

Yves Dubois, Urs Niffeler (dir.)

# **PICTORES PER PROVINCIAS II – STATUS QUAESTIONIS**



**Actes du 13<sup>e</sup> Colloque de l'Association Internationale  
pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)**

**Université de Lausanne, 12–16 septembre 2016**

*Antiqua 55*

Yves Dubois, Urs Niffeler (dir.)

## **PICTORES PER PROVINCIAS II – STATUS QUAESTIONIS**

**Actes du 13<sup>e</sup> Colloque de l'Association  
Internationale pour la Peinture Murale Antique  
(AIPMA)**

Colloque international organisé par Yves Dubois, Michel E. Fuchs  
et Alexandra Spühler  
à l'Université de Lausanne, Anthropole, du 12 au 16 septembre 2016

# **ANTIQUA 55**

Veröffentlichung der  
Archäologie Schweiz

Publication  
d'Archéologie Suisse

Pubblicazione  
d'Archeologia Svizzera

Publication of  
Swiss Archaeology

# PICTORES PER PROVINCIAS II – STATUS QUAESTIONIS

Actes du 13<sup>e</sup> Colloque de l'AIPMA  
Lausanne, 12–16 septembre 2016

Yves Dubois, Urs Niffeler (dir.)

Basel 2018

Couverture: Pully VD, villa romaine, paysage idyllico-sacré, *in situ*. Photo de fouille, Archéologie cantonale vaudoise.

Quatrième de couverture: les participantes et participants au 13<sup>e</sup> colloque de l'AIPMA, Anthropole, Université de Lausanne. Photo T. Grec.

Comité scientifique: voir p. 10.

Cet ouvrage a fait l'objet d'un processus de peer-review.

Le présent ouvrage a été publié avec le soutien des institutions suivantes:

Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne  
Société Académique Vaudoise  
Fondation UBS pour la Culture  
Goethe-Stiftung für Kunst und Wissenschaft  
Fondation J.-J. van Walsem pro Universitate  
Fondation de Famille Sandoz  
AIPMA – Association internationale pour la peinture murale antique  
Fondation pour l'Université de Lausanne  
ARS – Association pour l'archéologie romaine en Suisse  
Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité, UNIL

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Unil  
UNIL | Université de Lausanne  
Section Archéologie  
et Sciences de l'antiquité

Société  
Académique  
Vaudoise

Sandoz  
SANDOZ-FONDATION DE FAMILLE



FONDATION  
POUR L'UNIVERSITÉ  
DE LAUSANNE

Direction de la rédaction: Yves Dubois, Urs Niffeler.

Equipe de rédaction, homogénéisation des contributions, transcription et rédaction des discussions, *index locorum*: Cindy Vaucher, Claudia Lozano, Daniela Greger, Sarah Paudex, Natasha Hathaway, Romeo Dell'Era, Nicolas Becker, Alexandra Spühler, Yves Dubois et Urs Niffeler.

Mise en pages: Isabelle D. Zeder.

Impression: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza.

Copyright © by Archéologie Suisse, Basel 2018

Printed in Germany

ISBN: 978-3-908006-47-3

# SOMMAIRE

## Un demi-siècle de recherches sur la peinture murale antique

*Alix Barbet* .....11

## Grèce

### An Overview of Roman Wall Painting in Greece

*Sarah Lepinski* .....25

## Thrace, Mer Noire, Asie mineure

### La peinture murale en Thrace pré-romaine

*Julia Valeva* .....37

### Témoignages picturaux du Royaume du Bosphore Cimmérien, de Chersonèse Taurique et d'Olbia

*Pascal Burgunder* .....55

### Die Entwicklung der Wandmalerei in Kleinasien von der griechischen bis zur römischen Zeit am Beispiel von Ephesos

*Norbert Zimmermann* .....69

### Eine hellenistische Dekoration im Mauerwerkstil aus Pergamon: Rekonstruktion und kontextuelle Verortung

*Anja J. Schwarz* .....89

## Proche-Orient

### Décors muraux au Proche-Orient

*Hélène Eristov, Claude Vibert-Guigue* .....101

### Les peintres de l'Antiquité en Jordanie, des royaumes d'époque hellénistique à l'empire romain

*Claude Vibert-Guigue* .....121

### Nouvelles peintures dans une demeure romaine de Shahba-Philippopolis (Syrie)

*Oussama Nofal* .....135

### Hellenistic Decoration in the Land of Israel

*Silvia Rozenberg* .....139

### Roman and Early Byzantine Wall Paintings in Israel – A Survey

*Talila Michaeli* .....155

## Afrique du Nord

### Nouvelles découvertes, recherches récentes sur la peinture à Alexandrie et dans le nord de l'Égypte

*Anne-Marie Guimier-Sorbets* .....173

### Wall Painting in Egypt outside of Alexandria. State of the Field

*Susanna McFadden* .....193

### La pittura funeraria in Cirenaica (Libia)

*Anna Santucci* .....205

### La pittura parietale in Cirenaica (Libia)

*Jerzy Żelazowski* .....221

### La pittura parietale in Tripolitania: tematiche e sviluppi dei sistemi decorativi attraverso testimonianze edite e inedite

*Barbara Bianchi* .....239

### Spätpunische Wanddekorationen Karthagos und ihre überregionalen Vergleiche

*Thomas Lappi* .....257

### Peintures murales de Dougga retrouvées dans le Fonds Poinssot

*Alix Barbet* .....269

### La peinture murale en Maurétanie césarienne et en Numidie (Algérie). Quelques fragments vers une synthèse

*Kenza Zinai* .....277

### La peinture murale en Maurétanie tingitane. Etude de synthèse

*Layla Es-Sadra* .....291

## Italie du Sud et Sicile

**Picta fragmenta. La pittura parietale romana nell'Italia meridionale e in Sicilia**

*Antonella Coralini* .....311

**Una variante regionale dello stile strutturale in Daunia. Materie, tecniche e stile decorativo di una *domus* di Arpi**

*Salvatore Patete, Claude Pouzadoux, Italo M. Muntoni, Anna Garavelli, Daniela Pinto* .....327

**The decorative program of the North Baths at Morgantina**

*Sandra K. Lucore* .....339

**Una pittura «ellenistico-romana»? Il secondo stile nella *provincia Sicilia***

*Elisa Chiara Portale* .....353

**Tipologia dei sistemi decorativi in Sicilia Romana: il caso di Agrigento, Casa della Gazzella (quartiere ellenistico romano)**

*Paolo Barresi, Maria Lucia Guarneri* .....367

**Nuove testimonianze di pitture parietali da *Akrai* (Sicilia)**

*Roksana Chowanec, Rosa Lanteri, Jerzy Żelazowski* .....375

**La pittura pompeiana: primato e limiti**

*Agnes Allroggen-Bedel* .....383

**Beyond the Four Styles. Reflections on Periodizations and Other Matters in Roman Wall Painting**

*Eric M. Moormann* .....389

**Imitation alabaster: Varieties and symbolism in Roman paintings**

*Simon J. Barker, Simona Perna* .....405

**Pitture di paesaggi con ville marittime su pareti di terzo e quarto stile pompeiano. La villa di San Marco a *Stabiae***

*Raffaella Federico* .....413

**Architettura e architetture nella pittura romana: i *pinakes* di terzo e quarto stile dall'Urbe alla Campania**

*Giuseppa Tabacchini* .....423

**Le specificità espressive nella decorazione della villa romana di Positano**

*Luciana Jacobelli* .....433

## Rome et *Latium*

**La pittura «urbana» tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale.**

**Spunti di riflessione**

*Stella Falzone* .....445

**Qualità e peculiarità della pittura romana di prima età imperiale a Roma da vecchi e nuovi contesti**

*Silvia Fortunati, Federica Pollari* .....453

**Casa di Livia sul Palatino: le pitture nel cubicolo del piano superiore**

*Valentina Torrisi* .....465

**Muses, Seasons, and *Aion Ploutonios*: The Dionysiac Frieze from the *nymphaeum* of the *Domus Transitoria***

*Aurora Raimondi Cominesi* .....471

**Arredi pittorici dalle ville suburbane: esempi da vecchie e nuove indagini**

*Stella Falzone, Claudia Gioia, Martina Marano* .....481

**La decorazione pittorica in età medio-imperiale: il caso della villa di Livia ad *Gallinas Albas***

*Eleonora Malizia* .....497

***De ratione pingendi parietes.***

**Considérations sur les dynamiques de production des ateliers dans la peinture ostienne de quatrième style**

*Martina Marano, Paolo Tomassini* .....503

## Italie centrale

**Pittura funeraria etrusca**

*Stephan Steingräber* .....513

**Gli strumenti musicali in uso nel mondo etrusco attraverso l'analisi della pittura funeraria**

*Giulia Armone, Lucrezia Campagna, Silvia Carrubba, Ludovica Lops, Silvia Lucia, Stephan Steingräber* .....531

**Lineamenti per una sintesi sulla pittura murale romana nell'Italia centrale e insulare (Sardegna)**

*Fulvia Donati* .....537

**Indagine sulla diffusione del terzo stile in Etruria: il caso di *Vada Volaterrana***  
*Ilaria Benetti, Fulvia Donati, Simonetta Menchelli, Marinella Pasquinucci, Paolo Sangriso* . . . . .555

**Gli intonaci dipinti delle *villae maritimae* dell'arcipelago toscano (Gorgona, Capraia, Elba, Pianosa)**  
*Lorella Alderighi* . . . . .567

**Il Tempio romano di Nora (Cagliari, Sardegna): la decorazione parietale della cella in età altoimperiale**  
*Federica Stella Mosimann* . . . . .575

## Italie du Nord

**La pittura parietale in Cisalpina: quadro di sintesi su una produzione di «confine»**  
*Monica Salvadori, Alessandra Didonè* . . . . .583

**Gli intonaci dipinti dell'VIII Regio augustea: un primo bilancio sulla produzione pittorica in Emilia-Romagna**  
*Francesca Fagioli, Riccardo Helg, Angelalea Malgieri* . . . . .599

**Architetture fantastiche in sistemi ornamentali di terzo stile dalla villa delle «grotte di Catullo» a Sirmione**  
*Barbara Bianchi* . . . . .611

## Péninsule ibérique

***Cubicula y triclinia* pintados en Hispania: articulación del espacio, sistemas decorativos e iconografía**  
*Carmen Guiral Pelegrín* . . . . .621

**Los programas decorativos de los ambientes privados del *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d. C.**  
*Lara Iñiguez Berrozpe* . . . . .639

**Apolo y las Musas de *Carthago Nova***  
*Alicia Fernández Díaz, Irene Bragantini, José Miguel Noguera Celdrán, M<sup>o</sup>. José Madrid Balanza, Izakum Martínez* . . . . .655

**La imitación de *opus musivum* en pintura mural en la provincia romana de la Bética**  
*Alicia Fernández Díaz, Lorenzo Suárez Escribano* . . . . .673

**El segundo estilo en la Casa del Larario de *Bilbilis* (Zaragoza, España)**  
*Carmen Guiral Pelegrín, Lara Iñiguez Berrozpe, Carlos Sáenz Preciado, Manuel Martín-Bueno* . . . . .685

**La decoración pictórica de la estancia C22-R en la *Domus del Castro Chao Samartín***  
*Olga Gago Muñiz* . . . . .693

**Restudying Roman wall painting in Portugal today: testimonies, particularities and idiosyncrasies**  
*Jorge Tomás García* . . . . .701

## Bretagne

**Wall Paintings in Roman Britain: State of the Art**  
*Roger Ling* . . . . .711

## Gaules

**La peinture romaine dans les trois Gaules (Narbonnaise, Lyonnaise, Aquitaine)**  
*Alexandra Dardenay* . . . . .723

**Entre innovations et conservatisme: les décors de la cité antique de Bordeaux**  
*Myriam Tessariol* . . . . .739

**La peinture murale en Narbonnaise au 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.**  
*Ophélie Vauxion* . . . . .753

## Gaule Belgique et Germanies

**Die römische Wand- und Deckenmalerei in den beiden Germanien und der *Gallia Belgica***  
*Renate Thomas* . . . . .761

**Bemalte Wände und Decken in der niedergermanischen *Colonia Ulpia Traiana* (CUT) bei Xanten im Kontext von Gebäude und Raum**  
*Brita Jansen* . . . . .781

**Roman wall-paintings from the lower Rhine and Meuse**  
*Lara Laken, Stephan Mols, Louis Swinkels* . . . . .793

<b>Répertoires ornementaux et iconographiques en Lorraine du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Adaptation aux espaces et évolution</b> <i>Dominique Heckenbenner, Magali Mondy</i> . . . . .	<b>Some examples of wall paintings from <i>Sirmium</i></b> <i>Dragana Rogić</i> . . . . .
	.807
<b>La Suisse romaine: état des recherches et iconographie</b> <i>Michel E. Fuchs, Yves Dubois</i> . . . . .	<b>Research on Roman Wall painting in Hungary between 2004 and today. Interpreting and reinterpreting the evidence</b> <i>Krisztina Hudák, Levente Nagy</i> . . . . .
	.825
<b>Les motifs dans les inter-panneaux des peintures murales romaines découvertes sur le territoire suisse</b> <i>Natasha Hathaway, Alexandra Spühler</i> . . . . .	<b>La peinture romaine des provinces de Mésie, de Thrace et de Dacie</b> <i>Julia Valeva</i> . . . . .
	.847
<b>Rhétie et Norique</b>	<b>Un thème: le stuc</b>
<b>Die Wandmalerei in <i>Noricum</i> und Raetien im Spiegel der Forschungen nach 1989</b> <i>Barbara Tober</i> . . . . .	<b>Le stuc dans l'Empire. Les provinces au regard de Rome</b> <i>Nicole Blanc</i> . . . . .
	.945
<b>Die römische Wandmalerei aus dem südlichen <i>Noricum</i>: Magdalensberg – <i>Virunum</i> – <i>Teurnia</i></b> <i>Ines Dörfler Ristow</i> . . . . .	<b>Conclusions</b>
	<b>In chiusura</b> <i>Irene Bragantini</i> . . . . .
<b>Provinces balkaniques et danubiennes</b>	
<b>Peinture murale dans la province romaine de Dalmatie</b> <i>Ivana Popović</i> . . . . .	<b>Abréviations</b> . . . . .
	.973
<b><i>Viminacium's painting officina</i></b> <i>Dragana Rogić</i> . . . . .	<b><i>Index locorum</i></b> . . . . .
	.975

# Apolo y las Musas de Carthago Nova

**T**he «Edificio del Atrio» of the Carthago Nova Forum has provided many painting ensembles since it was discovered in 2008. At the moment, we present the most important one found in room 14, that has offered important discoveries that add new information on the phases of occupation: a typical decoration of the early 3<sup>rd</sup> century AD, the last phase of the building before its fire, specifically from the time of Elagabalus by the *titulus pictus* found, and another with the representation of the cycle of the muses. This latter, composed of four frames, 69–70 cm high × 49–50 cm wide, shows an execution that seems to have reused some previous composition and, that for unknown reasons, was embedded on the decorative surface of that last phase.

Only Apollo, Terpsichore, Calliope, and perhaps Melpomene were preserved but they are very interesting: firstly, by the discovery of a new example in Hispania, where we only knew four; secondly, for its technical and decorative quality, that show a painter of talent and experience, and that recalls the Fourth Pompeian style; thirdly, they reconstruct the reality of a productive workshop, perhaps a group of Italic artisans who, in the second half of the 1<sup>st</sup> century AD, still bring their cartons and adapt them to the provincial world; and finally, by the information it provides in relation to the function of the room, perhaps associated with the intellectual *otium* of music and art.

Alicia Fernández Díaz,  
Irene Bragantini,  
José Miguel Noguera  
Celdrán, M<sup>a</sup>. José Ma-  
drid Balanza, Izakum  
Martínez\*

## Introducción

La decoración arquitectónica pública y privada de las ciudades de *Hispania* romana ha cobrado en estos últimos años un gran interés gracias a las posibilidades que está ofreciendo la pintura mural en cuanto a la interpretación de los restos estructurales y a la reconstrucción de los mismos. Uno de los mejores ejemplos es el denominado Edificio del Atrio del Barrio del Foro de la ciudad de *Carthago Nova*<sup>1</sup> (fig. 1). El hallazgo ha procurado la localización de un edificio que podría relacionarse con alguna sede de una corporación comercial o con una actividad de culto en base a su proximidad por el Este a un área sacra relacionada con Isis<sup>2</sup>.

En esta ocasión, presentamos el conjunto más importante hallado en la estancia 14A en 2014; no obstante, desde 2008, la excavación ha recuperado pintura mural de las estancias enclavadas tanto en la planta baja como en la superior, contando actualmente con pintura *in situ* en casi todas las habitaciones inferiores, así como con el derrumbe de pintura de algunas que se situaron en las superiores. En definitiva, ha propiciado la recuperación y documentación de un cuantioso e impresionante programa pictórico que, aunque en estado fragmentario, ofrece interesantes aportaciones

que permiten su reconstrucción y contribuyen a un enriquecimiento de la definición y evolución de algunos de los programas más importantes de la ciudad en particular y de *Hispania* romana en general.

## Contexto arqueológico

La decoración pictórica se localiza en un espacio de 12,4 × 7 m, 82 m<sup>2</sup>, una sala de banquetes probablemente relacionada con el templo contiguo dedicado a Isis, y que a principios del siglo III d. C., se divide en 5 estancias utilizando las dos zapatas que servían de sustentación para el piso superior. De una de

\* Este trabajo se enmarca dentro de dos Proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad: el Proyecto HAR2016-74847-Pictores et officinae per provincias. La circulación de modelos pictóricos urbanos y rurales por el sur de la Tarraconense y de la Lusitania desde una perspectiva integral (2017-2019) y el Proyecto HAR2015-64386-C4-2-P – *Exemplum et spolia. El legado monumental de las capitales provinciales romanas de Hispania. Perduración, reutilización y transformación en Carthago Nova, Valentia y Lucentum.* – Un primer avance al estudio de estos cuadros en Bragantini 2016, 234–235.

1 Noguera Celdrán/Madrid Balanza 2011; Noguera Celdrán *et al.* 2016.

2 *Ibidem*, 122–129.

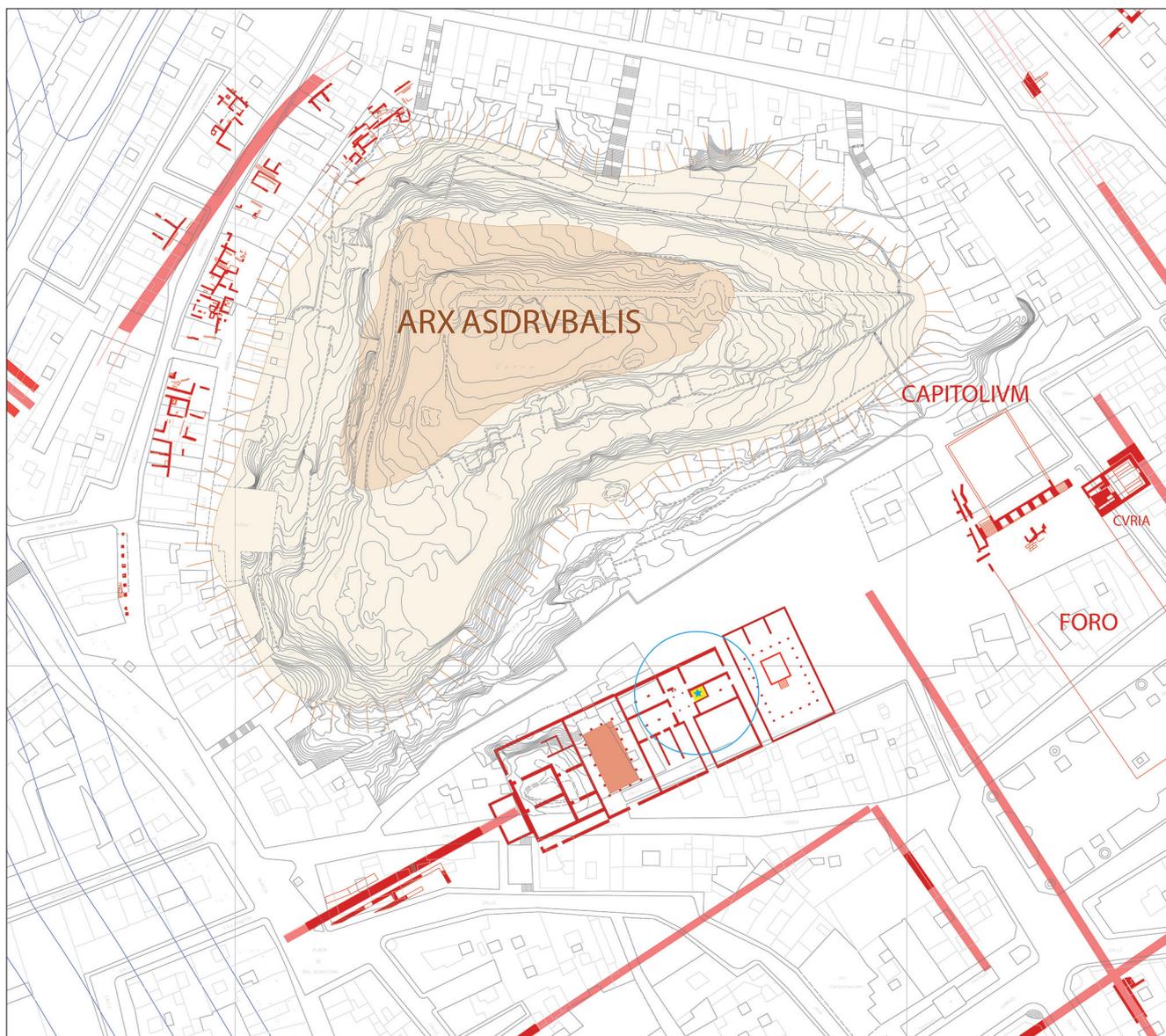


Fig. 1 Carthago Nova. Localización del Edificio del Atrio.

Digitalización L. Suárez Escribano.

éstas, concretamente de la 14A, de 4×3,7 m, es de donde proviene concretamente el derrumbe pictórico con la representación de Apolo y las musas (fig. 2).

En un primer momento, probablemente de finales del siglo I inicios del siglo II d. C., el espacio 14 sería totalmente diáfano y con una decoración del cuarto estilo provincial en las paredes Norte y Sur, con un zócalo con imitación de placas de mármol y una zona media con una sucesión de paneles anchos de color azul, rojo y amarillo e interpaneles de fondo negro con decoración vegetal. A posteriori, experimenta una importante reforma a inicios del siglo III d. C., tal y como atestigua el *titulus pictus* con letra actuaria y rasgos de cursiva recuperado en uno de los derrumbes de pintura mural localizado en la habitación 14C y que cuenta con una datación consular del 218 d. C.<sup>3</sup>. Se trata de una reforma realizada en el reinado de Heliogábalo, en concreto

en el momento en que éste desempeñó el consulado por vez primera junto con el prefecto del pretorio Advento, asociada al programa decorativo de fondo blanco existente en los distintos espacios que conforman las habitaciones 11, 13 y 14, y al derrumbe al que corresponden Apolo y las musas. Es en esta fase donde se construyen una serie de tabiques de mampostería que compartimentan la gran aula en 5 habitaciones de menores dimensiones, que hacia la segunda mitad del siglo III o inicios del siglo IV d. C., sufrieron un incendio y finalmente el desplome<sup>4</sup>.

### Análisis pictórico

En el derrumbe del espacio 14A han aparecido dos conjuntos bien diferenciados: uno con grandes placas que conservan paneles de fondo amarillo con vetas rojizas para el



zócalo de 90 cm de altura y nuevamente paneles amarillos encuadrados interior y exteriormente por filetes y bandas rojas sin interpaneles de 150 cm de altura aproximada, una decoración muy sencilla correspondiente a la Fase III de esta habitación; y otro con fragmentos con la típica decoración del estilo provincial de época adrianea en la que aparece un zócalo con imitación de *sectilia* parietal y zona media con paneles rojos encuadrados por bandas azules y separados por interpaneles negros con candelabros figurados – crátera metálica de la que surge un tallo vegetal con frutos, flores y cabezas entre otros motivos decorativos –, por tanto perteneciente a la Fase II del edificio y a la planta superior que también parece haber estado compartimentada, pero en este caso en 4 estancias, un esquema compositivo que coincide con la pintura piqueteada que hay *in situ* en los muros norte y oeste de la habitación de la planta inferior.

Los conjuntos añaden nueva información a las fases de ocupación documentadas y recuperadas hasta ahora, pues en una misma estancia observamos un derrumbe pictórico con dos tipos diversos: la decoración típica de inicios del siglo III d. C., propia de la fase previa al incendio del mismo y la del estilo provincial presente en la mayor parte de los derrumbes de las habitaciones de la planta alta. Asimismo, junto a éstas y en un nivel muy próximo al suelo de la estancia, incluso a una cota inferior a la ofrecida por el *signinum* caído de la planta superior, se localizan los fragmentos de las tres musas y Apolo, por lo que la

Fig. 2 Carthago Nova, Edificio del Atrio. Derrumbe de pintura mural de la habitación 14<sup>a</sup>.

Foto equipo técnico de la intervención arqueológica.

3 Abascal Palazón 2016, 246; Noguera Celdrán *et al.* 2017, 151–174.

4 Agradecemos al equipo técnico la consulta de la memoria de excavación para recopilar los datos presentados.

evidencia arqueológica demuestra que debían ser de la planta baja<sup>5</sup>. Si tomamos en consideración esta propuesta, la ejecución y acabado de estos cuadros contradice, sin embargo, una ejecución cronológica de comienzos del siglo III d. C., como la del conjunto de paneles amarillos con el que aparece asociado en el derrumbe. En base a ello, contamos con la interpretación del conjunto que estamos barajando es la siguiente: que el ciclo de las musas sea producto de la reutilización de alguna composición anterior que podría corresponder a un contexto distinto y que, intencionalmente se quiso incrustar sobre la superficie decorativa de esa última fase.

### Análisis descriptivo

Si tenemos en cuenta los ejemplares existentes hasta el momento<sup>6</sup>, hay varios tipos de representación de musas: en busto y de cuerpo entero, identificadas o no con su nombre o atributos, aisladas o acompañadas de Apolo, poetas y/o sabios. En nuestro caso su composición podría vincularse al tipo de cuerpo entero, identificadas con sus atributos y acompañadas de Apolo, cuya pose recuerda a modelos escultóricos<sup>7</sup>.

La mejor conservada es la musa Terpsícore, de la música ligera y la danza, reconocible por su lira/cítara<sup>8</sup> (fig. 3). Tocada con una corona de hojas, porta pendientes con una perla de forma esférica y los cabellos recogidos a diferencia de otras representaciones donde caen por los hombros. Aunque es la musa de la danza, tradicionalmente mantiene una pose de pie bastante estática, incluso no se representa en el momento de tocar su instrumento pues su mano derecha se extiende hacia la zona inferior del tronco y la izquierda reposa sobre el yugo o la cruz. Con una expresión impassible, está dispuesta de frente pero con la vista girada hacia la izquierda en ligero contrapuesto. Su vestido es relativamente simple, un *himation* rojo, de manga corta blanca y una *palla* de color también claro, realizada en varias tonalidades de blanco o crema y rojo con pinceladas claras y oscuras para simular los pliegues, lo que lleva al uso de una paleta cromática muy similar a la de las musas del tercer estilo pompeyano.

También contamos con Calíope, musa de la poesía épica como se deriva del atributo que porta, un volumen cerrado que coge con la mano derecha, cuyo codo apoya sobre un

pedestal, mientras que su mano izquierda se dispone hacia la cadera (fig. 4). No presenta pendientes u otro abalorio, pero su cabello muestra una gran ejecución, ondulado y recogido en moño del que cuelgan escasos tirabuzones sobre los hombros y tocado por una corona de hojas verdes, tal vez de olivo. Su vestido es bastante singular, un *himation* sin mangas con parte superior clara sobre base de azul egipcio y la inferior amarilla y blanca, así como una *palla* también blanca pero con recorrido cruzado desde el hombro hasta la pelvis. De entre todas las musas, es ésta quien encarna lo mejor de la fantasía y el buen hacer del pintor, como se observa por su vestido con un lazo o nudo sobre el vientre. Se trata de un nudo excéntrico que entra en contradicción con el modelo que suele portar Calíope al igual que sucede en otros ejemplos como los de los *praedia* de Julia Felix<sup>9</sup>, aunque no siempre es así.

Finalmente, la última de las musas conservadas es una musa del teatro, y a pesar de su estado fragmentario, la presencia de una máscara teatral en su mano derecha según los dos dedos conservados, así lo demuestra. Son dos las musas que representan este género, Thalía o Melpómene, musas de la comedia y tragedia respectivamente, sin embargo, el tipo de máscara, con la boca excesivamente abierta, así como los cabellos tocados mediante un lazo rosáceo y una diadema o corona no vegetal, sino metálica, decantan por Melpómene (fig. 5).

5 ■ La documentación arqueológica consultada deja ver que algunos de los fragmentos de *opus signinum* de la planta superior, se encuentran por encima de esta decoración de las musas, de ahí que podamos confirmar con total seguridad que la sección del derrumbe sea un elemento clave para determinar la ubicación exacta. A ello, hemos de sumar la presencia en este mismo derrumbe de fragmentos de color blanco que irían en la zona superior y servirían de fondo para estos cuadros figurados.

6 ■ De los ejemplares documentados hasta el momento, destacan por su mayor representatividad, las musas Terpsícore, Melpómene y Calíope.

7 ■ La investigación vinculada al estudio sobre sarcófagos ha definido los tipos iconográficos de las musas que sostienen en su mano el atributo depositado sobre el soporte o bien se apoyan en él: Lancha/Faedo 1994, 1036–1037, s. v. *Musae*.

8 ■ Presenta una lira con 9 cuerdas a diferencia de las 6 que suelen tener, lo que llevaría a pensar en Erato, que en los *praedia* de Julia Felix aparece también coronada y con una gran cítara de nueve cuerdas (Burlot/Roger 2012).

9 ■ Burlot/Roger 2012, 18, fig. 28.



Fig. 3 Carthago Nova, Edificio del Atrio. Habitación 14<sup>ª</sup>. Musa Terpsícore con la lira.

Foto J. L. Montero, Digitalización L. Suárez Escribano.



Fig. 4 Carthago Nova, Edificio del Atrio. Habitación 14ª. Musa Calíope con el rótulo.

Foto J. L. Montero, Digitalización L. Suárez Escribano.



Fig. 5 Carthago Nova, Edificio del Atrio. Habitación 14ª. Musa Melpómene con la máscara.  
Digitalización L. Suárez Escribano.



Fig. 6 ■ Carthago Nova, Edificio del Atrio Habitación 14<sup>º</sup>. Apolo con la lira.

Foto J. L. Montero, Digitalización L. Suárez Escribano.

Junto a estas musas, aparece también Apolo de pie, con sandalias y semivestido, con corona dorada de laurel, la mano derecha posada sobre su cabeza, inspirándose en la estatua de Apolo Liceo – prototipo del siglo IV a. C. de Praxíteles –, y la mano izquierda sosteniendo la cítara de 6 cuerdas – no 9 en honor de las musas –, que también apoya sobre un pedestal (fig. 6). Esta pose, así como el buen uso por parte del pintor del claro-oscuro en su cuerpo, muestra una vez más la intención de imitar la monumentalidad de una escultura. En este sentido, si tenemos en cuenta los alrededor de 50 ejemplares conocidos sobre esta temática, en los que se constatan algunas variantes según su disposición en la pared, en nuestro caso, las figuras aisladas y en el interior de un cuadro, acompañadas únicamente de su atributo, de pie, estáticas, directamente sobre el suelo, a diferencia de otras representaciones campanas, y con la presencia del elemento arquitectónico sobre el que se apoyan al mismo tiempo que apoyan el atributo, las acerca claramente a modelos escultóricos.

Los cuadros dejan ver el talento del taller artesanal que los ejecutó, su buen quehacer y conocimiento en la utilización de recursos como el color, con predominio de tintas variadas – violáceo, malva, rojo, amarillo brillante, blanco y verde aguamarina o turquesa –, tonos oscuros de fuerte contraste para destacar las figuras en primer plano, así como el manejo del degradado para las articulaciones o el volumen del cuerpo y el claro-oscuro para los pliegues de los vestidos. Todo ello manifiesta una gran maestría, y aunque sólo contamos con tres musas que parecen estar orientadas en la misma dirección, hacia la derecha, a diferencia de Apolo de menores dimensiones y al que parecen dirigirse, introducen una cierta diversidad en las expresiones y poses en ligero contrapuesto con inclinación de las cabezas. Pero lo que más llama la atención a nivel de ejecución técnica, es la presencia de restos de un pigmento ocre-rosado en la capa superficial de las figuras que parece ser la base del resto de pigmentos (fig. 7), lo que puede jugar un papel óptico pues además de permitir saturar el color de fondo podría facilitar la operación de alisado. Igualmente, en el margen de los cuadros contamos con un repinte negro posterior con restos de estuco blanco que hace pensar en una remodelación de éstos (fig. 8), y aunque desconocemos si sirvió para ocultar alguna laguna producida con los



Fig. 7 Carthago Nova, Edificio del Atrio. Habitación 14ª. Detalle del repinte negro sobre fondo rojo de panel que rodea el encuadramiento de las figuras.

Foto A. Fernández Díaz.

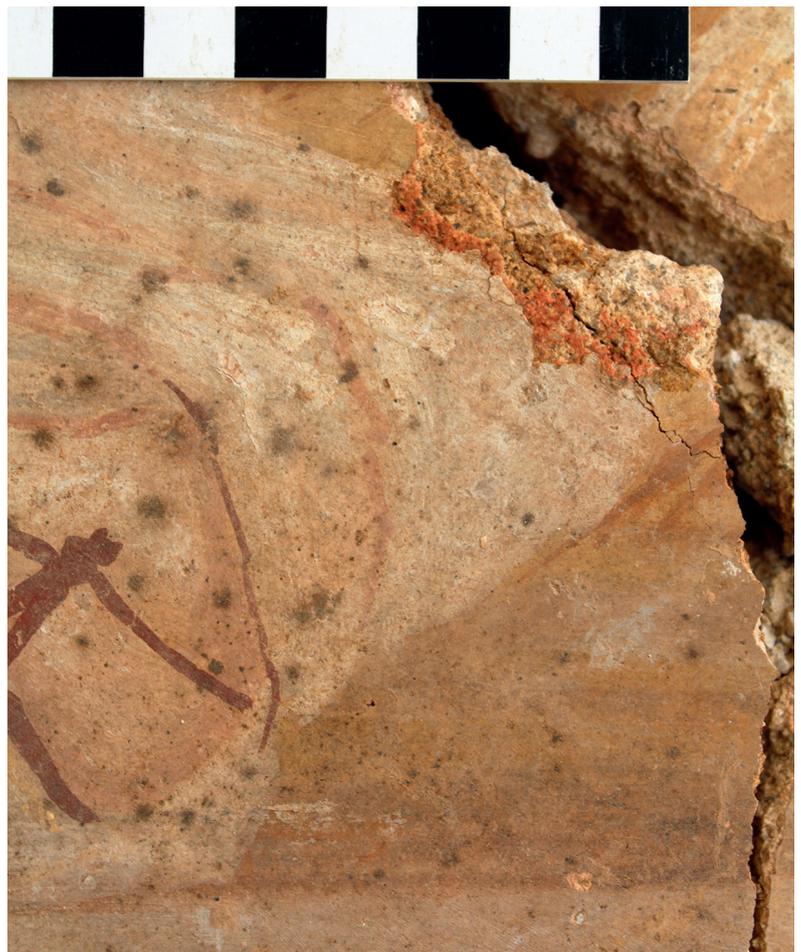


Fig. 8 Carthago Nova, Edificio del Atrio. Habitación 14ª. Detalle del pigmento ocre-rosado que sirve de base para el resto de pigmentos de la figura de Calíope.

Foto A. Fernández Díaz.

años o enmascaró la unión de estos cuadros sobre otro panel que no era el original, sí evidencia con ello la importancia que se quería dar a estas pinturas.

### Análisis interpretativo

Nos encontramos ante una composición de gran interés porque en *Hispania*, sólo conocíamos cuatro representaciones de musas en pintura mural en *Bilbilis*<sup>10</sup>, *Gades*<sup>11</sup>, *Barcino*<sup>12</sup> y *Caesaraugusta*<sup>13</sup>, las dos primeras de mediados del siglo I d. C. y las dos últimas del siglo II d. C.; en definitiva, un ejemplo en la *Baetica* y 3 en la *Tarraconensis*, a los que habría que sumar el de *Carthago Nova*. En estos ejemplos se ha llevado a cabo una restitución de la posible composición decorativa de su alzado, algo que todavía está pendiente para la habitación 14A del Edificio del Atrio, donde únicamente contamos con parte del sistema compositivo formado por zócalo y zona media de fondo amarillo, pero sin espacio o hueco alguno en ésta última para insertar estos cuadros pintados, pero sí posiblemente en la zona superior de fondo blanco y tal vez de 120 cm de altura, si tenemos en cuenta que los cuadros miden 70 cm de altura. Asimismo, si en *Gades* los paneles están decorados con cuadros de 33 × 36 cm representando a algunas de las musas y en *Barcino* Terpsícore no aparece en un cuadro sino directamente sobre el fondo del panel amarillo, pero con una altura aproximada de 45–50 cm, de *Carthago Nova* provienen las figuras más grandes conservadas en *Hispania*, insertas en cuadros de 70 × 50 cm aproximadamente.

### Adscripción estilística y cronológica

Las representaciones de musas en cuadros comienzan en el segundo estilo tardío, fase en la que se datan las pinturas de la habitación del segundo piso de la casa pompeyana I 7, 13 con la figura de Calíope en un pequeño cuadro de fondo blanco en el centro de uno de los paneles medios<sup>14</sup>. Pero si atendemos a la iconografía representada, el mayor número y los paralelos más próximos los encontramos en los ejemplos del tercer estilo pompeyano del siglo I d. C., como los procedentes del ambiente 62 de la casa de M. Fabius Rufus (VII 16, 22)<sup>15</sup> y del *triclinium* 9 de la casa de M. Epidius Rufus (IX 1, 20)<sup>16</sup>, o en los del cuarto estilo de los *Praedia* de Julia Felix (II 4, 3) ahora en el Museo del Louvre<sup>17</sup> y de la habita-

ción 7 de la casa di Ercole (VI 7, 6)<sup>18</sup>, entre otros. Para el siglo II d. C., el ejemplo más conocido proviene de Ostia, concretamente de la estancia 5 de la casa delle Muse (III ix, 22) de época tardoadriana (130–140 d. C.)<sup>19</sup>, donde amplios campos o paneles de color rojo y amarillo, delimitados por elementos arquitectónicos aparecen decorados en su interior con las figuras de Apolo y las musas derivadas de esquemas en uso en el siglo I d. C. en la pintura pompeyana pero más simplificadas. Para el primer cuarto del siglo III d. C., concretamente para época severa, no podemos olvidar las musas y Apolo sobre fondo blanco de la fase IV de la *Hanghaus* 2 de Éfeso<sup>20</sup>, aunque ya de época adriana, en su fase II, contamos con la representación de Urania en el peristilo de la casa 4 de este mismo lugar, adaptándose al fondo del panel rojo predominante en esta época. En definitiva, numerosos ejemplos de un lado y otro del Imperio con dataciones diferentes, pero con un esquema similar.

Si tenemos en cuenta su posición dentro de cuadros, es a partir de finales del segundo estilo cuando se constata la costumbre frecuente de introducir en el contexto decorativo de las paredes, la imitación de *tabulae* o *pinakes* bajo la forma de pequeños cuadros de temas variados; reproducciones de cuadros reales<sup>21</sup>, colgados o insertados en los paneles centrales o laterales<sup>22</sup>. En el tercer estilo surge la tendencia a valorarlos con un carácter de anticuario<sup>23</sup>, como podría ser el caso de la musa del muro izquierdo del *cubiculum* G de la Casa de Jasón en Pompeya (IX 5, 18–21) actualmente en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) y datada en el primer cuarto del siglo I d. C.<sup>24</sup>, de las dos localizadas en las paredes Norte y Este del *triclinium* 19 de la Casa del Bracciale d'Oro<sup>25</sup>, del ambiente 62 de la Casa de M. Fabius Rufus en la *Ínsula Occidentalis* del que provienen dos más, Terpsícore y Clio<sup>26</sup>, o de la pared Norte de la exedra 10 de la Casa de P. Vedius Siricus, del cuarto estilo<sup>27</sup>.

En relación a su disposición, un elemento más para su adscripción cronológica es discernir la evolución en el tratamiento de los temas elegidos según el formato, la talla y la naturaleza de los personajes insertos en los cuadros y en comparación al fondo, variantes en correspondencia evidente con el esquema de conjunto de la pared. En este sentido, desde finales del segundo estilo y hasta las últimas manifestaciones del tercer estilo, es decir,

entre el 30 a. C., y mediados del siglo I d. C., predominan los cuadros rectangulares de 1–2 m de altura y 0,70–1 m de anchura, con varios personajes cuyas proporciones tienden a reducirse e insertarse junto a temas mitológicos que figuran en el edículo central de las paredes. Después del 50 d. C. y durante el período neroniano y flavio esta tradición subsiste en el cuarto estilo, pero decaen dichos temas. Es en esta época cuando los personajes retoman su importancia con respecto al fondo y se introducen más variantes con el uso de decoraciones arquitectónicas y se tiende hacia una búsqueda mayor de la representación plástica de éstos que ganan en talla y en número en relación al fondo<sup>28</sup>.

En cuanto a los tipos del tema representado, se trata de personajes de la cultura poética y musical, ampliamente representados en el cuarto estilo donde se conserva el mayor número y su libre disposición en el esquema parietal, como observamos claramente en los *Praedia* de Julia Felix en Pompeya (II 4, 3)<sup>29</sup> o en el conjunto descubierto en Murecine<sup>30</sup>, cerca de esta misma ciudad, que contiene figuras aisladas y de gran calidad en sus tres *triclinia*. A partir de aquí, los ejemplos provinciales son cada vez más abundantes (fig. 9), y a los de *Hispania*, podríamos sumar para la zona occidental los de cronología similar de *Gallia* o del *Africa Proconsularis*. De la primera, destacar la musa Terpsícore del muro

Oeste de la habitación B2bis de la Rue des Farges (Lyon) que, aunque del tercer estilo pompeyano y sin estar inserta en un cuadro<sup>31</sup>, presenta unas dimensiones más aproximadas a las de *Carthago Nova*, alrededor de una altura de 80 cm; otra, del Liceo Gérard-de-Nerval de la rue Paul-Deviolaine de Soissons y del 80 d. C. aproximadamente, vista de frente y vestida, que con la mano derecha se posa sobre un soporte y con la izquierda sostiene un objeto con la parte superior curva, tal vez la máscara de teatro de Thalía o de Melpómene<sup>32</sup>; y también de finales del siglo I d. C., unas jóvenes que portan lira, lápiz y volumen dispuestas en los muros de un *tepidarium* de Lisieux<sup>33</sup>. De la segunda, de Cachette de Dermech en *Carthago*<sup>34</sup>, contamos con un fragmento en el que sobre un fondo rojo burdeos, se representa con una expresión ceremoniosa la cabeza y el busto de perfil y hacia la derecha de una mujer con brazos desnudos hacia delante para sostener, tal vez un instrumento musical de cuerda, cabellos muy negros recogidos en un moño y con una fina cinta amarilla que mantiene sobre la frente una garza blanca que podría identificarla con una musa<sup>35</sup>.

### Ejecución de la obra

En cuanto al trabajo de los talleres en el mundo romano y tras la indagación sobre dinámicas sociales y culturales derivadas del

10 ■ Íñiguez Berrozpe 2015, 621–624.

11 ■ Guiral Pelegrín/Cánovas Utrera 2007, 487–490, fig. 1.

12 ■ Fernández Díaz/Suárez Escribano 2014, 122–139.

13 ■ Del Real Izquierdo 2004, 20–22.

14 ■ PPM I, 729, fig. 1–2.

15 ■ PPP III, 272–275; Leach 1991, 105–112; Cerulli Irelli 1993, I, 339, fig. 84; II, 157–158, n° 276; Grimaldi 2006, I, 67.

16 ■ Schefold 1962, 135–136, Taf. 173, 2–4, 174; Strocka 1977, 133, n. 466, n° 9; PPP III, 394–395; PPM VIII, 948, fig. 66; Lancha 1994, 1021, n° 83; Romizzi 2006, Cat. 808.

17 ■ Felletti-Maj/Moreno 1967, 25; Tam Tinh 1974, 25–34, fig. 1–9; Strocka 1977, 133, n. 466, n° 2; Parslow 1988, 42–43; Moormann 1988, 29, cat. 179/2; PPM III, 1991, 186, 302–306, fig. 196–202; Burlot/Roger 2012, 47, fig. 23.

18 ■ PPM IV, 1993, 374–381, fig. 7–21.

19 ■ Felletti-Maj/Moreno 1967, 20–30, lám. 2–7; Strocka 1977, 133, n. 466, n° 13; Moormann 1988, 140; Clarke 1991, 278–283, fig. 169–171; Falzone 2007.

20 ■ Zimmermann/Ladstätter 2010, fig. 153–161.

21 ■ Croisille 2005, 169.

22 ■ Según Plinio, la gloria en el dominio pictórico sólo pertenecía a los cuadros de caballete (*NH*, XXXV, 118), fácilmente transportables y contemplados por un público

más numeroso. Asimismo, los opone a aquellas otras pinturas de los pintores de paredes que trabajan exclusivamente para particulares en sus viviendas privadas.

23 ■ Moormann 1997.

24 ■ Barbet 2013, 34, fig. 29.

25 ■ PPP III, 9–11; Moormann 1988, 203, cat. 262/8; Lancha 1994, 1023, n° 99; Ciardiello 2006, 104–109; Esposito 2009, 73, lám. XVIII, 1–2, 4 y 5.

26 ■ Esposito 2009, lám. XLI. 4–5.

27 ■ Esposito 2009, lám. XXIII.1; PPM V, 1997, 228–229.

28 ■ Croisille 2005, 185.

29 ■ PPM III, 1993, 186, 302–306, fig. 196–202.

30 ■ Nappo 2000, 77–119; Mazzoleni *et al.* 2004, 320–323 y 330–332.

31 ■ Helly 1980, 7–9, fig. 12; Desbat 1984, 43, fig. 63; Lancha 1994, 1018, n. 27; Barbet 2008, 54, fig. 47–48.

32 ■ Defente 1990, 666–676, fig. 40–41; Barbet 2008, 169, fig. 247.

33 ■ Allag/Batrel 1985, 31–35.

34 ■ Barbet 2013, 33–34, fig. 28.

35 ■ De aquí también proviene el busto de Melpómene con seno derecho desnudo e izquierdo cubierto con manto verde, así como su inscripción en griego con letras capitales de 1,5 cm de altura y en color blanco, y a la derecha lo que podría ser una máscara de teatro, todo ello sobre fondo amarillo: Barbet 2013, fig. 74.

fenómeno de la producción pictórica, si ya resulta difícil reconocerlo para un yacimiento como el de Pompeya<sup>36</sup>, el resto de los estudios provinciales se encuentran inevitablemente con la parcialidad de los datos disponibles. No obstante, si seguimos los criterios a tener en cuenta para realizar un estudio de estas características<sup>37</sup>, comprobamos con claridad una realidad económica y productiva bien organizada, un taller pictórico de al menos dos *pictores imaginarii* según el tratamiento diverso de algunos rostros, de gran competencia y habilidad, de un buen nivel, con una excelente preparación técnica, capaz de responder eficazmente a la exigencia de una corporación como la que tutelaba este edificio que, económica, social y culturalmente debió ser de un estatus elevado.

Además de preguntarnos sobre quién o quienes los llevaron a cabo, debemos resolver la cuestión sobre ¿cuáles han sido los modelos que han servido de inspiración? Los pintores podrían disponer de un álbum de modelos<sup>38</sup> que, tras los ejemplos hallados de un mismo tema, han permitido observar diferencias mínimas en el tratamiento de los personajes y su entorno. Ello sugiere la existencia de estos catálogos, sin duda realizados por los jefes de obra, que circulan de un lado a otro del Imperio desde que en el siglo I d. C., su iconografía ya se quedara fijada. Se podría pensar en algún modelo parecido para nuestro caso, como sí se observa gracias a la luz radiante en el ciclo de las musas del centro de los paneles de la estancia 15 de la Casa del Menandro (I 10, 4)<sup>39</sup>, donde se constata que las figuras se pueden subdividir en dos grupos superpuestos realizados con la ayuda de un material ligero, económico y reutilizable, probablemente papiro, que apoyado a la pared, permite trazar con un instrumento apuntado las líneas principales de éstas.

Aunque la figura del artesano itinerante es ciertamente la más difícil de encuadrar, pensamos que estas musas fueron realizadas por uno o dos artesanos itálicos de alto nivel<sup>40</sup>, que utilizaron uno de estos cartones y que adaptaron estas representaciones en un tipo de fondo concreto, como debió suceder en el caso de la representación del barco de Archena probablemente de la misma cronología que las Musas de *Carthago Nova*, tercer cuarto del siglo I d. C.<sup>41</sup>, y que es idéntico al presente en la fachada de la Casa de Lesbianus (I 13, 9)<sup>42</sup>, con las únicas variantes de su adaptación a un espacio mayor del que este último disponía,

y una orientación totalmente diferente, como si el artesano se hubiera equivocado al trasladar el modelo a la pared.

### Funcionalidad del espacio

Para el establecimiento de la relación entre este conjunto pictórico y la función de la habitación que decoraba dentro del Edificio del Atrio, aparte de datos arquitectónicos y planimétricos, podemos contar con el estudio de la iconografía representada, aunque siempre teniendo en cuenta que la función puede cambiar con el paso del tiempo y según las necesidades del propietario<sup>43</sup>. Es esto lo que pudo pasar en esta construcción que presenta una ocupación dilatada en el tiempo, varios siglos en los que pudo cambiar la propiedad del mismo, la función de sus espacios e incluso su morfología<sup>44</sup>, como se deriva del levantamiento de los muros que compartimentan las habitaciones hacia inicios del siglo III d. C., y del aparato decorativo.

Si partimos de que las estancias para el recibimiento público solían ser los *vestibula*, *fauces*, *atria* y *tablina*, las privadas de acceso único para los invitados, los *oeci*, *triclinia* y *cubicula*, y que la pintura puede ser utilizada como mecanismo para explicar las relaciones jerárquicas entre los ambientes<sup>45</sup>, expresando en numerosas ocasiones un mensaje ideológico que responde a aspiraciones sociales y culturales<sup>46</sup>, la función de esta estancia podría responder a una elección buscada sobre la base de un interés cultural y no sólo por motivos decorativos; tal vez un lugar de exposición de

36 En cuanto a la individualización de las obras de pintores particulares, algunos indican que a través de comparaciones entre esquemas decorativos, detalles ornamentales y manos de pintores, se busca construir grupos de decoraciones atribuibles al mismo taller o al mismo grupo de decoradores; mientras que otros piensan que no se puede hablar de talleres de decoradores a los cuales se han confiado múltiples pedidos con grupos de pintores con una organización estable (Esposito 2009, 31).

37 Esposito 1999; *idem* 2009.

38 Dunbabin 1971; Bruneau 1984.

39 Malgieri 2013, 30–31.

40 Esposito 2009, 47.

41 Incluido dentro del *ager* de la ciudad romana de *Carthago Nova*, se encuentra en fase de estudio y publicación por parte de A. Fernández Díaz.

42 PPM II 1990, 907.

43 Scagliarini 1974–1976, 1997.

44 Noguera Celdrán *et al.* 2016.

45 Kastenmeier 2007.

46 Wallace-Hadrill 1994, 149; Leach 2004, 187; Esposito 2014, 27.

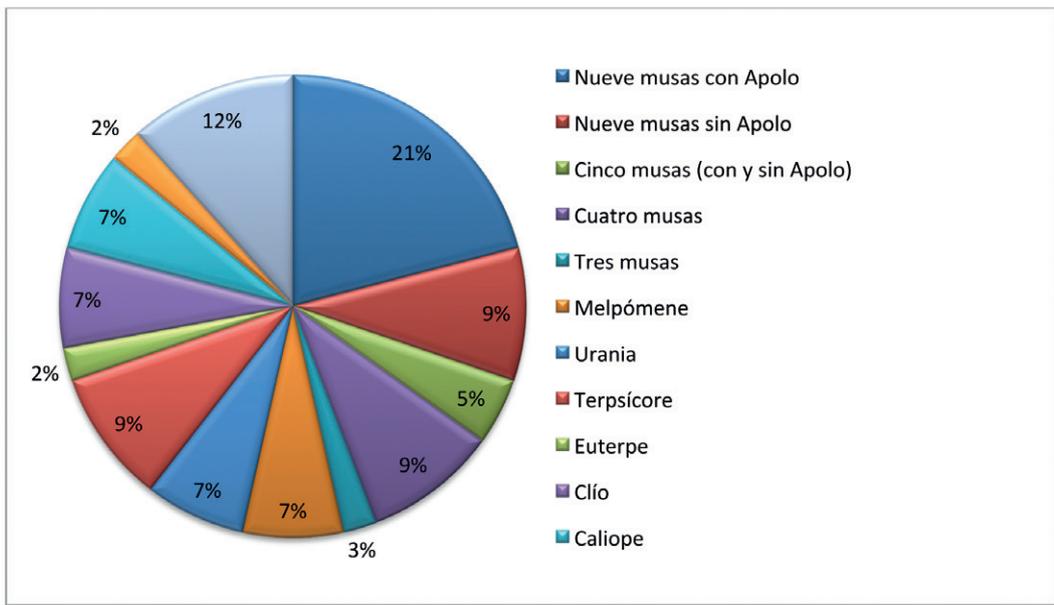
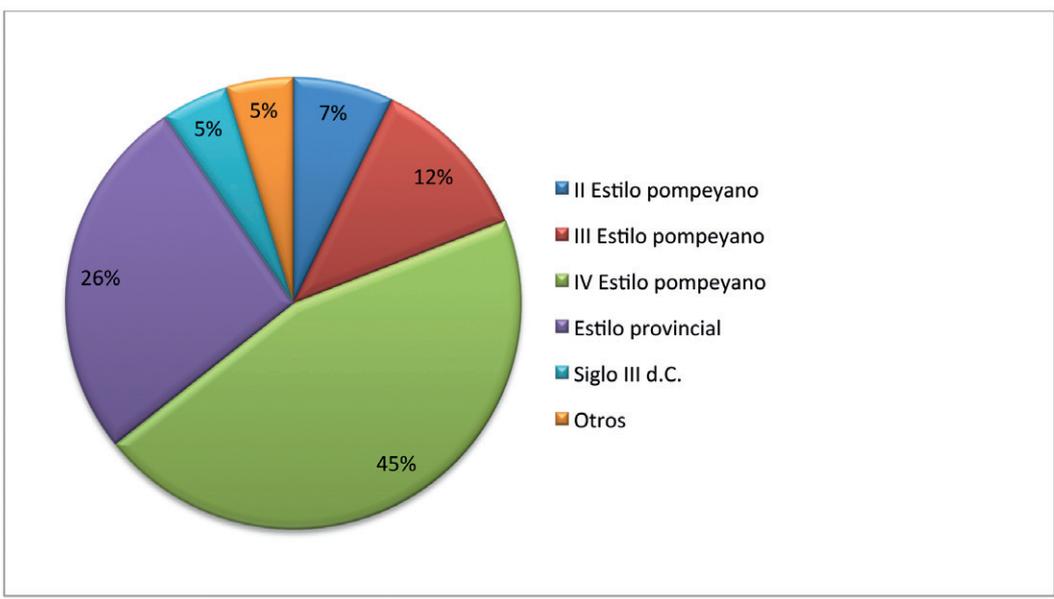
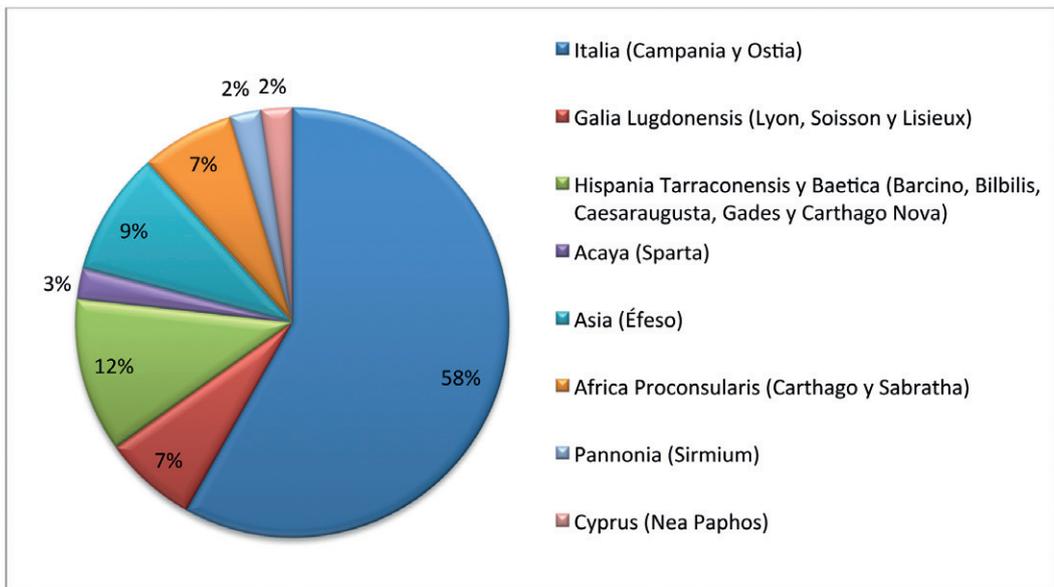


Fig. 9 Porcentajes aproximados sobre el número de musas representadas, su presencia en las distintas provincias romanas y según los estilos pictóricos.

Grafico A. Fernández Díaz.



estas personificaciones de las bellas artes a las que no ha sido necesario añadirles inscripciones pintadas pues su representación y significado eran claros. Aunque el esquema del Edificio es el de una gran vivienda de atrio toscano, éste se empleó en su fase inicial como lugar de espacios de banquetes para aquellos que salían del recinto contiguo sagrado de Isis. Esto continuó así, hasta inicios del siglo III d. C., cuando dichos espacios se compartimentan en habitaciones más pequeñas con la nueva decoración correspondiente a la Fase III del Edificio. Tanto en una como en otra fase, si el conjunto pictórico perteneciera a la planta baja o a la superior, estaríamos ante espacios que lindan con el atrio.

Aun sin la intención de utilizarlo como posible paralelo, si atendemos a la función del conjunto pompeyano que más musas tiene, no podemos dejar de mencionar los *Praedia* de Julia Felix del cuarto estilo pompeyano (69–70 d. C.)<sup>47</sup>, un lugar que comparte algunas similitudes con nuestro edificio. En él, un espacio de 5800 m<sup>2</sup> bordeado por calles y con un plano tradicional de atrio toscano, se reservaban baños y alojamiento. Cuenta con jardín, pequeño peristilo que permitía el acceso al conjunto termal, a una taberna y un *viridarium*, un pequeño santuario o *sacrarium* también dedicado a Isis y cinco salas de recepción ricamente decoradas. En este caso la elección del tema de las musas está ligada a lugares públicos y semipúblicos o a habitaciones que se abren hacia esos espacios.

Eric M. Moormann ha sido uno de los investigadores que más ha trabajado sobre la relación entre la función del ambiente y la decoración de musas representadas en cuadros, preguntándose si las estancias que las albergaban podrían ser un *Musaeum* – biblioteca o pinacoteca –<sup>48</sup>, dedicado a la actividad cultural<sup>49</sup>, como también se cuestionan otros autores<sup>50</sup>. Éste analiza estancias domésticas con presencia de cinco o más musas de época vespasiana y lo único que parece claro es que los espacios decorados con éstas pertenecen a partes públicas o semipúblicas de la casa<sup>51</sup>, sin poder confirmar de forma contundente que responda a un aspecto de *humanitas* del propietario o a un tema simplemente popular.

Si tenemos en cuenta que estas figuras acompañadas por Apolo son expresión de una vida regulada y de una evocación a la felicidad que se adapta sin problema a la atmósfera de lo divino, podríamos estar, según los ejemplos campanos y las dimensiones del espacio,

ante una de las estancias de representación del edificio, puesto que éstas recuerdan el *otium* intelectual, de la música y el arte, ya presente en el tercer estilo pompeyano, y que el cuarto estilo de la pintura neroniano-flavia recoge y representa como el bagaje cultural del propietario. Con la representación de las musas nos encontraríamos ante un espacio donde se ha querido resaltar la belleza de la naturaleza y de la cultura, como han creído algunos autores tras los estudios realizados en este sentido en la Casa del Menandro (I 10, 4) de Pompeya<sup>52</sup> y la Casa delle Muse de Ostia<sup>53</sup>; no obstante, la existencia de otras estancias pompeyanas que no se acogerían a las normas vitrubianas, ni documentaban el mobiliario apropiado, hace que no podamos descartar otras posibles funciones para una decoración de carácter popular, con una funcionalidad exclusivamente decorativa.

## Valoración final

Ciclos con esta temática conocen un gran favor en Italia a partir de mediados del siglo I d. C., especialmente en espacios en los que la presencia de Apolo y las musas protegían y simbolizaban diversas artes, creando ambientes adaptados a funciones de carácter social y distendido. En nuestro caso, la calidad del estilo y de la técnica pictórica y artística empleada en estos cuadros, los parangonan a los testimonios conocidos en los centros vesubianos, e independientemente de que sean objeto de una reutilización o no de época posterior, dicha calidad, parece corresponderse con la pintura que se está desarrollando en la segunda mitad del siglo I d. C., en época Flavia tal vez, por lo que se podría proponer esta datación así como una ejecución por parte de artesanos itálicos.

Su descubrimiento es de gran interés para el conocimiento de la evolución de la pintura mural romana en *Hispania*, y a pesar de su procedencia de estratos de derrumbe que dificultan la reubicación en su lugar original así como de no contar con el ciclo completo debido a que únicamente se han conservado Apolo, Terpsícore, Calíope y, tal vez, Melpómene, ofrece un gran avance en la investigación:

— En primer lugar, por la constatación de un nuevo ejemplo, pues aunque el tema de las musas y su representación no es raro en la pintura romana desde el segundo estilo pompeyano, sí lo es o hay

menos evidencias en la pintura provincial como sucede en *Hispania*, donde sólo conocíamos cuatro conjuntos a los que tenemos que añadir el de *Carthago Nova*, observando un detrimento cuantitativo en la provincia de la *Baetica* con uno solo en comparación con los cuatro de la *Tarraconensis*.

- En segundo lugar y en relación a lo anterior, si bien se muestra una de las cinco representaciones de Musas existentes en la península ibérica, el escaso número de este tipo de manifestaciones pictóricas a diferencia de su aparición en otro tipo de soportes como el mosaico, le confieren un carácter excepcional. Descubren a una corporación o a un propietario que representa uno de los temas más demandados del momento, una moda propia de época altoimperial que en *Hispania* y a partir de los siglos III–IV d. C., cambia radicalmente, transformándose el repertorio iconográfico en favor de escenas de circo, de doma de caballos o de caza. La composición, más propia de los siglos I y II d. C., la observación del resto de ejemplos hispanos, la escasez y su presencia a partir del siglo II d. C., de ejemplares mayoritariamente en mosaico, podrían aproximarnos algo más a una cronología de la segunda mitad del siglo I d. C., por lo que su posible hallazgo en la Fase III del Edificio llama enormemente la atención.
- En tercer lugar, a pesar de no contar con el resto de musas o del estado de conservación de alguna de ellas, se trata de las más interesantes de *Hispania* por su calidad técnica, compositiva y cromática, en las que la experiencia y el talento del pintor están presentes en las expresiones, poses y elaboración de los vestidos y tocados a la manera en la que se trabaja en los contextos del cuarto estilo pompeyano. Una calidad visible en la superficie cuidadosamente alisada e igualmente en la paleta cromática con el uso de colores de elevado coste como el azul egipcio usado de forma abundante en el vestido de Calíope y que demostraría un momento importante de actividad pictórica.
- En cuarto lugar, estas musas reconstruyen la realidad de una trama productiva, tal vez la de un grupo de artesanos itálicos que en la segunda mitad del siglo I d. C., todavía traen sus cartones y copian modelos de la metrópoli o de talleres locales

que todavía no se han alejado demasiado de éstos, pero que ya están incorporando el vocabulario que a partir de época Flavia y durante todo el siglo II d. C. será el que predomine en las provincias romanas. Éstos conocían lo que se estaba realizando en la península Itálica y también en *Hispania* por los paralelos localizados, lo que unido a la factura fina y de trazos perfectamente marcados en la decoración figurada, demuestra la presencia de un *pictor imaginarius*, o tal vez dos – si comparamos la representación de la cara de Apolo y la más plana de Calíope –, de gran calidad y especialización, que habrían sido contratados por su capacidad en la ejecución de temas de gran complejidad y de inspiración claramente itálica.

- Y en quinto lugar, si los cuadros se han conservado, ha sido probablemente gracias a su alta calidad técnica y, tal vez, a la voluntad de conservar la memoria del espacio originario y de la función para las que estuvieron destinadas. Si tenemos en cuenta los estudios realizados en la ciudad de Pompeya y la historiografía recogida, se ha relacionado la presencia de musas con espacios de lectura, bibliotecas, teatros, termas, jardines o museos privados, y aunque se trata de una teoría actualmente descartada, en este caso podríamos contemplarla como una posibilidad sumada al reconocimiento de su presencia en las estancias públicas o semipúblicas

47 ■ Burlot/Roger 2012, fig. 8.

48 ■ La palabra *Musaeum* viene definida en el *Thesaurus linguae latinae* (8, 1966. s.v.) como un templo para las musas o un edificio destinado a las letras, aunque en la Antigüedad no se contaba con una denominación tan clara.

49 ■ Clarke 1992, 280–282; Moorman 1988, 30; 1997, 84.

50 ■ Schefold 1962, 50–52, 69–78.

51 ■ 7 casos en habitaciones adyacentes a atrios (las estancias más grandes de la Casa di Siricus [VII 1, 25], Casa di Ercole [VI 7, 6], el ala izquierda de la Casa dei Capitelli Colorati [VII 4, 31], Casa IX 5, 11–14, Praedia di Iulia Felix [II 4, 3], gran espacio con bello panorama hacia el mar de la Casa de M. Epidius Rufus [IX 1, 20]) y 4 casos de estancias adyacentes a peristilos (triclinio de la Casa de M. Gavius Rufus [VII 2, 16], el ambiente más grande de Casa de M. Holconius Rufus [VIII 4, 4], cubículo de estancia 15 de la Casa del Menandro [I 10, 4], y la Casa del Bracciale d'Oro [VI 17, 42]): Moormann 1997, 97–102.

52 ■ PPM II, 1992, 321–328, fig. 128, 130, 131–132, 134–136; Cerulli Irelli 1993, II, 51–52, n° 64; Ling 1995, 205–207.

53 ■ Moormann 1988, cat. 130/1.

de las viviendas, es decir en aquellas relacionadas con el *otium* intelectual de la música y del arte. Desconocemos si la elección de estas musas en su contexto original fue debida a un interés cultural particular o puramente ornamental por parte de los individuos de una asociación o corporación pública o semipública, pero parece evidente que quien mostraba esta decoración quería manifestar que tenía acceso a la cultura, lo que también implicaba un cierto status económico y/o reconocimiento social, un miembro o grupo preparado de la sociedad romana de *Carthago Nova*, que se presta a recibir y transmitir a la provincia la moda artística de la urbe.

En definitiva, a pesar del interés suscitado, seguimos teniendo el problema de su ubicación original. Contamos con dos posibilidades: su correspondencia a la decoración de una estancia de una fase anterior de este mismo edificio donde se localizaría en el interior de los paneles de la zona media de la pared en una composición más cercana a la cronología de los cuadros<sup>54</sup>, o a la decoración de otro edificio de la ciudad, próximo o no a éste y que, con posterioridad, fueron amortizados para su nueva ubicación, en la zona superior de la habitación de la planta baja. Si aceptamos lo que nos indican las evidencias arqueológicas sobre su pertenencia a la Fase III de la habitación de la planta baja, por tanto, fuera de su contexto original, debieron ser traídas de otro lugar para ser ubicadas en la parte superior de la habitación 14A<sup>55</sup>, perdiendo con ello su significado como simples decoraciones fruto de artesanos anónimos y de la combinación del gusto y/o elección del comitente o de la corporación que manifiesta así que tenía acceso a la cultura y un cierto estatus económico y/o reconocimiento social. De tratarse de una reutilización de cuadros recortados y transportados a otro lugar, su presencia en este ambiente mostraría una clara intencionalidad y un posible valor añadido en su nue-

va ubicación<sup>56</sup>. Independientemente de una u otra opción, si Apolo iba acompañado de las 9 musas, imaginamos que el ambiente originario sería de grandes dimensiones. Ello, unido a la notable calidad técnica y estilística de las pinturas, sugieren que el ambiente no pertenece a un edificio privado, como se deriva también de la historia edilicia y monumental de la ínsula, y que su función final pudo ser la de la exposición y/o contemplación pública como si de cuadros pintados a caballete se tratara.

*Alicia Fernández Díaz*  
*Universidad de Murcia, Área de Arqueología*  
*de la Facultad de Letras*  
*aliciafd@um.es*

*Irene Bragantini*  
*Università di Napoli L'Orientale*  
*irene.bragantini@gmail.com*

*José Miguel Noguera Celdrán*  
*Universidad de Murcia*  
*noguera@um.es*

*M<sup>a</sup>. José Madrid Balanza*  
*Parque arqueológico del Molinete*  
*<http://www.um.es/molinete>*  
*mariajosemadridbalanza@gmail.com*

*Izakum Martínez*  
*Parque arqueológico del Molinete*  
*<http://www.um.es/molinete>*  
*izaskun\_martinez@hotmail.com*

54 ■ Tras los ejemplos constatados en el área vesubiana, las musas suelen representarse en el interior de paneles, en algunos casos combinadas con figuras en los interpaneles.

55 ■ Los hallazgos arqueológicos y las fuentes escritas nos ofrecen ejemplos de este tipo de operaciones, especialmente con elementos de precio elevado y/o significativos por la naturaleza del edificio en el que eran colocados.

56 ■ Bragantini 2016, 234–235.

## Bibliografía

- Abascal Palazón, J. M. (2016) *Titulus pictus* con la titulación de Heliogábalo. Entre el 8 de junio y el 31 de diciembre del año 218. In: J. M. Noguera/A. Cánovas/M<sup>a</sup>. J. Madrid/I. Martínez-Peris (ed.) Barrio del Foro Romano/Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación, 246. Murcia.
- Allag, C./Batrel, M. (1985) Les peintures murales de Lisieux. In: AFPMA 1985a, 29–38.
- Allison, P. M. (1992) The Relationship between Wall Decoration and Room-type in Pompeian Houses: a Case Study of the Casa della Caccia antica. *JRomA* 5, 235–249.
- Allison, P. M. (1993) How do we identify the Use of Space in Roman Housing? In: E. M. Moormann (ed.) *Functional and spatial analysis of wall paintings*, 1–8. Leiden.
- Allison, P. M. (2001) Using the Material and Written Sources: turn of the Millennium Approaches to Roman Domestic Space. *AJA* 105/2, 181–208.
- Allison, P. M. (2004) *Pompeian Household. An Analysis of the Material Culture*. California.
- Allison, P. M. (2007) The Parts and Functions of the House. In: J. J. Dobbins/P. Foss (ed.) *The World of Pompeii*, 269–278. London/New York.
- Baldassarre, I./Pontrandolfo, A./Rouvet, A./Salvadori, M. (2006) *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardoantico*. Milano.
- Balmelle, C./Barbet, A./Guiral Pelegrín, C. (2006) Peintures et mosaïques des édifices urbains à l'époque julio-claudienne dans le *Conventus Caesaraugustanus* et dans la province d'Aquitaine. In: *L'Aquitaine et l'Hispanie septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux. IV<sup>e</sup> Colloque Aquitania, Saintes, septembre 2003*, 253–254. Bordeaux.
- Barbet, A. (1985) *La peinture murale romaine*. Paris.
- Barbet, A. (2008) *La peinture murale en Gaule romaine*. Paris.
- Barbet, A. (2013) *Peintures romaines de Tunisie*. Paris.
- Bragantini, I. (1995) Problemi di pittura romana. *AION ARChSTAnt*, n. s. 2, 175–197.
- Bragantini, I. (2004) Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana. *JRA* 17, 131–145.
- Bragantini, I. (2016) Cuatro cuadros con evocaciones de Apolo, Calíope y Terpsícore, musas de la poesía. Siglo I d. C. In: J. M. Noguera/A. Cánovas/M<sup>a</sup>. J. Madrid/I. Martínez-Peris (ed.) Barrio del Foro Romano/Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación. Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales 2012, 234–235. Murcia.
- Bragantini, I./de Vos, M. (1982) *Museo Nazionale Romano. Il Le pitture. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*. Roma.
- Bruneau, P. (1984) Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles? *RA* 2, 241–272.
- Burlot, D./Roger, D. (2012) *Les Muses des Praedia de Iulia Felix*. Paris.
- Cerulli Irelli, G. (1993) Le dernier style pompéien. In: *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 apr. J.-C. Vol. I*, 259–268. Paris.
- Ciardello, R. (2006) *VI 17 insula occidentalis 42, Casa del Bracciale d'Oro in Pompei (Regiones VI–VII)*. In: M. Aoyagi/U. Pappalardo (a cura di) *Pompei, Insula Occidentalis (Regiones VI–VII)*, 69–256. Napoli.
- Clarke, J. R. (1991) *The Houses of Roman Italy, 100 BC–AD 250: Ritual, Space and Decoration*. Oakland.
- Clarke, J. R. (1992) *Houses in Roman Italy*. Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Croisille, J. M. (2005) *La peinture romaine*. Paris.
- Del Real Izquierdo, B. (2004) *La domus romana de la C/ San Agustín nº 5–7 de Zaragoza*. *Kausis* 2, 20–22.
- Desbat, A. (1984) *Les fouilles de la rue des Farges à Lyon, 1974–1980. Groupe lyonnais de recherche en archéologie gallo-romaine*. Lyon.
- Dunbabin, K. M. D. (1971) *The Triumph of Dionysus on Mosaics in North Africa*. *PBSR* 39, 52–75.
- Eristov, H. (1987) *Les peintures murales provinciales d'époque flavienne*. In: *AIPMA III*, 45–55.
- Esposito, D. (1999) *La Bottega dei Vettii: vecchi dati e nuove acquisizioni*. *RStPomp* 10, 21–54.
- Esposito, D. (2009) *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali. Roma*.
- Faedo, L./Lancha, J. (1994) s. v. Mousa, Mousai/Mouse. In: *LIMC VII*, 1, 991–1059.
- Falzone, S. (2007) *Ornata aedificia: pitture parietali dalle case Ostiensi*. Roma.
- Felletti-Maj, F./Moreno, P. (1967) *Le pitture della Casa delle Muse*. *MonPitt. Ostia, III*. Roma.
- Fernández Díaz, A. (2014) La evolución de los centros urbanos en *Hispania* a través de su pintura mural (siglos II–IV d. C.). In: S. F. Ramallo/A. Quevedo (ed.) *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los siglos II y IV d. C. Evolución urbanística y contextos materiales*, 207–243. Murcia.
- Fernández Díaz, A./Suárez Escribano, L. (2014) La representación del Rapto de Ganimedes en la habitación 3 de la *domus d'Avinyó* (Barcelona): un *unicum* en la pintura provincial romana. *Quarhis* 10, 164–181.
- Ghedini, F. (2003) Per il riconoscimento degli ambienti della casa: note di metodo. In: P. Basso/F. Ghedini (a cura di) *Subterranea domus. Ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia privata romana*, 113–121. Verona.
- Guiral Pelegrín, A./Cánovas Utrera, A. (2007) *Las musas de Gades* (Cádiz, España). In: *AIPMA IX*, 487–490.
- Guiral Pelegrín, A./Fernández Díaz, A./Cánovas Utrera, A. (2015) En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de *Hispania* en el siglo II d. C. In: *AIPMA XI*, 277–288.
- Grimaldi, M. (2006) *VI 16 Insula Occidentalis 22, Casa di M. Fabius Rufus in Pompei (Regiones VI–VII)*. In: M. Aoyagi/U. Pappalardo (a cura di) *Pompei. (Regiones VI–VII). Insula Occidentalis*. 257–418. Napoli.
- Helly, B. (1980) Étude préliminaire sur les peintures murales gallo-romaines de Lyon. In: *AFPMA 1980*, 5–26.
- Íñiguez Berrozpe, M<sup>a</sup>. L. (2015) *Las musas en Bilbilis. Estudio del conjunto hallado en la habitación 27 (Domus III, Insula I)*. In: *AIPMA XI*, 621–624.
- Kastenmeier, P. (2007) *L'altra faccia della casa pompeiana. I vani destinati ai lavori domestici. Studia della Soprintendenza Archeologica di Pompei*. Roma.
- Leach, E. W. (1991) *The Iconography of the Black Salone of the Casa di Fabio Rufo*. In: *AIPMA IV*, 113–123.
- Leach, E. W. (2004) *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*. Cambridge/New York.
- Ling, R. (1995) *The Decoration of Roman Triclinia*. In: O. Murray/M. Tecusan (ed.) *In vino veritas*, 239–251. London.
- Malgieri, A. (2013) *La bottega delle immagini parietali I sec. a. C.–I sec. d. C. Roma*.
- Mazzoleni, D./Pappalardo, U./Romano, L. (2004) *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*. s. l.
- Moormann, E. M. (1988) *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Assen/Wolfeboro.

- Moormann, E. M. (a cura di; 1995) Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano: tavola rotonda in onore di W. J. Th. Peters in occasione del suo 57<sup>mo</sup> compleanno. *MededRom* 54. Roma.
- Moormann, E. M. (1997) Le Muse a casa. In: *AIPMA VI*, 97–102.
- Nappo, S. C. (2000) La porticus triplex e gli apparati decorativi. In: A. De Simone/S. C. Nappo (a cura di) *Mitis Sarno Opes*, 79–117. Napoli.
- Noguera Celdrán, J. M./Madrid Balanza, M<sup>a</sup>. J. (2011) *Arx Hasdrubalis: la ciudad reencontrada: arqueología en el Cerro del Molinete*. Cartagena.
- Noguera Celdrán, J. M./Madrid Balanza, M<sup>a</sup>. J./García Aboal, V./Velasco, V. (2016a) Edificio del atrio, Carthago Nova (Cartagena, Murcia). In: O. Rodríguez Gutiérrez/N. Tran/B. Soler Huertas (coord.) *Los espacios de reunión de las asociaciones romanas. Diálogos desde la arqueología y la historia. Homenaje a Bertrand Goffaux*, 378–388. Sevilla.
- Noguera Celdrán, J. M./Abascal Palazón, J. M./Madrid Balanza, M<sup>a</sup>. J. (2017) Un titulus pictus con titulación imperial de Carthago Nova y puntualizaciones a la dinámica urbana de la ciudad a inicios del siglo III d. C. *Zephyrum LXXIX*, 151–174.
- Parslow, C. C. (1988) Documents illustrating the Excavation of the Praedia of Iulia Felix in Pompei. *RStPomp* 2, 37–48.
- Parslow, C. C. (2000) Preliminary Report of the 1999 Fieldwork Project in the Praedia Iuliae Felici. *RStPomp* 11, 238–248.
- Romizzi, M. L. (2006) Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei: un'analisi sociologica ed iconologica. Napoli.
- Scagliarini, D. (1974–1976) Spazio e decorazione nella pittura pompeiana. *Palladio* 24–26, 3–44.
- Scheffold, K. (1962) *Vergessenes Pompeji*. Bern.
- Strocka, V. M. (1977) Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos. *Forschungen in Ephesos VIII*, 1. Wien.
- Tam Tinh, T. V. (1974) *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre*. Paris.
- Vendito, S. (2008) *L'immagine e il contesto. Scelte iconografiche, funzione e fruizione del mito nel mondo romano tra sfera domestica e funeraria*. Dottorato di ricerca Università di Studi di Napoli «Federico II», Anno Accademico, 2006–2007. Napoli.
- Wallace-Hadrill, A. (1988) The social structure of the Roman house. *IBSR* 56, 43–97.
- Wallace-Hadrill, A. (1994) *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton.
- Zimmermann, N./Ladstätter, S. (2010) *Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit*. Wien.

## Discussion

**A. Barbet:** C'est superbe. Je trouve remarquable que ces muses aient sans doute comme modèles des statues, notamment celle qui tient le *volumen* appuyée à un pilastre, avec l'emploi d'un support et d'une quasi-monochromie jaune du vêtement qui fait songer à une sculpture. Dans toute la série des muses que vous nous avez montré, peu ont cette attitude-là. Les rapprochements sont donc peut-être à chercher plus du côté de la statuaire que de la peinture dont beaucoup de témoins ne présentent pas cette particularité. Cela m'a d'autant plus frappé que les exemples d'Éphèse, et même de Pompéi sauf cas particuliers, sont d'autres modèles, en tout cas pas des modèles sculpturaux. Tandis que là, vous avez vraiment affaire à quelque chose qui vient de la sculpture.

**A. Fernández Díaz:** De momento, la figura de Apolo es la que más nos recuerda a los modelos escultóricos, por la utilización del color también. Lo único es que, en este caso, las figuras aparecen sobre una línea como ilusoria, no sobre ningún elemento como por ejemplo las musas de Barquino en donde aparece un elemento arquitectónico sobre el que se apoyan, pero si abra que buscar probable modelos. Todas las representaciones son hacia la derecha y parece que están mirando Apolo que se vuelve hacia la izquierda. Tienen un ligero contraposto.

**A. Barbet:** Je ne sais pas si j'ai très bien compris. En tout cas, lorsqu'il y a une lyre évidemment, on a besoin d'un appui pour la poser. Mais là, celle qui porte le tuyau, c'est à mon avis un modèle sculptural.

**M. Fuchs:** À propos de la date consulaire, tout à fait étonnante, qu'on a l'habitude de voir sur les pavements. En avoir sur une peinture murale à proprement parler a-t-il une implication sur l'identification du type de la maison, de la fonction même de l'habitat signalée par une telle date/inscription? Ce alors que les peintures que vous nous avez montrées nous donnent l'impression d'endosser un statut particulier (imitations de marbre, éléments architecturaux). Il y a sans doute là des réflexions à poursuivre autour de ce type de date, qui plus est à une période relativement peu attestée, la fin du règne d'Héliogabale. Donc là aussi, quelque chose qui donne un *terminus ante quem* pour vos muses est d'autant plus important si le cycle a été conservé jusqu'à cette période.

# Abréviations (complémentaires aux listes Appelles et DAI)

## Institutions

AFPMA	Association Française pour la Peinture Murale Antique
AIEMA	Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique
AIPMA	Association Internationale pour la Peinture Murale Antique
AIRPA	Associazione Italiana Ricerche Pittura Antica
ANIMHA	Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques
BAAC	Bouwhistorie, Archeologie, Architectuurhistorie en Cultuurhistorie
CEPMR	Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines de Soissons
Ce.S.P.R.O.	Centro Studi Pittura Romana Ostiense
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
EFR	École Française de Rome
IAA	Israel Antiquities Authority
ICVBC	Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali
IFPO	Institut français pour le Proche-Orient
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art
MANN	Museo Archeologico Nazionale di Napoli
MNR	Museo Nazionale Romano
ÖAI	Österreichisches Archäologisches Institut
RGM	Römisch-Germanisches Museum
RGZM	Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz
SBF	Studium Biblicum Franciscanum

## Revue, séries et lexiques

AASOR	Annual of the American Schools of Oriental Research. Cambridge, Mass.
ADSO	Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn
AMGR	Annuaire du Musée gréco-romain. Alexandria
BibAr	The Biblical Archaeologist. American School of Oriental Research. Ann Arbor
BA Online	Bollettino di Archeologia on line
BAM	Bulletin d'archéologie marocaine
BCTH	Bulletin archéologique du comité des travaux historiques
BMB	Bulletin du Musée de Beyrouth
CAG	Carte archéologique de la Gaule
CAR	Cahiers d'archéologie romande
CMGR	Colloque de la mosaïque greco-romaine
ESI	Excavations and Surveys in Israel.
GAS	Guides archéologiques de la Suisse
IAAR	Israel Antiquities Authority Reports
LANX	Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano
PPM I-X	Pompei. Pitture e mosaici I. Regio I, parte prima. Roma, 1990. Pompei. Pitture e mosaici II. Regio I, parte seconda. Roma, 1990. Pompei. Pitture e mosaici III. Regiones II, III, V. Roma, 1991. Pompei. Pitture e mosaici IV. Regio VI, parte prima. Roma, 1993.

Pompei. Pitture e mosaici V. Regio VI, parte seconda. Roma, 1995.
Pompei. Pitture e mosaici VI. Regio VI, parte terza. Roma, 1996.
Pompei. Pitture e mosaici VII. Regio VII, parte seconda. Roma, 1997.
Pompei. Pitture e mosaici VIII. Regio VIII, Regio IX, parte prima. Roma, 1998.
Pompei. Pitture e mosaici IX. Regio IX, parte seconda. Roma, 1999.
Pompei. Pitture e mosaici X. Regio IX, parte terza. Roma, 2003.
Pompei. Pitture e mosaici Supplemento. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX. Roma, 1995.
PPP I-IV <i>I. Bragantini/M. de Vos/F. Parise Badoni/V. Sampaolo (1981-1986) Pitture e pavimenti di Pompei. Repertorio delle fotografie del Gabinetto fotografico nazionale. ICCD, I-IV. Roma.</i>
Pitture e Pavimenti di Pompei, 1. Regioni I, II, III. Roma, 1981.
PSAM Publications du Service des Antiquités du Maroc
QAEI Quaderni di Archeologia Etrusco-Italica
StMisc Studi Miscellanei

## Colloques

### Association Française pour la Peinture Murale Antique (AFPMA)

- AFPMA 1980, Collectif, Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires 1979 de l'AFPMA, Lyon, Narbonne, Paris-Soissons. Publication du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9. Dijon.
- AFPMA 1983, Collectif, La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris, 23-25 septembre 1982. BAR International Series 165. Oxford.
- AFPMA 1984, Y. Burnand/A. Barbet (dir.) Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de Limoges (1980) et Sarrebourg (1981). Nancy.
- AFPMA 1985a, A. Barbet (coord.) Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de l'AFPMA, 1 et 2 mai 1982 à Lisieux, 21 et 22 mai 1983 à Bordeaux. BAR International Series 240. Oxford.
- AFPMA 1985b, Collectif, Les enduits peints gallo-romains dans le nord de la France. Actes du huitième séminaire de l'AFPMA à Valenciennes, 29-30 avril 1984. RNord LXVII, n° 264. Valenciennes.
- AFPMA 1987, A. Barbet (dir.) La peinture murale Antique. Restitution et iconographie. Actes du IX<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Paris, 27-28 avril 1985. DAF 10. Paris.
- AFPMA 1989, Collectif, Peinture murale romaine. Actes du X<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Vaison-la-Romaine, 1, 2 et 3 mai 1987. Vaison-la-Romaine.
- AFPMA 1990, Collectif, La peinture murale romaine dans les provinces du Nord. Actes du XI<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Reims, 30 avril-1 mai 1988. Revue archéologique de Picardie 1-2. Reims.
- AFPMA 1995, Collectif, Actes XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> séminaires de l'AFPMA, Aix-en-Provence 1990, Narbonne 1991 et Chartres 1993. Revue archéologique de Picardie N° spécial 10. Amiens.

- AFPMA 2003, Collectif, Peinture antique en Bourgogne. Actes du XVI<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Auxerre, 24–25 octobre 1997. RAE, suppl. 21. Dijon.
- AFPMA 2012, M. E. Fuchs/F. Monier (dir.) Les enduits peints en Gaule romaine. Approches croisées. Actes du 23<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Paris, 13–14 novembre 2009. RAE 31<sup>e</sup> suppl. Dijon.
- Pictor 1/AFPMA 2013, J. Boislève/A. Dardenay/F. Monier (dir.) Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée. Actes des 24<sup>e</sup> et 25<sup>e</sup> colloques de l'AFPMA, Narbonne, 12 et 13 novembre 2010 et Paris, 25 et 26 novembre 2011. Pictor 1. Bordeaux.
- Pictor 3/AFPMA 2014, J. Boislève/A. Dardenay/F. Monier (dir.) Peintures et stucs d'époque romaine. Révéler l'architecture par l'étude du décor. Actes du 26<sup>e</sup> colloque de l'AFPMA, Strasbourg, 16 et 17 novembre 2012. Pictor 3. Bordeaux.
- Pictor 5/AFPMA 2016, J. Boislève/A. Dardenay/F. Monier (dir.) Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor. Actes du 27<sup>e</sup> colloque de l'AFPMA, Toulouse 21 et 22 novembre 2014. Pictor 5. Bordeaux.
- Pictor 6/AFPMA 2017, J. Boislève/A. Dardenay/F. Monier (dir.) Peintures et stucs d'époque romaine. Etudes toichographologiques. Actes du 28<sup>e</sup> colloque de l'AFPMA, Louvres, 18–19 novembre 2016. Pictor 6. Bordeaux.

### Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA)

- AIPMA I (1982) J. Liversidge (ed.) Roman Provincial Wall Painting of the Western Empire. Seminar held at Cambridge, 1980. BAR International Series 140. Oxford.
- AIPMA II (1983) A. Barbet (coord.) La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris, 23–25 septembre 1982. BAR International Series 165. Oxford.
- AIPMA III (1987) Collectif, Pictores per Provincias. Actes du 3<sup>e</sup> Colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 28–31 août 1986. CAR 43, Aventicum V. Avenches.
- AIPMA IV (1991) Gemeinsam, 4. Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei, 20–23 September 1989. Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24.
- AIPMA V (1993) E. M. Moormann (ed.) Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 8–12 September 1992. BaBesch Suppl. 3. Leyden.
- AIPMA VI (1997) D. Scagliarini Corlàita (a cura di) I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C.–IV sec. d. C.). Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna, 20–23 settembre 1995. Studi e Scavi 5. Imola.
- AIPMA VII (2001) A. Barbet (dir.) La peinture funéraire antique. IV<sup>e</sup> siècle av. J.–C.–IV<sup>e</sup> siècle apr. J.–C. Actes du VII<sup>e</sup> Colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal–Vienne. Paris.
- AIPMA VIII (2004) L. Borhy (dir.) Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII<sup>e</sup> colloque international de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest–Veszprém. Budapest.
- AIPMA IX (2007) C. Guiral Pelegrín (ed.) Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza–Calatayud, 21–25 septiembre 2004. Zaragoza.
- AIPMA X (2010) I. Bragantini (a cura di) Atti del XI congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli, 17–21 settembre 2007, AION Annali di archeologia e Storia Antica Quaderno 18. Napoli.

- AIPMA XI (2014) N. Zimmermann (Hrsg.) Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13–17 September 2010 in Ephesos. ÖAW, Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 468, Archäologische Forschungen 23. Wien.
- AIPMA XII (2017) S. T. A. M. Mols/E. M. Moormann (ed.) Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the AIPMA, Athens, September 16–20, 2013. BaBesch Suppl. 31. Leuven/Paris/Bristol.

### Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity (ASMOSIA)

- ASMOSIA V (2002) J. J. Herrmann Jr./N. Herz/R. Newman (ed.) Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity (Boston, June 1998). London.
- ASMOSIA IX (2012) A. Gutiérrez García-Moreno/P. Lapuente Mercadal/I. Rodà de Llanza (ed.) Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Tarragona, 8–13 June 2009. Documenta 23. Tarragona.
- ASMOSIA X (2015) E. Gasparini/P. Pensabene (ed.) Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Rome, 21–26 May 2012. Rome.
- ASMOSIA XI (forthcoming) K. Marasović (ed.) Proceedings of the 11<sup>th</sup> International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Split, 18–22 May 2015.

### Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA)

- CMGR I (1963) H. Stern/G. Ch. Picard (ed.) La Mosaïque gréco-romaine. Actes du 1<sup>er</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Paris, 29 août–3 septembre 1963. Paris.
- CMGR III (1983–1984) R. Farioli Campanati (ed.) Il mosaico antico. III Colloquio internazionale sul mosaico antico, Ravenna, 6–10 settembre 1980. Ravenna.
- CMGR IV (1994) J.-P. Darmon/A. Rebourg (éd.) La Mosaïque gréco-romaine. Actes du IV<sup>e</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Trèves, 8–14 août 1984. Bulletin de l'AIEMA, Suppl. Paris.
- CMGR V (1994) P. Johnson/R. Ling/D. J. Smith (ed.) Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, held at Bath, England, on September 5–12 1987. JRA Supplementary Series 9. Ann Arbor.
- CMGR VIII (2001) D. Paunier/Ch. Schmidt (éd.) La mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIII<sup>ème</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne (Suisse), 6–11 octobre 1997. CAR 85–86. Lausanne.
- CMGR XI (2012) M. Şahin (ed.) Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era. 11<sup>th</sup> International colloquium on ancient mosaics, October 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> 2009, Bursa Turkey. Istanbul.
- CMGR XII (2015) G. Trovabene, A. Bertoni (a cura di) Atti del XII Colloquio AIEMA, Venezia, 11–15 settembre 2012. Verona.
- CMGR XIII (à paraître) L. Neira (ed.) Actas XIII Congreso de la AIEMA, Madrid, 14–18 de septiembre de 2015.

