

NOTICIARIO

PINTURAS MURALES DEL I ESTILO POMPEYANO EN CARTAGENA

POR

ALICIA FERNÁNDEZ DÍAZ

Universidad de Murcia

RESUMEN

Este estudio, presentado a modo de noticia, es el resultado del hallazgo de unos fragmentos de pintura mural romana en unas excavaciones de la ciudad de Cartagena que pueden encuadrarse en el I estilo pompeyano (finales del siglo II a.C.). Su esquema decorativo consiste en una imitación en estuco de hiladas de aparejo de mármol almohadillado o más comúnmente denominado como aparejo isódomo, cuya finalidad no es únicamente funcional o destinada a tapar los diferentes materiales empleados en la construcción, sino también ornamental y asociada a conceptos como *gravitas* y *mos maiorum*.

SUMMARY

This study is the result of the discovery of some fragments of mural Roman paintings found in some excavation sites in the town of Cartagena, which can be classified in the first Pompeian style (end of the 2nd century BC). Their ornamental scheme consists of an imitation in stucco of «spun of padded (dressed) marble» or more commonly denominated as isodomic apparel, whose purpose is not only functional or destined to cover the several materials employed in the construction, but also ornamental and associated to concepts like *gravitas* and *mos maiorum*.

En los refugios de la Muralla de Carlos III, junto con una gran cantidad de material obtenido de las distintas excavaciones realizadas en el casco urbano de la ciudad de Cartagena¹, hemos identificado un conjunto de 175 fragmentos de pintura mural romana, cuyo esquema decorativo corresponde a lo que se ha dado en denominar como I estilo pompeyano².

¹ Francisco de Cascales: *Discurso de la Ciudad de Cartagena y dirigido a la misma*, Valencia, 1598, capítulos 4, 6 y 7, especialmente cuando se refiere a: «... grandísimos fragmentos de edificios...». Fray Gerónimo Hurtado: «Descripción de Cartagena». *Actas capitulares y memoriales del siglo XVI*, 1582.

² Mau, A.: *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882, «Inkrustationsstil». Este autor, a su vez, se basa en una fuente clásica tan importante como la de Vitruvio, *De Architectura*: VII, 5, 1-3 «... crustarum marmorearum...». Este último, *De Arch.* II, 8, 10 y Plinio en *NH*:

Este hallazgo tiene una enorme importancia, tanto por su singularidad como por su decoración y antigüedad, ya que hasta ahora disponíamos de muy pocos ejemplos del más antiguo sistema decorativo de época romano-republicana, localizados en la zona noroeste de la Península Ibérica, concretamente en los conjuntos murales de Contrebia Belaisca (Botorrita, Zaragoza), de Caminreal³ y de Azaila en la provincia de Teruel⁴.

Los restos de pintura mural pertenecen a una serie de prospecciones y excavaciones que se realizaron entre 1989⁵ y 1991⁶, que tenían como objetivo la delimitación del área arqueológica del anfiteatro romano.

XXXVI, 47, nos hablan de variedades de noble mármol ya en la primera mitad del siglo IV a.C. El término I estilo pompeyano, desde entonces, ha creado crecientes confusiones. Hinks, R. P.: *Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London, 1933, p. 8f, figs. 4 y 5, habla de un estilo estructural; sin embargo, Bruno, V. J.: «Antecedents of the Pompeian First Style», *AJA* 73, 1969, pp. 305-317, especialmente en la página 308, y Laidlaw, A.: *The First Style in Pompeii: painting and architecture*, *Archaeologica*, 57, Roma, 1985, p. 15, nos proponen la división de «Masonry Style» o estilo estructural para las pinturas griegas y I estilo para los ejemplos romano-campanos.

³ Mostalac Carrillo, A. y Guiral Pelegrín, C.: «Influencias itálicas en los programas decorativos de *cubicula* y *triclinia* de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 6, 1993, pp. 365-392, especialmente pp. 368-370.

⁴ Mostalac Carrillo, A. y Guiral Pelegrín, C.: «Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 2, 1992, pp. 123-150. Hemos de añadir también la *villa romana* de Can Martín (Sanmálús, Vallès Oriental), *Cypsella VIII*, 1990, pp. 87-100.

⁵ Agradecemos a D. J. Pérez Ballester y a D.ª M.ª C. Berrocal Caparrós, la ayuda prestada para el estudio de estos materiales pictóricos. Pérez Ballester, J.; Berrocal Caparrós, M.ª C.: «Prospecciones geofísicas en el Anfiteatro de Cartagena y en la Plaza del Hospital y la campaña de excavaciones de 1990», *Memorias de Arqueología*, 5, 1995, pp. 187-202.

⁶ *Ibidem*: «Informe de las excavaciones en la explanada del Hospital de Marina. Cartagena, 1990-1991», *Memorias de Arqueología*, 6, 1995, pp. 288-293.

La situación de esta gran explanada de 2.500 m² de superficie donde se localizan los restos, comprendida entre la ladera este del Castillo de la Concepción y el promontorio de Despeñaperros, es el resultado de una paulatina colmatación desde época antigua de una pequeña vaguada localizada entre ambos cerros. En consecuencia, el principal problema que se plantea al realizar el estudio de estas pinturas, no es sólo el estado extremadamente fragmentario de éstas, sino también el hecho de que toda esta zona haya sufrido continuas remociones de tierra con el objeto de construir sucesivas edificaciones, inclusive la realizada entre 1770 y 1790 de la muralla de la ciudad, por lo que el contexto arqueológico podría resultar inseguro.

En las líneas que siguen incluimos las piezas más significativas atendiendo a sus características técnicas y decorativas, pues son éstas las que con sus peculiaridades nos conducen a la hipotética restitución de parte de la zona superior de la pared que aparece representada a escala mayor en la figura 1 y a resolver los problemas de reconstrucción⁷. Sí podemos adelantar que se trata de una decoración consistente en hiladas de sillares estucados en distintos colores a imitación del aparejo isódomo.

El estado de conservación de los fragmentos es bastante mediocre, ya que éstos no aparecieron adheridos a sus muros originales, sino que se localizaron mezclados en un nivel de relleno junto a otros materiales cerámicos, e inclusive a decoraciones de época posterior que nos atreveríamos a encuadrar en un III estilo⁸.

Las piezas conservadas están muy erosionadas y, en ocasiones, es difícil observar su decoración con claridad, pues las sales o carbonatos impiden apreciar motivos como la imitación de las vetas de mármol que presenta uno de los sillares. A esto hemos de sumar que, en la mayoría de los fragmentos, no se ha conservado la totalidad de las capas de mortero.

El sistema de sujeción de este conjunto lo hemos generalizado al total de las piezas, basándonos en su

⁷ En lo que a la pintura mural se refiere, evitaremos reiteraciones excesivas, hecho que por otra parte resultaría largo y tedioso en un trabajo como éste, que presentamos a modo de noticia de máximo interés. Por tanto, no analizaremos cada uno de los fragmentos, pues sus características técnicas y su descripción detallada se incluyen en nuestra tesis doctoral titulada «Pintura mural romana en Carthago-Nova y su entorno» y que será defendida en breve.

⁸ La actuación arqueológica se llevó a cabo mediante el sistema de excavación en extensión y con la ayuda de la ficha Harris. Así, podemos enumerar las distintas unidades estratigráficas que presentan restos de estas decoraciones del I estilo pompeyano:

— Sector 1, F-12.U.E.: 1003: restos de pavimentos y recubrimientos en mortero revestido.

— Sector 1, G-12. U.E.: 1103, 1106.

conservación en algunos de los fragmentos estudiados. Éste consiste en el típico reverso en espiga en forma de V o «v» invertida. El grosor del mortero de la mayoría de estas piezas no es muy considerable⁹. Esto, junto al pequeño tamaño de los fragmentos y a su esquema decorativo, nos permite adscribirlos a la zona superior de la pared, pudiendo precisar, inclusive, cuáles de ellos pertenecen a la misma secuencia decorativa, puesto que tenemos el nexo de unión de algunas de las bandas que encuadran los aparejos (fig. 1).

Otro de los apartados a tener en cuenta es el de la superficie pictórica. Atendiendo a la variedad marmórea, los colores que se han aplicado en la superficie del enlucido son el verde, rojo, amarillo y negro¹⁰, colores que igualmente se repiten en ciudades italianas como Milán¹¹ y Rímíni¹². Por su parte, los márgenes presentan un color diferente¹³ con el objeto de lograr un contraste respecto al color del bloque y reforzar así los efectos de riqueza dados por esta arquitectura ficticia colocada sobre la real¹⁴. Esta decoración fue realizada con la técnica al fresco, a excepción de uno de los bloques en relieve que representa la imitación de un mármol ve-teado a base de formas ovoide y trapezoidales sobre fondo amarillo¹⁵, donde el color no aparece bien fijado debido a que el enlucido no debía conservarse ya húmedo en el momento de ejecución.

No apreciamos trazos preparatorios; sin embargo, observamos cómo el relieve se consigue a través de la alternancia de pigmentos así como el rehundi-

⁹ — 1.^a capa: 0,3 y 0,5 cm de enlucido blanco y textura muy homogénea, que equivale al relieve real que representa el almohadillado. Algunos fragmentos localizados en la U.E. 2109 presentan esta primera capa de mortero blanca sin pintar pero bien pulida.

— 2.^a capa 0,7 cm árido color grisáceo que en alguno de los fragmentos presenta restos de pigmento verde o rojo.

— 3.^a capa: 0,9-1,1 cm de grosor conservado con reverso en espiga. Árido de color marrón-grisáceo con piedrecitas de diámetro mediano. En bastantes ocasiones nos encontramos con fragmentos que presentan en esta última capa corpúsculos de cal que reaccionan ante el agua, paja troceada y restos de un color amarillo como el de la oxidación del hierro.

¹⁰ Laidlaw, A. (1985): *op. cit.* (n. 2), p. 23, pl. 36.

¹¹ Pagani, C.: «Intonaci dipinti di età romana. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana: 1982-1990», *Scavi MM3*, pp. 131-142. Ibidem: «Pittura parietale romana a Milano: Alcuni esempi da scavi stratigrafici dell'ultimo decennio», *Scavi MM3*, 1991, pp. 133-134, tavv.: CXCLII, 1 y CXCLIII, 1-2.

¹² Giorgetti, D.: «Terrecotte architettoniche e domus repubblicane. Proposte di inquadramento», *Analisi di Rimini Antica. Storia e archeologia per un museo*, 1980, pp. 102-107, tav.: XXVI.

¹³ Bruno, V. J. (1969): *op. cit.* (n. 2), p. 307.

¹⁴ Guillaud, J. et M.: *La peinture à fresque au temps de Pompéi*, Paris, 1990, especialmente p. 43.

¹⁵ Mostalac Carrillo, A.; Guiral Pelegrín, C. (1992): *op. cit.* (n. 4), figs. 13-18.

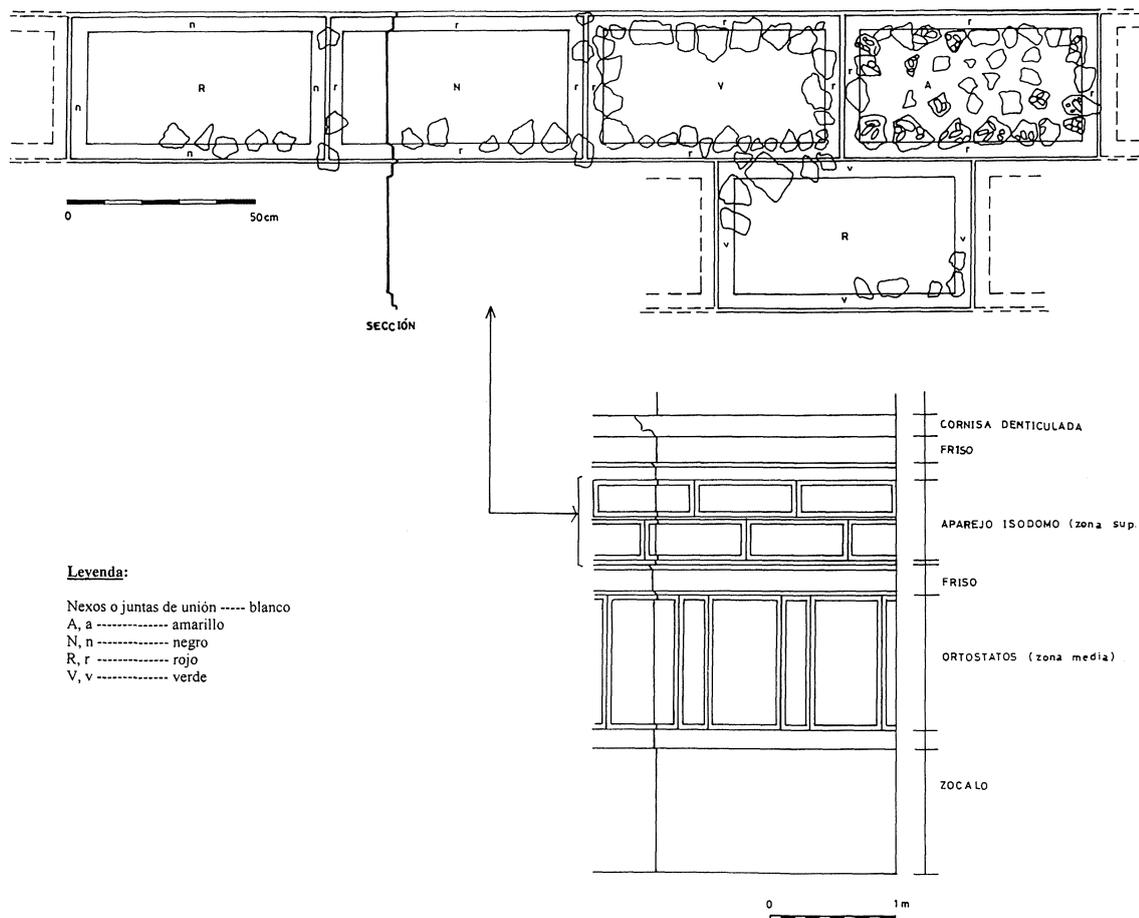


Fig.1.—Dibujo, sección y restitución hipotética de la zona superior de la pared.

do de las bandas pintadas de encuadramiento de los sillares ¹⁶. El punto o nexo de unión entre éstas se presenta en la superficie como una marca pintada en color blanco y también rehundida, pero en esta ocasión realizada con un instrumento punzante. En lo que respecta a esta alternancia de relieve e incisión, F. Wirth proponía en 1931 que la decoración estucada abarcaba dos monumentos y que la sucesión tipológica ocultaba una sucesión cronológica ¹⁷. De esta manera, primero habría una decoración lisa y pintada, mientras que los estucos en relieve habrían hecho su aparición en un momento posterior. Sin embargo, tras las investigaciones de Robinson en la Casa de los Numerosos Colores, de demostró la existencia de éstos ya en la primera mitad del siglo IV a.C.

En la parte superior de la figura 1 representamos

¹⁶ Casa I, 13, 13 y Casa de la Nave de Europa (I, 15, 2-3) en Pompeya.

¹⁷ Wirth, F.: «Wanddekoration ersten Stils in Athen», *Ath-Mitt*, 56, 1931, en especial, la página 33.

únicamente la zona de la pared de la que conservamos fragmentos de pintura mural; el resto de ésta podría asimilarse a la restitución hipotética que aparece en la parte inferior y que corresponde a un modelo típicamente pompeyano. Con letra mayúscula hemos denominado la inicial del color que presenta la imitación de sillares almohadillados que aparecen en relieve, y con letra minúscula, la correspondiente al color que presentan las bandas rehundidas que son las que encuadran el sillar a modo de *crustae* marmóreos.

El análisis estilístico de esta decoración nos confirma la imitación de mármoles preciosos de distintos tipos, es decir, completamente lisos o veteados y en relieve real ¹⁸, con la forma de sillares almohadillados, propios del I estilo pompeyano a fin de fi-

¹⁸ La única imitación de mármol vetado que aparece en la decoración podría representar una brecha. Ésta aparece ya representada en Atenas y posteriormente en las *fauces* de la casa del Fauno.

gurar una arquitectura en lugar de construirla¹⁹. Éste podría denominarse como la versión italiana de un estilo propio del período helenístico²⁰, pues, a partir de un vocabulario común de esta decoración mural de influencia griega, los talleres itálicos desarrollaron nuevos tipos que intentaban trasladar la decoración de la mampostería o arquitectura monumental a la decoración interior. Esto se conseguía con la imitación del aparejo griego o isódomo en relieve, asimilándose a una estructura almohadillada²¹. Algunos autores muestran preferencia por este estilo cuya decoración presenta una estrecha relación con la arquitectura, pues expresa la verdad arquitectónica y parece ser un estilo de arquitectos más que de pintores²².

Desde principios de siglo se ha observado lo inadecuado del término I estilo pompeyano para designar ciertas pinturas murales, pues no es un estilo que se observe únicamente en Pompeya²³. Tras las controversias surgidas después de la definición de A. Mau²⁴, actualmente podemos distinguir el estilo estructural griego para la zona oriental y el I estilo pompeyano para la zona occidental o italiana. Las diferencias entre ambos son importantes, pero debido al escaso número de fragmentos de que disponemos, podemos decir que la principal se centra en la proporción y disposición de los elementos. De esta manera, y en lo que respecta a la parte de la pared de la que estamos tratando, sabemos que en el primero, representado principalmente en Delos²⁵, la parte superior se caracteriza por una larga banda continua formada por un friso de figuras o de rectángulos encuadrados en un sistema de molduras; mientras que en Pompeya²⁶, cuyos principales ejemplos son la Casa de Salustio²⁷ y la Casa del

Fauno²⁸, la zona alta presenta hiladas de este aparejo trabajado e inciso, con una secuencia alternativa de colores y coronándose por una cornisa moldurada²⁹.

Esta original forma de adaptación apareció hacia finales del siglo IV a.C.³⁰, como se constata en el Ágora de Atenas³¹, en Olinto³² y Samotracia³³ al norte de Grecia. Su posterior expansión alrededor del Mediterráneo se produjo entre los siglos III y II a.C., siendo más destacados los ejemplos de Delos³⁴ en el Egeo, sur de Rusia, algunas ciudades de Asia Menor y ciudades italianas como Pompeya, Herculano (la Casa Samnita³⁵), Cosa³⁶, Roma, etc., a los que habrá que añadir a partir de ahora y para la zona occidental las pinturas de Carthago-Nova dentro del mapa de influencia del I estilo.

En cuanto al contexto estratigráfico del hallazgo, tras las excavaciones realizadas entre 1989 y 1992³⁷, donde se obtuvo este importante volumen de material, se distinguió la presencia de siete fases que abarcarían desde la segunda mitad del siglo III a.C., hasta el siglo XIX³⁸. Aunque la zona presenta en ocasiones carácter de basurero con mezcla de materiales propios de distintas épocas, que nos impide precisar con exactitud el momento de la realización de estas pinturas murales, podemos hablar no sin precaución de una fecha de mediados o finales del siglo II a.C., lo que constituiría, hasta ahora, el más antiguo ejemplo de la difusión del I estilo pompeyano en la Península Ibérica y su introducción precoz por el sureste de Hispania, al igual que sucede en Galia³⁹.

²⁸ Borda, M.: *La Pittura Romana*, Milano, 1958, p. 17. Casa del fauno VI, 12 (Pompeya).

²⁹ Bruno, V. J. (1969): *op. cit.* (n. 2), p. 311.

³⁰ *Ibidem*, pp. 306 y 317.

³¹ Wirth, F. (1931): *op. cit.* (n. 17), pp. 33-58.

³² Robinson, D. M.: «Olynthus 12. Rapport préliminaire sur la tombe», *AJA* 39, 1935, pp. 229, fig. 28. *Ibidem: Domestic and Public Architecture*, Baltimore, 1946.

³³ Lehman, P. W.: «The Wall Decoration of the Hieron in Samothrace», *Balkan Studies*, 5, 1964, pp. 277-286.

³⁴ Bulard, M.: «Peintures murales et mosaïques de Délos», *MMAI Foundation Piot* 14, 1908, especialmente capítulos 3 y 4.

³⁵ Borda, M. (1958): *op. cit.* (n. 28), pp. 13-14. Vestíbulo de la Casa Samnita (Herculano).

³⁶ Bruno, V. J.: «A town House at Cosa», *Archaeology*, 23, 1972, pp. 233-241. Bruno, V. J.; Scott Russell, T.: *Cosa IV, the houses*, *Mem. Am. Ac.*, 1993, pp. 1-211.

³⁷ Pérez Ballester, J.; Berrocal Caparrós, M.^a C.: «Campaña de excavaciones arqueológicas 1991/1992 en el anfiteatro romano de Cartagena y la explanada del Hospital de Marina», *Memorias de Arqueología*, 7, Murcia, 1998, pp. 244-254.

³⁸ *Ibidem* 1995): *op. cit.* (n. 5), p. 292.

³⁹ Barbet, A.: «La diffusion des I, II et III styles pompéiens en Gaule», *Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, *Aventicum V, Pictores per Provincias*, Avenches, 1987, pp. 7-27.

¹⁹ AA.VV.; Laidlaw, A.: *La peinture en Pompei: Le I^{er} Style pompéien*, t. I, 1992, p. 228. Toda forma de decoración articulada por elementos moldeados en tres dimensiones, paneles, plintos o un motivo geométrico indicado por acanaladuras o bien materiales de construcción sobre lo que el enlucido es aplicado.

²⁰ Ling, R.: *Roman Painting*, Cambridge, 1995, p. 12.

²¹ Aparejo de piedras de iguales dimensiones, donde la hilada es el conjunto de una fila de aparejo. *Centre d'Études des Peintures Murales Romaines*, 7-8. Bulletin de Liason, CNRS Paris, 1984-86, pp. 3-5, especialmente p. 9.

²² De Vos, M.; Martin, A.: «La Pittura ellenistica a Pompei in decorazioni scomparse documentale da un Studio dell'Architetto russo A. Parland», *Dial. Arch.*, 2, 1984, pp. 131-138.

²³ Rostovtzeff, M.: «Ancient Decorative Wall Painting», *JHS* 1919, pp. 144 y ss.

²⁴ Mau, A. (1882): *op. cit.* (n. 2), p. 7.

²⁵ Bulard, M.: «Peintures murales et mosaïques de Délos», *Mon Piot*, 14, Paris, 1908.

²⁶ Laidlaw, A. (1985): *op. cit.* (n. 2), p. 25, pls. 13, 15a y 26a.

²⁷ AA.VV. (1992): *op. cit.* (n. 19), t. II, p. 330, fig. III. 40 y 42, Casa de Sallustio VI, 2, 4 (Pompeya).

Desconocemos la forma y las dimensiones exactas de los sillares almohadillados; no obstante, conservamos algunos fragmentos que representan las esquinas de éstos⁴⁰ y que nos conducen a una forma rectangular y a unas medidas aproximadas de 60 cm de largo para cada sillar, que podrían corresponder probablemente al equivalente de dos pies romanos⁴¹. En la restitución hipotética, únicamente hemos podido reconstruir una secuencia de dos hiladas continuas de imitación de sillares iguales y alternos de color, que representan, como hemos dicho en anteriores líneas, la zona superior de una pared. Sin embargo, poseemos un número considerable de cornisas molduradas⁴² que nos podrían indicar la presencia de más estancias, sin que tengamos fragmentos suficientes para realizar su restitución. Los fragmentos más numerosos pertenecerían a la cornisa proyectada que se superpone a la zona superior y que se situaría en la parte alta de la pared. Este estuco moldurado presenta la típica decoración denticulada, conseguida a través del color rojo, imitando las cornisas reales realizadas en piedra y características del orden jónico.

El hecho de que sean fragmentos de muy pequeño tamaño y que no conserven protuberancias o irregularidades en su sistema de sujeción, nos conduce a descartar el zócalo como una posible zona de ubicación. Por el contrario, su escaso grosor de mortero y el hecho de su reverso en espiga, nos indica una posible localización en la parte alta de la pared, es decir, en la zona superior. Esto confirma que los muros que soportaron las pinturas comprenderían un zócalo de piedra hasta una altura considerable y un recrecimiento de adobe que necesitaría de ese reverso para una mejor adherencia de las capas de mortero. Igualmente, el hallazgo de fragmentos clave

como las esquinas y los nexos de unión entre los distintos sillares nos lleva a pensar en pinturas que pertenecerían posiblemente a una única pared, en donde los elementos sustentados se resaltan de los sustentados mediante el relieve y la alternancia de la bicromía.

Por otra parte, si nuestra reconstrucción es acertada y la cornisa que hemos propuesto para la zona superior es correcta, estaríamos aceptando la influencia de un estilo puramente pompeyano en esta área, pues el adorno denticulado del que hablábamos no es popular en las versiones del Este, es decir, en el estilo estructural griego⁴³.

Finalmente, el hallazgo de estas pinturas en la ciudad de Carthago-Nova permite detectar la presencia de artesanos de origen suritalico, cuya producción es de influencia claramente pompeyana como podemos observar tras el estudio del sistema compositivo de estos fragmentos exhumados en la Plaza del Hospital, hecho del que ya teníamos constancia a través de la epigrafía principalmente. A esto hemos de añadir que las únicas diferencias que pueden encontrarse entre el esquema decorativo de la Península Itálica, especialmente de Pompeya, y el de Hispania se centran exclusivamente en los gustos personales de los propietarios de los edificios a que iban destinadas estas pinturas murales. Por otra parte, lo que sí es común a toda esta pintura es una aparente simplicidad decorativa que contrasta con una gran meticulosidad, lo que la hace dificultosa y cara de ejecutar. Además de estar considerada como símbolo de riqueza y elegancia, esta pintura del I estilo, con sus modelos geométricos de bloques en relieve y a color, estaba asociada a valores romanos muy antiguos que, a su vez, llevaban implícito un gran peso político y social⁴⁴.

⁴⁰ Mostalac Carrillo, A.; Guiral Pelegrín, C. (1992): *op. cit.* (n. 4), fig. 16 (frag. 23), fig. 18 (frags. 38 y 30).

⁴¹ Barbet, A.: «Remontage des peintures murales romaines», *III Hautes études du monde gréco-romain*, 5, *Recherches d'Archéologie celtique et gallo-romaine*, Paris, 1973, pp. 67-81, especialmente la página 76.

⁴² Vitruvio, *De Arch.*: VII, 3, 3-4.

⁴³ Ling, R. (1995): *op. cit.* (n. 20), p. 15.

⁴⁴ Laidlaw, A. (1985): *op. cit.* (n. 2), p. 45.