

MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA (MUHBA)  
Plaça del Rei, s/n.  
08002 Barcelona  
Tel.: 93 256 21 00  
Fax: 93 315 09 57  
museuhistoria@bcn.cat  
www.museuhistoria.bcn.cat/quarhis



# QUADERNS D'ARQUEOLOGIA I HISTÒRIA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

| BARKENO | BARCINO | BARCINONA | BARŠALŪNA | BARCELONA

**quarhis**  
ÈPOCA II · ANY 2014 · N.10 · ISSN 1699-793X  
256 PÀGINES · BARCELONA





**Editor:**

Museu d'Història de  
Barcelona (MUHBA)  
Institut de Cultura  
Ajuntament de Barcelona

**Director MUHBA:**

Joan Roca i Albert

**Direcció Quarhis:**

Julia Beltrán de Heredia

**Secretària de redacció:**

Vanesa Triay

**Consell de redacció:**

Xavier Aquilué (MAC)  
Julia Beltrán de  
Heredia (MUHBA)  
Josep Guitart (UAB)  
Josep M. Gurt (UB)  
Albert López (DiBa)  
Magí Miret (GC)  
Carme Miró (ICUB)  
Miquel Molist (UAB)  
Isabel Rodà (UAB)

**Avaluadors externs:**

Luis Caballero Zoreda  
Carmen Fernández Ochoa  
Sauro Gelichi  
Jean Guyon  
Simon Keay  
Bernat Martí  
Lucy Vallauri  
Desiderio Vaquerizo  
Giuliano Volpe

**Control gràfic:**

Emili Revilla

**Disseny gràfic:**

PFP  
(Quim Pintó,  
Montse Fabregat)

**Realització:**

Edicions Hipòtesi, SL

**Impressió:**

Índice Arts Gràfiques, SL

**Imatges de la coberta:**

El Born CC-Pep Parer  
i Ignasi Camps

**ISSN**

1699-793X

**Dipòsit legal**

B-9715-2005

© dels textos els autors  
© de l'edició

**Museu d'Història  
de Barcelona**

Institut de Cultura,  
Ajuntament de Barcelona  
Plaça del Rei, s/n  
08002 Barcelona  
Tel.: 93 256 21 00  
Fax: 93 315 09 57  
[www.museuhistoria.bcn.  
cat/quarhis](http://www.museuhistoria.bcn.cat/quarhis)

# QUADERNS D'ARQUEOLOGIA I HISTÒRIA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

| BARKENO | BARCINO | BARCINONA |  
| BARŠALŪNA | BARCELONA |

**quarhis**

ÈPOCA II·ANY 2014·NÚM.10·ISSN 1699-793X  
256 PÀGINES · BARCELONA





**SUMARI**  
**SUMARIO**  
**SUMMARY**  
**SOMMAIRE**

---

**9-11 PRESENTACIÓ**

JOAN ROCA I ALBERT

---

**12-13 EDITORIAL**

JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO

---

**EL BORN, UNA CIUTAT SOTA UN MERCAT**

**16-28 EL BORN I EL CONEIXEMENT HISTÒRIC**

ALBERT GARCIA ESPUCHE

**30-55 EL JACIMENT ARQUEOLÒGIC DE L'ANTIC MERCAT DEL BORN.**

LA SEVA DARRERA FASE D'ÚS (1700-1717)

PERE LLUÍS ARTIGUES CONESA I ANTONI FERNÁNDEZ ESPINOSA

**56-68 EL BORN I LA CULTURA MATERIAL DE 1700**

JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO

**70-93 EVOLUCIÓ GEOMORFOLÒGICA DEL BARRI DE LA RIBERA EN ÈPOQUES HISTÒRIQUES**

RAMON JULIÀ BRUGUÉS I SANTIAGO RIERA MORA

---

**NOTES I ESTUDIS**

**96-121 ESCULTURES ROMANES DE *BARCINO***

MONTSERRAT CLAVERIA NADAL I EVA M. KOPPEL GUGGENHEIM I ISABEL RODÀ DE LLANZA

**122-139 LA REPRESENTACIÓ DEL RAPTO DE GANÍMEDES EN LA HABITACIÓ 3 DE LA *DOMUS***

DE AVINYÓ (BARCELONA): UN *UNICUM* EN LA PINTURA PROVINCIAL ROMANA

ALICIA FERNÁNDEZ DÍAZ I LORENZO SUÁREZ ESCRIBANO

**140-162 LA MURALLA ROMANA DE BARCELONA, UNA EMPRESA DE FINALS DEL SEGLE III**

ALESSANDRO RAVOTTO

**164-179 EL PRIMER TESTIMONI ARQUEOLÒGIC DE LA PESTA NEGRA A BARCELONA:**

LA FOSSA COMUNA DE LA BASÍLICA DELS SANTS MÀRTIRS JUST I PASTOR

JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO I IRENE GIBRAT PINEDA

**173 ANNEX 1. Estudi de les restes tèxtils dels enterraments de la fossa**

de la Basílica dels Sants Màrtirs Just i Pastor de Barcelona

SÍLVIA CARBONELL BASTÉ

**178 ANNEX 2. Estudi de la composició de les mostres de teixit dels enterraments**

de la fossa de la Basílica dels Sants Màrtirs Just i Pastor de Barcelona

ENRIC CARRERA I GALLISSÀ

**180-199 LA SÉPULTURE MULTIPLE DE LA BASILIQUE DES SAINTS MARTYRS**

JUST ET PASTOR : BIO-ARCHÉOLOGIE DES RESTES HUMAINS

SACHA KACKI I DOMINIQUE CASTEX

---

**NOTICIARI**

**202-204 PROJECTE PREHISTÒRIA AL PLA DE BARCELONA**

**205-206 LA MURALLA ROMANA EN EL MARC DEL PLA *BARCINO*. PROJECTES I RESULTATS DE L'ANY 2013**

**207-208 PLA *BARCINO*. LA BASÍLICA DELS SANTS MÀRTIRS JUST I PASTOR: LA CIUTAT CRISTIANA I VISIGODA**

**209-211 IMPACTE TECNOLÒGIC EN EL NOU MÓN COLONIAL.**

CANVI CULTURAL EN ARQUEOLOGIA I ARQUEOMETRIA CERÀMICA (TECNOLONIAL)

---

**213-215 BIBLIOGRAFIA PUBLICADA SOBRE ARQUEOLOGIA DE BARCELONA**

---

**217-227 TEXTOS EN CASTELLANO. SÍNTESIS**

---

**229-238 ENGLISH TEXT. SUMMARY**

---

**239-250 TEXTES EN FRANÇAIS. RÉSUMÉ**

---

**251-255 NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS A QUARHIS**

**NOTES I ESTUDIS**

**LA REPRESENTACIÓ DEL RAPTE DE GANIMEDES A L'HABITACIÓ 3 DE LA DOMUS D'AVINYÓ (BARCELONA): UN UNICUM A LA PINTURA PROVINCIAL ROMANA.**

Aquest article mostra una anàlisi metodològica sobre un conjunt pictòric provinent d'una domus de la ciutat romana de *Barcino*, els resultats de la qual són de gran interès historicoarqueològic per al coneixement de l'evolució de les composicions pictòriques en època altimperial.

En l'article, a través de diversos apartats que han consistit en la contextualització de l'edifici que decorava el material pictòric objecte d'aquest treball, la metodologia aplicada per a la seva anàlisi, l'estudi descriptiu de les composicions pictòriques presents a l'habitació 3, així com la restitució hipotètica de la

decoració, se n'ha pogut portar a terme la interpretació històrica i l'adscripció funcional.

**Paraules clau:** *domus*, pintura mural, sanefes calades, Rapte de Ganimedes, amoret, Venus.

**LA REPRESENTACIÓN DEL RAPTO DE GANÍMEDES EN LA HABITACIÓN 3 DE LA DOMUS DE AVINYÓ (BARCELONA): UN UNICUM EN LA PINTURA PROVINCIAL ROMANA**

Este artículo muestra un análisis metodológico sobre un conjunto pictórico proveniente de una *domus* de la ciudad romana de *Barcino*, cuyos resultados son de gran interés histórico-arqueológico para el conocimiento de la evolución de las composiciones pictóricas en época altoimperial.

En él, a través de varios apartados que han consistido en la contextualización del edificio que decoraba el material pictórico objeto de este trabajo, la metodología aplicada para su análisis, el estudio descriptivo de las composiciones pictóricas presentes en la habitación 3, así como la restitución hipotética

de la decoración, se ha podido llevar a cabo su interpretación histórica y su adscripción funcional.

**Palabras clave:** *domus*, pintura mural, cenefas caladas, Rapto de Ganimedes, Amorcillo, Venus.

**THE REPRESENTATION OF THE ABDUCTION OF GANYMEDE IN ROOM 3 OF THE DOMUS IN AVINYÓ STREET (BARCELONA): A UNICUM IN ROMAN PROVINCIAL PAINTING**

This article is a methodological analysis of a pictorial ensemble from a *domus* in the Roman city of *Barcino*, whose results are of great historical-archaeological interest for knowledge about the evolution of pictorial compositions in the Late Imperial period.

Through various sections that have consisted of the contextualisation of the building decorated by the pictorial material which is the object of this work, the methodology applied for its analysis, the descriptive study of the pictorial compositions present in room 3, as well as the hypothetical

reproduction of the decoration, it has been possible to carry out its historical interpretation and function.

**Key words:** *Domus*, mural painting, fretted borders, abduction of Ganymede, putto, Venus.

**LA REPRÉSENTATION DU RAPTO DE GANYMÈDE DANS LA CHAMBRE 3 DE LA DOMUS DE LA RUE AVINYÓ (BARCELONE) : UN UNICUM DANS LA PEINTURE PROVINCIALE ROMAINE**

Cet article présente une analyse méthodologique de l'ensemble pictural provenant d'une *domus* de la ville romaine de *Barcino*. Les résultats sont d'un grand intérêt historico-archéologique pour la connaissance de l'évolution des compositions picturales pendant l'époque du Haut-Empire.

À travers différents thèmes tels que la conceptualisation du bâtiment que décorait le matériel pictural objet de ce travail, la méthodologie appliquée pour son analyse, l'étude descriptive des compositions picturales présentes dans la chambre 3 ainsi que la restitution hypothétique de

la décoration, nous avons pu mener une interprétation historique et son attribution fonctionnelle.

**Mots clé :** *Domus*, peinture murale, bordures ajourées, Rapt de Ganymède, amours, Vénus.

## Introducción

Hace ya una década del descubrimiento en la calle Avinyó nº 15 de Barcelona de una *domus* con el mayor volumen de pintura mural de la ciudad. Su análisis ha ofrecido grandes posibilidades de interpretación histórica sobre la evolución de la pintura mural en época altoimperial, pero especialmente sobre el estatus o nivel económico y cultural de quienes la habitaron y demandaron las composiciones realizadas en ella.

La presencia de un pavimento de *opus tessellatum* geométrico/vegetal y de *opus sectile*, así como la de la propia pintura mural, con motivos figurados en los que se muestran personajes y animales probablemente relacionados con sendas representaciones mitológicas, descubren a un propietario que gustaba representar algunos de los temas más demandados del momento. En este sentido, con el estudio de la habitación 3, observamos que determinados ciclos iconográficos, como el Rapto de Ganímedes, están presentes entre los conjuntos pictóricos de las viviendas, respondiendo a un gusto o una moda propios de época altoimperial, que a partir de los siglos III-IV d.C. cambia radicalmente, transformándose el repertorio iconográfico en favor de las escenas de circo, de doma de caballos o de caza, también presentes en los mosaicos<sup>2</sup>. Esta apreciación sobre la composición figurada y los ejemplos encontrados en *Hispania* confirman esa ruptura o cambio de gusto en el tipo de representaciones iconográficas ejecutadas en pintura mural entre los siglos I y II d.C., y a partir del siglo III d.C. (Guiral, Fernández, Cánovas, en prensa; Guiral, Fernández, en prensa).

La cronología de este conjunto también nos viene dada por los elementos decorativos que aparecen en los alzados de la estancia, tales como altos rodapiés con imitación de mármol moteado, zócalos de carácter geométrico y paneles en la zona media con cenefas caladas, separados entre sí mediante interpaneles con representa-

ción de candelabros. Todos ellos nos aproximan a una fase entre el IV estilo pompeyano y el estilo provincial, para datar la decoración pictórica de mayor calidad de la vivienda.

## I. METODOLOGÍA

El conjunto pictórico analizado es inédito y no cuenta, a excepción de la memoria de intervención arqueológica<sup>3</sup> y de un artículo de conjunto sobre la arquitectura doméstica de la ciudad (Cortés, 2011: 16-66), con publicación alguna, de ahí que sea tan importante una buena metodología de análisis<sup>4</sup>.

Los fragmentos pictóricos recuperados provienen en su mayor parte de estratos de derrumbe, una situación que dificulta la reubicación en su lugar original; sin embargo, esta circunstancia mejora porque algunos de ellos se corresponden con parte de la decoración que hay todavía *in situ*, concretamente en los zócalos y zona media de las habitaciones, posibilitando su análisis compositivo, cronológico e interpretativo.

Las dificultades a las que nos hemos enfrentado responden a la adscripción cronológica de la fase decorativa a la que pertenecen, al orden en el que iban dispuestos, a los nexos de unión entre los diferentes conjuntos y, en definitiva, a la restitución general de las composiciones recuperadas, de la que deriva la adscripción funcional del espacio que se ha delimitado<sup>5</sup>.

La metodología que hemos utilizado parte de los resultados obtenidos en la investigación científica de estos últimos diez años: por una parte, la Arqueología Romana ha abandonado los análisis únicamente descriptivos para incorporar aspectos más interesantes para su desarrollo histórico e interpretativo, nuevos sistemas de registro y documentación sistemáticos, posibilitando una mejor interpretación<sup>6</sup>; por otra parte, la Restauración Arqueológica ha ampliado cada vez más

\*Profesora titular del Área de Arqueología de la Universidad de Murcia (aliciafd@um.es).

\*\*Arqueólogo profesional y doctorando de la UMU (lorenzo.suarez@um.es y olimpia\_1@ono.com).

1. Queremos agradecer a Lidia Font i Pagès, y en general a todos los técnicos del museo, la ayuda prestada a la hora de facilitarnos la labor de estudio de todo este material decorativo.

2. También en este soporte, contamos con ejemplos del Rapto de Ganímedes, datados a partir del siglo II d.C. y hasta época tardoimperial.

3. Los trabajos de consolidación-conservación se desarrollaron de forma simultánea a las labores de extracción, limpieza y documentación de los fragmentos de los estratos de derrumbe. Todos los datos técnicos y descriptivos del proceso de intervención se desarrollan en la memoria depositada en el Museu d'Història de Barcelona, a la cual nos remitimos: Vilardell i Fernández, A. 2006. *Memoria conjunta de la intervenció arqueològica del carrer Avinyó núm 15 i del carrer Pou Dolç núm 4 de Barcelona*. Centre de Documentació-ICUB. Inédita.

4. Queremos agradecer la labor desarrollada por los profesionales que trabajan en el Centre de Restauració de Béns Mobles del Museu d'Història de Barcelona, por su plena disposición para con nosotros a la hora de facilitarnos la manipulación y documentación de los fragmentos a analizar.

5. Al respecto hemos de recordar que la documentación de la *domus* es parcial y, por tanto, sólo podemos basarnos en aspectos de carácter métrico y decorativo para averiguar la función que desempeñaba cada una de estas estancias.

6. Podemos mencionar trabajos con problemáticas similares, tales como el del triclinio de la *domus* del Sático en la ciudad de Córdoba (Cánovas, 2010: 415-438; *Idem*, en prensa).

su actuación sobre la pintura mural romana, perfeccionando los métodos de consolidación y restauración aplicados en la propia excavación y en los yacimientos musealizados, y finalmente, la Arqueología se ha adentrado en la renovación de sus resultados a nivel gráfico haciendo uso de las TIC (Carreras, 2006). La publicación de este trabajo es consecuencia precisamente de estos resultados, en los que la fotografía digital y los programas de diseño, entre otros, al tiempo que facilitan el trabajo de campo y de laboratorio, proporcionan las herramientas adecuadas para su puesta en valor y publicación.

En primer lugar, hemos optado por realizar un sistema de registro mediante la elaboración de un inventario de todos los conjuntos pictóricos recuperados y definidos en la *domus*, a través de la confección de una base de datos. El objetivo de esta herramienta es que el aparato pictórico de la vivienda se documente al máximo, para que la futura intervención de restauración y puesta en valor del mismo disponga de la información necesaria.

En segundo lugar, tras esta primera tarea de descripción y ensamblaje de piezas, se ha procedido al estudio técnico de los conjuntos pictóricos, centrándonos en la diferenciación del revestimiento y enlucido de los fragmentos, el análisis de su composición, sistemas de fijación a la pared o trazos preparatorios, así como en su ubicación en la pared. Durante este proceso hemos procedido al manejo de bibliografía de referencia sobre pintura mural romana para localizar paralelos aproximados a nivel estilístico y cronológico, haciendo referencia tanto al tipo compositivo general como a cada uno de los motivos u ornamentos individualizados en particular.

En cada uno de los pasos anteriores, hemos realizado la documentación gráfica y el tratamiento digitalizado de las composiciones integradas en los conjuntos diferenciados, ofreciendo finalmente una restitución hipotética, que no alcanza a ser completa<sup>7</sup> pero cuyo análisis estilístico

y comparativo muestra una organización que remite a las decoraciones del IV estilo pompeyano y del estilo provincial, propias de la segunda mitad del siglo I d.C. y del siglo II d.C.

## 2. ANÁLISIS DE LOS CONJUNTOS PICTÓRICOS

La *domus* no se conserva completa sino que únicamente cuenta con parte de tres habitaciones, numeradas consecutivamente de oeste a este con los números 1, 2 y 3, y además, un espacio exterior a ésta, el 4, que se corresponde con un vial público en el que también se encontraron restos pictóricos. En nuestro caso, basándonos en la pintura mural localizada *in situ*<sup>8</sup>, y en la importancia y el volumen del material extraído, nos centraremos exclusivamente en el conjunto de la representación figurada que se localiza en la habitación 3, de cuya composición pictórica<sup>9</sup> y de mortero<sup>10</sup> llevaremos a cabo una descripción muy general; no obstante, no podemos quedarnos anclados en ésta, sino que de ella debemos inferir nuevos datos incorporando a nuestra metodología todas las disciplinas, criterios y/o innovaciones técnicas a nuestro alcance, que nos permitan conocer las diferentes maneras de decorar para una misma época, los procesos de fabricación, el soporte, la paleta cromática y la elección de los temas, entre otros aspectos. Asimismo, utilizaremos las clasificaciones de orden tipológico y estilístico así como de orden cronológico sobre pintura mural, la documentación arqueológica disponible y la observación de caracteres comunes de series individualizadas ya por otros investigadores, tanto en la pintura romano-campesina como en la provincial, para fundamentar nuestro juicio a la hora de interpretar dicho conjunto. Analizaremos las composiciones para adscribir las definitivamente a una de las fases pictóricas definidas por A. Mau a finales del siglo XIX<sup>11</sup>, y que a lo largo del siglo XX han completado un importante número de investigadores (Balasarre *et alii*, 2006).

7. Nos gustaría recordar que más de la mitad del total de las cajas analizadas se corresponde con material pictórico de la habitación 3, pero teniendo en cuenta las circunstancias de conservación parcial de la *domus*, con tan sólo el 20% del total de la decoración pictórica, la restitución hipotética no puede completarse en su totalidad. Debido a ello, y a falta de los resultados que se obtengan tras el comienzo de los trabajos de restauración que actualmente se están llevando a cabo en el proyecto de musealización del yacimiento, los aquí mostrados son provisionales, especialmente en lo que concierne a medidas y composiciones generales.

8. La mayor parte de los conjuntos provienen de las unidades estratigráficas de colapso de muros durante el proceso de amortización tardía de las estructuras, pero sólo en algunos de estos fragmentos podemos observar distintas fases de renovación ornamental.

9. En cuanto a la capa pictórica, además de describir la composición que presenta, hemos tenido en cuenta la técnica decorativa –fresco y/o fresco mixto (temple)–, si presenta trazos preparatorios, líneas guía o sinopia para ejecutar la decoración, y qué instrumentos y pigmentos utilizan en la misma.

10. En cuanto a las distintas capas de mortero, hemos analizado la confección del soporte, el número de capas de mortero, su grosor, textura y composición, entre otros.

11. Vitrubio, quien las define primero en su libro *De Architectura* VII, 1, 5-3, sólo menciona las tres primeras que pudo conocer antes de morir, de ahí que para la definición del IV estilo pompeyano o la pintura posterior, tengamos que recurrir a la historiografía moderna.

## 2.1. Habitación 3

De esta habitación conservamos únicamente un espacio triangular formado por el muro sur de *opus africanum* e *incertum* de la 1ª fase constructiva, con 67 cm de grosor aproximado, 2 m de altura y 3 m de longitud conservados, el muro oeste de *opus vittatum* que compartimenta las habitaciones 3 y 2, y un pavimento de *opus signinum*. Del primero conservamos pintura en parte del zócalo y zona media de la pared, mientras que del segundo, sólo el rodapié.

### 2.1.1. Análisis descriptivo y compositivo/ornamental: reconstrucción hipotética y correspondencia cronológica

El conjunto pictórico recuperado está configurado por una acumulación de pinturas provenientes como mínimo de dos de las cuatro paredes de la habitación 3 –sur y oeste–, y de su techo. Éstas se encuentran distribuidas por todo el sector 4, y apoyadas contra el muro de la fachada. En la memoria de la intervención arqueológica se indica que las placas y fragmentos en los que se encuentra representado uno de los personajes figurados<sup>12</sup>, corresponden a la pared<sup>13</sup>; unas páginas después, se añade que la mayoría de las placas grandes pertenecen al techo, identificándose por la presencia de las improntas del cañizo<sup>14</sup>, algo que se confirma también en la memoria de restauración, pero que nosotros no hemos podido observar en el reverso<sup>15</sup>. Independientemente de una u otra localización, asunto que trataremos detalladamente en el apartado siguiente, lo que está claro es que se trata de la decoración pictórica y en estuco de mayor complejidad del programa decorativo de la vivienda<sup>16</sup>.

La decoración existente en los alzados conservados se corresponde con una composición propia del IV estilo pompeyano por la presencia de cenefas caladas en los paneles de la zona media (fig. 1A/B, cuaderno en color) y la ausencia de bandas de encuadramiento en el exterior de dichos paneles (Barbet, 1980: 65-74; *Idem*, 1981: 917-

998). No obstante, dicha moda decorativa incorpora elementos propios de anteriores estilos pictóricos, como en este caso puede ser el III estilo pompeyano, con elementos tales como un zócalo negro sin apenas decoración y un rodapié con imitación de granito, un interpanel con candelabro y una zona superior decorada probablemente con una arquitectura ficticia (*Idem*, 1980: 29-52).

De esta habitación, únicamente analizaremos los elementos que, creemos, pertenecen a una composición de techo. La decoración que podría adscribirse a este lugar de la estancia podría corresponder a dos conjuntos diferentes. Del primero, con motivos en “8”, podemos indicar que es típico de los interpaneles con candelabros o de los frisos decorados, como lo encontramos en la mayoría de los ejemplos hispanos (Guiral, Mostalac, 1987: 239, lám. 7e; Fernández Díaz, 2008: 287, 407); sin embargo, aquí podría encuadrarse en una decoración de techo, como parecen indicar unos ejemplos galos datados estilísticamente en el siglo II d.C. (Barbet, 1985: fig. 10.9 y 10.11; Barbet, 2008: 315; Sabrié, Solier, 1987: fig. 218). A pesar de esta cronología algo posterior, sabemos que el tema ya es utilizado antes, en el siglo I d.C., en el cripto-pórtico nº 142 de la *Domus Aurea* de Nerón en Roma (Segala, Sciortino, Iacopi, 1999: fig. 72). El segundo –que creemos que es el que podría pertenecer al techo de esta habitación y del que hemos realizado la restitución hipotética (fig. 2A/B, cuaderno en color)– también se trataría de una composición propia de la segunda mitad del siglo I d.C., que se incorporará al elenco de composiciones pertenecientes a esta ubicación, en la que, partiendo de un elemento o composición central –el rombo–, otros elementos geométricos basados en el cuadrado y en el rectángulo lo encierran sucesivamente hasta llegar a unirse a la pared.

Son muchos los trabajos en los que se han definido y diferenciado las composiciones pictóricas realizadas sobre techos y bóvedas, de los que se deduce que este último de

12. Tras el trabajo de inventario y estudio del material, hemos podido apreciar que en la habitación 3 hay un total de tres figuras: la de las sandalias, un personaje alado (erote) y un personaje femenino.

13. Véase página 54 de la memoria arqueológica.

14. Véase página 94 de la memoria arqueológica.

15. Gamarra, A. y García, M. J. 2006. *Memòria de conservació-restauració, pintures arqueològiques del carrer Avinyó 15, Barcelona*. Centre de Documentació-ICUB. Inédita.

16. Las pinturas están actualmente en curso de restauración, de ahí que debamos tener en cuenta que podrían salir elementos iconográficos nuevos no definidos hasta el momento.

Avinyó podría tratarse del tipo “E” de A. Barbet, quien, tras su estudio sobre la pintura pompeyana, lo incluye en el período de transición entre el III y IV estilo, y que está basado en una composición de bandas concéntricas que acaban encerrando en la zona central una forma geométrica más grande y que serán típicas de este último estilo (Barbet, 1985: 166-174). Esta misma autora, años más tarde, diferencia las distintas composiciones presentes en los techos o bóvedas de *Galia* en seis tipos: composición lineal, en red o de relación continua con catorce subtipos, centrada, centrada con diagonales y centrada con cuadros separados y simétricos, radiales y libres (*Idem*, 2008: 315-342). De todas ellas, sería a la tercera y cuarta, ligadas al IV estilo pompeyano y a composiciones que tendrán gran favor en el siglo II d.C., a las que podría relacionarse la de esta *domus*.

En cuanto a esta composición y a los elementos decorativos con “fiori sparsi” que encuadran el elemento central —el rombo—, se confirma la existencia de un léxico común entre los decoradores de techos y los de pavimentos de mosaico, así como la intención de crear la idea de volumen a través de su combinación (Ghedini, Salvadori, 2004: 51). Por otra parte, con respecto a la ejecución de esta decoración de techo a partir de una superficie impuesta por el plano arquitectónico esencialmente de forma rectangular/cuadrada, supone la confección de un trazado previo o preparatorio de la trama geométrica para que sostenga el conjunto de la composición, fenómeno que en nuestro caso se observa en un numeroso grupo de fragmentos. Los trazos previos compositivos constituyen la trama base a partir de la cual se lleva a cabo la representación de compartimentos y bandas de encuadramiento que sirven de fondo para la gran diversidad de elementos decorativos que suelen estar presentes: figuras humanas, animales, vegetales, cenefas, guirnaldas, edículos, medallones o formas geométricas (círculos, rombos, hexágonos, octógonos), aunque de los fragmentos aquí conservados sólo contamos con la presencia de los tres primeros. En definitiva, todo ello gene-

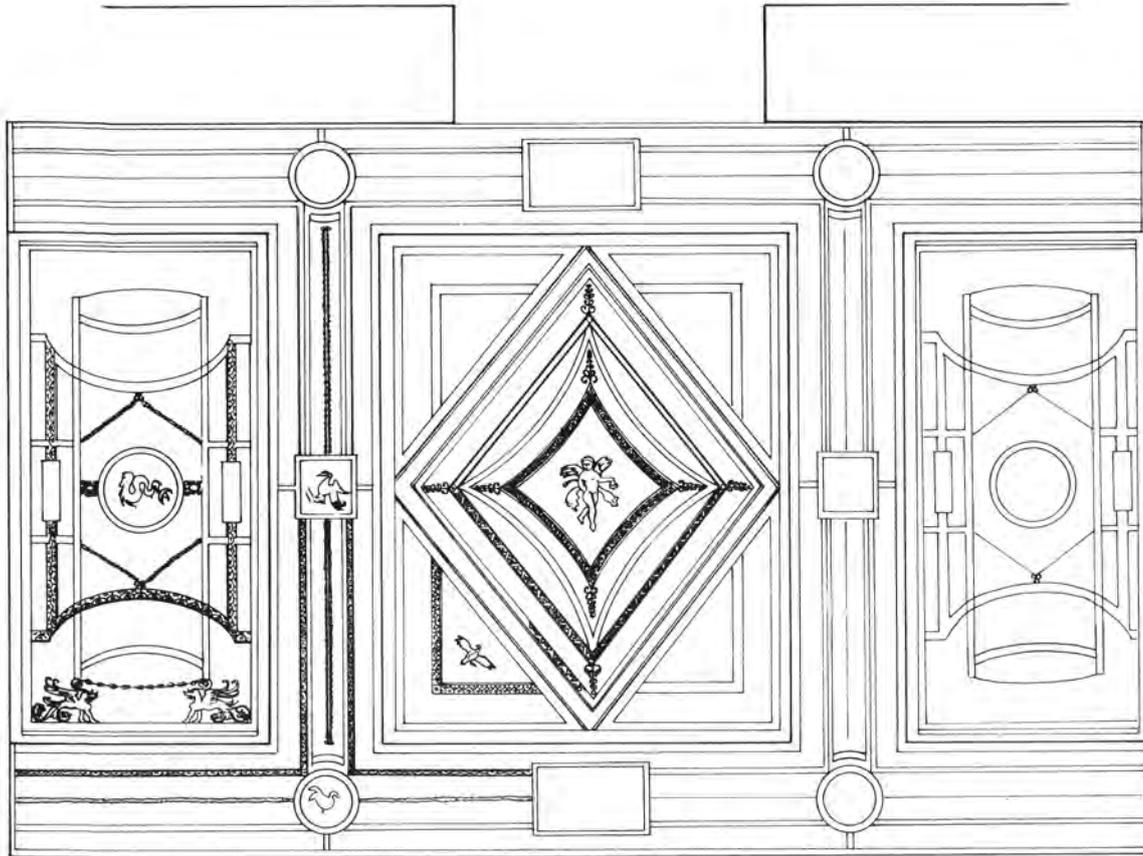
ra una multiplicidad de formas y relaciones armónicas en la distribución de los campos que produce un espléndido acabado en el que se emplean, como módulo de base único o asociado a otros, el rectángulo y el cuadrado (Nunes, 2004: 398).

No hemos encontrado ningún paralelo exacto a esta composición, pero los que corresponden a este modelo son los del *oecus* y *cubicula* “d” y “c” de la *Casa del Salone Nero* (VI 11) de Herculano, de finales del III estilo-transición al IV estilo (Barbet, 1985: 168-171, figs. 118 y 122), y otros de gran similitud, tres ubicados en la villa de San Marco de Stabia (Barbet, 1985: 247-249; Nunes, 2004: 397-400) y uno en la calle Añón de Zaragoza (Mostalac, Beltrán, Corral, 2007: 258, fig. 6), del que comparte en cierta medida el esquema compositivo así como alguno de los elementos del repertorio ornamental, como es el caso de las “fiori sparsi” sobre fondo también de color verdoso y a modo de tapiz floral (*Ibidem*: 259). Tanto el vocabulario decorativo como la construcción de la composición de estos últimos ejemplos de Stabia e *Hispania*, son propios del IV estilo pompeyano con encuadramientos varios y concéntricos como los del tipo 3 de la habitación “HH” de la *Casa de C. Iulius Polibius* (IX 13. 1-3) (Barbet, 1985: 215-265, figs. 172-173) o del *oecus* “12” de la *Casa degli Amanti* (I 10.11) (*Ibidem*: 215-265, figs. 168-170; PPM I, 1990: 498-499, figs. 86-88) y del tipo 4 de la *Casa del Atrio Corintio* de Herculano o di Soffito (V 3, 4) de Pompeya (Barbet, 1985: 254 y 259) (fig. 3), que confirman el *terminus postquem* de la segunda mitad del siglo I d.C. ofrecido también por el resto de conjuntos decorativos de la habitación 3.<sup>17</sup>

La representación más destacada de esta composición del techo es la figura de un personaje masculino que estaría en el interior del campo romboidal<sup>18</sup> (fig. 4, cuaderno en color). Éste, por su calzado, atributos y disposición, podría responder a una iconografía de carácter mitológico. Sabemos que en Roma era sencillo conocer a qué clase social pertenecía alguien por el vestido, peinado y calzado que llevaba en público, éstos eran un

17. Un esquema similar con motivo romboidal inserto en un cuadrado en el techo abovedado de Echzell (Salzburgo, Alemania), datado del siglo II d.C. (Vasáros, 2004), nos podría ayudar a concretar aún más la cronología del de Avinyó.

18. Sobre las hipótesis relacionadas con la adscripción del personaje, agradecemos las observaciones ofrecidas por todos aquellos que han colaborado con nosotros.



**Figura 3**  
Decoración  
del techo de  
la habitación  
7 de la Casa del  
Atrio Corintio de  
Herculano (Barbet,  
1985: 254, fig. 192).

signo de identidad y de estatus (Leventon, 2009). En cuanto al calzado, había una gran variedad de tipos adaptados del mundo etrusco y griego, desde botas y zapatos hasta sandalias, pero por la altura que alcanza el calzado de nuestra figura y por su acabado, no parece que se tratase de *soleae* o *crepidae*, sandalias que dejaban la mayor parte del pie al descubierto y, además, se utilizaban sólo en la privacidad de la vivienda, sino que podrían ser la representación de unas botas de cuero con la zona de los dedos abierta. No obstante, a pesar de su mayor parecido con unas botas o *caligae*, calzado propio de los legionarios o soldados, el hecho de que éstas aparezcan con la puntera al descubierto, nos hace dudar de esta adscripción, máxime cuando el calzado por exce-

lencia de los ciudadanos romanos fue el *calceus*<sup>19</sup>. De igual modo, sabemos que los oficiales de más alto rango, para destacar entre sus hombres, no utilizaban las botas sino los *calcei*, un tipo de calzado de cuero, que cubría todo el pie y la planta, se ataba con tiras en el tobillo o la pierna, y aunque era pesado y no muy cómodo, su uso era obligatorio. De todos los tipos existentes, podríamos relacionarlo con el *calceus mulleus*, por su color púrpura que sólo llevaban los emperadores, la máxima autoridad, como podría ser también una divinidad o un personaje relacionado con el ciclo mitológico o con *campagus* militar con el que se suelen representar los más altos oficiales y el calzado ordinario del emperador (Van Driel-Mauuar, 2007).<sup>20</sup>

19. Existían varios tipos de *calcei* según la categoría social de cada ciudadano. Éstos se distinguían, entre otros aspectos, por su color: *calcei senatorii*, propios de los senadores; *calcei patricii*, de color marrón oscuro; *calcei mullei*, de color púrpura, reservados a las personalidades más elevadas del Estado romano, en particular al emperador.  
20. Se trata de un calzado elegante, parecido a la *caliga*, con los pies al descubierto y la zona superior de la bota rematada con elementos de oro, plata, perlas y marfil. Emperadores como Marco Aurelio o divinidades como Diana aparecen representados con este tipo de calzado en sendas esculturas de los Museos Capitolinos y del Louvre, respectivamente, en las que pueden observarse los dedos de los pies al descubierto y la parte superior de la bota decorada con piel de animal o con piedras preciosas.

Las distintas placas y fragmentos que conforman este personaje muestran la representación de un conjunto iconográfico excepcional, el “Rapto de Ganímedes” (Sichtermann, 1988: 154-169), mucho más representado en escultura y mosaico que en pintura<sup>21</sup>. Éste suele mostrar a Ganímedes como un joven de cuerpo entero, con gorro frigio y túnica corta o desnudo, de pie, ligeramente inclinado o durmiendo ante la presencia del águila de Zeus (Kempster, 1980). En pintura mural se han diferenciado varios ejemplos, todos correspondientes a Pompeya, al IV estilo pompeyano (Reinach, 1922: 14.8-15.2; Sichtermann, 1988: 159-161, figs. 97-99)<sup>22</sup>, pero ninguno conservado en la actualidad, y ninguno con el episodio del rapto tal como nosotros lo tenemos en la *domus* de Avinyó, a excepción del techo de la Casa *del Criptoportico* o de la Casa *del Sacello Iliaco*, de época de Vespasiano (Sichtermann, 1988: 164, fig. 206), y de las casas III 3, 6 y VII 1, 25 (*Ibidem*: fig. 208), de las que tampoco conservamos imágenes. Fuera de Pompeya, en Stabia, y también de la misma época que las anteriores, conservamos otro ejemplo en el que Ganímedes, sin embargo, aparece sentado en una roca, sosteniendo el águila en una mano, y junto a la figura de Eros (*Ibidem*: 162, fig. 140). De Ostia, concretamente de la Casa *di Ganimede*, proviene otra representación del personaje, en este caso en el Olimpo y de época antonina (Borda, 1958: 288-290). De Palmira, contamos también con un ejemplo en la tumba-hipogeo *des Trois Frères*, datada en los siglos II-III d.C. (Eristov, Sarkis, Vibert-Guigue, 2006: 64-69). Como observamos, ninguno de ellos es idéntico al nuestro, algo que sí sucede por el contrario en otros soportes como el mosaico, con ejemplos cuya cronología oscila entre los siglos II-IV d.C.<sup>23</sup>. En ellos, al igual que en este conjunto, Ganímedes es raptado por el águila representada a su espalda, y se muestra frontal-

mente con el brazo derecho alzado y una lanza o vara en la izquierda inclinando la rodilla izquierda hacia una roca, o en la misma posición, con el brazo derecho extendido, lanza en la mano izquierda y con el manto al viento y recogido en el cuello. Es el modelo presente en los mosaicos de la Casa *de Hylas*, en *Italica*, (España) hoy perdido (Mañas, 2004: 111; *Idem*, 2011: 53-54, lám XIV, fig. 108), de la Casa de la Condesa de Lebrija (Sichtermann, 1988: 164, fig. 214), de Baccano del Museo Nacional de Roma (Italia) (Foucher, 1979: fig. 9), de Bignor de Sussex (Inglaterra) (*Ibidem*: fig. 3), de Saint-Romain-en-Gal de Vienne (Francia) (*Ibidem*: fig. 2) (fig. 5), de Sousse (Túnez) (*Ibidem*: fig. 11), de la Casa *de Dionysos* en Nea Paphos (*Ibidem*: fig. 5; Blázquez, López, Neira, 1995-1997: 67, fig. 8) y de lo que parece ser un edificio público, antiguamente denominado como Casa de Aquiles, en Kourion (Blázquez, López, Neira, 1995-1997: 78, fig. 35), ambos en Chipre, o en el mosaico de Antioquía del Museo de Antakya (Cilicia, Turquía), entre otros muchos. En escultura, al igual que en mosaico, es ampliamente representado, siendo modelos similares los grupos marmóreos del Museo del Prado y el Vaticano, ambos de época antonina (Sichtermann, 1980: figs. 188 y 253); no obstante, lo encontramos también en otros soportes menos comunes pero con la misma paleta cromática e idéntica iconografía, como es el caso del vaso de vidrio pintado de Beogram en el Cáucaso afgano y ahora en el Museo Guimet de París, datado del siglo I d.C. (Kempster, 1980; Sichtermann, 1988: 163, fig. 192) o la bóveda en estuco de las Termas del Foro de Pompeya.

Con el análisis iconográfico del “Rapto de Ganímedes” en esta composición y los ejemplos de este mismo tema en otros soportes como el mosaico, la escultura y/o el relieve, podemos mostrar cómo se transmite este ciclo a

21. Un dato anecdótico al respecto del escaso número de ejemplos sobre este tema en pintura mural, lo protagonizó el propio Winckelmann, quien, entre otros muchos aspectos, se interesó por la pintura antigua hasta el punto de consagrarle varias páginas en su obra *Historia del Arte en la Antigüedad*, de 1762. Según éste, la pintura también permitía estudiar a los antiguos y sus costumbres, era testimonio de la Antigüedad; así lo creyó cuando el ilustrador de su obra, Giovanni Battista Casanova, le menciona las pinturas encontradas en los alrededores de Roma que habían sido depositadas en un lugar secreto de la colección del caballero Diel de Marsilly, un francés originario de Normandía que se había instalado en Roma en 1756. Una de estas pinturas despertó enormemente su curiosidad, la de Júpiter sentado y disponiéndose a abrazar a Ganímedes, que hubo de ser cortada en varios fragmentos con el fin de que pasara desapercibida para las autoridades romanas. Winckelmann obtuvo la autorización para verlas, comprobando su espectacularidad; especialmente se detiene en el personaje de Ganímedes, de quien decía que su belleza no eclipsaba a las pinturas de la propia Herculano y era comparable a la obtenida por la mano del propio Rafael. Pero poco después de incorporar estas y otras pinturas a su obra, se dio cuenta de que había sido engañado por Casanova, pues algunas de ellas habían sido inventadas por el artista. Ello le llevó incluso a dudar de la veracidad de la representación de Júpiter y Ganímedes y a retirar la pintura de su publicación (Burlot, 2007: 246-250).

22. Se trata del *triclinium* “G” de la Casa VI 16, 26 (PPM VI), pared Norte del *oecus* “25” de la Casa *dei Capitelli Colorati* (VII 4, 31-51) (PPM VII, 1996: 205, fig. 91), de época neroniana, en la que Ganímedes aparece sentado y dando de beber al águila; de la estancia “F” de la Casa *del Camillo* (VII 12, 22-24), en la que no aparece como tal, sino como Paris o pastor (PPM VII, 1997: 552, fig. 20); de las paredes Norte y Sur de la habitación “G” de la Casa *di Ganimede* (VII 13, 4.17-18), en la que, abierta al peristilo, se representa la figura de Ganímedes dormido (PPM VII, 1997: 623-624, fig. 13 y 15), y de la pared Sur de la estancia “F” de la Casa IX 5, 11-13, en la que también aparece durmiendo, con lanza pero sin gorro frigio, y un ave que se aleja mucho de las representaciones del modelo tipo de águila (PPM IX, 1999: 553, fig. 48-49).

23. El ejemplo más antiguo se localiza en la Casa de Ganímedes en Morgantina (Sicilia), fechado a mediados del siglo III a.C. (Phillips, 1960: 242-262).



Figura 5

Mosaico con el *Rapto de Ganímedes* de Saint-Romain-en-Gal (Vienne, Francia) [Sichtermann, 1980: fig. 216]. [<http://www.culture.gouv.fr/fr/arcnat/vienne/fr/mosa18.htm>].

lo largo del tiempo o cuál es su significado en el contexto doméstico de la vivienda. Para ello, comenzamos por el tipo de representación. Ganímedes es raptado por el águila, pero no se trata del momento dramático del rapto o, al menos, el artesano no representó tal dramatismo, porque la disposición del joven es totalmente de pie y de frente, no de rodillas u oblicua, potenciando esa idea. Se trata de un episodio que observamos en otros raptos famosos como el de *Hylas* y que puede incidir en la idea de una contaminación entre ellos ya defendida por otros autores con anterioridad (Lancha, 1983: 385; Mañas, 2004: 111). Ganímedes, “el más bello de los mortales” (Homero, *Iliada* XX: 231, 265), suscita una pasión incontenible en Zeus. Su representación alcanza importantes coincidencias que demuestran que estamos ante cartones que, partiendo de una base iconográfica común, se representan en distintos soportes, adaptando sus variantes a éstos y, probablemente, al requerimiento del propietario que realiza el encargo. Al respecto de esto último, contamos con el mosaico de la Casa del Gran Banquete

(Levi, 1947: 130-132, lám. XXIV), en el que Ganímedes se muestra de frente, desnudo –manto y gorro frigio–, colocado de tres cuartos sobre un *podium* y ofreciendo una copa al águila, de la que sólo se conserva la cabeza delante de él; sin embargo, es la cabeza de un pequeño Eros la que asoma por encima del cuello de Ganímedes. Asimismo, a la derecha de éste crece un árbol sobre el que se apoyan un escudo y dos lanzas, motivos que, a diferencia del resto de atributos, son ajenos al mito (Blázquez, López y San Nicolás, 2004: 311). En nuestra representación, a diferencia de las encontradas en las escasas pinturas mencionadas o en los mosaicos que nos han servido de paralelo, sí contamos con las puntas de dos lanzas que indican que corresponden a la misma composición del “Rapto”. Por otra parte, de los fragmentos recuperados de esta habitación, también conservamos la representación de un erote o amorcillo y de Venus, pero en esta ocasión sobre fondo verde. Este último color de fondo no coincide con el anterior rosado del “Rapto”, de ahí que no podamos incluir estas figuras en

una misma representación que combina en una escena los dos momentos de la leyenda como sucede en el anterior mosaico; sin embargo, no descartamos que sí pertenezcan a composiciones próximas como los mosaicos de la Casa de la Condesa de Lebríja, tal vez provenientes de *Italica*, en los que estos dos momentos se representan en paneles diferentes (Blanco, 1978: 25-26, 28-29, lám. 5 y 14; Sichtermann, 1988: 160, fig. 108, 164 y 214).

Lo fragmentario de la composición nos impide llegar a conclusiones definitivas, pero podemos realizar dos propuestas: si pensamos en la única presencia de Ganímedes y el águila en la composición, estaríamos ante el tipo de representación estándar del mito; pero si, por el contrario, creemos que existe la posibilidad de su combinación con estos otros personajes, nos encontraríamos ante una iconografía más compleja y probablemente derivada de originales pictóricos desaparecidos, tal y como también nos transmiten las fuentes escritas (Virgilio, *Eneida* V: 252-257; Estacio, *Tebaida* I: 549), y que la mayor parte de los pavimentos no muestran por su preferencia hacia el primer tipo, más sencillo (Mañas, 2011: 53-55).

Como acabamos de indicar, en esta habitación conservamos también otros conjuntos a los que no hemos podido adscribir una ubicación precisa por comprender un reducido número de fragmentos y encontrarse en un estado muy fragmentario, pero de los que sí hemos podido definir la representación de un erote y/o amorcillo y, probablemente, una Venus sobre un fondo de color verde (fig. 6A/B, cuaderno en color).

Con respecto al amorcillo, hijo de la divinidad del amor, Venus, son muy pocos los fragmentos que conservamos, pero sabemos que portaba un arco. A pesar de su estado fragmentario y, por tanto, incompleto, su ejecución muestra una gran calidad. La manera de representar su cuerpo nos sitúa en un tipo iconográfico muy difundido en la pintura del siglo I d.C., con importantes ejemplos en la pintura pompeyana (Blanc, Gury, 1986: 952-1049). Sabemos que la presencia de éstos es muy numerosa en la zona media de la pared, en muchas ocasiones enfrentados y sobre una línea que hace la función de suelo u horizonte sobre el que se apoyan, aunque los hay también que carecen de ésta y parecen estar flotando en la atmósfera pictórica (Motalac, Beltrán, Corral, 2007: 257, fig. 4, lám. 27. 77). La única diferencia aquí es que este amorcillo parece ir acompañado de una figura femenina, tal vez Venus, de ahí que no descartemos una localización diferente a la de la zona media.

La figura de los amorcillos ha sido enormemente representada desde el III estilo pompeyano, pero encontramos también algunos ejemplos en el IV estilo. Gracias a ellos se ha podido definir su tipología iconográfica: niños de cuerpo completo, desnudos, de piernas cortas y brazos gruesos, el gesto sonriente, con alas o sin alas, también con arco y flechas u otros atributos. En cuanto a su morfología, aparecen como bebés, muchachos y adolescentes, siendo a una de estas dos últimas edades a la que probablemente correspondería nuestra figura que, por otra parte, no es la más común en las representaciones decorativas romanas. Parte de los elementos que caracterizan su fisonomía sí se corresponden con los que aquí conservamos: silueta infantil pero no de aspecto rollizo como la gran mayoría, desnuda, con pequeñas alas y un rostro que no conservamos pero que no parece ser mofletado si tenemos en cuenta el resto del cuerpo recuperado. En líneas generales, se trataría de un tipo de amorcillo o *putto* que se viene representando enormemente desde época helenística asociado al cortejo marino o báquico, es decir, a Venus, Júpiter o Dionisos. Asimismo, puede aparecer representado en diversas actitudes, como se deduce de ejemplos romano-pompeyanos: actividades artesanales (Seiler, 1992), gimnásticas o lúdicas (Blanc, Gury, 1986: 955-959). De los fragmentos conservados en este conjunto se deduce que en esta ocasión se representa un amorcillo con arco y flecha, lo que podría indicarnos la divinidad con la que está relacionado, Venus. El hallazgo de algunos fragmentos que representan una figura femenina con el mismo color de fondo conduce a un tema muy recurrente: los amorcillos con Venus o los amorcillos entre dos divinidades, Venus y Marte. Las dos divinidades suelen representarse una junto a la otra: la diosa, desnuda delante de él y sentada observándolo o reflejada en su escudo; el dios, sentado o de pie, con o sin casco sobre la cabeza, vestido con manto, y finalmente, al lado de ambos, los amorcillos, que sostienen sus armas o se posan sobre la tierra, como en el caso de las pinturas de Pompeya de la fase IIB del III estilo (V, 4), de finales del III estilo e inicios del IV estilo de la Casa *di Marte e Venere* (VII 9, 47), del IV estilo de la Casa *dell'Ara Maxima* (VI 16,15.17) (Ling, 1992: 139, fig. 144; Cerulli, 1993: 274-275, tab. 89; ICCD, *PPP*: 5040A0701; *PPMV*: 871-872, fig. 32; ICCD, *PPP*: 616150G06). En este caso, la escena representada podría hacer alusión a la Concordia, tras el desarme del dios de la guerra por parte de la diosa del amor. Aunque en nuestro caso la relación del amorcillo

con las dos figuras mencionadas no es totalmente clara, sí lo es al menos con una de ellas, con Venus, algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que esta divinidad del amor y de la belleza, además de esposa de Hefesto, tenía otros amores, entre los que se encontraban Marte y Adonis, así como diversos hijos, entre ellos los amorcillos. Sería probablemente esta relación materno-filial la que responde a nuestra composición, máxime si el tipo iconográfico con el que suele aparecer Venus, de pie, desnuda, con pulseras, peplo en el brazo, también parece ser el nuestro, como en una de las pinturas de la Regio III de Pompeya, perteneciente al IV estilo (ICCD, PPP: 304040A1; PPM III: 469; Moormann, 1988: 173 cat. 199). De todas las representaciones de Venus: en concha, vestida o desnuda; sentada con caña de pescar; semivestida y con diadema; vestida con manto y chitón, con corona entre los cabellos; como busto; sentada en un trono; de pie con una sandalia amenazando a Pan; sobre pedestal espejo en mano o con un pequeño amorcillo sentado en la mano como en la Casa di *G. Iulius Polibius* (IX, 13.1), del período de transición entre el III y el IV estilo (Cerulli, 1993: 188, cat. n. 336), y como estatua desnuda con manto sobre la cintura, tiara y codo apoyado en una pilastra del MNN n.º inv 9774 (VI, 8. 20) del IV estilo (Moormann, 1988: 156, 173, fig. 173; PPM IV: 608, fig. 8a), serían estas dos últimas las variantes a las que podría responder esta representación de la *domus* de Avinyó.

Éstos son algunos modelos en la representación de estos personajes, pero los amorcillos, además de acompañados, también pueden aparecer en solitario y, de ser así, pueden representarse igualmente en vuelo con túnica al viento y atributos, relegados a una viñeta o a un cuadro como en las Casas I, 9.5 y I, 10.4 de Pompeya del IV estilo (PPM, II: 104-109, fig. 130-131, 135; PPM II: fig. 57, 61, 63, 66, 90-91); vestidos como en la Casa di *Taedia Secunda* de Regio I y del IV estilo (PPM II: 882-883, fig. 1-2), o sin alas, en el acto de jugar a la pelota, como en un mosaico también de Pompeya, en la Regio I, ins. 11,17 del IV esti-

lo tardío (PPM II: 669, fig. 5). Sin embargo, la variante más generalizada es la representación de amorcillos volando, como los presentes en el III estilo tardío en la estancia 3 de la Casa *del Citarista*, o sobre todo en el IV estilo inicial, como podemos ver en el espacio 4, antiguo *frigidarium*, de la *villa* de Oplontis (Fergola, 2004: 33), o, fuera de la península Itálica, en la pintura de la calle Añón de Zaragoza (Mostalac, Beltrán, Corral, 2007: lám. 27.76) y de la *domus del Sectile* de Carthago Nova (Suárez, Fernández, Madrid, en prensa), también correspondiente al IV estilo.

Como observamos, estas dos últimas figuras se prestan a múltiples representaciones, así que su iconografía podría estar determinada por los ambientes que decoran y las escenas que acompañan. En nuestro caso, descartamos el valor únicamente decorativo y atestiguado mientras vuela o camina en el centro de un panel o como cuadrado o emblema cuadrado, en los frisos, o sobre un soporte (LIMC III. 1, s.v. Eros/Amor, Cupido: 952-1049; Stuveras 1963: tab. LXXVI-LXXVII), y nos decantamos por una representación de un amorcillo asociado a escenas ligadas a Venus en la relación madre-hijo.

En definitiva, la existencia en nuestro conjunto de la habitación 3 de cenefas u orlas caladas propias del IV estilo pompeyano, de elementos como las “*fiori sparsi*” que comienzan a observarse en la fase tardía del III estilo pompeyano en el techo de la Casa di *Casca Longa* (I 6, 11) (Barbet, 1985: 148-149, fig. 94 y 96), y que también observamos en *Hispania* en la calle Añón de Zaragoza sobre el mismo color de fondo y para el siglo I d.C. (Mostalac, Beltrán y Corral, 2007: 259), o sobre fondo blanco y para el siglo II d.C. en Córdoba, *Ilici* y Balazote (Guiral, Fernández, Cánovas, en prensa), así como la composición central en el techo, que comienza en el III estilo pompeyano y que parece desaparecer hacia el 120 d.C. (Barbet, 1985: 264), nos vuelven a remitir a una moda decorativa que comienza en la segunda mitad del siglo I d.C. y también está presente durante el siglo II d.C.<sup>24</sup>.

24. Aunque este tipo de composición parece desaparecer alrededor del año 120 d.C. (Barbet, 1985), y el tipo predominante en el siglo II d.C. en las provincias romanas es el de relación continua, el ejemplo del techo de las estancias de la villa dels Munts de Tarragona datado a mediados del siglo II d.C. (Guiral, 2010: 127-144) podría indicarnos la posible existencia de excepciones en época antonina y, por tanto, contar con un *terminus antequem* para su datación.

### 3. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA Y ADSCRIPCIÓN

#### FUNCIONAL DE ESTE ESPACIO DE LA *DOMUS*

En primer lugar, son algunas las consideraciones que se pueden realizar sobre el estatus cultural, ideológico y/o social de la iconografía representada en esta habitación, especialmente si creemos en la validez de la presencia de los mitos en contexto doméstico como forma de representación social y exhibición del estatus del propietario (Wallace-Hadrill, 1994); no obstante, nos centraremos exclusivamente en los resultados que pueden obtenerse de la representación iconográfica del Rapto, puesto que lo fragmentario de la composición del amorcillo y de la posible Venus nos impide ir más allá sobre su análisis.

Si tenemos en cuenta la composición del techo, ésta tiene un obligado punto focal central, es decir, una lectura central en el mito del Rapto de Ganímedes, uno de los raptos más conocidos a través de la literatura grecolatina (Homero, *Iliada*, XX: 232 y ss.; Ovidio, *Metamorfosis* X: 155 y ss.) y de la decoración. A través de esta historia y de la poesía que la acompaña, se mostraba el ideal de un joven bello y algo que en Grecia era socialmente aceptado: las relaciones amorosas entre hombres. Pero ¿cuál sería el significado de su representación en esta estancia de una vivienda romana de *Barcino*?, y ¿qué podemos saber sobre el propietario que la encargó?. Si atendemos al análisis iconográfico que defiende P. Zanker, como modelo de comportamiento, expresión de la cultura del *dominus*, identificación, etc. (Zanker, 1999: 40-48), podríamos aproximarnos a la respuesta. En este sentido, este mito presenta numerosas variantes e interpretaciones –sobre el amor o la sexualidad, la inmortalidad, la filosofía, la política o la ética–, e independientemente de que sean racionales o simbólicas y alegóricas, lo que demuestran es que se trata de un mito mucho más rico que una simple representación (Wolff, 2008: 85-93). Éste, tal cual aparece representado en la pintura de Avinyó, proviene de un modelo helenístico y romano, en el que Zeus ya no aparece representado como tal, sino como águila, por

tanto, con un carácter simbólico que conlleva que sólo quien conoce el mito es capaz de interpretarlo, porque Zeus aparece metamorfoseado en una rapaz. Es por ello por lo que en esta habitación quizá tengamos que descartar el carácter erótico del mito, máxime si ya en el siglo I d.C. esta iconografía también se utiliza en los relieves en estuco de la basílica subterránea de Porta Maggiore (Sichtermann, 1988: 166, fig. 267), interpretada como el ascenso de las ánimas hacia la inmortalidad, es decir, sobre el destino del hombre tras la muerte<sup>25</sup>. Igualmente, de la lectura de la *Historia de Roma* de Tito Livio se deduce que el gorro frigio, el que precisamente porta Ganímedes, es símbolo de libertad, pues se dice que un esclavo pasaba a ser liberto al imponerle este tipo de gorro en las ceremonias donde se llevaba a cabo la liberación (Tito Livio, *Historia de Roma* XXXIV: 6), de ahí que ello también nos podría ofrecer una pista sobre la condición social del propietario de la vivienda, máxime si hacemos una lectura simbólica del mito, cuya validez semántica estaría ligada al contexto histórico y sociocultural. Independientemente de su significado, lo que sí parece claro es que su presencia en esta habitación refleja la importante cultura literaria de su propietario (Schefold, 1952), algo que en pintura se observa especialmente desde mediados del siglo I d.C. (Croisille, 1982), cuando se produce un auge de las representaciones de pasajes literarios en los ambientes domésticos que permiten acercarnos al universo mental de quienes los habitaban. Éste ha sido un tema ampliamente tratado en la investigación pictórica, es decir, cómo el tratamiento o las versiones de un mito a lo largo del tiempo y su empleo en diferentes contextos nos ayudan a averiguar cuál es su papel y significado en la decoración doméstica, cómo lo percibe el espectador (Vendito, 2006-2007: 5). Sin embargo, la reproducción de este tema literario, famoso y con una importante tradición artística en otros soportes, no es muy utilizado en pintura en ámbito doméstico, pues en Pompeya, por ejemplo, y a diferencia de otros

25. Según Lancha (1983: 386), la tradición romana rompe con la concepción griega del tema, como lo demostraría este ejemplo de la basílica; no obstante, la aparición de estos temas junto a otros temas amorosos, especialmente en los mosaicos (Mañas, 2004: 122), hace que no podamos cerrarnos ante esta posibilidad.

mitos, sólo encontramos siete representaciones de éste (Romizzi, 2006: 101, 203-204), sin la figura de Zeus metamorfoseado. Todo ello indica, por tanto, la singularidad de su presencia en la *domus* de Avinyó, así como la importancia dada a este espacio de la misma.

En segundo lugar, la función de los espacios decorados es uno de los aspectos más importantes para la interpretación histórica de los restos de una *domus*, pero al mismo tiempo el más complejo (Moormann, 1993), complejidad que deriva no sólo del propio concepto –es decir, si realmente a través de la función de la vivienda se reflejan o no las particularidades sociales de su propietario–, sino también de las insuficientes evidencias materiales que se documentan en ámbito provincial en oposición con las halladas en las ciudades campanas, cuyo análisis nos sirve no obstante de base (Allison, 2004).

En cuanto al método que hemos seguido para establecer la relación o vinculación existente entre la pintura y la función de la habitación 3, aparte de otros datos materiales obtenidos, ha sido precisamente el análisis técnico y estilístico de la decoración, el tipo y la calidad de la pintura y los pavimentos, los caracteres arquitectónicos y planimétricos de la vivienda, así como su distribución (Wallace-Hadrill, 1994: 124, 166-167; Ghedini, 2001: 116); en este sentido, los esquemas y elementos decorativos presentes en la decoración parietal y pavimental, por ejemplo, pueden facilitarnos la comprensión de la función de un determinado espacio. Pero, aunque todo esto nos ayuda a interpretar su cometido, es peligroso presuponer la función de una habitación con nuestra percepción actual, de sus relaciones entre localización y tipo de decoración, pues ya las fuentes antiguas nos indican que un mismo espacio podía desempeñar una gran variedad de funciones. En este sentido, si bien el estudio de la iconografía de paredes pintadas para establecer la función no es una aproximación objetiva y por ello tiene críticas justificables, sí podemos considerarlo como un acercamiento más (Scagliarini, 1974-1976; Barbet, 1985; Allison, 1992; *Idem*,

1993), siempre que tengamos presente que las funciones de las habitaciones pueden cambiar con el paso del tiempo, según las necesidades del propietario y/o nuevo propietario<sup>26</sup>. Al respecto, sabemos que esta *domus* de *Barcino* presenta una ocupación dilatada en el tiempo, varios siglos en los que pudo cambiar de propietario, la función de sus espacios e incluso la morfología de los mismos, como se deriva del levantamiento de los muros en la 2ª fase constructiva de ésta. En nuestro caso, estos cambios o la continua evolución no sólo se han documentado en las estructuras constructivas, sino que también dejan evidencias reconocibles en el aparato decorativo. La dificultad radica, sin embargo, en la imposibilidad de analizar la planta completa de la vivienda, lo que impide interpretaciones más fiables en referencia a la función, el problema de todos los investigadores que se dedican al estudio de este tipo de edificios (Wallace-Hadrill, 1994). Estudios en curso de las estructuras de la *domus* han planteado la habitación 1 y 2 como un *triclinium* de doble habitación (Beltrán de Heredia, en prensa).<sup>27</sup>

Independientemente de estos problemas, y a falta de otros datos que nos puedan servir de apoyo, justificamos el análisis del aparato ornamental para la determinación de la función social de los distintos espacios, puesto que éste debió de jugar un papel incuestionable en la edificación (Wallace-Hadrill, 1988; Bragantini, 1995). Sus propietarios convertirían sus viviendas en vehículo esencial para expresar su riqueza personal y su estatus político-social<sup>28</sup>, y este argumento nos servirá siempre y cuando no lo convirtamos en un tipo de interpretación que sacrifique la parte por el todo (Allison, 2004: 12). Partiendo de ello, hemos intentado crear unas claves basadas en la combinación de los datos que poseemos: análisis de la pintura mural combinado con el estudio de la posición del espacio dentro de la vivienda, la metrología<sup>29</sup>, su morfología en planta, los restos materiales hallados y lo que las fuentes antiguas nos transmiten sobre los conceptos de intimidad o de representación que poseían los romanos.

26. La obtención de la función a través del análisis de los sistemas decorativos en la arquitectura doméstica romana comenzó a ver la luz hace ya algunos años en lo que se refiere a los pavimentos, pero no así en los alzados, donde todavía queda mucho trabajo por hacer y se ha de abordar teniendo en cuenta la personalidad del propietario, aspecto con el que no contamos.

27. Los primeros resultados han sido expuestos en el seminario “La recuperación de las pinturas murales romanas de la *domus* del carrer d’Avinyó, 15”, que organizó el Museo de Historia de Barcelona, el 10 de abril de 2014.

28. En los edificios públicos la pintura mural ofrece modelos a través de los cuales se expresan funciones éticas, ideológicas y propagandísticas, mientras que en los privados, la pintura se reserva más una función de placer con connotaciones de gratificación cultural y económica, aunque no hay que descartar que algunas de sus habitaciones, especialmente las de representación, intenten también ofrecer una función de propaganda por parte de su propietario.

29. Hemos de tener precaución con el uso de los conceptos y recomendaciones que indica Vitruvio, porque los detalles sobre las dimensiones de los diferentes espacios de la vivienda que éste ofrece, muestran su interés por la simetría y las proporciones, pero también se convierten en un arma de doble filo cuando carecemos de otros restos materiales (Allison, 2001: 183).

La investigación española, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros países (Allison, 1992: 235-249, *Idem*, 1993; *Idem*, 2007: 269-278), no ha profundizado mucho en este tema, como se deriva de la escasez de publicaciones, a excepción del trabajo realizado para época tardorrepública y altoimperial (Mostalac, Guiral, 1993: 365-392); sin embargo, en los últimos años, el aumento del número de viviendas cuya planimetría se ha conservado casi intacta,<sup>30</sup> ha permitido avanzar en este sentido. Al respecto, podemos apoyarnos en algunos resultados obtenidos en estudios como los realizados en la *domus* de *Salvius*, la denominada *domus* de la Fortuna<sup>31</sup> o la de la Gorgona/Medusa de *Carthago Nova* (Fernández Díaz, Suárez, 2006), que nos han permitido observar este fenómeno: decoración muy cuidada y composiciones de calidad para estancias de primer orden como pueden ser los *tablina*, *oeci* o *triclinia*<sup>32</sup>; decoración más sencilla, menos cuidada y exclusivamente de carácter lineal y/o geométrica para pasillos (Fernández Díaz, 2001: 85-130; *Idem*, 2008), deambulatorios y corredores como el que rodea el peristilo de la vivienda de la Gorgona/Medusa (Fernández Díaz, Suárez, 2006: 73-108), así como para estancias de segundo orden (Fernández, Zapata, Nadal, 2007: 141-149), y decoración de naturaleza muerta propia de los *triclinia*, como la presente en la segunda de ellas (Fernández Díaz, 2008: 265-268) o en la calle Monroy (*Ibidem*: 158-162, fig. 24). Estos resultados ofrecen una serie de conclusiones que no varían mucho de las obtenidas en la propia Pompeya (Allison, 1992: 235-249), y siempre teniendo en cuenta que nos encontramos en espacios que se distribuyen en torno a un atrio o a un peristilo.

Para la *domus* de Avinyó, y teniendo en cuenta las dificultades del tema de análisis y de lo conservado de la propia vivienda, podemos incluir algunas consideraciones sobre la funcionalidad de los espacios. En cuanto a la habitación 3, aunque pavimentada con un simple *opus signinum*, muestra una composición y motivos decorativos pictóricos propios de una estancia de primer orden.

Asimismo, si bien sabemos que los zócalos moteados se han adscrito en algunas ocasiones a estancias de carácter secundario dentro de la organización de la vivienda debido a la calidad de ejecución de algunos ejemplos, su acompañamiento en este caso de otros elementos decorativos como las cenefas caladas y los candelabros en los paneles e interpaneles de la zona media, así como de la decoración figurada con el “Rapto de Ganimedes”, descartan esta teoría. Estas manchas o salpicaduras deben considerarse como una sustitución de un tipo de mármol por otro y su importancia también está atestiguada en algunos ejemplos peninsulares decorando habitaciones de extraordinaria importancia como el *oecus* triclinar de la Casa de los Delfines en *Celsa* (Beltrán, Mostalac, Lasheras, 1984). Otro ejemplo peninsular en el que encontramos un esquema decorativo de techo muy próximo al nuestro, corresponde a un *triclinum*, el de la *domus* de la calle Añón de Zaragoza (Mostalac, Beltrán, Corral, 2007).

En nuestro caso, la decoración pictórica es de tal calidad que podría demostrar su correspondencia con una estancia de primer orden; no obstante, a pesar de contar con estas coincidencias en territorio peninsular, y más concretamente en la zona nordeste, no podemos determinar que el ejemplo de *Barcino* también corresponda a una función similar, pues el espacio con el que contamos es mínimo, el pavimento conservado es sólo de *opus signinum* y la habitación 2<sup>33</sup>, contigua a ésta, cuenta con un pavimento de *opus tessellatum* cuya composición sí parece ser la propia de un *triclinium*. A diferencia de esos dos ejemplos mencionados en pintura, contamos con un ejemplo en un mosaico de la segunda mitad del siglo II d.C., proveniente probablemente de la Casa de *Hylas* en *Italica*, que podría estar ubicado en un *cubiculum* ligeramente rectangular del peristilo Oeste (Mañas, 2011: 53). Esta última podría ser también el destino de nuestra estancia,<sup>34</sup> cuyas funciones no sólo serían las de descanso y resguardo de la intimidad, sino también la de recepción de aquellos invitados que tenían una mayor vinculación

30. Para el análisis de los espacios domésticos hispanos de este sector de la Península y la funcionalidad de los mismos, véase la obra de P. Uribe Agudo.

31. Actualmente se han analizado los contextos de este edificio a tal efecto (Bermejo, Quevedo, en prensa), con importantes resultados que arrojan luz sobre la adscripción funcional de cada uno de los espacios del mismo.

32. Habitación 11 de la *domus* de *Salvius*, habitación del gran *opus sectile* de la calle Saura, *triclinium* y posible *oecus/tablinum* de la denominada Casa de la Fortuna.

33. Sobre el resto de la decoración pictórica de la vivienda, esperamos presentar su análisis en el próximo número de esta misma revista.

34. Si partimos de la presencia del rombo como motivo central, éste, de 100 x 140 cm aproximadamente y a falta de la restauración definitiva, proporcionaría una habitación de configuración rectangular de alrededor de 6,50 m x 3,26 m.

con el propietario de la vivienda. En este sentido, sabemos que en época imperial las estancias privadas de la casa adquieren un gran desarrollo arquitectónico (Dunbabin, 1994: 171), por lo que el *cubiculum* podría ser un espacio que al tiempo que garantizaba la privacidad del dueño por su localización probablemente en torno al peristilo y, por tanto alejado del principal eje de circulación de la casa –el atrio–, también podría admitir la asistencia de determinadas personas elegidas por el propietario (Fernández Vega, 1999: 344). En este sentido, también coincidiríamos con la ubicación dada para las representaciones de Ganímedes y el águila, propia de los espacios en torno al peristilo y relacionados con el concepto de *otium* que ofrecen algunos autores, y que también son accesibles a un número más restringido de visitantes (Romizzi, 2006: 117).

En relación con lo dicho anteriormente, y si tenemos en cuenta los estudios realizados en la ciudad de Pompeya, donde encontramos el mayor número de cuadros mitológicos representados y conservados (*Ibidem*: 82), sabemos que la mayor parte de éstos provienen de los *triclinia* y de los *cubicula*, en menor grado de los *oeci*, *tablina* y *peristylia*, y más escasamente de los *atria*, *alae* y *exedrae*. Asimismo, de los siete ejemplos con representaciones de diferentes episodios del mito de Ganímedes, hay 2 *cubicula*, 1 *triclinium*, 1 *oecus* y 3 indeterminados (*Ibidem*: 179, 233-234). Si valoramos esta situación y eliminamos la posibilidad de su correspondencia como *triclinium*, función que desempeña la habitación 2 de la vivienda, no debemos descartar que pertenezca a un *cubiculum*, espacio de naturaleza más privada para el que parecen estar también reservadas las escenas de raptos en los mosaicos (Muth, 1998: 122-126).

#### 4. VALORACIONES Y/O CONCLUSIONES

La decoración pictórica de la *domus* de Avinyó es una de las más interesantes de *Hispania* no sólo por su calidad técnica y compositiva, sino también por la presencia en la misma de una moda decorativa –la del IV estilo pompeyano y el estilo provincial– que no está tan documentada en la pintura de Barcelona. Ello se traduciría en un momento de intensa actividad edilicia y pictórica en *Barcino* tras la fundación de la ciudad en época augustea y a lo largo de las dos primeras centurias, tal vez desarrollada por talleres locales que ya están incorporando el vocabulario del estilo provincial que, a partir de época flavia y durante todo el siglo II d.C., será el que predomine en las provincias romanas (Eristov, 1987: 45-55).

La calidad técnica, compositiva y cromática de las pinturas y molduras en estuco de esta *domus*, a pesar del estado de conservación de algunos de sus conjuntos, demuestra que debieron ser realizadas por un taller de artesanos especializados que conocían perfectamente lo que se estaba realizando en la península Itálica y también en *Hispania* por los paralelos localizados. Asimismo, la factura fina y de trazos perfectamente marcados en la decoración figurada de las estancias 2 y 3, demuestra la presencia en esta *domus* de un *pictor imaginarius* de alta consideración, que habría sido contratado por el propietario de la misma por su capacidad en la ejecución de temas de gran complejidad y de inspiración claramente itálica. Igualmente, éstos resultan de gran importancia por lo que suponen en cuanto al conocimiento sobre la posición social, económica y cultural del propietario de la vivienda, un miembro de refinada erudición de la sociedad romana de *Barcino*, que se presta a recibir y transmitir a la provincia la moda artística de la urbe. Desconocemos con exactitud el significado que se desprende de la representación figurada de esta estancia, pero sabemos que éste debió depender del modo en el que se ejecutó, de la importancia de los personajes que hay en ella y de la elección del momento del mito representado, pues estas variables debieron de cambiar según la época y los contextos socioculturales, pero lo que sí parece claro es que todo ello debió estar relacionado con la necesidad de autorrepresentación del propietario (Bragantini, 1995 y 2004). Tampoco tenemos la certeza de que esta decoración corresponda a un *cubiculum*, pero hemos intentado poner la iconografía representada en relación con el contexto decorativo y funcional en el que se inserta (Muth, 1998), puesto que tanto la imagen como su contexto son el escenario perfecto para observar los valores y aspiraciones del propietario (Coralini, 2001: 17).

La ocupación de las estructuras romanas que se insertan en este solar de la ciudad comienza en época altoimperial y perduran hasta época tardorromana; sin embargo, las composiciones analizadas se corresponden con la fase constructiva más importante de ella, probablemente la de un período intermedio entre ambas, con una serie de ornamentos típicos del IV estilo pompeyano y del estilo provincial, con efectos impresionistas, rica y viva policromía, remarcada por la utilización de imitaciones de mármol moteado y composición lineal o geométrica en la zona inferior de la pared, de alternancia del rojo y el

negro en la zona media, con candelabros y cenefas caladas de cuidada ejecución encuadrando los paneles uniformes (Guichard, Guineau, 1987), así como de decoración romboidal inscrita en una red de cuadriláteros en el techo. Queremos insistir que, a excepción de las cenefas caladas, la cronología de algunos de los ornamentos del repertorio decorativo descrito y analizado es muy extensa y por tanto de gran amplitud, lo que nos impide aquilatar más el intervalo cronológico de la 2ª mitad del siglo I-siglo II d.C. aportado para la decoración pictórica de esta habitación de la *domus*. No obstante, la inexistencia hasta el momento de representaciones con el tema iconográfico del “Rapto de Ganímedes” en pintura mural en la Península, y la presencia a partir del siglo II de ejemplares en mosaico, podrían aproximarnos algo más a esta cronología, a la espera de un análisis de conjunto con la secuencia estratigráfica y los materiales arqueológicos asociados<sup>35</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLISON, P. M. 1992. “The relationship between wall decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della Caccia antica”. *Journal of Roman Archaeology*, 5. pp. 235-249.
- ALLISON, P. M. 1993. “How do we identify the use of space in Roman housing?”. En MOORMANN, E. M. (ed.) *Functional and spatial analysis of wall painting*. Leiden. pp. 1-8.
- ALLISON, P. M. 2001. “Using the material and written sources: turn of the millennium approaches to Roman domestic space”. *AJA*, 105. 2. pp. 181-208.
- ALLISON, P. M. 2004. *Pompeian households. An analysis of the material culture*. Cotsen Institute of Archaeology. California.
- BALDASARRE, I.; PONTRANDOLFO, A.; ROUVERET, A.; SALVADORI, M. 2006. *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. F. Motta. Milán.
- BALMELLE, C.; BARBET, A.; GUIRAL PELEGRIN, C. 2006. “Peintures et mosaïques des édifices urbains à l'époque julio-claudienne dans le *conventus Caesaraugustanus* et dans la province d'Aquitaine”. En *L'Aquitaine et l'Hispanie septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux* (IV Colloque Aquitania, Saintes, septembre de 2003). pp. 251-266.
- BARBET, A. 1980. “Le quatrième style de Pompéi”. *Peinture murale en Gaule*. Actes des séminaires de l'AFPMA 1979. Dijon. pp. 65-74.
- BARBET, A. 1981. “Les bordures ajourées dans le IV style de Pompéi”. *MEFRA*, 93. 2. pp. 917-998.
- BARBET, A. 1985. *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Picard. París.
- BARBET, A. 2008. *La peinture murale en Gaule Romaine*. Picard. París.
- BELTRÁN, M.; MOSTALAC CARRILLO, A.; LASHERAS CORRUCHAGA, J. A. 1984. *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza)*. I. *La arquitectura de la “Casa de los Delfines”*. Museo de Zaragoza. Monografías, 1. Zaragoza. 1984.

35. El contexto arqueológico de la *domus* está en proceso de revisión por parte de los responsables del Museu d'Historia de Barcelona.

- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. (en prensa). "La *domus* romana alt-imperial del carrer Avinyó: una nova mirada". MUHBA. Documents. Institut de Cultura. Barcelona.
- BERMEJO, J.; QUEVEDO SÁNCHEZ, A. (en prensa). *Fortuna domus* (Carthago Nova, Cartagena, Spain): archaeological analysis of household activities in a Hispano-roman colonia. *American Journal of Archaeology*.
- BLANC, N.; GURY, F. 1986. "Eros/Amor, Cupido". *Lexikon Iconographycum Mythologiae Classicae (LIMC)* III. Zurich-Munic. pp. 952-1049.
- BLANCO FREJEIRO, A. 1978. "Mosaicos conservados en colecciones públicas y particulares de la ciudad de Sevilla". *Mosaicos romanos de Italica (III)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMÉNEZ, M. L. 1995-1997. "Consideraciones en torno a los mosaicos romanos de Chipre". *Lucentum*, XIV-XVI. pp. 63-89.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. 2004. "Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Arabia, Chipre y Asia Menor". *Antigüedad y Cristianismo*, XXI (Sacralidad y Arqueología). pp. 277-371.
- BRAGANTINI, I. 1995. "Problemi di pittura romana". *AION ARchSTAnt*, 2 (n.s.). pp. 175-197.
- BRAGANTINI, I. 2004. "Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana". *Journal of Roman Archaeology*, 17. pp. 131-145.
- BURLLOT, D. 2007. *Peintures antiques romaines et faussaires (Sources et techniques)*. Tesis doctoral Université Paris IV-Sorbonne, École Doctorale VI : Histoire de l'Art et Archéologie. París.
- CÁNOVAS, A. 2010. "La arquitectura doméstica de la zona occidental de Colonia Patricia Corduba". En VAQUERIZO, D.; MURILLO, J. F. (eds.) *El anfiteatro romano de Córdoba y su entorno urbano. Análisis arqueológico (ss. I-XIII d.C.)*. Monografías de Arqueología Cordobesa, 19. Córdoba. pp. 415-438.
- CÁNOVAS, A. (en prensa). "La decoración pictórica de la casa del Parque Infantil de Tráfico de Córdoba (España)". En ZIMMERMANN, N. (ed.) *XI International Conference of AIPMA in Epheso* (13-17 de septiembre de 2010). Éfeso.
- CARRERAS MONFORT, C. (ed.) 2005. *Patrimonio cultural y tecnologías de la información y la comunicación. A la búsqueda de nuevas fronteras*. Tendencias 2. Cartagena.
- CARRERAS MONFORT, C. 2006. "L'ús de les TIC en la difusió arqueològica a Catalunya: museus, exposicions i jaciments". *VIè Seminari Arqueologia i Ensenyament*. (26-28 de octubre de 2006). Treballs d'Arqueologia, 12. Barcelona.
- CERULLI IRELLI, G. 1981. "Le case di M. Fabio Rufo e di C. Giulio Polibio". *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*. Multigrafica. Roma. pp. 22-33.
- CLARKE, J. R. 1991. *The Houses of Roman Italy, 100 BC-AD 250: Ritual, Space and Decoration*. University of California Press. California.
- COLPO, I. 2005. "La formazione del repertorio. Immagini di Ganimede dall'area vesuviana". *Eidola*, 2. pp. 67-93.
- CORALINI, A. 2001. *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case romane della regione vesuviana (I secolo a.C. - 79 d.C.)*. Electa Napoli. Nápoles.
- CORTÉS I VICENTE, A. 2011. "L'arquitectura domèstica de la ciutat romana de Barcino". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 7. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 16-66.
- CORTÉS I VICENTE, A.; GUITAR I DURÁN, J. 2010. "La arqueología de la casa romana en Cataluña". *Bolletino di Archeologia online*. Vol. Speciale. pp. 34-49.
- CROISILLE, M. 1982. *Poesie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*. Col. Latomus, 179. Bruselas.
- DUNBABIN, K. M. D. 1994. "The use of private space". En DUPRÉ, X. (coord.) *La ciutat en el món romà* [Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Tarragona. 1993]. Tarragona. pp. 165-175.
- ERISTOV, H. 1987. "Les peintures murales provinciales d'époque flavienne". *Pictores per Provincias. Cahiers d'Archéologie Romande*, 43. Avenches. pp. 45-55.
- ERISTOV, H.; SARKIS, N.; VIBERT-GUIGUE, C. 2006. "La mythologie grecque dans l'hypogée palmyrénien des Trois Frères, Syrie". *La peinture antique des Macédoniens aux Omeyyades: 10 siècles de peintures murales*. Dossier d'Archéologie, 318. pp. 64-69.
- FERGOLA, L. 2004. *Oplontis e le sue ville*. Flavius. Pompeya-Nápoles.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2001. "El programa pictórico de la Casa de la Fortuna". En RUIZ VALDERAS, E. (coord.) *La casa romana en Carthago Nova*. Tabularium. Murcia. pp. 85-130.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2008. *La pintura mural romana de Carthago Nova: evolución de los programas pictóricos a través de los estilos, talleres y técnicas decorativas*. Comunidad autónoma de la Región de Murcia. Murcia.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; SUÁREZ ESCRIBANO, L. 2006. "La Gorgona/Medusa en el pavimento de la ciudad de Carthago Nova". *AnMurcia*, 22. pp. 73-108.

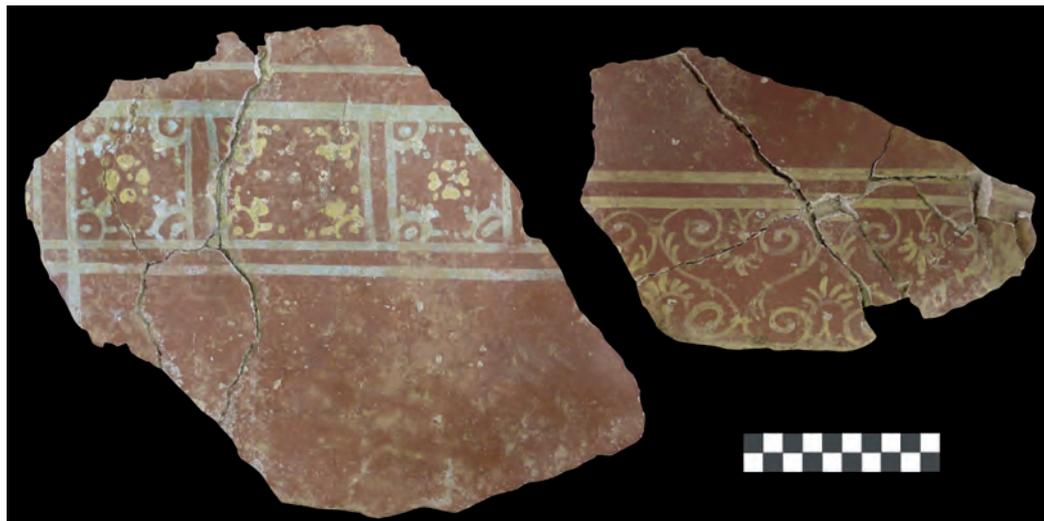
- FERNÁNDEZ MATALLANA, F.; ZAPATA PARRA, J. A.; NADAL SÁNCHEZ, M. 2007. "Excavación arqueológica en el solar de la calle Mayor esquina calle Medieras de Cartagena". En *XVIII Jornadas de Patrimonio Histórico Cultural. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la Región de Murcia*. Murcia. pp. 141-149.
- FERNÁNDEZ VEGA, P. A. 1999. *La casa romana*. Akal. Madrid.
- FOUCHER, L. 1979. "L'enlèvement de Ganymède figure sur les mosaïques". *Antiquités africaines*, 14. pp. 155-168.
- GHEDINI, F. 2001. "Per il riconoscimento degli ambienti della casa: note di método". En BASSO, P.; GHEDINI, F. (eds.) *Subterranea domus. Ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia privata romana*. Verona. pp. 113-121.
- GHEDINI, F.; SALVADORI, M. 2004. "Soffitti e pavimenti: un repertorio comune". En BORHY, L. (dir.) *Plafonds et voûtes à l'époque Antique* (Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación Internacional para la Pintura Mural Antigua (AIPMA), Budapest-Veszprém, mayo de 2001). Budapest. pp. 45-54.
- GUICHARD, V.; GUINEAU, B. 1987. *Peintures murales de Stabies; étude des couleurs et résultats d'analyses. Bilans et perspectives. Étude des pigments: Histoire et Archéologie, École pratique des hautes études. IV<sup>a</sup> Section. Paris*.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. 2010. "La decoración pintada del «cubículo de las estaciones» de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona)". *Espacio, tiempo y forma. Serie I. Prehistoria y arqueología*, 3. pp. 127-144.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; MOSTALAC CARRILLO, A. 1987. "Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)". *Pictores per Provincias. Cahiers d'Archéologie Romande*, 43. Avenches. pp. 233-241.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; CÁVONAS UTRERA, A. (en prensa). "En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C.". En ZIMMERMANN, N. (ed.) *XI International Conference of AIPMA in Epheso* (13-17 de septiembre de 2010). Éfeso.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (en prensa). "La pintura mural en Hispania entre los siglos III y V, ¿continuidad o decadencia?". En MOLS, S.; MOORMAN, E. (eds.) *XII International Conference of AIPMA in Athens* (16-20 de septiembre de 2013). Atenas.
- GURY, F. 1986. "La Foge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV<sup>e</sup> style". *MEFRA*, 98.2. pp. 427-489.
- KEMPTER, G. 1980. *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*. Dissertationen zur Kunstgeschichte 12. Colonia-Viena.
- LANCHA, J. 1983. "L'iconographie d'Hylas dans les mosaïques romaines". *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico (Ravenna, 1980)*. Rávena. pp. 381-392.
- LEVENTON, M. 2009. *Vestidos del mundo: desde la Antigüedad hasta el siglo XIX*. Blume. Barcelona.
- LEVI, D. 1947: *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton University Press. Princeton.
- LING, R. 1992. *Roman Painting*. Cambridge University Press. Cambridge.
- MANCINELLI, M. L. 2001-2006. *Dizionario della pittura parietale romana*. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD). Roma.
- MAÑAS ROMERO, I. 2004. "El mosaico italicense de Hylas". *Romula*, 3. pp. 103-124.
- MAÑAS ROMERO, I. 2011. "Mosaicos romanos de Italia. II". *Corpus de Mosaicos Romanos de España*, fasc. XIII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Pablo de Olavide.
- MAU, A. (traducido por KELSEY, F. W.) 1907. *Pompeii: Its Life and Art*. Nueva York.
- MOORMANN, E. M. 1988. *La pittura parietale come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Van Gorcum. Assen.
- MOORMANN, E. M. (ed.) 1993. *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. BABesch. Amsterdam.
- MOSTALAC CARRILLO, A. 1999. "La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón". *MM*, 39. pp. 168-188.
- MOSTALAC CARRILLO, A.; GUIRAL PELEGRÍN, C. 1990. "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV Estilos pompeyanos en la Península Ibérica". *Italica*, 18. pp. 155-173.
- MOSTALAC CARRILLO, A.; GUIRAL PELEGRÍN, C. 1993. "Influencias itálicas en los programas decorativos de cubícula y triclinia de época republicana y altoimperial en España: algunos ejemplos representativos". *Espacio, tiempo y forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología*, 6. pp. 365-392.
- MOSTALAC, A.; BELTRÁN, M.; CORRAL, M. R. 2007. "La decoración pictórica del triclinio de la casa romana de la calle Añón de Zaragoza (España)". En GUIRAL, C. (ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua* (Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional para la Pintura Mural Antigua, 2004). pp. 255-261.
- MUTH, S. 1998. *Erleben von Raum, leben im Raum. Zur funktion Mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*. Archäologie und Geschichte. Heidelberg.
- NIETO PRIETO, J. 1977. "Esquemas compositivos de la pintura mural romana de Ampurias". *XIV CNA* (Vitoria, 1975). Zaragoza. pp. 851-868.

- NUNES PEDROSO, R. 2004. "Structure des plafonds de IVe style de la villa San Marco à Stabies". En BORHY, L. (dir.) *Plafonds et voûtes à l'époque Antique* (Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación Internacional para la Pintura Mural Antigua. Budapest-Veszprém, mayo de 2001). Budapest. pp. 397-400.
- PHILLIPS, K. M. 1960. "Subject Hand Technique in Hellenistic-Roman Mosaics. A Ganymede Mosaic from Sicily". *Art. Bull.* 42. pp. 242-262.
- PUGLIESE CARRATELLI, G.; BALDASSARRE, I. 1990-1994. *Pompei, Pitture e Mosaici*. Istituto della Enciclopedia italiana. Vol. I-V. Roma.
- REINACH, S. 1922. *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*. Roma.
- ROMIZZI, L. 2006. *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei: un'analisi sociologica ed iconológica*. Loffredo. Nápoles.
- SABRIÉ, M. R.; SOLIER, Y. 1987. *La maison à portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*. RAN. supp. 16. París.
- SCAGLIARINI, D. 1974-1976. "Spazio e decorazione nella pittura pompeiana". *Palladio*, 24-26. pp. 3-44.
- SEGALA, E.; SCIORTINO, I.; IACOPI, I. 1999. *Domus Aurea*. Mondadori Electa. Milán.
- SEILER, F. 1992. *Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7-38). Häuser in Pompeji*, 5. Hirmer. Munich.
- SICHTERMANN, H. 1988. s.v. "Ganymedes". *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) IV.1*. Zürich-Munich. pp. 154-169. IV.2. Zürich-Munich (1981-1999). pp. 75-97.
- SUÁREZ ESCRIBANO, L.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; MADRID BALANZA, M. J. (en prensa). "La evolución del III estilo pompeyano a través de los restos pictóricos que ofrece el contexto arqueológico de la domus del Sectile (Carthago Nova, Hispania)". En MOLS, S.; MOORMAN, E. (eds.) *XII International Conference of AIPMA in Athens* (16-20 de septiembre de 2013). Atenas.
- THOMAS, R. 1991. "Zur Chronologie des Dritten und Vierten Stils". 4. *Internationales Kolloquium zur Römischen Wandmalerei (Köln 1989)*. Colonia. pp. 153-158.
- URIBE AGUDO, P. 2007. "Los espacios reservados (*cubicula*) en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la península Ibérica". *Saldvie*, 7. pp. 93-110.
- VAN DRIEL-MAUJAR, C. 2007. "Footwear in the north-western provinces of the Roman Empire". En GOUBITZ, O.; VAN DRIEL MURRAY, C.; GROENMAN-VAN WAATERINGE, W. *Stepping Through Time: Archaeological Footwear from Prehistoric Times Until 1800*. Stichting Promotie Archeologie. Zwolle.
- VASÁROS, Z. 2004. "Second century illusionary ceiling-painting and its architectural origins". En BORHY, L.; PALÁGYI, S. *Actes du VIII Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*. Budapest. pp. 61-66.
- VENDITO, S. 2006-2007. *L'immagine e il contesto. Scelte iconografiche, funzione e fruizione del mito nel mondo romano tra sfera domestica e funeraria*. Doctorado. Nápoles.
- VILARDELL I FERNÁNDEZ, A. 2008. "Les restes romanes del carrer d'Avinyó dins l'urbanisme de *Barcino*". *Ex novo. Arqueologia urbana*, 77. Barcelona. pp. 59-79.
- WALLACE HADRILL, A. 1988. "The social structure of the Roman house". *IBSR*, 56. pp. 43-97.
- WALLACE HADRILL, A. 1994. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton University Press. Princeton.
- WALLACE HADRILL, A. 1996. "Le abitazioni urbane in Pompei". En BORRIELLO, M. R. (coord.) *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*. Ferrara Arte. Ferrara. pp. 13-20.
- WOLFF, E. 2008. "Quelques interprétations antiques et médiévales du mythe de Ganymède". GÉLY, V. (dir.) *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*. Presses Universitaires de Paris 10. París. pp. 85-93.
- ZANKER, P. 1999. "Mithenbilder im Haus". En DOTER, R. F.; MOORMANN, E. M. (eds.) *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (Atti Convegno Amsterdam, 1998). Amsterdam. pp. 40-48.

## FUENTES

- HOMERO, 2002. *Odisea*: edición de José Luis Calvo. Cátedra. Madrid.
- OVIDIO, 1990. *Metamorfosis*: edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Planeta. Barcelona.
- TITO LIVIO, 1993. *Historia de Roma desde su fundación*: edición de J. A. Villar Vidal. Gredos. Madrid.
- VIRGILIO, 2000. *Eneida*: edición y traducción de Alfonso Cuatrecasas. Espasa. Madrid.

## **IL·LUSTRACIONS COLOR**



**Figura 1A/B**  
Cenefas caladas con motivo  
de cuadriláteros y en "S".  
[Fotografía: L. Suárez  
Escribano]



**Figura 6A/B**  
Representación de amorcillo con arco y detalle del cuello  
de una figura femenina con la representación de una joya.  
[Fotografía: L. Suárez Escribano]

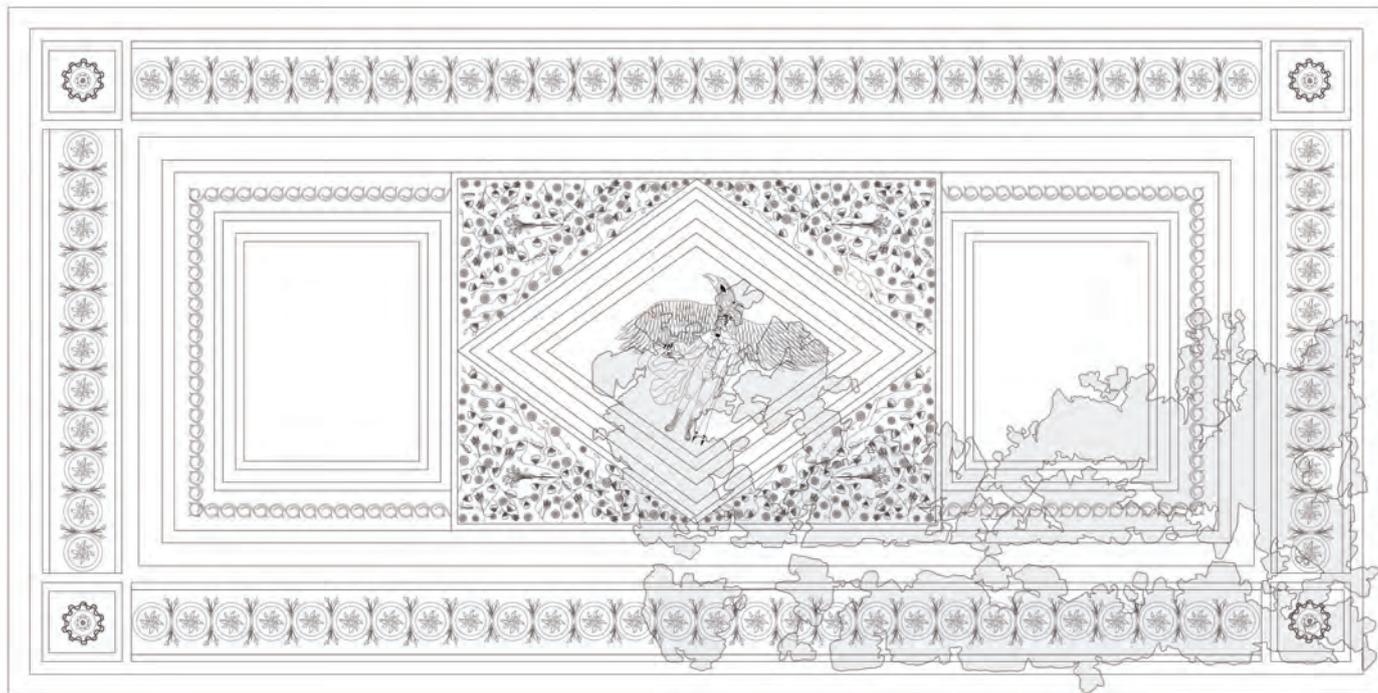
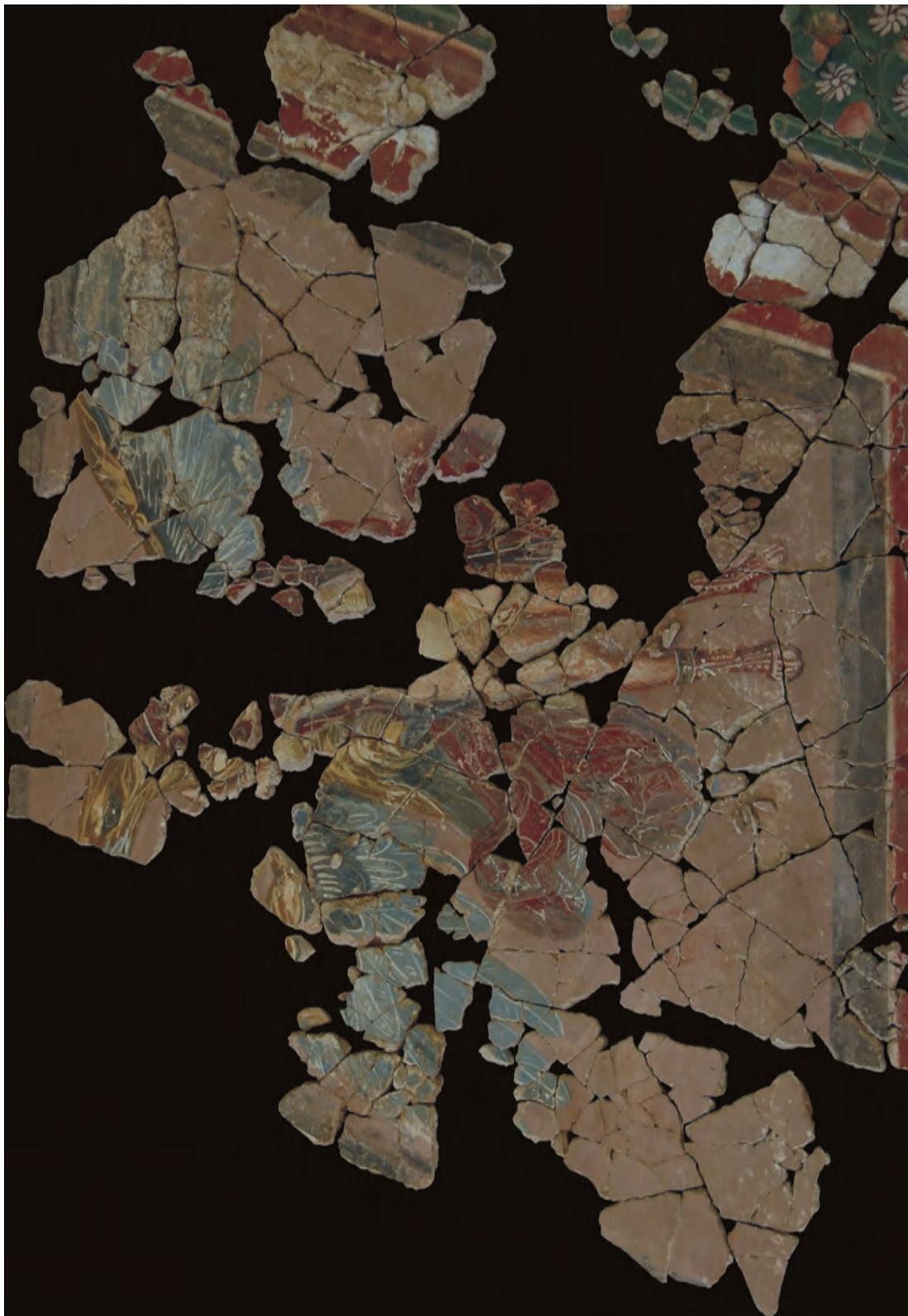


Figura 2A/B

Propuesta de restitución hipotética del techo de la habitación 3 en blanco y negro y en color.  
[Dibujo: L. Suárez Escribano. Asesoramiento: A. Fernández Díaz]



**Figura 4**  
Placa con la representación de las piernas calzadas de un personaje masculino, Ganímedes.  
[Fotografía: Sílvia LLobet]



**TEXTOS EN CASTELLANO**  
**SÍNTESIS**

corona de laurel y que hemos identificado como un Apolo juvenil que sujetaba un arco o una cítara, puesto que suponemos que una mano izquierda de pequeñas dimensiones (nº 12), que sujeta un elemento que pudiera haber formado parte de alguno de estos objetos, correspondería a la misma figura. Otra mano izquierda (nº 14), más grande, debía pertenecer a una segunda imagen de la misma divinidad o de una Diana sujetando un instrumento musical. La pieza más exquisita de esta *domus* es un diminuto relieve fragmentario en piedra calcárea (nº 17) que muestra parte de la figura de un *putus* y que seguramente adornaría una cajita de tocador similar a otros conocidos ejemplares en metal, madera, hueso o marfil. Probablemente de la misma mansión provienen tres placas decorativas (nº 18, 19 y 20) que debían encontrarse adosadas a sendas superficies y que presentan motivos principalmente de carácter vegetal. Entre los hallazgos de la plaza de Sant Miquel llama la atención, por su diferente cronología y por el uso al que estaba destinado, otro relieve ornamental fragmentado (nº 21) que luce una representación floral y que puede ser datado en época tardoromana o visigoda y que debía servir como aplique de algún elemento arquitectónico o de mobiliario litúrgicos. A la decoración de otra *domus*, en este caso la excavada en la calle de Avinyó 15, debía pertenecer un *pinax* (nº 22), datado hacia el año 70 d.C., del que en uno de sus lados aun se reconoce la zona superior del cabello de una máscara de Dionisos de estilo arcaístico y en el lado opuesto, el lateral de una testa de sátiro. En un espacio fuera de las murallas, las excavaciones en Sant Pau del Camp pusieron al descubierto los restos de un mausoleo y de una villa de cuya decoración escultórica se conservan únicamente dos piezas fragmentadas. Se trata de una pierna calzada con una bota (nº 23) y una mano derecha que sujeta un elemento cilíndrico (nº 24) realizadas ambas en mármol, posiblemente hispánico y seguramente relacionadas entre sí. Sin embargo, dentro de las muchas identificaciones posibles, no nos hemos atrevido a optar por una en concreto, si bien lo más probable es que sea una imagen de Apolo o de Diana.

En la calle del Bisbe Caçador salieron a la luz, en el transcurso de unas prospecciones, tres fragmentos que, al contrario de los mencionados hasta ahora, no formaban parte ni de contextos públicos ni de ambientes privados sino que pertenecen al mundo funerario. En uno de ellos (nº 25) se distingue la cabeza, el hombro y una buena parte del ala de un genio estacional infantil, llevando un *lagobolon* en la mano diestra, que ocupaba la altura total del extremo derecho de una caja. Correspondería con seguridad a un sarcófago de las estaciones con *clipeus*, con *parapetasma* o de uno combinado con motivos dionisiacos y que en el lateral mostraba dos escudos hexagonales entrecruzados entre sí sobre dos lanzas en aspa y un hacha de doble hoja en el centro. Sus características iconográficas y estilísticas permiten considerarlo como obra realizada en un taller de Roma y datarlo a finales del siglo III d.C. El segundo fragmento (nº 26) consiste en la zona superior de un frontal de caja en la que se reconoce la cabeza, ligeramente inclinada, y parte del cuello de una figura masculina imberbe de perfil que lleva el cabello largo y rizado y justo detrás de ella, con el pelo corto y liso, otra de carácter secundario. Esta disposición nos lleva a valorar este ejemplar como perteneciente a un sarcófago de friso de una zona del período constantiniano producido en Roma. En él se representa a Cristo posiblemente en una escena de la curación del ciego, de la hemorroisa o en las bodas de Caná. La tercera pieza de la calle del Bisbe Caçador es un relieve (nº 27) muy difícil de identificar, si bien, es lícito suponer que también se trata del fragmento de un sarcófago de época tardía, en este caso de la tapa o del lateral. De procedencia incierta es el fragmento de un ánfora marmórea (nº 28) de la que ha llegado hasta nosotros la parte superior de 8 estrígiles de la zona del hombro y el arranque del cuello liso. Es posible datarla entre mediados del siglo II e inicios del III d.C. y pudiera haber servido como elemento decorativo o bien como urna cineraria.

La pintura mural romana de la ciudad de Barcelona está cobrando la relevancia que se merece en estos últimos años, tanto por sus hallazgos como por la publicación de algunos de éstos. En este sentido, la ciudad tiene el mérito de contar con algunos de los conjuntos pictóricos más importantes de la Península: desde el hallado en la pared del pórtico noreste de la *domus* del siglo IV d.C. de la calle Bisbe Caçador, el primero con un tema figurado en la ciudad –un personaje masculino a escala natural, a caballo y con la mano derecha alzada–, hasta el más recientemente analizado, el proveniente del techo del ambulacro del baptisterio de la Basílica de los Sants Màrtirs Just i Pastor, de la segunda mitad del siglo VI, con una representación de motivos vegetales y florales sobre fondo blanco y en relación continua. Ambos conjuntos han sido muy relevantes para el conocimiento de la pintura mural romana provincial en el occidente del Imperio: el primero por retratar a un personaje victorioso tal vez tras una cacería, y cuyo realismo podía indicar que se trataba del *dominus* de la casa, un rico propietario de *Barcino*, y el segundo, por confirmar la continuidad y transposición de un esquema decorativo típico de época imperial y predominante en edificios de carácter doméstico –*domus* y *uillae*, principalmente– a época tardorromana y a un espacio totalmente diferente en cuanto a su funcionalidad. Además, la primera de estas composiciones forma parte de los escasos testimonios peninsulares en un estado de conservación considerable, junto al de la *domus* de los Grifos de *Complutum* o al del aula absidada de la Casa del Teatro de *Augusta Emerita*, cuyo modelo iconográfico mostraba la ostentación y el concepto de autorrepresentación propio de la época bajoimperial, momento en el que la pintura mural romana brilla por su ausencia en comparación con la abundante presencia de pavimentos decorados, especialmente en las villas. A este inmenso valor ornamental e interpretativo de la pintura mural romana de Barcelona, ahora debemos sumar el presente en la habitación 3 de la *domus* de Avinyó. Aunque son varias las *domus* de época altoimperial,

como la de la plaza de Sant Miquel o la de la plaza de Sant Iu, es la de la calle Avinyó, construida en estos momentos, la que conserva un fantástico aparato decorativo pictórico. Tras el hallazgo y el estudio de su pintura mural, se completa el conocimiento de ésta en la ciudad para época altoimperial, período en el que los restos eran más bien escasos a diferencia de otras ciudades próximas, como Badalona y/o Mataró. Pero este conjunto de Avinyó no significa sólo una mejora en el conocimiento de la pintura mural sino más aún: la constatación en la península Ibérica de los cambios o de la ruptura que se produce a nivel iconográfico en la sociedad romana entre esta época y el período bajoimperial, algo que se confirma a nivel pictórico (como se observa en estos conjuntos de Barcelona), pero también a nivel urbanístico, con la reestructuración y el embellecimiento de sus murallas, así como con nuevas construcciones públicas y el enriquecimiento de algunas viviendas con espacios de representación. El conjunto pictórico analizado en la habitación 3 de esta *domus* muestra la única representación iconográfica en pintura del Rapto de Ganimedes hallada hasta el momento en la península Ibérica, y el único en el occidente romano en un techo con este esquema compositivo, al que habría que sumar el conjunto de la bóveda de la tumba/hipogeo de Trois Frères en Palmira. La inexistencia de este tipo de manifestaciones pictóricas de carácter mitológico –a diferencia de su aparición en otro tipo de soportes (pavimentos, esculturas o relieves)– confiere a esta *domus* un carácter definitivamente excepcional. En cuanto a las características técnicas del mortero o de los pigmentos utilizados, observamos la utilización de materia prima del lugar, un mortero de cal y arena, con piedra gris de Montjuïc, así como pigmentos provenientes de tierras minerales derivadas de óxidos metálicos, en su mayoría rojo burdeos, amarillo y negro-azulado, y en menor cantidad, verde, azul egipcio, rosáceo y castaño. Pero es en la composición y en el programa iconográfico de la pintura donde mejor vemos las características tanto del propietario como del artesano que se ocupó de la decoración.

Como hemos mencionado en el artículo presentado en este volumen, la pintura mural de este techo es una composición que, junto a las existentes en el alzado de la pared de la misma habitación –rodapié moteado, zócalo geométrico, paneles con cenefas caladas e interpaneles con candelabros–, corresponde a un período que puede oscilar entre la segunda mitad del siglo I d.C. y el siglo II d.C., y por sus paralelos campanos, remite a la posible transmisión de cartones de la metrópoli que sólo un pintor de gran calidad y enormemente especializado podría conocer y ejecutar. Ello también implica la alta capacidad económica del propietario que lo contrata, así como el elevado nivel cultural demostrado en la elección de un tema de gran notoriedad inserto en un esquema complejo para la decoración de la habitación 3 de su vivienda. Asimismo, si tenemos en cuenta que la mayor parte de las viviendas de época altoimperial de la ciudad son del tipo *domus* de patio porticado, y que otra de las habitaciones de este complejo, contigua a ésta, podría ser un *triclinium* abierto a este espacio, podríamos encontrarnos ante una habitación de tipo *cubiculum*, máxime si tenemos en cuenta las dimensiones y la forma representada a partir de la restitución hipotética que presentamos. Independientemente de la confirmación o no de la función de la estancia, tema enormemente complicado como se desprende de las publicaciones analizadas, ésta sí que nos muestra las tendencias y preferencias de su propietario, y tal vez del resto de los habitantes de la ciudad, a partir de la época augustea y altoimperial. Su decoración, además de cumplir con una función claramente ornamental, nos ofrece interesante información sobre el tipo de hábitat que pudo existir en *Barcino* en esos momentos. En definitiva, tras el análisis de este conjunto, observamos cómo en la misma ciudad –algo que no siempre es posible confirmar en el resto de ciudades hispanas por la no conservación de sus restos o por no contar con una ocupación continuada en ellas– se muestra a la perfección un cambio en la moda decorativa pictórica entre época altoimperial y bajoimperial:

en la primera, los propietarios muestran su estatus económico, posición social y sus conocimientos a través de la representación, entre otras, de pinturas mitológicas de origen griego, al igual que lo hicieran sus antepasados de época tardorrepublicana; sin embargo, en la segunda, los propietarios lo demuestran con sus retratos de caza o a través de ceremonias de carácter oficial, en los que aparecen ricamente vestidos.

**ENGLISH TEXT  
SUMMARY**

Roman mural painting in the city of Barcelona has been taking on the importance it deserves over the last few years, both for its finds and the publication of some of them. The city has the merit of having some of the most important pictorial ensembles in the Peninsula: from the mural painting found on the wall of the north-east portico in the 4th century AD *domus* in Bisbe Caçador Street, the first with a figurative theme in the city – a life-size male figure on a horse with his right hand raised – until the most recently analysed, from the ceiling of the ambulatory in the baptistry of the basilica of the Holy Martyrs Justus and Pastor, from the second half of the 6th century, with a representation of vegetal and floral motifs on a white background and in continuous relationship. Both have been very important for understanding Roman provincial mural painting in the west of the Empire: the former for portraying a victorious character perhaps after a hunt, and whose realism could indicate that he was the *dominus* of the house, a rich owner from *Barcino*; and the latter, for confirming the continuity and transposition of a decorative layout typical of the Imperial period and predominant in buildings of a domestic character – *domus* and *uillae*, mainly – in the Late Roman era and a completely different space in terms of use.

Moreover, the first of these compositions forms part of the few peninsular examples in a good state of conservation, together with that of the *domus* of the Griffons in *Complutum* or the apsed *aula* in the House of the Theatre in *Augusta Emerita* (Mérida), whose iconographic model showed the ostentation and the concept of self-representation typical of the Early Imperial period, a moment when Roman mural painting was distinctly lacking in comparison with the abundant presence of decorated flooring, especially in the villas. To this immense ornamental and interpretative value of Roman mural painting in Barcelona, we must now add the mural painting in room 3 in the *domus* in Avinyó Street. Although there are various *domus* from the Late Imperial period, such as that of Sant Miquel Square or Sant Iu Square, the one in Avinyó Street, built at that time, conserves a

fantastic decorative pictorial apparatus. The find and analysis of this mural painting adds to knowledge about this type of decoration in the city for the Late Imperial period, when the remains were quite scarce in contrast to other nearby cities, such as Badalona and/or Mataró. But this ensemble in Avinyó Street does not only mean an improvement in knowledge about mural painting: it confirms in the Iberian Peninsula the changes or rupture that occurred at an iconographic level in Roman society between this era and the Low Imperial period, at a pictorial level (as observed in these paintings in Barcelona) and at an urban development level, with the restructuring and embellishment of the city walls, new public constructions and enrichment of some dwellings with spaces of representation.

The mural painting analysed in room 3 of this *domus* shows the only iconographic representation in painting of the Abduction of Ganymede found to date in the Iberian Peninsula, and the only one in the Roman west on a ceiling with this compositional layout, to which should be added the ensemble of the vault of the tomb/hypogeum of Trois Frères in Palmira. The non-existence of this type of mythological pictorial expression – in contrast to its presence in other forms (flooring, sculptures or reliefs) – gives this *domus* a definitively exceptional character. In terms of the technical characteristics of the mortar or pigments used, we observe the use of local raw materials, a lime and sand mortar, with grey stone from Montjuïc, as well as pigments from mineral soil derived from metal oxides, mostly dark red, yellow and bluish black and, in lower quantity, green, Egyptian blue, pink and brown. But it is in the composition and iconographic programme of the painting where we best see the characteristics of both the owner and the artisan responsible for the decoration. As we mentioned in the article included in this volume, the mural painting of this ceiling is a composition that, together with those on the wall in the same room – dappled skirting board, geometric skirting board, panels with fretted borders and inter-panels with candelabra –, corresponds to a

period that can range from between the second half of the 1st century AD and the 2nd century AD and, because of its parallels in Campania, might have been based on cartoons sent from the metropolis that only a highly skilled painter could know about and apply. This also reflects the wealth of the owner who contracted him, as well as the high cultural level shown in the choice of a famous theme inserted into a complex layout for the decoration of room 3 in this dwelling. Moreover, if we bear in mind that most of the dwellings of the Late Imperial period of the city are of a standard porticoed patio *domus*, and that an adjacent room in this building could be a *triclinium* open to this space, we could be looking at a *cubiculum* room, especially if we take into account the sizes and shape represented based on the hypothetical reproduction presented here.

Independently of the confirmation or otherwise of the function of the room, an enormously complicated issue as reflected by the publications analysed, this does show us the trends and preferences of its owner, and perhaps of the other inhabitants of the city, from the Augustan age and Late Imperial period. Its decoration, as well as fulfilling a clearly ornamental function, offers us interesting information about the kind of habitat that could have existed in *Barcino* at the time. In short, after the analysis of this ensemble, we see how in the same city – something it is not always possible to confirm in other Hispanic cities because the remains have not been conserved or because it was not continually occupied – there is a clear change in the pictorial decorative fashion between the Late Imperial and Early Imperial periods: in the former, the owners showed their economic status, social position and knowledge through representation, of mythological paintings of Greek origin, among others, as did their ancestors in the Late Republican period; while, in the latter, the owners show it with their portraits of hunting or through official ceremonies, in which they are richly dressed.

**TEXTES EN FRANÇAIS**  
**RÉSUMÉ**

La peinture murale romaine de la ville de Barcelone acquiert, au cours de ces dernières années, l'importance qu'elle mérite, que ce soit pour ses découvertes ou pour la publication de certaines d'entre elles. Dans ce sens, la ville a le mérite de posséder quelques-uns des ensembles picturaux les plus importants de la péninsule : depuis la trouvaille sur le mur du portique nord-est de la *domus* du IV<sup>e</sup> siècle de la rue Bisbe Caçador, le premier représentant un thème figuré dans la ville – un personnage masculin à échelle naturelle, à cheval, la main droite levée – jusqu'à celle analysée récemment qui provient du plafond de l'ambulacre du baptistère de la Basilique des Saints Martyrs Just et Pastor et qui date de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle et représente des motifs végétaux et floraux sur fond blanc et en continu. Ces deux ensembles ont été très importants pour la connaissance de la peinture murale romaine provinciale à l'ouest de l'Empire : le premier parce qu'il faisait le portrait d'un personnage victorieux, peut-être après une chasse, portrait dont le réalisme pouvait indiquer qu'il s'agissait du *dominus* de la maison, un riche propriétaire de *Barcino*. Le second, car il confirme la continuité et la transposition d'un schéma décoratif typique de l'époque impériale et prédominant dans des bâtiments à caractère domestique – *domus* et *villae*, surtout – à l'époque romaine tardive et dans un espace totalement différent quant à sa fonctionnalité. En outre, la première de ces compositions fait partie des rares témoignages péninsulaires en un très bon état de conservation, aux côtés de la *domus* des Grifos de *Complutum* ou de la salle en forme d'abside de la Maison du Théâtre d'*Augusta Emerita* (Mérida), dont le modèle iconographique présentait l'ostentation et le concept d'autoreprésentation propre à l'époque du Bas-Empire, une période où la peinture murale romaine brille par son absence par rapport à l'abondante présence de pavages décorés, surtout dans les *villae*. À cette immense valeur ornementale et interprétative de la peinture murale romaine de Barcelone, nous devons ajouter maintenant celle de la chambre 3 de la *domus* de la rue Avinyó. Bien qu'il existe plusieurs *domus* datant de

l'époque du Haut-Empire, comme celle de la place de Sant Miquel ou celle de la place de Sant Iu, c'est celle de la rue Avinyó, construite à cette époque, qui conserve un appareil décoratif pictural fantastique. Après cette trouvaille et l'étude de sa peinture murale, on a une connaissance complète de l'époque du Haut-Empire pour cette ville, une période où les vestiges étaient plutôt rares contrairement à d'autres villes proches comme Badalona et/ou Mataró. Mais cet ensemble de la rue d'Avinyó ne signifie pas seulement une amélioration de la connaissance de la peinture murale, c'est bien plus : il s'agit de la constatation, dans la péninsule Ibérique, des changements ou de la rupture qui se produit dans la société romaine au niveau iconographique entre cette époque et la période du Bas-Empire. Un fait qui se confirme au niveau pictural (comme on peut l'observer dans ces ensembles de Barcelone), mais aussi au niveau urbain, avec la restructuration et l'embellissement de ses murailles, ainsi qu'avec de nouvelles constructions publiques et l'enrichissement de certains logements qui possèdent désormais des espaces de représentation.

L'ensemble pictural analysé dans la chambre 3 de cette *domus* montre l'unique représentation iconographique en peinture du Rapt de Ganymède trouvé jusqu'à ce jour dans la péninsule Ibérique et la seule de l'Occident romain sur un plafond offrant ce schéma de composition auquel il faudrait ajouter l'ensemble de la voûte de la tombe/hypogée des Trois Frères à Palmyre. L'absence de ce type de manifestations picturales à caractère mythologique – contrairement à son apparition sur d'autres types de supports (pavements, sculptures ou reliefs) – confère à cette *domus* un caractère vraiment exceptionnel.

Quant aux caractéristiques techniques du mortier et des pigments utilisés, nous observons l'utilisation de la matière première locale, un mortier composé de chaux et de sable avec de la pierre grise de Montjuïc ainsi que des pigments provenant de terres minérales, dérivés d'oxydes métalliques, pour la plupart d'un rouge bordeaux, jaune et noir bleuté et, en plus petite quanti-

té, vert, bleu égyptien, rosacé et châtain. Mais c'est dans la composition et dans le programme iconographique de la peinture que nous voyons le mieux les caractéristiques du propriétaire et de l'artisan qui s'est occupé de la décoration. Comme nous l'avons mentionné dans l'article présenté dans ce volume, la peinture murale de ce plafond est une composition qui, à côté de celles qui existent dans la partie haute du mur de cette même chambre – socle à moucheture, plinthe géométrique, panneaux à bordure ajourée et entre-panneaux à chandeliers –, correspond à une période qui peut osciller entre la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. et le II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. et, pour ses parallèles en Campanie, renvoie à la possible transmission de cartons de la métropole que seul un peintre de grande valeur et très spécialisé pouvait connaître et exécuter. Cela implique aussi le grand pouvoir économique du propriétaire qui l'engage ainsi que le niveau culturel élevé que montre le choix d'un thème de très grande notoriété, inscrit dans un schéma complexe pour la décoration de la chambre 3 de son logement. Si nous tenons compte du fait que la plus grande partie des logements de l'époque du Haut-Empire de la ville sont du type *domus* à patio à arcades et qu'une autre chambre de ce complexe, jouxtant la première chambre, pourrait être un *triclinium* qui s'ouvrait sur cet espace, nous pourrions nous trouver face à une chambre de type *cubiculum*, surtout si nous considérons ses dimensions et la forme représentée à partir de la restitution hypothétique que nous présentons. Indépendamment du fait que la fonction de cette pièce soit ou non confirmée, thème particulièrement compliqué comme il découle des publications analysées, elle nous montre bien les tendances et les préférences de son propriétaire et peut-être même des habitants de la ville à partir de l'époque augustéenne et du Haut-Empire. Sa décoration, outre sa fonction clairement ornementale, nous offre une information intéressante sur le type de logement qui pouvait exister à *Barcino* à cette époque. En définitive, après l'analyse de cet ensemble, nous observons comment,

dans la même ville – ce qui n’est pas toujours possible de confirmer dans le reste des villes hispaniques à cause de la non-conservation de leurs vestiges ou parce qu’elles n’ont pas été habitées de manière continue – on observe à la perfection un changement de la mode décorative picturale entre l’époque du Haut-Empire et du Bas-Empire : dans la première, les propriétaires font ostentation de leur statut économique, de leur position sociale et de leurs connaissances à travers la représentation, entre autres, de peintures mythologiques d’origine grecque comme leurs ancêtres le firent de l’époque républicaine tardive. Tandis que pendant la seconde période, les propriétaires manifestent leur pouvoir économique à travers leurs portraits de chasse ou à travers des cérémonies à caractère officiel où ils apparaissent richement vêtus.

La muraille du Bas-Empire de *Barcino* constitue l’une des entreprises les plus ambitieuses de l’urbanisme colonial, elle se présente de nos jours comme le monument le plus caractéristique de la ville de l’époque romaine. À grands traits, le projet prévoyait l’agrandissement de la muraille de l’époque de la fondation par la construction d’une nouvelle protection extérieure, l’ajout d’un grand nombre de tours de guet et la monumentalisation des portes urbaines. L’état de conservation du monument a donné l’occasion à des chercheurs locaux et étrangers de se consacrer à son étude par le biais d’un processus qui, s’il a permis d’une part d’atteindre de nombreux points fixes, continue, d’autre part, de recueillir des données afin de pouvoir résoudre des questions encore sans réponse et de soumettre à la communauté scientifique de nouvelles stimulations d’interprétation. En raison des caractéristiques de l’enceinte qui s’adapte, tout au long d’un parcours long d’environ 1 300 mètres, à une grande variété de situations préexistantes, on obtient les meilleurs résultats qualitatifs pour son étude à travers une vision d’ensemble. Dans ce sens, les recherches les plus récentes ont porté d’une part sur la collecte de preuves archéologiques afin d’établir, de manière définitive, la chronologie de la muraille et, d’autre part, sur l’interprétation de nouvelles évidences monumentales apparues suite aux restaurations urbaines. Pour obtenir une chronologie fiable de l’enceinte, il est indispensable de disposer d’un modèle stratigraphique de ses cotes inférieures, modèle établi grâce à des données recueillies tout au long de soixante ans de recherche, susceptible d’être appliqué à la totalité des exemples documentés. Ce modèle permet de reconnaître tout d’abord la démolition des structures appuyées à la première muraille et les nivellements préalables à la construction de la seconde enceinte, qui contiennent la plupart du matériel utile à la datation du nouvel ouvrage. Cette préparation terminée, le remblai a été découpé afin de baser la structure selon une méthode dont, jusqu’à maintenant, on a reconnu deux variantes principales. La construction

de l’enceinte a été réalisée en construisant la protection extérieure et un remblai d’*opus caementicium* qui, sporadiquement, peut contenir des éléments, de la céramique ou de la numismatique utiles pour vérifier la datation que suppose le matériel sédimenté. Finalement, le versement d’une strate de circulation *extramuros* appuyé à l’*opus quadratum* de la protection extérieure marque la limite à partir de laquelle s’accumule le matériel postérieur au complément de la construction.

L’analyse du matériel meuble provenant d’une dizaine de contextes archéologiques, interprété sur base de ce modèle stratigraphique, dessine un cadre que caractérise une homogénéité typologique et formelle. Les pourcentages de céramiques sont compatibles avec une sédimentation du matériel due surtout aux profonds mouvements de terres, généralisés sur toute l’enceinte, afin de niveler la zone destinée au nouvel ouvrage où le matériel résiduel est prédominant.

Quant à la chronologie de la construction de l’enceinte, le fossile directeur est constitué par des importations africaines de vaisselle de table, représentées par les productions dites « céramique sigillée africaine claire A » et « céramique sigillée africaine claire C », dont les formes les plus récentes déterminent une datation à partir de la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. (Hayes 15, Hayes 45A, Hayes 50A). Les formes amphoriques Almagro 51C, Keay VI et Keay XXV ainsi que l’apparition d’une monnaie de Claude II le Gothique permettent d’affiner le *terminus post quem* au dernier tiers du siècle, tandis que, jusqu’à nos jours, le manque de céramique du type dit « céramique sigillée africaine claire D » parmi le matériel lié à la construction de l’ouvrage suggère un *terminus ante quem* au IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.

On obtient aussi de nouvelles données à partir de l’observation de la hauteur de la muraille. La face intérieure de la fortification barcelonaise, formée par la muraille de fondation, semble avoir fait l’objet de sérieuses modifications au moment de la construction de la seconde enceinte, probablement afin de pallier un état de conservation absolument déficient. Selon ce que l’on détecte

