

La pintura romana en España. Estado de la cuestión

Antonio Mostalac Carrillo

S.M.A. Zaragoza.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El hallazgo de nuevas pinturas y las publicaciones que han surgido de su estudio permiten en la actualidad precisar y esclarecer no sólo la cronología de numerosos conjuntos pictóricos sino también viejas teorías. Entre las aportaciones más notables formuladas en la última década quisiéramos destacar: la fecha de introducción de la pintura romana en España que se remonta a la segunda mitad del siglo II a. C., el descubrimiento de repertorios ornamentales propios de los cuatro estilos pompeyanos y el florecimiento de talleres locales a partir del siglo II d. C.

SUMMARY

The discovery of new paintings and the papers that have been published regarding them have now enabled us to pinpoint and clarify not only the chronology of numerous pictorial collections but also old theories. From among the most outstanding contributions that have been made during the last decade we would like to make special mention of: the date of the introduction of Roman painting into Spain which goes back to the second half of the 2nd Century B. C., the discovery of ornamental repertoires typical of the four Pompeian styles and the flourishing of local workshops as of the 2nd Century A. D.

I) ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES

La pintura romana, hasta la década de los años setenta, era una de las parcelas dentro de la Arqueología clásica y del Arte antiguo menos tratada en nuestro país ¹. Sin duda, el soporte en el que estaba realizada y las peculiaridades y estado de conservación que solía presentar en el momento de su descubrimiento -casi siempre desprendida del soporte original y en estado muy fragmentario-, hacía muy laborioso el proceso previo de reconstrucción y dificultaba notablemente su estudio. Si a estos problemas añadimos la falta de información que muchas veces rodeaba a los conjuntos pic-

tóricos provenientes de viejas excavaciones o hallazgos fortuitos, el panorama no era excesivamente alentador para el investigador.

El conocimiento de la pintura romana en España, prácticamente hasta la aparición de la obra de L. Abad Casal ², se resumía, en la mejor de las ocasiones, en una serie de trabajos y artículos dispersos en diferentes revistas en los que se hacía alusión a fragmentos o paneles cuya decoración había despertado la curiosidad del excavador o erudito incluyendo en sus publicaciones, de forma esporádica, fotografías o dibujos de los fragmentos más sobresalientes ³. Sin embargo, estas investigaciones carecían de un método cien-

¹ Únicamente podemos reseñar anteriores a la obra de L. ABAD los trabajos de conjunto de J. M BLÁZQUEZ *et alii*, *Historia de España Antigua, Hispania romana*, t. II, Madrid 1978, pp. 761-769. A. BLANCO FREJEIRO. *Historia del Arte Hispánico I. La Antigüedad*, 2, Madrid 1981 p. 153 ss. *Historia de España. España romana*, dirigida por J. M^o JOVER ZAMORA, V. II, 2. Espasa Calpe, Madrid 1982, p. 682 ss. Igualmente podemos incluir la pequeña síntesis que de la pintura romana en España realiza L. ABAD CASAL publicada con anterioridad a la aparición de su obra de conjunto en *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*. Sevilla 1979, pp. 27-33.

² L. ABAD CASAL. *Pintura romana en España*. Universidad de Alicante/Universidad de Sevilla (1982). La síntesis más reciente puede verse en T, MAÑANES PÉREZ. *Historia General de España y América*, T. II, Madrid 1987, p. 211 ss.

³ La bibliografía fundamental de la mayoría de los hallazgos pictóricos acaecidos en España hasta 1975 y recopilados por regiones, puede consultarse en L. ABAD CASAL (1982) *passim*.

tífico de análisis y se convertían en meras descripciones que poco o nada aportaban al conocimiento de los sistemas decorativos y técnicas pictóricas.

L. Abad Casal se enfrenta con el problema de recoger en un extenso *corpus*, no sólo las noticias que hacían referencia a hallazgos de pinturas sino también todos aquellos fragmentos y paneles dispersos en los fondos de los Museos y colecciones particulares junto a los restos conservados *in situ* en los yacimientos arqueológicos. Este extraordinario trabajo, ultimado en 1975 y editado en 1982, le lleva a establecer una síntesis de las decoraciones existentes en España, sistematizando lo que se sabía hasta ese momento y marcando las líneas directrices a seguir en estudios posteriores. El mencionado autor llega a una serie de conclusiones que seguidamente pasamos a comentar de forma sucinta, ya que ellas han sido punto de partida de investigaciones posteriores. La primera idea que se deriva de dicho estudio es que la pintura romana en la parte occidental de España es un arte en cierta medida original, ofreciendo en ocasiones soluciones particulares u originales no atestiguadas en el resto del Imperio. La zona levantina es más permeable a las modas imperiales, sin embargo, en el Sur de la península se observa un claro influjo del clasicismo perviviendo, no obstante, las tradiciones indígenas. En segundo lugar, si bien en época alto imperial la pintura romana guarda estrecha relación con la del resto del mundo romano, en época bajo imperial se observa un claro influjo del Norte de África sin olvidar que muchos de los elementos compositivos que encontramos en los sistemas decorativos se insertan dentro de la propia «Koiné pictórica» tardorromana. Cronológicamente la mayor parte de las decoraciones conservadas hasta ese momento se datan en los siglos I, II y IV d.C., disminuyendo notablemente en el siglo III. Las pinturas más antiguas se encuentran en la costa levantina, valle del Ebro y Andalucía, extendiéndose posteriormente al resto de la Península⁴.

Ciertamente estas conclusiones reflejaban, dentro de la literatura científica sobre pintura romana en España, un paso cualitativo y cuantitativo considerable respecto de estudios

anteriores. Por primera vez disponíamos de un esquema general donde insertar cronológica y estilísticamente las producciones pictóricas de más de cinco siglos. Sin embargo, el autor mencionado, y así lo manifiesta en su trabajo, era consciente que solamente se había dado el primer paso. Era necesario, si se quería progresar en esta línea de trabajo, incentivar los estudios de los fondos pictóricos de los grandes yacimientos, algunos de ellos inéditos todavía; potenciar la Arqueometría en cuanto al conocimiento de las técnicas pictóricas, morteros y pigmentos, y comenzar la elaboración de un *corpus* de los restos de pinturas conservadas en España.

Escasamente siete años después de la aparición de la obra de L. Abad Casal, a instancias de la Asociación Nacional para el estudio de la Pintura romana en España y patrocinado por el Ministerio de Cultura, tiene lugar en Valencia la celebración del I Congreso sobre pintura romana en España. En él se dan a conocer una serie de restos pictóricos del máximo interés que vienen a incrementar el número de conjuntos conocidos hasta ese momento⁵. Prácticamente hasta 1992, salvo algunas publicaciones esporádicas donde de forma parcial o particular se incluyen estudios o descripciones de restos pictóricos, no se producen hechos relevantes dignos de mención. Únicamente resaltar la lectura de dos tesis doctorales sobre las decoraciones de la *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza) con restos del segundo y tercer estilos⁶ y del *Municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) con interesantes conjuntos desde época augustea a finales del siglo I d.C.⁷, y la preparación de dos nuevas tesis doctorales sobre las decoraciones de *Emporiae* (Ampurias)⁸ o de *Emerita Augusta* (Mérida)⁹.

II) CORRIENTES METODOLOGICAS.

Sin duda, la mayor parte de los investigadores que en la actualidad trabajan en nuestro país sobre pintura romana han estado o están netamente influenciados por los criterios esta-

⁴ Cf. L. ABAD CASAL. (1982) *op. cit.* pp. 453-457.

⁵ Las ponencias y comunicaciones presentadas al Congreso, en prensa en la actualidad, fueron las siguientes. L. ABAD CASAL «La pintura mural romana en España»; A. ALLROGGEN BEDEL. «Los cuatro estilos pompeyanos y su proyección en las provincias»; A. BALIL. «Temas iconográficos de la pintura mural romana en España»; J. RUIZ PARDO. «La conservación y restauración de la pintura mural romana en España»; A. BARBET. «Relations entre l'architecture et la peinture murale romaine. Quelques réflexions»; M^a A. ALONSO, M C. BLASCO, M^a R. LUCAS. «Pintura mural de la villa romana de La Torrecilla (Getafe)»; I. CARRION MASGRAU. «Un tema recurrente de la pintura mural romana en el Museo de Ampurias»; O. DÍAZ TRUJILLO, B. CONSUEGRA CANO. «Pinturas murales romanas en Complutum»; R. FARRE BARRUFET, D. SERRA SERRA. «Los estucos en relieve de El Romeral (Albesa, Lleida)»; I. FILLOY NIEVA, E. GIL ZUBILLAGA, A. IRIARTE KORTAZAR. «La pintura mural romana en Alava»; R. GONZÁLEZ VILLAESCUSA, M. MONRAVAL SAPIÑA. «Primeros hallazgos de pintura mural romana en Ibiza»; C. GUIRAL PELEGRÍN, A. MOSTALAC CARRILLO. «La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)»; E. JUHE CORBALÁN, C. MARTI RIBAS « Los restos de decoración mural hallados en la excavación de Can Xammar, en Mataró. Estado de la cuestión»; M^a. R. LUCAS PELLICER. «El tema de los caballos en la pintura mural de la Meseta: Alcalá de Henares (Madrid) y Aguilafuente (Segovia)»; R. Ramos. «La pintura mural romana en Illici»; F. REGUERAS GRANDE. «Las pinturas romanas del frigidarium de la Villa de Requejo (Santa Cristina de La Polvorosa, Zamora)»; P. ROSSER LIMIÑANA «Avance preliminar del hallazgo de pinturas y estucos decorados en la Villa romana del Parque de las Naciones (Albufera, Alicante)»; M^a. H. PEDRO SANTA BÁRBARA, R. PEDROSO, S. DA PONTE. «A pintura mural da Villa Rustica de Caldelas (Tomar): metodología e técnica usadas in situ e no laboratório»; D. VAQUERIZO GIL, F. QUESADA SANZ, J.R. CARRILLO DÍAZ-PINES. «Una villa romana con decoración pictórica mural en Almedinilla (Córdoba)»; M. VERA REINA, J. ESCUDERO CUESTA. «Pintura mural romana en Hispalis»; N. FLOS TRAVIESO. «Arranque y consolidación in situ de pinturas murales romanas: dos ejemplos de intervención en el yacimiento»; C. MARTÍ RIBAS, E. JUHE CORBALÁN. «La restauración de los restos de pintura mural de la sala Norte del yacimiento de Can Modolel, Cabrera de Mar».

⁶ A. MOSTALAC CARRILLO. *Catálogo de la pintura romana y cornisas en estuco del Museo de Zaragoza: la Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa*. Zaragoza 1990 (En prensa).

⁷ C. GUIRAL PELEGRÍN. *Bilbilis. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza 1990...

⁸ Las decoraciones de Ampurias están en curso de estudio en la actualidad por doña Inmaculada Carrión (Universidad de Barcelona).

⁹ Las pinturas de Mérida forman parte de la Tesis doctoral de don Juan Altieri (Museo Nacional de Arte romano de Mérida).

blecidos por la escuela francesa, en la persona de A. Barbet.

Hasta la década de los años sesenta no existía un método de trabajo específico que aplicar a los enlucidos pintados de época romana cuando éstos se encontraban en estado fragmentario. En la mayor parte de las ocasiones únicamente se seleccionaban aquellos que presentaban decoraciones figuradas, desechando el resto. Esta circunstancia obligaba a los diversos autores que trataban de la pintura romana a obviar la pintura provincial, pues apenas se conocían restos salvo honrosas excepciones. A. Barbet pone en práctica un método de trabajo ciertamente sencillo, pero a la vez extraordinariamente metódico. Por primera vez se valoran de igual forma tanto los sistemas de trabajo de campo, como los análisis técnicos (composición de los morteros, sistemas de sujeción, técnicas de ejecución, pigmentos), sistemas de restitución gráfica, esquemas compositivos, paralelos estilísticos y repertorio ornamental. Además introduce en la datación de las pinturas dos facetas ciertamente interesantes: por una parte, las pinturas objeto de estudio deberán fecharse de «forma directa» a través de la información que suministren las estratigrafías u otros datos procedentes de las excavaciones arqueológicas y, por otra, de «forma indirecta» mediante los criterios derivados de argumentos estilísticos. La confrontación de ambas dataciones proporcionarán, evidentemente, una cronología aquilatada y precisa. En este método tampoco olvida la importancia que tiene la interpretación de las decoraciones pictóricas dentro del contexto donde aparecieron, sin olvidar que estuvieron íntimamente ligadas a la arquitectura y a los programas decorativos de los pavimentos. Esta homogeneidad de tratamiento hace que el método diseñado por A. Barbet rápidamente encuentre eco en una gran parte de investigadores europeos, poniéndolo en práctica y adquiriendo las publicaciones científicas un elevado nivel. La influencia del método descrito tarda ciertamente algunos años en llegar a España. Al comienzo no se aplica en toda su extensión, poniendo en práctica únicamente algunos de los criterios enunciados¹⁰. Sin embargo, deberemos esperar hasta comienzos de la década de los años ochenta para que esta influencia quede patente en las publicaciones y se observen los primeros resultados.

III) LOS ESTILOS POMPEYANOS Y LA PINTURA PROVINCIAL .

Tras la clasificación de A. Mau en 1882 de la pintura pompeyana en cuatro estilos¹¹, el concepto estilo se ha conver-

tido en la actualidad en el tema más controvertido, al tratar de aquellas pinturas murales provinciales ejecutadas dentro del período cronológico en que se desarrollaron los cuatro estilos pompeyanos. Cuando nos enfrentamos con un conjunto pictórico en el que coincide esta característica, surge la pregunta: ¿Es lícito en la pintura provincial restituir las estructuras decorativas de las paredes o techos pintados, basándonos en las decoraciones itálicas de época romana y, en particular, en las conservadas en la Campania?

Esta es una cuestión que ya en la década de los años sesenta se planteó A. Barbet al estudiar, fundamentalmente, las pinturas de *Glanum*¹². La aplicación del criterio enunciado le llevó a descubrir en la denominada Casa de «Sulla XII» la presencia de pintores romanos, abriendo, para la pintura hallada en provincias, una vía de investigación de gran interés. A partir de ese momento Francia se convierte, dentro de la pintura provincial y en la persona de A. Barbet, en el país pionero donde este criterio va tomando consistencia paulatinamente. Buena prueba de ello es la aparición en la década de los años ochenta de dos importantes artículos sobre el III estilo en la *Gallia*¹³ y una reciente síntesis sobre la difusión del I, II y III estilos también en la *Gallia*¹⁴. Es, sin duda, a través del Laboratorio del Centro de Estudios de Pinturas Murales Romanas de Soissons (Francia)¹⁵, donde mediante sus publicaciones¹⁶, restauraciones¹⁷ y formación de personal especializado, la vía de investigación abierta por A. Barbet y sus colaboradores se fortalece y su influjo se irradia a otros países, entre ellos España¹⁸.

Esta influencia se manifiesta de forma patente en la literatura científica de nuestro país a partir de 1976, en que J. Guitart publica el importante conjunto pictórico exhumado en Baetulo (Badalona), fruto de las excavaciones urbanas que por esas fechas venía realizando el Museo Municipal¹⁹. El mencionado autor, basándose en el ensamblaje de los fragmentos hallados, reconstruye parte de la decoración original y la data según criterios estratigráficos, dentro de los tres primeros cuartos del siglo I d.C., relacionándola estilísticamente con las decoraciones del III estilo pompeyano de acuerdo al sistema decorativo utilizado y al repertorio ornamental, bases imprescindibles para establecer dichas comparaciones²⁰. La clasificación de las pinturas de *Baetulo* (Badalona) como del III estilo permitió a F.L. Bastet y M. de Vos incorporarlas al catálogo del III estilo en provincias, siendo el único ejemplo conocido hasta ese momento en España²¹. Al poco tiempo, la excavación realizada en *Caesaraugusta* (Zaragoza) a finales de 1975 y publicada en 1980 concretamente en el Paseo de Echegaray y Caballero,

¹⁰ L. ABAD CASAL; M. BENDALA GALÁN. «La tumba de Servilia de la necrópolis romana de Carmona: su decoración pictórica» *Habis* 6 (1975), pp. 295-325. L. ABAD CASAL. *Pinturas romanas en Sevilla*. Sevilla 1979, p. 142.

¹¹ A. MAU. *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlín 1882

¹² A. BARBET. *Recueil Général des peintures murales de la Gaule, I. Narbonnaise, I. Glanum*. París 1974.

¹³ A. BARBET. «La diffusion du III style pompéien en Gaule» *Gallia* 40.I (1982), pp. 53-82 y *Gallia* 41.1 (1983) pp. 115-165.

¹⁴ A. BARBET. «La diffusion des I, II et III styles pompeiens en Gaule» *Pictores per Provincias. CdArom* 43, Avenches 1987, pp. 7-27.

¹⁵ A. BARBET. «Le Centre d'Etude des peintures murales romaines a Soissons» *Archéologia* 71 (1974), pp. 41-51.

¹⁶ Pueden consultarse los diferentes números publicados hasta el momento bajo la denominación «Bulletin de Liaison»

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Entre la larga nómina de discípulos de A. Barbet, en España podríamos citar fundamentalmente a I. Carrión (Barcelona), C. Guiral (Zaragoza) y M. Monraval (Valencia)

¹⁹ J. GUITART. *Baetulo. Topografía, arqueología, urbanismo e historia*. Barcelona (1976), pp. 102-112.

²⁰ J. GUITART (1976), *op. cit.* p. 110.

²¹ F.L. BASTET, M. DE VOS. *Il terzo stile pompeiano*. Gravenhage (1979) p. 141.

constataba de nuevo la presencia de decoraciones del III estilo inicial hallándose con posterioridad a esa fecha nuevos ejemplos en la colonia ²². En *Emporiae* (Ampurias), F.J. Nieto Prieto, tras la reconstrucción ideal del denominado panel A mediante una serie de fragmentos procedentes de la Casa I, observa como la decoración resultante sigue las normas estéticas del III estilo ²³. La aparición en 1982 de la obra de L. Abad Casal sobre la pintura romana en España, como ya hemos indicado, marca un hito de extraordinaria importancia siendo un punto de referencia obligado. En este trabajo se incide sobre algunas decoraciones que presentan una marcada influencia pompeyana como es el caso de ciertas pinturas de Ampurias ²⁴, Azaila (Teruel) ²⁵ y *Baetulo* (Badalona) ²⁶. En 1982 el estudio de las pinturas halladas en Celsa en 1919 por la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, demuestra la existencia en la colonia de decoraciones del III estilo ²⁷. En ese mismo año C. Guiral publica un resumen de las decoraciones de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) donde se documenta, por primera vez en España, la presencia de orlas caladas típicas del IV estilo ²⁸, ampliando su estudio en 1986 ²⁹. En esa misma dirección discurre el trabajo de S. García *et alii*, publicado en 1985, dando a conocer nuevos tipos de cenefas del IV estilo procedentes de *Calagurris* (Calahorra) ³⁰. La continuidad de las excavaciones urbanas en Badalona permiten a P. Padrós incrementar el elenco de decoraciones dentro de la órbita del II estilo esquemático ³¹, que son nuevamente valoradas por la mencionada autora junto con J. Guitart en 1986 ³². Por último las publicaciones aparecidas recientemente de C. Guiral y A. Mostalac sobre las pinturas romanas conservadas en la actualidad en el Museo Episcopal de Vic, pertenecientes al período de madurez del III estilo ³³, el artículo sobre la difusión de los cuatro estilos en Aragón ³⁴, los preliminares sobre

el repertorio ornamental del III y IV estilos en España ³⁵ o el estudio monográfico sobre las pinturas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel) ³⁶, completan, en cierta medida, el panorama bibliográfico con referencias a pinturas relacionables con los estilos pompeyanos. A esta nómina de trabajos habría que añadir el reciente artículo de X. Aquilué y J. Pardo sobre las pinturas del I estilo de la villa romana de Can Martí (Samalús, Vallé Oriental) ³⁷

Sin embargo, la tesis inicialmente expuesta sobre la validez de restituir las decoraciones parietales según esquemas itálicos y, en particular, los conservados en algunas ciudades de la Campania, ha derivado en la actualidad en Francia en dos corrientes denominadas «pompeiano-centriste» y «regionaliste»³⁸. La primera sostiene que es posible datar la pintura provincial por analogía estilística con las decoraciones de la Campania, mientras que la segunda corriente se basa fundamentalmente en la datación arqueológica de las decoraciones y sus seguidores afirman la existencia de una pintura provincial, con sello propio, e independiente de la de la Campania. Ciertamente estas dos posturas encontradas no dejan de tener cada una de ellas parte de razón. Ahora bien, y como se demuestra a través de ciertas decoraciones halladas en España, parece lógico pensar que cuadrillas de pintores itálicos debieron trabajar en otros lugares del Imperio dentro de los márgenes cronológicos en que tienen vigencia los cuatro estilos según atestiguan algunas de las decoraciones conservadas hasta el momento. Por lo tanto esas decoraciones serían susceptibles de ser parangonadas a nivel estilístico y cronológico con la producción pictórica de época romana conservada en Italia. Por otra parte, existen otro tipo de pinturas que responden estilísticamente a una corriente o «moda» del momento, matizadas por una serie de peculiaridades locales o regionales que las distinguen de las pro-

²² A. MOSTALAC, C. GUIRAL. «La pintura romana de Caesaraugusta: estado actual de las investigaciones». *Museo de Zaragoza. Boletín* 6 (1987) pp. 181-196.

²³ F. J. NIETO PRIETO. «Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias». *Ampurias* 41-42 (1979-1980) pp. 285-287.

²⁴ L. ABAD CASAL (1982), op. cit. p. 352. En la p. 441 describe un fragmento perteneciente a la misma pared con una columna estriada que sale de un jarrón. La decoración la hace contemporánea de la fase II A de H. G. BEYEN. Cf. H.G. BEYEN. *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stils*. (I), La Haya 1938. Id.,(II), La Haya 1960., Id. s/v. «Pompeiani stili». Estratto dalla E.A.A., Roma, pp. 61-71.

²⁵ L. ABAD CASAL (1982), op. cit. pp. 314 y 443.

²⁶ L. ABAD CASAL (1982), op. cit. pp. 93-94 y 295.

²⁷ A. MOSTALAC. «La pintura mural romana de Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza), procedente de las excavaciones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis» *Museo de Zaragoza. Boletín* I (1982) pp. 104-148

²⁸ C. GUIRAL «Preliminares sobre las pinturas de las termas de Bilbilis» *I Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, (Calatayud 1982), Calatayud (1982) pp. 69-72.

²⁹ C. GUIRAL. «Pintura mural romana procedente de las termas de Bilbilis» Resúmenes de Tesis de Licenciatura. Curso 1983-1984, Universidad de Zaragoza (1986) pp. 355-363.

³⁰ S. GARCÍA, I. GARBALOSA, E. TRUJILLO. «Pintura mural romana de La Clínica (Calahorra)» *II Coloquio sobre Historia de la Rioja I*. Logroño (1985) pp. 173-181.

³¹ P. PADROS. «Baetulo, arqueología urbana» 1975-1985. *Monografies Badalonines* 7 (1985) p. 50 ss. Sobre la adjudicación de las decoraciones al II estilo esquemático, Cf. A. MOSTALAC, C. GUIRAL (1987) op. cit. nota 26.

³² J. GUITART, P. PADROS. «Distribución espacial de la vivienda en el urbanismo tardo-republicano u agusteo: el modelo constatado en Baetulo». *Arqueología Espacial* 10 (1986) p. 91, fig. 3.

³³ C. GUIRAL, A. MOSTALAC. «Las pinturas romanas del Museo Episcopal de Vic (Barcelona)» *I Jornades Internacionals d' arqueologia romana. Homenatge a J. Estarada i Garriga*. Granollers (1987) pp. 379-386.

³⁴ C. GUIRAL, A. MOSTALAC. «Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)» *Pictores per provincias. Cd'Arom*. 43. Avenches (1987) pp. 233-241.

³⁵ A. MOSTALAC, C. GUIRAL. «Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana en España». *Itálica*. Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Madrid-Roma 18 (1991), pp. 155-173.

³⁶ A. MOSTALAC, C. GUIRAL. «Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)». *Revista d' arqueologia de Ponent* 2 (1992), (En prensa)

³⁷ X. AQUILUE ABADIAS, J. PARDO RODRIGUEZ. «La villa romana de Can Martí (Samalús, Vallés Oriental)» *Cypsela* VIII (1990), pp. 87-100.

³⁸ E. BELOT. «La peinture murale romaine provinciale dans le Nord, Pas-de-Calais» *Catalogue Exposition Valennciennes*, 1984, p. 6 ss. Cf. el comentario al respecto de A. Barbet, en A. Barbet (1987) op. cit. p. 26

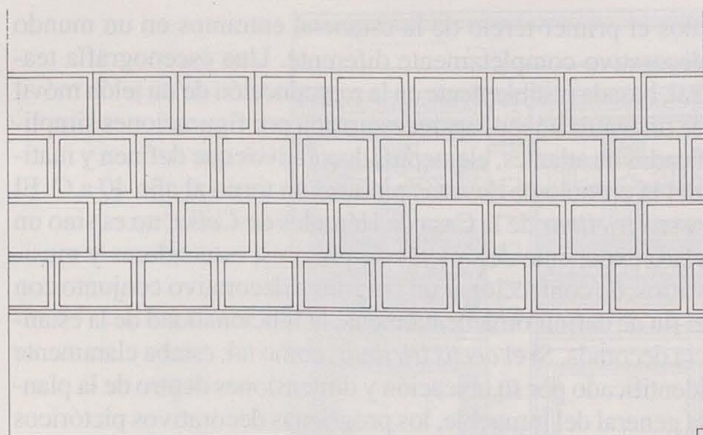


Fig. 1. Templo *in antis* de Azaila, Teruel.

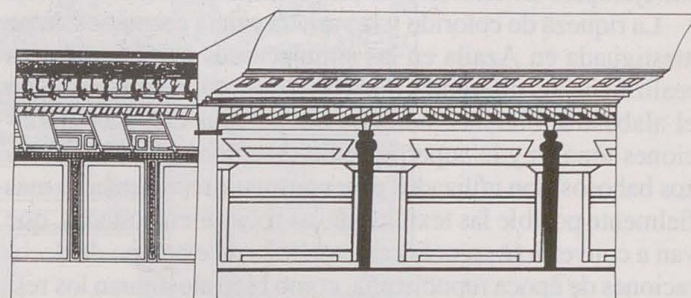


Fig. 2. Colonia Lepida/Celsa. Casa de Hércules, Oecus trilinear.

ducciones anteriores. Por ello, no debemos ser tan radicales e inclinarnos por una u otra postura, pues ambas corrientes pueden manifestarse dentro de la decoración general de una misma casa. Todo depende, entre las muchas razones que aquí podríamos esgrimir, del taller que las realiza, del origen y transmisión de los cartones utilizados y del poder adquisitivo del cliente a la hora de elegir a las cuadrillas de artesanos ³⁹.

IV) NUEVOS TESTIMONIOS PICTORICOS: ALGUNOS ESQUEMAS DECORATIVOS Y REPERTORIOS ORNAMENTALES ⁴⁰.

Los hallazgos acaecidos en la última década y, por tanto, las publicaciones que se han derivado de su estudio, han matizado notablemente el panorama expuesto precedentemente sobre la pintura romana en España. No es el momento para analizar minuciosamente todos y cada uno de los ejemplos que ilustrarían este hecho y que deberá hacerse en otro momento ⁴¹. Por ello nos vamos a centrar en esta ocasión en una selección diacrónica de aquellos nuevos esquemas compositivos que permitan comprobar la evolución que experimentan las decoraciones murales desde época republicana hasta la caída del Imperio, y en los repertorios ornamentales, que son los elementos gráficos y decorativos en los que más claramente se manifiesta esta evolución y progresismo decorativo.

Siglo II a.C. (I Estilo).

La pintura republicana en nuestro país está magníficamente representada por los ejemplos procedentes de Azaila (Teruel) (Fig. 1), Belmonte de Calatayud ⁴², *Contrebia Belaisca* (Zaragoza) ⁴³ y la Villa romana de Can Martí (Vallés Oriental) ⁴⁴. Es, por tanto, en el valle del Ebro donde, a tenor de los últimos estudios, se sitúan los ejemplos precoces del I estilo marcando la fecha de introducción de la Pintura romana en España, que por el momento debemos situar en la segunda mitad del siglo II a.C.

Los restos conservados, unas veces *in situ* y otras en estado fragmentario, nos remiten a unos sistemas donde imperan las reproducciones de fachadas o interiores de arquitecturas públicas o privadas. En ellas se simula mediante estuco, el aparejo real utilizado en la arquitectura griega de donde proviene este esquema compositivo introduciendo en ocasiones escenas figuradas. Las paredes constan generalmente de tres zonas. La zona baja o zócalo que es lisa o con rodapié; la parte de transición a la zona media que se resuelve con una banda o faja en relieve y que da paso a un cuerpo de ortostatos o despiece de sillares, unas veces con relieve real y otras incisos representando un parejo isódomo y, por último, la zona superior, generalmente ocupada por diferentes cuerpos de cornisas con denticulados y variadas molduraciones. Dentro de estas directrices podemos situar las decoraciones de Azaila y *Contrebia Belaisca* y no así las de Belmonte de Calatayud, donde el esquema está influencia-

³⁹ Sobre una visión general del tema Cf. A. MOSTALAC, C. GUIRAL «Pictores et albarii en el Mundo romano» en «*Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica*. Mérida 1991 (En prensa).

⁴⁰ Los esquemas compositivos, no así los elementos ornamentales, aparecen sin escala ni fragmentos clave que los justifiquen y que pueden cotejarse en las reconstrucciones parciales de la bibliografía citada en cada caso particular. La supresión de ambas viene justificada por las dimensiones tan variables que presentan las reconstrucciones según los autores. Ello empañaba la correcta visión de los esquemas compositivos, objeto de este capítulo.

⁴¹ A. MOSTALAC. «Novedades sobre bibliografía de pintura romana en España». *Museo de Zaragoza. Boletín*. (En prensa).

⁴² Una ilustración inédita de la pintura en M. BELTRÁN «Secaísa, Segeda, Poyo de Mara y Durón de Belmonte (Calatayud) I». V.V.A.A. *Arqueología* 92. Zaragoza 1992, p. 272, fig. 234.

⁴³ A. BELTRÁN MARTÍNEZ. «Las casas del poblado de Contrebia Belaisca. Planteamiento de problemas y estado de la cuestión», en *La casa urbana hispanorromana*. Zaragoza 1991, p. 200, fig. 27.

⁴⁴ X. AQUILUE ABADÍAS, J. PARDO RODRÍGUEZ (1990), *op. cit. passim*

do netamente por las producciones del primer estilo estructural griego según atestiguan los ortostatos situados en el zócalo y no en la zona media de la pared como sucedía en los ejemplos anteriores.

La riqueza de colorido y la variada paleta cromática viene atestiguada en Azaila en las simulaciones que los pintores realizan de los diferentes tipos de rocas representados como el alabastro, brechas, nódulos marmóreos etc. Las gradaciones tonales y la superposición de colores, mediante trazos babosos, son utilizados para conseguir representar lo más fielmente posible las texturas de las rocas mencionadas, que van a convertirse en nota característica de este tipo de decoraciones de época republicana, como bien atestiguan los restos de la península itálica. Junto a las imitaciones marmóreas encontramos igualmente representación de «cubos en perspectiva». Este ornamento, netamente helenístico y en boga durante los siglos II y I a.C.⁴⁵, no es sino claro índice de la clase social del cliente y de su poder adquisitivo. Su cauce de transmisión no fue otro que el de las cuadrillas de pintores itálicos llegadas al valle del Ebro en esas fechas.

Siglo I a.C. (II estilo)

El segundo estilo comienza hacia el año 100 a.C. perdurando hasta época de Augusto. En España los restos más antiguos se datan en la segunda mitad del siglo I a.C.⁴⁶ y, sin duda, las pinturas que mejor representan este estilo provienen de la denominada Casa de Hércules, en la colonia Celsa⁴⁷, y de la casa 2 B de Ampurias⁴⁸.

El *oecus triclinar* de la Casa de Hércules (Fig.2.), tuvo sus paredes pintadas con arquitecturas ficticias claramente influenciadas por la arquitectura escénica teatral. El afán de los pintores, no fue otro que el ampliar ilusoriamente el espacio mediante la inclusión de diferentes planos ópticos de los que formaba parte el espectador. Los sistemas compositivos utilizados buscaron la bipartición espacial de la habitación en dos módulos claramente diferenciados⁴⁹. En ella quedaba delimitada la zona de ingreso para el servicio y la zona de reposo para los dueños del inmueble e invitados. En la primera se ejecuta un programa donde imperan los muros sin aberturas, decorados con alternancia de paneles e interpaneles y una profusa decoración basada en un rico repertorio ornamental donde se vislumbra nítidamente la influencia de los modelos helenísticos, claro trasunto de cartones musivos. Una vez que pasa-

mos el primer tercio de la estancia, entramos en un mundo decorativo completamente diferente. Una escenografía teatral, basada posiblemente en la reproducción de un telón móvil de un teatro líneo, aparece surcada por figuraciones simplificadas de atlantes, elementos decorativos que definen y matizan la cronología de estas pinturas en torno al año 40 a.C. El *oecus triclinar* de la Casa de Hércules de Celsa, no es sino un claro exponente del interés de pintores, estucadores y musicarios, de confeccionar un programa decorativo conjunto con el fin de definir ornamentalmente la funcionalidad de la estancia decorada. Si el *oecus triclinar*, como tal, estaba claramente identificado por su ubicación y dimensiones dentro de la planta general del inmueble, los programas decorativos pictóricos tenderán a confirmar tal hecho.

Respecto de la habitación 26 de la Casa 2 B de Ampurias (Fig. 3 b.), las planchas pictóricas conservadas permiten reconstruir la decoración de una de las paredes de la estancia. La parte baja de la decoración está conformada por un rodapié sobre el que descansa el cuerpo del zócalo con cuatro pedestales que alternan con paneles, todo ello sin perspectiva. La zona media presenta igualmente alternancia de paneles e interpaneles con trazos de encuadramiento. Del banco del zócalo arrancan dos columnas con los tambores marcados y dados salientes con proyección de sombra.

El zócalo, con ausencia manifiesta de volumen, presenta un esquema rígido por la notable presencia de líneas horizontales y ángulos rectos. Aunque se intenta simular el zócalo como un banco saliente, esta impresión se desvanece al apoyar las columnas directamente sobre pedestales. El ilusionismo óptico, típico de fases anteriores del segundo estilo, en esta pared apenas si se acusa, si no es gracias a las líneas curvas de los tambores de las columnas y a la sombra que proyectan los resaltes cúbicos de las mismas.

Este sistema que nos señala los últimos momentos de las decoraciones arquitectónicas del segundo estilo y que podemos situar cronológicamente hacia el año 30 a.C.⁵⁰ reinterpreta esquemas más antiguos como demuestra la decoración del ambiente 39 de la Casa del Labirinto de Pompeya (Fig. 3 a)⁵¹. Contrastando las dos paredes se observa un buen cúmulo de similitudes, aunque en el caso emporitano el esquema pompeyano se ha simplificado notablemente. El parecido tan asombroso entre la decoración de la Casa del Labirinto y la Casa 2 B de Ampurias viene a incidir de nuevo sobre la transmisión de esquemas itálicos a la pintura provincial y la posibilidad de relación entre unos y otros.

⁴⁵ E. M. MOORMANN, L.J.F. SWINKELS. «Lozenges in perspective» en *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. BAR International Series 165* (1982) pp. 239-262.

⁴⁶ A. MOSTALAC. (1990) *op. cit.* (En prensa).

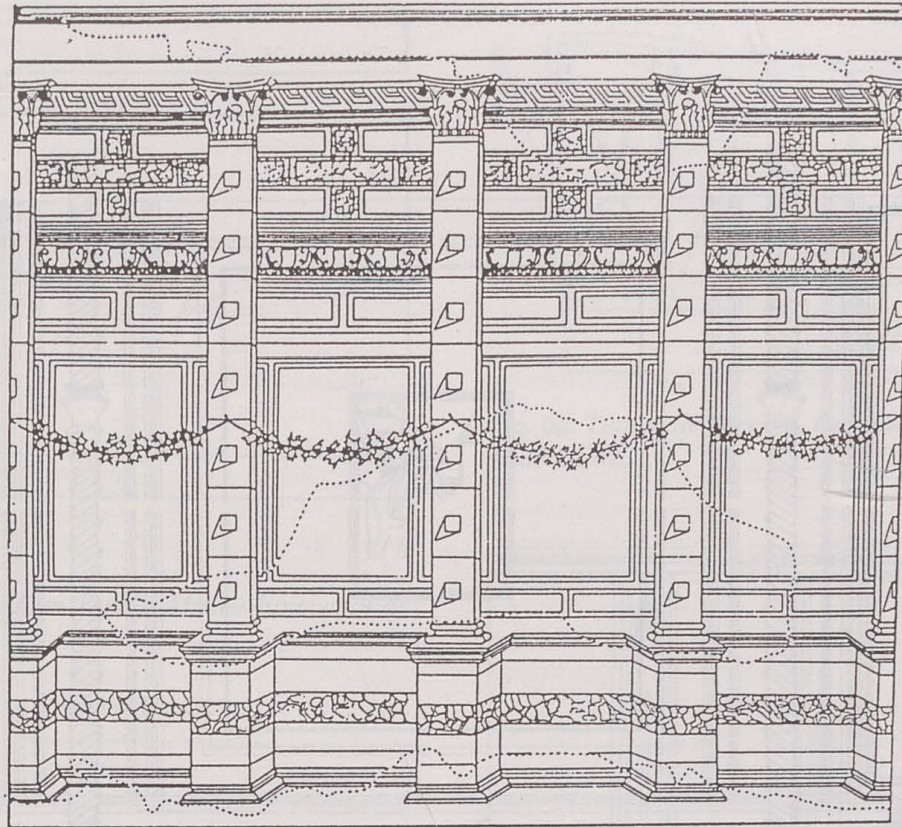
⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ F.J. NIETO PRIETO. (1979-1980), *op. cit.* p. 333, fig. 66.

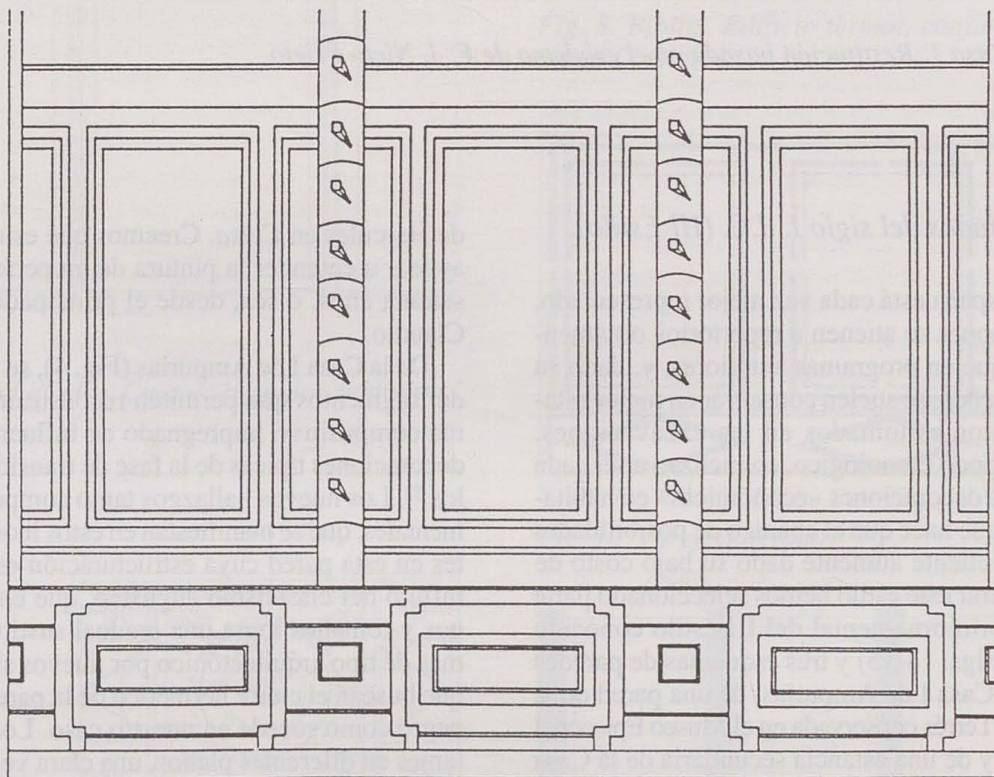
⁴⁹ A. MOSTALAC. «Espacio y decoración en la pintura mural de Celsa» *Arqueología Espacial* 10, Teruel 1986, pp. 72-74.

⁵⁰ Justo es indicar que, con anterioridad a nosotros, esta apreciación cronológica ya había sido formulada por A. BARBET en 1983. Cf. A. BARBET (1983), *op. cit.* p. 120, nota 8. Recientemente I. CARRIÓN, ha datado esta decoración en el I cuarto del siglo I a.C., fecha extraordinariamente temprana, desde nuestro punto de vista. Cf. I. CARRIÓN. «La pintura», en V.V.A.A. Roma a Catalunya. *Institut Catala d'Estudis Mediterranis*. Barcelona 1992, p. 161.

⁵¹ V.M. STROCKA. «Case di Pompei. Un programma di documentazione archeologica dell'Istituto Archeologico Germanico di Berlino» *Pompei 1748-1980. I tempi della Documentazione*. Roma 1981, pp. 88-93, figs. 4-6. Id., Casa del Labirinto (VI, 11,8-10). *Deutsches Archäologisches Institut. Häuser in Pompeji* Band 4. München 1991, figs. 239 ss.



a



b

Fig. 3a. Pompeya. Casa del Labirinto, ambiente 39. Según V. M. Strocka.

Fig. 3b. Ampurias, casa 2B. Restitución basada en el esquema de F. J. Nieto Prieto.

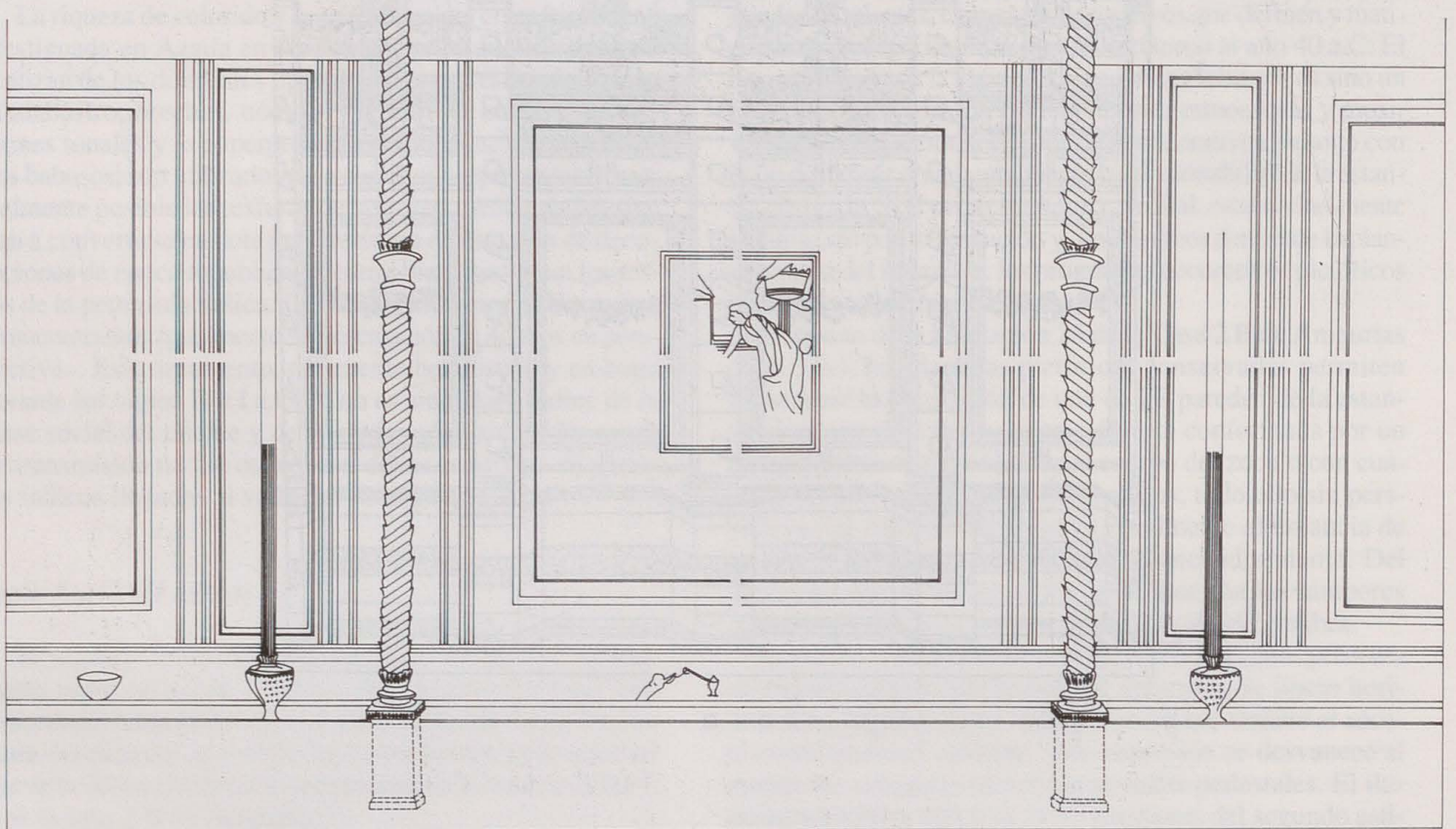


Fig. 4. Ampurias, Casa I. Restitución basada en el esquema de F. J. Nieto Prieto.

Año 15 a.C.- mediados del siglo I. d.C. (III Estilo).

El III estilo en España está cada vez mejor representado, ya que sus decoraciones se atienen a repertorios ornamentales más amplios que en programas anteriores, y, dado su caligrafismo y pequeñez, se suelen conservar en mejor estado en los fragmentos exhumados en las excavaciones. Además, en este período cronológico, comienzan a ser cada vez más patentes las decoraciones «económicas» en habitaciones secundarias que hace que el abanico de posibilidades decorativas para el cliente aumente dado su bajo costo de ejecución. Para ilustrar este estilo hemos seleccionado parte del copioso repertorio ornamental del III estilo conocido hasta el momento (Figs. 14-15) y tres esquemas de paredes provenientes de: la Casa I de Ampurias, de una pared de la villa romana de Can Terrés conservada en el Museo Episcopal de Vic (Barcelona) y de una estancia secundaria de la Casa

de Hércules en *Celsa*. Creemos que estos ejemplos pueden ayudar a entender la pintura de un período que abarca casi setenta años, o sea, desde el principado de Augusto hasta Claudio.

De la Casa I de Ampurias (Fig. 4), se conservan una serie de fragmentos que permiten reconstruir un complejo sistema compositivo impregnado de influencias propias de las decoraciones típicas de la fase de transición del II al III estilos⁵². Los nuevos hallazgos tanto compositivos como ornamentales, que se manifiestan en estos momentos, están patentes en esta pared cuya estructuración es un compendio del influjo del clasicismo augusteo, que en ambientes campanos y romanos logra una gradual sustitución de los esquemas de tipo arquitectónico por nuevos sistemas decorativos que buscan el cierre hermético de la pared mediante el color negro como sucede en nuestro caso. Los elementos sustentantes en diferentes planos, una clara vegetalización estruc-

⁵² F.J. NIETO PRIETO (1979-1980) *op. cit.* fig. 3. El esquema compositivo que nosotros presentamos, basado en los fragmentos clave, completa en líneas generales la decoración original conservada y propuesta por F.J. Nieto.

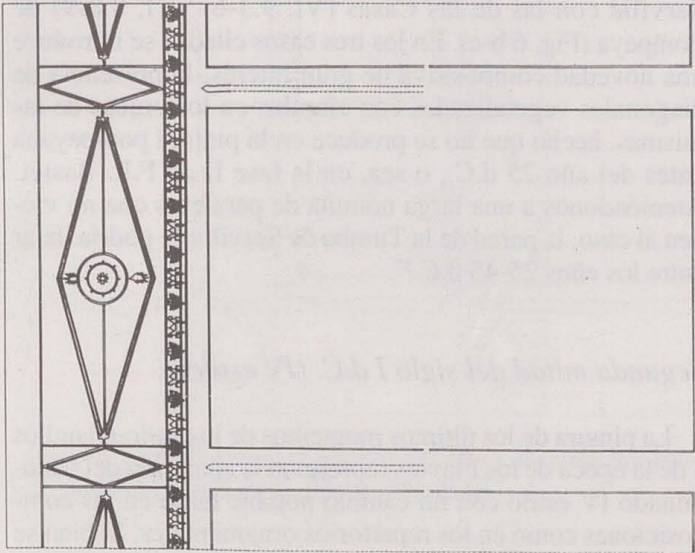


Fig. 5. Villa romana de Can Terrés. Museo Episcopal de Vic.

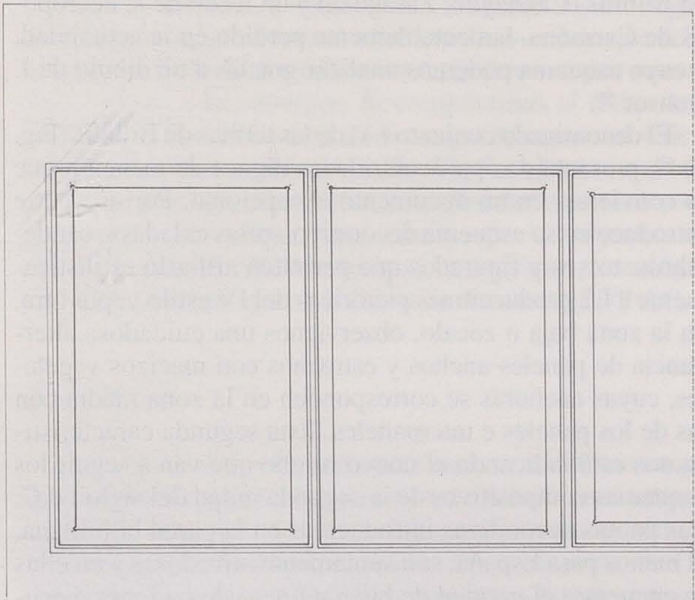


Fig. 7. Colonia Lepida/Celsa. Casa de Hércules. tablinum.

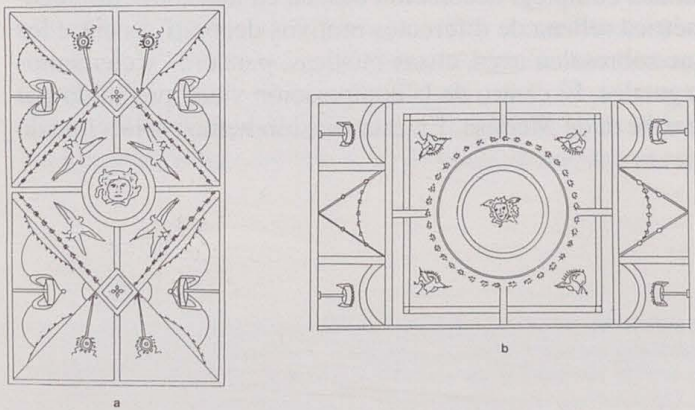


Fig. 9. Tumba de Tito Urío, Carmona.

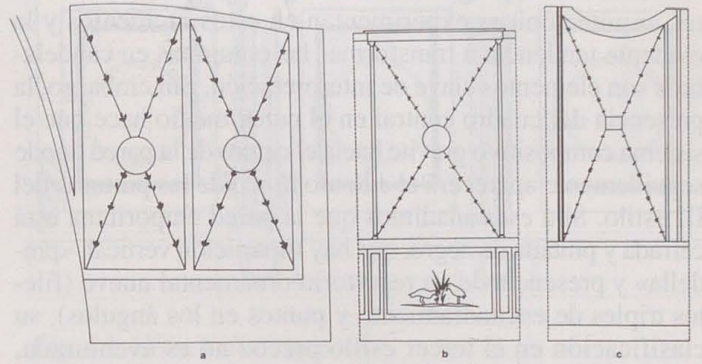


Fig. 6a. Tumba de Servilia, Carmona. Restitución según L. Abad Casal.

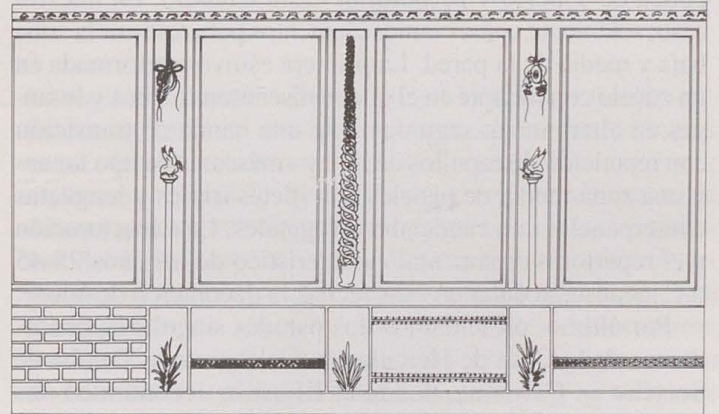


Fig. 8. Biblis. Edificio termal, conjunto (A). Restitución según C. Guiral.

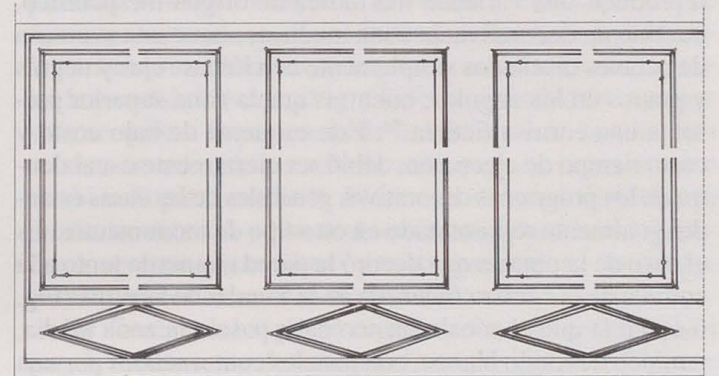


Fig. 10. Varea (Logroño).

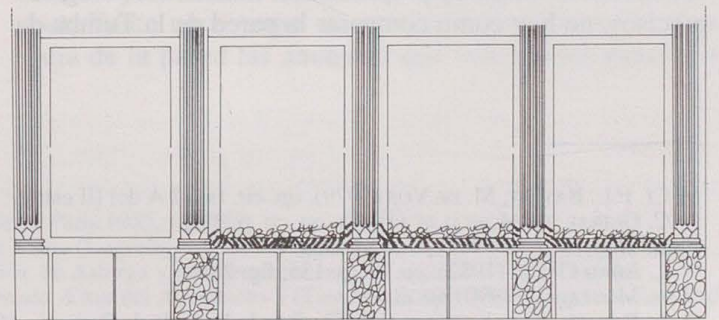


Fig. 11. Tiermes (Soria). Casa de Acueducto.

tural fruto de la progresiva desintegración que los elementos arquitectónicos experimentan en estos momentos y la evidente tendencia a transformar las columnas en candelabros son elementos clave de interpretación. Sin embargo, la presencia del cuadro central en el panel medio hace que el sistema compositivo gravite hacia el centro de la pared donde seguidamente aparecerá el edículo típico de las pinturas del III estilo. Si a esto añadimos que la pared emporitana está cerrada y pintada de negro, que hay tripartición vertical, «predella» y presencia de un repertorio ornamental nuevo (filetes triples de encuadramiento y puntos en los ángulos), su clasificación en el tercer estilo precoz no es aventurada, pudiendo datarse entre los años 15-10 a.C.⁵³.

Con los fragmentos conservados en el Museo de Vic se puede restituir un nuevo sistema decorativo típico del III estilo maduro (Fig. 5), cuyos primeros ejemplos arrancan de época de Tiberio y perdurarán hasta Claudio. En nuestro caso, solamente conservamos elementos para restituir la zona baja y media de la pared. La primera estuvo conformada en un zócalo con rodapié en el que se diseñaron rombos y losanges en alternancia; seguidamente una banda de transición con repetición de capullos de loto y «máscaras de tipo lunar» y una zona media de paneles con filetes triples y lengüetas e interpaneles con candelabros vegetales. La estructuración y el repertorio ornamental característico de los años 25-45 d.C. aconsejan datar en esas fechas la decoración de Vic.⁵⁴

Por último, presentamos dos paredes singulares, procedentes de la Casa de Hércules en Celsa y de la Tumba de Servilia en Carmona, donde el III estilo «económico» es patente. En la Casa de Hércules de Celsa (Fig. 7), el sistema compositivo datado en época de Tiberio, se basa en la tripartición vertical de la pared, utilizando como color de fondo la monocromía blanca. El zócalo, salpicado, intenta reproducir una variedad marmórea de origen inespecífico, puramente decorativa; la zona media contiene una sucesión de paneles diseñados simplemente con líneas rojas y negras y puntos en los ángulos, mientras que la zona superior presenta una cornisa ficticia.⁵⁵ Este esquema de bajo costo y corto tiempo de ejecución, debió ser ciertamente usual dentro de los programas decorativos generales de las casas estando igualmente representado en otro tipo de monumentos. Es el caso de la pintura que decoró la pared izquierda junto a la entrada de la cámara funeraria de la Tumba de Servilia (Fig. 6 a), en la que el zócalo blanco daba paso a la zona media, también de fondo blanco, con paneles contorneados por una banda roja y diagonales con círculos en las intersecciones.⁵⁶

Para demostrar como este tipo de sistemas de carácter «económico» también proporcionan índices cronológicos precisos, no hay como comparar la pared de la Tumba de

Servilia con las de las Casas (VI, 9.3-6) y (I, 8.8-9) de Pompeya (Fig. 6 b-c). En los tres casos citados se introduce una novedad compositiva de gran interés: la presencia de diagonales vegetalizadas con círculos en los cruces de las mismas, hecho que no se produce en la pintura pompeyana antes del año 25 d.C., o sea, en la fase II de F.L. Bastet. Ateniéndonos a una larga nómina de paralelos que no vienen al caso, la pared de la Tumba de Servilia se podría datar entre los años 25-45 d.C.⁵⁷.

Segunda mitad del siglo I d.C. (IV estilo).

La pintura de los últimos momentos de los Julio-Claudios y de la época de los Flavios representa la aparición del denominado IV estilo con un cambio notable tanto en las composiciones como en los repertorios ornamentales. Si bien se van a mantener ciertos tipos ya atestiguados en el estilo anterior (Fig. 16), en el que nos ocupa vamos a presenciar el nacimiento de las «orlas caladas» (Fig. 17)⁵⁸, elemento característico para su definición decorativa. Para su ejemplificación hemos elegido la restitución de una pared de Las Termas de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza) y un techo de la necrópolis de Carmona, lamentablemente perdido en la actualidad, y cuyo esquema podemos analizar gracias a un dibujo de J. Bonsor.⁵⁹

El denominado conjunto (A) de las termas de Bilbilis (Fig. 8)⁶⁰, presenta dos particularidades dignas de mención que lo convierten en un documento excepcional. Por una parte introduce en su esquema decorativo «orlas caladas», candelabros, torsos y figurados que permiten afiliarlo estilísticamente a las producciones pictóricas del IV estilo y, por otra, en la zona baja o zócalo, observamos una cuidadosa alternancia de paneles anchos y estrechos con macizos vegetales, cuyas anchuras se corresponden en la zona media con las de los paneles e interpaneles. Esta segunda característica nos está indicando el nuevo rumbo que van a seguir los esquemas compositivos de la segunda mitad del siglo I d.C. Las pautas decorativas introducidas en la pared bilbilitana, al menos para España, son sumamente novedosas y en ellas se encuentra el germen de buen número de cartones ejecutados por talleres locales en siglos posteriores, cuyos antecedentes hay que buscarlos en esquemas del III estilo.

El techo de la Tumba de Tito Urio de Carmona (Fig. 9 a)⁶¹, muestra una compleja decoración basada en una estructura geométrica rellena de diferentes motivos decorativos entre los que sobresalen aves, cistas místicas, panderos y elementos vegetales. El centro de la composición viene presidido por la cabeza de Medusa. En esta ocasión hemos seleccionado

⁵³ Cf. F.L. BASTET, M. DE VOS (1979), *op. cit.* fase I A del III estilo.

⁵⁴ C. GUIRAL, A. MOSTALAC (1987), *op. cit.* p. 382.

⁵⁵ A. MOSTALAC. (1990) *op. cit. passim*.

⁵⁶ L. ABAD CASAL (1982), *op. cit.* p. 135, fig. 285.

⁵⁷ A. MOSTALAC (1990) *op. cit.*

⁵⁸ A. BARBET. «Les bordures ajourées dans le IV style de Pompei» *Mefra* 93 (1981) pp. 917-998.

⁵⁹ J. BONSOR. *An Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis at Carmona*. New York, 1931.

⁶⁰ La restitución del esquema compositivo que presentamos corresponde a C. GUIRAL PELEGRIN. Cf. C. GUIRAL PELEGRÍN. *Bilbilis: decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza 1990 (En prensa).

⁶¹ J. BONSOR (1991) *op. cit.*, fig. L. ABAD CASAL. (1979) *op. cit.* p. 118; Id., (1982) *op. cit.* p. 131, fig. 276.

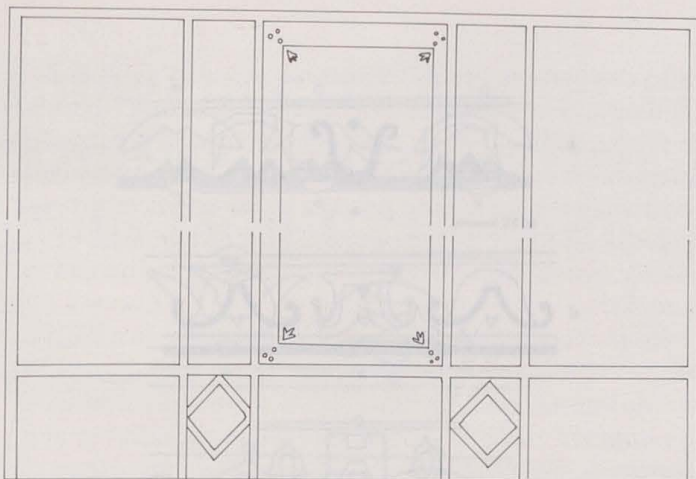


Fig. 12. Can Modolell (Cabrera del Mar). Restitución basada en el esquema de C. Martí y E. Juhé.

intencionadamente el techo de esta tumba para demostrar como todavía en el tercer cuarto del siglo I d.C., los esquemas compositivos, aunque sean de techos, constatados en algunas ciudades y villas de la Campania siguen llegando a España indicándonos el constante flujo-reflujo que debió existir por parte de los talleres que debieron visitar nuestro país en busca de encargos. Si comparamos el techo de la tumba de Tito Urío con el de la rampa de acceso nº 4 de la Villa de San Marco de Estabia (Fig.9 b) ⁶², volvemos a encontrar tal cúmulo de semejanzas y similitudes en ambas composiciones que no dejan lugar a duda sobre la influencia itálica de la pintura carmonense y su coetaneidad cronológica con la de Estabia, que se fecha entre los años 62-79 d.C.

Siglo II d.C.

Del siglo II d.C. hemos elegido como novedad tres esquemas decorativos que proceden de las excavaciones urbanas de Varea (Logroño), de la denominada Casa del Acueducto de Montejo de Tiermes (Soria) y del yacimiento de Can Modolell (Cabrera del Mar, Mataró). Estos tres ejemplos se escalonan cronológicamente a lo largo del siglo II d. C. y nos marcan nuevas pautas desconocidas hasta el momento.

En la primera mitad de siglo podemos situar las pinturas de Varea y Tiermes. En el primer caso (Fig. 10) ⁶³, estamos ante una pared herméticamente cerrada, sin aberturas y con fondo negro. En ella mediante filetes triples, de tamaño mayor a los empleados en pinturas del III estilo, se diseñan los ortostatos y los rombos que aparecen en la parte baja de la decoración. Puntos en los ángulos de los trazos de encuadramiento

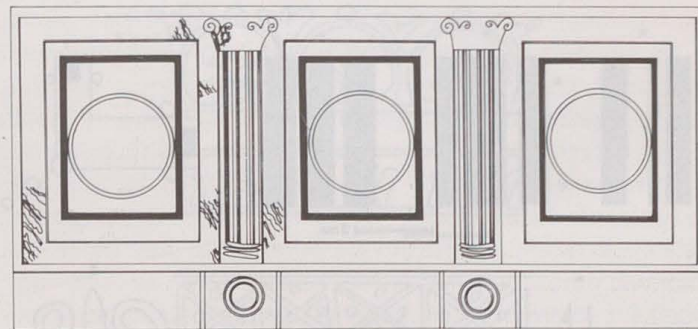


Fig. 13. Grau Vell (Sagunto).

y lengüetas matizan el linearismo del esquema. La pared que analizamos presenta elementos dignos de mención, por cuanto se atisba un cambio notable en la concepción plástica y repertorio ornamental. El sistema compositivo y la paleta de colores no hacen sino repetir una moda ya impuesta a comienzos del siglo I d.C. Sin embargo, los filetes triples de los paneles de la zona media y de los rombos del zócalo, aún manteniendo los colores básicos blanco y gris, han doblado, y en ocasiones triplicado, su anchura. Esta nota va a ser una de las características que maticen la cronología de algunas pinturas del siglo II ⁶⁴. Por tanto en las decoraciones de la primera mitad del siglo que nos ocupa la vuelta a las innovaciones impuestas por el III estilo va a ser ciertamente usual. Sin embargo, dentro de este nuevo gusto que embarga a las pinturas de estos momentos, la vuelta a composiciones de tipo arquitectónico que tanto éxito tuvieron durante el II estilo también van a hacer acto de presencia como bien de muestra la pared de Tiermes (Fig. 11) ⁶⁵. La novedad en esta ocasión se debe a la presencia de imitaciones de lastras marmóreas invadiendo no sólo la zona baja de la pared, sino también la parte media ⁶⁶. Mármoles en sus variedades de moteado, vetado y brocatel se recortan simulando verdaderas «crustae» marmóreas y se disponen de tal forma que el resultado es altamente decorativo.

De finales del siglo II únicamente presentamos una pared, ciertamente deteriorada en el momento del hallazgo, pero que ha podido reconstruirse en líneas generales (Fig. 12) ⁶⁷. El zócalo presenta alternancia de paneles anchos y estrechos, rellenos los segundos por falsos rombos. Tanto unos como otros están marcando en la zona baja de la pared las anchuras que van a tener paneles e

⁶² A. BARBET. La peinture murale romaine. *Les styles décoratifs pompéiens*. Paris 1985, fig. 189.

⁶³ C. GUIRAL, A. MOSTALAC. «Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)» *Museo de Zaragoza. Boletín* 7 (1988), pp. 57-89.

⁶⁴ Esta es una nota patente en las pinturas de la Casa del Mitreo en Mérida, en Astorga y en ciertas pinturas del siglo II d.C. en Francia.

⁶⁵ J. L. ARGENTE, A. MOSTALAC. «La construcción alto imperial denominada -Casa del Acueducto-» (Tiermes, Soria). *XVII Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza 1985, pp. 881-893.

⁶⁶ Obsérvese este mismo fenómeno en las pinturas de Verulamium. J.M.C. TOYNBEE. *Art in Roman Britain*. London 1963, nº 172, p. 194, lám. 201. N. DAVEY, R. LING. *Wall-Painting in roman Britain*. Londres 1982, nº 44 a, p. 184 ss.

⁶⁷ C. MARTÍ RIBAS, E. JUHE CORBALN. «Estudi i restauració d'unes pintures murals romanes del jaciment de Can Modolell (Cabrera de Mar, El Maresme)» *Laietania* 6 (1991), pp. 119-126, fig. 3.

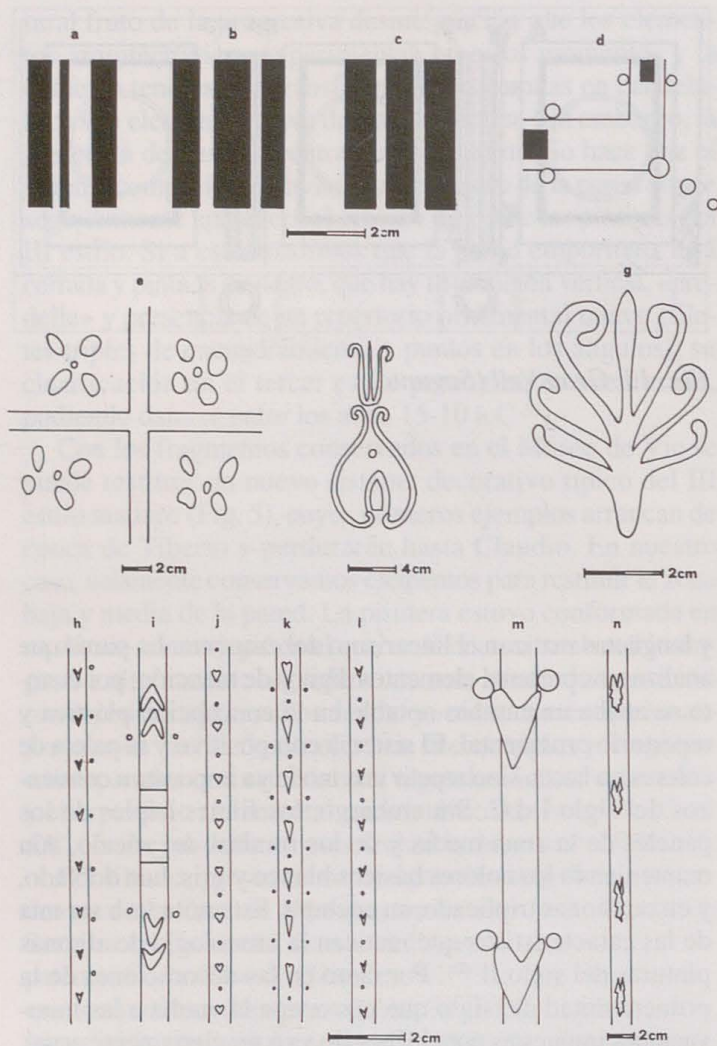


Fig. 14. (a, b y c) III Estilo. Caesaraugusta, Zaragoza. (d) III estilo. Tiermes (Soria). (e) III estilo. Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). (g) III estilo. Vic (Barcelona). (h-l) III estilo. Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). (i) III estilo. Vic (Barcelona). (m) IV estilo. Valencia. (n) IV estilo. Calahorra.

interpaneles en la zona media, uno de los cuales presenta trazo de encuadramiento interior con trifolios y puntos en los ángulos. El esquema sigue siendo reiterativo y copia modelos del siglo I d.C. No obstante, la linealidad y paleta de colores, rojo, verde y fondo blanco apunta a composiciones más bien de comienzos del siglo III, propias del estilo lineal, que de la segunda centuria.

Siglos III-IV d.C.

Pocas novedades podemos aportar al repertorio de pinturas correspondientes a estos siglos y publicadas por L. Abad Casal. Únicamente el espléndido ejemplo del Grau Vell en Sagunto, viene a rellenar el vacío de nuevos hallazgos (Fig. 13)⁶⁸

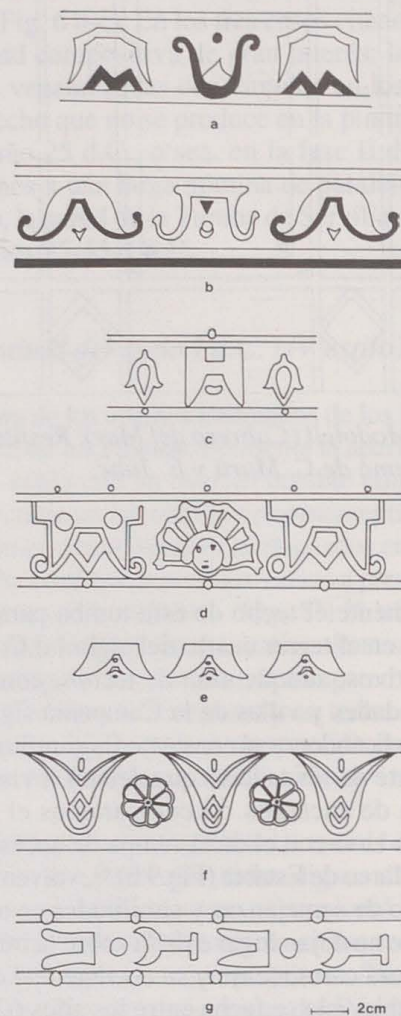


Fig. 15. III estilo.(a) Bilbilis (Calatayud); (b) Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza); (c-d) Vic (Barcelona); (e y g) Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza); (f) Cartagena.

La pared del Grau Vell, reconstruido su esquema mediante fragmentos, presenta un sistema arquitectónico notablemente simplificado, en el que se han introducido los elementos esenciales para su caracterización. La pared consta de dos zonas claramente diferenciadas, el zócalo y la zona media. El primero está dividido en paneles anchos de fondo blanco, y estrechos, decorados con imitaciones de mármol amarillento y círculos concéntricos en su interior. Una banda negra da paso a la zona media que sigue la misma compartimentación: paneles anchos con imitaciones marmóreas recorridas por tres filetes de encuadramiento, y círculos en su interior pintados de rojo. Anchas bandas de falso mármol verde rodean los paneles y los separan de los interpaneles con columnas simplificadas y fustes acanalados que sustentan capiteles corintios. La zona superior de la pared se reduce a una banda negra sobre la que se sitúa la cornisa en estu-

⁶⁸ C. GUIRAL, A. MOSTALAC. «Pinturas romanas» en V.V.A.A. *Saguntum y el Mar*. Valencia 1991, pp. 64- 68. C. GUIRAL. «Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto)» *Saguntum* 25 (1992) (En prensa).

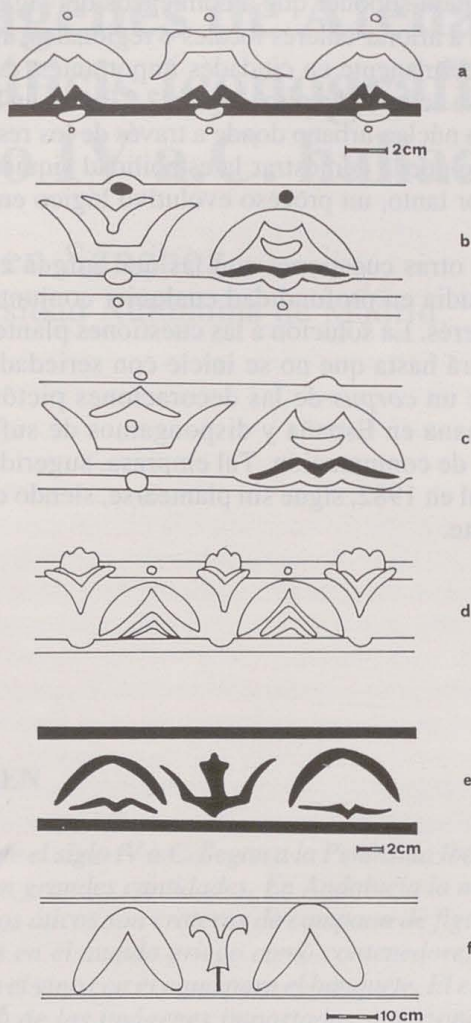


Fig. 16. IV estilo. (a-c). Bilbilis (Catalayud); (d-e). Calahorra; (F). Ampurias.

co. Estilísticamente los esquemas de pintura del Bajo Imperio, y fundamentalmente aquellos que se desarrollan a partir del último cuarto del siglo III d.C. demuestran, de nuevo, una vuelta a los sistemas arquitectónicos abandonando el sistema lineal. Si el período de Diocleciano marca el gusto por las incrustaciones marmóreas, va a ser la pintura que se desarrolla bajo Constantino I la que experimente una revitalización de las formas clásicas volviendo, de nuevo, a repertorios de época augustea. La reconstrucción de la decoración de la pared que presentamos corresponde a un sistema arquitectónico plano, sin líneas de fuga ni aberturas ilusorias, donde imperan las incrustaciones marmóreas y solamente las líneas horizontales y verticales marcan y diferencian los elementos sustentates de los sustentados. La composición desarrollada es, por una parte, fiel trasunto de los esquemas arquitectónicos de moda en época republicana, y por otra, la interpretación pictórica de las composiciones típicas de época augustea realizadas con verdaderas lastras marmóreas.

V) FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACION.

Las nuevas aportaciones que hemos podido señalar en este trabajo se deben fundamentalmente al esfuerzo que han

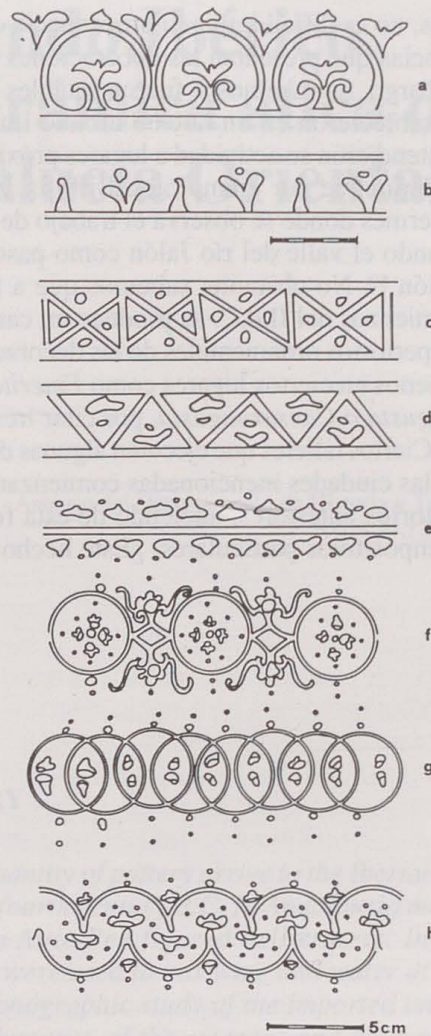


Fig. 17. "Orlas caladas" del IV estilo. (a-b). Arcobriga (Monreal de Ariza); (c-h). Bilbilis (Catalayud).

dedicado ciertos investigadores por dar a conocer de forma monográfica una serie de conjuntos pictóricos de importantes yacimientos, que o bien permanecían inéditos o sus peculiaridades hacían inviable su estudio en un plazo de tiempo razonable. Afortunadamente estos problemas se van solucionando y, en la actualidad, nos encontramos con un extraordinario cúmulo de nuevos datos que enriquecen notablemente el conocimiento que teníamos de la pintura romana en España. Sin embargo, las futuras líneas de investigación deben estar orientadas a resolver, desde nuestro punto de vista, tres problemas cada vez más acuciantes: la transmisión de los cartones compositivos, el origen de los talleres y la confección de un *corpus* de pinturas y cornisas en estuco.

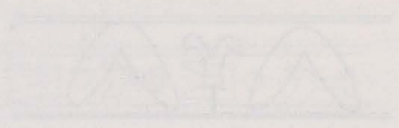
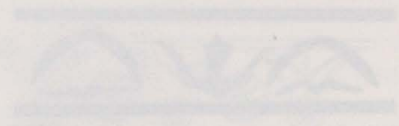
Ciertamente se ha escrito mucho sobre el origen de los cartones compositivos y su transmisión a las provincias del Imperio. Sin embargo, cuando se profundiza en los diversos conjuntos pictóricos de un mismo yacimiento, se observa que los criterios generales que podemos leer en manuales y revistas especializadas no son extrapolables de un lugar a otro, y rara vez parecen cumplirse en líneas generales.

En segundo lugar nos encontramos con el problema de la identificación de los talleres artesanales de pintores y estucadores que trabajaron en la España romana. Ciertamente,

en ocasiones, no es difícil intuir su procedencia de acuerdo a las influencias que presentan las decoraciones que ejecutan. Sin embargo, no sabemos si fueron estables o itinerantes, si se establecieron en un núcleo urbano importante y desde allí extendieron su actividad a lugares próximos como así parece deducirse por ejemplo en Bilbilis, Arcobriga, Uxama y Tiermes donde se observa el trabajo de un mismo taller utilizando el valle del río Jalón como paso natural y nexa de unión ⁶⁹. No obstante, sabemos que a finales del siglo I o comienzos del II d.C. se produce un cambio notable en los repertorios ornamentales de las decoraciones pictóricas, al menos en ciertos lugares como *Emerita Augusta*, *Asturica Augusta* o *Caesaraugusta*, por citar tres ejemplos ilustrativos. Ciertos talleres que ejecutan algunas de las decoraciones de las ciudades mencionadas comienzan a reinterpretar repertorios anteriores, naciendo de esta forma unos sistemas compositivos particulares. ¿Este hecho es indicio

suficiente para suponer que a comienzos del siglo II d.C. comienzan a aflorar talleres locales o regionales, afincados de forma permanente en ciudades importantes, e irradian desde allí su actividad a otros lugares?. ¿Existe en la actualidad algún núcleo urbano donde a través de los restos conservados se pueda demostrar la estabilidad siquiera de un taller y, por tanto, un proceso evolutivo lógico en su producción?

Estas y otras cuestiones son las que surgen cada vez que se estudia en profundidad cualquier conjunto pictórico de interés. La solución a las cuestiones planteadas no se alcanzará hasta que no se inicie con seriedad la confección de un *corpus* de las decoraciones pictóricas de época romana en España y dispongamos de suficientes elementos de comparación. Tal empresa, sugerida por L. Abad Casal en 1982, sigue sin plantearse, siendo cada vez más urgente.



⁶⁹ C. GUIRAL. «Pinturas romanas procedentes de Arcobriga», II. *Caesaraugusta*, 68 (1991) pp. 151-204.