

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 – Calatayud
21–25 septiembre 2004

Edición científica de Carmen Guiral Pelegrín



En cubierta:
Detalle de un erote de las pinturas del triclinio
de la *domus* de la calle Añón de Zaragoza (España).
Fot. J. Garrido (Museo de Zaragoza).

Edita
Gobierno de Aragón. Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior
Universidad Nacional de Educación a Distancia. Calatayud

Diseño gráfico y coordinación técnica
Víctor M. Lahuerta

Impresión
ISAC Artes Gráficas

Encuadernación
Gil

Depósito legal
Z-3085/07

© de los textos e imágenes, sus autores.
© del diseño gráfico, Víctor M. Lahuerta. Zaragoza, 2007
© de la presente edición, Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA]. Lausanne, 2007.

Hecho e impreso en España–Unión Europea / Made and Printed in Spain–European Union

Las Musas de Gades (Cádiz, España)

Álvaro CÁNOVAS UBERA
Carmen GUIRAL PELEGRÍN

Durante las intervenciones arqueológicas realizadas en el yacimiento de la Casa del Obispo de Cádiz por el equipo que dirige D. José María Gener, se hallaron varios conjuntos de pinturas de época romana. Las que presentamos en esta sede proceden de las estancias 1 y 3, localizadas en los semisótanos del edificio episcopal, y formaban parte del relleno de una fosa datada en el siglo III d. C.

Una vez concluida la recomposición de las pinturas, hemos podido documentar parcialmente un sistema compositivo formado por zócalo y zona media, del que sólo hemos podido restituir esta última (FIG. 1). Sobre fondo rojo ocre se disponen paneles e interpaneles. Los paneles tienen unas dimensiones de 90 cm y una altura de 162 cm y están enmarcados por filetes triples, compuestos de dos trazos blancos de 0,5 cm y un filete negro de 1,5 cm, y presentan puntos en los ángulos. En el interior del panel aparece un recuadro de 33 x 36 cm con la representación de una Musa. Se han restituido dos paneles laterales mientras que el central, de color azul, lo planteamos como hipótesis por falta de elementos, pero pensamos que debió albergar un cuadro mayor con una escena en la que el protagonista es una divinidad masculina. Los escasos fragmentos conservados no permiten la restitución de la decoración de los interpaneles. Conservamos restos de dos tipos de bandas de separación, la que separa la zona media de la baja más sencilla, mientras que la que separa ésta de la zona alta es algo más compleja con imitaciones de cornisas de estuco.

LAS MUSAS EN LA PINTURA ROMANA

La representación de Musas es un motivo habitual en la pintura romana y atendiendo a su disposición en la pared pintada se constatan algunas variantes. Existen figuras que se integran en los elementos arquitectónicos, ya sea de la zona superior o de la zona media y otras que, como en nuestro caso, ocupan el centro de los paneles medios, bien a modo de viñetas o en el interior de un cuadro, aunque éstas son realmente minoritarias ya que, de todos los casos constatados, solamente en la estancia del segundo piso de la Casa (I 7, 13) de Pompeya, la figura de Calliope se sitúa en un pequeño cuadro de fondo blanco en el centro de uno de los paneles medios (PPM, I: 729, figs. 1 y 2). Además las viñetas pueden representar a las Musas en actitud de vuelo o estáticas y en este caso pueden estar sobre ménsulas, copiando claramente modelos escultóricos o bien sobre una línea de suelo ficticia. Aunque las Musas son nueve, el número representado depende, como es lógico, del número de paneles que componen la decoración y, en definitiva, de las dimensiones de la estancia. A veces aparecen también figuras afines a su ciclo mitológico como Apolo o

Marsias e incluso otras como filósofos o Ménades. En la mayor parte de las paredes pintadas conservadas existen cuadros centrales de variado contenido mitológico, tema que también trataremos posteriormente.

MELPÓMENE

Figura femenina de la que se sólo se conserva el torso y ambos brazos (FIGS. 2 y 3). El izquierdo, elevado a la altura de los hombros, sostiene una máscara trágica y el derecho, inclinado hacia abajo, sujeta una clava que apoya directamente sobre la línea de suelo. Del torso femenino se observa claramente la cabeza, con corona vegetal y la mirada dirigida hacia la izquierda, y la parte superior del cuerpo, cuyo recubrimiento pictórico ha desaparecido casi en su totalidad, si bien se conservan restos de color rojo en el cuello y en el hombro izquierdo que corresponden, sin duda alguna, al manto que revestía el personaje. La ausencia de color en el busto podría inducirnos a pensar que la figura se presentaba desnuda y sólo recubierta con el manto; sin embargo el brazo izquierdo que sostiene la máscara está pintado de verde, lo que nos obliga a considerar la existencia de una túnica verde de manga larga que recubriría la figura y cuyo color ha desaparecido en ciertas zonas. Los atributos portados por el personaje, máscara trágica y clava son suficientes para su identificación como Melpómene, Musa de la Tragedia. Desde un punto de vista iconográfico las dos representaciones pintadas más próximas a la que aquí estudiamos son las procedentes de los *Praedia di Iulia Felix* (II 4,3) (Tran-Tam-Tinh, 1974: fig. 6) y de la Casa di Ercole (VI 7,6) (PPM, IV: 383, fig. 21) ambos datados en la segunda mitad del s. I d.C.

CLÍO

La segunda figura se conserva en mejor estado, faltando sólo algunos fragmentos del hombro izquierdo y de la parte superior del cuerpo de esa misma zona, carencia que nos impide conocer la posición del brazo (FIGS. 4 y 5). En este caso la Musa mira hacia el frente y no podemos

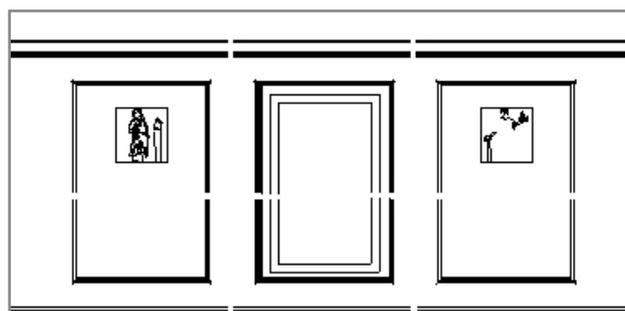


FIG. 1. Restitución hipotética (sg. A. Cánovas).

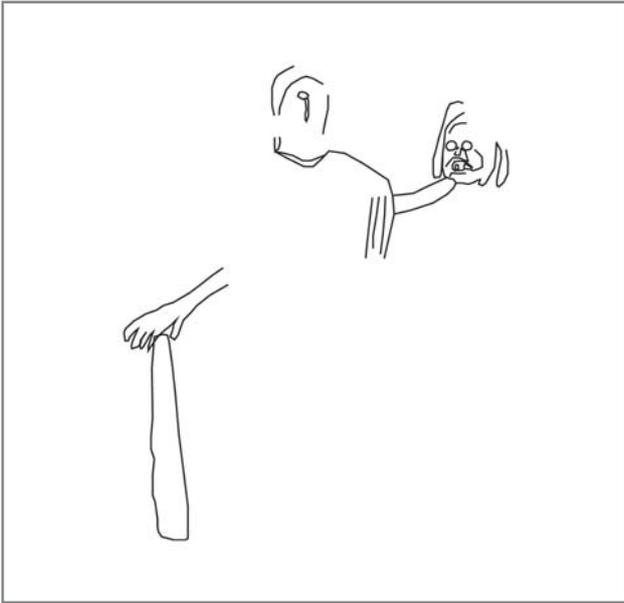


FIG. 2. Dibujo de Melpómene de Cádiz (sg. A. Cánovas).

asegurar la presencia de adornos en su cabello. Viste túnica verde hasta los pies y está envuelta en un manto de color blanco que sólo permite entrever la parte inferior del cuerpo y la zona del escote; el manto envuelve completamente la figura y forma un *sinus* sobre el pecho por el que asoma la mano derecha ya que el brazo, también cubierto, está plegado sobre el pecho. La falta de fragmentos en el lado izquierdo nos impide conocer la forma en la que se dispone el brazo derecho que, a tenor de los ejemplos conservados, podría estar plegado a la altura de la cadera, estirado a lo largo del cuerpo o incluso ligeramente levantado señalando el objeto situado a su lado. A la derecha de la figura se observa perfectamente la existencia de un pilar pintado en color rojo burdeos que soporta un díptico, en una de cuyas caras se conservan varias líneas de escritura. Este atributo nos permite identificar la figura con Clío, Musa de la Historia, cuyo atributo esencial es el *stylus*, aunque en ocasiones pueden sustituirse por *volumen* y cálamo, que son también propios de Callíope, Musa de la Poesía.



FIG. 3. Cuadro con la representación de Melpómene (foto A. Cánovas).

Las nueve representaciones pictóricas conservadas nos ofrecen otras tantas variantes en relación a la postura de Clío y de ello podemos concluir que ni las actitudes ni los atributos de Clío son constantes en las imágenes conservadas y la Musa gaditana mantiene una iconografía ecléctica de los distintos tipos analizados. Una actitud muy similar a nuestra Musa, aunque sin el pilar de apoyo, es la que presenta Clío en la Casa delle Muse de Ostia, con la mano en el pecho y el díptico abierto en su mano izquierda (Felletti Maj e Moreno: 1967, lám. II) y lo mismo podemos afirmar de procedente de la Casa H 2/7 de Efeso (Strocka, 1977: fig. 201). Como vemos existe un elemento que perturba el estudio iconográfico y es la existencia del pilar donde apoya el díptico ya que generalmente la Musa suele apoyar el codo o al menos sujetar el atributo con la mano, por lo que debemos quizás pensar que el brazo fragmentado pudiese estar estirado para asir el díptico claramente apoyado en el pilar, aunque no se observan restos de la mano en la zona cercana, si bien el deterioro pudiese ser la causa¹.

CUADRO CENTRAL

Otros dos fragmentos figurados nos ofrecen restos de las cabezas de dos figuras de mayor tamaño, una femenina y otra masculina (LÁM. 43.123). Ambas están pintadas sobre un fondo rosado, lo que nos induce a situarlas en el mismo cuadro. De la figura masculina se conserva parte del hombro izquierdo, el cuello y la parte inferior de la cara, vista de tres cuartos y mirando hacia la izquierda, con mentón pronunciado, boca, nariz, mejilla derecha y párpado inferior de este mismo lado. Tras el cuello se observa claramente la cabellera que debía caer sobre los hombros. Son varios los datos que permiten aproximarnos a su identificación. En primer lugar la reciedumbre del cuello nos obliga a relacionarlo con un personaje masculino; por otro lado la existencia de larga cabellera, así como la postura de la cabeza nos aproximan a reconocer a Apolo, hipótesis que tiene un mayor fundamento si lo relacionamos con el resto de las figuras que, sin duda alguna, identificamos como Musas.

Por lo que se refiere a la figura femenina, la existencia del fondo rosado nos obliga a ponerla en relación con el cuadro en el que Apolo es el personaje principal, en lugar de situarla en los pequeños cuadros que nos ofrecen la serie de Musas aisladas, acompañadas únicamente por sus atributos. De esta figura femenina se conserva solamente parte del lado izquierdo de la cabeza, en la que se reconoce el peinado, con raya central que divide la cabellera y que debía recogerse en un moño en la parte posterior. Se observan también los dos ojos mirando hacia la izquierda, el inicio de la nariz y la mejilla izquierda.

El material es realmente escaso para intentar una aproximación a la escena representada, sin embargo la posibilidad de analizar los cuadros mitológicos que ocupan los espacios centrales de las paredes decoradas con Musas nos permite hipotetizar sobre la escena principal de la estancia gaditana.

Teniendo en cuenta que el culto de las Musas está ligado al de Apolo, no es extraño que aparezcan juntos en numerosas paredes pintadas, ya sea como una viñeta en la que el dios aparece de mayor tamaño y ocupando

un papel preponderante² o en el cuadro central como protagonista de una escena mitológica. En las pinturas pompeyanas Apolo aparece acompañado de distintas divinidades o personajes mitológicos afines a su ciclo, como Diana, Poseidón, Dafne y Marsias entre otros; en las paredes analizadas para este trabajo únicamente encontramos a Apolo con Poseidón en la Casa di Sirico (VII 1, 25-47) (PPM, VI: 294, figs. 117-118) y a Apolo presidiendo el concurso de belleza entre Héspero y Venus³ en la Casa di *Fabius Rufus* (VII 16,22) (PPM, VII: 1088, fig. 279) y en la Casa di *M. Gavius Rufus* (VII 2,16) (PPM, VI: 565, fig. 57). En la Casa di *M. Epidius Rufus* (IX 1,20) (PPM, VIII: 948, fig. 66) Apolo no aparece en el cuadro del concurso, sino que se sitúa solo en otro cuadro, mientras que el tercer cuadro está ocupado por Marsias, por lo que es esta Casa la que nos ofrece el ciclo mitológico más amplio, a excepción de la Casa di Apolo (VI 7, 23) que se aparta considerablemente de la iconografía que estamos tratando.

La relación de nuestros fragmentos con la escena representada en los cuadros citados, a los que se suma otro de Herculano (Simon, 1984: 421, n° 421b), es ciertamente tentadora, sobre todo porque aparece en tres de las estancias decoradas con Musas en los paneles secundarios, lo que nos daría un programa iconográfico completo.

El análisis iconográfico de Apolo nos ha conducido a una segunda vía de interpretación. Existen en Pompeya dos cuadros en los que el dios está acompañado de una figura femenina estante, interpretada como Dafne, si bien la escena se aleja del modelo generalizado en el que la joven intenta escapar, atemorizada, del acoso de Apolo, por lo que esta actitud serena se considera una adopción de un esquema usado habitualmente para otros personajes. Las pinturas proceden de la Casa di Meleagro (VI 9, 2-13) (Palagia, 1986: 346, n° 30; PPM, IV: 720, fig. 118; Reinach, 1970: 27.2) y de la Casa di Apolo e Coronide (VIII 3, 24) (Palagia, 1986: 347, n° 33; PPM, VIII: 422, fig. 7; Reinach, 1970: 26.4) y aunque la interpretación tradicional la relaciona con Dafne, existen otros autores, como E. Simon que reconocen una Musa o una Ninfa (Simon, 1984: 406, n° 299 y 405, n° 292), al igual que en la escena procedente de la Casa delle pareti rosse (VIII 5,37) que se aleja, desde un punto de vista compositivo, de las citadas (Simon, 1984: 406, n° 29; PPM, VIII: 640, fig. 39).

A pesar de las dudas que pueda plantear la identificación de nuestra figura femenina, está claro que es una acompañante de Apolo y entre las opciones analizadas a lo largo del estudio, y teniendo en cuenta la falta de Héspero, quizás debida al azar en la conservación de los fragmentos, nos inclinamos a reconocer a Dafne en la actitud serena de los cuadros comentados, según la interpretación de O. Palagia o a una Musa o una Ninfa, como afirma E. Simon.

La escena de la Casa di Apolo e Coronide (VIII 3, 24) podría ser el punto de referencia para la reconstrucción del cuadro gaditano, de manera que Apolo estaría sentado mirando al personaje femenino estante situado a su lado. Los fragmentos conservados encajan perfectamente tanto por las características faciales como por las actitudes, si bien la ausencia de atributos de la joven no nos permite definirnos en relación a la controversia anteriormente citada.

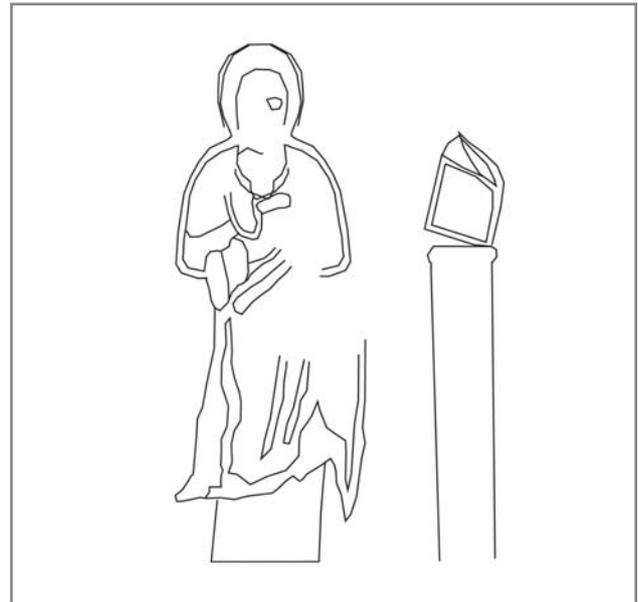


FIG. 4. Dibujo de Clío de Cádiz (sg. A. Cánovas).

DATACIÓN

Desde un punto de vista cronológico, las representaciones de Musas como viñetas o cuadros comienzan en el II estilo tardío, fase en la que se datan las pinturas de la Casa pompeyana (I 7, 13) (PPM, I: 729, figs. 1 y 2) y la procedente de la Villa de la Farnesina en Roma (Bragantini e De Vos, 1982: 293-294; Sanzi di Mino, 1998: 95, fig. 127, láms. 205-206). La mayor parte de las representaciones del s. I proceden de Pompeya, con escasos ejemplos provinciales. Ostia nos ofrece pinturas del s. II (Felletti Maj e Moreno, 1967) y el ciclo se cierra con las pinturas de Éfeso del s. V d.C. (Strocka, 1977: 74-79, figs. 131-136; 93-98, figs. 195-200; 126-137, figs. 333-341). Este amplio aban-



FIG. 5. Cuadro con la representación de Clío (foto A. Cánovas).

nico cronológico invalida la consideración de este criterio para la datación del conjunto. Sin embargo existen algunos elementos del repertorio ornamental, como los filetes triples y las imitaciones de cornisas que permiten una aproximación cronológica centrada a mediados del s. I d.C. Si consideramos además la posibilidad de que algunos fragmentos de zócalo blanco formasen parte de la misma pared, la comparación con las pinturas de Pinos Puente (Granada) se hace evidente ya que también aparecen los filetes triples sobre fondo rojo y los pequeños cuadros con escenas figuradas que se datan en época de Claudio (Blech und Rodriguez Oliva, 1991: figs. 1-6). En la misma Bética hallamos un tercer conjunto pictórico con cuadros figurados en la ciudad de *Arva*, también situados sobre el fondo rojo de los paneles medios y fechado en época julio-claudia, a tenor del peinado que lucen las figuras femeninas y que es el típico de las Agripinas (Abad Casal, 1979: 38-44, figs. 1 y 2). Todo ello nos conduce a datar las pinturas de las Musas hacia mediados del s. I d.C., momento en que debió existir una gran actividad pictórica en la provincia *Baetica* ya atestiguada por las pinturas de Carmona (Sevilla), Pinos Puente (Granada) y *Arva* (Sevilla) y que, con toda seguridad se ratificará con los estudios de nuevos hallazgos.

Como conclusión hay que destacar que estas imágenes pictóricas se integran perfectamente en el grupo de musas halladas en las casas pompeyanas, sobre todo cuando están acompañadas por una representación mitológica en la que el personaje principal es Apolo. Además es importante señalar que el conjunto gaditano incrementa el elenco de Musas pintadas en Hispania que se reducía al procedente de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) (Balmelle, Barbet et Guiral Pelegrin, 2006: 253-254, fig. 3).

J.H. Clarke en el análisis simbólico con el que concluye los estudios de la Casa del Menandro (I 10,4) de Pompeya y la Casa delle Muse de Ostia considera que las estancias con representaciones de Musas albergaban reuniones dedicadas a discusiones o “ejercicios” relacionados con la literatura y las artes (Clarke, 1991: 182). Moormann trasmite esta misma idea cuando trata por vez primera el tema, concluyendo que la elección de las Musas se realiza por un interés cultural del dueño de los edificios y no sólo por motivos decorativos (Moormann, 1988: 30). El mismo autor matiza estas conclusiones iniciales tras el análisis arqueológico de algunas estancias pompeyanas, cuya situación no respeta las normas vitrubianas para las bibliotecas; además el no hallar restos de armarios o estanterías que pudiesen contener los *volumina*, impide afirmar taxativamente su uso como bibliotecas, por lo tanto podría tratarse de un tipo de decoración de carácter popular, con una funcionalidad exclusivamente decorativa (Moormann, 1997: 99).

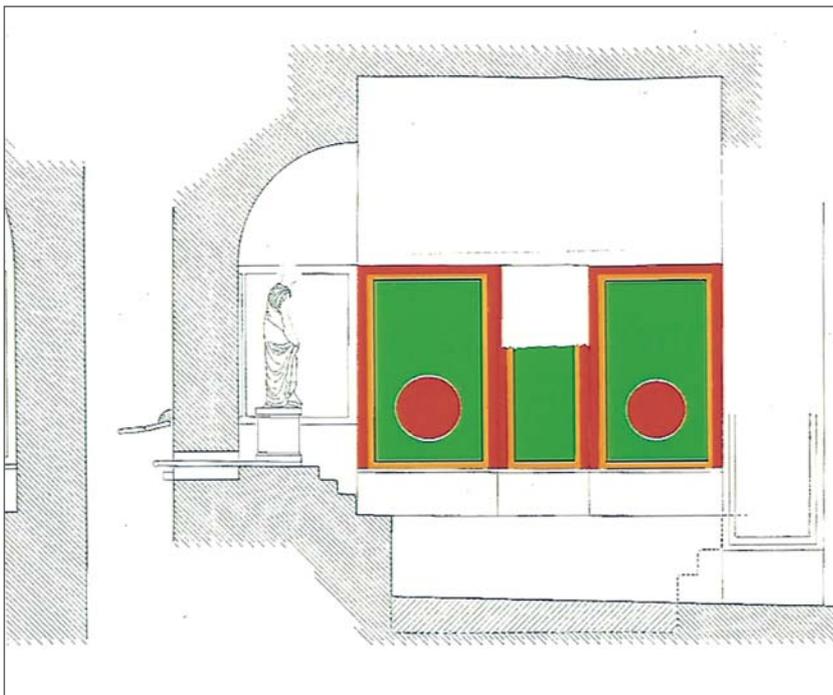
En cualquier caso y al margen de la funcionalidad de las estancias, parece evidente que los propietarios de las casas así decoradas, ya sea con mosaicos o con pinturas, querían claramente demostrar que eran “hombres de las Musas” en el sentido de que la relación con las Musas es sinónimo de un cierto reconocimiento social, ya que en el mundo romano el acceso a la cultura está reservado a la élite aristocrática.

NOTAS

- 1 En los tipos iconográficos definidos por L. Faedo en su estudio sobre los sarcófagos, las Musas sostienen con su mano el atributo depositado sobre el soporte o bien se apoyan en él: Lancha e Faedo, 1994: 1036-1037.
- 2 Así lo encontramos en la Casa 2 de Efeso, en Nea Paphos, en la Casa delle Muse de Ostia y en Pompeya: *Praedia di Iulia Felix* (II 4,3), Casa del Bracciale d'Oro (VII 17, 42). En la Casa di Sirico el dios aparece en las perspectivas arquitectónicas.
- 3 Aunque todos los autores están de acuerdo en interpretar la escena como el certamen de belleza entre Venus y Héspero, no existe unanimidad en la identificación del personaje que preside la escena ya que para algunos es Dioniso, mientras que otros lo relacionan claramente con Apolo. Sobre este tema, véase Caso, 1989, Simon, 1984.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L. (1979): *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*, Sevilla.
- BALMELLE, C., BARBET, A. et GUIRAL PELEGRIN, C. (2006): “Peintures et mosaïques des édifices urbains à l'époque julio-claudienne dans le *conventus Caesaraugustanus* et dans la province d'Aquitaine”, in: *L'Aquitaine et l'Hispanie septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux*, (IV Colloque Aquitania Saintes, septembre 2003), 251-266.
- BLECH, W. und RODRIGUEZ OLIVA, P. (1991): “Fragmente Römischer Wandmalerei vom Cerro de los Infantes, Pinos Puente (Prov. Granada) im Museo Arqueológico de Málaga”, in: *AIPMA Köln 1991*, 177-182.
- BRAGANTINI, I. e DE VOS, M. (ed.) (1982): *Museo Nazionale Romano, II. Le pitture, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Roma.
- CASO, L. (1989): “Gli affreschi interni del cubicolo *amphitalamos* della casa di Apollo”, *RStPom*, III, 11-130.
- CLARKE, J.R. (1992): *Houses in Roman Italy*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- FAEDO, L. (1994): s.v. *Mousa, Mousai*, LIMC, VII, 991-1013.
- FELLETTI-MAJ, L. e MORENO, P. (1967): *Le pitture della Casa delle Muse (MonPitt. Ostia, III)*, Roma.
- LANCHA, J. e FAEDO, L. (1994): s.v. *Musae*, LIMC, VII, 1013-1059.
- MOORMANN, E.M. (1988): *La pittura parietale como fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen.
- (1997): “Le Muse a casa”, in: *AIPMA Bologna 1997*, 97-102.
- PALAGIA, O (1986): s.v. *Daphne*, LIMC, III, 168-188.
- REINACH, S. (1970): *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Roma.
- SANZI DI MINO, M.R. (ed.) (1998): *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milán.
- SIMON, E. (1984): s.v. *Apollon/Apollo*, LIMC, II.1, 363-446.
- STROCKA, V.M. (1977): *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Viena.
- TRAN-TAM-TINH, V. (1974): *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre*, París.



122. Restitución del ninfeo de las termas públicas de Munigua, s. II-III d. C (sg. Grünhagen, 1977).



123. Cabeza de Apolo (foto A. Cánovas).



124. Zócalo del salón de la Casa 1.