

Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana I

Archaeological Studies of the Vesuvian Area I

Edited by

Macarena Calderón Sánchez
Sergio España-Chamorro
Rubén Montoya González



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID



Real Academia
de Bellas Artes de
San Fernando

BAR International Series 2701
2015

Published by

Archaeopress
Publishers of British Archaeological Reports
Gordon House
276 Banbury Road
Oxford OX2 7ED
England
bar@archaeopress.com
www.archaeopress.com

BAR S2701

Estudios Arqueológicos del Área Vesubiana I
Archaeological Studies of the Vesuvian Area I

© Archaeopress and the individual authors 2015

Cover illustration designed by Francisco Montoya

ISBN 978 1 4073 1352 8

Printed in England by Oxuniprint, Oxford

All BAR titles are available from:

Hadrian Books Ltd
122 Banbury Road
Oxford
OX2 7BP
England
www.hadrianbooks.co.uk

The current BAR catalogue with details of all titles in print, prices and means of payment is available free from Hadrian Books or may be downloaded from www.archaeopress.com

ÍNDICE

Notas de los Editores.....	3
Índice de Figuras.....	5
Lista de Autores	9
Prólogo	11
Capítulo I. Oplontis y Estabia en su perspectiva histórica	13
Capítulo II. Las villas marítimas de Estabia	27
Capítulo III. Libero D’Orsi y el “redescubrimiento” de Estabia.....	36
Capítulo IV. Herculano y Pompeya: historia de las excavaciones arqueológicas desde el siglo XVIII hasta la actualidad	44
Capítulo V. Las termas suburbanas de Herculano, ejemplo singular de baños romanos	56
Capítulo VI. Pompeya y la edilicia doméstica romana: más allá de los tópicos.....	68
Capítulo VII. África y los africanos en la mente romana: los testimonios pompeyanos.....	77
Capítulo VIII. Soluciones para el abastecimiento de agua en una ciudad romana. El ejemplo de Pompeya.....	84
Capítulo IX. Iconografía erótica en el ámbito privado y en las <i>cellae meretriciae</i> de Pompeya	94
Capítulo X. Las aceras de Pompeya	102
Capítulo XI. El mobiliario doméstico en mármol de la Hispania romana y la importancia de Pompeya para su comprensión	113
Capítulo XII. Grafitos, <i>dipintos</i> y <i>tituli picti</i> de la ínsula VII, 6 en Pompeya	122
Capítulo XIII. En torno a la escultura de la <i>Diana Arcaizante</i> . Gusto y religiosidad en una casa pompeyana.....	131
Epílogo. Plinio el Joven y el Vesubio: la épica de la destrucción.....	141

Capítulo XIII. En torno a la escultura de la *Diana Arcaizante*. Gusto y religiosidad en una casa pompeyana

Chapter XIII. Around the Archaistic sculpture of Diana. Taste and religiosity in a Pompeian house

Jorge GARCÍA SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este artículo aborda diferentes aspectos relativos a la presencia de la escultura de una Diana arcaizante en la casa de la insula VII, 6, 3 de Pompeya, desde el marco doméstico en el que se situó, hasta el significado religioso implícito en el estilo artístico elegido para reproducir a la diosa.

Las reformas arquitectónicas realizadas en dicha casa a finales del siglo I a.C., o comienzos del I d.C., dotaron de un gran protagonismo al antiguo peristilo, convertido entonces en un pequeño atrio o viridarium, el cual acogió el templete que cobijaba la escultura de Diana (el sacrarium). Seguramente, este patio se completó con elementos vegetales que reproducían el bosque sagrado de la diosa, y el muro que cerraba el viridarium se completaba con decoración pictórica naturalista a fin de reforzar esta sensación, además de la perspectiva paisajística.

Las residencias pompeyanas contenían objetos (candelabros, lucernas, máscaras), obras de arte (estatuas, bustos, pinturas), arquitecturas (altares, lararios), alusivas a la religiosidad familiar, de manera que el patio se transformó en un lugar más destinado a la liturgia familiar; de hecho, en su sede principal, a juzgar por el altarcillo colocado frente a la estatua de culto. En él se realizarían las ceremonias rituales cotidianas dirigidas por el pater familias, tales como libaciones -más que sacrificios- de vino y aceite, o de alimentos, en agradecimiento a la protección sobre el grupo familiar, o a mercedes obtenidas. Diana podía intervenir en muchas esferas de la vida, en calidad de diosa de la caza, de los fenómenos meteorológicos y astronómicos, de la agricultura, de la fertilidad (era la protectora de las mujeres en cinta), de guardiana de los caminos...

La estatua de la Diana cazadora se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, y da su nombre a una entera tipología de mármoles, el "tipo Pompeya", que se caracteriza por emplear una iconografía que remite a formas artísticas del pasado griego. Se ha intentado identificar con un modelo común que difiere según los autores, el de la Artemis Laphria de Calidón, el de la Diana de Segesta expoliada por Verres, el de la imagen piadosa del templo de Diana en el monte Aventino o incluso con la que adornaría un monumento conmemorativo de las victorias de Augusto y de Agripa construido en el Palatino, en las cercanías del templo de Apolo. Cronológicamente, la producción de esta tipología se remonta a los años finales del siglo I a.C., es decir, al periodo en que la casa VII, 6, 3 se reformó. No podemos saber el significado concreto que tendría para sus propietarios: además de su sugestiva estética, tal vez reavivase la devoción hacia la antigua Artemis griega, en un contexto geográfico de cultura helenística como lo era la Campania.

PALABRAS CLAVE

Diana Arcaizante, escultura, religión romana, viridarium, sacrarium

ABSTRACT

This article presents a series of issues related to the presence of the sculpture of an Archaistic Diana in the Pompeian house of the insula VII, 6, 3, from the domestic setting in which it stood, to the implicit religious significance in the artistic style chosen to produce the image of Goddess.

The architectural refurbishment introduced in this house in the late 1st Century BC or early 1st Century AD, provided a profound prominence to the old peristyle, then turned into a small viridarium, which contained the temple that housed the sculpture of Diana (the sacrarium). This courtyard was completed with vegetation reproducing the sacred forest of the Goddess, and the wall that enclosed the viridarium was decorated with naturalistic frescos to strengthen this ambience, as well as the landscape perspective.

Pompeian houses contained objects (chandeliers, lamps, masks), artwork (statues, busts, paintings), architectures (altars, lararia), alluding to family religiosity, so that the courtyard was transformed into other place intended for family worship; in fact, into its main venue, judging by the little altar placed facing the cult statue. In the altar, the daily ceremonies would have been conducted by the pater familias, such as the wine and oil's libations, or the food offerings, to show gratitude for the protection of the family group, or for the favours obtained. Diana intervened in many areas of life, as the Goddess of the hunt, of meteorological and astronomical phenomena, of agriculture, fertility (she was the protector of pregnant women), as the guardian of roads...

The statue of Diana the Huntress is preserved in the National Museum of Naples, and gives its name to a whole typology of sculptures, the "Pompeii type", which is characterized by using an iconography referred to Art forms from the Greek past. An attempt was made to identify in the Pompeii type a common model, different for each author's interpretation: the Calydonian Artemis Laphria, the Diana from Segesta, looted by Verres, the pious image from the Temple of Diana on the Aventine hill, or even the Diana who adorned a Memorial to Augustus and Agrippa's victories, built on the Palatine hill, near to the Temple of Apollo. Chronologically, Diana's type dates back to the last years of the 1st Century BC, the period when the house VII, 6, 3 was remodelled. We can not know the specific meaning the statue would have had for the owners; in addition to its aesthetic appeal, perhaps revitalized devotion to the ancient Greek Artemis, understandable in a geographical context of Hellenistic culture as the Campania was.

KEY WORDS

Archaistic Diana, Sculpture, Roman religion, viridarium, sacrarium

La Casa de la Diana Arcaizante (insula VII 6,3) sufrió múltiples reconstrucciones y reformas a lo largo de su historia, desde la residencia original helenística hasta su desaparición bajo la lava y las cenizas del Vesubio en el 79 d.C. De época augustea, a caballo entre los siglos I a.C. y I d.C., datan las operaciones más drásticas practicadas en la casa, las cuales transformaron su arquitectura y la dotaron de una nueva fisonomía. Fue entonces cuando la domus se segregó en dos viviendas separadas mediante un muro divisor que atravesaba el peristilo. Tradicionalmente la bibliografía alude a ellas con los nombres de sus supuestos propietarios, extraídos de los objetos encontrados en las excavaciones: la casa de Marcus Spurius Saturninus y de Daecius -¿o Decimus?- Volcius Modestus (pero igualmente de los Holconii), al norte, y la de Cippius Pamphilus (insula VII 6, 38), al sur, nomenclaturas azarosas no exentas del riesgo de desvirtuar la realidad sobre los *domini* de ambas moradas, incluso en su diacronía¹. Aquí nos interesan sin embargo las consecuencias estructurales y decorativas que esta disociación provocó: el antiguo peristilo, ahora ocluido, se convirtió en un patio, segundo atrio o *atriolo* que acogió al templete donde se levantaba la estatua de Diana, pero no ubicado en una posición central sino desplazado hacia el oeste, a fin de crear un eje visual coherente con las fauces, el atrio y el *tablinum*, lo que puede explicar la asimetría del ara o altar de tufo que se alza frente a dicho *sacrarium*; la instalación de éste habría sucedido en un momento coetáneo o no excesivamente lejano al de la fabricación del muro². El altar se fecha con una cronología ligeramente anterior, aunque siempre en época tardorrepública³: estuviera programada o no la erección del *sacrarium* desde el principio de la partición, a ese espacio del patio ya se pretendía dotarle de un valor religioso. Contemporáneamente se realizaron los ambientes subterráneos de servicio, cuya construcción había forzado la relegación de cocinas y letrina en la casa sur, se ejecutaron los pavimentos musivos de algunos *cubicula*, del *tablinum* y se restauró el mosaico del *triclinium*, de *opus signinum*⁴. De la remodelación de las pinturas murales, igualmente acaecida en el último tercio del siglo I a.C., daría buena prueba el material (mortero de cal, estuco...) hallado en la escombrera de las obras, que quizás aprovechaba el hueco dejado por las raíces de un árbol del anterior peristilo, entonces extirpado⁵.

La nueva conformación de esta domus reducida, aunque todavía de importantes dimensiones, mantenía, en relación con su vertiente pública, los esquemas visuales y de circulación centralizados, articulados en un eje, a partir del ingreso, fluyendo a través del atrio y del *tablinum* hasta el peristilo, tras la separación augustea, de menor fastuosidad

y representatividad social⁶. Si nos ajustáramos a las normas canónicas de la arquitectura romana, alrededor de este antiguo peristilo tendrían que haberse dispuesto *triclinia*, *oeci*, *exedrae*, estancias tanto de disfrute privado como de representatividad, con perspectivas privilegiadas hacia el jardín y los aparatos decorativos para los invitados⁷. En la Casa de la Diana Arcaizante, su reciente reestructuración confinaba al *triclinium* tras las paredes que delimitaban el lado occidental del patio del *sacrarium*, mientras que el oriental lo conformaba un pórtico murado que presentaba pinturas del II estilo, así como una habitación destinada al almacenaje, encerrando el *atriolo* entre paredes. Únicamente el *tablinum* y una antesala de pasaje conservaban una conexión directa con él. Como apunta Wallace-Hadrill, la atención de las visitas externas y la proyección de su vista se orientaba hacia este despacho del *dominus* para continuar más allá, hacia el jardín del peristilo, fuera real o imaginario, recreado pictóricamente, donde incluso las personas del vulgo, sin ser invitadas, tenían acceso, al igual que a atrios y vestíbulos⁸. No es éste el caso del patio de la Diana, *viridarium* expuesto a la mirada ajena, pero por el contrario, en la práctica, reservado al intimismo litúrgico de la familia donde el templete de la diosa cazadora refleja una piedad privada, particularmente fuerte, capaz de “engendrar una forma arquitectónica del ritual, por el mero hecho de que éste tiene lugar en un espacio”, como escribe Frank Brown⁹. Un recinto que mermado en su dignidad pasada, adquiriría un nuevo realce y un estatus distintivo gracias a su destinación religiosa. *Sacrarium* y altar podrían haberse complementado con algunos elementos vegetales persistentes del peristilo precedente: Spano explicitaba que en sus indagaciones no había localizado ningún hueco producido por las raíces, pero las excavaciones actuales demuestran lo contrario¹⁰; y la popular diosa de la caza, junto a Venus, protectora del *hortus*, y del mismo modo que aquella, vinculada a la fertilidad de seres humanos y de plantas, se adoraba en jardines que escenificaban a nivel doméstico los bosques sacros o *Diana silvarum* en los que recibía su primitiva veneración –los templos y santuarios de Diana comúnmente se edificaban fuera de las ciudades, en montañas, parajes boscosos, conectados con la caza, con fuentes acuíferas, y ciertamente el agua no faltaba en un *viridarium*-, exhibiendo en comunión ornato religioso –altar, arquitectura templar menor y escultura de culto- y la naturaleza selvática reducida a la escala del hombre¹¹.

En este sentido, aunque en la documentación dieciochesca no se describe si el lienzo mural de fondo estuvo cubierto de frescos¹², no resultaría insólito que la perspectiva paisajística de un jardín hubiera intentado ampliar teatralmente la profundidad del *viridarium*, motivo más

¹ Pompei. *Pitture e Mosaici*, 1997: 173-175, 210-223; Luzón *et al.*, 2010: 2

² Spano, a causa de una interpretación errada del uso constructivo al que respondía la erección del muro, sostuvo que este ala meridional de la casa se mantuvo en comunicación durante un periodo indeterminado de tiempo con la vecina gracias a sendos vanos situados en el pórtico oriental del patio, así como en su pared medianera. Spano 1910: 442

³ Luzón *et al.*, 2009a: 121. Sobre el altar, Boyce, 1937: 67, nº 286.

⁴ Luzón *et al.*, 2009b: 4 y ss.

⁵ Luzón *et al.*, 2010: 21 y 22

⁶ Hasta el 79 d.C., ya fueran de mayor o menor tamaño y riqueza, las casas de atrio como la de la Diana Arcaizante serían las predominantes en Pompeya. Dwyer, 1991: 31

⁷ Clarke, 1991: 12 y 13

⁸ Wallace-Hadrill, 1996: 44 y 45; Wallace-Hadrill, 1988: 50 y ss.

⁹ Brown, 1986: 9 y 10. El atrio, el *tablinum* e incluso los *cubicula* de la domus serían los clásicos ambientes de recepción de la Casa de la Diana Arcaizante. Acerca de esta cuestión, Riggsby, 1997: 36-56

¹⁰ Spano, 1910: 444; Luzón *et al.*, 2010: 21 y 22.

¹¹ Farrar, 1998: 108

¹² Fiorelli, 1860

apropiado habida cuenta de la limitación de espacio real que la figuración de uno de los mitos de Diana o que la inclusión de la diosa frente a un paisaje sacro-idílico¹³. El pórtico este del patio, por ejemplo, prolongaba de manera ficticia su recorrido mediante la introducción de un arco en pintura de II estilo¹⁴.



Fig. 13.1. Mosaico tardoantiguo de la Maison des deux Chasses en Kélibia

La Diana Arcaizante reposaba sobre un pedestal ricamente decorado dentro de un edicola flanqueado por cuatro columnillas, con un escalón y revestido de estuco pintado, que en palabras de Spano, remataba un frontón en cada lado, asimismo recubierto de ornamentos en relieve policromos¹⁵. En el campo de la estatuaría y de la pintura, la plástica de la Antigüedad nos ha transmitido diversas representaciones de esta diosa virgen erguida en temples o *naskoi* similares, rodeados de vegetación y fauna (fig. 1). A las tallas de las casas del Moralista y de la Regina Carolina de Pompeya aludiremos más adelante; mosaicos y frescos, a menudo con la divinidad en el acto de extraer una flecha del carcaj, reflejan una iconografía asociada a

los territorios occidentales del Imperio, en contraste con su plasmación como un betilo o como coronación de un alto pilar o columna, propia del oriente romano¹⁶. Un ejemplo pictórico que nos traslada el vívido retrato del culto a Diana en *aedicula* domésticos es el fresco oeste del *cubiculum* M de la villa de Boscoreale. En un *viridarium* cercado, una Diana bronceínea, con antorchas aferradas en sendas manos, recibe testimonios de la devoción de sus fieles –introducidos en los otros frescos de la misma estancia– dentro de un elegante templo jónico engalanado con guirnalda y una máscara teatral; las cenizas del altar exhalan el humo de una ofrenda reciente, en una directa implicación del espectador en una escena ritual todavía en curso, lo cual ha inducido a equiparar la efigie trazada de la divinidad con una auténtica imagen de culto¹⁷ (fig. 2). Las residencias familiares poseían innumerables elementos arquitectónicos, decorativos, litúrgicos y utilitarios que nos hablan de la religiosidad cotidiana y del ascendente de los antepasados y de las divinidades protectoras domésticas en la existencia diaria del hogar: lararios, figurillas del *Genius*, así como de Lares y Penates, bustos de antepasados, *oscilla*, antefijas, candelabros, lucernas, máscaras, hermas y relieves, además de la iconografía de los pavimentos musivos y de la pintura mural¹⁸. Las excavaciones borbónicas de la propia Casa de la Diana Arcaizante aportaron una serie de materiales a este respecto de mayor o menor entidad, antefijas de tema báquico, un par de *acus crinalis* ornados con una escena íntima de Venus y con los atributos de Mercurio, un molde de Eros, apliques de muebles y objetos suntuarios con personificaciones mitológicas, restos de figurillas –tal vez de los citados espíritus familiares–, etc.¹⁹. En marzo de 1760 salió a la luz la pintura de un *lararium* en la cocina subterránea²⁰. Este emplazamiento, como ha puntualizado Anna Krzysowska, no implica una religiosidad exclusiva de los esclavos de la casa (en la cocina podría desplegar un efecto apotropaico más inmediato, y en cualquier caso, los alimentos guisados allí los consumían todos), ya que la totalidad de los ocupantes de la *domus* se hallaría bajo la protección de las mismas divinidades, aunque sí practicarían sus ritos en los momentos que considerasen más propicios o en los lugares que apreciasen vinculados en mayor medida a sus actividades²¹. Independientemente a que el conjunto de los habitantes de la casa bajo la potestad del *pater familias* reverenciasen a Diana, y descartando la insinuación de Richardson de que su culto sobrepasase el marco de la casa²², su especificidad artística

¹³ Moormann, 1988: 51; Jashemski, 1979: 35 y ss. Especialmente para los patios de pequeño tamaño, pp. 59-62

¹⁴ Pompei. *Pittura e Mosaici*, 1997: 174

¹⁵ Spano, 1910: 442; Luzón *et. al.*, 2010: 2

¹⁶ Poulsen, 2009: 404-412

¹⁷ Stewart, 2003: 216-219. Para algunos autores se trataría de una Hécate, divinidad que compartía iconografía con Diana (en particular con la Diana Nemorensis) y su asociación a las parturientas y al mundo funerario. La estrecha vinculación entre ambas ha llevado a entender a Hécate como a un apelativo más de Diana. Anderson, 1987-1988: 22, fig. 27; Romero Mayorga 2011: 294

¹⁸ Sobre el despliegue en la casa romana de algunos de estos elementos, Touchette, 1995: 31 y ss.

¹⁹ “... hombre bestido con los brazos desnudos con Gasco à la cabeza, y la mano derecha levantada...”. Fiorelli, 1860: 127. Sobre todo respecto a los objetos descubiertos pp. 124-133

²⁰ “Un pedestral, frutos, frascas, flores; y dos grandes serpientes, muger, gigante”. Fiorelli, 1860: 104; Boyce, 1937: 67, nº 287.

²¹ Krzysowska, 2002: 22-36

²² Richardson, 1970: 202. Un ejemplo a relacionar con la observación de Richardson se tiene en el *sacellum* de culto a Diana –y asociado a un pequeño *hortus*– localizado en la conocida Casa de Hippolytus de Complutum, un *collegium iuvenum* del siglo III d.C., es decir, la sede de una agrupación colegial –fundada por la familia de los Anios– destinada a la educación de los jóvenes complutenses de clase alta, puesta bajo la advocación de Diana. La diosa tutelaría las actividades efectuadas en el *collegium*, tales como la caza y el ejercicio físico, conectadas con los estadios formativos de la nobleza romana tardorromana. Rascón Marqués, 2007: 139 y 148.

y su disposición sí lo señalan como al principal de la domus, en cuya ritualidad descansaban las coordenadas religiosas con las que referenciarse. A pesar de que distintos autores han sostenido el cometido meramente decorativo de las copias romanas de escultura griega, la funcionalidad devocional de la imagen de la Diana Arcaizante no despierta ningún interrogante, de lo cual resulta aval tanto el altarcillo colocado frente al *sacrarium* como la ubicación de la estatua en el *viridarium*, el entorno más adecuado para honrar a la diosa²³. Sea las fuentes que la propia arqueología vesubiana abundan en ejemplos de la adoración particular a unos dioses u otros en semejantes contextos domésticos: por mencionar unos pocos, las estatuillas marmóreas de Hércules en el jardín homónimo y de Venus en el de Camillus, el altar dedicado a sendas divinidades, junto a Líber, en el peristilo de la villa de Popidius Florus (Boscoreale)²⁴; Domicia Lucilla, progenitora de Marco Aurelio, exteriorizaba su fervor por Apolo en la capilla privada de su jardín, y relata Dion Casio cómo Sejano distinguía especialmente a su estatua de la Fortuna, a la que ofrecía sacrificios (Dion Casio, *Historia romana*, LVIII, 7). En *aedicula* pompeyanos y de la misma Roma, las efigies dibujadas o los idollitos de los Lares podían incluso combinarse con imágenes de divinidades y héroes de elección personal y bustos de los antepasados (Venus²⁵, Mercurio, Júpiter, Minerva, Hércules, Eros, Asclepio, Isis, Fortuna...), como en el *lararium* del jardín de una villa del Esquilino publicada por Visconti, dedicado a Isis-Fortuna²⁶ (fig. 3). Diana contaba con su altar en la villa de Marcial de la vía Nomentana, y en Pompeya las excavaciones llevadas a cabo en una serie de viviendas han revelado un culto dinámico y habitual en ellas. La estatuilla de la Artemis romana, el incensario –o brasero– de bronce y el depósito de ofrendas, además de los vestigios de la flora que configuró el bosque sagrado dedicado a la diosa en su inmenso *viridarium*, convierten la Casa del Moralista (insula III 4, 2-3) en un caso análogo al de la domus en estudio, no obstante a que su *triclinium* estuvo reservaba una perspectiva frontal hacia el lugar de culto²⁷. De igual manera, el jardín de la Casa de la Regina Carolina (VIII 3, 14) disponía de un nicho para su Diana de mármol, cuyas ofertas se consumían en un quemador hallado durante la excavación. Las características que comparten estas figuras son sus reducidas dimensiones, como si se esculpieran de forma estandarizada con el fin de instalarlas precisamente en los jardines, y que resulta por ello insólito descubrirlas en el interior de las casas vesubianas, aunque no cuando se tratan de objetos de

colección²⁸. Apuleyo describe en su novela el atrio de una casa en Hipata (Tesalia) presidido por una escultura de Diana, una obra artística, ornamental, cuya majestuosidad, empero, despertaba veneración²⁹. Cayo Verres, durante su administración de la isla de Sicilia (73-71 a.C.) sustrajo de la veneración pública de la población de Segesta un bronce de Diana –que previamente arrebatada por los cartagineses, Escipión el Africano la había recuperado tras la Tercera Guerra Púnica– con el fin de incluirla en su colección artística³⁰. Sin embargo, representaciones de la hija de Letona y Júpiter pueden aparecer también en jardines privas de cualquier contenido cultural, como es el caso de la Diana cazadora que junto a imágenes de Hércules, de Hermafroditas y sátiros, entre otras, embellecía el de la villa de Oplontis, y seguramente el templete con un grupo de Diana y Acteón (asimismo delineados en una pareja de escenas de la entrada al *oecus*) levantado en el centro aproximado del gran canal del jardín de la casa pompeyana de Octavius Quartio³¹; con todo, estatuas y retratos en principio carentes de significado religioso recibían homenaje y tributos en el mundo romano como símbolo de respeto³².



Fig. 13.2. Pintura del cubiculum M de Boscoreale, 50-40 a.C. New York, Metropolitan Museum of Art

²³ Como escribe Jashemski, "A statue of a deity in the garden, especially if there is provision for sacrifice, is an obvious indication of worship". Jashemski, 1979: 121.

²⁴ Touchette, 1995: 107

²⁵ Una Venus de mármol descansaba junto a los Lares argénteos en el *lararium* del atrio de Trimalción. Petronio, *El Satiricón*, II, 29

²⁶ Bodel, 2008: 261 y 262, y fig. 14.5.

²⁷ Jashemski, 1993: 102 y 103; Zanker, 1998: 163; Pesando y Guidobaldi, 2006: 149 y 150

²⁸ Krzysowska, 2002: 92

²⁹ "Un mármol de Paros, cincelado con los rasgos de Diana, ocupa exactamente el centro de la estancia; era una obra de radiante perfección: la diosa, con su túnica desplegada al viento y en viva carrera, parecía salir al encuentro de los visitantes; su majestad inspiraba veneración. Unos perros forman a ambos lados su escolta; también los perros eran de

piebra; tenían una mirada amenazadora, las orejas tiesas, las fosas nasales dilatadas, la boca dispuesta a devorar (...) A espaldas de la diosa se yergue una roca en forma de gruta con musgo, césped, hojas, varitas, pámpanos por aquí, arbustos por allí, una verdadera flora nacida en la piedra. En el interior de la gruta destaca la sombra de la estatua sobre la blancura del mármol (...) En medio de la enramada, un Acteón de piedra se adelanta hacia la diosa con indiscreta mirada; medio cambiado ya en ciervo, se le ve a la vez en la piedra de la roca y en el agua de la fuente acechando la entrada de Diana en el baño". Apuleyo, *El asno de oro*, II, 4.

³⁰ Pollitt, 1983: 69 y 70

³¹ Stewart, 2004: 100; Clarke, 1991: 24

³² Así sucedía con la estatua del general corintio Pellichus, cuyo propietario distinguía adornándola con coronas de flores, guirnaldas de oro y plata, y depositando monedas a sus pies. Stewart, 2004: 192



Fig. 13.3. Carlo Visconti, Lararium de una villa en el monte Esquilino de Roma, c. 300 d.C.

Hasta ahora no existe huella de ningún templo destinado al culto de Diana en Pompeya, aunque acaso los fieles acudieran a cumplir con sus actos litúrgicos al templo de Apolo del Foro, a tenor de la estatua de bronce que se localizaba allí³³. Así, desconocemos el fervor público del que gozó en la localidad vesubiana y las ofertas que se le consagraban; en contexto ciudadano Pausanias refiere sacrificios cruentos celebrados cada año a Artemis en diferentes poblaciones griegas consistentes en el holocausto de aves, jabalíes, oseznos, cervatillos y otros animales³⁴, mientras que otros literatos señalan las tradiciones que se seguían durante los festivales de Diana o de Artemis: en su *Cinegética*, el poeta de edad augustea Gracio Falisco detalla las procesiones en que los cazadores, con sus perros engalanados para la ocasión, portaban vino, frutas y pasteles a los santuarios campestres de Diana, donde depositaban sus armas y sacrificaban un cabritillo (figs. 4-5).



Fig. 13.4. Relieve con escena de sacrificio de un cerdo a Artemis, s. I a.C. Delos



Fig. 13.5. Relieve con escena doméstica de sacrificio de una cabra a Artemis, s. I a.C. Delos

En el siglo II d.C., Arriano de Nicomedia señala cómo los cazadores introducían en una caja cierta cantidad de monedas al cobrarse la vida de un animal, la cual, abierta en el cumpleaños de la divinidad, daba paso a los festejos y al sacrificio de una oveja o un ternero³⁵. Horacio proporciona alguna pista más acerca de los actos que los fervientes de la diosa virgen, a nivel privado, efectuaban en los idus de Agosto (fecha de su festejo principal), día en que el poeta plantaba un pino en su villa rural e inmataba un cerdo³⁶. El momento en que la estatua de la Diana se situó en su lugar no tuvo que estar exento de manifestaciones particulares de piedad y de una determinada pompa privativa, quien sabe si intensificada con la presencia de la familia, de las amistades estrechas y del vecindario, de la misma manera que en público, el acto de levantar un retrato imperial, con las connotaciones religiosas que arrastraba, se acompañaba de rumorosos espectáculos de danza y de pantomimas³⁷. Aparte de las ocasiones especiales de esta categoría, en las cuales el *lucus Dianae* de la casa VII 6, 3 focalizaría el celo cultural del *pater familias* y de sus habitantes, y tendrían lugar los sacrificios sangrientos, la escultura arcaizante debió de canalizar una ritualidad cotidiana de menor alcance pero igualmente importante en las convicciones populares, tales como libaciones durante las pitanzas o en ceremonias religiosas y sociales que implicasen la reunión de los familiares, así como tutelar el pronunciamiento de votos, de agradecimientos por bienes obtenidos, por la salud recuperada, y otras manifestaciones similares. El altarcillo frente a la diosa resulta más adecuado para depositar pequeñas ofrendas perecibles, apartadas de la comida a punto de consumir, practicar lustraciones con vino y aceite o a fin de quemar incienso, que como soporte de un rito sangriento³⁸. Los análisis arqueobotánicos realizados en varios depósitos de ofrendas incineradas hallados en jardines y atrios de Pompeya y Herculano apuntan hacia esta dirección; en ellos se han detectado cereales (trigo, cebada, mijo), legumbres (garbanzos, guisantes, habas, lentejas), frutas y frutos secos (manzanas, melocotones, uvas, granadas, cerezas, nueces, avellanas, almendras, piñones, aceitunas) y restos de arbustos y plantas (ciprés, roble, mirto, amapola). No parece difícil imaginar al *pater familias* haciendo una pausa durante la comida con objeto

³³ Berry, 2009: 190 y 191

³⁴ Baring y Cashford, 2005: 379

³⁵ Poulsen, 2009: 402 y 403

³⁶ Feeney, 1998: 134

³⁷ Tonner, 2009: 150

³⁸ Krzyszkowska, 2002: 34

de poner algunos de estos alimentos sobre un plato y arrojarlos en el fuego, haciendo partícipes del ágape a los dioses protectores de la domus, como escribe Ovidio (Ovidio, *Fastos*, VI, 307). Por cierto que entre los sacrificios de sangre los gallos adultos se cuantifican como las víctimas más frecuentes –abundan los huesos de las patas y del cráneo–, además de otras aves –asimismo sus huevos–, cerdos –sólo en época prerromana– y ovejas y cabras de corta edad, en general animales que fácilmente se asocian al entorno doméstico³⁹.



Fig. 13.6. Cerámica corintia con la imagen de Artemis cazadora, 430 a.C. Londres, British Museum

Se nos escapan las razones profundas que impulsaron a los habitantes de la domus de la Diana Arcaizante a venerar a esta diosa en especial y a través de una representación iconográfica específica. Cicerón postulaba que a los romanos, en privado, había que concederles creer en las divinidades heredadas de sus *patres*, es decir, en una religión dictada por la tradición de los ancestros familiares⁴⁰. Quién sabe si al separarse las casas VII 6, 3 y VII 6, 38 la primera retuvo una imagen de culto familiar (de no mucho tiempo atrás) presente ya allí, si los propietarios recién llegados reutilizaron un mármol previamente en su posesión o si lo adquirieron en torno a la época de la división y como apuntan sus medidas, con destino al *viridarium*, independientemente de que dicha solución arquitectónica, decorativa y piadosa se tuviera proyectada con antelación o no –la opción con mayores probabilidades, a nuestro juicio, apoyada en la cronología de este tipo de esculturas, que veremos a continuación⁴¹. En ningún caso los diarios de excavación, a pesar de las expectativas creadas⁴², muestran una familia o familias de coleccionistas de escultura, aparte de la Diana, ausente más allá de las adscritas al adorno arquitectónico. La pieza, entonces, se exhibía en solitario en la casa. La Diana en movimiento y con el arco, con sus variantes –acompañada o no de perros, extrayendo una flecha del carcaj, etc.–, es

³⁹ Robinson, 2002: 93-99

⁴⁰ Bodel, 2008: 249 y 250

⁴¹ Incluso se podría haber adquirido en una ocasión especial, tal vez la de la visita a un santuario. La literatura antigua menciona alrededor del siglo I d.C que naves repletas de estatuas de diversas calidades partían desde centros a la cabeza en la producción de escultura (como Atenas) con destino a los santuarios y a los lugares de peregrinaje con objeto de ser

la representación distintiva de su acepción de cazadora –de la “tumultuosa Artemis, la virgen venerable, cazadora de venados, diseminadora de dardos”, la “que se dirige de un lado a otro, arruinado la raza de las fieras”, según reza el Himno Homérico⁴³ (fig. 6)–, aunque en el famoso relieve de iconografía arcaizante en que la tríada apolínea efectúa una libación en un altar, junto a la Victoria, con el templo de Apolo Palatino de fondo, la diosa mantiene una postura pareja y el arco cuelga a su espalda, tratándose de una ceremonia sacra⁴⁴ (fig. 7).



Fig. 13.7. Relieve con escena ritual en el monte Palatino, c. 30 a.C. Berlín



Fig. 13.8. Diana Arcaizante, s. I a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

La pluralidad de aspectos vinculados a la caza, desde la comprensión del comportamiento de la fauna y de la flora hasta la de los fenómenos meteorológicos y astronómicos –Diana es la diosa de la luna–, pasando por el dominio sobre la tierra y las estaciones, pero de igual forma con intervenciones en el plano de la mortandad, pues en su cometido de guardiana de los caminos guiaba el tránsito

vendidos en sus mercados. Filostratos, *Vida de Apollonio de Tianes*, V, 285

⁴² Se esperaba que en la casa se sacara a la luz “un gran jardín, baños, templo, y delicia muy suntuosa de estatuas”. Fiorelli, 1860: 414

⁴³ Baring y Cashford, 2005: 372

⁴⁴ Otros relieves con temática similar y estética arcaizante se localizan en el Museo del Louvre y en el British Museum

hacia el inframundo, explica su adoración en el marco de una casa⁴⁵. Como se indicó, la esfera de la fertilidad era su dominio, valor fundamental en una sociedad agrícola, pero cuyo influjo abrazaba la fertilidad humana, en su papel protector de las mujeres en cinta y del parto, pese a su virginidad, incluso de velar por las que cayeran enfermas. Y era la matrona, en palabras de Catón, la responsable de recolectar las flores y colocarlas sobre el altar del hogar, responsabilidad que la dueña de la casa desempeñaría con placer en beneficio de su divinidad benefactora⁴⁶. Así, cada miembro de la domus podría compartir idénticos sentimientos hacia Diana o favorecer la naturaleza de sus facultades con la que se sintiera reconocido.



Fig. 13. 9. Diana Arcaizante, s. I a.C. Venecia, Museo Archeologico

En julio de 1760 lo que llamó la atención de los descubridores de la Diana Arcaizante fueron los vestigios de policromía que conservaba en su epidermis marmórea, pormenorizada en las anotaciones de Alcubierre y repetida por Winckelmann, admirador de la factura de los pies de la estatua pese a la “idea imperfecta de la belleza” que en

conjunto transmitía⁴⁷ (fig. 8). La talla, en la actualidad en el Museo Nacional de Nápoles (nº 6008), ha dado nombre a toda una tipología de reproducciones arcaizantes de Diana -el “tipo Pompeya”-, en las que Fullerton catalogó por igual diversos ejemplares hoy localizados en los museos arqueológicos de Venecia y de Florencia, y en el de Bellas Artes de Boston, modelo común cuyo original diferentes autores han intentado identificar con la Artemis Laphria de Calidón, la Diana de Segesta secuestrada por Verres que mencionamos o asimismo con la imagen cultural de los templos de Apolo en el Palatino y de Diana en el monte Aventino⁴⁸ (fig. 9).



Fig. 13. 10. Denario de Augusto acuñado en Lugdunum, 11-9 a.C.

Cronológicamente, los estudios estilísticos de Fullerton y los paralelos tanto monetarios como pictóricos la hacen derivar de un prototipo no anterior al 20 a.C., e incluso a una fecha ajustada a partir de tipos numismáticos de entre el 11 y el 9 a.C., abanico que lo sitúan de cualquier modo a comienzos del principado de Augusto, datación que se aviene con la de las reformas de la Casa de la Diana Arcaizante⁴⁹ (fig. 10). En particular la hipótesis de Fullerton señala hacia el empleo de la primigenia estatua arcaizante de la virgen cazadora en un monumento conmemorativo de las victorias bélicas de Augusto y de Agripa (¿Naulocos, Actium?) erigido en el Palatino, en las proximidades del templo de Apolo⁵⁰.

El valor político-religioso de la iconografía arcaizante difundida a lo largo del gobierno de Augusto –incluso a

⁴⁵ Diversos aspectos en torno a las atribuciones de Diana se tratan en Green, 2007

⁴⁶ Farrar, 1998: 97

⁴⁷ Winckelmann, 2002: 92. La descripción de Alcubierre señalaba: “...representa Diana vestida con manto apuntado con un botoncito sobre el hombro, y los brazos de encarnado con flores blancos, con el cabello bien compuesto y rojo, y una zinta atorno que mantiene los cabellos con algunas flores de relieve del mismo mármol, y algunos frisos pintados de encarnado, y una faja ò zinta por bandolera tambien pintada de encarnado, y de la parte de atrás tiene atacada en dicha bandolera un instrumento donde lleva las flechas; y dicha estatua està situada con el piè derecho à la parte de atrás, y el izquierdo à la parte delante, y con la mano parece demuestra como que tirava alguna flecha, y le faltan los dedos de las dos

manos, los que se han encontrado; y tiene las zendalias à los pies atacados con zintas encarnadas”. Fiorelli, 1860: 114

⁴⁸ Fullerton, 1990: 22, 34 y 35, y figs. 10-12. Tan sólo de la de Florencia se tiene constancia de su procedencia de una villa romana, pero desconozco si formaba parte de un contexto sacro o estrictamente estético y ornamental; en cualquier caso este segundo uso no es ajeno a las estatuas arcaizantes, siendo la Atenea de la Villa dei Papiri un claro ejemplo.

⁴⁹ Krzyszkowska también sitúa el original de la escultura en el siglo I a.C., sin embargo considera la copia de la Casa de la Diana Arcaizante de época “altoimperial”, suponemos que acercando su ejecución a fechas alrededor de la erupción del Vesubio. Krzyszkowska, 2002: 89 y 90

⁵⁰ Krzyszkowska, 2002: 26 y 27

contracorriente de los juicios estéticos emitidos por sus contemporáneos- había sido ya resaltado por Paul Zanker al examinar el lenguaje propagandístico de las obras escultóricas que ataviaron el templo de Apolo Palatino, en donde tampoco el Príncipe se privó de emplear a voluntad originales de estilo clásico. La reorientación religiosa llevada a cabo por Augusto pasadas las guerras civiles, basada en la recuperación de las tradiciones puramente romanas y en la restauración de la moralidad nacional⁵¹, servía de marco ideal en el cual el hieratismo de las formas arcaicas avivaba la memoria de la dignidad, de la autoridad y de la venerabilidad de la sacralidad antigua y de las costumbres primitivas del culto⁵². La estética arcaizante, vehículo de la gramática religiosa del poder, inspiró así la iconografía de viejas y nuevas divinidades, de Apolo, Diana, Minerva, Dioniso, Príapo y de la joven *Spes* de la época augustea, la Esperanza, algunas de las cuales, además, se adoptaron como protectoras de la familia imperial⁵³. La idea del uso de la solemne plástica arcaizante como comunicadora de un estadio primitivo del culto o como portadora de un aura de santidad singular, al imitar, precisamente, las primeras representaciones estatuarias, no sólo ha sido repetida por Pollitt⁵⁴ sino de igual manera por Hölscher en su correlación de los temas y los valores conceptuales que las copias altoimperiales deseaban expresar con el estilo del arte griego más conveniente para ello⁵⁵. Dentro de la pluralidad estilística que los escultores de época romana tenían a mano, cuanto más lejano era el pasado al que se remitían, mejor se garantizaba la personificación de la venerabilidad sagrada. Por ejemplo, bien conocía Plinio el Joven el poder simbólico de una antigüedad al comprar una estatuilla corintia de bronce, apropiada, no por su factura ni por su majestad, sino por su vejez –el “regalo digno de un dios”-, para consumir un acto piadoso ofrendándola en el templo de Júpiter Capitolino (Plinio el Joven, *Cartas*, III, 6). Aparte de las interpretaciones en boga alrededor del contexto histórico, religioso y político en que el estilo arcaizante se desarrolló, la elección de esta apariencia en la domus de la Diana respondería al lógico dictado de reverenciar no a un sencillo *signum*, sino a un *simulacrum*, una imagen de culto a priori dotada de una personalidad y de un significado concreto para los habitantes de la casa. Sin descartar la pura sugestión estética –la belleza del mármol de por sí es ya un argumento de peso-, no sabemos si su atractivo emanaba sólo de su antigüedad, o asimismo por traer a la memoria a la diosa itálica o incluso por resguardar las tradiciones en torno a la griega Artemis;

las formas arcaizantes fueron más populares en regiones de influencia griega (Magna Grecia y Asia Menor, aunque también en Roma)⁵⁶, y según apunta Peter Stewart, “*domestic sculpture look back to the Greek past in a more obvious and deliberate way than other forms of Roman art*”⁵⁷. En este sentido, Alexandra Bounia y John Bodel han subrayado por una parte el componente nostálgico y la idealización del pasado en la religiosidad doméstica, y por otro la propensión de las elites romanas por aprehender épocas y lugares distantes mediante objetos evocadores de aquéllas, en la misma medida que de asumir la cultura que los produjo⁵⁸. Este último concepto con seguridad no tendríamos problema en aplicarlo en las colecciones de múltiples obras de arte del orden de las desenterradas en las grandes villas vesubianas o de las descritas por Cicerón y Estacio⁵⁹, las cuales retrataban las pretensiones intelectuales y el cultivo de los placeres mundanos y eruditos (la literatura, la poesía, las discusiones filosóficas, la admiración por las Bellas Artes) del *otium* helénico, aspiración loada como ideal de vida por el segundo autor citado, quien felicitaba a sus amistades por amar lo griego y “por frecuentar las tierras griegas” (Estacio, *Silvas*, II, 2, 95)⁶⁰. Sin embargo con dificultad se asumiría en una vivienda que contaba con una única obra escultórica, y por ende, reservada al culto diario. El mensaje que desprendía la talla de mármol respecto a los propietarios de la domus no implicaba la reclamación de un determinado estatus social ni el énfasis de unos principios intelectuales, sino la adherencia a una piedad muy definida y la confianza conferida a una entidad protectora del hábitat familiar. Tanto es así que la Diana Arcaizante perduró al menos tres generaciones en el *viridarium* de la casa, si no hemos errado con su cronología. En los períodos neroniano y flavio se habían abordado nuevas obras de reforma en la residencia que afectaban a su decoración parietal y a dicho *viridarium*; en uno de los *cubicula* de la parte occidental se habían instalado dos piletas utilizadas en algún tipo de proceso productivo o artesanal –¿ligado a las ocupaciones desempeñadas en las *tabernae* frontales?-, que obligaron a actuar en el contiguo vicolo del Farmacista con el posible objeto de abrir un sistema de desagüe a la calle⁶¹. En el 79 d.C., la familia que se cree que encabezaban Marcus Spurius Saturninus o Daecius Volcius Modestus⁶² todavía conservaba a la Diana en su *aediculum* del patio meridional. La escultura grecorromana no es unívoca, sino que lleva aparejada la ambigüedad intrínseca de la provisionalidad, de que su significado pueda cambiar de un lugar y de una época a otra: la erupción del Vesubio

⁵¹ Bayet, 1984: 183-198

⁵² Zanker, 2006: 259-261

⁵³ El ejemplo más evidente es el de la religión apolínea sustentada por Augusto, pero asimismo su hija Julia se representaba como Diana en la iconografía monetaria. Fullerton, 1985: 480

⁵⁴ Pollitt, 1986: 182-184

⁵⁵ Hölscher, 2011: 53, 76, 78 y 79

⁵⁶ Fullerton, 1990: 196

⁵⁷ Stewart, 2004: 102 y 103

⁵⁸ Bounia, 2004: 158; Bodel, 2008: 251 y 269 n. 13

⁵⁹ La desplegada en su villa sorrentina por Polio Félix, “¿Qué decir de las viejas obras de arte, las pinturas y bronce, todas las que se gozan de haber vivificado los colores de Apeles, todas las que, admirables, esculpieron las manos de Fidias (...) y las que cobraron vida obedeciendo al arte de Mirón o al cincel de Policeto, y los bronce, de más valor que

el oro (...), los bustos de caudillos, de poetas y sabios de antaño a quienes procuras imitar, a quienes amas de todo corazón (...)?” y por Novio Vindice en su residencia romana: “Allí conocí entonces mil figuras de bronce y de marfil vetusto y cuadros que, con su mentido cuerpo, parecían a punto de hablar...”. Estacio, *Silvas*, II, 2; IV, 6

⁶⁰ Véase Stewart, 2008: 42 y ss.

⁶¹ Luzón *et al.*, 2010: 17 y 18. Al contrario de lo que postuló Amedeo Maiuri, la implantación de estos aparejos no significaban el decline del patriciado romano tras el terremoto del 62 d.C., sino una diversificación de las estrategias económicas familiares. Wallace-Hadrill, 1996: 122 y ss. Igualmente, Wallace-Hadrill, 1994: 241-272

⁶² Personajes que la epigrafía desvela ajenos a la política ciudadana. Léase Mouritsen, 1988

bien podría haber encontrado a la diosa arropada al calor de una piedad todavía viva, heredada de los *patres* que la pusieron allí, o a la reliquia de un pasado reciente, cuya belleza invitaba a la contemplación.

FUNTES CLÁSICAS

Apuleyo, *El asno de oro* (Traducción y notas de L. RUBIO FERNÁNDEZ). Ed. Gredos, Madrid, 1995.

Estacio, *Silvas* (Traducción de F. TORRENT RODRÍGUEZ). Ed. Gredos, Madrid, 1995.

Filostratos, “Vida de Apollonio de Tianes”, en *La novela griega* (Traducción y notas J. B. BERGUA). Clásicos Bergua, Madrid, 1965, 257-617.

Petronio, *El Satiricón* (Traducción y notas de L. RUBIO FERNÁNDEZ). Ed. Gredos, Madrid, 1988.

Winckelman, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad* (Traducción M. TAMAYO BENITO). Ed. Folio S.A., Barcelona, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, M. L. (1987-1988), “The villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 45.3, 17-36.

BARING, A., y CASHFORD, J. (2005), *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid.

BAYET, J. (1984), *La religion romana. Historia política y psicológica*. Madrid.

BERRY, J. (2009), *Pompeya*. Madrid.

BODEL, J. (2008), “Cicero’s Minerva, Penates, and the Mother of the Lares: An Outline of Roman Domestic Religion”, en *Household and Family Religion in Antiquity*, Malden-Oxford, 248-275.

BOUNIA, A. (2004), *The nature of classical collecting. Collectors and Collections, 100 BCE-100 CE*. Aldershot.

BOYCE, G. K. (1937), “Corpus of the lararia of Pompeii”, *Memoirs of the American Academy in Rome* XIV, Roma.

BROWN, F. E. (1968), *Roman Architecture*. Londres.

CLARKE, J. R. (1991), *The houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250. Ritual, space, and decoration*. Berkeley

DWYER, E. (1991), “The Pompeian Atrium house in Theory and in Practice”, en *Roman art in the Private Sphere*, Michigan, 25-48.

FARRAR, L. (1998), *Ancient Roman Gardens*. Sutton.

FEENEY, D. (1998), *Literature and religion at Rome. Cultures, contexts, and beliefs*. Cambridge.

FIORELLI, G. (1860), *Pompeianarvm Antiquitativ Historia*, vol. I. Nápoles.

FULLERTON, M. (1985), “The Domus Augusti in Imperial Iconography of 13-12 B.C.”, *American Journal of Archaeology* 89, 473-483.

FULLERTON, M. J. (1990), *The Archaistic Style in Roman Statuary*. Leiden-Nueva York-Copenhagen-Colonia.

GREEN, C. M. C. (2007), *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*. Nueva York.

HÖLSCHER, T. (2011), *Il linguaggio dell’arte romana. Un sistema semantico*. Vicenza.

JASHEMSKI, W. F. (1979), *The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, vol. I. Nueva York.

JASHEMSKI, W. F. (1993), *The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, vol. II. Nueva York.

KRZYSZOWSKA, A. (2002), *Les cultes privés à Pompéi*. Wrocław.

LUZÓN NOGUÉ, J.M. ET AL. (2009a), “La casa de la Diana Arcaizante. Campaña 2007-2008 (Pompeya, VII, 6, 3)”, en *IPCE: Excavaciones en el exterior 2008. Informes y trabajos*. 3, Madrid, 117-123.

LUZÓN NOGUÉ, J.M. ET AL. (2009b), *Proyecto Pompeya, insula VII, 6, 3. Casa de la Diana Arcaizante. Informe de excavación de la campaña 2009*.

LUZÓN NOGUÉ, J. M. ET AL. (2010): *Proyecto Pompeya, insula VII, 6, 3. Casa de la Diana Arcaizante. Informe de excavación de la campaña 2010*.

MOORMANN, E. M. (1988), *La pintura apriétale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Aseen-Maastricht.

MOURITSEN, H. (1988), *Elections, magistrales and municipal élite. Studies in Poempeian Epigraphy. Instituti Danici-supplementum XV*. Roma.

PESANDO, F., y GUIDOBALDI, M^a P. (2006), *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*. Roma-Bari.

POLLITT, J. J. (1983); *The Art of Rome c. 753 B.C.-A.D. 337. Sources and Documents*. Cambridge.

POLLITT, J. J. (1986), *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge.

Estudios de Arqueología Vesubiana I

Pompei. Pitture e Mosaici (1997), *Pompei. Pitture e Mosaici. Regio VII. Parte II*, vol. VII. Roma.

POULSEN, B. (2009), "The Sanctuaries of the Goddess of the Hunt", en *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*, Copenhagen, 401-425.

RASCÓN MARQUÉS, S. (2007), "La así llamada casa de *Hippolytus*: la fundación de los Anios y la *schola* de la agrupación colegial de la ciudad romana de Complutum", *Archivo Español de Arqueología* 80, 119-152.

RICHARDSON, L. (1970), "The Archaistic Diana of Pompeii", *American Journal of Archaeology* 74, 202.

RIGGSBY, A. M. (1997), "Public and private in Roman culture: the case of the *cubiculum*", *Journal of Roman Archaeology* 10, 36-56.

ROBINSON, M. (2002), "Domestic burnt offerings and sacrificas at Roman and pre-Roman Pompeii, Italy", *Vegetation History and Archaeobotany* 11, 93-99.

ROMERO MAYORGA, C. (2011), "Aproximación a la iconografía de Hécate: magia, superstición y muerte en la sociedad romana", en *Iconografía y sociedad en el Mediterráneo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar González Serrano*, Madrid-Salamanca, 289-298.

SPANO, G. (1910), "Scavi nell'insula VI, 4", *Notizia di scavi* 1910, 437-453.

STEWART, P. (2003), *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford y Nueva York.

STEWART, P. (2004), *Roman Art*. Oxford.

STEWART, P. (2008), *The Social History of Roman Art*. Cambridge-Nueva York.

TONNER, J. (2009), *Popular Culture in Ancient Rome*. Cambridge-Malden.

TOUCHETTE, L-A. (1995), *The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman copies*. Londres.

WALLACE-HADRILL, A. (1988), "The social structure of the Roman house", *Papers of the British School at Rome* LVI, 43-97.

WALLACE-HADRILL, A. (1994), "Elites and trade in the Roman town", en *City and Country in the Ancient World*, Londres-Nueva York, 241-272.

WALLACE-HADRILL, A. (1996), *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton.

ZANKER, P. (1998), *Pompeii. Public and Private Life*. Londres-Cambridge.

ZANKER, P. (2006), *Augusto e il potere delle immagini*. Turín.