



LA DECORACIÓN PINTADA DEL «CUBÍCULO DE LAS ESTACIONES» DE LA VILLA ROMANA DELS MUNTS (ALTAFULLA, TARRAGONA)

The painting of the «Seasons cubiculum» of the roman villa of Els Munts (Altafulla, Tarragona)

Carmen Guiral Pelegrín*

Recibido el 12 de diciembre de 2010. Aceptado el 9 de marzo de 2011

Resumen. *La villa dels Munts es una excepcional villa de carácter residencial situada a 12 km de Tarraco. Los datos arqueológicos testimonian la existencia de una villa agrícola en época augustea; a inicios del s. II se produce una importante reestructuración del edificio con la edificación de una nueva villa, cuya vida se prolonga hasta el último cuarto del s. III, momento en el que ve afectada por un incendio aunque persiste, en parte, hasta momentos avanzados de la Antigüedad Tardía.*

Las pinturas conservadas en diferentes espacios de la villa se datan en los siglos II y III, si bien el grupo más importante es el correspondiente a los cubículos que se abren al criptoportico norte, donde se ubica el cubículo de las Estaciones, así denominado por el ciclo iconográfico pintado en el techo.

Existe un fuerte contraste entre la decoración del suelo, un simple mortero blanco, las paredes y el techo. Las pinturas parietales presentan una composición muy simple: zócalo con imitaciones de crustae de mármol y zona media con alternancia de paneles anchos lisos y estrechos decorados con motivos vegetales superpuestos. El techo está compartimentado en casetones en relieve, decorados con la representación alegórica de las cuatro Estaciones y con dos Ménades. El pavimento y las pinturas parietales se datan en la primera mitad del s. II y el techo se fecha en época antonina.

Palabras clave: *villa, cubiculum, pinturas, pavimentos, imitaciones de mármoles, techo casetonado, Estaciones, Ménades.*

Abstract. *The villa of «Els Munts» is an exceptional residential villa which is located 12 km away from Tarraco. Archaeological data point to the existence of a farming village in the Augustan period; a significant restructuring of the building (with the construction of a new villa) occurred in the beginning of 2nd century, its life was prolonged until the last quarter of that century, when was affected by a fire. Nevertheless it remained partially up to advanced times of Late Antiquity.*

The paintings preserved in different areas of the villa are dated in the 2nd and 3rd century, though the most important group is the one regarding to the cubicula that are opened to the north cryptoportic, where the cubicle of the Seasons is located, so named because of the iconographic cycle painted on the ceiling.

There is a strong contrast between the decoration of the pavement, a simple white mortar, and that of walls and ceiling. The wall-paintings have a very simple composition: dado with imitation marble crustae and main zone with alternation of broad undecorated panels and narrow ones decorated with superposed vegetable motifs. The coffered ceiling is decorated with the allegorical representation of the four Seasons and two Maenads. The pavement and the wall paintings are dated in the first half of the 2nd century whereas the ceiling is dated in Antonine period.

Key Words: *villa, cubiculum, walls-paintings, pavements, imitations of marbles, coffered ceiling, Seasons, Maenads.*

* Departamento de Prehistoria y Arqueología. UNED. cguiral@geo.uned.es

1. UNA VILLA RESIDENCIAL EN EL *AGER TARRACONENSIS*

La villa dels Munts es un claro exponente del tipo de villa residencial, ubicada en un punto estratégico entre la costa y el tramo de la *via Augusta* que unía *Tarraco* con *Barcino*, y presenta una evidente relación histórica con la ciudad de *Tarraco*, situada a 12 km de distancia. Cuenta con una larga trayectoria historiográfica que se remonta al siglo XVI, aunque las excavaciones sistemáticas comienzan en los años 60 del siglo XX. Tras un largo paréntesis, los trabajos arqueológicos se reinician en el año 1995 y continúan en la actualidad llevados a cabo por el equipo que dirige F. Tarrats del Museo Nacional Arqueológico de Tarragona¹.

Los datos arqueológicos testimonian la existencia, desde época augustea, de una villa dedicada a la explotación de los recursos procedentes de las tierras colindantes y de la que se conservan restos relacionados con las áreas de carácter productivo, como prensas, depósitos y áreas de almacenamiento (Tarrats y Remolà 2007: 99-100; Tarrats *et al.* 2007: 214-116).

A inicios del s. II se produce una importante reestructuración del edificio con la edificación de una nueva villa, cuya vida se prolonga, con algunas reestructuraciones, hasta el último cuarto del s. III, momento en el que se ve afectada por un incendio que determina su posterior abandono (fig. 1). El centro de esta nueva villa se sitúa en la plataforma superior y conecta con la zona termal, situada en el sur del complejo, a través de una *ambulatio* porticada en forma de L que se abre a un *hortus* central. A esta fase se asocian los muros de fondo y los pilares de la *ambulatio* y las habitaciones del ala oriental de la citada *ambulatio*, entre las que se encuentran tres estancias cuyo uso en la fase posterior se identifica con un *triclinium* y dos salas anexas dedicadas posiblemente a actividades lúdicas complementarias. Antes de mediados del s. II se produce una importante reforma en la villa en la que la parte septentrional de la *ambulatio* se transforma en un cripto-pórtico, con un piso superior que quedaba abierto al *hortus*, en el que se construyen una serie de *cubicula* articulados en antecámara y alcoba, que conservan in situ parte de la decoración pintada. A mediados del s. II, se instalan en la villa nuevos propietarios, *C. Valerius Avitus, duunvir* de Tarraco, ciudad a la que se traslada por orden del emperador Antonio Pío², y su esposa Faustina, y su llegada está acompañada de algunas reformas, como la creación de una cisterna en una de las

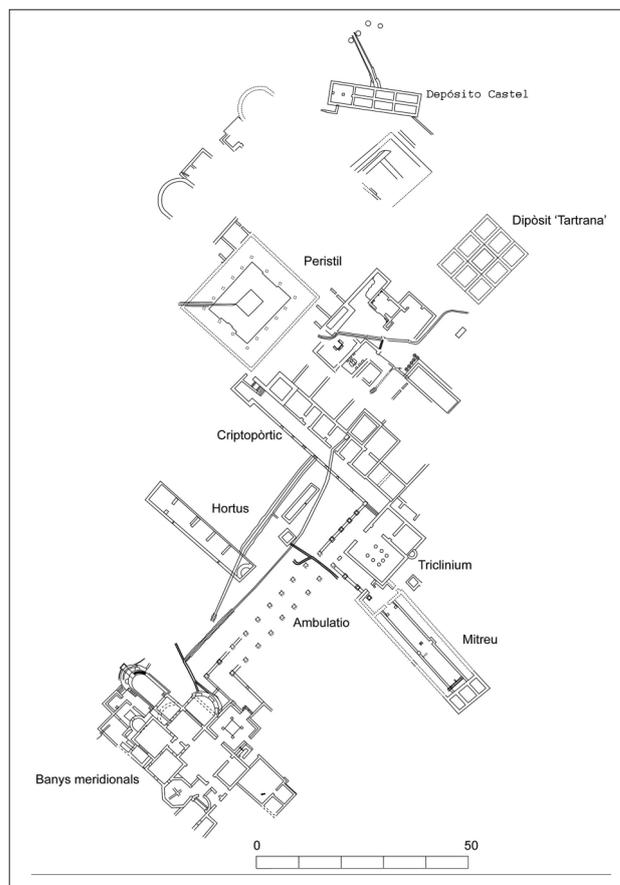


FIGURA 1. Planta esquemática de la villa (siglo II- mediados del siglo III d. C.) (Tarrats *et alii* 2007)

estancias preexistentes que suministraba agua a una fuente ubicada en un antecámara, cuyo frontal está decorado con la representación de Oceanos y con una *tabula ansata* que presenta el *titulus pictus* con los nombres de los propietarios, y las dimensiones y capacidad de la cisterna³ (fig. 2).

Entre mediados del s. II y la primera mitad del s. III se constatan otra serie de reformas que afectan al ala oriental de la *ambulatio*, cuyo pórtico se cierra y se construye un gran mitreo en la zona posterior al triclinio (Tarrats *et al.* 2007: 219-221 y Remolà 2009).

En el último cuarto del s. III, la villa sufre un incendio que afecta sobre todo a las estancias del cripto-pórtico septentrional y que supone el abandono de esta gran villa señorial dedicada al ocio; sin embargo en distintos espacios se constata ocupaciones diversas, asociadas a una actividad agrícola, que se extienden hasta el s. VII.

¹ Agradecemos al Museo Nacional de Arqueología de Tarragona y especialmente a su director, F. Tarrats y a los conservadores, P. Sada y J.A. Remolà la ayuda prestada para el estudio de estas pinturas; algunas de las conclusiones que presentamos son fruto de reflexiones conjuntas. Los estudios más recientes sobre la villa son los de Tarrats y Remolà 2007, Tarrats *et al.* 1998, 2000 y 2007 y Remolà 2009.

² La información sobre este obligado traslado procede de la inscripción sobre un pedestal, actualmente perdido, hallado en Tarragona en el s. XIX y que reza: *C(aio) Valerio / Avito / Ilvir(o) / Val(eria) Fir- / mina fill(io) / translato / ab Divo Pio / ex municipio August(obrigenis) / in coll(oni)am Tarrac(onensium)* (RIT 352 = CIL II 4277 = ILS 6943 = ILER 1330).

³ Tarrats *et al.* 1996-1997: Tarrats *et al.* 1998: 211-213; Tarrats *et al.* 2000: 371. La lectura más reciente de esta inscripción es la realizada por D. Gorostidi (2010: 87). *Ex praecepto / Aviti et F[au]stinae · N · N (=nostrorum) / ciste[r]na · f[ac]ta lata · p[re]des / XIII lon[ga] p[re]des XV III alta · p[re]des · X · / c[a]pti m[oduli?] ∞∞ (=duo milia) CXXV.*

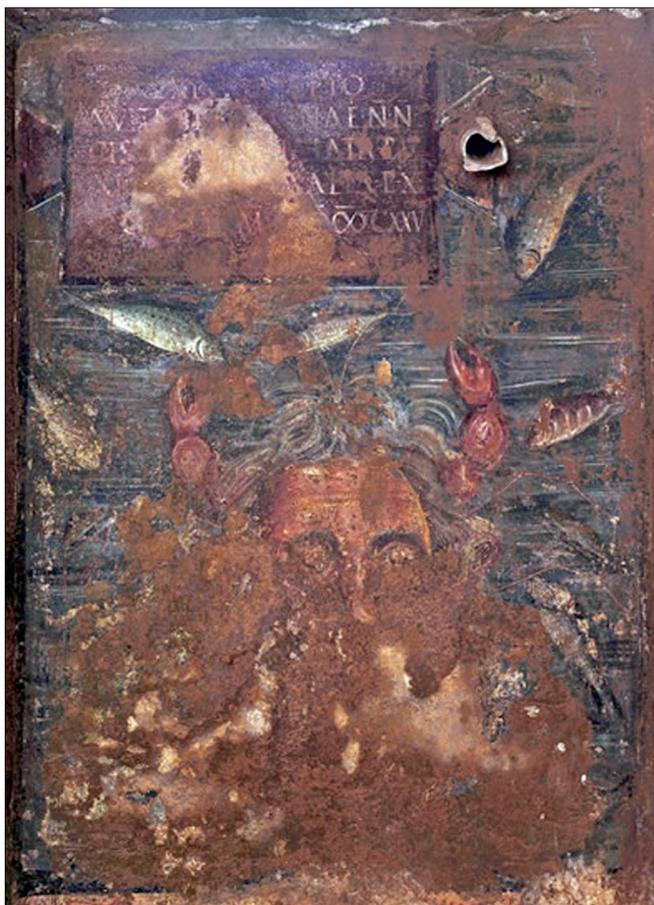


FIGURA 2. Frontal de la fuente con la imagen de Oceanos (foto MNAT, R. Cornadó).



FIGURA 3. Superposición de dos capas pictóricas de la antecámara 2.5 (foto MNAT, R. Cornadó).

Todas estas fases constructivas tienen su reflejo en la decoración pintada que se conserva en varias estancias de la villa, si bien son las paredes del criptopórtico y de los cubículos anejos las que presentan los revestimientos murales mejor conservados.

En las citadas estancias se constata una primera fase pictórica que se corresponde con la reforma que lleva consigo la construcción del criptopórtico datada entre inicios y la primera mitad del s. II, que se conserva en la pared de cierre del pórtico de la *ambulatio* septentrional y en la parte inferior del muro de fondo. Dos de las antecámaras de los cubículos que se abren al criptopórtico presentan también restos de esta primera fase pictórica (fig. 3). En un momento indeterminado de la primera mitad del siglo II, estas pinturas se cubren con otras, de características decorativas muy similares: los zócalos presentan imitaciones de *crustae* marmóreas y en la zona media alternan los paneles anchos y los estrechos, decorados éstos con motivos vegetales superpuestos. Los paneles anchos de la zona media son lisos en las antecámaras y en la estancia que presentamos, pero en las dos alcobas se enriquecen con innovadores sistemas decorativos: imitaciones de *crustae* en el cubículo 2.6, que podemos considerar uno de los ejemplos más antiguos de las

provincias occidentales, al que debemos añadir las pinturas de la estancia 15a del edificio del Atrio del Cerro del Molinete de Cartagena (Noguera *et al.* 2009: 200-206); en el cubículo 2.4 los paneles medios están decorados con pieles de animales extendidas (fig. 4), elemento ornamental escasamente representado, con dos únicos paralelos en la villa de Yvenond (Suiza) (Dubois 1996: 114, figs. 10-13) y en *Brigetio* (Kómarom/Snozy, Hungría) (Borhy 2007: 263, fig. 1).

El ciclo pictórico parietal de los cubículos de la villa dels Munts podemos definirlo como un auténtico repertorio de los sistemas decorativos en boga en la pintura provincial del siglo II d. C.

Finalmente la llegada de *Avitus* a la villa trajo aparejada un nuevo ciclo pictórico que afecta sólo parcialmente a algunas estancias y del que se conservan el frontal con la representación de Oceanos y las cubiertas de algunos cubículos. El muro de cierre del pórtico oriental, construido a finales del siglo II o comienzos del s. III, se pinta con un ciclo decorativo mucho más simple consistente en un zócalo blanco decorado con manchas rojas, en un intento de imitación de mármol y una zona media en la que alternan los paneles anchos rojos y amarillos, separados por interpaneles negros lisos.

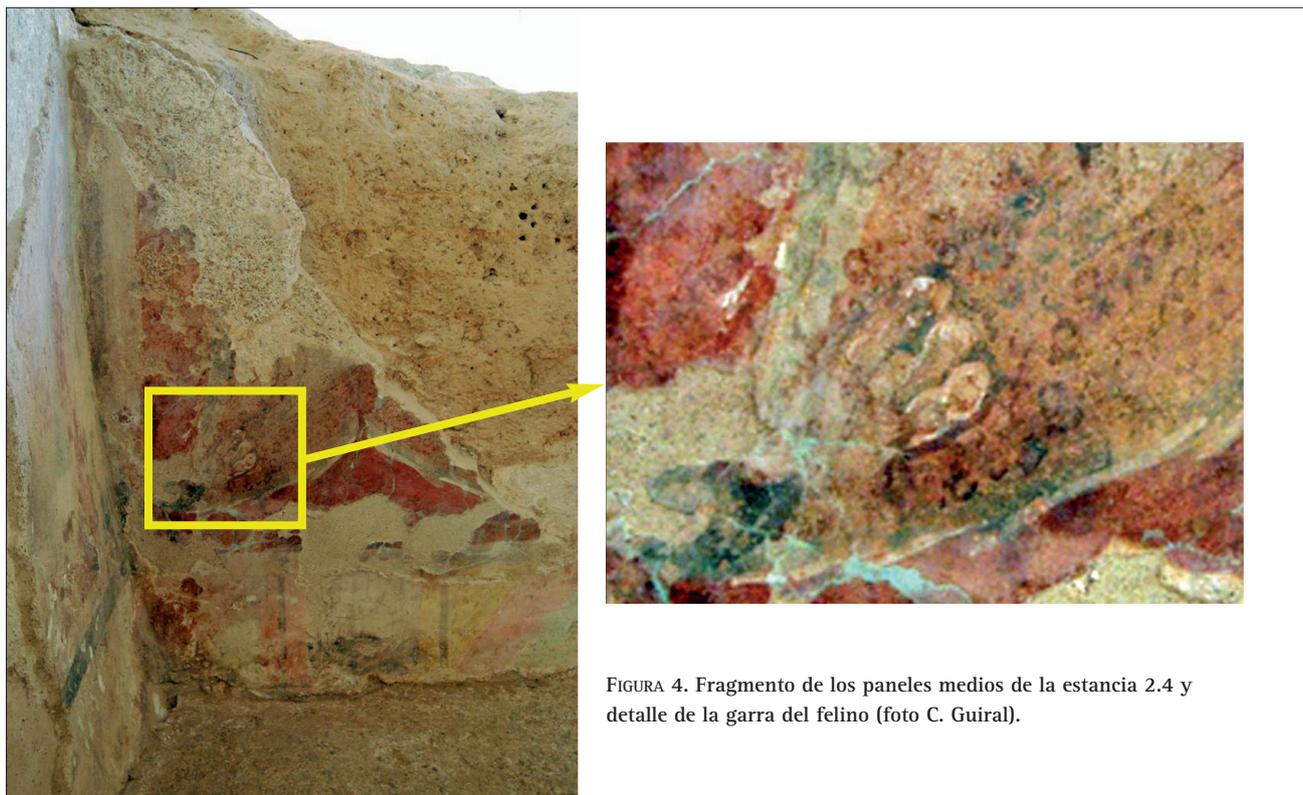


FIGURA 4. Fragmento de los paneles medios de la estancia 2.4 y detalle de la garra del felino (foto C. Guiral).

2. EL CUBICULO DE LAS ESTACIONES

Al cubículo de las Estaciones (2.8), con una superficie de 15 m², se accede desde el criptopórtico y la puerta de acceso es el único vano que se constata en la estancia, al igual que sucede con el resto de los *cubicula* que se alinean a lo largo del pasillo. Actualmente se conservan restos de pintura en sus cuatro paredes, aunque el muro oriental y el meridional sólo se alzan hasta el nivel del zócalo; durante el proceso de excavación se recuperaron la práctica totalidad de los fragmentos correspondientes al techo⁴

En contraste con la policromía de techo y paredes, el pavimento es un simple mortero blanco, al igual que sucede en los cubículos contiguos y solamente el suelo de la *ambulatorio* se ha cubierto con un mosaico policromo geométrico.

2.1. Pinturas parietales *in situ*

La estancia presenta dos fases pictóricas, si bien la primera se constata únicamente en un ángulo de la estancia, en el que la rotura del revestimiento de la segunda fase permite

la observación de parte de un zócalo negro. Esta misma fase pictórica se documenta en algunas de las estancias contiguas, cubiertas por el nuevo ciclo decorativo, pero se mantiene visible en el criptopórtico, en el que únicamente se repintó el zócalo y la parte inferior de la zona media de la pared.

2.1.1. Estructura compositiva

Las pinturas conservadas en la actualidad nos ofrecen una sencilla estructura compositiva: zócalo con imitación de *crustae* marmóreas y zona media con alternancia de paneles anchos rojos y estrechos negros, sin que tengamos constancia de la existencia de una zona superior (fig. 5).

En el zócalo, muy deteriorado, alternan dos tipos distintos de imitaciones de *crustae*: una de forma ovalada dividida en un rectángulo central y dos semicírculos laterales, que ha perdido prácticamente todo el color, y que se sitúa bajo el centro de los paneles rojos; la segunda es un rectángulo con los lados cortos curvos, pintado con amplias pinceladas rosas y verdes en un intento de imitación de las vetas del mármol, que contiene, a su vez, un segundo rectángulo de forma similar, de color rojo burdeos en el que se inscribe una figu-

⁴ La excavación de la estancia y los trabajos específicos de levantamiento de los fragmentos del techo se llevaron a cabo entre 1996-97, dirigidos por J. M. Macías (Codex, Arqueología i Patrimoni), M. Bruned y A. Miralles (Gam Restauració) bajo la coordinación de F. Tarrats. La recomposición del techo ha sido llevada a cabo por un equipo de arqueólogos (C. Guiral, J. Boislevé y V. Provenzale) y de restauradoras (M. Bruned, E. Pedrosa, C. Pujante, L. Andino, N. Deu, M. Munar), con la asistencia técnica de F. Monier (Centre d'Études des Peintures Murales Romaines de Soissons) y de P. Rovira y otros colaboradores del Centre de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya, bajo la coordinación de P. Sada, directora del MNAT entre los años 2004-2006 en que se ha llevado a cabo dicho proyecto.

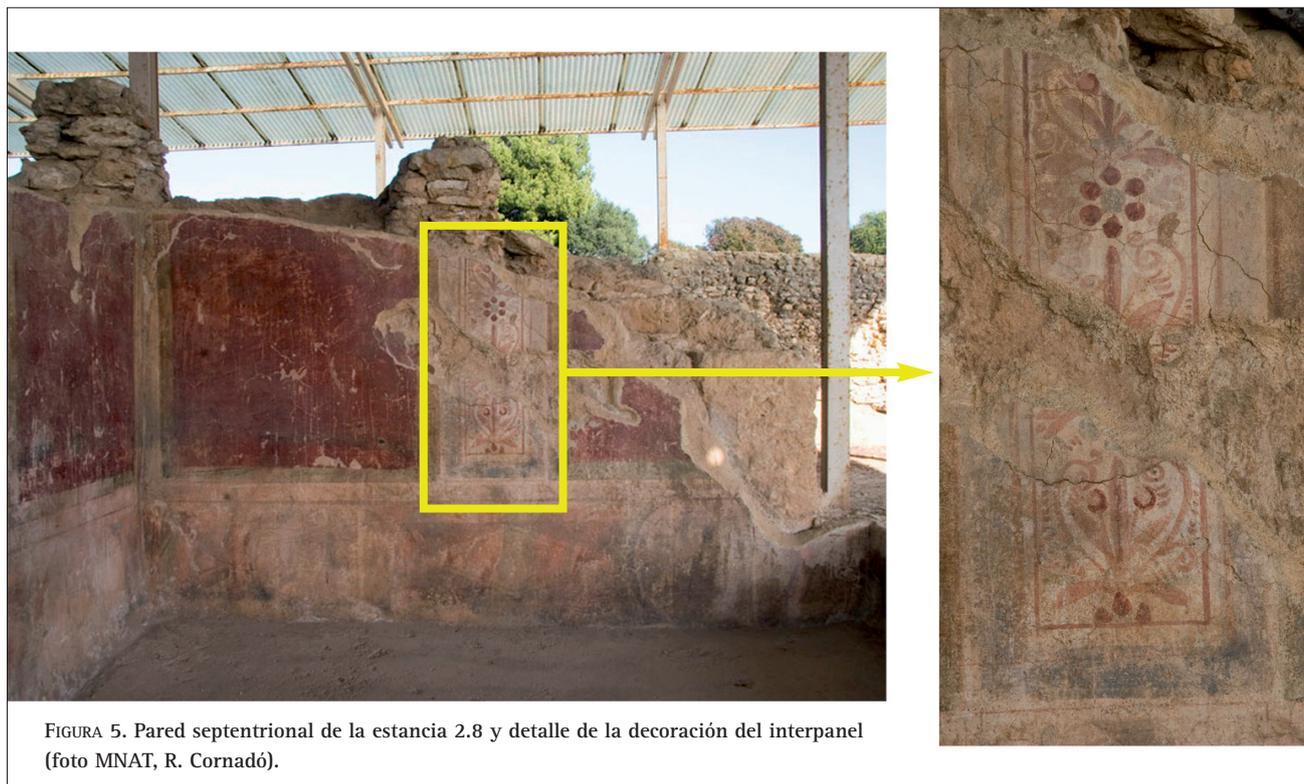


FIGURA 5. Pared septentrional de la estancia 2.8 y detalle de la decoración del interpanel (foto MNAT, R. Cornadó).

ra romboidal oblonga, coloreado con las pinceladas anteriormente descritas; este tipo de incrustaciones se sitúa bajo los paneles estrechos, si bien ocupa los extremos de los paneles anchos. La distribución de estas *crustae* a lo largo de las paredes no se realiza de manera uniforme, sino que se adaptan a las dimensiones de los muros (vid. *infra*).

Una banda negra continua separa el zócalo de la zona media de la pared, que se articula en paneles anchos rojos bordeados por una banda verde y paneles estrechos blancos, ribeteados por una banda negra, y enmarcados en su interior por un filete rojo-ocre. Están decorados con una sucesión vertical de motivos vegetales que alternan con rosetas hexapétalas flanqueadas por trifolios. Los motivos vegetales están compuestos por un elemento cordiforme —de color ocre rojo— con los extremos enrollados en forma de roleo, sobre los que apoyan dos hojas bifolias verdes, y bordeado por pequeños trazos curvos. Este elemento encierra un motivo vegetal compuesto por un cáliz —de color verde— con dos sépalos —de color ocre rojo— del que nacen tres hojas elípticas y dos finos tallos —también de color ocre rojo— que sostienen un pequeño fruto pintado de rojo intenso. Los motivos descritos alternan con rosetas, flanqueadas por dos trifolios, y formadas por botón central y pétalos redondeados; la policromía de estas flores es alternante: pétalos rojo ocre y botón central azul o pétalos azules y botón central rojo. En la pared occidental este elemento vertical presenta leves diferencias: las rosetas no están flanqueadas por trifolios, sino por pequeños trazos curvos y las hojas laterales del motivo vegetal, se trans-

forman en una sucesión de pequeños trazos curvos que adoptan, en su disposición, la forma de la hoja.

En el muro septentrional se conservan dos paneles anchos rojos con el consiguiente panel estrecho situado entre ambos y que marca el centro de la pared. Por lo que se refiere al zócalo, la desigualdad de espacio en los ángulos, causada por el ligero descentramiento de la placa central, obliga a reducir el tamaño de las *crustae* romboidales: en el ángulo noroccidental la placa romboidal se deforma para adaptarse al espacio, en tanto que en el ángulo nororiental, un poco más amplio, el deterioro de la superficie pictórica no nos permite conocer la decoración.

En el muro occidental, la zona media presenta tres paneles, ligeramente más estrechos que en la pared norte, y dos interpaneles. Por lo que se refiere al zócalo, los compartimentos con *crustae* romboidales también son más estrechos, en correspondencia con los paneles anchos de la zona media y los ángulos se resuelven de la siguiente forma: en el septentrional no queda espacio para la inclusión de la *crusta* romboidal y en el meridional, muy deteriorado, parece intuirse la mitad de la forma romboidal que continúa en la pared meridional.

En el muro meridional, del que sólo se conserva el zócalo, se sitúa la puerta de la estancia, por lo que la decoración queda seccionada. El tramo occidental presenta, en el ángulo, la parte del rombo correspondiente al ángulo sur de la pared oeste y a continuación se sitúa la *crusta* ovoidal; la superficie pictórica del resto del espacio hasta llegar a la

jamba de la puerta está muy deteriorada y ello nos impide conocer la solución adoptada en esta zona. Por lo que se refiere al tramo oriental, mucho más estrecho, una *crusta* oblonga ocupa la jamba de la puerta y el pequeño tramo de muro está ocupado por parte de la *crusta* romboidal que continúa en la pared oriental.

Finalmente la pared oriental, conservada únicamente hasta la altura del zócalo, adopta la misma solución que la pared occidental.

La estructura compositiva, de carácter muy simple, deriva claramente de las pinturas del s. I; la alternancia de paneles anchos lisos y estrechos decorados con candelabros o superposiciones de objetos o elementos vegetales es el sistema predilecto de las pinturas provinciales del s. I y se mantiene a lo largo del s. II.

La imitación de mármoles en los zócalos es un recurso ornamental utilizado durante toda la historia de la pintura romana y en las provincias se convierte en uno de los sistemas preferidos a partir del s. I d. C. La disposición de las imitaciones de mármol en los zócalos se resuelve de tres formas diferentes: una banda corrida decorada con un sólo tipo de mármol o granito; un zócalo imitando un revestimiento de placas de mármoles diferentes que pueden ser de igual tamaño o alternar los anchos con los estrechos y, finalmente, una fórmula más compleja es la imitación de *crustae* marmóreas, que son placas o tiras de mármol recortadas de forma geométrica, que se combinan formando generalmente diseños geométricos y que adquiere una importancia singular a partir de la segunda mitad del s. I d. C., manteniéndose hasta el siglo V⁵.

En España el ejemplo más antiguo, de mediados del s. I d. C., procede de la *Domus de Salvius* en Cartagena (Fernández Díaz 2008: 323-324, figs. 44-45) y las *crustae* son uno de los motivos característicos de los zócalos de las pinturas fechadas desde finales del s. I y a lo largo del s. II: Casa del Mitreo (atrio y pasillo) de Mérida (Abad Casal 1982: 47-48), Casa de las pinturas de Astorga (Luengo Martínez 1961: 169), Casa de Oceanos de Lugo (González 2007: 440-441, figs. 2 y 3) y Termas de Campo Valdés (Gijón) (Guiral y Mostalac 1995: 178-186).

Por lo que se refiere a la zona media, la alternancia de paneles anchos lisos y estrechos decorados, que ya habían

caracterizado la producción pictórica del siglo I d. C. continúa en el siglo II, y es el grupo más numeroso, extendiéndose por todo el territorio hispano⁶.

Este esquema pictórico, homogéneo en líneas generales, presenta algunas diferencias en los motivos decorativos de los interpaneles: en un primer grupo están decorados con el motivo denominado «candelabro», vástago vertical en el que se insertan personajes mitológicos, elementos vegetales y objetos varios, muchos de ellos considerados atributos característicos de ciertas divinidades y/o héroes mitológicos⁷.

En el segundo grupo, mucho más sencillo, los interpaneles están decorados con simples tallos vegetales o con una sucesión muy simple de elementos de carácter vegetal; en este grupo incluimos las pinturas objeto de estudio, así como las procedentes de los cubículos anejos y las procedentes del peristilo y el pasillo de comunicación entre éste y el *viridarium* de la Casa del Mitreo de Mérida (Abad Casal 1982: 54-55). Finalmente el tercer grupo es el más sencillo ya que los interpaneles carecen de decoración⁸.

En resumen, la decoración parietal de esta estancia se encuadra en el conjunto de pinturas provinciales del siglo II, con un esquema decorativo que deriva del siglo anterior y con la presencia de elementos innovadores y característicos de la época, como la imitación pictórica de *crustae* marmóreas que decora el zócalo.

Las pinturas parietales de este cubículo y de los cubículos anejos fueron realizadas por un mismo taller en un momento indeterminado de la primera mitad del s. II, taller que si bien no poseía un amplio repertorio ornamental ni tampoco figurado, sí conocía los esquemas compositivos en boga en la citada época, de los cuales estas estancias forman un auténtico muestrario.

2.1.2. Observaciones técnicas

La pérdida del color en muchas zonas de la pared, nos ha permitido comprobar la existencia de trazos preparatorios que esbozan las líneas horizontales y verticales, realizados sobre el enlucido todavía fresco y que ayudan al pintor a trazar las líneas rectas. Los bordes de las bandas verdes y negras que separan zócalo de zona media estaban previamente tra-

⁵ Un completo estudio sobre las imitaciones marmóreas fue realizado por L. Abad Casal: Abad Casal 1977-1978: 189-208 y Abad Casal 1982: 304-313.

⁶ El estudio de las pinturas hispanas del s. II ha sido presentado en el XI Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, celebrado en Éfeso en Septiembre de 2010: Guiral Pelegrín, Fernández Díaz y Cánovas Úbera: «En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d. C.».

⁷ Los conjuntos pictóricos más representativos de este primer grupo son las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo (Mérida) de mediados del s. II, ateniéndonos al análisis iconográfico (Altieri 2002), las procedentes del Convento de San Pedro Mártir (Toledo) sin datación precisa, pero que las comparaciones estilísticas permiten fecharlas a mediados del s. II (Cerezo 2007) y las pinturas de Astorga también datadas entre finales del s. I y comienzos del s. II (Luengo 1962); de época antonina son las pinturas de la *Domus de Terpsicore* de Valencia (Fernández Díaz 2007) y finalmente un importante grupo de pinturas procede de la zona del sureste, con dataciones que oscilan entre época adriánica y antonina: *Carthago Nova* (Fernández Díaz 2008: 233-238 y 350-355; Noguera Celdrán *et al.* 2009; Villa de la Quintilla (Ramallo *et al.* 2005: 1013 y 1015-1017), *Lucentum* (Fernández Díaz 2000-2001) y *Segobriga* (Cebrián Fernández y Fernández Díaz 2001: 144-145).

⁸ En este tercer grupo, incluimos las pinturas procedentes de las Termas de Campo Valdés en Gijón y las de la *Domus de las columnas rojas* de Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real) (Guiral Pelegrín y Zarzalejos Prieto 2006).



FIGURA 6. Detalle de los trazos preparatorios: impronta de cuerdas empapadas en ocre (foto C. Guiral).

zados con un cordel empapado en ocre rojo que, sujeto con clavos situados en los ángulos de las paredes (de los que se conserva el orificio), se tensaba para soltarlo posteriormente y permitir que imprimiese su impronta en el mortero (fig. 6). Las líneas verticales se trazaron únicamente con ocre, sin que se observen las posibles señales de la cuerda. Estas características técnicas se repiten en las pinturas de los cubículos anejos, hecho que, junto a las semejanzas del sistema compositivo y del repertorio ornamental, nos permiten asegurar que fueron pintadas por el mismo taller.

2.1.3. Cronología

La cronología de la segunda fase pictórica de esta zona residencial de la villa se concreta en la primera mitad del s. II, antes de que la llegada de *Avitus* en época de Antonio Pío (138-161 d. C.), suponga un nuevo ciclo decorativo de mayor riqueza compositiva e iconográfica, pero que afecta sólo al frontal de la fuente y a las cubiertas, como veremos a continuación.

2.2. El techo casetonado

Durante el proceso de excavación de la estancia se recuperó el techo, que se ha logrado recomponer en su totalidad. Consiste en un rectángulo de 3,5 m x 4,6 m bordeado por una banda perimetral y compartimentado de forma longitudinal en dos partes por una banda de las mismas características. Cada una de las zonas está dividida en tres casetones cuadrangulares, en los que se insertan otros de forma octogonal en los extremos y de forma romboidales en la parte central, decorados

los primeros con la representación de las cuatro Estaciones y los segundos con Ménades (Guiral Pelegrín 2010: 511-520).

Los fragmentos del techo aparecieron caídos sobre el pavimento de la estancia y sobre éstos se hallaron los elementos constructivos que conformaban la estructura arquitectónica de la cubierta y del pavimento de la estancia superior. Las teselas del mosaico se insertaban en un mortero de cal dispuesto sobre un lecho de arcilla que a su vez apoyaba sobre las vigas que articulan y sostienen la cubierta. Fragmentos de las vigas y la impronta carbonizada de las mismas se hallaron durante el proceso de excavación, lo que ha permitido comprobar que eran de forma cuadrangular y medían aproximadamente 18 cm de lado, que se disponían cada 55 cm, apoyadas sobre los muros oriental y occidental. A estas vigas se anclaba, mediante clavos, una estructura realizada con cañizos y listones de madera que se recubría con el enlucido, soporte de la pintura.

2.2.1 Observaciones técnicas

La composición en un relieve muy pronunciado del techo queda ya esbozada mediante la citada estructura de cañizos y listones de madera cuya impronta ha quedado claramente impresa en el enlucido del techo. Las cañas, unidas con cuerdas⁹, se dispusieron en sentido transversal al eje longitudinal de la estancia, con la excepción de las correspondientes al friso de los lados cortos que se colocaron en el sentido contrario. Los casetones y los espacios triangulares, producto de la inserción de los triángulos y octógonos en la forma cuadrangular, se proyectan ya en esta estructura subyacente, mediante listones de madera y haces de cañas unidas por cuerdas (fig. 7).



FIGURA 7. Reverso de un casetón del techo (foto MNAT, R. Cornadó).

⁹ Para unir las cañas situadas en la zona correspondiente al friso, las cuerdas se disponen de forma paralela: en los frisos norte, este y sur hemos podido constatar la impronta de tres cuerdas, mientras que en el friso occidental y central su disponen únicamente dos. La distancia entre ellas no es homogénea y oscila entre 17 y 20 cm. En los reversos de los casetones también se conservan las improntas de tres cuerdas paralelas con una separación aproximada de 20 cm.

El enlucido, compuesto por cal y arena, se aplicó en tres capas horizontales en las zonas correspondientes al friso y a los fondos de los casetones y éstas se adaptaron al profundo relieve escalonado de los casetones que ya había sido creado por la estructura de cañas y listones de madera. La primera capa, sobre la que se aplica la pintura, está formada básicamente por cal, aunque se observan algunos granos de arena, muy tamizada; en la segunda capa, de color grisáceo, la proporción de arena es mayor y finalmente la tercera, que apoyaba directamente sobre los cañizos, es de color rosáceo, por lo que suponemos que se le añadió cerámica machacada y que tenía por objeto constituir una capa aislante de la humedad¹⁰.

Antes de proceder a la aplicación de la pintura, se realizaron una serie de trazos preparatorios mediante líneas incisas, que servían de guía a los pintores y que se constatan en diversas zonas del techo¹¹: un trazo muy fino, que no es visible en su totalidad, marcaba la banda azul que separa los casetones del friso perimetral, prolongándose hasta los extremos; otro trazo recto marca el centro de los frisos vegetales que decoran las bandas rojas que bordean los casetones octogonales y el centro de la guirnalda vegetal situada en las caras interiores de los espacios triangulares situadas en los ángulos de los casetones triangulares.

Las pinturas debieron sufrir un cierto deterioro, quizás producido por la entrada de luz y humedad desde la puerta, ya que los desperfectos se constatan en una banda diagonal que parte de la abertura y fueron repintadas por una mano inexperta, incapaz de rehacer los motivos originales, así el friso vegetal que bordea el casetón triangular decorado con la Ménade danzante se repintó con un friso de ovas y las bandas interiores del mismo casetón se rehicieron con un contario (fig. 10d); las bandas horizontales que flanquean el citado casetón, y que estuvieron originalmente decoradas con un tirso, se repintaron de blanco; finalmente la figura de Primavera también sufrió un intenso repinte que afecta a la cara y al torso, en la cara se trazaron grandes ojos y nariz muy marcada y en el torso, el repinte de los pechos se aleja considerablemente de los que tenía la figura original y que se mantienen en las otras figuras, en las que apenas quedan marcados, por lo que tienen un aspecto andrógino.

Finalmente, el incendio que afectó a toda la zona del criptopórtico, también se detecta en la decoración pictórica

del techo, en la que el ocre amarillo de las bandas de separación entre casetones, se ha transformado en rojo (fig. 10a), en algunas zonas, hecho que se debe al calor producido por el fuego que transforma el hidróxido de hierro en óxido de hierro; de igual forma el fondo, originariamente azul, del casetón decorado con la figura del Invierno, situado a la derecha de la entrada está quemado y se ha transformado en un color grisáceo.

2.2.2. Estructura compositiva

El techo está articulado en tres niveles diferentes: el primero formado por el friso perimetral y central, el segundo nivel por las bandas que bordean los casetones y el tercero corresponde al fondo de los mismos y de los espacios triangulares resultantes de la inserción de los octógonos y rombos en los casetones cuadrangulares (fig. 8).

La banda perimetral que bordea el techo es de color rojo cinabrio y está enmarcada por dos estrechas bandas de color azul egipcio bordeadas por filetes blancos y esta misma composición se mantiene en la banda central¹². El interior está recorrido por un roleo de acanto que gira alrededor de la estancia y que también ocupa la parte central. En dos de los ángulos conservados quedan los restos, muy perdidos, de un grutesco que sostiene con sus manos los inicios del roleo: se observa la parte superior del cuerpo de un personaje adulto, a tenor de la constitución de brazos y torso, cuyo cuerpo surge de un elemento vegetal conservado parcialmente¹³. La banda vertical que marca el desnivel entre los frisos y los casetones está decorada con la imitación de una cornisa de estuco.

En los casetones cuadrangulares de los extremos se han insertado otros de forma octogonal y la unión de ambos crea cuatro formas triangulares en los ángulos. Los bordes exteriores de los octógonos, de color rojo cinabrio, están decorados con una sucesión alternante de rosetas cuádrupétalas y complejos motivos en los que dos flores de loto estilizadas flanquean un motivo ovalado. Los lados interiores de los octógonos están pintados con una imitación de cornisa de estuco que es la que marca el desnivel.

Los bandas exteriores de los casetones triangulares, de color rojo burdeos y bordeadas por bandas azules con filetes blancos, están decoradas con motivos vegetales formados

¹⁰ Los espesores de estas capas no son iguales en las distintas zonas del techo: el espesor de la capa superficial (1) oscila entre 0,5 cm (friso perimetral) y 1 cm en el friso central; el de la segunda capa fluctúa entre 1 cm en el friso occidental, 2 cm en los frisos norte y sur, 3 cm en el friso oriental y 4,5 en el friso central; tampoco es homogéneo el grosor de la tercera capa —en la que están las improntas de las cañas— y oscila entre 0,5 cm en los frisos norte y sur, 0,8 cm en el friso este, 2 cm en el oeste y 3,5 cm en el central.

¹¹ Es probable que existieran otros trazos preparatorios que no se han podido comprobar dado el buen estado de conservación de la capa pictórica que los cubre.

¹² Las bandas central, la meridional y septentrional miden 55 cm de anchura, la oriental mide 47 y la occidental 43.

¹³ La denominación grutesco alude a los seres en los que se mezclan, de forma orgánica, elementos del reino animal, vegetal y humano (Perrin 1982: 304); en un artículo posterior, el autor establece una clara diferencia entre los seres cuyo cuerpo emerge de un cáliz vegetal, de aquellos en los que el cáliz está invertido y realmente forma parte del cuerpo, como si se tratase de una falda vegetal (Perrin 1985: 210). En nuestro caso no se observa claramente, dada la fragmentación y la pérdida de color, sin embargo la disposición de las hojas visibles permite suponer que surge de un cáliz de hojas de acanto; en cualquier caso optamos por el término grutesco para la definición del personaje descrito.

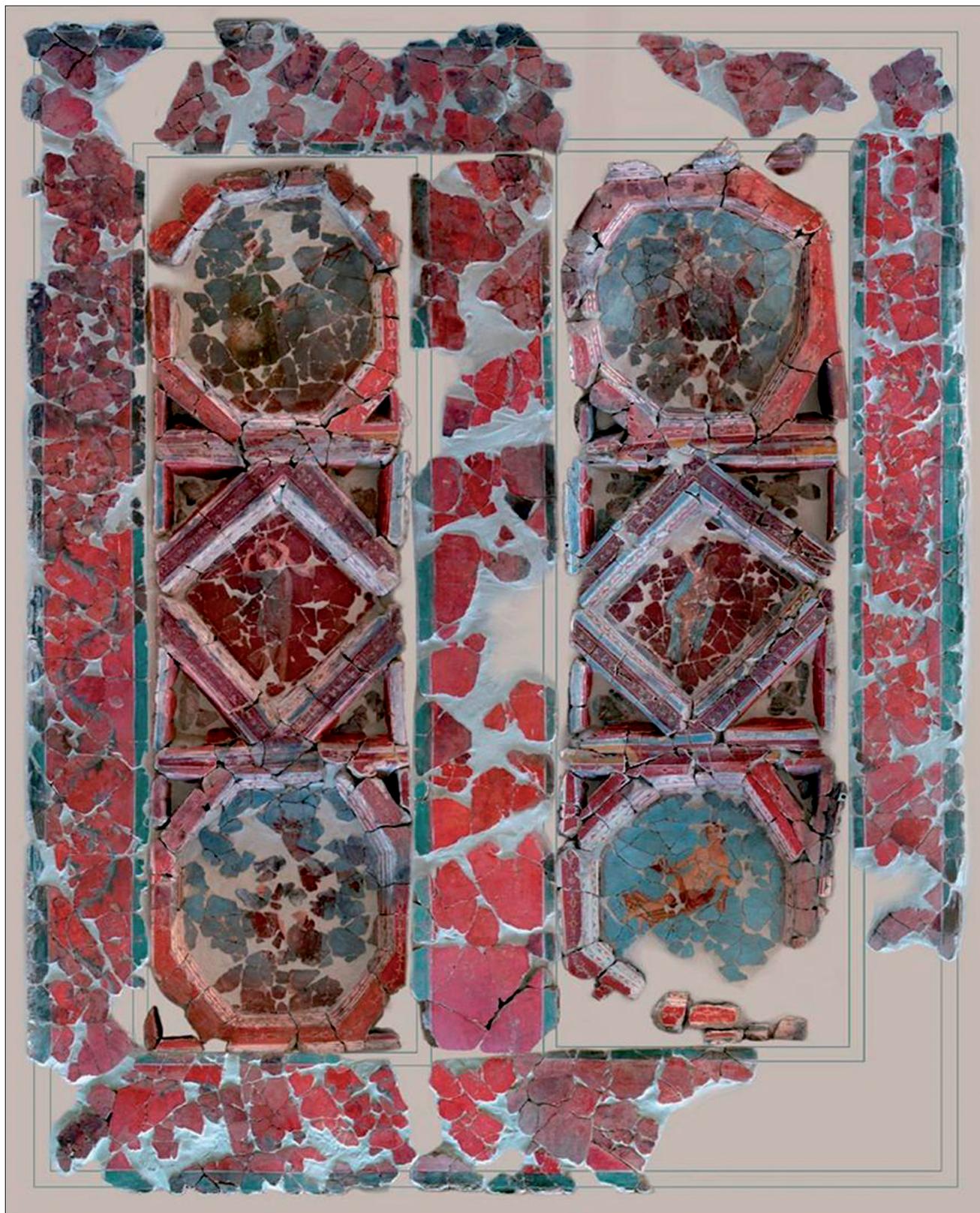


FIGURA 8. Recomposición del techo (foto MNAT, Ramon Cornadó).

por un vástago central compuesto por una concatenación de hojas trifoliadas, blancas, amarillas y verdes alternativamente, bordeadas por grupos de hojas simples (fig. 10); imitaciones pintadas de cornisas de estuco marcan el desnivel con el fondo del casetón¹⁴. Esta especie de *horror vacui* se constata de forma fehaciente al observar el interior de los espacios triangulares, que presentan motivos vegetales en los laterales y en el fondo.

El sistema compositivo del techo parece una reproducción en pintura y marcado relieve de los techos casetonados de estuco, afirmación que no solamente queda avalada por la estructura, sino también por las imitaciones pintadas de cornisas que marcan las bandas de separación entre los niveles; sin embargo el profundo relieve de los casetones, el gran tamaño y el escaso número de los mismos, así como la separación en dos zonas por una ancha banda, nos alejan de los techos casetonados en los que los casetones son múltiples, están yuxtapuestos o unidos por estrechas bandas y carecen de un relieve tan pronunciado. Todo ello nos conduce a asimilar nuestro techo al tipo de cubierta definida por A. Barbet como «à décrochements»: *techos con planos escalonados (tres como mínimo), en los que los niveles son regulares y simétricos* y que es uno de los tipos característicos del IV estilo (Barbet 1985: 253-255 y 2004: 28)¹⁵. Del elenco de cubiertas con estas características compilado por la citada autora, el que guarda mayores semejanzas con el que presentamos es el procedente de la estancia (f) de la Casa de *Loreius Tiburtinus* (II 2, 2-5), si bien presenta tres zonas se-

paradas por dos bandas y los casetones, rectangulares y cuadrangulares y de distintas dimensiones, están separados por bandas más anchas. También A. Barbet afirma que la estructura compositiva recuerda a los casetones de estuco del II estilo, impresión que queda atenuada por el repertorio ornamental compuesto por tallos y guirnalda vegetales; por lo tanto existen en el citado techo, al igual que en el nuestro, dos polos de atracción: una clara estructura arquitectónica difuminada por un amplio repertorio ornamental (Barbet 1985: 256-257).

2.2.3. El repertorio ornamental

Como ya se ha expuesto, la riqueza decorativa de este techo se manifiesta en que todos y cada uno de los espacios que bordean los casetones están decorados con motivos vegetales y/o arquitectónicos.

El roleo que ocupa el centro de los frisos está formado por un tallo de hojas de acanto del que parten los pedúnculos que sostienen las flores que se sitúan en los lados cóncavos del roleo. En los lados cóncavos externos se disponen tres flores, la central de mayor tamaño que las laterales, formadas por un botón central rodeado de hojas; en los lados cóncavos internos hay dos flores laterales, de iguales características, y una central en forma de roseta de ocho pétalos de color azul (fig. 9).

Este tipo de roleo tiene una larga tradición decorativa y su origen se encuentra en el mundo griego. El I estilo lo in-



FIGURA 9. Detalle del friso perimetral (foto C. Guiral)

¹⁴ Los casetones miden 1,10 m, los lados de los triángulos 12 cm, la banda de separación entre casetones 8 cm; los lados de los octógonos son muy irregulares, por lo que presentan distintas anchuras que oscilan de 6 a 12 cm. Por lo que se refiere a la anchura de las bandas que marcan los desniveles tienen una anchura media de 10 cm.

¹⁵ Aunque la mayor parte de este tipo de cubiertas se data en la segunda mitad del s. I d. C., no es una innovación, ya que existen ejemplos anteriores, como el techo que cubre la cámara del túmulo Ostroucha en Chipka (Bulgaria) datado en el s. III a. C., con claras influencias helénicas (Kitov, Barbet y Valeva 1997: 221-224).

FIGURA 10. Repertorio ornamental. a. Banda decorada con un tirso que separa los casetones. b. Imitación de cornisa en el borde interno de los casetones. c. Friso floral en el borde de los casetones octogonales. d. Repintes en los bordes de los casetones. (fotos C. Guiral).



a



b



c



d

corpora a su repertorio, al igual que el II, no se conservan ejemplos en las pinturas del III estilo y reaparece en el IV, momento del que se conservan numerosos ejemplos, ya sea en pintura o en estuco¹⁶. Estos roleos se sitúan generalmente entre la zona media y la zona superior y nacen de un elemento, cáliz o grutesco, situado en el centro de la pared: sobre un tallo principal ondulado crecen tallos secundarios que se enroscan en espiral en el centro de las ondulaciones y suelen terminar en un motivo floral; en algunos casos flores, animales o erotes enriquecen el roleo y las espirales. Generalmente se ubican entre la zona media y la zona superior, y solamente en el triclinio (19) de la Casa del Bracciale d'Oro ocupa el borde del recuadro interior de una bóveda¹⁷. En tres de los ejemplos conocidos el roleo se prolonga de forma perpendicular ocupando el espacio de los interpaneles¹⁸. La datación de los roleos analizados se sitúa entre los reinados de Nerón y Vespasiano (Perrin 1985: 218), pero existen otros ejemplos que permiten prolongar su cronología hasta los siglos III y IV (Perrin 1985: 230, nota 67). Como ya hemos dicho, el mismo motivo se reproduce en el estuco y en este caso generalmente separa la pared de la zona inferior de la bóveda, tal y como vemos en el *tepidarium* de las Termas del Foro de Pompeya. También lo constatamos en los mosaicos a partir del s. II, con una larga perduración.

El roleo que bordea nuestro techo mantiene ciertas diferencias con los ejemplos analizados. En primer lugar, se compone únicamente de un tallo ondulado, careciendo de las

espirales que le otorgan complejidad, sin embargo sí se ha mantenido la flor en el centro de las ondas cóncavas que es la copia de la que aparece en el extremo de la espiral; en segundo lugar no nace de un cáliz vegetal o grutesco situado en el centro, sino en los ángulos, hecho que sólo hemos podido comprobar en los roleos que bordean algunos mosaicos¹⁹.

¹⁶ El análisis más profundo sobre el tema es el realizado por Perrin en 1985. A los ejemplos pictóricos citados deben añadirse los hallados en el oecus 32 de la Casa di *Fabius Rufus* (VII 16 *Insula Occidentalis* 22) (Grimaldi 2006: 297 y 301) y en el triclinio 19 de la Casa del Bracciale d'Oro (VI 17 *Insula Occidentalis* 42) (Ciardello 2006: 114).

¹⁷ Ciardello 2006: 112 y 114. Existen también pequeños espacios abovedados que quedan completamente cubiertos por roleos, como por ejemplo la exedra 24 de la Casa del Menandro y las letrinas del *Forum* de Bolsena (Barbet 1982: fig. 6).

¹⁸ Casa cercana a la Basílica (Perrin 1985: fig. 4), oecus (32) de la Casa di *Fabius Rufus* (VII 16 *Insula Occidentalis* 22) (Varriale 2006: 297) y un ejemplo publicado por Nicolini y que recoge Barbet (Barbet-Davreu-Le Bot-Magnan 1977: fig. 16c).

¹⁹ El motivo es característico de algunos mosaicos de la provincia Bizacena, como el mosaico de las Estaciones de Thysdrus (El Jem) del siglo II d.C. y el de la Casa del Sileno de la misma ciudad, del s. III d.C. (Slim 2003: figs. 55 y 203).

Por lo que respecta a la figura cuyo torso emerge de un cáliz de hojas de acanto, es muy similar en su actitud al *putto* conservado en el *cubiculum* (11) de la Casa I 3, 25 de Pompeya (Schefold 1962: lám. 90.1; Pappalardo 1987: 40-42, figs. 2-13), si bien ya hemos expuesto que no puede identificarse con un erote, tanto por la fisonomía del cuerpo como por la carencia de alas y más bien debe relacionarse con un personaje adulto, quizás del tipo que encontramos en los mosaicos del s. II (Joly 1988: 181-189).

Otros motivos del repertorio ornamental decoran las bandas de separación entre los casetones, así como los lados exteriores e interiores de los mismos y los espacios triangulares creados por la inserción de octógonos y triángulos en la forma cuadrangular del casetón.

Las bandas de separación entre casetones, originariamente de color amarillo, están decoradas con un vástago rematado en dos puntas y forrado con tiras de aspecto vegetal de color azul, rojo y verde que se disponen de forma helicoidal y que se anudan a los extremos de los que cuelgan cintas (fig. 10a); este elemento se asemeja a la vara de un tirso, si bien la carencia de la piña en uno de los extremos nos impide identificarlo con el atributo dionisiaco.

Un segundo elemento decorativo es el situado en los lados superiores de los casetones octogonales: una cenefa en la que alternan rosetas cuadripétalas y un motivo formado por una roseta de botón ovalado y pétalos blancos, flanqueada por flores de loto estilizadas (fig. 10c). Este tipo de cenefa se inspira en modelos más antiguos que se remontan al II estilo tardío y de los que la Villa de la Farnesina nos ofrece un amplio elenco (Bragantini y de Vos 1982: láms. G y H) y reaparece a lo largo del s. II, época en la que se fechan las pinturas procedentes de Nîmes que presentan un motivo muy similar que recorre el interior de los paneles medios, sustituyendo a las cenefas caladas del IV estilo (Sabrié 1986: 308-309); también en el s. II se fechan las pinturas de la Casa de la Exedra en Itálica en las que el motivo aparece en el arranque de una bóveda fechada a finales del s. II y comienzos del s. III (Abad Casal 1982: 229, fig. 283); en un lapso cronológico que oscila entre los años 130-140 d. C. se datan otras pinturas con un motivo similar: el techo de la estancia 6 de la «Insula delle Ierodule» de Ostia (Falzone 2007: 75, fig. 34); el techo de la casa situada bajo las termas de Caracalla (Joyce 1981: 85; Ling 1990: 180; Croisille 2005: 110) y la tumba de los *Pankratii* en la vía Latina de Roma (Joyce 1981: 79; Baldasarre *et al.* 2002: 306-308).

Los lados superiores de los casetones triangulares están decorados con una guirnalda formada por la concatenación de hojas trifoliadas (verdes, blancas y amarillas dispuestas de forma alternante), bordeadas por múltiples hojitas elípticas.

Las bandas que marcan el desnivel entre el friso perimetral y central y la zona casetonada, así como las bandas

interiores de los casetones están decoradas con la imitación pintada de una cornisa de estuco que sustituye a las cornisas en relieve características de este tipo de composiciones en relieve (fig. 10b). En los lados interiores de los casetones centrales la cornisa se articula en una moldura central en la que alternan motivos piramidales verdes y rojos contrapuestos, bordeada por dos molduras ornamentadas con un friso de hojas cordiformes, que encierran una palmeta, y alternan con dardos²⁰; en este motivo sorprende la extrema fineza con la que se ha pintado la moldura de hojas cordiformes frente al tratamiento mucho más burdo de las formas piramidales, hecho que coincide con la ortodoxia formal de la primera y la libertad formal de las formas piramidales que no responde a ninguno de los motivos decorativos característicos de las molduras clásicas. En los lados interiores de los casetones octogonales, la imitación pintada de cornisa presenta variaciones en la disposición de las molduras, así la central está decorada con las hojas cordiformes y la bordean dos molduras con las formas piramidales.

Los espacios triangulares creados por la inserción de los triángulos y en los espacios cuadrangulares, están también minuciosamente decorados: en el fondo una roseta de ocho pétalos y en las bandas laterales, y enmarcado por dos filetes blancos, un friso compuesto por la sucesión de rosetas de cuatro pétalos cordiformes separadas por hileras de perlititas; alternan los motivos azules sombreados de blanco, con los blancos sombreados de azul.

2.2.4 Estudio iconográfico e iconológico

La decoración figurada se circunscribe al interior de los casetones. Al cruzar el umbral de la puerta hallamos la representación de la Primavera sobre fondo azul, en forma de mujer, semi-cubierta con un manto púrpura que recoge en sus antebrazos, tocada con corona de flores y adornada con armillas en los tobillos y en los brazos; porta en sus manos los atributos característicos, un *kalathos* con flores que sostiene con una mano alzada y una guirnalda floral en la otra mano (fig. 11a).

El casetón central, de fondo rojo burdeos, está ocupado por una Ménade estante, desnuda y cubierta únicamente con un manto azul sobre la espalda, cuyo extremo recoge con el brazo alzado, en la actitud que F. Gury denomina de «disponibilidad hacia el otro», gesto que caracteriza el delirio y enajenación de ciertos personajes, entre ellos las Ménades (Gury 2007); el otro extremo del manto queda recogido en el antebrazo izquierdo doblado y con esta mano sostiene un tirso (fig. 12a).

El último de los casetones de esta banda es el Verano, identificado gracias a las espigas que porta en una de sus manos y en la corona que adorna su cabeza. La figura, des-

²⁰ El motivo se conoce en la bibliografía francesa como «rais de coeur».

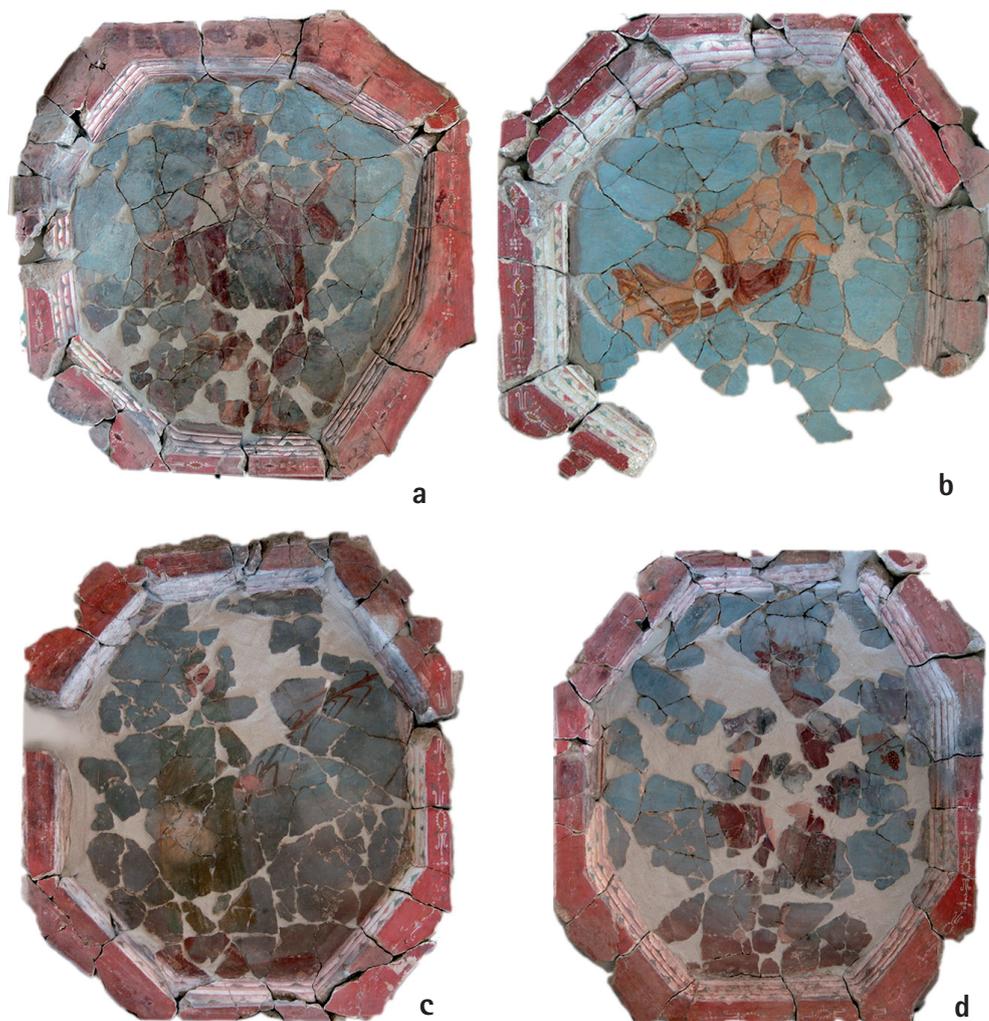


FIGURA 11. Casetones con las Estaciones. a. Primavera. b. Verano. c. Invierno. d. Otoño (fotos MNAT, Ramon Cornadó).

nuda, parece flotar en la superficie azul del casetón y su posición recuerda a la que adoptan las Nereidas ya sea en pintura o en mosaico. Sostiene un extremo del manto, de color dorado, con una de sus manos y el otro extremo reposa en el antebrazo opuesto, pasando por delante de su cuerpo para cubrir parcialmente el pubis y una de sus piernas; adorna sus muñecas y tobillos con armillas (fig. 11b).

La parte del techo descrita es la que quedaba iluminada por la escasa luz que entraba a través de la puerta y ello coincide con la presencia de las estaciones cálidas.

En la siguiente banda hallamos las estaciones frías. La primera es el Invierno, en forma de figura cubierta totalmente por un manto verde, calzada con botas rojas y portando los atributos característicos, la caña que sostiene con su mano izquierda y que simboliza el frío y la humedad, mientras que con la derecha apoyada sobre el pecho, sujeta un ánade, símbolo de la caza (fig. 11c).

El casetón central es de nuevo una Ménade, en este caso danzante, vestida con una ligera túnica corta; se cubre

con un manto transparente que desde su antebrazo izquierdo pasa por detrás de su cuerpo, envolviendo parcialmente la pierna derecha. Está adornada con pendientes de perlas y dos brazaletes en cada extremidad, uno en la muñeca y otro en la parte superior del brazo. Los dos brazos alzados sobre la cabeza sostienen el tirso (fig. 12b).

Cierra el ciclo figurativo la figura del Otoño, también una mujer desnuda, semicubierta con manto rojo y con un tocado de hojas de vid, zarcillos y uvas sobre la cabeza; adorna tobillos, muñecas y brazos con armillas y el cuello con una gargantilla. El antebrazo izquierdo flexionado sostiene un extremo del manto y porta en la mano un racimo de uvas, con la mano derecha sostiene un cesto de mimbre del que asoman hojas de vid (fig. 12c).

Las Estaciones se personifican de formas diversas. Desde época helenística aparecen como figuras femeninas estantes, son las denominadas *Horae*; desde mediados del s. I se constatan también figuras masculinas y a partir de finales del s. I comienzan a representarse los bustos; otras per-

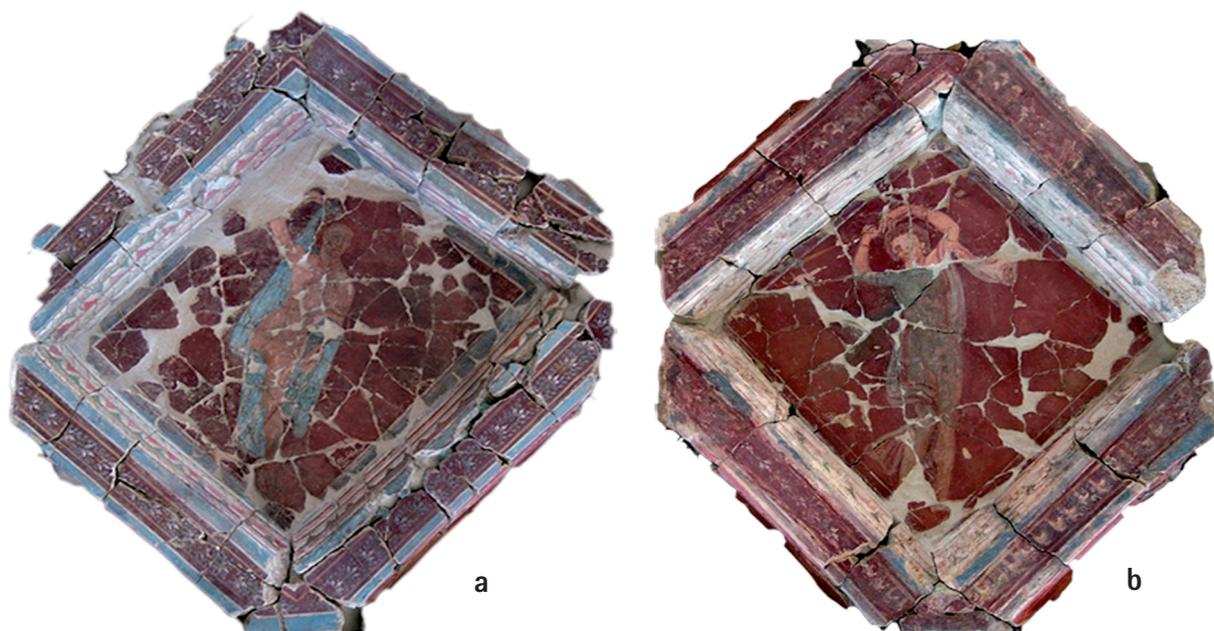


Figura 12. Casetones con las Mênades (fotos MNAT, Ramon Cornadó).

sonificaciones aparecen bajo la forma de *putti* e incluso se simbolizan con los atributos característicos²¹.

Las representaciones conservadas en las pinturas pompeyanas se datan en la segunda mitad del s. I; se caracterizan por aparecer en el centro de los paneles, como figuras en vuelo cuyos atributos permiten la identificación (Eristov 1997: 59-67).

En el mosaico la presencia de las Estaciones se generaliza durante el s. II y perdura hasta época tardía; el mosaico más antiguo conocido que presenta este tipo iconográfico es el procedente de Ancona, datado en época antonina (Abad Casal 1990a: 14; Canuti 1994: 86-87).

La Primavera presenta los atributos propios de este tipo de representación tanto en pintura como en mosaico, si bien existe la peculiaridad de la presencia de la guirnalda que porta en su mano derecha, que no es un elemento característico y que solamente encontramos en el mosaico de Ancona (Canuti 1994: 86-87).

La imagen del Verano se aparta considerablemente de la tradición iconográfica de las representaciones pictóricas y musivarias, presentando una postura idéntica a la que adoptan las Nereidas que cabalgan sobre animales o monstruos marinos; sin embargo, el tocado de espigas y el ramillete que lleva en su mano la relaciona claramente con la citada estación. Ello nos induce a pensar en una contaminación, que

hace a la figura de una Nereida portadora de los atributos indiscutibles del Verano.

Entre las imágenes pintadas del Otoño solamente la procedente de la Casa VIII 4, 34 porta una rama de vid entre sus atributos (Eristov 1997: 63); sin embargo las vides son ya un símbolo distintivo entre las representaciones del Otoño en los mosaicos a partir del s. II d.C.

El Invierno no se aparta del tipo iconográfico característico y también son comunes sus atributos, caña y ánade, si bien en nuestro caso resulta curiosa la forma en la que porta el ave, ya que generalmente cuelga de la caña y no hemos constatado ningún caso en el que quede apoyada en el regazo de la figura; sin embargo, el brazo plegado en el pecho es común a algunas figuras de mosaicos africanos como el de La Chebba²² o el de la *Sollertiana Domus de Thysdrus* (Alexander 1994: lám. CLXIII) y la misma postura mantiene en el mosaico de Ancona.

Tras el análisis iconográfico de las Estaciones, podemos concluir que se apartan considerablemente de las representaciones pictóricas conservadas datadas en la segunda mitad del s. I y son mayores las similitudes con las figuras realizadas en los mosaicos, que se generalizan a partir del s. II, particularmente con los de mediados del siglo y en concreto con el procedente de Ancona, de época antonina, y con los africanos del s. II, ya sea el de La Chebba del tercer cuarto del s. II y el de

²¹ Sobre el tema véase Abad Casal 1987 y 1990b. Sobre las estaciones en la musivaria, Abad Casal 1990a y Fernández Galiano 1984. La obra más completa sobre los mosaicos africanos decorados con las estaciones es la de Parrish 1990.

²² Vollkommer 2001: 215-216, fig. 8. En este mosaico aparece un nuevo atributo, el olivo, que simboliza la importancia de la producción de aceite en las villas romanas de esta época.

Tysdrus de época severiana; el estudio de este pavimento permite concluir que es una copia de un techo pintado y confirma claramente la presencia de «cartones» comunes para ambos tipos de expresiones (Alexander 1994: 247). Los dos mosaicos africanos derivan claramente de modelos itálicos y, dada la temprana cronología de nuestras pinturas, no podemos pensar en un posible influjo africano, sino que debemos remitirnos a modelos procedentes de la Península Itálica²³.

En relación a su simbolismo, parece ser opinión comúnmente aceptada la idea de que evocan el poder fecundo de la naturaleza y por lo tanto la felicidad y prosperidad de la casa y de los habitantes a lo largo del año. La presencia de las Ménades evoca su asociación con Dioniso, asociación que se remonta al mundo griego y que representa la unión entre una divinidad protectora de la vegetación y del vino con las deidades rectoras del tiempo (Fernández Galiano 1984: 159-160), por ello no debe extrañar la abundancia de este tipo de representaciones en los mosaicos de las villas bajoimperiales ya que su economía gravita sobre la producción agrícola.

Por lo que se refiere al lugar que ocupan en la estructura de las *domus*, siguiendo el análisis realizado por H. Eristov, parece claro que las Estaciones se ubican en los triclinios o en los *oeci*, hecho que se corresponde claramente con el hecho de que ellas sirven en los banquetes de los dioses y por ello se asocian a los banquetes de los hombres en los que manifiestan los dones de la naturaleza (Eristov 1997: 65). Este hecho se constata igualmente con el análisis de los mosaicos hispanos y norteafricanos (Guardia 1992: 342).

3. RESUMEN Y CONCLUSIONES

Existe un fuerte contraste entre la riqueza cromática, ornamental e iconográfica del techo y la mediocridad de las pinturas parietales y sobre todo la simplicidad del pavimento, un mortero blanco carente de motivos decorativos. Es evidente que el atractivo decorativo de la estancia se centraba en el techo y que el propietario de la villa tuvo un interés especial en que la mirada de los ocupantes se dirigiese hacia el mismo, hecho que puede corresponder con la utilidad de la habitación como dormitorio.

Las pinturas parietales se enmarcan claramente en el sistema compositivo consistente en una alternancia de paneles anchos y estrechos, sistema característico de la producción pictórica del s. I d. C. y que se mantiene a lo largo del siglo II. El repertorio ornamental es muy pobre y se reduce a los motivos vegetales que decoran los interpaneles.

La estructura compositiva del techo se aparta considerablemente de los techos pintados del siglo II tanto los pro-

cedentes de Italia, como los provinciales y tiene sus precedentes en los techos pintados de época flavia, sobre todo los hallados en las ciudades y villas de la Campania. Todavía son más palpables las diferencias con los techos hispanos de la misma época que se circunscriben a los «sistemas de relación continua», siempre sobre fondo blanco y con un parco repertorio ornamental e iconográfico.

Ciertos motivos del repertorio ornamental tienen sus orígenes en las pinturas del II estilo, reapareciendo a lo largo del s. II, especialmente en época adriánea, hecho que coincide con el retorno a los esquemas clásicos que caracterizan las pinturas de esa época y que es también ostensible en otro tipo de manifestaciones figuradas de la época.

El repertorio iconográfico, con orígenes en las pinturas de la segunda mitad del s. I d. C., presenta ciertos matices que lo relacionan con el hallado en los mosaicos del s. II d. C., sobre todo en las figuras de las Estaciones de los mosaicos de Ancona (época antonina), La Chebba (tercer cuarto del s. II) y Thysdrus (época severiana), esta semejanza corrobora la tesis de la existencia de patrones comunes para pinturas y mosaicos.

En relación a su cronología, existe una clara dicotomía entre el pavimento, las pinturas parietales y el techo. El pavimento se dispone en el momento de construcción de la estancia a inicios del s. II d. C., momento al que también corresponden las pinturas de la primera fase; en una fase posterior y antes de la llegada de *Avitus* a la villa se redecoran las paredes con las pinturas conservadas en la actualidad; finalmente la presencia de *Avitus* supone un momento de esplendor pictórico, con la manifestación de un taller de pintores con un amplio repertorio ornamental y motivos figurados, anteriormente ausentes de la decoración pintada, y que se han conservado en los techos de algunos cubículos y en el frontal de la fuente, pintado con la cabeza de Océanos y con el *titulus pictus* en una *tabula ansata* que nos permite la datación del conjunto en época de Antonino Pío. La existencia de repintes en el techo, consecuencia del deterioro sufrido, implica una nueva secuencia pictórica, realizada por una mano realmente inexperta que podríamos relacionar con los artesanos que pintan las paredes de la *ambulatio* oriental en el s. III, con un sistema decorativo muy simple y ejecutado de manera imperfecta.

En la decoración de la estancia se constata la presencia de cuatro talleres distintos. El primero pinta la decoración de la fase más antigua, solamente visible en uno de los ángulos de la habitación, pero que se conserva en la pared meridional del criptopórtico y en la alcoba del cubículo occidental; el sistema compositivo es el característico de las pinturas de los siglos I y II, alternancia de paneles anchos e

²³ También se ha constatado un origen centro-itálico para los cuatro emblemas de *opus vermiculatum* hallados en los niveles de abandono de la *ambulatio* y de los cubículos: Tarrats et al. 2000: 366-367, 370-371 y taf. 66. M. Durán corrobora este posible origen italiano: Durán 2000: 49-50.

interpaneles estrechos decorados con un fino tallo vegetal, lo que denota un parco repertorio ornamental, si bien ejecutado con cierta maestría, tal y como denotan las imitaciones de «giallo antico» del zócalo. Estas pinturas se enmarcan claramente en las pinturas hispanas de la época y no es posible pensar en una procedencia exógena del taller.

El segundo grupo de pintores trabaja en la villa en la primera mitad del s. II, antes de la llegada de *Avitus* en época de Antonio Pío y repinta la pared septentrional del criptopórtico y los cubículos, con un variado repertorio de esquemas compositivos, entre los que figuran ciertas innovaciones, como las *crustae* marmóreas en la zona media de la pared y la representación de pieles de animales extendidas en los paneles anchos, si bien el repertorio ornamental es muy básico y carece de representaciones figuradas. En el momento actual no podemos establecer con certeza la procedencia de este nuevo taller, pero no podemos obviar que plasma decoraciones inexistentes en ese momento en la zona, con claros paralelos en otras provincias imperiales como la Galia y Panonia.

El tercer taller llega a la villa con motivo de las reformas efectuadas por *Avitus* y a su trabajo debemos el techo objeto de estudio y otros de similares características que ornaban los cubículos anejos, el frontal de la fuente y un conjunto decorado con una espléndida estructura arquitectónica cuyos orígenes se remontan al II estilo, con paralelos en las villas aristocráticas de la Campania²⁴. Sus orígenes foráneos están fuera de duda, ya que no existen ni antecedentes ni

paralelos contemporáneos en las pinturas hispanas y tampoco en las provinciales. Debe relacionarse con la trayectoria vital del nuevo propietario, que llega a Tarraco por orden de Antonio Pío y que ejerce como duoviro en la colonia. Su relación con las altas esferas del Imperio está fuera de toda duda y por ello no es extraño que se permita contratar a un taller proveniente de la península Itálica, capaz de plasmar esquemas antiguos, que conservaba en su repertorio y que vuelven a ponerse de moda con el retorno a épocas anteriores que caracteriza la producción pictórica de Adriano y sus inmediatos sucesores.

Todavía constatamos un nuevo taller de pintores que trabaja en la primera mitad del s. III en la zona oriental de la *ambulatio* y que, a tenor de la técnica, escasamente depurada y del repertorio compositivo, debe corresponder a un taller autóctono de segundo orden. En esta misma zona de la *ambulatio*, se evidencian algunos repintes que intentan imitar los esquemas anteriores o que simplemente repintan de blanco las zonas deterioradas, para lo cual no es necesaria la formación artesanal que caracteriza el trabajo de los talleres pictóricos.

Finalizamos este estudio insistiendo en la excepcionalidad de las pinturas del techo y de los conjuntos pictóricos realizados por el mismo taller, en consonancia con el proyecto arquitectónico de la villa y con el ciclo escultórico hallado en la misma, acorde con la categoría social de sus propietarios. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASAL, L. 1977-1978: «Las imitaciones de *crustae* en la pintura romana en España». *Archivo Español de Arqueología* 50-51: 189-208.
- 1982: *Pintura romana en España*. Universidad de Sevilla, Universidad de Alicante.
- 1987: «Horae, Tempora Anni y la representación del tiempo en la Antigüedad Romana». *Anas* 7-8: 79-88.
- 1990a: «Iconografía de las estaciones en la musivaria romana». En *Mosaicos Romanos. Estudios sobre Iconografía*. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990. Guadalajara: 11-28.
- 1990b: s.v. «Horai/Horae». *LIMCV*: 510-538.
- ALEXANDER, M. A. 1994: «The Ganymede Mosaic from the House of Sollertii at Thysdrus (Tunisia)». En J. P. Darmon y A. Rebourd (eds.): *La Mosaïque gréco-romaine IV*. IVe Colloque Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (Trèves, 8-14 août 1984). Paris: 243-248.
- ALTIERI, J. 2002: «Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: iconografía». *Excavaciones Arqueológicas en Mérida. Memoria 2000*, 6: 341-359.
- BALDASARRE, I.; PPNRANDOLFO, A.; ROUVERET, A. y SALVADORI, M. 2002: *Pintura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milano.
- BARBET, A. 1982: «Peintures murales trouvées dans les latrines et les boutiques près du forum de Bolsena». En G. Hallier, M. Humbert y P. Pomey: *Bolsena VI. Les abords du forum*. École Française de Rome: 102-132.
- 1985: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Paris.
- 2004: «La composition de plafonds et voûtes antiques: essai de classification et vocabulaire». En L. Borhy (sous la direction de): *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIII Colloque international de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Budapest-Veszprem, 15-19 mai 2001). Budapest: 27-36.
- BARBET, A.; DRAVEU, Y. LE BOT, A. y MAGNAN, D. 1977: «Peintures murales romaines d'Alésia, l'hypocauste n° 1». *Gallia* 35.1: 173-199.
- BLANCHARD-LEMÉE, M.; ENNAIFER, M.; SLIM, H. y SLIM, L. 1996: *Mosaics of roman Africa: floor mosaics from Tunisia*. Londres.
- BORHY, L. 2007: «Calçotada im Römischen Pannonian» Interpretation eines Wandgemäldes aus Brigetio (Fo: Komáron/Snozy-Vásártér, Ungarn). En C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Zaragoza: 263-265.
- BRAGANTINI, I. y DE VOS, M. 1982: *Museo Nazionale Romano. Le pitture II.1. Le decorazione della villa romana della Farnesina*. Roma.
- CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2001: «Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Convento Carthaginensis)». En L. Borhy (ed.): *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. Actes du VIII Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Budapest-Veszprem, 15-19 mai 2001). Budapest: 137-146.
- CEREZO TAMAYO, M. 2007: «Pinturas romanas procedentes del antiguo convento dominico de San Pedro Mártir (Toledo, España)». En C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pin-*

²⁴ Estas pinturas se encuentran en curso de estudio en la actualidad.

- tura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Zaragoza: 451-453.
- CANUTI, G. 1994: «I mosaici con raffigurazioni delle stagioni in Italia». En R. Farioli Campanati (ed.): *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Ravenna, 29 Aprile-3 Maggio 1993). Ravenna: 75-109.
- R. CIARDELLO, R. 2006: «VI 17 Insula Occidentales 42. Casa del Bracciale d'Oro». En M. Aoyagi y U. Pappalardo (a cura di): *Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis*. Nápoles: 69-256.
- CROISILLE, J.-M. 2005: *La peinture romaine*. Paris.
- DUBOIS, Y. 1996: «Venatio et peinture murale romaine à Yvonand-Mordagne (VD)». *Archäologie der Schweiz* 19: 112-122.
- DURÁN, M. 2000: «Nuevos mosaicos de la villa dels Munts en Altafulla, Tarragona. Apreciaciones iconográficas». *Monte Catano: revista del Museu Municipal 'Les Maleses'* 3: 34-51.
- ERISTOV, H. 1997: «Le thème des Saisons dans les maisons pompéiennes». En D. Scagliarini Corlaita (a cura di): *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec.a.C.-IV sec.d.C.)*. Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995). Bologna: 59-67.
- FALZONE, S. 2007: *Ornata aedificia. Pitture parietali delle case ostiensi*. Roma.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. 2000-2001: «Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises-Alicante)». *Lucentum XIX-XX*: 215-236.
- 2007: «Un nuevo ejemplo de personificación de provincia romana en la decoración pictórica de la Domus de Terpsicore (Valencia). Un tema iconográfico propio de mediados del siglo II d. C.». En C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Zaragoza: 461-465.
- 2008: *La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*. Murcia.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. 1984: *Complutum II. Los mosaicos* (Excavaciones Arqueológicas en España 138). Madrid.
- GONZÁLEZ, E. 2007: «Pinturas de la Casa de Oceanos en Lucus Augusti (Lugo)». En C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Zaragoza: 439-441.
- GOROSTINI, D. 2010: *Ager Tarraconensis 3. Les inscriptions romanes* (IRAT) (Documenta 16). Institut d'Estudis Catalans. Institut Català d'Arqueologia Clàssica. Tarragona.
- GRIMALDI, M. 2006: «VII 16 Insula Occidentales 22. Casa di M. Fabius Rufus». En M. Aoyagi y U. Pappalardo (a cura di): *Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis*. Nápoles: 257-418.
- GUARDIA, M. 1992: *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de iconografía*. Barcelona.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.: El «Cubículo de las Estaciones» de la villa romana de «Els Munts» (Altafulla, Tarragona). En I. Bragantini (ed.): *Atti del X Congresso Internazionale dell' AIPMA (Associazione Internazionale pour la Peinture Murale Antique)* (Napoli 17-21 settembre 2007) (Annali di Archeologia e Storia Antica 18/2). Napoli: 511-520.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y MOSTALAC CARRILO, A. 1995: «Las pinturas». En *Astures. Pueblos y culturas en la frontera del Imperio Romano*. Gijón: 178-186.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. y ZARZALEJOS PRIETO, M. (2006): «La decoración pictórica de la domus de las Columnas Rojas de Sisapo-la Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real)». En J. M. Maíllo y E. Baquedano (eds): *Miscelánea Homenaje a Victoria Cabrera*. (Zona Arqueológica, 7, vol. II), pp. 134-147.
- GURY, F. 2007: «Le geste de la disponibilité à l'Autre. Circulation et adaptation d'un schéma grec dans la peinture murale, le relief et la mosaïque». En C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004). Zaragoza: 49-57.
- JOLY, D. 1988: «Mosaïque africaine et mosaïque italienne: quelques réflexions à propos de certains ornements». *Gerión* 6: 169-211.
- JOYCE, H. 1981: *The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.* Roma.
- KITOV, G.; BARBET, A. y VALEVA, J. 1997: «Plafond peint du tombeau de Chipka dans le tumulus Ostroucha (Bulgarie)». En D. Scagliarini (a cura di): *I temi figurati nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d. C.)* Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995) (Studi e Scavi 5). Bologna: 221-224.
- LING, R. 1991: *Roman Painting*. Cambridge.
- LUENGO MARTINEZ, J. M. 1961: «Astorga romana (Memorias del Plan Nacional 1954-55)». *Noticario Arqueológico Hispánico V* (1956-1961): 152-177.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A. y MADRID BALANZA, M^a J. 2009: «Nuevas pinturas murales en Carthago Nova: los ciclos de las Termas del Foro y del Edificio del atrio». En J. M. Noguera Celdrán y M^a J. Madrid Balanza (eds.): *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete, Cartagena*. Cartagena: 185-207.
- PAPPALARDO, U. 1987: «Pitture rubate a Pompei: Regio I, insula 3, nr.25». *Rivista di Studi Pompeiani* 1: 37-50.
- PARRISH, D. 1984: *Season Mosaics of Roman North Africa*. Roma.
- PERRIN, Y. 1982: «Êtres mythiques, êtres fanstatiques et grotesques de la Domus Aurea de Néron». *Dialogues d'histoire ancienne* 8: 303-338.
- 1985: «Un motif décoratif exceptionnel dans le IV^e style: le bandeau à rinceaux». *Revue Archéologique* 2: 205-230.
- RAMALLO ASENSIO, S.; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A.; PONCE GARCÍA, J. y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2005): «La villa de La Quintilla (Lorca, Murcia) Análisis de su programa decorativo y ornamental». En H. Morlier (ed.): *La mosaïque gréco-romaine IX*: 1001-1021.
- REMOLÀ VALLVERDÚ, J. A. 2009: «Mitra en la villa romana dels Munts (ager Tarraconensis)». *I Jornades Mitraicas de Cabra*. <http://www.elpa-seocultural.es/jornadasmithraicas/index.php?sec=1264537431>.
- SABRIÉ, M. et S. 1986: «Décorations murales de Nîmes romaine». *Revue archéologique de Narbonnaise* 18-85: 289-318.
- SCHEFOLD, K. 1962: *Vergessenes Pompeji*. Bern-München.
- SLIM, H. 2003: «Les richesses de la Bizacène côtière». En A. Ben Abed-Ben Khader (ed.): *Image de Pierre. La Tunisie en mosaïque*. Tunisie: 63-75.
- TARRATS BOU, F. 2003: «La terra sigillata i les primeres fases d'ocupació de la vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès)». *Revista d'Arqueologia de Ponent* 13: 315-355.
- TARRATS BOU, F. y REMOLÀ VALLVERDÚ, J. A. 2007: «La vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès)». En J. A. Remolà (coord.): *El territori Tarraco: vil·les romanes del Camp de Tarragona*. Actes del Seminari organitzat pel Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, la Societat Catalana d'Estudis Clàssics i l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica, amb la col·laboració de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, 14, 15 i 16 de febrer de 2006) (Forum 13). Tarragona: 95-114.
- TARRATS BOU, F.; MACIAS I SOLÉ, J. M.; RAMÓN SARIÑENA, E.; REMOLÀ VALLVERDÚ, J. A. 1998: «Excavacions a l'àrea residencial de la vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès)». *Empúries* 51: 197-225.
- 2000: «Nuevas actuaciones en el área residencial de la Villa de «Els Munts» (Altafulla, Ager Tarraconensis)». *Madrid Mitteilungen* 41: 358-379.
- TARRATS BOU, F.; REMOLÀ VALLVERDÚ, J. A. y SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2007: «La vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès) i Tarraco». *Tribuna d'Arqueologia* 2006: 213-227.
- VOLLKOMMER, R. 2001: «Considérations sur la mosaïque de La Chebba en Tunisie». En *La Mosaïque gréco-romaine VIII*. Actes du VIII^{ème} Colloque Internationale pour l'Étude la Mosaïque Antique et Médiévale (Lausanne, 6-11 octobre 1997). Lausanne: 215-227.

