

LOS RESTOS PICTÓRICOS DE LA CALLE PALAS. UNA PRODUCCIÓN ENTRE EL II Y EL III ESTILO POMPEYANO EN *CARTHAGO NOVA* (CARTAGENA)

Roman wall painting from Palas Street. A set between the Second and Third Pompeian Style in Carthago Nova (Cartagena)

Alicia FERNÁNDEZ DÍAZ y Gonzalo CASTILLO ALCÁNTARA

Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y CC. y TT. Historiográficas. Facultad de Filosofía y Letras. Univ. de Murcia. C/ Santo Cristo, 1. Campus de La Merced. 30001 Murcia. Correo-e: aliciafd@um.es; gonzalo.castillo@um.es. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3083-6277>; <https://orcid.org/0000-0003-3908-219x>

Recepción: 10/07/2020; Revisión: 6/09/2020; Aceptación: 7/10/2020

RESUMEN: La intervención desarrollada en la calle Palas n.º 5-7 de Cartagena ha puesto de manifiesto la presencia de tres estancias de uso doméstico en las que se ha documentado parte de un conjunto pictórico fechable entre finales del s. I a. C. y mediados del I d. C., así como un techo casetonado de época tardorrepublicana. Nuestro objetivo es mostrar la gran tradición pictórica de la ciudad, y, para ello, el presente trabajo aborda el estudio técnico-estilístico y la caracterización físico-química mediante la aplicación de DRX, FRX y espectroscopía Raman de los morteros y pigmentos de un grupo pictórico excepcional que supone uno de los escasos ejemplos documentados en Cartagena de esta cronología. Los resultados han permitido constatar la perduración de las técnicas pictóricas tardorrepublicanas –pintura mural y estuco– en una vivienda que sigue en uso hasta época altoimperial, así como la existencia de varios conjuntos que se sitúan en un período poco conocido en la ciudad debido al escaso número de ejemplos. Ello permite ver la huella del trabajo de talleres itálicos y locales en la misma, en este último caso, ya desde el cambio de Era.

Palabras clave: *Hispania Tarraconensis; Carthago Nova;* pintura mural romana; techo casetonado en estuco; candelabro; imitación de mármol.

ABSTRACT: The intervention developed in Palas Street no. 5-7 of Cartagena, showed the existence of a group of three domestic rooms in which it could be documented a set of Roman wall painting dateable between the end of first century BC and early 1st century AD, as well as part of a late republican coffered ceiling. Our objective is to show the great pictorial tradition of the city and, for that purpose, in this paper we make a technical-stylistic study and the physical-chemical characterisation through the application of XRD, XRF and Raman spectroscopy of the mortars and pigments of an exceptional group which is one of the few examples documented in Cartagena of this chronology. The results have shown the persistence that late-Republican painting techniques –wall painting and stucco– in a house that continues in use until the Early Imperial period, as well as the existence of several groups that are situated in a period that is less known in the city caused by the least number of examples. This allows us to see the work of italic and local workshops there, in the last case, since the changeover to the 1st century AD.

Key words: *Hispania Tarraconensis; Carthago Nova;* wall painting; coffered ceiling in stucco; *candelabrum;* marbre imitation.

1. Introducción

La pintura romana constituye un elemento fundamental no solo como marcador cronológico al suponer un material con un desarrollo y un marco temporal bien definidos, sino también como muestra de los gustos y estilos de una sociedad en un espacio y tiempo concretos, así como del sistema socioeconómico del contexto al que pertenece. Su estudio también nos permite comprender mejor el desarrollo de los procesos constructivos, la funcionalidad y la sincronía o diacronía en la organización de espacios de un edificio.

La inclusión de las nuevas tecnologías y los análisis físico-químicos¹ han renovado este campo y completado los resultados mediante la obtención de datos que nos acercan de un modo más exacto a los materiales empleados, áreas de captación de recursos y procesos de ejecución. A este respecto, si bien contamos con las fuentes clásicas, los análisis muestran que no siempre se siguen los parámetros mencionados por estas y que, para abaratar costes o crear efectos decorativos, los talleres utilizan prácticas alternativas no especificadas por escrito (Delamare, 1987: 341-342; Barbet, 1998: 103-105; Guiral y Martín-Bueno, 1996: 446-447; Guiral e Íñiguez, 2020).

En este sentido, Cartagena se alza como uno de los paradigmas a nivel peninsular en el estudio, conservación y puesta en valor de conjuntos pictóricos de época romana, tal y como atestiguan los trabajos en el Barrio del Foro romano del Molinete, de la *porticus post scaenam* del teatro romano o el Monte Sacro, cuya riqueza a nivel técnico-estilístico queda plasmada a través de las diversas publicaciones realizadas en los últimos años (Fernández Díaz, 2008; Noguera, Fernández Díaz y Suárez, 2014: 473-484; Castillo y Fernández Díaz, 2020: 155-180).

Los conjuntos recuperados de la calle Palas n.ºs 5-7 constituyen una muestra de la decoración

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto HAR2016-74847 Pictores et officinae per provincias. *La circulación de modelos pictóricos urbanos y rurales por el sur de la Tarraconense y de la Lusitania desde una perspectiva integral*, parcialmente financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los Fondos FEDER (2016-2019).

plasmada entre época tardorrepublicana y el cambio de Era, tal vez con una fase de transición entre el II y III estilo pompeyano, cuyo conocimiento resulta de especial relevancia dada la ausencia de conjuntos fechables en esta época, probablemente a consecuencia de la poca fortuna en las intervenciones realizadas en el solar de la antigua *Carthago Nova* y no a una falta real de conjuntos de ambos estilos.

2. Contexto arqueológico: la calle Palas

La calle Palas se ubica en las proximidades de la plaza San Francisco, un espacio destinado al foro durante época romana que implica una posición privilegiada en el centro de la ciudad romana (Fig. 1a).

En 2005 se llevó a cabo una intervención que manifestó la existencia de una compleja estratigrafía que abarcaba trece niveles de ocupación, algunos de ellos con varias fases, desde época ibérica hasta época contemporánea² (Antolinos, 2005: 7-9). Entre los restos recuperados destacan un posible tramo de la muralla de época púnica, un espacio termal de época augústea, un conjunto de estancias de una *domus* habitada entre época tardorrepublicana y altoimperial y una necrópolis islámica, muestra todo ello de la continua ocupación de la ciudad a lo largo de los siglos.

Con anterioridad a la intervención, se llevaron a cabo diversas excavaciones en la misma manzana que manifestaron la existencia de una larga y compleja ocupación. Entre estas señalamos la realizada en 1975 por P. San Martín en la calle Palas n.ºs 1-3, donde se constataron una vivienda romana con grandes habitaciones, varios muros de sillería de época republicana y construcciones ibéricas. Dos años más tarde, otra intervención, en los n.ºs 4 y 6, proporcionó varias estructuras murarias y un canal de desagüe. Además de estas, en junio de 1990, una excavación en el n.º 8 aportó testimonios de un vertedero de finales del s. V d. C. e inicios del s. VI d. C., así como varias estructuras murarias de época

² Antolinos, J. A.: *Memoria de la intervención arqueológica de urgencia en calle Palas 5-7 de Cartagena*. Informe inédito depositado en 2005 en el Serv. Patrim. Histórico de la Región de Murcia.

moderna (Roldán *et al.*, 1991: 305-319; Roldán *et al.*, 1996: 239-247).

Junto a estas intervenciones, señalamos la de 1990 en la c/ Cuatro Santos n.º 17, localizada en la misma manzana y colindante a la c/ Palas n.ºs 5-7 por su lado septentrional (Marín, 1996: 263-276); un año más tarde, una segunda campaña completó los resultados (Marín, 1998: 223-229; Marín y De Miquel, 1999: 280-285). Las citadas campañas documentaron ocho niveles de ocupación entre época republicana y época islámica, destacando un pavimento de *opus signinum* y tres pilares correspondientes al peristilo de una vivienda de finales del s. II/inicios del s. III d. C., dos estancias de una *domus* de época augústea, así como dos fases de época republicana.

La información sobre esta manzana se completa con los datos de la excavación de 1977 en el n.º 6 de la c/ Jara, colindante con la c/ Palas n.ºs 5-7 por su lado occidental, documentándose un amplio conjunto de estructuras romanas asociadas a las de la c/ Palas n.ºs 1-3 y la c/ Cuatro Santos n.º 17 (San Martín, 1985: 136). En 1992, una intervención en el n.º 12 de esta misma calle proporcionó cinco niveles de ocupación entre el s. I a. C. y el s. XIX, en los que se constataron parte de las zonas de servicio de dos viviendas separadas por un *cardo* de época augústea (Ruiz, 1998: 231-242) (Fig. 1b).

Esta manzana nos acerca a una compleja estratigrafía fruto de las diversas fases históricas que ha experimentado la ciudad a lo largo de su desarrollo y, al mismo tiempo, es una muestra de la dificultad que presenta el trabajo arqueológico en espacios urbanos con larga tradición urbanística y de la complejidad al realizar interpretaciones en torno a los restos hallados en zonas tan parceladas y que han sufrido una evolución constante a lo largo de los siglos. De esta última intervención, nos centraremos en los niveles de época tardorrepublicana y altoimperial, donde encontramos los restos pictóricos objeto de estudio.

2.1. Las habitaciones de época tardorrepublicana del sector meridional

En lo que respecta a época tardorrepublicana, correspondiente a los estratos del Nivel XI, fechados

entre los ss. II y I a. C., existen tres espacios de habitación en los cuales se documenta una primera fase de uso en la segunda mitad del s. II a. C. a la que pertenecería el Conjunto 3 del techo casetonado. La datación de estos espacios se realiza en base a la presencia de suelos realizados con mortero de cal y arena, fragmentos de adobe y fondos de copela triturados que se asientan sobre una base realizada mediante fragmentos cerámicos de ánforas vinarias campanas tipo Dressel 1A y 1C y grecoitalicas, que apoyan directamente sobre los muros púnicos. Con posterioridad a su primer uso, los espacios son reutilizados en la segunda mitad del s. I a. C., sustituyendo ahora el pavimento por uno de *opus signinum*.

Las estancias, si bien no estaban comunicadas entre sí, tal vez estarían abiertas por su lado meridional hacia un mismo pasillo o porticado o bien hacia otras habitaciones. No obstante, dadas las limitaciones del área de excavación, esta hipótesis no se comprobó debido a que los restos se introducían en el perfil meridional. En cualquier caso, se constató que los pavimentos se encontraban escalonados gradualmente, siendo la habitación occidental la más elevada y la oriental la más baja.

Este grupo de habitaciones pertenecería a un mismo edificio, probablemente una *domus* situada en una terraza superior al conjunto termal, correspondiente al área central de la excavación, en el lado septentrional de estas estancias de la *domus*, y fechado en época augústea.

2.2. Los hallazgos de época altoimperial en el sector meridional

A partir de época altoimperial se documentó un nivel de ocupación correspondiente a los ss. I-II d. C., en el que se reutilizaron los espacios de las habitaciones occidental, central y oriental de la *domus* de la segunda mitad del s. I a. C. En esta zona se constató un nivel de abandono en las dos últimas estancias, fechado entre la primera mitad y mediados del s. II d. C., habitaciones que durante el tiempo que están en uso presentan unos accesos que permiten el ingreso de una a otra. Así, en el caso de la Habitación oriental o 1, se documentó el derrumbe

de la techumbre sobre el suelo de *opus signinum* de la estancia, así como de parte de su alzado, compuesto de adobes diluidos y fragmentos de enlucidos y cornisas de mortero de cal y arena, que debió producirse en la segunda mitad del s. I d. C. Sobre este derrumbe se constató otro pavimento realizado con argamasa blanca que apareció cubierto por una capa de cenizas, carbones y fragmentos de adobes

quemados e, inmediatamente después, otro suelo realizado con una lechada de argamasa blanca, sobre el cual se construyó un horno de funcionalidad incierta, pero que se fecha en la primera mitad del s. II d. C. (Fig. 2b y c).

Con posterioridad, se documenta el nivel de abandono del horno y, sobre este, los derrumbes correspondientes a los alzados de las estructuras



FIG. 2. A) Vista de parte del derrumbe del techo casetonado de la estancia central; B) parte del derrumbe de la estancia oriental previo a la construcción del horno; C) vista de la estancia oriental con parte del horno del s. II d. C. en cuya parte inferior se observan fragmentos del conjunto que quedan por debajo del suelo de argamasa; D) parte del derrumbe del alzado de la estancia oriental tras el abandono del horno (según Antolinos, 2005).

murarias, compuestos de abundantes restos de adobes diluidos –rojizos y amarillentos– y de pintura mural (Fig. 2d) que, en parte, se corresponden con los fragmentos hallados bajo los suelos de argamasa sobre los que se asienta el horno, que contaban mayoritariamente con restos de cornisas. De este modo, parece claro que la decoración pictórica debió formar parte de una fase anterior a la construcción del horno y que el proceso de desplome de la techumbre y las paredes se produciría de manera dilatada en el tiempo, tal y como se observa por la presencia de fragmentos de la zona media bajo el suelo de argamasa y por encima del derrumbe del horno.

En lo que respecta a la habitación central o Habitación 2, el suelo fue amortizado para la colocación de otro de *opus tessellatum*, conservado únicamente en los tramos contiguos a los muros. Sobre este se definió una capa muy fina de cenizas y carbones cubierta por el derrumbe de la techumbre y la parte superior del alzado conformada por adobes diluidos, pintura mural, restos de mortero de cal y arena con improntas vegetales de cañizo, cornisas y fragmentos de casetones. Por encima de este pudo constatar la caída correspondiente al alzado de los muros, colapso que se fecha entre la primera mitad y mediados del s. II d. C. (Fig. 2a).

Como comprobamos, la continuidad del uso de las estancias desde época tardorrepública hasta época altoimperial plantea la pertenencia de los conjuntos a una fase de remodelación de la estancia en algún momento entre las últimas décadas del s. I a. C. y mediados del s. I d. C. La ausencia de piqueteado plantea que la decoración pictórica de la fase anterior fue retirada y arrojada a un vertedero como resultado no solo de una reforma decorativa, sino también estructural. Por otra parte, el abandono y derrumbe se fechó a mediados del s. I d. C., si bien la producción vascular cerámica de los contextos, entre los que únicamente encontramos un gran número de ánforas republicanas itálicas Dresel 1 y un fragmento de paredes finas Mayet xxxviii, *sigillata* africana Clara A Hayes 3 y tapadera de borde ahumado Ostia I 261³, así como las características técnico-estilísticas de los conjuntos, no permiten llevarlos más allá del tercer cuarto del s. I d. C.

³ Si bien esta producción tiene un uso dilatado en el tiempo, las primeras series aparecen a mediados del s. I d. C.

3. Los conjuntos pictóricos

La totalidad de los fragmentos recuperados, de los que se han podido diferenciar 3 conjuntos, proviene de las UUEE 1035, 1047 y 1112 correspondientes al derrumbe del alzado y techo de las estancias central y oriental, así como una serie de fragmentos que, por su decoración, probablemente formaran parte de una de las estancias contiguas dada la diferencia que presenta con el resto de elementos decorativos y que analizaremos en primer lugar.

3.1. Conjunto 1

3.1.1. Análisis técnico-descriptivo

Conservamos únicamente datos parciales sobre la zona inferior y/o media. En primer lugar, 6 fragmentos que presentan restos de un campo rojo cinabrio, seguido de un filete negro bajo el que se desarrolla un campo amarillento con vetas en rojo burdeos en tres de los fragmentos, con un total de 5 cm de anchura conservada. En uno de ellos encontramos restos de un filete negro en la parte central, mientras que en otro se conserva parte de un filete blanco. Por último, el tercero presenta, junto al vetado rojo, diversas manchas en color rosa y blanco que indican que puede tratarse de una imitación de mármol *breccia corallina* (Fig. 3). Si bien la información con la que contamos es escasa para establecer una restitución, planteamos su pertenencia a una imitación de un bloque de aparejo isódomo marmóreo.

En segundo lugar, se ha identificado parte de un animal perteneciente a una escena, probablemente un perro en color beige y rosado sobre fondo rojo burdeos. Se conserva una de las patas delanteras y la parte inferior del cuerpo a excepción de las patas traseras, así como el cuello con dos trazos en rojo que podrían imitar un collar y parte de la cola. Con el mismo color de fondo, conservamos un fragmento perteneciente al cuadro o friso que albergaría dicha representación. Con 5 cm de altura conservados, correspondería a la parte inferior, donde el



FIG. 3. Fragmentos de imitación de mármol breccia corallina del Conjunto 1.



FIG. 4. Fragmentos de una imitación de friso denticulado a una escena con un pequeño cánido, perteneciente al Conjunto 1.

límite de la escena queda marcado por un filete verde que representaría el suelo y un filete negro que cierra el cuadro, dando paso a un campo blanco. Ambos fragmentos se encuentran en relación con

una imitación de friso denticulado jónico formado por dos filetes rojo burdeos que enmarcan una serie de filetes verde oscuro en posición vertical que reproducen el denticulado, mientras que por debajo se sucede un segundo filete rojo burdeos de idénticas dimensiones, un campo blanco y el inicio de otro filete rojo (Fig. 4). Al igual que en el caso anterior, la fragmentariedad de los restos no permite plantear una restitución, si bien la diferencia de color de fondo con el resto de fragmentos hace probable su adscripción a la transición de la zona media a la superior.

En relación al mortero, todos los fragmentos conservan un grosor de 1 y 1,5 cm, de estructura compacta y pesada, en algunos con presencia de pequeñas rocas cristalinas y otros áridos de pequeño-mediano tamaño, diferenciando una única capa.

3.1.2. Análisis estilístico, iconográfico e interpretativo

En lo que respecta a los fragmentos con imitación de mármol, si bien contamos con un número insuficiente para una restitución, sí señalamos la gran calidad técnica que presenta –tal vez *breccia corallina* o una variante de *numidicum*– en comparación con el resto de imitaciones marmóreas que encontramos en la ciudad a partir de mediados del s. I d. C. Este tipo de mármol se introduce en Roma a partir de finales del s. II a. C. (Maurina, 2018: 10) y es poco frecuente en los conjuntos pictóricos de época republicana, siendo a partir del reinado de Augusto cuando

adquiere mayor popularidad y empieza a utilizarse para la fabricación de columnas y placas de revestimiento parietal (McAlpine, 2014: 76-77), si bien durante esta época su uso en pintura mural

prácticamente desaparece. Junto a esto, la aparición de restos de filetes blancos y negros en el interior de la imitación marmórea plantea la posibilidad de que se trate de un encuadramiento bícromo de una placa marmórea buscando un efecto de claroscuro y pudiendo pertenecer al II estilo. En este sentido, contamos con diversos paralelos tanto sobre *brecchia corallina* como sobre otro tipo de imitaciones marmóreas, como las *breccias* de la Casa di Cere-re –I 9, 13 (McAlpine, 2014: figs. 54-55)–, delle Nozze d’Argento –v 2, 1 (Ehrhardt, 2004: 133)– o de la *Villa dei Misteri* (McAlpine, 2014: fig. 35) en Pompeya, siguiendo un esquema similar al del *Cubiculum* 4 de esta última, donde los sillares se representan sobre un fondo rojo cinabrio con una imitación de mármoles y rocas ornamentales distintas (Mulliez, 2014: 50, fig. 8).

En relación al friso denticulado, se trata de un elemento decorativo representado ampliamente en conjuntos del II estilo pompeyano, como en el aula interna del Santuario de Brescia (Baldassarre *et al.*, 2006: 82-83) o el Peristilo ‘D’ de la *Villa dei Misteri* de Pompeya (Maiuri, 1967), así como, en menor medida, en el III y IV estilo, como la habitación ‘F’ de la Casa degli Amorini Dorati –VI 16, 7 (Bastet y De Vos, 1979: 179; Seiler, 1992: 40 y 47-48)–, señalando incluso algunos ejemplos de época flavia como el del *triclinium* de la villa romana de Portmán (Fernández Díaz, 2008: 370, fig. 72), aunque muy distante en lo que a la calidad de ejecución se refiere. Este tipo constituye una imitación de los frisos denticulados arquitectónicos, si bien presenta una ejecución más esquemática que lo asemeja a ejemplos de frisos de metopas y triglifos del II estilo pompeyano (Eristov, 1994: fig. 14), como el procedente de la plaza del Hospital en Cartagena (Fernández Díaz, 2008: 171-176). Encontramos ejemplos en la Habitación 19 de la Casa del Citarista –I 4, 5 (Elia, 1937: 4, fig. 3)–, que se sitúa en el zócalo asociado a distintas escenas, o en el *Oecus* 22 de la Casa del Criptopórtico –I 6, 2 (Spinazzola, 1953: lám. 21)–, que se desarrolla por encima de los paneles de la zona media y sobre el que encontramos diversos *pinakes*, siguiendo un esquema similar al que tendríamos en la c/ Palas.

En lo que respecta a la figura del cánido, se trata de un tipo de animal ampliamente representado en pintura y mosaico, y cuya presencia se relaciona con escenas de distinto tipo: cinegéticas, de protección del hogar o de paisaje sacro-idílico. En este sentido, la presencia de un collar alrededor del cuello, así como la postura y pequeñas dimensiones, sugieren que nos encontramos ante un perro doméstico que, probablemente, se enmarcaría en una escena relacionada con el cuidado del ganado o la protección de la casa. A nivel pictórico, encontramos distintos ejemplos de perros con collar en escenas de caza como los procedentes de las casas dei Ceii –I 6, 15– y del Centauro –VI 9, 3-5 (Bragantini y Sampaolo, 2009: 226)–, este último un pasaje entre Meleagro y Atalanta que descansan tras la caza del jabalí de Calidón. No obstante, estos presentan una constitución más robusta y un rostro feroz que los hace más aptos para este tipo de tareas, mientras que el cánido objeto de estudio carece de estas características, asimilándose más a un cachorro. Así, podría representar a un perro relacionado con escenas de tipo sacro-idílico o mitológico, como las del *triclinium* de la Casa della Principessa Margherita –IX 2, 10–, que muestra una escena entre Endimión y Selene, con un perro con collar rojo junto a Endimión; los del *tablinum* y el *triclinium* de la Casa dei Dioscuri –VI 9, 6 (Romizzi, 2006: 96 y 117-118; Bragantini y Sampaolo, 2009: 311 y 315)–, el primero en una escena con una mujer dando de beber a un peregrino, quedando el cánido a los pies de esta, y el segundo, nuevamente con Endimión y Selene; el de la Habitación ‘F’ de la Casa dell’Ara Massima –VI 16, 15 (Stemmer, 1994: 876, fig. 37)–, y el de una escena paisajista de la *Villa di Agrippa Postumus* (Bragantini y Sampaolo, 2009: 219-220), que se representa junto a un anciano, o un cuadro sacro-idílico de la *Villa dei Portici* cerca de la Real Scuderia donde aparece un hombre con bastón que avanza junto a un perro, fechado en la transición del II al III estilo pompeyano (Bragantini y Sampaolo, 2009: 206-207; Augris, 2018: 273). A estos añadimos una escena que representa a Narciso procedente de la Casa v 6, 12 de Pompeya, recientemente excavada, y otros ejemplares de procedencia

desconocida como una escena pastoral con la representación de Paris en el monte Ida (Bragantini y Sampaolo, 2009: 224). En cualquier caso, parece evidente su posición dentro de una escena que se ubicaría en un friso figurado en el tránsito entre el zócalo y la zona media o entre la zona media y la zona superior.

La existencia de una escena dentro del conjunto alude a la aparición de los grandes cuadros y *pinakes* que conservamos a partir de la última fase del II estilo pompeyano (Barbet, 2009: 40-41; Esposito, 2014: 93-151), en la línea de los paisajes representados desde mediados del s. I a. C. y que van a tener una gran profusión en época augústea dentro del III estilo y también en época neroniana (Bastet y De Vos, 1979; Barbet, 2009: 104-116, 200-202). Este tipo se enmarca en una estética pastoral que recuerda los tiempos de la primitiva Roma, cargado de un ambiente de serenidad presente ya en el II estilo en zonas secundarias de la decoración, como bajo los paneles, en frisos de transición entre la zona media y zona superior o en zonas laterales de la pared (Íñiguez *et al.*, 2011: 222), mientras que durante el III y el IV estilo primará en el interior de los paneles como observamos en algunos ejemplos en las provincias (Nieto, 1979-1980: 292-297; Íñiguez *et al.*, 2011: 223).

3.2. Conjunto 2

3.2.1. Análisis técnico-descriptivo

Los fragmentos que conforman este conjunto fueron hallados formando parte del derrumbe de la estancia oriental o Estancia 1, que atestigua dos fases de desplome, pudiendo constatar la caída de los fragmentos correspondientes a las cornisas y a la parte superior del alzado, muy desintegrados, en un momento indeterminado hacia finales del s. I d. C. El resto del conjunto se revela por encima del horno que se instala en la estancia en la primera mitad del s. II d. C., siendo, por tanto, posterior a su uso.

En lo que respecta al zócalo, la información disponible es bastante escasa, probablemente debido al mayor desgaste que esta zona de la pared sufre ante

la exposición de factores climáticos y las actividades desarrolladas en la estancia a lo largo del tiempo⁴. En este caso se ha conservado únicamente un fragmento de pequeñas dimensiones correspondiente a una imitación de moteado de gotas blancas sobre fondo rojo burdeos junto a los restos de un filete blanco en el extremo superior, con unas dimensiones totales de 8,5 cm de anchura (Fig. 5). Se plantea la hipótesis de un rodapié o un zócalo de imitación de moteado, si bien, en este último caso, no podemos determinar si formaría parte de una *crusta* marmórea o se trataría de un zócalo corrido.



FIG. 5. Fragmento de imitación de mármol moteado pórvido rojo perteneciente al rodapié o zócalo del Conjunto 2.

En relación a la zona media, la transición entre esta y el zócalo es igualmente problemática, dado que no se conserva ningún fragmento que permita conocer su articulación. El esquema de la zona media presenta una sucesión de paneles de fondo grisáceo, probablemente negro en origen, pero actualmente

⁴ En este sentido, debemos señalar la aparición de pequeños fragmentos conservados *in situ* con restos de pigmento amarillo, que en algunas zonas se ha tornado a rojo por efecto del calor, probablemente del horno dada su cercana aparición a este.

muy desgastado, e interpaneles de fondo amarillo (Fig. 6). Los paneles presentan, al menos para sus límites izquierdo, derecho y superior, una banda blanca de encuadramiento exterior formada, de fuera hacia dentro, por un filete rojo burdeos seguido de un filete blanco y una banda blanca enmarcada por otros dos filetes rojos, quedando en su interior una sucesión de motivos de olas rojas semejantes a un sogueado. En total, la banda presenta 7,5 cm de anchura, si bien se aprecian ciertas variaciones entre unos y otros fragmentos, tanto en su anchura como en el tamaño de las ondas, debido quizá a su ejecución por parte de una mano inexperta. En lo que respecta a la parte inferior, al no haberse conservado ningún fragmento que permita conocer cómo se articula la transición entre zócalo y zona media, desconocemos si esta banda se repetiría, si bien es la hipótesis más factible. No obstante, la ausencia de este tipo de bandas en uno de los laterales no resulta extraña y se ha atestiguado en otro conjunto de época neroniana de la propia Cartagena procedente del Monte Sacro. Junto a esto, los paneles presentan un filete blanco de encuadramiento interior con nudos dobles mientras que las esquinas están decoradas mediante tres puntos en disposición oblicua.



FIG. 6. Fragmentos de panel e interpanel del Conjunto 2 con representación de un candelabro vegetal y cratera parcialmente conservada.

Los interpaneles presentan una anchura de 26,5 cm y están decorados con una fina guirnalda negra que hace las veces de tallo vegetal dispuesto verticalmente con hojas verdes, de 4 cm de anchura. Conocemos únicamente su tramo final, que culmina en una posible cratera en tonos azulados con trazos blanquecinos y negros en diversas zonas para dotarla de un efecto de claroscuro. Junto a esta, se conserva en la parte superior un trazo rojo y, en los márgenes izquierdo y derecho, restos de elementos vegetales en tonos azulados que sugieren la presencia de un segundo elemento vegetal en la parte final del interpanel. Así mismo, además de esta guirnalda, se conservan otros fragmentos con la misma decoración, pero con un tamaño mayor, hasta 8 cm de anchura, así como un fragmento con un tipo de hoja diferente, lo que plantea la existencia de, al menos, dos tipos distintos de candelabro vegetal que podrían desarrollarse en sendos interpaneles o, en su defecto, un candelabro de desarrollo piramidal (Fig. 7).

La zona media quedaría coronada por una banda blanca con dos filetes rojo burdeos que enmarcan una sucesión de olas rojas, sirviendo como banda de encuadramiento exterior del panel por su lado superior y como separación entre los paneles e interpaneles y la parte superior de la zona media, aunque en este caso de menor anchura. Por encima se desarrolla un friso de imitación de una cornisa moldurada compuesto por dos niveles. El primero presenta una banda roja a la que sigue un friso de imitación de ovas y lanzas rojas sobre fondo amarillo oscuro, ambas figuras enmarcadas entre dos filetes amarillos, mientras que el espacio interior de las ovas y el espacio entre las lanzas queda decorado con gotas beige y blancas, presentando el conjunto una altura total de 6,5 cm. El segundo nivel queda separado del anterior mediante una banda roja, que en algunos fragmentos presenta, en el interior, restos de un filete blanco. Este friso se desarrolla sobre un fondo blanco y comprende una sucesión



FIG. 7. Fragmentos de tres tipos distintos de guirnalda pertenecientes al Conjunto 2.

de motivos negros en 'v' invertida cuyos extremos toman forma de espiral y en cuya unión hay un adelgazamiento del trazo que a veces genera su desaparición, quedando en el espacio central una decoración formada por un campo azul y dos gotas blancas en vertical, la primera de mayor tamaño y superpuesta parcialmente a la banda roja que queda por debajo. Esta decoración se intercala con una sucesión de dos medias lunas rojas, contrapuestas entre sí y realizadas en dos trazos, uno más oscuro que otro, quizá con la intención de generar una sensación de profundidad o claroscuro. Por encima cierra el friso con un filete rojo sobre el que se dispone una banda blanca decorada con una sucesión de nudos dobles negros de pequeño tamaño que se enfrentan y contraponen de manera alterna, quedando los contrapuestos sobre las 'v' de la banda inferior y los enfrentados sobre el espacio generado entre las medias lunas rojas (Fig. 8).

La zona superior queda marcada por una banda negra de 6 cm de anchura aproximada con decoración de pequeñas gotas blancas superpuestas a la decoración del friso dispuesto en la transición de la zona media a la superior, aunque no se puede apreciar si siguen un ritmo concreto. Por encima se conservan únicamente fragmentos de fondo blanco y parte de

un campo rojo dispuesto en posición vertical que podría formar parte de una banda de separación entre otros elementos o bien parte de una estructura de tipo arquitectónico. Así mismo, se conserva un segundo grupo de fragmentos que repiten el citado esquema, en esta ocasión con una banda vertical amarilla de 5 cm de anchura y 23 cm de altura conservada, junto a un filete rojo. A estos fragmentos añadimos otro

que por sus características no relacionamos con la decoración de la zona media y que podría pertenecer al esquema de la zona superior, aunque carece de elementos de unión con el resto. Se trata de un fragmento con una banda grisácea sobre la que se desarrolla parte de un fondo amarillo que en su extremo izquierdo presenta un filete rojo, mientras

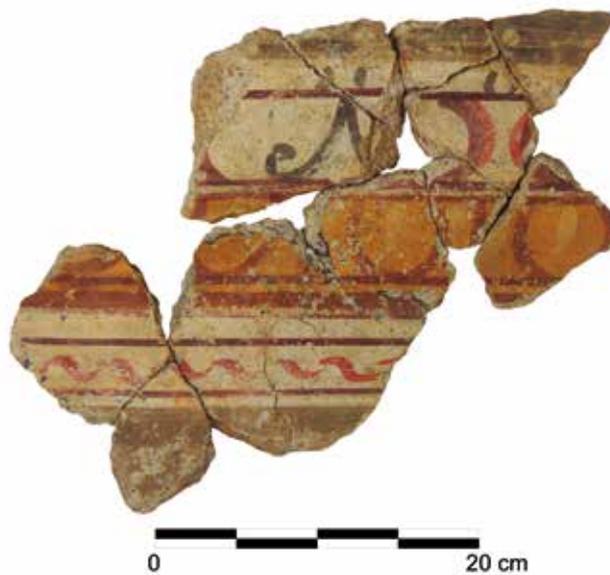


FIG. 8. Cierre superior de los paneles con imitación de friso de ovas y lanzas y banda con motivos en 'v' invertida y medias lunas contrapuestas.

que en el extremo derecho se aprecian restos de un campo blanco, del cual desconocemos si responde a la pérdida de pigmento amarillo o a una zona distinta. En la parte central se conservan restos de un elemento arquitectónico en color rojo, similar a la basa de una columna o una estructura edicular, de la que no se aprecia ningún detalle y que muestra una apariencia técnica que sugiere una baja calidad en su ejecución. Ello indicaría su pertenencia a una zona superior, dada la menor atención que las decoraciones de esta zona reciben en comparación con la zona media al ser menos visible por su altura (Fig. 9).

A pesar de la fragmentariedad de los restos, el esquema plantea una restitución de un mínimo de dos paneles de 1,8 m de altura y 1,2 m de anchura en función de la métrica romana empleada en la ejecución de los conjuntos pictóricos de la ciudad, rematados por la imitación de un friso arquitectónico y, sobre este, tal vez una zona superior que no podemos restituir (Fig. 10).

En lo que respecta al mortero, la mayoría de los fragmentos presentan un grosor entre 5 y 8 cm, con una estructura bastante dispar, compacta en unos y fácilmente disgregable en otros, resultado probablemente del proceso de degradación del mismo, y con presencia de nódulos de cal y áridos de pequeño y

mediano tamaño. En cualquier caso, se distinguen hasta 4 capas de mortero cuyo grosor oscila entre 1,2 y 2,5 cm, constatándose un engrosamiento hacia el interior de los fragmentos, al tiempo que se atestigua un reverso plano en algunos, mientras que otros lo han perdido como consecuencia del deterioro sufrido. Así mismo, se ha observado la presencia, en algunos fragmentos, de pequeños restos de una capa pictórica machacada atribuible a una fase decorativa anterior reutilizada para la ejecución del mortero de esta, entre los que se observan rojo cinabrio y azul egipcio.

3.2.2. Análisis estilístico, iconográfico e interpretativo

En lo que respecta al rodapié o al zócalo, el recurso a imitaciones de mármol moteado constituye un elemento presente en conjuntos de época republicana, que en *Hispania* se remontan a finales del s. II e inicios del s. I a. C. tal y como se constata en el valle del Ebro (Guiral *et al.*, 1986: 259-260). En el caso que nos atañe, el recurso a un fondo rojo burdeos y gotas blancas adscribe el fragmento a una imitación de pórfido rojo, del cual encontramos ejemplos ya en conjuntos del II estilo pompeyano, como en el zócalo de la *Maison aux deux Alcôves* en *Glanum* (Barbet, 2008: 42-43) o en el zócalo de la Tienda A cerca del santuario de *Verbe Incarné* en Lyon (Barbet, 2008: fig. 44). Sin embargo, el mayor número que hace uso de esta imitación marmórea lo encontramos dentro del III estilo, como el zócalo de la pared sur del atrio de la *domus* de Fréjus (Barbet, 2008: 73-76), o hacia finales de este y de mediados o segunda mitad del s. I d. C., como en la imitación de *opus sectile* de la villa de Plassac (Barbet, 2008: fig. 202). En España contamos igualmente con diversos casos, si bien se asocian a conjuntos del IV estilo o de época flavia e inicios del s. II d. C., como el zócalo de la *domus* d'Avinyó en Barcelona (Fernández Díaz y Suárez, 2018: 24);

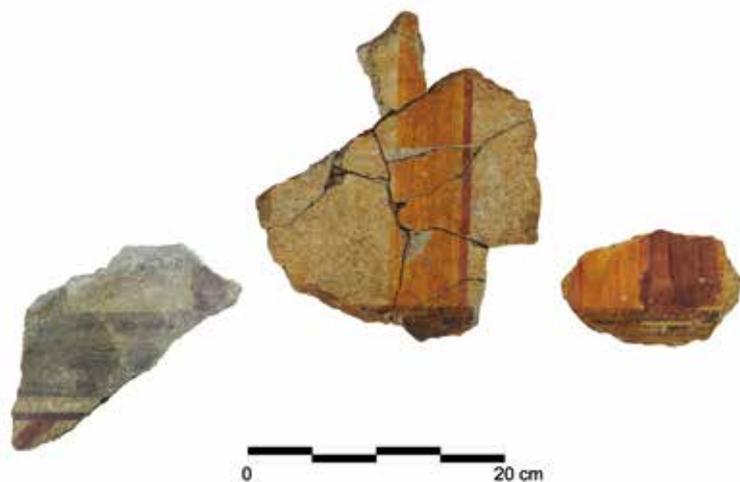


FIG. 9. Restos de la zona superior del conjunto con elementos lineales y parte de un posible podio o basa de columna.

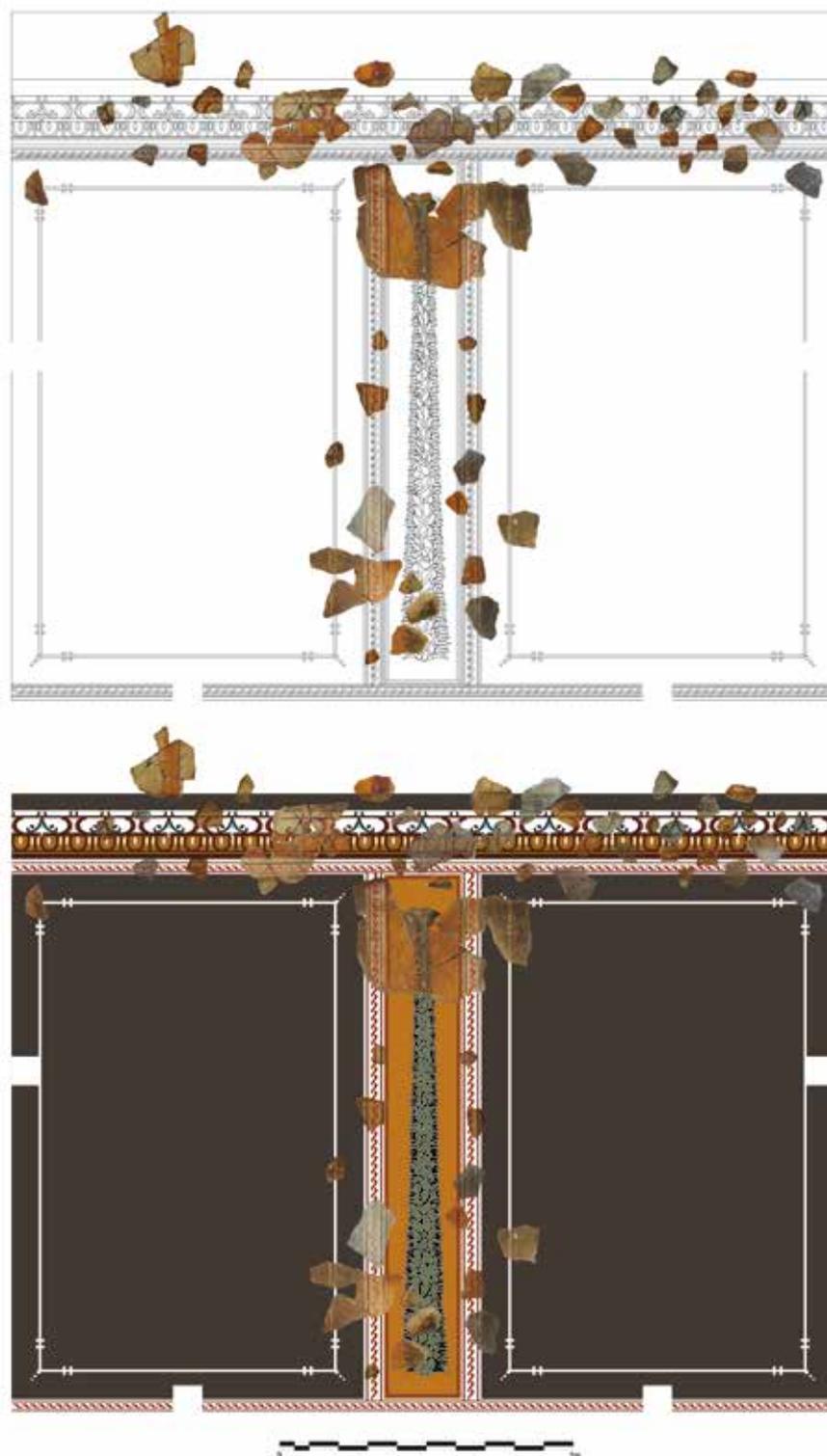


FIG. 10. Restitución hipotética del Conjunto 2.

el del *crustae* mármoleo de época neroniana en el Monte Sacro en Cartagena, o la imitación de placas circulares de *opus sectile* de la planta superior de la Habitación 11 del Edificio del Atrio del Molinete de Cartagena (Noguera *et al.*, 2014: 476), de la Casa de la Torre del Agua y del Anfiteatro (Abad, 1982: figs. 88-92) y en una de las casas del Solar del MNAR (Hernández, 1999: 920, fig. 8) en Mérida, de inicios del s. II d. C.

En cuanto a la zona media, el esquema decorativo permite ver la clara convivencia de elementos propios del II estilo pompeyano con ornamentos del III estilo. En este sentido, el periodo comprendido entre el 30 a. C., año de la batalla de *Actium*, y el 17 a. C., proclamación de los *ludi saeculares*, supone una fase determinante desde el punto de vista político, cultural y artístico al adoptarse el nuevo concepto de soberanía adquirido por Roma y por su clase dirigente, que recoge los valores de *pietas* y *virtus*, plasmándolos con nuevas formas de expresión (Fernández Díaz, 2008: 121-122). De esta manera, en el último cuarto de siglo antes del cambio de Era se desarrolla en los ambientes romanocampanos una

gradual sustitución de los sistemas arquitectónicos del II estilo por nuevos esquemas decorativos que expresan un gusto más contenido y severo bajo la influencia del clasicismo augústeo. Esta fase de transición entre el viejo y el nuevo estilo va a provocar la aparición de conjuntos que hagan uso de una estética que conjuga tanto esquemas como elementos decorativos de ambas etapas.

De este modo, el esquema compositivo conformado por una sucesión de paneles e interpaneles constituye un modelo propio del III estilo y del que contamos con gran cantidad de ejemplos como el de la pirámide de *Caius Cestius* en Roma que, aunque perteneciente a un contexto funerario, es donde encontramos por primera vez el empleo de puntos en las esquinas de los encuadramientos (Bastet y De Vos, 1979: lám. LXII, 117). El recurso a los paneles de fondo negro constituye un indicador cronológico, dado que su empleo es característico, junto al blanco, de conjuntos de transición entre el II y el III estilo, que según Barbet (2009: 103) se desarrollan entre el 20 a. C. y el 15 d. C., así como al III estilo e inicios del IV, sin haberse atestiguado hasta la fecha paneles de fondo negro para el IV estilo o la pintura de época flavia en contextos provinciales. El empleo de este color se utiliza ampliamente en un contexto de difusión de la monocromía⁵, en especial negra, que prevalece en los ambientes del III estilo, si bien en algunos casos se combina con otros colores en los interpaneles, como sucede en el atrio de la casa de *Marcus Lucretius Fronto* (v 4, 11) (Peters, 1993; Pappalardo, 2009: 145), si bien estos cuentan con una sucesión de máscaras y motivos egipcizantes en lugar de un candelabro, o en algunos conjuntos del vertedero de Blanes de Mérida, aún en fase de estudio, entre otros. Si atendemos al esquema compositivo que presenta la calle Palas, uno de los paralelos más claros lo encontramos en la propia Cartagena, procedente de la plaza del Hospital, con un esquema de paneles e interpaneles negros, los primeros con encuadramiento interior de filetes y líneas de puntos blancos y los segundos con un candelabro vegetal (Fernández Díaz, 2008: 171-176).

⁵ Para las monocromías cf. Santoro, 2007: 2.

En lo que respecta a la presencia de líneas de puntos oblicuas, constituyen una evolución del motivo de punteado empleado para indicar el sombreado en el II estilo (Bastet y De Vos, 1979: 128), que durante el IV estilo y sobre todo a partir de época flavia se complicará y utilizará en gran cantidad de conjuntos del s. II d. C. Podemos señalar paralelos fechables en el III estilo en Soissons (Defente, 1987: fig. 5), *Celsa* (Mostalac, 1999: 179), *Caesaraugusta* (Mostalac y Guiral, 1987: 187, 190), *Tiermes* (Guiral y Mostalac, 1994: 255, lám. xvii) y diversos conjuntos del vertedero de Blanes en Mérida que se asocian a triples filetes. Por otra parte, solo los de la place Saint Chrystoly de Bordeaux, de cronología más tardía, en torno al 40 d. C. (Barbet, 1987: 17, fig. 12), o el de la Habitación VII de Soissons, hacia el año 50 d. C. (Defente, 1987: 170), así como el de la plaza del Hospital de Cartagena, se asocian a filetes simples, por lo que este último sería el más próximo cronológicamente.

Por otra parte, la presencia de una guirnalda, como macizo vegetal y usada como candelabro, constituye igualmente un elemento propio del III estilo, y aparece a modo de festón en la transición entre el II y III estilo, destacando ejemplares como el *tablinum* de la *Villa di P. Fannius Synistor* en Boscoreale (Pappalardo, 2009: 46-45; Barbet y Verbanck-Piérard, 2013) o el de la Casa de Livia en el Palatino (Pappalardo, 2009: 101). Estos difieren de nuestro caso dado que aquí la guirnalda se dispone como una columna vegetal de desarrollo piramidal que culmina en un recipiente en el interior de un interpanel, siguiendo el motivo de candelabros que se desarrolla en el III estilo y de los cuales encontramos diversos ejemplos para esta cronología como el de la Villa de Boscotrecase (Bastet y De Vos, 1979: fig. 6), o, ya en el IV estilo, los de la Sala 'q' y el *Cubiculum* 'g' de la Casa *dei Vettii* (vi 5, 1) (Peters, 1977: figs. 68, 79 y 83), si bien presentan el recipiente en su base. A estos sumamos algunos ejemplos de las provincias como el de Commugny, con recipiente en la base y que se desarrollan junto a arquitecturas, fechado en la primera mitad del s. I d. C.; el de Antibes, con recipiente en la base y de la misma fecha; el de cave Pinel en Périgueux,

también de desarrollo piramidal y que presenta un recipiente tanto en la base como en la parte superior de la guirnalda, fechado hacia mediados del s. I d. C., o el de la Casa B2 bis de la rue des Farges en Lyon, que si bien presenta un candelabro metálico culmina en su parte superior con un recipiente, fechado a inicios del s. I d. C. (Barbet, 2008: 76, figs. 83; 68, fig. 69; 86, fig. 100, y 78, fig. 86). En España, podemos señalar los de la H 1 de la Casa del Ninfeo y de la Estancia M de las Termas de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno, 1996: 349-356, 96-111) o el de la *domus* del Mitreo en Mérida (Abad, 1982: fig. 37) que, sin embargo, corresponderían a la segunda mitad del s. I y s. II d. C. Un caso similar lo encontramos en un esquema distinto, pero cromáticamente idéntico, en el techo de la *domus* de la c/ Añón de Zaragoza, donde aparece una guirnalda decorando bandas de fondo amarillo que enmarcan el motivo central (Guiral *et al.*, 2019: 221, fig. 4), fechado en época de Claudio y con un tamaño mayor y decoración a base de frutos.

En cualquier caso, su adscripción a esta etapa responde al hecho de contar con una anchura reducida, así como con una calidad en la ejecución superior a la que encontramos en otros ejemplos de guirnalda de la propia Cartagena, siendo más cercano al conjunto de candelabros y guirnalda de la *domus* del *Sectile*, de época augústea (Fernández Díaz, 2008: 148, fig. 21), que a los procedentes de la *porticus post scaenam* del Teatro Romano (Castillo y Fernández Díaz, 2020: 171-174), de época neroniana, de la Habitación 11 de la *domus* de *Salvius*, fechados en el IV estilo, o del *tablinum* de la *Domus* de la Fortuna (Fernández Díaz, 2008: 285-306). Caso distinto es el de la Habitación 4 del Edificio del Barrio del Foro del Molinete, datado en la segunda mitad del s. I d. C. (Noguera *et al.*, 2009: láms. 137-138), desarrollado en un interpanel y que también cuenta con una crátera en la base y presenta una anchura similar.

En el caso de las bandas de encuadramiento que encontramos enmarcando los paneles e interpaneles y que separan estos de los frisos que cierran la zona superior, señalamos un paralelo del Monte Sacro en Cartagena fechado en época neroniana, pero que

en este caso no adquiere la forma de una ola que se repite, sino una especie de gancho rojo que parte de un filete del mismo color. En ambos casos se trataría de una simplificación de las bandas de olas que encontramos en la pintura del II estilo, como las procedentes de la estancia superior de la Casa de Augusto (Iacopi, 2007: 42, 52-53), enmarcando la zona superior e inferior de los frisos figurados del techo abovedado. De este modo, este estaría indicando una transformación de elementos de origen itálico por parte de un taller local como una concesión estilística a los gustos de los comitentes de *Carthago Nova*. A estos paralelos sumamos uno aún inédito procedente de Bordeaux.

La sucesión de frisos de imitación de ovas y distintos motivos en la parte superior de la zona media constituye también un elemento que se desarrolla especialmente en el II estilo pompeyano. En este caso, su presencia junto con los elementos señalados, así como una ejecución más esquemática de las puntas de lanza, refuerzan la hipótesis de un conjunto de transición entre el II y el III estilo, dado que los frisos de imitación de ovas y lanzas tienden a ser sustituidos a partir del III estilo por los de flores de loto como consecuencia de la egiptomanía que impera a partir del reinado de Augusto (Bragantini, 2006: 62). Encontramos diversos ejemplos de este tipo en el II estilo como los de la Casa del Criptopórtico –I 6, 2 (Spinazzola, 1953: lám. 21)–, en el atrio de la *Villa di Poppea* en *Oplontis* (Ciardiello, 2010: fig. 8), el *Cubiculum* 10 de la Casa *delle Nozze d'Argento* (Mulliez, 2014: 50, fig. 8) o la *Villa dei Misteri* de Pompeya (Maiuri, 1967; Pappalardo, 2009: 47), así como en algunos conjuntos de las provincias occidentales, como los de la Estancia D de la Casa de Sila en *Glanum* (Barbet, 2008: 40-42), la *fulonica* de Ensérune (Barbet, 2008: 45) o la Casa IV de Clos de la Lombarde en Narbona (Barbet, 2008: 44-45). En lo que respecta a la banda con decoración de 'v' invertida, podemos citar un paralelo procedente de la c/ Santa María de Cádiz (Domínguez Bella *et al.*, 2003: 124, fig. 2) que presenta una sucesión de motivos, en este caso combinados con decoración de gotas y flores de loto, que, si bien fueron hallados en un contexto de relleno fechado

en el s. III d. C., sus características técnico-estilísticas permiten asociarlos al s. I d. C., tal vez a época augústea, tal y como demuestra también su similitud con otros fragmentos procedentes del Barrio del Foro del Molinete (Bragantini, 2020: fig. 2).

Por último, la presencia de elementos geométrico-lineales sobre fondo blanco en lo que podría ser la zona superior indica la existencia de una composición de posibles arquitecturas ficticias que, dada su morfología, podría pertenecer a la segunda o tercera fase del III estilo pompeyano señaladas por Barbet (2009: 109-116), dado que en la segunda es cuando se desarrollan las arquitecturas en la zona superior como elementos lineales, tal y como apreciamos en el atrio, *Cubiculum* B o en el *Oecus* A de la *Villa Imperiale* en Pompeya (Pappalardo, 2009: 126).

3.3. Conjunto 3

3.3.1. Análisis técnico-descriptivo

Este conjunto lo conforman una serie de fragmentos del techo de la estancia central o Estancia 2 hallados formando parte de un derumbe fechado entre finales del s. I e inicios del s. II d. C. sobre el suelo de *opus tesellatum*. Los restos permiten atestiguar la presencia de un sistema casetonado en relieve y en estuco, cuyos casetones, probablemente de 8 lados, quedarían configurados, de fuera hacia dentro, por una banda exterior de 6 cm de anchura marcada en su parte central mediante una ranura de 0,7 cm de anchura y 0,4 de profundidad, pintada con un filete rojo superpuesto a un trazo amarillo apreciable en algunos de los fragmentos, probablemente consecuencia del empleo de la sinopia. Hacia el interior, una moldura muy mal conservada da paso, a modo de escalón, a la parte central del casetón, constatándose una profundidad, con respecto al borde exterior del casetón, de 4,5 cm

aproximadamente. En el centro y en algunos fragmentos, se conserva la impronta de diversas figuras en relieve, apreciándose en uno de ellos parte de una posible hoja curva con incisiones horizontales a fin de aportarle relieve, así como restos de una figura zoomorfa o antropomorfa de la que se aprecian los trazos que conformarían unas alas, quizá de un águila, grifo, victoria alada o erote (Fig. 11). Si bien es cierto que los fragmentos recuperados no permiten reconstruir un casetón entero, a partir de las dimensiones conservadas de algunos, así como de su morfología, se ha planteado una restitución hipotética de 55 cm de lado cada uno y dispuestos formando una retícula (Fig. 12).

En lo que respecta al mortero, presenta un grosor que oscila entre 5,2 cm en la parte central y 10 cm en el borde, diferenciándose 3 capas con un grosor de 3 cm aproximadamente para la primera, 1,6 para la segunda y 5,2 para la tercera, rematada con un reverso en cañizo (Fig. 11). Estas presentan una coloración blanquecina que en algunas zonas torna a amarillenta, probablemente por el deterioro y contacto con otros elementos, con gran cantidad de áridos que se aprecian especialmente en la capa



FIG. 11. Fragmentos del anverso, perfil y reverso en cañizo del casetón del techo perteneciente al Conjunto 3.

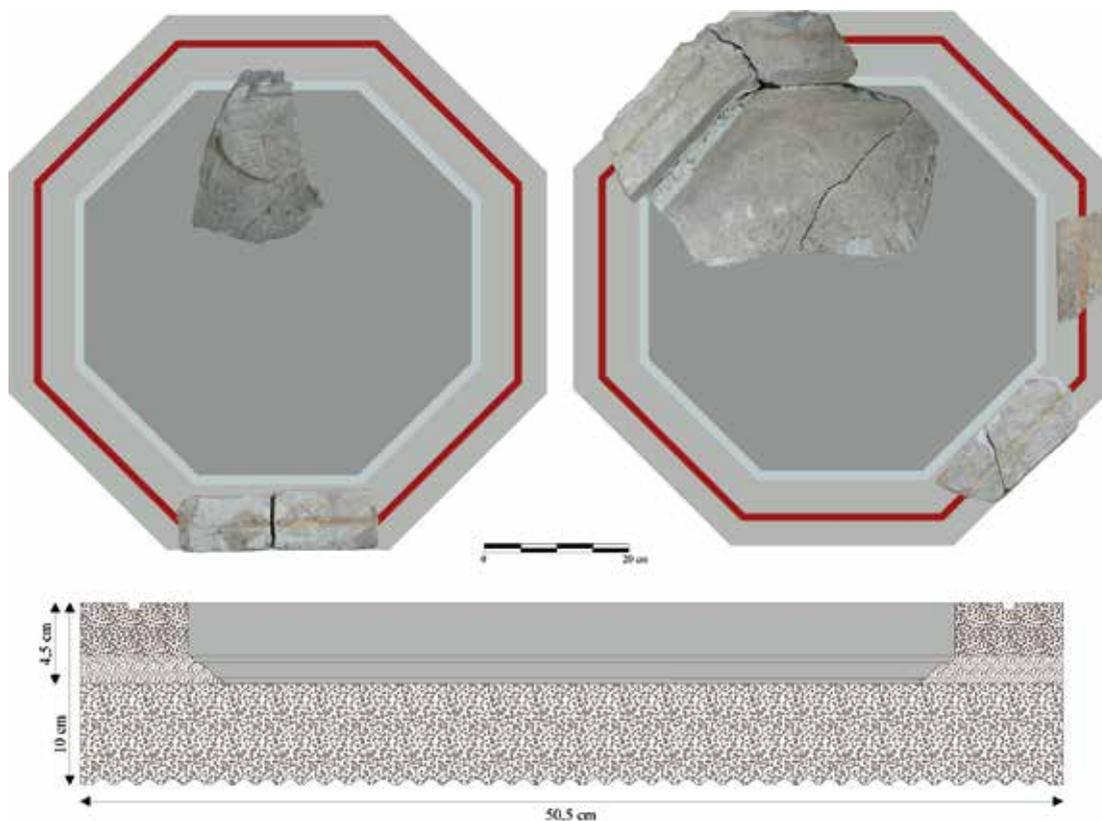


FIG. 12. Restitución hipotética de los casetones del techo de la Estancia Oriental.

más interna del mortero, mientras que en las superiores apenas hay presencia de estos, todas ellas de poca consistencia y bastante fragilidad. Del reverso en cañizo se ha constatado la existencia de una diferencia en la anchura de las cañas que oscila entre los 0,7 cm para las más estrechas y 2,5 para las más anchas, con una separación de una a otra de 0,5 y 1 cm, sin que se aprecie la existencia de un patrón en su colocación.

3.3.2. Análisis estilístico, iconográfico e interpretativo

Se trata de un sistema definido como *coffer style* que se observa tanto en cubiertas planas como abovedadas y que consiste en la decoración de casetones lisos o decorados, cuyo esquema puede disponerse en base a una retícula o sistema con alternancia de diversas formas geométricas (Ling, 1972: 24-55).

Su origen se encuentra en los techos de madera de vigas cruzadas que a partir del s. V a. C. son sustituidos por techos de piedra (Barbet y Guimier-Sorbets, 1994: 29-30; Barbet, 2009: 27). En concreto, este tipo se ha relacionado con la decoración del I y el II estilo pompeyano, al tiempo que se ha señalado una diferenciación en dos grupos atendiendo a sus características: los más antiguos, entre los ss. II y I a. C., presentan un relieve más profundo, carencia de orlas de ovas y una ranura pintada en rojo separando los casetones, mientras que los que se desarrollan a partir de mediados del s. I a. C. presentan un relieve menor y bandas de ovas en el borde interior de los casetones (Ling, 1991: 42).

Así, podemos encontrar una serie de paralelos relacionados con los techos más antiguos, como el de la Tumba de Ostroucha del s. III a. C. (Manetta, 2013: fig. 4); el del santuario de Esculapio de *Fregellae*, fechable a mediados del s. II a. C. (Caputo,

1990-1991: 220-224; Donati y Cavari, 2007: 232); el de la Villa de San Vito en Salapia, que se fecha en el s. II a. C. (Giampietro, 1975; Donati y Cavari, 2007: 232); algunos fragmentos de la Acrópolis de Populonia, que presentan ranuras pintadas en rojo, también fechados en el s. II a. C. (Donati y Cavari, 2007: 230, 232-233), o el de la Estancia 1 de la Casa de los Grifos en el Palatino, del que se conservan únicamente los marcos exteriores con la ranura pintada en rojo, fechada en el 100 a. C. (Rizzo, 1937: 9; Ling, 1972: 28-29; Barbet, 2009: 78-79), y del *Oecus* tetrástilo de la Casa de Augusto, también en el Palatino (Lipps, 2018: 87-89, 194).

En lo que respecta a los casos hispanos, este tipo se encuentra en la línea del documentado en el *Cubiculum* 3.16 de la *Insula* 3 de Valdeherrera, conformado por una retícula de casetones cuadrados separados por bandas con una ranura pintada en rojo y decorados en su interior con hojas de acanto y un botón central polilobulado (Guiral e Íñiguez, 2015: 102). Atendiendo a las características anteriormente señaladas, y dada la profundidad que presentan nuestros fragmentos⁶, podríamos estar ante un techo del s. II a. C., lo que indica la pervivencia de la techumbre de esta a lo largo del tiempo en la vivienda tardorrepública y altoimperial, de la que tenemos constancia de una primera fase ya en el s. II a. C. (Antolinos, 2005: 79-80). Este dato tampoco es de extrañar si tenemos en cuenta la pervivencia de modelos y estilos pictóricos a lo largo del tiempo, apreciable en Pompeya, por ejemplo, con la continuidad de la decoración del I estilo pompeyano en espacios como en el Vestíbulo de la Casa del Fauno –VI 12– o en la Casa de Salustio –VI 2, 4–, cuyas pinturas se mantuvieron durante más de 150 años a pesar del cambio de los gustos y modelos (Mols, 2005: 243-246).

En cualquier caso, en lo que se refiere a la decoración interna de los casetones, parece factible la

⁶ A nivel visual, la morfología que se observa en los casetones del conjunto procedente de Valdeherrera, a pesar de que la publicación no refleja la profundidad, parece indicar que esta sea menor en comparación con el techo que aquí presentamos, de manera que el que aquí se muestra podría ser más antiguo que este.

existencia de una alternancia entre figuras antropomorfas o zoomorfas y elementos vegetales a pesar de la ausencia de elementos que permitan contrastarlo más allá de lo señalado.

4. Caracterización físico-química

Los fragmentos han sido sometidos a análisis de Difracción de Rayos X –DRX– y Fluorescencia de Rayos X –FRX– para el estudio de la composición de las capas de mortero, así como a Espectroscopía Raman con un espectrómetro Raman Renishaw –InVia Raman Microscope– equipado con un microscopio Leica con varias lentes, monocromadores, filtros y un detector CCD y dos videocámaras, para los pigmentos. Los espectros fueron obtenidos por excitación con láser verde –532 nm– entre 100 y 1700 cm^{-1} , y el total de acumuladas por espectro se varió en función de las condiciones experimentales en las que fueron adquiridos.

Los resultados obtenidos en relación a los morteros muestran una composición bastante dispar tanto entre los fragmentos de los distintos conjuntos como entre las capas de mortero de un mismo fragmento, siendo los del Conjunto 1 los únicos que no se han analizado dado su pequeño tamaño. De este modo, los morteros correspondientes a la decoración de la zona media del Conjunto 2 muestran una alta cantidad de calcita en la capa que se dispone bajo la pictórica, hasta un 72%, que desciende conforme nos acercamos a las capas inferiores, donde el mineral predominante es la moscovita con un 57% del total de la composición, mientras que la calcita desciende hasta el 13% al tiempo que se detecta una mayor presencia de cuarzo, un 23%, que en las capas superiores no alcanza el 10%. Para los fragmentos pertenecientes al casetón del Conjunto 3, la diferencia que observamos a nivel macroscópico entre las dos primeras capas y la tercera se traduce en una mayor presencia de dolomita para las dos primeras, un 51%, mientras que en la tercera el mineral mayoritario es la calcita, con un 89%. Asimismo, estos fragmentos presentan menor compactación y mayor disgregación al tacto, lo

que plantea la hipótesis de un empleo selectivo del tipo de mortero en función de la ubicación de la decoración, dando mayor ligereza al techo a pesar

de no hacer uso de yeso, y mayor compactación a la decoración destinada a los vanos para el tránsito de una a otra estancia.

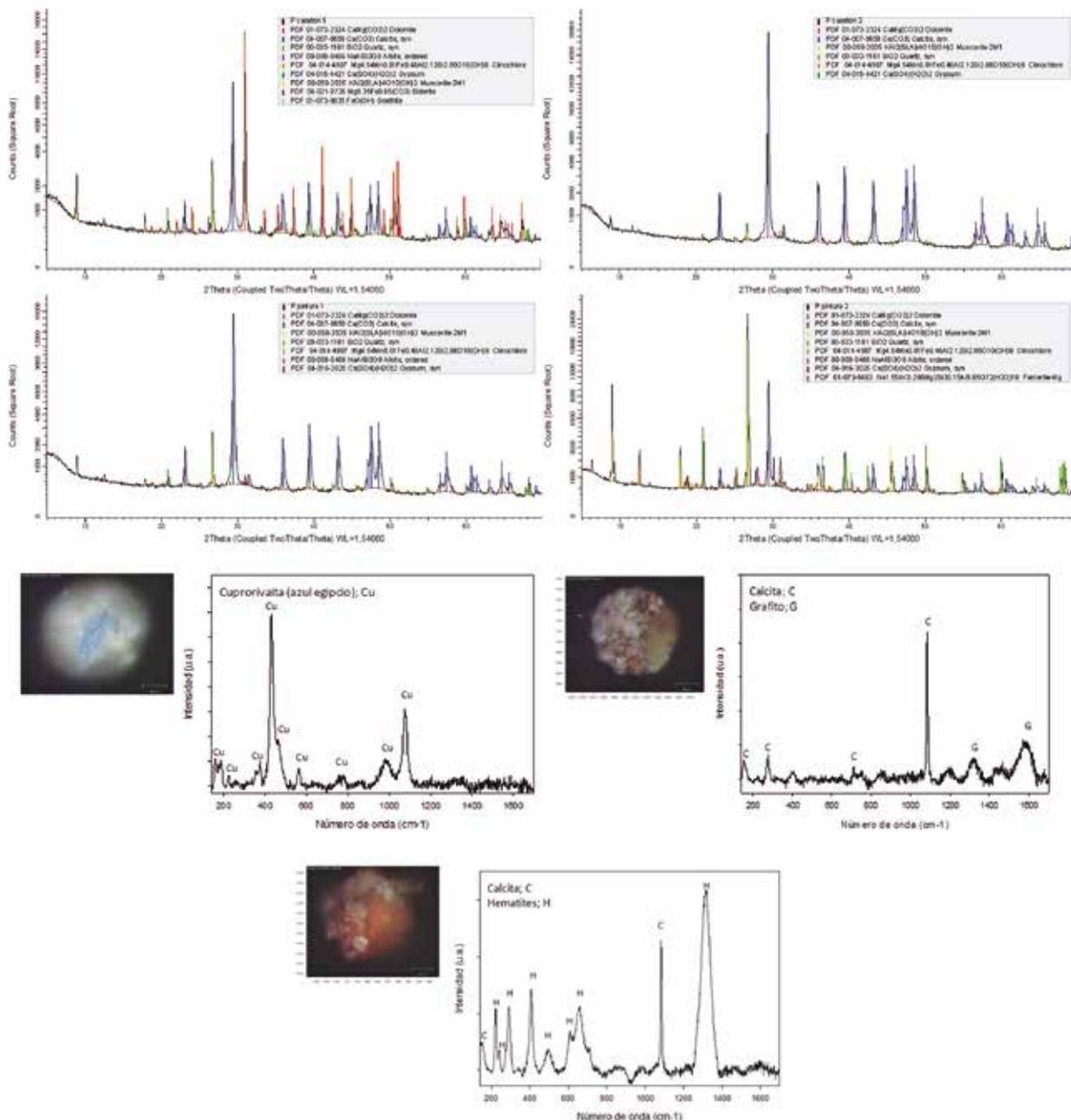


FIG. 13. Difractogramas y espectros Raman de los morteros y pigmentos pertenecientes a los Conjuntos 2 y 3 (elaborado por los autores a partir de los análisis realizados en el Servicio de Apoyo a la Investigación Tecnológica de la Univ. Politécnica de Cartagena y en el Instituto de Química Fina y Nanoquímica de la Univ. de Córdoba).

En relación a los pigmentos, los resultados muestran para los colores blancos el empleo de carbonato cálcico, aunque también aparece, en pocas muestras, dolomita, un carbonato de calcio y magnesio [$\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$] y anhidrita, un sulfato de calcio (CaSO_4), elementos que constituyen también los minerales mayoritarios en la composición de los morteros de diversos conjuntos en Cartagena, aún en fase de estudio. En lo que respecta a las tonalidades amarillas, el elemento detectado es, en todos los casos, la goethita, un oxihidróxido de hierro [$\alpha\text{-Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$]. En los fragmentos que presentaban pigmentación roja se ha constatado la presencia de hematita, un óxido de hierro (Fe_2O_3) con una proporción variable de magnetita, una espinela de hierro ($\text{Fe}^{2+}\text{Fe}^{3+}_2\text{O}_4$), que comúnmente aparece en las menas de hematita. Solo se ha constatado la utilización de rojo cinabrio en el fragmento perteneciente a la imitación del mármol *breccia corallina* procedente del Conjunto 1. El negro y las tonalidades grisáceas provienen del carbón, tratándose de un carbón de origen vegetal dada la ausencia de señales de fosfato ligadas al de origen animal.

Por su parte, en el caso del color azul, los análisis han confirmado que se trata de azul egipcio o cuprorivaíta ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$), que aparece mezclado con calcita para aportarle un tono más claro en los motivos en 'v' invertida que se desarrollan en el friso superior de la zona media del Conjunto 2 (Fig. 13). En este sentido, es interesante destacar que se observa la presencia de una fina capa de color grisáceo inferior a un milímetro entre la capa preparatoria y el mortero, cuya funcionalidad no está clara, constatable en algunos fragmentos de color azul que no forman parte de estos conjuntos, pero que aparecieron en la misma excavación y que no advertimos en el resto de conjuntos (Fig. 14a), al igual que sucede en otros dos procedentes de Mérida, aún en fase de estudio, que se inscriben entre el III y el IV estilo. Así mismo, en el fragmento del cánido, se ha detectado la existencia de una superposición de capas pictóricas, de modo que el pigmento beige de la carnación de la piel queda superpuesto al rojo de fondo, mostrando el empleo de una técnica mixta en fresco y seco (Fig. 14b). Ello indicaría una posible intencionalidad, la de aportar un efecto de volumen o resaltar la figura

respecto al fondo, quizá ante la existencia de distintos planos de profundidad, o simplemente para dar una tonalidad diferente a una zona concreta.

La omnipresencia del azul egipcio en las composiciones pictóricas romanas pone de manifiesto que, a diferencia del rojo cinabrio, mucho más escaso y cuya presencia se multiplica especialmente en conjuntos del III estilo pompeyano, no debió ser un pigmento tan exclusivo como se pensaba o bien su clasificación como un pigmento caro era únicamente debido al hecho de tratarse de un color sintético.

En relación al rojo cinabrio, contribuye a asentar la hipótesis de un *terminus ante quem* de mediados del s. I d. C. para su utilización en la ciudad, dada su ausencia en conjuntos posteriores (Castillo y Fernández Díaz, 2020: 176). Sí podemos determinar su uso en las composiciones de *Carthago Nova* hasta al menos la primera mitad del s. I d. C., verificándose en diversos conjuntos que se adscriben al III estilo pompeyano, como el procedente del Monte Sacro, mientras que para cronologías posteriores desaparece por completo. Si bien es cierto que este dato para conjuntos del I o II estilo es difícil de aplicar dado el escaso número de ejemplos hallados en la ciudad, los resultados hacen pensar en su posible utilización en conjuntos desde época tardorrepublicana y hasta mediados del s. I d. C., debido al hecho de que, para esos momentos, la ciudad se encuentra en su esplendor económico y urbano fruto de la explotación de las minas y el comercio marítimo que, durante el s. I d. C., comienza a perder su fuerza y precipita un estancamiento económico a partir del s. II d. C. (Quevedo y Ramallo, 2015: 163), produciendo su desaparición debido a su elevado coste.

5. A modo de conclusión

Los resultados plantean una serie de hipótesis acerca de la evolución de los estilos pompeyanos en un contexto provincial como el de *Carthago Nova* y la perduración de elementos de fases decorativas más antiguas integrados en espacios remodelados. Este aspecto, si bien se encuentra ampliamente constatado en Pompeya y Herculano, no resulta

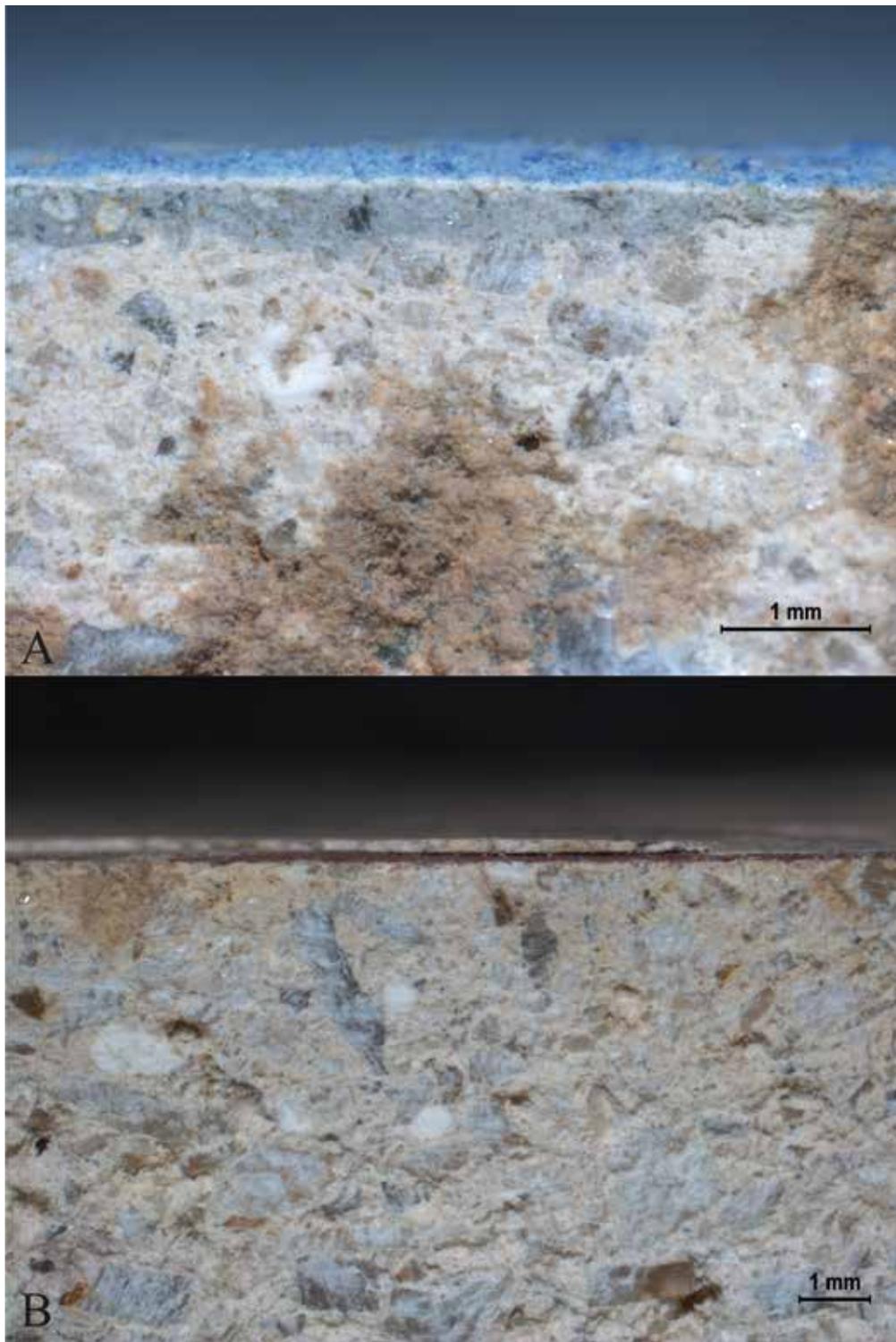


FIG. 14. A) Detalle de la superposición de las capas de mortero y pigmento de los fragmentos azules; B) detalle de la superposición de pigmentos en el fragmento perteneciente al cánido mediante lupa binocular.

fácil de abordar en las provincias ante la parcialidad de los restos, tanto por su mala conservación como por las dificultades existentes en cascos urbanos, siendo minoritarios los casos como el de la *domus* de Avinyó en Barcelona, donde conjuntos de los ss. I y II perduran hasta el s. IV d. C. (Fernández Díaz y Suárez, 2018).

En lo que respecta al Conjunto 1, las características estilísticas del friso y la escena, así como la calidad en la ejecución de la imitación marmórea con filetes claros y oscuros de encuadramiento, sugieren su pertenencia a un conjunto de transición entre el II y el III estilo pompeyano. Así mismo, el empleo de rojo cinabrio permite fijar una cronología máxima o un *terminus ante quem* para el conjunto de primera mitad del s. I d. C., dada la desaparición de este pigmento en conjuntos posteriores en la ciudad (Castillo y Fernández Díaz, 2020: 176).

En relación al Conjunto 2, sus características no nos permiten situarlo fácilmente en una fase concreta. Si bien es cierto que el esquema se correspondería con el III estilo pompeyano, donde ya queda fijada claramente la división de la zona media en paneles e interpaneles, la presencia de candelabros metálicos o vegetales, así como el empleo de paneles negros (Barbet, 2009: 103), podría encuadrarse entre el 20/15 a. C. y el 25 d. C., sobre todo si tenemos en cuenta que quedan algunas reminiscencias del estilo anterior como el friso arquitectónico. En este sentido, debemos recordar que contamos con una ausencia casi completa de conjuntos del II estilo, a excepción de los escasos restos del Peri CA-4 (Fernández Díaz, 2008: 118). Por su parte, la mayoría de los conjuntos del III estilo conservados en la ciudad presentan, en líneas generales, unas claras características que los sitúan dentro de esta etapa o en la transición entre el II y el III, con un repertorio ornamental más cercano al III estilo, como son el recurso a candelabros metálicos, triples filetes, flores de loto y bandas con motivos cordiformes y egiptizantes. En lo que respecta a la transición entre la zona media y superior, el conjunto permite observar la evolución entre la tradición del II estilo, donde priman frisos con imitación de ovas y perlas u ovas y lanzas, y la del III estilo, como uno de los conjuntos

del Monte Sacro, donde estos elementos son sustituidos por frisos de flores de loto y motivos en 'M' o egiptizantes. Únicamente el caso de la plaza del Hospital, con un friso dórico de triglifos y metopas en un conjunto del III estilo y que en este caso se fecha entre finales del s. I a. C. e inicios del I d. C. (Fernández Díaz, 2008: 171-176)⁷, completa el repertorio ornamental de frisos de transición entre el II y III estilo. Esta transformación se impone como resultado del gusto oriental que se instaura a partir de época de Augusto (Bragantini, 2006: 163) y que continúa en boga en las decoraciones del IV estilo con pequeños cambios en la combinación y forma de los elementos.

El empleo de líneas de puntos en las esquinas de los trazos de encuadramiento interior, filetes más anchos que los que encontramos en época julioclaudia y la presencia del candelabro floral, así como la utilización de elementos retardatarios como puede ser el friso de ovas, ha planteado la posibilidad de que el conjunto pertenezca a la primera mitad del s. II d. C., por tanto, en época adrianea, como ya se documenta en otros yacimientos como Varea (Mostalac y Guiral, 1988: 64-65 y 68) o Els Munts (Guiral, 2010: 141). No obstante, tal y como señalábamos anteriormente, la presencia del horno en el interior de la estancia, fechado en la primera mitad del s. II d. C., dificulta la ejecución de un nuevo conjunto para esa cronología en este espacio, más aún teniendo en cuenta que el abandono se produce hacia mediados del s. II d. C. y no existe ninguna fase de ocupación intermedia o posterior hasta el s. IV d. C. Por otra parte, el derrumbe del conjunto pictórico se documenta tanto encima del nivel de abandono y derrumbe del horno como por debajo del nivel de suelo de argamasa que se realiza para la colocación del mismo, en este caso con gran presencia de fragmentos de cornisa muy machacados. Este dato indica sin

⁷ En este sentido, debemos señalar que, en un primer momento, los restos procedentes de la c/ Palas que aquí se analizan fueron interpretados como parte de un conjunto del II estilo ante la ausencia de un estudio completo del mismo por hallarse sin inventariar en el momento de la redacción del trabajo, desconociendo entonces la presencia de los paneles y el candelabro (Fernández Díaz, 2008: 119-120).

duda la anterioridad del conjunto al s. II d. C. y la existencia de un dilatado proceso de derrumbe de la techumbre y los alzados de los muros. Así mismo, como ya hemos señalado, el material cerámico del contexto podría fecharse entre finales del s. I e inicios del II d. C. en base a la estratigrafía. Teniendo en cuenta estos datos, podemos plantear la posibilidad de que la diferencia en la anchura de los elementos responda a la ejecución del conjunto por parte de un taller local y que contaría con una habilidad técnica menos cuidada. En este sentido, no se trataría de un caso extraño si tenemos en cuenta que ya se ha documentado otro taller local en *Carthago Nova* y su *ager* para época augustea que trabaja la decoración incisa (Fernández Díaz, 2008: 415-432).

El último conjunto es de un interés particular, pues no es común en la península conservar restos de techos decorados debido a su tremenda fragmentariedad por la altura desde la que caen. Si bien en las ciudades campanas contamos con algunos ejemplos de cubiertas estucadas, pintadas o líneas, estas también son escasas en época tardorrepblicana. Este se correspondería con la moda de techos en estuco y relieve del I y II estilo en la Península Ibérica, de la que conservamos muy pocos alzados en comparación con fases posteriores (Guiral y Mostalac, 1993: 365-366; Fernández, 2008: 93-120). En este sentido, estaría en relación con decoraciones como las de la costa catalana, valle del Ebro, Cádiz y con los encontrados en la plaza del Hospital y en la *domus* de los Delfines del Peri CA4 (Fernández Díaz, 2008: 171-176) de Cartagena. Se integraría en un ambiente doméstico de época tardorrepblicana, en conexión con un momento de renovación de la ciudad, acaecido gracias a la bonanza económica que supone la explotación de las minas (Baron *et al.*, 2017: 164, fig. 17), y que evidencia la actividad de artesanos de procedencia itálica desde finales del s. II a. C., así como el desarrollo temprano de talleres locales. La importancia de este aumenta si tenemos en cuenta que estaríamos ante el segundo techo de este tipo en *Hispania*, que se une a los escasos ejemplares occidentales, por tanto, amplía el catálogo no solo de techos decorados, sino de composiciones de época tardorrepblicana.

Bibliografía

- ABAD, L. (1982): *La pintura romana en España*. Alicante: Univ. de Sevilla-Univ. de Alicante, 2 vols.
- AUGRIS, B. (2018): "Qui peuple les paysages pompéiens? Réflexions sur les paysages à la fin de la République". En BOISLÈVE, J.; DARDENAY, A. y MONIER, F. (eds.): *Pictor 7. Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques*. Bordeaux: Ausonius éditions, pp. 265-276.
- BALDASARRE, I.; PONTRANOLFO, A.; ROUVERET, A. y SALVADORI, M. (2006): *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milano: Federico Motta Editore.
- BARBET, A. (1987): "La difusión des I, II et III styles pompéiens en Gaule". En *Pictores per Provincias*. Cahiers d'Archéologie Romande, 43. Avenches, pp. 7-27.
- BARBET, A. (1990): "L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine Antique". En *Pigments et colorants de l'Antiquité au Moyen Age. Teinture, peinture, enluminurer, études historiques et physico-chimiques*. Paris: CNRS Éditions, pp. 255-271.
- BARBET, A. (1998): "La tecnica pittorica". En DONATI, A. (ed.): *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*. Milano: Electa, pp. 103-111.
- BARBET, A. (2008): *La peinture murale en Gaule romaine*. Paris: Picard.
- BARBET, A. (2009): *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Paris: Picard.
- BARBET, A. y GUIMIER-SORBETS, A. M. (1994): "Le motif de caissons dans la mosaïque du ive siècle avant J. C. à la fin de la République romaine". En DARMON, J. P. y REBOURG, A. (eds.): *La mosaïque gréco-romaine 1, ive Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique (Trèves, 1984)*. L'Antiquité Classique, 67. Paris, pp. 23-37.
- BARBET, A. y VERBANCK-PIÉRARD, A. (2013): *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*. Arles: Éd. Errance.
- BARON, S.; RICO, C. y ANTOLINOS, J. A. (2017): "Le complexe d'ateliers du Cabezo del Pino (Sierra Minera de Cartagena-La Unión, Murcia) et l'organisation de l'activité minière à *Carthago Nova* à la fin de la République romaine. Apports croisés de l'archéologie et de la géochimie", *Archivo Español de Arqueología*, 90, pp. 147-169.
- BASTET, F. L. y DE VOS, M. (1979): *Proposta per una classificazione del Terzo Stile pompeiano*. Roma: Nederlands Instituut te Rome.
- BELTRÁN LLORIS, M. y MOSTALAC, A. (2008): "La colonia *Lepida/Celsa* y *Salduie*: sus testimonios arqueológicos

- durante el segundo triunvirato y comienzos del Imperio”. En GARCÍA-BELLIDO, M. P.; MOSTALAC, A. y JIMÉNEZ DÍEZ, A. (eds.): *Del imperium de Pompeyo a la auctoritas de Augusto. Homenaje a M. Grant*. Madrid: Anejos de Archivo Español de Arqueología, XLVII. Madrid, pp. 107-127.
- BRAGANTINI, I. (2006): “Il culto di iside e l’egittomania antica in Campania”. En DE CARO, S. (dir.): *Egittomania. Iside e il misterio*. Milano: Electa, pp. 159-167.
- BRAGANTINI, I. (2020): “La pintura romana en España: cuestiones de método y perspectivas de investigación”. En FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y CASTILLO, G. (eds.): *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*. Murcia: Editum, pp. 478-492.
- BRAGANTINI, I. y SAMPALO, V. (2009): *La pittura pompeiana*. Napoli: Electa-Soprintendenza archeologica Napoli e Pompei.
- CAPUTO, M. (1990-1991): “La decorazione parietale di primo stile nel Lazio”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Perugia*, XXVII, nuova serie XIII, pp. 211-276.
- CASTILLO, G. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2020): “La decoración pictórica de la *porticus post scaenam* del teatro romano de Cartagena”. En RAMALLO, S. F. y RUIZ VALDERAS, E. (eds.): *La Porticus Post Scaenam en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Editum, pp. 155-180.
- CIARDIELLO, R. (2010): “Alcune osservazioni sulle decorazioni della villa di Poppea ad Oplonti”. En ANGELI, C. (a cura di): *Amoenitas I, Rivista Internazionale di Studi Miscellanei sulla la villa romana antica*, pp. 273-288.
- DEFENTE, D. (1987): “Peintures murales romaines de Soissons”. En BARBET, A. (ed.): *Pictores per Provincias. Cahiers d’Archéologie Romande*, 43. Avenches, pp. 167-180.
- DELMARE, F. (1987): “Les pigments à base d’oxydes de fer et leur utilisation en peinture pariétale et murale”. En DELMARE, F.; HACKENS, T. y HELLY, B. (eds.): *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*. Ravello: Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels, pp. 333-344.
- DOMÍNGUEZ-BELLA, S.; GENER BASALLOTE, J. M.; KAKOULLI, I.; JURADO FRESNADILLO, G. y DURANTE, A. (2003): “Informe de la actuación ‘Arqueometría del patrimonio histórico de Cádiz: las pinturas romanas de la Neápolis gaditana. Estudio de las pinturas murales y estucos de la c/ Santa María n.º 17-19 (Cádiz)’”, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, vol. 2, pp. 119-129.
- DONATI, F. y CAVARI, F. (2007): “Sistema di I stile in Etruria: nuovi dati dallo scavo dell’acropoli di Populonia”. En GUIRAL, C. (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas IX Congreso Internacional de la AIPMA (Zaragoza-Catalayud, 2004)*. Zaragoza: Dpto. de Política Territorial, Justicia e Interior-UNED, pp. 227-234.
- EHRHARDT, W. (2004): *Casa delle Nozze d’Argento (v 2, i). Häuser in Pompeji, 12*. Berlín: Hirmer.
- ELIA, O. (1937): *La pittura della ‘Casa del Citarista’*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- ERISTOV, H. (1994): *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style*. Collection de l’École Française de Rome, 187. Roma.
- ESPOSITO, D. (2014): *La pittura di Ercolano*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- 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*. Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; NOGUERA, J. M. y SUÁREZ, 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 (Ephesos, 2010)*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, pp. 473-484.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y SUÁREZ, L. (2018): “Les pintures de la Domus d’Avinyó de Barcelona”. En *La Domus d’Avinyó. El luxe d’una casa de Barcino*. Barcelona: MUHBA, 13, pp. 21-56.
- GIAMPIETRO, M. L. (1975): “La villa ellenistica de S. Vito”, *La Capitanata*, 11-12, pp. 5-27.
- GUIRAL, C. (2010): “La decoración pintada del ‘Cubículo de las Estaciones’ de la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología*, 3, pp. 127-144.
- GUIRAL, C. e ÍÑIGUEZ, L. (2015): “El techo casetonado de la ínsula 3”. En SÁENZ, J. C. y MARTÍN-BUENO, M. A. (eds.): *La ciudad celtíbero-romana de Valdeherrerá (Calatayud, Zaragoza)*. Monografías Arqueológicas, 50. Zaragoza, pp. 102-106.
- GUIRAL, C. e ÍÑIGUEZ, L. (2020): “El cinabrio en la pintura romana en Hispania”. En ZARZALEJOS, M.; HEVIA, P. y MANSILLA, L. (coords.): *El ‘oro rojo’ en la Antigüedad. Perspectivas de investigación sobre los usos y aplicaciones del cinabrio entre la Prehistoria y el fin*

- del mundo antiguo. *Workshop Internacional (Madrid, 2016)*. Madrid: UNED, pp. 337-350.
- GUIRAL, C.; ÍÑIGUEZ, L. y MOSTALAC, A. (2019): “La *domus* de la calle Añón de *Caesar Augusta* (Zaragoza) y el programa decorativo del *triclinium*”, *Lucentum*, xxxviii, pp. 215-241. DOI: <https://dx.doi.org/10.14198/LVCENTVM2019.38.10>
- GUIRAL, C. y MARTÍN-BUENO, M. (1996): *Bilbilis 1. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza: Inst. Fernando el Católico.
- GUIRAL, C. y MOSTALAC, A. (1993): “Influencias itálicas en los programas decorativos de *cubicula* y *triclinia* de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología*, 6, pp. 365-392.
- GUIRAL, C. y MOSTALAC, A. (1994): “Pintura mural y cornisas de la Casa del Acueducto”. En ARGENTE, J. L. y DÍAZ DÍAZ, A. (eds.): *Tiermes IV. La Casa del Acueducto (Domus altoimperial de la ciudad de Tiermes. Campañas 1979-1986)*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 187-209.
- GUIRAL, C.; MOSTALAC, A. y CISNEROS, M. (1986): “Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 5, pp. 259-288.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J. (1999): “Las pinturas murales romanas de la cripta del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)”, *Revista de Estudios Extremeños*, 55 (3), pp. 895-836.
- IACOPI, I. (2007): *La Casa di Augusto. Le pitture*. Milano: Mondadori.
- ÍÑIGUEZ, L.; SÁENZ, C. y MARTÍN-BUENO, M. (2011): “Novedades pictóricas del *Municipium Augusta Bilbilis*: El edificio CIV”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, 4, pp. 209-230.
- LING, R. (1972): “Stucco decoration in pre-augustan Italy”, *Papers of the British School at Rome*, 40, pp. 11-55.
- LING, R. (1991): *Roman Painting*. Cambridge: CUP.
- LIPPS, J. (2019): *Die Stuckdecke des oecus tetrastylus aus dem sog. Augustushaus auf dem Palatin im Kontext antiker Deckenverzierungen*. Rahden/Westf: Marie Leidorf GmbH.
- MAIURI, A. (1967): *La Villa dei Misterii*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- MANETTA, C. (2013): “The tomb below the Ostrusha Mound and the painted Prosopa within the central boxes of the ceiling: proposal for a new reading”, *CHS Research Bulletin*, 1, 2. https://nrs.harvard.edu/urn3:hlnc.essay:ManettaC.The_Tomb_Below_the_Ostrusha_Mound.2013
- MARÍN, C. (1996): “Informe de la excavación del solar de la calle Cuatro Santos n.º 17. Cartagena”, *Memorias de Arqueología*, 5, pp. 263-276.
- MARÍN, C. (1998): “Segunda intervención arqueológica en la calle Cuatro Santos n.º 17 de Cartagena”, *Memorias de Arqueología*, 7, pp. 223-229.
- MARÍN, C. y DE MIQUEL, L. E. (1999): “Estudio preliminar de una *domus* antoniniana en *Carthago Nova* (calles Jara, Palas y Cuatro Santos)”. En *Actas XXV Congreso Nacional de Arqueología (Valencia, 1999)*. Valencia: Diput. de Valencia, pp. 280-285.
- MAURINA, B. (2018): “Frammenti di intonaco e stucco rinvenuti nello scavo della domus Publica sul Palatino a Roma”, *FastiOnLine Documents & Research*, 402, pp. 1-24.
- MCALPINE, L. J. (2014): *Marble, Memory and Meaning in the Four Pompeian Styles of Wall Painting*. Michigan: Universidad de Michigan. Thesis doctoral disponible en <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/107074>
- MOLS, S. T. A. M. (2005): “Il Primo Stile ‘retro’: dai Propilei di Mnesicle a Pompei”. En MOLS, S. T. A. M. y MOORMANN, E. M. (eds.): *Omni pede stare. Saggi in memoriam J. A. de Waele. Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 9*. Napoli: Electa Napoli e Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 243-246.
- MOSTALAC, A. (1996): “La pintura romana en España. Propuesta cronológica del Tercer Estilo”, *Anuario de la Univ. Internacional SEK*, 2, pp. 11-27.
- MOSTALAC, A. (1999): “La pintura romana en *Hispania* de Augusto a Nerón”, *Madriditer Mitteilungen*, 40, pp. 168-188.
- MOSTALAC, A. y GUIRAL, C. (1987): “La pintura mural romana de *Caesaraugusta*: estado actual de las investigaciones”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 6, pp. 181-196.
- MOSTALAC, A. y GUIRAL, C. (1988): “Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 7, pp. 57-90.
- MULLIEZ, M. (2014): *Le luxe de l’imitation. Les trompe-l’oeil à la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*. Napoli: Centre Jean-Bérard.
- NIETO PRIETO, X. (1979-1980): “Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias”, *Ampurias*, 41-42, pp. 279-342.

- NOGUERA, J. M.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y MADRID, M. J. (2009): "Nuevas pinturas murales en *Carthago Nova*: los ciclos de las Termas del Foro y del Edificio del atrio". En NOGUERA, J. M. y MADRID, M. J. (eds.): *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete (Cartagena)*. Murcia: Tres Fronteras, pp. 185-207.
- PAPPALARDO, U. (2009): *Affreschi romani*. Verona: Arsenale Editore.
- PETERS, W. J. Th. (1977): "La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vettii a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 39, pp. 95-128.
- PETERS, W. J. Th.; MOORMANN, E. M. y HERES, T. L. (1993): *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*. Amsterdam: Thela Thesis Publishers.
- QUEVEDO, A. y RAMALLO, S. F. (2015): "La dinámica evolutiva de *Carthago Nova* entre los siglos II y III". En BRASSOUS, L. y QUEVEDO, A. (coords.): *Urbanisme civique en temps de crise: les espaces publics d'Hispanie et de l'Occident romain entre les IIIe et IVe siècles*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 161-178.
- ROLDÁN, B.; LÓPEZ CAMPUZANO, M. y VIDAL, M. (1991): "Contribución a la historia económica de *Carthago Nova* durante los siglos V-VI d. C.: el vertedero urbano de la calle Palas", *Antigüedad y Cristianismo*, VIII, pp. 305-319.
- ROLDÁN, B.; MARTÍN CAMINO, M.; LÓPEZ CAMPUZANO, M. y VIDAL, M. (1996): "Informe arqueológico sobre la excavación de urgencia de la calle Palas n.º 8 (Cartagena, 1990). Un vertedero urbano durante la Antigüedad Tardía", *Memorias de Arqueología*, 5, pp. 239-247.
- ROMIZZI, L. (2006): "La Casa dei Dioscuri di Pompei (VI, 9, 6.7): una nuova lettura". En ROMIZZI, L. y MARCATTILI, F. (eds.): *Contributi di archeologia vesubiana II*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 77-160.
- RUIZ VALDERAS, E. (1998): "Excavaciones en Cartagena: solar de la calle Jara n.º 12", *Memorias de Arqueología*, 7, pp. 231-242.
- SAN MARTÍN, P. (1985): "Cartagena: conservación de yacimientos arqueológicos en el casco urbano". En *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos-Inst. Fernando el Católico, pp. 335-356.
- SANTORO, S. (2007): "Intorno a una parete verde al Museo di Trier: alcune riflessioni sulla monocromía nella pittura romana". En GUIRAL, C. (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas IX Congreso Internacional de la AIPMA, (Zaragoza-Calatayud, 2004)*. Zaragoza: Gob. de Aragón-UNED, pp. 153-163.
- SEILER, F. (1992): *Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7-38). Häuser in Pompeji*, 5. München: Hirmer.
- SPINAZZOLA, V. (1953): *Pompei alla luce degli scavi di via dell'Abonzanda (1910-1923)*. Roma: Libreria dello Stato.
- STEMMER, K. (1994): *Casa dell'Ara Massima (VI, 16, 15-17). Häuser in Pompeji* 6. München: Hirmer.