

Otras *villae* de las inmediaciones, menos investigadas, son las Villas del Cerro de las Balsas y de Casa Filo -al Oeste-, la Villa de Vía Parque -al Noroeste-, la Villa de Calle Olimpo -al Norte-, la villa de Castillo de Ansaldo -al Oeste- y la Villa de la Playa de la Almadraba -al Sureste-. Todas ellas están inscritas en un hipotético espacio de 1 Km² centrado en el Tossal de Manises. Fuera de este perímetro la densidad de restos disminuye, pero son numerosas las *villae* dispersas por las distintas partidas rurales y urbanas de la zona; de ellas, las mejor conocidas son las de Casa Ferrer I y Casa Ferrer II (Ortega Pérez, 1999; Ortega y Esquembre, 2003; Pastor, Tendero y Torregrosa, 1999).

Por lo que respecta a otros restos romanos del entorno del hallazgo que nos ocupa cabe mencionar, por una parte, la extensa necrópolis romana situada al Noreste -con ritos de incineración datables a partir de mediados del s. II a.C., hasta inhumaciones del siglo V d.C.- y, en segundo lugar, las infraestructuras de comunicación y comercio representadas por el puerto romano de la dársena oriental de la Albufereta y por la vía romana documentada a 200 m al Norte de la excavación.

II. LA EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA

La excavación arqueológica que nos ocupa se emplaza en la calle Camino de la Colonia Romana, en la intersección de ésta con las calles Afrodita-Zeus y Rómulo, encontrándose al pie de la ladera septentrional del Tossal de Manises. Su localización cartográfica corresponde a la hoja 872-III (58-67) del Mapa

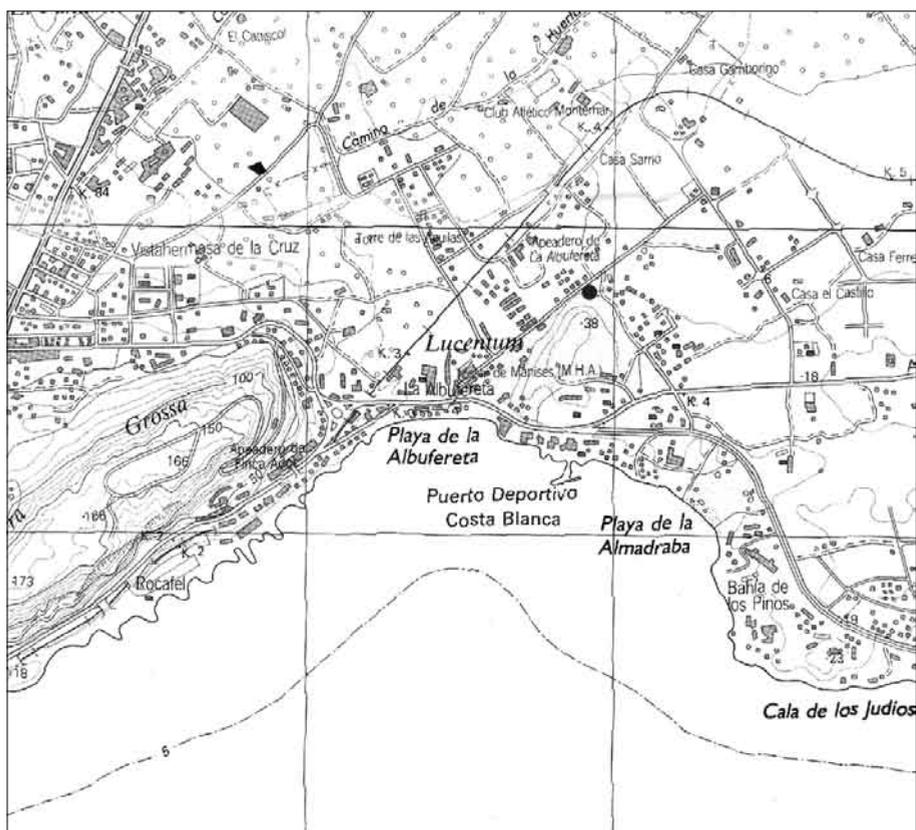


Fig. 2. Mapa topográfico con la localización del yacimiento Camino Colonia Romana (Mapa Topográfico Nacional)

Topográfico Nacional, escala 1:25.000; con coordenadas geográficas $0^{\circ} 26' 12''$ W ; $38^{\circ} 22' 05''$ N.; entre 6,5 y 9 m.s.n.m. (fig. 2).

La excavación abarcó una superficie aproximada de 250 m², emplazándose en el centro de la calle y en la acera oriental, con una longitud de 80 metros. Se documentaron los restos de varias estructuras, entre las que destacan los hipocaustos de unas termas construidas a principios del siglo I d.C. y abandonadas durante la segunda mitad del siglo II d.C. (fig. 3).

En el extremo meridional del área de intervención se localiza el sector 4, de planta rectangular, con unas dimensiones de 9,50 m de longitud y 3,50 m de anchura, presentando sus lados mayores una orientación Noreste-Suroeste. Los restos pictóricos a los que hace referencia el presente trabajo fueron hallados en este sector, individualizados en dos unidades estratigráficas (U.E. 85 y U.E. 407), separadas una de la otra 0,39 m de distancia, aunque ambas pertenecen a la misma estancia y forman parte del mismo nivel de destrucción de sus muros. Esta habitación se ubica al Sur de un conjunto de tres balsas paralelas, adosadas entre sí, y al Este del *hipocaustum* de unas termas, sin que podamos precisar si se trata de un estancia del conjunto termal o de un salón caldeado.

El muro del que proceden las pinturas mantiene una orientación Este-Oeste, se encuentra muy deteriorado, no conserva gran parte de la cara sur y su extremo occidental fue cortado por la excavación de dos zanjas paralelas, realizadas durante la segunda mitad del siglo XX para la instalación de cableado de alta tensión y tuberías de agua potable; estas zanjas seccionan, de norte a sur de la calle, todas las estructuras que a su paso encuentran, incluyendo las dos unidades estratigráficas que describimos y el pavimento de la estancia. En este muro eran visibles, todavía, en el momento de la excavación, restos de pintura muy difuminada sobre el enlucido de cal.

La U.E. 85, que se encontraba "in situ", se apoyaba en el muro anteriormente mencionado; sus dimensiones eran de 1,40 m de longitud (norte – sur) y 0,58 m de anchura, presentando una potencia máxima de 0,20 m. Estaba compuesta,

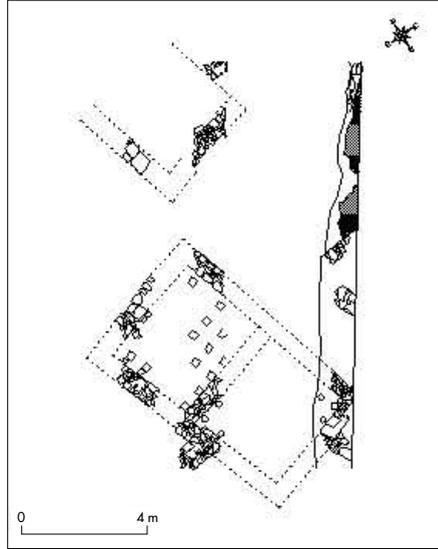


Fig. 3. Planta de la excavación Camino Colonia Romana (A. Pérez García)..

casi totalmente, por fragmentos de enlucido parietal de mortero de cal pintado, dispuestos en su mayor parte de forma horizontal, distribuidos en seis capas superpuestas, con escasos limos y arcillas filtrados. Tenemos que mencionar que parte de la unidad estratigráfica quedó en el perfil del sector y nos fue imposible proceder a su recuperación durante la campaña del año 1999¹.

La U.E. 408, es un estrato de abandono de escasa potencia, que apenas aportó material arqueológico y que se situaba sobre un pavimento de *opus signinum* (U.E. 2048) adosado a un muro de mampostería (U.E. 2033). Todas estas estructuras se vieron afectadas por la excavación de las zanjas antes citadas y que provocaron su destrucción parcial, posiblemente durante el último cuarto del siglo XX.

La U.E. 407, estaba integrada por fragmentos de mortero de cal y presentaba las mismas características que la U.E. 85, aunque su longitud era mayor (2,26 m), su anchura menor (0,44 m) y su potencia mucho más reducida. A diferencia del primer estrato descrito, casi sin alteraciones, esta unidad presentaba rasgos evidentes de haber sido también completamente afectada por las zanjas antes descritas.

III. LA RECUPERACIÓN DE LAS PINTURAS Y EL PROCESO DE RECONSTRUCCIÓN

Los fragmentos de pintura mural no superaban, en el mejor de los casos, los 20 cm de longitud en el momento de la excavación. Con la idea de que en fases posteriores a la extracción de las pinturas fuera posible intentar realizar la recomposición exacta de los motivos decorativos y del esquema decorativo del panel, se procedió a la recogida metódica e individualizada de cada uno de los fragmentos. Para ello, se hizo necesario levantar, sucesivamente, un calco planimétrico de cada una de las capas de fragmentos; a cada resto de mortero se asignaba una sigla referente (U.E., nº de capa, nº de fragmento) que lo identificaba en el momento de su recuperación, a la vez que, con minuciosidad, su posición y su número identificativo quedaban reflejados en el calco realizado.

Después de efectuar la limpieza y el inventario de materiales, empezamos a detectar problemas de proliferación de hongos en el mortero, lo que sirvió

1. Sobre el perfil de la excavación quedaba el asfaltado del aparcamiento provisional de autobuses del Parque Arqueológico del Tossal de Manises, utilizado en aquellas fechas para acopio de maquinaria y materiales de obra. Posteriormente, durante los años 2002-2003, se realizó una nueva excavación bajo la dirección de

D. Angel Pérez Coloma, quien nos autorizó a actualizar nuestros datos y a avanzar los nuevos resultados que, no obstante, no nos han sido facilitados por el departamento de Arqueología del Patronato Municipal de Cultura.

de aliciente para intentar la reconstrucción pensada anteriormente y para comprobar la eficacia de la documentación realizada. Queremos comentar, en este punto, que el resultado logrado bien pudiera ser fruto de la buena fortuna o de la casualidad, pero la recuperación y extracción de todo resto arqueológico de esta naturaleza no debe, nunca, ser sometido a los avatares de la improvisación, de la impaciencia, ni a condicionantes ajenos a nuestra disciplina a los que de manera cada vez más frecuente se ven sometidos los restos históricos, particularmente cuando el defecto de la falta de una rigurosa metodología de trabajo se excusa en una irrespetuosa urgencia. En el caso de restos pictóricos tampoco debe valorarse, a priori, su mayor o menor importancia arqueológica, y mucho menos artística, por el estado de conservación o fragmentación que presenten en el momento de la excavación.

El proceso de reconstrucción fue realizado siguiendo un planteamiento lógico, pero no totalmente cierto al ser imposible conocer el proceso exacto de deterioro de las paredes. Los fragmentos fueron posicionados en el laboratorio partiendo de la hipótesis de que las capas inferiores del derrumbe se correspondían con las zonas más altas del panel, mientras que las capas superiores deberían contener los últimos restos desprendidos del zócalo de la pared. A pesar del error, conocido desde el principio, que conllevaba esta manera hipotética de trabajar, el intento no fue en vano y nos permitió, con la ayuda de los calcos realizados, unir con bastante éxito varios motivos entre sí.

Después de obtener un resultado satisfactorio, era obligado culminarlo con un proceso adecuado de restauración de los motivos, para lo que contamos con la colaboración de un experto en restauración, D. Enrique Jordá, quien terminó la reconstrucción en aquello que fue posible y procedió a consolidar los motivos recompuestos respetando los morteros y dándoles solidez de acuerdo con criterios loables de reversibilidad y respeto al original.

IV. ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y ESTILÍSTICO DE LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA

A continuación presentamos algunos de los fragmentos más significativos o destacados hallados en la intervención de 1999 en la calle Camino de la Colonia Romana que, a expensas de un análisis más pormenorizado de los elementos figurados que aparecen en el registro medio de la pared de una estancia que aún resta por determinar, pasamos a describir brevemente.

Los restos pictóricos aparecieron volcados sobre un estrato de derrumbe lo que impidió observar su ubicación y disposición exacta en la decoración de

la pared al no conservarse *in situ* en su soporte original. Asimismo, todo este nivel estaba colmatado por otro de relleno formado por restos constructivos depositados allí con el fin tal vez de inutilizar estos espacios, posiblemente en la ocupación que de una manera parcial se hace de esta *villa* en época tardo-romana.

A grandes rasgos, nos encontramos ante dos conjuntos pictóricos pertenecientes a una misma estancia, cuya decoración es figurada y vegetal en uno de ellos y exclusivamente de tipo vegetal esquemático en el otro. Ambos conjuntos podrían fecharse entre los siglos I-II d.C., tanto por el contexto general del edificio, como por el tipo de representación existente.

IV.1. Conjunto A

IV.1.1. Zona media de la pared

Debido a los escasos fragmentos recuperados, desconocemos el esquema compositivo general de esta zona de la pared, pero podemos encuadrarlo dentro del tipo de paredes blancas divididas en paneles anchos e interpaneles estrechos decorados con motivos figurados y candelabros vegetales respectivamente.

IV.1.1.1. Interpaneles de la zona media

Conservamos cuarenta y un fragmentos informes y de pequeñas dimensiones de pintura mural correspondiente a un interpanel de la zona media de la pared². Sobre un fondo blanco se representa un motivo vegetal realizado mediante pinceladas sueltas de color verde manzana sobre las que se superponen, a su vez, pinceladas blancas. Esta combinación de colores verde y blanco proporciona a dicho elemento un efecto de volumen o profundidad, es decir, una idea de relieve sobre el fondo plano y uniforme de color blanco.

Aunque no todos los fragmentos de que disponemos unen entre sí, si los asociamos siguiendo un orden lógico, podemos comprobar que este motivo vegetal de espirales y roleos sucesivos mide aproximadamente 10,5 cm de anchura, que se compone de una especie de cenefa realizada mediante volutas que surgen de

2. Ficha técnica: Localización: AI, Sector, 4, U.E: 9, 18, 85, 129, 139, 424, n° inv: PN/CCCR-99/1 (a-m²), no cat: 1-40. Grosor: 1ª capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 0,6-0,8 cm; 3ª capa: 0,9-1 cm de mortero blanquecino con restos de improntas de materia vegetal descompuesta; 4ª capa: 0,05-0,3 cm de enlucido blanco con reverso beige oscuro, consistente en una fina lechada de cal que, en su momento, sirvió para tapar las pinturas correspondientes a la

fase constructiva anterior, y de las que únicamente conocemos un color, el rojo. En las zonas de mayor grosor, también conservamos restos de fragmentos minúsculos de conchas marinas y calcita en gránulos de tamaño considerable; 5ª capa: 0,4 cm de mortero que equivale al positivo de la impronta dejada por el piqueteado que se realizó sobre la superficie pictórica de esa primitiva decoración que desconocemos en su totalidad.

la parte superior de las espirales, y que todo ello está dispuesto a ambos lados de un eje de simetría que, a intervalos que desconocemos -probablemente cada 8,5 cm- por su pésimo estado de conservación, presenta un doble círculo achatado con interior relleno de color, a partir del cual, se marca la ejecución y la dirección de dichas volutas y espirales; podría tratarse tal vez de la representación esquematizada del cuerpo de un personaje masculino vegetalizado a modo de grotesco (fig. 4) como los numerosos ejemplos encontrados en la *Domus Aurea* de donde surgen (Iacopi, 1999).

A 4,2-4,5 cm de distancia de esta forma vegetal, y también sobre fondo blanco, aparece un filete rojo de 0,5 cm de anchura aproximada que sirve de encuadramiento interior del interpanel blanco que separa igualmente a otros dos paneles anchos y blancos. El interior del interpanel mide 18 cm de anchura y su encuadramiento exterior, hasta la banda roja y nuevamente sobre fondo blanco, mide entre 10,2-10,4 cm. De esta manera, la anchura total del interpanel debería ser de 28 cm aproximadamente, medida que estaría dentro de los 28-31 cm de anchura que suelen presentar los interpaneles y que equivale claramente a un pie romano; no obstante, observamos con algunos fragmentos que la anchura total del interpanel en uno de sus extremos, posiblemente el inferior, no sobrepasa los 23 cm, lo que pone en duda la calidad de la decoración en cuanto a su cuidado formal y la ejecución técnica.

Respecto a esta última, en algunas ocasiones deja mucho que desear, puesto que, además de que la anchura del interpanel no es la misma en toda su longitud, la cenefa vegetal llega incluso a unirse directamente con el filete



Fig. 4. Interpanel de la zona media de la pared con decoración vegetal (Pérez y Fernández)

de encuadramiento interior en parte de su recorrido vertical. De la misma manera, los componentes que encontramos en el mortero hacen pensar en la utilización de materiales locales, principalmente de la zona costera localizada a muy pocos metros del lugar. En cuanto al reverso de algunos de estos fragmentos, presenta unas improntas en espiga que llegan a alcanzar una longitud de 5,5 cm y que podrían darnos la pista para colocar los fragmentos con una orientación adecuada.

También conservamos cinco fragmentos informes y de muy pequeñas dimensiones de pintura mural³, en la que, sobre un enlucido de color blanco de pobre calidad -presenta oquedades, resaltes y rehundimientos-, encontramos un filete rojo-amarronado de 0,3-0,4 cm de anchura. Asimismo, a 0,6-0,8 y 1,6-2 cm de distancia de éste y, en algunas ocasiones, aparece una banda roja muy desgastada de la que desconocemos sus dimensiones, pero que creemos debe ser la banda de encuadramiento exterior. Estas piezas representan las dos esquinas de encuadramiento de un interpanel de la zona media de la pared, pero no tenemos la certeza que sea el anteriormente descrito u otro proveniente de la misma pared.

Cenefas vegetales de este tipo las encontramos en esta misma zona, concretamente en la *villa* romana del Parque de las Naciones. No obstante, si en este último ejemplo, sirven de encuadramiento interior de los paneles de la zona media (Rosser, 1992, figs. en p. 150-151), en el modelo de Camino Colonia Romana, aparecen desempeñando una función propia y tal vez más importante, puesto que se emplean como candelabro vegetal en el interior de los interpaneles. Una decoración similar, sobre fondo también blanco, la encontramos en la domus de la Puerta Oriental de la ciudad de *Lucentum* (Fernández, 2001, 215-236), lo que nos confirmaría esa posible datación entre finales del siglo I y mediados del siglo II d.C.

El hallazgo de estos paralelos tan próximos geográficamente, nos conduce a pensar en la posible existencia de un taller asentado en la zona, tal vez en el propio *municipium*, que estaría utilizando los mismos motivos decorativos en la ciudad y en las *villae* de su entorno, lo que respondería posiblemente a una moda propia de la época y de la zona que el dueño de la vivienda encarga a un taller/artesano.

3. Ficha técnica: Localización: AI, Sector 4, U.E: 85, nº inv: PN/CCR-99/2(a-e), nº cat: 41-45. Grosor: 1ª capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 1,1 cm de mortero claro con piedras de diámetro considerable; 3ª

capa: fina lechada de cal; 4ª capa: 0,6 cm de mortero con la impronta del piqueteado en positivo de la fase anterior.

IV.1.1.2. Paneles anchos de la zona media

Contamos con un primer grupo de veinte fragmentos informes de grandes, medianas y muy pequeñas dimensiones de pintura mural, sobre los que conservamos el interior de un panel blanco perteneciente a la zona media de la pared y sobre el que se muestran los elementos figurados de que consta la composición⁴. Se trata de una especie de bastoncillos metálicos -en base a su color dorado-, en forma de espiral y que finalizan en un macizo vegetal. La disposición de estos bastones es oblicua o en diagonal y parten desde las esquinas inferiores del panel blanco.

Uno de ellos, el más completo, conserva unos 35 cm de longitud de los cuales, 19 cm, están cubiertos o recorridos por una especie de gran pañuelo de color rosáceo, con tonalidades rojo oscuro para indicar la zona de sombra y blanco para mostrar, posiblemente, el lugar desde donde entraría la luz a dicha estancia. Este pañuelo finaliza en un enorme lazo que cuelga en forma de “L” (*fig. 5*). El resto del bastón es de color dorado y rojo con gran variedad tonal de este último color, y finaliza con un macizo o ramo vegetal de 15 cm de longitud conservada, compuesto por hojas almendradas y lanceoladas de color verde claro y blanco, cuyas nervaduras son recorridas por finos trazos de color rosáceo de las que surgen unas flores también ejecutadas en los mismos tonos claros.

Otro de estos bastoncillos, esta vez en color rojo solamente al corresponder a un tramo ya avanzado del mismo, mide 11 cm de longitud y acaba con un pequeño lazo también rosáceo, al que le sigue otro ramo floral compuesto por hojas similares en forma y color a las anteriores. No obstante, de éste último emergen, en vez de flores, tres pequeños frutos que parecen tener forma de bellota o piña -tal vez relacionada con Cibeles- y a los que se añade el color amarillo. Esta última figura o segundo ramo mide aproximadamente 20-21 cm de longitud.

Aunque no disponemos de todo el conjunto pictórico, sino tan sólo de cuatro de estos ramos vegetales o florales sobre fondo blanco, en base a la altura aproximada que debería tener el panel, podemos decir que cada uno de estos bastoncillos dorados estaría compuesto por tres de estos ramilletes.

A un segundo grupo pictórico corresponden alrededor de setenta fragmentos informes de medianas y pequeñas dimensiones de pintura mural que tal vez

4. Ficha técnica: Localización: AI, Sector 4, U.E: 21, 53, 55, 61, 68, 84, 136, 140, 204, 215, 329, 406, 509, nº inv: PN/CCR-99/5(a-s), nº cat: 106-125. Grosor: 1ª capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 0,25-0,5 cm de mortero con gran cantidad de piedras minúsculas; 3ª capa: 0,85-1 cm de grosor conservado con restos de las

improntas en positivo del piqueteado así como restos de conchas machacadas; 4ª capa: 1 cm de mortero perteneciente a la primera fase pictórica, presenta gran cantidad de carbón vegetal y un color castaño claro debido a la gran cantidad de tierra que incluye.



Fig. 5. Parte inferior de la representación de un tirso vegetal de un panel correspondiente al registro medio de la pared (Pérez y Fernández)

representen el motivo central de un panel blanco emplazado también en el registro medio de la pared⁵. Sobre un enlucido blanco aparecen dos personajes, uno vestido y el otro desnudo, el primero barbado y el segundo imberbe, cada uno de los cuales porta en su mano izquierda una serie de elementos vegetales que son significativos del concepto que evocan, pero que sin embargo no

5. Ficha técnica: Localización: AI, Sector 4, U.E: ¿...?, capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 0'7-1 cm de mortero de grano fino. n° inv: PN/CCR-99/7(a-n^{III}), n° cat: 130-199. Grosor: 1ª

podemos definir con certeza por no conservarse la escena completa. Se trata de una corona de hojas de vid de color rojo burdeos en la mano izquierda del personaje más anciano y una hoja de palma verde también en la mano izquierda del personaje más joven. El personaje togado, presenta a su vez, en la cabeza, una corona de hojas verdes que apenas podemos distinguir, tal vez formada por pámpanos (fig. 6).

Estos dos personajes masculinos que aparecen ejecutados en la zona media de la pared, corresponden al tipo de decoraciones con representación de figuras humanas -desconocemos si aisladas o formando una escena mayor- tan abundantes en la pintura mural romana, y que en el caso de *Hispania*, aunque algo escasas, también están presentes. En la actualidad, estamos ya lejos de aquellas publicaciones en donde se recogían estas figuras y se las consideraba como los elementos más llamativos e importantes de las decoraciones pintadas dejando a

un lado otro tipo de decoraciones como la vegetal y/o geométrica menos atractivas; no obstante, aún son manifiesto de un gran entusiasmo entre los que nos dedicamos al estudio de la pintura. De la misma manera, si tenemos en cuenta el abundante número de hallazgos localizados hasta el momento con representaciones figuradas en nuestra Península, podemos observar también la equivocación de aquellos primeros trabajos en los que se adoptaba la idea de un tipo de representaciones ausente en el conjunto de las decoraciones provinciales en comparación con la península Itálica.

En nuestro caso, se trata de una escena parcialmente conservada, donde se representan dos personajes de adjudicación dudosa: uno de ellos, casi totalmente conservado a falta de parte de su cabeza y de su pierna derecha, representa a un hombre barbado, tocado con una corona vegetal, vestido de toga, portando otra corona, en este



Fig. 6. Posible representación de Dionisos y Sileno sobre el fondo blanco de un panel de la zona media de la pared (Pérez y Fernández)

caso de vid en la mano izquierda, y calzando las típicas *sandaliae* romanas (Bonfante, 1973, 607); el segundo, de menor talla y en un estado de conservación más grave, ya que le falta toda la cabeza e íntegramente la parte derecha de su cuerpo, aparece totalmente desnudo y porta una palma verde de gran longitud que parece sobrepasar su estatura. Desconocemos el modelo iconográfico que representan ambas figuras, quizás el cambio del año viejo al año nuevo, pero aún así, el tema de la representación no está muy claro, ya que el esquema de la composición podría presentar alguna imagen más o una nueva variante en la posición o actitud de las figuras.

En cuanto a la talla de éstas, no sobrepasa los 70-80 cm, manteniendo una altura proporcionada; las actitudes no son firmes, sino que parece que ambos cuerpos están en movimiento, o al menos, con la pierna izquierda más avanzada que la derecha. Por otra parte, los colores aplicados para el cuerpo de los personajes, son los usados normalmente, es decir, tonalidades oscuras del color rojo contorneando las figuras que, en las zonas donde se aclara, indica el lugar desde donde procede el foco de luz, de manera que todas las partes quedan bien delimitadas.

Si nos basáramos exclusivamente en el tipo de representación y en los atributos que portan cada uno de ellos, podríamos pensar que estamos ante una escena de victoria de un atleta, al que el magistrado correspondiente le ofrece la corona y la palma de la victoria, imagen muy presente en la iconografía romana, tanto en la pintura como en la musivaria (Guiral, 2000, 111-118; Fernández, 2004-05, e.p.). No obstante, si nos basamos en la representación de los tirso a modo de bastoncillos vegetales, presentes en un panel contiguo, probablemente en el panel blanco descrito anteriormente, podríamos decir que se trataría de una representación de carácter dionisiaco, pues éstos son típicos en la iconografía báquica, y por lo tanto, los personajes estarían representando tal vez, a Dionisos joven y a Sileno. En el primero de los casos, por su origen divino, al dios siempre se le suele representar con rasgos de gran hermosura: un efebo rubio, con cabellos largos y rizados, sobre los cuales porta una corona de pámpanos y de hiedra. Sus ojos son negros y siempre brillantes, como conviene a quien no envejece jamás. Asimismo, en sus manos suele haber racimos de uvas, o bien una copa o un tirso, aunque en nuestro caso presenta una palma⁶. En el segundo de los casos, se trata

6. Los elementos simbólicos con los que se asociaba a Dionisos son: la copa de vino, el racimo de uva, la corona de hojas y uvas, el falo, la flauta, el tirso, los cuernos y la máscara -relacionada íntimamente con el teatro-, la piel de las fieras sacrificadas durante los rituales, el cabrito y el león. No obstante, conservamos

un ejemplo en Campania, la Apoteosis de Minerva representada en la logia del Planisferio de Stabia, con un ramo de palma con las características hojas en forma de espina, muy semejante al que porta el joven desnudo o Dionisos. Véase para ello, Elia (1957, lám. 3).

del hijo de Pan o de Hermes y una ninfa, cuyo nombre se da a los sátiros llegados a la vejez; también el nombre de un personaje que se decía haber educado a Dionisos (Grimal, 1981, 139-141)⁷ y cuyo tipo representativo consistía en un hombre barbado, algo feo, ya que se decía que tenía la nariz chata, la mirada de toro y una gran barriga (*Ibidem*, 480).

Lo más destacado de este grupo pictórico radica, por tanto, en el interior de los paneles anchos y estrechos de la zona media de la pared. Se trataría de paneles e interpaneles de fondo blanco uniforme, característicos de una gran cantidad de paredes correspondientes al siglo II d.C., pero a la vez, decorados en su interior con unos motivos figurados muy interesantes. De cronología anterior y en Pompeya, conservamos un ejemplo paradigmático con este mismo esquema compositivo en los paneles de una estancia de la casa di *Epidius Sabinus* (III, 1, 22), correspondiente al tercer estilo pompeyano (Gusman, 1924, lám. XIV). También en Pompeya, y más concretamente en la Palestra (VIII, 2, 21-23) (Thomas, 1995, 96-98, fig. 47), contamos con un ejemplo similar a nuestra representación figurada. Dentro de una arquitectura ficticia, justo en el centro de la composición, conservamos la figura de un personaje masculino desnudo portando una palma en su mano derecha y una corona en la cabeza; junto a éste aparece una figura togada bastante similar al togado que presentamos (Mau, 1890, 114 y ss.; Curtius, 1960, 185; Schefold, 1962, 111 y ss.; Strocka, 1984, 133, Anm. 24; Moormann, 1983, 73 y ss.). Tanto Schefold como Moormann datan este último ejemplo de época neroniana (62 d.C.), por tanto, dentro del cuarto estilo pompeyano.

Aunque no es exactamente la misma escena que la nuestra, la actitud normal del grupo de Dionisos y los sátiros o Sileno en la mayor parte de soportes es aquella en que el dios apoya el codo izquierdo sobre el hombro del otro personaje y sostiene con la mano de este lado el tirso, mientras el otro brazo cae a lo largo del cuerpo, y separado de él, coge alguno de los instrumentos de su culto (Reinach, 1922, 108; Chéhab, 1965, 333-334; Matz, 1968, lám. 318, núm. 296). Conservamos algún ejemplo pictórico de este tipo en la Península, como el grupo de Dionisos hallado en Mérida y datado entre el 80 y el 125 d.C. (Abad, 1982, Ba, 1.2.15.1, 335-336). No obstante, con el paso del tiempo y, sobre todo a partir del siglo II d.C., las actitudes y la relación entre los personajes cambian; se incorporan elementos pertenecientes a otras composiciones del mismo tema báquico: una ménade danzante, un sátiro, etc...

7. Véase Apolodoro., *Bibl.*, II, 5, 4; Heródoto., VIII, 138; Virgilio., *Égl.*, VI; y Serv., *ad. Loc.*, v. 13, entre otras fuentes.

La representación de las figuras dentro de la composición general, aunque no de manera exacta, se podría inscribir dentro de la serie del dios apoyado en un personaje de su cortejo situado a su izquierda, y en la que la diferencia de talla entre ambas figuras no es muy desproporcionada, como también puede constatarse en los mosaicos (Roscher, *Lexikon*, I, 1, cols. 1. 141 y ss.; Lippold, 1923, 175 y ss; García y Bellido, 1951, 145 y ss.). Parece que el original del que partieron la mayoría de los ejemplos conservados fue una pintura ateniense del siglo IV a.C., con la representación del encuentro de Dionisos y Aridana en la isla de Naxos (Lippold, 1923, 175; Sieveking, 1941, 81; Matz, 1968, 67). Nuestros personajes en concreto, debido a sus características formales, parecen haber sido copiados de modelos de composiciones escultóricas, por tanto el artesano que realizó la obra debió recurrir a obras plásticas ya existentes, siendo la más utilizada de todas ellas, la del Apolo Liceo (Lippold, 1950, lám. 84, 1), prototipo praxitélico de la época -siglo IV a.C.-.

En cuanto a la representación de los tirso vegetales con nudos o lazos en los extremos, se trata de un motivo muy frecuente en los zócalos de las pinturas campanas, que surge en el tercer estilo a finales del siglo I a.C. (Bastet y De Vos, 1979, 122-123) y continúa también en el cuarto estilo pompeyano. Uno de los más conocidos se localiza en el *tablinum* de la casa de *L. Caecilius Iucundus* (V, 1, 23-26) en Pompeya (*Ibidem*, lám. XL, 72). Sin embargo, este motivo decorativo no es suficiente para datar nuestras pinturas, pues en el cuarto estilo pasa a las provincias y además puede cambiar su ubicación en la pared como en nuestro caso.

Los tirso también son numerosos en los conjuntos provinciales de Occidente, sobre todo galo-romanos como podemos observar en la Place Saint-Pierre de Vienne, tal vez de época de Vespasiano (Barbet, 1982, 59, 62-63, fig. 4), en la *villa* de Liégeaud en la Croisille-sur-Briance, con una cronología que oscila entre el 100-160 d.C. (Dumasy-Mathieu, 1984, 18-20, fig. 2; *Idem*, 1991, 104, fig. 75, lám. I), en el muro norte de la estancia "O" del yacimiento de Pommerol en Vaison-la-Romaine, datado este último entre los años 70/100 o inicios del siglo II d.C. (Barbet, 1990, fig. 6) o en la ínsula 10 de Avenches fechado en la misma época que el anterior (Fuchs, 1983, 36-39, figs. 4-6). Otros ejemplos con representación de tirso vegetales en los zócalos aparecen en el muro 147 de la casa bajo las Termas imperiales de Treves, también de finales del siglo I d.C. (Reusch, 1966, lám. 22), o en la habitación 70 de la *villa* de Saint Ulrich (Barbet, 1990, fig. 7).

En general, en las pinturas anteriores al siglo II d.C., se observan tirso vegetales de color amarillo o verde sobre fondo negro. Éstos se mantienen

en el curso del siglo II d.C., sobre fondos de color diferente, como por ejemplo blanco en Laufenburg (Drack, 1950, 90-91, lám. XIV) y en Buchs (Drack, 1976) o rosa en Vlengendaal, donde en un contexto de imitación de mármol como el nuestro, el motivo vegetal del tirso se empobrece para representar solamente diagonales cuyo cruce está marcado por un óvalo amarillo (Swinkels y Moormann, 1980).

Estos tirsos vegetales entrarían dentro de lo que se ha denominado como objetos de significación religiosa o empleados como tales (Abad Casal, 1982, 415). En *Hispania* son numerosos los tirsos representados, pero casi siempre de la mano de Dionisos o de algún miembro de su cortejo (*Ibidem*, Ge, 1.1.3.3; Se, 3.1.1.12.1.; Se, 1.1.1), incluso en escenas en las que no aparece representado el dios, como en la que forma parte del cargamento simbólico de un carro arrastrado por tigres (*Ibidem*, Ba, 1.2.15.2), pero nunca como en el caso que presentamos aquí, en un panel central del registro medio de la pared.

En definitiva, este tema decorativo de tirsos en diagonal o cruzados es muy característico del tercer estilo pompeyano, sobre todo en la zona inferior de la pared, y también es muy representativo del repertorio habitual en boga durante finales del siglo I y la primera mitad del siglo II d.C. Se trata de un tipo de objetos y escenas de concepción religiosa que aparecen principalmente en las tumbas, pero también en las casas y algunos edificios públicos -en algunas ocasiones se trata de motivos alegóricos-.

IV.1.2. Transición de la zona media a la zona superior de la pared

Conservamos tres fragmentos informes de medianas y pequeñas dimensiones, que representan la esquina superior de una banda que parece aumentar de anchura conforme nos acercamos a la zona superior o cornisa⁸. De arriba hacia abajo, contamos con la siguiente composición decorativa: sobre un fondo de enlucido blanco al que le sigue una banda de color rojo burdeos de 1,3 cm de anchura sobre la que se observan perfectamente las celdas del pincel que utilizó el artesano en dirección horizontal -quizás por no haber diluido perfectamente el pigmento-, contamos con un filete rojo oscuro de 0,7 cm de anchura y, finalmente, una banda amarillo-ocre de 5 cm de anchura

8. Ficha técnica: Localización: AI, Sector 4, U.E: 85, 125, 303, n° inv: PN/CCR-99/3(a-c), n° cat: 46-48. Grosor: 1ª capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 1-1,35 cm de mortero compuesto por pequeñas oquedades que contienen restos de carbón vegetal resultado de

la descomposición de la paja que se usaba como aglutinante entre las distintas capas; 3ª capa: fina lechada de cal y 0,5 cm de tierra que representa las huellas en positivo del piqueteado.

sobre la que aparecen pinceladas informes de color anaranjado y rojo, sin ritmo uniforme, pero que pueden representar la imitación de las vetas de un determinado mármol. Dicha banda está recorrida longitudinalmente por 3 filetes blancos apenas perceptibles y, por tanto, de los que no disponemos de dimensiones; sin embargo, si contamos con dos de las esquinas desde las que esta misma banda amarilla parte de forma vertical y con una anchura aproximada de 7 cm (fig. 7).

Procedente de este mismo grupo, conservamos cincuenta y siete fragmentos informes, de grandes, medianas, pequeñas y muy pequeñas dimensiones de pintura mural que representa la banda de encuadramiento exterior del interpanel (fig. 8)⁹. En el lateral derecho, la anchura de la banda corresponde a 7,8 cm aproximadamente y se dispone de la siguiente manera: banda roja de 1 cm de anchura, filete rojo oscuro de 0,8 cm de anchura, banda amarilla-ocre de 3 cm de anchura dividida de forma oblicua por diferentes bandas rojas en forma de zig-zag, banda rojo burdeos de 8,9 cm de anchura y banda roja de 1,8 cm de anchura. A 1,5 cm de dis-

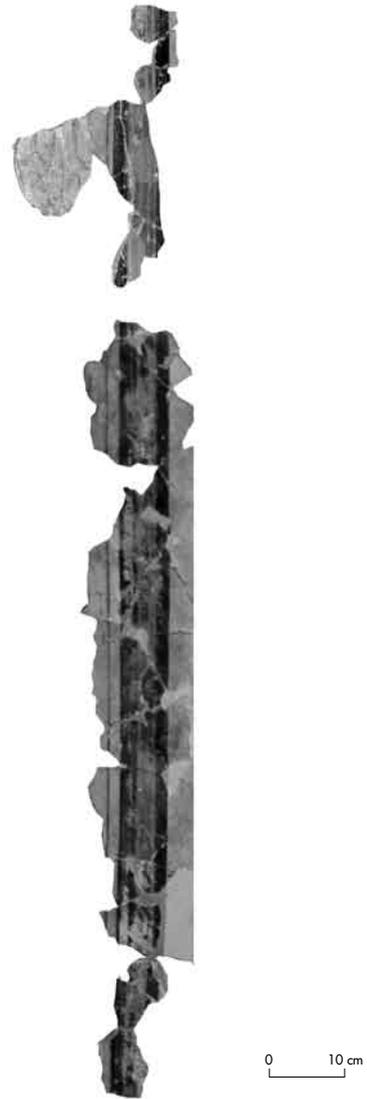


Fig. 7. Decoración que encuadra los paneles e interpaneles de la zona media que sirve de transición hacia la zona superior de la pared (Pérez y Fernández)

9. Ficha técnica: Localización: AI, Sector 4, U.E: 7, 8, 17, 18, 20, 21, 22, 44, 47, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 62, 85, 100, 104, 133, 136, 166, 205, 213, 312, 313, 326, 401, 402, 404, 408, 520, 521, nº inv: PN/CCR-99/4(a-m²), nº cat: 49-105. Grosor: 1ª capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 0,4 cm; 3ª capa: 1,2- 1,1 cm; 4ª capa: 0,2-0,1 cm de final lechada de cal con reverso castaño

claro de unión con la siguiente capa de mortero, ya perteneciente a la fase pictórica anterior. También conservamos restos de color rojo de dicha decoración y restos de improntas en negativo de material vegetal, así como restos de conchas machacadas. En algunas ocasiones, esta lechada de cal llega a alcanzar los 0,4 cm de grosor.

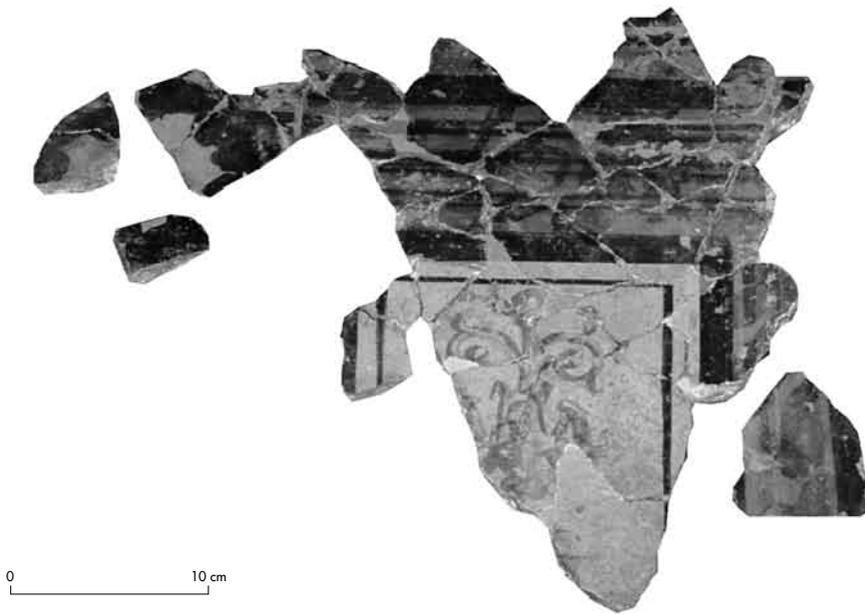


Fig. 8. Banda decorativa con imitación del vetado de una placa marmórea (Pérez y Fernández)

tancia, y siempre sobre enlucido blanco, conservamos un filete rojo de encuadramiento interior cuya anchura oscila entre 0,25 cm y 0,5 cm. De la misma forma, la banda amarilla también es atravesada longitudinalmente por tres filetes blancos apenas visibles que parecen ser los últimos en ejecutarse en la decoración. Por su parte, en el lateral izquierdo, la banda de encuadramiento exterior conserva diferentes anchuras en la esquina superior que, dispuestas según su orden, presentan las siguientes medidas: 8,1/7,5/7,8/9,5 y 11,5 cm. Asimismo, de izquierda a derecha, la disposición es la que sigue a continuación: banda roja de 1,1-1,3 cm de anchura -mientras las pinceladas del fondo de enlucido parecen ser horizontales, las de la banda son verticales-, banda rojo oscuro de 0,7-0,8 cm de anchura, banda amarilla que oscila entre 2,9-3,1 y 5,5 cm de anchura, tres filetes blancos, casi transparentes, de 0,5-0,6 cm de anchura, filete rojo oscuro de 0,6-0,7 cm de anchura y banda roja de 1,1-2-1,7 cm. A 1,7-1,8 y 1,4 cm de distancia, y sobre enlucido también blanco, conservamos un nuevo filete rojo cuya anchura oscila entre 0,3 y 0,5 cm.

En lo que respecta a la zona superior propiamente dicha, lo que conservamos del total de su altura es aproximadamente 24 cm. Dicha banda, realizada sobre un color amarillo-ocre, presenta desde arriba hacia abajo la siguiente composición: banda de color rojo burdeos de 1,7 cm de anchura,

otra del mismo tono pero de 0,85 cm de anchura, banda amarilla de 11,5 cm de anchura sobre la que se superponen varios filetes rojos y blancos longitudinal y alternativamente. Asimismo, aparecen sobre ésta otros filetes curvos a intervalos sin ritmo fijo y sin una anchura predeterminada -difíciles de apreciar debido a la presencia de una superficie bastante desconchada-, banda de color rojo oscuro de 0,8 cm de anchura, banda rojo burdeos de 1,1 cm de anchura, nuevamente una banda rojo oscuro de 0,8 cm de anchura, banda amarilla de 3 cm de anchura, filete rojo oscuro de 0,8 cm de anchura y banda roja de 2,9 cm de anchura conservada.

Los fragmentos que forman este conjunto muestran pinceladas decorativas sobre un fondo amarillo con manchas dispersas de color rojo muy vivo (*fig. 7*). Estos trazos ondulados, más o menos sinuosos -en sentido vertical, horizontal u oblicuo- o en zig-zag en diversas tonalidades de color rojo, representan un intento de imitación de vetas de mármol, y por lo tanto, un recurso para crear la ilusión de una placa marmórea¹⁰ que, por su elevado coste, no suele estar disponible en todas las viviendas.

La imitación de mármol es un tema muy recurrido en la pintura romana antigua, ya que el uso de la pintura puede abaratar el precio costoso del mármol. Plinio recuerda en un pasaje que es bajo los reinados de Claudio y Nerón cuando se comienza a pintar la piedra y a incrustarla con las pinceladas¹¹; por el contrario, para Vitrubio, las primeras cosas que los antiguos representan sobre los enlucidos murales son precisamente las diferentes variedades de mármol, por tanto es la imitación de mármol, pintada sobre un enlucido, o lo que es lo mismo, la copia de falsos mármoles, la que marca los comienzos de la pintura¹².

Este tipo de decoración, hasta no hace mucho, había sido subestimado por la arqueología, pues era visto como un simple reemplazo del aparejo marmóreo, más que como la representación de mármoles propiamente dicha. Sin embargo, las diferentes variedades de mármol sobre los enlucidos de las que habla Vitrubio, conducen a plantearse varias interrogantes, puesto que no se tiene la certeza de si se trataba de imitar los mármoles reales o de representar las vetas sin buscar su parecido con un mármol preciso. Para solucionar estos y otros muchos problemas, la clasificación de H. Eristov a finales de los años 70, basada en función de la naturaleza de los falsos mármoles, ha sido el principio

10. Puede tratarse de un tipo 2 de imitaciones pictóricas de recubrimientos marmóreos.

11. Plinio, *Naturalis Historia*: XXXV, 1: "Primumque dicemus quae restant de pictura...; nunc uero in totum

marmoribus pulsa...".

12. Vitrubio, *De Architectura*: VII, 5: "Ex eo antiqui, qui imitia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et collocationes".

a partir del cual se ha investigado este esquema decorativo, teniendo en cuenta a la vez, la imitación de mármoles reales, así como las técnicas de producción de estos abigarramientos (Eristov, 1976, 705-717).

La utilización del revestimiento pictórico para imitar una decoración marmórea, es un recurso de variantes casi ilimitadas, bidimensional, que suele situarse en el zócalo, pero que también lo encontramos representado en la zona media a modo de paneles o columnas, e inclusive en la zona superior, imitando una cornisa como podría ser nuestro caso al observar su disposición con respecto a las cenefas vegetales de los interpaneles y a los elementos figurados de los paneles anchos. Igualmente, es un tipo decorativo que está presente en los cuatros estilos pompeyanos -sobre todo en los dos primeros y en el último-, sin embargo, desde el punto de vista de la relación con la realidad, esta imitación debe corresponderse con la fase pompeyana del cuarto estilo que explota formas ovoides, moteadas y veteadas, variando según el color, e inspiradas en mármoles reales (*Idem*, 1979, 693-771).

El tipo de imitación objeto de nuestro estudio, se corresponde con el grupo IV de H. Eristov (*Ibidem*, 770), y es el más importante de entre todas las imitaciones de mármol. Sus formas ovoides, son regulares o irregulares, de contorno más o menos nervioso, poligonal, y sus dimensiones varían entre 10-15 y 20 cm. Hay dos tipos, pero éste en concreto, pertenece al segundo, de fondo amarillo sobre el cual una red roja delimita las formas. Se trata de formas ovoides amarillas, delimitadas por trazos de color rojo vino a modo de vetas, y todo ello sobre fondo igualmente amarillo que parece derivar de varias tonalidades de amarillo, tendente al *pavonazetto*, pero representando uno de los diversos tipos del mármol procedente de las canteras romanas de Chemtou en el Norte de África (Numidia, actual Túnez), de ahí que se le denominara en aquella época como *marmor numidicum*¹³. En Roma, éste es utilizado probablemente ya en la mitad del siglo II a.C., y seguramente en el siglo I a.C., para un uso privado y bastante restringido, mientras que, gracias al impulso dado por Augusto, se difunde de un modo más amplio desde la *Pax Augusta* hasta el reinado de Severo, en que es sustituido por la *brecchia* de menor precio, fechas ambas que, por otra parte, también nos podrían proporcionar los *terminus postquem y antequem* para este tipo de representaciones (inicios del siglo I - finales del siglo II o inicios del siglo III d.C.). Aunque temporalmente es un intervalo de uso bastante amplio, si tenemos en cuenta que no es hasta el siglo II d.C., el momento en el que la imitación de mármol no aparece en el registro medio de la pared, esto nos podría ayudar aún más a aquilatar la cronología de nuestras pinturas.

13. Actualmente también se le puede encontrar denominado como "giallo antico".

IV.2. Conjunto B

IV.2.1. Decoración de la zona superior o techo

Junto a toda la decoración anteriormente vista, también conservamos una treintena de fragmentos informes de grandes, medianas y muy pequeñas dimensiones de pintura mural desconocida, posiblemente el nexo de unión entre la zona media o cornisa y la zona superior o el techo¹⁴. Sobre un enlucido blanco conservamos una banda gris de 1,9-2,1 cm de anchura con restos de color rojo y verde muy diluido, posiblemente debido a una mala mezcla de pigmentos con el pincel. Dicha banda está flanqueada por dos filetes amarillo-ocre oscuro de 1 y 0,8 cm de anchura respectivamente, el primero de ellos separado del



Fig. 9. Posible esquema decorativo de tipo lineal de la zona superior o del techo de la estancia [Según A. Fernández Díaz]

14. Ficha técnica: Localización: AI, Sector 4, U.E: 85, 203, 208, 210, 428, nº inv: PN/CCR-99/6(a-d), nº cat: 126-129. Grosor: 1ª capa: 0,05 cm de enlucido blanco; 2ª capa: 0,5 cm; 3ª capa: 0,6 cm; 4ª capa: 1,5 cm de mortero de aspecto muy grosero y terroso, correspondiente a la primera fase pictórica.

segundo o gris por 0,3 cm de distancia aproximadamente. Mientras que el fragmento de mayores dimensiones (14,5 cm x 13 cm), presenta una banda roja de la que carecemos de dimensiones a una distancia de 4,7 cm, y sobre enlucido blanco, en el otro extremo, conserva un motivo vegetal en color rojo y semejante al que porta el personaje barbado en la mano, combinado con unas hojitas verdes de forma circular.

Debido al menor número de fragmentos correspondientes a este conjunto, en su mayor parte sin nexo de unión entre sí, nos es difícil estudiar su esquema compositivo o compararlo con otros ejemplos conservados. De igual manera, nos resulta muy complicado realizar una restitución adecuada del mismo y lo único que podemos decir es que se trata de una composición de carácter lineal y sobre fondo blanco, realizada mediante bandas de color rojo burdeos de las que penden a intervalos fijos semicírculos del mismo color y que parecen estar decoradas en su interior con motivos vegetales (*fig. 9*).

V. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA ESCENA FIGURADA

Antes de comenzar con el estudio iconográfico propiamente dicho, hemos de mencionar algunos detalles sobre la figura del dios greco-romano Dionisos/Baco, que nos ayudarán a comprender mejor la composición representada. Según algunos historiadores, el culto a Dionisos se originó en Frigia (Asia Menor), desde allí pasó a Tracia (norte de Grecia) y desde este último lugar se extendió al resto de la Península. Asimismo, el dios fue llamado desde entonces de diversas maneras: Bromio, Barbato, Cadmeo, Dítirambo, Melpómeno, Musageta, Naxio, Sabecio, Sotero, Yaco, Baco y Dioniso, siendo éstas dos últimas las más comunes de entre sus denominaciones (Eurípides, *Las Bacantes*). Según otros historiadores, el culto a dicha divinidad es de claro origen minoico y ven en la figura del toro a su antecesor inmediato. Pero también existe la teoría que relaciona a Dionisos con una divinidad del panteón egipcio (Osiris) que habría surgido en relación directa con Shiva, divinidad India. De Egipto habría pasado a la civilización cretomicénica y de allí a Grecia (Danielou, 1987). En Egipto es Osiris quien, vinculado con Shiva, representa los poderes de generación y crecimiento impresos en la naturaleza, así como también une en sí los misterios del nacimiento y la muerte, por lo que cuando Heródoto visitó aquellas tierras reconoció a Dionisos en el dios egipcio.

Por su parte, con respecto al nacimiento del dios, el mito griego cuenta que Semele, hija de Cadmo (rey de Tebas) y Harmonía, quedó encinta tras su amor

con Zeus. Hera, celosa esposa del gran dios, intentó incinerar a su oponente, para lo cual previamente la convenció de que debía ver la fuerza real de Zeus. Sémele, sin pensar en el engaño, logró que aquél aceptara su petición y los rayos y truenos provenientes de la figura divina la aniquilaron. Sin embargo, el niño que habitaba en su seno fue protegido por una hiedra que se interpuso entre la madre y la luz. Zeus lo rescató y lo escondió dentro de su muslo, donde permaneció la criatura hasta su alumbramiento, luego lo entregó a Hermes, quien a su vez se lo entregó a Ino, hermana de la difunta Sémele, para que lo criara. Pero la venganza de Hera no se hizo esperar, pues estaba dispuesta a acabar con el fruto del amor extraconyugal de su esposo y, para ello, enloqueció a Ino. Hermes tuvo que llevarse nuevamente a Dionisos -el nacido dos veces- al país de Nysa y lo entregó a las ninfas, previamente metamorfoseado en cabrito, para evitar que Hera lo reconociera. Las ninfas iniciaron a Dionisos en las artes, en especial la música y el baile. Luego se hizo cargo de él un tal Sileno -hijo de Pan- muy querido por Dionisos cuando posteriormente escoja su séquito, al que se le puede considerar como un sátiro y con el que aparece en la mayoría de sus representaciones. Cuando el dios llegó a la mayoría de edad ya sabía cuáles eran los secretos de la confección del vino y emprendió un viaje por el mundo con la finalidad de difundir los dones de dicha bebida.

El primer lugar en donde se detuvo fue Ática, en donde conoció a Ícaro. Otros destinos del dios fueron Etolia y Laconia, en donde sedujo a diversas mujeres y provocó embarazosas situaciones. Luego visitó las islas y fue tomado prisionero por una grupo de piratas tirrenos quienes lo ataron y fueron testigos de cómo sus ataduras se desvanecían. Pero, una de las aventuras más difundidas de Dionisos es la que transcurre en Naxos, en donde el dios conoce a Ariadna, hija de Minos, a quien Teseo había llevado desde Creta tras la muerte al minotauro. Dionisos contrajo nupcias con ella a instancia de Afrodita y después de este episodio el dios del vino conquistó la India, no por la fuerza de las armas sino con una serie de encantamientos, ya que las lanzas y escudos fueron reemplazados por tirsos, vino y música. Se cree que fue entonces cuando se formó su séquito, el cual lo acompañaría desde entonces y con él visitaría Egipto.

En cuanto a la iconografía de Dionisos/Baco en Grecia y en Roma, ya el escultor Praxiteles en el siglo IV a.C., lo representó como niño, en brazos de Hermes, desnudo, regordete y con sus infantiles cabellos rizados a modo de lo que serían los racimos de vid, su símbolo. No obstante, en las vasijas griegas de la época aparece también mayor, barbado y de oscura cabellera rizada, generalmente cubierta con una corona de hojas y uvas, envuelto en una túnica

generalmente clara y sosteniendo un tirso y a veces una copa llena de vino (Carpenter, 1986; *Idem*, 1997). En base a esto, podemos decir que las representaciones de Dionisos responden a diversos orígenes, puesto que tanto el personaje como el mito han recorrido la geografía de extensos territorios y han sido susceptibles a las influencias culturales de cada uno de esos lugares. De esta manera, observamos cómo en algunas de las representaciones, basadas en etapas antiguas del relato, el dios adoptaba formas zoomórficas, tales como la del cabrito, el león y el toro; mientras que, otras descripciones antropomórficas, se refieren a Dionisos como hemos descrito anteriormente, joven de cabellos dorados u oscuros. Con respecto a esta última descripción, todas las representaciones del dios joven lo muestran en su papel de agradable seductor, de ojos oscuros y mejillas rollizas y enrojecidas -debido tal vez al vino-, de gestos finos y hasta afeminados. Pero en algunas de ellas se le muestra con una prominente, canosa y oscura barba, cabellos largos y blancos, envuelto en una túnica y con un gran bastón o un tirso en una de sus manos. Generalmente lleva en su cabeza una corona de parras, hojas y pámpanos y en sus manos un tirso o una copa de vino, aunque en versiones antiguas se le representa con una serpiente enroscada a modo de collar.

Eurípides, en *Las Bacantes*, lo describe por medio de uno de sus personajes de la siguiente manera: *Dicen que ha llegado de la Lidia cierto farsante extranjero, cierto encantador de rubios rizos y perfumado cabello, de negros y agraciados ojos (...)*. En los libros de mitología griega que tratan el tema se menciona que: *Baco también podía aparecer como un anciano barbudo de dulce expresión y de inequívoca solemnidad envuelto en una túnica. En ocasiones llevaba sobre los hombros una piel de cabra o de leopardo.(...) Curiosa era una representación en la que figuraba junto a una urraca, como queriendo simbolizar la charla sin ton ni son de los borrachos.*

Si descartáramos que la imagen del personaje barbudo fuera Sileno, pues no se le representa exactamente como tal, en base a las premisas anteriores, deberíamos plantearnos quién de nuestras figuras representadas sería realmente Dionisos, el joven o el anciano, o si las dos representarían al mismo dios en dos etapas diferentes de su vida, aunque la última, la de la vejez, no sea la más comúnmente representada.

Como detalle acerca de las representaciones en la Grecia antigua, sabemos que en la mayoría de las representaciones pictóricas y escultóricas -ya sea en la etapa arcaica, en la clásica o helenística-, la figura masculina solía mostrarse en su completa desnudez en tanto que la femenina aparecía vestida. Al respecto, nos llama la atención que en la mayoría de las imágenes encontradas que se

refieren a Dionisos, a excepción de aquellas en las cuales el dios es un niño -como en los casos de la escultura de Praxíteles o la pintura pompeyana-, la figura del dios aparece vestida con largas túnicas que impiden la contemplación de su cuerpo masculino y neutralizan su feminidad.

Sabemos que la deidad pasó a Roma con el nombre de Baco y que las características de su representación son similares. Una de las tantas imágenes encontradas en Pompeya representa el momento en que Baco es entregado para su crianza y protección. Junto a él vemos a Hermes, a Pan, a Ino y a su esposo, caracterizados por sus respectivos elementos simbólicos. Respecto a imágenes que, cómo esta, han sido encontradas en su mayor parte en Pompeya, se comenta que su estilo se basa también en modelos anteriores, probablemente griegos y del siglo IV a.C.

Debido a todo esto, desde los años 60-70 se vienen sucediendo trabajos que intentan organizar las figuraciones de este tema en la musivaria (Dunbabin, 1971; Foucher, 1975 y 1977), en los sarcófagos (Turcan, 1966; Matz, 1968-69) y en otros soportes como estatuillas de bronce, placas de espejos y lucernas (Manfrini, 1987), en sus distintas variantes, en relación a prototipos antiguos que, en mayor o menor medida, serían seguidos a lo largo del Imperio; no obstante, ninguno de ellos ha ofrecido una respuesta adecuada a los problemas sobre el tipo de estas composiciones (Pochmarski, 1982).

Así pues, en cuanto al origen de esta representación iconográfica de Dionisos, hay que insistir en una probable creación escultórica, pero que sería recogida rápidamente en realizaciones pictóricas (Fernández Galiano, 1984, 163), destacando los caracteres lineal y frontal de las imágenes representadas. Para Matz, existe esencialmente un prototipo helenístico pictórico conocido en los primeros siglos del Imperio y, a partir del cual, surgen las variantes en sarcófagos, mosaicos y otros soportes (Matz, 1968-69). Sin embargo, el estudio de los documentos existentes muestra una diversidad de caracteres y al mismo tiempo una identidad en la pervivencia de tipos y detalles que invitan a suponer una existencia de modelos comunes, diferentes entre sí, pero íntimamente relacionados, creados en época antigua y de los cuales derivarían los ejemplares llegados hasta nosotros. En cuanto a la figura del Sileno, se trata de una imagen tópica de los cortejos báquicos, cuyos paralelos localizados generalmente en mosaicos no aportan ningún dato nuevo a su interpretación. Es en su estilo semejante en todo a la figura de Dionisos/Baco: lineal y frontal.

Nuestro modelo podría corresponder a una representación icónica de Dionisos, pues entraría dentro de aquellas que enfatizan su figura, lo consideran como absoluto protagonista y en definitiva constituyen su retrato (Guardia Pons, 1992,

359). Sin embargo, existen nuevamente dentro de este grupo más variantes que similitudes en cuanto a las soluciones propuestas por los artesanos como hemos podido comprobar con los documentos conservados en diferentes soportes.

Las representaciones de temas dionisiacos se reparten por todo el mundo romano, y especialmente los observamos en mosaicos y pinturas (Jeanmaire, 1954, 476). En el caso de *Hispania*, éstas participan de todas las corrientes de influencia que se dan entre las provincias occidentales principalmente y los diferentes temas que se representan suelen ser el Triunfo de Dionisos, algunos pasajes míticos como el encuentro con Ariadna, las representaciones de panteras y las diversas figuraciones del dios, representado en medallones y en relación con las cuatro estaciones y la vendimia (Durán, 1993, 264). El mayor número de escenas de este tipo corresponde a la decoración de pavimentos (Dunbabin, 1978, 173-187; Fernández Galiano, 1984, 161-162, nn. 272 a 278), por tanto, nuestro caso sería de extraordinaria importancia para observar cómo a través de la pintura mural también contamos con estas escenas figuradas.

Asimismo, al igual que podemos observar el paralelismo entre los tipos escultóricos y los musivarios (García, 1990, 327), también lo existe entre los tipos pictóricos como nuestro ejemplo. Se trata de la representación del dios acompañado de otros personajes, generalmente un sátiro como pueda ser Sileno.

Es imposible esbozar siquiera un esquema de las representaciones del tema báquico en la iconografía romana, ya que Dionisos gozó en el mundo clásico de una popularidad extraordinaria; señalar solamente, que es una de las deidades más representada por ejemplo en la musivaria helenística y romana, y que sus representaciones sucedieron ininterrumpidamente a lo largo de diez siglos (Fernández Galiano, 1984, 159).

Con respecto a la musivaria, las representaciones de Dionisos son muy abundantes, apreciándose un incremento en el número de documentos a partir de época imperial, debido en gran parte a la generalización de ésta en el mundo romano. En la península Ibérica, y debido a la naturaleza artesanal de la misma, los capítulos representados de su *thyasos* son lógicamente limitados, restringiéndose a los más característicos (Balil, 1958, 350; Dunbabin, 1978, cap. III). La mayoría de las figuras responden al tipo de cuerpo ondulado característico de la estética praxitelica que habría de generalizarse durante la época helenística (Fernández Galiano, 1984, 162). Junto a este esquema tipo, existe otro modelo igualmente de raíz praxitelica, un prototipo que ha sido estudiado por Levi, quien cita una serie de ejemplos en estatuaria como los del Museo Arqueológico de Venecia, donde el sátiro se limita a permanecer caminando al lado del dios, un ejemplar de Alejandría en Egipto y una réplica inacabada

hallada cerca del Templo de Zeus en Olimpia (Levi, 1919, 55, lám. IV; *Idem*, 1947, 40-45), concluyendo que el modelo se remonta a un original praxitélico en el cual el cuerpo lánguido de Dionisos contrastaba con la actitud esforzada de su compañero, cuyo cuerpo nervioso estaba cubierto parcialmente con un *pardalis*. Levi también menciona la posible existencia de un segundo prototipo escultórico en el cual el sátiro no precede al dios, sino que da un largo paso a fin de soportar el peso de su cuerpo. A este tipo se vincularían grupos conocidos como el del Vaticano y el de la colección Ludovisi (*Ibidem*, 41).

Este esquema alcanzó gran popularidad en la plástica romana, y al mismo tiempo podemos observar algunas de sus características originales a través de las obras conservadas. Se trata por un lado, de la plasmación de un modelo bien conocido de canon masculino de corriente praxitélica, y por otro lado, su misma temática justificaría la curvatura del cuerpo del dios. El éxito de este conjunto debió de radicar en gran medida en el contraste de ambas actitudes: relajada a causa de la ebriedad en el dios, en estado semiconsciente; tensa y activa en el sátiro, soporte de la acción. Algunos rasgos pueden proceder de versiones pictóricas del tema (*Ibidem*, 41; Maiuri, 1967, 179, fig. 67). En cualquier caso, es interesante constatar cómo el colorido de las figuras apunta igualmente hacia el contraste entre ellas, usándose tonos pálidos para la de Dionisos y oscuros para el cuerpo del sátiro.

VI. MARCO CRONOLÓGICO

En cuanto a la cronología de este conjunto, es difícil adscribir esta representación a un período concreto, puesto que los resultados de una excavación de urgencia en la que se ha dispuesto de unos pocos metros cuadrados de terreno para actuar, hacen difícil definir de manera certera el contexto estratigráfico. Asimismo, a pesar del reducido espacio de actuación, son varias las fases constructivas que aparecen en éste, algunas de las cuales se constatan inclusive en el reverso de algunos fragmentos pictóricos. Sí podemos decir, en cambio, que la mayoría de las representaciones figuradas de ese tamaño, y en las provincias, suelen proceder de los siglos I y II d.C., y que su frecuencia disminuye en el siglo III, volviendo a aumentar durante el siglo IV d.C. Si atendemos a todo ello, al material arqueológico y al resto de los motivos de paneles e interpaneles de fondo blanco, esta decoración pintada podría ser encuadrada probablemente hacia la primera mitad del siglo II d.C.

Esta decoración de paredes de fondo blanco destacan por su sencillez, pero a pesar de ello pueden encuadrarse en un importante grupo que parte de las

“nebenzimmer” (Strocka, 1975). Su extensión a las provincias comienza a finales del siglo I d.C., y contamos con algunos ejemplos en éstas. En el caso del norte de *Gallia* y *Germania*, por ejemplo, conservamos las pinturas procedentes de Bavay (Belot, 1984, 49; *Idem*, 1986, 12-13), Reims (Frezouls, 1981, 409, fig. 24), Saint Ulrich (Heckenbenner, 1983, 158), Colonia (Thomas, 1993, 145-148, fig. 40 y 260-261, fig. 108) y de las *villae* de Haccourt (De Boe, 1976, 28-29, fig. 12) y Drudden (Swinkels, 1982, 189-191). Si nos centramos en el caso de *Hispania*, los ejemplos son menos numerosos, pero podemos destacar los procedentes de Mérida (Abad, 1982, 47-48, fig. 1.2.2), de Can Modolell (Martí y Juhe, 1992, 186-187) y del conjunto B de la casa situada en SP III de Bilbilis (Guiral y Martín, 1996, 295). En lo que se refiere a su cronología, todos proceden del siglo II d.C., excepto el de Reims que corresponde al siglo siguiente.

En lo que se refiere a la imitación en pintura de verdadero mármol que aparece como encuadramiento, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo I d.C., al contrario de lo que sucedía para la primera mitad, es un recurso ornamental que se vuelve muy común en las ciudades campanas, en las que adquieren una importancia particular, sobre todo en lo que respecta a las imitaciones de *crustae*. Este mismo fenómeno se observa en las provincias donde esta moda se prolonga durante todo el siglo II d.C., y asciende a la zona media de la pared¹⁵. Además, un dato que debemos tener en cuenta como *terminus postquem*, es el hecho de que los fragmentos imitan un tipo de mármol de color amarillo cuyas vetas aparecen entre tonos rojos y marrones, propios del denominado giallo antico (*marmor numidicum*) procedente del Norte de África, que era muy representado en las provincias por los artesanos de dicho siglo (Davey y Ling, 1982, 150-160; Delplace, 1983, 113-140).

Otro elemento que también nos ayuda a confirmar esta datación, procede de la técnica utilizada, pues la pincelada impresionista con que se ejecuta el rostro del personaje barbado es propia de esta época. Existe además un dato que nos puede servir de apoyo para aquilatar la cronología; se trata del uso de las bandas rojas que bordean el rectángulo con las figuras, una moda que aparece en Pompeya a mediados del siglo I d.C. (Guiral Pelegrín, 1996, 243, lám. III) y que por tanto nos sirve nuevamente como *terminus postquem*. En definitiva, esta obra puede que sea tributaria de la alternancia de formas clásicas con las reminiscencias impresionistas que era propia de época trajano-adrianea (Abad Casal, 1982, 337).

15. Abad (1977-1978, 189-208) recoge todos los ejemplos conocidos hasta ese momento en la península Ibérica.

VII. A MODO DE CONCLUSIÓN

En líneas generales y a falta de un estudio más exhaustivo de los materiales y de las técnicas constructivas, podemos diferenciar hasta 9 fases distintas en este yacimiento. De todas ellas, las que nos interesan para este estudio corresponden a la III y IV respectivamente: la primera, situada hacia mediados del siglo I d.C., y documentada en los cuadros h, g, f, a, b, c, d, i del sector 7 y en los sectores 2, 4 y 5, muestra dos estancias construidas sobre un nivel de abandono republicano probablemente y de las que sólo se conserva el hipocausto; la segunda, emplazada a finales del siglo I d.C., muestra una serie de reformas en los cuadros h y g del sector 7 tendentes a reforzar y cambiar los pavimentos, para lo cual adosan pequeños tabiques a los muros, superponiéndose en algún caso a los pilares, en otros casos se reutilizan sillarejos como pilares y grandes fragmentos de *dolia* así como restos de pavimentos hidráulicos de *opus signinum* sobre la base de ladrillos de los pilares.

En la Fase III, el sistema de calefacción que aparece podría pertenecer o bien a las estructuras de unas termas o a la calefacción de una vivienda que formaría parte de una *villa* muy próxima a la ciudad de *Lucentum*, y cuya *pars rustica* se correspondería con la denominada *villa* Calle Rómulo. Como hemos mencionado anteriormente, el período de construcción de esta primera fase de los hipocaustos hemos de situarlo hacia mediados del siglo I d.C. A esta misma fase corresponderían también las estructuras situadas en el sector 2 asociadas a la anterior construcción, un enlucido de mortero de cal -enlucido pintado U.E.M. 2045-, así como las estructuras ubicadas en el sector 4 que presenta derrumbes de enlucido pintado con la técnica del fresco y temple, y que presenta motivos vegetales en verde y rojo insertos en marcos de color rojo, negro y amarillo sobre fondo blanco -U.E.M. 2033-.

Por su parte, durante la Fase IV podemos decir que se produce la destrucción y abandono de las estructuras reformadas, alrededor de mediados del siglo II d.C.

A falta de los resultados obtenidos de las últimas excavaciones realizadas en el lugar que nos hubieran permitido definir mejor estas fases, y a falta del estudio de algunos otros fragmentos pictóricos que han aparecido en estos últimos años, concluimos este trabajo con una propuesta de restitución hipotética que, por el momento, podríamos aceptar como posible (*fig. 10*)¹⁶. Se trataría de una composición dionisiaca con la representación, por una parte, de Dionisos

16. Agradecemos enormemente la colaboración de pinturas que nos ha aportado ideas válidas para D. Enrique Jordá Calatayud, restaurador de dichas establecer dicha restitución hipotética.

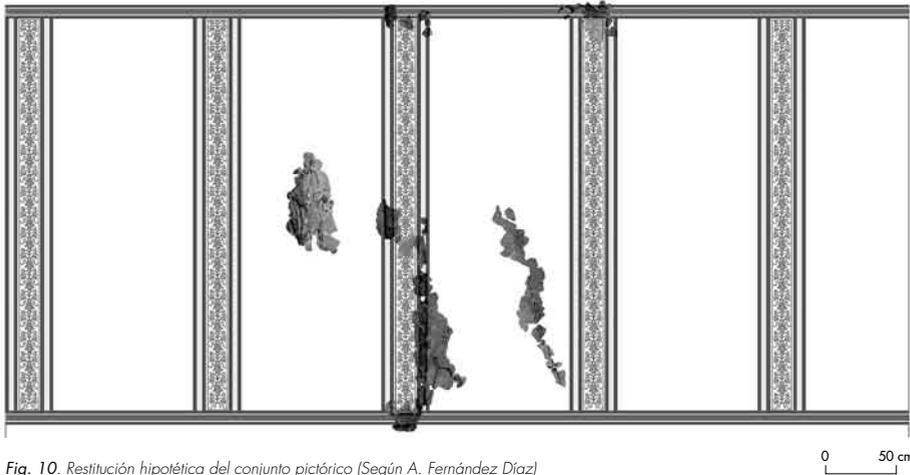


Fig. 10. Restitución hipotética del conjunto pictórico [Según A. Fernández Díaz]

y Sileno, pues este dios aparece estrechamente asociado con los sátiros, los centauros y los silenos; y por otra parte, de los tirso vegetales que suelen acompañar a este último, aunque también se suelen representar la parra, la hiedra venenosa o la higuera (Fernández Castro, 1982, 424-425; Manfrini, 1987). No obstante, la representación de la pareja Dionisos-Ampelos o Sileno es una de las que aparece desde el siglo I hasta el siglo V d.C. (García, 1990, 332)¹⁷, sin la posibilidad de aquilatar gracias al tipo iconográfico la cronología.

En cuanto a la composición general, podemos observar una pincelada impresionista que es propia del gusto flavio y que luego volverá a retomarse en los últimos decenios del siglo II y en el siglo III d.C., donde hay una decisiva destrucción del plasticismo orgánico de la forma (Borda, 1958, 289-300). Así pues, de no ser por el contexto estratigráfico, podríamos fechar este conjunto entre los siglos II y III d.C., pues es un momento de transición entre la pintura ligada esencialmente al viejo concepto sustancialmente decorativo y hedonístico, y la que está particularmente ligada al mundo espiritual y religioso, con valor meramente cultural y simbólico como pueda ser la nuestra y de la que hay numerosos ejemplos en las casas y sepulcros de Roma y Ostia (Borda, 1958, 301-303), como por ejemplo, una hierática figura del dios Sil-

17. En el estudio que realiza este autor sobre los mosaicos hispanos de tema báquico, podemos observar cómo algunos de ellos representan al dios con Ampelos. Se trata de los casos de Utebo (Zaragoza) fechado en el 190 d.C., Alcalá (Madrid) datado en el 375 d.C. y el de Baños V. (Burgos). Asimismo, contamos con otro ejemplo con la figura

de Sileno en Monforte (Portugal) fechado en el 300 d.C., o en el Baco ebrio de *Complutum*. Véase este último en Fernández Galiano, (1984, 160-168, fig. 10, láms. LXXXI-LXXXIII, LXXXVIII, XCI). Como puede observarse, la mayoría de ellos suelen corresponder a mosaicos de época bajoimperial.

vano pintado en la capilla del Mulino de Ostia en torno al 210 d.C., en una pose natural y también digna, con sus atributos agrestes de la hoz y de la rama de pino (Borda, 1958, 302-303).

Nuestra composición o escena figurada está encerrada en un panel blanco encuadrado por interpaneles con candelabros vegetales, pero son numerosos los elementos decorativos como los que hemos descrito y analizado insertos dentro de arquitecturas ficticias. En nuestro caso, aunque no aparezcan arquitecturas ficticias sí que contamos con un encuadramiento con imitación de mármol vetado sobre el que se representan unas figuras con individualidades y peculiaridades en su manera de interpretación que nos llevan a preguntarnos cuál es su significado (Pérez, 1989, 88-89, lám. 48); no obstante, por el momento no hemos encontrado respuesta.

Nos queda, por tanto, discutir sobre la finalidad de estas pinturas. Si los elementos o motivos representados son simplemente decorativos, los tipos se regirían por la moda y según lo que el *dominus* o dueño de la vivienda pudiera ver a su alrededor, ya que éste contrata al artesano y elige un repertorio; si por el contrario, se trata de motivos cargados de algún contenido religioso, esto nos conduciría a problemas difíciles de resolver, pues los ambientes en los que aparecen estas escenas no son sagrados, ni aún dentro de una *domus*, sino más bien aparecen representados en *atria*, *tablina* y *triclinia* principalmente. Lo que parece claro, a pesar de las enormes lagunas que siempre se dan en este aspecto, es que las habitaciones que suelen tener este tipo de representación, al menos en sus pavimentos -dato que podemos proyectar también al ámbito pictórico- tanto en época altoimperial como bajoimperial, y coincidiendo con una situación generalizable al resto del Imperio, son el *triclinium* o el *oecus*, todas ellas estancias de carácter noble, con algunas excepciones y sobre todo con la limitación que impone el conocimiento del uso de los ámbitos domésticos (Guardia Pons, 1992, 358). En cualquier caso, podríamos concluir con la opinión de que la escena o composición de carácter dionisiaco que hemos presentado denota un culto al bienestar y a la buena posición social y económica del que la mandó realizar.

Si tenemos en cuenta el fondo donde se representa la composición analizada, de color blanco, pueden surgir también algunas interpretaciones: en primer lugar, extraña la pobreza cromática sobre la que ésta fue realizada, tal vez por necesidades de economía o por el establecimiento de una jerarquía espacial y social dentro de la vivienda (Strocka, 1975); y en segundo lugar, la cantidad de pinturas similares a ésta, no puede deberse a inspiraciones espontáneas de artesanos inventores, sino que deben participar de principios decorativos elementales que derivan de la tradición romana.

Nos quedaría poder determinar si la difusión de estos cartones dionisiacos en el ámbito doméstico implica una importante presencia del culto a esta divinidad o si se trata simplemente de una moda. Desconocemos, qué otras razones pueden explicar esa difusión, qué sentido tienen en tal contexto estas representaciones y cuales son las causas de su elección (Arce, 1986, 167-173). A este respecto, el Triunfo de Dionisos en sus distintas variantes goza de un gran favor en la musivaria desde el siglo II y sin interrupción hasta momentos muy avanzados -siglo V d.C.-. Los personajes del ciclo en estado de embriaguez están bien representados también desde principios del siglo III d.C., aunque algunos esquemas son exclusivos de los momentos más tempranos: bustos dionisiacos y Dionisos País. Mucho menos numerosas e ilustrativas son las decoraciones murales. De todas formas, según L. Abad, los temas dionisiacos son preferidos para la decoración de las casas de donde proceden, por otra parte, la mayoría de las pinturas conocidas. Entre ellas hay que destacar los de la casa del Mitreo de Mérida, donde Dionisos ebrio se representa entre Ampelos y otro sátiro, así como la escena burlesco-amorosa de Sileno, un sátiro y una ménade de Alcolea del Río (Sevilla) y un Sileno en una casa de Ampurias (Abad, 1981, 71-74; Idem, 1982, 57 y ss., 168, 315 y ss., 344).

Bibliografía

- ABAD CASAL, L. (1981), "Motivos religiosos en la pintura romana de Hispania", *Simposio sobre La religión romana en Hispania* (Madrid), 69-74.
- Idem.* (1982), *Pintura romana en España*, Alicante-Sevilla.
- Idem.* (1977-1978), "Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana", *AEspA*, 50-51, 189-208.
- ARCE, J. (1986), "Dionysus-Bacchus in Roman Spain", *Iconographie classique et identités régionales. Actes du Colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique* (París, 26-27 mai 1983), 167-173.
- BARBET, A. (1982), "La difusión del III^e style pompéien en Gaule", *Gallia*, 40, 54-81.
- BARBET, A. (1990), "Peintures murales du site de Pommerol à Vaison-la-Romaine", *RANarb*, 23, 105-113.
- BASTET, FL. y DE VOS, M. (1979), *Proposte per una classificazione del terzo stile pompeiano*, en *Archeologische Studien van het Nederlands Historische Instituut le Rome*, IV, Roma.
- BELOT, E. C. (1984), *La peinture murale romaine provinciale dans le Nord, Pas-de-Calais, Catalogue Exposition Valenciennes*, (1 mai - 3 juin), Valenciennes.
- Idem.* (1986), "Peintures murales romaines fragmentaires à Bavay", *Revue du Nord*, LXVIII, no 269, 5-17.
- BIEDERMANN, H. (1996), *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Paidós.
- BLÁZQUEZ, J.M. (1993), *Mosaicos Romanos de España*, Madrid.
- BONFANTE WARREN, L. (1973), "Roman costumes. A Glossary and Some Etruscan Derivations", *ANRW I*, 4, 584-614.
- BORDA, M. (1958), *La pittura romana*, Milán.
- CARDONA, F. (1996), *Mitología Griega*, Barcelona.
- CARPENTER, T.H. (1986), *Dionysian imagery in archaic Greek art. Its development in black-figure vase painting*, Oxford.
- Idem.* (1997), *Dionysian imagery in fifth-century Athens*, Oxford.
- CURTIUS, A. (1960), *Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis*, Hildesheim, Olms.
- CHEHAB, M. (1965), "Les caracteres de la mosaïque au Liban", *MGR*, I.
- DANIELOU, A. (1987), *Shiva y Dionisos*, Barcelona, Kairós.
- DAVEY, N y LING, R. (1982), *Wall-painting in Roman Britain*, Alan Sutton.
- DE BOE, G. (1976), Une grande villa gallo-romaine sur les rives de la Meuse: Haccourt", *Archéologia*, 93, 28-29.
- DELPLACE, Ch. (1983), "Relation preliminaire du corpus des peintures murales romaines de Belgique. Etat de la recherche, en *La peinture murale dans les provinces de L'Empire*", *Journées d'Etude de Paris*, 113-140.
- DUMASY, E. (1984), "Les peintures de la villa du Liégeaud à la Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)", Séminaire de Limoges (mai 1980), en *Peinture murale en Gaule. Actes Studia Gallica*, I, 13-14.
- Idem.* (1991), *La villa du Liégeaud et ses peintures. La Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)*, en DAF, 31, París.
- DUNBABIN, K.M.D. (1971), "The Triumph of Dionysos on Mosaics in North Africa", *PBSR*, XXXIX, 52-65.
- Idem.* (1978), *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and patronage*, Oxford.
- DURÁN PENEDO, M. (1993), *Iconografía de los Mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona.
- ELIA, O. (1957), *Pittura di Stabia*, Nápoles.
- ERISTOV, H. (1976), "Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbre dans la peinture pompéienne", *MEFRA*, 88, 705-717.
- Idem.* (1979), "Corpus des faux marbres peints à Pompei", *MEFRA*, 91,2, 693-771.
- EURÍPIDES. (1983), *Las Bacantes*, en *Tragedias*, Madrid, EDAF.
- FERNÁNDEZ CASTRO, C. (1982), "Principales representaciones báquicas en las esculturas y en los mosaicos de Hispania", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, 424-425.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (e.p.), "Las pinturas murales de las termas de la villa romana de Balazote, Albacete", *Lucentum*, XXIII-XXIV.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1984), *Complutum II. Mosaicos*, Excavaciones Arqueológicas de España, 138, Madrid.
- FREZOUOLS, E. (1981), "Informations archéologiques. Circonscription de Champagne-Ardenne", *Gallia*, 39,2, 387-417.
- FUCHS, M. (1983), "Notes d'information sur les peintures d'Avenches", en *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris (1982)*, *BAR International*, S. 165, 27-75.
- GARCÍA SANZ, O. (1990), "El Baco hispano a través de sus mosaicos", *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida)*, 327-332.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1951), "El puteal báquico del Museo del Prado", *AEspA*, 24.
- GIMÉNEZ, P. (1999), "Avance del registro arqueológico de la villa romana Casa Ferrer I (Partida de la Condomina, Alicante)", *Actas XXIV CNA*, Cartagena 1997, Cartagena, vol. 4, 475-480.
- GRIMAL, P. (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- GUARDIA PONS, M. (1992), *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios iconográficos*, Barcelona.
- GUIRAL PELEGRÍN, C., 2000, "La decoración de los edificios termales", en *Coloquio Internacional de Termas romanas en el Occidente del Imperio*, Gijón (1999), 111-118.

- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MARTÍN BUENO, M. (1996), *Bilbilis I: Decoración pictórica y estucos ornamentales*, Zaragoza.
- GUSMAN, P. (1924), *La décoration murale a Pompei*.
- HECKENBENNER, D. (1983), "Peintures murales en Lorraine. Essai de classification", *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'Étude de Paris (3-24 septembre 1982)*, BAR International, Series 165, 157-176.
- IACOPI, I. (1999), *Domus Aurea*, Milán.
- JEANMAIRE, H. (1954), *Dionisos. Histoire du culte de Bacchus*, París.
- LEVI, D. (1947), *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton-Londres-La Haya.
- LIPPOLD, G. (1923), *Kopien nd Umbildungen griechischer Statuen*, Munich.
- Idem.* (1950), *Die griechische Plastik. Handbuch der Archäologie*, XIV, Munich.
- MAIURI, A. (1931), *Villa dei Misteri*, Roma.
- Idem.* (1967), *Pompei. I nuovi scavi. La villa dei Misteri*, Roma.
- MANFRINI, I. (1987), "Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains. Les artisans et leur répertoire", *Cahiers d'Archéologie Romande*, no 34. Lausanne.
- MARTÍ, C. y JUHÉ, E. (1992), "La restauración de los restos de pintura mural de la sala norte del yacimiento de <Can Modolell>, Cabrera del Mar (Barcelona)", *I Coloquio de pintura mural romana en Hispania* (Valencia-Alicante, 1989), 185-189.
- MATZ, F. (1968-69), *Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophage liefs*, I-IV, Mainz.
- MAU, A (1890), en *RM*, 5, 114 y ss.
- MONRAVAL SAPIÑA, M. (1992), "La pintura mural romana en el País Valenciano", *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España* (Valencia-Alicante, 1989), 43-60.
- MOORMANN, E. (1983), "Rappresentazioni teatrali su scaenae frontes di cuarto stile a Pompei", *PompHercStab*, 1, 73 y ss - 100 y ss.
- OLCINA DOMÉNECH, M. (1990), "El Tossal de Manises", *Historia de la ciudad de Alicante. Edad Antigua*, Alicante, 149-188.
- OLCINA DOMÉNECH, M. y PÉREZ JIMÉNEZ, R. (1998), La ciudad ibero-romana de Lucentum (El Tossal de Manises, Alicante). Introducción a la investigación del yacimiento arqueológico y su recuperación como espacio público, Alicante.
- ORTEGA PEREZ, J.R. (1999), "Aportación al estudio del poblamiento romano en el entorno de Lucentum, Alicante", *Actas XXIV CNA, Cartagena 1997, Cartagena*, vol. 4, 467-474.
- ORTEGA-ESQUEMBRE., (2003), "La Villa Romana de Casa Ferrer I (Alicante)", *Canelobre*, no 48, Alicante, 193-203.
- PÉREZ BARGEBUHR, F. (1989), *The Paintings of the New Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Paganism*, Heidelberg.
- PÉREZ BURGOS, J.M. (1994), "Memoria preliminar sobre la excavación arqueológica llevada a cabo por el COPHIAM en la calle Rómulo (Albufereta, Alicante)", *LQNT*, 2, 45-68.
- POCHMARSKI, E. (1982), *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichtedes Stützmotius*, Graz.
- REINACH, S. (1922), *Repertoire de peintures grecques et romaines*, París.
- REUSCH, W. (1966), "Wandmalereien und Mosaikboden eines Preistylhauses im Bereich der Trierer Kaiser-thermen", *TZ*, 29, 187-235.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (1990), "Nuevos descubrimientos arqueológicos de época romana en el término municipal de Alicante", *Historia de la ciudad de Alicante. Edad Antigua*, Alicante, 189-285.
- Idem.* (1992), "Avance preliminar del hallazgo de pinturas y estucos decorados en la villa romana del Parque de las Naciones (Albufereta-Alicante)", *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España* (Valencia-Alicante, 1989), 149-153.
- Idem.* (1993), "El COPHIAM: seis años de actividad arqueológica", *LQNT*, 1, 9-74.
- SCHEFOLD, K. (1962), *Vergessenes Pompeji*, Berna y Munich.
- SIEVEKING, G.(1941), "Zwei Kolosse vom Palatin in Parma", *Jdl*, 56.
- STROCKA, V.M. (1975), "Pompejanische Nebenzimmer", en *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen, 101-106.
- Idem.* (1984), "Ein missverstandener Terminus des vierten Stils: die Casa del Sacello Iliaco in Pompeji (I 6, 4)", *RM*, 91, 125-140.
- SWINKELS, S.J.F. (1982), "Mural paintings from a roman villa at Druten, the Netherlands", *Roman Provincial Wall Painting of the Western Empire*, BAR International, Series 140, 183-192.
- SWINKELS, S.J.F. y MOORMANN, E.M. (1980), "Wall painting fragments from a roman villa at Vleengendaal (Bocholtz)", *BerOudbBod*, 30, 345-365.
- THOMAS, R. (1993), *Römische Wandmalerei in Köln*, Mainz y Rheim.
- Idem.* (1995), *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*, Mainz.
- TURCAN, R. (1966), *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, París.