

FRANCISCO J. HERAS MORA – ALICIA FERNÁNDEZ DÍAZ –
MACARENA BUSTAMANTE ÁLVAREZ

**DECORACIÓN PARIETAL DE *AUGUSTA EMERITA*.
REPERTORIO PICTÓRICO Y CONTEXTO ARQUEOLÓGICO A PARTIR DE LAS EXCAVACIONES
DE UN VERTEDERO DEL SUBURBIO NORTE***

(Taf. CLIV–CLV, Abb. 1–6)

Abstract

L'étude montre un ensemble intéressant qui constitue un pourcentage représentatif des fragments d'enduit peint et corniches moulurées en stuc d'*Emerita Augusta*, trouvés au cours d'une intervention archéologique effectuée entre les années 2005 et 2007 dans le secteur nord de la ville. Ils ne répondent pas à une de ces grandes *domus* suburbaines, mais au matériel d'un déversoir énorme situé près des portes de la ville, et nourri pendant plus de cinq siècles. Les déchets domestiques et constructifs, les résidus organiques et céramiques sont mêlés aux terres et aux déchets résultant de la continuelle rénovation architectonique et ornementale. Des restes des briques des parois des maisons ou de leurs pavements s'ajoutent au du volume du déversoir avec d'importantes quantités de décoration marmoréenne et de stucs en relief et peint.

Tout cet apport se produit de manière continue, avec de ponctuels *hiatus*, en formant une vaste succession de niveaux accumulés. Il convient donc d'analyser tout ce matériel du point de vue chrono-stratigraphique, ce qui permet d'évaluer dans cette perspective l'évolution de la ville à travers ses résidus. Le déversoir excavé s'avère optimal pour ces objectifs, avec plus de 11 mètres de stratigraphie d'ordures durant cinq cents années de dépôts récurrents, depuis le I^{er} siècle d.C. jusqu'à une phase avancée du V^e siècle d.C.

I. Introducción

Los formidables restos arqueológicos de la ciudad romana de Mérida son conocidos desde hace ya varios siglos y su monumentalidad puesta de manifiesto con las excavaciones del teatro y anfiteatro romanos. Desde entonces se suceden los estudios acerca de su arquitectura civil, religiosa y funeraria, o los relacionados con su origen, morfología y evolución urbanística. De los programas decorativos que vestían sus construcciones, contamos con el importante estudio de conjunto de L. ABAD titulado *La pintura mural romana en España*, de finales de los 70. A partir de aquí, sucesivos trabajos han mostrado la presencia de pintura mural en la edificación privada a intramuros y extramuros de la ciudad pero sin poder establecer ningún tipo de relación entre ésta y la pública, o entre la decoración y la función de los espacios que la conforman¹.

Los estudios sobre pintura mural de la ciudad se han centrado principalmente en conjuntos *in situ*, lo que conlleva problemas de indeterminación cronológica al sufrir los espacios diferentes remodelaciones a lo largo del tiempo que no siempre se detectan en la pintura mural. A partir de este estudio procuraremos concretar aún más la cronología de las pinturas murales empleando el análisis del componente material de un enorme vertedero localizado a las afueras de la ciudad, junto a una de sus puertas, que ha proporcionado contex-

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: *Carthago Noua y su territorium: modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepública y la Antigüedad Tardía* (HAR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

¹ Hernández Ramírez 2000, 41.

tos materiales – cerrados y estratificados – asociados a unos pocos pero importantes fragmentos pictóricos, en relieve y cornisas molduradas en estuco amortizados con ellos.

Los vertederos de las antiguas ciudades romanas son objeto de estudios urbanísticos a partir de su ubicación, pero también lo son de tipo histórico al denunciar etapas y acontecimientos que vivió la urbe a través de sus deposiciones. Además de ello, el análisis de los materiales que contienen, permite otras inferencias económicas, sociales y, sin lugar a dudas, también artísticas. Recogemos una representativa muestra de fragmentos con motivos y esquemas compositivos diversos², que tuvieron su origen en construcciones, remodeladas o demolidas en época romana altoimperial cuyos restos fueron arrojados al basurero más próximo imbricándose en su estratigrafía.

II. Contexto, estratigrafía y cronología

La ciudad se enclava junto a uno de los límites de la nueva provincia, a la orilla de uno de los vados que permite el río Guadiana y que posibilitaba el trazado de la conocida Vía de la Plata, un importante eje nortesur en la fachada atlántica de la Península. Se erige en un importante nudo de comunicación en los itinerarios occidentales en época romana, que probablemente le valieron su rápida promoción como capital de la provincia, surgida al amparo de la estrategia política y territorial de Octavio en *Hispania*. Con las reformas administrativas que poco después de su ascenso habría diseñado el *Princeps*, la colonia tomaría un papel activo, colocándose a la cabeza de la *Lusitania*³.

II.1. La intervención arqueológica

En el año 2005 comenzaba la excavación de un vasto solar del centro de la actual Mérida –calle Almen-dralejo nº 41–, que pronto se convertiría en referencia para el análisis urbanístico de los suburbios de la fase romana de la ciudad, al ofrecer interesantes resultados en los ámbitos de la arquitectura civil, industrial y doméstica, cultural y funeraria, aportando una densa secuencia estratigráfica de los 5 primeros siglos de la *Colonia Augusta Emerita*.

La lectura histórica del vertedero excavado nos muestra procesos de amortización de fases monumentales en la organización de los espacios suburbanos mediante rotundos aportes de basuras y escombros. Esto nos permitirá valorar comparativamente los tipos materiales presentes, su evolución morfológica o estadística⁴ e incluso lecturas históricas a partir de la naturaleza o significación de los artefactos amortizados ahí⁵. Y es que la elección de este lugar para basurero estaba de algún modo justificada, además de por la topografía, también por la posición urbanística de este punto respecto de la planta de la ciudad romana (Abb. 1). Una visión somera de lo que pudo ser verdaderamente el plano del callejero, nos permite saber: primero, que nos hallamos en un lugar extramuros, contra la fachada norte de su perímetro amurallado, y en un tramo comprendido entre dos importantes accesos de la ciudad, desde *Caesaraugusta* y *Asturica*; y segundo, si volvemos la vista hacia el interior, encontramos a pocos metros los foros municipal y provincial, que denuncian la proximidad al centro neurálgico urbano desde el que es fácilmente accesible.

II.2. Estratigrafía y contexto cerámico

La evolución de la ciudad encuentra su trasunto en la dinámica de sus arrabales y, dentro de ellos, los vertederos son la huella en negativo de la economía, la cultura, la sociedad o su arquitectura. Las fases en que podemos agrupar o individualizar los escombros urbanos son también producto de los cambios en las tendencias decorativas en los edificios en el interior de las murallas. Esta idea nos va llevar a sobrepasar las

² Se han discriminado aquellos estratos más tardíos que podrían tener que ver con deposiciones secundarias.

³ Fundada en el año 25 a.C., vivió una importante renovación urbana durante todo el siglo I d.C., con nuevos espacios y edificios públicos.

⁴ Bustamante 2010.

⁵ Heras – Peña 2011.

posibilidades del análisis iconográfico de los fragmentos amortizados para buscar en ellos indicio de los cambios que se están produciendo en la vida urbana de *Augusta Emerita*, máxime cuando analizados en su contexto material cobran especial interés cronológico (Abb. 2).

Los estratos que vamos a caracterizar corresponden en buena parte a las fases altoimperiales del vertedero (Abb. 3). Los más antiguos arrancan ya desde mediados del siglo I d.C., momento en el que se sacrifica el primer uso –funerario– de la zona para dar paso a metros de espesor de sedimentos de desecho. La U.E: 1423 arranca directamente de la superficie de uso de un sepulcro hallado en el cuadrante N, y su análisis permite fecharla en torno a los años 50–60 d.C., observando un predominio del taller aretino entre las formas itálicas aunque numéricamente las sigillatas gálicas son más abundantes⁶.

Siguieron a aquel primer nivel de escombros, otros vertidos que vinieron a sedimentarse de forma horizontal en las últimas dos décadas del siglo I d.C. La nueva superficie permitiría la construcción de un nuevo camino imitando el trazado de las vías originales de los primeros años de la Colonia, pero hacia donde las pendientes eran mayores, se acumulaba la U.E: 1535, cargada de escombros constructivos y fragmentos cerámicos que nos permitió fecharla en la década del 80 d.C.⁷. Próximo a esta unidad, conservamos un manifiesto ejemplo de las posibilidades que ofrece el análisis integrado de su contenido y que rebasa lo estilístico y cronológico convirtiéndose en auténtico documento histórico. Se trata del conjunto de las U.E: 1537 y 1542, compuesto por fragmentos escultóricos en mármol⁸.

Los caminos trazados sobre la regularidad topográfica permitían que aquellos niveles fueran perforados para reparar las cloacas que, una vez reparadas, se volvieron a colmatar. En esa labor se escogerá un particular relleno de material con fragmentos de enlucido pintado y cornisas molduradas en estuco. La U.E: 1342 se compone de material escogido como restos de cal, e incluye además fragmentos cerámicos que nos permiten una buena aproximación cronológica, semejante a las U.E: 1319/1320 de escombros constructivos. La significativa abundancia de restos materiales, numismáticos y cerámicos, permite una interesante precisión cronológica que, fechándose muy a comienzos del siglo II d.C.⁹, nos habla de la velocidad con que se modifica la topografía del vertedero y explica en parte el dinamismo económico y la evolución constructiva al interior de la ciudad.

III. Análisis del conjunto pictórico

El estudio que acometemos pretende aunar las posibilidades del análisis estilístico y su vertiente cronológica a partir del contexto estratigráfico en que se insertan los fragmentos decorativos. Conscientes de que de esta forma no se logra una fecha precisa para la ejecución de los programas pictóricos, sí es cierto que nos aportan un seguro momento *ante quem*. Por otro lado, las reformas o sustituciones de dichos programas en las casas emeritenses, pudieran ser el trasunto de significativos cambios en los gustos estilísticos dentro de la colonia. En este sentido, la mayor parte de los restos de pintura mural recuperada del vertedero corresponden a modas decorativas claramente definidas, desarrolladas a lo largo del siglo I d.C., especialmente a los denominados como III y IV Estilos Pompeyanos, y entre mediados del siglo I y época adrianea al IV Estilo Provincial. Aunque desconocemos si en realidad estos fragmentos pertenecen al ornato de edificios públicos o privados, lo que sí es seguro es que participan de las características de estas modas e intentaremos insertarlos en el conjunto pictórico de la ciudad.

⁶ Entre las piezas localizadas, destacamos T.S. Itálica formas Consp. 18.2. o 22, algunas selladas por los alfareros *Crestus* in p.p. (OCK 698, n. 58), *Rasinus* (OCK 1623, n. 60), *Memmius* (OCK 1138, n. 29) o *Zoilus* (OCK 2544, n. 29). Recordemos que, frente al auge inicial de los productos itálicos, las piezas gálicas aumentan en número en época de Tiberio, cuyo predominio muestra una cronología *post quem* para el contexto (apuntamos un referente numismático: un sestercio de Claudio y un As de Augusto).

⁷ Piezas bracarense, lucernas tipo Dr. 11, Dr. 3, mineras, Dr. 17 o 18, paredes finas Mayet LI y elementos vítreos tipo De Tommaso 42. La T.S. Sudgálica parece haber quedado en un segundo plano, alcanzando el predominio las formas hispánicas de clara imitación gala, más concretamente de los servicios flavios.

⁸ Presentan toneladas de decoración arquitectónica en mármol, estuco y escultura de bulto redondo, procedentes quizás de la remodelación de edificios monumentales del interior de la ciudad, cuya cronología *ante quem* nos la aportan las T.S.A Clara A tipos Hayes 3 y 8, o las formas 37 en T.S. Hispánica características de los primeros años de los Antoninos.

⁹ Advertimos la existencia de cerámica vidriada bracarense, también imitación de paredes finas locales de una forma 27 y terracotas con un interesante togado.

III.1. La pintura correspondiente al III Estilo Pompeyano

El III estilo comienza aproximadamente con el reinado de Augusto (30/20–15 a.C.)¹⁰; denominado como estilo de candelabros, se caracteriza por un gran rigor organizativo de toda la decoración de la pared y por que renuncia a la composición escenográfica y arquitectónica del anterior en pro de unas paredes de fondo monocromo y uniforme, sin profundidad o privadas de perspectiva, decoradas con grandes cuadros de tema mitológico-paisajista y motivos vegetales, candelabros y figuras femeninas con carácter miniaturista¹¹. Es importante destacar también la elegancia caligráfica de los elementos decorativos así como la brillante policromía con una elección de colores que coincide con los gustos impuestos desde el período augusteo: negro, rojo cinabrio, púrpura y blanco. En la II fase del III Estilo –época julio-claudia–, aumenta el gusto por una ornamentación cada vez más sobrecargada, continúa el recurso a asociaciones cromáticas vivaces añadiendo fondos amarillos, azul egipcio y verde celidonia, y finalmente, entre los años 41–54 d.C. –época claudia–, hay una tendencia a la creación de perspectivas arquitectónicas ficticias en la zona superior de la pared.

El conjunto de fragmentos pictóricos de las U.E: 1537 y 1423 podrían incluirse en este estilo, al compartir el esquema y motivos decorativos de edificios que se incluyen en el mismo como puede ser la pared sur del *triclinium* 4 de la *Villa Rustica* de Gragnano datado entre el 35–45 d.C.¹². Asimismo, algunos de la U.E: 1342, muestran particularidades que hacen pensar en un III Estilo avanzado –probablemente fase II–, como son las guirnalda diagonales filiformes en los campos laterales¹³ y las bandas ornamentales verticales que dividen los campos laterales, afines a algunas pinturas de la Casa de *M. Lucretius Fronto* (V 4, 11) y de la *Villa in contrada Pisanella*¹⁴.

La presencia de algunos fragmentos de la U.E: 1537 de fuerte vinculación egipcia –representación de flores de loto sobre una predella– (Abb. 4.1.), muy similares a los del *triclinium* invernal de la Casa de *M. Lucretius Fronto*¹⁵, de la Casa del Frutteto (I 9, 5), del *triclinium* 11 y *oecus* “d” de la Casa di *Trebius Valens* (III 2, 1)¹⁶ o incluso de conjuntos provinciales –cripta del teatro, termas y Ninfeo de *Bilbilis*¹⁷ –, nos hace proponer la ejecución de estas pinturas en la fase IIB del III Estilo –35–45 d.C.¹⁸.

En la U.E: 1423, cuyo *terminus ante quem* se sitúa entre el 50 y 60 d.C., sobre un fondo negro nos encontramos varios motivos decorativos tratados de forma minuciosa, casi caligráfica, y cuyo tamaño posibilita únicamente una descripción parcial: panel negro coronado por un friso arquitectónico a modo de imitación de uno real, metopado el primero (Abb. 4.2) y con capullos de flores de loto sobre una vasija metálica –tal vez una crátera– el segundo (Abb. 4.3), parte del cuerpo de un personaje semidesnudo (Abb. 4.4), motivos cordiformes o en “V” (Abb. 4.5), elementos vegetales (Abb. 4.6), imitación de una cornisa moldurada (Abb. 4.7)¹⁹ y parte de una cornucopia de vidrio suspendida mediante cintas de tonalidad amarillenta (Abb. 4.8), motivos todos ellos correspondientes al III Estilo²⁰.

El análisis de los fragmentos recuperados en estas unidades muestra la presencia de una gran cantidad de elementos decorativos sobre paneles de fondo monocromo negro, lo que nos hace suponer que pudieran per-

¹⁰ En Mérida, no obstante, no contamos con ejemplos tan precoces sino más bien de un momento avanzado, tal vez del período comprendido entre el 30 y 45 d.C.

¹¹ Pappalardo 1993, 249–258.

¹² Miniero 1989 78 f. fig. 42.

¹³ Bastet – De Vos 1979.

¹⁴ *Ibid.*, tav. 27, 50, 33, 60.

¹⁵ Pappalardo 2009, 148.

¹⁶ Riemenschneider 1986, 80.

¹⁷ Guiral – Martín 1996, 71 fig. 17, 35, 191.

¹⁸ El motivo de la flor de loto aparece ya en la fase Ic del III Estilo, pero unido a otros elementos se constata desde la fase IIB. Éste, al igual que otros motivos egipcios fue prohibido por Augusto y posteriormente retomado a partir de Calígula, así que sin olvidar que tiene sus orígenes en el III Estilo, lo encontramos también en el IV Estilo (*vid.*, Riemenschneider 1986, 143–145, 159 f.), momento en el que, junto a la flor de loto, se introduce la palmeta.

¹⁹ Si los motivos cordiformes quedan limitados al III Estilo y la imitación de una cornisa moldurada es muy es retomada también en dicho estilo con una nueva colocación entre el zócalo y la zona media, podemos tener la seguridad de encontrarnos ante elementos distintivos de la última fase del III Estilo (*vid.*, Mostalac 1999, 178 fig. 3; Guiral – Zarzalejos 2006, 40–47).

²⁰ Barbet 1985, 104–106.

tenecer al grupo de estancias monocromas propias de este estilo²¹. Si bien es cierto que la pintura antigua gustaba de la policromía, hubo cierta predilección por la representación de fondos monocromos²². El uso de un solo color se articula en dos tipos diversos: el de ambientes monocromos donde zócalo, parte media y alta están realizados en el mismo color, y el de aquellos con color dominante, que presentan el zócalo de un color y la parte media y alta de otro. En nuestro caso, el hallazgo de los fragmentos en un vertedero y el número reducido de fragmentos, nos impide saber a qué tipo nos enfrentamos, pero gracias a la pintura pompeyana, especialmente la de ambientes domésticos, se pueden observar otras valoraciones de tipo funcional y cronológico que podríamos hacer también nuestras: en la mayoría de los casos las estancias que decoran no se localizan en el eje principal de la casa y prevalecen las de monocromía negra, una monocromía que se inicia en el II Estilo final, se extiende en el III Estilo con más de la mitad de la totalidad del conjunto, y continúa en menor número en el IV Estilo. En cuanto a esto último, la cronología de la mayor parte de ellos también se corresponde con la fase IIb del III Estilo, es decir, 35–45 d.C.²³.

III.2. La decoración pictórica y en estuco correspondiente al IV Estilo Pompeyano y al IV Estilo Provincial

El IV Estilo denominado como del ilusionismo arquitectónico comienza a partir de época neroniana (54–68 d.C.)²⁴. Con un sentido ecléctico, recoge composiciones y motivos provenientes de los dos estilos anteriores combinados en forma y colores novedosos.

Del III Estilo hereda la división de una zona media con paneles anchos que alternan con estrechos, sin embargo, destaca su desarrollo escenográfico con la representación de una arquitectura de finas construcciones que pierden su función de sustentación adquiriendo un carácter fantástico e ilusionista²⁵. En nuestro caso, lo fragmentario de los restos pictóricos nos impide observar todas estas características, sin embargo contamos con una pequeña representación de uno de los elementos que va a caracterizar al mismo y que coexiste con los demás, el de las orlas caladas que ya aparecían a finales del período anterior con una muy cuidada ejecución pero que se generalizan a partir del siguiente²⁶.

Finalmente, la desaparición de la ciudad de Pompeya en el 79 d.C. tras la erupción del Vesubio, hace que no podamos utilizar la denominación de Estilo Pompeyano para aquella pintura realizada con posterioridad a esta fecha, de manera que se opta por denominarla como el IV Estilo Provincial²⁷, continuidad de la pintura de época flavia²⁸. Éste muestra preferencia por esquemas planos de comienzos del siglo y huye del ilusionismo del IV Estilo, predominando una alternancia de los paneles estrechos y anchos del III Estilo. A esta nueva moda corresponde el fragmento con la representación de una figura masculina semidesnuda y portando una lanza –tal vez una divinidad–, que parece servir de remate de un candelabro (Abb. 5.6).

III.2.1. Pintura mural

En la U.E. 1342 conservamos motivos decorativos que parecen mostrar el momento de transición entre el III y IV Estilos: algunos recuerdan al III Estilo pero otros, probablemente correspondientes a unos candelabros vegetales de la zona media de la pared (Abb. 5.1), son de gran parecido a pinturas del IV como las de la

²¹ Este término ha sido tratado ampliamente en la historiografía sobre pintura mural, destacando aquellos trabajos donde se han diferenciando las distintas acepciones del mismo (*vid.*, Santoro 2007, 155 f.).

²² Santoro 2007, 153.

²³ *Ibid.*, tabla sinóptica; *vid.*, las obras de Ling 1991, 56. 60–62; Bastet – De Vos 1979, 64. 70 f. 73–75. 86 f. tav. 39; Barbet 1985, 111. 138 f.

²⁴ Tradicionalmente se ha propuesto su subdivisión en dos fases –neroniana y vespasiana–, con sus propias diferencias estilísticas, siendo la *Domus Aurea* la que ofrece más claramente la transformación de los sistemas decorativos definidos gracias a la gran cantidad y variedad de sistemas ornamentales que posee.

²⁵ Cerulli Irelli 1993, 259–265.

²⁶ Barbet 1981, 917–998. En la actualidad, se debate sobre la posible existencia de evidencias válidas de distinción entre las decoraciones del IV Estilo ejecutadas antes y después del 62 d.C. En Pompeya pertenecen a este estilo las *domus* que se restauran tras el terremoto del 62 d.C., pero ello no quiere decir que éste hubiese empezado algunos años antes.

²⁷ Barbet 2008, 188 f.

²⁸ Véase una síntesis historiográfica sobre este estilo en Guiral – Martín 1996, 434–443.

Casa dei *Vettii* y pared sur del *oecus* 12 de la Casa de Fabio Rufo²⁹. De esta misma U.E., y sobre fondo negro, conservamos varios fragmentos: uno con la representación de tres patas acabadas en garras de león de una mesita de bronce dorado (Abb. 5.2), un tipo de mobiliario muy común en los cuadros con escenas de banquete ubicados en la zona media de la pared como lo demuestran el *cubiculum* “z” de la Casa IX 1.22 de Pompeya³⁰, así como el *triclinium* de la Casa dei *Casti Amanti* en la misma ciudad³¹; y otro con la representación de un pez realizado con una técnica muy similar a la utilizada en la ejecución de los peces de las termas situadas al SE de la Casa del Mitreo de esta misma ciudad³² y que podría corresponder al grupo de cuerpo alargado, con una aleta dorsal que recorre el lomo y se hace más elevada en su parte media y detrás de la cabeza (Abb. 5.3). Se trata de un tipo de decoración muy antiguo y abundante tanto en mosaico como en pintura, como observamos en grandes superficies parietales y en bóvedas de época de Vespasiano en Pompeya³³ y Herculano³⁴, o de época de Adriano en Roma³⁵; no obstante, la mayoría de las conservadas con esta decoración son de la 2ª mitad del siglo II y comienzos del siglo III d.C.³⁶.

Los pintores de Mérida también mostraron una gran maestría a la hora de ejecutar las orlas caladas que adornan los paneles planos de la pared (Abb. 5.4). Las correspondientes a la U.E: 1535 no presentan ningún paralelo con el resto de las conocidas en la ciudad, sin embargo pueden ponerse en relación con las halladas en otros lugares del Imperio. La primera se corresponde con el grupo XIII, tipo 170b denominado como de motivos cordiformes cabeza abajo sin alternancia, del que encontramos paralelos en la habitación “a” de la Casa del Relieve de Telefo³⁷, en la excavación de Piazza Fontana en Milán³⁸ o en un fragmento proveniente de la *domus* di *Alba Docilia* en Liguria³⁹, estos últimos correspondientes a la fase de transición entre el III y IV Estilo; no obstante, también encuentra afinidad en otro ejemplo del IV Estilo inicial de la villa marítima neroniana de Torre del Greco⁴⁰. La segunda de las orlas podría corresponderse con la figura 6c de U. RIEMENSCHNEIDER⁴¹ que también hallamos en la casa I 10, 11 o en la Casa dei *Casti Amanti* situada en la vía de la Abundancia. La última, con motivos alternos de palmetas y flores de loto, probablemente provenga de su imitación en las cornisas molduradas en estuco. La confirmación de la pertenencia de todas ellas al IV Estilo, nos la ofrece otra hallada en la U.E: 1319, compuesta entre otros materiales por T.S. Hispánica, T.S. Sudgálica (sello *Martialis*) y un As de Trajano que nos ofrece un *terminus ante quem* de principios del siglo II d.C. En este caso, se trata de un ejemplar más sencillo, semejante al hallado en un zócalo de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya o en el sector Ci 25 de Clos de la Lombarde en Narbona⁴².

Junto a las tres primeras orlas caladas conservamos un fragmento de pintura mural destacable por su excepcionalidad. Se trata de un fragmento de enlucido pintado de color amarillo sobre el que se graba –con punzón– una figura humana. De ésta conservamos el busto de frente de un personaje masculino de mediana edad del que se reconocen perfectamente rasgos faciales, peinado y vestido (Abb. 5.5), posibilitando apreciar el estilo iconográfico. Sus ojos grandes, nariz, orejas, boca y arrugas del rostro apenas están esbozados, y su cabello liso, finamente inciso y peinado hacia adelante, podría responder a la moda romana anterior a los primeros antoninos; pero si tenemos en cuenta el *terminus ante quem* de la U.E: –80 y 100 d.C.–, podemos concretar aún más su cronología entre el IV Estilo y época trajanea. Aunque el personaje se realiza mediante

²⁹ AA.VV. 1981, 28 fig. 10.

³⁰ PPM VI, 739. 840 fig. 3. 207.

³¹ Tamm 2007, 91–95.

³² Abad Casal 1982, vol. I, 65. vol. II, 373.

³³ El del *viridarium* de la Casa del Centenario.

³⁴ El del *frigidarium* de las termas del Foro.

³⁵ De la casa junto al puerto fluvial de Pietra Papa (*vid.*, Donati 1998, 160 fig. 52).

³⁶ En el caso particular de las termas junto a la casa del Mitreo, los pavimentos de sus estancias se fechan en época severiana, pero el material cerámico asociado no supera la datación de principios del siglo II d.C., por lo que esto y la existencia de mosaicos marinos en la península desde época julio-claudia conduce a pensar que esta representación debió ejecutarse entre mediados y finales del siglo I d.C.

³⁷ Barbet 1981, 994–997 fig. 36b.

³⁸ Ceresa – Pagani 2010, 423 tav. 40, 3.

³⁹ Bulgarelli 1996, 52 f.

⁴⁰ Pagano 1997, fig. 138–140; el contexto cerámico asociado a esta unidad confirma una cronología anterior al 80/100 d.C.

⁴¹ Riemenschneider 1986, 110.

⁴² Barbet 2008, fig. 281b.

la técnica del *graffiti* y con trazo marcado por rectificaciones en el contorno del rostro, delata unas manos con experiencia y un deseo de perfección, lo que nos lleva a indicar algunas hipótesis en cuanto a su función: la primera, por la pericia con que se realiza, podría indicar que se trata de un esbozo o estudio preparatorio para una obra definitiva; y la segunda, la representación de un simple *graffiti*, uno de los tantos representados que formaban parte de la pintura de género popular⁴³. Desconocemos si la figura estaría completa, pero su representación de frente y no de perfil como la mayoría de las caricaturas, hace pensar que se trata de un retrato y no una sátira con carácter difamatorio⁴⁴. Asimismo, no debe ser la representación de un individuo cualquiera, sino la efigie de un personaje ilustre; en este sentido la forma de uno de sus ojos podría hacer pensar en un gladiador participante en los juegos de anfiteatro, figura que aparece abundantemente representada en pintura a partir de época imperial⁴⁵.

III.2.2. Cornisas molduradas en estuco⁴⁶

A este conjunto corresponde un gran número de cornisas molduradas en estuco halladas en las U.E: 1319, 1320 y 1342, la mayor parte decoradas y caracterizadas por un óptimo estado de conservación, riqueza de repertorio y refinada técnica de decoración. En nuestro caso, al no tratarse de molduras simples sino decoradas⁴⁷ se, debió utilizar un molde de forma rectangular como observamos en el ejemplar con representación de dos delfines y el elemento que los separa (Abb. 6.1)⁴⁸, un tipo de decoración que se integra en el grupo XVII de U. RIEMENSCHNEIDER, que fecha su comienzo en época de Vespasiano, conociendo un gran desarrollo en las provincias donde se mantiene hasta el siglo IV⁴⁹. En nuestro caso, los animales representados son delfines simétricos y afrontados, cuya presencia no nos ofrece una datación concreta puesto que los hallamos en la misma ubicación de la pared en diferentes ejemplos fechados entre los siglos I y II d.C.⁵⁰. En *Hispania*, conservamos un fragmento con dos delfines que flanquean una crátera en las termas de *Bilbilis* de la segunda mitad del siglo I d.C.⁵¹ y en la habitación 2 de la casa de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Saelices, Cuenca) de finales del siglo II d.C.⁵².

Asimismo, la utilización de la técnica del moldeado a presión sobre el enlucido fresco conlleva que los motivos decorativos estén limitados por un rectángulo horizontal⁵³, aspectos técnicos que, en nuestro caso son difíciles de visualizar debido principalmente a que pocos de ellos superan los 10 cm de longitud; no obstante, observamos cómo en el friso del personaje barbado intercalado con el friso de flores de loto y palmetas (Abb. 6.2), aprovechan uno de los dos pétalos simétricos de la flor de loto para delimitar el extremo derecho del molde de aproximadamente 15 cm de longitud. Asimismo, para la decoración de cabezas u ornamentos arquitectónicos como los capiteles que aparecen en las U.E: 1319 y 1320 respectivamente (Abb. 6.3), se utiliza la técnica del modelado con la espátula y con la mano, que aunque mucho más raro, también está pre-

⁴³ Los romanos realizaban abundantes *graffiti* en el interior y exterior de los edificios públicos y privados, todos ellos manifestaciones espontáneas de la sociedad romana.

⁴⁴ Barbet – Fuchs 2008, 45.

⁴⁵ Actualmente se conservan más de 300 *graffiti* haciendo referencia a estos juegos; *ibid.*, 65–83.

⁴⁶ El estuco es particularmente frecuente en las salas termales, y en época altoimperial encontramos numerosos ejemplos en las ciudades de Roma, Pompeya y Herculano (*vid.* Frizot 1977, 28). A partir del siglo I a.C., el emplazamiento privilegiado del estuco es el techo y también las zonas altas de la pared, correspondiendo a esta última zona la ubicación de las cornisas molduradas en estuco (*vid.*, Blanc 1995, 11).

⁴⁷ No consisten en una simple moldura sino que portan motivos frecuentes como ovas y lanzas, denticulados, formas acorazonadas, palmetas y flores de loto, animales afrontados, cabezas y hojas de acanto, lo que requiere una ejecución con herramientas específicas (*vid.* Blanc 1983).

⁴⁸ La mayor parte de las cornisas en estuco están hechas por moldeado (*vid.*, Frizot 1977, 50–54; Barbet – Allag, 2000, 38 f. fig. 38a; Barbet 2008, 31 f.).

⁴⁹ Frizot 1977; Riemenschneider 1986, fig. 241u; Blanc 1995, 29.

⁵⁰ Casa dei *Cervi* (IV, 21) del siglo I d.C., en Alesia (Frizot 1977, n° 124. 126), en *Aquincum* (*ibid.*, n° 328) y en la habitación IIIK de la casa III de Clos de La Lombarde del siglo II d.C. (Sabrié 2002, 35).

⁵¹ Guiral – Martín 1996, n° 355.

⁵² Cebrián – Fernández 2004, 144 f. lám. 12.

⁵³ Frizot 1977, 73 f.; Blanc 1995, 12.

sente en esta ciudad⁵⁴. La pintura que decora estas cornisas también se observa en dos fragmentos correspondientes a diferentes unidades estratigráficas que parecen ser del mismo conjunto. Se trata de un fragmento de la U.E. 1262 anterior al siglo III d.C., y otro de la U.E. 1319 cuyo *terminus ante quem* es de principios del siglo II d.C., por lo que la datación de ambos debería ser esta última (Abb. 6.4). Los colores, principalmente rojo y azul, acentúan los juegos del relieve⁵⁵, lo que nos lleva a pensar en una preferencia por este tipo de policromía⁵⁶, fenómeno ya constatado en la cornisa del *apodyterium* masculino de las termas centrales de Herculano donde las palmetas eran originalmente subrayadas de rojo bermellón, rojo burdeos y azul⁵⁷, en la pared sur del *tablinum* 92 de los *Praedia* di *Iulia Felix* (II 4, 3) datada entre el 62–79 d.C. y en el atrio de la villa de San Marco di Stabia correspondiente al IV Estilo⁵⁸.

A la U.E. 1319 corresponden sendos fragmentos de una misma cornisa moldurada con representación figurada: dos cabezas redondas y regordetas que imitan a las que aparecen pintadas y que no hay que confundir con máscaras (Abb. 6.5). Presentan los ojos abiertos con expresión imperturbable, la boca cerrada con labios engrosados y tocado con cabellos recogidos mediante nudos y cintas, todas características de mediados del siglo I d.C. y que también encontramos en pintura⁵⁹.

El fragmento anteriormente mencionado –U.E. 1320– con decoración denticulada en la parte superior y un friso con decoración de flores de loto y palmetas que acaba en una cabeza barbada, encuentra paralelos por separado: en cuanto al motivo del friso es utilizado comúnmente en las cornisas en estuco pompeyanas como las de la habitación (i) de la Casa IX 5, 18–21⁶⁰, peristilo (s) y *oecus* de la Casa dei *Vettii* (VI 15, 1)⁶¹, cuya datación se integra en los márgenes cronológicos del IV Estilo⁶²; con respecto al personaje que aparece en uno de los fragmentos y que podría corresponder a los ángulos de la estancia, en Périgueux se conserva una máscara de anciano cubierta por hojas, mientras que en la Península, aunque no tenemos ejemplos similares, encontramos una cabeza femenina en estuco en el larario de la casa del Ninfeo de *Bilbilis* de las primeras décadas del siglo I d.C.⁶³. En este conjunto también conservamos frisos moldurados con elementos tradicionales arquitectónicos –U.E. 1319–, donde predomina la yuxtaposición del cimacio jónico y el cimacio lébico, este último con sucesiones de ovas y puntas de flecha características de época trajanea en la arquitectura en piedra. Se trata de un motivo que nace con el I Estilo en las cornisas de estuco⁶⁴ y se encuentra en las decoraciones anteriores al terremoto del 62 d.C., como por ejemplo en la Casa di Ganimede (VII 13, 4)⁶⁵ y también aquí en *Hispania*, concretamente en *Bilbilis*⁶⁶. En nuestro caso, en uno de los fragmentos esta composición aparece acompañada en uno de los extremos por un motivo vegetal del que sólo conservamos 2 hojas, algo similar pero en disposición contraria y con palmeta angular lo observamos en Nora en Cerdeña⁶⁷ y en algunos ejemplos provinciales que oscilan entre época flavia y época antonina.

⁵⁴ A la U.E. 1292 corresponde el motivo de mayor interés al representar hojas de acanto sobre una banda con decoración de ovas. Los follajes o motivos derivados de hojas son corrientes aunque no siempre en ambientes domésticos: el capitel corintio del *caldarium* de las termas estabianas de Pompeya, correspondiente a mediados del siglo I d.C. (Barbet – Allag 2000, 36 f. fig. 36b), o el capitel con motivo floral en la tumba 93 de la necrópolis de la *Isola Sacra* de Ostia. A diferencia del resto de decoración en estuco, aquí se debió utilizar la escisión, como se constata en el centro de las hojas de un friso dórico de *Bilbilis* (Guiral – Martín 1996, n° 651).

⁵⁵ Riemenschneider 1986: la parte en relieve se deja en blanco mientras que lo que queda en negativo es ocupado por uno, dos, e incluso por tres colores como puede observarse en Herculano (*vid.*, Blanc 1995, 13 fig. 2a).

⁵⁶ Los colores empleados suelen ser siempre los mismos, tal vez estaban canónicamente fijados: azul, rojo bermellón y rojo burdeos.

⁵⁷ Riemenschneider 1986, 328.

⁵⁸ Barbet – Allag 2000, 36 f. fig. 35.

⁵⁹ Barbet 2008, 359 figs. 556–557.

⁶⁰ Riemenschneider 1986, 476 fig. 442 friso 124.

⁶¹ *Ibid.*, 476, fig. 443–444 frisos 124–125.

⁶² Las hay más tardías en *Virunum*, del siglo II y IV d.C.

⁶³ Sáenz – Martín 2010, fig. 4–5.

⁶⁴ Riemenschneider 1986, 361 f. 505.

⁶⁵ De Vos 1982, fig. 27.

⁶⁶ Guiral – Martín 1996, n° 359.

⁶⁷ Colpo 1999, 239–242; Donati 2004, 150 f. fig. 9.

IV. Valoraciones finales

Tras analizar los restos obtenidos del vertedero resulta difícil distinguir talleres pues desconocemos si éstos provendrían de un mismo edificio o de otros destruidos y depositados en el mismo lugar. No obstante, en la U.E: 1320, contamos con un pequeño número correspondiente a una decoración en relieve que recuerda a la de la c/Parejos⁶⁸ y a la que actualmente se encuentra bajo el MNAR. Todos ellos muestran la presencia de un taller que trabaja en la ciudad de Mérida hacia la 2ª mitad o finales del siglo I d.C.⁶⁹, cuya decoración y técnica de ejecución únicamente se han encontrado en la ciudad costera de *Carthago Noua*⁷⁰. Asimismo, de esta U.E. y mayoritariamente de la U.E: 1319, contamos con una muestra clara de la participación en la decoración de distintos artesanos –pintores y estucadores– que trabajaron al unísono con un mismo espíritu pero cada uno con sus propias técnicas de trabajo y normas de actuación: parte del repertorio de las orlas caladas –formas acorazonadas y palmetas que aparecen repetidas hasta la saciedad–, proviene de un vocabulario ornamental ya fijado en la decoración arquitectónica –en piedra y en estuco– y escultórica desde época clásica⁷¹; y otra parte –orla con triángulos rectilíneos o con lados curvas– parece original.

El vertedero muestra claramente sendos cambios de moda en la decoración pictórica de edificios privados y públicos, y por ende, una amplia actividad edilicia secundada por familias de un estatus social elevado que demandan su reforma hacia finales del siglo I d.C. o principios del siglo II d.C. Este fenómeno podría vincularse con un momento, tras época flavia⁷², en el que se observa una nueva fase constructiva ordenada por el emperador Adriano.

Finalmente, tras responder a la primera cuestión surgida fruto del análisis de los restos decorativos sobre su adscripción a un período cronológico concreto vinculado a unas decoraciones que se utilizaron en la ciudad de Mérida entre el segundo cuarto del siglo I d.C. hasta finales del mismo, podríamos abrir una línea de investigación futura en la que concretar la proveniencia de los distintos conjuntos.

Bibliographie

- | | |
|--------------------------|---|
| AA.VV. 1981 | AA.VV., Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione (Napoli 1981). |
| Abad-Casal 1982 | L. Abad Casal, La pintura mural romana en España (Sevilla-Alicante 1982). |
| Barbet 1981 | A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IVe Style de Pompéi. Essai de typologie, MEFRA 93,2, 1981, 917–998. |
| <i>Id.</i> 1985 | <i>Id.</i> , La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985). |
| <i>Id.</i> 2008 | <i>Id.</i> , La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008). |
| Barbet – Fuchs 2008 | A. Barbet – M. Fuchs, Les murs murmurent. Graffitis gallo-romains, catalogue de l'exposition créée au Musée romain de Lausanne-Vidy, 2008 (Gollion 2008). |
| Bastet – De Vos 1979 | F. L. Bastet – M. De Vos, Il terzo stile pompeiano (Gravenhage 1979). |
| Blanc 1983 | N. Blanc, Les stucateurs romains. Témoignages littéraires, épigraphiques et juridiques, MEFRA 95, 1983, 2, 859–907. |
| <i>Id.</i> 1995 | <i>Id.</i> , Stuc et peinture. Rencontres, Revue Archeologique de Picardie 10, 1995, 11–15. |
| Bulgarelli 1996 | F. Bulgarelli (ed.), La decorazione parietale, in: F. Bulgarelli – D. Restagno (ed.), Alba Docilia – La villa romana. Gli affreschi della collezione Schiappapietra, Catalogo della mostra Albisola Superiore 1996–1997 (Albenga 1996) 43–63. |
| Bustamante Álvarez 2010 | M. Bustamante Álvarez, Tesis doctoral inédita. |
| Cebrián – Fernández 2004 | R. Cebrián – A. Fernández, Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis), in: L. Borhy (ed.), Plafonds et voûtes à l'époque antique, |

⁶⁸ Guiral – Barrientos 2007, 165–172.

⁶⁹ Del contexto material asociado a la decoración en relieve, destaca la presencia de un as de Trajano que nos muestra claramente el *terminus ante quem* de dicho estrato.

⁷⁰ Fernández *et al.* 2005, 127–146; Fernández 2007, 173–184.

⁷¹ Los motivos de orlas caladas comunes en las molduras en estuco suelen ser aquellos en “S”, en forma de corazón, arcos de círculos encerrando palmetas y en alternancia o no con flores de loto, por lo que podrían tener una fuente común de inspiración y haberse influenciado mutuamente.

⁷² El estacionamiento de la *legio VI Adiutrix* en *Augusta Emerita* a la muerte de Otón –año 69 d.C.– significaría la incorporación de población dependiente de la ciudad y quizás cierta reactivación social o económica, traducida entre otros en la revitalización o renovación de gustos y modas en la decoración de monumentos y viviendas.

- Actes du VIII^e Colloque International AIPMA, 15–19 mai 2001 Budapest-Vesprém (Budapest 2004) 137–146.
- Ceresa – Pagani 2010 A. Ceresa – C. Pagani, Gli intonaci dipinti dallo scavo di Piazza Fontana a Milano, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale de l'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIO-NArch Quad 18 (Napoli 2010) 417–428.
- Cerulli Irelli 1993 G. Cerulli Irelli, La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par le Vésuve en 79 ap. J.C., vol. II (Paris 1993).
- Colpo 1999 I. Colpo, Nora VII. Area A/B, analisi di una serie di cornici modanate in stucco, Quaderni di Archeologia di Cagliari e Oristano 16, 1999, 239–242.
- De Vos 1982 M. De Vos, Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti, RM 89/2, 1982, 315–352.
- Donati 1998 A. Donati (a cura di), Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina (Rimini 1998).
- Id.* 2004 *Id.*, Moduli e tecniche di un contesto decorativo a Nora in Sardegna, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque Antique, Actes du VIII^e Colloque International AIPMA, Budapest-Vesprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 147–154.
- Fernández Díaz 2007 A. Fernández Díaz, Coexistencia de modas decorativas en la pintura mural del siglo I d.C. en el sureste peninsular. La presencia de un posible taller, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 173–184.
- Fernández Díaz *et al.* 2005 A. Fernández Díaz – A. J. Murcia Muñoz – C. G. Cano, Actuación arqueológica en la c/Beatas (Cartagena). Constatación de una nueva técnica decorativa en ámbito doméstico, AnMurcia 21, 2005, 127–146.
- Frizot 1977 M. Frizot, Stucs de Gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques (Dijon 1977).
- Guiral – Barrientos 2007 C. Guiral – T. Barrientos, La decoración en relieve de Mérida. Un taller del siglo I d.C., in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural Antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 165–172.
- Guiral – Martín 1996 C. Guiral – M. Martín, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).
- Guiral – Zarzalejos 2006 C. Guiral – M. Zarzalejos, Peintures romaines dans la capitale du cinabre hispanique, DossAParis 318, 2006, 40–47.
- Heras Mora – Peña Jurado 2011 F. J. Heras Mora – A. Peña Jurado, Un taller de reciclado de mármoles en Mérida. Su valoración histórica a través de los “residuos” de talla, in: T. Nogales – I. Rodà (ed.), Roma y las provincias. Modelo y difusión, XI Coloquio Internacional de Arte Provincial, Mérida 18–21 de mayo 2009, Hispania Antigua, Serie Arqueológica 3 (Mérida 2011) 263–268.
- Hernández Ramírez 2000 J. Hernández Ramírez, La praxis de la pintura mural en Emerita Augusta, in: T. Nogales (ed.), La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional (Mérida 1996) 37–54.
- Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).
- Miniero Forte 1989 P. Miniero Forte (ed.), Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane (Napoli 1989).
- Mostalac 1999 A. Mostalac, La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón, MM 40, 1999, 168–188.
- Pappalardo 1993 U. Pappalardo, La peinture de Pompéi, vol. II (Paris 1993).
- Id.* 2009 *Id.*, Affreschi romani (Verona 2009).
- Riemenschneider 1986 U. Riemenschneider, Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils (Frankfurt 1986).
- Sabrié – Sabrié 2002 M. Sabrié – R. Sabrié, Le Clos de la Lombarde. Un quartier de Narbonne dans l'Antiquité (Narbonne 2002).
- Sáenz – Martín 2010 C. Sáenz – M. Martín, El larario de la Casa del Ninfeo de Bilbilis (Calatayud-Zaragoza-España), in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale de l'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 823–825.
- Santoro 2007 S. Santoro, Intorno a una parete verde al Museo di Trier. Alcune riflessioni sulla monocromia nella pittura romana, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 153–163.
- Tamm 2007 J. Tamm, Painters and Prototypes. Banquet Scenes from the Casa dei Casti Amanti at Pompeii, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural Antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 91–95.

Abbildungen

Abb. 1: Localización del vertedero en la planta de la ciudad romana de Mérida (Diseño: A. BEJARANO)

Abb. 2: Cuadro del contexto material cerámico de las U.E. que contienen pintura mural, en relieve y cornisas molduradas en estuco (Diseño: M. BUSTAMANTE)

Abb. 3: Imágenes del vertedero del suburbio Norte de la ciudad en proceso de excavación (Foto: F. J. HERAS)

Abb. 4: Fragmentos de pintura mural de las U.E, 1423 y 1537 (Diseño: A. FERNÁNDEZ)

Abb. 5: Fragmentos de pintura mural de las U.E, 1342, 1535 y 1319 (Diseño: A. FERNÁNDEZ)

Abb. 6: Fragmentos de cornisas molduradas en estuco de las U.E, 1319 y 1320 (Diseño: A. FERNÁNDEZ)

Alicia Fernández Díaz
C/Santo Cristo, nº 1
Fakultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
aliciafd@um.es

Francisco Javier Heras Mora
Junta de Extremadura
fjheras@gmail.com

Macarena Bustamante Álvarez
Universidad de Cádiz
Avda. Gómez Ulla, s/n
Facultad de Filosofía y Letras
E – 11003 Cádiz
macarena.bustamante@uca.es

