

JOSÉ MIGUEL BASCÓN MATEOS

LA PINTURA MURAL ROMANA DE LA ESTANCIA II DEL YACIMIENTO DE FUENTE ÁLAMO (PUENTE GENIL, CÓRDOBA, ESPAÑA)

(Taf. CLXXVII, Abb. 1–3)

Abstract

L'article présente un bref résumé du travail de recherche réalisé sur la peinture murale trouvée dans la pièce II et son contexte immédiat sur le gisement archéologique de Fuente Álamo (Puente Genil, Cordoue).

Sa restitution hypothétique nous montre un schéma basé sur un système paratactique composé à partir d'une série de panneaux de couleur rouge, décorés avec des massifs végétaux et des flambeaux allumés surmontant un socle présentant des types distincts d'imitations marmoréennes. L'analyse de son répertoire ornemental permet de situer ces peintures dans la deuxième moitié du I^{er} s. d.C, sous les Flaviens (69–96 d. C) et les rattache aux canons du III style final ou du début du IV style.

Contexto Arqueológico

El complejo arqueológico de Fuente Álamo, excavado por el Dr. L. A. LÓPEZ PALOMO, se encuentra situado a escasos 3 km al NE del municipio de Puente Genil, en pleno corazón de la Campiña Sur cordobesa¹.

Lugar bien comunicado, aunque aislado de todo ajetreo urbano, el yacimiento de Fuente Álamo se hallaría próximo a la desviación que se produce en la *Vía Augusta* hacia *Anticaria*, que uniría *Corduba* con el *Conventus Astigitanus*, según lo indicado en el Itinerario Antonino. Así pues, este territorio se ubica casi equidistante de las poblaciones de *Ipagrum* (Aguilar de la Frontera), al Norte y *Ostipo* (Estepa), al Sur (asentamientos mencionados en el *Itinerarium Provinciarum Antonii Augusti*), y también próximo a otros núcleos de gran tradición romana como pueden ser *Corduba* (Córdoba) o *Anticaria* (Antequera).

A mediados del siglo I d.C., o poco antes (época julio-claudia en todo caso), se materializará en estos parajes la construcción de un gran balneario público en el que la posible sacralización de sus aguas funcionó como argumento constructivo de todo el conjunto².

Así pues, esta primera fase de ocupación estará representada por una serie de estructuras entre las que destacan diversas piscinas de variada función (*natatio*, *frigidarium*), una serie de estanques que aprovecharían el desnivel del terreno para configurar un gran ninfeo y, junto a él, un establecimiento termal del que aún se conserva parte del *hypocaustum* y el *praefurnium*.

Además de estas estructuras, existen dos dependencias creadas en distintos momentos o fases constructivas con la intención de dar habitación y descanso a las personas que frecuentaban este *balneum* (Estancia I y Estancia II).

Aún no se conoce con exactitud el motivo del abandono de estos grandes espacios termales, pero todo hace pensar que las constantes y fuertes crecidas del arroyo que transcurre por el yacimiento terminaron por arruinar, hacia la segunda mitad del siglo II de nuestra era, parte de este gran complejo termal que será posteriormente amortizado por la construcción de un nuevo edificio, éste de carácter agrario-residencial.

¹ Las coordenadas Greenwich en las que se ubica el yacimiento son: 4° 43' long. Oeste, 37° 25' lat. Norte (hoja 988 del M.T.N.) Según las coordenadas UTM Fuente Álamo estaría situado: X: 347, 490, 99 Y: 4, 142, 681, 43.

² López, 2007.

Descripción de la decoración

La composición, como suele ser habitual en los repertorios de pintura mural romana, se halla compartimentada en tres zonas (inferior, media y superior), que pasaremos a describir brevemente:

Zona Inferior: La parte baja de la pared estuvo decorada por una serie de paneles de 40 cm de altura que, a modo de zócalo, se distribuyen de forma continua. Estos zócalos se hallan decorados de dos formas:

Por un lado encontramos superficies monocromas de color negro, las cuales parecen estar imitando una superficie marmórea que podría corresponderse con el nero antico procedente de Túnez. De otro, hallamos paneles que, sobre fondo blanquecino, presentan una serie de salpicaduras y vetas en color rojo anaranjado³ que se disponen en oblicuo a lo largo del panel⁴.

La disposición de estos zócalos quedará resuelta con la alternancia entre unos paneles y otros, generándose, de este modo, una bicromía en la parte baja que crearía un efecto cromático que enriquecería la estructura de la composición.

Zona Media: A través de una banda negra de transición se da paso a la decoración de la parte media, que se articula mediante un sistema paratáctico creado a partir de una serie de paneles en color rojo ocre (delimitados por un filete blanco de encuadramiento exterior) cuya superficie interior se resuelve con la plasmación de un doble marco, constituido por filetes de encuadramiento interior de color ocre, en el que los vértices quedarán unidos por una serie de puntos o perlas dispuestas en diagonal.

El centro de todos los paneles de la pared este se encuentra decorado por un macizo vegetal compuesto por hojas lanceoladas y pequeños frutos que crean una estructura piramidal de unos 80 cm de altura que permanece hipotéticamente ceñida a la pared por medio de unas cintas que se dispondrían a lo largo del arbusto⁵.

Por el contrario, el centro de los paneles de la pared oeste queda resuelto con la existencia de unos elementos que podrían ser identificados como antorchas encendidas o flameantes.

Por último, entre unos paneles y otros, completando la decoración de la zona media, encontraremos una serie de interpaneles en color negro, a excepción de los que hallamos en la pared norte, que son de color amarillo y están decorados con una especie de candelabros torsos vegetalizados de un solo tallo.

Zona Superior: La decoración de la parte superior de las paredes de la Estancia II queda resuelta con la utilización de una banda similar a la franja de transición que dividía la zona baja de la parte intermedia. También de color negra, aunque con una anchura superior (18 cm de ancho) recorre toda la zona superior de la habitación, situándose inmediatamente por encima del filete blanco de encuadramiento exterior y enlazando con los interpaneles negros que separan los paneles de la zona media.

En la pared norte, excepcionalmente y al igual que ocurriera con los interpaneles de dicha pared, el friso corrido se representa en color amarillo, de modo que a través de ella se conectará la parte superior con los interpaneles que se sitúan en la zona intermedia⁶.

Conclusiones generales

Individualización de conjuntos

A partir de los fragmentos analizados con motivo de este estudio podemos constatar la existencia de varias fases constructivas, y por tanto decorativas, durante la primera fase de asentamiento en el yacimiento de Fuente Álamo.

³ Este tipo de mármol veteado podría relacionarse con el pavonazzetto (*marmor phrygium*), piedra extraída de las canteras de Afyon, Docimio, Sinnada o Frigia, todas ellas situadas en Asia Menor.

⁴ Gnoli 1988.

⁵ Este elemento vegetal parece brotar de un recipiente cerámico o de vidrio (aspecto que no podemos precisar con más exactitud por encontrarse éste en un pésimo estado de conservación) y termina sustentado por un elemento que podría ser identificado como la abstracción de una pérgola representada a través de unos trazos en color ocre que generan una sombra tras ellos.

⁶ A un nivel superior y coronando la decoración del habitáculo encontramos ya una moldura de aproximadamente 12 cm de altura con forma convexa y sección semicircular (bocel) que no parece que estuviera decorada de ningún modo y que, por tanto, únicamente serviría para rematar la arista que pone en contacto la pared con el techo.

La localización de los restos en el momento en el que se llevó a cabo la excavación, unida a las múltiples diferencias técnicas que se aprecian entre unos fragmentos y otros, nos revelan claramente la existencia de distintos conjuntos decorativos dentro del yacimiento.

Así pues, mientras las decoraciones de los grupos I y II pertenecen a un mismo espacio, no parecen, sin embargo, haberse ejecutado al mismo tiempo, a tenor de la superposición de enlucidos y pinturas que se constatan sobre algunos fragmentos.

Por el contrario, los grupos III y IV, pese a que sus morteros poseen también diferentes composiciones y la capa pictórica presenta diversos esquemas decorativos, sí que parecen responder a un mismo conjunto y fase constructiva.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, los distintos grupos decorativos estarían formando parte de los siguientes espacios:

El grupo II se concibe como la primera de las decoraciones que estaría ornando el complejo balneario, al formar parte de la pintura que revestía las paredes del pasillo o *ambulacrum* que rodea la gran piscina.

En un momento posterior se decide ampliar el conjunto, implantando sobre la parte oriental de este pasillo la construcción de la Estancia II.

La aplicación de la pintura del grupo I pensamos que se efectúa como consecuencia de la reforma y el deterioro que supuso la destrucción de parte de este *ambulacrum*, aunque también planteamos la idea de que se aprovechara este mismo enlucido para decorar, además, el exterior de la nueva estancia construida; de ahí que no en todos los fragmentos se aprecie una superposición de decoraciones.

Los grupos III y IV serían, por tanto, los que realmente decoraron la Estancia II, de modo que el grupo IV estaría adornando la zona del techo (hipótesis confirmada por las marcas de reverso que los fragmentos de este grupo presentan), mientras que el grupo III revestiría las cuatro paredes que conformaban el habitáculo.

La técnica

Los aspectos técnicos empleados en la fabricación de los morteros y las pinturas de Fuente Álamo ponen de manifiesto el perfecto conocimiento que los artesanos que ejecutaron las distintas decoraciones tenían del modo de trabajo y la técnica que era utilizada en la realización de las pinturas campanas.

Así pues, todos los recursos técnicos que aquí se emplearon (composición y aplicación de morteros, marcas de reverso o trazas preparatorias) poseen su referente en las pinturas romanas de la Península Itálica.

Los morteros, compuestos principalmente a base de cal y arena, presentan tres capas de enlucido, entre las que se incluyen restos de fibras vegetales, polvo de ladrillo o fragmentos informes de cerámica, utilizados frecuentemente como elementos que favorecen la impermeabilización de la capa pictórica y permiten una mejor adherencia entre las distintas capas⁷.

En contraposición a estos cuidados, observamos otros detalles, como el grosor que normalmente posee el árido que forma parte de los morteros o la inclusión de restos de carbón y cal no totalmente apagada, que nos permiten advertir una falta de cuidado en la producción de estos morteros.

Otro de los elementos que evidencian este descuido lo hallamos en los errores y las irregularidades que a menudo presentan los trazos con los que se llevó a cabo la decoración, circunstancia que puede ser debida a la inexistencia de esquemas preparatorios a la hora de disponer las pinturas de la Estancia II⁸.

Del análisis de los morteros hemos logrado extraer también datos referentes a las diversas marcas de reverso que poseen los distintos grupos.

Así pues, mientras que el grupo IV presenta marcas originadas por el entramado de cañas que cubrirían el techo de la estancia, el grupo III las posee en forma de espina de pez o de “V”. En otros fragmentos se observan también marcas producidas por el picado y la posterior superposición de otra capa pictórica, hecho que nos revela la magnitud de la reforma que se llevó a cabo en el conjunto⁹. Se deduce, por tanto, que no

⁷ Barbet – Allag 1972, 958–963.

⁸ Barbet – Allag 1972, 983–1044; Guiral – Mostalac 1994, 150.

⁹ Barbet – Allag 1972, 958–963.

fue una gran obra la que se realizó, ya que de haber sido así hubiera sido necesaria una decoración integral, y no parcial como hemos logrado documentar.

La paleta cromática que se observa es diferente en cada uno de los conjuntos en que se han agrupado las distintas decoraciones.

Así, mientras los grupos I, II y IV presentan una gama de tonalidades variada, el grupo III posee un restringido repertorio cromático basado en colores de bajo coste extraídos, a priori y a falta de futuros análisis de pigmentos, a partir de tierras ricas en óxido de hierro.

La aplicación de la pintura se ha realizado empleando, por lo general, una técnica mixta. Por un lado, encontramos superficies ejecutadas mediante la utilización de pigmentos diluidos en agua de cal, y por otro, elementos que han sido representados en seco, desconociendo por el momento qué tipo de aglutinante añadirían. No obstante, el desprendimiento y la desaparición de la pigmentación que se observa en algunas zonas de la decoración delatan nuevamente cómo el cuidado con el que se ha confeccionado el ornato y la eficacia con la que se ha aplicado el pigmento dista bastante del “fresco buonno” que encontramos en otros conjuntos pictóricos de mayor entidad.

Esquemas decorativos

Debido a los escasos restos pertenecientes a los grupos I, II y IV, únicamente hemos podido estudiar con exactitud la decoración que presentaban las paredes de la Estancia II (grupo III).

Pese a esto, la gran perduración en el tiempo que ofrecen ornamentos como las imitaciones de mármoles o los puntos en diagonal y gotas que presentan los filetes de encuadramiento hace difícil enmarcar estas pinturas dentro de un estilo concreto, por lo que, para ello, se hace imprescindible acudir a otros elementos, como las gruesas salpicaduras de los zócalos, los candelabros torsos o las cúspides vegetales que decoran el centro de los paneles de la pared Este, los cuales pueden recordarnos a modelos compositivos empleados durante la segunda mitad del s. I d.C.

Aún así, estos motivos no coinciden exactamente con los hallados en otras decoraciones del Imperio, lo que nos lleva a plantear la reinterpretación que en la pintura provincial se hace de algunos elementos como las pérgolas que coronan las cúspides vegetales¹⁰.

La utilización de un esquema basado en amplios paneles rojos separados por interpaneles negros o amarillos decorados en ocasiones con candelabros también nos puede resultar de ayuda a la hora de enmarcar las pinturas dentro de una corriente estilística, ya que este tipo de composiciones suele ser bastante frecuente en las pinturas provinciales de época flavia¹¹.

También en este grupo se observa una cierta vinculación con la decoración del mosaico, ya que los mismos tonos que éste presenta (rojo, negro y amarillo) son los utilizados también en la composición pictórica de las paredes de la Estancia II.

Funcionalidad de espacios

La información que nos aporta la decoración pictórica aplicada sobre las distintas zonas del conjunto poco nos ayuda a la hora de establecer la funcionalidad que estos espacios poseerían en su momento de uso, de modo que poco nuevo podemos aportar a lo ya establecido previamente por las características arquitectónicas y espaciales que conforman dichos espacios.

De este modo, la falta de cuidado que presenta la ejecución de la decoración de la Estancia II nos hace suponer que la habitación, lejos de concebirse como un lugar de ostentación y representación pública, estu-

¹⁰ También los candelabros torsos se representan de una forma poco usual, de modo que, aunque su estado de conservación no sea el idóneo para analizarlo con precisión, tampoco parecen ajustarse a los modelos que hemos constatado en otros conjuntos de la Península Itálica.

¹¹ Tipo 4 según las tipologías establecidas por la Dra. A. BARBET (Barbet 1980, 71 f.).

viera reservada a un uso más intimista y privado (habitación de segundo orden), pese a estar pavimentada con un mosaico.

Deducimos, por tanto, que su función podría estar relacionada con el descanso y el reposo que un establecimiento termal pudiera requerir. La compartimentación que el mosaico presenta al dividir su espacio en dos alfombras (la más pequeña ocupa aproximadamente 1/3 del espacio total del mosaico) nos induce a pensar y plantear la hipótesis de que su función se corresponde con la de un cubículo, ya que en la arquitectura romana, normalmente, este espacio era reservado para la colocación del *lectus*¹², creándose así una bipartición ficticia entre alcoba y antecámara.

Talleres

Las diferencias técnicas (materiales, técnicas de ejecución, paleta de colores, esquemas compositivos y repertorios ornamentales) que se aprecian entre las distintas decoraciones analizadas del yacimiento, unidas al desfase temporal existente entre ellas (documentado a través de la *refectio* perceptible en algunos fragmentos de pintura), nos llevan a plantear que fueran distintos talleres los que se ocuparan de realizar las decoraciones de Fuente Álamo.

Al situarse el yacimiento en un medio rural, hace pensar que los talleres fueran itinerantes, ya que lo habitual era que no se establecieran en lugares concretos, sino que se desplazaran por lugares, más o menos cercanos, donde eran requeridos¹³.

Queda constatado, gracias a la correspondencia cronológica que poseen los esquemas compositivos y repertorios ornamentales de la Península Itálica y los provinciales, que la introducción de la pintura romana en las provincias del Imperio se lleva a cabo a través de talleres itálicos, de ahí la uniformidad del estilo que se observa en lugares tan geográficamente distintos.

En *Hispania*, será ya a finales del s. I d.C. y comienzos del s. II d.C. cuando los artesanos provinciales comiencen a evolucionar de forma independiente, una vez asimiladas las técnicas, los esquemas compositivos y repertorios ornamentales que los maestros itálicos se encargaron de enseñarles¹⁴.

Cronologías

Atendiendo a las referencias que nos aporta el análisis estilístico de las pinturas, y teniendo en cuenta en todo momento la información, tanto estratigráfica como edilicia, musivaria y numismática que nos ofrece la excavación del yacimiento, podemos establecer las siguientes cronologías:

Fase I. Durante la primera mitad del siglo I d.C., y bajo los cánones del III estilo, se establece en este conjunto la primera de las decoraciones que ornamenta la construcción del *balneum* en su etapa fundacional (grupo II).

Fase II. A partir de la segunda mitad del siglo I d.C. se lleva a cabo en el complejo termal una reforma que destruye parte del pasillo o *ambulacrum* que existía junto al *frigidarium*, por lo que se hace necesaria una redecoración parcial del conjunto (grupo I).

Durante esta *refectio* se produce también la construcción y decoración de la Estancia II, cuyas pinturas murales (grupo III y IV) nos aportan una cronología próxima al reinado de la dinastía Flavia (69–96 d.C.), bajo las modas del III estilo final o IV estilo.

¹² Guiral – Mostalac 1993, 375 f.

¹³ Abad 1982, 23.

¹⁴ Guiral – Mostalac 1994, 156–158. Por el momento resulta imposible establecer los recorridos que estos talleres realizaron por la zona; esperemos que ulteriores estudios sobre pinturas coetáneas y cercanas a éstas determinen las características de los talleres y las rutas geográficas que estos frecuentaron.

Bibliographie

- Abad 1982 L. Abad, La pintura romana en España (Alicante 1982).
- Barbet 1980 A. Barbet, Le quatrième style de Pompéi, in: Peinture Murale en Gaule. Actes des Séminaires 1979, Lyon, Narbonne, Paris, Soissons, Publications du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1980) 65–74.
- Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84, 1972, 935–1096.
- Bascón 2010 J. M. Bascón, La pintura mural romana del yacimiento de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba). Estudio preliminar y planteamiento metodológico, Arte, Arqueología e Historia 17, 2010, 155–161.
- Cánovas 2002 A. Cánovas, La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Las pinturas de la estancia LXII, Arqueología Cordobesa 5 (Córdoba 2002).
- Clarke 1987 J. R. Clarke, The Early Third Style at Oplontis, RM 94, 1987, 267–294.
- Fernández 2002 A. Fernández, Evolución de la pintura mural romana en Carthago Nova, Mastia 1, 2002, 77–164.
- Fernández 2008 A. Fernández, La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas, Vol. I–II, Monografías del Museo Arqueológico de Murcia (Murcia 2008).
- Gnoli 1988 R. Gnoli, Marmora romana (Roma 1988).
- Guiral 1991 C. Guiral, Pinturas romanas procedentes de Arcobriga II, Caesaraugusta 68, 1991, 151–203.
- Guiral 1992 C. Guiral, Pinturas murales romanas procedentes de Grau Vell (Sagunto, Valencia), Saguntum 25, 1992, 139–178.
- Guiral 1996 C. Guiral, Pintura romana en Aragón (II). Las termas romanas de Bilbilis Augusta Pasarela, Artes Plásticas 6, 1996, 11–14.
- Guiral 1998 C. Guiral, La pintura romana en Hispania, Addenda (s. I. 1998), 13–54.
- Guiral 2000 C. Guiral, Decoración pictórica de los edificios termales, in: C. Fernández – V. García (ed.), Termas romanas en el occidente del imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología de Gijón (Gijón 2000) 115–121.
- Guiral – Martín-Bueno 1996 C. Guiral – M. Martín-Bueno, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).
- Guiral – Mostalac 1993 C. Guiral – A. Mostalac, Influencias itálicas en los programas decorativos de cubicula y triclinia de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos, Espacio, Tiempo y Forma 6 (Madrid 1993) 365–392.
- Guiral – Mostalac 1994 C. Guiral – A. Mostalac, Pictores et albari en el mundo romano. Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica, Cuadernos Emeritenses 8, 1994, 139–158.
- López 1978 L. A. López, La ciudad romana de Fuente Álamo. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, Fuentes y Metodología, Andalucía en la antigüedad (Córdoba 1978) 363–372.
- López 1987 L. A. López, Excavaciones de urgencia en la villa de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), AnArqAnd 1987, 105–115.
- López 2002 L. A. López, La villa hispanorromana de Fuente Álamo, Puente Genil, pasado y presente, in: E. S. Mesa (ed.), I Congreso de Historia local (Córdoba 2002) 183–238.
- López 2007 L. A. López, El complejo arqueológico de Fuente Álamo (Puente Genil), Excavaciones actualmente en marcha, Arte, Arqueología e Historia 14, 2007, 145–156.
- López 2009 L. A. López, Memoria de la A.A.P. realizada en el yacimiento de Fuente Álamo (2005–2009) (Puente Genil, Córdoba 2009).
- Mostalac – Guiral 1991 A. Mostalac – C. Guiral, Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana en España, Itálica 18, 1991, 155–173.
- PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e mosaici (Roma 1990–1998).

Abbildungen

- Abb. 1: Planta de estructuras pertenecientes a la primera fase de ocupación romana del yacimiento de Fuente Álamo
- Abb. 2: Reconstrucción hipotética Virtual de la Estancia II. Vista noreste y noroccidental (gentileza de D. J. A. AGUILAR BORREGO)
- Abb. 3: Restitución hipotética de la paredes oeste y este de la Estancia II. Inclusión de decoración *in situ* y fragmentos clave

José Miguel Bascón Mateos
serviciosarqueologicosbm@gmail.com