

LA PINTURA MURAL DE LA VILLA ROMANA DE LOS TORREJONES (YECLA, MURCIA)

Alicia Fernández Díaz
Área de Arqueología
Universidad de Alicante*

RESUMEN

Este artículo presenta el estudio de la pintura mural obtenida en la *uilla* romana de los Torrejones (Yecla, Murcia), una rica *uilla* como se deduce de todo el material hallado. Podemos decir que su decoración pictórica abarca un variado número de temas: desde los simples paneles rojos y amarillos encuadrados con cenefas caladas y separados por un interpanel con candelabro vegetal y figurado, a decoraciones con personajes masculinos y femeninos. Así pues, hay dos grupos de pinturas que podemos distinguir: el primero es propio de las pinturas del s. II dC y el siguiente muestra características típicas del s. III dC.

Palabras clave: *Villa* romana, pintura mural, cenefas caladas, filetes dobles con ángulos rellenos de color, candelabros vegetales, megalografía, decoración en red.

ABSTRACT

This paper presents the study of the wall painting obtained in the Roman *uilla* of the Torrejones (Yecla, Murcia), a luxuriose *uilla* as it is deduced of all the found material. We can say that its pictorial decoration includes a varied number of subjects: from the simple red and yellow panels fitted with «boudures ajourées» and separated by a interpanel with vegetal and figured lamp/candelabrum, to the decorations with masculine and feminine personages. Therefore, there are two painting groups that we can distinguish: the first is typical painting to the second century and the following sample shows characteristics to the third century.

Key words: Roman *uilla*, wall painting, «boudures ajourées», double bands with corners fill up of colour, vegetals lamps, megalography, décor a reseau.

I. INTRODUCCIÓN

En 1999 se lleva a cabo, dentro de las tareas de restauración y acondicionamiento de la *uilla* romana de Los Torrejones, el levantamiento de un derrumbe, probablemente de la habitación 1, entre el cual aparecen restos de la

decoración parietal. La última intervención arqueológica sistemática realizada correspondía a la campaña de 1985 y, hasta esa fecha, se habían obtenido algunos fragmentos de pintura. No obstante, las primeras intervenciones de esta *uilla*, localizada en el término municipal de Yecla, datan de 1982-1984 y fueron realizadas por el prof. S. F. Ramallo

* Facultad de Letras. Campus de San Vicente del Raspeig. 03071 San Vicente del Raspeig, Alicante. e-mail: olimpia@telefonica.net

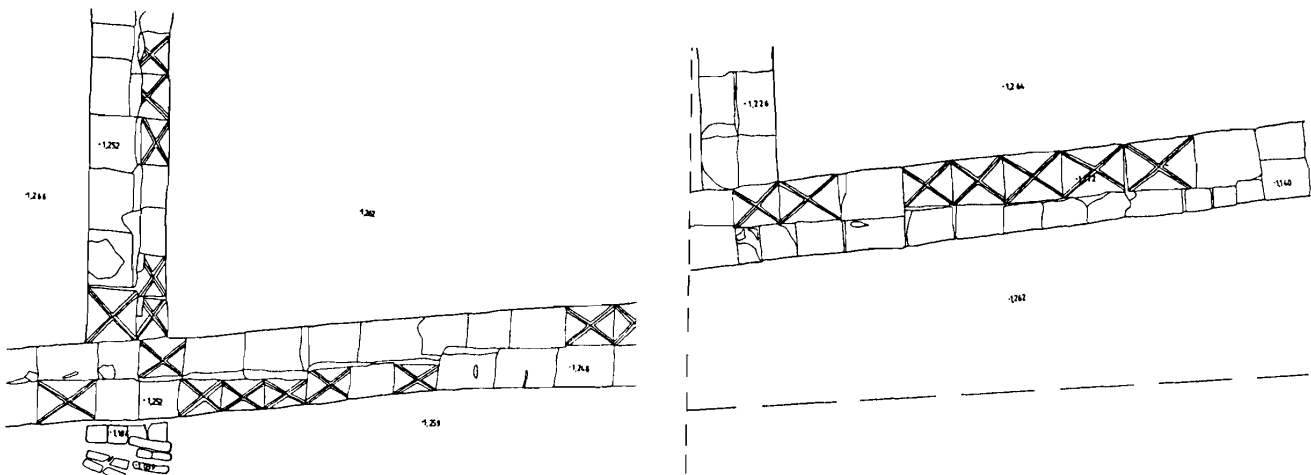


FIGURA 1. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1 (Amante, Ruiz y Pérez, M^a, 1991, figs. 1-2).

Asensio, en un primer momento, y por M. Amante, quien le sucedió posteriormente.

La excavación arqueológica se organiza en cuadrículas agrupadas en los sectores I y II, situados respectivamente al Noroeste y Suroeste del camino vecinal que atraviesa un rico y extenso conjunto arqueológico. En el sector II (fig. 1), se localiza un pequeño promontorio de forma oval y con gran abundancia de estructuras arquitectónicas enterradas bajo el suelo.

II. CONTEXTO ESTRATIGRÁFICO

La mayor parte de los fragmentos pictóricos estudiados proceden de la excavación del derrumbe de la habitación 1, situada dentro de la cuadrícula B¹. A esta estancia es a la que deben pertenecer estos restos, pues la aparición de algunas piezas aisladas que se corresponden con la misma composición, así lo confirman. El estrato donde aparecen estos escasos enlucidos pintados (IB), está compuesto por fragmentos de cal blanca muy dispersos. Entre ellos sobresale un magnífico fragmento donde se muestra la silueta de la parte inferior de un ave, posiblemente una zancuda, idéntica a las que aparecen en el derrumbe excavado en 1999. En cuanto al material cerámico, destacan la cerámica gris de cocina e ibérica pintada, así como la cerámica fina que está representada por un fondo de T.S. Hispánica lisa, forma Drg. 15/17. En el estrato inferior más antiguo, en la deposición (IC), siguen apareciendo enlucidos pintados mezclados con Drg 27, T.S. Hispánica Mayet XIV, T.S.C.D (Hayes 59a), así como una aguja de cabeza esférica. Además, se encuentra el muro coronado por ladrillos *sesquidalis* con sus respectivas marcas en triple X realizadas por los dedos de los alfareros que los fabrican².

En el mismo estrato IB, pero en la cuadrícula C, son escasos los fragmentos cerámicos, aunque abundan los trozos de enlucido blanco y también policromo, si bien los fragmentos de éste último no son de dimensiones muy grandes. Al mismo tiempo se van completando las longitudes totales del muro A (3'38 m) y del muro B de 60 cm de grosor, que además, presenta un hueco de 1'38 m perteneciente a un vano o puerta de acceso³.

En el estrato (IIB) de la habitación 1, la cerámica presenta restos de haber sufrido la acción directa del fuego en toda su superficie; por lo tanto, podemos interpretar éste como un estrato de destrucción o de abandono violento de la *uilla*, un estrato que es sellado por el derrumbe del revestimiento mural de las paredes, gracias al cual contamos con un seguro *terminus ante quem* a la hora de la datación de estas pinturas murales. A parte de este dato, conservamos un importante conjunto de monedas que aquilatan aún más dicha cronología, puesto que como podemos observar a continuación, hay un hiatus cronológico desde finales del s. III dC hasta finales del s. IV dC, momento en que la *uilla* recobra su esplendor:

- Antoniniano de Galieno (-1'712 m), fechado entre el 253-268 dC.
- Aes IV de Honorio (-1'673 m), de la ceca de Cyzico (383-395 dC).

El estrato inferior (IIC), y por tanto más antiguo, en contacto directo con el pavimento de la estancia, muestra una gran abundancia de cenizas, además de un importante material cerámico como pueda ser T.S.H. Drg 17 y numerosos fragmentos de metal. El cuadrante D4 presenta nueve monedas de módulo grande que han resultado

1 Amante Sánchez, 1991, 237.

2 *Ibidem*, 238.

3 *Ibidem*, 239.

ser un as y ocho sextercios, los cuales enumeramos a continuación⁴:

- As de Calígula (ceca de *Carthago Noua*, 39 dC).
- Sextercio de Faustina Madre (141 dC).
- Sextercio de Faustina Hija (176 dC).
- Sextercio de Comodo (187-188 dC).
- Sextercio de Septimio Severo (202-211 dC).
- Sextercio de Gordiano III (241-242 dC).
- Dos sextercios de Filipo II (246-249 dC).
- Sextercio de Trajano Decio (249-251 dC).

El estrato IID lo constituye el suelo o pavimento de la habitación que se encuentra totalmente destruido y del que únicamente conservamos las medias cañas de argamasa amarilla muy fina que lo unen a las paredes de la habitación. En cuanto al material cerámico de este nivel, los fragmentos se reducen a la mínima expresión, mientras que el hierro y otros objetos metálicos siguen apareciendo, pero en menor proporción que en el nivel anterior⁵.

La aportación en los estratos IA, IB y IC de materiales mezclados de diversas producciones y cronologías que van desde los vasos de paredes finas de época augustea, hasta las producciones de T.S.Hispánica y Africana A1 (Hayes 59A, 320 dC) y A2, nos hacen pensar en una secuencia estratigráfica considerablemente alterada por la mano del hombre. Por su parte, los estratos IIA y IIB tampoco señalan una cronología fiable, puesto que la ausencia total del pavimento de la estancia I implica posibles reutilizaciones o la incursión de labores agrícolas. En lo que respecta a la presencia de ceniza y tierra gris en la que están incluidas las monedas, conduce a la hipótesis de que el edificio pudo sufrir una destrucción relacionada con ciertos acontecimientos que se han generalizado para toda la Península Ibérica. No obstante, el director de las excavaciones, considera esta posibilidad inadecuada, ya que piensa que el estrato se forma después de ser arrancados los pavimentos presumiblemente en época medieval y esto ocurre simplemente en una habitación aislada⁶.

Tras la campaña de excavaciones llevada a cabo en los Torrejones en 1985, se pueden confirmar ciertas informaciones útiles a la hora de su puesta en relación con la datación estilística que ofrecen las pinturas. La habitación 6B es la más adecuada para mostrarnos esto, pues ofrece claramente cuatro etapas constructivas que apuntan a sendos momentos diferentes en la vida del yacimiento y que ahora mencionamos⁷:

- 1) el primero corresponde al muro de piedras irregulares que aparece en el estrato IIA, que aporta

T.S.Sudgálica, y al muro de iguales características aparecido en la habitación 1;

- 2) al segundo período corresponden los restos de las habitaciones 1 a la 6;
- 3) la tercera etapa constructiva, viene marcada por el octógono y las termas descubiertas en el sector I, al que corresponden las pinturas exhumadas. La estructura octogonal que aparece adosada al exterior del muro este, presenta un tipo de aparejo, posiblemente en relación con las termas del sector I, que se pueden fechar, por el mosaico excavado en 1960 por el profesor Gratiniano Nieto, en la mitad del s. IV dC⁸.
- 4) y por último, al cuarto período pertenece la reutilización posiblemente medieval.

III. PINTURA MURAL

El conjunto de la decoración abarca un considerable y variado número de temas: desde los simples paneles rojos y amarillos, encuadrados con cenefas caladas y separados por un interpanel con candelabro vegetal y figurado como motivos más corrientes, a decoraciones figuradas con personajes masculinos y femeninos. En cuanto a la recuperación de este último tipo de decoraciones de figuras humanas, contribuye en gran medida a destruir la creencia de que el pintor provincial romano tenía especial temor a plasmarlas. En algunas ocasiones nos encontramos representaciones con paralelos conocidos y en otras, las soluciones son propias y originales⁹.

En cuanto a la técnica de ejecución, podemos apreciar el aspecto pulido de la capa pictórica de la mayor parte de estas pinturas, a excepción de los fragmentos que corresponden a la decoración en red, fenómeno que denota que no hay un abandono definitivo de este pulimento de la superficie a partir de los ss. II-III dC como han dicho algunos autores y entre ellos E. Belot, quien cree que el alisado ha sido abandonado en *Gallia* y en Gran Bretaña, en beneficio del cepillado a comienzos del s. III dC, pero sobre superficies limitadas. El alisado es a veces reemplazado por este cepillado vigoroso e intencionado de la última capa superficial. Esto sucede en la mayor parte de los casos, como el más impactante de las arquitecturas y megalografías de Farmars¹⁰, a excepción de unos pocos ejemplos, como este que analizamos o el de Lisieux, donde la zona baja está bien alisada, y únicamente las figuras de las Musas de la estancia J de las termas, son puestas sobre un fondo cepillado. Otros dos ejemplos los tenemos en Gran Bretaña, concretamente en Kingscote y Tarrant Hilton, correspondientes a pinturas de finales del s. II y de grandes

4 *Ibidem*, 240.

5 *Ibidem*, 241.

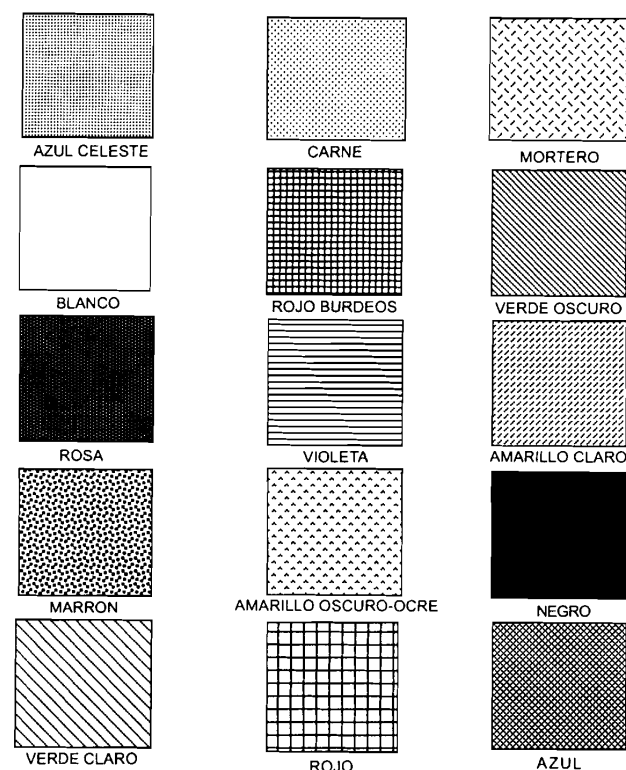
6 *Ibidem*, 242.

7 Amante; Ruíz; Pérez, 1991, 251-281.

8 Ramallo Asensio, 1985, 151. Dicho autor lo fecha en la primera mitad del s. IV dC.

9 Abad Casal, 1979, 87.

10 Belot, 1989, figs. 3, 4.2 y 4.3.



— — — — — Trazo previo

FIGURA 2. Código de colores.

composiciones con personajes inspirados de las megalografías¹¹. Actualmente se desconoce la explicación de este tratamiento particular, quizás se trata de una elección a la vez técnica y estética, de realismo y de golpe de vista, que sustituye un gusto expresionista, o bien la imitación de una técnica de pintura a la cera¹². La hipótesis formulada por E. Belot conduce a interpretar las estrías dejadas por un determinado instrumento (*cauterium*), como imitación intencionada por parte de los pintores de copiar la gran pintura a caballete. El área de difusión de esta moda, reducido a las pinturas galas y belgas, también puede extenderse a *Hispania*, con lo cual es una práctica que queda localizada en las provincias más occidentales del Imperio romano¹³.

En líneas generales podemos decir que, en algunos casos, la limpieza de los fragmentos ha puesto de manifiesto la presencia de superficies estriadas, interpretables como las huellas del instrumento empleado en el alisado del enlucido. Sobre éste, los empastes de color varían según los casos, de manera que contamos con gruesas pinceladas para los tonos amarillos, rojos vinosos y blancos, y más delgadas para los ocre y rosáceos de las carnaciones que, en pinceladas largas, planas y de forma oblicua logran una

degradación de color que busca el concepto de volumen, al estilo de la técnica musivaria.

Otro aspecto que debemos destacar en lo que respecta a la técnica de ejecución, es que, a pesar de existir una segunda fase pictórica, que es la que actualmente conservamos y analizamos y que puede fecharse a finales del s. III dC, la pintura no presenta características de actuación descuidada, sino todo lo contrario, roza la perfección en el dibujo y detalle, sin incorrecciones de bulto, que por otra parte suelen ser frecuentes en lo romano; las líneas son rectas, las alturas iguales, los motivos de red son repetitivos y sin cambios perceptibles, por tanto es una decoración complementaria muy correcta.

El conjunto pictórico de esta última fase decorativa muestra en la mayoría de sus reversos las huellas en positivo del piqueteado con el que se adhirió a la fase pictórica precedente, por tanto estamos ante un sistema de trabazón muy frecuente a la hora de las reformas, cuya razón esencial de empleo reside en la conservación del soporte de las pinturas que se deseaba recubrir con una nueva decoración, en lugar de destruir el antiguo mortero para permitir nuevas capas y, por tanto, una buena trabazón. Únicamente conocemos los casos de este desaprovechamiento en la Casa de las diez Alcobas de *Glanum* (XVIII)¹⁴, y más cerca, el ejemplo de la Plaza del Hospital (Cartagena), que posiblemente debe corresponder a una remodelación total del edificio dentro del nuevo tramado urbano. Lo usual, sin embargo, es encontrar el piqueteado sobre una decoración anterior, como es el caso del *Caseggio degli Aurighi* en Ostia (III, 10)¹⁵ y el caso de Zliten, donde se documentan hasta 4 refecciones sobre la primitiva¹⁶. Este piqueteado no significa una *damnatio memoriae*, como ocurre en las inscripciones esculpidas o en la escultura, sino que simplemente es una manera satisfactoria de proceder en el proceso de fijación para asegurar una buena adhesión del nuevo programa pictórico aplicado sobre una fase precedente de revestimiento mural.

Con frecuencia, aparecen en el mortero pequeñas oquedades producto de la descomposición de materiales orgánicos, casi siempre paja. Ésta es un ingrediente común en el mortero compuesto por estratos o capas de arena que constituyen el soporte de las pinturas de todos los fragmentos, cuyas improntas producidas después de la descomposición del material orgánico, se observan claramente. Muchos investigadores consideran que la presencia de este elemento de naturaleza orgánica en el mortero, es debida a causas accidentales, sin embargo, la frecuencia con la que se encuentra en las capas de todos los fragmentos examinados y el hecho de que Vitruvio y otras fuentes¹⁷ lo menciona como un ingrediente que es añadido para fines muy con-

11 Davey; Ling, 1981, láms. CXI, CXX.

12 Belot, 1989, 10-11.

13 Barbet, 1995, fig. 19, 72.

14 Barbet; Allag, 1972, 1ª parte, 959.

15 *Ibidem*, fig. 13.

16 Aurigemma, 1962, 18.

17 Vitruvio, *De Architectura* II, 4, 3; Paladio I, 19; Columela I, 6.

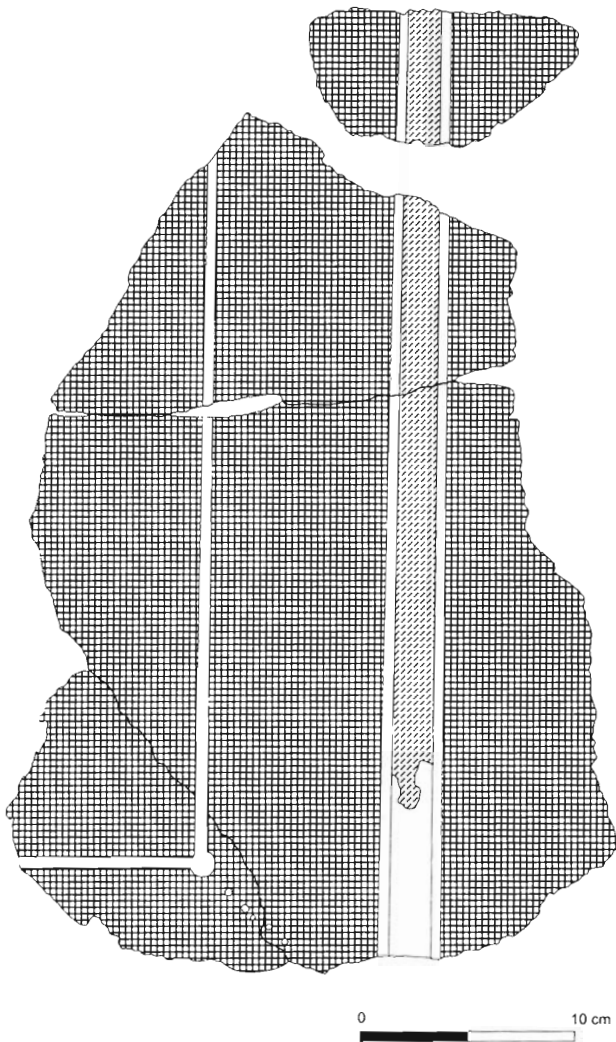


FIGURA 3. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Esquina de encuadramiento inferior derecha de un panel rojo (filete doble relleno de color).

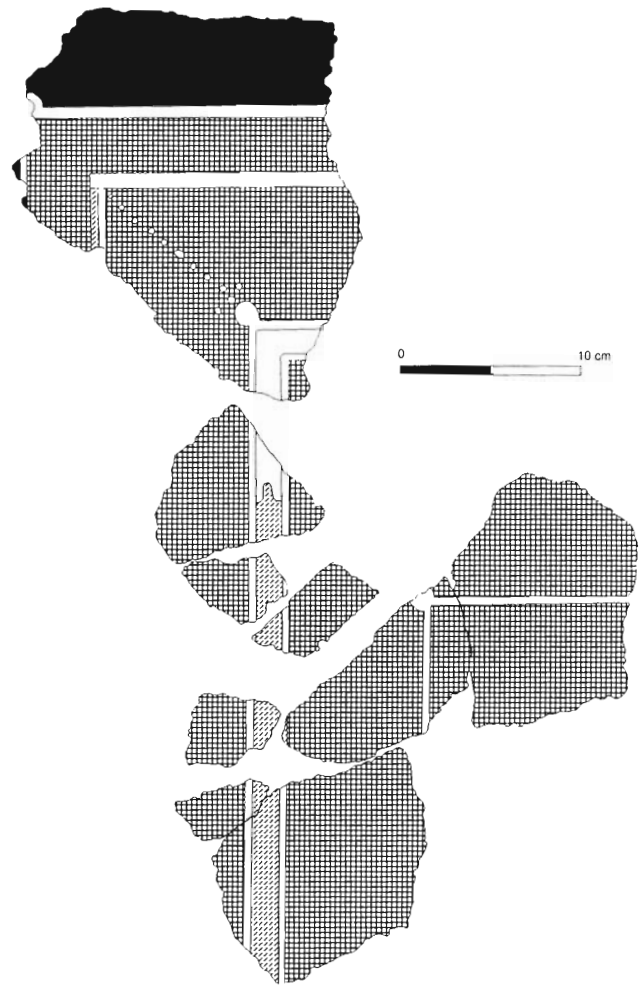


FIGURA 4. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Esquina de encuadramiento superior izquierda de un panel rojo (filete doble relleno de color).

cretos, nos demuestra que es incorporado intencionadamente con la función de enlace para el calcio y la sabia¹⁸.

A continuación pasamos a describir algunas de las piezas más significativas, las cuales van acompañadas por sus respectivas figuras en las que mediante un código de tramas se representan los colores empleados (fig. 2).

III.1. Conjunto A

III.1.1. Estudio descriptivo

Correspondientes al espacio 1 (nivel 4), el 18 de Octubre de 1999, aparecieron un total de 74 fragmentos informes, de muy grandes, medianas y pequeñas dimensiones

de pintura mural¹⁹. En su mayor parte, las piezas presentan una decoración monocroma en color rojo burdeos con pequeñas manchas dispersas por toda la superficie debidas, posiblemente, a su exposición a la humedad. Algunas de ellas presentan su superficie atravesada por un filete blanco de 0'35-0'4 cm de anchura, perdido en algunos intervalos de su trayectoria, pero del que conservamos una esquina que sirve de ángulo de encuadramiento interior del panel rojo. Asimismo, de esta esquina pende una bola blanca

¹⁹ Fernández Díaz, 2000, n° inv: 99/1(a-f') con n° cat: 5094-5127, n° inv: 99/2(a-h) con n° cat: 5128-5135 y lám. 196, n° inv: 99/3(a-c) con n° cat: 5136-5138, n° inv: 99/4(a-g) con n° cat: 5139-5146 y láms. 197-198, n° inv: 99/5(a-b) con n° cat: 5147-5148 y lám. 199, n° inv: 99/6(a-c) con n° cat: 5149-5151 y lám. 200, n° inv: 99/7(a-e) con n° cat: 5152-5156 y lám. 201, n° inv: 99/8(a-i) con n° cat: 5157-5163 y lám. 202.

¹⁸ Duma, 1974, 53 y ss.

de 1-1'3 cm de diámetro de la que, a su vez, penden en oblicuo hacia la banda de encuadramiento exterior otras diez bolas diminutas blancas. Las dos primeras presentan a ambos lados otras dos situadas transversalmente, con lo cual se disponen en forma de cruz (fig. 3). Otros fragmentos, a una distancia que oscila entre 7'7/8 y 8'5 cm de este filete blanco, conservan una banda de color amarillo cuya anchura varía entre 1'4-1'5/1'7 cm, que se halla encuadrada lateralmente a su vez por sendos filetes blancos de 0'3 y 0'5 cm de anchura y en donde la esquina está rellena de blanco en una distancia aproximada de 7'6 cm (fig. 4). A 7'8/8 y 8'4 cm, tenemos otro filete blanco que separa esta composición decorativa de la banda de encuadramiento exterior del panel rojo. Ésta es de un color difuminado sobre fondo rojo y negro y de 3'9 cm de anchura, que sirve de encuadramiento exterior del panel rojo; le sigue un filete blanco de 0'5 cm de anchura y un interpanel negro de 16 cm de anchura. En el interior de éste se representa una figura humana de la que únicamente conservamos parte del tronco y de la cabeza (fig. 5, lám. 1). El personaje desconocido está realizado en varias tonalidades de color verde y los motivos del rostro en color blanco. Todo su contorno está rodeado igualmente por una banda ocre-amarillenta de 0'9-1 cm de anchura sobre la que se representan de forma desordenada unas bolitas blancas a intervalos indeterminados. De los hombros le sobresalen dos hojas blancas y sobre la cabeza reposa una especie de cesta realizada en red y en color blanco en cuyos laterales conservamos dos flores de cuatro pétalos esquematizados en color verde y blanco, posiblemente, bellotas. Sobre este recipiente, aparece otra cesta incompleta, pero en esta ocasión en color rosado y anaranjado. De la parte superior de la primera de las cestas, sobresalen dos filetes blancos de 0'2 cm de anchura que, con trayectoria curva, acaban en una bolita blanca rodeada a su vez por siete puntitos blancos. La longitud del interpanel finaliza con un nuevo filete blanco de 0'5 cm de anchura y con una banda gris sobre fondo rojo y negro, de la que no conservamos su anchura total.

No obstante, éstos no parecen ser los únicos motivos decorativos que ornamentan el interpanel, pues conservamos algunos fragmentos donde se representa un elemento vegetal realizado con una mezcla de color verde y ocre formando un tallo y las hojas. Asimismo, con pinceladas de color blanco se dibujan los nervios o los diminutos detalles decorativos, al igual que el contorno. Este elemento decorativo comprende un doble tallo vegetal del que brota, en el lado derecho, otro tallo que acaba en forma de espiral y del que pende una hoja de color verde oscuro y blanco que reproduce el efecto de sombra y luz (fig. 6).

También hemos podido observar que uno de los fragmentos presenta un filete blanco hoy perdido, del cual únicamente queda la impronta en un color anaranjado bajo el fondo uniforme rojo²⁰; éste quizá sirviera de línea guía o

trazo preparatorio previo para representar la banda amarilla, o posiblemente alguna equivocación rectificada por parte del artesano.

En cuanto al mortero y su composición, hemos podido distinguir, al menos, cinco capas que describimos a continuación: la 1ª capa es de 0'5 mm de grosor y está compuesta por cal principalmente; la 2ª capa presenta un grosor de 0'4-0'5 cm, compuesto por un mortero blanco muy homogéneo, sin apenas arena pero sí piedras pequeñas; la 3ª capa es de 1 cm de grosor, su composición consta de un mortero gris oscuro debido a la gran cantidad de restos de carbón vegetal y comprende un gran número de piedras menudas²¹; la 4ª capa presenta 1'3 cm de grosor conservado y la 5ª capa de 2'3-2'5 cm de grosor, conserva el reverso en espiga y restos de carbón vegetal en descomposición.

En lo que respecta a su ubicación, podemos decir que este conjunto corresponde a los encuadramientos interior derecho e izquierdo de la parte superior de un panel rojo emplazado en la zona media de la pared. Asimismo, conservamos el encuadramiento exterior superior izquierdo de ese mismo panel, en contacto directo con el arranque de lo que debió ser una cornisa moldurada en estuco y el interpanel negro localizado en el lateral izquierdo del panel rojo.

III. 1. 2. Estudio estilístico

III.1.2.1. Zona media

III.1.2.1.1. Filetes triples de encuadramiento con ángulos rellenos de color²² (lám. 1)

Este es un motivo característico del III Estilo pompeyano, donde no alcanza más de 1 cm de anchura; no obstante, como observamos en estas pinturas, se incorpora al repertorio decorativo provincial desde finales del s. I dC y comienzos del s. II dC, incluso en fechas más tardías, duplicando su anchura. Según M. de Vos, las paredes más prestigiosas tienen marcados los ángulos de los listeles de un color diverso²³, por lo tanto, hemos de suponer que la habitación donde se encuentran estos elementos corresponde a una estancia igualmente importante dentro del conjunto del edificio.

En la Península Itálica, los paralelos más destacados, los conservamos en algunas decoraciones pompeyanas de la fase IC de Boscotrecase²⁴, en la fase IIB de la Casa di Cerere (I, 9, 13)²⁵, en las pinturas inéditas de la Ínsula

21 En algunos de los fragmentos, tras esta capa, hemos podido distinguir con claridad una primera fase pictórica.

22 Fernández Díaz, 2000, n° cat: 5139-5141 y lám. 197, n° cat. 5147-5148 y lám. 199, n° cat: 5157-5163, y lám. 202.

23 Bastet y De Vos, 1979, 128.

24 Anderson, 1988, 34.

25 Bastet y De Vos, 1979, lám. 51.

20 *Ibidem*, n° inv: 99/3(a).

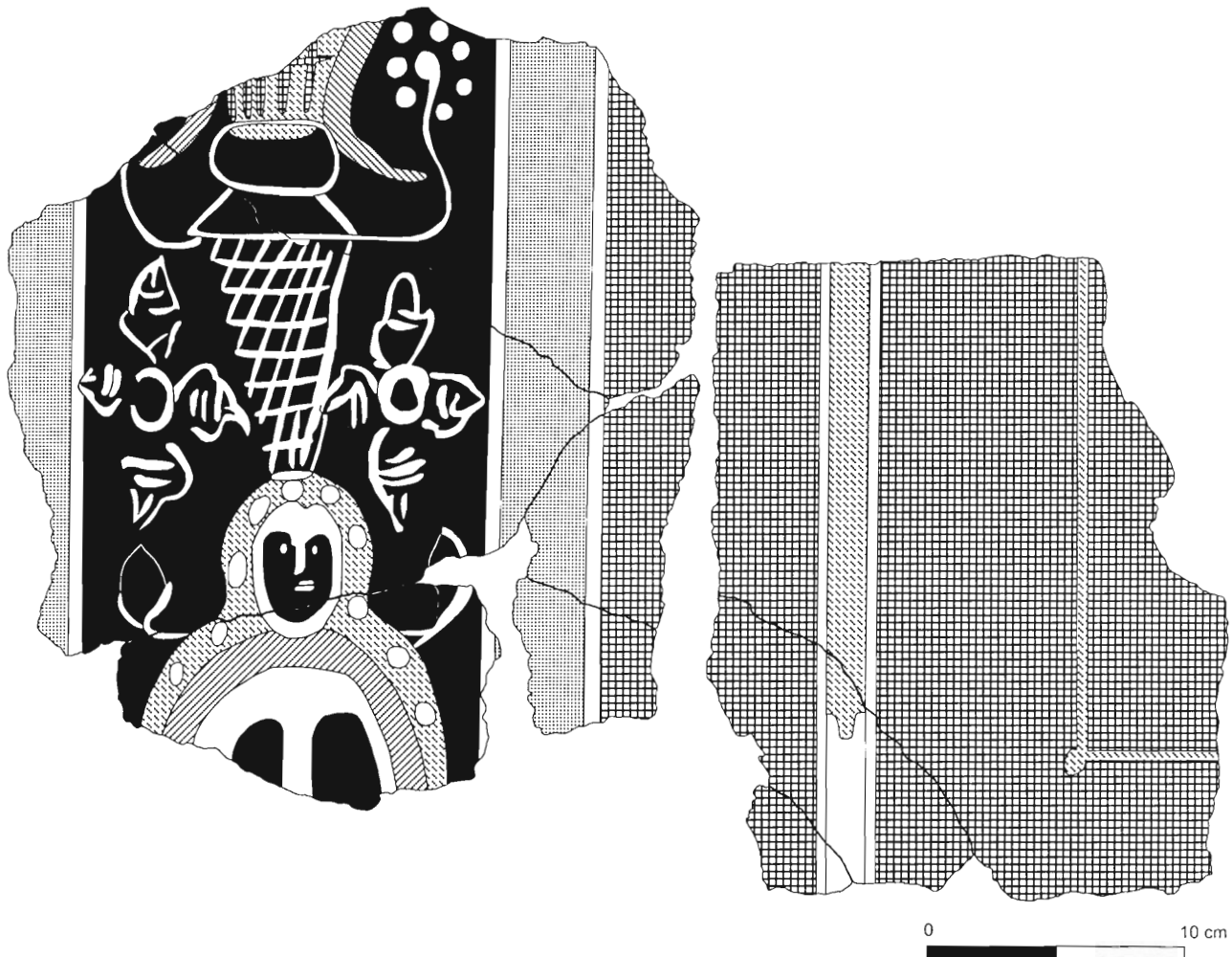


FIGURA 5. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Esquina de encuadramiento inferior izquierda de un panel rojo e interpanel negro figurado.

Occidentalis o de la Casa del Citarista (I, 4, 5-25) y en la Casa di *M. Lucretius Fronto* (V, 4, 11)²⁶.

Dentro de la pintura provincial y concretamente en *Hispania*, los escasos ejemplos que conocemos presentan características similares o casi idénticas. Los más antiguos, probablemente de mediados del s. I dC, proceden de la Casa del Acueducto de Tiermes y de Uxama²⁷. Sin embargo, no es hasta finales del s. I dC el momento en el que dicho motivo se incorpora de nuevo al repertorio ornamental, incluso en el primer tercio del s. II dC, duplicando su anchura como podemos comprobar en pinturas de *Emerita Augusta*²⁸, *Asturica Augusta*²⁹, las termas de Campo Valdés

(Gijón), donde la restauración de la parte superior de la zona media compuesta por paneles anchos con filetes triples de encuadramiento y ángulo relleno de color, ofrece una composición de cronología parecida (primera mitad del s. II dC)³⁰, así como de Varea (Logroño)³¹, ejemplos a los que ahora hemos de sumar este de los Torrejones.

III.2. Conjunto B

III.2.1. Descripción

En la zona media también podríamos encuadrar otro conjunto de fragmentos cuya decoración podría corresponder a la misma pared anterior o a una pared contigua. Se

26 Pintura inédita.

27 Mostalac Carrillo y Guiral Pelegrín, 1994, 199 (Casa del Acueducto, XXXII, lám. 17).

28 Abad Casal, 1982, figs. 39-40; Mostalac Carrillo y Guiral Pelegrín, 1994, lám. XVI.

29 Mañanes, 1983, 210; Abad Casal, 1982, fig. 207

30 Fernández Ochoa, 366-380; Moreno; De Luxán; Dorrego, 1996, fig. 10, 297-305.

31 Guiral Pelegrín y Mostalac Carrillo, 1988, figs. 1, 3 y 4, 67-73

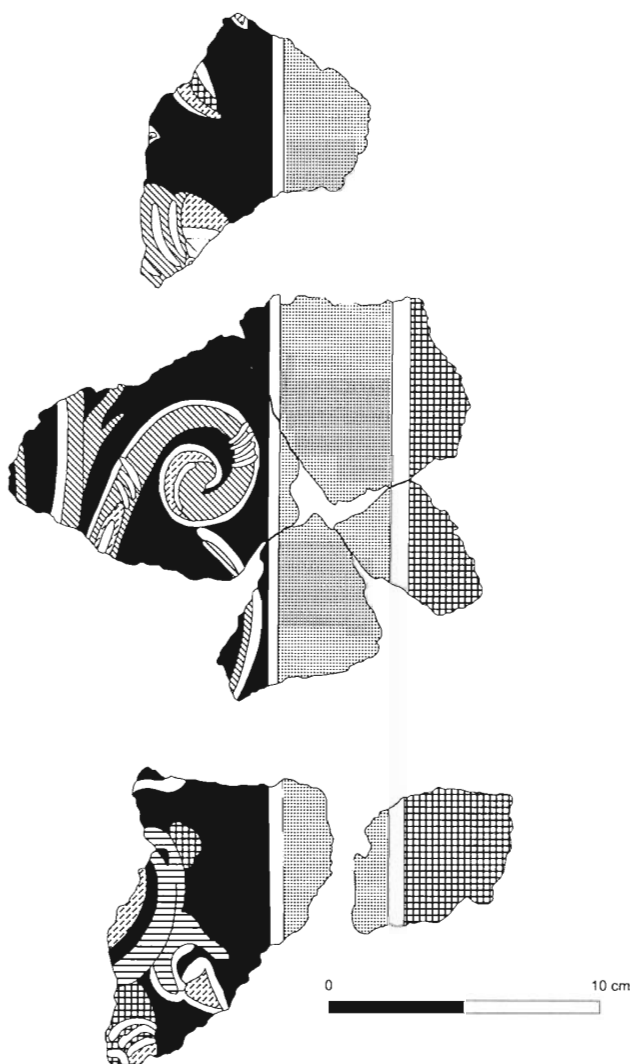


FIGURA 6. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Interpanel negro con candelabro vegetal y banda de encuadramiento exterior de un panel rojo.

trata de un total de 167 piezas informes, de grandes (una de ellas mide 47'5 cm de altura x 27 cm de anchura conservada), medianas y muy pequeñas dimensiones sobre un enlucido monocromo amarillo y rojo respectivamente³².

La composición o esquema pictórico se compone de un enlucido blanco de unión con la cornisa moldurada en

estuco; una banda negra de 5'1 cm de anchura de encuadramiento exterior de un gran panel; filetes blancos dispuestos vertical y horizontalmente, de 0'6 cm de anchura cada uno y que se unen en la parte superior derecha formando una esquina; a 3'4 cm de distancia de la zona superior y a 3'6 cm de distancia desde el lateral, aparecen sendos filetes amarillos que también forman una esquina y miden igualmente 0'6 cm de anchura. Esta esquina o ángulo recto, acaba en una bola de la que penden algunas bolitas de menores dimensiones (2 bolas conservadas) dispuestas en oblicuo; a 9 cm de distancia de la esquina, en la zona superior y a 11'5 cm en el lateral, contamos con dos semicírculos de los que cuelgan otras dos bolitas. Este elemento ocupa una longitud aproximada de 2'2-2'5 cm, a partir de la cual continúa el filete amarillo tanto para la zona horizontal como para la vertical y, a su vez, desde aquí parten sendos filetes de 0'65 cm el vertical y de 0'55 cm el horizontal, que forman casi un cuadrado (15 x 13 cm) cuando ambos se cruzan. En su interior conservamos lo que denominamos como esquina superior derecha de una cenefa calada (fig. 7).

En este mismo fragmento y sobre un fondo rojo, conservamos un círculo de color azul celeste en su interior y de 5 cm de diámetro aproximadamente. Su contorno está rodeado por un filete blanco de 0'4 cm de anchura y en sus cuatro puntos cardinales aparecen cuatro semicírculos. En el espacio que queda entre ellos, contamos con tres bandas blancas que disminuyen de longitud conforme nos alejamos del círculo; la cenefa calada horizontal es de 15 cm de ancho y comprende un rombo verde de 4 cm de diagonal mayor x 3'3 cm de diagonal menor. Dicho rombo está enmarcado por un filete amarillo y de sus vértices parten elementos decorativos en amarillo: los horizontales en forma de tallos vegetales que acaban en espiral, mientras que los verticales forman una especie de flores de loto esquematizadas. La cenefa calada que ocupa, según nuestro criterio, una disposición vertical, mide aproximadamente 13 cm de anchura y la única diferencia con respecto a la horizontal es que conservamos también parte de otro elemento decorativo más que se repite junto con el rombo; nos estamos refiriendo a un círculo relleno de color azul, donde la flor de loto se halla en disposición horizontal y es de color blanco. En esta zona también conservamos los nudos o lengüetas de unión entre estos elementos y la distancia entre ellos, que suele ser de 6-6'5 cm.

A 3'2 cm de distancia desde la cenefa calada horizontal y a 3'5 cm desde la lateral, conservamos otro filete blanco de 0'5 y 0'8 cm respectivamente. Ambos forman la esquina de encuadramiento interior del panel amarillo, del que carecemos de dimensiones. Esta esquina también acaba en una bola, cuya ejecución no es demasiado buena. Otros fragmentos representan este mismo esquema pero variando la anchura de la cenefa calada a medida que vamos descendiendo por el lateral derecho. A esta altura, la cenefa mide 11'5-12 cm de ancho. En su interior conservamos dos

32 Fernández Díaz, 2000, n° inv: 99/9(a-y') con n° cat: 5164-5216, n° inv: 99/10(a-b) con n° cat: 5217-5218 y lám. 203, n° inv: 99/11(a-e) con n° cat: 5219-5223 y lám. 204, n° inv: 99/12(a-i) con n° cat: 5224-5232 y lám. 205, n° inv: 99/13(a-b) con n° cat: 5233, n° inv: 99/14(a-m) con n° cat: 5234-5246, n° inv: 99/15(a-c) con n° cat: 5247-5249, n° inv: 99/16(a-p) con n° cat: 5250-5265, n° inv: 99/18(a-q) con n° cat: 5279-5295 y lám. 206, n° inv: 99/19(a-c) con n° cat: 5296-5298, n° inv: 99/20(a) con n° cat: 5299, n° inv: 99/21(a-s) con n° cat: 5300-5319, n° inv: 99/22(a-u) con n° cat: 5320-5340 y láms. 207-208.

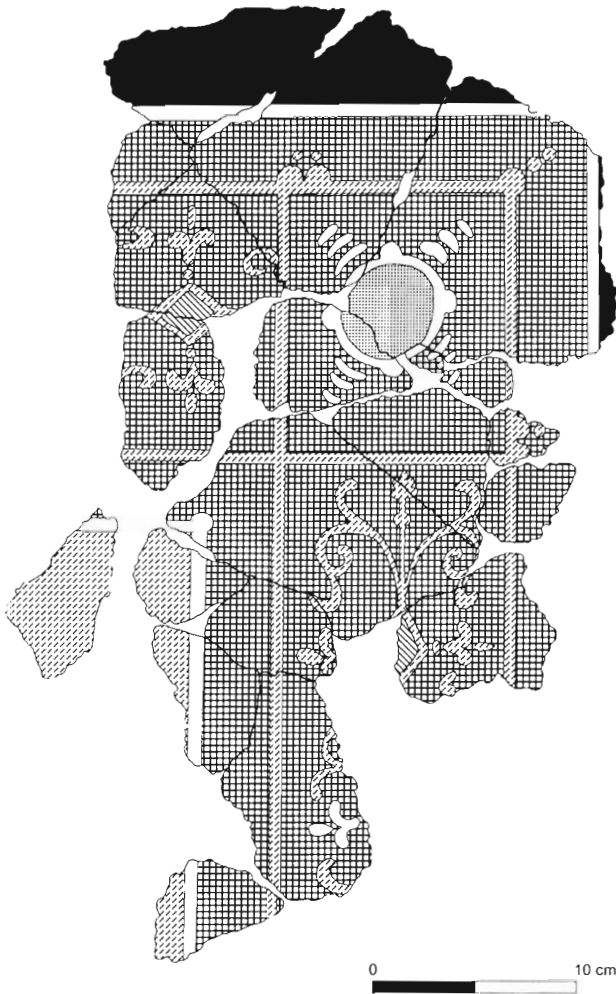


FIGURA 7. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Ángulo superior derecho de un panel amarillo.

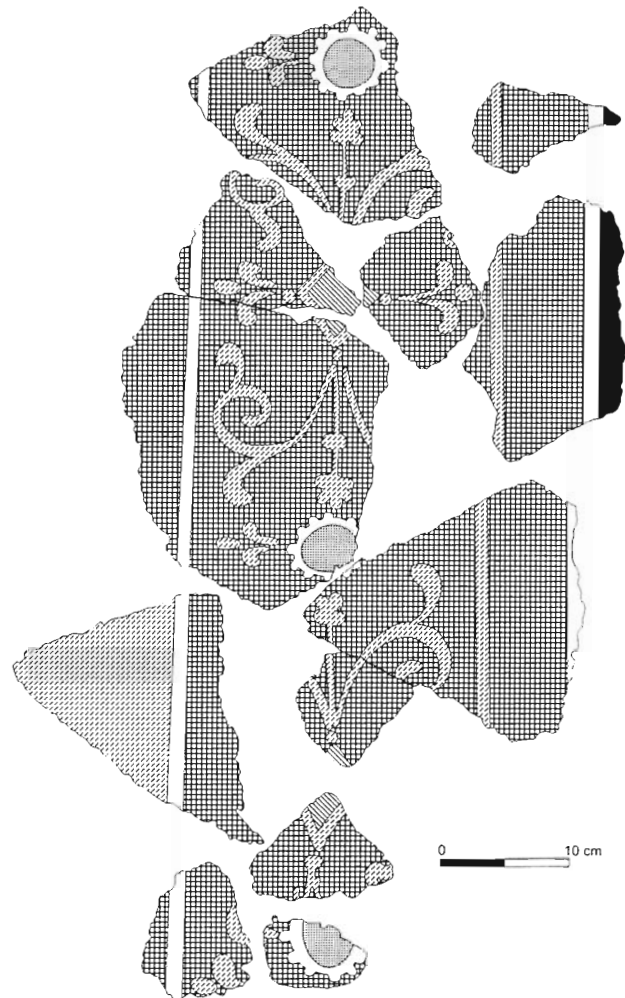


FIGURA 8. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Cenefa calada sobre fondo rojo.

rombos y un círculo, este último de color azul celeste muy áspero al tacto (la distancia entre rombo y círculo es de 6'5 cm, fig. 8). A 3'7-3'9 cm de distancia, tenemos un filete blanco de pincelada bastante aguada en algunos tramos, que lo separa del panel amarillo. El estado de conservación de los colores es óptimo, pero la superficie del enlucido presenta muchos desconchados formando huecos de profundidad considerable en el mortero.

Otro grupo de fragmentos de grandes (22'5 cm de altura x 11'5 cm de anchura conservada), muy pequeñas dimensiones y sobre un fondo de color amarillo en muy buen estado de conservación, presentan el siguiente esquema decorativo: una banda roja de 0'7 cm de anchura en cuyo interior conservamos parte de una cenefa calada en color rojo, consistente en una sucesión de rombos de color verde y círculos en azul celeste enmarcados también en color rojo. Los círculos están rodeados por 14 puntitos blancos.

De cada figura parten, dependiendo de la orientación de la cenefa, en vertical tres filetes: el central presenta un doble nudo (en ocasiones 3) hasta llegar a la otra figura, aproximadamente a 5'7 cm de distancia. Horizontalmente, los otros dos laterales se curvan respectivamente a cada uno de sus lados con triple espiral. Igualmente, de unos puntitos situados en el vértice de los rombos o a la mitad del círculo, resalta una especie de flor de loto con dos hojas laterales y una central en forma de punto alargado (fig. 9, lám. 3). Desconocemos la dimensión total de la cenefa, ya que ninguno de los fragmentos conserva la anchura completa, pero gracias a la pieza 18(b), podemos decir que, aproximadamente ésta es de 10 cm.

Una veintena de fragmentos corresponden a la decoración interior de un interpanel negro que mide aproximadamente 31 cm de anchura, equivalente por tanto, a la medida standar de un pie romano. Únicamente conservamos

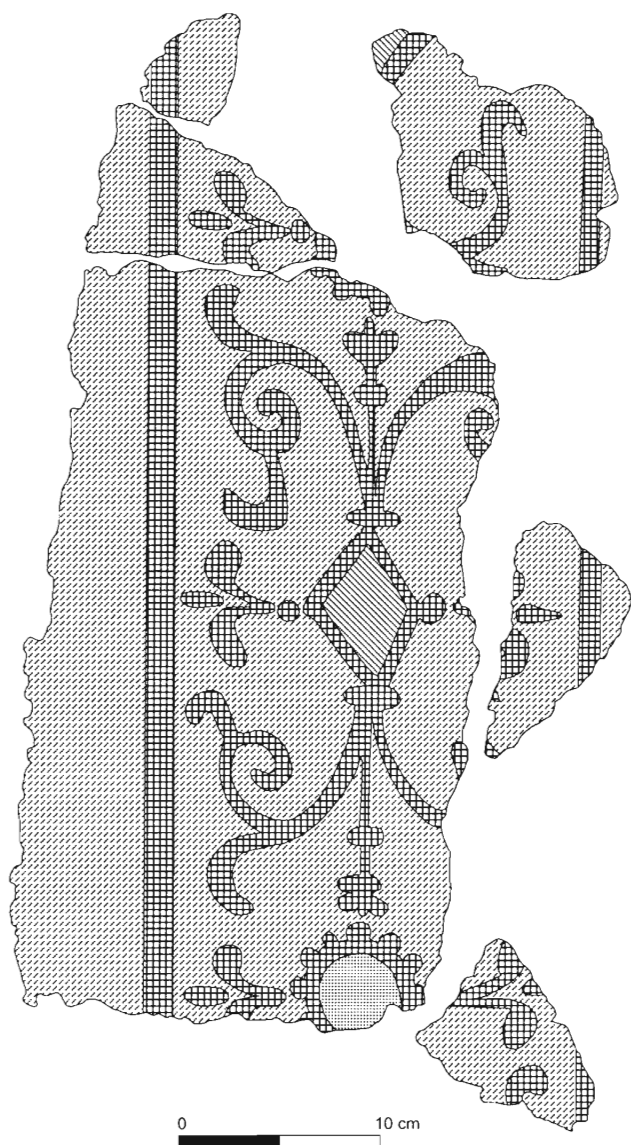


FIGURA 9. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Cenefa calada sobre fondo amarillo.

una sombrilla o *umbrella* vegetal compuesta por una hilada o serie de hojas en color ocre-amarillento con el contorno blanco y otra hilada (recorrida por una banda verde de 0'9-1 cm) de hojas en azul celeste, coronada en el centro por un elemento trilobulado, probablemente una flor; ambas hiladas están separadas por una distancia de 1'4 cm, cuya longitud está recorrida por bolitas blancas, de las que conservamos únicamente 14; de estas dos hiladas penden hojas lancedoladas en color verde (fig. 10, lám. 4). La diferencia entre ellas radica en que de la hilada ocre-amarillenta cuelga en el centro algún elemento de color rojo burdeos que no acertamos a definir; de los laterales de la hilada ocre-amarillenta curva, penden dos pinceladas dobles del

mismo rojo burdeos que deben representar algo figurado pero que conservamos incompleto; de la hilada azul pende una especie de cornucopia en color dorado.

El interpanel está separado de la cenefa calada roja por un filete blanco de 0'9 cm de anchura, y de la cenefa amarilla por otro filete del mismo color pero de 0'5 cm de anchura. Algunos fragmentos presentan tallos verdes con flores de 4 pétalos que han perdido el color, pero que probablemente fueron blancos. También conservamos tallos de color verde oliva o castaño con hojas trilobuladas verdes. Dos de estas piezas, también representan sendas amapolas rojo-rosadas con su tallo en color verde oscuro.

En lo que respecta a la composición general de este grupo de fragmentos podemos observar que la 1ª capa presenta un grosor de 0'1-0'2 cm; el de la 2ª capa oscila entre 0'4-0'9 cm; la 3ª capa conserva 0'8-0'9; la 4ª capa de 1-1'2/1'4-1'9 cm de grosor y está compuesta por un mortero de arena tamizada y gran cantidad de piedras pequeñas. En el reverso de esta capa observamos una lechada de cal y el positivo de un piqueteado que sirvió para tapar el enlucido de una fase pictórica precedente, fase que también es confirmada por la existencia de restos de pigmento rojo. Por último, la 5ª capa presenta un grosor que varía desde 1'4 a 2'3 cm y conserva el reverso en espiga.

En lo que concierne a la ubicación de este conjunto, no hay duda de su emplazamiento en la zona media de la pared. No obstante, podemos concretar aún más si cabe, puesto que sabemos que algunos fragmentos forman la esquina de encuadramiento superior derecho de la cenefa calada que encierra el panel rojo de la zona media de la pared. Asimismo, conservamos el encuadramiento superior izquierdo, mediante otra cenefa calada, de un panel amarillo situado en la zona media.

III.2.2. Estudio estilístico

III.2.2.1. Zona media

III.2.2.1.1. Cenefas caladas³³ (láms. 2-3)

Las cenefas caladas son un motivo decorativo característico del IV Estilo pompeyano y, como observamos, llega a las provincias y abarca un período bastante amplio de existencia. En Los Torrejones, contamos con un mismo tipo de cenefa calada limitada por filetes blancos y emplazada en los bordes de los paneles de la zona media, con la única diferencia del color de fondo sobre el que se representa, rojo y amarillo respectivamente. La inclusión de estos filetes bordeando o acompañando la cenefa calada, se debe a la necesidad de cerrar dicho motivo, por otra parte, demasiado voluminoso y abigarrado³⁴. Otro detalle impor-

³³ Fernández Díaz, 2000, n° cat: 5217-5232, 5279-5295, láms. 205-206.

³⁴ Barbet, 1981, 932.



FIGURA 10. *Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Interpanel negro con sombrilla y motivos vegetales.*

tante es el color de fondo de cada una de las cenefas caladas, que varía según el color del panel que encuadran. De esta manera, disponemos de una cenefa de fondo rojo para enmarcar un panel amarillo y una cenefa amarilla para el caso contrario. Con frecuencia, se piensa que la complicación del motivo y el cuidado aportado en su ejecución dependen del color escogido de fondo, sin embargo, es un fenómeno que se ha de confrontar con un recorrido completo por todas las pinturas campanas. Aún así, es sabido que sobre los fondos blancos, los motivos son muy variados pero simples y rápidamente ejecutados, mientras que sobre los fondos rojos o amarillos, los tipos son más complejos y más amplios a pintar³⁵, como también observamos en las cenefas caladas de Portmán. Asimismo, hay que destacar, en lo referente al empleo de color en este tipo de cenefas particularmente cuidadas³⁶, —como son las del Molinete, donde, muy refinadas se pintan sobre un fondo negro—, la utilización de dos o tres colores contrastados para los trazos de conjunto, los puntos y motivos decorativos (blanco, amarillo/rojo, azul celeste y verde).

Los motivos con los que se decoran estas bandas podrían corresponder al grupo XII de óvalos sin alternancia,

tipo 156 de A. Barbet³⁷. No es un modelo exacto al que propone la autora para la estancia 53 de la *uilla* de San Marco de Stabia, sin embargo, es el que más se asemeja.

Fuera de Campania, tampoco son frecuentes este tipo de cenefas caladas, pero una disposición similar, con las esquinas encerradas dentro de un cuadrado, aunque con elementos decorativos diferentes, se localiza en los paneles rojo y amarillo de Commugny, B. Nyon³⁸. Sin embargo, el paralelo más próximo formal y espacialmente, se ubica en el yacimiento del Parque de las Naciones (Albufereta-Alicante), donde se han hallado restos de enlucido pintado así como de cornisas. Este ejemplo nos interesa particularmente en lo que se refiere a la cenefa calada de un panel central rojo, aparecida en el Sector 3B de la excavación y ejecutada mediante una banda verde que conecta directamente con la cornisa en estuco. La decoración del panel se articula a partir de una serie continuada de motivos vegetales y geométricos enmarcados por rectángulos; unos y otros, de color amarillo, se intercalan tanto con el color blanco (pétalos) como con el azul oscuro (núcleo central de las flores y estructura romboidal). Este motivo floral a su vez tiene a ambos lados una decoración de volutas (posible-

35 *Ibidem*, 936.

36 *Ibidem*, 935.

37 *Ibidem*, 928 y 992-993.

38 Drack, 1950, fig. 156.

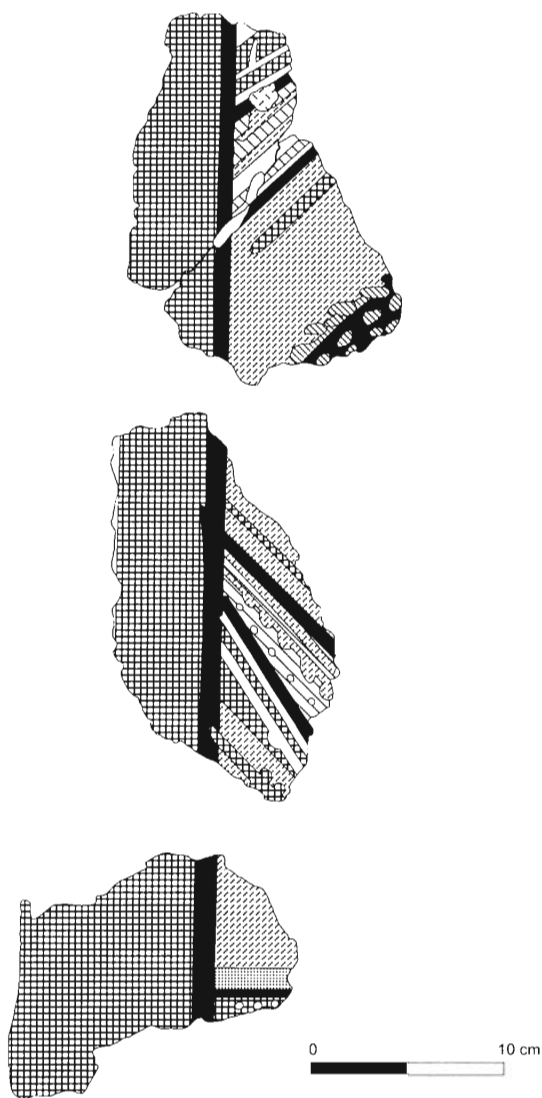


FIGURA 11. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Banda de encuadramiento exterior de un esquema compositivo en red.

mente una esquematización de zarcillos), y todo el conjunto decorativo es fechado de época altoimperial³⁹.

Si partimos de la premisa de que también hay grandes diferencias de repertorio entre la propia Pompeya y Herculano, ciudades tan cercanas, no es de extrañar hallarlos en algunos motivos ornamentales muy banales que circulan mucho por las provincias del Imperio, como pueden ser las gotas de agua o los círculos tangentes y secantes, que parecen ser originales de la metrópoli; sin embargo, otros motivos como el aquí descrito, son más específicos y representan tipos únicos de repertorios regionales.

Es complicado obtener las dimensiones de los paneles en base a la escala de las cenefas caladas (12-15 cm de anchura), no obstante su módulo evidencia que pertenece a una de las habitaciones más grandes y altas de la *villa*. Del mismo modo, el gran lujo y artificio que muestran, traducen su vinculación a estancias de gran importancia en la función de representación del propietario de un edificio, que debió vivir una época de esplendor a mitad o finales del s. II dC.

III.3. Conjunto C

III.3.1. Descripción

El tercer conjunto que hemos diferenciado, consta de setecientos fragmentos aproximadamente, todos ellos de medianas (25 x 20 cm) y muy pequeñas dimensiones sobre pintura mural monocroma en color amarillo⁴⁰.

Sobre este enlucido amarillo conservamos toda una serie de filetes rojos con su doble anudamiento próximo a los extremos. La anchura de los filetes varía de 0'35 a 0'6 cm, mientras que los nudos, ejecutados indistintamente en forma de bolas o lengüetas, miden 1-2'5 cm de altura 0'3-0'8 cm de anchura. A una distancia que oscila entre 1'3-1'6-

40 Fernández Díaz, 2000, n° inv: 99/17(a-m) con n° cat. 5266-5278, n° inv: 99/23(a-o') con n° cat. 5341-5383, n° inv: 99/24(a-ñ) con n° cat. 5384-5398, n° inv: 99/25(a-o) con n° cat. 5399- 5414, n° inv: 99/29(a-f) con n° cat. 5450-5455, n° inv: 99/30(a-ñ) con n° cat. 5456-5470, n° inv: 99/26(a-n) con n° cat. 5415-5428, n° inv: 99/27(a-l) con n° cat. 5429-5440, n° inv: 99/28(a-j) con n° cat. 5441-5450, n° inv: 99/31(a-y) con n° cat. 5471-5496, n° inv: 99/32(a-z') con n° cat. 5497-5550, n° inv: 99/33(a) con n° cat. 5551 y lám. 211, n° inv: 99/33(b) con n° cat. 5552 y lám. 209, n° inv: 99/33(c) con n° cat. 5553-5555 y lám. 209, n° inv: 99/33(d) con n° cat. 5556-5558 y lám. 209, n° inv: 99/33(e) con n° cat. 5559-5561 y lám. 209, n° inv: 99/34(a) con n° cat. 5562-5564 y lám. 210, n° inv: 99/34(b) con n° cat. 5565-5569 y lám. 210, n° inv: 99/34(c) con n° cat. 5570-5574 y lám. 209, n° inv: 99/34(d) con n° cat. 5575-5579 y lám. 209, n° inv: 99/34(e) con n° cat. 5580-5583 y lám. 209, n° inv: 99/34(f) con n° cat. 5584-5585 y lám. 209, n° inv: 99/35(a-d) con n° cat. 5586-5589 y lám. 211, n° inv: 99/36(a-c) con n° cat. 5590-5592 y lám. 211, n° inv: 99/37(a) con n° cat. 5593, n° inv: 99/38(a-e) con n° cat. 5594-559, n° inv: 99/39(a-b) con n° cat. 5599-5600, n° inv: 99/40(a) con n° cat. 5601 y lám. 212, n° inv: 99/41(a) con n° cat. 5602, n° inv: 99/42(a) con n° cat. 5603 y lám. 213, n° inv: 99/43(a-c) con n° cat. 5604-5604 y lám. 213, n° inv: 99/44(a-c) con n° cat. 5605-5607 y lám. 213, n° inv: 99/45(a-c) con n° cat. 5608-5610 y lám. 213, n° inv: 99/46(a) con n° cat. 5611 y lám. 213, n° inv: 99/47(a-z) con n° cat. 5612-5638, n° inv: 99/48(a) con n° cat. 5639 y lám. 211, n° inv: 99/49(a) con n° cat. 5640, n° inv: 99/50(a) con n° cat. 5641, n° inv: 99/51(a) con n° cat. 5642, n° inv: 99/52(a) con n° cat. 5643, n° inv: 99/53(a) con n° cat. 5644 y lám. 214, n° inv: 99/54(a) con n° cat. 5645, n° inv: 99/55(a) con n° cat. 5646, n° inv: 99/56(a) con n° cat. 5647, n° inv: 99/57(a) con n° cat. 5648, n° inv: 99/58(a-b) con n° cat. 5649-5650 y lám. 214, n° inv: 99/59(a) con n° cat. 5651 y lám. 214, n° inv: 99/60-62(a) con n° cat. 5652-5654, n° inv: 99/63(a) con n° cat. 5655, n° inv: 99/64(a) con n° cat. 5656, n° inv: 99/65-66(a) con n° cat. 5657, n° inv: 99/67(a) con n° cat. 5658 y lám. 211, n° inv: 99/68(a) con n° cat. 5659, n° inv: 99/69(a-f3) con n° cat. 5660-5746, n° inv: 99/70(a-m) con n° cat. 5747-5759, n° inv: 99/71(a-q) con n° cat. 5760-5777, n° inv: 99/72(a-q2) con n° cat. 5778-5878, n° inv: 99/73(a-t2) con n° cat. 5879-5924° inv: 99/74(a) con n° cat. 5925-6044

39 Rosser Limiñana, 1992, 149-153.

1'7-2-2'2 cm, aparece un filete blanco de 0'8 cm y muy difuminado por la gran cantidad de agua que se utilizó en esa pincelada (en muchos de los fragmentos no la conservamos). Tras éste, aparece un campo rojo a modo de banda y que, gracias a algunos de los fragmentos, podemos saber su anchura total de 4'8 cm. En su interior conservamos dos estrechos filetes blancos de 0'2-0'3 cm de anchura respectivamente, a lo largo de los cuales cuelgan semicírculos blancos de los que penden puntitos también en color blanco.

Otros fragmentos, en vez de presentar la banda roja, conservan un filete negro o inicio de la banda verde cuya anchura oscila entre 0'5-0'7 y 0'9 cm. A una distancia que no acertamos a determinar puesto que la banda disminuye o aumenta según su orientación, aparecen dos filetes, uno de los cuales presenta, al igual que en la banda roja, la misma serie de semicírculos; nuevamente, un filete negro de 0'5 cm de anchura cierra dicha banda y, a continuación, un filete blanco de 0'3-0'5 cm de anchura y la banda roja que describimos anteriormente (fig. 11).

Otro conjunto de fragmentos presenta en ángulo agudo otra banda realizada a base de rectángulos de colores alternos que cruza perpendicularmente desde los puntos cardinales de un círculo formado por un medallón de 2'4-2'8 cm de anchura⁴¹. Esta banda está rellena por puntitos blancos en los rectángulos azules y puntitos negros y blancos en los rectángulos rojos (fig. 12). Uno de los extremos laterales de ésta es liso y, el otro en cambio, presenta unos pequeños círculos ejecutados de forma bastante tosca. La dimensión de los rectángulos, de la propia banda y de los puntitos o círculos es muy variable, por lo que podemos concluir diciendo que en algunas zonas de la misma composición la ejecución es algo mediocre.

Sobre un fondo de color amarillento-ocre, conservamos las uniones de los medallones vegetales con las bandas a base de rectángulos que parten de/o llegan a ellos. Desconocemos la anchura de estas bandas por no conservar ninguno de los fragmentos de este conjunto completo, pero lo que sí podemos confirmar es que, en la zona desde donde parten o llegan éstos, la orientación que presentan las hojas del medallón cambia radicalmente de dirección. Éstas recorren el medallón y alternan en color, puesto que son ejecutadas en negro y verde. El interior de esta guirnalda en forma circular es de color negro, sobre el que se sucede una serie de hojas verdes y flores blancas a intervalos de seis cm cada una en el sentido de las agujas del reloj. También en su interior y, a intervalos que desconocemos, observamos tres círculos de color blanco que hacen la vez de pétalos de una flor. Éstos apenas son visibles por presentar en su superficie afloramientos salinos; tras la guir-

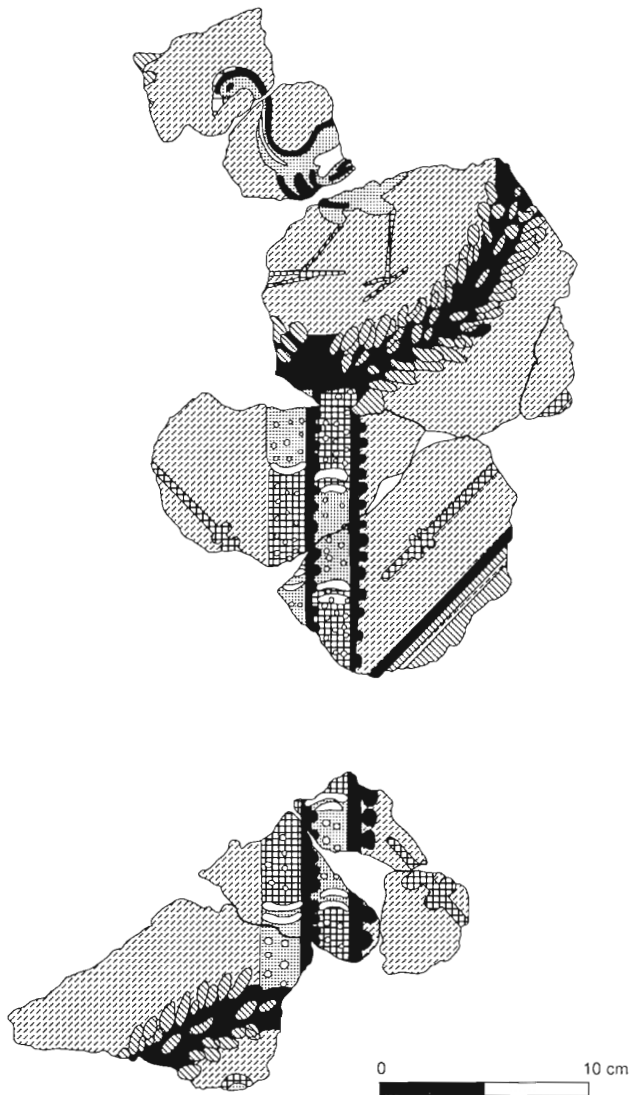


FIGURA 12. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Guiraldas vegetales en forma de medallón que encierran en su interior zancudas.

nalda nos encontramos con un filete blanco de 0'3 cm de anchura máxima, sin embargo, en algunos tramos del medallón se pierde. Asimismo, el medallón encierra en su interior las patas de un ave que, por su longitud, deben pertenecer a alguna variedad de zancuda (fig. 12, lám. 5).

Las piezas en las que conservamos distintas partes de, al menos 10 aves, nos indican que sus cuerpos están pintados de color azul claro o celeste, mientras que el contorno de sus patas, las crestas y picos son rojos y sus alas sin desplegar así como la panza están recorridos por un filete de color negro. Tras estos, conservamos unas ligeras pinceladas en color blanco que destacan el claro-oscuro de su plumaje. La cola del ave es completamente blanca y sus patas se dibujan mediante trazos de color rojo en forma de

⁴¹ No conservamos ningún indicio de trazado previo mediante el uso del compás o el método de incisión, como si sucede para el caso de los medallones de la *domus* de la Puerta Oriental de *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante).

cruz. Con los fragmentos que nos han quedado y, contabilizando el número de patas, hemos podido diferenciar cinco zancudas mirando en una misma dirección y otras cinco mirando en dirección contraria. En cuanto al estado de conservación, podemos decir que la superficie pictórica es fácilmente cuarteable y presenta algunas vacuolas profundas.

A penas una decena de fragmentos presentan un esquema decorativo semejante al anterior, es decir, tenemos una guirnalda vegetal compuesta por hojas negras y verdes, junto con pétalos blancos de una flor esquemática; sin embargo, este medallón encierra en su interior una flor de tamaño mayor compuesta por tres pétalos azules y otros tres rojos⁴². De cada uno de ellos cuelga un apéndice y un puntito del mismo color. A su vez, los pétalos están recorridos por filetes negros en su contorno, mientras que en la zona baja o inferior, próxima al cáliz, presentan un filete blanco común a todos y de 0'5-0'6 cm de anchura. Desde la zona central de la flor hasta el arranque o inicio de la banda compuesta por rectángulos hay 7'8 cm de longitud aproximada, por lo que el medallón ha de tener un diámetro de 15 a 15'5 cm. Además, en la capa superficial se observan las huellas de las pinceladas y varios rehundidos (lám. 6).

Otro grupo de fragmentos correspondiente a este mismo esquema de red, en vez de un medallón vegetal, conservan un círculo negro que se encuentra relleno de color rojo en su mayor parte. La composición decorativa consta de un campo rojo del que carecemos de anchura; una banda negra de encuadramiento exterior de todo el conjunto y de 1'3 cm de anchura y un campo amarillo del que desconocemos sus dimensiones. De la banda negra y verticalmente asciende la banda de rectángulos cuya anchura en su primera línea es de 2'1-2'8 cm de anchura y únicamente contamos con cuatro rectángulos hasta llegar al círculo. Oblicuamente y acabando en el final de la banda anterior, conservamos dos bandas diagonales de 7'2 cm de anchura aproximada. Esta banda está dividida en su interior por una banda verde y otra roja respectivamente, cuya anchura va aumentando o disminuyendo conforme nos acercamos o nos alejamos del círculo. Hemos podido comprobar que si una banda termina en un color, la que sigue a continuación comienza por ese mismo color. Por último, una banda circular de 0'7 cm de anchura y en color negro, encierra un círculo rojo de 12'3 cm de diámetro. Éste está relleno por semicírculos blancos de los que cuelgan bolitas blancas al igual que sucede en la banda roja. En la banda verde sucede lo mismo pero en color amarillo. La capa superficial se halla manchada por la humedad y no está perfectamente alisada, sino al contrario, presenta fracturas con rehundimientos y elevaciones.

En lo que se refiere a las capas de preparación del enlucido, podemos observar que la 1ª capa de 0'5 mm - 0'2 cm de grosor está compuesta por enlucido blanco con presencia de algunas piedras minúsculas; la 2ª capa, cuyo grosor oscila entre 0'4/0'5-0'9 cm, presenta un mortero blanco compuesto por arena bastante tamizada, alguna calcita y restos de paja descompuesta de gran tamaño; la 3ª capa de 1-1'5 cm de grosor conservado de mortero blanco con poca grava, presenta reverso plano con las improntas en positivo de la fase pictórica precedente; la 4ª capa, de 0'5 mm de grosor solamente, conserva decoraciones distintas según los fragmentos (color carne y rojo, fondo blanco encuadrado por filetes y bandas rojas, un filete rojo de 0'5 cm de anchura); el grosor de la 5ª capa oscila entre 0'7-1'2 cm; la 6ª capa, de 1-1'3 cm de grosor conservado, muestra reverso en espiga más los restos de tierra perteneciente al alzado de adobe del muro y paja descompuesta utilizada como aglutinante.

En cuanto a su ubicación, este conjunto representa el encuadramiento lateral izquierdo de un panel amarillo emplazado posiblemente en la zona superior de la pared. La mayor parte de los fragmentos pertenecen a la representación de filetes que forman una estructura romboidal encerrando en su interior un medallón circular que, a su vez, presenta en su interior una zancuda sobre un fondo uniforme amarillo.

III.3.2. Estudio estilístico

III.3.2.1. Zona superior

III.3.2.1.1. Decoración con sistema de red (láms. 5-6)

Este tipo de composiciones con bandas concéntricas tiene su ascendente más lejano en las decoraciones greco-romanas que representan tapices donde las bandas concéntricas con franjas ornan las tumbas, y cuyos ejemplos más conocidos se encuentran en Alejandría y en Rusia Meridional. Sin embargo, para su aparición en Campania, hay que esperar al III Estilo, momento que parece inaugurar estas composiciones planas sin golpe de vista, donde diversas formas geométricas como círculos, cuadrados sobre la punta, rombos, etc., se embeben los unos en los otros y aparecen bordeados de cintas diversas, como podemos observar en algunos techos de la *villa* de Oplontis que reproducen este sistema⁴³.

Con el IV Estilo este tipo de composiciones anteriores alcanza un alto grado de refinamiento, puesto que el sistema de casillas yuxtapuestas, simétricas y ordenadas en bandas concéntricas es una variante más compleja del simple sistema de bandas. Se buscan a menudo efectos de simetría, sobre todo en las composiciones más elaboradas

42 Éstos últimos se han convertido en pétalos anaranjados por la pérdida de tonalidad del pigmento rojo.

43 De Francisca, 1973, fig. 36, techo del *cubiculum* 36, fig. 28, techo de un nicho del *caldarium* 8. *Ibidem*, 1975, 33-36.

de Roma, como las ejecutadas en la *Domus Transitoria* y en la *Domus Aurea*⁴⁴. En la zona campana, destacan los ejemplos del techo de época de Vespasiano de la Casa de *Arrius Crescens*, restituído por Spinazzola, o el del Moralista (II, 4, 2)⁴⁵, así como el de una Taberna Attiorum (IX, 2, 10) o el de la Casa IX, 11, 10⁴⁶, que presentan también este sistema con decoración típica de la época de Vespasiano⁴⁷.

Así pues, este tipo de sistema de red, entre el que se incluyen decoraciones figuradas de zancudas en paneles amarillos colocados en la parte superior de la pared o en el techo plano es un motivo común en el III y IV Estilo, de ahí que para ofrecer una datación haya que buscar elementos diferenciadores bien en los elementos incluidos en la composición o bien en el trabajo de la pincelada, es decir, en los detalles de la ejecución. De esta manera, contamos por ejemplo con la bóveda de la Via dei Cerchi en Roma, de finales del s. I dC, decoración que nos propone un esquema mixto donde un medallón central es prolongado por cuatro ortogonales, que dividen la zona en cuatro partes⁴⁸. A ésta se unen las pinturas pertenecientes a una tumba de Pozzuoli de finales del s. I dC o principios del s. II dC y de la tumba de Caivano, actualmente en el MNN, cuya decoración es otro buen ejemplar de aplicación de las tendencias que hemos mencionado con anterioridad y que consisten en la pervivencia de los bosquejos a bandas, con casillas yuxtapuestas, mientras que en la parte central, las diagonales son remarcadas extraordinariamente por medio de guirnaldas y de otros ornamentos⁴⁹. Si esta última decoración es datada en época de Adriano, otros ejemplos de finales de su reinado (entre el 130-140 dC), también presentan estas características del nuevo estilo, donde la tendencia a la composición axial y diagonal va a proseguir de forma brillante durante todo el s. II dC, como observamos por ejemplo en la tumba de Nasons en Roma datada en el 160-180 dC⁵⁰. Todos los motivos que en dicha decoración se representan parecen seguir un esquema heráldico, en opinión de M. de Vos⁵¹.

A pesar de los ejemplos que hemos mencionado, la aparición de este tipo de composición centrada, con ejes y diagonales reafirmadas por una serie de motivos elegidos, parece ser posterior al IV Estilo, puesto que en ninguna de las *uillae* enterradas por el Vesubio en el 79 dC, observamos con claridad techos que se refieran a este nuevo estilo, sin embargo se sigue la misma fidelidad a la disposición de bandas concéntricas y de casetones yuxtapuestos, teniendo

en cuenta que este último elemento compone un sistema decorativo en sí mismo que continúa su marcha⁵².

En las provincias occidentales conservamos dos paralelos que se asemejan bastante a nuestro esquema compositivo. El primero corresponde a decoración de un techo de una *uilla* rústica de la segunda mitad del s. III dC en Allaz, G. Grancy, B. Cossonay⁵³, consistente en una serie de flores encerradas en medallones circulares, y éstos encerrados a su vez por unas guirnaldas encuadrando los medallones a modo de rombo, en cuyos vértices aparecen unos círculos de menores dimensiones. El otro ejemplo procede del techo de una casa de Avenches que se fecha a comienzos del s. III dC⁵⁴.

III.4. Conjunto D

III.4.1. Descripción

A este último conjunto corresponden alrededor de doscientos fragmentos informes, de grandes (23 cm de longitud x 18 cm de altura x 13 cm de anchura conservada), medianas y pequeñas dimensiones de pintura mural⁵⁵. La mayor parte de las piezas presentan un fondo monocromo en color beige-ocre sobre el blanco del enlucido; no obstante, su estado de conservación es pésimo y la pintura está perdida en su mayor parte, lo que nos impide en ocasiones diferenciar los distintos pigmentos empleados.

En primer lugar, conservamos el panel de encuadramiento de unos personajes figurados. La composición consta de un campo rojo del que desconocemos su anchura, pero que como mínimo mide 1'8 cm; a éste le sigue filete blanco de 0'65-0'7 cm de anchura, una banda negra de 3'9 cm de anchura que sirve de encuadramiento exterior del panel y un nuevo filete amarillo de 0'6 cm de anchura. Contamos con la esquina de encuadramiento negro que gira hacia el lateral derecho del panel, pero del que carecemos de anchura. Éste, al contrario que la banda horizontal, no se halla recorrido por ningún filete amarillo. A 4'6 cm del fondo rosado de encuadramiento exterior del panel, comienza una estructura figurada que no acertamos a definir:

52 Barbet, 1978, 243.

53 Strocka, 1950, fig. 162.

54 Ling, 1991, fig. 210, 192.

55 Fernández Díaz, 2000, n° inv: 99/75(a-ñ) con n° cat: 6045-6086, n° inv: 99/76(a-o) con n° cat: 6087-6104 y láms. 215-216, n° inv: 99/77(a-c) con n° cat: 6105 y lám. 217, n° inv: 99/78(a-b) con n° cat: 6106 y lám. 217, n° inv: 99/79(a-e) con n° cat: 6107-6111, n° inv: 99/80(a-b) con n° cat: 6112-6113 y lám. 218, n° inv: 99/81(a) con n° cat: 6114 y lám. 218, n° inv: 99/82(a-b) con n° cat: 6115-6116 y lám. 218, n° inv: 99/83(a-e') con n° cat: 6117-6148, n° inv: 99/84(a-h) con n° cat: 6149-6156, n° inv: 99/85(a-f) con n° cat: 6157-6161, n° inv: 99/86(a-d) con n° cat: 6162-6165, n° inv: 99/87(a-v) con n° cat: 6166-6188, n° inv: 99/88(a-l) con n° cat: 6189-6200, n° inv: 99/89(a-c) con n° cat: 6201-6203, n° inv: 99/90(a-h) con n° cat: 6204-6210 y lám. 217, n° inv: 99/91(a-q) con n° cat: 6211-6228, n° inv: 99/92(a-m) con n° cat: 6229-6241, n° inv: 99/93(a-b) con n° cat: 6242-6243.

44 Dacos, 1969, lám. II, fig. 2, lám. III, fig. 3.

45 Spinazzola, 1953, fig. 708. Schefold, 1962, 58.

46 Presuhn, 1877.

47 Schefold, 1962, 241.

48 Wirth, 1934, fig. 11.

49 Borda, 1958, figs. 96-97.

50 Wirth, 1934, fig. 57. Andreade, 1963.

51 De Vos, 161-162.

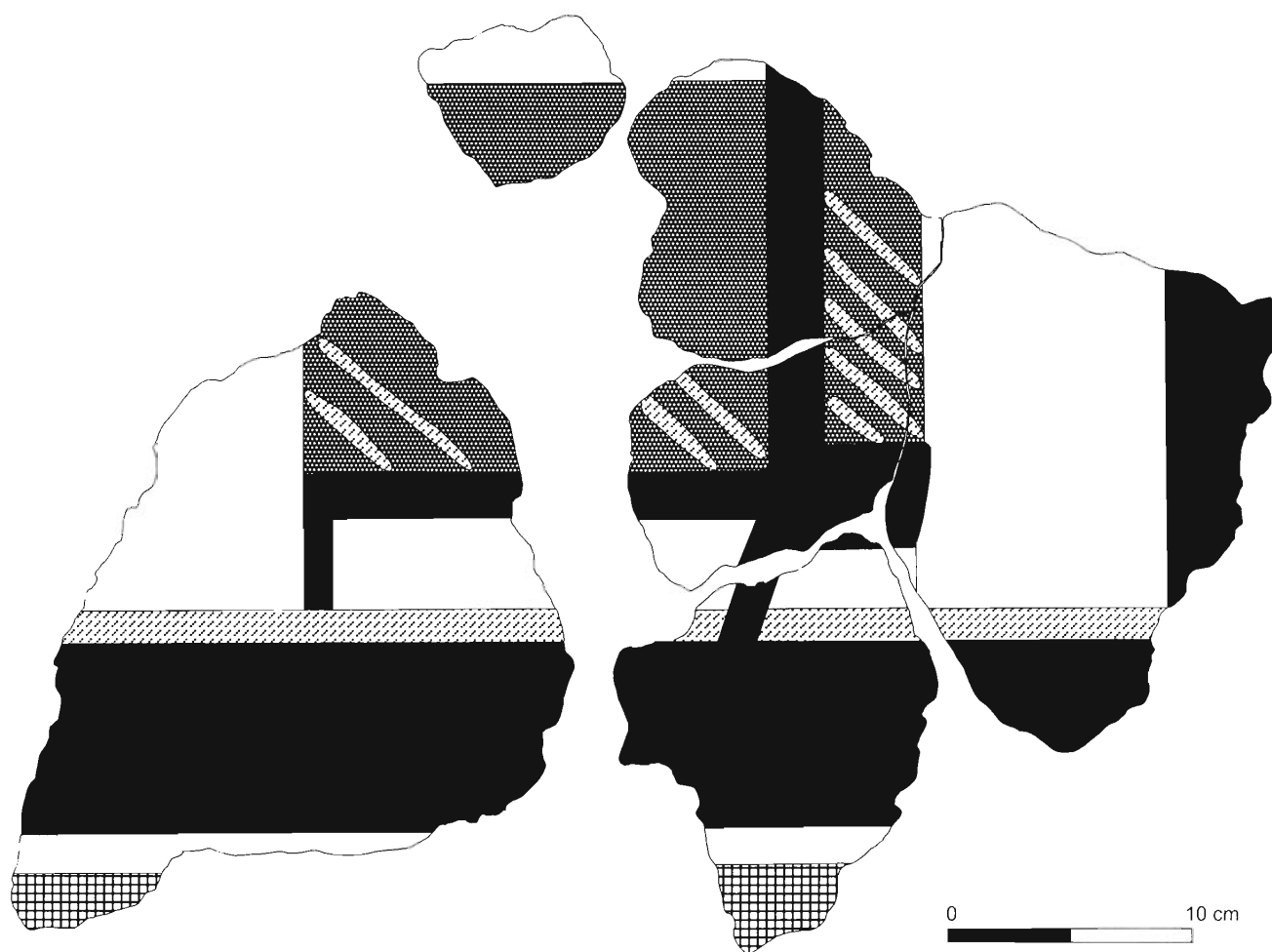


FIGURA 13. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Encuadramiento inferior derecho de una escena figurada.

a 3'5 cm de distancia, conservamos un filete negro de 0'8 cm de anchura y 3'6 cm de altura que, en oblicuo, hace las veces de pie de una estructura que parece apoyarse directamente en la pared. Ésta, desde su base mide 2'6 cm de ancho y 7'1 cm de alto; y su interior, también rosado, se encuentra recorrido por filetes de color beige distribuidos en oblicuo a modo de enrejado. Horizontalmente, y sobre una base negra de 9'4 cm de longitud y 3 cm de altura, conservamos el mismo tipo de enrejado de 2'5-2'7 cm de alto (fig. 13).

El desarrollo vertical del encuadramiento del panel en su lado derecho presenta una banda negra de 2'6 cm de anchura mínima; le sigue una banda rosa-anaranjada de 4'2 cm de anchura y en muy mal estado de conservación, una banda rosa palo de 3'5 cm de anchura que se localiza sobre el pedestal o enrejado que hemos visto anteriormente y tras éste, continúa el campo blanco del interior de un panel del que desconocemos sus dimensiones.

Pertencientes al interior de este panel, conservamos unos fragmentos que representan posiblemente el rostro de una divinidad (Dionysos). Sobre un fondo de color beige en muy mal estado de conservación, aparece el rostro de 10 cm de ancho x 14 cm de alto desde la frente a la barbilla y el arranque del cuello. Su interior está representado en color rosado, mientras que el contorno está realizado por finos filetes rojos y curvados hacia el interior. Los ojos, boca y nariz, es decir, sus rasgos físicos están detallados en varias tonalidades de rojo muy oscuro hasta castaño, utilizando a la vez leves pinceladas blancas en el interior de los labios, nariz, ojos, frente y barbilla, resaltando de esta manera el efecto de claro-oscuro. El cabello está realizado con pinceladas ondulantes en color rojo oscuro y ocre. Únicamente conservamos el cabello la parte derecha de la cabeza (fig. 14), en la parte izquierda, en cambio, no aparece y sabemos de su disposición, a través de un filete amarillo que haría el papel de trazo previo o preparatorio,

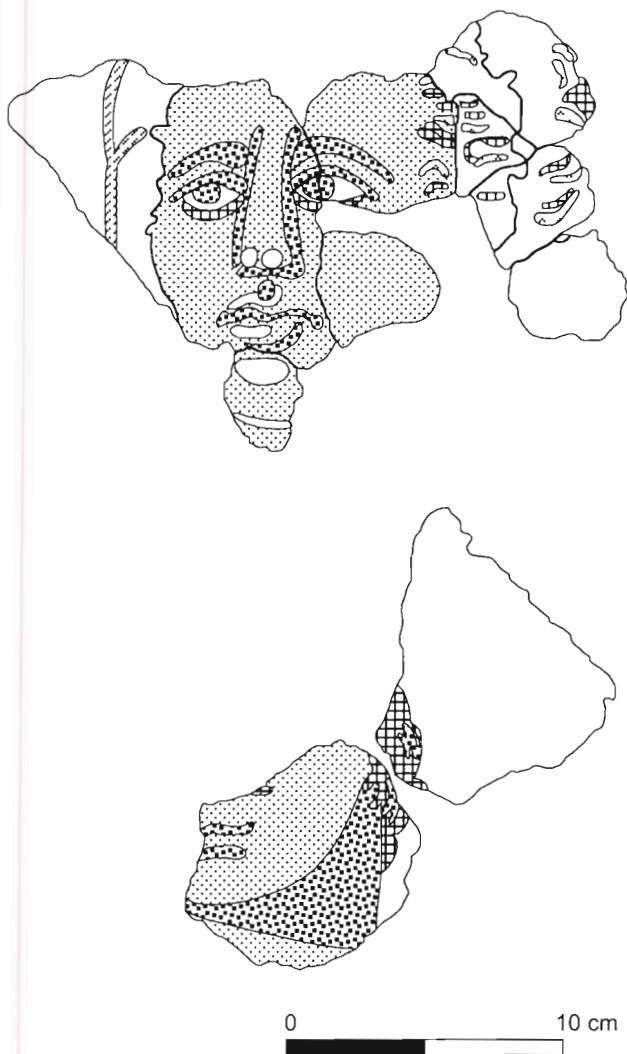


FIGURA 14. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Cabeza y parte del rostro de dos personajes masculinos.

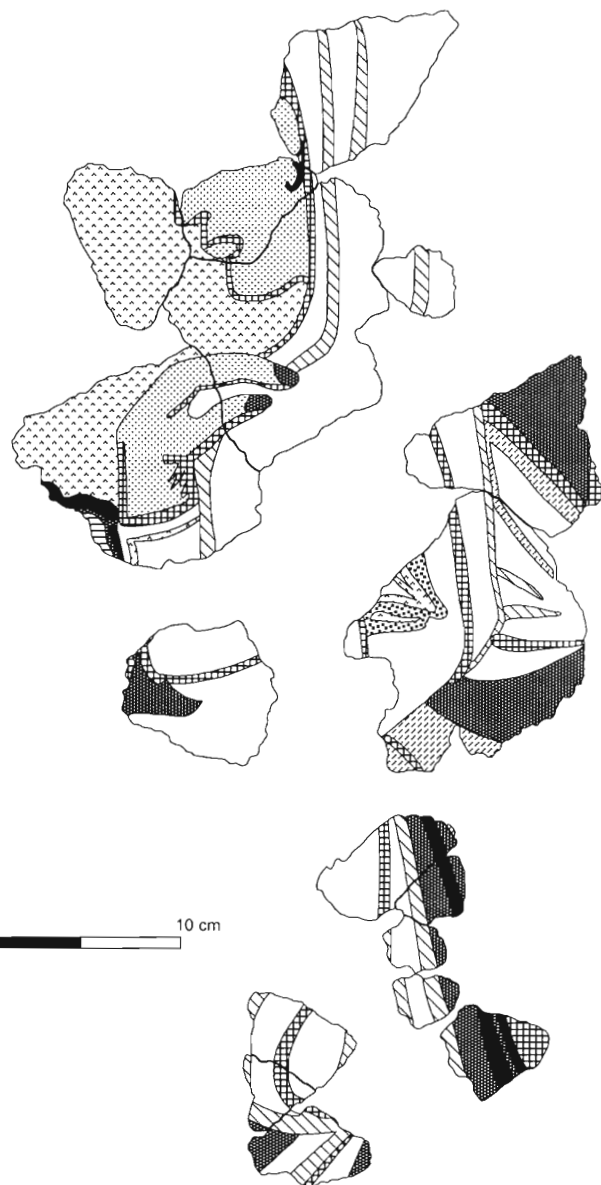


FIGURA 15. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Perfil de un personaje femenino con túnica.

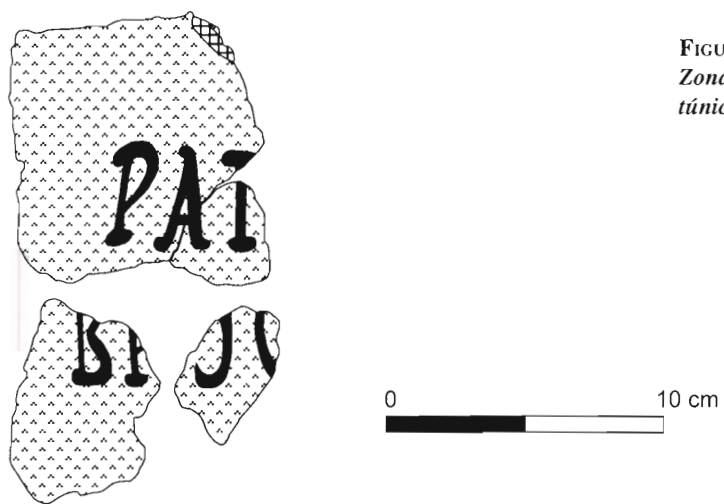


FIGURA 16. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Texto fragmentario en letra capital.



LÁMINA 1. *Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Interpanel negro figurado situado junto al ángulo inferior izquierda de un panel rojo.*



LÁMINA 2. *Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Cenefa calada sobre banda roja de encuadramiento exterior de un panel amarillo.*



LÁMINA 3. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Cenefa calada sobre banda amarilla y encuadrando posiblemente un panel rojo.



LÁMINA 4. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Interpanel negro vegetal.



LÁMINA 5. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Zancuda encerrada en un medallón vegetal y que está a su vez inscrita en un rombo.



LÁMINA 6. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Flor esquematizada y encerrada en otro medallón vegetal.



LÁMINA 7. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona superior de la pared. Elemento decorativo en forma circular.



LÁMINA 8. *Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Personajes masculinos.*



LÁMINA 9. *Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Personaje femenino togado.*



LÁMINA 10. *Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Zona media de la pared. Texto en letras capitales.*

marcando el tope hasta donde llegaría el cabello por esa zona. También quedan restos de otro personaje masculino; sin embargo, en esta ocasión, presenta el cabello rizado y no ondulado. Únicamente conservamos parte del cuello, la barbilla y parte de la boca junto con el mentón derecho y el lateral derecho del cabello. El estado de conservación de la capa superficial es pésimo, pues una pátina salina nos impide observar los efectos de luz y sombra y los detalles de las facciones que sí vimos en la anterior representación masculina.

A este último grupo corresponde unos fragmentos que, sobre el mismo fondo beige-rosado del panel anterior, presentan distintas partes del cuerpo que no podemos determinar. Uno de ellos parece conservar una de las extremidades del cuerpo, probablemente el muslo de una pierna desnuda. Otras dos piezas pueden pertenecer a alguna parte del rostro de un tercer personaje de la composición, puesto que no corresponden con ninguno de los ya mencionados con anterioridad. Y por último, los fragmentos que restan parecen representar un apéndice y algún elemento curvo.

Sobre el mismo fondo conservamos la representación de otra figura de perfil de un personaje, probablemente femenino y togado hasta la cabeza. El contorno de la toga

que le cubre la cabeza y desciende por el rostro así como el perfil de la mano, están recorridos por un filete de 0'3 cm de anchura de color rojo burdeos. El cabello, especialmente los rizos que sobresalen de la zona de la oreja izquierda, son de color negro, tono que diferencia a esta figura del color del cabello de los personajes masculinos. La toga o vestido es de color blanco con pinceladas o filetes amarillentos y verdes apagados, quizás para simular los pliegues de la tela. Su mano izquierda se sitúa sobre su hombro correspondiente y a la altura de la muñeca conservamos algún elemento realizado en color negro y rosa oscuro que no podemos determinar (fig. 15). Un dato curioso es el gran realismo empleado en la representación figurada, pues conservamos incluso las uñas de los dedos pulgar e índice. La posición de la mano nos ha permitido localizar también el fragmento donde se representa el codo y donde su brazo gira en su unión hacia el tronco. Otro de los fragmentos representa el vestido o la toga del personaje representado de perfil. Desconocemos la parte del cuerpo que cubriría, posiblemente el tronco y codo derecho. Lo único que podemos afirmar con seguridad es su color: blanco con los típicos listeles rojos del vestuario de finales del s. III y principios del s. IV dC. Los pliegues y las arrugas de la

túnica son representadas mediante trazos en color amarillo y verde.

En segundo lugar contamos también con apenas una decena de piezas en las que, sobre un fondo rosado que ha perdido su tonalidad convirtiéndose en anaranjado, se observa un texto o leyenda en letras capitales de color negro. Las letras miden 3'8 cm de altura. Podemos leer únicamente algunas de ellas "PAT..." en la misma línea y una "BR..." en ésta o en otra línea. También conservamos restos del cierre superior de una letra y el inicio de otra, posiblemente una "M" (fig. 16). Todas estas son capitales pertenecientes seguramente a las realizadas en el transcurso del s. III dC. En la esquina superior derecha del fragmento más grande, quedan aún los restos de un trazo rojo, quizás el cabello o alguna parte perteneciente al cuerpo de alguno de los personajes descritos; sin embargo, la superficie excesivamente rugosa y el estado de conservación del pigmento nos impiden una visión más clara.

En lo que respecta al mortero de estos fragmentos, podemos observar la siguiente diferenciación de capas: una 1ª capa de 0'5 mm - 0'1 cm de grosor; la 2ª capa de 0'5-0'8 cm de grosor; una 3ª capa cuyo grosor oscila entre 0'7-1'1 ó 1'3 cm, con el reverso liso y restos de color negro, azul y rojo, así como las improntas en positivo del piqueteado de una fase pictórica anterior; la última capa presenta un grosor de 1'4 cm sin reverso en espiga, pero con gran cantidad de corpúsculos de cal y paja troceada. También hemos podido comprobar gracias a otros fragmentos, que su grosor es de 2'1-2'5 cm, con el reverso liso y las huellas en positivo del piqueteado de la antigua fase pictórica. Asimismo, el mortero de esta última composición pictórica es más grosero que los que hemos visto hasta ahora.

Este último conjunto corresponde al interior de un panel situado en la zona media de la pared. No obstante, también conservamos fragmentos que nos indican el encuadramiento de la esquina inferior derecha de un panel emplazado en la zona media, quizás el mismo panel que corresponde a la representación figurada.

III.4.2. Estudio estilístico

III.4.2.1. Zona media

III.4.2.1.1. Megalografía (láms. 7-10)

Siempre se ha dicho que las pinturas figuradas son raras en el arte romano provincial, pero en contra de lo que se ha creído durante mucho tiempo, la representación de la figura humana aparece con bastante frecuencia y en toda clase de decoraciones, como hemos visto ya en otros yacimientos, constituyendo el apartado más interesante de la pintura de esta demarcación territorial, e inclusive de la *Hispania* romana. Por un lado, hemos de destacar las relaciones con las pinturas de la Península Itálica y de las

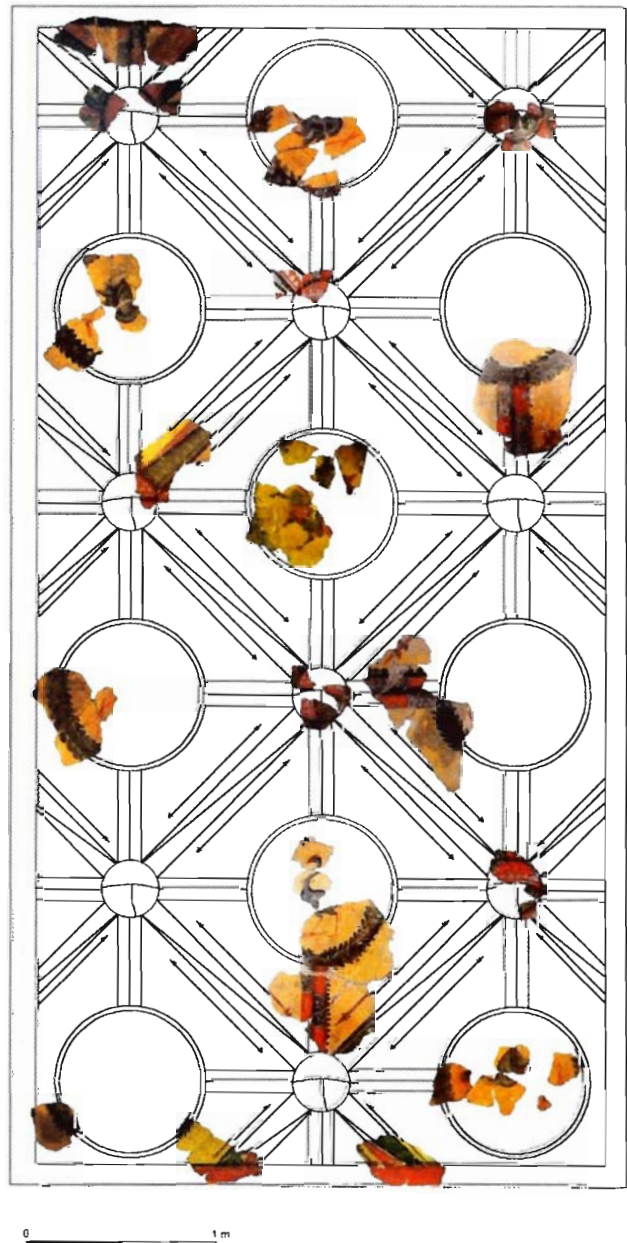


LÁMINA 11. Los Torrejones (Yecla). Sector II, Habitación 1. Restitución del sistema de red (zona superior de la pared o techo).

provincias vecinas del mismo género, y por otro lado, hemos de subrayar la importancia de las informaciones que podemos obtener de éstas, como por ejemplo, la posible existencia de un taller ambulante y la manera de trabajar de sus pintores. De esta manera, observamos un plano psico-

lógico secundario de estas decoraciones parietales, como indica B. Kaposy⁵⁶.

En época imperial, se observa como la presencia de escenas figurativas, casi indispensables en los sistemas pompeyanos, disminuye en modo notable, revelando un parco interés por tales elementos figurativos. En las casas predominan las escenas de paisajes, que quedan presentes bajo la forma de viñetas y cuadros de pequeñas dimensiones situados en el centro de la zona media de la pared, como podemos observar en Ampurias (fechados en el s. I dC). En éstos, elementos singulares como edificios albergan figuras humanas que se presentan privadas de detalles y en un modo esquemático. De nuevo los vemos aparecer como atestiguan las pinturas de la Casa del Mitreo en Mérida (s. III dC). Sin embargo, no es sino hasta los ss. III dC y IV dC, cuando las representaciones figuradas vuelven a comprender la pared entera o la mayor parte de ella, sin tener en cuenta las subdivisiones tradicionales en tres zonas. Suelen ser generalmente, escenas religiosas y, sobre todo, más de moda, profanas, aunque dotadas de un simbolismo religioso muy característico. Un buen ejemplo que ilustra este tipo de decoraciones se encuentra en una casa bajo la iglesia de SS. Giovanni e Paolo sobre el monte Celio en Roma⁵⁷.

Si por regla general es fácil identificar cuándo determinadas escenas que pueden parecer profanas tienen en realidad un sentido religioso, sobre todo en decoraciones funerarias, más difícil es precisar qué temas claramente religiosos pueden haber sido empleados con un sentido ornamental o decorativo⁵⁸. Esto ocurre, sobre todo, en relación con las pinturas de tema sacro que decoran casas particulares, fenómeno que ya señala M. Rostowzeff, pues manifiesta que algunas de estas pinturas pueden representar más que simples decoraciones y estar relacionadas con los cultos místicos orientales⁵⁹. Esta hipótesis, posiblemente válida para algunas pinturas como las de la *uilla dei Misteri*, es reelaborada por K. Scheffold, quien ofrece una nueva conclusión, revelando la existencia de una íntima relación entre las pinturas de una casa y la condición y las creencias del propietario, de modo que el empleo de un lenguaje místico implica consecuentemente la adhesión a uno de estos cultos⁶⁰. Sin embargo, esta última teoría es calificada de radical y extrema por parte de algunos autores, que se manifiestan más a favor de que tales escenas puedan haber tenido un significado concreto en un primer momento, pero que luego, hayan pasado a desempeñar un papel meramente decorativo, como reflejo de la amplia difusión de estas creencias⁶¹.

Si, en el caso de los Torrejones, consideramos esta representación figurada como perteneciente a un gran friso decorativo, hemos de matizar no obstante, que este tipo de grandes composiciones en forma de amplios frisos o de figuras aisladas es poco frecuente. En Mérida, L. Abad, menciona las magníficas pinturas de la Casa del Teatro, que en un primer momento se consideraron representaciones de santos, interpretación actualmente abandonada. Hemos de suponer que sean figuras, que al igual que las nuestras, se inscriben en la moda tardorromana de finales del s. III y de todo el siglo IV dC, en la que se representan personajes con ricas vestiduras rojas y blancas, adornadas con los característicos *orbiculi*, *segmenta* y otros motivos coloreados propios de la época⁶². En nuestro caso desconocemos la actitud y elementos diferenciadores de las figuras, por lo que no podemos afirmar que correspondan a un personaje o a otro; no obstante una de los personajes, concretamente el femenino, puede representar a la propietaria de la gran mansión que decoran.

En las composiciones decorativas, la pintura suele ser tratada esencialmente como subsidiaria de una ley general de la pared, sin embargo, en el caso de las grandes figuras pintadas, el proceso es claramente contrario, de manera que los valores decorativos del espacio de la pared son subordinados a la delineación de una escena y un tema, bien sea religioso, heroico o histórico, donde el artista deja correr su imaginación. En estos casos, ésta ha de ser considerada con una gran secuencia pictórica, pues su posible significado religioso y su alta calidad técnica y artística así lo demuestran. Estas características se dejan ver en la figura femenina, posiblemente una matrona o mujer casada de la clase alta, que asume su papel del ama de la casa, dentro de un ritual que desconocemos⁶³, pero en el que aparece suntuosamente vestida y con su cabeza drapada por un manto clásico de colores severos. Ésta porta una actitud estática, hierática, con la cabeza apoyada sobre su brazo izquierdo en posición de meditación o ausente, que la hace parecer independiente del resto de las figuras, y al igual que en la mayoría de las composiciones de megalografías, posiblemente esté sentada en una silla ricamente decorada.

En cuanto a las figuras masculinas y los restos de las partes del cuerpo que no alcanzamos a definir, hemos de señalar que la única escena de carácter mitológico con la que estos personajes pueden establecer relación, procede de una tumba de época severiana encontrada cerca de la Basílica de S. Paolo, fuera de las murallas de Roma. En esta decoración, el cuerpo del hombre es modelado de una forma rígida, casi como la de un Kouros, por tanto con reminiscencias de los talleres de escultura⁶⁴. De esta manera, observamos cómo en pinturas postpompeyanas no se añade nada nuevo al vasto repertorio del período preceden-

56 Kaposy, 1966, 50.

57 Joyce, 1981, fig. 63, 59-61.

58 Abad Casal, 1981, 73.

59 Rostowzeff, 1927, 192-195.

60 Scheffold, 1952.

61 Toynbee, 1955, 192 y ss. Rumpf, 1954, 353 y ss.

62 Abad Casal, 1979, 30-31 Mostalac Carrillo, 1997, 581-603.

63 Maiuri, 1953, 50-58.

64 Moormann, 1988, 81.

te⁶⁵. Las cabezas de los Torrejones, muestran gran similitud con las de Teseo y de Aquiles, con cabello rizado y cabello ondulado al viento respectivamente⁶⁶. Así mismo, en la pintura provincial, concretamente en Schwangau, en una pintura fechada entre los ss. III y IV dC⁶⁷, conservamos el busto de un Dios que se aproxima formalmente al ejemplo de los Torrejones.

En relación a la policromía de la figura antigua, la pintura se presenta como una importante fuente para el conocimiento de los variados tipos de colores y del tratamiento de las superficies de estatuas marmóreas o bronceas reales; no obstante, este tema no puede ser resuelto únicamente a través del material estatuario que actualmente encontramos a nuestra disposición. En nuestro caso, no conservamos figuras grises o blancas que indudablemente imitan estatuas marmóreas, pues como confirma Plinio⁶⁸, el uso del mármol coloreado tiene su inicio en el reinado de Claudio y se convierte en un fenómeno de gusto popular hacia finales del s. II dC⁶⁹, sino que contamos con figuras completamente coloreadas, que reproducen personas presentes en un ambiente real e insertas probablemente dentro de un sistema arquitectónico, con el que se lograría un efecto de gran realismo.

En la representación figurada también existe el problema de la distinción entre figuras "vivas" y figuras estatuarias; problema fácilmente resuelto si conservamos pedestales, ménsulas, u otro tipo de elemento que establezca dicho criterio. Si, como sucede en esta decoración, no contamos con la totalidad de la composición, la distinción entre estatua y figura viva es difícil, puesto que se pierden muchos elementos de distinción frente al repertorio estatuario. Debido a ello, hemos de basarnos en otro tipo de detalles como la forma, estilo, y cromía que suelen presentar las figuras y que nos proporcionan las fuentes iconográficas. Sin embargo, ésta es una base bastante débil, ya que no disponemos de datos concretos en forma de cartones o libros de dibujo suficientes para establecer grupos⁷⁰. De la misma manera, hemos de recurrir a estos criterios estilísticos para definir el significado de las diversas figuras aisladas o en combinación. Referente a esto, se constata la representación de las figuras con una disposición similar: la posición sedente o en pie, la posición de las manos o de las piernas de apoyo, todo movimiento es determinado siguiendo una regla de simetría y paralelismo⁷¹.

A continuación, vamos a analizar la que pensamos que pueda ser la figura principal de la composición, es decir, el personaje femenino. La disposición de ésta en la mayoría

de las grandes escenas megalográficas, se coloca de perfil y es denominada como *domina* o *mater* de un *thiaso*, pues presenta una dignidad propia de una matrona y aparece representada en idéntica forma, en actitud púdica, togada con un vasto manto o chitón de color blanco y bordeado de violeta o rosáceo⁷², color este último que podría ofrecer la posibilidad de su pertenencia a un vestido sacerdotal como el de la *uilla* dei Misteri⁷³, pero que en este caso, representa su dignidad u *honos*. Este manto le cubre ampliamente la cabeza inclinada y con la mano apoyada sobre su barbilla, en actitud de reflexión o meditación, en una posición similar a la del friso de las Bodas Aldobrandinas. El principal problema que se nos plantea ante este escaso número de piezas fragmentarias, que pueden representar un gran cuadro con figuras reproducidas casi a tamaño natural, es el de su interpretación, tema que ha producido una amplia literatura relativa a cuestiones sobre la composición y el contenido, aspectos tremendamente difíciles de resolver⁷⁴. La mayoría de los investigadores siempre se han remitido a las megalografías del *oecus* de la *uilla* dei Misteri o a las del *oecus* de la *uilla* de Boscoreale. Esta última muestra una gran cantidad de estos cuadros, interpretados de varias maneras desde su descubrimiento hasta la actualidad.

Al principio, se pensó que los frescos eran la expresión de una megalomanía original del aparato ornamental de la *uilla* y que los personajes representados correspondían a los retratos de los propios dueños de la *uilla*, teoría claramente incorrecta puesto que entra en conflicto con la premisa generalmente aceptada, de que las figuras de los frescos son copias de modelos derivados del arte griego, en un intento de representar los retratos de los miembros de la familia real helenística. De la misma manera, algo que contradice esa primera teoría, es el hecho de la ausencia de representaciones de propietarios de *uillae* pertenecientes a la pintura mural campana. La teoría más favorecida ha sido la de que este tipo de megalografía, representa a un grupo de familia distinguida bajo la protección de las divinidades de la pared central⁷⁵. Otro grupo de investigadores, asume que las pinturas del *oecus* se refieren a cultos religiosos, teoría que ha encontrado su más firme defensor en Ph. W. Lehmann, quien interpreta los frescos como los retratos reales de Venus y Adonis, acompañados por sacerdotisas⁷⁶. Sin embargo, esta teoría, queda como una mera presunción si consideramos que el *oecus* de la *uilla* de Boscoreale tiene un paralelo en el Hall de la *uilla* dei Misteri en Pompeya. En este último ejemplo, en el largo friso se representa, a diferencia de lo que opina Lehmann para el de Boscoreale, la iniciación a los misterios báquicos o actos religiosos, una afirmación demostrada por F.L.

65 *Ibidem*, 82.

66 Gabriel, 1952, láms. 6-7 y 11.

67 Krahe; Zahlhaas, 1984, fig. 33a.

68 Plinio, *Naturalis Historia* XXXV, 1, 3.

69 Moormann, 1988, 85.

70 *Ibidem*, 85.

71 *Ibidem*, 86.

72 Alan Little, 1964, láms. 121-122, 391.

73 Sauron, 1984, 155.

74 Herbig, 1957, 70-77.

75 Alan Little, 1964, láms. 25-28, 62-66.

76 Lehmann, 1953, 23, panel B.

Bastet⁷⁷. El autor acaba pues con la interpretación de Ph. Lehmann de que los frescos de Boscoreale son una serie de representaciones conectadas con cultos religiosos⁷⁸. Sin embargo, pese a todas estas hipótesis, la interpretación que encuentra más adeptos hasta la fecha, y que es ahora, más o menos universalmente aceptada, es la que analiza las figuras como retratos reales de personajes históricos, acompañados por figuras alegóricas⁷⁹. A este último respecto, hemos de mencionar la descripción que realiza Vitruvio sobre las variadas formas de decoración mural pintada en las casas de su época y que en cierta medida confirma esta última teoría⁸⁰. La lista que enumera Vitruvio, contiene las siguientes motivos de figuras: «... *deorum simulacra, fabularum dispositas explicationes, troianas puganas and Ulixis errationes per topia*». En esta representación de personajes históricos, hay una evidente predilección por temas derivados del mundo de los dioses y de la mitología⁸¹, por tanto, el principal problema, según Ch. Picard, consiste en discernir si se trata de temas religiosos o históricos⁸².

En lo que respecta a la *uilla* de los Torrejones, la figura femenina junto con las dos masculinas, deben pertenecer a un ciclo semejante al que se representa en la *uilla dei Misteri*, pues contamos con un personaje ataviado con un vestuario parecido al que porta la matrona una vez ha finalizado su ciclo. Éste puede ser observado gracias a los cambios de vestuario, de estado del cabello y de la postura, puesto que al terminar el ciclo, el iniciado, en este caso la mujer, ha cambiado gradualmente de vestido, casi desnuda antes de asumir su nuevo status, primero como novia, luego como una esposa/matrona en posición sentada, segura de su autoridad y, por tanto, estos cambios de vestido marcan la progresión hacia su nuevo status. Al comenzar el acto de la iniciación física, el velo es de color púrpura oscuro, mientras que al finalizar dicho momento, éste cambia a amarillo claro con borde púrpura⁸³, símbolo de su matrimonio con Dionisio.

Otro punto a tener en cuenta es el de la ubicación de estas pinturas y la función de la habitación a la que van destinadas⁸⁴. Este tipo de decoraciones, es propio de las estancias de representación o recepción, como los *oeci*, que según Vitruvio conservan la función de *uirilia conuiuia* en una casa griega⁸⁵, uso que pasa a la casa romana como estancia para festividades y bebidas, en la compañía de mujeres o no, aspectos todos ellos que muestran la alegría de vivir de los propietarios. En nuestro caso, no podemos

ceñirnos a esta única estancia, sino que proponemos otras salas con este mismo carácter como puedan ser los *triclinia*, que se diferencian de las anteriores, en que tienen una representatividad menor. Tampoco podemos obviar los peristilos por su predominio de decoraciones con tipos femeninos o actividades atléticas de hombres bajo la protección de Mercurio-Hermes. En el caso de los *triclinia*, observamos una gran cantidad de alusiones al vino y al dios del vino, Dionysos, así como al mundo o ámbito natural que rodea o preside este dios: banquete, drama o representación coral⁸⁶, sátiros y ménades, cupidos, animales salvajes, frutas, flores y vasos de vino; pero también contamos con representaciones de divinidades como Afrodita o Artemis, sacro-idílicas o paisajes de *uilla*. Por último, podemos concluir, diciendo, que este tipo de escenas, independientemente de su ubicación, parecen pertenecer a la categoría de las pinturas que, de acuerdo con Vitruvio, se encuentran en las paredes de la mayoría de *uillae* privadas, y que son reflejo de la preocupación de las familias sobre las ceremonias de matrimonio bajo la protección de Venus y de divinidades agrupadas en torno a ella⁸⁷.

En definitiva, observamos cómo las interpretaciones actuales tienden a ver en estos frescos el reflejo de un creciente desarrollo intelectual y cultural, y en particular del primer gran florecimiento intelectual que tiene lugar en Roma entre el 50 y 40 aC, cuyas decoraciones figuradas producen una sugestiva decoración pictórica en que el *otium* de la próspera y culturizada Roma es conducido hacia el final de la República.

Los ejemplos o paralelos con esta representación femenina, en la mayoría de los casos de cronología bastante anterior, se hallan en el panel central de la pared Oeste del *oecus* de la *uilla* de Boscoreale, así como en el *pinax* de la pared norte, donde se representa a un joven hombre vestido de verde y una mujer sentada⁸⁸. El friso de la *uilla dei Misteri*, muestra a una mujer sentada e inmóvil como indicio del nuevo status al que pertenece, sobre la que reside toda la actividad del resto de la composición decorativa. La calma de su compostura acompaña por completo la *peripeteia* de los iniciados en los misterios, que han de seguir una serie de pasos: desarrollo, clima, conclusión de un drama simbólico, es decir, los ritos de paso de una chica a la madurez como mujer⁸⁹. La disposición de la cabeza con el mentón apoyado sobre la mano, pertenece tradicionalmente a la iconografía de los monumentos funerarios⁹⁰. En Pompeya, se representa en esta actitud Fedra⁹¹ o Medea llorando la muerte de sus hijos⁹², incluso si ilustra a veces

77 Bastet, 1974, 207-208.

78 Frank, G.J.M. Müller, 23-24.

79 Simon, 1986, 180.

80 Vitruvio, *De Architectura* VII, 5, 1-3.

81 Borda, 1958, 184.

82 Picard, 1957-58, 49.

83 Simon, 1962, 111-172.

84 Frank, G.J.M. Müller, 1994, 47.

85 Vitruvio, *De Architectura* VI, 7, 4.

86 Ling, 1995, 241.

87 Alan, M.G. Little, 1964, 66.

88 Frank, G.J.M. Müller, 1994, láms. E y C.

89 Alan, M.G. Little, 1963, láms. 43-46, 193.

90 Curtius, 1872, fig. 37, 58 (Sarkophage des Plereuses).

91 Casa IX, 1, 22 (x). Schefold, 1962, lám. 59, 4.

92 Casa IX, 5, 18. Curtius, 1872, fig. 139, 239-240. Schefold, 1962, lám. LV, 143.

personajes menos trágicos, se manifiesta igualmente una reflexión intensa, quizá un poco dolorosa como la de Penélope⁹³ o, en otro contexto, la de los filósofos⁹⁴. En cuanto al gesto de la mano hacia la cara, quizás exprese la sorpresa o admiración, el terror y la sensación que acompañan un gesto de alejamiento de todo el cuerpo y una mirada patética hacia el cielo, como lo piensan O. Brendel, H.P.L'Orange, S. Lewis y P.R. Hardie⁹⁵. En la Casa del Criptoportico (I, 6, 2), conservamos dos ejemplos más, en el friso de la Iliada y en la reconstrucción de la pared oeste⁹⁶. De época posterior, concretamente de las casas restauradas en Pompeya después del terremoto del 62 dC, destaca como ejemplar más notable el cuadro del *oecus* de la Casa dei Vettii (VI, 15, 1) con la representación de Ixion⁹⁷. En la pieza 2 o *atrium* de la Casa del Meleagro (VI, 9, 2), conservamos la figura de Thétis⁹⁸, en la habitación G de la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7)⁹⁹ o en la Casa IX, 1, 7 de Pompeya¹⁰⁰, también encontramos al personaje femenino en una disposición similar a la nuestra, donde la figura únicamente manifiesta sus emociones con un gesto pasivo, quizá de consternación dentro de una escena, por otra parte totalmente estática, puesto que ninguno de los elementos muestran tipo de agitación alguno, todo lo contrario, si consideramos la expresión de los tres personajes que conservamos, emocionan por su gravedad y el único elemento de contraste además de la diferencia de sexo observada por la diferencia del tratamiento del rostro y el cabello, es la alternancia de personajes en pie (masculinos) y personaje sedente (femenino), por tanto se observa un cambio de acción, de tiempo y estado de ánimo. Fuera de Campania, en la ciudad de Roma, también contamos con representaciones en las que la disposición es la misma, como en la Caupona del Pavone en Ostia¹⁰¹, donde los personajes son sin embargo, de un tamaño más pequeño. En esta misma ciudad, concretamente en la *Domus Praeconum* de la Via dei Cerchi¹⁰² en una decoración fechada a finales del reinado de Septimio Severo, personajes de gran tamaño parecen moverse entre las columnas de un palacio. Se observa la semejanza de este tipo de composición con los personajes representados en los bajorelieves conmemorativos tradicionales como el *Ara Pacis Augustae*

del 9 aC y la columna trajanea del 98-117 dC. En referencia a las obras de la época severiana contamos con los relieves del Arco de Septimio Severo en Lepcis Magna donde se constatan igualmente convenciones artísticas que se presentan en la estatuaria del tiempo.

En las provincias escasean los ejemplos de megalografías; no obstante, en Narbona¹⁰³, Farmars y Éfeso, nos encontramos con arquitecturas en golpe de vista que hacen la función de cuadros magníficos para personajes a menudo de gran tamaño, o tamaño natural, que se presentan aislados o en situación y que son documentadas por E. Belot¹⁰⁴. El ejemplo de la estancia H2/SR6 de Éfeso¹⁰⁵ muestra hombres y mujeres indeterminados, emplazados en paneles separados por columnas, y que alternan con cuadros mitológicos de la lucha entre Heracles y Aquelaos (180-190 dC); en Narbona, es una Victoria o un genio la figura representada¹⁰⁶, mientras que en Famars, es un citaredo, posiblemente Apolo, al lado de una ninfa, tal vez Dafne. En Colonia, contamos con la representación de un hombre atacado por una pantera, una escena de caza que también conservamos sobre un gran cuadro de Nizy-le-Comte; en Lisieux, varios personajes pertenecen a una megalografía con un Apolo hermafrodita; en Inglaterra, dos ninfas ocupan el fondo blanco de un nicho de Lullingstone, fechado a finales del s. II dC; en Kingscote, hallamos otro ejemplo de finales del s. III dC; y de comienzos del s. IV dC, según R. Ling, es el Aquiles representado en el pasillo de Lycomède o la Venus apoyada en el escudo de Marte; en Tarrant Hinton, destaca una decoración atribuida al s. IV dC que corresponde al juicio de Paris o a Narciso mirándose en el agua y observado por un sátiro.

En cuanto a la cronología de estas pinturas, podemos decir que las megalografías conocidas en las pinturas del II Estilo, conocen un nuevo momento de esplendor en la época antonina y bajo los severos, como muestran los ejemplos encontrados en las provincias¹⁰⁷. Por otra parte, desde el punto de vista formal, la mayoría de los autores, describen las megalografías subrayando la expresividad de los personajes, la diversidad de los colores escogidos, la vivacidad de sus tonos, sus múltiples gradaciones, el juego de sombras y luces, hasta el punto que han hablado de manchas como característica del arte severo, y que, si trasladamos a la literatura antigua, se corresponde con las características de la obra del sofista Filostrato (200-210 dC). No es por tanto, una voluntad arcaizante la que rige las megalografías y su encuadramiento de arquitecturas ficticias, sino los cánones de una moda, probablemente lanzada por los talleres imperiales severos para causar impresión¹⁰⁸.

93 *Macellum* VII, 9, 4-12. Curtius, 1872, fig. 135, 232-233. Schefold, lám. XXV, 175-176, 260. Casa de los Cinco Esqueletos. Curtius, 1872, fig. 136, 234-235, entre otros.

94 Giuliano, *EAA III*, 1960, 681-684, s.v. (Filosofía).

95 Gury, 1986, 443-444.

96 *Ibidem*, figs. 14 y 58.

97 Elia, 1961, 203. Ling, 1991, AA.VV., 1991, fig. 71 (Hera en su trono, acompañada de Efesto y Hermes).

98 MNN, n° inv: 9528. Helbig, 1873, n°. 1317. Schefold, 1962, 111. Gury, 1986, fig. 4, 427-489.

99 Schefold, 1962, 154. *Ibidem*, 1962, 150. Gury, 1986, fig. 5.

100 MNN n° inv: 9529. Helbig, 1873, n°. 1813c. Schefold, 1962, 235.

101 Joyce, 1981, fig. 53.

102 Borda, 1958, 301. Wirth, 1934, láms. 29-31.

103 Allag, 1993, 111-114.

104 Belot, 1985, ns. 141, 149-154, 158, 52-54, ns. 155, 54, 62.

105 Strocka, 1977, fig. 54-59, 71 y 73.

106 Sabrié, 1994-1995, fig. 6, 197-198.

107 Allag; Bardoux; Chossenot, 1988, 93-110. Belot, fig. 4.1 y 4.2.

108 Fuchs, 1987, 72-75.

La presencia de texto junto a las imágenes, es decir, en el interior de la estructura figurativa, es un fenómeno muy frecuente y parece adaptada a evocar una narración y muestra la relación no casual entre ambos elementos, con un querido reclamo a una narración literaria al igual que no es extraña la voluntad de reclamar el aspecto de un texto ilustrado.

III.5. Restitución e interpretación del conjunto (lám. 11)

Como hemos podido observar tras la descripción y el análisis estilístico, son dos los grupos de pinturas que pueden diferenciarse. El primero, corresponde al conjunto de los grandes paneles amarillos y rojos e interpaneles figurados, composición que, junto a la representación de las cenefas caladas y del sistema de red con zancudas¹⁰⁹ y florones como motivos decorativos principales, es propio de las pinturas del s. II dC, pudiéndola retrasar como mucho a época antonina, ya que la *uilla* presenta una fase pictórica precedente que debe corresponder a finales del s. I dC principios del s. II dC. Por otra parte, la composición o friso figurado probablemente con una megalografía, es innegable que muestra características típicas del s. III dC, concretamente en época severiana, características que podrían explicarse por el carácter conservador de la pintura popular que guarda celosamente formas y maneras ya en desuso en ese momento, cuando vuelve a resurgir el gusto por este tipo de composiciones de carácter misterico. Este último conjunto decorativo, aunque hallado en el mismo derrumbe que el correspondiente a la habitación I, podría pertenecer a otra estancia, hecho que no podremos confirmar, hasta que no finalice la excavación de la zona.

Aparentemente, la composición consta de varios personajes de tamaño casi natural, de los que únicamente conservamos la cabeza de dos masculinos, el busto de una figura femenina, y algunas partes del cuerpo sin determinar. De la vestimenta, únicamente conservamos la de la figura femenina, pues de las otras dos figuras sólo contamos con la cabeza. El vestido de la mujer se compone de una túnica cuyos pliegues caen paralelos y rectos. Se puede reconocer la imagen fragmentaria de una ceremonia de carácter posiblemente privada más que pública, en el curso de la cual, dos de los participantes se muestran de frente y otro de perfil. También hemos de matizar que la policromía

de nuestra pintura es extremadamente reducida, ya que los colores están ligados a una paleta de beige-blancos y ocreos, con bordes violáceos, para el manto y diversas tonalidades de rojo y rosáceo para los detalles del rostro y cabello. Tal vez, esta reducción de tintas sea en provecho de los volúmenes, para alcanzar el golpe de vista sobre una obra, concebida para el muro de la habitación, que ofrece la ilusión de bajo relieve.

Para aquilatar aún más la cronología, podemos basarnos en el tipo de vestido que venimos describiendo, pues es un tipo de manto que cae verticalmente y donde se disciernen bien los *laticlaves* púrpuras que los decoran. En los brazos, no presenta los añadidos habituales a las túnicas o mantos, pero está provisto de verdaderas mangas cortadas, particularidades que nos permiten reconocer un vestido originario posiblemente de las provincias orientales (*Dalmatia*), que se extiende en el curso del s. III dC y es muy popular en el s. IV dC como testimonian buen número de pinturas paleocristianas de las catacumbas romanas, conservándose como un vestido sacerdotal cristiano. Si consideramos que estas pinturas son realizadas en la primera mitad del s. III dC, podríamos hablar de una novedad en esta zona, pues hasta esos momentos es un tipo de tejido portado casi exclusivamente por los orientales mismos o por sus simpatizantes. Esta connotación oriental confirma la cronología que ofrecemos, puesto que es en época severa cuando, por intermediación de una elite social, el emperador promueve la expansión de los cultos orientales en las provincias. Las fuentes no ofrecen duda al respecto y mencionan la importancia para la propaganda de estas creencias o ceremonias religiosas, de las representaciones figuradas¹¹⁰.

En cuanto a los personajes mismos, desconocemos por completo en qué parte de la escena se encuentran representados, cual es su papel en la posible ceremonia, si son protagonistas esenciales o simples figurantes del cortejo, no obstante, el cuidado aportado al retrato de todos ellos, así como el acento puesto sobre la frontalidad de los personajes masculinos y la actitud hierática del personaje femenino, parecen inducir una función importante en la composición. Asimismo, el tratamiento de los cabellos masculinos se asemeja a un tocado puramente romano.

En consecuencia y como apunte final podemos decir que la megalografía, de la que nada más que conservamos un ínfimo porcentaje del total de lo que debe haber sido la superficie original, se impone de manera evidente y ostentosa al resto de la decoración, sobre los muros de una estancia que es probablemente la habitación pública de la casa, la de las recepciones o de las reuniones de trabajo, pues el acto conmemorativo o de dedicación/consagración que quizás represente, conlleva un significado importantísimo que marca a la vez la gloria de la *uilla* y de la

109 Hemos de resaltar algunos detalles curiosos en esta composición: uno de ellos es la presencia de filetes rojos con nudos o dobles lengüetas en sus extremos, elemento no demasiado frecuente en trazos que no forman ángulos cerrados; el otro, es la representación en los cuatro puntos cardinales que forman la guirnalda vegetal que encierra la zancuda, de una especie de bandas rectangulares con puntitos en su interior, que parecen imitar un tipo de cañas de zonas pantanosas o lacustres, lugares en los cuales suelen pasar grandes temporadas estas aves. Al parecer hay un intento de reflejar la realidad geográfica y biológica del lugar, puesto que en aquella zona, próxima al yacimiento, debió existir un paisaje como el descrito, pero que hoy se encuentra totalmente desecado.

110 Historia Augusta, *Vit. Pescenius Niger* VI, 7-9.

familia del propietario. Este hecho nos conduce a descartar que la decoración sea simplemente un toque anecdótico de moda, descargado de contenido religioso o simbólico.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1991): *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolcra dal Vesuvio nel 79 dC*, Milano.
- ABAD CASAL, L. (1979): *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*, Sevilla.
- ABAD CASAL, L. (1981): "Motivos religiosos en la pintura mural romana en Hispania", *La religión Romana en Hispania*, Madrid, 1981, 71-74.
- ABAD CASAL, L. (1982): *La pintura mural romana en España*, Alicante-Sevilla.
- ALAN M. G. LITTLE. (1963): "A Series of Notes in Four Parts of Campanian Megalography. A. The Composition of the Villa Iten Painting", *AJA*, 67, nº. 2, 191-194.
- ALAN, M.G. LITTLE. (1964): "A Series of Notes in Four Parts on Campanian Megalography. C. The Boscoreale Cycle", *AJA* 68, nº. 1, 62-66.
- ALAN, M.G. LITTLE. (1964): "The Homeric House cycle and the Herculaneum Megalography", *AJA* 68, 390-395.
- ALLAG, Cl. (1993): "La peinture à l'époque Sévérienne: signification du décor d'une *domus* à Chartres", *Functional and spatial analysis of wall painting (1992)*: *BABesch, suppl.*, Leiden, 111-114.
- ALLAG, Cl; BARDOUX, B; CHOSSENOT, D. (1988): "La mort d'Adonis: une peinture murale gallo-romaine à Boulton-sur-Suippe (Marne)", *Bulletin de la Société Archéologique Chapeoise* 81, nº. 2, 93-110.
- AMANTE SÁNCHEZ, M. (1991): "Yacimiento romano de los Torrejones (Yecla): III Campaña de Excavaciones (1985)", *Memorias de Arqueología*, 2 (1985-86): 235-257.
- AMANTE, M; RUIZ, L; PEREZ, M. A. (1991): "Yacimiento romano de los Torrejones (Yecla): IV Campaña de excavaciones (1986)", *Memorias de Arqueología*, 2, 251-281.
- ANDERSON, M.L. (1988): *Boscotrecase*.
- ANDREADE, B. (1963): "Grabkunst. Studien zur römische Grabkunst", *RM suppl.* 9,
- AURIGEMMA, S. (1962): *L'Italia in Africa: Le pitture d'età romana. Tripolitania I. Monumenti di arte decorativa. Parte II. Le pitture d'età romana*, Roma, 1962.
- BARBET, A. (1978): *Peintures de Bolsena, recherches sur la peinture romaine en Italie du I^{er} au III^e siècle*, París, 1978.
- BARBET, A. (1981): "Les bordures ajourées dans le IV style de Pompéi", *MEFRA* 93. 2, 1981a, 917-998.
- BARBET, A. (1995): "La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?", *Meded.Rom* 54, 1995, 61-80.
- BARBET, A; ALLAG, Cl. (1972): "Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine", *MEFRA* 84. 2, 1972, 935-1069.
- BASTET, F.L. (1974): "Fabularum dispositas explicationes", *BABesch*, 49, 204-240.
- BASTET, F.L. y DE VOS, M. (1979): *Il terzo stile pompeiano*, Gravenhage.
- BELOT, E. (1985): "Architectures fictives de Farmars. Mise en évidence d'une vogue picturale archaïsante antonino-sévérienne", *Revue du Nord*, 67, 21-62.
- BELOT, E. (1989): "Peintures murales romaines de Farmars (Nord)", *Amphora* 7, 10-11.
- BORDA, M. (1958): *Le pitture romana*, Milano.
- CURTIUS, L. (1872): *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig.
- DACOS, N. (1969): "La découverte de la *Domus Aurea* et la formation des grotesques à la Renaissance", *Studies of the Warburg Institute*, 31, Londres.
- DAVEY, N; LING, R. (1981): *Wall-painting in Roman Britain*, Alan Sutton.
- DE FRANCISCIS, A. (1973): "La villa romana de Oplontis", *PP* 28, 453-466.
- DE FRANCISCIS, A. (1975): Les fresques pompéiennes de la villa romaine d'Oplontis, Recklinghausen.
- DRACK, W. (1950): *Die römische Wandmalerei der Schweiz*, Bâle.
- DUMA, G. (1974): "Römische Mauerwürfe aus Kalk und Getreide unter Wandmalereien in Ungarn", *AAustr* 56, 53-61.
- ELIA, O. (1961): "Il triclinio dei triclini del Pagus Maritimus dei Pompei", *BdA*, 46, 200-211.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2000): *Programa pictórico de los edificios públicos y privados del área de Carthago Noua y su entorno*, Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (1996): "Arqueología romana en Gijón (Asturias): balance de una década de excavaciones" *Proceed. Y Cong. Peninsular, Trabalhos Antropología e Etnología*, Porto, 366-380.
- FRANK, G.J.M. MÜLER. (1994): *The Wall Paintings from the oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Iconological Studies in Roman Art, II, Amsterdam, 23-24.
- FUCHS, M. (1987): "La peinture murale sous les Sévères", *Cahiers d'Archéologia Romande*, 43, Avenches, 67-77.
- GABRIEL, M. M. (1952): *Master of campanian Painting*, New York.
- GIULIANO, A. (1960): *EAA* III, 681-684, s.v. (Filosofí).
- GUIRAL PELEGRÍN, C; MOSTALAC CARRILLO, A. (1988): "Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)", *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 7, 57-89.
- GURY, F. (1986): "La Foge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style", *MEFRA* 98.2, 427-489.

- HELBIG, W. (1873): *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, Lipsia.
- HERBIG, R. (1957): *Neue Beobachtungen an Fries der Mysterianvilla in Pompeji: ein Beitrag zur römischen Wandmalerei in Campanien*, Baden.
- JOYCE, H. (1981): *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the second and third centuries A.D.*, Rome.
- KAPOSSY, B. (1966): *Römische Wandmalereien aus Münsingen und Hölstein*, Bern.
- KRAHE, G; ZAHLHAAS, G. (1984): *Römische Wandmalereien in Schwangäu*, Landkreis Ostallgäu.
- LEHMANN, PH.W. (1953): *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge.
- LING, R. (1991): *Roman Painting*, Cambridge University.
- LING, R. (1995): "The decoration of Roman Triclinia", *Wine and society in Republican and Imperial Rome, In vino veritas*, Oxford, 239-251.
- MAIURI, A. (1953): *La peinture romaine*, Roma.
- MAÑANES, T. (1983): *Astorga romana y su entorno. Estudio arqueológico*, Universidad de Valladolid, Museo de los Caminos, Astorga.
- MOORMANN, E. M (1988): *La pittura parietale come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen.
- MORENO, A; DE LUXÁN, M.P; DORREGO, F. (1996): "The Conservation and Scientific Investigations of the Wall Paintings in the Roman Thermes, Campo Valdés, Gijón, Spain", *Proceedings of the International Workshop on Roman Wall Painting*, Fribourg, 297-305.
- MOSTALAC CARRILLO, A. (1997): "Programa pictórico de la estancia absidiada "E" de la casa Basílica de Mérida", *C. Int. La Hispania de Teodosio, Univ. Sek*, vol. 2, 581-603.
- MOSTALAC CARRILLO, A; GUIRAL PELEGRÍN, C. (1994): "Pictores et albarii en el mundo romano", *Artistas y artesanos en la antigüedad clásica*, Mérida.
- PICARD, Ch. (1957-1958): "Au triclinium d'été de la Villa de P. Fannius Synistor près de Boscoreale. La décoration pariétale: Religion ou Histoire?", *JS*, 49.
- PRESUHN, E. (1877): *Die pompejanischen Wanddekorationen*, Leipzig.
- RAMALLO ASENSIO, S.F. (1985): *Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*, Murcia.
- ROSSER LIMIÑANA, P. (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 (1989): 149-153.
- RÓSTOVTZEFF, M. (1927): *Mystic Italy*, New York.
- SABRIÉ, M. et R. (1994-1995): "Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Peintures murales de la Maison III", *RANarb*, 27-28, 191-251.
- SAURON, G. (1984): "Mégalographie dionysiaque de Pompéi. Nature et signification", *CRAI*, 151-176.
- SCHEFOLD, K. (1952): *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basel.
- SCHEFOLD, K. (1962): *Vergessenes Pompeji*, Berna, München.
- SIMON, E. (1962): "Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji", *Jdl* 76, 111-172.
- SIMON, E. (1986): *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitwende*, München.
- SPINAZZOLA. (1953): *Pompei alla luce degli scavi di via dell'Abondanza (1910-1923)*: Roma.
- STROCKA, V.M. (1977): "Die Wandmalerei der Hanghäuser die Ephesos", *Forschungen in Ephesos VIII*, 1, Viena.
- TOYNBEE, J. (1955): Recensión a Schefold (1962): *JRS* 45, 192 y ss.
- WIRTH, F. (1934): *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin.