

La decoración pictórica y en relieve de Augusta Emerita

COLECCIÓN SPAL MONOGRAFÍAS ARQUEOLOGÍA

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Ferrer Albelda, Eduardo

SECRETARIAS DE REDACCIÓN
Oria Segura, Mercedes
Pliego Vázquez, Ruth

CONSEJO DE REDACCIÓN
Álvarez Martí-Aguilar, Manuel. Universidad de Málaga
Álvarez-Ossorio Rivas, Alfonso. Universidad de Sevilla
Beltrán Fortes, José. Universidad de Sevilla
Ferrer Albelda, Eduardo. Universidad de Sevilla
Garriguet Mata, José Antonio. Universidad de Córdoba
Moreno Megías, Violeta. Universidad de Sevilla
Oria Segura, Mercedes. Universidad de Sevilla. (Secretaria de redacción)
Pereira Delgado, Álvaro. Facultad de Teología San Isidoro. Archidiócesis de Sevilla
Pliego Vázquez, Ruth. Universidad de Sevilla. (Secretaria de redacción)
Vaquerizo Gil, Desiderio. Universidad de Córdoba

COMITÉ CIENTÍFICO
Arruda, Ana Margarida. Universidade de Lisboa
Bonnet, Corinne. Universidad de Toulouse
Cardete del Olmo, M.^a Cruz. Universidad Complutense de Madrid
Celestino Pérez, Sebastián. Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC
Chapa Brunet, Teresa. Universidad Complutense de Madrid
Díez de Velasco Abellán, Francisco. Universidad de la Laguna
Domínguez Monedero, Adolfo J. Universidad Autónoma de Madrid
Garbati, Giuseppe. CNR, Italia
Mora Rodríguez, Gloria. Universidad Autónoma de Madrid
Muñiz Grijalvo, Elena. Universidad Pablo de Olavide
Sala Sellés, Feliciano. Universidad de Alicante
Tortosa Rocamora, Trinidad. Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC

GONZALO CASTILLO ALCÁNTARA

La decoración pictórica y en relieve de Augusta Emerita

SPAL MONOGRAFÍAS ARQUEOLOGÍA
N.º LXIV

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2026

Colección: Spal Monografías Arqueología
Núm.: LXIV

COMITÉ EDITORIAL:

Elena Leal Abad
Directora de la Editorial Universidad de Sevilla
Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Este trabajo se inserta en el proyecto de I+D+i: PID2019-104983GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y es parte de la ayuda FJC2021-046548-I, financiada MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea “NextGenerationEU”/PRTR.



Motivo de cubierta: Recreación de un taller pintando el conjunto de la casa de la calle Parejos
(créditos imagen de portada: Esperanza Martín Hernández).

© Editorial Universidad de Sevilla 2026
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Gonzalo Castillo Alcántara 2026

Impreso en España-Printed in Spain

Impreso en papel ecológico

ISBN: 978-84-472-2778-5

Depósito Legal: SE 636-2026

Maquetación: Dosgraphic s.l. (dosgraphic@dosgraphic.es)

Impresión: Podiprint

ÍNDICE

Prólogo.....	13
Alicia FERNÁNDEZ DÍAZ	
Introducción	17
Premisa	17
Estado de la cuestión y objetivos	19
Agradecimientos.....	22
1. Metodología	25
1.1. Herramienta de trabajo: la ficha documental.....	27
1.2. El trabajo de laboratorio.....	30
1.2.1. Limpieza, puzle e individualización de conjuntos.....	30
1.2.2. Estudio técnico-estilístico	34
2. Contexto geográfico e histórico-arqueológico	39
2.1. El medio físico: condicionantes para una nueva ciudad.....	39
2.2. La evolución histórico-urbana.....	42
2.2.1. Desde la fundación hasta el final del período augusteo	42
2.2.2. <i>Augusta Emerita</i> del reinado de Tiberio al fin del Alto Imperio....	51
2.2.3. Las dinámicas urbanas durante el Bajo Imperio	59
3. La producción pictórica.....	65
3.1. El III estilo.....	66
3.1.1. Relleno de nivelación del complejo de Culto Imperial.....	72
3.1.1.1. Grupo 1	73
3.1.1.2. Grupo 2	74
3.1.1.3. Grupo 3	77
3.1.1.4. Grupo 4	79
3.1.1.5. Grupo 5	83
3.1.2. El vertedero de la calle Cabo Verde.....	86
3.1.2.1. Conjunto 1.....	89
3.1.2.2. Conjunto 2.....	92
3.1.2.3. Conjunto 3.....	98

3.1.2.4.	Conjunto 4.....	102
3.1.2.5.	Conjunto 5.....	110
3.1.3.	El vertedero de Blanes.....	111
3.1.3.1.	Conjunto 1.....	115
3.1.3.2.	Conjunto 2.....	122
3.1.3.3.	Conjunto 3.....	130
3.1.3.4.	Conjunto 4.....	140
3.1.3.5.	Conjunto 5.....	145
3.1.3.6.	Conjunto 6.....	148
3.1.3.7.	Conjunto 7.....	150
3.1.4.	Casas del solar del MNAR.....	153
3.1.4.1.	Conjunto 1 (espacio D).....	155
3.1.5.	Casa de la calle Parejos n.º 32.....	157
3.1.5.1.	Conjunto 1 (estancia B).....	160
3.1.6.	Casa de la Alcazaba.....	167
3.1.6.1.	Conjunto 1.....	171
3.1.6.2.	Conjunto 2.....	178
3.1.7.	Casa de la Rambla de Santa Eulalia n.º 22.....	180
3.1.7.1.	Conjunto 1.....	181
3.1.8.	Casa de la calle Mariano José de Larra n.º 14.....	184
3.1.8.1.	Conjunto 1 (estancia C).....	186
3.2.	Las producciones del IV estilo.....	188
3.2.1.	Casa de la Huerta de Otero.....	194
3.2.1.1.	Conjunto 1.....	197
3.2.2.	El anfiteatro.....	201
3.2.2.1.	Conjunto 1.....	202
3.2.3.	Los Columbarios.....	206
3.2.3.1.	Conjunto 1.....	210
3.2.4.	El vertedero de la calle Cabo Verde.....	216
3.2.4.1.	Conjunto 6.....	216
3.2.4.2.	Conjunto 7.....	222
3.2.5.	El vertedero de Blanes.....	226
3.2.5.1.	Conjunto 8.....	226
3.2.5.2.	Conjunto 9.....	229
3.2.5.3.	Conjunto 10.....	233
3.2.5.4.	Conjunto 11.....	239
3.2.5.5.	Conjunto 12.....	242

3.2.6.	Domus de la calle Hernán Cortés n.º 37	244
3.2.6.1.	Conjunto 1.....	247
3.2.6.2.	Conjunto 2.....	250
3.2.6.3.	Conjunto 3.....	252
3.2.6.4.	Conjunto 4.....	254
3.2.7.	Casa de la Rambla de Santa Eulalia n.º 22	259
3.2.7.1.	Conjunto 2.....	259
3.2.8.	Casa del Mitreo	261
3.2.8.1.	Conjunto 1 (habitación 11).....	265
3.2.8.2.	Conjunto 2 (habitación 9)	271
3.2.8.3.	Conjunto 3 (habitación 21)	279
3.2.8.4.	Conjunto 4 (habitación 19)	282
3.2.9.	Casas del solar del MNAR.....	284
3.2.9.1.	Conjunto 2 (estancia A)	284
3.3.	La decoración en relieve.....	287
3.3.1.	Casa de la calle Parejos n.º 32	294
3.3.1.1.	Conjunto 2 (estancia B)	294
3.3.2.	Casa de la calle Mariano José de Larra n.º 14	296
3.3.2.1.	Conjunto 2 (peristilo B)	296
3.3.3.	Casas del solar del MNAR.....	299
3.3.3.1.	Conjunto 3 (espacio C)	299
3.3.4.	Área Arqueológica de Morería	301
3.3.4.1.	Conjunto 1 (salón 4).....	303
3.3.4.2.	Conjunto 2 (estancia 6)	305
3.3.5.	Casa del Mitreo	306
3.3.5.1.	Grupo 1	306
3.3.6.	Casa de la Alcazaba	308
3.3.6.1.	Conjunto 3 (estancia G)	308
3.3.7.	El vertedero de Blanes	308
3.3.7.1.	Grupo 1	308
3.4.	Las producciones entre el siglo II y el primer tercio del siglo III d. C.	310
3.4.1.	Casa de la Huerta de Otero	312
3.4.1.1.	Conjunto 2.....	312
3.4.2.	Casa de la calle Hernán Cortés n.º 37	316
3.4.2.1.	Conjunto 5.....	316
3.4.2.2.	Conjunto 6.....	320

3.4.3.	Casa del Mitreo	321
3.4.3.1.	Conjunto 5 (atrio 6).....	321
3.4.3.2.	Conjunto 6 (pasillo 10)	325
3.4.3.3.	Conjunto 7 (peristilo 12 y viridarium 28).....	327
3.4.3.4.	Conjunto 7 (habitación 19)	334
3.4.3.5.	Conjunto 8 (habitación 29)	334
3.4.3.6.	Conjunto 9 (espacio 38)	345
3.4.3.7.	Conjunto 10 (habitación 20 o tablinum convertido en triclinium).....	352
3.4.3.8.	Conjunto 11 (pasillo 17).....	357
3.4.3.9.	Conjunto 12 (estancia 5)	360
3.4.3.10.	Conjunto 13 (habitación 22)	362
3.4.3.11.	Conjunto 14 (fauces 1).....	363
3.4.3.12.	Conjunto 15 (habitación 18)	366
3.4.3.13.	Conjunto 16 (habitación 19)	368
3.4.3.14.	Conjunto 17.....	368
3.4.3.15.	Conjunto 18.....	374
3.4.4.	Casa de la calle Mariano José de Larra n.º 14	378
3.4.4.1.	Conjunto 3 (estancia A)	378
3.4.4.2.	Conjunto 4 (estancia B)	380
3.4.5.	Área arqueológica de Morería	382
3.4.5.1.	Conjunto 3 (espacio 6).....	382
3.4.5.2.	Conjunto 1 (despensa 11).....	386
3.4.6.	Casa de la Alcazaba	386
3.4.6.1.	Conjunto 4.....	386
3.4.6.2.	Conjunto 5 (peristilo A)	389
3.4.6.3.	Conjunto 6 (salón triclinar E)	393
3.4.7.	Casa del Anfiteatro.....	395
3.4.7.1.	Conjunto 1 (estancia 8).....	398
3.4.7.2.	Conjunto 2 (estancia 8).....	404
3.4.7.3.	Conjunto 3 (estancia 9).....	408
3.4.7.4.	Conjunto 4 (estancia 9).....	413
3.4.7.5.	Conjunto 5 (estancia 15)	416
3.4.7.6.	Conjunto 6 (pasillo 20)	419
3.4.7.7.	Conjunto 7 (pasillo 20)	420
3.4.7.8.	Conjunto 8 (pasillo 20)	422

3.4.7.9. Conjunto 9 (estancia 11)	424
3.4.7.10. Conjunto 10 (estancia 13)	427
3.4.7.11. Conjunto 11	429
3.4.8. Casa de la Torre del agua	431
3.4.8.1. Conjunto 1 (estancia 2)	433
3.4.8.2. Conjunto 2 (estancia 1)	435
3.4.9. Casas del solar del MNAR	440
3.4.9.1. Conjunto 4 (estancia A)	440
3.4.9.2. Conjunto 5 (estancia C)	444
3.4.9.3. Conjunto 6 (estancia B)	445
3.4.9.4. Conjunto 1 (peristilo 2)	449
3.4.9.5. Conjunto 2 (peristilo 2)	450
3.4.9.6. Conjunto 3 (estancia 1)	454
3.4.10. Casa de la calle Sagasta n. ^{os} 41-43	456
3.4.10.1. Conjunto 1	457
3.4.11. Casa de la calle del Chorrillo	461
3.4.11.1. Conjunto 1	461
3.4.12. El vertedero de Blanes	464
3.4.12.1. Conjunto 13	464
3.4.12.2. Conjunto 14	465
3.4.12.3. Conjunto 15	467
3.5. La pintura del último tercio del siglo III y el siglo IV d. C.	469
3.5.1. Casa de la Alcazaba	470
3.5.1.1. Conjunto 7 (espacio D)	471
3.5.2. Casa de la calle Hernán Cortés n.º 37	473
3.5.2.1. Conjunto 1 (estancia 1)	475
3.5.2.2. Conjunto 2 (estancia 2)	477
3.5.3. Área arqueológica de Morería	480
3.5.3.1. Conjunto 2 (espacio 13)	480
3.5.3.2. Conjunto 3 (espacio 13)	482
3.5.4. Casas del solar del MNAR	483
3.5.4.1. Conjunto 1 (estancia 1')	484
3.5.5. Casa de la calle Suárez Somonte n.º 26	487
3.5.5.1. Conjunto 1	488
3.5.6. Casa del Teatro	498
3.5.6.1. Conjunto 1 (estancia H)	500
3.5.6.2. Conjunto 2 (faucés A)	513

3.5.7. Casa de la calle Sagasta n. ^{os} 41-43	515
3.5.7.1. Conjunto 2.....	515
3.5.8. Casa de la calle Puente.....	516
3.5.8.1. Conjunto 1.....	517
3.5.9. Casa de la calle Vespasiano.....	520
3.5.9.1. Conjunto 1.....	520
3.5.10. El vertedero de Blanes	523
3.5.10.1. Conjunto 1.....	525
3.5.10.2. Conjunto 1.....	531
3.5.10.3. Conjunto 2.....	533
3.5.10.4. Conjunto 1.....	537
4. Síntesis y conclusiones.....	541
4.1. La producción pictórica del III estilo	548
4.2. La producción de la segunda mitad del siglo I d. C.: el IV estilo y el taller de decoración en relieve.....	551
4.3. Las producciones del siglo II y el primer tercio del siglo III d. C.	556
4.4. Las producciones de la época bajoimperial.....	560
4.5. Talleres itálicos y locales en <i>Augusta Emerita</i>	566
Bibliografía	575
Fuentes clásicas.....	575
Obras modernas.....	575

Prólogo

Es una enorme satisfacción prologar y presentar a la comunidad científica un trabajo que entra a formar parte del gran elenco de obras sobre arqueología clásica en España, y sobre todo y más importante, completa la escasez de monografías existentes para el caso particular de la pintura romana en nuestro país que demuestran, a pesar de las dificultades en este ámbito de estudio, la vitalidad de los trabajos realizados en las últimas dos décadas.

Este resulta de la ardua y concienzuda labor que su autor, Gonzalo Castillo Alcántara, ha realizado durante los últimos años, concretamente entre 2018 y 2021, revisando el material conocido con anterioridad a dicha fecha e incorporando un gran número de conjuntos nuevos que incluyen novedades de gran relevancia y que han completado y enriquecido nuestro conocimiento sobre la pintura mural romana de Mérida. Fue en esta, donde yo misma aterricé en 2008, en un primer análisis sobre diferentes conjuntos del vertedero de Blanes y tras mis primeros estudios sobre la decoración pictórica del sector meridional del *Conventus Carthaginiensis*, abriendo camino a una nueva generación muy preparada como se vislumbra de los resultados obtenidos. Por ello, hoy día mi alegría es doble, tanto por la temática como por el lugar escogido para desarrollarla desde que el autor comenzara su tesis doctoral hasta su presentación y defensa en la Universidad de Murcia bajo mi dirección. Se trata, por tanto, de un trabajo que es producto de una importante investigación sobre el terreno, a la vez que una gran reflexión derivada, entre otras experiencias, de sus largas estancias de investigación en la ciudad de Mérida al amparo del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, así como en centros de investigación de referencia como el Instituto Arqueológico Alemán de Roma o la Escuela Española de Historia y Arqueología de esta misma ciudad. Ha sido en estos últimos y con su participación en diferentes reuniones científicas internacionales, donde ha implementado sus conocimientos con reuniones e intercambio de ideas con algunos de los máximos especialistas en pintura romana como la profesora Irene Bragantini de la Università degli Studi di Napoli L'Orientale, entre otros.

Los resultados de su investigación ven a la luz en este volumen monográfico publicado en una de las editoriales de mayor prestigio a nivel nacional e internacional, un estudio que se ha realizado a través de un recorrido por la evolución pictórica de la ciudad entre los siglos I y V d. C., refrendado por la propia transformación de esta, desde su fundación como colonia romana en el 25 a. C., su nombramiento como capital de la nueva provincia hispana de *Lusitania* en el 15 a. C., y su designación como capital de la Diócesis de *Hispania* a finales del siglo III d. C. Su propia línea investigadora, prolija y continuada en el tiempo desde que iniciara su periplo en el campo de la pintura romana, sirven de aval para esta publicación, no obstante, es un orgullo como presidenta de la Asociación Internacional de Pintura Mural Antigua (AIPMA) y como mentora de su línea de

investigación, ser partícipe de los resultados de una obra que será de obligada referencia y consulta para los que continuamos trabajando en esta temática o para aquellos que comiencen su actividad investigadora en España o en las provincias romanas.

Este trabajo incluye los distintos pasos a realizar cuando la investigación se adentra en este campo de estudio, a través de un capítulo metodológico que explica a la perfección la importancia de un adecuado registro para obtener óptimos resultados. Es en este punto, donde podemos comprobar el común denominador de toda la obra y la doble utilidad de esta, manifiesta tanto por el rico repertorio decorativo presente cuyas composiciones nos muestran una dilatada aplicación de la técnica decorativa como por la inclusión de una clara pero cuidada metodología que le ha servido en el trabajo de campo y de laboratorio. En este volumen no sobra nada, y lo que pueda faltar solo es producto de la limitación de espacio que una publicación de esta línea editorial requiere. A lo largo de toda la obra se observa equilibrio y compensación entre los principales apartados técnico-descriptivos y de interpretación de los diferentes conjuntos existentes, sin olvidar el contexto histórico y espacial al que pertenecen, así como el contexto estratigráfico en el que se insertan, para conseguir la restitución de cada uno de ellos partiendo de una base segura. Este es también uno de los puntos fuertes de este estudio, su aparato gráfico, que una vez más demuestra la capacidad del autor ante situaciones que le han requerido una formación extra sobre conocimientos técnicos más avanzados como el uso y la implementación de herramientas informáticas de diseño gráfico imprescindibles para la puesta en valor de la pintura mural como material arqueológico necesario para la comprensión de la edificación romana.

El trabajo de Gonzalo Castillo Alcántara demuestra una investigación profunda sobre la pintura romana de Mérida, abordada de forma exhaustiva gracias a la utilización de una sólida metodología científica que el autor conoce de primera mano y cuya competencia queda evidenciada no solo en el capítulo metodológico dedicado íntegramente a todos los aspectos a tener en cuenta al abordar restos pictóricos desde que los encontramos en una excavación hasta su difusión/exposición pública, sino también a lo largo del desarrollo de toda la obra.

En el primer capítulo introductorio, el autor se adentra en las peculiaridades de la pintura mural romana objeto de estudio para preparar al lector ante lo que se enfrenta, en las dificultades de estudio que le llevan a centrarse en conjuntos pertenecientes únicamente a contextos estratigráficos conocidos o claramente pertenecientes a un espacio arquitectónico concreto, y en un estado de la cuestión que recoge toda la producción científica que ha generado la pintura de la ciudad de Mérida hasta la publicación de este estudio.

En el segundo capítulo, como indicaba anteriormente, se describe de forma clara y con gran detalle los criterios básicos a seguir para un correcto registro, análisis e interpretación de los restos pictóricos. Aunque el lector pueda pensar que es innecesario en una publicación de este tipo, no lo es si tenemos en cuenta las particularidades de este material arqueológico y la necesidad de formación para la arqueología profesional que se enfrenta diariamente a intervenciones arqueológicas donde no suele aparecer pintura mural, pero cuando aparece, carece de la información necesaria para actuar sobre la misma sin perder la rica información que esta puede proporcionar.

El tercer capítulo, sobre el contexto geográfico e histórico-arqueológico de la ciudad de Mérida, protagonista de este estudio y ampliamente tratado por la historiografía,

resulta imprescindible en este volumen, máxime cuando lo que en él se trabaja, el medio físico y la evolución histórica urbana, son tratados por el autor como base para la explicación de la ejecución y evolución de la pintura mural, atendiendo a las transformaciones administrativas y socioeconómicas que la ciudad sufre a lo largo de los siglos que abarca este trabajo.

El cuarto capítulo constituye el grueso de la investigación y el *corpus* de mayor interés en el panorama científico con más de un centenar de conjuntos, que son descritos y analizados exhaustivamente desde una perspectiva cronológica, es decir, desde ese primer fermento creativo que se corresponde con el momento de fundación de la colonia y nombramiento de la capital de *Lusitania* con los primeros ejemplos del III estilo pompeyano, pasando por la importante producción de finales de época julio-claudia y flavia con la inclusión de un taller local que trabaja la decoración en relieve de los alzados. Esta es una de las producciones que hace a esta obra única, pues se trata de una moda muy singular a la par que efímera, pero que demuestra ya la influencia entre dos ciudades distantes geográficamente, Cartagena –de donde es oriundo el autor– y Mérida, pero en las que un taller y una decoración común existieron en un determinado momento. Y finalmente, continúa con los conjuntos más recientes en el tiempo, que se relacionan ya con la época en la que la ciudad es capital de la Diócesis de *Hispania*. A través de todos ellos, el autor ofrece una visión detallada de la pintura romana de la capital lusitana a través de un análisis técnico-descriptivo e iconográfico, clave para entender dicha evolución, y lo hace con el rigor, la competencia y la sensibilidad que lo caracterizan, cualidades que resultan imprescindibles para abordar un material complejo de estudio pero que revela claramente las características de la sociedad emeritense. Es en este capítulo, especialmente, donde Gonzalo demuestra su amplio y exhaustivo conocimiento sobre los principales estudios realizados en pintura mural romana en general o, más concretamente, en las provincias.

Por último, el estudio concluye con el capítulo donde se presentan los resultados de forma clara y a partir de un marco histórico, cultural y económico que atiende a perspectivas de investigación innovadora. Es decir, además de partir de una base cronológica sobre la que se han organizado y diferenciado los conjuntos pictóricos, el autor reflexiona sobre la decoración pictórica y su contexto arquitectónico en su asociación a edificios públicos, privados o, incluso, a contextos funerarios o de vertederos, así como sobre la existencia e identificación de talleres itálicos y locales en la ciudad, de las producciones y esquemas compositivos, motivos decorativos o iconográficos singulares sobre los que traza su significado semántico, y técnicas de ejecución. Como podrán comprobar, el autor llega a una reflexión global de los problemas a los que se ha enfrentado y a los que puede enfrentarse cualquier investigador sobre este campo de estudio, ofreciendo una gran variedad de recursos para resolverlos y favorecer una mejor comprensión de estos gracias a la utilización de unos criterios válidos de análisis y una selección rigurosa de las técnicas propias del método arqueológico que justifican al máximo los recursos técnicos de campo y de laboratorio.

Si el autor ha cuidado al máximo la redacción de la obra y ha seleccionado cuidadosamente la bibliografía referenciada, como puede observarse al final de su obra, también lo ha hecho con las figuras elegidas y con la calidad de las mismas, lo que demuestra el buen hacer de este, su conocimiento y la sensibilidad que un investigador sobre pintura mural romana ha de tener en este campo de estudio, donde lo visual es tremendamente

importante. Ello ayuda en todo momento a una lectura amable y atenta en la que no pasa nada desapercibido sobre el contexto, las observaciones y/o sugerencias práctico-metodológicas, los datos descriptivos, técnicos o interpretativos encerrados en cada uno de los conjuntos, y que finaliza con unas reflexiones y conclusiones hasta ahora no planteadas en el marco de la pintura emeritense y su relación con el resto de *Hispania*.

ALICIA FERNÁNDEZ DÍAZ
Universidad de Murcia

Introducción

PREMISA

La pintura romana constituye un vestigio material cuyo análisis permite obtener gran cantidad de información relativa tanto a los programas decorativos de espacios públicos y privados como a las dinámicas constructivas, sociales, políticas y económicas de un espacio y tiempo concretos. Ello responde a que su ejecución es el reflejo de la sociedad del momento y permite conocer sus gustos, su cultura y su posición dentro de esta. Se trata, por tanto, de una fuente material de gran interés, no solo para el avance científico, sino también para la divulgación y puesta en valor, que permite a la sociedad conocer cómo eran los ambientes habitados y frecuentados en el mundo romano y los objetivos que cumplía esta decoración. En el presente libro llevamos a cabo un estudio que aborda el análisis de los conjuntos pictóricos y en relieve de *Augusta Emerita* entre los siglos I a. C. y IV d. C., con el fin de establecer conclusiones claras acerca del desarrollo y evolución de la decoración parietal romana en este enclave, atendiendo a la identificación de las producciones, talleres, esquemas compositivos, motivos decorativos y técnicas de ejecución. El análisis se plantea ante la necesidad de abordar tanto los nuevos conjuntos recuperados en las últimas décadas como los ya conocidos y estudiados en trabajos anteriores, y se hace desde una perspectiva técnico-descriptiva y de análisis estilístico e iconográfico, incluyendo el estudio en su contexto espacial y arqueológico.

Debemos tener en cuenta que el estudio de la pintura romana, tanto a nivel general como en España en particular, constituye una disciplina joven que en muchas ocasiones ha sido olvidada en el análisis de los programas ornamentales de los espacios públicos y privados, siendo abordado mayoritariamente desde el ámbito de la restauración en países como Italia, limitando el análisis arqueológico de los restos. Ello ha estado motivado también por la ausencia de formación metodológica con que la arqueología ha contado para este campo de estudio, así como por las propias características de la pintura, un material frágil y fragmentario. Esto, unido a la falta de un especialista o al escaso interés que algunos conjuntos han suscitado ante la carencia de un repertorio ornamental rico, ha provocado la pérdida o la omisión de parte de los programas pictóricos en muchos yacimientos. Solamente a partir de los años 80, y sobre todo en las últimas décadas, la difusión de estas ideas y la aproximación metodológica de los especialistas en pintura mural al resto de la arqueología profesional y ciencias afines ha provocado un aumento en el interés por su análisis y publicación. Todo ello se ha traducido en el surgimiento de diversos trabajos fuera de los grupos de investigación consolidados en nuestro país que, a pesar de sus carencias, facilitan el desarrollo de estudios multidisciplinares en diferentes ámbitos territoriales.

De este modo, el estudio de la totalidad de la producción pictórica y en estuco de la ciudad de Mérida ha constituido una ingente cantidad de material gráfico y escrito cuyo análisis desbordaría por completo los límites de una publicación de este tipo. Por tanto, en esta obra hemos centrado el análisis en el estudio de la producción pictórica y en relieve de la ciudad atendiendo al estudio de los conjuntos en su contexto, bien por conocerse el enclave al que pertenecen, público o privado, bien por contar con un contexto estratigráfico que permite una datación precisa. Hemos dejado fuera de este trabajo algunos de los materiales más fragmentarios cuyo análisis no hemos considerado relevante para el conocimiento general de la evolución de la producción pictórica en *Augusta Emerita*, pero que en algunos casos ha sido abordado en otras publicaciones (Castillo Alcántara en prensa). Del mismo modo, hemos excluido los resultados del estudio de la producción en estuco, que es objeto de un proyecto de estudio concedido por la Fundación Palarq y será publicado próximamente. Pese a ello, creemos que este compendio de más de 100 conjuntos que se distribuyen entre finales del siglo I a. C. y el siglo IV d. C. permiten obtener una visión amplia y precisa del desarrollo y la transformación de la producción pictórica emeritense a lo largo de todo el período romano. Las conclusiones extraídas no acercan más al conocimiento de las dinámicas sociales, económicas y políticas de la ciudad a lo largo de casi cinco siglos, al tiempo que enriquece el análisis de la producción pictórica hispana.

Bajo esta premisa, el trabajo se ha estructurado en seis capítulos, de los cuales el primero aborda el estado de la investigación previo a este estudio en *Augusta Emerita* y los objetivos de trabajo planteados. El segundo se centra en la metodología de trabajo empleada, en el que se tratan las herramientas de análisis, fundamentalmente la ficha documental, y las diversas etapas de trabajo tanto en campo como en laboratorio para una correcta excavación, documentación, extracción, almacenaje y análisis de los conjuntos pictóricos. Para ello, hemos creído oportuno incluir la diversidad de contextos y estados de conservación de la pintura mural romana que pueden encontrarse, pese a no ser todos aplicables al área emeritense, pudiendo servir de compendio para futuros trabajos. El tercer capítulo está dedicado al contexto geográfico e histórico-arqueológico de *Augusta Emerita*, realizando un sucinto análisis del medio natural, el urbanismo, la edificación pública y privada, y los sistemas de defensa y abastecimiento, que permita contar con una visión global de la ciudad en las diversas etapas de su desarrollo y en las que se enmarcan los distintos conjuntos pictóricos estudiados. De esta manera, se pone de manifiesto la relación del trabajo del artesanado pictórico y la evolución de la decoración con las transformaciones sociales, económicas y políticas de la ciudad.

El cuarto capítulo constituye el grueso del trabajo y engloba la totalidad de los conjuntos estudiados clasificados por criterios estilísticos y cronológicos. Esta metodología de análisis y exposición de los datos responde a una búsqueda de una lectura global de la producción pictórica en los diversos períodos de desarrollo de la ciudad sin ceñirse a su estudio por contextos. De esta manera, consideramos que la visión de la evolución del repertorio de esquemas y motivos decorativos es más clara y permite ver la transformación de la pintura emeritense a lo largo del tiempo. A ellos debemos sumar el hecho de que muchos de los contextos analizados carecen de estratigrafía clara o de referencias arquitectónicas que permitan una asociación entre la pintura y la estructura arquitectónica o una visión de conjunto de los espacios, especialmente si tratamos las producciones más

antiguas. Así mismo, esta estructura facilita el evitar reiteraciones en el análisis compositivo en producciones cronológicamente similares. Dentro de este capítulo, la división en cinco períodos responde, por un lado, a la tradicional división en estilos pompeyanos y, por otro, a la existencia de procesos de continuidad, transformación e innovación que se suceden en el tiempo marcados por el devenir del Imperio. El quinto capítulo aborda una síntesis sobre la pintura emeritense que contempla tanto las características de la pintura emeritense en los distintos períodos en que se ha establecido el análisis como la identificación de posibles talleres, cuestiones todas ellas esbozadas a lo largo del trabajo. Por último, el sexto capítulo incluye un compendio de las fuentes documentales y bibliográficas empleadas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS

Augusta Emerita constituye uno de los enclaves más importantes de la *Hispania* romana debido a la cantidad y calidad de los vestigios que de su ocupación y desarrollo se han conservado, gracias a la menor alteración que han sufrido a lo largo del tiempo respecto a otras ciudades, así como a las diversas intervenciones que desde el siglo pasado han permitido su recuperación y puesta en valor. La decoración pictórica supone uno de los elementos identitarios del patrimonio arqueológico emeritense del que dan buena muestra los conjuntos de las casas del Mitreo, del Anfiteatro o de la calle Parejos, todas ellas hoy día musealizadas para su disfrute. Su largo desarrollo en el tiempo, desde finales del siglo I a.C., y su privilegiado estatus sociopolítico, como capital de provincia primero y de la *Diocesis Hispaniarum* después, le han permitido contar con un importante número de conjuntos que abarcan hasta el siglo IV d.C., lo que facilita un análisis muy amplio de la obra pictórica, tanto desde un punto de vista técnico como compositivo y ornamental.

No obstante, el estudio de esta producción ha sido abordado con cierta discontinuidad, lo que ha impedido una visión de conjunto y, por tanto, la información que aporta ha servido a la investigación de manera parcial. Las primeras referencias llegan a través de las excavaciones de Mérida y Macías en la casa-basílica y los Columbarios, estos últimos posteriormente objeto de una revisión en la obra de Blas Taracena, de la mano de Pedro Batlle (1947: 149-163 y 212-222). Estos suponen la primera piedra de las investigaciones en el campo de la pintura romana, si bien son únicamente de carácter descriptivo. Después de estas primeras noticias, debemos esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para tener nuevos hallazgos, esta vez sí, de una mayor entidad y, en algunos casos, con un análisis más extenso. Las primeras noticias llegan a partir de los años 60 con las intervenciones de Eugenio García Sandoval en las casas del anfiteatro y del Mitreo (García Sandoval 1966), que sacan a la luz un amplio repertorio de conjuntos en diversas estancias. Pese a ello, García Sandoval se limita a referir la aparición de estas sin llevar a cabo ningún tipo de análisis técnico o decorativo.

No sería hasta 1974, con la obra de José Álvarez Sáenz de Buruaga sobre las pinturas de la casa de la calle Suárez Somonte, cuando tendríamos un estudio en el que se profundiza en cuestiones estilísticas y cronológicas (Álvarez Sáenz de Buruaga 1974). En el año 1975, Lorenzo Abad Casal realizó el primer estudio técnico-estilístico de los conjuntos

pictóricos de *Augusta Emerita*, correspondientes a las casas del Mitreo y el Anfiteatro, la casa-basilica y la de la calle Suárez Somonte a modo de puesta al día de los conocimientos a este respecto (Abad Casal 1976). Junto a ello, en el marco de su tesis doctoral llevó a cabo una recopilación, clasificación, estudio descriptivo y datación de los conjuntos pictóricos de la ciudad de manera más extensa (Abad Casal 1982a), incluyendo, además, algunos conjuntos del ámbito rural del *ager Emeritensis*, como los de la villa romana de Las Tiendas y de la Cocosa, esta última objeto de posteriores estudios¹. Este trabajo, con las limitaciones propias de la época, suponía, hasta la fecha, la obra de referencia para el estudio de gran parte de los conjuntos emeritenses, por lo que debemos a él su conocimiento y difusión, sumándose únicamente otro trabajo en esta década sobre la decoración en estuco de la mano de José Luis de la Barrera (1985).

A partir de este momento se establece cierta continuidad en los estudios de pintura romana emeritense que, sin embargo, no va más allá de dos décadas. En 1992, en el marco del congreso *El Anfiteatro en la Hispania Romana*, se lleva a cabo la publicación de la *venatio* del anfiteatro descubierta en una tumba cercana a dicho edificio (Álvarez Martínez y Nogales Basarrate 1994). A este se suma un nuevo trabajo en torno a la decoración en relieve y en estuco del solar del MNAR (De la Barrera Antón 1995), y la tesis doctoral y los trabajos de Julián Hernández (1993; 1994; 1996a; 1996b; 1999a; 2000), que amplían el repertorio de conjuntos existentes, recogiendo los conjuntos analizados por el profesor Lorenzo Abad, atendiendo a su inserción en el entramado urbano. Si bien algunos de estos trabajos suponen el primer estudio sobre los conjuntos recogidos, tal es el caso de las casas del MNAR, la escasa difusión de los resultados, a pesar de la existencia de conclusiones nuevas acerca de los talleres, cronologías y programas decorativos, han dado lugar a su mayoritario desconocimiento. Tal es el caso de las conclusiones de la pintura emeritense (Hernández Ramírez 1996a), que sintetizan los resultados obtenidos del estudio de su tesis doctoral y que, sin embargo, cuentan con escasa interpretación arqueológica. Muestra de esa escasa difusión y falta de análisis es la publicación de Antonio Mostalac sobre las pinturas de la casa-basilica, que constituye un estudio más amplio que los desarrollados hasta esa fecha (Mostalac Carrillo 1998). A estos trabajos debemos sumar la tesis doctoral de María Dolores Robador sobre las técnicas constructivas de la casa del Mitreo (Robador González 1999), que aborda también el análisis de los morteros de cal, y el posterior trabajo dedicado a las columnas de esta misma casa (Robador González 2000). Por último, contamos con la celebración del coloquio internacional *La pintura romana antigua* en el año 1996, que por primera vez aborda la realización de análisis fisicoquímicos sobre pigmentos y morteros de la pintura emeritense (Nogales Basarrate 2000a; Martín Calleja *et al.* 2000) y los primeros planteamientos acerca de las técnicas de restauración de pintura mural romana en territorio emeritense (Castellanos Gallo 2000).

El nuevo siglo trajo consigo una disminución en el número de publicaciones, que se limita, en su mayoría, a estudios de caso que, no obstante, plantean interesantes conclusiones acerca de la producción y técnica pictórica en relación al resto de conjuntos de la ciudad y del resto de España. En este sentido, encontramos los trabajos más extensos

1. Una pequeña referencia a las cabezas en estuco en Álvarez Martínez y Nogales Basarrate 1992-1993, posteriormente analizadas en Íñiguez Berrope y Tomás García 2024.

sobre la aplicación de análisis físico-químicos en los conjuntos de la casa del Mitreo (Edreira Sánchez 1999; Edreira Sánchez, Feliu Ortega y Martín Calleja 1997; 2000; Edreira Sánchez *et al.* 2003), la cripta del MNAR y la casa de la Alcazaba (Edreira Sánchez *et al.* 2001), la casa del Anfiteatro (Edreira Sánchez *et al.* 2004), el trabajo de Julián Hernández con una revisión de las pinturas del anfiteatro (Hernández Ramírez 2006), los estudios de Juan Altieri sobre las pinturas báquicas de la casa del Mitreo (Altieri Sánchez 2001; 2002) o el trabajo de Carmen Guiral sobre las tumbas pintadas de la *Hispania* romana que recoge nuevamente el caso de la tumba de los Voconios (Guiral Pelegrín 2002). Uno de los más interesantes es el realizado por Teresa Barrientos y Carmen Guiral sobre la decoración en relieve a propósito de los hallazgos de la calle Parejos (Barrientos Vera y Guiral Pelegrín 2007) y que establece, por primera vez, la existencia de una relación con la producción pictórica de Cartagena, donde también se documenta este taller (Fernández Díaz 2007). El número de publicaciones sobre pintura se completa con la revisión de algunos de los conjuntos de la casa de la Alcazaba (Castellanos Gallo 2013) y un primer acercamiento al material del vertedero de Blanes, cuya ingente cantidad de restos pictóricos lo convierte en un importante foco para la investigación de la pintura de Mérida (Heras Mora, Fernández Díaz y Bustamante Álvarez 2014). A ello debemos sumar el estudio del edificio de culto metróaco, hallado en el mismo solar durante el transcurso de las excavaciones, donde se realiza un análisis de su decoración pictórica (Heras Mora 2011).

En los últimos años, la colaboración de Alicia Fernández y quien suscribe estas líneas con el Consorcio, el Instituto de Arqueología de Mérida y el Museo Nacional de Arte Romano, ha permitido llevar a cabo la publicación de algunos conjuntos, como la *domus* de la calle Hernán Cortés (Fernández Díaz, Castillo Alcántara y Bejarano Osorio 2021), la calle Parejos (Castillo Alcántara 2023) las cenefas caladas documentadas en la ciudad (Fernández Díaz y Castillo Alcántara 2020b) y los conjuntos de la casa del Mitreo (Bejarano Osorio *et al.* 2020; Fernández Díaz *et al.* 2022; Castillo Alcántara y Fernández Díaz 2023), así como la representación animal en la pintura emeritense (Fernández Díaz 2019).

Esta colaboración y la obra que aquí presentamos, surgen en el marco de los proyectos de investigación *La circulación de modelos pictóricos urbanos y rurales por el Sur de la Tarraconense y de la Lusitania desde una perspectiva integral* (HAR2016-7487-P) y *Pictores et officinae per provincias II. La circulación de modelos pictóricos urbanos y rurales por el sur de la Tarraconense, Lusitania y Bética desde una perspectiva integral* (PID2019-104983GB-I00), posibilitando recuperar los estudios de pintura en el ámbito emeritense que quedaron plasmados en el estudio desarrollado por quien suscribe estas líneas entre los años 2018 y 2021 en torno a la producción pictórica y en estuco de la ciudad. Partiendo de esta base, los objetivos planteados en este trabajo contemplan el estudio de la producción pictórica recuperada en las intervenciones desarrolladas en las últimas dos décadas y la revisión del material ya analizado en estudios previos para realizar una lectura global y transversal de la producción pictórica y en relieve de *Augusta Emerita* que define sus características y evolución a lo largo del período romano. Debemos recordar que no se había desarrollado un estudio en profundidad que abordara la pintura emeritense desde hacía más de 30 años y los trabajos precedentes han ofrecido una imagen sesgada. Junto a esto, la inclusión de esta investigación en un proyecto más

amplio que contempla el análisis de la decoración pictórica en el sur de la *Lusitania*, la Bética y el sur de la Tarraconense llena un hueco en la investigación y traza las líneas de futuro sobre la difusión e intercambio cultural y artesanal en la producción pictórica en todo el sur peninsular.

AGRADECIMIENTOS

No podemos finalizar estas primeras páginas sin expresar nuestro agradecimiento a aquellas instituciones y personas que han posibilitado que este estudio haya llegado a buen puerto y que han contribuido a mejorar los resultados que aquí se plasman. En primer lugar, a la Universidad de Murcia y al Ministerio de Ciencia e Innovación bajo cuya financiación se ha llevado a cabo este estudio y el proyecto de investigación en el que se inserta. Por supuesto, a Alicia Fernández por sus años de formación y por su apoyo incondicional, compartiendo proyectos, artículos, congresos y excavaciones que me han hecho crecer como investigador y como persona. Sus enseñanzas me han dado la posibilidad de aportar mi granito de arena a este campo, que ojalá sea de utilidad para quienes sigan en esta rama en los años venideros. Gracias también a Lorenzo Suárez, con quien he tenido el privilegio de compartir vivencias tanto dentro como fuera de la excavación que me han enriquecido a nivel arqueológico y personal; a Alejandro Quevedo, que ha sido siempre un gran apoyo y ayuda para desarrollar nuevos trabajos y proyectos; a Irene Bragantini, Carmen Guiral y Lara Íñiguez por sus aportaciones para mejorar los resultados de esta investigación.

Queremos agradecer también al Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida y a sus magníficos investigadores y amigos, Félix Palma, Ana Bejarano y Luis Hidalgo, así como a Emilio Ambrona, Fabián Lavado, Mary Paz Pérez, Guadalupe Méndez y Rocío Pardo toda la ayuda, el apoyo y el interés en esta investigación, sin la que no habría sido posible abarcar todo el material que comprende este trabajo. Asimismo, agradecer también todo el trabajo y apoyo prestados por el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, a su directora Trinidad Nogales y a los distintos profesionales que allí trabajan, especialmente a Juan Altieri, a Peri y a Rafa Sabio, por su ayuda en la búsqueda de los fragmentos, en ocasiones tortuosa y casi imposible, y su interés en la investigación. También debemos agradecer al CSIC de Mérida y Pedro Mateos la oportunidad de analizar la decoración procedente del relleno de nivelación del Foro Provincial, un material de gran interés para este trabajo. Junto a todos ellos, no podemos olvidar el inestimable apoyo tanto profesional como personal que han supuesto Javier Heras y Macarena Bustamante a lo largo de todo este proyecto y con quienes he compartido inquietudes, dudas, certezas e ideas que han ido surgiendo conforme analizaba los distintos contextos. A todos ellos, gracias por su acogida en Mérida y por ser una segunda familia durante las largas temporadas que he pasado en vuestra tierra, que hoy día siento también un poco mía.

También agradecemos al Instituto Arqueológico Alemán de Roma y a Norbert Zimmermann, y a la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma y a Antonio Pizzo su acogida durante las estancias en 2019, 2021 y 2022 para ampliar la formación y conocimiento sobre la pintura romana, que de otro modo no habría alcanzado la visión tan amplia con la que abordamos el análisis de los distintos conjuntos.

A mis amigos, que casi conocen igual de bien que yo este trabajo y todo lo que ello ha implicado. A Patricia, mi gran apoyo durante todo este tiempo y quien más sufre el tortuoso camino del investigador, no solo por las estancias y el tiempo separados que ha tenido que soportar, sino por las largas jornadas de trabajo, la ansiedad y la inseguridad que ha vivido conmigo. Por último, a mis padres y a mi hermano, que han estado día a día conmigo apoyándome y ayudándome en todo momento y siempre que han podido no solo en este trayecto, sino desde que decidí elegir este camino.

1. Metodología

El estudio de pintura mural de época romana supone siempre una dificultad añadida con respecto al análisis de otro tipo de restos materiales. Por sus propias características, constituye un material frágil en comparación con otros elementos como los cerámicos, mármoles o metálicos, razón por la cual su aproximación requiere una metodología de documentación, extracción, análisis y conservación más precisa y pormenorizada. Debemos tener en cuenta que, a excepción de los contextos del área campana, que por sus particularidades histórico-arqueológicas han llegado hasta nosotros en un estado de conservación excepcional y, en gran parte, conservados *in situ*, la gran mayoría de los conjuntos del resto del área italiana y las provincias del Imperio no han corrido la misma suerte, siendo extraño el yacimiento que conserva *in situ* y/o en muy buen estado gran parte de sus alzados.

La norma general es encontrarnos con la práctica totalidad de un conjunto pictórico derrumbado y mezclado con el estrato arqueológico, en ocasiones conservando parte del zócalo *in situ*, y en la totalidad de los casos incompleto como resultado del efecto del paso del tiempo y de los agentes externos a la que se han visto sometidos. Ello se debe a las propias dinámicas socioculturales y urbanísticas que las zonas urbanas y rurales han sufrido a lo largo del tiempo, especialmente patentes en Europa occidental, donde las profundas transformaciones a lo largo de época moderna y contemporánea han cambiado por completo el paisaje.

Hasta época relativamente reciente, la falta de especialistas en pintura mural romana en España ha provocado que no existiera una metodología de actuación adecuada no solo para el estudio de este tipo de material, sino para su propia extracción en el yacimiento, lo que ha ocasionado una gran pérdida de información en contextos antiguos. Solo a través de los trabajos de Lorenzo Abad en la década de los 80 del siglo pasado (1982a), Carmen Guiral (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno 1996) y Antonio Mostalac en la década de los 90 (Mostalac Carrillo y Beltrán Lloris 1994), a partir de la adopción de las técnicas empleadas por la escuela francesa de Alix Barbet y el Centro de Estudios de Pinturas Murales Romanas de Soissons (Barbet 1974), se ha podido normalizar esta situación y disponer de un método eficaz para su estudio. Es gracias a este influjo que, además del estudio estilístico, empiezan a realizarse los primeros análisis técnicos sobre morteros, pigmentos, sistemas de sujeción y técnicas de ejecución, al tiempo que la restitución gráfica de los conjuntos adquiere un acabado más cuidado en su exposición.

Del mismo modo, es a partir de este momento cuando se empieza a hacer uso de los criterios de datación directa, basándose en la información estratigráfica y contextual, e

indirecta, sobre la base de criterios estilísticos, de manera conjunta para la obtención de resultados más precisos².

Si tenemos en cuenta estos dos factores —la ausencia de especialistas y la inexistencia de una metodología adecuada—, se explica que en gran cantidad de zonas no se haya documentado la presencia de pintura hasta la década de los años 70 del siglo pasado. Ello ha dado como resultado su total desaparición durante la excavación de gran cantidad de contextos y ha extendido la idea de que este tipo de material no había sobrevivido al paso del tiempo, con la única excepción de los conjuntos que, por su calidad estilística y lo suntuoso de los motivos decorativos, eran estudiados únicamente desde un punto de vista artístico. Baste citar el ejemplo del área aragonesa, donde el redescubrimiento de la pintura de excavaciones antiguas y el hallazgo de nuevos conjuntos no se produjo hasta la década de los años 80 con los trabajos de Carmen Guiral y Antonio Mostalac, mientras que en el caso de Cartagena se retrasó hasta la década de los 90, momento en que los conjuntos de la ciudad y el ámbito rural empiezan a ser estudiados por Alicia Fernández Díaz. En otras ocasiones, la aparición de restos pictóricos en excavaciones donde no se ha contado con un especialista ha tenido como resultado la paralización de la excavación y el cierre del área afectada ante la dificultad que suponía abordar su intervención.

El surgimiento de nuevos especialistas con el paso de los años no ha contado con la suficiente fuerza como para imponer un modelo metodológico y terminológico a nivel estatal para la extracción, estudio, documentación y conservación de los conjuntos pictóricos. Como consecuencia, aún hoy en día su aproximación arqueológica se realiza de manera poco eficiente entre la arqueología profesional y las intervenciones que se realizan fuera de los grandes proyectos. Baste citar la acuciante falta de restauradores especializados dentro de los planes de intervención que aseguren una óptima conservación.

En nuestro caso, dado que la totalidad de conjuntos analizados en este trabajo se encontraban ya extraídos del contexto arqueológico al inicio de este estudio, no profundizaremos aquí en la metodología empleada para la documentación, extracción y almacenaje de pintura mural, y remitimos para ello a algunos de los trabajos ya indicados, especialmente los desarrollados en Cartagena y su entorno, al constituir, en nuestra opinión, los enfoques más actualizados (Castillo Alcántara 2020; Martínez Peris *et al.* 2020). Nos centraremos únicamente en las herramientas de trabajo empleadas y el proceso de estudio en laboratorio basándonos en una metodología adaptada a las necesidades de la arqueología del siglo XXI a partir de los modelos preexistentes, así como a sus nuevas posibilidades mediante la implementación de las técnicas de análisis arqueométrico y de documentación digital 2D y 3D. Esta metodología se basa, además, en la diversidad de casos existentes documentados en el solar emeritense, que es lo suficientemente generalista como para permitir su aplicación en ámbitos de estudio distintos.

2. Existen diversos trabajos que han abordado la metodología de documentación, estudio, catalogación, restauración y exposición tanto de manera general como a partir del estudio de distintos conjuntos (Sabrié 1980; De Vos *et al.* 1982; Barbet 1984; 2008b; 2016; Barbet *et al.* 1981; 2000; Ling 1985; Guiral Pelegrín y Martín-Bueno 1996: 25-36; Plaza Santiago, García Sandoval y Fernández Díaz 2004; Plaza Santiago *et al.* 2003-2005; Fernández Díaz 2008: 43-84; Boislève 2016; Groetembril, Guiral Pelegrín e Íñiguez Berrozpe 2018; Castillo Alcántara 2020; Íñiguez Berrozpe 2022).

1.1. HERRAMIENTA DE TRABAJO: LA FICHA DOCUMENTAL

Para la documentación de los conjuntos pictóricos, se ha creado una ficha de registro o documentación en la que agrupar la información esencial sobre cada conjunto y cuyos campos deben ser rellenados tanto durante el trabajo de campo como durante el trabajo de laboratorio (Castillo Alcántara 2020: 105-106). Se han utilizado como referencia las fichas documentales elaboradas por los investigadores franceses e italianos en los años 80, como las de R. Sabrié (1980: fig. 8) y A. Barbet (1984: 38-46) para el estudio de las pinturas procedentes de la *Gallia* y la de M. de Vos para los conjuntos de Settefinestre (De Vos *et al.* 1982), así como las adaptaciones que a partir de estas realizaron los investigadores españoles para los conjuntos peninsulares, entre las que figuran la elaborada por el CNRS (1984-1986) y el modelo de ficha adaptada por Carmen Guiral (Guiral Pelegrín y Martín-Bueno 1996: 27-28) para el valle medio del Ebro. A estos debemos añadir el modelo creado por Alicia Fernández para los conjuntos de *Carthago Nova* y su *ager* que toman como referencia los modelos anteriormente citados (Fernández Díaz 2008: 51, fig. 4, y 59, fig. 7) y que constituyen las fichas más recientes empleadas en conjuntos pictóricos hispanos, que fueron igualmente utilizados por Lara Íñiguez (2014: 162; 2023).

A partir de estos modelos, hemos generado una ficha dividida en cinco secciones, una primera destinada a datos generales del yacimiento, una segunda que incluye datos contextuales relativos al fragmento/grupo de fragmentos y/o conjunto, una tercera donde se exponen los datos de carácter técnico, una cuarta con datos estilísticos, y una quinta y última donde se incluye información acerca de las medidas de conservación y restauración que se han aplicado (fig. 1). Hemos creído necesario realizar una actualización respecto a la ficha de Alicia Fernández para que la recopilación de información sea más completa y precisa, así como por la integración de nuevos datos de carácter conservativo/restaurador y la precisión de algunos de los campos que se abordaban en los modelos anteriores. Este esquema permite, por un lado, aunar todos los datos relativos no solo al propio conjunto, sino a su procedencia, su contexto y su conservación y, por otro, facilita su posterior integración en una base de datos siguiendo un mismo modelo de inclusión de estos. La información recopilada va más allá del estudio que se vaya a realizar, dado que permite conocer donde se encuentran los conjuntos y qué acciones se han realizado sobre ellos de cara a un estudio posterior con nuevas técnicas o en el marco de un análisis comparativo o arqueométrico.

La primera sección la conforman los datos de carácter general relacionados con el yacimiento al que pertenecen los conjuntos. Se especifican el nombre del yacimiento, qué tipo de yacimiento es –público o privado y si es una *domus*, una *villa*, un templo, un teatro, etc.–, la localización actual del mismo –en referencia al pueblo, ciudad y/o provincia donde se encuentra–, sus coordenadas geográficas y la cronología del yacimiento –desde su inicio hasta su abandono–. Asimismo, se incluye la provincia romana a la que corresponde, el *ager* al que se encuentra asociado –en caso de que el conjunto no pertenezca a una ciudad, sino a un área rural–, la ciudad romana –en el caso de que sea un conjunto procedente de un yacimiento urbano–, la situación administrativa de la misma, las fechas en que se ha intervenido el yacimiento y una breve descripción que ayude a contextualizar, de manera general, la procedencia de los conjuntos.

Base de datos de pintura romana		Nº de yacimiento:		Nº de inventario:	
Datos generales		Tipo de yacimiento:		Coordenadas:	
Yacimiento:		Provincia romana:		Ciudad romana:	
Situación administrativa:		Fecha/s de intervención:			
Descripción del yacimiento:					
Datos arqueológicos		Campaña:		Nº de fragmento/conjunto:	
Procedencia:		UE:			
Estado de conservación:					
Forma de hallazgo:					
Contexto arqueológico:					
Interpretación:					
Cronología del contexto:		Fecha de estudio:			
Lugar de conservación:		Fecha de depósito:			
		Caja/estante:			
Datos estilísticos		Nº de fragmento/conjunto:			
Esquema compositivo		Tipo de decoración		Sistema cromático	
Arquitectónico		Geométrica		Monocroma	
Paneles e interpaneles		Arquitectónica		Bicroma	
Relación continua		Vegetal		Polícroma	
Otros		Figurada			
Descripción del fragmento/conjunto					
Escenas:		Tituli picti:			
Motivos:		Graffiti:			
Personajes:					
Período estilístico:					
Paralelos:					

Datos técnicos		Tipo de fragmento:		Nº de fragmento/conjunto:		Igual a:	
Nº de fragmentos		Dimensiones:		Posible emplazamiento:		Posible relación con:	
Superficie pictórica		Trazos preparatorios		Estado de la capa pictórica		Sistema de sujeción	
Alisado		Sinopia		Reconstruida		Reverso en espiga	
Rugosa		Cordillado		Fragmentada		Reverso en calzo	
Entrada		Punta seca		Lagunas		Marcas en X de molduras y cornisas	
		Otros		Abrazones		Otros	
				Líquenes		Fina	
				Corrosiones		Gruca	
						Mito	
Observaciones técnicas:							
Fragmentos y placas contenidas:							
Pigmentos		Mortero		Técnica pictórica			
Análisis del pigmento:		Análisis del mortero:		Análisis de la técnica pictórica:			
Colores:		Composición del estuco:		Tipo de técnica pictórica:			
Aguinante:		Yeso		Observaciones de la técnica pictórica:			
Observaciones de los pigmentos:		Cal					
		Capas del mortero:					
		Observaciones del mortero:					

Conservación/restauración		Nº de fragmento/conjunto:	
Limpieza mecánica:			
Consolidación:			
Restauración:			
Transferencia:			
Observaciones:			
Datos gráficos		Bibliografía de referencia:	
Restitución		Fotografías	
Reconstrucción 3D		Publicado en:	

Figura 1. Fichas de trabajo de conjuntos pictóricos (diseño: G. Castillo)

La segunda sección comprende los datos de carácter arqueológico o contextuales que se asocian de forma directa a la intervención o intervenciones ligadas al conjunto pictórico objeto de estudio. Se indica la procedencia del fragmento, grupo de fragmentos y/o conjunto, la campaña o campañas en que se ha intervenido, la UE o UUEE a las que se asocian, el número de inventario, la cuadrícula de la que proceden –en el caso de que el espacio excavado se haya dividido en cuadrículas–, el estado de conservación en que se ha encontrado, la forma de hallazgo –si ha aparecido en derrumbe, *in situ* o de ambas maneras–, una breve información sobre el contexto arqueológico, la interpretación que se le ha dado y su cronología. A estos datos se añade un campo relativo al almacenamiento una vez finalizado el estudio o bien durante su transcurso si la nomenclatura empleada se va a mantener con posterioridad. En él se incluyen las fechas en que se ha realizado el estudio, el depósito del material en los fondos del museo pertinente y la caja/estante en que se ha almacenado, de manera que se pueda volver a acceder a él de forma fácil y rápida.

La tercera sección comprende los datos de carácter técnico del fragmento/grupo de fragmentos y/o conjunto, esto es, el número de fragmentos que hay, qué tipo o tipos de fragmentos son, diferenciando aquí entre pintura y estuco, las dimensiones en altura, anchura y grosor, su posible emplazamiento tanto en relación con un muro concreto de la estancia como dentro de la propia pared –zócalo, zona media, zona superior o techo–, la relación con otro fragmento o grupo de fragmentos en el caso de que se hayan extraído de manera separada pero pensemos que pueden pegar entre sí, la forma que presenta la superficie pictórica –alisada, rugosa o estriada–, la presencia de trazos preparatorios, el estado de la capa pictórica –si presenta algún picado, está fragmentada, tiene grietas, lagunas, sales, líquenes, manchas, abrasiones o corrosiones, si se ha restaurado o reconstruido o si hay repintes, de manera que permita tanto plantear medidas de conservación y restauración como hipótesis acerca de posible superposición de fases o procesos postdeposicionales–, el sistema de sujeción que presenta, el tipo de pincelada que se observa, así como observaciones generales sobre la técnica. Junto a estos datos se indicará también la información relativa a los pigmentos –qué colores se observan, si se han realizado análisis de los mismos y si se conoce la presencia de algún aglutinante, así como observaciones generales como la presencia de superposición de capas de pigmentos, cambios en la coloración por diversos efectos etc.–, los datos relativos al mortero –dimensiones totales, el número de capas que contiene y breve descripción, los análisis que se hayan realizado y observaciones generales–. Por último, se incluye la información de la técnica pictórica, donde se indica si es fresco, temple o encaústica y si se ha realizado algún análisis al respecto, así como cualquier observación que se quiera realizar como es la presencia de elementos realizados al fresco y otros a seco (Castillo Alcántara 2020: 114-115).

La cuarta sección comprende los datos de carácter estilístico y aquí se indicará el tipo de esquema compositivo de los fragmentos o conjuntos –si se trata de un esquema de paneles e interpaneles, un sistema de relación continua, una composición megalográfica, edicular, etc.–, el tipo de decoración que presentan –geométrica, vegetal, arquitectónica, figurada, marmórea, plana, etc.–, una breve descripción de la decoración, la relación de motivos identificados, la presencia de posibles escenas o personajes que puedan aparecer y que sean identificables, *tituli picti* o grafiti, así como una indicación sobre el período estilístico al que se puede adscribir y un apartado de observaciones generales. Junto a estas notas se incluirán las fotos que se consideren necesarias sobre los diversos

fragmentos que conformen la ficha, tanto de detalle como general, así como la indicación de los posibles paralelos y la bibliografía empleada para la identificación de la cronología, esquemas y elementos (Castillo Alcántara 2020: 115).

Por último, la quinta sección comprende los aspectos relativos a las labores de conservación y restauración, como son la información sobre la limpieza que se ha realizado de los fragmentos para su estudio –medios y técnicas empleadas–, si se han practicado labores de consolidación de los fragmentos para su extracción o su conservación y cuáles han sido, si se han realizado tareas de restauración y cuáles han sido, así como observaciones que se puedan plantear a este respecto. Asimismo, se incluye también la información acerca de las labores de consolidación que se hayan realizado sobre fragmentos conservados *in situ*, especialmente importantes de cara a su correcta conservación dentro de espacios musealizados o de futura musealización. El objetivo de este apartado es facilitar el conocimiento acerca de los productos que se han utilizado sobre los fragmentos de cara a realizar labores posteriores y asegurar que, para la realización de análisis fisicoquímicos, no se utilizan fragmentos que han sido previamente sometidos a algún tratamiento que pueda interferir en los resultados. Ello responde a que, en ocasiones, no existe un registro en los museos acerca de las intervenciones que se han realizado sobre este tipo de material, de modo que el investigador puede encontrarse con que un conjunto ha sido sometido a procesos que no están documentados y que pueden interferir con la investigación. En este sentido, uno de los ejemplos más claros dentro de nuestro estudio es el de los conjuntos procedentes de la casa del Mitreo y la casa del Anfiteatro, cuyas pinturas sufrieron tareas de consolidación, extracción y reintegración durante las primeras intervenciones desarrolladas, de las cuales no contamos con ninguna información acerca de los productos y técnicas empleadas (Castillo Alcántara 2020: 115).

1.2. EL TRABAJO DE LABORATORIO

El trabajo de laboratorio constituye el segundo de los pasos fundamentales para conseguir llevar a cabo una correcta interpretación de los esquemas, motivos, técnicas y materiales empleados en la ejecución de un conjunto, así como para emplear los medios necesarios para su correcta conservación. En este punto es donde se llevará a cabo la limpieza mecánica, el puzle y la individualización de los conjuntos, así como la realización de análisis fisicoquímicos sobre morteros y pigmentos.

El primer paso es seleccionar qué grupo de fragmentos se va a abordar, dado que, si se trabaja simultáneamente con placas que no tienen relación entre sí, puede dar lugar a errores en la asociación de los fragmentos y paredes de la estancia.

1.2.1. Limpieza, puzle e individualización de conjuntos

El objetivo principal de la limpieza mecánica, previa al puzle y estudio técnico-estilístico, responde, por un lado, a la necesidad de observar con facilidad todos los elementos del esquema compositivo, el estado de la capa pictórica y sus patologías, así como, en el caso del mortero, conocer su grosor total real, el número de capas y el sistema de sujeción. Por

otro lado, ello permitirá conocer bien los perfiles y roturas de los fragmentos, delimitarlos y realizar el puzle de manera correcta y eficiente. Una limpieza inadecuada puede provocar que dos fragmentos que unen no puedan situarse juntos, dado que la presencia de tierra genera que, *a priori*, no parezca que peguen.

Si los fragmentos cuentan con una suciedad superficial fácilmente retirable, la aplicación de agua destilada y alcohol pulverizado sobre la capa pictórica y el empleo de algodón para eliminar las concreciones menos arraigadas, así como la ayuda de un bisturí en los casos en que las concreciones presenten un grosor mayor, será suficiente. Asimismo, se deberá atender siempre a la reacción de los pigmentos a la metodología aplicada con el fin de evitar su pérdida (Castillo Alcántara 2020: 112). Esto último, puede resultar de gran importancia para establecer hipótesis sobre el tipo de técnica pictórica empleada, dado que en algunos casos el simple efecto del agua destilada puede ser suficiente para que se pierdan.

Al mismo tiempo, se realizará una limpieza de la sección y del reverso de los fragmentos para eliminar los restos de tierra que hayan podido quedar adheridos tras la primera limpieza previa a su almacenaje. Esta se llevará a cabo mediante el empleo de un bisturí y cepillos de cerdas gruesas en seco, dado que, de no ser así, podría formarse una pasta de barro (Castillo Alcántara 2020: 112). No obstante, en los casos de especial dureza de las concreciones o fragilidad de los elementos, sobre todo en la decoración realizada a seco, será indispensable contar con un restaurador/a que lleve a cabo la limpieza, aplicando la metodología adecuada, dado que la intervención de un no especialista debe limitarse siempre a una mejor apreciación de los motivos y pigmentos y no tanto a una limpieza en profundidad. Del mismo modo, en el caso de los fragmentos a los que se les haya aplicado gasa y/o papel japonés durante la extracción, su retirada deberá ser realizada por un/a restaurador/a para evitar su pérdida.

Una vez que se haya realizado la limpieza de los fragmentos, procederemos a realizar el puzle con el fin de ver el esquema compositivo de cara a la interpretación del conjunto. Esta labor resulta de gran importancia no solo por los datos que aporta a este respecto, sino por la información que da acerca de qué fragmentos forman parte de un mismo conjunto o de una misma pared y cuáles no, dado que el hallazgo en el yacimiento puede producirse mezclado con otro conjunto y su individualización será crucial para recomponerlo. Para ello resulta fundamental, siempre que sea posible, el empleo de un cajón de arena fina tamizada o de vermiculita donde juntar los distintos fragmentos, dado que aquí será más fácil colocarlos a la misma altura a pesar de las irregularidades del mortero, así como asegurar su horizontalidad de cara a su documentación gráfica (Allag 1982; Allag y Barbet 1982: 5-6; Mora, Mora y Philippot 1984: 316; Castillo Alcántara 2020: 112; Martínez Peris *et al.* 2020: 388-392)³. El puzle de los distintos fragmentos deberá realizarse sobre la base de una serie de criterios interrelacionados:

- *Proximidad*: se buscará siempre encajar aquellos fragmentos extraídos de una misma cuadrícula o de cuadrículas adyacentes entre sí en función de la metodología de extracción y almacenaje, dado que estos deben ser, por lógica, los que

3. Podemos sumar los distintos trabajos que recoge la revista *Kausis* en relación con las intervenciones sobre conjuntos del valle del Ebro y, especialmente, los trabajos de Groetembil, Guiral Pelegrín e Íñiguez Berrozpe 2018 e Íñiguez Berrozpe 2022, que abordan la metodología de excavación, estudio y restauración.

tengan mayor relación entre sí. No obstante, esto puede variar en función del patrón de caída.

- *Estructura del mortero*: debemos tener en cuenta también si el mortero presenta, a simple vista, una composición y coloración similar o si cuenta con un ensanchamiento o estrechamiento de su grosor en alguna dirección, así como la aparición de ángulos que indiquen la presencia de una puerta, ventana, mueble, esquina de habitación o ángulo de unión al techo y/o bóveda. En el caso de la estructura y color del mortero, este será uno de los indicadores más claros, dado que, si bien los componentes son más o menos homogéneos, la disposición y granulometría nunca lo es, así como la presencia de cerámica o capas de un color más amarillo o rosado solo se da en unos cuantos casos⁴.
- *Elementos ornamentales y pigmentos*: debemos intentar llevar a cabo el puzzle siempre de fragmentos que presenten elementos decorativos similares, dado que ello puede indicar la pertenencia a una misma zona de la pared. El marcado empleo de esquemas compositivos dentro de los estilos pompeyanos, así como las diferencias entre estos y los elementos decorativos que los ornamentan en función de la cronología en que nos movamos, facilitan *a posteriori* la ubicación de estos. Será más sencillo unir los fragmentos de un interpanel, por ejemplo, si nos basamos en el color de fondo, que será distinto al de los paneles, en la posición de los elementos con respecto a este y a los paneles adyacentes, en la morfología de las figuras, etc.
- *Forma de rotura*: otra de las formas de intentar unir varios fragmentos es atendiendo a la forma de rotura, en especial si esta es reciente, dado que se mostrará más limpia que el resto. Una visión general de los fragmentos y la orientación desde diversos ángulos permitirá ver la relación entre unos fragmentos y otros que, *a priori*, no parecían pegar. Este criterio se relaciona estrechamente con el anterior, dado que atendiendo a la forma de rotura y el elemento que se encuentra junto a esta será más sencillo pegarlo con otro.
- *Sistemas de sujeción y trazos preparatorios*: su presencia puede ayudarnos a juntar fragmentos con elementos similares. En los conjuntos que hacen uso de sistema de sujeción en espiga, este suele disponerse en posición horizontal, hacia izquierda o derecha, y en vertical, en este caso nunca boca abajo, por lo que su posición ayudará a orientar correctamente el fragmento y los elementos de la capa pictórica. Los reversos en cañizo suelen disponerse en vertical u horizontal y nunca en diagonal, por lo que también orientan con precisión un fragmento. Esta metodología también será útil a la hora de orientar fragmentos que no tengan restos de sistemas de sujeción en el reverso si presentan en la superficie pictórica marcas de reverso de una moldura o cornisa, permitiendo orientarlo de manera correcta para diferenciar una zona media y una zona superior (Barbet 2016: 362-363). En cuanto a los trazos preparatorios, la presencia de líneas

4. Este último criterio es el más complejo de emplear debido a que en muchas ocasiones una misma pared o zona no presentan homogeneidad en el grosor del mortero o de sus capas. Ello, junto a la suciedad y presencia de otros elementos adheridos al mortero, dificulta la unión de fragmentos y la diferenciación de conjuntos, especialmente en el caso de los vertederos.



Figura 2. Proceso de puzle sobre cama de arena de un conjunto de la casa del Mitreo (fotografía: G. Castillo)

incisas o trazos a cordelillo, generalmente empleadas para la ejecución de líneas rectas de largo recorrido en posición vertical y horizontal, puede servirnos para orientar la capa pictórica y establecer las posibles dimensiones del elemento en cuestión. Es especialmente útil en el caso de identificar marcas de compás, pues la presencia del punto de anclaje de este y de parte del extremo de la circunferencia permitirá restituir el diámetro total. En este sentido, únicamente se ha indicado de manera explícita a lo largo de este trabajo la presencia de trazos preparatorios en aquellos conjuntos en donde se han constatado.

Una vez que se haya realizado el puzle, se procederá a la fotografía cenital con escala de los distintos fragmentos, así como del perfil o sección, incluyendo dibujo en los casos que sea necesario. Se trata de documentar la capa pictórica, las capas del mortero y el sistema de sujeción del reverso, tanto de aquellos fragmentos que queden sueltos como de los que se hayan podido unir, teniendo siempre en cuenta que la escala quede a la misma altura que la capa pictórica para evitar alteraciones en las dimensiones de los elementos (Boislève 2016: 97) (fig. 2). En el caso de fragmentos de cornisas, revestimientos de columnas o pilastras de estuco, será necesario realizar fotografías y dibujo de su perfil con el fin de documentar su correcta posición, así como la disposición de las capas del mortero (Castillo Alcántara 2020: 113-114). Para llevar a cabo esta tarea, es necesario contar con un preciso nivel de conocimiento sobre las técnicas, materias y formas de ejecución, tanto de los morteros como de los pigmentos y esquemas compositivos de la

pintura de época romana, dado que será lo que permita establecer la relación entre los elementos. El desconocimiento del repertorio ornamental supone un gran obstáculo para aplicar el segundo de los criterios, ya que se puede llegar a conclusiones sobre formas que no existen en el plano decorativo romano, mientras que otras pueden ser obviadas.

1.2.2. Estudio técnico-estilístico

Llegados a este punto, será necesario realizar el análisis a nivel técnico y estilístico. De sus resultados se podrán obtener la mayoría de las hipótesis relativas a la ejecución, la cronología, las dimensiones, el esquema compositivo y el repertorio ornamental. Para ello será fundamental que las labores anteriores se hayan realizado correctamente, de manera que el conjunto pueda observarse en su totalidad, dentro de la fragmentariedad que supone la pintura mural. La constatación de determinados elementos será de gran importancia para establecer una relación con el resto de ellos, de manera que un determinado motivo puede suponer una fuente de conocimiento a nivel técnico, pero también estilístico.

A nivel técnico, procederemos a analizar y anotar qué colores se han usado para los distintos elementos, de manera que tengamos una idea general del cromatismo del conjunto. Asimismo, llevaremos a cabo la medición de elementos como los fragmentos de zócalo, paneles e interpaneles, de modo que obtengamos unas dimensiones aproximadas de altura y anchura de cada uno de los elementos. En el caso de que nos encontremos frente a un conjunto cuyo contexto arquitectónico conocemos, la posibilidad de averiguar la longitud de sus muros y la procedencia exacta de cada fragmento permitirá plantear, basándonos en las medidas de los distintos elementos, hipótesis sobre el número aproximado de los mismos. Es el caso de los zócalos que cuentan con imitación de *crustae* marmórea, conocer las dimensiones de los muros permitirá saber el número de placas, sus dimensiones aproximadas y su disposición respecto al resto de los elementos, o, en el caso de la zona media, el número de paneles e interpaneles de cada pared, así como las variaciones de dimensiones en cada caso. Junto a esto, la observación de la forma y tamaño de los motivos definirá si existen irregularidades en su desarrollo, como puede ser la aparición de formas geométricas desiguales, figuras con una anatomía desproporcionada, etc., que indiquen el trabajo de un aprendiz o artesano poco experimentado, la pérdida de pericia técnica o la ubicación de los fragmentos en una zona superior, normalmente menos cuidada en su ejecución. En esta parte del análisis deberemos prestar atención a la conservación de marcas preparatorias que puedan indicarnos la presencia de elementos perdidos o una metodología de trabajo.

Deberemos prestar especial atención al acabado de la capa pictórica, así como a la presencia de marcas que denoten el empleo de un tipo de herramienta concreta, como un pincel de cerdas finas o gruesas y su patrón de empleo, de manera que permita conocer la dirección en la que se realiza el trazo, qué tipo de pincel se ha utilizado en cada zona o si se aprecian cambios en su uso en las zonas de unión. En una capa pictórica estriada esto puede ser un elemento importante para el estudio de la ejecución y el puzle, dado que podemos encontrar variantes en su forma de aparición, vertical u horizontal (Barbet 2016: 362-363). La presencia de las marcas de las cerdas del pincel puede indicarnos

la pericia técnica del taller que ha ejecutado el conjunto, dado que es algo que no debería observarse, al menos, en las zonas más importantes de la pared⁵, sobre la que además se debía aplicar un rodillo para alisar la superficie. No obstante, su morfología también puede responder a una técnica intencionada, empleada con el objetivo de reactivar el mortero en zonas con motivos de compleja ejecución, teniendo en este caso un acabado más homogéneo (Dubois 2016a: 110 y 325-326). En cualquier caso, son especialmente apreciables en los conjuntos más tardíos, como los pertenecientes a la vivienda del siglo IV d. C. hallada en la calle Hernán Cortés (Bejarano Osorio 2004: 240-244).

Las marcas de sujeción permitirán conocer el lugar en el que se pudo disponer una moldura o una cornisa moldurada, sus dimensiones en altura y su posible orientación si disponemos de fragmentos de esta, al tiempo que aporte información sobre la técnica empleada o si ha habido algún cambio o renovación de estos. El estado de la capa pictórica permitirá saber los agentes que han afectado a su conservación y los medios que debemos emplear para prevenir su pérdida, como pueden ser la presencia de sales, incrustaciones de elementos cerámicos o metálicos, etc. La aparición de marcas de óxido de hierro o huellas de degradación de algún material orgánico serán de gran utilidad para determinar la relación entre la pintura y el resto de los elementos del espacio o su utilidad. La constatación de un picado o una fina lechada de cal permitirá saber si se dispuso otra fase pictórica sobre el fragmento y, mediante el análisis del resto del conjunto, si este se ha conservado o no y su posible cronología, de manera que se pueda definir en qué momento se produce el cambio y a qué responde.

En lo que respecta a los morteros, deberemos revisar en profundidad, de manera previa al estudio arqueométrico, cualquier elemento que pueda ser susceptible de análisis, como un cambio de tonalidad que indique la presencia de un mineral distinto en su composición, o su contacto con algún otro material que haya podido producir infiltraciones orgánicas o de óxidos que afecten a su tonalidad. Además, se debe atender a la presencia de elementos extraños, como fragmentos cerámicos de gran tamaño en una capa homogénea de otro material, elementos metálicos o piedras de gran tamaño, cuya inclusión puede deberse a una propiedad del material que se intenta aportar al mortero o a otra causa. Observar la composición permitirá conocer aspectos técnicos acerca de su fabricación y ejecución, como la presencia de nódulos de cal de manera frecuente que indiquen un mal proceso de apagado de la cal⁶, el recurso a una capa cerámica, cerámica machacada o ceniza, que pueden emplearse como elemento impermeabilizante para frenar la humedad y que, por tanto, podría darnos información acerca de la utilidad de la estancia donde se encuentra, la aparición de restos de paja o agujeros que indique su desaparición, etc.

Por último, el tipo de sistema de sujeción que registremos puede darnos información, junto al esquema compositivo, acerca de la posición de los fragmentos, si proceden de una pared o un techo y, en el primero de los casos, si forma parte de la zona media o superior o si procede del zócalo, dado que es común que los sistemas de sujeción varíen entre las dos primeras y la tercera por la propia composición del muro, de piedra en el zócalo

5. Son especialmente visibles en zona de difícil acceso o menor visibilidad, como las uniones entre el suelo y la pared, el suelo y el techo o las esquinas, a los que era más difícil llegar con el rodillo para alisar.

6. La presencia de un gran número de nódulos de cal no siempre indica un mal apagado de la misma, siendo común su aparición en morteros preindustriales (Castillo Alcántara *et al.* 2024: 2724).

y de adobe en la zona media y superior. En el caso de no contar con el espacio donde se insertan los fragmentos porque de este no han quedado ni los muros, también puede ayudar a conocer la fabricación de un muro desaparecido.

A nivel estilístico realizaremos un estudio en profundidad acerca del esquema, los elementos decorativos, la composición y el significado, a través del cual puedan inferirse hipótesis de carácter cronológico y de ejecución local, regional o itálica, entre otras. Este tipo de estudio ha sido definido en su metodología de aplicación por E. Panofsky (2012: 25), quien contempla un análisis en tres niveles distintos: el pre-iconográfico, que hace referencia al estudio formal de la composición, la luz, colores empleados y atributos de las figuras; el iconográfico, que se centra en averiguar aspectos de la imagen y motivos que proporcionen información sobre su datación, tipología y procedencia; y la síntesis iconológica, donde se produce una interpretación a nivel global sobre la base de los datos adquiridos y en relación con el contexto histórico, político, social, económico y religioso en el que se enmarca.

Siguiendo con esta clasificación y con la metodología que hemos plasmado a través de las fichas documentales, llevaremos a cabo un análisis visual a nivel cromático, determinando qué colores se emplean y cómo se utilizan. Junto a esto, es fundamental analizar los motivos decorativos, a fin de determinar cuáles son, la relación entre estos, su posible ubicación, su posible cronología y su significado, además de permitirnos diferenciar el tipo de composición. El siguiente paso será determinar el tipo de esquema compositivo, dado que ello será lo que ayude a definir la morfología del conjunto, así como nos aporte información acerca de su posible posición en la pared. Será también un dato importante a la hora de determinar una posible cronología, así como su relación o no con las producciones itálicas, de manera que permitirá trazar la información acerca de los talleres y su procedencia.

A nivel iconográfico e iconológico, deberemos llevar a cabo un estudio acerca de los elementos y personajes que integran las grandes composiciones y cuadros que se desarrollan en la zona media y superior de los conjuntos. Será importante identificar los elementos identitarios de una figura, una escena o una composición que permitan situarla dentro de un marco cronológico y, sobre todo, social, así como determinar la evolución que estos experimentan a lo largo del tiempo y la transformación de la propia iconografía desde época Tardorrepública al Bajo Imperio. La finalidad es no solo conseguir una interpretación de lo que la escena representa, sino su significado y relación a nivel sociopolítico con el posible comitente de la obra, que dependerá también del momento cronológico en que se inserte. Muchos de estos elementos no están representados de manera inocente y su presencia alude a determinados rasgos que se tienen o se buscan en la sociedad romana y que van a estar determinados por la situación del momento, ya sea la exaltación de la *luxuria* asiática en los conjuntos de época tardorrepública (Marcattili 2011: 415-416) o los valores de *pietas* y *virtus* presentes en época de Augusto (Fernández Díaz 2008: 121-122).

El estudio de toda esta serie de elementos es la que va a permitir aproximarnos de manera más precisa a una datación concreta para su producción, así como a establecer una relación con el resto de la pintura, tanto a nivel local como provincial. Es fundamental disponer de una base sólida de conocimiento de la pintura mural romana, composición y elementos, un *corpus* mental de imágenes, tal y como señala Barbet (2016: 365),

dado que su desconocimiento puede dar lugar a una interpretación errónea. La búsqueda de paralelos estilísticos con respecto a nuestro conjunto permitirá establecer una relación con un estilo concreto, así como con la evolución de la pintura en un territorio.

Debemos tener en cuenta que la circulación de sistemas y motivos decorativos en el ámbito provincial no siempre ha de responder a la presencia de un mismo taller ejecutando dichos conjuntos, sino que también es resultado de la difusión de los modelos a partir de los cartones compositivos y relaciones sociales, económicas y laborales entre artesanos, con los propietarios o incluso entre propietarios⁷. Podría tratarse, más bien, de una misma corriente estilística que puede desarrollarse en un área concreta o puede extenderse a mayor escala, especialmente hasta el siglo I d.C. No obstante, si bien hoy día está clara la influencia y el desarrollo de obras de origen itálico en las provincias hasta dicha fecha y el surgimiento de elementos locales de manera generalizada a partir de finales del siglo I d.C. e inicios del siglo II d.C.⁸, una de las principales discusiones hasta hace algunos años ha sido la existencia o no de una influencia de la pintura campana de época flavia en adelante para el resto de territorios del Imperio.

Han surgido entre los investigadores dos corrientes: los que defienden la posibilidad de datar las pinturas provinciales sobre la base de las procedentes de las ciudades campanas (Barbet 1982: 54; 1983: 164; 1987: 7-8) y los que abogan por la existencia de una pintura provincial propiamente dicha con una cronología que se base en los conjuntos locales (Helly 1980: 17; Eristov 1987: 45-48). Esta forma de abordar el estudio de la pintura está hoy día superada y, tal y como señalaba Lara Íñiguez (2014: 218), la constatación, visible en gran cantidad de publicaciones, de conjuntos que beben de las producciones itálicas, fruto de las relaciones socio-económicas y culturales entre los distintos territorios del Imperio con la *Vrbs* y la península itálica, ya desde época republicana, así como de producciones de carácter puramente local que conviven cronológicamente en el tiempo, evidencian que se trata de tendencias complementarias. La producción pictórica romana en las provincias mira hacia el mundo itálico para tomar referencias, al tiempo que vuelve la mirada hacia sus propios territorios para expresar los convencionalismos de cada sociedad. Ello explica la adaptación de la pintura en cada territorio y la aparición de elementos comunes y otros distintos incluso dentro de territorios próximos, pues los efectos de la romanidad y de la tradición, así como los lazos culturales, económicos y sociales de cada núcleo son distintos y, por tanto, generan diversas respuestas. No obstante, ello no quiere decir que no se pueda inferir de su estudio un comportamiento o características generales.

Otra de las cuestiones abordadas, estrechamente relacionada con el origen de la producción, es el aspecto cronológico, pues diversos autores propusieron la existencia de un retraso en la adopción de modelos entre el mundo provincial y el ámbito itálico (Allag 1974: 211; Allag y Le Bot 1979: 36), mientras que otros han demostrado el empleo de

7. Es necesario desterrar la idea de unos artesanos itinerantes, entendiendo esto como una iniciativa propia, consecuencia de la necesidad de búsqueda de trabajo, sino más bien como resultado de una relación socioeconómica que se desarrolla entre los comitentes para la ejecución de programas decorativos en las provincias (Bragantini 2020: 483).

8. Aunque se trata de un proceso generalizado, no es único. Basta citar la producción local de conjuntos incisos en *Carthago Nova* y su *ager* (Aguilas y la villa romana de Portmán) y Argelia en la primera mitad del siglo I d.C. (Fernández Díaz 2007: 173-178; Castillo Alcántara y Fernández Díaz en prensa; Khellaf *et al.* 2023).

esquemas compositivos y motivos decorativos de procedencia itálica de manera contemporánea en el mundo provincial (Barbet 1982: 54; 1983: 164; Kenner 1972: 209-281; 1985: 22-26, 62-81 y 84-95; Helly 1980: 7-26). Hoy día el primer planteamiento se encuentra ampliamente superado, pues no solo se documenta la adopción de modelos de forma sincrónica, sino que se comprende que su empleo responde a una concepción utilitaria de los programas decorativos, que sirven a un propósito en un marco temporal concreto y que perdería su significado con el paso del tiempo.

Para llevar a cabo una correcta interpretación a nivel estilístico, es fundamental contar no solo con el conocimiento del repertorio ornamental, de las características de la pintura del área en que se encuentra y del marco cronológico en que se sitúan, sino también desarrollar el trabajo en equipo, pues en no pocas ocasiones el estudio de un conjunto puede dar lugar a una interpretación errónea sobre la base de criterios mentales propios que llevan a plantear una lectura concreta. En este sentido, la colaboración con otros especialistas puede solventar estas dificultades a partir de la contemplación de nuevos puntos de vista acerca de la identificación de elementos, esquemas, disposición y cronología que se sustentan en el conocimiento de otras realidades particulares de cada territorio (Barbet 2016: 365-366).