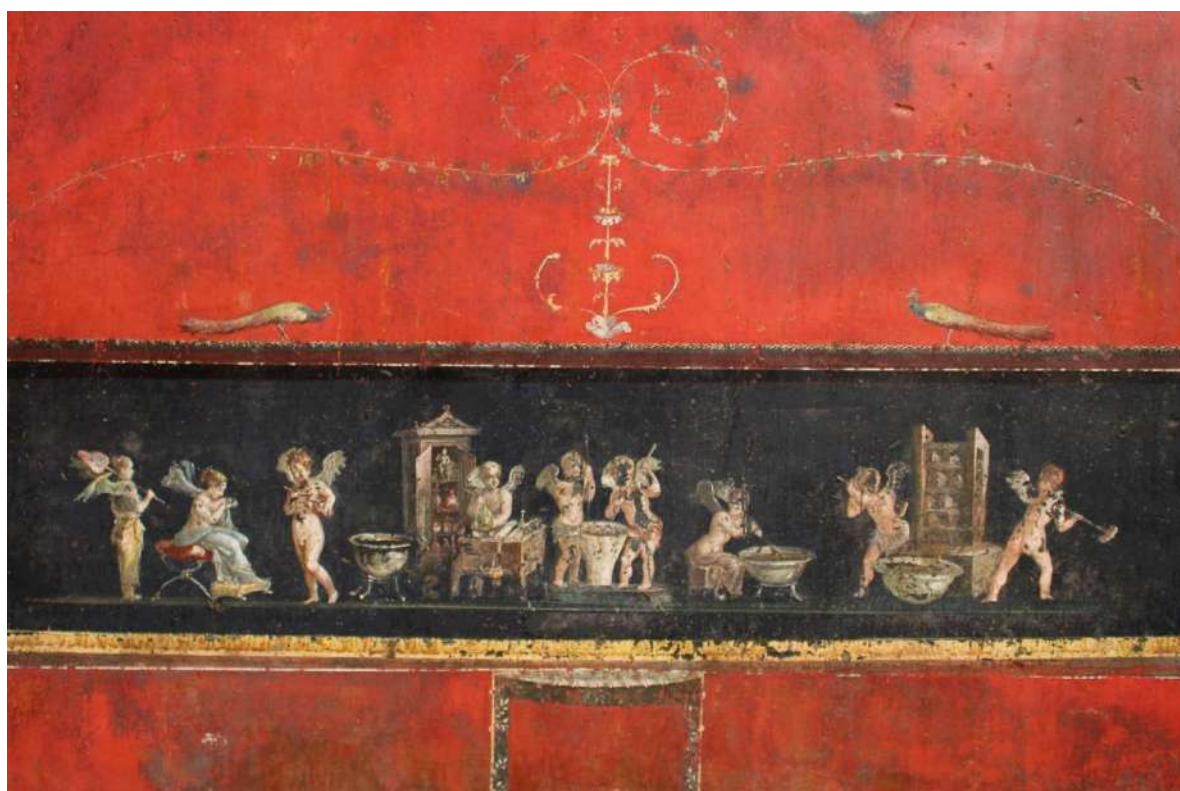


# EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC DE LA CASA DELS VETTII, POMPEIA.



Universitat  
de Girona

**EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC DE LA CASA DELS  
VETTII, POMPEIA:  
Interpretacions i anàlisi formal.**

**LAURA MOLL ORFILA**

(Juny 2023)

**Tutor: David Vivó Codina**



*Aquest Treball de Fi de Grau l'estic escrivint perquè així és com la vida ho ha volgut. Quan em van fer triar amb 16 què volia fer jo estava decidida a fer bioquímica, però per sort se'm van creuar en el camí na Mar Lluch i na Iolanda Aduard, dues professores de secundària, ara amigues, que em van obrir el camí de l'art. No sabia molt bé que fer amb el meu futur, però un dia, em vaig despertar amb un pressentiment, m'havia d'inscriure en el grau d'Història de l'Art a Girona, una ciutat-poble com li diu molta gent. Venint d'una illa com Menorca, no em feia cap il·lusió viure en una gran ciutat com Barcelona o Madrid.*

*Havent acabat el grau, puc dir molt satisfactòriament que ha estat una de les millor decisions que he pres i que més feliç m'ha fet. Per tant, m'agradaria agrair a sa meua família, a ses meves amigues, o com jo em refereixo a elles, es meu dream team i as meu al·lot, n'Alejandro, que m'hagin acompanyat en aquest viatge tan meravellós que ha estat fer el grau en Història de l'Art. Especialment, aquest Treball de Fi de Grau, com he dit abans, és gràcies a na Mar, na Iolanda i, sobretot a en David Vivó, per haver-me despertat aquesta admiració i predilecció per l'Art Romà i haver-me guiat durant el transcurs del treball.*

## ÍNDIX

1. Introducció.....	4
2. La Pintura Pompeiana .....	6
a. Primer Estil.....	6
b. Segon estil .....	7
c. Tercer Estil.....	8
d. Quart Estil .....	10
3. La Casa dels Vettii .....	12
a. La casa romana .....	13
b. La Casa dels Vettii i el seu programa iconogràfic.....	17
c. La presència del poder en els programes iconogràfics.....	26
4. Els tallers i artistes de pintura a Pompeia .....	31
a. El taller de la Casa dels Vettii .....	31
b. Els pintors de les escenes principals de la Casa dels Vettii .....	34
5. Conclusió .....	39
6. Annex Imatges.....	41
7. Bibliografia .....	66

## 1. Introducció.

L'objectiu principal d'aquest treball de fi de grau és l'anàlisi de les pintures murals que es desenvolupen durant el període del Quart Estil pictòric a Pompeia i específicament la Casa dels Vettii. A més, relacionaré els frescos d'aquest interval de temps amb els possibles tallers o artistes de l'època. També, per poder entendre quin paper tenien les pintures murals dins de les cases romanes, analitzaré la relació que existeix entre la temàtica de la pintura i l'espai que ocupa i per quin motiu es disposen en determinades estances.

La metodologia que faig servir estarà dividida en tres vessants: la primera consistirà en una recerca bibliogràfica dels estudis més rellevants sobre el tema que tracto; la segona vessant és la visita *in situ* de la Casa dels Vettii a Pompeia per poder entendre quina relació té la pintura amb l'espai que ocupa, de quina manera s'articulen els espais entre ells i quina era l'experiència que tenia un client o convidat del *patronus* quan entrava a la casa; per últim, i com a conseqüència de la visita, en aquest treball utilitzo fotografies pròpies que vaig realitzar en el context de la mencionada visita.

A partir d'aquests objectius i la metodologia mencionada línies més amunt, el treball s'estructura de la següent manera: el primer que tractaré serà la pintura pompeiana en els seus trets més generals, classificant els diferents estils que existeixen i com sorgeixen. Seguidament, passaré a tractar la casa romana per tenir una idea clara de com es distribuïa la casa i a què es devia aquesta organització. En tercer lloc, començaré amb l'anàlisi formal i iconogràfic de les pintures murals que es troben a la casa dels Vettii, per tot seguit, continuar amb una interpretació concreta d'aquestes des del punt de vista de la propaganda del poder. Per acabar, després d'haver fet l'anàlisi, desenvolupo un punt que gira al voltant dels tallers pictòrics a Pompeia i si és possible identificar les mans dels artistes.

Per últim, he escollit treballar sobre aquest tema perquè normalment el que es s'acostuma a tractar en les assignatures del període romà en un context artístic és l'arquitectura i l'escultura, a causa de que quant a nombre de testimonis guanyen notablement. En canvi, la pintura és un tema pel qual s'hi passa més per sobre. Investigant una mica i amb ajuda del meu tutor vaig anar descobrint el meravellós món de la pintura romana, concretament el de la zona vesuviana perquè només a en

una sola ciutat com és Pompeia es van trobar quatre estils diferents què es van desenvolupar en el curt període de dos segles (I aC – I dC).

Com he comentat abans, una de les cases més ben conservades és la Casa dels Vettii, la qual té un dels programes pictòrics més interessants de tots els que s'han conservat després de la catàstrofe natural. De fet, vaig organitzar un viatge a Nàpols amb uns companys i dos professors, el professor David Vivó i el professor Gerardo Boto, amb la intenció d'anar a Pompeia per veure les ruïnes arqueològiques i les pintures murals. Per desgràcia, la casa que s'estudia en aquest treball estava tancada i la porta tapada amb un tapall verd però, per un forat vaig poder veure-hi el rebedor, part de l'atri i fer un petit tast de les pintures que albergava aquella casa. Aquest fet, encara em va encoratjar més a estudiar les pintures de la *domus* i em va deixar amb ganes de tornar-hi. I així va ser com vaig prendre la decisió d'invertir un dia per anar a veure el meu objecte d'estudi. Dia nou de maig vaig tornar a partir cap a Nàpols per estar-hi un total de vint-i-sis hores, amb l'únic objectiu de poder viure l'experiència de la Casa dei Vettii (il·lustració 1).

## 2. La Pintura Pompeiana.

La pintura conservada a la ciutat de Pompeia i entorns ens ofereix unes magnífiques condicions per investigar-la, ja que permeten fer un estudi profund sobre la pintura en els espais domèstics de la societat romana del segle I de la nostra era (Barnes 2008).

Després de molt anys d'excavació arqueològica a les ciutats del voltant del Vesuvi, es va poder afirmar que aquell territori de la Roma Imperial destacava per la seva producció artística que es desenvolupava dins les pròpies domus. Per primera vegada en la història l'any (1882), A. Mau va diferenciar quatre períodes pictòrics a Pompeia entre el segle III aC fins al 79 dC, al·legant que els pintors no només copiaven els models grecs sinó que se'ls feien seus i els adaptaven al gust estètic de la societat. A cada una de les fases pictòriques que va establir Mau, en el seu moment, les va anomenar *estil* primer, segon, tercer o quart, depenent de quin interval de temps ocupaven. E. Robert, està d'acord amb la classificació però fa una passa més enllà polint algunes qüestions, examinant l'evolució formal, fent una filiació o una interdependència entre els estils (Etienne 1992, 324).

Una vegada posat en context l'origen historiogràfic dels estils pictòrics, prossegueixo en les pàgines següents a detallar de manera individualitzada les característiques generals de cada un d'ells.

### a. Primer Estil

El Primer Estil de la pintura pompeiana és una versió italianitzada de l'estil pictòric hel·lenístic. És la translació dels trets de la monumental decoració marmòria de l'arquitectura grega a un model de decoració interior. Aproximadament, aquest estil es comença a emprar a finals del segle IV aC i, ja en el segle III aC i II aC s'havia estès per tota la mediterrània. Un exemple el trobem a la Casa de Salustio (il·lustració 2).

Cap a finals del segle II aC, principis del segle I aC, en els murs, sobre un sòcol fet amb estuc, es pinten unes franges estretes verticals simulant ortòstats que puguen fins a la meitat dels murs. A sobre dels ortòstats, un gran fris s'aixeca fins el sostre

en què es pinten fragments de marbre imitant els diferents tipus que existien a Grècia per representar la maçoneria grega. En alguns panells col·locats al llarg dels frisos hel·lenístics, s'hi podien trobar alguns motius florals, figuretes o fins i tot amoretts portant a terme escenes de la vida quotidiana. En canvi, en la pintura pompeiana el fris passa a ser una franja que reproduïx carreus de marbre pintats sense cap tipus d'ornamentació afegida. Hem de tenir en compte que els romans no varen copiar directament l'estil hel·lenístic sinó que van reinterpretar imaginativament l'estructura establerta segons les seves necessitats estètiques.

Respecte l'estil de maçoneria hel·lenística, un dels factors que més diferenciava en el primer estil pompejà era en la qüestió de la policromia. Els colors que més s'utilitzaven en aquest estil eren el groc, el negre, el vermell i, a vegades, els marges els feien d'un color que contrastés amb la superfície principal per ressaltar els carreus pintats. S'ha de dir, que una mateixa fila de carreus es podia trobar policromada de diferents colors a l'atzar. De fet, totes aquestes característiques indiquen un apropament més experimental dels decoradors (Ling 1991, 17)

Així, el Primer Estil estava dividit en tres seccions: el sòcol fet d'estuc, els ortòstats pintats que s'alçaven fins a mig mur i la part de fris que imitava els marbres, a més a més de la cornisa que podia estar motllurada en guix. Aquesta divisió horitzontal en tres parts es va seguir utilitzant en el període del Segon Estil (Pesando y Guidobaldi 2006, 439) (il·lustració 3).

## **b. Segon estil**

Cap a principis del segle I aC el governador romà Sul·la va modificar els estatuts romans que feien que la ciutat de Pompeia, fins aleshores ciutat samnita aliada amb Roma (*municipium*), esdevingués colònia romana. D'aquesta manera, va començar una repoblació de la ciutat amb soldats retirats, principalment. Amb aquest canvi d'ocupació cultural, també, es va produir un canvi en la manera de decorar les cases en què s'establien. Per tant, el Segon Estil neix cap a l'any 80 aC a Roma a causa de la proliferació artística que hi havia en aquell moment, ja que la presa de les terres gregues va suposar que els mercaders s'anessin enriquint i això va produir una atracció d'artistes grecs de renom cap a la ciutat. Aquest punt d'unió entre les dues cultures va crear un nou ideal artístic.



El Segon Estil consta de dues fases: la primera fase (80aC-40aC) aconseguix imitar les formes arquitectòniques per mitjà només de la pintura, sense necessitar un revestiment d'estuc com passava en el Primer Estil. És a dir, tots els elements estan en un únic pla i les il·lusions òptiques eren molt limitades, no hi havia quasi profunditat i la perspectiva era simètrica respecte de l'eix principal. Poc a poc les formes es van anar tornant més intricades, el segon pla es va desenvolupar simulant a la part superior una obertura a l'exterior que va permetre que entre les estructures arquitectòniques suportades per columnes, en lloc de pintar-hi un mur de diferents marbres, poder crear-hi un altre espai, que consegüentment donava una il·lusió òptica de més habitacions, per tant, més poder adquisitiu i social. A l'hora de crear profunditat una cosa que és molt important és la utilització de la llum perquè permetia la simulació de diferents plans i, en definitiva, la il·lusió de profunditat. Ling (1991, 20) fa referència a aquest fet de manera molt encertada dient que es veu una habitació més enllà de la finestra. Creaven un espai tridimensional sobre un suport bidimensional que consegüentment provoca el desenvolupament progressiu del punt de fuga. Una casa on es pot veure molt bé aquest exemple és a la Vila d'Oplontis (il·lustració 4 i 5).

La segona fase (40aC-20aC) prefereix centrar-se en els patrons que seguien les principals estructures arquitectòniques donant pas a la possibilitat d'haver-hi una imatge principal dins el sistema. La profunditat deixa de tenir importància i cedeix el pas a l'increment de l'ornamentació i a la tendència de tractar de manera minuciosa tots els detalls de l'arquitectura. Les columnes s'allarguen i tornen més estilitzades i els frisos tenen decoracions vegetals i florals. Al final d'aquest segon estil es perd el naturalisme i creix l'il·lusionisme òptic i la fantasia.

La culminació del segon estil es pot veure molt clarament a la vila d'Oplontis (il·lustració 6).

### **c. Tercer Estil**

El Tercer Estil, aproximadament, va ocupar el període de temps d'entre l'any 20 aC fins al 45 dC i també s'hi distingeixen dues fases: la primera fase d'aquest període gairebé es correspon amb l'època d'August, ja que aproximadament va del 20 aC fins al 14 dC. Ens trobem en un moment en què es va produir la desintegració

dels elements arquitectònics com a tema principal de les pintures murals i van ser substituïts per elements decoratius no funcionals. Per tant, en el lloc on hi trobàvem estructures arquitectòniques durant el segon estil, ara hi trobem una mena de bandes amb motius minuciosament tractats i detallats pel que fa a la tècnica i a la policromia. Només es mantindrà l'arquitectura en els panells centrals, tot i que en aquest cas les estructures són molt il·lusories perquè actuen com a marc del motiu central, així doncs s'aprecia que ja no busquen la versemblança en la pintura i la profunditat i el volum es redueixen al mínim. El buit ja no els preocupa, de fet, moltes vegades als panells que flanquejaven la imatge principal eren llisos, o bé, tenien algun motiu flotant en l'espai. La nova paleta que utilitzen de vermells, negres i blancs permet una major diferenciació entre les zones i els temes que més es representaven eren sobre mitologia i paisatge. Un gran exemple d'aquesta frase és la Vila Imperial de Pompeia (il·lustració 7). Les escenes centrals, les quals ocupaven quasi tota la superfície del panell central, eren de temàtica mitològica i buscaven, valgui la redundància, una imitació naturalista de la natura. Els pintors romans partien de models grecs que havien vist i els adaptaven al seu context.

La segona fase coincideix amb el govern de Tiberi, Caligula i Claudi, ja que va des del 25 fins el 45. Tal com reflexiona Ling, aquest segon moment és una mena de reacció a l'elegància de l'estil augusteu, ja que hi trobem un augment dels colors terrosos i, fins i tot, en alguns casos s'utilitzaven blaus i verds, a més, es mesclaven més lliurament creant diferents efectes que fins aleshores no s'havien vist. Per una altra banda, la decoració ornamental cada vegada s'encriptava més i tenia una tendència molt clara cap els motius vegetals i florals i marques d'una recessió de la perspectiva enfilant-se cap a dins del mur (Ling 1991, 58). Dividint l'espai del fris hi trobem dues columnes que divideixen el mur en tres panells verticals per mitjà de columnes i dues columnes més que sostenen el quadre de l'escena central. El panell central passa de ser rectangular a quadrangular, estaven emmarcats per un fons vermell-grana i ressaltats pel color groc del marc del quadre. La profunditat quasi no s'intuïa i comptava amb figures i construccions col·locades a diferents nivells, les quals es tractaven amb llums i ombres per donar-los volum. El sòcol sempre es treballava amb sanefes geomètriques amb una paleta d'una gran policromia i per les franges superiors del mur s'utilitzava el color groc de fons. Els temes que tracta són la mitologia i els paisatges (il·lustració 8).

Com hem pogut observar, el tercer estil opta per mantenir la disposició espacial del primer estil, però afegint-hi una segona divisió en sentit vertical, de manera que quedessin tres franges horitzontals i tres verticals, obtenint nou panells diferents (Pesando y Guidobaldi 2006, 444).

#### **d. Quart Estil**

El Quart Estil va ocupar el període del 45 al 79 i és una mica peculiar per dos motius: el primer és que és un estil que no sabem si arriba al seu punt més àlgid en conseqüència del terratrèmol del 62 que va afectar greument a la ciutat de Pompeia, tot i en aquest moment és quan l'estil està tenint un desenvolupament molt ric. Aquesta premissa és la causa de la segona, ja que el Quart Estil, sobretot es va utilitzar per restaurar o fer de nou aquells frescos que s'havien malmès per la catàstrofe natural; la segona peculiaritat és que aquest estil és, d'alguna manera, la síntesi dels tres anteriors. Era un estil eclèctic que va saber agafar els trets que més l'interessaven dels seus predecessors i combinar-los d'una manera sorprenent, portant a terme idees innovadores respecte el que s'havia fet. Per causa de la seva poca durada i homogeneïtat és difícil establir una patró quant a la seva evolució.

Així, aquest últim corrent adopta l'il·lusionisme arquitectònic del segon estil d'una manera més subtil i elegant, així com la policromia, l'ornamentació i la fantasia del tercer. Però sobretot, el quart és un desenvolupament del tercer afegint-hi la magnífica arquitectura del segon. És a dir, dins les arquitectures hi trobem escenes quotidianes de la vida, fent servir les estructures com a marc i provocant un efecte òptic com si hi hagués més habitacions. La pintura del panell central es fa petita com si fos un quadre penjat a la paret i té la mateixa importància que els motius decoratius. Respecte a efectes de color, tot i tenir una paleta més restringida, apunta sempre cap a una policromia més càlida utilitzant vermells, grocs i negre. La decoració i ornament agafen més protagonisme, donant-los un caire més luxós i deixant-los més lliures. L'escena principal es troba en el centre del mur i, en aquest cas, els marcs són uniformes i d'un sol color que dependrà del color predominant en el mur. Així, si el fons és groc, els marcs serà negre o vermell; si és blanc, el marc serà groc o vermell; i, si és vermell, el marc serà negre o groc. L'estructura de les pintures està dividida en *tapestry*, *plain* i *theatrical* (Barnes 2008, 9), és a dir, l'evocació tapissos o d'escenografies teatrals.

La primera fase d'aquest estil comença l'any c. 40 i combina la decoració del tercer estil amb nous patrons. Per exemple, el treball dels marcs i els contorns de les figures comença a canviar, l'arquitectura no imita la real, ja que en molts casos l'entaulament és absent i les divisions horitzontals són interferides per una franja de color cru decorades amb motius florals. Pel que fa a les franja del sòcol hi trobem garlandes que embelleixen l'espai. En canvi, en la segona fase, marcada pel terratrèmol del 62 hi trobem una predominança de la teatralitat i escenografia. El mur s'obre cedint l'espai a una pintura il·lusòria que mitjançant les escultures tractades en perspectiva aporta profunditat. El que diferencia aquest estil del tercer és que augmenta la presència de figures dins les estructures sense cap tipus de marc, simplement pintades sobre un fons llis, de manera que semblava que suraven, levitaven o volaven a l'espai, fet que permetia que esdevinguessin molt rítmiques i amb una simetria axial. En aquest període més madur, el sòcol i la zona superior són més heterogènies quan parlem de motius ornamentals. El sòcol, per acabar de rematar la imitació del marbre, trobem els carreus units per vegetació, garlandes, brodats, entre d'altres, i les predel·les i frisos es van desdibuixant a mesura a que passa el temps. En aquesta segona fase la paleta es torna a ampliar i a més del groc, blanc, vermell i negre, també, utilitza colors com el blau cel o lilós i el daurat. En algunes cambres, ens podem trobar que els murs són llisos i que trenquen amb la tridimensionalitat, però el que fan aquests murs és ressaltar el panell principal que té representada alguna escena mitològica i de rellevància pel context de la cambra (il·lustració 9).

### 3. La Casa dels Vettii

La Casa del Vettii (il·lustració 10) és un dels edificis privats que testimonia el que va ser la gran cultura romana durant el segle I. Després d'haver quedat colgada per roques volcàniques l'any 79, no va ser fins el 1894 que es va excavar. És una casa que està ubicada en la Regió VI a la *Insula* 15 i ocupa una àrea de 1100 m<sup>2</sup>. La seva construcció es va finalitzar durant el segle II aC en l'època samnita de la ciutat, un dels moments més importants en el desenvolupament polític, cultural i econòmic gràcies al creixement del comerç marítim i a la millora de les vies. La Casa dels Vettii és un dels exemples més importants per explicar el desenvolupament i la complexitat de la pintura pompeiana (Silva 2015, 1).

Segons Salvatore Nappo(1998) a i Ashley Barnes (2008) els Vettii eren personatges lligats la producció del vi i l'agricultura, tot i que també eren coneguts per ser freqüentadors a l'escola *Collegi del Augustali*. Es sap que la casa pertanyia a aquests dos personatges perquè es van trobar dos segells de bronze en què hi ha inscrits els seus noms. Per una altra banda, a més, a la porta d'ingrés hi ha un medalló electoral que posa *Aulus Vettius Restitutus* i *Vettius Conviva*. Que m'hagi referit a A. Vettius Restitutus i A. Vettius Conviva com a dos personatges i no com els germans Vettii no ha estat casualitat. La versió més estesa i reafirmada per la historiografia sobre qui eren els amos de la domus és que A. Vettius Conviva i A. Vettius Restitutus eren dos germans que vivien en la mateixa casa, fet que basaven amb les troballes dels segells amb els seus noms, però amb el temps, alguns acadèmics com Beth Savary-Hoven o Steven Ostrow, entre altres ho han posat en dubte. Savary-Hoven (2013) proposa una possibilitat que pocs autors han tingut en compte a l'hora de parlar d'aquests individus. Els Germans Vettii, realment eren germans i, per tant, compartien consanguinitat? Savary-Hoven explica les diferents possibles hipòtesis que fan trontollar aquesta idea tan assumida per la historiografia. Com a primera premissa parteix de la hipòtesi que la presència de segells i del medalló electoral no signifiquen que els Vettii siguin propietaris de la casa sinó que hi residien. Per una altra banda, a la façana sud de la casa, s'hi va trobar un altre grafit que associava a Conviva com un *Augustalis*, una mena de sacerdot vinculat a un culte local seguit pels esclaus que habitaven a la ciutat, fet que suposa que Conviva era econòmicament solvent. A més, també apareix el seu nom en unes taules de negocis de *Q. Caecilius*

*Lucundus* d'abans del terratrèmol del 62. Això demostra que almenys, va ser amo de la casa en la fase decorativa final abans de l'erupció. Per una altra banda, el nom de Restitutus era quasi exclusivament per esclaus, i quan el *patronus* li va atorgar ser llibert, va adoptar el *praenomen* i *nomen* del seu senyor, esdevenint Aulus Vettius Restitutus. De fet, això ens demostra que ambdós varen ser propietat del mateix *patronus*, els quals podrien haver establert una relació social i econòmica. Una altra proposta que ens ofereix, és la possibilitat que fossin pare i fill o que Restitutus fos un esclau de Conviva el qual va alliberar. Per acabar, una variant d'aquesta opció és que Restitutus era un membre important de la família de Conviva que habitava a la casa i l'heretés una vegada mort Conviva. Per aquests motius, com que la *gens Vettia* tenia dues branques de descendents a Pompeia, se'ns fa difícil poder establir quina era la relació vertadera que existia entre A. Vettius Conviva i A. Vettius Restitutus (Severy-Hoven 2013, 545).

### **a. La casa romana**

La casa romana és la materialització de l'estatus social del propietari de la *domus*. Partint d'aquesta premissa, les cases seran un expositor del poder del patró per mitjà dels metres quadrats que tingui, de l'art de la pintura, de l'escultura i de l'orfebreria, dels espais que disposa per reunir-se, de l'ordre, de l'harmonia, de la simetria i de la modulació regint-se segons la *taxis* i el *decorum* - respectivament, l'ordre intern i l'adequació funcional dels espais de la casa. Al cap i a la fi, el que es buscava era la disposició dels espais de manera que manifestessin elegància, fenomen conegut com la *venusta species*. Així, per poder entendre per què les pintures estaven a llocs determinats, necessàriament, hem de fer un cop d'ull a l'estructura de la casa romana.

Per aconseguir aquest efecte, el disseny de la casa parteix d'un centre ordenador, l'atri, la font de llum i recollidor d'aigua, a més de tenir un paper simbòlic com a nucli de la vida quotidiana pública i/o privada. Llavors, a partir d'aquest es prescriuen la resta d'habitacions, dimensions de les quals estaven pautades per un mòdul que es multiplicava o dividia segons la necessitat d'amplitud que exigia la funció de la cambra. Un altre principi, possiblement el més important, és ordenació de la llar a partir d'un eix axial, el qual permetia accentuar la sensació de profunditat i grandària de la mateixa, creant una il·lusió òptica. El cas de la Casa dels Vettii, i com moltes altres residències pompeianes, intenta seguir la teoria del *decòrum* - correcta

adequació funcional de l'edifici – i la *taxis* –fixació de les magnituds per cada part de l'edifici a partir de mòduls – però molts cops, a causa de les característiques del terreny, de si la casa creix o no, no poden seguir estrictament aquestes premisses (Fernández Vega 1999, 61).

La Casa dels Vettii pertanyia al grup social dels denominats nous rics, els quals s'havien enriquit per mitjà de negocis, mentre el seu poder adquisitiu augmentava amb el temps van comprar la parcel·la de darrera casa seu, la qual van enderrocar i varen fer-ne un peristil que va permetre la construcció de set cambres més. Per tant, la visió de la planta que tenim actualment no és simètrica, ni té un ordre intern coherent – segons Vitruvi – i ortogonal si es mira globalment (il. 10). Encara que no segueixi aquest principi, el que sí que porta a terme tot i l'ampliació posterior és el de percebre la casa en perspectiva gràcies a la utilització de línies de fuga que van des del vestíbul, passant per l'atri fins al peristil (il·lustració 11), ja que l'ordenació axial suposava un principi sòlid i tradicionalment adquirit per l'arquitectura que contribuïa a generar un aspecte elegant a la casa. Qui penetrava el llindar del portal es troba amb una composició que limita el camí a seguir, orienta al visitant cap on s'ha de dirigir (Fernández Vega 1999, 69).

L'ordre establert dins la mateixa domus contribuïa a embellir les cases, però sobretot a dotar-les alhora d'un cert programa de comportament, particularment en el que es refereix a les facetes de representació o ritus cerimonials (Fernández Vega 1999, 73). Per tant, per poder fer un seguiment del sentit de la distribució començaré a explicar la casa des del vestíbul, en el qual trobarem la primera de les imatges per mitjà de les quals el patró es crearia un discurs de poder dins la societat. És en aquest punt on es troba l'embrió de la propaganda que es desenvoluparà pictòricament en els murs de la casa. Normalment, els atris tenien repartits al voltant de l'impluvi alguns objectes com la vaixel·la de plata, escultures, baces, objectes religiosos, entre altres, que suggerien el poder del patró i la riquesa que tenia. (Dobbins i Foss 2007, 271). La disposició de les *alae* pot indicar que el que passava a l'atri continuava en aquells espais (Dobbins i Foss 2007, 273).

En segon lloc, una vegada franquejat el llindar del vestíbul ens trobem amb l'element ordenador de la casa, l'atri (il·lustració 12), on diàriament es produeix la *salutatio*, ritual mitjançant el qual els clients protegits per l'amo o *patronus* de la casa cada matí acudeixen a visitar-lo al *tablinum* per si necessita alguna cosa d'ells i per

rebre, en alguns casos dels més necessitats, el racionament diari. Així, l'atri adquireix una connotació social perquè és el centre de la *pars publica* de la casa. El *tablinum*, era la seu del poder del *patronus* i de la casa i acostumava a situar-se en el mateix eix axial que dibuixaven el vestíbul i l'atri, però en el cas de la casa dels Vettii estava ubicat al mur sud de l'atri.

Pel que fa a les estances, segons la visibilitat i accessibilitat que tenien, adquirien un ús o un altre i amb això, també s'establí el caràcter social de cada una d'elles. Les d'ús social, els menjadors, anomenats *Oecus* si s'obrien al peristil o *Triclini* si quedaven arregats entorn de la zona de l'atri. La paraula *oecus* deriva del mot *oikos* en grec, el qual els romans traduïen per menjador. Per una altra banda, els *triclini* eren menjadors amb reclinatoris on s'ajeien els convidats. Tenint en compte que en aquestes zones els convidats hi passaven molt de temps, eren un lloc d'exhibició i propaganda del poder del patró cap als seus *amici*.

Si ens endinsem una mica més en la vida quotidiana de la llar, les següents habitacions que ens trobem són la cuina, la zona servil i la latrina – tenint en compte que posseir una latrina dins la casa era tot un luxe i apareix en pocs casos. La cuina acostumava a estar a una zona molt amagada, la qual els convidats no veien quan hi anaven i això es veu molt bé a la casa dels Vettii perquè la cuina s'organitza a partir d'un atri secundari al costat nord de la *domus*, antigament una *domus* independent agregada posteriorment a la Casa dels Vettii. Pel que fa a la zona servil, hem de tenir present que no tots els esclaus tenien el privilegi de tenir un *cubiculum* dins de la mateixa casa, sinó que aquest fet estava reservat a esclaus en particular que tenien la confiança del senyor. En el cas de la casa que estudiem, fins i tot, s'hi han trobat pintures (de caràcter pornogràfic) a la hipotètica cambra d'un servent. La historiografia ha establert que aquesta cambra també podria ser l'habitació en què un esclau prostituïa a altres esclaves.

En aquest cas, la casa dels Vettii conté unes cambres que corresponen al número 10, 10' i 10", són un espai de controvèrsia, ja que segons Vitruvi, correspondria al *gineceu*, una zona exclusiva per a les dones que vivien a la *domus* i les seves convidades. Vitruvi fa aquesta afirmació al·legant que com en les cases gregues, aquesta secció estava precedida per una avantcambra que servia per reservar la intimitat de les dones que estaven allà. Des del meu punt de vista, no hi ha cap evidència que faci que es pugui afirmar que la zona es correspondria al *gineceu*. El



que està clar, és que l'evidència de l'existència de pintures permet plantejar que seria una part de la *pars publica* de la casa.

L'*hortus* porticat és l'embrió del què serà peristil. En època imperial, en les cases pudents, l'atri deixarà de tenir importància com a centre distribuïdor i ho passarà a ser el peristil. El peristil va apareixent en la part posterior de la casa i no en l'interior com l'atri què si la casa ja en tenia es manté com a font de llum. L'espai que quedava al centre del peristil, s'emplenava de flors, arbres, escultures i fonts i s'anomenava *viridarium*, el jardí. Aquest era un símbol de prestigi i poder econòmic perquè aquests peristils, inicialment inexistents, es van fer sempre sobre les domus veïnes adquirides pel propietari i enderrocades per tal de la construcció d'aquests característics patis porticats com a símbol de prosperitat i prestigi social.

Seguidament, en les cases més riques, s'obrien des de l'atri o el peristil tants menjadors com el patró hagués ordenat construir. Aquests menjadors, generalment s'anomenen *oecus*, paraula que deriva del grec *oikos* que significa menjador. Els *oecus* eren grans sales que tenien diferents usos que anaven a demanda del patró de la casa, tot i que normalment servien per fer grans banquets i celebracions. Si l'*oecus* contenia *klinai* passaven a anomenar-se *triclini*. El triclini era un menjador que constava de tres *klinai* col·locats en forma d'U, obertura de la qual coincidia amb l'accés a la cambra, deixant l'espai net que permetia als servents apropar-se als convidats amb el menjar. Cada *klinai* podia encabir fins a tres comensals que es reclinaven sobre el seu braç esquerre.

Per acabar amb les parts de la casa romana, una característica que s'ha de tenir en compte és que els romans és que eren molt supersticiosos i qualsevol acció que portaven a terme podia tenir repercussions divines. Durant l'època imperial, la religiositat va impregnar la vida diària, ja que hi ha testimonis literaris i arqueològics que ho demostren. En els *lararis* es documenta la prova material d'aquestes pràctiques (Fernández Vega 1999). Els *lararis* és el nom comú que reben els altars que es trobaven a dintre de les cases, pel fet que una de les divinitats que es veneraven eren els lars. El culte va arribar a ser tan important que aquests altars es projectaven tridimensionalment i, a les cases més riques, quedaven emmarcats per una mena de temple.

## b. La Casa dels Vettii i el seu programa iconogràfic.

Abans de començar a fer una anàlisi dels diferents programes iconogràfics que es troben als murs de la Casa del Vetti hem de tenir en compte que l'espectador, normalment, es confrontava amb les imatges sense cap mena d'obstrucció visual entre ell i el mur perquè poques vegades hi havia mobles que s'interposessin en el camí (Dobbins i Foss 2007, 302).

En el vestíbul, just travessada la porta, la pintura que atrapa l'atenció del client que va a visitar al seu *patronus* o al visitant dels nostres dies és la pintura del déu Priap (il·lustració 13). Aquesta pintura representa a Príap, déu de la fortuna i de l'espant dels mals auguris, apareix en acció de pesar-se el penis en un costat de la balança que alhora, a l'altre costat, té un sac de diners.

Una vegada travessat el llindar del vestíbul, com hem comentat en el punt anterior, l'atri (2) és on es produïa el ritual de la *salutatio* i, en conseqüència, és on es comença a desenvolupar el programa iconogràfic per la propaganda de poder del *patronus*. En els murs, sobre un sòcol de marbre verd pintat a la part inferior, imitant el marbre de Cipollino, s'aixequen ortòstats/sòcols pintats en color groc ocre, delimitats per un marc que té una motllura en la base i una franja al costat superior, també decorat amb motius de llengüetes. En els ortòstats hi trobem marcs violetes enquadrant a figures de nens sostenint objectes de plata pertanyents a la vaixel·la. Per damunt del basament es desenvolupa una predel·la de fons negre amb escenes d'amorets ocupats en diferents tasques. A causa de les petites dimensions els pintors van haver de fer arquitectures molt petites en el centre de les quals hi havia canelobres rics de metall decorats amb diferents motius i escultorettes. L'atri estava molt condicionat per les 12 obertures que comunicaven amb les cambres, el peristil i el segon atri i no era possible aplicar un sistema decoratiu de grans dimensions. A causa de les petites dimensions de la superfície s'imposava la decoració amb un esquema molt restringit. Per una altra banda, el costat nord era suficientment gros per a posar-hi una escena mitològica no identificable (ESPOSITO 2007, 149) (il·lustració 14).

Una vegada a l'atri, es pot accedir a qualsevol secció o habitació de la casa. A banda i banda del vestíbul hi trobem dues *cubicula* (19 i 20) (il·lustració 15 i 16) pintades seguint l'esquema bàsic del quart estil sobre un fons blanc i sense cap

escena principal en el centre. Entre l'àrea de servei i el *cubiculum* del costat sud del rebedor hi ha un *oecus* (18) (il·lustració 17) també decorat. En el mur sud ens trobem amb Dionís i una figura femenina, probablement la seva dona Ariadna, ocupant el centre de l'escena mirant com un petit cupido alat i Pan es barallen en primer pla, ferint-se entre ells per l'entreteniment de l'espectador (Severy-Hoven 2013, 560) (il·lustració 18). Aquesta escena està rematada per un frontó ornamentat per motius vegetal. Al costat hi trobem pavellons molt lluminosos amb les parts del davant decorades, també amb motius vegetals. El registre superior torna a proposar una *scenae frons* amb una gran finestra central i façanes als laterals, darrere les quals es veuen les figures de sàtirs i menades (ESPOSITO 2007, 155).

Des del peristil principal, s'accedeix a un nimfeu (10) (il·lustració 19), el qual dona accés a dues cambres (10' i 10"). Com hem comentat abans, segons Vitruvi és la zona reservada a les dones. Des del meu punt de vista, si es correspongués amb el *gineceu*, s'hi haurien de trobar pintures que tractessin temes pròpiament femenins, d'acord amb l'espai que ocupen, igual que hem vist anteriorment. El que succeeix és que les pintures de la cambra 10' que es conserven, són dues de les tres que hi hauria d'haver i, per tant, permet una anàlisi parcial sobre discurs es volia transmetre en aquella zona de la *domus* i, en conseqüència, a què estava dedicat aquell espai. En conseqüència, d'acord amb el que s'ha conservat considero dues possibles opcions funcionals: la primera opció que em va venir al cap quan cercava altres solucions per aquell espai va ser que, com tots els *oecus* tenien una composició pictòrica semblant, podia inserir-se dins la classificació com a menjador. Possiblement, aquell espai estava reservat per celebracions concretes i de caràcter més íntim, a les quals només hi acudien els amics més propers als propietaris. Tot així, no estava convençuda i vaig continuar indagant, de manera que hi vaig trobar una altra possibilitat d'ús: segons les pintures que analitzarem tot seguit, els temes podrien indicar que era un espai on es trobava el matrimoni per tenir sexe i concebre descendència, atès que marit i muller en el dia a dia dormien cada un en la seva cambra. Si ens centrem en l'anàlisi iconogràfica, podem observar que de l'habitació que està més al nord (10") (il·lustració 20) es conserva la pintura mural, la qual, igual que les *cubicula* que flanquegen l'entrada, segueix l'esquema general del Quart Estil sobre un fons blanc. De la segona cambra (10') (il·lustració 21), que es troba adossada al mur sud de la primera, es conserven dues de les tres pintures que hi

havia hagut en el seu origen. Encara que la major part de la decoració general d'aquesta cambra s'hagi perdut, el que sobreviu mostra un sòcol negre i una zona mitjana separada en panells per delicades línies i contrafinestres il·lusòries pintades com si estiguessin obertes, permetent una vista d'un jardí *trompe-l'oeil* (Severy-Hoven 2013, 564). En el mur sud de la cambra hi trobem la representació d'Hèracles embriagat assaltant a Auge, una sacerdotessa d'Atena (il·lustració 22). Auge està representada com les figures de l'habitació 13, de genolls amb la roba caient-li i exposant el seu tors nu. Amb una mà estirada intenta apartar a Hèracles sense cap èxit. Per ajudar a dirigir la mirada de l'espectador cap al cos nu d'Auge, Hèracles està representat anant cap a ella des del seu darrere pel costat dret des del punt de vista del client. (Severy-Hoven 2013, 565). La segona pintura que es conserva la trobem en el mur est en què es representa la Revelació d'Aquil·les (il·lustració 23), el qual estava disfressat de noia a Sciros. Des que Aquil·les va saber que moriria jove si lluitava a Troia, la seva mare el va encoratjar a amagar-se entre les filles del rei de Sciros perquè no el poguessin reclutar. El quadre mostra l'escena en què se li ofereix un regal. Aquest regal consisteix en elegir entre joies o armes. Quan Aquil·les tria les armes en lloc de les joies és quan es descobreix que és un home (Severy-Hoven 2013, 564). En cap moment veiem la masculinitat d'Aquil·les amenaçada, ni tampoc vestit amb robes femenines. L'heroi està representat en el centre de la pintura amb les robes caigudes per mostrar el seu tors masculí, provocant que una de les filles del rei surti corrent mentre la roba li cau exposant el revers del cos i un cul exageradament gran. D'aquests dos mites en resulten dos infants herois: d'Aquil·les amb Deidàmeia neix Neoptolem i d'Hèracles i Auge neix Telef. el fet que neixin herois en lloc de monstres produeix un contrast, expressament buscat, amb les escenes de l'habitació 15.

La següent estança que tractarem és un oecus (13), el qual col·loquialment rep el nom *d'Oecus Daurat* (il·lustració 24) per la gran presència del color groc viu que revesteix la major part de la superfície dels murs. Just s'entra es pot observar que les pintures de la franja superior dels murs es va veure afectada per l'erupció i es va perdre. Des de la part inferior dels murs s'aixeca un sòcol vermell que sustenta una zona mitjana separada en tres registres verticals de color groc-daurat. En el registre central del mur occidental hi trobem l'escena mitològica de Penteu torturat per les mènades, seguidores de Dionís (il·lustració 25). Al mur sud hi trobem el càstig de

Dirce (il·lustració 26) i al mur nord el petit Hèracles lluitant contra les serps (il·lustració 27). En els registres que flanquegen el central, s'hi van disposar falses finestres que mostren un paisatge de ciutat darrera el mur que segueixen l'esquema característic del quart estil (Severy-Hoven 2013, 553). Penteu era el rei de Tebes i va negar que Dionís fos el fill de Zeus. Dionís el va castigar conduint les seves familiars femenines a una gran ira en contra d'ell, provocant que l'esquarteressin durant un ritual de sacrifici. Antíop era una dona mortal que va ser castigada pels bessons, Zetos i Anfió, nascuts d'Antíop i Zeus, ja que havia empresonat durant molt de temps a la seva mare i posteriorment la va voler matar. Quan Heràcles era un nen, la seva madrastra Hera va enviar serps una nit perquè el matessin mentre dormia. Hèracles va guanyar a les serps, convertint aquest fet en la seva primera heroïcitat, provant que era fill de Zeus i no d'Amfitrió, el qual estava casat amb la seva mare, Alcmena (Severy-Hoven 2013, 553).

En el mateix costat del peristil, però a l'altra banda de l'accés a aquest, hi trobem un oecus o triclini (15) (il·lustració 28)– els acadèmics no s'acaben de posar d'acord de quina era la seva funció principal i, segons l'autor que es segueixi, farà servir un concepte o un altre. Falsos marbres pintats situats a la franja inferior suporten la façana de teatre dels dos registres superiors. En el centre dels tres murs de l'habitació, hi ha la imitació d'obres mestres gregues col·locades sobre un fons vermell obscur. En els murs nord i sud, s'hi afegixen falsos tapissos blancs que flanquegen les obres mitològiques del centre, a causa de la superfície més gran que ofereixen. Al costat meridional, l'escena principal representa el descobriment d'Ariadna per part de Dionís (il·lustració 29). Veiem com un sàtir retira les robes de la jaiant Ariadna per descobrir-li el cos nu de la protagonista a Dionís. Nosaltres com a espectadors estem guiats per veure-la a ella eròticament de la mateixa manera que ho fa el Déu (Severy-Hoven 2013, 549). En el mur septentrional, la protagonista de l'escena és la mare d'Ariadna, Pasífae, dona de Minos, rei de Creta, la qual va ser castigada pels déus a sentir desig sexual per un bou (il·lustració 30). El famós constructor Dèdal, visible en primer pla donant l'esquena a l'espectador, assenyala el bou de llenya que havia construït per ella perquè consumís el seu desig. D'aquesta unió en va resultar el Minotaure (Severy-Hoven 2013, 551). Per acabar amb aquesta habitació, en el mur oriental s'hi representa el Càstig d'Ixió (il·lustració 31). L'escena té representada a Hera en el centre de la composició i Ixió a un costat. Ixió era un

mortal que desitjava a Hera, dona de Zeus. Per aquest fet, Zeus va substituir la seva dona per un núvol que tenia la seva forma, Nèfele. En el moment en què el mortal la va violar va ser enxampat. D'aquesta manera, Ixió va ser flagel·lat i fermat a una roda cremant, la qual és visible al costat esquerre de la pintura, mentre Hera asseguda ho mira des de la dreta. La figura masculina que es troba en el centre de la pintura és Hermes, missatger entre humans i déus, mentre li explica a Hera el que havia passat. Nèfele, la figura ajupida del primer pla, posteriorment va donar a llum al centaure, pare de les criatures mitat cavall mitat home (Severy-Hoven 2013, 551, 552). Hi ha una fastuosa composició en la qual es veu la prevalença de l'element ornamental. El centre de cada paret està ocupat per una finestra amb un quadre mitològic, recolzats per unes precioses columnes *coelatae*. Cada quadre està emmarcat per una arquitectura, la qual permet la vista d'una perspectiva a través d'una finestra tancades per un marc blau. Les obres principals descansen sobre *pinakes* que representen naumàquies i episodis mitològics. Els panells que hi ha a banda i banda de les escenes trobem a dues figures sobre un fons blanc que sembla que volen. La zona superior imita una *scenae frons* i el sòcol representa un revestiment de marbres.

Per acabar amb les estances que s'accedeixen des del peristil, finalitzarem amb l'*oecus*, informalment conegut com l'*Stanza dei Cupidi* a causa de la presència d'aquests com a protagonistes a tots els frisos que estan a tot el perímetre del menjador. Aquesta estança es correspon amb la número 11 de la nostra planta (il·lustració 32). En el mur oest, començant des del costat sud d'aquest, el primer fris que ens trobem és el dels *Cupidos tastant el vi* (il·lustració 33). D'aquest panell només es conserva la part central del fris. Tenim una escena dividida en dues accions: a l'extrem dret veiem un cupido que camina cap a la mateixa direcció però, és impossible determinar que està fent. Darrere ell, hi trobem dos cupidos nus emplenant una pàtera de vi abocant-lo des d'una àmfora recolzada en horitzontal sobre una mena de caps. L'àmfora és del mateix tipus que el del grup d'àmfores que hi ha a l'extrem esquerra. Després del grup d'àmfores i abans que els dos cupidos emplenant la pàtera, en trobem dos més intercanviant una pàtera amb la mà dreta, mentre que amb l'esquerra tenen un pla. Una cosa a destacar és que aquests dos darrers personatges, en lloc d'anar nus o amb túnica, com la resta de cupidos que hi ha a l'estança, en aquest cas, el de l'esquerra vesteix una *chlamys* i l'altre porta un

vestit de pèl, un *nebrys*. Sembla que podria haver-hi una escena que tindria lloc en un *thiasus*, de manera que un convidat a l'altra a formar part de la processó dionisiaca per mitjà d'ingerir vi. (Monteix 2016, 3-4).

En el mur nord, al costat oest, hi ha representat un Thíasos (il·lustració 34). En aquest panell podem veure una processó, el thiasos, la qual es llegeix de dreta a esquerra, ja que va en direcció al centre del mur. Liderant la processó ens trobem a la deessa Psique asseguda sobre una pantera. Darrere ella, dos cupidos, un portant una torxa i l'altre girant-se cap a les cabres oferint-los aigua. Aquestes dues cabres estan estirant un carruatge conduït per un cupido que porta a Bacus ajagut en una plataforma. La processó acaba amb Pan itifàl·lic tocant la flauta i un cupido ballant portant una cràtera a l'espatlla. En el centre d'aquest mur nord, es representa la *Collita de raïm* (il·lustració 35). Tot i que està una mica deteriorat s'observa que es compon per tres parts. A l'esquerra quatre cupidos nus revolucionats al voltant d'una parra. Dos estan col·locats a sobre, un està col·locant una escala per enfilarse i el darrer està preparat sobre una plataforma per recollir el raïm. En el centre hi ha un cupido preparant la premsa. Dos cupidos estan agafant el braç manipulador que posa en marxa la premsa d'una manera concreta, executat de manera còmica per cupidos. A la dreta sembla que hi havia una escena de collita de raïm. El darrer panell del mur nord, és molt difícil de dir què hi havia a causa de la degradació. En el centre veiem quatre cupidos estirats en sofàs, psiques que venen des de l'esquerra servint mentrestant objectes per la consumició de vi com la cràtera, el cíat i escif. Darrera el grup central, dos ases. Gairebé tots els acadèmics interpreten aquesta escena com un banquet que succeeix al final de Vestalia, celebrat pels rebosters dia 9 de juny. També s'ha de tenir en compte una altra hipòtesi que seria que els ases també acompanyen en el *thiasus* a Príap o Silè, cosa que podria cobrar sentit si tenim en compte que el panell occidental també hi té representat un *thiasus* (Monteix 2016, 4).

En el mur est, al costat nord del mur hi ha la representació de Psiques i Cupidos preparant robes (il·lustració 36) i està dividit en tres escenes. La primera, a l'extrem nord del mur hi trobem una estructura de fusta que s'aixeca des del terra i tancat pels costats més curts que rodegen un contenidor. Recolzada a un costat curt de l'estructura hi ha una àmfora, idèntica a les del mur oest. Sobre el contenidor, hi

trobem dos cupidos balancejant-se sobre el peu esquerre i aixecant el dret preparant el seu negoci. Utilitzen els braços per impulsar el moviment del cos que dona moviment i dramatitza l'escena. Si veiem aquesta escena aïllada de la resta del panell, podria ser perfectament una escena relacionada amb la recollida del raïm i la preparació del vi de les escenes que ja hem vist, però en el context del seu panell es pot observar que és per una altra cosa. En aquest cas, saber que l'activitat que es representa és la de tenyir les robes, ja que veiem teles al costat de l'estructura de fusta. La segona escena trobem dos cupidos vestint túniques. El que està més pròxim a la premsa està amb una tela de color taronja i el segon està raspallant un tela de color groc sostinguda entre dos pòsters de fusta compresos dins una gran estructura. Com a element de transició amb la darrera escena veiem com un cupido s'allunya amb una tela cap a unes psiques que estan assegurades sobre una plataforma examinant la qualitat de la tela. (Monteix 2016, 5). En el panell central del mur est se'ns presenta una representació de Cupidos exercint l'ofici de l'orfebreria i joieria (il·lustració 37). Flanquejant el panell hi trobem una columna a l'extrem dret i un gran objecte poligonal a l'esquerra. La primera escena des de l'esquerra mostren dos cupidos nus treballant en l'enclusa més grossa de les dues que hi ha. El primer està subjectant a una peça de metall vermellosa amb alicates, mentre l'altre l'està colpejant amb un martell. Unes altres alicates i un martell estan recolzats sobre l'enclusa. La següent escena representa a Psique asseguda sobre una cadira de ferro amb un coixí amb els seus peus recolzats sobre un objecte de fusta per recolzar els peus. Ella està oferint la seva mà esquerra a un cupido que li està mostrant una balança equilibrada. La tercera escena hi ha un cupido que només vesteix una tela vermella al voltant dels malucs i està assegut sobre una cadira de fusta amb un coixí que està sobre una plataforma. Està subjectant un martell petit amb la dreta i amb l'esquerra unes pinces tancades sobre un tros de metall, probablement or. Hi ha dues encluses darrere ell. Un gran moble suporta tres prestatges, dels quals els dos superiors mostren el que semblen ser petits objectes d'or. Darrere els prestatges hi ha un suport vertical que acomoda una balança equilibrada. El treball mostrat en aquesta tercera escena és molt més meticulós que la primera. La darrera escena mostra dos cupidos treballant un a cada banda d'un forn per la ferreria. Els dos cupidos vesteixen túniques similars. Amb les galtes plenes veiem com els personatges estan bufant dins una pipa reviuire les brases. El cupido de l'esquerra



mostra com amb la mà esquerra està col·locant un objecte deformat amb unes pinces dins el forn. (Monteix 2016, 7). Seguidament, en el centre del mur representació que es troba en el costat sud, representa una Carrera d'aurigues (il·lustració 38). Segons Monteix, el primer i que fa millor descripció d'aquest panell és A. Mau. Veiem una transposició de les carreres d'auriga *circus* romà. La diferència més gran és que els cavalls han estat substituïts per antilops i les *metae* de cada banda de l'*spina* són les oliveres. Cada cupido porta un color diferent. El cupido que va de blau, veneta, és el darrer i va precedit per l'auriga de color blanc, *alba*. El cupido que porta el color verd, *prasina*, està guanyant la carrera i porta la palma de la victòria. Per acabar, l'auriga de color vermell, *russata*, ha estat víctima d'un *naufragium*. Flankejant aquesta escena, fora del marc que tracen les oliveres hi trobem un cupido a cada banda. El de l'esquerra sembla ser un espectador fent un gest de menyspreu a alguna auriga i el de la dreta està aguantant fuet que es podria referir al *lanista*. Que trobem aquesta distribució de les aurigues només es pot deduir que era segons les preferències dels patrons. (Monteix 2016, 7-8). Continuant amb el costat sud del mur est, la darrera representació que hi trobem és la que representa el procés des de la Creació del perfum fins a la seva venda (il·lustració 39). Aquest panell està dividit en cinc escenes que es llegeixen de dreta a esquerra. La primera mostra un cupido a cada costa de la falca de premsa col·locada sobre una base de pedra. Cada cupido mou un martell mentre un flueix un líquid fluid de color or de la pressa cap a un contenidor de metall. Òbviament, representa l'extracció de l'oli pels perfums. La següent escena mostra a una psique asseguda mesclant els components d'un contenidor de metall amb dos pals. El contenidor està col·locat sobre un trípode davant ella i es refereix a afegir-li flors a l'oli. A l'esquerra, hi ha hi ha dos cupidos drets a una petita plataforma, en la qual cada un d'ells està aguantant a pal llarg i prim dins un recipient no metàl·lic (Monteix 2016, 8-9). Monteix diu que son massa primers per ser moledors, per tant, jo proposo que simplement estan barrejant els ingredients del perfum. Només la postura del cupido de la dreta suggereix que estan molent els ingredients necessaris per preparar el perfum. Més enllà hi trobem un cupido, possiblement assegut darrere una taula on hi ha representats diferents instruments incloent un paper, un bòtil i un cullerot. En les seves mans té un flascó transparent que té la mateixa forma que tots els que hi ha darrere seu en un armari obert. En el prestatge més alt hi trobem una

figura que s'ha interpretat com una venus. Entre aquesta escena i la darrera hi ha un representat un contenidor recolzat sobre un trípode. Per acabar, la darrera escena mostra una psique representada com una possible clienta vestida amb un vestit, asseguda sobre un seient de metall rematat amb un coixí. Té els peus recolzats a un tamboret mentre sosté el braç esquerre amb el seu braç dret i el seu cap està inclinat cap al braç esquerre. Davant ella, un cupido sosté un bòtil sota el seu braç esquerre del qual està extraient una petita vara. A l'extrem del panell una altra psique esperant el seu torn. La última escena d'aquest mur est és la Confecció de garlandes (il·lustració 40). En la primera escena, a la dreta, trobem un cupido davant i un altre darrere estan guiant una cabra que carrega sacs plens d'objectes vermells no identificables a primera vista, que pel context en què ens trobem serien pètals de flors. Els mateixos objectes emergeixen del sac que porta amb un pal el cupido de la dreta. L'escena central mostra com aquesta mena d'objectes series garlandes i plors. Aquestes estan abocades sobre una taula suportada per dos grius de marbre. Un cupido nu darrere la taula recupera les garlandes una a una i les dona a una segon cupido, també nu. Després, hi ha un cupido inclinant-se cap endavant que sembla que està manejant la garlanda. però una interrupció en el panell ens impedeix saber que està fent exactament. Per acabar, la darrera escena mostra una parella de psique i cupido que estan treballant al voltant d'un penjador col·locant les garlandes una per una. Una segona psique està deslligant una corona per col·locar-la sobre un plat mentre un segon cupido es gira cap a ella (Monteix 2016, 9).

En el mur sud, l'única escena que permet l'espai representa a Cupidos jugant (il·lustració 41). L'escena esta delimitada a l'esquerra per un pal vertical. Davant el pal un cupido està sobre un altre com si estigués colcant a cavalcant i aixecant un braç com si estigués indicant el començament d'una carrera. A la seva dreta hi trobem un cupido que està tirant una bolla o una roca com si hagués de ferir un pal més baixet per després poder tirar a un altre objectiu. Un quart cupido està davant un gran plafó quadrangular. Darrere, hi ha un últim cupido mirant l'escena, mentre sembla que s'està eixugant una llàgrima de la galta. La representació d'aquest joc de pilota és un de la gran varietat conservat de la iconografia antiga. Podria ser la representació d'una versió del joc d'*ephedrismos*.

Seguidament, el Larari (7) (il·lustració 42 i 43) conté pintures a la zona que es troba sota el frontó del temple i entre les columnes que el suporten. Hi trobem el

geni de l'emperador en el centre, inclòs com un objecte de culte de devoció, però representat en el procés d'estar fent una ofrena. La imatge defineix l'amo com un que adorava dins la casa, però també, en un sentit més comú, és la manera de comunicar-se amb els déus (Severy-Hoven 2013, 564). L'altar està col·locat expressament a l'àrea de servei perquè recordava als esclaus que estaven sotmesos al poder religiós igualment que al seu amo.

Finalment, si ens endinsem en la zona de servei del costat nord, passem per l'atri (21) on hi ha el larari i travessem la cuina, des d'aquesta podem accedir a un *cubiculum* (26) (il·lustració 44) d'un esclau què, excepcionalment, hi trobem pintures. Els murs estan dividits com marca la tradició per tres franges horitzontals i tres verticals per simples línies vermelles amples. En el mur sud d'aquesta cambra hi ha representat un mussol, mentre que als altres tres murs, hi trobem escenes pornogràfiques (il·lustracions 45). Cada escena es troba al centre de cada mur sobre un fons tènue pàl·lid i emmarcades i decorades per línies vermelles primes superficials, les quals recorden al *lupanar* que no hi ha gaire lluny de la casa. (Severy-Hoven 2013, 563). A més, en aquesta cambra, s'hi va trobar *in situ* una escultura del déu Príap, ja representat al vestíbul de la *domus* – amb la restauració i per raons de museografia, l'escultura ara es troba al jardí del peristil. Una de les preguntes que emergeixen a partir d'aquesta cambra és per quin motiu estava decorada la cambra d'un esclau? Què feien en aquell àmbit? Fins a quin punt el *patronus* era conscient que les pintures es trobaven allà? Era un missatge de poder de l'amo sobre els esclaus? Aquestes i moltes altres preguntes s'han anat fent amb el pas dels anys, però encara ningú ha sabut donar-li una explicació. Des del meu punt de vista, mentre s'espera noves evidències que afirmin o desmenteixin les interpretacions, s'hauran d'emmarcar dins el camp de la hipòtesi.

### **c. La presència del poder en els programes iconogràfics.**

Després d'haver vist i analitzat els programes pictòrics des d'un punt de vista iconogràfic, el que desenvoluparé en aquest apartat és una interpretació concreta de la relació de les imatges i la propaganda del poder mitjançant aquestes.

Començaré per la vinculació que hi ha entre els *oecus* 13 i 15. En aquestes dues habitacions, les pintures pengen l'una de l'altra. A l'habitació 15, les obres de Pasifae

i Ixio estan juxtaposades en el mur nord i est respectivament (il·lustracions 30 i 31). Cada una té una figura femenina asseguda, Pasifae a l'extrem esquerre i Hera a l'extrem dret, l'una davant l'altra al cap de cantó de l'habitació. Una figura masculina ocupa el centre de la composició, Dèdal i Hermes, respectivament. En els extrems contraris a les figures femenines hi trobem els instruments de tortura: la roda on lligaran a Ixió i una estructura en forma de vaca per Pasifae (Severy-Hoven 2013, 558). En l'habitació 13, Dirce i Penteu estan similarment aparellats i a cada una de les representacions hi trobem la figura torturada en el centre, agenollada i amb els braços estirats per exposar la part superior nua del cos oferint-la a l'espectador. Cada un està flanquejat pels seus torturadors, els quals són del sexe contrari, en un escenari a l'aire lliure. Les figures que ataquen miren a la víctima torturada i nua, dirigint la mirada de l'espectador al mateix punt. Ens trobem en aquest cas en una mirada incisiva que convida a l'espectador a participar en l'acció. (Severy-Hoven 2013). Penteu i Dirce s'inclinen l'un cap a l'altre (il·lustracions 25 i 26). Es mostra un home i una dona en els murs contigus torturats i erotitzats. En una imatge de mirall, un home i una dona estan sent torturats i erotitzats disposats de la mateixa manera a l'habitació 15. Per tant, trobem un discurs anàleg entre ambdues habitacions, atès que substancialment tenen la mateixa estructura i sintaxi decorativa (Esposito 2007, 155).

Pel que fa a la relació amb el poder, Severy-Hoven diu que ens veiem obligats a veure aquestes pintures de tema mitològic sempre vinculades amb l'esclavatge, atès que els seus promotors ho havien estat. De manera que presenta les pintures de la casa fent-nos entendre que van ser creades i projectades segons l'estatus dels propietaris com a *dominus* per mitjà de contrastos i comparacions que evoquen les composicions formals i juxtaposicions de les mateixes pintures. Que quatre de les sis pintures que trobem en les dues habitacions representen escenes de tortura de manera intencionada per fer present el càstig com a eina de control. A més, també els autors romans consideren que els càstigs per mitjà de pallisses i flagel·lacions eren aptes per esclaus però no per nens lliures. Com més baix el teu estatus pitjor era el càstig de domini i submissió, independentment del sexe genètic (Severy-Hoven 2013, 557).

Esclaus i amos eren categories crucials en la societat romana i el sexe i el càstig corporal eren activitats per mitjà de les quals les categories eren negociades i definides. Quan l'amo seleccionava aquestes imatges d'un d'erotisme torturat, estava inscrivint la seva potestat per poder per castigar o gaudir en els seus murs. Aquestes pintures aparellades estan produïdes a propòsit per debilitar qualsevol jerarquia entre els sexes i per subordinar el cos femení i masculí sota una mirada de poder del *dominus* que és qui ordena, observa i fins i tot gaudeix del càstig dels seus esclaus. És important entendre que en l'antiguitat romana no s'entenien el sexes com un sistema binari masculí/femení, sinó que s'entenia en una escala de diferències sexuals (Severy-Hoven 2013, 560-61).

Per acabar, veiem com les imatges oferien un constant recordatori cap al propi amo, els convidats i els seus esclaus del poder que tenia ell mateix per castigar. Els protagonistes de les escenes que veiem tots han faltat el respecte a la divinitat, a una entitat "social" superior a la seva i, per aquest motiu eren castigats. La relació entre l'humà i la divinitat funcionava perquè, d'alguna manera, representava la relació d'esclau i lliure (Severy-Hoven 2013, 562).

El següent programa que analitzarem en clau de propaganda del poder està incomplet, atès que no es conserven les escenes principals de l'estança. Així i tot, farem una anàlisi basant-nos en el que es conserva: els 10 frisos que es conserven dels 14 que hi havia de la predel·la protagonitzada per cupidos i psiques. El primer que hem de tenir en compte és que aquests panells estaven en un segon pla respecte les grans escenes mitològiques, però en el moment en què els convidats s'estiraven per sopar quedaven a l'altura de la vista i adquirien el protagonisme que abans tenien les escenes mitològiques (Monteix 2016, 2).

La historiografia explica que els Vettii eren lliberts que es van anar enriquint i igual que Trimalció van voler representar el seu ascendent poder i riquesa per mitjà dels frisos. Monteix diu que hi ha poques evidències d'això, i que hauríem de mirar aquest fet com que els Vettii pertanyien a l'elit local i rebien altres membres de l'elit a casa seva. Per això, l'anàlisi dels frisos permeten vincular una cultura comuna entre els patronus i els espectadors. També hem de tenir en compte que no té per què tenir res a veure amb què es dedicaven els patrons (Monteix 2016, 2), contràriament al que la historiografia ha establert.

La solució d'utilitzar de cupidos i psiques per representar activitats permet una certa estandardització dels personatges i prohibeix la possibilitat de representar individus. L'única escena que no segueix aquest patró és la que té representats dos cupidos vestits de manera diferent al mur oest, distingibles l'un de l'altre a causa de les diferents vestidures que porten cada un. Per tant, les escenes que es representen en aquesta habitació no es representen els diferents negocis que poden tenir els patrons, sinó que el que es vol expressar són les diferents tasques que s'han de portar a terme per organitzar un banquet. L'important aquí és el punt de vista de l'espectador i que finalment pugui entendre el missatge que vol transmetre el patró. Així mateix, és crucial identificar quina és la visió física del client per considerar les diferents escenes de producció que veuria el convidat segons el lloc que ocupes. Per poder fer això hem de considerar l'ús de l'habitació, en aquest cas d'oecus, un menjador. El camp de visió que tenia cada convidat era únic respecte el dels altres, ja que estaven col·locats d'una manera concreta. El primer problema el trobem en el fet que s'han perdut les escenes principals de cada mur, per tant, no podem saber fins a quin punt el missatge que transmetia apel·lava als convidats, tot i que les restes que queden ens poden donar algunes pistes. A la franja horitzontal central hi veiem representats parelles de sàtirs amb mènades surant sobre un fons vermell, emmarcades per fines columnes daurades que ressalten sobre el fons negre que divideix verticalment la franja horitzontal. Aquestes parelles de sàtirs i menades també les trobem en *l'scenaefrons* de la zona superior del mur. La base era gairebé invisible pel convidat, fins i tot quan estaven en els reclinatoris i la predel·la era significativament visible. Així, la primera impressió que tindria el client era la d'estar en un món dionisiac, o almenys en un que permetia la cultura dionisiaca, la qual només era present durant el banquet, permetent que una assimilació temporal dels convidats com membres del *thiasus* (Monteix 2016, 15). El lloc on estava el *patronus* era el *consularis locus* i estava col·locat *imus in medio* i el convidat d'honor es col·locava a la seva esquerra, en el lloc que s'anomena *summus in mino* (Monteix 2016, 11-12).

Tenint en compte tot això, possiblement els frisos dels cupidos tenia dues funcions. La primera és la d'associar els llocs d'honor amb el *thiasus*, la qual cosa feia líders del banquet en tot moment, de manera que els convidats captaven la idea que estaven sotmesos al seu poder. El segon rol que adquireix el fris és el de delimitar la

decoració visible a l'hora del banquet, ja que lligava els cupidos amb la preparació i execució del banquet. L'ús del contrast de les figures amb el fons permetia que ressaltessin més i que fossin més fàcilment entesos (Monteix 2016, 15).

En última instància, més que fer referència al culte a Dionís, crec que fa referència al fet que el banquet no només és el moment en què es menja i beu, sinó que des de la seva preparació fins la seva preformació actua com un tot. A més, no només inclou elements dionisiacs sinó que també demostra la coneixença al món grec (Monteix 2016, 15).

Per acabar amb els discursos de poder que emanen els programes iconogràfics, ens mourem a un àmbit de la casa, al qual només té accés el personal de la casa i els que habiten la casa, és a dir, la família i els esclaus. L'accés restringit de l'espai implica que el discurs de poder es remet a un nombre molt reduït de persones. El programa iconogràfic que es troba en el larari (7) (il·lustració 43), a més de ser un lloc de culte als lars, penats i al geni de l'emperador pot tenir una altra lectura. El fet que els esclaus mostressin devoció cap aquell altar, implicava la devoció als lars particulars d'aquella família atorgant-los autoritat per sobre d'ells. A més, quan resaven al geni de l'emperador, alhora, estaven resant al *pater familias* de la casa, expressant devoció cada dia geni del seu amo (Severy-Hoven 2013).

#### 4. Els tallers i artistes de pintura a Pompeia

La tradició dels tallers a Pompeia és un fet una mica complex a causa que un dels debats que s'han establert al voltant d'aquest tema és que per ser un taller hi ha d'haver una organització interna i una persona que faci de cap a l'hora de rebre encàrrecs i repartir les tasques. Per estudiar-los el món acadèmic s'ha dividit en dues branques: els que estudien els tallers i la seva activitat i els que neguen que serveixi de res estudiar els tallers o identificar pintors. El professor Esposito es declara seguidor de la línia de Peters quan el cita dient que, el segon, ha demostrat la base de l'anàlisi de la combinació del sistema decoratiu i dels detalls recurrents de les pintures de la Casa dels Vettii comprovant que estan fetes totes per un mateix taller, capaç d'utilitzar i combinar un esquema decoratiu i divers d'acord amb la importància i el paper de l'ambient que es decorava (Esposito 2007, 149).

##### a. El taller de la Casa dels Vettii

El taller de la Casa dels Vettii possiblement és un dels més importants a Pompeia i, segons Beyen, s'hauria establert a la ciutat temporades llargues més d'un cop, ja que trobem la seva presència a diferents cases del territori (Beyen 1951, 237). Abans d'endinsar-nos profundament en les actuacions que va fer aquest taller a la casa que estem estudiant, m'agradaria fer un esment de les diferents cases en què trobem la presència dels mateixos artífexs, les quals són: Casa di D. Octavius Quartio, Casa di Pinarius Cerialis, Casa dei Dioscuri, Casa di Zefiro e Clori, Casa di P. Vedius Siricus, Casa della Parete Nera, Macellum, Casa di M. Fabius Rufus, Casa delle Pareti Rosse i Casa del Centenario.

La raó per la qual se'ls anomena Taller de la Casa dels Vettii és perquè els promotors de les pintures van encarregar més d'una estança de la domus (Beyen 1951, 238). Maiuri (1942) estableix que totes les pintures són posteriors al terratrèmol menys les *alae*, cosa que comparteix Beyen (1951, 238). En canvi, hi ha autors com Esposito que defensen la postura que Peters exposa al·lega que totes les pintures de la Casa dels Vettii, a excepció les *alae* i les habitacions 10", 19 i 26, son contemporànies (Esposito 1999, 24). Des del meu punt de vista i per les qüestions gramaticals de les pintures puc dir que com diuen tots els acadèmics, és que les *alae* són anterior al terratrèmol del 62 i la resta posteriors al desastre natural. Així, el mateix taller hauria servit als *patroni* fins a tres ocasions diferents, tot i que jo em



centraré en les dues últimes. En la segona intervenció veiem el taller present en l'atri en la cambra 11 i la tercera intervenció afectaria a la resta de cambres ubicades al perímetre del peristil (Beyen 1951, 239-240). Per fer un petit esment a la primera intervenció, podríem situar les *alae* en època neroniana (54-68).

Una de les característiques del taller és evitar la tosquedat, els valors plàstics i pictòrics són admirables i la seva tècnica és molt refinada i elaborada. A més, estableixen un repte amb la pintura grega per mitjà d'esplendorosos i profunds colors i per mitjà d'una brillant i polida superfície sobre la qual es realitzaven les pintures. Creaven meravelloses vistes arquitectòniques en els quals predominava l'estil corinti (Beyen 1951, 238). Es veu clarament com el sistema decoratiu deriva directament del Tercer Estil en el meticulós tractament de les architectures i, en el cas de les figures, tan aïllades com en grup, veiem una pinzellada segura i rigorosa alhora que delicada. El modelatge el duen a terme normalment per mitjà de traços i línies concretes amb un viu contrast de llums i ombres, però també, trobem transicions suaus i formes ben foses. Les figures que trobem en els frisos, tot i estar dignificades, sempre estan en una postura de tensió i mai sinuosa o efeminada (Beyen 1951, 240-241).

En l'última intervenció que va fer el taller a la domus va ser en un moment en el qual el taller havia desenvolupat molt el seu estil. Trobem Pan i Eros i algunes representacions que es vinculen directament amb altres obres que el mateix taller fa arreu de Pompeia. Veiem com l'arquitectura és tractada de manera més simple i alhora és més pesada i ample. Quant a les figures es veu que busca la mateixa solució que en la primera intervenció, però per mitjà d'eines més simples i barats (Beyen 1951, 247)

Nàpols era un centre de cultura grega en la qual hi havia representacions originals de Grècia, privades i públiques. La tècnica i estil dels pintors del nostre taller prova que tenien un profund coneixement de les pintures i la decoració grega. Primerament ells eren decoradors, els quals també sabien fer esplèndides figures. Per això, les pintures principals les donaven a altres pintors com els anomenats Pintor d'Ixió o Pintor d'Ifigènia, perquè ells es dedicaven purament a la decoració (Beyen 1951, 249-250).

Un lloc on podem veure clarament que pintaven mans diferents d'un mateix taller és a l'atri principal. En els murs de l'atri, si ens fixem detingudament, en els canelobres i trípodes dèlfics que s'alcen sobre els sòcols podem distingir clarament dues mans, encara que s'ho vegi un clar esforç per unificar els estils. En el mur sud, el pintor emprà colors molt vius i brillants. La pinzellada és més densa i pastosa i els detalls es representen amb pinzellades ràpides de colors i a vegades amb puntets o fins i tot amb gotes de pintura. Es veu que és una mà experimentada i eficaç com evidencia la figura de *Pothnia Théron* que decora el basament del canelobre. És un pintor rigorós que executa el canvi de la llum a l'ombra per mitjà de cinc línies que van del marró al blanc (il·lustració 46). Per una altra banda, en el mur nord, els mateixos elements estan representats de manera totalment diferent. Per exemple, tot i que utilitzen els mateixos colors, aquests són molt menys brillants, la pinzellada és més fluida i els colors dels detalls són més diluïts, tant que es pot intuir el color del fons. Hi manquen sobretot els efectes lumínics a causa de la representació de les ombres amb colors foscos i els detalls en blanc per sobre creant un gran contrast. El tractament de la base és completament diferent: les pinzellades de vermell grana i blanc són usades per subratllar els entrants i sortints de les motlures i els marcs del sòcol són substituïdes per línies granats o marrons amb un evident efecte de plenitud (il·lustració 47) (Esposito 2007, 151). A més, Esposito esmenta que els pintors devien tenir un gran repertori de models que els va permetre adaptar-se a la petita superfície. Es veu clarament com tots aquests motius varen ser fets pel mateix taller. S'hi poden distingir dues mans, tot i que segueixen el mateix esquema: sòcol amb basament groc rematat amb una predel·la amb amorets i la zona mitjana amb un canelobre cargolat que s'alça sobre una base cilíndrica col·locada al centre d'una exedra semicircular (ESPOSITO 2007).

A l'Estança dels Cupidos (11), Esposito relaciona l'execució de les pintures amb els mateixos pintors de l'atri principal. Els quadres centrals desapareguts de la cambra, estan separats per estrets compartiments de fons negre decorats amb trípodes dèlfics i canelobres vegetals, al voltant dels quals s'enreden diferents elements dionisiacs. El de l'esquerra del panell central de la paret est, és molt més brillant i accentua la representació del metall i els detalls de què es compon (il·lustració 48). En canvi, l'exemplar de la paret oposada, a l'oest, el realitza una manera molt segura i eficaç i revela una manera diferent de pintar, molt més fluida i difusa

(il·lustració 49). D'igual manera passa amb el tractament de les figures que sostenen els trípodcs dèlfics. En un, ens trobem amb una figura tractada amb colors vius i pinzellada ràpida amb tocs o puntets de pintura per donar lluminositat, com és el cas de la figura de Mènade, que s'equivaldria a la de Pothnia de l'atri (il·lustracions 50 i 51) (zona sud paret est). En canvi, la part del segon pintor sempre resulta ser molt més eficaç amb una resolució dels detalls molt més diversa i prima. Veiem com en els dos casos que els pintors es reparteixen la sala a parts iguals i s'alternen en les diferents parets per crear la major uniformitat possible. (Esposito 2007, 153).

Un altra habitació on tornem a trobar dues mans és en el cas de la cambra 13. El primer, eficaç, ràpid i colors brillants, es pot veure en el canelobre de la paret sud a la zona oest i a la paret est en la zona nord a la columna coelata. En canvi, el segon, de pinzellada més fluida, més atent en els detalls i colors més esfumats es pot veure en el canelobre de la paret nord al tram oest en el canelobre tortile i en la columna coelata a la paret sud en el tram est. Primer pintor fa els compartiments en escorç del tram oest de la paret sud i en el tram oest de la paret nord. El segon pinta el tram sud de la paret est.

Tanmateix, existeix una jerarquia entre els pintors i una Divisió de la feina dins el mateix taller pictòric? Podem veure com en la casa dels Vettii, els pintors es reparteixen de manera igual les superfícies que han de decorar dins casa habitació. És difícil saber en cada cas si existia una jerarquia concreta entre els pintors. L'únic que es pot dir en el cas de la casa dels Vettii és que el segon pintor treballa les parets més lluminoses i sense interrupcions i el primer pintor, en canvi, les zones són molt més limitades i no hi toca pràcticament la llum (Esposito 2007, 159).

## **b. Els pintors de les escenes principals de la Casa dels Vettii**

Molts acadèmics, per mitjà de les seves investigacions, es varen anar adonant que fent una anàlisi tècnic de les pintures, podien arribar a relacionar la mateixa mà en diferents espais arreu de la ciutat de Pompeia. Per poder estudiar els pintors seguirem el catàleg que va fer Richardson (2000). Encara que hi hagi hagut altres aproximacions com les de Mabel M. Gabriel (1963) o Paul Herrmann i Reinhard Herbig (1952), nosaltres seguirem el mètode de Morelli (Richardson 2000, 20).

El mètode en què es fonamenta Richardson és el que va establir Giovanni Morelli (1900), en el qual es podia diferenciar la mà que executava la pintura per mitjà de l'examinació del cos de les figures representades. És a dir, a les formes del cos que se'ls dona menys importància, com ara les mans, els dits, els genolls, les orelles, els peus..., el pintor les fa de manera automàtica i, per tant, la seva personalitat queda impregnada en la pintura (Richardson 2000, 10). Però, hem de posar en relleu que l'atribució de les obres encara no és científic ni és una cosa que es pugui provar matemàtica o químicament. (Richardson 2000, 18). Hem de tenir en compte que tots els pintors que es dedicaven a realitzar les escenes principals de temàtica mitològica sabem que pertanyien a tallers perquè s'evidencia en el moment en què tant el taller com el pintor concret apareixen en els mateixos contextos en diferents ocasions.

A continuació, passaré a explicar detalladament cada un dels pintors que s'han pogut identificar a la Casa dels Vettii i quines són les característiques principals de cada un d'ells. Tot i que els pintors tinguin presència a diverses cases de la ciutat, com el nostre objecte d'estudi és la Casa dels Vettii, només veurem en quines estances van intervenir en aquesta domus i algun altre exemple.

### **El pintor BOSCOTRECASE.**

El pintor de Boscotrecase destacava en la realització de paisatges atmosfèrics, en canvi, les figures humanes se li resistien una mica més, fent que el resultat fos de figures apàtiques. Sembla que aquest pintor va començar sent un pintor de paisatges arquitectòniques, però amb el temps es va atrevir a realitzar paisatges mitològics i composicions figuratives. Tot i així, va acabar convertint-se simplement en un excel·lent pintor de paisatges. Com ara veurem, el pintor va sobreviure al terratrèmol i va realitzar diferents obres a la Casa dels Vettii (Richardson 2000, 41). La seva facilitat a l'hora de pintar fons era tan minuciosa que fins i tot afegia elements de vegetació i aigua en els paisatges. Aquest fet és el que ens permet assegurar que és el responsable de les naumàquies que trobem a l'oecus 15. Aquestes escenes tenen una paleta pàl·lida i barreja roses i violetes caient sobre càlids marrons torrats i blaus (Richardson 2000, 43). També el veiem present en escenes de paisatges repartides pel mur oest i sud del peristil. Exemplars d'aquest

pintor les podem trobar a altres cases com la Casa del Príncipe di Napole en mur oest (il·lustració 52 i 53).

### **El pintor del DIOSCURUS**

El pintor del Dioscorus, per norma general, s'encarrega de la representació de les figures de les divinitats. Veiem molts dels seus treballs a Stabiae i Pompeia. En el cas de la Casa dels Vettii executa les tres imatges principals de l'oecus daurat (13): Hèracles i les serps, Mort de Penteu i el Càstig de Dirce (il·lustracions 27, 25, 26). I, també, s'encarrega de la famosa predel·la dels cupidos de l'oecus 11. Són diferents maneres de treballar del mateix artífex: ocupant-se tant de figures aïllades sobre un fons sòlid i fosc en una gran sala com d'escenes grupals en les pintures principals de sales més petites. Trobem les seves produccions en la predel·la de l'atri, en el fris de la cambra 11 i en les parelles flotants d'amants dins els panells de la zona principal de la mateixa estança. També, realitza el Príap de l'entrada de la casa (il·lustració 13).

D'aquest pintor es poden reconèixer les cames i genolls dels nus masculins, ja que, els genolls tendeixen a ser grans i sobremusculats, mentre que les cames són rectes i tenen una pronunciada protuberància quan es flexionen. Les cuixes són exageradament curtes i el múscul de dintre dels panxells estan emfatitzats. Els seus caps són allargats, la cara oval i amb una mandíbula una mica. El nas és prim i estret, els ulls miren fixament algun punt de l'espai, les celles primes i la boca petita. Els torsos són llargs i els malucs emfatitzats. Els braços tendeixen a ser curts. Les mans sempre les fa de la mateixa manera dins un ventall de dues o tres opcions i els peus són molt musculats. Les seves dones tenen pits grans i notòriament hemisfèrics, els braços musculats i les cares apàtiques emfatitzades per la posició calmada de la boca. Utilitza una paleta molt rica excepte en les figures individuals d'una gran decoració. Vesteix els homes de color vermell i les dones tapades amb un vel i vestides amb robes sedoses.

Altres llocs de la casa on el trobem present és en l'oecus 18 realitzant les pintures de Ciparís i la lluita entre Pan i Psique. En el peristil executa a Urania, Victòria, Mènade i el Sàtir. I, per acabar, pinta les parelles d'amants de l'oecus 11 són

Apol·lo i Dafne, Bacus i Ariadna, Hades i Amió, Perseu i Andròmeda i Silè i Hermafrodita (respectivament, il·lustracions 56-60).

Altres cases de Pompeia, en les quals intervén poden ser la Casa dei Dioscuri quan representa a Diòscur i a la Casa del Naviglio representant a Bacus (il·lustració 54 i 55).

### **El pintor d'Ixió**

El pintor d'Ixió, s'encarrega de pintar les figures que es troben en l'*scenae frons* que hi ha surant dins les estructures arquitectòniques de les habitacions 11, 15 i 18. Les característiques generals que permeten diferenciar el pintor de la resta són l'expressió de sorpresa o perplexitat de les cares de les figures, les celles inquisitives, la mandíbula caiguda, els ulls molt oberts i una boca petita una mica entreoberta. Pel que fa a les mans les pinta de manera matussera i sol fer els peus i mans molt petits, dels quals els dits grossos els fa massa separats de la resta.

Les figures identificables estan situades a la cambra 18 i són les figures de Zeus, Danae, Leda, Sàtirs dansaires i Mènades. (il·lustració 61 i 62).

### **El pintor d'IFIGÈNIA**

El pintor d'Ifigènia s'ocupa de les obres principals de l'oecus 15 de la Casa dels Vettii. Les característiques principals que el defineixen són els caps rodons i les mans en forma d'urpes. Pel que fa als cossos es veu que els tracta mínimament bé, però pel que fa a les robes li costa resoldre-la. S'ha de ressaltar que un dels trets que el diferencia més la podem observar en el tractament Dèdal. No només la cara de concentració en la tasca del personatge, sinó també la manera com acaba el taló esmolat del peu de Dèdal i els seus peus espatulats. A més va pintar grups flotants de sàtirs i menades en al costat dels panells. Per tant, la seva obra pictòrica es troba en les escenes principals del Càstig d'Ixió, de Dionís descobrint Ariadna mentre dorm i en el Càstig de Pasifae, a banda del larari (respectivament, il·lustracions 31, 29, 30 i 43). La seva obra també la podem trobar a cases com la Casa del Menandre (il·lustració 63).

### **El pintor de NOZZE DI ERCOLE**

El pintor de Nozze di Ercole és un dels pintors més excèntrics que trobem a la casa. A la casa dels Vettii va executar les pintures principals de les petites cambres de recepció adjacents al nimfeu. Un Hèracles i Auge i l'Aquil·les a Sciros (respectivament, il·lustracions 22 i 23). Les característiques es troben en la forma estranya de la cara d'Auge, amb la mandíbula rodona i profunda, els grans ulls i les celles llargues i una curiosa expressió beatífica a la cara. La majoria dels caps dels personatges estan torçuts. (il·lustració 64 i 65).

## 5. Conclusió

A tall de conclusió, m'agradaria destacar alguns dels resultats que han sortit d'aquest estudi de final de grau. En primera instància, a partir de l'anàlisi de les pintures murals que es conserven a la Casa dels Vettii, he pogut constatar que la casa estudiada és un exemple paradigmàtic, a causa de la seva conservació i originalitat com conjunt, de la pintura pompeiana del Quart Estil.

En segon lloc, respecte a si existeix algun tipus de relació entre les pintures i alguns tallers artístics o pintors, he verificat que existeix un taller que intervé fins a tres cops a la Casa dels Vettii en diferents espais, fet que s'evidencia perquè es poden identificar diferents mans executores, tant en la decoració general del mur com en les escenes principals de cada estança. He pogut veure com hi havia una jerarquització en el gremi de pintors, atès que només els més importants eren els que s'ocupaven de les escenes mitològiques, i els altres es distribuïen equitativament la resta de l'espai a decorar.

En tercer lloc, després de posar en relació el missatge iconogràfic amb l'espai i la funció del mateix, he pogut comprovar que existeix una jerarquització dels espais que es sotmet a com s'entenien les relacions de poder entre els propietaris de la casa amb els clients o convidats que assistien als banquets. De fet, la funció principal dels programes iconogràfics era manifestar el poder del *patronus* com amo i senyor d'aquells que acudien a i vivien a casa seva.

Així, les cases romanes eren un espai que oscil·lava entre l'ambient públic i privat que permetia al propietari representar-se. Les pintures estaven fetes per aquells que venien de fora, que no pertanyien a la família, ja que els programes iconogràfics servien perquè el *patronus* es pogués reafirmar com un personatge important dins la societat establint el seu estatus per mitjà de la decoració parietal

Des del meu punt de vista, aquest treball té una relativa rellevància en el sentit que, en comparació a l'arquitectura o l'escultura, la pintura romana s'estudia menys, ja que, en comparació a les altres disciplines es conserven menys vestigis. Aquest estudi ha estat possible a causa de l'excel·lent estat de conservació produïda perquè la casa va quedar sepultada sobre el lapil·li l'any 79. De fet, crec que la Casa dels



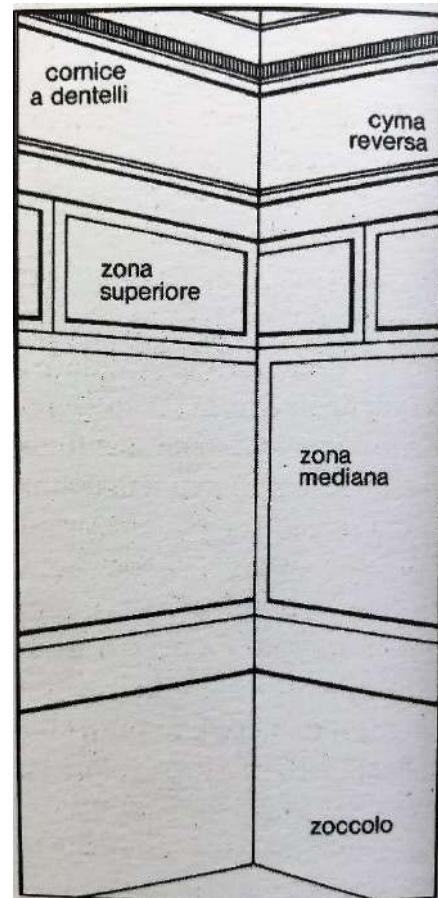
Vettii és un exemple de com per sort o per desgràcia, les catàstrofes naturals permeten una fossilització de les societats antigues, en aquest cas de la societat romana del segle I.

## 6. Annex Imatges



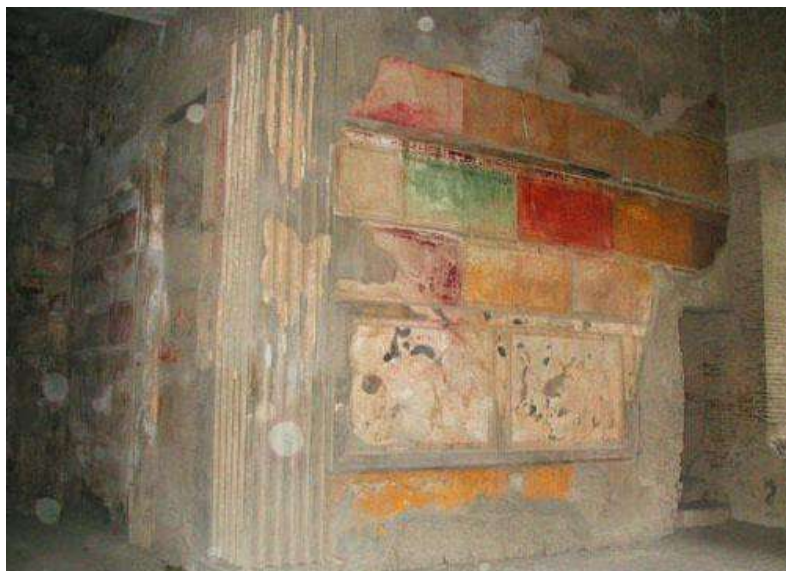
IL·LUSTRACIÓ 1 VIATGE A POMPEIA, 9 DE MAIG DE 2023.

© LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 3 ESQUEMA 1R ESTIL

(Pesando i Guidobaldi 2006)

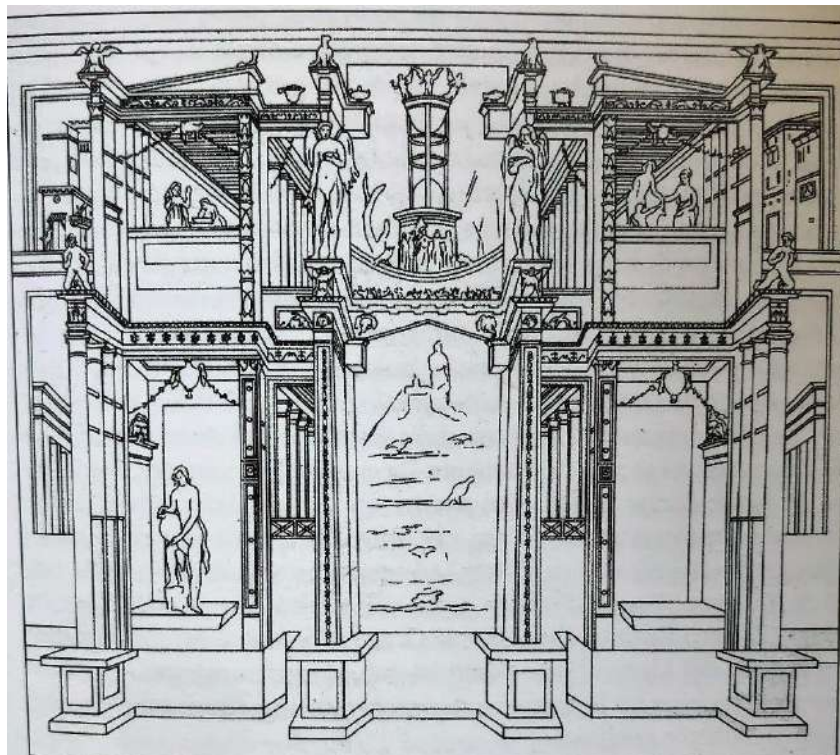


IL·LUSTRACIÓ 2 CASA DE SALUSTIO

[HTTPS://COLORENLAOSCURIDAD.WORDPRESS.COM/2017/10/13/LOS-ESTILOS-POMPEYANOS/](https://colorenlaoscuridad.wordpress.com/2017/10/13/los-estilos-pompeyanos/) CONSULTAT 30/05/2023



IL·LUSTRACIÓ 4 VILA POPPEA 2N ESTIL



IL·LUSTRACIÓ 5 ESQUEMA SEGON ESTIL

(Pesando i Guidobaldi 2006)

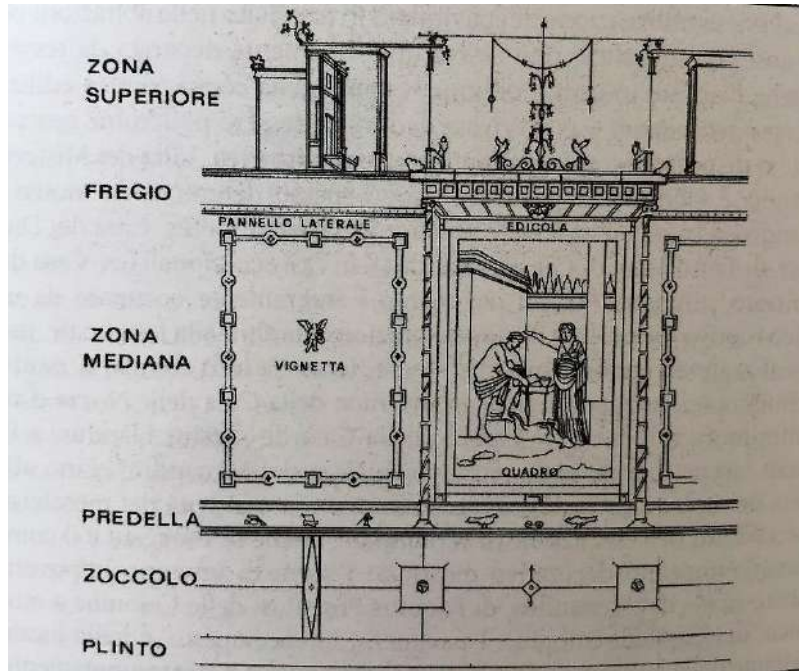


IL·LUSTRACIÓ 6. OPLONTIS. CASA DI POPPEA, 2N ESTIL

[.HTTPS://WWW.GOOGLE.COM/SEARCH?Q=OPLONTIS+2N+ESTILO&RLZ=1C1GCEA\\_ENES1038ES1038&SXSRF=APWXE](https://www.google.com/search?q=oplontis+2n+estilo&rlz=1C1GCEA_ENES1038ES1038&sxsrf=APwXEdfWdKO-F3Ro0Y96TTEoxWADVL7INw:1685529977163&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2AHUKEWJV6A-)  
[DFWdKO-F3Ro0Y96TTEoxWADVL7INw:1685529977163&SOURCE=LNMS&TBM=ISCH&SA=X&VED=2AHUKEWJV6A-](https://www.google.com/search?q=oplontis+2n+estilo&rlz=1C1GCEA_ENES1038ES1038&sxsrf=APwXEdfWdKO-F3Ro0Y96TTEoxWADVL7INw:1685529977163&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2AHUKEWJV6A-)



IL·LUSTRACIÓ 7 VILA IMPERIAL DE POMPEIA. [HTTP://WWW.NO-REAL.IT/VIMP/VIMPFR/INDEX03.HTM](http://www.noreal.it/vimp/vimpfr/index03.htm)



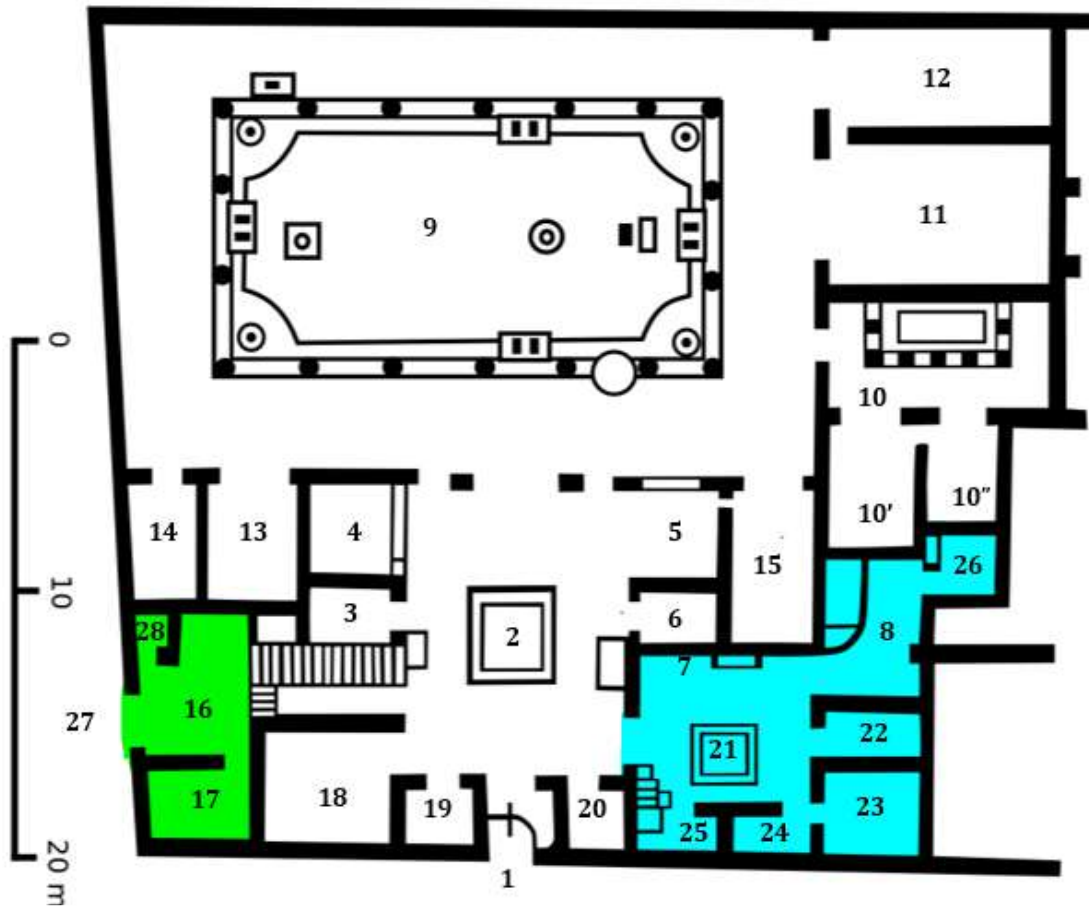
IL·LUSTRACIÓ 8 ESQUEMA TERCER ESTIL

(Pesando i Guidobaldi 2006)



IL·LUSTRACIÓ 9 ESQUEMA QUART ESTIL

(Pesando i Guidobaldi 2006)



IL·LUSTRACIÓ 10 PLANTA CASA DEI VETTII

- |                           |                     |
|---------------------------|---------------------|
| 1 - Vestíbul              | 15 - Oecus Ixió     |
| 2 - Atri                  | 16 - Estables       |
| 3 - Ala                   | 17 - Estables       |
| 4 - Ala / Triclini        | 18 - Oecus          |
| 5 - Ala / triclini        | 19 - Cubiculum      |
| 6 - Ala                   | 20 - Cubiculum      |
| 7 - Lalari                | 21 - Atri secundari |
| 8 - Cuina                 | 22 - àrea servei    |
| 9 - Peristil              | 23 - àrea servei    |
| 10 - Nimfeu + (10' i 10") | 24 - àrea servei    |
| 11 - Oecus Cupido         | 25 - àrea servei    |
| 12 - Oecus                | 26 - Cubiculum      |
| 13 - Oecus Penteu         | 27 - Porta Sud      |
| 14 - Oecus                | 28 - Latrina        |



IL·LUSTRACIÓ 11 VISTA DE L'EIX AXIAL DE LA CASA DELS VETTII ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 12 VISTA DE L'ATRI . ©JOHANNES EBER. PUBLICAT A:

[HTTPS://WWW.POMPEIINPICTURES.COM/POMPEIINPICTURES/R6/6%2015%2001%20EN  
TRANSE.HTM](https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r6/6%2015%2001%20EN%20TRANSE.HTM). CONSULTAT 30/05/3023



IL·LUSTRACIÓ 13 DÉU PRÍAP - MUR OEST VESTÍBUL. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 14 ATRI, MUR NORD. ©LAURA MOLL





IL·LUSTRACIÓ 15 CUBICULUM NORD VESTÍBUL.  
©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 16. DETALL CUBICULUM SUD VESTÍBUL.  
©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 17. OECUS 18. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 18 ESCENA PRINCIPAL MUR SUD OECUS 18.

©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 19 NIMFEU. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 20 CAMBRA 10". ©LAURA MOLL



**IL·LUSTRACIÓ 21 CAMBRA 10' ©LAURA MOLL**



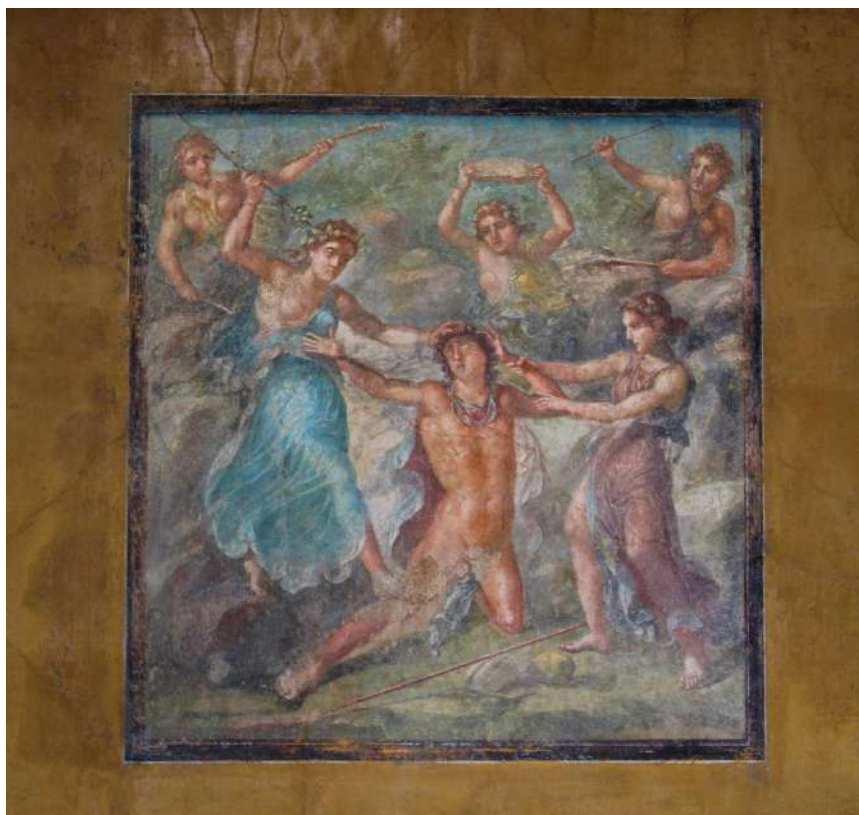
**IL·LUSTRACIÓ 22 CAMBRA 10'. HÈRACLES ASSALTANT AUGE. ©LAURA MOLL**



**IL·LUSTRACIÓ 23 CAMBRA 10'. AQUIL·LES DESCOBERT A SCIROS. ©LAURA MOLL**



IL·LUSTRACIÓ 23. OECUS 13. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 24 CÀSTIG DE PENTEU. ©LAURA MOLL

**IL·LUSTRACIÓ 26 CÀSTIG DE DIRCE.**  
©LAURA MOLL



**IL·LUSTRACIÓ 25 HÈRACLES HAVENT VENÇUT LES SERPS.** ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 27. OECUS 15. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 28 DIONÍS TROBANT-SE A ARIADNA. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 30 CÀSTIG DE PASÍFAE ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 31. CÀSTIG D'IXIÓ ©LAURA MOLL



**IL·LUSTRACIÓ 32. OECUS 11.** ©GIUSEPPE CIARAMELLA, 2023. PUBLICAT A :  
[HTTPS://WWW.POMPEIINPICTURES.COM/POMPEIINPICTURES/R6/6%2015%2001%20EN  
FRANCE.HTM](https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20EN%20FRANCE.HTM). CONSULTAT 30/05/3023



**IL·LUSTRACIÓ 33. FRIS CUPIDOS PROVANT VI. MUR OEST.** ©LAURA MOLL





**IL·LUSTRACIÓ 34. THÍASOS. MUR NORD, SECCIÓ OEST.** ©MIRIAM COLOMER PUBLICAT A :  
[HTTPS://WWW.POMPEIINPICTURES.COM/POMPEIINPICTURES/R6/6%2015%2001%20EN%20TRANCE.HTM](https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20EN%20TRANCE.HTM). CONSULTAT 30/05/3023



**IL·LUSTRACIÓ 35. CUPIDOS COLLINT EL RAÏM.** ©JOHANNES EBER. PUBLICAT A :  
[HTTPS://WWW.POMPEIINPICTURES.COM/POMPEIINPICTURES/R6/6%2015%2001%20EN%20TRANCE.HTM](https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20EN%20TRANCE.HTM). CONSULTAT 30/05/3023



**IL·LUSTRACIÓ 36. CUPIDOS TRACTANT TEIXITS.** ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 37. CUPIDOS EXERCINT L'OFICI DE JOIERIA I ORFEBRERIA. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 38. CARRERA D'AURIGUES. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 39. PERFUMERIA. ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 40. CONFECCIÓ DE GARLANDES. ©LAURA MOLL



**IL·LUSTRACIÓ 41. CUPIDOS JUGANT.** ©JOHANNES EBER. PUBLICAT A:

[HTTPS://WWW.POMPEIINPICTURES.COM/POMPEIINPICTURES/R6/6%2015%2001%20EN%20FRANCE.HTM](https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20EN%20FRANCE.HTM). CONSULTAT 30/05/3023



**IL·LUSTRACIÓ 42. LARARI.** ©LAURA MOLL



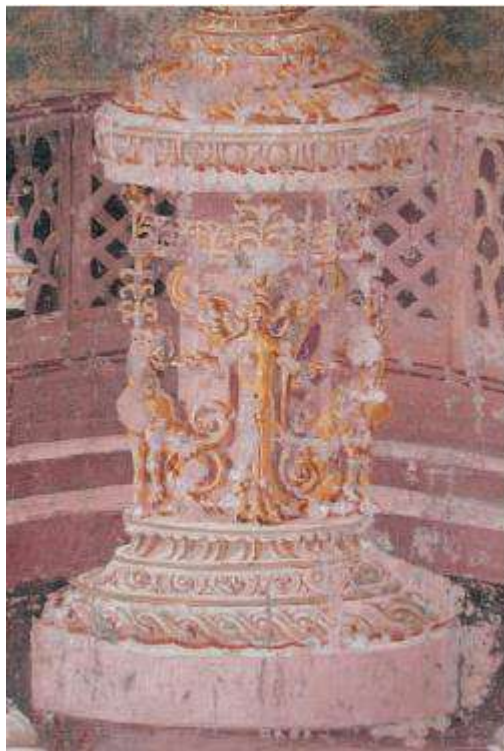
IL·LUSTRACIÓ 43. DETALL DEL LAR, EL PENAT I EL GENI DEL LARARI ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 45. CUBICULUM 26 ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 45 DETALL D'UNA ESCENA DEL CUBICULUM 26 ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 46. ATRI, MUR SUD.  
PINTOR A.

ESPOSITO (2007)



IL·LUSTRACIÓ 47. ATRI, MUR NORD.  
PINTOR B.

ESPOSITO (2007)



**IL·LUSTRACIÓ 48. DETALL TRIPODE DÈLFIC, OECUS 11. MUR EST, SECCIÓ SUD. PINTOR A.**

ESPOSITO (2007)



**IL·LUSTRACIÓ 49. DETALL TRIPODE DÈLFIC, OECUS 11. MUR OEST, SECCIÓ NORD. PINTOR B.**

ESPOSITO (2007)



**IL·LUSTRACIÓ 50. MÈNADE, OECUS 11. MUR EST, SECCIÓ SUR. PINTOR A**

©LAURA MOLL



**IL·LUSTRACIÓ 51. POTHNIA, MUR SUR ATRI. PINTOR A**

©LAURA MOLL

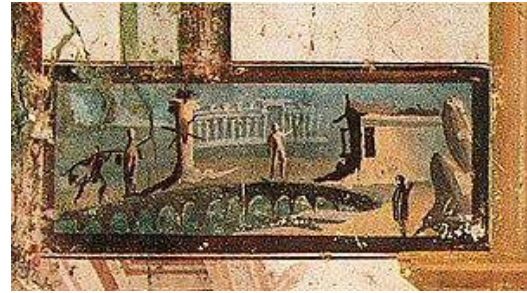


**IL·LUSTRACIÓ 52. NAUMÀQUIA, OECUS 15. PINTOR BOSCOTRECASE.**

©LAURA MOLL

**IL·LUSTRACIÓ 53. CASA DEL PRINCIPE DI NAPOLI, HEXEDRA M. PAISATGE DEL PINTOR BOSCOTRECASE.**

©VOLKER MICHAEL STROCKA.



**IL·LUSTRACIÓ 54. DIÒSCUR, PINTOR DEL DIOSCORUS. CASA DEI DIOSCURI. MUSEU ARQUEOLÒGIC DE NÀPOLS.**



**IL·LUSTRACIÓ 55. BACUS ASSEGUT A UN TRO, PINTOR DEL DIOSCURI. CASA DEI NAVIGLIO.**

©DAVIDE PELUSO

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2010%2011.htm>. Consultat 30/05/2023



**IL·LUSTRACIÓ 56. APOL·LO I DAFNE . PINTOR DEL DIOSCURI. ©LAURA MOLL**



**IL·LUSTRACIÓ 57. PERSEU I ANDROMEDA. PINTOR DEL DIOSCURI. ©LAURA MOLL**



**IL·LUSTRACIÓ 58 HADES I AMIÓ. PINTOR DEL DIOSCURI. ©LAURA MOLL**

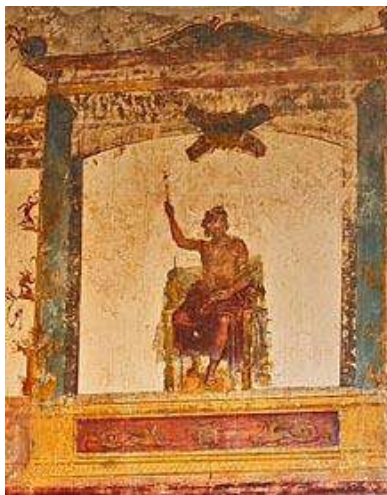


**IL·LUSTRACIÓ 59 BACUS I ARIADNA. PINTOR DEL DIOSCURI. ©LAURA MOLL**





IL·LUSTRACIÓ 60. SIL·LÈ I PERSÈFONE ©LAURA MOLL



IL·LUSTRACIÓ 61. ZEUS ©GIUSEPPE CIARAMELLA

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20entrance%20p6.htm>. Consultat 30/05/2023



IL·LUSTRACIÓ 62. SÀTIR I LEDA ©GIUSEPPE CIARAMELLA

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20entrance%20p6.htm>. Consultat 30/05/2023



IL·LUSTRACIÓ 63. DIANA I ACTEÓ ©AUDE DURAND

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20entrance%20p6.htm>

m. Consultat 30/05/2023



IL·LUSTRACIÓ 74. SACERDOTESSA D'ISIS.  
MUSEU NACIONAL ARQUEOLÒGIC DE NÀPOLS.

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2007%2028%20p8.htm>. Consultat

30/05/2023



IL·LUSTRACIÓ 65. ALTAR  
D'HARPOCRATES. MUSEU NACIONAL  
ARQUEOLÒGIC DE NÀPOLS.

<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2007%2028%20p8.htm>. Consultat

30/05/2023

## 7. Bibliografia

- Archer, William C. 1990. «The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style». *American Journal of Archaeology* 94 (1): 95-123.
- Barnes, Ashley. 2008. «Paintings in Roman Pompeii: Differences in Public and Private Areas of the Home».
- Beyen, H.G. 1951. «The Workshops of the “Fourth Style” At Pompeii and in Its Neighbourhood (I)». *Mnemosyne* 4 (1): 235-57.
- Bologna, Francesca. 2016. «Painters and workshops in Pompeii: identifying craftspeople to understand their working practices: Paper from the UWICAH Postgraduate Conference 2015». *SHARE: Studies in History, Archaeology, Religion and Conservation* 3 (1): 42-53. <https://doi.org/10.18573/j.2016.10076>.
- De Vos, Arnold, i Mariette De Vos. 1988. *Pompei, Ercolano, Stabia*. 2. ed. Guide archeologiche Laterza 11. Roma: Laterza.
- Dobbins, John Joseph, y Pedar William Foss, eds. 2007. *The world of Pompeii*. The Routledge worlds. London ; New York: Routledge.
- Esposito, Domenico. 1999. «La “Bottega dei Vettii”: vecchi dati e nuove acquisizioni». *Rivista di Studi Pompeiani* 10: 23-61.
- Esposito, Domenico. 2007. «I pittori dell’officina dei Vettii a Pompei». *BABESCH*, n.º 1: 149-64.
- Etienne, Robert. 1992. *La vida cotidiana en Pompeya*. [1ª ed. española]. Madrid: Temas de Hoy.
- Fernández Vega, Pedro Ángel. 1999. *La Casa Romana*.
- Leach, Eleanor Winsor. 2004. *The social life of painting in ancient Rome and on the Bay of Naples*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Ling, Roger. 1991. *Roman painting*. Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press.
- Maiuri, Amadeo. 1942. *L’ultima fase edilizia di Pompei*. Arbor Sapientiae Editore S.r.l.
- Masters, S. s. f. «Light, Space and Affluent Taste : Ancient Pompeian Houses and Their Decoration». Akroterion. Accedido 14 de mayo de 2023.
- Mau, August. 1882. *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlin.

- McAlpine, Lynley J. 2014. «Marble, Memory, and Meaning in the Four Pompeian Styles of Wall Painting.» Thesis.
- Monteix, Nicolas. 2016. «Perceptions of Technical Culture among Pompeian Élites, Considering the Cupids Frieze of the Casa Dei Vettii», n.º 98: 199.
- Morelli, Giovanni. 1900. *Italian Painters: Critical Studies of Their Works*. 2 vols. London: J. Murray.
- Nappo, Salvatore Ciro. 1998. *Pompeii: A Guide to the Ancient City*. New York : Barnes & Noble.
- Pesando, Fabrizio, i Maria Paola Guidobaldi. 2006. *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*. 1. ed. Guide archeologiche Laterza 14. Roma: Laterza.
- Peters, W. J. Theodorus. 1977. *La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei*. Nederlands Instituut.
- Petronio Àrbitro, Cayo. 2017. *Satíricon*. Traducido por Sebastià Giralt i Soler. 1ª ed. Martorell: Adesiara.
- Richardson, Lawrence. 2000. *A catalog of identifiable figure painters of ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Severy-Hoven, Beth. 2013. «Master Narratives and the Wall Painting of the House of the Vettii, Pompeii». En *Gender History Across Epistemologies*, editado por Donna R. Gabaccia y Mary Jo Maynes, 20-60. Oxford, UK: John Wiley & Sons,
- Zanker, Paul. 1993. *Pompeii: società, immagini urbane e forme dell'abitare*. Saggi 777. Torino: Einaudi.