

**ESTRATIGRAFÍA, CONTEXTOS CERÁMICOS Y DECORACIÓN PICTÓRICA. UN MODELO DE
ESTUDIO A PROPÓSITO DE LA ALEGORÍA DEL SARNO EN ÁMBITO VESUBIANO***

(Taf. CLXX, Abb. 1–4)

Abstract

Les interventions faites depuis quelques années dans la Maison d'Ariane à Pompéi, ont étendu et complété notre connaissance sur la peinture murale des différentes phases d'occupation de cette dernière. À la décoration murale déjà connue de la dernière période de la ville, et qui se trouve actuellement *in situ*, il faut ajouter un autre ensemble correspondant aux I^{er}, II^e et III^e style respectivement, résultant d'une série de sondages pratiqués dans différentes zones de la maison. L'un des groupes les plus notoires, récupéré et étudié durant les deux dernières années, est celui qui représente la personnification du Sarno, un type très présent dans la ville de Pompéi, dans des contextes privés comme dans des bâtiments publics –*macellum* et thermes du Sarno–; toutefois, ce qui s'avère plus étrange, c'est de le trouver avec la personnification du Vésuve, comme cela paraît être notre cas.

Les restes picturaux ont été exhumés dans le remplissage de comblement d'un des bassins industriels situés dans la taverne 3 de cette maison, précisément dans sa façade sud-est donnant sur la voie degli Augustali (Reg. VII, ins. 4, taverne 3). Le comblement de ce bassin est mis en relation avec une rupture radicale qui affecte toute la taverne et en général toute la ville, identifiée comme le séisme de 62 d.C., qui se traduit par les nombreux gravats de démolition et de terre cuite qui comblent toute la zone et qui sont intimement en rapport avec cette époque. Parmi les terres cuites de ce contexte qui confirment la chronologie *ante quem* des restes picturaux, nous trouvons quelques tessons d'amphores tunisiennes, vésuviennes, adriatiques, hispaniques et campaniennes, un bord de céramique commune régionale du type 12.10, une casserole à bord bifide du type Di Giovanni 21/30, ainsi que un Consp. 3.1.2. Ces éléments vasculaires, le type de comblement, l'analyse décorative des peintures et l'aménagement stratigraphique confirment la chronologie néronienne de ce contexte. Cela concorde parfaitement avec la chronologie des autres exemples campaniens où apparaît ce type de représentation: sur les 11 existant jusqu'à présent, 3 correspondent à un intervalle qui oscille entre 62–79 d.C., et le reste entre 50 et 79 d.C.; ceci montre un type de décoration propre à la zone campanienne et correspondant à un atelier local qui travaillait dans le 3^e ¼ du I^{er} siècle d.C.

I. Introducción

Las intervenciones llevadas a cabo desde hace algunos años en la Casa de Ariadna, en el seno del proyecto la Casa d'Arianna (Pompei), han ampliado y completado nuestro conocimiento sobre la pintura mural de las distintas fases de ocupación de la misma. A la espléndida decoración pictórica del momento previo a la erupción del Vesubio, ya conocida y que actualmente se encuentra *in situ*, hay que añadir otros conjuntos correspondientes al I, II y III Estilos Pompeyanos respectivamente, localizados tras una serie de sondeos

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: *Carthago Noua* y su *territorium*: modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepublicana y la Antigüedad Tardía (HAR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

practicados en distintas zonas de la vivienda entre 2004 y 2006. A todo ello, se suman los resultados del estudio realizado durante la campaña de 2009 sobre las intervenciones realizadas en 2007 y 2008. Los vestigios que vamos a analizar no parecen corresponder a ningún derrumbe de habitación, sino que fueron recuperados en 2008 en una pileta excavada en la taberna 30, en el acceso meridional desde la vía degli Augustali a la Casa de Ariadna (Reg. VII, Ins. IV, 30) (Abb. 1). Conformada como una pequeña oficina, quizás destinada al procesado de perfumes, se trata de un espacio que parece cesar su actividad de manera traumática por el evento sísmico acaecido durante el 62 d.C.

II. Intervención arqueológica (Abb. 2)

La excavación llevada a cabo en la taberna, entre otros descubrimientos, sacó a la luz una de las piletas excavadas en el suelo –UE. 4442–, realizada en *opus incertum*, revestida por una fina capa de *signinum* y destinada al laboreo oleícola. En su interior se constató un potente nivel de vertido –UE. 4441– en el que además de restos cerámicos idóneos para la datación, se localizaron los restos pictóricos objeto de este estudio (Abb. 3).

Aparecieron una veintena de fragmentos correspondientes a la representación de un cuadro figurado con la personificación de un río y un monte, probablemente el Sarno y el Vesubio respectivamente. Acompañando a esta composición, podrían estar asociados la representación de un personaje, probablemente Mercurio, que señala hacia la composición desde un pequeño montículo, un personaje alado del que carecemos de datos, a excepción de las alas, y otro personaje del que conservamos únicamente los pies y su apoyo a modo de vestido flotante. Nos surgen dudas al respecto de la situación original de este cuadro, sin embargo por sus dimensiones estimadas, probablemente pertenezca a la zona media de una pared. La no correspondencia de los fragmentos de pintura a un derrumbe mural, sino al relleno de dicha pileta¹, nos ofrece aspectos positivos y negativos: los materiales cerámicos íntimamente relacionados con la época del amortización de la pileta nos ofrecen un *terminus ante quem* de las pinturas, pero lo convierten en un conjunto dispar proveniente tal vez de paredes que no tienen relación entre sí –el patrón de echado nos ofrece serias dudas sobre su correspondencia o no a un derrumbe mural de este ambiente– o, por el contrario, a un vertido proveniente de otros espacios domésticos cercanos, como los de la Casa de Ariadna. El hecho de que sólo se conservara focalizado en esa zona, así como los motivos representados, sobre todo los figurados, no parecen ser los más adecuados para constituirse como cuadros decorativos de un ambiente manufacturero, a no ser que ahí estuviese localizado también el lugar de la venta del producto².

Finalmente, la importancia de las mismas, hizo que un grupo de restauradores del Instituto Valenciano de Restauración que en aquel momento se encontraban realizando un estudio del grado de conservación de la actual decoración pictórica de la Casa de Ariadna, procedieran a su levantamiento y su posterior consolidación.

III. Pintura mural

III.1. Estudio descriptivo³

Conservamos un conjunto de fragmentos que relacionados entre sí muestran la representación figurada de la personificación de un río en un cuadro de fondo monocromo uniformemente blanco. La divinidad fluvial está recostada hacia la izquierda y se apoya con el codo izquierdo en una especie de promontorio. El busto, desnudo, con la piel ligeramente bronceada, se vuelve hacia el espectador gracias a una ligera torsión.

¹ La amortización de la pileta de donde provienen los restos pictóricos, se pone en relación con una fuerte destrucción acaecida con el terremoto del 54 d.C., que afecta a toda la taberna y en general a toda la ciudad.

² Hay que tener en cuenta al respecto, que ésta se sitúa en uno de los laterales del *macellum* de la ciudad que presentaba entre su decoración ornamental un cuadro con esta misma composición; no obstante, tampoco hemos de descartar esta posibilidad de que dichas pinturas puedan venir de la zona noble de una de las fases decorativas de la Casa de Ariadna.

³ La personificación del Sarno es la representación del dios del río homónimo que discurre en Campania, cerca de Nocera. Su cabeza representada como la de un joven, con pequeños cuernos entre los cabellos, puede encontrarse sobre las monedas oscas de Novera, véase para lo cual EAA VII (1966) 55 s. v. *Sarnus* (Th. Fröhlich).

El cuerpo del personaje está totalmente desnudo, a excepción de un paño que parece cubrir el pubis. Este deja entrever la pierna izquierda plegada, al contrario que la derecha que está extendida completamente. La divinidad lleva en la mano izquierda una caña de agua mientras que apoya su codo sobre la boca de una vasija, tal vez un ánfora, del que surge copiosa agua azul que da vida al río y que desciende desde la izquierda hacia la derecha. A los lados del curso del río crecen plantas de agua con pequeñas flores blancas sobre las que parecen revolotear pequeños pájaros. La cabeza se ha perdido como en otros muchos casos⁴.

III.2. Estudio estilístico

Este tipo de composiciones a modo de grandes cuadros presentes en el interior de los paneles centrales de la pared es algo que ya podemos observar desde el II Estilo Pompeyano, que cobra auge en el III y IV Estilos Pompeyanos, pero que con la representación de la personificación del Sarno, son muy frecuentes lógicamente en la ciudad de Pompeya desde mediados del siglo I d.C., en decoraciones de jardín y ninfeos⁵. Ejemplos de ello los encontramos en decoraciones de viviendas y edificios públicos como en la pared oeste de la habitación “h” o pórtico occidental del *macellum* (VII 9, 4–12) acompañado de ninfas y de divinidades de los ríos⁶; en la pared este de la habitación “i” o *viridarium* 33 de la Casa del Centenario (IX 8, 3–7)⁷; en una composición más compleja del *apodyterium* de las termas del Sarno (VIII 2, 17), concretamente en una luneta que contiene la personificación del río en posición central, a los lados de cuadros de paisaje, sentado con una cariátide a cada lado, circundado por fauna marítima y personificaciones de divinidades del mar⁸; en el *tablinum* “C” de la Casa de *Cornelius Rufus* (VIII 4, 14) como una figura juvenil, con un manto verde, el codo izquierdo apoyado en una urna de oro de la que surge agua y una caña en la otra mano, con figuras femeninas, tal vez ninfas de los bosques, que se encuentran al lado⁹; o en el Edificio dei *Triclinii* del suburbio portuario de Pompeya en Murecine¹⁰, concretamente en el triclinio “C” y correspondiente al IV Estilo Pompeyano, con la diferencia de que en este caso se realiza sobre fondo rojo. Asimismo, el tipo representado en pintura mural es el modelo helenístico-romano que aparece en los lararios, en los cuales se representa al genio y a la divinidad local juntos, como es el caso del zócalo del larario edicular de la casa del Larario del Sarno (I 14, 6/7) datado entre el 62–79 d.C.¹¹; en el larario de la Casa I 4, 6 en la vía de la Abundancia con escena de carga y descarga de las naves; en un cuadro de larario de la Casa de *Caecilius Iucundus* (V 1, 10/23) de época de Claudio y con una restauración tras el terremoto del 62 d.C.¹²; en el espacio 33 de la Casa dei *Vestali* (VI 1,7)¹³; en el *pistrinum* de la Casa del Laberinto (VI 11, 10) con una barba blanca y vestido turquesa, junto a los *Lares*, *Vesta* y *Venus* Pompeyana del 62–79 d.C.¹⁴; en la Casa V 2, b/c, cuya decoración está fechada igualmente entre el 50/62–79 d.C.¹⁵; en la pared de la habitación “7” o *frigidarium* de la Casa VIII 2, 17, con la personificación del Sarno en la luneta¹⁶; en la Casa IX 3, 19/20¹⁷ del 50–79 d.C., en el *tricli-*

⁴ Simone – Nappo 2000, 107.

⁵ Fröhlich 1991, 154.

⁶ Aunque desaparecido, existe una reproducción a témpera de G. MARSIGLI, véase para lo cual PPM X, 1995, 147.

⁷ Se trata de una pintura desaparecida pero de la que conocemos su representación: bajo una guirnalda se representa un anciano barbudo apoyado sobre una roca y acompañado por un ánfora de la que discurre agua hasta formar el río entre el que nadan peces y anguilas, véase para lo cual PPM IX, 1999, 1013 fig. 208.

⁸ PPM VII/1, 106–108, Abb.; véase a Sapno 1936, 237 f. Abb. 17, quien representa un diseño del río Sarno obtenido de un fresco della Casa del Laberinto (VI 11, 10) fechada en el 62–79 d.C. Asimismo véanse los trabajos de Cimmelli 1988, 3–12; Fröhlich 1991, 278 lám. 36, 2; Strocka 1991, 61 Abb. 440–442. 444; Simone – Nappo 2000; Sganatore 2001, entre otros.

⁹ PPM VIII, 1998, 521.

¹⁰ Se trata de un edificio abierto hacia el curso del río Sarno, en un barrio organizado en torno a un peristilo con tres lados porticados que al sur dejaban libre la visión hacia el río (*vid.*, Simone – Nappo 2000, triclinio C).

¹¹ Maiuri 1958, 7–12; Fröhlich 1991, 262 f. lám. 6; PPM II/2, 940 f. Abb. 3–5.

¹² Mau 1876, 246; Boyce 1937, Nr. 79.

¹³ Se trata de un *pinax* colocado en una zona alta del centro de la pared, un cuadro rescatado el 31 del 3 de 1785 y fue donado al rey de Francia por Francesco I rey de Nápoles en 1825, véase para lo cual Tran Tam Tinh 1974, 35–37 Abb. 11.

¹⁴ Fröhlich 1991, Abb. 440–442 lám. 36. 2. 444.

¹⁵ Boyce 1937, Nr. 99; Fröhlich 1991, 267 f. lám. 31. 2.

¹⁶ Niccolini 1896, IV, lám. 12; Koloski Ostrow 1990, fig. 96–97; Ioppolo 1992, 64–66 Abb. 28.

¹⁷ Boyce 1937, Nr. 418; Fröhlich 1991, 296–298 lám. 43. 2.

nium de la Casa dei Quattro Stili y en el *castellum aquae*¹⁸. Sin embargo, lo que resulta más extraño y que lo diferencia de los ejemplos mencionados, es su posible relación junto con la representación del monte Vesubio, como parece ser éste nuestro caso¹⁹.

Todas estas representaciones que incluimos como posibles paralelos de nuestro conjunto, corresponden al IV Estilo Pompeyano, pudiendo ir acompañadas de escenas de paisaje de jardín, con ninfas e incluso con la figura del Sileno como en la Casa dei Epigrammi²⁰. Algunos autores piensan en la posibilidad de que provengan de modelos de la estatuaria, que en época de Tiberio parecen representar un motivo recurrente²¹. En un cuadro localizado actualmente en París pero proveniente de un zócalo de una pared del IV Estilo de la Casa dei *Vestali* (VI, 1, 7) anteriormente mencionada, sobre un campo blanco se delinean dos ninfas acuáticas con manto violáceo entorno a la cintura y piernas, y un Sileno barbado, vestido de manto azul-verdoso que deja al descubierto el pecho, y dispuesto como un río, porta una caña en la mano derecha y apoya sobre el codo izquierdo sobre una vasija de la que brota agua. Las tres figuras están representadas como seres vivos en colores naturales, pero no están insertas en un ambiente real, como un ninfeo o un jardín. Una línea bajo los pies indica modestamente la espacialidad²². Una representación de este tipo y también correspondiente al IV Estilo, se encuentra en el zócalo y zona media oeste y norte de la Casa de Rómulo y Remo (VII 7, 10), con un Sileno que porta un tirso en la mano derecha alzada y apoyada con el codo izquierdo sobre una vasija de la que surge agua, contando con una base blanca que lo podría caracterizar como una estatua²³. De estos ejemplos podría deducirse que el tipo original de las ninfas es el de la *Venus Landolina*, mientras que para el río se conocen numerosas estatuas y estatuillas como modelo, entre otras una de la Casa di *Octavius Quartius*.

En la pintura provincial encontramos también este tipo de representaciones, pero en un lugar totalmente distinto al de los cuadros mencionados y con una cronología de la 2ª mitad del siglo II d.C.; se trata de una representación de divinidad fluvial con factura impresionista en una arquitectura ficticia de Famars²⁴. Probablemente el conjunto correspondería a un motivo de divinidad fluvial de origen estatuario emplazado encima de un entablamento ficticio a modo de cornisa. Tanto la disposición como los elementos que acompañan a la figura –elementos vegetales– podrían corresponder al mismo esquema. Otro ejemplo en las provincias lo conservamos en un panel de la estancia 49 de Auxerre (Vaulabelle), donde se distingue un rostro femenino coronado de espinos, cuyo brazo derecho eleva algún elemento vegetal, el brazo izquierdo que falta podría apoyarse sobre una urna y debajo del cuerpo quedan replegadas las piernas cubiertas por un manto rojo y al lado de otros elementos vegetales. Se trata de una mujer sentada, busto vestido y un paisaje esquemático, que podrían representar la alegoría de una fuente o de un río²⁵.

III.3. Interpretación y restitución hipotética (Abb. 4)

En primer lugar, para poder ofrecer una interpretación adecuada de la representación de esta divinidad fluvial y los motivos que la rodean, hemos de tener en cuenta la función del espacio que decoran. En este sentido, al lujo y riqueza que demuestra la representación de este tipo de cuadros en los distintos edificios en los que se encuentran, hay que sumar que la mayor parte de las representaciones de la personificación del Sarno están asociadas al culto doméstico, ya que aparecen representados junto a los *Lares* de la casa o se localizan propiamente en los lararios, como es el caso de la Casa del Larario del Sarno (I 14, 6/7), donde

¹⁸ Fröhlich 1991, lám. 50. 5.

¹⁹ Únicamente conservamos la personificación del Sarno con el monte Vesubio, en este caso, sobre el mismo, en una casa pompeyana (IX 3, 19/20) del 50–79 d.C., véase para lo cual Fröhlich 1991, 295 f. lám. 43.2.; y en la pintura localizada en el MNN, nr. inv. 112286 en la que también se puede apreciar el Monte Vesubio sobre una montaña (*vid.*, *ibid.*, lám. 11).

²⁰ Fröhlich 1991, 152–154.

²¹ Moormann 1993.

²² *Ibid.*, 168 f. cat. 198/3h, ahora en Louvre, inv.-nr. P 2.

²³ Jashemski 1979, 70 f. Abb. 115; AA.VV. 1981, 176 Nr. 38; Moormann 1993, 197 f. cat. 251. 252/2h.

²⁴ Belot 1985, 34 f. Abb. 3.

²⁵ Allag – Nunes 2003, 20 Abb. 4a. 4b.

aparece sobre un *lararium* de fondo rojo que se encuentra en el jardín²⁶. En nuestro conjunto, la posible relación de la personificación con fragmentos anteriormente mencionados como los de Mercurio y seres alados, también parece indicar la búsqueda de los beneficios y bienes de una vida de abundancia²⁷. En este sentido, la propia personificación del río es la que garantiza todo esto, proporcionando el concepto de salubridad de los lugares con aguas limpias que conllevan el crecimiento y prosperidad de los productos que ofrece la tierra para alimentar mente y espíritu. Además, la documentación arqueológica existente hasta el momento, confirma también la importancia del Sarno en el transporte de las mercancías que se producen hacia las ciudades que se sitúan más al interior, por lo que resulta un elemento imprescindible en el entramado económico/comercial de la ciudad. En base a esto último, no podemos descartar la posibilidad de su ubicación en una *officina* como ésta, donde el agua sería de vital importancia, al igual que en otros edificios relacionados con la producción artesanal o alimenticia –*macellum*–, con el ocio –termas–, o con el propio comercio fluvial.

En segundo lugar, si nos basamos en esta ocasión, en ciertos elementos iconográficos que suelen acompañar a dicha personificación, hay ejemplos donde la interpretación podría diferir ciertamente con respecto a la anterior. Se trata de conjuntos en donde la alegoría aparece junto a otras divinidades que nada tienen que ver con la de *Hermes/Mercurio* mencionada, como es el caso de las representadas en el *triclinium* “C” de Murecine. El ejemplo, además de ofrecer un carácter claramente apotropaico a la representación puesto que la mayor parte de las figuras que acompañan –chica vertiendo perfume, victoria alada, ménade, joven desnudo– parecen contribuir al concepto de salubridad, crecimiento y prosperidad anteriormente mencionados, también podría brindar la posibilidad de una función de política propagandística por parte de la autoridad imperial²⁸. Esta interpretación viene refrendada por algunos elementos que caracterizan al río Sarno como la *Pompeia Palus* ya citada por Columela en *De Re Rustica*, X, 135, y en donde se muestran estos problemas con el saneamiento del río²⁹.

En cuanto a la restitución hipotética de los fragmentos recuperados, nos ha servido de ayuda la mayor parte de ejemplos mencionados como posibles paralelos de la personificación del Sarno, pero además, hemos de tener presente este tipo de representaciones de divinidades acuáticas en otros soportes como podemos observar a través de la escultura. Al respecto, habría que destacar la representación en el zócalo de la pared y delante de un campo blanco de las dos ninfas y el Sileno de la Casa dei *Vestali* de Pompeya³⁰, en donde todas las figuras han sido representadas como seres vivos de colores naturales, pero no están insertas en un ambiente real, como un jardín o un ninfeo. Los pintores disponían de una vasta elección de tipos estatuarios para las figuras insertas en las representaciones de jardines como podría ser ésta, numerosos ejemplos ante sí en las casas pompeyanas así lo demuestran. Los tipos estatuarios y la iconografía topiaria son iguales en todos los casos, sea para los verdaderos jardines como para los pintados. La personificación del Sarno que encontramos en la Casa de Rómulo y Remo o de las Vestales de Pompeya, aparece modelada según un tipo

²⁶ Este larario pudo ser decorado por el taller de los pintores de Vía Castricio, próximo a la casa y que ya había pintado otros lararios de fondo similar, véanse por ejemplo las Casas I 12, 15 y I, 13, 11 de Pompeya.

²⁷ Las viviendas tenían como principales protectores a los *Lares* que eran los guardianes de la familia, garantizaban la armonía familiar y asistían al jefe de la familia representado por su genio en sus responsabilidades domésticas. Éstos presidían todos los momentos más importantes de la vida privada de ésta, no obstante, también había otras divinidades en el panteón doméstico como *Venus* por ejemplo. Gracias a algunos ejemplos de lararios pompeyanos que nos han llegado casi intactos, como es el caso del existente en el ala norte del pórtico de la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7), podemos observar la existencia y jerarquía de los mismos (*vid.*, William 2007, 245–254. 256): los *Lares* estaban dispuestos sobre el banco inferior e iban acompañados de la figura de Mercurio sentado sobre una roca, un dios de provecho y de bienes, lo cual estaría relacionado también con la vida de abundancia proporcionada por el río Sarno o su personificación.

²⁸ Ostrow 1990, 67–72.

²⁹ La representación de divinidades como Apolo y Atenea, así como la de algunos elementos de la propia personificación del Sarno –vasija dorada de donde surge el agua–, podrían tener un trasfondo político, pues podrían haber sido utilizadas como un reclamo a los ciudadanos para la construcción de obras de canalización en la región que parecían ser necesarias en época de Nerón; no obstante, un elemento que podría confirmar esta teoría pero que no conservamos en nuestro conjunto es la representación del tronco de árbol cortado que suele estar a los pies o en el fondo de la personificación que sería un indicativo más de dicha función.

³⁰ Moormann 1993, 168 f. cat. 198/3, Louvre, Inv.-Nr. P2.

concreto, al parecer el del famoso Nilo de los Museos Vaticanos³¹; no obstante, para el río se conocen numerosas estatuas y estatuillas como por ejemplo la de la Casa di *Octavius Quartio*³².

En lo que concierne a la figura de *Hermes*/Mercurio contamos con un ejemplo que nos sirve de modelo en la representación de un joven niño vestido como tal, del IV Estilo Pompeyano de época de Vespasiano y proveniente de la Casa di *M. Lucretius Fronto*³³. Sólo de forma esporádica *Hermes*/Mercurio se representa bajo la forma de estatua en la pintura parietal, en la Casa del Palestrita por ejemplo, retoma un tipo frecuentemente copiado en época romana³⁴. Esto podría deberse a que en pintura se podía aprovechar más las posibilidades que ésta ofrecía, a diferencia de en la escultura donde los artesanos se encontraban atados a problemas estáticos. Otro ejemplo lo encontramos en el *Hermes*/Mercurio sentado de la Casa della Caccia Antica³⁵, que parece copiar la estatua colosal de Zenodoros, esculpida por encargo de los *Arverni* bajo el Imperio de Claudio o Nerón y conocido a través de una serie de bronce.

III.3. Cronología

Son muchos los ejemplos que hemos presentado y que nos ofrecen una cronología muy aproximada para la ejecución de este conjunto de la taberna 30 cercana a la Casa de Ariadna, no obstante, uno de los que más datos conservamos es del proveniente de Murecine. Su decoración parietal corresponde al IV Estilo maduro y la estructura arquitectónica también pertenecería a esta misma fase cronológica, pues se cree que todo el complejo se proyectó y terminó en época claudio-neroniana, antes del terremoto del 62 d.C.³⁶. En nuestro caso, el *terminus ante quem* de los restos pictóricos presentados es también el 62 d.C. Esta datación nos viene dada por tres motivos claros: en primer lugar, la cronológica bien establecida por la epigrafía y por las fuentes clásicas del citado terremoto, terremoto que afecta a toda la taberna y en general a toda la ciudad, coincidente con una venida de Claudio a la vecina *Neapolis*; en segundo lugar, por la dinámica estratigráfica de la excavación o el patrón drástico de vertido; y en tercer lugar por el estudio ceramológico de las piezas localizadas, donde aparecen algunas ánforas tunecinas, vesubianas, hispanas, campanas así como un borde de común regional del tipo 12.10, una cazuela de borde bífido de Di Gionavi 21/30 o un borde de sigillata itálica del tipo Consp. 3.1.2. Todo esto, unido al análisis decorativo de las pinturas, apoyan la cronología neroniana de dicho contexto, lo que concuerda perfectamente con la cronología adscrita para el resto de los ejemplos campanos en donde aparece este tipo de representación. De los once existentes hasta el momento³⁷, de entre los que destacan el de la Casa “dei Triclini” de Murecine, concretamente en el triclinio “C”³⁸ y sobre fondo rojo, y el del pórtico occidental del *Macellum* de Pompeya sobre fondo blanco, tres corresponden a un intervalo que oscila entre el 62–79 d.C., y el resto entre el 50 y el 79 d.C., lo que muestra claramente un tipo de decoración propia de la zona campana y que corresponde a un taller local que trabaja en el tercer cuarto del siglo I d.C.

Bibliographie

AA. VV. 1981

AA. VV., Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione (Napoli 1981).

³¹ *Ibid.*, 53 f. cat. 306. Se han encontrado ninfas acuáticas rigiendo un estanque de jardín, en al menos quince casas de Pompeya, cuyo prototipo podría corresponder al de las estatuas de *Venus Landolina* del siglo IV a.C. En el *Castellum aquae*, por ejemplo (Moormann 1993, cat. 224), una figura de este género se encuentra acompañada de otras dos ninfas con la función de protección del agua.

³² Schefold 1957, 92; Tran Tam Tinh 1974, 35–37 Nr. 10 Abb. 11.

³³ AA.VV. 1995, Abb. 44.

³⁴ Moormann 1993, cat. 267.

³⁵ *Ibid.*, cat. 245/2.

³⁶ Esta hipótesis está basada en varios puntos: los triclinios están completamente pintados así como la planta superior y se observa la gran actividad de la cocina; en el momento de la erupción del 79 d.C., estos ambientes no estaban en uso y existe un depósito de materiales heterogéneos que no tiene relación con la decoración; el viridiario presenta plantas de mirto de más de 2 m y el complejo termal próximo está hecho con una técnica diferente (*vid.*, Simone – Nappo 2000, 113).

³⁷ Fröhlich 1994; VII, 2, 519 láms. I. 2 y 3.

³⁸ Simone – Nappo 2000, 107–128.

- AA. VV. 1995
Albiach *et al.* 2008
Allag – Nunes Pedroso 2003
Belot 1985
Boyce 1937
Cimmelli 1988
De Simone – Nappo 2000
Fröhlich 1991
Fröhlich 1994
Ioppolo 1992
Jashemski 1979
Koloski Ostrow 1990
Lavagne 2001
Maiuri 1958
Mau 1876
Moormann 1988
Niccolini 1854–1896
Ribera *et al.* 2007
Sapno 1936
Sganatore 2001
Schefold 1957
- AA. VV., *Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique* (Paris 1995).
R. Albiach – C. Ballester – I. Escrivà – A. Fernández – E. Huguet – M. Olcina – J. Padín – G. Pascual – L. Pedroni – A. Ribera, Estudios estratigráficos y geofísicos entre la Casa de Ariadna y el Vico Storto (VII,4), in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi, *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma, 1–3 febbraio*, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 25 (Roma 2008) 249–264.
C. Allag – R. Nunes Pedroso, Les peintures murales romaines de Vaulabelle à Auxerre et leur présentation au musée Saint-Germain, in: C. Allag (éd.), *Peinture Antique en Bourgogne. Actes du XVIe séminaire de l'AFPMA, Auxerre 24–25 octobre 1997*, RAE suppl. 21, 2003 (Dijon 2003) 17–30.
E. Belot, Architectures fictives de Famars. Mise en évidence d'une "ogue" picturale archaïsante antonino-sévérienne, *Revue du Nord* 67 Nr. 263, 1985, 21–62.
G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompeii* (Rome 1937).
V. Cimmelli, La mitizzazione del Sarno nelle pitture parietali pompeiane, *Sylva Mala* 9, 1988, 3–12.
A. de Simone – S. C. Nappo (a cura di), *Murecine. Mittis Sarni Opes* (Napoli 2000).
Th. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen“ pompejanischen Malerei, *RM Erg.* 32 (Mainz 1991) 152–154.
LIMC VII/1 (1994) 695 f. s. v. Sarnus (Th. Fröhlich).
G. Ioppolo, *Le terme del Sarno a Pompei* (Roma 1992).
W. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius* (New York 1979).
A. Koloski Ostrow, *The Sarno Bath complex. Architecture in Pompeii's Last Years* (Roma 1990).
H. Lavagne, Le paysage. La nature entre les dieux et les morts, in: H. Lavagne – E. de Balanda – A. Uribe Echeverría, *Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique* (Paris 2001) 57–63.
A. Maiuri, *Navalia Pompeiana*, *RendNap* 33, 1958, 203–218.
A. Mau, I scavi di Pompei, *BdI* 12, 1876, 24. 34 f. 149–151. 161–168. 223 f. 241–249.
E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Roma 1988).
F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei. Disegnati e descritti I–IV* (Nápoles 1854–1896).
A. Ribera – M. Olcina – C. Ballester (ed.), *Pompeya bajo Pompeya, Las excavaciones en la Casa de Ariadna* (Valencia 2007).
G. Sapno, *La Campania felice nelle età remote* (Napoli 1936).
F. Sganatore (a cura di), *Pompei tra Sorrento e Sarno* (Roma 2001).
K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive* (Berlin 1957).

Abbildungen

- Abb. 1: Planimetría de la Casa de Ariadna de Pompeya y de la taberna 3 (Dib: equipo Proyecto Casa de Ariadna)
Abb. 2: Sector de la taberna 3 y pileta en la que se hallaron los restos pictóricos (Foto: equipo Proyecto Casa de Ariadna)
Abb. 3: Imagen de la U.E. 4441 o relleno de la pileta con algunos fragmentos pictóricos (Foto: equipo Proyecto Casa de Ariadna)
Abb. 4: Restitución hipotética del cuadro de la zona media de la pared donde se representan la personificación del Sarno, del Vesubio y a Mercurio sobre este último (Dig: A. FERNÁNDEZ DÍAZ)

Alicia Fernández Díaz
C/Santo Cristo, nº 1
Facultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
aliciafd@um.es

Macarena Bustamante Álvarez
Avda. Gómez Ulla, s/n
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Cádiz
E – 1103 Cádiz
macarena.bustamante@uca.es

Albert Ribera i Lacomba
Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Valencia
siam@valencia.es

