

ESTUDIO DE LAS PINTURAS MURALES DE LA UILLA ROMANA DE LA HUERTA DEL PATURRO EN PORTMÁN

Alicia Fernández Díaz

Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua,
Historia Medieval y CC. y TT. Historiográficas.
Universidad de Murcia*

RESUMEN

En este trabajo tratamos de ahondar en un apartado de la investigación arqueológica que hasta hace muy pocas décadas no se había tenido presente y del que, sin embargo, podremos obtener resultados sorprendentes. Nos referimos al estudio de la pintura mural romana como principal técnica ornamental llevada a cabo tanto para edificios públicos como privados. En esta ocasión tenemos la oportunidad de mostrarles las conclusiones a que hemos llegado después de analizar técnica y estilísticamente la gran cantidad de fragmentos de pintura mural localizados en los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Murcia y que pertenecen a la *uilla* romana de la Huerta del Paturro en Portmán, Cartagena.

Palabras clave: *uilla* romana, programa decorativo, espiga, *tegulae mammatae*, mortero, enlucido, técnica mixta (fresco y temple), *directiones*, *trullissatio*, *crustae* o placas mármóreas, imitación en pintura, cenefas caladas, macizos vegetales, «bilder», guirnaldas vegetales, roleos.

ABSTRACT

In this work we tried to hollow in a box of the archaeological investigation that until it makes very few decades had not been kept in mind and with the that, however, we can get surprising outputs. We referred to the study of the mural Roman painting like one of the principal ornamental carried out techniques so much for public buildings like private. In this occasion, we have the opportunity of could show them the conclusions to that we have arrived after analyzing technique and style the great quantity of fragments of painting located in the bottoms of the Archaeological Provincial Museum of Murcia and that they belong to the Roman *uilla* of the Huerta del Paturro in Portmán, Cartagena.

Key words: Roman *uilla*, ornamental programme, spike, *tegulae mammatae*, mortar, plaster, mixed technical, *directiones*, *trullissatio*, *crustae*, painting imitation, «bordes ajourés».

* Facultad de Letras. C/. Santo Cristo, 1. 30001 Murcia.

I. INTRODUCCIÓN

Al Noroeste de la Bahía de Portmán¹, en el límite entre los términos municipales de Cartagena y La Unión², se emplaza un yacimiento arqueológico con una importante *uilla* romana, cuya disposición en las últimas terrazas de la sierra minera la hace penetrar al mar con una suave inclinación. Esta distribución de forma escalonada y orientada hacia la línea de costa se adapta a la topografía irregular del terreno mediante la construcción de muros de aterramiento.

La *uilla* romana aquí situada, es una de las muchas *uillae rusticae* que conoce su esplendor en la segunda centuria, disfrutando de unas buenas condiciones como zona portuaria, y cuya enorme riqueza ayuda a completar los problemas relativos al estudio de los asentamientos rurales costeros del territorio de Carthago Noua, especialmente entre los siglos II-III d.C.

Como hemos dicho anteriormente, su salida al mar a través de una ancha ensenada situada en el mejor tramo costero habido entre Escombreras y Cabo de Palos, procura una importante actividad económica y un elevado grado de prosperidad de los dueños del lugar, como se refleja en la zona residencial, donde se descubren restos de ricos elementos escultóricos, pictóricos, marmóreos, musivarios, etc... Su implantación se realiza con una doble finalidad: la explotación del medio, por lo que se buscan estas tierras ricas en materia prima, y la ubicación de la residencia del señor. Más tarde, ésta será una simple casa de recreo, en donde el propietario reclamará también un sitio agradable donde poder disfrutar del placer del paisaje. En un primer

momento, tuvo que encargarse de los aspectos constructivos, geográficos, en definitiva rentables de la *uilla*, y en segundo lugar, con el paso del tiempo y la pérdida de su funcionalidad industrial, disfrutaría de las ventajas que para su espíritu ofrecía esta casa de campo. Atendiendo a esto último, todos los factores o requisitos básicos que se deben tener en cuenta a la hora de esta implantación, tanto de orden geográfico (calidad del suelo, interés climático e hidrográfico...), como de orden económico (urbanización, red viaria y nuevos mercados), están igualmente presentes³.

El programa decorativo y ornamental constituye un capítulo importante en el estudio general de la *uilla* del Paturro: pavimentos, estucos y pinturas murales forman los elementos más destacados⁴, con una relación clara y evidente entre ellos. Sin embargo, hasta hace dos décadas aproximadamente, las publicaciones sobre pintura mural en España no han sido muy numerosas debido principalmente al mal estado de su conservación, así como al rápido deterioro que ésta ha sufrido tras su extracción, en ocasiones mal realizada por desconocimiento de la técnica, lo que ha conducido a una investigación lenta que ha requerido gran dedicación y paciencia.

Los materiales que estudiamos a continuación, es decir, los restos pictóricos, pertenecen a la 1ª fase de excavación del yacimiento llevada a cabo entre los años 1969-1971 (fig. 1), y su estudio queda comprendido dentro del proyecto de investigación de la DGCYT (BP93-0884-C03-03): «Los elementos integrantes de los programas decorativos de las *uillas* romanas de Hispania (escultura, pintura y mosaico): estudio e interpretación».

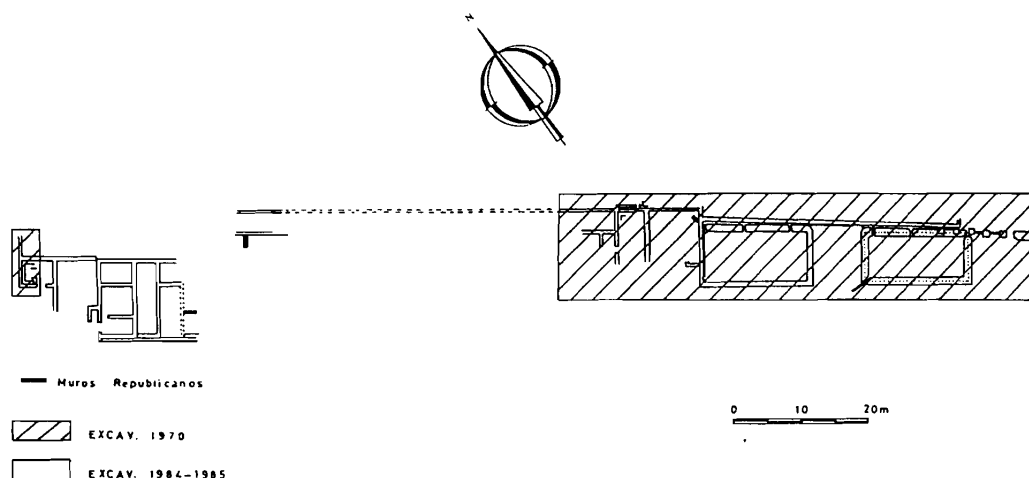


FIGURA 1. Planta de la *uilla* romana de la Huerta del Paturro.

1 37°34' / 37°37' latitud norte con respecto al meridiano de Madrid. 0°55' / 0°51' latitud oeste con respecto al mismo meridiano.

2 Ante las continuas dudas sobre la verdadera ubicación del yacimiento, podemos concluir con la certeza de su pertenencia al término municipal de Cartagena, dato facilitado por el propio ayuntamiento de la ciudad.

3 Columela, I. 3, 3 y I. 5, 7. Varrón, I. 11, 2.

4 Se establecen relaciones con otras manifestaciones del gusto hispano-romano en base a que la decoración pictórica mural supone un ámbito arquitectónico anterior, y a su vez, un pavimento que es ejecutado una vez se finaliza la pintura.

Este estudio representa una cuarta parte de todo un gran inventario y catalogación del importante lote de materiales depositado desde finales de los años 60 en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia y se basa en el resultado de un estudio de conjunto centrado en el programa decorativo-ornamental de este yacimiento romano del sureste peninsular⁵.

Antes de comenzar hemos de tener presente que a pesar de las frecuentes campañas de excavación en las *uillae* hispano-romanas, y de trabajos de investigación de las dos últimas décadas, no se ha acometido un análisis más profundo de todo el programa ornamental de una *uilla*. Esto sería tremendamente importante, pues como dice Gorges⁶, no sólo es la morfología de la *uilla* ni los materiales empleados en su construcción, sino la decoración la que refleja el poder y status del dueño y el rango del lugar. Por lo tanto, si hasta hace muy poco sólo hemos contado con estudios parciales sobre aspectos muy definidos, ahora podemos alegrarnos del comienzo de las investigaciones sobre los ciclos decorativos completos de las *uillae* romanas.

Como primera inmersión en el tema hemos comenzado por la selección del material bibliográfico adecuado, para posteriormente poder realizar una posible reproducción gráfica de los distintos paneles decorativos, a la vez que buscar paralelos de éstos en el resto del Imperio Romano. Los estudios técnicos los hemos centrado, principalmente, en el análisis del revestimiento y del enlucido de los diferentes fragmentos. Por último, y no por ello menos importante, hemos acometido la descripción de todos ellos basándonos en la ubicación, la técnica, el programa compositivo o encuadramiento estilístico, para finalizar con una cronología resultado de dataciones comparadas con el resto de materiales hallados en la *uilla*.

Nuestro principal objetivo con este estudio se divide en dos partes: primero, la comprensión del edificio; y segundo, estudiar los fragmentos en sus antecedentes y paralelos⁷ con el objeto de obtener una más correcta datación. Para obtener este resultado hemos de establecer las relaciones oportunas con los programas decorativos utilizados en otros yacimientos contemporáneos y llegar así a conocer la evolución de la decoración de esta *uilla*. Podemos decir que

nos hallamos ante un yacimiento que presenta desde la moda extendida entre los romanos del uso del mármol como revestimiento de paredes (moda procedente de Asia), hasta su imitación en pintura mural para el ahorro económico. Sin embargo, encontrar los paralelos para nuestras pinturas no resulta fácil debido a su mal estado de conservación⁸. No obstante, tras una cuidada limpieza y recomposición podemos vislumbrar una serie de composiciones con las que comprobamos también, cómo queda patente la importancia del repertorio ornamental a la hora de realizar una clasificación estilística de las pinturas cuando la escasez de piezas y el estado fragmentario de éstas impide la reconstrucción ni tan siquiera parcial de la decoración que presentaban originariamente.

II. METODOLOGÍA

Desde el punto de vista metodológico, el estudio del material decorativo, lo hemos realizado siguiendo las pautas marcadas por la mayor parte de investigadores. Para ello hemos trabajado en los fondos del Museo donde se encontraba la mayor parte del material excavado en el año 1970, junto con el de la vitrina n.º 5 en la sala de exposición. Hemos procedido a un trabajo de clasificación e inventario de 31 cajas, entre las que se ha hallado material procedente tanto de las habitaciones como del vaciado de las balsas 1 y 2, éste último en menor cantidad. El estudio técnico lo hemos centrado, principalmente, en la diferenciación del revestimiento y del enlucido de los diferentes fragmentos; Asimismo hemos tratado de ahondar en las características estilísticas de este conjunto de fragmentos. Podemos decir, por ejemplo, que solamente doce piezas pudieron pertenecer a parte de la imitación pintada de un friso arquitectónico con sus divisiones correspondientes. Son más numerosos, sin embargo, los fragmentos que presentan composiciones sencillas, a saber, paneles anchos y lisos e interpaneles decorados con motivos vegetales (rodeos, candelabros, etc...), característicos de principios del siglo II d.C.

Tras la descripción y una reproducción gráfica⁹, para obtener una buena visión de conjunto, hay que tener en cuenta la explicación del edificio que decoraban, así como las circunstancias de su descubrimiento y excavación. Todo este trabajo resulta bastante complicado, ya que a pesar de la gran cantidad de fragmentos de que disponemos, el grado de fragmentación y deterioro sufrido tras su extracción, nos

5 Los restos pictóricos aparecen mezclados entre el relleno de tierras y otros materiales cerámicos y arquitectónicos con los números de inventario 0/6 1500-2899, que han sido olvidados durante veinticinco años. Actualmente, tenemos la oportunidad de mostrar una obra, creemos que interesante, analizada con el máximo rigor pese a su mal estado de conservación, tanto en el mortero (en muchas ocasiones reducido a tierra y sin la trabazón que lo unía al muro), como en su superficie pictórica.

6 GORGES, J.G.: *Les villes hispano-romaines: inventaire et Problématique archéologiques*. París, 1979.

7 En general, tras las investigaciones de los últimos años, se ha podido ver la existencia de modelos comunes para todo el Imperio, pero en las provincias o en las regiones que las componían, priman las variedades locales y modelos únicos que no vemos reproducidos en otros lugares del mismo ámbito geográfico.

8 Cuando no falta el mortero, la costra que se forma en la capa superficial, impide en muchos casos ver con claridad la decoración existente.

9 En la restitución gráfica, que analizaremos más adelante, hemos escogido únicamente aquellos «fragmentos clave» que por sus motivos, encuadramiento estilístico y características técnicas ayudan a diseñar el esquema de la decoración original, renunciando a aquellos trozos de enlucido pintado que siguen las mismas líneas generales de la decoración y no nos aportan otros datos.

hace difícil cualquier posible recomposición¹⁰. A esto, se suma la desaparición de la correspondiente memoria de excavación, realizada en 1970. En lo que se refiere al almacenamiento, si por un lado permite la conservación de gran parte de la pintura mural, provoca, sin embargo, la erosión y desintegración de las capas de mortero¹¹, con lo cual nos encontramos en muchas ocasiones con fragmentos que son muy difíciles de describir. De esta manera, a pesar de nuestro intento de recuperación y documentación de los fragmentos caídos¹², su descripción y relación con los demás elementos, la reconstrucción del programa pictórico de la *uilla* concluye en una visión parcial. Nos hubiera gustado realizar este estudio in situ, es decir, como un elemento más en el proceso de excavación, ya que la mayor parte de las decoraciones que podemos observar por sí solas no llegan a darnos una cronología aproximada. Por el contrario, la disposición de más conocimientos sobre el proceso de excavación¹³ y los datos aportados por ésta, estratigrafía principalmente, permitirían una más fácil distinción de las diferentes fases de la *uilla*.

En la *uilla* del Paturro observamos una obra en su mayor parte decorativa y con una calidad discutible de unos fragmentos a otros. Nos referimos a la diferencia entre los paneles decorativos de la habitación 1 y los de la habitación 2 con sus «*emblema*» o «*bilder*», motivos vegetales y florales, representación de mármoles, etc..., todos ellos elementos que podemos ver repetidos en el repertorio iconográfico de los mosaicos y de las placas marmóreas molduradas halladas en el mismo yacimiento. El estudio de la pintura unido al de estas otras materias afines del programa decorativo-ornamental de la *uilla*, nos ayuda en gran medida a realizar nuestro trabajo de investigación.

III. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Una aproximación técnica a estas pinturas permitirá comprender mejor el estilo y la selección de los motivos. Los problemas técnicos que presentamos a continuación son los que se observan en los propios fragmentos, tales como de la manera en que son hechos, con qué material y cómo son integrados en la decoración arquitectónica entre otros. Se trata pues, de un conjunto de pintura mural com-

puesto por fragmentos policromos que conservan, en muchos casos, restos o la totalidad de los morteros.

Sistema de sujeción: Podemos distinguir generalmente varias capas sucesivas, pero nunca el total de las que Vitruvio enuncia, reservadas para los ejemplos metropolitanos. Este sistema de agarre de los fragmentos pictóricos nos ayuda en su posterior reconstrucción. Así, por ejemplo, la diferente orientación de la sujeción, cuya impronta en forma de espiga se observa en el reverso de los fragmentos, nos sirve para orientar los distintos sistemas compositivos. De la misma manera, la sujeción del entramado de la bóveda se fija a las vigas del armazón del techo mediante clavos, de los cuales rescatamos gran número de restos, tanto en las habitaciones como en las balsas. Encontramos también, pero en menor cantidad, fragmentos que nos muestran resaltes en sección apuntada, paralelos y en dirección perpendicular al suelo de las habitaciones. Estos se deben al empleo de cañas o medias cañas incrustadas por la parte convexa, como pueden observarse en fragmentos de Bolsena (cara convexa que da al muro y cara cóncava que recibe las otras capas de mortero) y que representan reversos propios de la decoración del techo. Vitruvio¹⁴ no nos explica cómo se realizaban los techos planos, en cambio sí el uso de *tegulae mammatae* en los muros como medio de prevenir la excesiva humedad, dar impermeabilidad y mayor consistencia, hecho que lo constatamos en los muros de las habitaciones del sector A, donde se mezclan con la argamasa.

Mortero: El revoque o revestimiento, a la vez que protegía, decoraba las paredes, dando una apariencia más noble a la casa.

La mayoría del enlucido de los fragmentos hallados en Portmán está formado por cuatro capas distintas, no llevándose a cabo el principio básico de estructuración del revestimiento que describe Vitruvio¹⁵, ni el lujo de la materia usada como aglutinante en los morteros, reservado para los edificios del Palatino¹⁶ o de Pompeya y Herculano. En la mayoría de fragmentos se trata de capas de mortero cuya composición y grosor es variable¹⁷, extendidas las unas sobre las otras en una técnica muy generalizada, a fin de obtener una buena adherencia o un buen agarre.

Como veremos más adelante, hemos utilizado el orden seguido por Frizot¹⁸ a la hora de enumerar las capas. Éste realiza el estudio del conjunto del «*tectorium*» en sentido contrario:

— a: capa superficial blanca realizada con cal. Es el enlucido;

14 Vitruvio, *De Arch.* VII, 4, 1.

15 Vitruvio, *De Arch.* VII, 3: Los buenos revoques debían estar compuestos por siete capas sucesivas de tres calidades diferentes: una primera capa grosera; tres capas de mortero de arena y tres capas de mortero de polvo de mármol.

16 Casa de Livia.

17 Vitruvio, *De Arch.* VII, 3, 6: las capas de mortero debían ser tanto más delgadas cuanto más cercanas a la superficie.

18 FRIZOT, M.: *Mortiers et enduits peints antiques*, 1975-77.

10 El material, al no estar bien conservado por el paso propio del tiempo y por estar empaquetado durante veinticinco años en cajas, requeriría una restauración y reconstrucción que por imposibilidad material y económica, principalmente, no hemos podido realizar.

11 Nos ha faltado el grosor de la mayoría de las capas de mortero originario, por lo que nos hemos visto en dificultades para realizar una buena descripción.

12 Los fragmentos de pintura aparecieron mezclados durante el proceso de excavación sin que se pudiera apreciar una caída homogénea. Incluso en la actualidad, nos encontramos con fragmentos cuya ubicación original no podemos precisar y desconocemos si pertenecen a la decoración de las habitaciones o si se trata de los encontrados en el relleno de las balsas.

13 Indicación del lugar exacto en que se encontraron, su relación exacta con otros materiales ... cosa que en la Uilla del Paturro nos falta.

— b, c, d: capas¹⁹ de mortero a medida que penetramos en el interior.

Superficie pictórica: La *uilla* del Paturro presenta la última capa en aplicar al muro, es decir, la capa a o superficial, bastante pulida o alisada²⁰. Esto ayuda a dar una mayor solidez a la pintura; no obstante, es frecuente encontrarnos superficies pintadas con irregularidades y asperezas propias de la exfoliación provocada por agentes externos. Los problemas que se plantean son la pérdida de adherencia de algunos tonos, correspondientes sobre todo a fondos de las escenas realizados con la técnica del temple y la pérdida de cohesión generalmente en ocres y sienas. Los fragmentos que componen los ángulos de unión o esquinas de dos paredes, en los extremos que se unen a una abertura de la pared, son los lugares más frecuentes donde encontramos dichas irregularidades.

Pigmento: Aunque no esté concluida la excavación total del yacimiento y sabiendo que aún quedan restos de pintura mural sepultada bajo los escombros modernos, podemos decir que la variedad de colores es verdaderamente importante gracias, principalmente, a los fragmentos disponibles, obtenidos de las habitaciones 1 y 2. Los colores²¹ más utilizados son básicamente el amarillo-ocre, blanco, azul, rojo y verde. Éstos, a simple vista no parecen representar un buen número, pero hemos de concluir con que esa variedad es debida, en su mayor parte, a las diferentes tonalidades que se observan de dichos colores a lo largo de los esquemas compositivos, dando lugar a rosados, marrones e incluso violáceos. El color negro (obtenido por calcinación de resina o de las heces del vino, según Vitrubio), es el más deficitario en este sector de la *uilla*, representado solamente en tres fragmentos, de lo que se deduce la escasez de material para poder fabricar dicho pigmento y, que sin embargo, es utilizado en el resto de la península en mayor medida.

Técnica pictórica: Respecto al procedimiento pictórico de que se valió el artesano para realizar estas pinturas murales hay que decir que es difícil saberlo, pero en general nos parece que se realizaron con la denominada técnica mixta: fresco y temple. Los fragmentos nos muestran cómo el fondo se pinta cuando el enlucido está aún húmedo, de manera que las tintas penetran en la pared recién enlucida, siendo lo que mejor se ha conservado con la ayuda de la película de carbonato cálcico. Esta técnica garantiza también la adherencia al soporte y la resistencia

a la acción del agua. En cambio, el resto de la decoración, mucha de ella retoque de última mano, se realizó con esta última capa ya en seco, de ahí que la fijación no haya sido tan buena como se desprende de la observación de fragmentos tales como (0/6 1545-46) roleos con motivos vegetales; (0/6 3533-51), fragmentos pertenecientes a uno de los paneles centrales de la habitación 1, en donde la penetración y arraigo en la pared no se ha realizado, dando paso a un cuarteamiento de la superficie pictórica. En ocasiones, también apreciamos pinceladas en verde y rojo en toda la pared y atendiendo a su disposición y su ejecución más tardía con respecto a los colores de fondo, parecen realizados mediante un tampón²². Otras veces, hallamos algún fragmento en el que se observa una verdadera «estratigrafía» o superposición de colores representando una especie de plinto²³.

IV. ESQUEMAS COMPOSITIVOS

La falta de datos no nos permite referirnos a un contexto estratigráfico preciso en el tiempo y en el espacio, pues el yacimiento, como anteriormente dijimos, no se ha excavado completamente e incluso, es escaso el espacio intervenido arqueológicamente. Únicamente disponemos de la certeza de que los fragmentos conservados pertenecían a habitaciones diferentes, pero desconocemos, sin embargo, la pared que decoraban. Partimos pues, de las modas imperantes en la Península Itálica y de lo que se estaba realizando en nuestro territorio.

Como hemos podido comprobar, a pesar de todos los pormenores posibles en cuanto a conservación y fragmentación de los restos, intentamos hacer una reconstrucción hipotética del complejo decorativo hallado en las habitaciones 1-2 y en el relleno de las balsas 1 y 2. Para ello nos basamos en la característica tripartición horizontal y vertical: parte inferior reservada al zócalo y decorada normalmente con imitación de *crustae* de mármol (hab.1), o motivos vegetales (hab.2); parte media correspondiente a la zona donde se insertan los cuadros o decoraciones figuradas más complejas, como es el caso de los fragmentos (0/6 1607 y 0/6 1696-97); parte superior que alberga las cornisas imitadas en pintura y/o las molduras realizadas en estuco. Estos paneles principales se dividen a su vez, verticalmente a través de interpaneles que presentan anchuras diferentes, dentro de algunas de las cuales podemos encontrar motivos decorativos verdaderamente originales.

Nuestra principal ayuda a la hora de dicha recomposición es la orientación de las improntas en el sistema de

19 Presentan una diferente composición y granulometría en la carga adicionada a la cal.

20 Vitrubio, *De Arch.* VII.3, 9: Comparaba una pintura mural con un espejo de plata bien pulido.

21 Vitrubio, *De Arch.* VII, 7: los pigmentos eran generalmente de origen mineral, gracias a lo cual podían conservarse un mayor período de tiempo sin alteración y aceptaban su mezcla con la cal. Este autor clásico enumera 7 colores extraídos directamente del mineral molido y 9 colores compuestos, obtenidos tras una compleja preparación (origen orgánico).

22 Tamponado: recurso con el que se crea un efecto marmóreo en los paneles de la zona media (paralelo a *Bilbilis*)

23 FERNÁNDEZ DÍAZ, A.: *El programa decorativo-ornamental de la uilla romana de la Huerta del Paturro*. Tesis de Licenciatura de la Universidad de Murcia, 1997, fig. 14, lám. 36.

sujeción, el grado de fragmentación de los restos... Así pues, el tamaño y el grosor del mortero, es decir, sus características técnicas nos ofrecen datos interesantes. Junto al conocimiento de la disposición de los esquemas compositivos o el repertorio ornamental en el resto del Imperio, y pese a la falta de estratigrafía que nos ofrezca una deposición como anterior a otra, observamos que los fragmentos decorados más pequeños pertenecerían al techo, y que por estar en la zona más elevada, habrían sufrido peores consecuencias. La parte inferior de la decoración, generalmente permanece in situ y protegida por las primeras deposiciones, pero éste tampoco es nuestro caso, por lo que asociamos a dicha zona los fragmentos más grandes, con la mayor parte del mortero conservado y con los rebordes irregulares que los situarían en contacto con el suelo²⁴.

Tras analizar las características técnicas, sobre todo la composición y el número de capas de mortero, el sistema de sujeción, la superficie pictórica, los motivos decorativos o repertorio ornamental, podemos agrupar todos esos fragmentos en dos conjuntos diferentes: las habitaciones 1 y 2 del Sector A con sus correspondientes paneles compositivos. Parece ser que, por motivos de reformas practicadas en la casa, en un momento que no podemos precisar, se picaron²⁵ diversas paredes que presentaban una decoración esgrafiada a base de roleos, espirales y enrejados, como nos muestran muchos de los fragmentos de la habitación 1. Esto se realiza para aprovechar los elementos constructivos anteriores, práctica ahorrativa común constatada en muchos lugares. Tras esta primera fase decorativa se superpone la que conservamos actualmente y, parte de cuyos fragmentos de enlucido son atestiguados en las balsas²⁶. Queda así confirmada una profunda reforma en la casa, en las habitaciones 1 y 2 a las que pertenecieron dichos fragmentos.

Ofrecemos a continuación el estudio de los conjuntos pictóricos hallados en ambas habitaciones y de los encontrados en las balsas, de los cuales, unos los asociamos al Sector A y otros quedan sin determinar por las dificultades en que nos vemos a la hora de adscribirlos a una ubicación exacta. Intentamos ofrecer así, una buena reconstrucción para poder averiguar las dimensiones aproximadas de los muros, sobre todo su altura. En última instancia, gracias al estilo que siguen, en líneas generales el de las corrientes dominantes, éste nos servirá como elemento de cronología relativa.

24 Aquellos fragmentos que presentan ángulos de 90° podrían emplazarse en las esquinas de las paredes, por el contrario, aquellos que muestran ángulos obtusos, de 270° aproximadamente, podrían emplazarse en zonas propias para todo tipo de vanos, ventanas, alacenas, etc...

25 Ante el deterioro de una pared o la pérdida parcial de su decoración, era algo común el proceder a repicar los restos de dicha decoración aplicando una nueva capa de revoque sobre la que ejecutaba la nueva pintura.

26 Conjunto heterogéneo que aparece como un vertido de relleno: balsas 1 y 2.

IV.1. Habitación 1 (sector A)

Motivos esgrafiados²⁷

*Motivos en diagonal con rôleos y espirales*²⁸:

Descripción (lám. 2, figs. 1 y 2):

1º tipo decorativo: 110 fragmentos de grandes dimensiones y de forma irregular de decoración esgrafiada. Estos fragmentos corresponden al siguiente esquema compositivo: incisiones de 2 mm de grosor que se suceden por toda la pared dibujando un entramado de diagonales en espiga, separadas por líneas rectas y horizontales cada 8 cm aproximadamente (pudiendo encontrarse separaciones de hasta 9'8 cm). Estos motivos de líneas rectas están separados superior e inferiormente de una sucesión de motivos en espiral y trenzados dobles por dos líneas paralelas de 4'5 cm de anchura entre ellas. El trenzado aparece doblemente repetido en dos bandas, una de unos 5 cm de anchura aproximadamente, y la siguiente de 10'3 cm, siendo por tanto, el doble de grande. El centro de cada roleo es traspasado por una línea recta e incisa que nos muestra un nuevo ejem-

27 Hemos observado, que las capas interiores del mortero de muchos de los fragmentos que a continuación veremos, presentan manipulaciones superficiales o elementos añadidos que se conocen con el nombre de sistemas de trabazón, pudiendo ser simples incisiones lineales, en forma de V, v invertida, etc... Sin embargo, la presencia de roleos, espirales, un sistema de enrejado a base de rombos, y otros motivos geométricos, nos hace variar nuestra perspectiva a la hora de juzgar si esos fragmentos presentan las improntas de un sistema de mejor adherencia a la siguiente capa de mortero, o si esas incisiones que no guardan mucha simetría pueden ser un tipo de decoración de una fase anterior, que no recibió ningún tipo de pulido ni pigmento, ni llegó a ver la luz, quizás por una rápida remodelación de la casa.

Los únicos paralelos publicados que se hallan en Mérida. Las excavaciones en la Morería (en prensa), están ofreciendo similares esquemas compositivos de motivos incisos que representan formas geométricas y figuradas. J.L. Mosquera Müller publica «Excavaciones en el Barrio Emeritense de la Morería», *RA Madrid*, 158, 1994, pp. 47-48. Este autor nos dice que de la casa quedan escasos fragmentos de su decoración pictórica parietal; fragmentos de zócalos con decoración de losanges y círculos inscritos, o bien paramentos imitando *opus incertum* con cintillo a base de mortero de cal. En el artículo de Barrera Antón de la J.L.: «El trabajo estucado en Augusta Emérita: Los grandes frisos de la Casa Romana del Solar del Museo», *Extremadura Arqueológica*, V, 1995, pp. 221-223, nos encontramos con una idea similar, pero en vez de motivos incisos en relieve.

Este tipo de esgrafiados también los encontramos inéditos en la Alcuía y la población costera de Águilas (Murcia).

28 0/6 1700-1706, 1710-1711, 2242-2244, 2246-2247 (Habitación 1) 0/6 1896, 1898 (Habitación 4). 10 de Junio de 1970.

0/6 2045-2054, 2058-2076 (Terraza inferior de Hab. 1, Sector B). 22-29 de Abril de 1970.

0/6 2254 (Vaciado piscina ángulo noreste). 20 de Mayo de 1970.

0/6 4330 (Vitrina 11)

Motivos en diagonal con enrejado:

0/6 1707-1709, 2245 (Habitación 1)

0/6 1897 (Habitación 4). 10 de Junio de 1970.

0/6 2055-2057 (Terraza inferior de Hab. 1, Sector B). 22-29 de Abril de 1970.

plo de motivos preparatorios a la hora de realizar los elementos decorativos.

2º tipo decorativo: 8 fragmentos con una disposición muy semejante al esquema anterior, pero donde los motivos difieren en alguna medida. Las líneas diagonales en espiga se repiten, pero esta vez, aparecen separadas no por una sola línea sino por dos líneas paralelas de 2 a 2'2 cm de anchura en (0/6 1897) y de 1'2 a 1'6 cm en (0/6 2055-57), con lo cual la anchura de las bandas en espiga oscila alrededor de los 6'8-7 cm de anchura. Esta estructura vuelve a estar separada por dos líneas paralelas y horizontales de 3'8 cm de anchura, que dan paso a un entramado de líneas rectas que se cruzan diagonalmente dando lugar a un sistema de reticulado de rombos, el típico enrejado que se realizaba para imitar el cercado de un jardín u *hortus*²⁹.

El grosor de las distintas capas de mortero ha sido muy difícil de determinar, ya que muchos de estos fragmentos se hallan en muy mal estado de conservación, y una rápida y temporal restauración en 1970 nos ha impedido poder observar el número de capas y el grosor total. Sin embargo, realizando un cotejo general, podemos dar las siguientes medidas, cuya gran oscilación nos lleva a tener que diferenciar el sistema constructivo de las paredes.

1ª capa: 0'3-0'7 cm

2ª capa: 2'2 cm

3ª capa: 0'9 cm

Grosor total: 4'5-5'5 cm para el primer tipo decorativo y hasta 6'5 cm para el segundo. No conserva ninguna impronta de trabazón en el reverso³⁰.

Ubicación: zócalo y zona media.

Pocas son las referencias de este tipo de pintura en el panorama provincial, siendo fácilmente confundibles con un sistema de sujeción realizado de tal manera que su adherencia al muro es mejor. Hallamos motivos muy similares en la zona de Mérida³¹ que nos hacen considerar la posibilidad de un tipo de preparación para su posterior enlucido. En nuestro caso, creemos que nos hallamos ante unos motivos esgrafiados que debieron servir como preparación para una posterior capa de pintura que, al parecer, nunca llegó a

realizarse, pues no quedan restos de pigmentación en los fragmentos que nos lleven a pensar en tal efecto. Por alguna causa que desconocemos, dichos motivos quedaron sin pintar, sin embargo, si sufrieron el proceso de picado³² de la superficie (práctica empleada con objeto de crear un plano más o menos irregular donde pudiera haber una mejor adherencia³³ de las capas del nuevo enlucido) para asegurar la solidez del soporte de las pinturas. Tras éste se llevó a cabo la superposición de capas y un nuevo enlucido, ya que sobre estos fragmentos hemos encontrado algunos restos de la utilización de yeso con el carbonato como aglomerante. En vez de tirar un mortero ya existente se amortizaba, ahorrándose con este método un trabajo que hubiera resultado largo y costoso, demostrando una vez más el ingenio de los romanos en la construcción.

En el reverso de la 3ª capa de enlucido (empezando a contar desde el propio revestimiento) de los fragmentos de la habitación 1 que ya vimos anteriormente, se observan las improntas de este tipo de esgrafiado. Gracias a estos restos hemos podido realizar una hipotética disposición de la decoración del enlucido posterior.

En el I estilo la pintura era combinada con la incisión para sustituir los aparejos arquitectónicos por imitaciones pintadas de los mismos, sin embargo los ejemplos de épocas posteriores son poco abundantes. Por el contrario, el II estilo³⁴ presenta modelos muy parecidos a la imitación de un aparejo constructivo como pueda ser el «*opus quadratum*», con decoración a base de rectángulos en la parte inferior del muro a decorar, el zócalo. Más tarde, el IV estilo³⁵, ofrecerá también ejemplos semejantes de imitación de este sistema constructivo arquitectónico. Esta intención la podemos ver más clara en el segundo tipo decorativo, el cual es susceptible de dos interpretaciones: por un lado, podía ser un simple ornamento destinado a decorar el zócalo, pero por otro lado, podía tener un significado propio cuyo destino era la imitación de un aparejo arquitectónico como era el «*opus reticulatum*», es decir, la representación de las típicas verjas o *cancellae* que normalmente cerraban los pequeños *Horti Conclusi*³⁶ o las grandes escenas de jardines³⁷. Sin embargo, algo que pone fin a nuestra teoría es que no se ha encontrado ningún paralelo de este tipo de imitación en el

32 Observamos esta técnica en la Casa des Alcôbes, XVIII de *Gla-num* y en la Casa des Aurighes, III, 10 de Ostia.

33 BARBET, A y ALLAG, C.: «Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine». *MEFRA*, 84.2, 1972, p. 958.

34 GUIRAL PELEGRIN, C.: «Pinturas romanas procedentes de Arcóbriga II». *Caesaraugusta*, 68, 1991, pp. 151-203.

35 ENGEMANN, J.: *Zócalo pintado del templo de Júpiter*, lám. I, 1977.

36 BORDA, M.: *La Pittura Romana. «Villa de Sinistor en Boscoreale»*, Milán, 1958, p. 8.

37 AAVV.: *Pompei: pitture e mosaici*. Vol: I-V, Nápoles, 1990, Roma, 1993.

Laterales del Edículo Central de la Casa de Epidius Sabinus (IX.1.22).

Oecus 19 de la Casa del Menandro (I.10.4).

29 Ba. 1.5.1.1 fig. (94) Casa de la Alcazaba. Abad Casal, L. Alicante-Sevilla, 1982. Enrejado pintado que aparece en el zócalo dividido en paneles. Un ejemplo similar aparece en las pinturas de *Bilbilis* (Calatayud).

30 Cuando no se encuentran ninguna de las trazas de sujeción, las causas son debidas a la falta de la última capa de mortero, deshecha por su fácil descomposición y la mala conservación, o a la carencia del sistema de sujeción que podría sustituirse por las irregularidades del aparejo del muro.

31 Lorenzo Abad nos dice que en algunos casos, como en Mérida, el sistema de trabazón no se ha limitado a simples incisiones o acanaladuras, sino que se ha transformado en una compleja sucesión de figuras geométricas (losanges, cuadrados, rectángulos, círculos ...).

siglo I d.C. El ejemplo más próximo en el tiempo que tenemos data del 215-240 d.C., en el zócalo del *Excubitorium* de la VII Cohorte de los Vigiles del Trastévere³⁸.

Cronología: El hallazgo de este tipo de decoración bajo dos capas de preparación de la nueva pintura, nos hace pensar en una datación más temprana de este tipo de motivos decorativos. Esas dos capas han sido suficientes para cubrir la más antigua. Normalmente las decoraciones inferiores suelen ser de mejor calidad que las superiores³⁹, sin embargo en nuestro caso no parece haberse seguido esta regla, pues una vez la superficie estuvo seca, se procedió a picar el mortero sin haber dado la capa de enlucido. Esto se reconoce por las huellas de la piqueta y por los abultamientos e improntas que aparecen en el reverso de la capa superior.

Imitación de crustae marmóreo

Tras la revisión de numerosos catálogos de pintura mural, es evidente el esfuerzo por imitar los revestimientos de mármoles coloreados reales, puestos de moda en época de Augusto⁴⁰, y donde la clase dirigente sigue el ejemplo del emperador.

El hecho de que las paredes de las habitaciones que estudiamos estuvieran revestidas de pintura mural, nos lleva a preguntarnos dónde adscribir los restos del mármol tan variados que hemos encontrado en el yacimiento. Nuestra conclusión es que muchos de ellos debieron ser utilizados como pavimento de *opus sectile* en el suelo de la habitación 2 principalmente, y enmarcando el mosaico de la habitación 1.

Así pues, nos podemos imaginar un zócalo imitando un rico revestimiento en mármol de lastras cuadradas de africano y numídico, separado por estrechas lastras rectangulares de serpentino, pórfido y cipollino⁴¹.

Sin número de inventario Verano de 1969.

Al inicio de nuestro estudio, desconocíamos el lugar donde se hallaban ubicadas estas pinturas, pues sólo teníamos referencias fotográficas. Al desplazarnos al antiguo Hospital de la Caridad en Portmán para observar las condiciones en las que se encontraba el mosaico, nos sorprendió localizar en la misma sala, junto a éste, un fragmento del lienzo total que se halló en las primeras excavaciones.

Descripción:

Las fotografías nos muestran un lienzo que comprende las dos esquinas que enmarcan uno de los lados de la habitación, concretamente el orientado al norte. Sin embargo, actualmente, sólo queda una parte del lienzo de pintura mural de menores dimensiones que comprende los restos que decoraban la esquina noroeste. De abajo hacia arriba y con superficies de color liso, tenemos un alto rodapié en color rojo de unos 10 cm aproximadamente. Aparecen directamente sobre éste los paneles con imitación de *crustae* marmórea. Observamos que, en el lado norte, sobre un zócalo corrido alternan placas geométricas romboidales en color rojo burdeos sobre un fondo azul celeste y que aparecen enmarcadas por 3 filetes de color verde y de 0'7 cm de anchura. En los zócalos este y oeste cambia el color de fondo por un rojo oscuro. Esta combinación queda cortada por la representación de una basa⁴² y parte del fuste de una columna en color amarillento y también rodeada por una serie de finas bandas que no llegamos a definir. El fuste presenta en su centro un motivo cuadrado también de color rojo. En las fotografías observamos debajo de la actual decoración, una serie de motivos incisos cuya capa ha sido picada.

Grosor total: No disponemos del grosor total de estas pinturas, ya que para realizar el panel donde se hallan expuestas hubo de rebajarse parte de su mortero. Si sabemos, en cambio, las improntas en positivo que debieron tener en su parte posterior, pues observamos los motivos circulares y en espiga que presenta la antigua decoración esgrafiada.

Ubicación: zócalo de 1 m de altura, del lado noroeste de la habitación 1.

La alternancia que se observa en el zócalo es una transposición del esquema decorativo que aparecía en la zona media de la pared y que cambió su ubicación para dejar la zona más noble de la pared a otra serie de decoraciones propias del siglo I-II d.C. En esos momentos, para representar el zócalo se intentaba de volver a la decoración de los primeros días del Imperio⁴³. Esto es confirmado por la representación de la columna que proporciona un sentido orgánico que se está perdiendo. En el resto de España estas imitaciones son abundantes, pero fuera de contexto arqueológico, los problemas de interpretación y datación se subsanan trabajando con criterios estilísticos.

38 DE VOS, M.: *Il terzo stile pompeiano*. 1976, p. 62.

39 ABAD CASAL, L.: *La pintura mural romana en España*. Sevilla-Alicante, 1982.

40 Plinio, NH, XXXVI, 1.2.: «...navesque marmorum causa fuit...». En esta época se produce la apertura de las canteras a ultramar y el transporte de mármoles en naves.

41 AA.VV.: *Pompeii: pitture et mosaici*. op., cit (n. 37, tomo III): Casa de D. Octavius Quartio, oecus H, pared E. Fig. 64-65, pp. 83-85.

42 Al realizar una posible reconstrucción de la disposición total de las pinturas de la habitación, observamos que las basas de las columnas no debieron ir únicamente en las esquinas, sino que también separarían los rombos entre sí, pues las dimensiones de la pared obtenidas por los módulos de las pinturas esgrafiadas inferiores, nos demuestran que hay espacio de sobra para realizar tres grandes rombos, pero sin embargo, éste queda escaso si se le quiere añadir un motivo geométrico más.

43 ABAD CASAL, L.: «Las imitaciones de *crustae* en la Pintura Mural Romana en España», *A.E.A.*, 50-51, Madrid, 1977-78, p. 198.

Cronología: Imitaciones de este tipo representan un estilo estructural propiamente helenístico del que se derivan los dos primeros estilos pompeyanos⁴⁴. En nuestro caso, la representación de la columna recuerda el II estilo en el que se quiere dar una idea de mayor espacialidad y no solamente de recubrimiento de las paredes. De esta manera, estas pinturas enmarcadas en un esquema provincial dependiente del IV estilo ecléctico, recoge estos motivos anteriores. Los paralelos que se han encontrado con este sistema decorativo o muy similar fuera de la península, pertenecen al siglo I-II d.C.: en Tréveris⁴⁵ (época de Vespasiano); en Augsburgo⁴⁶ (finales del siglo I d.C.). Destacan también los representados en las casas pompeyanas de los Vetti⁴⁷, del Menandro⁴⁸, etc... asentándose con mayor fuerza en plena época bajo-imperial, como en Nimega⁴⁹. El hallazgo de Portmán nos lleva a rebajar la fecha al siglo II d.C. (Casa del Mitreo en Mérida), aunque en España los ejemplos sean menos numerosos.

L. Abad realizó una clasificación en grupos de este tipo de imitación en pintura. Las que aquí aparecen no pueden enmarcarse en ninguno de ellos con claridad, pues sólo tienen en común el uso de rodapiés y de formas romboidales⁵⁰. A simple vista, al primer grupo podemos hacer corresponder la banda o franja que hace las veces de rodapié, sin embargo no tenemos la alternancia de paneles rectangulares anchos y estrechos, pues se representa un zócalo corrido. El tercer grupo es al que deben adscribirse estas pinturas ya que presentan similares características. Resultan ser decoraciones más simples, realizadas a base de rombos o losanges que ocupan altos paneles, decorando zócalos bastante altos también.

La imitación de *crustae* representada en la *uilla* es una de las decoraciones más simples con respecto a las halladas en la Península Ibérica, ya que no imita mármol de ningún tipo, sino al contrario, su superficie es lisa como en Tréveris o Augsburgo.

44 ROSTOVITZEFF: «Ancient Decorative Wall-Paintings», *JHS*, XXIX, 1919, p. 149.

45 REUSCH, W.: «Wandmalerei und Mosaikboden eines Peristylhauses im Bereich der Tierer Kaiserthermen», *TrZ*, 29, 1959, láms. 23 y 29, p. 210.

46 PARLASCA, K.: *Römische Wandmalereien in Augsburg*, Kallmünz, 1956, p. 18.

47 SCHEFOLD, K.: *Bergessenes Pompeii. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, München, 1962, lám. 138, pp. 176-177.

48 MAIURI, A.: *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, fig. 8 y 15, Roma, 1933, pp. 27-35.

49 PETERS, W.J.Th.: «Mural Painting Fragments in the Roman Castra at Nijmegen», *Ber. Rob.*, 15/16, 1966, p. 123.

50 ABAD CASAL, L. (1977-78): op. cit., (n. 43): pp. 201-202: «Los paneles rectangulares con rombo inscrito, son decoraciones cuya evolución general abarca desde el siglo I hasta el siglo VI d.C., pues se adaptan muy bien a la decoración de grandes superficies».

Imitación en pintura de verdadero mármol

0/6 2005-2006

22-29 de Abril de 1970

Descripción (lám. 3, fig. 3.):

2 fragmentos de tamaño medio y de forma irregular de pintura mural:

- el fragmento más grande, de unos 25 cm de longitud, está compuesto por una sucesión de franjas o filetes horizontales (bandas regulares paralelas): banda roja de la que desconocemos su anchura, filete blanco de 0'6 cm de anchura, le sigue uno rojo de 1 cm, y otro blanco y rojo de 0'7 y 0'6 cm de anchura respectivamente. Por último, sobre un fondo blanco aparecen unas pinceladas en forma de ondas en rojo⁵¹, que a simple vista no podríamos asignar a figura alguna;
- el fragmento de menor tamaño presenta esta especie de zig-zag en color rojo (de trazado no regular) intercalados en todos los filetes. El mismo esquema compositivo adquiere una variante, franjas amarillas y una banda verdosa-amarillenta de 3'6 cm de anchura. El resto presenta la sucesión franja amarillo-rojo-blanco.

En un primer momento, podemos decir que se trata de fragmentos que debieron pertenecer al mismo panel, en el cual se representan ocres, rojos (en sus diferentes tonalidades), blancos y alguna pincelada verde muy suave y que apenas es perceptible.

1ª capa: 0'2 cm

2ª capa: 1 cm

3ª capa: 2'5 cm

Grosor total: llega hasta los 6 cm con sistema de sujeción en espiga, y 7'5 cm en los últimos fragmentos.

0/6 2186-88 (3 fragmentos)

1ª capa: 0'2 cm

2ª capa: 1'2 cm

0/6 2399-411 (13 fragmentos, 1 de ellos en ángulo obtuso)

1ª capa: 0'1 cm

2ª capa: 0'9 cm

3ª capa: 1'5 cm

Tras el hallazgo de estos últimos fragmentos, hemos podido comprobar que ya no se trata de simples graffitti decorativos, sino que sobre ese fondo blanco con manchas dispersas de color amarillo muy vivo y verde, y trazos ondulantes (en sentido vertical, horizontal u oblicuo) o en

51 ILLÁRREGUI GÓMEZ, E.: «Estucos romanos de Flavióbriga (Castro-Urdiales)», Cantabria, 1973, p. 205.

zig-zag de color rojo en diversas tonalidades, están representando una imitación de las vetas del mármol, y por lo tanto, un recurso para crear la ilusión de una placa marmórea⁵² que, por su elevado coste, no era disponible en todas las viviendas. Junto a las variedades de mármol moteado, brocatel y vetado en base a la anchura de las bandas, sinuosidad, trazado, cromía, etc., es la imitación de estos dos últimos la que más se realiza en las decoraciones de las dependencias principales⁵³. No disponemos de los fragmentos suficientes para saber si este esquema compositivo seguiría la línea de una banda corrida con este único tipo de vetado, o si habría otro tipo de imitación en el resto del friso⁵⁴; la única pista que tenemos son esas bandas de color rojo⁵⁵, amarillo y blanco que quizás fuesen los elementos divisores de dos campos de encuadramiento⁵⁶ de imitación de mármol. Hemos de tener en cuenta que en las piezas 0/6 1647 y 0/6 2657, observamos sobre ese fondo amarillo una serie de motivos geométricos cuadrangulares que parecen representar una cornisa arquitectónica, por lo que en nuestra opinión ya no hay duda de que estas decoraciones imitan un entablamento con todos sus componentes, incluso con las metopas divisorias del friso, y un dentellado.

Ubicación: zócalo⁵⁷/friso. La disponibilidad a última hora de dos fotografías realizadas en las fechas de los hallazgos, nos ha permitido observar parte del zócalo de la habitación 1. Éste representa la imitación en pintura de *crustae* marmóreas separadas por basas arquitectónicas, con lo cual nos hace dudar de la verdadera ubicación de esta imitación del vetado del mármol «giallo antico». Sabemos que éste último era representado también en los frisos, cosa probable si tenemos en cuenta la gran segmentación de las piezas, indicio de que debieron caer a mayor altura.

Cronología: 2ª mitad del siglo I d.C. Principalmente, damos esta cronología por el contexto arqueológico en el que aparecen con T.S. Sudgálica datada en este siglo. Aunque es un fenómeno del II estilo pompeyano, podemos encontrar su uso⁵⁸ en el arte provincial durante los siglos I y II d.C. Su extensión cronológica y espacial es muy amplia.

En España, por ejemplo, abarca desde el siglo I d.C. hasta el siglo IV d.C.⁵⁹ con una variada gama de dibujos y colores. Algo que corroboraría su cronología (siglo II d.C.), es el hecho siguiente: los fragmentos están imitando un tipo de mármol de color amarillo cuyas vetas aparecen entre tonos rojos y marrones, propios del denominado «giallo antico (*marmor Numidicum*)» procedente del Norte de África⁶⁰, y que era muy representado en las provincias⁶¹ por los artesanos de dicho siglo.

Conclusión: Vistos estos ejemplos de imitaciones en pintura, hemos de diferenciar las de incrustaciones marmóreas (consistentes en la simulación con pintura de auténticos *crustae* marmóreos), de las simples imitaciones de mármol (representación sobre la superficie a decorar de placas de mármol en sus diferentes géneros: vetado, moteado...). El segundo de nuestros ejemplos es utilizado mayoritariamente en las decoraciones de las habitaciones principales⁶²; hecho corroborado por el hallazgo en la misma habitación de un importante mosaico.

Otro elemento destacado del zócalo de imitación de *crustae* es la representación de la columna⁶³. Ésta no se encuentra en ninguno de los paneles decorativos hasta ahora estudiados en el resto de la península, y de ahí su importancia⁶⁴. Este hecho nos muestra también una vez más la libertad artística, a pesar de las corrientes imperiales y regionales.

Imitación de una cornisa moldurada

0/6 1764 (*Ladera Norte*).

1 de Junio de 1970.

0/6 1799-1801 (*Estanque nº2*).

Fragmentos obtenidos de 50 cms más abajo, desde el fondo de la balsa nº 2, a partir del cierre este.

9 de Junio de 1970.

Descripción (lám. 4, fig. 6):

4 fragmentos de pequeñas dimensiones y de forma irregular de pintura mural. Sobre un fondo que se asemeja a un engobe blanco aparece la siguiente estructura simétrica decorativa (descripción desde la parte superior a la inferior):

52 Puede tratarse de un tipo 2 de imitaciones pictóricas de recubrimientos marmóreos.

53 ABAD CASAL, L.: op. cit., (n. 43 y 50): pp. 189-203.

54 GUIRAL PELEGRIN, C.: «Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia)». *Saguntum* 25, 1992, pp. 139-178.

55 GUIRAL PELEGRÍN, C.: «Pinturas romanas procedentes de Arcóbriga». *Caesaraugusta* 68, fig 8, conjunto 6, nº 12. 1991.

56 HIDALGO PRIETO, R.: «Esquemas decorativos pictóricos de la villa romana del Ruedo (Almedinilla-Córdoba)», *AnCord*, 1, Córdoba, 1990, pp. 109-124.

57 Debido a la falta de un mayor número de fragmentos que nos pudieran dar las dimensiones exactas de la composición y su mejor reconstrucción, nos sentimos obligados a reseñar que esta primera ubicación es meramente transitoria, ya que el tamaño tan pequeño de los fragmentos nos lleva a pensar en su posible localización en el desarrollo superior de la decoración mural, es decir que formarían parte del friso, como observamos que sucede en otros lugares.

58 ILLARREGUI GÓMEZ, E.: op. cit., (n. 51): p. 205.

59 ABAD CASAL, L.: *Pinturas romanas en Sevilla*, 1979.

60 Diversos fragmentos de placas marmóreas de tal procedencia encontramos también representados en la villa del Paturro como hemos podido ver en el capítulo correspondiente.

61 DAVEY, N.; LING, R.: *Wall Painting in Roman Britain*, *Verulamium*, 1982, pp. 150-160.

62 DELPLACE, Ch.: «Relation préliminaire du corpus des peintures murales romaines de Belgique. Etat de la recherche», *La peinture murale dans les provinces*, *Journées d'Etude de Paris*, pp. 113-140. *Haccourt*, pp. 118-119.

63 ABAD CASAL, L. (1977-78): op. cit., (n. 53): p. 189.

64 A pesar de que sólo nos quedan los restos de la representación de una columna, creemos que en cada esquina de la habitación, limitando el zócalo corrido se hallaría una semejante a la que tenemos.

64 AA.VV.: *Pompei: pitture e mosaici*, op. cit., (n. 37 y 41, tomo V): Casa de la Fontana Picola (VI, 8, 23, 24), fig. 47, pp. 647. (zócalo imitando mármol compartimentado por pilastras).

- 1) Banda rectilínea roja de 4'5 cm de anchura. Tras un espacio de 1'4 cm de anchura con el color del fondo, le sigue otra banda de color verde de 1'3 cm de anchura aproximadamente.
- 2) Entre esta banda verde y otra del mismo color con una anchura de 1'4 cm, queda un espacio en blanco sobre cuyo fondo aparece una decoración a base de bastoncillos verticales acabado en curva y de color verde oscuro.
- 3) Sigue otro espacio de 1 cm dejado en blanco y, luego, un filete verde de 1'2 cm en donde se observan los distintos tonos de las pinceladas. A continuación, otro espacio en blanco de 0'7 cm y un nuevo filete verde de 0'8 cm; la cenefa finaliza tras un cm en blanco con la misma banda roja con la que empezó y de la que desconocemos su anchura por no conservar la totalidad de los fragmentos.

La banda ofrece una superficie continua y lisa para recibir la decoración, la mayoría de las veces geométrica, como en nuestro caso, donde la figura se repite según un esquema fijo.

- 1ª capa: 0'1 cm
- 2ª capa: 0'9 cm
- 3ª capa: 0'5 cm
- 4ª capa: 0'5 cm

Grosor total: no presenta la característica estructura en espina de pez «V», en su parte posterior, pues no conserva la totalidad del mortero.

Ubicación: zona de entablamento superior. No sabemos con seguridad su ubicación, pues los fragmentos que representan estos motivos se han encontrado todos en la balsa nº 2, sin que podamos, por tanto, adscribirlos a una habitación⁶⁵. Sin embargo, contando con el escaso número de fragmentos, podemos reducir su función a dos posibilidades: servir de transición entre el zócalo y la parte media, o separar la parte media del friso. En este último caso creemos que la banda debería ser más ancha.

Bandas de encuadramiento de los paneles centrales⁶⁶ o Cenefas caladas⁶⁷

A continuación exponemos los distintos paneles decorativos de la zona media de esta misma habitación, unos

65 La posible ubicación de estos motivos decorativos en la habitación 2, la hemos hecho en base a la corriente representación de éstos alternando con motivos vegetales, circunferencias y semicircunferencias tangentes pintadas en amarillo y verde sobre fondo rojo o azul, como sucede en los interpaneles de la denominada habitación.

66 22-29 de Abril de 1970

0/6 1644-1645, 2116-2139, 2149-2162

0/6 2369-2393 (*Habitación sin especificar*)

67 BARBET, A.: «Les bordures ajourés dans le IV style de Pompéi». *MEFRA* 93.2. 1981. «Bordures ajourés: sucesión de motivos en

paneles que se encuentran rematados en primer lugar por una banda verde que oscila entre 5'9 y 6'5 cm de anchura de un panel a otro, y que se haya delimitada de blanco por unos filetes de encuadramiento que encierran dentro de sí una línea más gruesa y de diferente color, algo que constatamos en la zona de transición entre el zócalo y la zona media por un lado, y entre los distintos paneles decorativos de una misma pared por otro lado.

Descripción (lám. 3, fig. 4):

51 fragmentos de pequeñas dimensiones (2 de ellos de gran tamaño) y forma irregular de pintura mural cuyo fondo es un color rojo pompeyano muy intenso, que parece superpuesto a un color ocre. Sobre esta base se realiza el siguiente esquema: franja recta de color blanco de 0'5 cm de anchura; banda de color verde manzana de 5'9 cm; una nueva franja o filete blanco de la misma anchura que el primero; banda en color rojo pompeyano y de unos 10 cm de ancho. Ambas bandas simulan la iluminación con la que se consigue un juego de luces y sombras, que a su vez, parece crear un relieve imaginario, con lo cual el artesano retomó un elemento anterior⁶⁸. Tras estas aparecen dos franjas en color blanco-grisáceo y amarillo respectivamente, cuya anchura varía desde 0'5 a 0'7 cm. A lo largo del filete o franja amarilla se producen una serie de engrosamientos semicirculares⁶⁹. De cada uno de estos cuelga a su vez un círculo de 0'5 cm de diámetro aproximadamente. De la franja blanca van surgiendo otros engrosamientos semicirculares que se estrechan en su extremo formando una serie de estructuras quasicuadrangulares de 7'5 x 6'5 cm, enmarcando toda una sucesión de flores de cuatro pétalos amarillas, blancas y verdes sucesivamente.

- 1ª capa: 0'1 cm
- 2ª capa: 0'9-1 cm
- 3ª capa: 1'1 cm, conservando en su reverso las improntas en espiga de una decoración anterior.

En los fragmentos de mayor tamaño, pertenecientes a la zona baja del panel, es donde podemos apreciar una 4ª

banda, no figurados, repetitivos, generalmente monocromos, pintados a menudo en amarillo, rojo, verde y azul, siempre dependiendo del color uniforme del fondo que decoran y limitados por dos filetes.

68 BARBET, A. (1973): op. cit., (n.): pp. 79-80. En el segundo estilo se combinaban colores claros y oscuros.

69 Se.3.1.2.7 a. (fig. 314). Abad Casal, L. (1982). «El esquema de su decoración está constituido por una ancha banda o franja, sobre la cual se ha pintado una decoración geométrica. Ésta consiste en dos trazos paralelos, dentado el exterior y recto, con algún saliente el interior. A distancias irregulares, aparecen pequeños trazos perpendiculares a ellos que los unen entre sí. Este conjunto se repite simétricamente en los dos lados de la banda, y en ambos casos aparece sobre los dientes una hilera de puntos».

capa⁷⁰ de 3'1 cm de grosor y la última en conectar con el muro de 1'1 cm.

Grosor total: 6-6'5 cm, sin presentar la trabazón del reverso en forma de V, como sucede, por el contrario, en la mayoría de las piezas de la habitación 1.

Ubicación: panel central de la zona media.

La parte media de la pared estaba generalmente compuesta de estos paneles e interpaneles de separación entre ellos, pudiendo observar la esquematización con respecto a la habitación 2 que presenta unos espacios mucho más trabajados. Por tanto, es esta una forma más clásica, casi completamente lisa, de separar los paneles. Éstos son superficies rectangulares de un solo color, en este caso el rojo, cortados en su interior por una cenefa en forma de cuadro, con motivos florales como es nuestro caso, y flanqueada al exterior e interior por trazos finos o filetes de encuadramiento como los que hemos descrito. En el centro de estos paneles no hemos podido establecer ningún cuadro de escenas paisajísticas como veremos posteriormente en la siguiente habitación.

La decoración floral enmarcada en esa especie de cenefa calada es un motivo de origen oriental en el que se suelen representar de forma esquemática los pétalos. En nuestro caso, los motivos florales no aparecen en el centro del panel de forma solitaria, ni en desorden, sino al contrario, aparecen repetidos en serie formando parte de una decoración más compleja sobre un fondo uniforme. En Pompeya encontramos paralelos en la 2ª fase del III estilo⁷¹. Sin embargo, la asociación de estas orlas o cenefas caladas a los tipos 50 a-52d del grupo VII (cuadriláteros sin alternancia) es una herencia del repertorio del IV estilo⁷² cuya ornamentación es mucho más rica.

70 Aunque nos es muy difícil determinar cuál es el número de capas del mortero por la aparente homogeneidad en cuanto a textura y color en algunas de ellas, en líneas generales, la primera es el soporte de la pintura y está compuesta básicamente de cal como aglomerante de una arena finamente tamizada, y su espesor o grosor oscila entre 1 y 2 mm.; la segunda, con una oscilación entre 9 mm y 1'5 cm presenta una composición de arena con grava de grano pequeño y cal, hallando en ocasiones trozos muy pequeños de calcita y diminutos guijarros grisáceos y negros de pizarra. Ésta resulta, generalmente más clara que las sucesivas capas posteriores: en la tercera capa, que puede oscilar entre 1 y 2 cm observamos cal en menor proporción, improntas en negativo de materia vegetal troceada y todo ello mezclado con arena y grava de grano medio. Todas éstas reciben el nombre de «*directiones*»; por último, la cuarta capa que se apoya directamente sobre el muro buscando a la vez la impermeabilización de la pared, y cuyo grosor es muy variable, está compuesta por una mezcla de todo el material anterior, pero con un aspecto mucho más grueso y cierta rugosidad. En esta última denominada «*trullissatio*», no encontramos elementos cerámicos utilizados como aglutinante y aislante al mismo tiempo de la humedad y de las elevadas temperaturas, de lo que deducimos que las temperaturas eran muy benignas (decoraciones que no estaban al aire libre).

71 Casa di Cerere (I, 9, 13).

Patio de la Gran Palestra (I, 7, 9)

72 BARBET, A. (1981): op. cit., (n. 67): pp. 917-998. Estudio que permite un análisis más fino y una descripción más fiel que añadirá conclusiones más interesantes sobre la actividad de los talleres y de su vocabulario ornamental.

0/6 2532.:

1 fragmento perteneciente al esquema anterior que consta de un trazo blanco que divide dos campos: rojo el interior y verde el exterior, y que forma a su vez un ángulo recto con puntos amarillos en el vértice⁷³, en lo que podríamos denominar como ángulo del trazo de encuadramiento⁷⁴. Su emplazamiento se localizaría en una esquina del panel ancho de la zona media. Este tipo decorativo presente en los ángulos de las franjas de encuadramiento de un panel es una característica que comienza a verse en las pinturas del III estilo⁷⁵, cuyos antecedentes vienen del punteado con el que se indicaba el sombreado en el II estilo. El IV estilo, en su idea ecléctica de recoger modelos anteriores, se adueña de este repertorio el cual se extendería con el paso del tiempo a la pintura provincial, sobre todo desde finales del siglo I d.C.⁷⁶.

Los puntitos de los que hemos estado hablando, aparecen en el resto de la Península, en ocasiones al exterior de la línea de enmarque⁷⁷. En adelante, este motivo ya no sólo se encontrará en los ángulos de los trazos triple o dobles de encuadramiento, sino también en las orlas caladas, como hemos visto anteriormente, donde el motivo puede sufrir una disparidad de series sucesivas de puntos y/o una posterior transformación en elementos florales principalmente de un marcado carácter ornamental. En la pintura provincial nos encontramos con este mismo proceso, así en el III estilo los puntos aparecen en los ángulos de los filetes triples de encuadramiento de *Celsa, Caesaraugusta*, *Tiermes*⁷⁸... En la 2ª mitad del siglo I d.C., se siguen manteniendo estos puntos en los ángulos, como

Tipo 50 a:

- Casa di Pinarius Cerealis (III, 4, 4). Pièce b, larg. 6'9cm.

- Casa del Bello Cuore (*Herculanium*). Sala B, marrón sobre fondo amarillo, 3'2cm. 3'5cm.

Tipo 52 d:

- Casa dell'Efebo (I, 7, 11). Pièce 7, marrón sobre fondo blanco, larg. 5cm.

- Casa di M. Fabius Rufus (VII, 16, 22)

73 J.121.1. Fig (204). Abad Casal. L. (1982). «Representación de esquinas de paneles: banda vertical y horizontal en cuyo vértice aparecen una serie de gotas = rosario».

74 MONRAVAL SAPIÑA, M.: «La pintura mural romana en el País Valenciano». *I Coloquio de Pintura mural en España*. Valencia, 1992, pp. 43-60. Fig. Tossal de Manises (Albufera).

75 BASTET, F. L y DE VOS, M.: *Pirámide de C. Cestio en Roma*, 1979, lám. LXII, pp. 117-128.

76 Semejanzas con los tipos 2c, 33c, 40b, 46c y 52g, impuestos por Alix Barbet en 1981, op. cit., (n. 67), pp. 941, 951, 955, 958, 962.

77 MARTI RIVAS, C y JUHE CORBALAN, E.: «La restauración de los restos de pintura mural de la sala norte del yacimiento de Can Modolell, Cabrera del Mar (Barcelona)». *I Coloquio de pintura mural romana en España*. Valencia, 1992, pp. 185-189. La presencia de pequeños detalles y puntos diagonales en los paneles de la parte media relacionan la pintura con ejemplos derivados del IV estilo.

78 MOSTALAC CARRILLO A. y GUIRAL PELEGRÍN C.: «Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)». *BMusZaragoza*, 7, 1988, pp. 57-89.

podemos encontrarlos en la Casa del Mitreo de Mérida⁷⁹. Éstos aparecerán posteriormente, a partir del siglo II d.C., combinados con motivos vegetales que adornan principalmente las cenefas caladas del IV estilo.

Cronología: Las cenefas caladas o «bordures ajourés» como las llama A. Barbet, alcanzan su cenit en el IV estilo, primando sobre todo, a partir del 62 d.C., sin embargo, sus antecedentes se hallan en la fase II B del III estilo. Aunque los motivos decorativos de la pintura no ofrezcan datos precisos a la hora de determinar la cronología, sabemos que los puntos en diagonal en las franjas de encuadramientos son característicos de las pinturas del III estilo, y que las bandas bicromas son un elemento de datación propio del II estilo, que sin embargo, se aproxima a las cenefas caladas del IV estilo por su decoración interior (derivación de éstas en época más tardía). Así, pues, vemos cómo en Portmán se retoman motivos ya existentes del II y III estilo, añadidos a los propios del IV estilo pompeyano. Su datación estaría pues, alrededor de la 2ª mitad del siglo I d.C.⁸⁰ siglo II d.C., haciéndonos pensar en una posible ejecución provincial realizada por quienes debieron conocer pinturas de épocas anteriores de las que recogen algunos motivos, dándoles a su vez, su propia interpretación.

Conclusiones: la decoración del interior de estas cenefas, geométrica o floral, pero nunca figurada, adquiere su propia importancia, pues nos suele definir con claridad un determinado estilo.

Finalizando con la decoración pictórica de la habitación nº. 1, hemos de destacar la intención de realizar un zócalo de imitación marmórea, así como la homogeneidad de las paredes con características propias que podrían estudiarse regionalmente. Predomina también el sistema cerrado con una forma decorativa muy simple, consistente en realizar elementos de división, ya sean bandas, cenefas, etc. Éstas son los que estructuran la decoración, algo muy propio en época trajanea (98-117 d.C.). Este sistema decorativo no ha prescindido por completo de elementos arquitectónicos, pues el zócalo de la habitación 1 imita las basas y parte de los fustes inferiores de algunas columnas (sólo se conservan dos). Sin embargo, vemos que con la escasa representación de estas estructuras sólidas, la representación o composición adquiere más espacialidad. En esto influye el uso de colores tales como el rojo, amarillo y verde.

Podemos concluir con la seguridad de que todas estas características aparecen en talleres que trabajaron a finales del siglo I d.C., y 1ª mitad del siglo II d.C., en los yacimientos que hemos citado anteriormente a pie de página, al igual que en *Bilbilis* y *Caesaraugusta*.

IV. 2. Habitación 2 (sector A):

Motivos florales de jardín

0/6 1804-1807

9 de Junio de 1970

Descripción (lám. 5, figs. 7 y 8):

14 fragmentos de mediano y gran tamaño, de forma irregular de pintura mural. Estos fragmentos se obtuvieron 50 cm más abajo desde el fondo de la balsa nº 2, a partir del cierre este.

En la mayor parte del esquema compositivo aparecen motivos vegetales y florales sobre un fondo de color rojo pompeyano. Son hojas alargadas de color verde y amarillo, y flores con pétalos amarillos o blancos y tallos verdes. A pesar de su factura rápida, el autor no olvidó los matices de los colores, de manera que la forma de la pincelada difumina la intensidad o el tono de los colores. Así, por ejemplo, en dos fragmentos nos encontramos con una especie de hojas de palmeta de un color rosáceo, repasadas en sus líneas exteriores por el color negro. Parece como si se quisiera obtener todo un conjunto de sombras en la vegetación: verde claro y oscuro, rosa claro y negro, blanco y amarillo-ocre... También está representada en un fragmento, la cabeza de un ave en color rosáceo y amarillo, que no podríamos determinar, ya que incluso, podría corresponder a la de una serpiente⁸¹. Su forma y su colorido parecen camuflarla en el paisaje⁸².

1ª capa: 0'2 cm

2ª capa: 1 cm

3ª capa: 1'4-1'5 cm

Grosor total: 5'5 cm, cuyo reverso presenta la típica espiga en V.

Ubicación: zócalo. Este tipo de decoración debió surgir directamente del suelo o del rodapié inmediato. El zócalo vegetal suele estar en relación con decoraciones de candelabros en la parte media de la pared, en este caso de roleos que realizan la misma función.

Cronología: último cuarto del siglo I d.C. y finales del siglo II d.C.

Al ser encontrados estos fragmentos fuera de un contexto estratigráfico, su correspondiente asociación debería hacerse con los fragmentos cerámicos y con la fecha de colmatación de la balsa. Sin embargo, a través de una datación indirecta podemos decir que, este motivo decorativo se remonta al III estilo pompeyano, aunque no presenta nin-

79 AA.VV.: Pompei: pitture e mosaici. Casa de Adonis ferito (VI, 7, 18): en el zócalo, escena de lucha entre una zancuda y una serpiente junto a una gran mata de follaje surgida, a su vez, de una guirnalda.

82 AA.VV. (1993): op. cit., (n. 63): Casa dell'Ara Massima, triclinio F, pared oeste (VI, 16, 15): escenas de animales y follaje.

79 ABAD CASAL, L. (1982): op. cit., (n. 39): figs. 29, 39, 40 y 41.

80 ERISTOV, H.: «Les peintures murales provinciales d'époque flavienne», *C.d'Arom*, 43, 1987.

gún paralelo directo antes del 80 d.C., tanto en la Península Itálica como en las provincias romanas. El hecho de que la escena se desarrolle sobre un fondo rojo y no predomine la representación animal respecto de la vegetal en una plasmación tan realista, nos hace pensar en un período posterior. El paralelo más próximo lo encontraríamos en Ampurias⁸³ y en Mérida⁸⁴ (80-125 d.C.).

La representación de plantas y animales como motivo decorativo del zócalo parece haber sido un tema muy utilizado, bien en un zócalo corrido, bien alternando entre compartimentos anchos y estrechos. Resulta un modo de prolongar la visión que se tenía de las plantas y flores del exterior, de manera que hubiese una integración perfecta entre el *hortus* y la casa romana, es decir, entre naturaleza y arte.

Para la recomposición del total de la pared, hemos de basarnos en comparaciones con otros modelos⁸⁵. En el zócalo, esta decoración alternaría con otros paneles que desconocemos, quizás imitaciones de mármoles. Esta compartimentación seguiría el mismo esquema en la parte media y es en el IV estilo donde encontramos mayor parecido en este tipo de decoración. K. Schefold data esta clase de ejemplos en época de Vespasiano.

Conclusiones: Es una decoración realista, en la que las plantas, hojas y ave se representan de forma muy natural y con un colorido cuyos tonos tratan de imitar la realidad. El esquema es el siguiente: ave en el suelo, rodeada de elementos vegetales como fondo y bajo los roleos de la zona media.

Motivos geométrico-vegetales (roleos)

0/6 1609, 2019 (8 fragmentos).

Descripción (lám. 8, figs. 13 y 14):

1 fragmento de forma casi rectangular y de grandes dimensiones, cuyo lugar de hallazgo no figura en su correspondiente caja. La disposición de los colores en bandas verticales y concéntricas pertenece a un interpanel de la habitación 2 si nos fijamos en motivos semejantes que han aparecido en dicha habitación. Sobre un fondo azul oscuro se suceden unas bandas circulares, parecidas a unas hojas estilizadas y que se alternan sucesivamente entre el color rojo y verde (amarillento) formando toda una serie de roleos entrelazadas o circunferencias tangentes. Éstas encierran en su interior un motivo floral cuya pigmentación cambia de un círculo a otro: flor con pétalos verdes y cáliz blanco, flor con pétalos rojos y cáliz blanco-amarillento, y flor con pétalos blancos y cáliz rojo (decoración floral muy parecida

a la hallada en el Ruedo, Córdoba). Estos motivos con roseta central están enmarcados lateralmente por franjas o bandas rectas y paralelas entre sí que intercambian sus colores y varían su anchura, por lo que hemos de pensar que este motivo se podía repetir fácilmente en todos los interpaneles de una pared de la habitación 2. Esta diferencia de colores y figuras entre los paneles rectangulares, sustituiría a la columna que generalmente diferenciaba las zonas o paneles principales, de color rojo o amarillo, como se puede observar en la posible reconstrucción de la decoración de la pared. Distinguimos tres hileras diferentes de roleos: uno de ellos separa dos campos de color rojo, por lo que hemos pensado que pertenezcan al interpanel de la zona media de la pared sur (más pequeña) de la habitación, y que igualmente no se conserva en el plano; los otros dos roleos, aunque separan en ambos extremos campos amarillos, no son iguales. Por la ley de simetría de la que tanto se asistieron los romanos, hemos propuesto que estos dos últimos constituyeran los interpaneles de la pared este de la habitación 2, pues en la pared oeste si hemos podido reconstruir tres paneles amarillos en la zona media.

Filetes de separación del roleo propiamente dicha con respecto al panel:

- sobre fondo azul oscuro, dos franjas blancas de 0'5cm de anchura;
- sobre fondo amarillo, franja roja de 0'5cm y su simétrica azul de 0'3cm.

Podemos observar claramente las líneas incisas del trazado previo de preparación. El diámetro de las circunferencias que forman estos motivos circulares oscila de unos fragmentos a otros entre 15 y 15'5 cm. El artesano, bien por cuenta propia, bien obrando según el gusto de la persona a la que iba destinado este trabajo, optó por una decoración vegetal sencilla, diferente a los complicados candelabros de macizos vegetales, que pueden observarse inclusive en España⁸⁶.

1ª capa: 0'1-0'2 cm

2ª capa: 0'7cm

Grosor total: entre 4'5-5cm y con sistema de sujeción en espiga⁸⁷.

86 Fig. 175, G.16.1.1. ABAD CASAL, L. (1982): op. cit., (n. 39).

87 En la última de las capas de mortero (*trullissatio*), que solamente se conserva en algunos fragmentos, encontramos las improntas del sistema de sujeción o trabazón. Éste consiste en realizar sobre la capa de tapial unas incisiones a modo de espiga o semejantes a la espina de pez (reverso en V en relación con el *opus spicatum*: LUGLI.: *La tecnica edilizia romana*. Roma, pp. XXVI. 2. 1957), disponiéndose en forma de zig-zag vertical, y conservando en buena medida la adherencia del mortero al muro. Este tipo de sujeción al muro debía realizarse sobre esa capa de mortero todavía fresca, por lo que como afirma AUGUSTI, S.: «La tecnica dell'antica pittura parietale», *Pompeiana*. Nápoles. 1956, figs. 38 y 64, ésta debía

83 NIETO PRIETO, J.: «Esquemas de la pintura mural romana de Ampurias», *XIV CNA*, Habitación nº 7 de la Casa 2 A, Vitoria 1975 - Zaragoza 1977.

84 Habitación de las pinturas de la Casa del Mitreo.

85 AA.VV.: *Pompei: pitture e mosaici*.: Casa del Centauro, cubículo 18, pared oeste (VI, 9, 3-6).

Ubicación: interpanel de la zona media de las paredes este y sur, que separa paneles centrales pintados de color uniforme o formando recuadros de colores, en cuyo centro aparecen dos tipos de decoración: los típicos cuadros de paisaje⁸⁸ que se remontan al siglo IV a.C., ya en la pintura griega, también denominados *vignetta*⁸⁹ y los motivos incisos que representan elementos florales.

Cronología: siglo II d.C.

El tema de los candelabros aparece por primera vez en la pirámide de C. Cestius en Roma⁹⁰ pero en las provincias, su mayor auge discurre alrededor de la 2ª mitad del siglo I d.C.⁹¹. Aún así, la decoración en relación continua a base de un esquema geométrico de figuras repetidas que enlazan entre sí, y que se rellenan con motivos diferentes, en este caso florales, es también muy característica de los siglos III y IV d.C., por lo que este medio de datación no sería del todo fiable.

A continuación analizamos cinco fragmentos que junto con los que podrían representar el zócalo de esta habitación 2⁹², constituyen la decoración figurada de esta uilla, siendo una mínima parte del repertorio pictórico conservado.

Cuadros o «bilder»⁹³

Descripción: (lám. 6, fig. 10)

3 fragmentos pertenecientes a una misma pieza de pintura mural de medianas dimensiones y forma irregular, pero en cuya decoración podemos ver que se forma una estructura rectangular cuyo lado corto mide aproximadamente unos 15 cm. La pintura nos muestra un edificio porticado en sus dos pisos. El fondo sobre el que se haya esta estructura es azul oscuro pero sobre éste aparece una capa de un azul celeste⁹⁴ con la que se quiere dar idea de transparencia

ser previamente alisada. Tras los primeros ensayos se convertiría en el procedimiento más característico y usado en la pintura romana, documentándose desde época helenística (*Oecus* de la casa del tridente en Delos) hasta el Bajo Imperio Romano. El problema es que se conservan también muchas irregularidades, por lo que en la mayoría de las ocasiones no podemos ver con claridad la disposición exacta.

88 HETTY, J.: *The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the second And Third Centuries, I.D.* Roma, 1981, p. 142-148 (Tumba real de Vergina).

89 W.J. Th. PETERS.: *Il paesaggio nella pittura parietale della Campania: La Pittura di Pompei, testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milán, 1991.

90 BASTET, F.L. y DE VOS, M.: op. cit., (n. 75), fig. 2.

91 Chia (Cagliari), siglo I d.C. y villa Bovent (Francia), siglo II d.C.

92 0/6 1607 (16 de Junio de 1970)

0/6 1887 - 25 de Junio de 1970 (Sector Extremo de Poniente)

93 0/6 1696-7 (Sin fecha)

Los fragmentos que aquí mencionamos, son los únicos que se han restaurado, de la mano de D^a. Victoria Santiago Godos, y hoy día, pueden observarse ya restaurados en el propio Museo Provincial de Murcia.

94 ALETTI, E.: *Lo stile di Ludio e L'impressionismo ellenistico-romano*, Rome, 1948.

A pesar de una ambientación reelaborada, parece que la estructura estuviera en suspensión, pues en ese azul celeste (colores a menudo transparentes que deben dar ilusión de un paisaje muy aéreo, jugando un papel

y de delicada calma como en la Casa dei Dioscuri VI, 9, 6-7, y que es propia de estos cuadros o *bilder*⁹⁵. En un principio, esta estructura arquitectónica podría confundirse con un templo rotundo, pero al recuperar un segundo fragmento, en donde ésta parecía alargarse en una columnata mayor, lo asociamos a la representación del pórtico de una *uilla* con vistas al mar, como es la de Portmán, que se convierte en una casa de campo de tipo familiar propia del mundo mediterráneo. Nuestro cuadro no nos permite observar más que un sólo elemento arquitectónico que presenta una forma curva. Esta estructura arquitectónica quizá pudo estar acompañada de algunos elementos más como torres, jardines, etc... Sin embargo, aunque no conservamos el resto del cuadro, creemos tener la suficiente información para decir que ofrece una gran fachada columnada que sirve de mirador hacia el mar, algo típico del momento, y que la composición sólo representa la *uilla*, lo cual quizá sea un dato a tener en cuenta, a la hora de ubicar estos cuadros cronológicamente, pues las *uillae* de nuevos paisajes suelen aparecer solas⁹⁶, es decir, aisladas.

Tras la restauración de esta pieza hemos podido observar que en los intercolumnios de la fachada aparecen unas sombras o líneas muy difuminadas. Algunas son las hipótesis en cuanto a lo que aquí puede estar representado: esculturas, lo que es más propio de un paisaje de tipo sacro-idílico; o con una mayor estilización de líneas, la representación de una segunda columnata en la parte interior. El cuadro aparece enmarcado por una banda amarilla de la que sólo disponemos de 3'5 cm de anchura; banda azul de 3 cm y filete rojo de 1 cm de anchura; todo ello muestra de una entonación cromática a la vez cálida y luminosa.

1ª capa: 0'2-0'3 cm

2ª capa: 1'1 cm

3ª capa: 1'5 cm

Grosor total: 4'5 cm con reverso en espiga o en V.

Descripción: (lám. 6, fig. 9).

2 fragmentos pertenecientes a la misma pieza muy semejante a la anterior, en donde únicamente difiere el elemento decorativo del interior del cuadro, posiblemente una fuente⁹⁷ circular en color amarillento sobre fondo azul⁹⁸.

en el equilibrio de la composición) se confunden cielo y tierra. En la realidad las villas se representaban situadas en relación a un río, al mar, cuyo fondo solía estar constituido por una cadena montañosa.

95 «Stadt bild und ideologie». *Kolloquium in Madrid von 19 bis 23 Oktober 1987*, München, 1990.

96 HETTY, J.: op. cit., (n. 88): pp. 146-147.

97 Paisaje de jardines, pórticos y fuentes del Museo Nacional de Nápoles, n.º. 9414.

98 Por regla general los paisajes son policromos, siendo la monocromía algo más rara de encontrar. Pueden distinguirse a su vez paisajes con el fondo azulado representando el cielo o sin él. En nuestro caso los colores están tan deteriorados que apenas observamos más de dos o tres pigmentos diferentes.

Descansa sobre tres pies en forma semicircular de media luna. A todo esto se suman las diferentes bandas de encuadramiento que la rodean. Del exterior al interior se suceden: una banda de color azul oscuro en la parte inferior y de la que desconocemos su anchura; una franja blanca de 0'3 cm; éstas aparecen cortadas por una banda vertical de color ocre y de 6'3 cm de anchura; luego, encuadrando el rectángulo por dos de sus lados hay una banda roja, a la que sigue otra franja blanca de 0'5 cm⁹⁹. Debajo de toda esta composición tenemos algunos fragmentos que parecen representar una guirnalda vegetal que pudiera caer desde las esquinas del cuadro a modo de soporte de éste, con el objetivo de darle mayor protagonismo. Es algo similar a lo que ocurre en la Casa de M. Lucretius Fronto¹⁰⁰, donde un cuadro que representa un paisaje de uilla con fachada porticada delante de un jardín y todo ello frente al mar, está soportado por un candelabro vegetal.

No hemos de descartar tampoco el que sea una escena de ofrenda¹⁰¹, pues en muchas ocasiones, el incensario, de cuyos bordes penden elementos decorativos, tiene la misma forma reposando sobre tres patas¹⁰². Algunos autores han querido ver en este objeto un *Thymiaterium* griego¹⁰³. Asimismo las pinceladas en rojo que quedan cortadas por la rotura del fragmento pueden representar la vestimenta de alguna figura humana¹⁰⁴.

1ª capa: 0'2-0'3 cm

2ª capa: 1'1 cm

3ª capa: 1'5 cm

4ª capa: 1'3 cm

Grosor total: 4'1-4'5 cm con reverso en espiga o en V.

Ubicación: debieron ser dos rectángulos oblongos, horizontales y de pequeñas dimensiones, dispuestos en el centro de los paneles secundarios de la zona media de la pared sur, pues están encuadrados por campos rojos. En

general, estos cuadros se sitúan en el centro de los paneles laterales respectivamente¹⁰⁵. Sin embargo, para compensar el fraccionamiento de la pared norte que presenta unas grandes escaleras y la escasa simetría que tiene en general esta habitación tan alargada como un corredor¹⁰⁶, esta pared sur se divide en dos paneles solamente.

De todos es sabido cómo el paisaje en el arte figurativo de los romanos estuvo siempre presente. Las vistas de la ciudad, de las colinas y las vistas abiertas al mar¹⁰⁷, eran representadas por los romanos en las paredes. Esto era resultado de la construcción de sus casas de campo rodeadas de bosque o en lugares desde los que se divisaba el mar. Este género determinaba por sí solo una categoría de representación en el arte romano, derivada del amor que los romanos sentían hacia la naturaleza. Los elementos paisajísticos¹⁰⁸ que componían estos cuadros eran muy diversos, llegando a representar un papel importante dentro de los esquemas compositivos de las *uillae*. K. Schefold¹⁰⁹, en 1956 nos habla de la función religiosa que debieron tener estas imágenes, pues su deber era mostrar un paisaje feliz bajo la bendición de la divinidad. Al mismo tiempo, estas piezas pequeñas y aisladas, parecen asemejarse a una ventana cruzando la pared que llega a significar una apertura más efectiva que otra propiamente arquitectónica. Al observar estos cuadros es como si estuviéramos en un plano superior, lo que unido al carácter esfumado de los colores, nos ofrece una idea de lejanía.

En un principio, interpretamos el cuadro como típico de un paisaje idílico-sacro (ideal), en donde parece como si el observador presenciara una escena muy detallada y bella desde un punto elevado, resultando así una de las formas más puras de paisaje¹¹⁰. Sin embargo, el posterior hallazgo del fragmento (0/6 1887), nos lleva a pensar en la posibilidad de que lo que ahí se está representando sea un paisaje de *uilla*¹¹¹, y más exactamente, creemos que de la propia

105 WJ. Th. PETERS.: op. cit., (n. 49): pp. 252.

106 AA.VV.: op. cit., (n. 101): Regio I, insula 10. 4. figs. 138-139. pp. 330 (Cuadro de 16-34 cm).

107 Paisaje de villa y mar del Museo Nacional de Nápoles, n.º 9480 de Stabia.

108 Vitruvio, *De Arch.* VII. 5. 2: Redacta en el año 25 a.C., un «inventaria» de los objetos del paisaje que, en su época, venían pintados en los ambulatorios: portus, promuntoria, litora, flumina, fontes*, euriipi, fana, luci, montes, pecora, pastores...

109 También nos habla de la derivación egipcia de estos tipos de paisajes, poniendo como ejemplo el mosaico nilótico y de los peces de Palestrina de época silana.

110 Comprende figuraciones entre las que predominan la planta sacra, temples rústicos, columnata sagrada, estatua, ofrenda votiva, monumentos funerarios e incluso habitaciones rurales. La representación de un templo rotondo semejante a los existentes en Roma fue nuestra interpretación a la estructura curvada del doble pórtico.

111 Plinio el Viejo en *NH.* 35. 116-117, asocia a un pintor llamado «Studius» el primer ejemplo de paisaje con villa conocido. Según él este pintor introdujo la más atractiva forma de pintar paredes con villas, pórticos (quizás aquí se refería a los puertos) y paisajes de jardín, grutas, bosques, colinas, piscinas con peces (fuentes), canales, ríos, costas ... con variadas representaciones de gente trabajando, navegando, viajando por

99 Este haz de filetes o estrechas y anchas bandas en diferentes colores de tonos claros y oscuros, intenta que con esta combinación se produzca la sensación de una moldura de relieve.

100 Museo Nacional de Nápoles, n.º 9406. Casa de M. Lucretius Fronto en Pompeya.

101 AA.VV.: *Pompei: pitture e mosaici* (tomo II): Casa del Primo Piano, peristilo 10 (I, 11, 15, 9). Fig. 28, pp. 634.

102 GIULIA FUSCONI.: *Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana: La Fortuna delle «Nozze Aldobrandini»*, Vaticano, 1994, p. 18. La pintura mide 0'92 x 2'42 m. y se data en época augustea. Representa los ritos preparatorios de una ceremonia nupcial: tres escenas distintas se desarrollan en tres ambientes consecutivos. A la derecha de la imagen, tres esclavas rodean un trípode que sería presumiblemente un quemaperfumes del cual una de las figuras recoge con una pátera alguna esencia olorosa. En la página 57, la autora destaca la importancia sobre la tipología del trípode en su uso sacro.

103 HEINRICH VON BLANCKENHAGEN, PETER, y GREEN, BEATRICE.: «The Aldobrandini Wedding reconsidered». *RM.* 82, 1975, pl. 1-3, pp. 83-98. NAWRATH.: *De Graecorum ritibus nuptialibus e vasculis demonstrandis*, Breslau, 1914.

104 AA.VV.: op., cit (n. 101): Casa de los Cubículos floreado y de los frutales, cubículo 8, pared E (I, 9, 5).

uilla romana allí ubicada, ya que el aterrazamiento de ésta posibilita la creación de un doble pórtico con vistas al mar (al puerto de Portmán)¹¹², como dijimos en anteriores párrafos. Si se reconocen con claridad los precedentes helenísticos en el primer tipo de paisaje mencionado, este grupo es, por el contrario, puramente de origen romano. En los cuadros de Pompeya y Herculano se creen ver cuadros y decoraciones figuradas, reproducciones de modelos griegos que son interpretadas indistintamente¹¹³. Más tarde, en los cuadros posteriores, como los que aquí presentamos, ya va a ser posible seguir las tendencias del propio arte romano, clasicismo en un primer momento, impresionismo¹¹⁴ y expresionismo después. Como toda composición artística, la ejecución y representación de estos cuadros depende de su posición y función en la decoración (dentro de un esquema básico) al igual que del gusto o moda decorativa de la época en que se enmarca.

Cronología: En el II estilo¹¹⁵, concretamente en la 2ª fase, observamos ya en esos paisajes idílico-sacros, edificios en el fondo, que podrían ser interpretados como *uillae*, realizados en cuadros de grandes dimensiones y dispuestos a mitad de la pared. En el III estilo¹¹⁶, en la *uilla* Farnesina y en las habitaciones de Boscotrecase, es cuando los primeros dejan de gozar del favor popular y la *uilla* aparece ya como motivo central de unos cuadros de menores dimensiones.

las villas en sus burros o en carruajes, gentes pescando... Además, Plinio nos dice que estas pinturas en detalle se distinguen por su pincelada rápida y su calidad, con yuxtaposición de claro y oscuro que sugieren volumen.

112 Observando los diversos ejemplos que hay en la pintura pompeyana de representaciones de edificios, podríamos llegar a observar cómo muchas de las estructuras arquitectónicas de la villa romana eran representadas en los propios edificios figurados, con lo cual llegamos a la conclusión de que fácilmente podrían ser edificios que existían de hecho. Así pues, si el primero era un género que quería representar lo ideal, ahora parece buscarse una situación realista.

113 HELBIG. (1873): Nos habla de la relación de estos cuadros, con la pintura mayor griega, diciendo que eran copias o réplicas de ésta en una búsqueda del concepto ilusionístico de representación de verdaderos cuadros. En contra de esta visión, primero Marconi, Dawson y Maiuri, después Borda, hacen constar la originalidad de la pintura romana. Bianchi-Bandinelli, sin embargo, hace una diferencia entre originalidad y novedad temática o iconográfica, que pueden llevar a una gran confusión.

114 Encolpio II: «... empecé a pedir noticias a aquel viejo, más experto que yo, sobre la época de los cuadros y sobre algunas composiciones que no comprendía (Trimalción)... El mal procede de Asia y ni siquiera la pintura se salvó de este fin después que -la audacia de los egipcios hizo de ello un elemental impresionismo».

El impresionismo o «ars compendiaria» como lo llamaban los escritores romanos, tiene varias cosas en común con el impresionismo moderno de contornos diluidos que se confunden con el aire, objetos sugeridos por relaciones de tonos que son los únicos que nos ofrecen el relieve.

115 Vitrubio, *De Arch.* VII, 5, plantea, ya en la pintura decorativa del II estilo, la existencia de megalografías de tema mitológico.

116 Cuadros de paisaje caracterizados por un gusto clasicista, propio de principios del Imperio, entre los que destaca la villa como uno de los elementos más característicos en los paisajes del período augusteo: composiciones con un gran sentido de la monumentalidad, utilizando un criterio mucho más plástico que pictórico, contornos lineales y fondos claros y nebulosos.

En el IV estilo la frecuencia de su aparición es menor, y aunque sea de una manera residual, podemos decir que los de Portmán son uno de los pocos ejemplos de dicho estilo que llegaron a realizarse en esta zona.

Una característica más que quizás nos serviría para una posible datación, sería la de unos elementos (*uilla* y fuente/*thymiaterium*)¹¹⁷, este último también representado en la *Uilla* de Oplontis-Torre Anunziata) representados por pocas líneas de color o luz, caracteres que se reproducen principalmente en el IV estilo. Conforme a esto, los fragmentos muestran la yuxtaposición de la tendencia realista, donde la pintura refleja con precisión las formas propias de los ejemplos griegos y la tendencia impresionista, donde las oposiciones de colorido, las trazas de colores y los objetos se yuxtaponen. Así, observamos que técnicamente, la factura de estos cuadros más relajada, con pinceladas rápidas pero sin perder la habilidad en colores claros, nos está remitiendo al ilusionismo del IV estilo¹¹⁸.

Conclusiones: Esta clase de pinturas figuradas es rara en el arte provincial romano¹¹⁹, sin embargo las encontramos aquí, constituyendo un elemento más para facilitar información sobre la manera de trabajar de toda una serie de artistas ambulantes. Además, parecen representar un esquema aislado frente a la concepción de la composición ornamental, que por sí solo refleja una obra de gran envergadura, de brillante colorido (vivacidad cromática que con el paso del tiempo y el descuido se ha perdido en su mayor parte) y de hábil dibujo, obra que seguro fue realizada por uno de los mejores artesanos y de mayor habilidad a juzgar por el acabado de éstos y por la importancia de su ubicación, es decir, en una *uilla* situada a muy poca distancia de una de las ciudades más importantes de *Hispania*, *Carthago-Noua*, en donde el tráfico cultural penetraba fácilmente junto con el económico. En este caso serían definidos como una visión provincial de los modelos realizados en los grandes centros urbanos de la Campania.

Con los *bilder* se quieren aislar los objetos allí representados del resto de la decoración parietal. Esto sumado a la elección de los temas (ejemplos familiares: motivos rústicos, árboles con animales domésticos a su alrededor, santuarios, pequeños templos, capillas, puertos, casas de campo, etc...) y a las pequeñas dimensiones de estos cuadros en comparación con parte del ornato, nos revelan la única intención decorativa de ellos, en última instancia, una contribución de época romana. En este aspecto, nuestros

117 BERNARD ANDREAE: «Igri et aqua Accipi. Zur Aldobrandinischen Hochzeit», *RömQ Schr* 57, 1962, pp. 3-16. HERBERT MARWITZ: «Neues zur Aldobrandinischen Hochzeit», *AuA* 12, 1966, pp. 97-110. MÜLLER, F.G.J.M.: *The Aldobrandini Wedding*. Amsterdam, 1994.

118 «Les natures mortes campaniennes: Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples de Pompei (Herculaneum et Stabies)», *Latomus*, vol: LXXVI, 1965, pp. 9-13.

119 KAPOSSI, B.: «Romische Wandmalerei aus Münsingen und Hölstein», *Acta Bernensia*, IV, 1966.

modelos tienden más a este carácter de individualizar en mayor medida el paisaje mismo y los edificios, siendo éstos el centro de interés antes que cualquier figura también de la vida diaria.

En la habitación 2 nos encontramos también con otro esquema tripartito vertical semejante al que hemos visto anteriormente, pero cuyos motivos decorativos varían de forma clara, y que desarrollaremos en el inventario. A simple vista, tenemos un zócalo corrido de color blanco con goterones verticales diseminados por toda su superficie. La zona media se halla dividida por interpaneles estrechos en cuyo interior se encuentran motivos de guirnalda muy similares a los de la pared anterior, pero todavía mucho más esquematizados y sin decoración floral. Son simples círculos tangentes, realizados a base de tallos vegetales de color verde. De los fragmentos conservados, podemos reconstruir un único panel en esta pared, en donde observamos una decoración de la que quedan sólo los trazos preparatorios.

*Manchas o imitación de mármol*¹²⁰

Descripción (lám. 7, fig. 11):

Fragmentos cuya decoración consta de una banda horizontal roja que diferencia el zócalo de color blanco y el panel amarillo de la zona media de la pared. A partir de la banda o línea divisoria horizontal de color rojo intenso, aparecen toda una serie de gotas alargadas y ovoides de diferentes tamaños y color dorado sobre el zócalo blanco¹²¹, cuya ejecución contrasta con la buena calidad de los zócalos del resto de las paredes. No obstante, toda superficie no queda cubierta por estas manchas¹²² o salpicaduras.

120 0/6 1780 (*Estanque n.º 2*).

Estos fragmentos, según la tarjeta identificativa recuperada entre ellos, fueron obtenidos de 50 cm más abajo, desde el fondo de la balsa n.º 2, a partir del cierre Este.

9 de Junio de 1970 -0/6 1818-1822 (*Estanque n.º 2*).

Fragmentos obtenidos en capa de 50. cm medida desde el fondo del estanque n.º 2, y su frente situado entre los 7 y 9 m. a partir del muro de cierre Este (excepto una pieza que está en exposición con el número topográfico 4331 (2'8 cm conservados de grosor).

9 de Junio de 1970

0/6 1881 (*Habitación 2*) - 25 de Junio de 1970.

121 ABAD CASAL, L. (1982): op. cit., (n. 39): fig 87. Ba. 1.4.2.: pared b de la estancia 12 de la Casa de los Delfines.

122 Los esquemas pictóricos de esta uilla, a pesar de componer un conjunto ornamental excepcional, presentan las imperfecciones técnicas propias de un arte provincial, como se observa en estos fragmentos. En ellos, vemos una clara diferencia entre el tratamiento que se le dio al zócalo y a la zona media. El primero, está compuesto por unos compartimentos anchos en color blanco, en donde destaca el descuido en su realización, pues hay restos de color amarillo utilizado en la zona media. En un principio, estos goterones nos llevarían a pensar que si procedían de una zona superior, la pared no se habría pintado de la forma tradicional (jornada de trabajo empezando a pintar la pared por la zona superior, desde arriba hacia abajo), sino que el zócalo ya quedaría concluido cuando la zona media aún estaba sin pintar. Sin embargo, observando más detalladamente la superficie pictórica donde se hallan esas manchas,

1ª capa: 0'1-0'2 cm.

2ª capa: 1 cm.

3ª capa: 2'3 m.

Grosor total: oscila de 4'5 a 6 cm, según queden o no los restos del reverso en forma de V.

Ubicación: los fragmentos corresponden a la zona del zócalo y presentan las bandas de separación con los paneles e interpaneles de la zona media.

La representación en el zócalo de estas gotas, a veces en forma de espiga, podría reducirse a simples golpes de pincel o brocha en sentido vertical donde no se aprecia ningún tipo de ramificaciones. Este tipo de salpicado en el zócalo es muy común en la pintura romana¹²³. En este aspecto, nuestro principal objetivo es averiguar si este tipo de decoración a base de goterones es un recurso utilizado para imitar el mármol, o si por el contrario, se trata simplemente de un recurso ornamental. Algunos autores¹²⁴ han creído ver en la técnica de ejecución la manera de poder hacer una distinción para este tipo decorativo. Las salpicaduras que presentan estos fragmentos pueden ser definidas como gotas por su forma ovoide descartando la denominación de motas por ser éstas más o menos circulares y llegar a alcanzar más de 3 mm de diámetro.

Cronología: el salpicado es un recurso utilizado a lo largo de toda la pintura romana, por tanto, su cronología es más difícil de precisar, pues solamente tenemos la certeza de su ubicación en la parte inferior de la pared, es decir, extendido por el zócalo. Atendiendo a ello, estilísticamente es muy difícil adscribir estas pinturas a una época determinada, sólo su carácter lineal y la escasa habilidad del artesano, muestran un estilo iniciado a partir del siglo II d.C. Son la técnica de ejecución y la morfología de estas pinturas, las que pueden darnos un intervalo temporal más preciso. De este modo, sabemos que el tipo de imitación de mármoles evoluciona desde las finas gotitas de diferentes colores en los primeros años del cambio de Era, a gotas más gruesas y alargadas a finales del siglo I d.C.¹²⁵. Lorenzo Abad¹²⁶, en la misma tónica anterior, añade que este tipo de salpicaduras en un sólo color, aunque presentes también en Pompeya, son más propias de la pintura provincial a partir de mediados del siglo I d.C., pero sobre todo a finales de

dudamos que esto sea cierto, que la zona media se pintara en último lugar, ya que esta capa superficial no presenta ningún pigmento en color blanco, sino al contrario, resulta ser la capa de mortero de preparación elaborada con cal y que se deja al descubierto. En realidad, debería descartarse la idea de que sean simples manchas, pues generalmente, éstas suelen presentar ramificaciones.

123 GUIRAL PELEGRÍN, C. (1992): op. cit., (n. 54): p. 158.

124 GUIRAL, C.; MOSTALAC, A.; y CISNEROS, M.: «Algunas consideraciones sobre la imitación de mármol moteado en la pintura romana en España», *Museo de Zaragoza, Boletín*, 5. Zaragoza, 1986, pp. 259-288.

125 GUIRAL PELEGRÍN, C.: «Pinturas romanas procedentes de Arcóbriga II», *Caesaraugusta*, 68, Zaragoza, 1991, p. 158.

126 ABAD CASAL, L. (1982): op. cit., (n. 39): pp. 68.

dicho siglo. Más precisa es todavía Belot¹²⁷, quien confirma la profusión en el siglo II d.C., principalmente, de este tipo de pinturas sobre fondo blanco. También hemos de decir que este tipo decorativo pervive hasta el siglo III-IV d.C.¹²⁸. Contamos con un paralelo muy similar en la zona I de la C/ Palomeque, 12 de Zaragoza, la antigua *Caesaragusta*, que es datado en época flavia: un fondo blanco-amarillento aparece salpicado en diferentes direcciones por motas y manchas amarillentas-ocres.

Conclusiones: Si hemos de adscribir la decoración de este zócalo a un tipo marmóreo concreto decorativo, podemos referirlo a una imitación de una especie de caliza recristalizada. La forma ovoide de sus gotas y el color blanco del fondo, puede representar la textura de un gneise glandular o una imitación de mármol blanco. Sin embargo, en una visión más realista, hemos de creer que la escasa representación de estas gotas sobre toda la superficie es síntoma del descuido y de la escasa calidad, por lo que la pintura ejecutada en estos fragmentos no representa la estructura de las rocas marmóreas¹²⁹, sino un simple recurso decorativo para rellenar los espacios vacíos, algo propio del siglo II d.C., en adelante.

Trazado previo de incisiones

Este ingenio en la ejecución técnica de las pinturas fue original de los romanos y se convirtió en método indispensable para la realización de las composiciones, pues se empleó en todo el Imperio Romano antes o después de realizar el fondo, dependiendo de si éste era de color claro u oscuro.

Hasta los años 50, las pinturas que habían sido descubiertas en Pompeya siglos atrás, no mostraban sobre su superficie indicios de la preparación del soporte. Sin embargo, los efectos nocivos de la intemperie, han hecho que desde hace casi dos décadas, los investigadores se muestren cada vez más interesados por la segunda fase en la ejecución de la pintura mural, es decir, han empezado a preocuparse por los pigmentos empleados, a la vez que por los procedimientos técnicos llevados a cabo, etc., en definitiva por los dibujos preparatorios¹³⁰.

A continuación ofrecemos los trazos de preparación para el soporte de las pinturas correspondientes a los interpaneles de la habitación 2, así como a uno de sus paneles centrales.

0/6 2034-2037 (Habitación 2).

Fragmentos recogidos específicamente del «sector Extremo de Poniente, entre la nueva puerta de acceso al área arqueológica y la casa de campo vecina a la del Paturro».

16 de Junio de 1970.

Descripción (lám. 7, fig. 12):

4 fragmentos de pintura mural que representan la esquematización de un motivo vegetal. Toda una serie de capullos de rosa acabados en tres puntas rodean dos círculos centrales de color rojo, de los que salen radios en forma de rayos de sol que separan los motivos florales. Esto nos lleva a la conclusión de que la utilización de formas geométricas no estaba limitada a las decoraciones en gran serie solamente, sino todo lo contrario, en Pompeya observamos cómo, realizados en gran número, también sirven para representar motivos figurados¹³¹, ya previstos de antemano, en los que sólo varían los detalles¹³². Las líneas curvas de las guiraldas se pueden hacer a mano alzada, aunque en nuestro caso creemos se debieron hacer con el compás ya que el diámetro de las cenefas florales no varía de 15 cm y su trazado es de muy buena calidad. La sucesión de estos círculos tangentes impone un ritmo continuo. Las líneas horizontales y verticales que sirven de ejes longitudinales para la composición del conjunto, se realizan con regla (trazar líneas paralelas y perpendiculares que delimitan la base y cima del motivo decorativo) y estilete¹³³. El trazo de base está constituido por líneas que construyen circunferencias tangentes pintadas sobre un fondo azul. Otra línea incisa recta cruza todos estos círculos por la mitad. Es una línea recta que se sitúa en el centro de todos los círculos tangentes, una línea que indica el emplazamiento de los centros, sin duda, suficiente para mantener fija la posición del compás y así conservar su alineamiento. Los centros de una sucesión de círculos tangentes se alinean sobre el eje central, imitando a un candelabro vertical¹³⁴.

131 Pieza b della Fontana Piccola, VI. 8. 23.

132 Casa de Iulius Lucundus, V. 1,18-26.

133 Como observamos en los fragmentos anteriormente citados, las incisiones se realizaron como un esbozo de las decoraciones antes de su realización (para localizar ejes y las divisiones de las paredes) y con un compás de punta seca que deja una profunda línea parcialmente cubierta por la pintura. Este sistema de trazado previo predominó en todo el Imperio (Settefinestre y Glanum para el III y IV estilos pompeyanos). La utilización del compás fue algo notorio, sobre todo, para trazar los motivos decorativos que incluyen diseños de arcos de círculo o círculos completos, ya sean de carácter figurado o geométrico, como es el caso de las guiraldas de los interpaneles de la habitación 2. Es una opción decorativa para evocar un diseño, cuya cronología suele estar entre finales del siglo I y comienzos del siglo II d.C. Aunque es el sistema predominante en la pintura mural de la *Uilla* del Paturro, no descartamos la utilización de los trazos al ocre delimitando los espacios ocupados por cada color, pues muchas de las bandas o filetes que decoran o encuadran los paneles presentan un fondo de dicho color, donde la única manera de reconocerlos es cuando la pintura está deteriorada y ha perdido parte del pigmento.

134 Salón Negro de Herculano, ínsula. VI, nº 11.

127 BELOT. (1986): op. cit., (n.): pp. 12-13.

128 ABAD CASAL, L. (1982): op. cit., (n. 39): fig. 91. Casa del Anfiteatro de Mérida.

129 ERISTOV, H.: «Corpus de faux marbles peint à Pompei», *MEFRA*, 91.2, 1979.

130 BARBET, A.; ALLAG, C.: «Techniques de préparation des prois dans la peinture murales romaine. Esquisses et tracés préparatoires dans la peinture murale campanienne», *MEFRA*, 1972. 2. pp. 983-1044.

Toda esta serie de motivos representan un esquema de base cuidadosamente medido y son tipos muy repetidos en bases geométricas. En los interpaneles de la habitación 2 observamos este hecho, en donde las decoraciones inspiradas en motivos vegetales esquematizados, reproducen un efecto decorativo a la vez muy simple de realizar, pues se repiten por toda la pared. Estos círculos se encuentran decorados por motivos florales esquematizados, siendo la una flor el elemento que constituye la repetición.

1ª capa: 0'1-0'2 cm

2ª capa: 0'5-0'7 cm

3ª capa: 0'9 cm

Grosor total: oscila entre 4'5-5 cm. El reverso presenta la típica estructura en V.

Ubicación: Las figuras aisladas con motivos incisos de preparación suelen constituir también el elemento decorativo u ornamental central de los paneles medios de una composición tripartita, al igual que hemos observado al investigar los cuadros de paisaje o «bilder» anteriormente.

La complejidad de esta técnica es muy variada, desde simples trazos de referencia que marcan el lugar en el que deben cruzarse las líneas (0/6 2031), en las delgadas guirnaldas que marcan los bordes de los paneles, en la separación de las decoraciones de los interpaneles (0/6 2019), y hasta en detalles de los motivos que posteriormente se pintarán, como es el caso del fragmento (0/6 2034).

En la parte inferior de los paneles de la zona media, se halla la representación de unas bandas rectas de color rojo cuyos extremos acaban enrollados en volutas, (0/6 1780). Junto a esta decoración aparece sobre el panel amarillo un filete de encuadramiento interior blanco. Éste presenta toda una serie de nudos que lo cortan de forma transversal¹³⁵. En ocasiones nos encontramos trazos dobles que por su pequeñas dimensiones, pueden confundirse con puntos, decoración característica de la 2ª mitad del siglo I d.C.¹³⁶.

Cronología: El procedimiento de la punta seca para la incisión previa, es el más frecuente hallado en Campania, sobre todo en los siglos I y II d.C. El dibujo está inciso mediante una punta en el enlucido cuando éste se encuentra todavía húmedo.

Conclusiones: Observamos cómo la pintura no se adapta con total exactitud a estas líneas, sólo las utiliza de referencia. Sin embargo, destaca la homogeneidad de los esquemas de base en estas decoraciones pues de un repertorio tan simple de motivos sucesivos como líneas rectas y círculos tangentes, nos encontramos con gran variedad de combinaciones, flores esquematizadas, tallos vegetales formando guirnaldas, etc.; todo esto da a los bordes un encuadramiento muy diverso y rico. Su ubicación sobre la puerta que aparece en el muro oeste, podría llevarnos a pensar en

algún tipo de simbología¹³⁷, pues si hacemos la reconstrucción ideal, son doce los capullos representados y doce las líneas rectas en forma de rayos que salen del motivo circular. El número doce suele representar el orden cósmico y la salvación, sin embargo también es el número de los signos zodiacales y modelo de las ordenaciones en dodecanario¹³⁸. Siempre aparece ligado a la idea de espacio y tiempo, a la rueda o círculo como es en nuestro caso. Por otra parte, la rosa es un símbolo de finalidad y de perfección. Se la identifica como el centro místico, el corazón y emblema de Venus¹³⁹, aunque no tenemos la certeza de que pudiera haber alguna relación con la figura representada en el mosaico de la habitación 1.

Además de estos conjuntos pictóricos citados, contamos con una numerosa cantidad de fragmentos que no hemos logrado identificar y que deben pertenecer al resto de las paredes de las que no hemos podido reconstruir su esquema compositivo. Así, tenemos fragmentos que parecen representar tipos de candelabros vegetales como el representado con n.º de inventario 0/6 1558; paneles rojos encuadrados por filetes amarillos formando figuras geométricas muy diversas, así como escasos fragmentos de estuco pertenecientes a la parte superior del esquema compositivo y que apenas muestran restos de pintura ni molduración.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

En general, tras las investigaciones de los últimos años, se ha podido ver la existencia de modelos decorativos comunes para todo el Imperio, pero en las provincias, en las regiones que las componían, predominan las variedades locales y modelos únicos que no vemos reproducidos en otros lugares del mismo ámbito geográfico, aspecto este que ofrece un elevado grado de originalidad y que es ahora cuando, verdaderamente ha pasado a formar parte de un conjunto tan importante como el de los restos arquitectónicos de una *uilla*.

Después de observadas estas pinturas murales y las del resto de la península podemos decir que, a pesar de mostrarse original en muchos de sus aspectos, en líneas genera-

137 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1993: En las páginas 402-403, plantea la importancia del simbolismo de la rosa en la Antigüedad. Aparece en el mito referente Adonis, el amado de Venus, de cuya sangre se dice que brotaron las primeras rosas rojas, de ahí que se convirtieran éstas en símbolo del amor que va más allá de la muerte y del renacer. Por otra parte, también alude a la fiesta de las rosas, testimoniada en el culto de los muertos de la antigua Roma desde el siglo I d.C. En estas fiestas, los que se asociaban al dios Dionisos, se coronaban de rosas porque existía la opinión de que la acción de la rosa enfriaba el calor del vino.

El número 12 que aparece representado tanto por las rosas como por las líneas rectas que imitan rayos de sol, pueden aludir a los doce dioses que formaban parte del panteón romano.

138 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1994, p. 331.

139 CIRLOT, J.E.: *Ibidem*, p. 390.

135 Casa de Leda en Solunto (siglo I-IV d.C.).

136 Casa de Paquius Proculus (l. 7. 1) en Pompeya.

les sigue la tendencia artística del área campana, más fiel a las modas imperiales, con ligeras variaciones de carácter regional. Es importante tener en cuenta que se halla en un lugar de costa muy transitado por gentes de la Península Itálica. La pintura de la *uilla* de Portmán muestra unas composiciones bastante clásicas en su desarrollo¹⁴⁰. Representa las cosas tal y como aparecen, con una elaboración más bien simple. En ella se suprimen los elementos accesorios y sin dejar de ser elegante y cuidada, resulta sencilla. Desconocemos el sistema de difusión de ésta: ¿pudo ser tan rápido para el arte privado como para el oficial? Esta proyección de los estilos pompeyanos en las provincias es una de las cuestiones fundamentales que siempre se plantean, pues en Herculano mismo, siendo un lugar tan próximo, se hallan características diferentes a las pompeyanas.

Pocos de los fragmentos estudiados han sido localizados *in situ*, por lo que la dificultad de adscribirlos a una zona determinada nos resulta más complicada. Sólo a través del grado de fragmentación y del espesor de los morteros, hemos podido establecer la situación inferior o superior de las piezas, tanto más bajos cuanto más grosor tenga el revestimiento. A pesar de este estado fragmentario, hemos logrado individualizar buena parte de los motivos ornamentales que formaron parte de las decoraciones originales, aunque hemos tenido que descartar otros muchos apenas visibles. Los paneles correspondientes a la parte alta y media de las paredes nos aparecen en placas fracturadas. Casi siempre las zonas del zócalo y rodapiés quedan protegidas sobre los muros, por la acumulación de las zonas superiores como sucede en la habitación 1. También hemos podido comprobar que la teoría de Vitrubio no siempre se corresponde con la práctica. Al depender de las condiciones geológicas locales, el artesano prescinde de tégulas u otro tipo de impermeabilizador entre los componentes de la capa de mortero, ya que en esta zona no había humedad, al contrario, el tiempo era excepcional. Aquí se tiene en cuenta la clase de pared que se recubre, la función de la habitación, el emplazamiento del habitáculo, y sobre todo, las posibilidades económicas del propietario de la *uilla*. Es la capa más próxima al revoque final del enlucido, la que hemos podido diferenciar con claridad del resto por su color blanco y sus componentes finos.

Por último, en cuanto a la ornamentación mural, podemos decir que el estudio comparativo de los restos de las pinturas conservadas nos ha permitido establecer una serie de sucesivas etapas que se iniciaría con las pinturas esgrafiadas de una cronología que se podría ubicar en un momento incierto del siglo I d.C.¹⁴¹, y que serían amortizadas a finales de dicho siglo por una nueva decoración en el

siglo II d.C. Consecuentemente, la mayor parte de las pinturas que conservamos en la actualidad pertenecen a ese segundo período de ocupación. Tras éste, la vivienda volvió a sufrir una nueva intervención, en la que algunos de los fragmentos de enlucido fueron usados para rellenar las balsas sobre las que se construiría el *hortus* de la nueva *uilla*, exclusivamente residencial. Aquí se nos plantea el problema de la ausencia de un diario de excavación que nos hubiera podido decir la posición exacta en la que se encontraban estos fragmentos.

También hemos podido comprobar que la teoría de Vitrubio no siempre corresponde a la realidad imperante en el resto de las provincias. En nuestro caso, vemos en el sistema de sujeción, varias capas sucesivas de mortero, pero nunca el total de las que enuncia Vitrubio. Tampoco se lleva a cabo el principio básico de estructuración del revestimiento, ni el lujo del material usado como aglutinante en los morteros, reservado para los edificios más importantes. Se trata de capas cuya composición y grosor son variables.

El sistema decorativo arquitectónico está poco representado en la *uilla*, en cambio, si tenemos el figurado en su modalidad de jardines pintados. En la habitación 2 hallamos motivos vegetales y geométrico-vegetales, incluidas guirnalda y simples cenefas, que sin embargo, cada vez se hacen más lujosas.

Tras el estudio de las estructuras conservadas y de los materiales expuestos o guardados en los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Murcia, podemos decir que se trata de una lujosa residencia situada en la línea de costa de dicha Bahía, el tipo de *uillae* que sirve de lugar de recreo y de la que se tienen paralelos en la mayoría de las zonas costeras. A través de su pintura, en cierto modo realista (cuadros figurados); de los restos escultóricos (bustos, estatuas y estatuillas) y de una arquitectura lujosa, observamos la transposición de los ideales del romano de aquella época, y todo ello dentro de un paisaje un tanto romántico. A este respecto, el IV estilo es especialmente productivo para el estudio de una posible interacción entre el aparato decorativo-ornamental de una vivienda. En la *uilla* nos encontramos pinturas en relación con mosaicos y mármoles con orden de producir efectos ornamentales en una mutua influencia. Hay una relación muy importante entre la pintura y el contexto arquitectónico, una relación de jerarquía espacial que se viene produciendo desde mitad del siglo I d.C., y donde observamos cómo los ciclos o esquemas decorativos de las *domus* urbanas de gusto puramente itálico, pasan al mundo rural.

El lujo de toda la decoración vista no se limita sólo al mosaico que fue lo primero en estudiarse, sino que es necesario añadirle el refinamiento arquitectónico que significa la aplicación de pintura de revestimiento sobre la totalidad de los muros. Este programa pictórico provincial es posterior al término del siglo I d.C., donde a pesar de la existen-

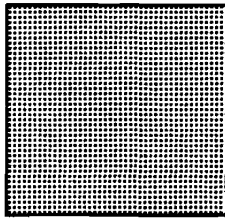
140 Creemos que a la hora de reconstruir la dimensión del alzado original de las pinturas murales de estas dos habitaciones, éste debió ser más alto, pues el zócalo siempre suele representar un tercio o la cuarta parte del total de la pared.

141 Quizá de época julio-claudia.

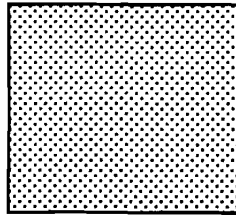
cia de modelos comunes para todo el Imperio, se compone de variedades locales y modelos únicos como los cuadros de paisaje, que no vemos reproducidos en otros lugares del mismo ámbito geográfico. Hemos observado la preferencia existente por los colores rojos y amarillos decorados con motivos geométricos y vegetales¹⁴².

Por último concluimos afirmando que los esquemas compositivos o pictóricos de esta *uilla*, componen un conjunto excepcionalmente ornamental, presentando en ocasiones un alto grado de delicadeza e incluso de perfección (*bilder*), pero mostrando las imperfecciones técnicas propias de un arte provincial.

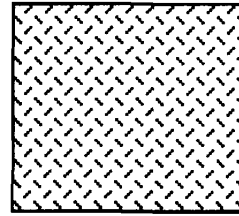
142 Estos colores más cálidos son propios de la zona campana, pues en el Lacio, concretamente en Roma, la paleta cromática modifica sus preferencias en cuanto al color se refiere.



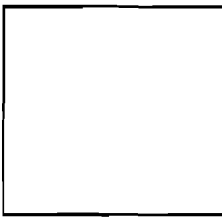
AZUL CELESTE



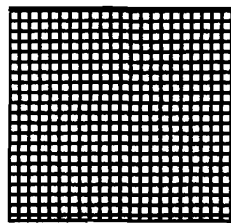
CARNE



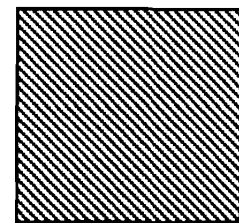
MORTERO



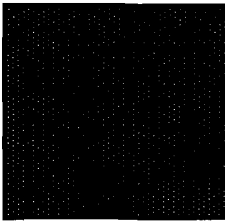
BLANCO



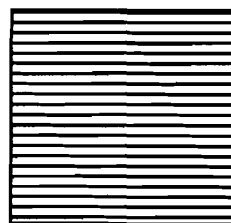
ROJO BURDEOS



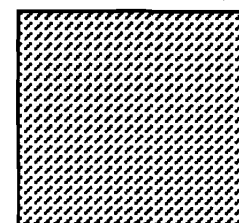
VERDE OSCURO



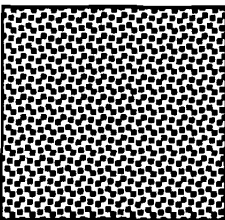
ROSA



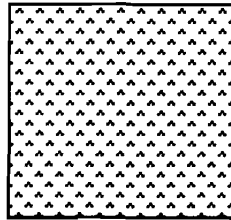
VIOLETA



AMARILLO CLARO



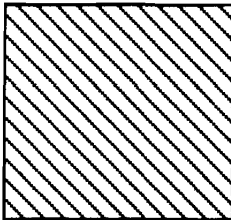
MARRON



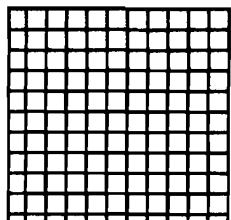
AMARILLO OSCURO-OCRE



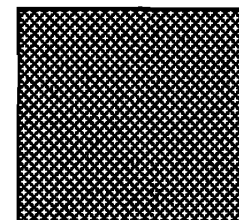
NEGRO



VERDE CLARO



ROJO



AZUL

— — — — — Trazo previo

LÁMINA 1. Código de los colores.

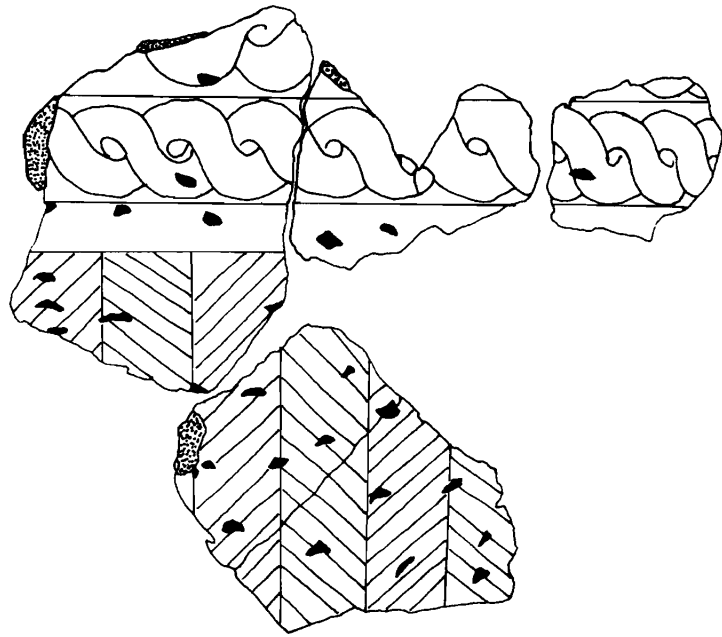


fig. 1

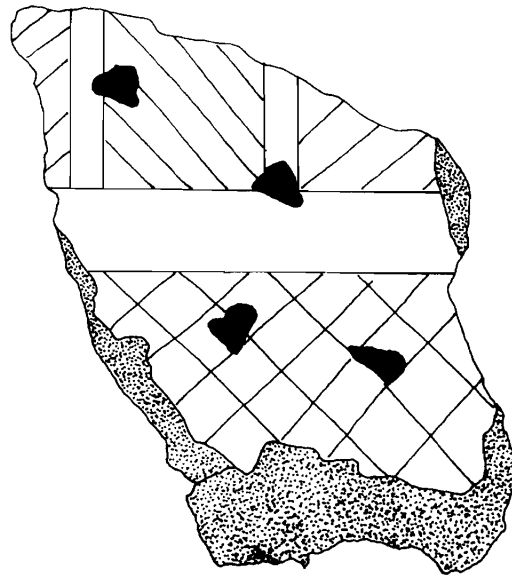
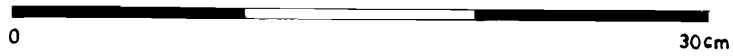


fig. 2

LÁMINA 2.

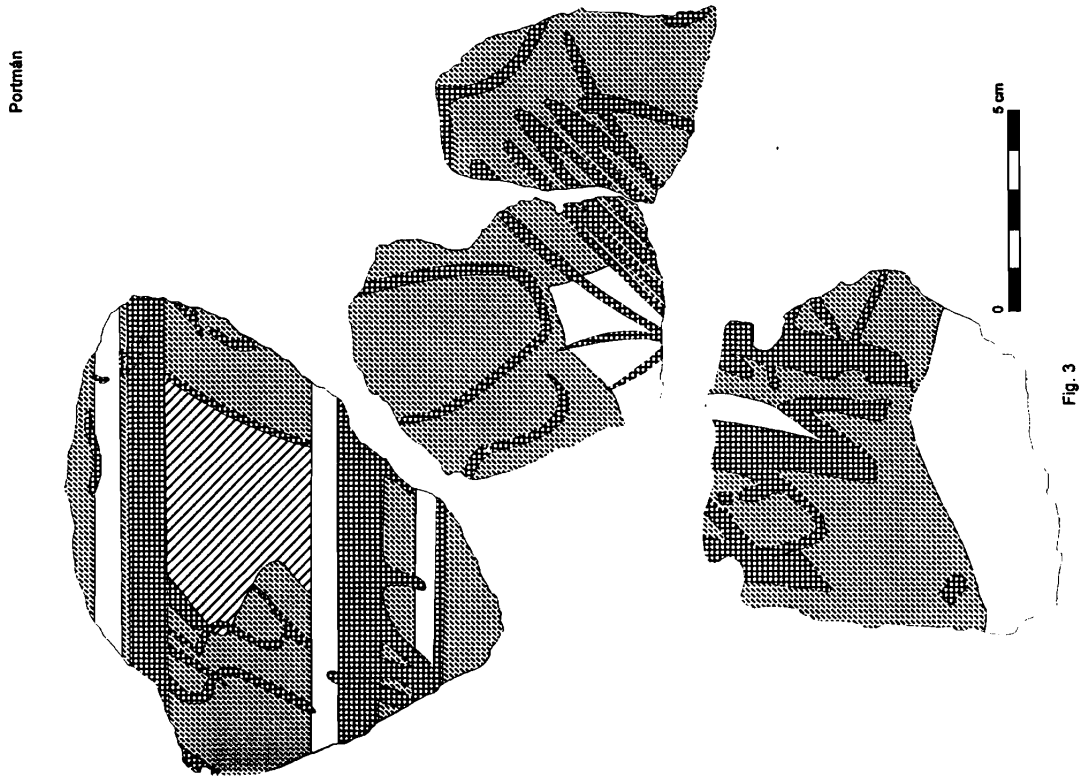
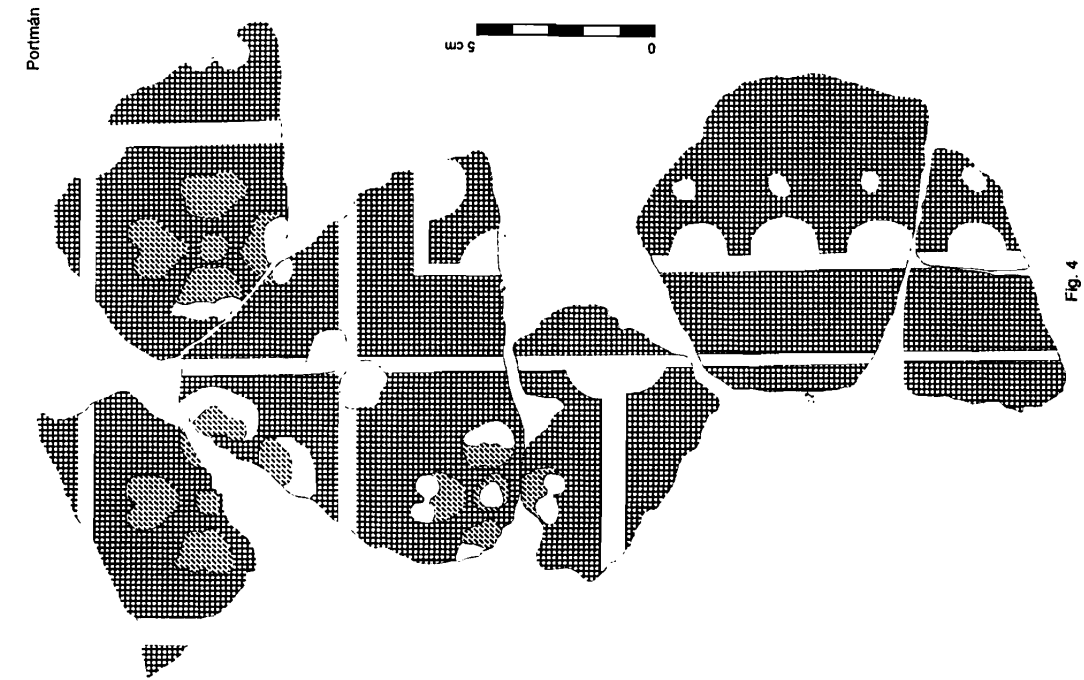


LÁMINA 3.

Portmán

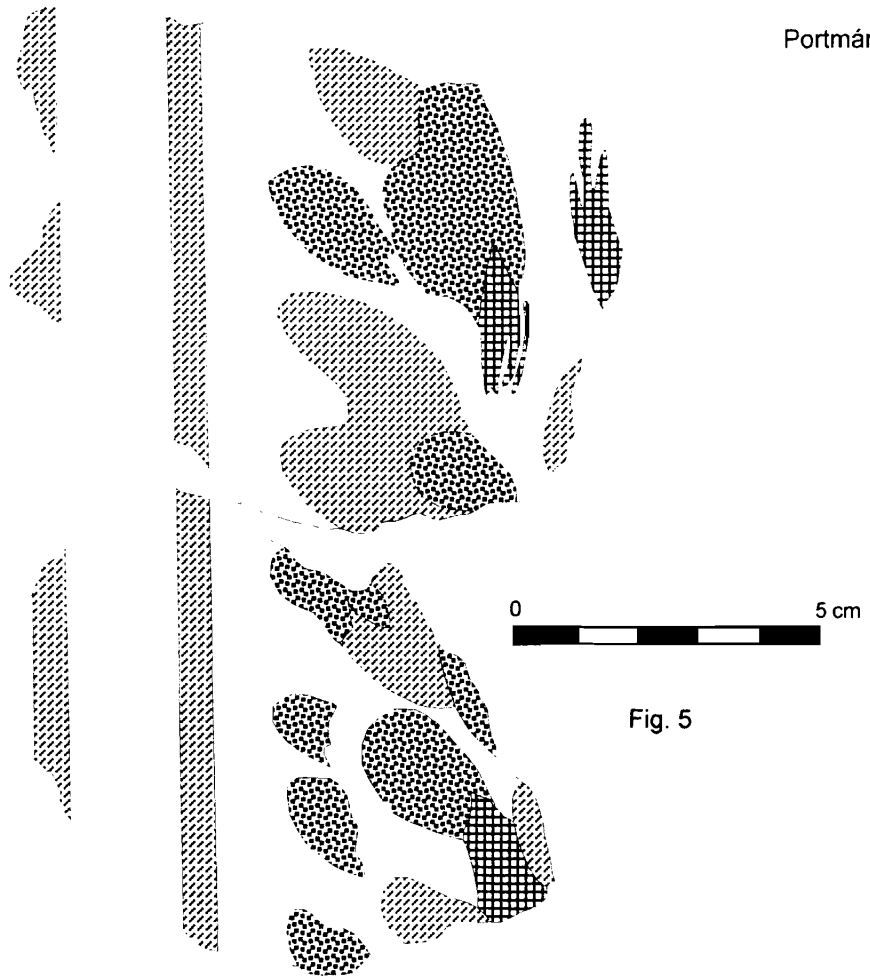


Fig. 5

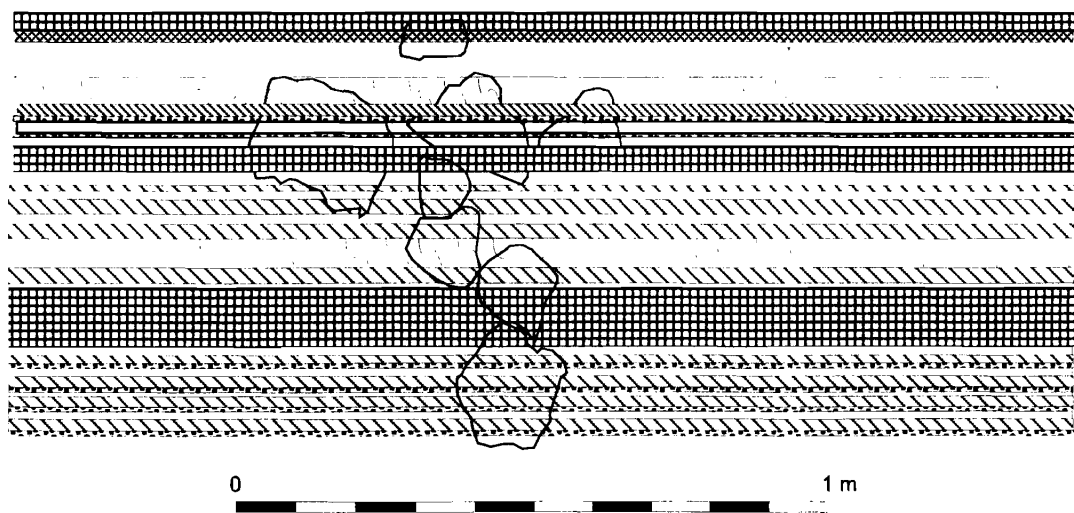
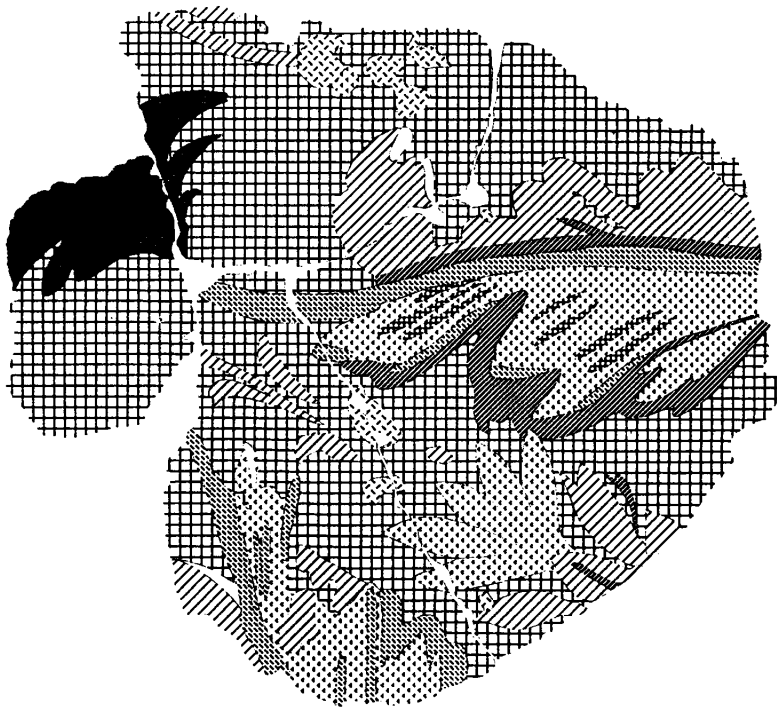


Fig. 6

Portmán



0 5 cm

Fig. 7



0 5 cm

Fig. 8

LÁMINA 5.

Portmán

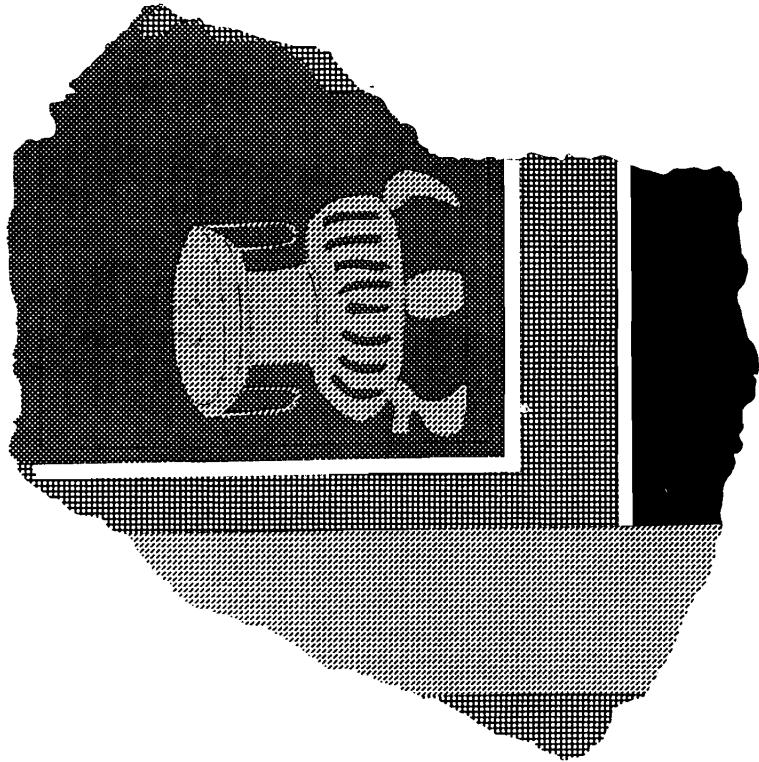


Fig. 9

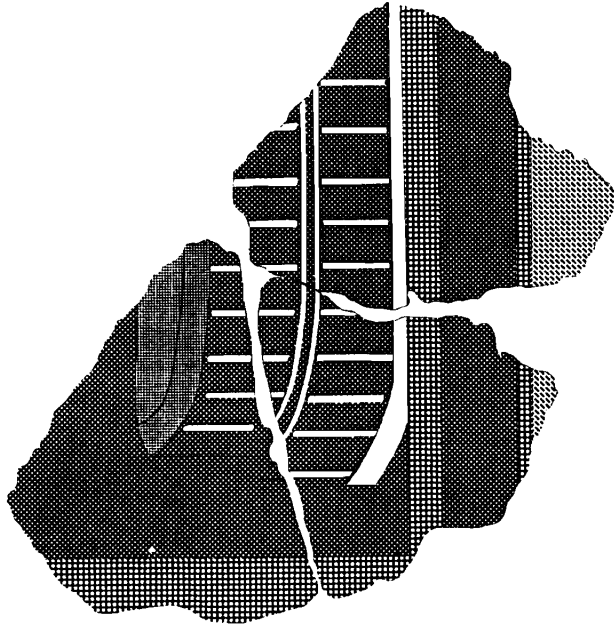


Fig. 10

LÁMINA 6.

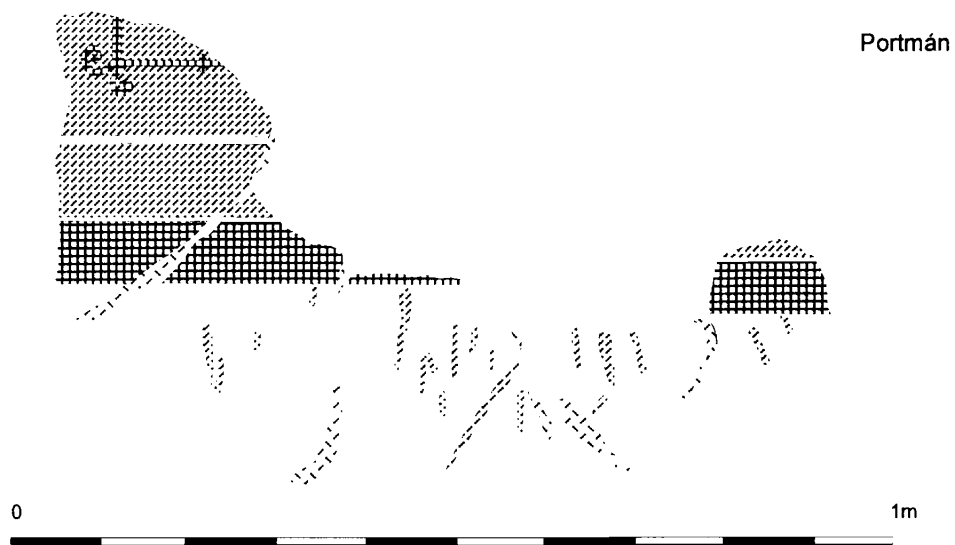


Fig. 11

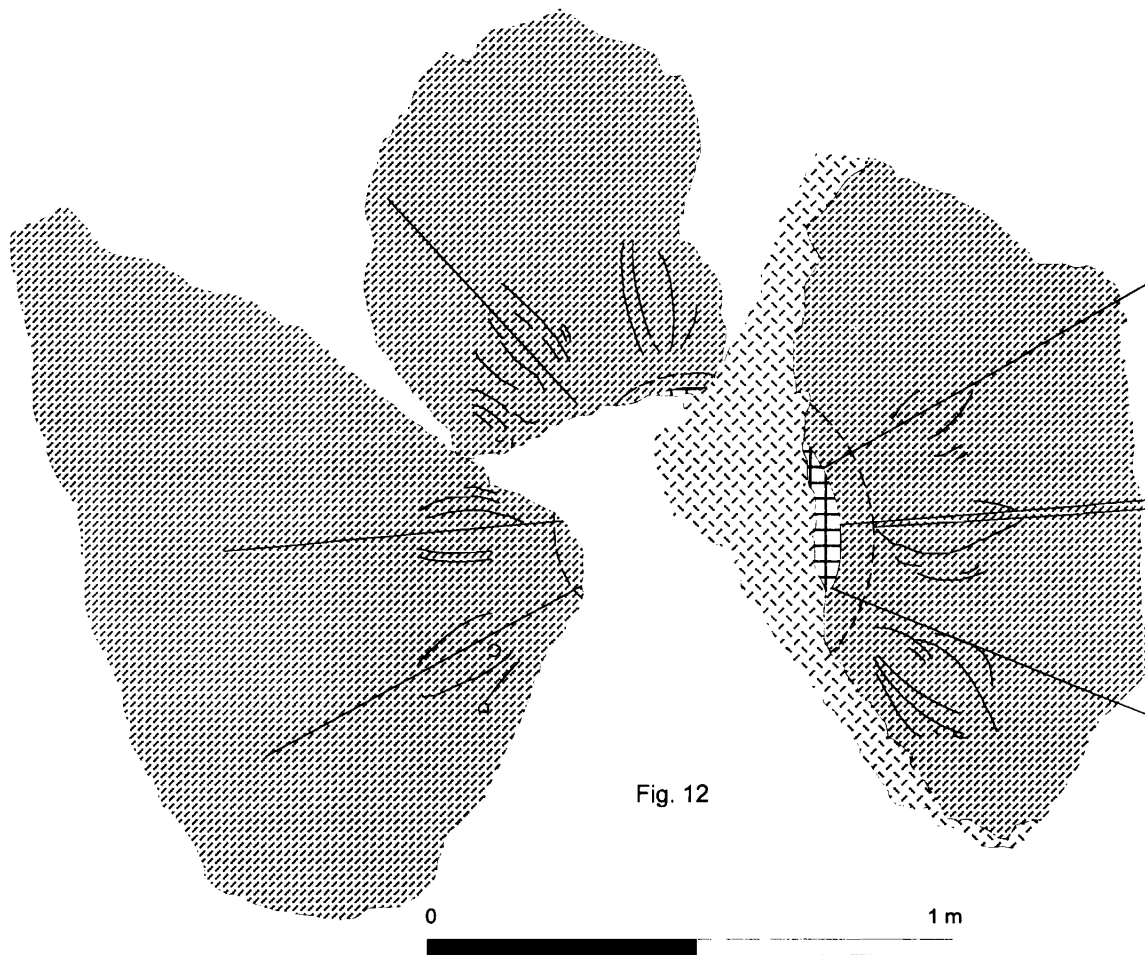


Fig. 12

Portmán

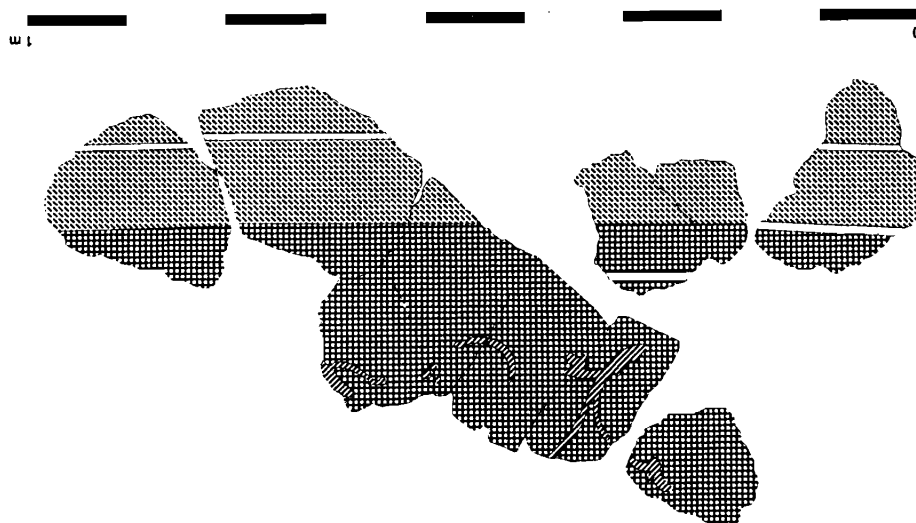


Fig. 14

Portmán

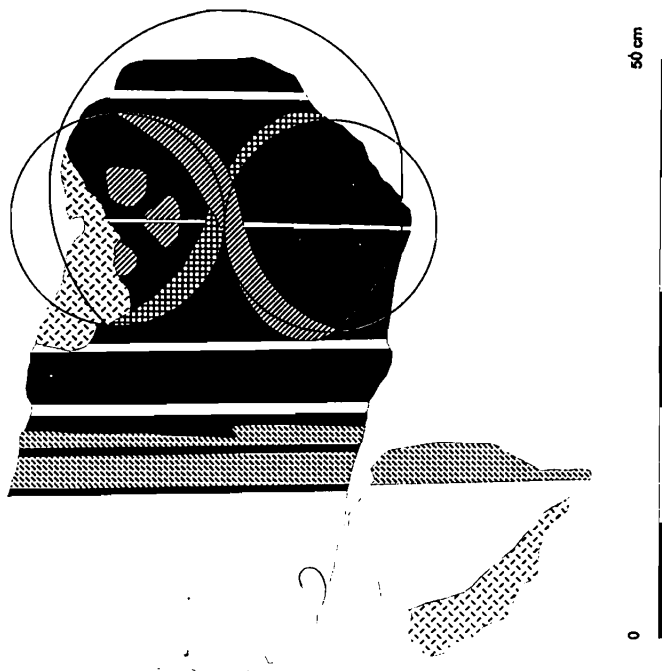


Fig. 13

LÁMINA 8.