

APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO REAL DE LA DECORACIÓN “BANAL” MUSIVA Y PICTÓRICA

ABOUT THE REAL MEANING OF DE “TRIVIAL” DECORATION OF MOSAICS AND PAINTINGS

Lara ÍÑIGUEZ BERROZPE
Ana GASCÓN LASCAS¹
Universidad de Zaragoza

RESUMEN: El aparato decorativo doméstico aparentemente trivial, tanto en mosaicos como en pintura mural, tiene una intención que va mucho más allá de la simple ornamentación de aquellas habitaciones para las que habían sido creadas. Desde la antigüedad, este género ha sido considerado como un “arte menor”, si bien un análisis minucioso de este tipo de decoración nos ha permitido conocer el mensaje implícito que se quería transmitir.

PALABRAS CLAVE: *xénia*, *asarôtos oikos*, decoración banal, *utilitas*.

ABSTRACT: The domestic decorative device, apparently trivial, both in mosaics and paintings, has a purpose that goes beyond the expectations of a normal decoration. This genre has been considered, since the ancient world, as “minor works”. However, a detailed research could let us know the real message that they would like to pass on.

KEY-WORDS: *xénia*, *asarôtos oikos*, trivial decorative device, *utilitas*

Cuando observamos muchas de las obras musivas y pictóricas presentes sobre todo en las ciudades campanas, podemos comprobar que, junto a famosos temas mitológicos y paisajísticos, cuyo significado ha sido objeto de numerosísimas interpretaciones, encontramos un gran número de representaciones que, debido a la simpleza del tema, nos puedan parecer “banales”.

A continuación nos vamos a referir, fundamentalmente, a aquellas obras musivas y pictóricas que representan animales comestibles –vivos o muertos- de tierra, de mar, y de cielo. También haremos referencia a los vegetales destinados a la alimentación y a otros productos comestibles, como puedan ser los panes y huevos. Lógicamente, también serán objeto de análisis los elementos para el banquete y la despensa tales como ánforas, vajillas metálicas y de vidrio, y cestas. También prestaremos atención al final del ciclo alimentario al tratar las importantes representaciones de desperdicios, tales como cabezas y espinas de pescados, hojas de vid, frutas, cáscaras de huevo, cortezas, almendras y castañas, granos de uva, caracoles y huesos, exclusivamente en mosaicos en este caso y que reciben el nombre de *asarôtos oikos* o “suelo sin barrer”. Por último, también consideraremos las representaciones de dinero y de instrumentos de escritores. Estos dos elementos son los únicos que parecen escapar a la temática que rodea a los anteriores objetos pero el hecho de que su significado real, como veremos, sea muy similar al de los anteriores, les hace entrar dentro de este género².

¹ Universidad de Zaragoza, C/Pedro Cerbuna 12, 50009, Zaragoza. Email: laraib@unizar.es
lascas@unizar.es

² De caro 2003: 8; Mastroberto 2005: 2; Sgatti 1957: 176

Normalmente, se engloban casi todos estos elementos dentro del concepto de “naturaleza muerta”, pero hemos desechado utilizarlo pues, o bien no se adapta a algunos de los elementos que hemos citado, o bien puede resultar ciertamente ambiguo a la hora de examinar las composiciones que aquí tratamos. De hecho, el propio término en sí fue adoptado a partir del siglo XVI para designar las representaciones de temas “menores” tales como pájaros, pescados, fruta y otros productos de la naturaleza³. El término antiguo que designaba a este tipo de composiciones era el de *xénia*, que en griego significa “dones hospitalarios”.

Por otro lado, también hemos de señalar que excluimos todos aquellos atributos de las divinidades, tales como cetros o liras, así como aquellas representaciones de máscaras teatrales, mesas agonísticas, objetos de palestra, etc., pues aunque son útiles emparentados con los que aquí analizamos, su significado simbólico se aleja de la concreción que pretendemos para el presente artículo. También excluimos a los animales de jardín que se diferencian con los que aquí tratamos en que no se van a convertir en alimentos.

Ya desde la antigüedad estos temas eran considerados un género menor, de hecho Plinio⁴ llega incluso, a través de un juego de palabras, a denominarlo como “pintura sucia”, jugando con los términos *rhoporographia* o pintura menor y *rhyparographia*, pintura sucia. Nuestra intención aquí es demostrar que bajo esa decoración aparentemente banal, que recoge nimiedades y aspectos supuestamente carentes de interés, se esconde todo un océano de mensajes que percibía el espectador.

Para entender este género es necesario valorar su evolución a lo largo de la historia. La pintura griega de edad arcaica parece que ignoró sustancialmente este tema⁵, el cual parece tener claro origen en época Helenística⁶. Es durante la segunda mitad del siglo IV a.C. con la filosofía de Aristóteles cuando se revaloriza la razón y, en lo que respecta al arte, se afirma que bello es lo que tiene valor en sí mismo y al mismo tiempo da placer⁷. De esta manera, muestra una nueva atención al elemento no humano y al detalle⁸, que puede proporcionar un juego estético a la composición. Con Alejandro Magno se produce una verdadera revolución de la concepción de la vida y del arte. Entre otras muchas consecuencias, se produce una revalorización de la naturaleza, tanto en la reproducción de los paisajes, como en la representación de sus productos (de acuerdo con esa atención al detalle), tema que será continuado en época romana⁹.

De la misma manera, la gastronomía se conforma como una parte muy importante de las cortes helenísticas, lo cual contribuyó a que la representación de alimentos cobrara cada vez más importancia.

³ Para Hinks (Brusin 1955: 96) el interés por la naturaleza muerta (en pintura y mosaico) supone la superación del prejuicio de que el contenido del sujeto confiera valor a la obra.

⁴ Plin. *Nat.* XXXV, 112

⁵ De Caro 2003: 8-9

⁶ Mastroberto 2005: 2-6

⁷ Arist. *Rh.* 1366a, 33: “Es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio, o lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno”

⁸ Arist. *PA.* 645a, 5 y ss.: “Queda por hablar de la naturaleza viviente, no dejando de lado nada, en la medida de lo posible, sea humilde o elevado. E, incluso en los seres sin atractivo para los sentidos, a lo largo de la investigación científica, la naturaleza que los ha creado ofrece placeres extraordinarios a quienes son capaces de conocer las causas y sean filósofos natos. Sería, pues, ilógico y absurdo que, si nos alegramos contemplando sus imágenes porque consideramos el arte que las ha creado, sea pintura o escultura, no amásemos aún más la observación de los propios seres tal y como están constituidos por la naturaleza”.

⁹ De Caro 2003: 9-10

La consecuencia de todo esto, en el campo artístico, es una iconografía que ya en esta época representa estos objetos y animales con gran nivel y detalle¹⁰, como observamos en el mosaico de Pérgamo atribuido a Sosos del siglo II a.C. y del que más tarde hablaremos.

Este fenómeno, como decimos, pasará a Roma. Después de la batalla de Zama, la aristocracia romana impone un nuevo estilo de vida inspirado en la búsqueda del mundo helenístico en todas sus manifestaciones¹¹. Ya desde el inicio lo tenemos constatado en el estilo pompeyano en la Casa del Fauno en Pompeya, siendo en el segundo estilo cuando adquiere verdadero protagonismo¹² a modo de ofrendas en los santuarios¹³ y cuadros (*pinakes*)¹⁴, limitados a los *oecus* y a los triclinios¹⁵, con representaciones muy realistas. En el III estilo, de manera mucho más esquemática, sobrevivirán en predelas, edículos y cuadros¹⁶, llevándose a otros ambientes domésticos, aunque siempre de representación, lo que no deja de indicarnos el valor que se le da a estos temas¹⁷. El género se difunde sobre todo durante el IV estilo, ampliándose su ubicación a atrios y peristilos¹⁸.

Como podemos ver, nada es casual, todos los motivos estaban perfectamente estudiados y colocados en los lugares más convenientes. Mucho se ha hablado acerca de la escasa conexión que existía entre los motivos que conformaban la decoración de determinadas estancias. Nada es fortuito, y lo vemos ya en la elección personal de temas precisos para cubrir estancias determinadas.

En el caso de los mosaicos encontrados en los *triclinia*, la razón por la que se representaban en los suelos de la estancia, hay que buscarla en la tradición y sobre todo en la practicidad. Tumbados sobre los lechos, con un brazo apoyado en los cojines de los mismos, y por tanto inutilizado para cualquier otra cosa, hacía que la mirada del visitante se orientara hacia abajo, y por tanto lo primero que vería sería ese mosaico¹⁹. Amén de mostrar gráficamente el gustoso banquete que les iba a ofrecer el anfitrión²⁰, permitía a los

¹⁰ En esta temática también tendrá mucho que ver el desarrollo de la ciencia y la cultura. A este respecto, destacan Alejandría (De Caro 2003: 13-14. Bajo el patronato de los Ptolomeos, el museo y la gran biblioteca eran herederos naturales de la ciencia milenaria de Egipto. Se hicieron particularmente continuadores del enciclopedismo naturalístico sobre animales, plantas, rocas, etc.) y Pérgamo como centros con ricas bibliotecas en la que se encontraban tratados de zoología con ilustraciones que mostraban con extrema fidelidad las características anatómicas de los distintos animales y que fueron copiados por los romanos más tarde (Sampaolo 2009: 78 y ss).

¹¹ De Caro 2003: 12.

¹² En un primer momento, se tratan como elementos accesorios al resto de decoración (Sampaolo 2009:72 y ss.) pero, conforme avanza el periodo, el gusto por estos temas se extiende y algunos son considerados los de mayor calidad del género (Mastroroberto 2005:19). Tenemos, por ejemplo, el mosaico del cubículo e de la Casa del Granduca di Toscana (IX, 2, 27) (De Caro 2003: figs. 11)

¹³ Un buen ejemplo de ello sería la pared Este del *oecus* 23 de la Villa de Poppea en Oplontis (De Caro 2003: fig. 22)

¹⁴ Siguiendo en este caso la tradición helenística y enmarcados. Un buen ejemplo sería la pared este del *oecus* 22 de la Casa del Criptopórtico (De Caro 2003:fig.13)

¹⁵ Mastroroberto 2005: 11

¹⁶ Se representan generalmente de forma menos realista que en el periodo anterior (ejemplo: Complesso dei Riti Magici (II, 1, 12) (De Caro 2003: figs. 31-33), privándose del marco característico del II Estilo y sufriendo además la miniaturización que afecta a todos los ornamentos del periodo (De Caro 2003: 23-24)

¹⁷ Un ejemplo de ello sería el tablino de la Casa de Marco Lucrezio Frontone (Mastroroberto 2005: 11)

¹⁸ Es la última etapa de las ciudades campanas y por tanto la mejor conocida. Sigue ocupando predelas, frisos superiores, consolidándose su colocación en la zona media, por ejemplo en la pared este del cubículo D de la Casa de los Vettii (De Caro 2003: fig.91).

¹⁹ Brusin, 1955: 94

²⁰ Dunbabin 2003: 65

huéspedes disfrutar de un estado de relajación y bienestar que continuaba una vez había finalizado el banquete²¹.

A la hora de estudiar la representación de estos temas en pintura y mosaico, hemos podido comprobar un significado real, es decir, una intención más allá de la mera ornamentación. Por otro lado, y como veremos más adelante, el realismo y la buena técnica con la que se representaron, hace que podamos obtener una información vital de los objetos representados que aún hoy resultaba desconocida, abriendo así nuevas hipótesis de trabajo que no se podrían llevar a cabo sin una minuciosa observación de los mismos.

La variada gama de representación de estos temas está coligada con el concepto de *utilitas*, es decir, su misión principal es recordar al observador una idea a través de la decoración. De acuerdo con esto, podríamos decir que la significación real del tema que tratamos afecta a dos esferas de la vida: la social y la cultural.

Dentro de la primera esfera, el concepto principal y más extendido que se querrá mostrar a través de la decoración será el de *xénia* –en griego “dones hospitalarios”- (figura 1), según el cual el propietario de la casa desea hacer la estancia más hospitalaria a sus visitantes mostrando distintos productos alimenticios de los cuales sus huéspedes se van a poder beneficiar²². Un caso particular es el del *asarôtos oikos* o “suelo sin barrer”²³ (figura 2). La función principal de estas decoraciones no era otra que la alusión directa al fastuoso banquete que el anfitrión de la casa iba a ofrecer a sus invitados, mostrando entre otras

²¹ Hagenow 1978: 274

²² Vitrubio (Vitr. VI, 7, 4), es uno de los autores que nos informa que los cuadros pintados con estos temas pasaron a llamarse así ‘de aquí que los pintores, al plasmar en sus cuadros todos los alimentos que recibían los huéspedes, los llamaban *xenia*’. Marcial, en los *Xenia* (libro XIII) y los *Apophoreta* (Libro XIV), describe los regalos que hacían a los patronos los clientes en la fiesta de las Saturnales. Estos escritos son fundamentales para conocer el significado real de este tipo de representaciones.

²³ El tema del *asarôtos oikos* o “habitación sin barrer” aparece por primera vez en un mosaico de Pérgamo datado en el siglo II a.C. Atribuido a Sôsos, el mosaico presentaba una curiosa decoración a partir de diferentes tipos de desperdicios procedentes de un banquete: cabezas y espinas de pescados, hojas de vid, frutas, cáscaras de huevo, cortezas, almendras y castañas, granos de uva, caracoles y huesos. Plinio el Viejo es uno de los pocos autores que recoge en su obra palabras acerca de Sôsos y lo llega a definir como uno de los mejores artistas en su género (Plin. *Nat.* XXXVI 25, 60).

Este motivo fue retomado en repetidas ocasiones a lo largo y ancho del Imperio Romano y durante un amplio abanico cronológico. Conocemos también el caso de la villa de Manilius Vopiscus en Tívoli gracias a la alusión que Estacio hace en su obra (*Stat. Silv.* I, 3, 55-56) o el de Aquileia cuya datación no ha sido determinada aún con exactitud, pues los autores lo ubican entre época republicana, el siglo I o el siglo II d.C. El llamado mosaico de Letrán, hoy conservado en los museos Vaticanos, decoraba un edificio de la época de Adriano. Firmado por Heraklito, el mosaico contaba con el motivo del *asarôtos oikos* a lo largo de un largo friso que recorría tres lados de la estancia.

De cronología un poco más tardía contamos con el ejemplo de Oudna, en el que dentro de 4 o 5 medallones quedan representados además de otros alimentos, restos y desperdicios de comidas rememorando el argumento de la “habitación sin barrer”, pudiendo asimilarse a una composición de bodegón (Meyer 1977: 105). La datación que se ha proporcionado a este mosaico oscilaba en torno al siglo III o IV d.C.

De principios de época severiana es el ejemplar de El-Djem, en el que a lo largo de un friso de alrededor de 40 cm. de ancho se representó tan recurrente motivo. En este caso, la franja de *destritus* se complementa con la representación, en la zona libre de los lechos, de animales y de todo lo que la casa podía ofrecer a los invitados, hecho que Foucher interpreta como un ciclo en el que se busca “no interrumpir jamás la prosperidad que hay que mantener en la casa” (Foucher 1961: 297.)

Finalmente ya en época bizantina, en Sidi-Abich contamos con otros dos ejemplos que recuerdan el motivo iniciado por Sôsos.

cosas no sólo su hospitalidad, generosidad y esplendor, sino también la posición económica que ostentaba, haciendo alarde de su riqueza²⁴.

También se desea evocar el *otium* disfrutado en las villas, en una moda que se extiende por Campania ya en el siglo II a.C.²⁵. Los ejemplos más característicos de este fenómeno los encontramos tanto en pintura parietal como en mosaico donde se intenta manifestar tal concepto a través de la representación de viveros, que recordaban a las *piscinae*, símbolo por otro lado de prestigio social que se extendió sobre todo en época de Nerón²⁶. El *otium* también está representado por el *instrumentum scriptorium* (figura 3), cuya finalidad sería dotar a la casa de un ambiente literario, componente básico –junto con la gastronomía - del disfrute del tiempo libre.

En definitiva, vemos que estos elementos no dejan de ser un medio para mostrar la riqueza y prosperidad (*luxura*) de la casa que decoraban²⁷, hecho que nos permite estudiar los siguientes aspectos.

Importancia de la cena, de la dieta y de la gastronomía. Comer bien es un signo de distinción social y de hecho era en el banquete donde se transmitían los valores sociales y también el lugar donde se negociaba y se creaban las grandes clientelas²⁸. Para las clases más adineradas, esos alimentos eran tanto más significativos porque no habían sido comprados en el mercado y constituían, por tanto, un apéndice de la vida en sus villas, conectando así este hecho con el *otium* del que ya hemos hablado anteriormente²⁹. Tanta importancia se le daba a las recetas que a veces nos aparecen representaciones de alimentos en las cocinas que nos están señalando el interés del propietario de la casa por toda la esfera de la actividad culinaria, prestando especial atención a las recetas de moda³⁰. Asimismo, también se le daba valor al orden correcto de los platos que se van a servir (figura 4). Era poco usual que los invitados, a excepción de los más duchos en el arte del banquete, supieran el orden de los platos, de ahí que, en la mayoría de los casos, fuera el anfitrión, o en su defecto, aquellos aristócratas que contaban con una buena experiencia, quienes iniciaran el *convivium* siendo seguidos por el resto de comensales³¹.

De la misma manera, la representación de alimentos junto a vajilla de lujo de plata en su mayoría, es nuevamente una contradicción susceptible de un análisis minucioso. Los alimentos aparecen en su mayor parte como recién cogidos, esperando a ser preparados³², mostrando la calidad de los mismos, quizá en su empeño de demostrar esa hospitalidad y

²⁴ Dunbabin 2003: 64

²⁵ Sampaolo 2009: 78 y ss-

²⁶ Un ejemplo de ello lo tenemos en la pared oeste del cubículo 11 de la Casa del Efebo (I, 7, 11) (De Caro 2003: fig. 93)

²⁷ De Caro 2003: 21

²⁸ Sobre todo estas reuniones tenían lugar para la cena, comida más importante y más consistente del día (Uribe 2008: 522-523)

²⁹ Ya hemos visto la importancia de la gastronomía en las cortes helenísticas, algo que sin duda, continuó en Roma. Los cocineros y médicos se esforzaron por crear una suerte de *censura culinarium* y *censura vinarium* donde se clasificaban los alimentos adaptándolos al rango y bienestar de la aristocracia romana (De Caro 2003: 19).

³⁰ De Caro 2003: 30

³¹ El mosaico de la llamada Casa del Buffet Supper en Antioquía, que nos traslada hasta el siglo III d.C., nos muestra no sólo la riqueza del dueño de la casa, quien exhibe en él todos los platos que se van a degustar en la reunión, sino que sobre todo quiere difundir la idea entre todos ellos de su elevado nivel cultural, pues todos los platos están colocados en perfecta secuencia (Dunbabin 2003: 159).

³² Dunbabin, 2003, p. 64

riqueza de la que hace gala el anfitrión, que por otra parte se manifiesta en los elegantes recipientes de plata que los acompañan³³.

Por otra parte, estas representaciones nos aportan una información muy rica acerca de la jerarquía y las mutaciones sociales. Ya hemos visto cómo la vieja aristocracia mostraba, de esta manera, la riqueza que poseía³⁴. Sin embargo hacia el final de la República y principios del Imperio, una nueva “clase social” emerge, formando una suerte de “clase media” con acceso a la riqueza³⁵. Se produce en este momento una mutación de la cultura habitacional de tal forma que estas nuevas elites, evidentemente, tratan de imitar en la decoración de sus casas los motivos ornamentales de los más acaudalados³⁶. Así pues, estas representaciones tendrán como fin recrear ese ambiente placentero del que ya hemos hablado, para ellos y sus amigos. Esta “clase social” demuestra con esto una toma de conciencia de sí misma, recordando además a sus invitados la profesión que les ha dado la riqueza que poseen³⁷, produciéndose un bipolarismo *otium/negotium*³⁸.

Tal era la fuerza del significado real de estos temas, en principio “banales”, que incluso fueron utilizados como forma propagandística del poder a partir de Augusto, pues fueron empleados a modo de mensaje tranquilizador después de los desórdenes producidos por la Guerra Civil, en un esfuerzo por mostrar la prosperidad reencontrada³⁹.

El segundo aspecto que vamos a abordar es la esfera cultural. En el caso de los *asarôtos oikos* el mensaje hospitalario de estas representaciones escondía además un valor implícito ligado a la superstición y a los poderes ctónicos. Existía la creencia de que las almas de los difuntos podían estar relacionadas de alguna manera con los *detritus*, pues éstas se alimentaban de todo aquello que caía al suelo, de ahí que no se pudiesen recoger estos residuos⁴⁰. Quizá sea esta la razón de fondo de la representación del motivo del *asarôtos oikos*, buscando además del placer de los huéspedes, el beneplácito de los difuntos⁴¹.

³³ Dunbabin (2003: 66) va más allá, y se atreve a proponer, que la presencia de esta elaborada vajilla podría dar lugar no sólo a la admiración de los comensales sino que incluso propiciaría conversación en la fiesta, invitando a exhibiciones de cultura entre los asistentes.

³⁴ Según De Caro (2003:28), los la representación de los objetos y animales que aquí tratamos, más que colocarlos en las salas de banquete, se situaban en los tablinos.

³⁵ Romizzi (2005: 13) habla del ascenso de los *homines novi* grupo que iba cobrando cada vez más importancia, por un lado, por causas de naturaleza jurídica ya que las leyes romanas de sucesión hacían que se fragmentara el patrimonio con cada cambio de generación de tal forma que los que heredaban el patrimonio, no podían asumir los gastos de naturaleza política; por otro lado, también hay causas de naturaleza económica ya que con la actividad comercial boyante del momento, muchos sectores (artesanos, comerciales, libertos e incluso intelectuales), se habían enriquecido.

³⁶ Tenemos, por tanto, en las casas de estas nuevas elites una repetición de los temas que hemos ido describiendo más arriba. Según Sampaolo (2009: 73), hay talleres pompeyanos que demuestran una auténtica estrategia productiva basada en la repetición y extensión de este tipo de elementos.

³⁷ Romizzi 2005: 53

³⁸ Tenemos un ejemplo de este fenómeno en el fragmento pompeyano con número de inventario 4675 -conservado en el Museo de Nápoles- que representa elementos propios de la contabilidad recordando así las actividades comerciales que permitieron a los propietarios de la casa enriquecerse (Sampaolo 2009: fig. 184)

³⁹ De Caro 2003: 26

⁴⁰ Marco 2002: 165

⁴¹ Aristófanes o Plinio entre otros nos recuerdan en algunos de sus pasajes esta idea (Deonna Renard, 1961: 124). Plinio (XXVIII, 5) añade que era de mal augurio barrer el suelo cuando alguien se levantaba de la mesa, aludiendo a la creencia de que los dioses y las almas de los muertos podían estar presentes en todos los acontecimientos.

El significado implícito de estos residuos, íntimamente ligado a las almas de los muertos, hacía que tocar esos restos o incluso andar sobre ellos fuera nefasto⁴². Esta creencia hizo que, al menos en tiempos primitivos, todos aquellos residuos generados durante el banquete se llevaran a las tumbas de los antepasados con la intención de transportar hasta allí a las posibles almas que se encontraban en ellos. Todo ello confería a la simple acción de barrer un poder catártico y sobre todo purificador, pues podía expulsar el mal –aunque de la misma manera podía atraerlo⁴³.

Vemos pues cómo este tipo de decoración, lejos de quedarse en una mera representación realista de los desperdicios generados durante el *convivium*, o en una casual fantasía del artista, contaba con un considerable sentido simbólico que hacía referencia a la vida humana y a la presencia de la muerte.

También encontramos representaciones de alimentos a modo de ofrenda en los santuarios, sobre todo en aquellos representados en el edículo central que tan habituales son en el II estilo pompeyano⁴⁴.

Hay que tener en cuenta que, muchas veces, la intención de este tipo de decoraciones simplemente querían expresar la armonía de una estancia, evocando serenidad a través de su simplicidad y expresando la admiración que les proferían los productos otorgados por la diosa Pompona.

Otras veces, la representación de monedas o cestos colmados de frutas nos pueden remitir a los regalos (*caryotae*) y monedas que a principios de año (*kalendis Iani*) los clientes hacían a sus *patroni* como augurio de prosperidad (figura 5). También puede que aludan a las costumbre de las *sportula*. Se trata ésta de una ofrenda de un cesto de alimentos dado al patrono a cambio de sus servicios. En edad neroniana sería sustituido por un donativo de diez sestercios⁴⁵.

Otro aspecto a tratar, como hemos apuntado más arriba, es la información que podemos obtener gracias a la observación de los objetos, animales y alimentos representados en pinturas y mosaicos. A esto contribuye el realismo con el que fueron realizados, gracias a lo cual podemos averiguar las diferentes especies⁴⁶ que ya eran conocidas y consumidas en la sociedad romana⁴⁷.

Hemos visto como el objeto de estudio de nuestra exposición ha sido el análisis de la cultura material, y más concretamente la decoración musiva y pictórica aparentemente banal. La información que nos proporciona va mucho más allá del mensaje explícito que muestran las imágenes. Además, a pesar de encontrarse fundamentalmente en ámbitos privados domésticos, están orientados a un público que visita la casa, al estar decorando las

⁴² Ovidio (Ov. *Fast.* VI, 306) relata cómo los dioses acudían frecuentemente a los banquetes ofrecidos por los humanos.

⁴³ Puede que estas creencias provengan de tiempos más antiguos, pensemos en las fiestas celebradas en honor a los muertos como las *Anthesterias* atenienses o las *Lemuria* romanas (Deonna, Renard, 1961: 110, 112 y 125-126).

⁴⁴ Un ejemplo de ello sería el proveniente quizás de la Casa del Médico (VIII, 5, 24), de Pompeya (Sampaolo 2009: 419)

⁴⁵ De Caro 2003: 23

⁴⁶ Hay que señalar que rara vez la misma variedad se encuentra representada en las diferentes paredes. Parece como si cada familia fuese depositaria de una determinada variedad dentro de cada especie (Casella 1950: 358).

⁴⁷ Algunas, efectivamente, las encontramos nombradas en las fuentes clásicas, eso sí, no siempre con el mismo nombre (E.G. Verg. *G.* 2.; Col. 5. 8.; Plin. *Nat.* 35. 11, 35. 27...., etc.), pero otras variedades sólo las conocemos por sus representaciones. Muchas de estas decoraciones han llegado a resolver problemas actuales. Por ejemplo, se decía que todas las especies de la chirimoya (*Anone squamose*) eran americanas y, debido a que constatamos su presencia en las casas pompeyanas se sabe que se consumían con anterioridad al descubrimiento del continente (Casella 1950: 365). Lo mismo podemos decir del mango (*Mangifera indica* (Borriello 2007: 177), o la piña (*Bromelia Ananas*) (Casella 1950: 367).

estancias de representación de la misma, tales como el *tablinum*, *triclinium* y el peristilo entre otros.

En un primer momento estos ornamentos fueron tomados por parte de los escalones más altos de la sociedad, como símbolos de legitimación del poder y demostración de la riqueza. Con el paso del tiempo, además, los “nuevos ricos” también hicieron uso de ellos, como muestra de una toma de conciencia de sí mismos.

Hemos comprobado cómo el análisis de las microesferas domésticas permite de alguna manera, conocer y desentrañar los aspectos más escondidos y detallados de la sociedad romana.

Bibliografía.

Blanchard-Lemée, M. (1996): *Mosaics of roman Africa: floor mosaics from Tunisia*, Londres, British Museum Press.

Borriello, M. (2007): “Natura morta con frutta”, en Nava, M.L, Paris, R., Friggeri, R. (Eds.): *Rosso pompeiano*, Milán, Electa, 177.

Brusin, G. (1950): “Il mosaico antico nel Veneto”, *Arte Veneta* IV, 95-104.

Brusin, G. (1955): “L’Asaroton del museo archeologico di Aquileia”. *Anthemom*, 93-108.

Bryson, N. (1990): *Looking at the overlooked. Four essays on still life painting*, Londres, Reaktion Books Ltd.

Casella, D (1950): “La frutta nelle pitture pompeiane”, en Maiuri, A. (Ed.): *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di pompeii*, Nápoles, Gaetano Macchiaroli Editore, 355-386.

De Caro, S. (2003): *La natura morta nelle pitture e nei mosaic delle città vesuviane*, Nápoles, Electa.

Deonna, W. y Renard, M. (1961): *Croyances et superstitions de table dans la Rome Antique*, Bruselas, Collection Latomus vol. 46.

Dunbabin, K. M. D. (1999): *Mosaics of the Greek and roman world*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dunbabin, K. M. D. (2003): *The roman banquet. Images of conviviality*, Cambridge, Cambridge University press.

Foucher, L. (1961): “Une mosaïque de *triclinium* trouvée à Thysdrus”, *Latomus* XX, 291-297.

Grasso, F. (2009): “Sala LXXIV”, en *La pittura pompeiana*, Nápoles, Electa, 369-385.

Hagenow, G. (1978): “Der nichtausgekehrte Speisesaal”, *RhM*, 121, 260-275.

Hanoune, R. (1994): “Un mosaïque de *xenia* originale: essai d’interpretatio”, en Johnson, P., Ling, R. J. y Smith D. J. (eds.) *Fifth international colloquium on ancient mosaics held at Bath, England on September 5-12, 1987*, Ann Arbor, *Journal of Roman archaeology*. Supplementary series 9, 159-160.

- Lavin, I. (2005): "Reason and unreason at Olynthus", en Morlier, H. (ed.) *La mosaïque gréco-romaine*, 9, Roma, École française de Rome.
- Marco, F. (2002): "Alimentos, religión y astrología en el mundo antiguo", *Cuadernos de Aragón*, 28, 153-181.
- Mastrorroberto, M. (2005): "Ars: la natura morta e le origini del quadretto di genere", en *Cibi e Sapori a Pompei e dintorni*, Pompeya, Flavius, 2-14.
- Meyer, H. (1977): "Zu neueren Deutungen von *asaratos oikos* und kapitolinischen Taubenmosaik", *AA*, 104-110.
- Romizzi, L. (2005): *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei*, Nápoles, Loffredo.
- Sampaolo, V. (2009): "Le nature morte", en *La pittura pompeiana*, Nápoles, Electa, 78-86.
- Sgatti, G. (1957): "Caratteri della 'natura morta' pompeiana. L'interpretazione dello spazio", *ArchClass*, 9/2, 174-192.
- Stoichita, V. I. (1991): "La Verónica de Zurbarán", *Norba-arte* 11, 71-90.
- Uribe, P. (2008): *La edilicia doméstica romana en el Nordeste de la Península Ibérica (ss. I a.C. – III d.C.)*, Zaragoza (Tesis Doctoral inédita)
- Varone, A. (2010): "Un nuovo contesto pittorico dall'insula pompeiana dei Casti Amanti (REG. IX INS. 12)", en Bragantini, I. (Ed.): *Atti del X Congresso Internazionale Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Napoli 17-21 Settembre, 2007*, Nápoles, Università degli studi di Napoli <<l'orientale>>, 453-461.

