**Cómo citar**: Cegarra, Selene M. 2024. Introducción a la difusión de modelos compositivos pictóricos y musivos en la *Hispania* romana. Alejandría 3, 121-155.
www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/6691

# Introducción a la difusión de modelos compositivos pictóricos y musivos en la *Hispania* romana

## Introduction to the diffusion of pictorial and mosaic compositional models in Roman *Hispania*

Selene M. Cegarra[1]
Universidad de Murcia

Recibido: 10-5-2024 / Aceptado: 1-9-2024

**Resumen**

La pintura y el mosaico son dos técnicas cuya práctica en la *Hispania* romana experimentó tanto el influjo de influencias alóctonas como el desarrollo particularismos, generando un carácter provincial que permite su distinción con respecto a la metrópoli. El presente estudio se centra en aquellos indicios que demuestran la transmisión de modelos compositivos en ambos soportes. Para ello se ha realizado un análisis comparativo de materiales cuyas analogías corroboran las relaciones entre sí en el ámbito hispanorromano. A través de su categorización, localización espacial y cronológica e identificación funcional, se expone de manera práctica aquellos programas decorativos pictóricos o musivos hispanorromanos que pueden ser consecuencia de las formas de transmisión de modelos compositivos en programas ornamentales entre sendos soportes. Asimismo, desarrolla cómo este hecho puede ser consecuencia de la circulación de cartones compositivos, la relación entre artesanos y la existencia de talleres en *Hispania* que impulsaron esta actividad.

Palabras clave: cartones compositivos, Hispania, talleres, pintura mural, mosaico romano.

**Abstract**

Painting and mosaic are two techniques whose practice in Roman Hispania experienced both the influence of allochthonous influences and the development of particularisms, generating a provincial character that allows them to be distinguished from the metropolis. This study focuses on those traces that demonstrate the transmission of compositional models in both fields. To do so, a comparative analysis has been carried out of materials whose analogies corroborate the relationships between them in the Hispano-Roman area. Through their categorization, spatial and chronological location and functional identification, those Hispano-Roman pictorial or mosaic decorative programs that may be a consequence of the forms of transmission of compositional models in ornamental programs between both fields are practically exposed. Likewise, it develops how this fact may be a consequence of the circulation of compositional cartons, the relationship between artisans and the existence of workshops in Hispania that promoted this activity.

Keywords: compositional cartons, Hispania, workshops, wall painting, Roman mosaic.

1 maria.cegarram@um.es - orcid.org/0000-0002-6657-6577

CC BY SA

## 1. Introducción

La pintura mural y el mosaico romanos como material arqueológico han sido tratados por la historiografía hasta no hace mucho tiempo de forma individualizada y como técnicas decorativas que sirvieron para ornamentar tanto edificios públicos como privados. Sólo en las últimas décadas están siendo trabajados desde una perspectiva integral, relacionándolos tanto con la propia edilicia a la que decoran como al material mueble que acompañan en los distintos espacios. Es precisamente desde esta perspectiva más reciente y aún con limitados resultados obtenidos desde la que abordo este estudio y que, al mismo tiempo, lo justifica.

La finalidad de esto es, a través del análisis y comparación de algunos de los conjuntos pictóricos y musivos existentes en la península Ibérica, buscar analogías que ayuden a constatar la presencia o no de cartones compositivos que circularon entre los distintos talleres peninsulares, clasificándose las composiciones objeto de estudio en dos apartados: geométricos y figurados, siempre en diacronía, es decir, de aquellos modelos más antiguos a los más recientes en el tiempo, desde época tardorrepublicana a época bajoimperial.

Para ello, el punto de partida presenta algunas dificultades propias del material de estudio, especialmente pictórico. Los conjuntos más completos se encuentran en Pompeya y, secundariamente, en Roma y Ostia. Este factor se acentúa especialmente fuera de Italia, siendo el caso de *Hispania*[2], resultando cifras claramente afectadas por el reiterado estado fragmentario de la pintura romana, no sólo por la menor perdurabilidad de su soporte, sino también por la propia estructura en la que se encuentra en esta ocasión, siendo en cotas más altas (pared o techo) y, por tanto, habitualmente ausente, en contraste con el mosaico (pavimento). Asimismo, este carácter fragmentario impedía su reconstrucción o estudio en investigaciones tempranas y carentes de una metodología adecuada, siendo incluso hoy frecuentemente relegado al registro arqueológico, sobre todo en el caso de los restos de composiciones geométricas. Ello no exime de dificultades el estudio de restos musivos en este caso, siendo compleja en ocasiones la identificación de la funcionalidad de la estancia en la que se encuentran, por tratarse de restos aislados, por ejemplo, o incluso su cronología. En tales circunstancias, este análisis se ciñe a su cariz como pavimento decorativo.

En adición a estas dificultades inherentes al material arqueológico analizado, las formas de transmisión de modelos compositivos en programas pictóricos y programas musivos han sido constante objeto de debate[3]. Por una parte, como gesta fundamental, estos procesos pudieron llevarse a cabo por la inspiración a través de la observación y la contemplación de diversos programas artísticos, pues el acceso de artesanos a espacios públicos, así como de espacios privados en contextos de contratación para obras, permitiría la circulación y difusión de ideas y diseños. En estos casos, el resultado dependería de la memoria visual y la capacidad técnica del artesano, que le permitiría la ejecución de esquemas sin el uso de cuadernos o cartones compositivos[4]. Por otra parte, serían complementarios a otras formas de inspiración, aprendizaje y transmisión entre artesanos, talleres y territorios, que incorporarían temas durante sus desplazamientos, manteniendo activa la circulación e intercambio de diseños, prototipos y técnicas, así como las preferencias personales, artísticas, ideológicas y culturales[5].

Otra hipótesis cada vez más respaldada y en la que se centra la atención en esta ocasión es la del uso de cartones compositivos[6] o «*Musterbuch*». Estos son definidos por los autores Alicia Fernández Díaz y Gonzalo Castillo Alcántara[7] como «bosquejos con la representación de esquemas y de elementos ornamentales expuestos de manera individual, sin combinar y sin ningún texto», a través de los cuales el artesano –en función de los gustos e indicaciones del comitente de la obra, así como de su poder adquisitivo y las dimensiones de la estancia a decorar– podría combinarlos de diversas formas y tamaños. En

2 Lorenzo Abad Casal, *La pintura romana en España*, vol. II (Universidad de Alicante / Universitat d'Alacant, 1982).

3 La única fuente material primaria registrada es el relieve de la estela de Sens del siglo II d. C., localizada en el Museo Municipal de dicha localidad en Francia, donde aparece labrado en piedra el trabajo de estos artesanos sobre una pared, concretamente la representación de pintores trabajando *in situ* sobre alguna pared que le habrían encargado; Jean-Pierre Adam, *Roman Building: Materials and Techniques* (Routledge, 2005): 147.

4 Alicia Fernández Díaz y Gonzalo Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos y temas decorativos en la pintura emeritense: los casos de las" domus" de la Alcazaba y la calle Suárez Somonte», *Anas* 36/2023 (2023): 354; Carmen Guiral Pelegrín, «La decoración pintada en la Hispania romana: artesanos y talleres», en *Artífices idóneos: Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania* (2014), 105-126.

5 Sebastián Jesús Vargas Vázquez y Guadalupe López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos. Formas de producción y áreas de dispersión», en *Artífices idóneos: Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania* (2014): 132.

6 En ocasiones son denominados *paradeigmata*. Podrían ser gráficos o descriptivos.

7 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 351.

este sentido, estos cartones o cuadernos de modelos no contendrían escenas figuradas, sino elementos o figuras aisladas que el artesano o artista combinaría en base a las demandas y encargos propuestos, los cuales se realizaban bajo un contrato –*locatio operis faciundi*– que unía al *dominus* con el *redemptor*, director y responsable de los trabajos[8]. En adición, otro elemento que pudo haber seguido este modelo de los cartones compositivos es el emblema figurativo, *emblemata*, cuyo autor desplazaría por los talleres o zonas de trabajo[9].

A propósito del concepto de «taller», es importante advertir que, en relación a programas pictóricos, no existen fuentes primarias que demuestren la existencia de un espacio concreto dedicado a estas labores, esto es, *officinae pictores*, por tanto, es objeto de debate. Sin embargo, en este contexto se refiere al conjunto de personas, generalmente especializadas, que trabajaban en una pictórica. Pese a dicha ausencia de fuentes, es evidente una estructura organizativa, compleja y necesaria para llevar a cabo una labor de tal calibre[10].

Desde inicios de la romanización de *Hispania* llegaron talleres itálicos a la península Ibérica que activaron circuitos de difusión de arte romano, dejando claros vestigios de su influencia en talleres autóctonos, así como su actuación como artesanos alóctonos. Asimismo, los propios talleres tanto pictóricos como musivarios –y la posible polivalencia de éstos– ejercieron un papel transmisor esencial, a través de su itinerancia y rango de ejecución a distintos niveles, ya fuera en un mismo espacio arquitectónico, en una misma ciudad, en una misma región o entre provincias[11].

En este contexto es relevante destacar la ambivalencia de este proceso romanizador, pues dio lugar a una uniformidad cultural provincial a lo largo de los siglos sucesivos, cuyas relaciones en el ámbito hispanorromano se reflejan en el presente estudio introductorio. Sin embargo, esta homogeneidad no lo exime de particularidades y regionalismos desarrollados diacrónicamente, bien con la combinación de tradiciones locales en síntesis con características itálicas, o a través de la especialización local, en base a dicha integración. Asimismo, los programas decorativos que acompañan a este proceso son el reflejo de la sociedad que los demandó, mostrando dicha duplicidad: integración y particularidad; aprendizaje y especialización.

Por todo ello, este análisis resulta un eslabón significativo para la comprensión de los procesos dinamizadores en el desarrollo arquitectónico, máxime doméstico, del territorio hispanorromano.

## 2. Precedentes

El presente análisis se centra paralelamente en estos dos campos de la arqueología hispanorromana, pintura y mosaico. Ambos, como objetos de estudio independientes, poseen una joven pero extensa tradición historiográfica que, bien ha formado parte de otros campos como la Arqueología de la Arquitectura o la Arqueología de la Construcción, o bien ha respetado su respectiva especificidad. Sin embargo, las investigaciones convergentes al respecto son más recientes, siendo aún necesario el avance en los estudios para completar y matizar las conclusiones obtenidas hasta el momento. De igual modo, son muchos los factores y problemáticas existentes, así como la cantidad de autores que, de una forma u otra, han planteado, implícita o explícitamente, estas cuestiones. Por ello, a modo de introducción, destacan algunos casos que han constituido el *corpus* de esta memoria.

Enfocándonos en quienes han centrado sus estudios específicamente en la transmisión, difusión e imitación de esquemas compositivos pictóricos y musivos, los ejemplos se centran principalmente desde la década de los ochenta del siglo XX. Sin embargo, fue en la primera década de los 2000 cuando esta cuestión experimentó un significativo punto de inflexión, fruto de una notable proliferación de publicaciones en ámbito nacional e internacional.

En 1973, Bernard Andreae definía el concepto de «Musterbuch» o cartones compositivos[12], el cual ha sido objeto de debate y paulatinamente ratificado por las evidencias arqueológicas. Una década más tarde Philippe Bruneau negaba la existencia de estos cartones para la musivaria, sugiriendo su uso *ex profeso* a modo de esbozos y abogando por las relaciones entre

8 Guiral Pelegrín, «La decoración pintada en la Hispania romana», 108.

9 Vargas Vázquez y López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos», 126.

10 Guiral Pelegrín, «La decoración pintada en la Hispania romana», 107-108.

11 Se pueden observar similitudes entre distintas ciudades, hecho que muestra el análisis realizado en este documento. Asimismo, son resaltables los paralelismos apreciables no sólo con el Norte de África, la península Itálica o la Galia, también con Grecia, esto es, con regiones alejadas del Mediterráneo, por razones principalmente comerciales, máxime olearias, así como por la influencia de esclavos de origen griego e incluso libertos evergetas. Esto es visible en urbes como Écija o Córdoba (Vargas Vázquez y López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos», 133).

12 Bernard Andreae, *L'art de l'ancienne Rome* (Paris: Mazenod, 1973), 197.

pintores y musivarios[13]. Por su parte, Alberto Balil, cuestionó la frecuencia de los cartones compositivos, argumentando que los esquemas simples pueden ser memorizados sin necesidad de muestrario[14]. En los años noventa Andrew Wallace-Hadrill expuso a través de sus estudios en las ciudades vesubianas el carácter propagandístico en contextos domésticos a través de la iconografía musivaria para la expresión de riqueza y poder de nuevas clases enriquecidas por actividades productivas y comerciales, así como su funcionalidad y difusión decorativa[15]. Asimismo, Penelope Allison extendió el estudio a otros ámbitos, argumentando la imitación de elementos ornamentales en cualquier soporte decorativo del mundo romano, incluyendo pintura, mosaico, relieves, escultura, cerámica y sarcófagos[16].

En la primera década de los 2000 proliferaron los estudios interdisciplinares en los que confluyen estas dos vertientes. En ámbito nacional es de suma relevancia el IX Congreso Internacional de la *Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (AIPMA) en Zaragoza y Calatayud, centrado en la *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, celebrado en 2004[17]. La importancia de este evento reside en la reunión y colaboración de decenas de profesionales especializados, entre los cuales destacan numerosas aportaciones a la cuestión a tratar.

De igual forma, el debate respecto a los cartones compositivos permanecía abierto. Autores como Peter Stewart, negaban la existencia de cartones compositivos ante la ausencia de fuentes[18], mientras otros como Michael Donderer la defendían, pues el silencio histórico no exime la lógica de estas conjeturas[19]. Las hipótesis al respecto aumentaron y reforzaron este corpus a finales de dicha década y sobre todo durante la siguiente. Otros autores como Domenico Esposito estudiaban la propia inspiración a través de la observación y la contemplación de obras que motivaron a artesanos y artistas, generando obras creativas y variaciones de modelos. El acceso de estos artesanos a espacios públicos así como de espacios privados en contextos de contratación para obras, permitiría la circulación y difusión de ideas y diseños[20]. En estos casos, el resultado dependería de la memoria visual y la capacidad técnica del artesano, que le permitiría la ejecución de esquemas sin el uso de cuadernos o cartones compositivos[21].

En la actualidad se encuentra más consolidado el planteamiento de la complementariedad de las hipótesis anteriormente nombradas pues, pese a la ausencia de constatación arqueológica, autores como Renate Thomas destacan el grado de exactitud e imitación de conjuntos pictóricos, tanto en Italia como en las provincias, que corroboran tanto la transmisión entre artesanos como el uso de medios visuales y técnicos para su difusión[22]. Igualmente, Alicia Fernández y Gonzalo Castillo destacan este carácter comparativo particularmente en *Hispania*[23].

Centrándonos en fuentes relevantes para la consolidación de este análisis, esenciales son las aportaciones de Alicia Fernández Díaz[24], pionera en el

13 Philippe Bruneau, «Les Mosaïstes Antiques Avaient-Ils Des Cahiers De Modèles ?», *Revue Archéologique*, n.º 2 (1984): 241-72.

14 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 351-355.

15 Irene Mañas Romero, «La musivaria de la Península ibérica como fuente documental para la historia: un estado de la cuestión.», *Indice histórico español*, n.º 130 (2017): 4; Wallace-Hadrill, «The Social Spread of Roman Luxury».

16 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378; Penelope Allison, *Workshops and patternbooks*, ed. Naumann-Steckner, F. y Renate Thomas, (Berlín: Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei, 1991): 79-84.

17 Para mayor profundización al respecto, consultar: Carmen Guiral Pelegrín, «Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua» en *Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, Zaragoza: UNED, 2007. El tomo en cuestión forma parte de una extensa colección de actas de conferencias editadas por la AIPMA. En consonancia con los volúmenes previos, el texto incluye contribuciones de un variado grupo de académicos a nivel internacional, tanto en relación al contenido de las conferencias en sí como de los posteriores debates; Carmen Guiral Pelegrín y Mar Zarzalejos, «Celebrado en Zaragoza el IX Congreso Internacional de pintura mural antigua», *Revista PH*, 2004: 8.

18 Peter Stewart, *Statues in Roman Society: Representation and Response*, Oxford Studies in Ancient Culture & Representation (Oxford, New York: Oxford University Press, 2003).

19 Michael Donderer, «Antike "Musterbücher" und (k)ein Ende: ein neuer Papyrus und die Aussage der Mosaiken», en *Musiva & sectilia*, 2, 3 (2008): 82-113.

20 Domenico Esposito, «Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana», en Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique), Nápoles, 17-21 de septiembre de 2007 (2010): 226.

21 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 354.
Guiral Pelegrín, «La decoración pintada en la Hispania romana», 108.

22 John R. Clarke, «Model-book, outline-book, figure-book: new observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting», en Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique), Nápoles, 17-21 de septiembre de 2007 (2010): 203-211.

23 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 352.

24 Realizó su tesis doctoral sobre «La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas.» (Murcia, 2008), dirigida por Sebastián F. Ramallo Asensio.

estudio de uno de los principales puntos de partida para la identificación inicial de casos en esta ocasión: el estudio del sistema de relación continua en la pintura mural hispanorromana. Su publicación a principios de la primera década de los 2000 sobre sistemas de relación continua en el sector meridional del *Conventus Carthaginiensis* fue innovadora y precursora del estudio de esta materia, que permanece en pleno desarrollo dos décadas después[25]. En esta ocasión es esencial su aportación en colaboración con Gonzalo Castillo Alcántara, sobre la *Circulación de esquemas compositivos y temas decorativos en la pintura emeritense*, cuyos resultados dilucidan principalmente ejemplos figurados a través de un estudio comparativo, extendido a otros casos de *Hispania* y otras provincias. Asimismo, actualizan las hipótesis hasta ahora propuestas en relación a la reutilización de motivos y esquemas compositivos tanto en pintura como en mosaico[26].

En este ámbito centrado en la pintura mural, es de suma relevancia la labor de Lara María Íñiguez Rodríguez[27] y Carmen Guiral Pelegrín[28], quienes extendieron el estudio de sistemas de relación continua anteriormente mencionado a toda *Hispania*. Su investigación, de carácter comparativo y descriptivo, además de actualizar la información existente sobre este sistema decorativo, se centra en regiones específicas y establece posibles relaciones de talleres[29].

Otro autor cuya labor ha sido crucial es Sebastián Jesús Vargas Vázquez[30], quien clasificó los mosaicos del *Conventus Astigitanus* en familias distintas a través de la identificación de las formas geométricas fundamentales en la elaboración de diseños geométricos. Asimismo, sus investigaciones han profundizado en la labor dentro de los talleres musivos hispanorromanos y los métodos de trabajo de los artesanos del mosaico[31]. La obra de Vargas es una base novedosa para la ampliación del estudio de mosaicos tanto en la Bética como en el resto de *Hispania*, resultando además un salto cualitativo y cuantitativo en las investigaciones interdisciplinares[32].

Por todo ello, tanto los estudios de programas pictóricos como de composiciones musivas en el ámbito hispanorromano en las últimas décadas están definidos por una manifiesta multidisciplinariedad, que no sólo centran su investigación en el registro material, sino también en todos los factores implicados en su proceso, desde su elaboración hasta su posible restauración o conservación. Análogamente, no exime el hecho de ser materias que requieren mayor inversión y profundización de estudio para hacer frente a las diversas dificultades que proponen y extender el conocimiento reunido hasta ahora al respecto.

## 3. Relación entre programas pictóricos y musivos de *Hispania*

### 3.1. Contextualización histórica y geográfica del área analizada

En virtud del tratamiento de enclaves de toda la península Ibérica desde época tardorrepublicana a época bajoimperial, el material ha de ser contextualizado bajo el estudio de los procesos históricos acaecidos en este espacio geográfico y temporal.

Por una parte, centrando la atención en el contexto geográfico a tratar, partiendo de la etapa tras la victoria romana en la batalla de Zama en el 202 a. C., cuando el control sobre la costa mediterránea de *Hispania* permitió a Roma dividir el territorio en la *Hispania Ulterior* y la *Hispania Citerior*, lideradas por Catón y Tiberio Sempronio Graco. Pese a la resistencia inicial de la población local, Roma sometió revueltas y núcleos mediante acuerdos pacíficos. Posteriormente, bajo el liderazgo de Catón, Graco y Fulvio Flaco, Roma extendió su dominio hacia el interior, oeste y norte de *Hispania*, estableciendo nuevas ciudades y explotando económicamente la región. La conquista de *Hispania* se

25 Alicia Fernández Díaz, «El sistema en red en el Conventus Carthaginensis (Hispania)», en *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du viiie Colloque international de l'aipma (Budapest, 2001)*, ed. Lázsló Borhy (Budapest: Pytheas Publishing, 2004): 343-348.

26 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

27 Centró su tesis doctoral en «*La pintura mural romana de ámbito doméstico en el conventus Caesaraugustanus durante el siglo I d. C. talleres y comitentes*», dirigida por Carmen Guiral Pelegrín y Manuel Antonio Martín Bueno.

28 La citada autora realizó su tesis sobre «*Bilbilis: decoración pictórica y estucos ornamentales*», defendida en 1990 en la Universidad de Zaragoza.

29 Lara María Íñiguez Berrozpe y Carmen Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua en la pintura mural romana de Hispania», *Zephyrus* 88 (2021): 163-189.

30 El autor realizó su tesis sobre *Diseños geométricos en los mosaicos del "Conventus Astigitanus"*, centrada en los mosaicos de la *Colonia Augusta Firma Astigi*.

31 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos en los mosaicos del "Conventus Astigitanus"», (Universidad Pablo de Olavide, 2013); Sebastián Jesús Vargas Vázquez, *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*, ed. British Archaeological Reports (BAR) (Reino Unido, 2014); Sebastián Jesús Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo, y Sergio García-Dils de la Vega, *Mosaicos romanos de Écija, (Sevilla)* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2017); Sebastián Jesús Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo, y María Pilar San Nicolás Pedraz, «Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter en la Bética», *Archivo Español de Arqueología* 95 (2022): 73-108.

32 Vargas Vázquez y López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos», 127-142.

dio por completada en el 19 a. C., siendo reflejada en el *Ara Pacis* la consecución de la *pax* en toda Roma[33].

Con el inicio del Principado, la administración de Augusto en el 27 a. C. dividió *Hispania* en tres provincias[34]: *Tarraconensis* (noroeste), *Lusitania* (suroeste) y *Baetica* (sur). Estas provincias se subdividieron en *conventus*, división administrativa con funciones religiosas, militares y fiscales. La romanización, aunque aceleró el desarrollo local, también influenció la evolución natural de las comunidades indígenas. Muchas mantuvieron temporalmente sus propias instituciones y estructuras sociopolíticas, facilitando su integración en el sistema romano desde nuevos centros administrativos como *Clunia*, *Caesaraugusta* y *Bracara Augusta*[35].

A finales del siglo III d. C., el Imperio bajo Diocleciano experimentó una reorganización por la que las provincias se transformaron significativamente. Todas las regiones romanas se agruparon en diócesis, con las provincias hispanas reunidas en la *Diocesis Hispaniarum*, con capital en *Augusta Emerita*. Además, se añadió la provincia *Mauretania Tingitana* a los territorios hispanos, mientras que la *Tarraconensis* fue dividida, creándose la provincia *Gallaecia*, la provincia *Carthaginensis* y, a finales del siglo IV, a consecuencia de la división de esta última, la *Balearica*[36].

Por otra parte, dirigiendo la atención en el desarrollo histórico paralelo a dicha evolución administrativa, en primera instancia destaca que el aumento de la presencia militar en *Hispania* en época tardorrepublicana se tradujo en una paulatina instalación de población itálica y, con ello, en la transmisión cultural que se plasmó en el patrimonio material objeto de análisis en esta ocasión. Este proceso de romanización transformó no sólo aspectos directos como el urbanismo o la vertebración del territorio, sino también la sociedad y la cultura hispanorromana[37]. Con el paso del tiempo, esto experimentó un punto de inflexión con la llegada de Augusto[38], resultando la consolidación del carácter romano en *Hispania* a través del impulso de la municipalización, la creación de nuevas colonias, el desarrollo urbano y su monumentalización[39]. Este proceso de integración culminó en época flavia, concretamente en el 74 d. C. con el Edicto de Latinidad de Vespasiano, que otorgaba a las provincias hispanas del Imperio el derecho latino, elevando su rango a través de la promoción municipal de numerosos núcleos y, de nuevo, su monumentalización[40].

La síntesis, adaptación e integración de la cultura romana se plasmó en ámbito doméstico, en manifestaciones culturales como los programas pictóricos y musivos, tanto en su carácter decorativo como en su aspecto más funcional. El presente análisis compara casos directos del contexto geográfico hispanorromano, pero no se debe obviar su carácter provincial y, por ende, el papel influyente e impulsor itálico implícito en la cuestión.

Los primeros programas pictóricos categorizados dentro del I estilo pompeyano en *Hispania* se encuentran aproximadamente en la segunda mitad del siglo II a. C., ejemplificados en el valle del Ebro en Azaila (Teruel), Belmonte de Calatayud, *Contrebia Belasca* (Zaragoza) y la Villa Romana de Can Martí (Vallés Oriental)[41], en *Carthago Nova* [42] y *Gades*[43]. Además de las imitaciones en mármol, se encuentran representaciones de "cubos en perspectiva", un ornamento típicamente helenístico y popular en los siglos II y I a. C., sugiriendo no sólo la clase social y poder adquisitivo del cliente, sino la introducción de técnicas y talleres pictóricos itálicos en época tardorrepublicana.

El II estilo pompeyano se manifiesta en la provincia hacia la segunda mitad del siglo I a. C., destacando las pinturas encontradas en la Casa de Hércules en la colonia de *Celsa* y en la casa 2B de Ampurias, que evidencian tanto la reinterpretación de esquemas anteriores como la transmisión de esquemas itálicos

33 Oliva Rodríguez Gutiérrez, *Hispania arqueológica: panorama de la cultura material de las provincias hispanorromanas* (Editorial Universidad de Sevilla, 2011), 25-56.

34 El bronce de Bembibre menciona lo que pudo ser una cuarta provincia augustea, la *Transduriana*, en el noroeste, la cual fue integrada en la *Tarraconensis* poco después de su creación (Juan Manuel Abascal Palazón, «Los tres viajes de Augusto a Hispania y su relación con la promoción jurídica de ciudades», 2006).

35 Alberto Prieto Arciniega, «Espacio social y organización territorial de la Hispania romana», *Studia historica. Historia antigua*, n.º 20 (2002): 149-151.

36 Gonzalo Bravo, *Diocleciano y las reformas administrativas del imperio* (Akal, 1991).

37 José Luis Jiménez Salvador, «Urbanismo y obras públicas», en *Hispania: el legado de Roma*, El legado de Trajano (Zaragoza, 1998).

38 Destacando el proyecto bajo la figura de Agripa.

39 Pedro Mateos *et al.*, *Small Towns, una realidad urbana en la Hispania romana* (Instituto de Arqueología de Mérida, 2022).

40 David Gordillo Salguero, «Resumen de tesis. Hispania bajo la Dinastía Flavia (69-96 d. C.)», 2022.

41 Antonio Mostalac Carrillo, «La pintura Romana en España: estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992): 9-22.

42 Alicia Fernández Díaz, «Pinturas murales del I estilo pompeyano en Cartagena», *Archivo Español de Arqueología* 72, n.º 179-180 (1999): 259-63.

43 Alicia Fernández Díaz *et al.*, «Los restos pictóricos del "Testaccio" haliéutico de Gades (El Olivillo, Cádiz): primera muestra del primer estilo pompeyano en la Bética», *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, n.º 28 (2019): 203-34.

a la pintura provincial y sugiere la posibilidad de estrechas relaciones entre ambas, caso del parecido tan claro del último ejemplo con la Casa del Laberinto de Pompeya.

Entre el 15 a. C. y mediados del siglo I d. C., en época augustea, se enmarca el III estilo, el cual se extiende por toda la península Ibérica gracias al proceso de monumentalización desarrollado en esta etapa. En adición a esto, el uso de candelabros, el caligrafismo y pequeñez de los repertorios ornamentales de este estilo que se suelen conservar en mejor estado, así como la popularización de las decoraciones más económicas en habitaciones secundarias, aumentan la cifra de ejemplos.

En la segunda mitad del siglo I d. C., entre finales de época julio-claudia y época flavia se desarrolla el estilo IV, característico por la representación de elementos como las orlas caladas, y una gran cantidad de variantes decorativas en lo que antes eran candelabros en los interpaneles. Asimismo, a partir de esta etapa se multiplican las producciones pictóricas, conviviendo diferentes etapas y, a su vez, las producciones pictóricas hispanas denotan cierta autonomía estilística respecto a la península Itálica[44], aunque siempre dentro de la *koiné* pictórica de las provincias occidentales[45].

En el siglo II d. C. se acentuó esa relativa emancipación, otorgando a las producciones un carácter ecléctico que no se independizó de la *urbs* y mantuvo cierta continuidad con etapas anteriores, pero innovó y renovó la escena provincial[46].

A lo largo del siglo III d. C. no se desarrollaron grandes novedades ornamentales, sino que están constatados esquemas sencillos a base de bandas y filetes, el denominado "esquema lineal"[47]. Sin embargo, desde el último período de esta centuria, los programas pictóricos muestran un retorno a los esquemas arquitectónicos, abandonando los sistemas lineales previos. Durante el reinado de Diocleciano es apreciable una preferencia por las incrustaciones marmóreas, mientras que, bajo Constantino I, la pintura experimentó una revitalización de las formas clásicas, retomando repertorios de la época de Augusto[48].

Por su parte, los pavimentos musivos más antiguos conservados en *Hispania* se encuentran en aquellas zonas de más pronta romanización como las costeras, caso de *Carthago Nova*[49], Cástulo (Jaén), Itálica (Sevilla) o en las de interior con acceso a través de cursos fluviales, caso del valle del Duero o el valle del Ebro[50], donde se encuentran los restos con las dataciones más antiguas como en La Caridad de Caminreal, del siglo I a. C.[51].

Entre los siglos I d. C. y II d. C. se importó de Italia el mosaico blanco y negro, el denominado *opus tesselatum* bícromo, marcando una clara influencia de la metrópoli, desarrollándose en ocasiones con un *emblema* polícromo central, coincidiendo con el desarrollo de la arquitectura monumental por ser más económico que el mosaico polícromo[52]. Asimismo, de este período existen evidencias en *opus tessellatum*, con ejemplos en *Ampurias* e Itálica, y en *opus sectile*, tanto en arquitectura pública como privada[53].

La producción de mosaico blanco y negro se mantuvo hasta el siglo III d. C., momento en el que tomó mayor protagonismo el mosaico polícromo, compuesto en ocasiones por motivos narrativos y figurativos. En época de los Severos (193-235 d.C) los mosaicos se generalizaron en el pavimento doméstico. Sin embargo, se observa un declive significativo en la producción y mantenimiento musivo que no se recuperará hasta la Tetrarquía[54].

Finalmente, en el siglo IV d. C., la combinación de influencias externas provocó la producción de esquemas con matices locales, así como el aumento de similitudes entre estos. Su producción experimentó un auge en áreas rurales, especialmente en villas romanas, consecuencia del éxodo urbano de la élite hispánica por la presión fiscal urbana. Dicha élite transformó sus residencias rurales en lugares de

44 Mostalac Carrillo, «La pintura Romana en España», 13-20.

45 Carmen Guiral Pelegrín, Alicia Fernández Díaz, y Álvaro Cánovas Ubera, «En torno a los estilos locales en la pintura romana. El caso de Hispania En el s. II d. C.», 2011, 277-288.

46 *Ibidem*: 277.

47 Alicia Fernández Díaz, «La evolución de los centros urbanos en Hispania a través de su pintura mural: (s.II-IV d. C.)», en *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los s. II-IV d.C: evolución urbanística y contextos materiales, 2014*: 207-208.

48 Mostalac Carrillo, «La pintura Romana en España», 20-21.

49 Sebastián F. Ramallo Asensio, «Nuevos mosaicos en el área de Cartagena», en *Mosaicos romanos : actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaicos Romanos*, Madrid, 1985 (1989): 67-83.

50 José María Blázquez Martínez, *El mosaico romano en Hispania*, Real Academia de la Historia (Madrid, 2001): 1.

51 José María Blázquez Martínez *et al.*, «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, n.º 6 (1993): 221-296.

52 *Ibidem*: 223-225.

53 María Isabel Gutiérrez Deza, «Revisión de dos pavimentos de Opus Sectile de Itálica», *Rómula*, n.º 5 (2006): 149-166; Tomás Mañanes Pérez, *Arqueología romana* (Diputación Provincial de Valladolid, 2009): 247-249.

54 Blázquez Martínez, *El mosaico romano en Hispania*, 1-5.

autorrepresentación, donde la ornamentación musiva mantuvo un papel crucial en la expresión del poder del *dominus*. La decoración de estas villas incluía mosaicos elaborados con teselas polícromas, representando escenas simbólicas y mitológicas, lo que reflejaba tanto la influencia del contexto político y social como la continuidad con el legado artístico altoimperial[55]. Esta situación debió ser similar en la decoración de los alzados de estas villas, pero es difícil corroborarlo con evidencias, pues sus restos, más frágiles, no se han conservado.

### 3.2. Analogías en pintura y mosaico hispanorromanos: un estudio comparativo

Para llevar a cabo el presente estudio ha sido realizado un análisis comparativo basado en la identificación de programas pictóricos y programas musivos que poseen analogías compositivas, geométricas y figuradas, resultando una muestra que permite, a modo introductorio, sostener hipótesis sobre difusión de esquemas y uso de cartones compositivos.

#### 3.2.1. Composiciones de tipo geométrico

El presente apartado se centra en la identificación de similitudes en motivos geométricos en base a su disposición y morfología, destacando sistemas de relación continua. Éste se divide a su vez en siete apartados, enumerados en orden alfabético (de A a G), clasificados según el tipo de composición geométrica, teniendo en cuenta una estructura análoga, que puede variar en policromía y ornamentación (Fig. 1)

| Material | Tipo de composición | Localización | Tipo de edificio | Funcionalidad | Ubicación | Cronología |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Pintura | A | Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel) | *Domus*[56] | | Zócalo | Último cuarto s. II a. C. |
| Pintura | A | Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel) | *Domus*[57] | | Zona superior pared | Último cuarto s. II a.C |
| Mosaico | A | Écija (Sevilla) | Mosaico de Briseida[58] | [*Oecus*] | Pavimento | s. II d. C. |
| Mosaico | A | *Osca* (Huesca) | Antiguo Hospital Provincial [cerca foro][59] | | Pavimento | s. II d. C. |
| Mosaico | A | Écija (Sevilla) | Plaza de Santiago[60] | | Pavimento | Segunda mitad s.II d. C. |
| Mosaico | A | Antequera (Málaga) | Termas de Santa María[61] | Sala de distribución | Pavimento | In .s. III d. C. |
| Pintura | A | Parque arqueológico de Carranque (Toledo) | Casa *Materno*[62] | Sala de estar (tras *oecus*) | Zona media pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | A | Parque arqueológico de Carranque (Toledo) | Casa *Materno*[63] | Corredor norte | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | A | Puente Genil (Córdoba) | Villa Fuente Álamo[64] | Mitreo | Pavimento | Fin. s. IV - In. V d. C. |
| Mosaico | B | *La Caridad* (Caminreal, Teruel) | *Domus* de *Likinete*[65] | *Oecus* | Pavimento | s. I a. C. |
| Pintura | B | *Emerita Augusta* (Mérida) | Casa de la Alcazaba[66] | | Techo | ss. I-II d. C. |
| Mosaico | B | Teatro romano de *Carthago Nova* (Cartagena) | Vivienda bajo la cávea o Iglesia de Santa María[67] | | Pavimento | ss.I-II d. C. |
| Mosaico | C | *Carthago Nova* (Cartagena) | *Domus* de *Salvius*[68] | *Oecus* | Pavimento | Primera mitad s. I d. C. |

55 Irene Mañas Romero, «La musivaria en la Hispania romana». En *Arqueología romana en la península ibérica*, Universidad de Granada, 2019, 155.

56 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.
57 *Ibidem*.
58 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
59 Francesc Tarrats y Bou, «Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca», *Bolskan: Revista de arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n.º 2 (1985): 139-52.
60 Vargas Vázquez, López Monteagudo, y San Nicolás Pedraz, «Los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter», 73-108.
61 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
62 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.
63 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.
64 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
65 Blázquez Martínez, «Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras», 463-490.
66 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
67 Ramallo Asensio, «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua», 167-204.
68 Castillo Alcántara, Fernández Díaz, y Madrid Balanza, «La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de Salvius», 1-19.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Pintura | C | *Carthago Nova* (Cartagena) | Edificio del Atrio[69] | Estancia sobre la habitación 15 | Zona superior pared | s. II d. C. |
| Pintura | C | Segóbriga (Cuenca) | *Domus* de *G. Iulius Silvanus* (Hab. 2)[70] | | Techo | s. II d. C. |
| Pintura | C | *Ilici* (Elche)[71] | | | Techo | s. II d. C. |
| Mosaico | C | *Clunia* (Burgos) | Casa Taracena[72] | *Oecus* | Pavimento | s.III d.C |
| Mosaico | C | Écija (Sevilla) | *Rapto de Europa y Ganímedes*[73] | | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | C | Écija (Sevilla) | *Domus* urbana[74] | *Triclinium* | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | C | Parque arqueológico de Carranque (Toledo) | *Casa Materno*[75] | *Deambulatoria* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | C | Almedinilla (Córdoba) | Villa El Ruedo[76] | Peristilo | Pavimento | s.IV d. C. |
| Pintura | D | *Carthago Nova* (Cartagena) | *Domus* de la Gorgona/ Medusa[77] | *Triclinium* | Zona media | Fin s. I d. C. - Mediados s. II d.C |
| Pintura | D | *Carthago Nova* (Cartagena) | *Domus* de la Gorgona/ Medusa[78] | Corredor del peristilo | Zona media | Fin s. I d. C. - Mediados s. II d.C |
| Pintura | D | Andelos (Mendigorría, Navarra | Casa de las Pinturas[79] | | Zona superior o techo | s. II d. C. |
| Pintura | D | *Clunia* (Burgos) | Casa Taracena[80] | | | fin. s. II d. C. |
| Mosaico | D | Conímbriga (Condeixa-a-Nova, Portugal) | Casa de la Cruz Esvástica[81] | *Cubiculum* | Pavimento | Fin. s. II d. C. - In. s. III d. C. |
| Mosaico | D | Bobadilla (Málaga) | Villa romana[82] | | Pavimento | In. s. III d. C. |
| Pintura | D | Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) | Templo romano[83] | Nave principal | Zona superior pared | s. IV d. C. |
| Pintura | D | Parque arqueológico de Carranque (Toledo) | Casa *Materno*[84] | *Tablinum* | Zona media pared | s. IV d. C. |
| Pintura | D | *Augusta Emerita* (Mérida) | Centro de culto metróaco[85] | | Zona superior o zona media pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | D | Parque arqueológico de Carranque (Toledo) | Casa *Materno*[86] | *Tablinum* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | D | Alcalá de Henares (Madrid) | Villa del Val[87] | *Oecus* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | D | C/ Miguel de Cervantes (Écija) | *Domus* urbana[88] | | Pavimento | Desconocido* |

69 Noguera Celdrán et al., *Barrio del foro romano,* 2016.
70 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
71 *Ibidem*.
72 Pérez Rodríguez-Aragón, «Clunia y la urbanística romana», 5-24.
73 Sebastián Jesús Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo, y María Pilar San Nicolás Pedraz, «La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética», *Lucentum*, n.º 40 (2021): 215-29.
74 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
75 Vargas Vázquez, López Monteagudo, y San Nicolás Pedraz, «Los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética», 215-29.
76 Hidalgo Prieto, «La villa romana de El Ruedo», 325-61.
77 Suárez Escribano y Fernández Díaz, «La Gorgona/Medusa», 75-110.
78 *ibidem*.
79 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
80 *Ibidem*.
81 Pessoa, «Mosaicos romanos das civitates», 363-402.
82 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
83 Carrocera Fernández, «Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)», 2016.
84 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.
85 Heras Mora, *Un posible centro de culto* metróaco y *rituales taurobólicos*, 2011.
86 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.
87 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
88 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Mosaico | D | Lora de Estepa (Sevilla) | Villa en finca de Mata Carrillo[89] | | Pavimento | Desconocido* |
| Mosaico | D | Puente Genil (Córdoba) | Villa Fuente Álamo[90] | Mitreo | Pavimento | Fin. s. IV - In. V d. C. |
| Mosaico | D | Láchar (Granada) | Villa de la Daragoleja[91] | *Cubiculum* | Pavimento | ss. IV - V d. C. |
| Mosaico | E | C/Soledad (Cartagena) | *Domus*[92] | Atrio | Pavimento | s. I a. C. |
| Pintura | E | Colonia Patricia Corduba (Córdoba) | *Domus* del Sátiro[93] | *Cubiculum* 5 | Techo | s. II d. C. |
| Pintura | E | La Alcudia de Elche | Casa del sector 5e[94] | | Techo | Segunda mitad s. II d. C. |
| Pintura | E | *Valentia* (Valencia) | *Domus* de Terpsícore[95] | | Techo | Segunda mitad s. II d. C. |
| Pintura | E | *Valentia* (Valencia) | *Domus* de Terpsícore[96] | | Techo | Segunda mitad s. II d. C. |
| Mosaico | E | Plazuela de Santo Domingo (Écija) | *Domus* [de las nereidas][97] | *Thermae* | Pavimento | s. II d. C. |
| Mosaico | E | Itálica (Santiponce, Sevilla) | Casa del Planetario[98] | *Cubiculum* | Pavimento | s. II d. C. |
| Mosaico | E | Itálica (Santiponce, Sevilla) | Casa de los Pájaros[99] | *Cubiculum* | Pavimento | s. II d. C. |
| Pintura | E | Almedinilla (Córdoba) | Villa El Ruedo[100] | Estancia LXII | Techo | Fin. s. III d. C. - In. s. IV d. C. |
| Mosaico | E | *Clunia* (Burgos) | Casa Taracena[101] | *Triclinium* | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | E | Antequera (Málaga) | Villa del Caserío Silverio[102] | Peristilo | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | E | Solana de los Barros (Badajoz) | Villa de Panes Perdidos[103] | | Pavimento | Segundo cuarto s. IV d. C. |
| Pintura | E | Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) | Templo romano[104] | Nave principal | Zona media y superior pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | E | Dehesa de Las Tiendas (Badajoz) | Villa El Hinojal[105] | *Thermae* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | E | Genil (Granada) | Villa de los Vergeles[106] | [*oecus*] | Pavimento | s. IV d. C. |
| Pintura | F | Vildé (Soria) | Tumba[107] | Bóveda | Techo | s. II d. C. |
| Pintura | F | Herrera (Sevilla) | Termas[108] | *Frigidarium* o *caldarium* | Techo | Fin s. II d. C. |
| Mosaico | F | Casariche (Sevilla) | Villa romana El Alcaparral (Estancia nº5)[109] | *Oecus* | Pavimento | Fin. s. III d. C. |

89 *Ibidem*.
90 Ib*idem*.
91 *Ibidem*.
92 Ramallo Asensio, «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua», 167-204.
93 Íñiguez Berrozpe y Carmen Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
94 Fernández Díaz, «Los programas ornamentales», 167-174.
95 López García, *Palau de les* Corts, 1994.
96 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
97 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.
98 Mañas Romero, «El pavimento musivo», 89-117.
99 *Ibidem*.
100 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
101 Pérez Rodríguez-Aragón, «Clunia», 5-24.
102 Vargas Vázquez, *Diseños geo*métricos, 2014.
103 Jose María Álvarez Martínez y Trinidad Nogales Basarrate, «Los Mosaicos de La Villa Romana de Panes Perdidos», Anas, 7/8 (1998): 89-106.
104 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
105 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.
106 Marín Díaz, «Los mosaicos de la villa de Los Vergeles», 173-86.
107 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.
108 Bragantini, «La pittura romana in Spagna», 488.
109 María Luz Neira Jiménez, «El programa iconográfico de los mosaicos de la villa romana de "El Alcaparral" (Casariche, Sevilla) en el conventus Astigitanus», *Gerión* 39, n.º 1 (2021): 303-336.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Mosaico | F | Castro del Río (Córdoba) | Mosaico de los ciervos en El Arca[110] | | Pavimento | Fin. s. III d. C. - In. s. IV d. C. |
| Mosaico | F | Villafranca (Navarra) | Villa[111] | | Pavimento | Fin. s. III d. C. - In. s. IV d. C. |
| Mosaico | F | Quintanilla de la Cueza (Palencia) | Villa La Tejada (mosaico de los peces)[112] | | Pavimento | Fin. s. III d. C. - Med. s. IV d. C. |
| Mosaico | F | Antequera (Málaga) | Villa de la Estación[113] | | Pavimento | Primera mitad s. IV d. C. |
| Mosaico | F | Pedrosa de la Vega (Palencia) | Villa La Olmeda[114] | *Tablinum* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | G | *Augusta Emerita* (Mérida) | Casa del Anfiteatro[115] | Hab. *Mosaico de los Peces* | Pavimento | Fin s. I d. C. |
| Pintura | G | *Carthago Nova* (Cartagena) | Edificio del Atrio[116] | Habitación 15 | Zona superior pared | s. II d. C. |
| Mosaico | G | Écija (Sevilla) | *Domus* de la C/ Cerro de la Pólvora[117] | | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | G | Itálica (Santiponce, Sevilla) | Casa de Hylas[118] | *Triclinium* | Pavimento | Inicios s. III d. C. |
| Mosaico | G | Itálica (Santiponce, Sevilla) | Casa de la Exedra[119] | Sala al este del *triclinium* | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | G | Almedinilla (Córdoba) | Villa El Ruedo[120] | *Cubiculum dormitorium* | Pavimento | Fin. s. III d. C. - In. s. IV d. C. |
| Mosaico | G | Dehesa de Las Tiendas (Badajoz) | Villa El Hinojal[121] | *Cubiculum* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | G | Dehesa de Las Tiendas (Badajoz) | Villa El Hinojal[122] | *Vestibulum* | Pavimento | s IV d. C. |
| Mosaico | G | Santervás del Burgo (Soria) | Villa de los Villares[123] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | G | Cuevas de Soria (Soria) | Villa La Dehesa[124] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | G | Rioseco de Soria (Soria) | Villa Los Quintanares[125] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | G | Lora de Estepa (Sevilla) | Villa en finca de Mata Carrillo[126] | | Pavimento | Desconocido* |
| Mosaico | G | Mérida | Mosaico de la caza del jabalí[127] | | Pavimento | In. siglo V |

Figura 1. Registro de composiciones geométricas de programas pictóricos y musivos con analogías compositivas en *Hispania*.
Los términos entre corchetes ("[ ]") indican un estado hipotético según la fuente.
*la fuente consultada indica expresamente que su estado es desconocido.
Las casillas en blanco indican datos no encontrados por la autora.

110 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
111 María Ángeles Mezquíriz, «Hallazgos de mosaicos romanos en Villafranca (Navarra)», *Trabajos de arqueología Nav*arra, n.º 17 (2004): 361-384.
112 Blázquez Martínez et al., «Mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», 221-296.
113 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
114 Gamarra Sanz, «La Olmeda y Las Villas del Duero», 229-240.
115 Barbet *et al.*, *Imitations d'opus sect*ile, 15.
116 Noguera Celdrán *et al.*, *Barrio del* foro r*omano,* 2016.
117 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.
118 Mañas Romero, «Pavimentos decorativos de Itálica», 2008.
119 Ibidem.
120 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
121 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.
122 Ibidem.
123 Blázquez Martínez, «Arte y sociedad», 2.
124 Pascual Díez, «Villa romana de la Dehesa», 158-161.
125 Ortego y Frías, «La villa romana de "Los Quintanares"», 285-92.
126 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
127 San Nicolás Pedraz, «Motivos de "xenia"», 469-497.

El primer motivo decorativo gemétrico cuyo tipo de composición se encuentra tanto en pintura como mosaico hispanorromanos es el de los cubos en perspectiva, es decir, una composición modular de cubos tangentes. Esta se basa en una red de hexágonos tangentes por sus lados, los cuales forman tres rombos con dicha división (Tipo A).

Concretamente, está constatada su presencia en *Hispania* desde el último cuarto del siglo II a. C., como parte del único programa pictórico de este tipo, perteneciente a las estructuras domésticas de Azaila (Teruel)[128]. Sin embargo, a partir de este momento son muy escasos los ejemplos y ya no en grandes superficies, sino en frisos y combinados con motivos de esvásticas como en la palestra de las termas del barrio portuario del foro de *Carthago Nova* del siglo II d. C.[129]. Posteriormente se han hallado ejemplos principalmente en mosaico, con un salto cronológico, en el siglo II d. C. en urbes como *Osca*[130] y Écija[131], en la siguiente centuria, casos como en Antequera[132], y en época tardorromana en la casa Materno de Carranque, destacando en este caso por conservar esta composición tanto en el pavimento del corredor norte, como, en estado muy fragmentario, en la zona media de la pared de una sala de estar tras el *oecus*[133] (Fig. 1, tipo de composición A). En la mayoría de casos destaca el juego cromático formado por colores claros o brillantes y oscuros, que genera la composición en perspectiva.

El segundo tipo de composición en cuyo diseño se encuentran analogías entre ambas técnicas se basa en un esquema circular, basado en un círculo central formado por una sucesión figuras, líneas o filetes concéntricos. Es decir, se trata del esquema denominado de tipo "escudo" o "modelo polar"[134], un recurso recurrente en programas musivos que varía en su disposición interior, destacando en esta ocasión cuando esta última se basa en formas rectilíneas (Tipo B).

Se desarrolló tempranamente en un pavimento de *La Caridad* (Caminreal, Teruel)[135] en el siglo I a. C., formado por líneas concéntricas que forman figuras romboidales tangentes entre sí por uno de sus vértices, siendo el caso musivo más antiguo de todos los analizados. Posteriormente es apreciable en un programa pictórico emeritense fechado entre los siglos I d. C. y II d. C., compuesto por chebrones bipartitos concéntricos, de suma relevancia tanto por su singular disposición como por su policromía que genera un efecto de luces y sombras[136]. En estas mismas fechas se han registrado otros mosaicos con diseños similares, destacando un pavimento en *Carthago Nova* en *opus signinum*[137] (Fig. 1, tipo de composición B).

Pese a las variaciones, las analogías radican en la ejecución, los conocimientos matemáticos y la técnica necesaria para el diseño de esta composición. La mayoría de casos están desarrollados en musivaria, muestra que podría ampliarse incluyendo composiciones con disposiciones interiores curvilíneas. Esto evidencia el uso de los mismos cartones compositivos en pintura y en mosaico[138].

El tercer esquema decorativo está formado por un diseño modular de cuadrifolios, formado por circunferencias, tangentes y secantes, las cuales forman figuras en forma de pétalos, entre los cuales se generan cuadrados cóncavos (Tipo C).

Los ejemplos pictóricos de este tipo de composición se encuentran en el siglo II d. C. en el *conventus Carthaginensis*, en *Carthago Nova*[139], *Ilici*[140] y Segóbriga[141], destacando un caso musivo previo de la primera mitad

128 Lara María Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico en el conventus Caesaraugustanus durante el siglo I d. C.: talleres y comitentes» (Universidad de Zaragoza, 2014).

129 José Miguel Noguera Celdrán *et al.*, «El foro de Carthago Nova: estado de la cuestión», en *Fora Hispaniae: paisaje urbano, arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foros de las ciudades hispanorromanas* (Museo Arqueológico de Murcia, 2009), 217-302.

130 Francesc Tarrats y Bou, «Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca», *Bolskan: Revista de arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n.º 2 (1985): 139-52.

131 Vargas Vázquez, López Monteagudo, y San Nicolás Pedraz, «Los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter», 73-108.

132 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.

133 Virginia García Entero y Carmen Guiral Pelegrín, «Evidencias de pintura mural in situ en la casa de Materno (Carranque, Toledo). Primera aproximación a su estudio in situ», *Anejos de CupaUAM* (2020): 371-380.

134 Sebastián Jesús Vargas Vázquez, «Jugando con las imágenes: el juego de la geometría en la musivaria romana», *ROMULA*, n.º 8 (2009): 199-225.

135 José María Blázquez Martínez, «Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras. Problemas estéticos», *Antigüedad y Cristianismo*, n.º 3 (1986): 463-490.

136 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

137 Sebastián F. Ramallo Asensio, «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua: a propósito de los pavimentos de la calle del Duque», en *La casa romana en Carthago Nova* (Tabularium, 2001), 167-204.

138 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 361-364.

139 José Miguel Noguera Celdrán *et al.*, *Barrio del foro romano, Molinete, Cartagena: proyecto integral de recuperación y conservación* (Ayuntamiento de Cartagena, 2016).

140 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua », 163-189.

141 *Ibidem*.

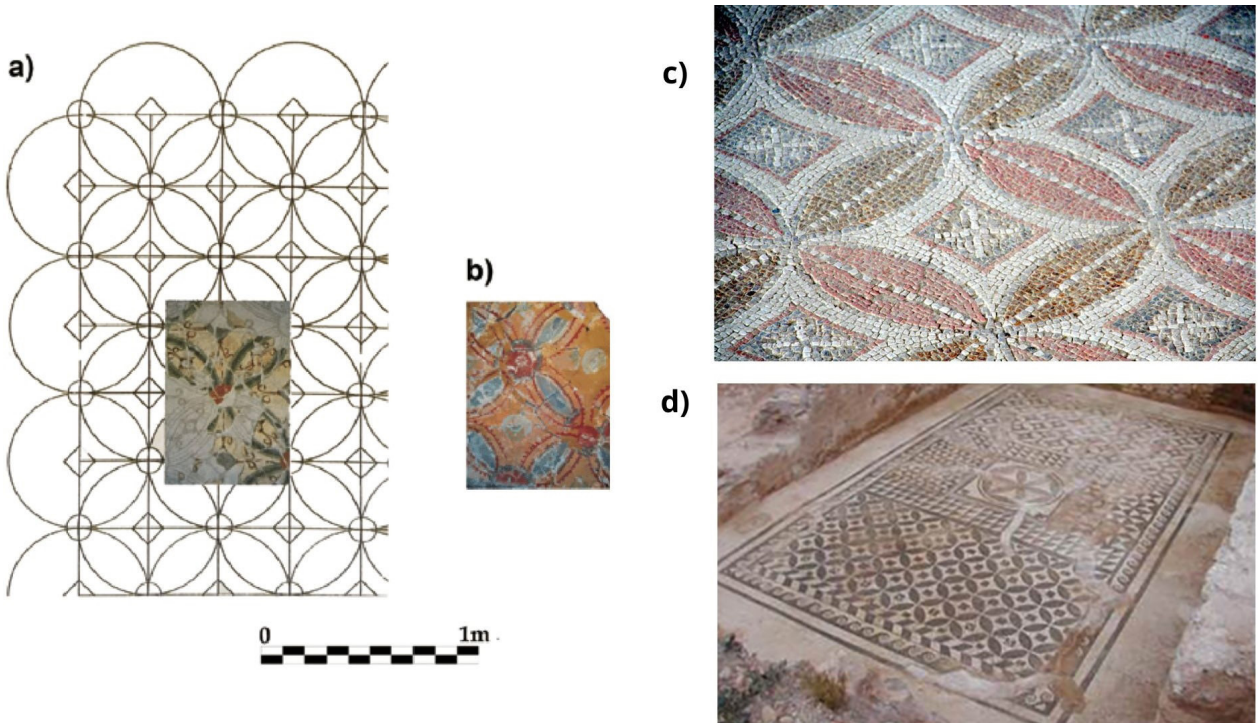


Figura 2. Composición tipo C: a) Decoración pictórica del techo de la Habitación 2 de la Casa de G. *Iulius Silvanus* de Segobriga[146]; b) Pintura en pared de *Ilici*. Siglo II d. C.[147]; c) Pavimento de los *deambulatoria* de la casa Materno del parque arqueológico de Carranque (Toledo)[148]; d) Pavimento del *oecus* de la *domus* de *Salvius* de *Carthago Nova* (Cartagena). Primera mitad s. I d. C.[149]

del siglo I d. C. en la primera ciudad[142]. A partir de la tercera centuria sólo se encuentran casos musivos, producidos en la Bética y la Tarraconense, destacando casos en el siglo III en Écija[143] y *Clunia*[144], y en el siglo IV d. C., en la *Casa Materno* de Carranque (Toledo) y en la villa El Ruedo de Almedinilla (Córdoba)[145] (Fig. 1, tipo de composición C) (Fig. 2).

Se trata de un tipo de composición recurrente en musivaria tanto como motivo principal para pavimentar salas como para actuar a modo de cenefa u orla de composiciones figuradas. Asimismo, en ocasiones han sido diseñados motivos en la zona central de los cuadrados cóncavos o sobre sus vértices. Si bien la composición también es recurrente en pintura, no se suele utilizar como orla, sino más bien como un campo homogéneo, normalmente en la zona superior de la pared o en el techo[150].

El cuarto motivo decorativo cuya composición posee analogías en *Hispania*, compuesto por un diseño que combina octógonos, secantes y tangentes por sus lados inclinados, generando cuadrados y hexágonos oblongos (Tipo D).

La constatación de este tipo de composición, especialmente de la forma hexagonal repetida en un "módulo" denominado "panal de abeja"[151], se halla en el programa pictórico del corredor del peristilo, en dirección hacia el acceso al *triclinium* de la *domus* de la Gorgona/Medusa *Carthago Nova*, fechada entre finales

142 Gonzalo Castillo Alcántara, Alicia Fernández Díaz, y María José Madrid Balanza, «La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de Salvius (Cartagena)», *Archivo Español de Arqueología* 96 (2023): 1-19.

143 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013..

144 Fernando Pérez Rodríguez-Aragón, «Clunia y la urbanística romana», *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 16 (2001): 5-24.

145 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013; Vargas Vázquez, López Monteagudo, y San Nicolás Pedraz, «Los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter», 73-108.

146 Rosario Cebrián Fernández y Alicia Fernández Díaz, «Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis)», en *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du viiie Colloque international de l'aipma (Budapest, 2001)*, ed. Lázsló Borhy (Budapest: Pytheas Publishing, 2004), 141.

147 *Ibidem*, 140.

148 Vargas Vázquez, López Monteagudo, y San Nicolás Pedraz, «Los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética», 215-29; Manuel Martín Vicente, *Mosaicos romanos en Carranque: la casa de Materno*, 2012, Flickr, 112.

149 Castillo Alcántara, Fernández Díaz, y Madrid Balanza, «La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de Salvius», 3.

150 Alix Barbet *et al.*, *Imitations d'opus sectile et décors à réseau : essai de terminologie*, Bulletin de liaison 12 (Paris, 1997), 15.

151 Catherine Balmelle, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine* (Paris: Picard, 2002).

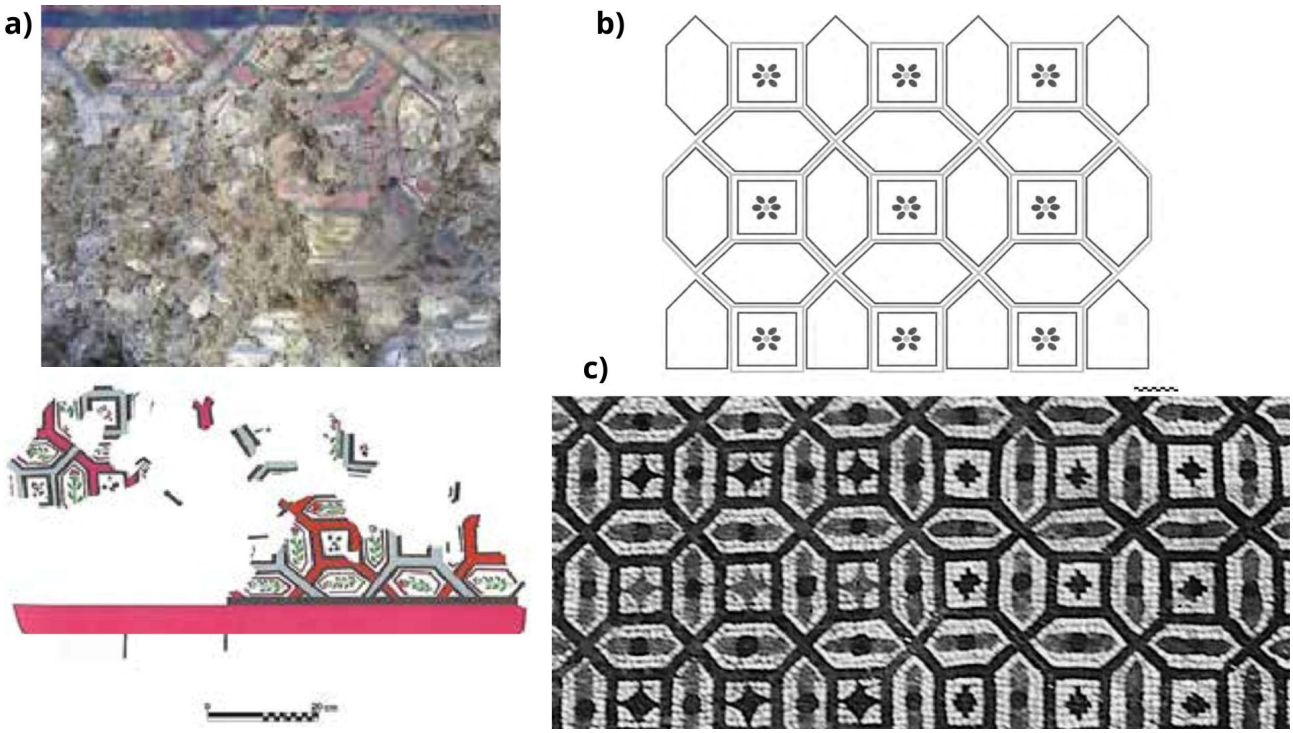


Figura 3. Composición tipo D: a) Programa pictórico de la zona superior o zona media de una pared del centro de culto metróaco de *Augusta Emerita*[162]; b) Restitución hipotética de un tramo de la decoración pictórica que recorría la zona media del corredor o deambulatorio del peristilo de la *domus* de la Gorgona/Medusa en *Carthago Nova*. Finales del siglo I d. C. - mediados del siglo II d. C. (Dibujo. A. Fernández)[163]; c) Pavimento del *cubiculum* de la *domus* de la Cruz de la Esvástica en *Conimbriga*: 382[164].

del siglo I d. C. y mediados del siglo II d. C.[152]. En el siglo II d. C. existen paralelos pictóricos en la tarraconense, en *Andelos* y *Clunia*, y entre el último cuarto de este siglo e inicios del siguiente[153], los primeros ejemplos en musivaria, en la Lusitania y la Bética, como en *Conimbriga* (Portugal)[154] o Bobadilla (Málaga)[155]. En el siglo IV d. C. aumenta la cifra de paralelos, encontrando ejemplos pictóricos en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)[156], un centro de culto metróaco de Mérida[157] y Carranque (Toledo), y ejemplos musivos en esta última urbe[158] Alcalá de Henares[159], Écija, Lora de Estepa, Puente Genil (Córdoba) y, pudiéndose extender hasta inicios del siglo V d. C., Láchar (Granada)[160]. Destaca especialmente el caso de Carranque, pues se encuentra esta composición tanto en el pavimento musivo como en la decoración pictórica de la zona media de la pared del *tablinum* de la Casa Materno[161] (Fig. 1, tipo de composición D) (Fig. 3).

Esta composición presenta ligeras variaciones en el interior de los cuadrados y hexágonos, generalmente por diferentes motivos decorativos como decoración vegetal. Asimismo, en ocasiones es representada de forma ligeramente irregular, máxime en casos pictóricos, como el del centro de culto metróaco de *Augusta Emerita*, que destaca además por la intercalación polícroma sobre fondo blanco[165].

152 Lorenzo Suárez Escribano y Alicia Fernández Díaz, «La Gorgona/Medusa en el pavimento de una Domus de la ciudad de Carthago Nova: un unicum en un conjunto de mosaicos geométricos y bicromos», *Anales de Prehistoria y Arqueología* 22 (2006): 75-110.

153 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua», 163-189.

154 Pessoa, «Mosaicos romanos das civitates», 363-402.

155 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.

156 Elías Carrocera Fernández, «Santa Eulalia de Bóveda (Lugo): ensayo sobre la cronología de las pinturas», *Portugalia*, 2016.

157 Francisco Javier Heras Mora, *Un edificio singular de la Mérida tardorromana: un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*, 2011.

158 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.

159 Sebastián Rascón Marqués, Antonio Méndez Madariaga, y Ana Lucía Sánchez Montes, «El mosaico del Auriga de la villa romana de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) y las carreras de carros en el entorno complutense», *Espacio, tiempo y forma*, Prehistoria y arqueología, n.º 6 (1993): 303-342.

160 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.

161 *Ibidem*.

162 Heras Mora, *Un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*, 32.

163 Suárez Escribano y Fernández Díaz, «La Gorgona/Medusa», 101.

164 Pessoa, «Mosaicos romanos das civitates», 363-402.

165 Heras Mora, *Un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*, 2011.

El siguiente tipo de composición, denominado en esta ocasión "casetonado" (Tipo E), se caracteriza por un sistema de relación continua de forma cuadrada que recuerda a casetones. Posee una amplia variedad de ejemplos en toda *Hispania*, pues su estructura parte de un esquema simple de cuadrícula recta, resultando un recurso de fácil ejecución y amplia variedad y complementariedad para la creación de programas ornamentales. Existen programas pictóricos que cuentan con este esquema en la segunda mitad del siglo II d. C. en la zona oriental y sur peninsular, concretamente en *Ilici*[166], *Valentia*[167] y Córdoba. A finales del siglo III d. C. o principios del siglo IV en Almedinilla (Córdoba), y en pleno siglo IV d. C. en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)[168]. En musivaria se desarrolla este esquema simple en un amplio marco cronológico, así como amplia variabilidad tanto en ornamentación como en policromía, especialmente como recurso de ordenación de motivos vegetales, anudados o figurados. Son destacables ejemplos de esto en el siglo I a. C. en *opus signinum* en *Carthago Nova*[169], en el siglo II d. C. Itálica[170] o en Écija[171], en el siglo III d. C. *Clunia*[172] o Antequera (Málaga)[173], o en el siglo IV d. C. en Granada[174] o Badajoz[175], entre otros (Fig. 1, tipo de composición E).

La siguiente composición objeto de análisis consiste en un diseño de octógonos regulares, tangentes entre sí por sus lados horizontales y verticales, formando cuadrados oblicuos entre los octógonos (Tipo F).

Se encuentra en programas pictóricos del siglo II d. C., en Vildé (Soria)[176], y concretamente a finales de esta centuria en Herrera (Sevilla)[177]. A partir de la siguiente centuria sólo se encuentra este esquema en mosaicos, concentrándose principalmente en los siglos III d. C. y IV d. C. en la zona septentrional de la Tarraconense. como en Villafranca (Navarra) o en Pedrosa de la Vega (Palencia)[178], y en la Bética, como en Casariche (Sevilla) Córdoba o Málaga[179] (Fig. 1, tipo de composición F) (Fig. 4).

La cronología muestra un ejercicio inicial en el ámbito pictórico y su difusión posterior en la musivaria hispanorromana. Asimismo, fueron elaborados diseños más simples en pintura, centrados en fondos lisos con encuadramientos polícromos, y más desarrollados en mosaicos, principalmente con mayor ornamentación interior, como nudos de salomón, peltas, rosetas o motivos vegetales, entre otros. También es destacable que hay variaciones relativas a su orientación, pero mantienen la misma composición.

El último esquema geométrico a identificar se basa en una composición generada por la intersección de dos cuadrados concéntricos girados 45º uno con respecto al otro, generando en el centro un espacio octogonal a modo de emblema (Tipo G).

Se encuentra en el ámbito pictórico en el siglo II d. C. en *Carthago Nova*[180]. En musivaria han sido detectadas cronologías extremas en Mérida, a finales del siglo I d. C.[181] y en el siglo V d. C.[182]. Sin embargo, su presencia en mosaicos predomina en la Bética en el siglo III d. C., en Écija[183], Itálica[184], y a finales de esta centuria y principios de la siguiente en Almedinilla (Córdoba)[185]. En el siglo IV d. C. se encuentra disperso

166 Alicia Fernández Díaz, «Los programas ornamentales: pintura y mosaico», en *Iberia, Hispania, Spania: una mirada desde Ilici* (Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004): 167-174.

167 Isabel López García, *Hallazgos arqueológicos en el Palau de les Corts* (Valencia: Corts Valencianes, 1994).

168 Íñiguez Berrozpez y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua », 163-189.

169 Ramallo Asensio, «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua», 167-204.

170 Irene Mañas Romero, «El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 2008: 89-117.

171 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.

172 Pérez Rodríguez-Aragón, «Clunia y la urbanística romana», 5-24.

173 Sebastián Jesús Vargas Vázquez y Manuel Romero Pérez, «Los Mosaicos de La Villa Romana de Caserío Silverio», en *La Villa Romana Del Caserío Silverio*, 2014.

174 Purificación Marín Díaz, «Una aproximación a la musivaria tardoantigua en Iliberis: los mosaicos de la villa de Los Vergeles (Granada)», *Arqueología y Territorio*, n.º 8 (2011): 173-86.

175 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488; José María Álvarez Martínez y Trinidad Nogales Basarrate, «Consideraciones acerca de los mosaicos de Augusta Emerita», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n.º 15 (2007): 113-137.

176 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua », 163-189.

177 Irene Bragantini, «La pittura romana in Spagna: questioni di metodo e prospettive di ricerca». En *La pintura romana en Hispania Del estudio de campo a su puesta en valor* (2023): 488.

178 Carlos Gamarra Sanz, «Estudio comparativo: La Olmeda y Las Villas del Duero», en *Actas del Congreso Internacional Las villas romanas bajoimperiales de Hispania* (Diputación Provincial de Palencia, 2020), 229-240.

179 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.

180 Noguera Celdrán *et al.*, *Barrio del foro romano,* 2016.

181 Barbet *et al.*, *Imitations d'opus sectile*, 15.

182 María Pilar San Nicolás Pedraz, «Motivos de "xenia" en los mosaicos romanos de Hispania», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, n.º 19 (2006): 469-497.

183 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.

184 Irene Mañas Romero, «Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)» (Universidad Complutense de Madrid, 2008).

185 Rafael Hidalgo Prieto, «Mosaicos con decoración geométrica y vegetal de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)»,

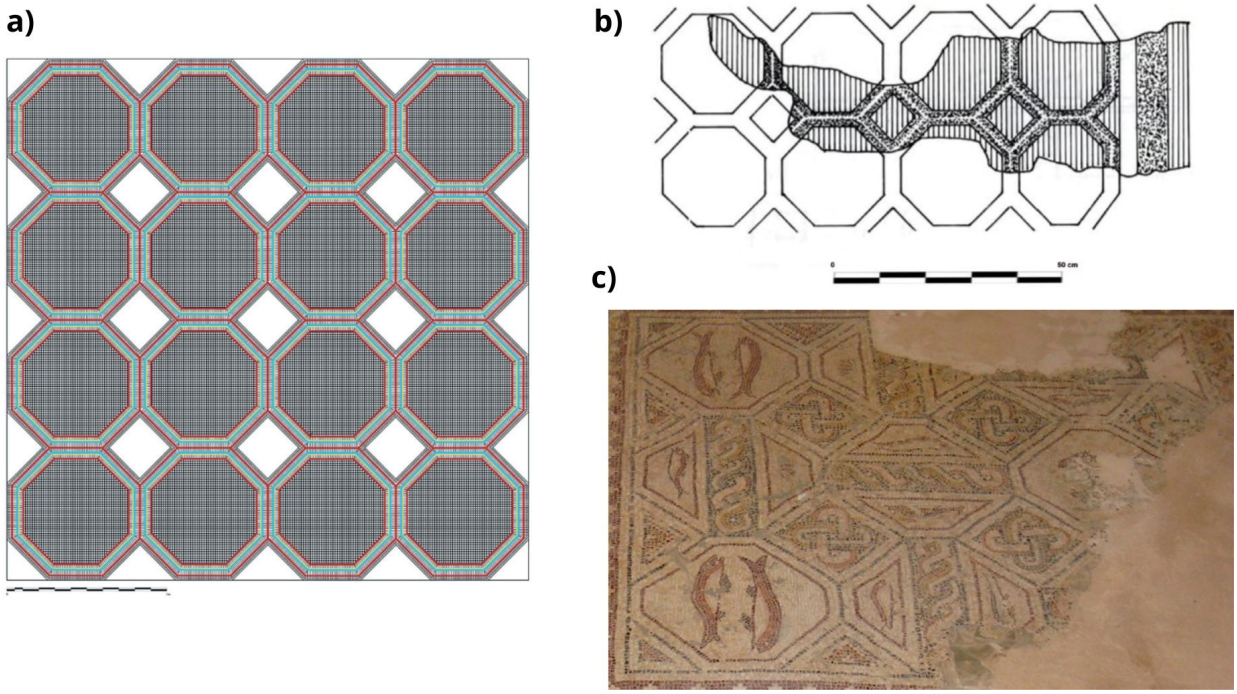


Figura 4. Composición tipo F: a) Restitución de pintura de un techo de las termas de Herrera (Sevilla). Finales del siglo II d. C.[189]; b) Restitución de pintura en la bóveda de la Tumba de Vildé (Soria). Siglo II d. C.)[190]. Mosaico de los peces de la Villa La Tejada (Quintanilla de la Cueza, Palencia). Finales del siglo III d. C. - Inicios del siglo IV d. C.[191].

por todo el ámbito provincial, en territorios como Badajoz[186], Soria[187] o Lora de Estepa (Sevilla)[188] (Fig. 1, tipo de composición G). Este tipo de composición en pintura parece mantener un fondo liso o la adición de un motivo geométrico y un encuadramiento lineal simple. Sin embargo, en mosaico es usual añadir motivos decorativos en su interior, como figuras animales, así como encuadramientos trenzados o entrelazados.

3.2.2. Composiciones de tipo figurado

En el presente apartado han sido clasificados paralelamente motivos figurados. A su vez se divide en ocho apartados, ordenados cronológicamente y enumerados nominalmente, según su composición figurada, no sólo por su temática iconográfica, sino también por su estructura morfológica y compositiva (Fig. 5).

| Material | Tipo de composición | Localización | Tipo de edificio | Funcionalidad | Ubicación | Cronología |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Pintura | Los trabajos de Hércules | *Celsa* (Velilla del Ebro, Zaragoza) | Casa de Hércules[192] | *Oecus* triclinar | Pared | 40 - 30 a. C. |

*Anales de Arqueología Cordobesa* (1991): 325-361.

186 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.

187 José María Blázquez Martínez, «Arte y sociedad en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio», 1975; Teógenes Ortego y Frías, «La villa romana de "Los Quintanares" en el término de Ríoseco (Soria)», en *Segovia y la arqueología romana* (Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1977), 285-292; Ana Carmen Pascual Díez, «Villa romana de la Dehesa (Las Cuevas de Soria)», en *Paseando por la arqueología soriana,* (Diputación Provincial de Soria, 2021): 158-161.

188 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.

189 Alicia Fernández Díaz, «La decoración pictórica», en *Las villas romanas de la Bética, Vol. 1* (Las villas romanas de la Bética, Editorial Universidad de Sevilla, 2016): 524.

190 Abad Casal, *La pintura romana en España*, 188.

191 José María Blázquez Martínez et al., «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, n.º 6 (1993): 221-96; Santiago Abella, *Quintanilla de la Cueza (Palencia). Villa Romana La Tejada*, Flickr, 2009.

192 Íñiguez Berrozpe, Uribe Agudo, y Guiral Pelegrín, «Arquitectura doméstica urbana romana en el Valle Medio del Ebro», 2014.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Pintura | Los trabajos de Hércules | *Celsa* (Velilla del Ebro, Zaragoza) | Casa de Hércules[193] | *Oecus* triclinar | Pared | 40 - 30 a. C. |
| Mosaico | Los trabajos de Hércules | Liria (Valencia) | La Bombilla[194] | | Pavimento | Primer tercio del s. III d. C. |
| Mosaico | Los trabajos de Hércules | *Cartama* (Málaga) | [*Domus* en calle Padre Navedo][195] | [*Triclinium*] | Pavimento | s. III d. C. |
| Pintura | Musas (con Apolo) | Bílbilis (Calatayud) | *Domus* III (Habitación 27)[196] | *Insula* I | Zona media pared | 30/45 d. C. |
| Pintura | Musas (con Apolo) | *Gades* (Cádiz) | Casa del Obispo[197] | Estancias 1 y 3 | Centro panel medio | s. I d. C. |
| Pintura | Musas (con Apolo) | *Carthago Nova* (Cartagena) | Edificio del Atrio[198] | | Zona media pared | Segunda mitad s. I d. C. |
| Pintura | Musas (solas) | *Barcino* (Barcelona) | *Domus* de Avinyó[199] | *Triclinium* | [Zona media] | s. II d. C. |
| Mosaico | Pintura (bustos) | *Caesaraugusta* (Zaragoza) | Calle San Agustín[200] | | [Zona media] | s. II d. C. |
| Mosaico | Musas (bustos) | *Caesaraugusta* (Zaragoza) | Casa de Orfeo[201] | *Triclinium* | Pavimento | s. II d. C. |
| Mosaico | Musas (con poetas o sabios) | *Valentia* (Valencia) | Palau de Les Corts (*Domus* de Terpsícore)[202] | | Pavimento | s. II d. C. |
| Mosaico | Musas (con poetas o sabios) | *Augusta Emerita* (Mérida) | Calle Sagasta[203] | *Triclinium* | Pavimento | Segunda mitad s. II d. C. |
| Mosaico | Musas (bustos) | Altafulla (Tarragona) | Villa de Els Munts[204] | | Pared | s. II d. C. |
| Mosaico | Musas (solas) | Monforte (Portugal) | Villa de Torre de Parma[205] | *Tablinum* | Pavimento | ss. II-III d. C. |
| Mosaico | Musas (bustos) | Moncada (Valencia) | Villa del Pouaig[206] | *Cubiculum* | Pavimento | s. III d. C. |
| Mosaico | Musas | Arróniz (Navarra) | Villa de las Musas o de Arellano[207] | *Tablinum - Musaeum* | Pavimento | Fin. s. III d. C. -In. s. IV d. C. |
| Mosaico | Musas (con poetas/sabios) | Huéscar (Granada) | Torralba[208] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | Musas (bustos) | Itálica (Santiponce, Sevilla) | Eras del Convento de San Isidoro del Campo[209] | *Triclinium* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | Musas (bustos) | Montemayor (Córdoba) | *Ulia*[210] | | Pavimento | s. IV d. C. |

193 Ibidem.
194 Balil Illana, «El Mosaico de "Los Trabajos de Hércules"», 265-275.
195 Vargas Vázquez y Melero, «Mosaicos romanos de Cártama», 117-38.
196 Íñiguez Berrozpe, *El conjunto de las musas de* Bilbilis, 2022.
197 Alvaro Cánovas Ubera, *La decoración pictórica de la «villa» de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba): las pinturas de* la estancia LXII (Universidad de Córdoba, 2002): 102.
198 Fernández Díaz et al., «Apolo y las Musas de Carthago Nova», 655-672.
199 Ibidem.
200 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.
201 Escudero Escudero y Romero Abajo, «El Mosaico de las Musas y el Fauno», 411-418.
202 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 479.
203 Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos* de Mérida, 30-32.
204 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 477.
205 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 478.
206 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 487.
207 Durán, *El Mosaico de Las Musas*, 2.
208 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 471.
209 Irene Mañas Romero, «El mosaico perdido de las Musas o del Circo de Itálica: el paradigma de un infortunio», en *Navigare necesse est: estudios en homenaje a José María Luzón* Nogué, (Facultad de Geografía e Historia, 2015): 311-319.
210 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 488.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Mosaico | Musas (con Apolo) | Noheda (Cuenca) | Villa[211] | Estancia principal | Pavimento | s. IV d. C. |
| Pintura | Rapto de Ganímedes | *Barcino* (Barcelona) | *Domus* de Avinyó[212] | *Cubiculum* | Techo | Mediados s. I d. C. |
| Mosaico | Rapto de Ganímedes | Itálica (Santiponce, Sevilla) | Casa de Hylas[213] | [*Cubiculum* del peristilo] | Pavimento | Inicios s. III d. C. |
| Pintura | *Venationes* | *Carthago Nova* (Cartagena) | Termas del Puerto[214] | Peristilo | Zona media | Primera mitad s. I d. C. |
| Pintura | *Venationes* | *Emerita Augusta* (Mérida) | Anfiteatro[215] | Zona muralla aneja | Zona media | Segunda mitad s. I d. C. |
| Mosaico | *Venationes* | San Pedro del Arroyo (Ávila) | Villa El Vergel[216] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | *Venationes* | Dehesa de las Tiendas (Badajoz) | Villa El Hinojal[217] | | Pavimento | Mediados s. IV d. C. |
| Mosaico | *Venationes* | Parque arqueológico de Carranque (Toledo) | Casa *Materno*[218] | *Triclinium* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | *Venationes* | Pedrosa de la Vega (Palencia) | Villa La Olmeda[219] | *Oecus* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Pintura | Escena de caza (ofensiva) | *Complutum* (Alcalá de Henares) | Casa de los Grifos[220] | *Ambulacrum* sur | Zona central pared | Finales s. II d. C.-s. III d. C. |
| Mosaico | Escena de caza (ofensiva) | Millanes de la Mata (Cáceres) | Villa del Olivar del Centeno[221] | | Pavimento | ss. I - II d. C. |
| Mosaico | Escena de caza (cierva) | Solana de los Barros (Badajoz) | Villa de Panes[222] Perdidos | | Pavimento | Segundo cuarto s. IV d. C. |
| Pintura | Escena de caza (victoriosa) | C/Bisbe Caçador (Barcelona) | *Domus* con peristilo[223] | Peristilo | Zona central pared | s. IV d. C. |
| Pintura | Escena de caza (ciervo) (victoriosa) | C/Suárez Somonte (Mérida) | *Domus*[224] | *Tablinum* | Zona central pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | Escena de caza (cierva) (victoriosa) | Tudela (Navarra) | Villa El Ramalete[225] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | Escena de caza (pantera) (victoriosa) | Dehesa de Las Tiendas (Badajoz) | Villa El Hinojal[226] | | Pavimento | Mediados s. IV d. C. |
| Pintura | Aurigas en carrera | C/Suárez Somonte (Mérida) | *Domus*[227] | *Tablinum* | Zona central pared | s. IV d. C. |

211 Valero Tévar, «La villa romana de Noheda», 219.
212 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 355.
213 Mañas Romero, «El mosaico de Hylas», 2.
214 Noguera Celdrán *et al.*, *Barrio del foro* romano, 2016.
215 Hernández Ramírez, «Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita», 13-342.
216 Moreda Blanco y Serrano Noriega, «El mosaico de Meleagro», 337-342.
217 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.
218 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 197-220.
219 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92.
220 Ana Lucía Sánchez Montes, «Pintura mural romana en el territorio complutense», en *Pintura mural en la Comunidad* de Madrid, 2015: 45-72.
221 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 197-220.
222 Álvarez Martínez y Nogales Basarrate, «Los mosaicos de la villa romana de Panes Perdidos», 89-106.
223 Pere Palol, «Un cavaller romà del segle IV a Barcino: a propòsit de la pintura mural descoberta l'any 1994», *Barcelona quaderns d'*història (1996): 163-175.
224 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
225 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92.
226 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488..
227 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Pintura | Aurigas en carrera | Alcalá de Henares (Madrid) | Villa del Val[228] | *Triclinium* | Zona central pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | Aurigas en carrera | Bell-Lloch (Gerona) | Villa Can Pau Birol[229] | | Pavimento | Mediados s. IV d. C. |
| Mosaico | Aurigas en carrera | Barcelona | Casa de la Condesa de Sobradiel[230] | Habitación con hipocausto | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | Aurigas en carrera | Barcelona | Casa particular[231] | | Pavimento | Mediados s. IV d. C. |
| Pintura | Aurigas victoriosos | C/Suárez Somonte (Mérida) | *Domus232* | *Tablinum* | Zona central pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | Aurigas victoriosos | C/Arzobispo Maussona (Mérida) | Mosaico de *Marcianus* y *Paulus*[233] | | Pavimento | s. IV d. C. |
| Mosaico | Aurigas victoriosos | Alcalá de Henares (Madrid) | Villa del Val[234] | *Oecus* | Pavimento | s. IV d. C. |
| Pintura | Escena de doma | Aguilafuente (Segovia) | Villa de Santa Lucía[235] | | Pared | s. IV d. C. |
| Pintura | Escena de doma | C/Suárez Somonte (Mérida) | *Domus*[236] | *Tablinum* | Zona central pared | s. IV d. C. |
| Mosaico | Escena de doma | C/Holguín (Mérida) | nº 3 y 5[237] | | Pavimento | s. IV d. C. |

Figura 5. Registro de composiciones figuradas de programas pictóricos y musivos con analogías compositivas en *Hispania*.
Los términos entre corchetes ("[ ]") indican un estado hipotético según la fuente.
*la fuente consultada indica expresamente que su estado es desconocido.
Las casillas en blanco indican datos no encontrados por la autora.

El primer motivo decorativo figurado cuyo tipo de composición se puede apreciar tanto en pintura como mosaico hispanorromano son los trabajos de Hércules, cuya primera constatación en *Hispania* se enmarca en cronologías entre los años 40 y 30 a. C. en un programa pictórico que da nombre a la Casa de Hércules de *Celsa* (Zaragoza)[238]. Pese a su estado fragmentario, son apreciables dos episodios, el de la captura de la cierva de Cerinea Kerynîtis, y el de la captura del jabalí de Erimanto. Sin embargo, esta iconografía, sin embargo, no ha sido datada hasta el siglo III d. C. en mosaico, de lo cual existen dos casos en Liria (Valencia)[239] y *Cartama* (Málaga)[240].

En el primer caso, el pavimento conserva los doce trabajos que Euristeo, rey de Tirinto, encomienda a Hércules[241], estructurados en doce cuadros que rodean un emblema central, mientras que, en el segundo pese a conservar una estructura que evidencia la representación de los doce trabajos[242], no conserva la iconografía correspondiente al toro de Creta, los establos de Augias, a las yeguas de Diomedes y a los pájaros del lago Estínfalo (Fig. 5, tipo de composición *Trabajos de Hércules*).

El segundo motivo decorativo figurado destacable se basa en la representación de musas, cuya identificación, según la clasificación de Parlasca[243], se registra en tres

228 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
229 Blázquez Martínez, «Espectáculos en la musivaria hispana», 67-78.
230 Blázquez Martínez, «Los mosaicos circenses de Barcelona», 197.
231 Blázquez Martínez, «Espectáculos en la musivaria hispana», 67-78.
232 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
233 Álvarez Martínez y Nogales Basarrate, «Mosaicos de Augusta Emerita», 113-137.
234 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
235 Sastre de Diego, «La villa romana de Santa Lucía», 277-301.
236 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
237 *Ibidem*.
238 Lara María Íñiguez Berrozpe, Paula Uribe Agudo, y Carmen Guiral Pelegrín, «La arquitectura doméstica urbana romana en el Valle Medio del Ebro: de la tardorrepública a la época de Augusto», 2014; Antonio Mostalac Carrillo, «Las decoraciones murales bicolores del I estilo en España», *Anas*, n.º 35 (2022): 371-395.
239 Alberto Balil Illana, «El Mosaico de "Los Trabajos de Hércules" hallado en Liria (Valencia)», *Archivo de prehistoria levantina*, n.º 15 (1978): 265-275.
240 Sebastián Jesús Vargas Vázquez y Francisco Melero, «Mosaicos romanos de Cártama» XXXVII (2019): 117-38.
241 Esto rodea un emblema central en el que se representa a Hércules junto a Ónfale, reina de Lidia, de quien fue esclavo.
242 Esto rodea un emblema central en el que se representa a Hércules sobre la personificación del río Aqueloos.
243 Se trata de una clasificación que parte de la musivaria, pero es iconográficamente aplicable a otros campos, como la pintura o la escultura.

esquemas[244]: los bustos de musas en compartimentos separados (como círculos o rectángulos), las musas de pie, y las musas acompañadas de poetas o sabios.

Las musas halladas de mayor antigüedad en la provincia son acompañadas de Apolo[245]. Primeramente en el siglo I d. C., en *Bilbilis* (Calatayud)[246], con fechas entre el 30 y el 45 d. C., en *Gades* (Cádiz)[247], y en la segunda mitad de esta centuria, en *Carthago Nova* [248], todas ellas en cuadros en la zona media de una pared y de forma individualizada (Fig. 5, tipo de composición *Musas*). En el primer caso, han sido identificadas tres musas, siendo reconocible con seguridad sólo Euterpe, de forma hipotética, Melpómene, y sin determinar, una tercera figura femenina con la misma vestimenta que las anteriores[249]. En la segunda ciudad, han sido identificadas Melpómene, Clío, Apolo, y posiblemente Dafne como acompañante de éste[250].

Enmarcada en el siglo II d. C., es identificable una representación en pintura de musas solas, estantes, de Terpsícore en la *domus* de Avinyó (Barcelona)[251]. Por esto, es observable que, hasta bien entrada esta centuria, el modelo representado en pintura es de cuerpo entero, encuadradas dentro de un cuadro o no, pero a partir de este momento, han sido constatadas representaciones de musas en busto, tanto en pintura, caso del zócalo de una pared de la Casa de Orfeo de *Caesaraugusta* con Clío y Urania[252], como en mosaico, caso de la villa de Els Munts (Altafulla, Tarragona), posiblemente con Polymnia[253]. De igual forma, en el siglo II d. C. fueron representadas las musas acompañadas de otros poetas o sabios en mosaico, caso de la representación de Terpsícore con un sabio en *Valentia*[254], las musas y poetas del mosaico firmado por *Seleucus* y *Anthus* en *Augusta Emerita* (Mérida) de la segunda mitad del siglo II d. C. con las nueve musas, el poeta Teócrito y dos poetas o sabios más[255]. Entre finales de esta centuria e inicios de la siguiente, en mosaico de las nueve musas en Monforte (Portugal)[256].

Esta temática sólo ha sido registrada en el siglo III d. C.,en mosaico, en Moncada (Valencia) con los bustos de las nueve musas[257]; a finales de este siglo e inicios del siguiente, un pavimento en Arróniz (Navarra) con una musa y un sabio[258]. Finalmente, en el siglo IV d. C., están constatados pavimentos en la villa de Noheda (Cuenca), donde aparece Apolo rodeado de Terpsícore y Euterpe, y tal vez más alejadas Melpómene y Talía[259], en Itálica (Santiponce, Sevilla) con los bustos de las nueve musas, en Montemayor (Córdoba), con la representación de Euterpe y dos cabezas femeninas sin identificar[260], así como un pavimento en Huéscar (Granada) con dos musas y un personaje masculino vestido con *pallium*[261] (Fig. 6).

El siguiente esquema figurado está basado en el pasaje mitológico del "Rapto de Ganímedes", cuya presencia pictórica en *Hispania* está constatada en Barcelona en el siglo I d. C.[262]. En este caso, la distinción de este programa radica no sólo en su carácter pictórico, menos habitual que en otros soportes como mosaico o escultura, sino también por su disposición compositiva. Es más habitual encontrar representaciones de 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. Sin embargo, en esta ocasión Ganímedes se muestra con el brazo derecho

244 Klaus Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland* (Berlin, 1959), 151-53.

245 Esto formaría parte de la categoría de "musas acompañadas", pero se ha distinguido específicamente en este apartado por su itinerancia.

246 Lara María Íñiguez Berrozpe, *Metodología para el estudio de la pintura mural romana: el conjunto de las musas de Bilbilis*, 2022.

247 Carmen Guiral Pelegrín y Álvaro Cánovas Ubera, «Las musas de Gades (Cádiz, España)», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)* (Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua., Zaragoza, Calatayud, 2004): 487-490.

248 Alicia Fernández Díaz *et al.*, «Apolo y las Musas de Carthago Nova», en *Pictores per Provincias II – Status Quaestionis: Actes Du 13e Colloque de lAIPMA*, vol. Antiqua 55 (Basel, 2018), 655-672.

249 Íñiguez Berrozpe, *El conjunto de las musas de Bilbilis*, 2022.

250 Guiral Pelegrín y Cánovas Ubera, «Las musas de Gades», 487-490.

251 Fernández Díaz *et al.*, «Apolo y las Musas de Carthago Nova», 655-672.

252 Francisco de Asís Escudero Escudero y Francisca Romero Abajo, «El Mosaico de las Musas y el Fauno y su exposición en el Museo del Foro de Caesaraugusta (Zaragoza)», *Artigrama*, n.º 33 (2018): 411-418.

253 Existe la posibilidad de que se trate de Mnemosine o Apolo; María Pilar San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua* 1 (2011): 471.

254 *Ibidem*.

255 Antonio Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Mérida* (Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978), 30-32.

256 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 471.

257 *Ibidem*.

258 Rosalia-María Durán, *La Casa Rural Romana: El Mosaico de Las Musas*, Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 1998), 2.

259 Miguel Ángel Valero Tévar, «La villa romana de Noheda: la sala triclinar y sus mosaicos.», 2015: 219.

260 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 471.

261 *Ibidem*.

262 Alicia Fernández Díaz y Lorenzo Suárez Escribano, «La representación del Rapto de Ganímedes en la Habitación 3 de la Domus de Avynió (Barcelona): un unicum en la pintura provincial romana», *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, n.º 10 (2014): 128-129.

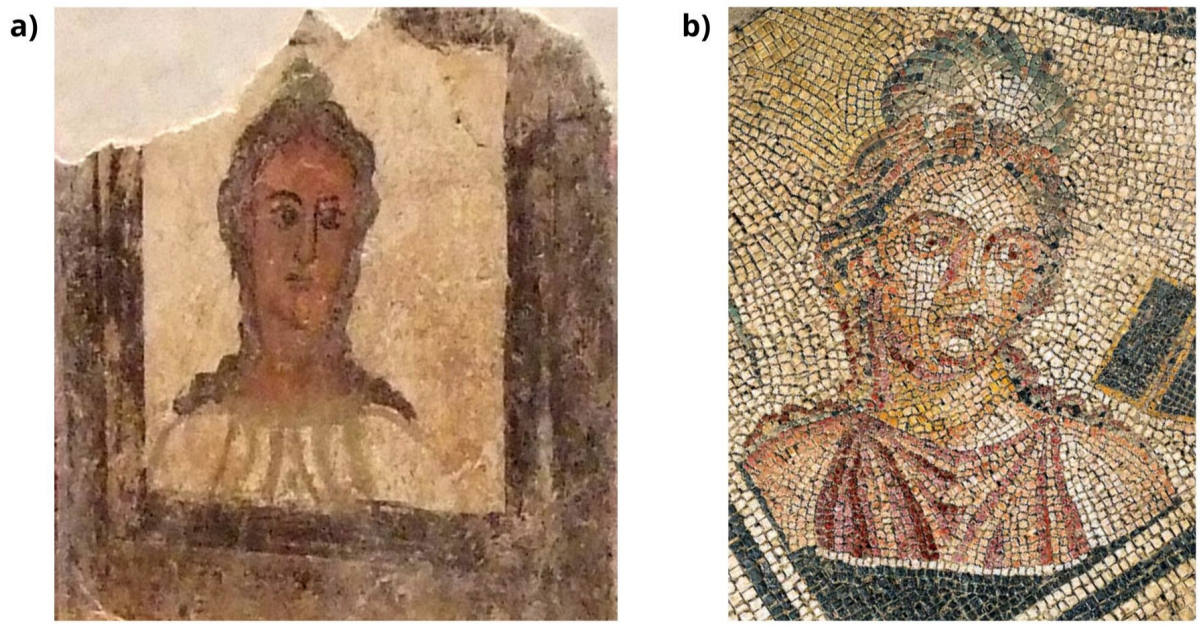


Figura 6. Composición de tipo *Musas*: a) Busto de la musa Clío en pintura procedente de la calle San Agustín (Zaragoza). Siglo II d. C.[264]; b) Busto de la musa Clío en el mosaico del *triclinium* de la Casa de Orfeo (Zaragoza). Siglo II d. C.[265].

alzado y una lanza en su mano izquierda, siendo raptado por el águila a su espalda. Este modelo aparece en pocas ocasiones, coincidiendo en *Hispania* con el mosaico de la Casa de Hylas (Itálica, Santiponce)[263], datado a inicios del siglo III d. C.

Otro tipo de composición figurada cuyas analogías en ambos soportes se manifiestan en *Hispania* está basada en la representación de *venationes*, es decir, escenas de caza que solían realizarse en el circo o en el anfiteatro. Estas se asemejan por la representación de una figura masculina estante, con una pierna flexionada hacia adelante y otra extendida, sustentando generalmente un *venabulum*.

Es apreciable en pintura, en la primera mitad del siglo I d. C. en las termas del puerto de *Carthago Nova*, con la representación de un *venator* contra probablemente un jabalí[266], y en época flavia en el anfiteatro de *Augusta Emerita*, con un *venator* enfrentándose a una leona[267]. En cambio, en mosaico no hay registros hasta el siglo IV d. C., desarrollándose este tipo de composición en pavimentos como los de la villa El Vergel (Ávila)[268], la villa El Hinojal (Badajoz)[269], en casa Materno (Toledo)[270] y en la villa La Olmeda (Palencia)[271] (Fig. 5, tipo de composición *Venationes*) (Fig. 7).

Centrando la atención en las composiciones de caza, es apreciable una amplia variedad compositiva bajo esta temática. Sin embargo, existen patrones que se repiten tanto en pintura como en mosaico, caso de Badajoz y Barcelona que más tarde desarrollará este estudio. En esta ocasión, es coincidente la representación cinegética del cazador vestido con túnica, con un brazo alzado y sobre un caballo a galope, en un paisaje arbolado. Dentro de este esquema, se distinguen dos variantes, una ofensiva y otra victoriosa. En la primera, la presa (usualmente una fiera) se encuentra en posición ofensiva, y por ello, el brazo alzado del cazador está sosteniendo un *venabulum* con el que va a atacar. En la segunda, la presa (usualmente una cierva) se encuentra herida y atravesada por un *venabulum*, y por ello, el brazo alzado del cazador está en posición de victoria (Fig. 5, tipo de composición *Escena de caza*).

263 Irene Mañas Romero, «El mosaico italicense de Hylas», *Romula*, n.º 3 (2004): 2.

264 María Pilar Galve Izquierdo, «De vicus a suburbium: el barrio oriental de Caesaraugusta», *Salduie: Estudios de prehistoria y arqueología*, n.º 18-19 (2018): 72.

265 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 475.

266 Noguera Celdrán *et al.*, *Barrio del foro romano,* 2016.

267 Julián Hernández Ramírez, «Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita», en *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas* (Consejería de Cultura, 2006): 13-42.

268 Javier Moreda Blanco y Rosalía Serrano Noriega, «El mosaico de Meleagro de la villa romana de "El Vergel", en San Pedro del Arroyo (Avila)», en *In durii regione romanitas: estudios sobre la presencia romana en el valle del Duero en homenaje a Javier Cortes Alvarez de Miranda* (Diputación Provincial de Palencia, 2012): 337-342.

269 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.

270 Patricia A. Argüelles Álvarez y Diego Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas y el tratamiento de la caza en las fuentes literarias», en *La violencia en la historia* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2021), 197-220.

271 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92.

Figura 7. Composición de tipo *Venationes*: a) Pintura de cazador con leona procedente del Anfiteatro de Mérida. Segunda mitad del siglo II d. C.[272]; b) Mosaico de la Caza del Jabalí en la Villa el Hinojal (Badajoz). Mediados del siglo IV d. C.[273]

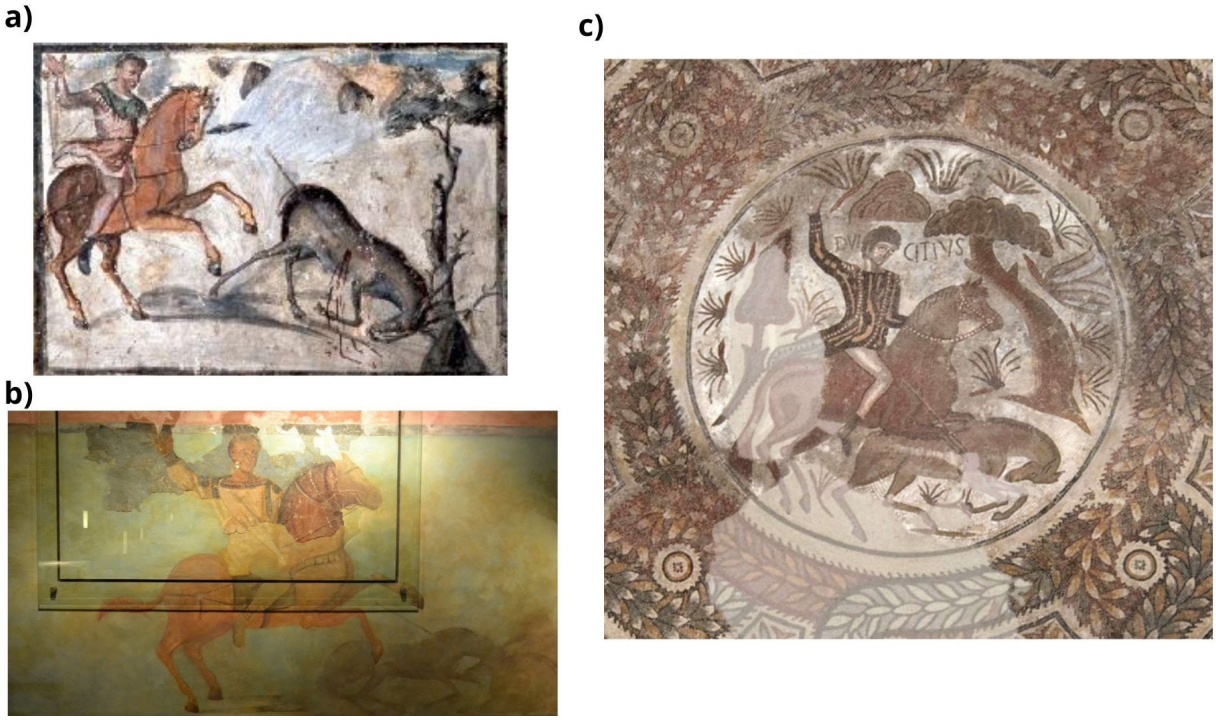


Figura 8. Composición de tipo *Escena de caza*: a) Escena de caza de la zona media de la pared del *tablinum* de la *domus* de la calle Suárez Somonte. Siglo IV d. C.[274]; b) Escena de cazador en la zona central de la pared del peristilo de la *domus* de la calle Bisbe Caçador (Barcelona)[275]; c) Escena de caza del mosaico de *Dulcitius* procedente de la Villa del Ramalete (Tudela, Navarra). Siglo IV d. C.[276]

272 Hernández Ramírez, «Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita», 40.
273 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 200.
274 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 367.
275 Pere Palol, «Un cavaller romà del segle IV a Barcino: a propòsit de la pintura mural descoberta l'any 1994», *Barcelona quaderns d'història* (1996): 169.
276 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 202.

En pintura se ha constatado en la Casa de Los Grifos de *Complutum* en Alcalá de Henares, en su variación ofensiva y datado entre finales del siglo II d. C. e inicios del siglo III d. C.[277]. En musivaria, pese a encontrar un esquema similar previo al de *Complutum* en un pavimento de Millanes de la Mata (Cáceres)[278], datado entre los siglos I d. C. y II d. C., la mayoría de los ejemplos se circunscriben al siglo IV d. C., caso de El Hinojal (Badajoz)[279] y La Olmeda (Palencia)[280]. Por otra parte, se encuentra esta escena de caza en su variación victoriosa en el siglo IV d. C., en un programa pictórico situado en la calle Bisbe Caçador de Barcelona[281] y otro en la calle Suárez Somonte de Mérida[282], así como en un pavimento de El Ramalete (Navarra)[283] (Fig. 8).

De igual forma, en *Hispania* existen analogías en pintura y mosaico en escenas de *ludi circenses*, definidas por la representación de un personaje masculino, esto es, un auriga, sobre una cuadriga dirigiendo cuatro caballos, ataviado con un casco, una casaca o lorica y un cinturón. Dentro de esto, se distinguen dos variaciones: "aurigas en carrera" y "aurigas victoriosos". Todas las representaciones circenses con estas características, tanto en pintura como en mosaico, se centran en el siglo IV d. C., coincidiendo con un momento dinamizador en los espectáculos circenses de la provincia[284].

Por una parte, se han constatado representaciones de aurigas en carrera en pintura en la calle Suárez Somonte de Mérida[285] y, en estado más fragmentario, en la Villa del Val de Alcalá de Henares[286], en el mosaico de Bell-Lloch (Gerona) y en Barcelona [287]. En estos programas decorativos las composiciones representan un auriga guiando una biga lanzada a la carrera, sujetando con ambas manos las bridas de los caballos, los cuales se muestran de perfil o medio perfil y rampantes. Asimismo, en las composiciones menos fragmentadas, se puede diferenciar la parte trasera del carro y las ruedas sobre las que aparece el auriga ataviado (Fig. 5, tipo de composición *Aurigas*). Por otra parte, se han registrado programas decorativos de aurigas victoriosos nuevamente en pintura en la calle Suárez Somonte de Mérida[288] y, en mosaico, en la calle Arzobispo Mausona de Mérida[289] y en la Villa del Val de Alcalá de Henares[290]. Estos programas se caracterizan por la representación del auriga sobre una cuadriga, normalmente de frente, con el brazo izquierdo girado hacia abajo, sosteniendo las bridas o una palma símbolo de la victoria, y con el brazo derecho elevado, sujetado una fusta. Frente a la cuadriga se representan cuatro caballos pasantes con la cabeza ligeramente girada hacia el centro o los flancos de la escena, con una de las patas delanteras levantadas y con la cabeza decorada con un trazo verde a modo de penacho[291] (Fig. 5, tipo de composición *Aurigas vencedores*).

El último esquema decorativo figurado a analizar se basa en escenas de doma de caballo, caracterizadas por la representación de un personaje masculino acompañado por un caballo pasante que sostiene con una brida. Al igual que el motivo anterior, perviven ejemplos datados en el siglo IV d. C. (Fig. 5, tipo de composición *Escena de doma*). Se encuentra en pintura en la Villa de Santa Lucía de Aguilafuente (Segovia), en estado fragmentario[292] así como en la calle Suárez Somonte de Mérida, mientras que en

277 Ana Lucía Sánchez Montes, «Pintura mural romana en el territorio complutense», en *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, 2015: 45-72.

278 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 197-220.

279 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.

280 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92.

281 Pere Palol, «Un cavaller romà del segle IV a Barcino: a propòsit de la pintura mural descoberta l'any 1994», *Barcelona quaderns d'història* (1996): 163-75.

282 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

283 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92.

284 Hecho observable en la restauración de los circos entre los años 337 y 340, por Constantino II, por Constancio II y por Constante, los Augustos hijos de Constantino, así como en el contenido de las cartas de Símaco a personajes relevantes como Flavio Julio Salustio, prefecto de la ciudad de Roma, donde habla sobre el aumento de la demanda de yeguadas y criadores hispanos de caballos de carreras (José María Blázquez Martínez, «Criadores hispanos de caballos de carreras en el Bajo Imperio en las cartas de Símaco», *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 2010, 411); Jose María Álvarez Martínez, «Espectáculos circenses en Augusta Emerita. Documentos para su estudio», *El Circo En La Hispania Romana*, 2002.

285 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

286 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.

287 José María Blázquez Martínez, «El Circo Máximo de Roma y los mosaicos circenses de Barcelona», en *El Circo en Hispania Romana* (Mérida, 2001), 197-215; José María Blázquez Martínez, «La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana», en *Ludi Romani. Espectáculos en la Hispania Romana* (Mérida: Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 2002), 67-78.

288 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

289 Álvarez Martínez y Nogales Basarrate, «Mosaicos de Augusta Emerita», 113-137.

290 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.

291 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

292 Isaac Sastre de Diego, «La villa romana de Santa Lucía (Aguilafuente, Segovia): Aproximación a su estudio treinta años

mosaico se conserva otro ejemplo en la calle Holguín de Mérida[293]. En ambos soportes las representaciones son coincidentes morfológicamente, representando al personaje ataviado con túnica corta de manga larga, sosteniendo la brida con la mano derecha y portando un cayado, mientras el caballo pasante con la pata delantera derecha levantada y portando dicha brida.

### 3.3. Consideraciones generales sobre el análisis interpretativo

#### 3.3.1. Cronología

Las cronologías constatadas abarcan desde el último cuarto del siglo II a. C. hasta el siglo IV d. C. Las composiciones de tipo geométrico se desarrollan tanto en pintura como en mosaico desde época tardorrepublicana, el primer caso desarrollándose únicamente en la zona superior de las paredes y en el techo. Sin embargo, los modelos figurados aparecen antes en pintura –normalmente en la zona media de paredes y en los techos– que en mosaicos, donde muy excepcionalmente aparecen a modo de *emblemata* en el centro de la composición geométrica. Dichos modelos sólo se generalizaron en los suelos pavimentos a partir del siglo II y III d. C. Asimismo, todos los mosaicos objeto de análisis en el presente trabajo son pavimentos, tanto casos geométricos como figurados.

#### 3.3.2. Localización

A propósito de su localización, se han registrado casos dispersos por toda la península Ibérica, siendo escasos en el noroeste peninsular. Estos datos son coincidentes tanto con el grado de romanización como con la densidad y desigual distribución poblacional en las cronologías tratadas. Destaca una concentración en la Bética, dato congruente por su densidad de población, hasta 3,5 veces más que en la Tarraconense, teniendo en cuenta el número y distribución de conventos jurídicos y núcleos urbanos que los componen. Asimismo, es coincidente con la tendencia a concentraciones en zonas costeras mediterráneas, siendo menores en zonas de interior[294] (Fig. 9).

Pese a esta distribución desigual, las vías romanas ejercieron un papel esencial tanto para el desarrollo de la romanización como para la articulación del territorio. Las localizaciones de las composiciones seleccionadas nos muestran el tránsito de estas ideas principalmente por la Vía Augusta y la Vía de la Plata, y en menor medida, la Vía del Norte, y la *Via Viginti Quinque Hispanica* (XXV). Estas fueron un elemento transmisor no sólo de personas y mercancía sino también de ideas[295], generando en esta ocasión la circulación de esquemas compositivos de las posibles formas nombradas en apartados anteriores.

#### 3.3.3. Funcionalidad

La mayor parte de programas decorativos incluidos en el presente estudio se encuentran en espacios domésticos, concretamente en *triclinia*, *tablina* y *cubicula*, hecho lógico al tratarse de estancias de representación que podían recibir visitas, especialmente las dos primeras, comúnmente ornamentadas, como símbolo de riqueza y poder de los *dominus*, ejerciendo una función autorrepresentativa. Siguiendo esta última premisa, se observa en menor medida otras estancias decoradas que podían recibir visitantes, como los *oeci* o los *vestibula*, o zonas de paso entre estas estancias como los *perystila* o los *deambulatoria*. En menor medida, se han registrado casos en *thermae*, restos religiosos o funerarios, pues el material objeto de estudio predomina en ámbitos domésticos, en *domus* o en *villae*.

### 3.4. Talleres y artesanos: dinamizadores de relaciones entre pintura y mosaico

Como ha sido nombrado con anterioridad, talleres y artesanos ejercieron un papel activo en la circulación de esquemas compositivos. Sin embargo, las fuentes tanto sobre la praxis como sobre autorías específicas son escasas o nulas, a excepción de alguna mínima referencia en la que se menciona la condición servil y humilde de la mayoría de los artesanos, su organización, y con otros artesanos, como albañiles, carpinteros, marmolistas y/o musivarios para decorar los edificios públicos y privados[296]. Pese a esto, existen evidencias que permiten construir un *corpus* teórico conveniente, y los datos comparados en el presente trabajo permiten contrastarlo.

Las diferentes habilidades técnicas muestran la participación de distintos artesanos en una misma obra, siendo más visible en el caso de intervenir maestros y operarios en el conjunto. En relación a esto, existen fuentes literarias y epigráficas que aportan información concreta al respecto, como el *Edictum De Pretiis Rerum*

después de su excavación», *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 1 (2001).

293 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

294 Enrique Gozalbes Cravioto, «La demografía de la Hispania romana tres décadas después», *Hispania antiqua*, n.º 31 (2007): 119-20.

295 José Antonio Abásolo Álvarez, «Las comunicaciones», en *Hispania : el legado de Roma : en el año de Trajano : La Lonja-Zaragoza, septiembre-noviembre de 1998*, (Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1998): 151-58.

296 Plinio el Viejo, en *Naturalis Historia*, vol. XXXV (Harvard University Press, 1960), 118.

Figura 9. Programas pictóricos y musivos identificados en *Hispania* con analogías compositivas. Fuente: autora.

*Venalium* de Diocleciano promulgado en el año 301 d. C., que expone los nombres o cargos y salarios de artesanos, mostrando la labor del pintor superior a la del mosaísta por su superior salario, en base a su profesionalización del artesanado, la dificultad de este tipo de trabajos y el coste de las materias primas[297]. Otra fuente nombrada anteriormente es la estela de Sens, un relieve que representa iconográficamente la labor de los artesanos, así como la división del trabajo[298], algo que se traduciría en una jerarquización no solo laboral, sino también económica y social.

El encargado del diseño, tanto en talleres pictóricos como musivos, es el *pictor imaginarius*, quien atiende además las elaboraciones más complejas, especialmente los elementos figurados. En pintura pueden intervenir: el *tectorius*, encargado de realizar el trabajo fino; el *dealbator*, quien aplica las sucesivas capas de mortero y blanquea la pared; el *pictor parietarius*, dedicado a la decoración del esquema general de los campos que componen la composición; el *pictor coronarius*, quien pinta las cornisas. Asimismo, destacan los llamados *pictores pellegrini*, encargados de talleres itinerantes, quienes se encargaron de transmitir los nuevos tipos estilísticos a los puntos más alejados del Imperio[299]. Por su parte, en musivaria intervienen, además, el *tessellarius*, encargado de las teselas, y el *musivarius*, dedicado a los mosaicos parietales y de bóvedas[300]. En escasas ocasiones son formalmente identificables, pero sí es posible intuir que en talleres pequeños la labor del *pictor* la realizaba el artesano más hábil, siendo, además, demandado para la realización de escenas figurativas, tomando de inspiración principalmente la pintura. En virtud de ello, el prestigio y fama tanto del taller como de los *artifices* dependerá de la estratificación social de niveles de trabajo y su proceso técnico y artístico.

En *Hispania* existen talleres musivos reconocidos a través de inscripciones que mencionan *ex officina*, tales como el de *Annius Boni* (Mérida), *Dexter* (Badajoz), *Felix* (Tossa del Mar), o *Iulius Prudentis* y *Masuriani* (Carranque), perteneciendo a este último el *pictor imaginarius Hirinius*[301]. Así mismo, existen otras inscripciones cuya pertenencia permanece en discusión, pues no se ha concluido si hacen referencia a la autoría de un pavimento musivo, a personajes internos u otro aspecto no contemplado, como es el caso de *Seleucus* y *Anthus* en Mérida[302]. En pintura,

297 Pau Olmos Benlloch, «La preparación de la pintura mural en el mundo romano», *Ex novo: revista d'història i humanitats* (2006): 26-27.

298 Alix Barbet, *La pittura romana: dal pictor al restauratore*, ed. Gianni Ciurletti y Daniela Scargliarini Corlàita, trad. Cristina Bassi *et al.* (University Press Bologna: Santerno Edizioni, 2000).

299 Julián Hernández Ramírez, «La praxis de la pintura mural de Emerita Augusta», en *La pintura romana antigua : actas del coloquio internacional : Museo Nacional de Arte Romano,* ), 37-66. Mérida, septiembre de 1996: Museo Nacional de Arte Romano, 2000.

300 Vargas Vázquez y López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos», 127-142.

301 *Ibidem*: 127-128.

302 *Ibidem*.

se han identificado escasos nominales de pintores romanos en todo el territorio romano, y sólo un caso en *Hispania*, el de *Silvanus* en la Tumba de Postumio (Carmona)[303].

Todos estos factores y actores de circulación, intercambio y difusión de patrones, esquemas y programas decorativos, tanto pictóricos como musivos, son complementarios y, en conjunto, generan el panorama que, aún de forma fragmentaria, nos ha llegado como objetos de estudio. De igual forma, tanto la pintura como el mosaico siempre estarán supeditados a los gustos e indicaciones de aquellos que los encargan, independientemente de la fuente de elaboración. De esta forma, pueden reflejar las inclinaciones de las esferas sociales que demandan estas composiciones, así como las necesidades y la capacidad de recursos de su propio contexto.

Atendiendo localizaciones concretas, es destacable el grado de similitudes entre *Emerita Augusta* y *Carthago Nova*, donde se ha registrado la actividad de un taller pictórico de especial originalidad. Su técnica se basaba en la decoración en relieve con el empleo de moldes cilíndricos, generando bandas verticales y reproduciendo elementos en serie. Pese a que lo representado se hace a modo de un esquema en relación continua, no se han registrado patrones idénticos, sino combinaciones de formas que generan una gran variedad decorativa. Esto revela que, por una parte, los moldes no eran reutilizados, y por otra que, el autor o los autores partían de un repertorio específico, y en base a este, creaban una combinación concreta para cada estancia a decorar. Esto evoca a los cilindro-sellos y, por ende, a una posible influencia oriental, hecho manifiesto en la segunda mitad del siglo I d. C. en la cultura material emeritense. Esta influencia, en unión con la singularidad del caso, otorga peso a su posible origen hispano, aunque se desconoce mayor rango de actividad que las dos ciudades nombradas[304]. Asimismo, aunque no haya sido tratado directamente en el presente análisis, resulta un método interesante, no sólo por su eficiencia, sino también por su aproximación a los sistemas de relación continua. Entre estas dos ciudades, en el presente estudio han sido identificadas similitudes entre un pavimento de la vivienda bajo la cávea del Teatro Romano de *Carthago Nova*[305] y una pintura de la casa de la Alcazaba de *Emerita Augusta*[306] (composición de tipo B).

*Carthago Nova* y su entorno fueron testigos de un gran dinamismo de talleres tanto itálicos como locales. En lo que respecta a las analogías halladas en la ciudad y en otras urbes hispanas, destaca su posible capacidad de difusión a media y larga distancia. Por otra parte, no es baladí el grado de actuación de talleres pictóricos en este territorio. Durante la primera mitad del siglo I d. C. se desarrollaron talleres autóctonos con características particulares –no sólo en relación a la península Itálica, sino singulares en *Hispania*– en convivencia con talleres itálicos, que estaban llegando a este territorio desde el siglo II a. C. Paralelamente a estos talleres ha sido reconocido al menos un taller cuya actividad se centró en *Carthago Nova*, Monteagudo, Águilas y en la *villa* de Portmán[307]. Destaca por un estilo decorativo particular de esta zona, basado en la incisión sobre la superficie enlucida del muro. A finales del siglo I e inicios del siglo II d. C. se desarrollaron talleres autóctonos que heredaron praxis y modelos precedentes, los cuales reelaboraron mediante ornamentos decorativos de épocas anteriores. Su actividad se extendió por territorio costero e interior a través de la Vía Augusta, concretamente por *Ilici*, *Lucentum*, Lorca y Archena[308]. A mediados del siglo II d. C. destaca otro taller con características propias, definido como «taller de las máscaras»[309], cuya actividad se registra en el Edificio del Atrio, estructura relevante para el análisis comparativo realizado en el presente trabajo, en una *domus* ubicada en el Cerro del Molinete y en la *villa* de Los Torrejones de Yecla[310]. Teniendo en cuenta este registro, es probable que los talleres costeros se desplazaran hacia el interior para realizar la decoración de las *villae* usando los mismos cartones compositivos. Finalmente, se ha registrado, al menos, un taller de índole itálica con el objeto de pintar la *porticus postcaenam* del

303 Guiral Pelegrín, «La decoración pintada en la Hispania romana», 109-112.

304 Alicia Fernández Díaz, «La decoración pictórica del teatro romano de Carthago Nova: pintura versus mármol», en *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique)*, Nápoles, 17-21 de septiembre de 2007: Università degli studi di Napoli "L'Orientale, 2010.

305 Ramallo Asensio, «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua», 167-204.

306 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

307 Alicia Fernández Díaz, «La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas» (Murcia, 2008); Rafik Khellaf *et al.*, «Tipasa - Carthago Nova: relaciones hispano-mauritanas a través de la pintura mural», *Lucentum*, n.º 42 (2023): 163-176.

308 Alicia Fernández Díaz, «La pintura mural romana de Carthago Noua», en *Arx hasdrubalis: la ciudad reencontrada : arqueología en el Cerro del Molinete, Cartagena*, Museo Arqueológico Regional, 2011), 163.

309 *Ibidem*, 204.

310 Alicia Fernández Díaz, «La pintura mural de la villa romana de los Torrejones (Yecla, Murcia)», *Anales de prehistoria y arqueología*, n.º 15 (1999): 57-86.

Figura 10. Programas pictóricos y musivos con características compositivas análogas a pinturas y mosaicos de *Carthago Nova*. Fuente: autora.

teatro[311]. En esta ciudad, además del citado caso de analogía del tipo B con *Emerita Augusta*[312], destaca la similitud de una pintura con un motivo de tipo D en la *domus* de la Gorgona/Medusa[313] con pavimentos de Alcalá de Henares (Madrid)[314], Carranque (Toledo)[315], *Conimbriga* (Portugal)[316], Puente Genil (Córdoba), Écija (Sevilla), Láchar (Granada) y Lora de Estepa (Sevilla), y Bobadilla (Málaga)[317]; de igual forma se ha registrado similitud de un mosaico de la calle Soledad con pinturas de *Valentia*[318], Santa Eulalia de Bóveda (Luego), Almedinilla (Córdoba), Córdoba[319] o *Ilici*[320]; así como de una pintura del Edificio del Atrio con mosaicos de Zaragoza[321], Mérida[322], Moncada (Valencia), Monforte (Portugal)[323] o Barcelona[324]; y una pintura en las Termas del Puerto con mosaicos de Ávila[325], Badajoz[326], Toledo[327] y Palencia[328] (Fig. 10).

En *Emerita Augusta* no sólo se reconocen analogías entre la técnica pictórica y musiva en el mismo espacio urbano, sino también en toda la península. Además del citado caso de analogía del tipo B con *Carthago Nova*[329], destaca en el presente análisis la similitud de un mosaico de tipo A con una pintura de Azaila (Teruel)[330]; de una pintura con un motivo de tipo D en el centro de cultro metróaco[331] con pavimentos de

311 Fernández Díaz, «La pintura mural romana de Carthago Nova», 2008; «Pintura mural de Carthago Noua», 153-164.
312 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
313 Suárez Escribano y Fernández Díaz, «La Gorgona/Medusa», 75-110.
314 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
315 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.
316 Pessoa, «Mosaicos romanos das civitates», 363-402.
317 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
318 López García, *Palau de les Corts*, 1994.
319 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua », 163-189.
320 Fernández Díaz, «Los programas ornamentales», 167-174.
321 Escudero Escudero y Romero Abajo, «El Mosaico de las Musas y el Fauno», 411-418.
322 Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Mérida*, 30-32.
323 San Nicolás Pedraz, «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas», 471.
324 Fernández Díaz *et al.*, «Apolo y las Musas de Carthago Nova», 655-672.
325 Moreda Blanco y Serrano Noriega, «El mosaico de Meleagro», 337-342.
326 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.
327 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 197-220.
328 José María Blázquez Martínez, «Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general», *Cuadernos emeritenses*, n.º 12 (1996): 39-92.
329 Ramallo Asensio, «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua», 167-204.
330 Íñiguez Berrozpe, «La pintura mural romana de ámbito doméstico», 2014.
331 Heras Mora, *Un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*, 2011.

Figura 11. Programas pictóricos y musivos con características compositivas análogas a pinturas y mosaicos de *Emerita Augusta*. Fuente: autora.

Alcalá de Henares (Madrid)[332], Carranque (Toledo)[333], *Conimbriga* (Portugal)[334], Puente Genil (Córdoba), Écija (Sevilla), Láchar (Granada) y Lora de Estepa (Sevilla), y Bobadilla (Málaga); de un mosaico de la casa del Anfiteatro de tipo G con una pintura de Almedinilla (Córdoba)[335]; de una pintura de *venatio* del anfiteatro con mosaicos de Las Tiendas (Badajoz)[336], San Pedro del Arroyo (Ávila)[337], Pedrosa de la Vega (Palencia)[338] y Carranque (Toledo); de una pintura de caza de la calle Suárez Somonte con pavimentos de Millanes (Cáceres)[339], Solana de los Barros (Badajoz)[340] y Tudela (Navarra); de una pintura de aurigas la calle Suárez Somonte con pavimentos de Bell-Lloc (Gerona), Barcelona[341] y Alcalá de Henares (Madrid)[342]; de una pintura de aurigas victoriosos de la calle Suárez Somonte[343], así como de mosaico de esta temática de la calle Arzobispo Mausona[344], con otro pavimento de Alcalá de Henares (Madrid)[345], y del mosaico con una escena de doma de la calle Holguín que no sólo coincide con una pintura de la calle Suárez Somonte[346], también con otra de Aguilafuente (Segovia)[347] (Fig. 11).

En la propia ciudad y en sus proximidades se conservan numerosas composiciones análogas, como han sido nombradas, las pinturas de la calle Suárez Somonte que poseen claras similitudes con los mosaicos de la calle Holguín, la calle Arzobispo Mausona[348] y la villa romana de El Hinojal o las

332 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
333 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 2020.
334 Pessoa, «Mosaicos romanos das civitates», 363-402.
335 Vargas Vázquez, «Diseños geométricos», 2013.
336 José María Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal en la dehesa de Las Tiendas (Mérida)», *Noticiario arqueológico hispánico* Arqueología, n.º 4 (1976): 433-488.
337 Moreda Blanco y Serrano Noriega, «El mosaico de Meleagro», 337-342.
338 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92.
339 Argüelles Álvarez y Piay Augusto, «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas», 197-220.
340 Álvarez Martínez y Nogales Basarrate, «Mosaicos de Augusta Emerita», 113-137.
341 Blázquez Martínez, «Relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica», 39-92; «Los mosaicos circenses de Barcelona», 197-215; «Espectáculos en la musivaria hispana», 67-78.
342 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
343 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
344 Álvarez Martínez y Nogales Basarrate, «Mosaicos de Augusta Emerita», 113-137.
345 Rascón Marqués, Méndez Madariaga, y Sánchez Montes, «El auriga de la villa romana de El Val», 303-342.
346 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.
347 Sastre de Diego, «La villa romana de Santa Lucía», 277-301.
348 Fernández Díaz y Castillo Alcántara, «Circulación de esquemas compositivos», 349-378.

Tiendas[349], a escasos quince kilómetros. Asimismo, el hecho de mostrar una mayor similitud entre las composiciones en mosaico que en las pinturas de la misma época, incluso dentro de la misma ciudad de Mérida y para un período cronológico similar, sugiere la transmisión de diseños entre diferentes artesanos en la ciudad durante el siglo IV d. C. Este fenómeno no es sorprendente considerando el aumento significativo de la representación de estos temas en mosaico desde el siglo II d. C. y, especialmente, en los siglos III y IV d. C., tanto en *Hispania* como en otras provincias romanas[350]. En adición, en este contexto, la detección de la acción del nombrado contingente productivo por el taller pictórico asociado al relieve en *Carthago Nova* y en *Emerita Augusta*, y la *ex officina* de *Dexter* en Badajoz, otorgan mayor énfasis a la atomización emeritense[351].

En la zona central del levante peninsular, pese a la ausencia de resultados concluyentes, es posible la existencia de un taller que ejerció en *Valentia*, dadas las similitudes de las decoraciones de la plaza de Cisneros y la *domus* de Terpsícore, emplazamiento cuyo programa pictórico con un sistema de relación continua se refleja en esta ocasión, con analogías tanto en pintura como en mosaico[352].

Por último, existen casos con numerosas analogías entre pintura y mosaico en una misma estructura o conjunto, denotando un altísimo grado colaborativo entre pintores y musivarios en un mismo espacio, todo ello sosteniendo la contemporaneidad de los restos. Es el caso de la casa de *Salvius* en *Carthago Nova*, cuya ocupación se fecha entre finales del siglo I a. C. y finales del siglo I d. C., cuya habitación 11 destaca por la presencia de una primera fase decorativa incisa. Ésta se basa en diferentes composiciones geométricas, algunas de ellas similares a los motivos geométricos que se encuentran precisamente en el mosaico en *opus tessellatum*. Ejemplificándose en la repetición de círculos secantes (composición tipo C) a modo de flores cuadripétalas y la sucesión de triángulos[353]. Esto ocurre también en época bajoimperial, caso de la Casa Materno del Parque Arqueológico de Carranque (Toledo), donde las relaciones son evidentes, no sólo con otros programas hispanorromanos o en la *domus* en sí, sino también dentro de una misma estancia. En este caso, existe la posibilidad de que un *pictor*[354] fuese el encargado de la realización de los esquemas de ambos programas decorativos, tanto de pintura como de mosaico[355].

## 4. Conclusiones

El análisis conjunto de la pintura y el mosaico hispanorromanos requiere el respeto de su especificidad, no obstante, sus particularidades no eximen sus compatibilidades, las cuales son un objeto de estudio de gran extensión y complejidad que exige ser tratado con rigurosidad, algo verificable al analizar los estudios previos y reconocer posibles lagunas o problemas al respecto.

El análisis comparativo realizado en el presente estudio muestra cómo las características formales de la técnica musivaria y la técnica pictórica poseen suficientes similitudes en el ámbito romano como para sostener relaciones directas y coherentes para su puesta en común, tales como los diseños geométricos y figurativos, el dominio de la perspectiva o las graduaciones tonales, así como su finalidad decorativa. Si bien es cierto que cada programa decorativo posee características propias que lo identifican como objeto de análisis, la repetición de unas formas concretas demuestran la difusión de los esquemas descritos, que serían reproducidos y, a su vez, desarrollados de forma particular según el artesano o taller encargado de la composición.

Desde un primer momento es apreciable la desproporción cuantitativa de los casos conservados, pues son mucho menos frecuentes los ejemplos de programas pictóricos frente a los musivos, algo que se explica por tratarse de un material cuya composición es más perecedera, traduciéndose en un peor estado de conservación del material arqueológico.

En términos generales, sobre todo en composiciones figuradas, han sido registradas cronologías más

349 Álvarez Martínez, «La villa romana de El Hinojal», 433-488.

350 Milagros Guardia Pons, *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania: estudios de iconografía* (Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1992).

351 Vargas Vázquez y López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos», 127-142.

352 Íñiguez Berrozpe y Guiral Pelegrín, «El sistema de relación continua », 169.

353 Alicia Fernández Díaz, «Coexistencia de modas decorativas en la pintura mural del siglo I d. C. en el sureste peninsular. La presencia de un posible taller», en *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua: actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, ed. Carmen Guiral Pelegrín, UNED (Zaragoza, 2007), 173-183; Castillo Alcántara, Fernández Díaz, y Madrid Balanza, «La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de Salvius», 1-19.

354 En este caso es destacable el citado caso del *pictor imaginarius Hirinius*, asociado al taller de *Iulius Prudentis* y el de *Masuriani* en Carranque (Vargas Vázquez y López Monteagudo, «Talleres musivos hispanorromanos», 127-128.

355 García Entero y Guiral Pelegrín, «Pintura mural in situ en la casa de Materno», 376-378.

antiguas en los casos de pintura, siglo I a. C. y siglo I d. C., siendo éstas más frecuentes en el siglo II d. C. En cambio, los mosaicos señalados son generalmente de cronologías posteriores, concretamente de los siglos III y IV d. C. Esto muestra el grado de influencia no sólo en términos espaciales, sino temporales, sosteniéndose diacrónicamente en el tiempo durante siglos.

En suma, estos datos permiten generar hipótesis en base a los resultados obtenidos sobre posibles circuitos y difusión de esquemas compositivos y relaciones entre artesanos de ambos campos decorativos, e identificar posibles talleres. Los resultados evidencian focos con un alto grado de actividad e intercambio de ideas y materiales de las técnicas tratadas. Pese a no poder determinar de manera concluyente el origen y recorrido exacto, es evidente el alto grado de analogías en urbes como *Emerita Augusta* o *Carthago Nova*, pudiendo haber talleres en sendos casos que ejercieron un papel influyente y transmisor para el resto de la península, como zonas de gran confluencia de información, intercambio y difusión de diseños y técnicas en pintura y musivaria, a través del uso de herramientas como los cartones compositivos.

Por tanto, el grado de analogías compositivas, morfológicas e iconográficas descrito a través del análisis comparativo realizado evidencia, por una parte, la gran colaboración y comunicación entre pintores y musivarios para la creación de programas decorativos y, por otra parte, el posible uso de los mismos cartones compositivos, así como de la transmisión y adaptación de los modelos de mosaicos a la pintura y viceversa, tanto contemporánea como diacrónicamente. En definitiva, todo esto testimonia la existencia de una difusión de cartones entre las técnicas musivaria y pictórica en la *Hispania* romana.

Esto no exime el hecho de ser un objeto de estudio predispuesto a su ampliación y profundización en investigaciones futuras, tanto en relación al tratamiento de términos novedosos, como la profundización de cuestiones que se están analizando en las últimas décadas, pero que permanecen en estado embrionario. A pesar de que el estado de conservación y la cantidad de muestras reducen el corpus teórico construido hasta ahora en relación a estas materias, las evidencias arqueológicas permiten el planteamiento de hipótesis sólidas, y circunscriben algunos resultados a términos relativos. Asimismo, la investigación puede ser planteada desde otros puntos de vista y, por tanto, motivar otras propuestas de futuro, como el análisis específico de la funcionalidad en estos espacios domésticos en base a la morfología de los espacios y los elementos interiores que lo integran, cómo esta relación entre pintura y mosaico intervienen en ese proceso, o nuevamente el análisis comparativo teniendo en cuenta otros soportes como la escultura para generar un corpus más completo.

**Bibliografía**


Abad Casal, Lorenzo. *La pintura romana en España*. Vol. III. Sevilla: Universidad de Alicante / Universitat d'Alacant, 1982.

——. *La pintura romana en España*. Vol. II. Universidad de Alicante / Universitat d'Alacant, 1982.

——. *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*. Excma. Diputación de Sevilla. Arte Hispalense. Sevilla, 1979.

Abascal Palazón, Juan Manuel. «Los tres viajes de Augusto a Hispania y su relación con la promoción jurídica de ciudades», 2006, 63-78.

Abásolo Álvarez, José Antonio.«Las comunicaciones». En *Hispania : el legado de Roma : en el año de Trajano : La Lonja-Zaragoza, septiembre-noviembre de 1998*, 151-58. Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1998.

Abella, Santiago. *Quintanilla de la Cueza (Palencia). Villa Romana La Tejada*. 2009. Flickr.

Adam, Jean-Pierre. *Roman Building: Materials and Techniques*. Routledge, 2005.

Alda, Fernando. *Mosaico de los Pájaros*. 2016. Google Arts & Culture.

Allag, Claudine. «Le Centre d'Étude des Peintures murales romaines (Soissons, Aisne). Interventions récentes». *Revue archéologique de Picardie* 1, n.º 1 (2004): 139-47.

Allison, Penelope. «Workshops and patternbooks». editado por Naumann-Steckner, F. y y Renate Thomas, 79-84. Berlín: Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei, 1991.

Álvarez Martínez, José María. «Espectáculos Circenses En Augusta Emerita. Documentos Para Su Estudio». *El Circo En La Hispania Romana*, 2002.

——. «La villa romana de El Hinojal en la dehesa de Las Tiendas (Mérida)». *Noticiario arqueológico hispánico* Arqueología, n.º 4 (1976): 433-88.

——. «Un mosaico con escena de cacería procedente de la villa romana de "Las Tiendas" (Mérida, Badajoz)». En *Crónica del XIV Congreso Arqueológico Nacional, 1977*, 843-50. Secretaría General, 1977.

Álvarez Martínez, José María, y Trinidad Nogales Basarrate. «Consideraciones acerca de los mosaicos de Augusta Emerita». *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n.º 15 (2007): 113-137.

——. «Los Mosaicos de La Villa Romana de Panes Perdidos». *Anas, 7/8* (1998): 89-106.

Andreae, Bernard. *L'art de l'ancienne Rome*. Paris: Mazenod, 1973.

Argüelles Álvarez, Patricia A., y Diego Piay Augusto. «Escenas cinegéticas en los mosaicos de las villae hispanas y el tratamiento de la caza en las fuentes literarias». En *La violencia en la historia,* 197-220. Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.

Balil Illana, Alberto. «El Mosaico de "Los Trabajos de Hércules" hallado en Liria (Valencia)». *Archivo de prehistoria levantina*, n.º 15 (1978): 265-275.

Barbet, Alix. *La pittura romana: dal pictor al restauratore*. Editado por Gianni Ciurletti y Daniela Scargliarini Corlàita. Traducido por Cristina Bassi, Paola Battelli, Marta Bazzanella, Paola Battelli, Cristina Bassi, Antonella Coralini, y Silvano Zamboni. University Press Bologna: Santerno Edizioni, 2000.

Barbet, Alix, Rozenn Douaud, Virginie Lanièpce, y François Ory. *Imitations d'opus sectile et décors à réseau: essai de terminologie*. Bulletin de liaison 12. Paris, 1997.

Blanco Freijeiro, Antonio. *Mosaicos romanos de Mérida*. Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

Blázquez Martínez, José María. «Arte y sociedad en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio», 1975.

——. «Criadores hispanos de caballos de carreras en el Bajo Imperio en las cartas de Símaco». *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 2010, 411.

——. «El Circo Máximo de Roma y los mosaicos circenses de Barcelona». En *El Circo en Hispania Romana*, 197-215. Mérida, 2001.

——. *El mosaico romano en Hispania*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2001.

——. «La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana». En *Ludi Romani. Espectáculos en la Hispania Romana*, 67-78. Mérida: Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 2002.

——. «Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general». *Cuadernos emeritenses*, n.º 12 (1996): 39-92.

Blázquez Martínez, José María, Guadalupe López Monteagudo, María Paz San Nicolás Pedraz, y María Luz Neira Jiménez. «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)». *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, n.º 6 (1993): 221-296.

Bragantini, Irene. «La pittura romana in Spagna: questioni di metodo e prospettive di ricerca». En *La pintura romana en Hispania Del estudio de campo a su puesta en valor* (2023): 478-489.

Bravo, Gonzalo. *Diocleciano y las reformas administrativas del imperio*. Akal, 1991.

Bruneau, Philippe. «Les Mosaïstes Antiques Avaient-Ils Des Cahiers De Modèles ?» *Revue Archéologique*, n.º 2 (1984): 241-72.

Cánovas Ubera, Alvaro. *La decoración pictórica de la «villa» de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba): las pinturas de la estancia LXII*. Universidad de Córdoba, 2002.

Carreras Monfort, Cèsar. «Nuevas tendencias y datos sobre la demografía romana en la Península Ibérica». *BSAA Arqueología*, n.º 80 (2014): 53-82.

Carrocera Fernández, Elías. «Santa Eulalia de Bóveda (Lugo): ensayo sobre la cronología de las pinturas». *Portugalia*, 2016.

Castillo Alcántara, Gonzalo, Alicia Fernández Díaz, y María José Madrid Balanza. «La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de Salvius (Cartagena)». *Archivo Español de Arqueología* 96 (2023): 1-19.

Cebrián Fernández, Rosario, y Alicia Fernández Díaz. «Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis)». En *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du viiie Colloque international de l'aipma (Budapest, 2001)*, editado por Lázsló Borhy, 137-146. Budapest: Pytheas Publishing, 2004.

Clarke, J. R. «Model-book, outline-book, figure-book: new observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting». En *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique): Napoli, 17-21 settembre 2007*, 203-214, 2010.

Donderer, Michael. «Antike "Musterbücher" und (k)ein Ende: ein neuer Papyrus und die Aussage der Mosaiken». En *Musiva & sectilia, 2.2005-3.2006*, 82-113. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2008.

Durán, Rosalia-María. *La Casa Rural Romana: El Mosaico de Las Musas*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1998.

Escudero Escudero, Francisco de Asís, y Francisca Romero Abajo. «El Mosaico de las Musas y el Fauno y su exposición en el Museo del Foro de Caesaraugusta (Zaragoza)». *Artigrama*, n.º 33 (2018): 411-18.

Esposito, Domenico. «Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana». En *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique): Napoli, 17-21 settembre 2007*, 215-226, 2010.

Fernández Bonet, Beatriz. «Los mosaicos como fuente documental». En *Investigaciones arqueológicas en el valle del Duero: del Paleolítico a la Edad Media : actas de las V Jornadas de Jóvenes Investigadores del valle del Duero. Del Paleolítico a la Edad Media, desarrolladas en*

*Valladolid entre los días 12 y 14 de noviembre de 2015*, 330-338. Glyphos, 2017.

Fernández Díaz, Alicia. «Coexistencia de modas decorativas en la pintura mural del siglo I d.C. en el sureste peninsular. La presencia de un posible taller». En *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua: actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, editado por Carmen Guiral Pelegrín, UNED., 173-83. Zaragoza, 2007.

——. «El sistema en red en el Conventus Carthaginensis (Hispania)». En *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du viiie Colloque international de l'aipma (Budapest, 2001)*, editado por Lázsló Borhy, 343-348. Budapest: Pytheas Publishing, 2004.

——. «Evolución de la pintura mural romana en Cartago Noua». *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena*, n.º 1 (2002): 77-164.

——. «La decoración pictórica». En *Las villas romanas de la Bética, Vol. 1*, 491-550. Editorial Universidad de Sevilla, 2016.

——. «La decoración pictórica del teatro romano de Carthago Nova: pintura versus mármol». En *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale antique): Napoli, 17-21 settembre 2007*, 707-16, 2010.

——. «La evolución de los centros urbanos en "Hispania" a través de su pintura mural: (s.II-IV d.C.)». En *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los s. II-IV d.C: evolución urbanística y contextos materiales*, 207-244. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014.

——. «La pintura mural de la villa romana de los Torrejones (Yecla, Murcia)». *Anales de prehistoria y arqueología*, n.º 15 (1999): 57-86.

——. «La pintura mural del teatro romano de Cartagena y su relación con el resto de los teatros de "Hispania"». *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena*, n.º 2 (2003): 215-33.

——. «La pintura mural romana de Carthago Noua». En *Arx hasdrubalis: la ciudad reencontrada : arqueología en el Cerro del Molinete, Cartagena*, 153-164. Museo Arqueológico Regional, 2011.

——. «La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas» Murcia, 2008.

——. «Los programas ornamentales: pintura y mosaico». En *Iberia, Hispania, Spania: una mirada desde Ilici*, 167-74. Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004.

——. «Pinturas murales del I estilo pompeyano en Cartagena». *Archivo Español de Arqueología* 72, n.º 179-180 1999): 259-263.

——. «Yecla en el contexto de época romana». En *Yecla. Memorias de su identidad.*, editado por F.J. Muñoz López, 63-71. Murcia, 2010.

Fernández Díaz, Alicia, Darío Bernal Casasola, Gonzalo Castillo Alcántara, y José Manuel Vargas Girón. «Los restos pictóricos del "Testaccio" haliéutico de Gades (El Olivillo, Cádiz): primera muestra del primer estilo pompeyano en la Bética». *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, n.º 28 (2019): 203-234.

Fernández Díaz, Alicia, Irene Bragantini, José Miguel Noguera Celdrán, María José Madrid Balanza, y Izaskun Martínez. «Apolo y Las Musas de Carthago Nova». En *Pictores per Provincias II – Status Quaestionis: Actes Du 13e Colloque de lAIPMA*, Antiqua 55: 655-672. Basel, 2018.

Fernández Díaz, Alicia, y Gonzalo Castillo Alcántara. «Circulación de esquemas compositivos y temas decorativos en la pintura emeritense: los casos de las" domus" de la Alcazaba y la calle Suárez Somonte». *Anas* 36/2023 (2023): 349-78.

——. *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2020.

Fernández Díaz, Alicia, y Rosario Cebrián Fernández. «El II y III estilo pompeyano de Segobriga: análisis del material pictórico procedente del relleno constructivo del anfiteatro». En *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*, 153-75. Servicio de Publicaciones, 2020.

Fernández Díaz, Alicia, y Lorenzo Suárez Escribano. «La representación del Rapto de Ganímedes en la Habitación 3 de la Domus de Avynió (Barcelona): un unicum en la pintura provincial romana». *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*, n.º 10 (2014): 122-139.

Filipo Cabana, José Luis. *Mosaico romano con figura de Océano como tema central en las Termas romanas de Santa María (segunda mitad del s. I d.C.) de Antikaria.* 2018. Wikimedia Commons.

Galve Izquierdo, María Pilar. «De vicus a suburbium: el barrio oriental de Caesaraugusta». *Salduie: Estudios de prehistoria y arqueología*, n.º 18-19 (2018): 59-119.

Gamarra Sanz, Carlos. «Estudio comparativo: La Olmeda y Las Villas del Duero». En *Actas del Congreso Internacional Las villas romanas bajoimperiales de Hispania*, 229-40. Diputación Provincial de Palencia, 2020.

García Entero, Virginia, y Carmen Guiral Pelegrín. «Evidencias de pintura mural in situ en la Casa de Materno (Carranque, Toledo). Primera

aproximación a su estudio in situ». *Anejos de CupaUAM* (2020): 371-380.

Gordillo Salguero, David. «Resumen de tesis. Hispania bajo la Dinastía Flavia (69-96 D.C.)», 2022.

Gozalbes Cravioto, Enrique. «La demografía de la Hispania romana tres décadas después». *Hispania antiqua*, n.º 31 (2007): 181-208.

Guardia Pons, Milagros. *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania: estudios de iconografía*. Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1992.

Guiral Pelegrín, Carmen. *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua: actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*. Zaragoza: UNED, 2007.

——. «La decoración pintada en la Hispania romana: artesanos y talleres». En *Artífices idóneos: Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, 105-26. Instituto de Arqueología de Mérida, 2014.

Guiral Pelegrín, Carmen, y Álvaro Cánovas Ubera. «Las musas de Gades (Cádiz, España)». En *Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, 487-90. Zaragoza, Calatayud, 2004.

Guiral Pelegrín, Carmen, Alicia Fernández Díaz, y Álvaro Cánovas Ubera. «En Torno a Los Estilo Locales En La Pintura Romana. El Caso de Hispania En El s. II d.C.», 2011.

Guiral Pelegrín, Carmen, y Antonio Mostalac Carrillo. «Programas decorativos de época republicana en el valle medio del Ebro conservadurismo y progresismo». En *Décor et architecture en Gaule. Entre l'antiquité et le haut Moyen* Âge, 597-609, 2011.

Guiral Pelegrín, Carmen, y Mar Zarzalejos. «Celebrado en Zaragoza el IX Congreso Internacional de pintura mural antigua». *Revista PH*, 2004, 8.

Gutiérrez Deza, María Isabel. «Revisión de dos pavimentos de Opus Sectile de Itálica». *ROMULA*, n.º 5 (2006): 149-66.

Heras Mora, Francisco Javier. *Un edificio singular de la Mérida tardorromana: un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*. Ataecina 8. Mérida: Instituto de Arqueologia de Mérida, 2011.

Hernández Ramírez, Julián. «La praxis de la pintura mural de Emerita Augusta». En *La pintura romana antigua : actas del coloquio internacional : Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, 37-66. Museo Nacional de Arte Romano, 2000.

——. «Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita». En *Actas de las IV Jornadas de Humanidades Clásicas*, 13-42. Consejería de Cultura, 2006.

Hidalgo Prieto, Rafael. «Mosaicos con decoración geométrica y vegetal de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)». *Anales de Arqueología Cordobesa*, 1991, 325-61.

Íñiguez Berrozpe, Lara María. «La pintura romana en el Valle del Ebro», 2018.

——. «La pintura mural romana de ámbito doméstico en el conventus Caesaraugustanus durante el siglo I d.c. talleres y comitentes», Universidad de Zaragoza, 2014.

——. *Metodología para el estudio de la pintura mural romana: el conjunto de las musas de Bilbilis*, 2022.

——. «Novedades en la metodología para el estudio de la pintura mural romana». En *Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades de Hispania*, 163-69, 2014.

Íñiguez Berrozpe, Lara María, y Carmen Guiral Pelegrín. «El sistema de relación continua en la pintura mural romana de Hispania». *Zephyrus* 88 (2021): 163-89.

Íñiguez Berrozpe, Lara María, Paula Uribe Agudo, y Carmen Guiral Pelegrín. «La arquitectura doméstica urbana romana en el Valle Medio del Ebro: de la tardorrepública a la época de Augusto», 2014.

Jiménez Salvador, José Luis. «Urbanismo y obras públicas». En *Hispania: el legado de Roma*, 143-49. El legado de Trajano. Zaragoza, 1998.

Khellaf, Rafik, Alejandro Quevedo Sánchez, Youcef Bensaidani, Gonzalo Castillo Alcántara, Alicia Fernández Díaz, y Jesús García Sánchez. «Tipasa - Carthago Nova: relaciones hispano-mauritanas a través de la pintura mural». *Lucentum*, n.º 42 (2023): 163-76.

López García, Isabel. *Hallazgos arqueológicos en el Palau de les Corts*. Valencia: Corts Valencianes, 1994.

Mañanes Pérez, Tomás. *Arqueología romana*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2009.

Mañas Romero, Irene.«El mosaico italicense de Hylas». *ROMULA*, n.º 3 (2004): 103-24.

——. «El mosaico perdido de las Musas o del Circo de Itálica: el paradigma de un infortunio». En *Navigare necesse est: estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*, 311-319. Facultad de Geografía e Historia, 2015.

——. «El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico». *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 2008, 89-117.

——. «La musivaria de la Península ibérica como fuente documental para la historia: un estado de la cuestión.» *Indice histórico español*, n.º 130 (2017): 4.

——. «La musivaria en la Hispania romana». En *Arqueología romana en la península ibérica*, 149-164. Editorial Universidad de Granada, 2019.

——. «Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)». Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Marín Díaz, Purificación. «Una aproximación a la musivaria tardoantigua en Iliberis: los mosaicos de la villa de Los Vergeles (Granada)». *Arqueología y Territorio*, n.º 8 (2011): 173-86.

Martín Vicente, Manuel. *Mosaicos romanos en Carranque: la casa de Materno*. 2012. Flickr.

Mateos, Pedro, Manuel H. Olcina Doménech, Antonio Pizzo, y Thomas G. Schattner. *Small Towns, una realidad urbana en la Hispania romana*. Instituto de Arqueología de Mérida, 2022.

Mayer Olivé, Marc. «El legado de Roma». En *Hispania : el legado de Roma : en el año de Trajano : La Lonja-Zaragoza, septiembre-noviembre de 1998*, 383-94. Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1998.

Mezquíriz, María Ángeles. «Hallazgos de mosaicos romanos en Villafranca (Navarra)». *Trabajos de arqueología Navarra*, n.º 17 (2004): 361-384.

Moreda Blanco, Javier, y Rosalía Serrano Noriega. «El mosaico de Meleagro de la villa romana de "El Vergel", en San Pedro del Arroyo (Avila)». En *In durii regione romanitas: estudios sobre la presencia romana en el valle del Duero en homenaje a Javier Cortes Alvarez de Miranda*, 337-342. Diputación Provincial de Palencia, 2012.

Mostalac Carrillo, Antonio. «La pintura Romana en España: estado de la cuestión». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992): 9-22.

——. «Las decoraciones murales bicolores del I estilo en España». *Anas*, n.º 35 (2022): 371-395.

Neira Jiménez, María Luz. «El programa iconográfico de los mosaicos de la villa romana de "El Alcaparral" (Casariche, Sevilla) en el conventus Astigitanus». *Gerión* 39, n.º 1 (2021): 303-36.

Nogales Basarrate, Trinidad. *La pintura romana antigua : actas del coloquio internacional : Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, septiembre 1996*, 37-66. Museo Nacional de Arte Romano, 2000.

Noguera Celdrán, José Miguel, Andrés Cánovas Alcaraz, María José Madrid Balanza, y Izaskun Martínez Peris. *Barrio del foro romano, Molinete, Cartagena: proyecto integral de recuperación y conservación* : Ayuntamiento de Cartagena, 2016.

Olmos Benlloch, Pau. «La preparación de la pintura mural en el mundo romano». *Ex novo: revista d'història i humanitats*, 2006, 23-40.

Ortego y Frías, Teógenes. «La villa romana de "Los Quintanares" en el término de Ríoseco (Soria)». En *Segovia y la arqueologia romana*, 285-92. Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1977.

Palol, Pere. «Un cavaller romà del segle IV a Barcino: a propòsit de la pintura mural descoberta l'any 1994». *Barcelona quaderns d'història*, 1996, 163-75.

Parlasca, Klaus. *Die römischen Mosaiken in Deutschland*. Berlin, 1959, 151-153.

Pascual Díez, Ana Carmen. «Villa romana de la Dehesa (Las Cuevas de Soria)». En *Paseando por la arqueología soriana*, 158-61. Diputación Provincial de Soria, 2021.

Pérez Rodríguez-Aragón, Fernando. «Clunia y la urbanística romana». *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 16 (2001): 5-24.

Pessoa, Miguel. «Contributo para o estudo dos mosaicos romanos das civitates de "Aeminium" e de "Conimbriga", Portugal». *Revista portuguesa de arqueologia* 8, n.º 2 (2005): 363-402.

Plinio el Viejo. En *Naturalis Historia*, XXXV:118. Harvard University Press, 1960.

Prieto Arciniega, Alberto. «Espacio social y organización territorial de la Hispania romana». *Studia historica. Historia antigua*, n.º 20 (2002): 139-170.

Ramallo Asensio, Sebastián F. «El mosaico romano en Murcia». Universidad de Murcia, 1984..

——. «Nuevos mosaicos en el área de Cartagena». En *Mosaicos romanos : actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaicos Romanos habida en Madrid en 1985*, 67-83. Ministerio de Cultura, 1989.

——. «Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de Carthago Noua: a propósito de los pavimentos de la calle del Duque». En *La casa romana en Carthago Nova*, 167-204. Tabularium, 2001.

Rascón Marqués, Sebastián, Antonio Méndez Madariaga, y Ana Lucía Sánchez Montes. «El mosaico del Auriga de la villa romana de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) y las carreras de carros en el entorno complutense». *Espacio, tiempo y forma.*, Prehistoria y arqueología, n.º 6 (1993): 303-342.

Rodríguez Gutiérrez, Oliva. *Hispania arqueológica: panorama de la cultura material de las provincias hispanorromanas*. Editorial Universidad de Sevilla, 2011.

San Nicolás Pedraz, María Pilar. «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas». *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua* 1 (2011): 471.

——. «Motivos de "xenia" en los mosaicos romanos de Hispania». *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, n.º 19 (2006): 469-97.

Sánchez Montes, Ana Lucía. «Pintura Mural Romana En El Territorio Complutense». En *Pintura Mural En La Comunidad de Madrid*, 45-72, 2015.

Sastre de Diego, Isaac. «La villa romana de Santa Lucía (Aguilafuente, Segovia): Aproximación a su estudio treinta años después de su excavación». *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 1 (2001): 277-301.

Sirvent, Beatriz. *Mosaico de los Peces. Casa del Anfiteatro. Mérida*. 2012. Flickr.

Stewart, Peter. *Statues in Roman Society: Representation and Response*. Oxford Studies in Ancient Culture & Representation. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003.

Suárez Escribano, Lorenzo, y Alicia Fernández Díaz. «La Gorgona/Medusa en el pavimento de una Domus de la ciudad de Carthago Nova: un unicum en un conjunto de mosaicos geométricos y bicromos». *Anales de Prehistoria y Arqueología* 22 (2006): 75-110.

Tarrats y Bou, Francesc. «Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca». *Bolskan: Revista de arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n.º 2 (1985): 139-152.

Valero Tévar, Miguel Ángel. «La villa romana de Noheda: la sala triclinar y sus mosaicos.», 2015, 219.

Vargas Vázquez, Sebastián Jesús. «Diseños geométricos en los mosaicos del "Conventus Astigitanus"». Universidad Pablo de Olavide, 2013.

——. *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*. British Archaeological Reports (BAR), 2014.

——. «Jugando con las imágenes: el juego de la geometría en la musivaria romana». *ROMULA*, n.º 8 (2009): 199-225.

Vargas Vázquez, Sebastián, y Francisco Melero. «Mosaicos romanos de Cártama» XXXVII (2019): 117-138.

Vargas Vázquez, Sebastián Jesús, y Guadalupe López Monteagudo. «Talleres musivos hispanorromanos. Formas de producción y áreas de dispersión». En *Artífices idóneos: Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, 127-142. Instituto de Arqueología de Mérida, 2014.

Vargas Vázquez, Sebastián Jesús, Guadalupe López Monteagudo, y Sergio García-Dils de la Vega. *Mosaicos romanos de Écija, (Sevilla)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2017.

Vargas Vázquez, Sebastián, Guadalupe López Monteagudo, y María Pilar San Nicolás Pedraz. «Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter de la Bética». *Archivo español de arqueología*, n.º 95 (2022): 11.

——. «La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética». *Lucentum*, n.º 40 (2021): 215-29.

Vargas Vázquez, Sebastián Jesús, Guadalupe López Monteagudo, y María Pilar San Nicolás Pedraz. «Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter de la Bética». *Archivo Español de Arqueología* 95 (2022): 73-108.

Vargas Vázquez, Sebastián Jesús, y Manuel Romero Pérez. «Los Mosaicos de La Villa Romana de Caserío Silverio». En *La Villa Romana Del Caserío Silverio*, 138-67. Chapitel, 2014.

Wallace-Hadrill, Andrew. «The Social Spread of Roman Luxury: Sampling Pompeii and Herculaneum». *Papers of the British School at Rome* 58 (1990): 145-92.