

**Lara Íñiguez Berrozpe
Eva Solanes Potrony
Ignasi Garcés Estallo**

**Revista
d'Arqueologia
de Ponent**



nº35 2025

Pàgs. 41-58

DOI 10.21001/rap.2025.35.2

Universitat de Lleida

ISSN 1131-883-X

ISSN electrònic 2385-4723

www.rap.udl.cat

La decoración pictórica de Aeso: análisis del conjunto hallado en el solar núm. 5 del Carrer Torreta de Isona (Pallars Jussà, Lleida, Cataluña)

The pictorial decors of Aeso: analysis of the assemblage found at the site of Carrer Torreta 5 in Isona (Pallars Jussà, Lleida, Catalonia)

Presentamos el estudio de un conjunto pictórico hallado en el identificado como Ámbito 2 de la excavación de carácter preventivo realizada en el núm. 5 del Carrer Torreta ante la construcción de una vivienda familiar en una parcela no edificada. Se ha podido hacer una restitución de las tres zonas de la pared: zócalo, zona media y zona superior, aunque no sabemos con certeza cómo se unirían las dos primeras con la tercera. El conjunto reviste gran interés tanto por su cronología, posiblemente fechable en época antonina, como por la paleta cromática utilizada —especialmente por el uso del color verde en la zona media— y también por la presencia de una complicada relación continua en la zona superior.

Palabras clave: sistema de relación continua, filetes triples, verde, celadonita, siglo II d.C., taller.

This study focuses on a pictorial assemblage brought to light in Sector 2 of the rescue excavation of the plot of Torreta Street 5 prior to construction of a family residence. Although the work has allowed reconstructing three areas of the wall (plinth, middle area, and upper area), it remains unclear how the first two joined the third. The assemblage is of great interest due to its chronology, possibly dating to the Antonine period, its colour palette (especially its use of green in the middle area), and for its complex, continuous relationship along its upper area.

Keywords: carpet style, triple fillets, green, celadonite, 2nd century AD, workshop.

Introducción¹

La ciudad romana de *Aeso* ocupa un lugar central en la Conca Dellà, porción oriental de la comarca del Pallars Jussà (fig. 1). En un entorno prepirenaico, la Conca goza de un microclima favorable a los cultivos de la tríada mediterránea, complementados con pastos y bosques, al tiempo que constituye un punto de encuentro entre la Depresión Central del Ebro y los valles pirenaicos. Los orígenes del poblamiento se remontan al período ibérico (Garcés *et al.* 2020), puesto que entonces ya se aprovecharon las facilidades defensivas que ofrecía el extremo de una terraza alargada en sentido noroeste-sudoeste, resultado de la acción erosiva de los barrancos de Mas de Mitjà y la Colomera, con cotas que oscilan entre 660 y 635 m s. n. m., dotada de fuentes de agua. El yacimiento arqueológico se localiza en parte bajo la actual población de Isona y en parte bajo una zona de huertos.

La muralla romana fue levantada entre 100 y 80 a.C., abarcando una superficie de unas 4 ha (Garcés *et al.* 2023), si bien se conoce una fase romana anterior, fechada en 120-100 a.C. (Payà *et al.* 1994), y hay indicios de un campamento militar ubicado en las inmediaciones (Padrós *et al.* 2016). La fundación se enmarca en un programa general urbanizador que transformó la parte oriental de la *Hispania citerior* (Martín Chacón y Garcés 2022) y, como en otros lugares, se conservó el nombre ibérico: *eso*, documentado en las emisiones de bronce durante el primer tercio del siglo I a.C. (Amela 2020). Sobre la adscripción de la población ibérica se han barajado diversas hipótesis, predominando la propuesta lacetana, aunque se ha señalado la falta de evidencias sólidas para todas ellas (Garcés 2018). La única referencia literaria de la ciudad es la mención de Plinio (*NH* 3, 4, 23), que indica que dependían del convento jurídico de *Tarraco* y que su condición era estipendiaria, por lo que se supone debió alcanzar el rango de municipio durante el período Flavio.

Precisamente la segunda mitad del siglo I y el siglo II d.C. se caracterizan por una gran prosperidad urbana: murallas y torres fueron anuladas —al menos en los sectores por ahora conocidos:

Camí de Torreta y Hort del Cavaller—, y se amplió el núcleo urbano (reconstrucción virtual en Guitart y Payà 2023: 16-17), sin que todavía se pueda precisar la nueva extensión. Con la finalidad de proteger el patrimonio, la ciudad ha sido declarada bien cultural de interés nacional (DOGC 5.12.2018), en una delimitación que afecta 12 ha (Álvarez y Padrós 2020). De signo muy contrario fue la crisis del siglo III d.C. que motivó la casi completa desaparición del hábitat, restringido para el siglo IV a un fortín (la Torreta) y a algún otro vestigio en sus alrededores.

El interés anticuario por Isona fue temprano, impulsado desde el monasterio de Bellpuig de les Avellanes: antes de finalizar el siglo XVIII ya se habían identificado numerosas inscripciones que evidenciaban que allí se debía buscar la antigua *Aeso*. En particular, el canónigo Jaume Pasqual fue más allá y se animó a contratar trabajadores y realizar excavaciones. Esas actividades fueron imitadas por agentes locales, destacando Carles Ramon de Moner i Puget (1743-1824), miembro de una importante familia local. Aunque se desconoce la ubicación exacta y los detalles de esos trabajos, creemos útil, para el tema que nos ocupa, reseñar que Moner sacó a la luz “una bellísima pintura al fresco, que representaba un magnífico templo con muchas estatuas que le servían de adorno, i que la pintura era tal que arrebataba de solo mirarla, i tan viva i fresca que parecía pintada recientemente” (Pascual 1782: fols. 41v.-42r; Velasco 2014: 43-44). Mucho tiempo después, Joaquim Albert de Moner, hijo del anterior, se volvía a referir al conjunto mural, aunque para indicar que este “pereció, siguiendo la excavación, que motivó el encontrarla” (Moner 1868: 249; Velasco 2014: 44).

La investigación arqueológica sistemática solo se ha desarrollado en dos períodos. El primero fue el acometido por el grupo del Programa de Recerques Arqueològiques del Municipi d'*Aeso* (PRAMA), entre 1986 y 1994; el segundo es el que impulsa la Universidad de Barcelona de manera oficial desde 2018 (Garcés *et al.* 2022). Entre ambos proyectos, la actividad se circunscribió a diversas intervenciones preventivas, como la que aquí nos ocupa. Es voluntad del actual equipo investigador sacar del olvido, integrar y completar estudios que no debieron quedar relegados a fondos de almacén y a literatura administrativa.

Contexto arqueológico: el solar núm. 5 del Carrer Torreta de Isona

La intervención arqueológica en el núm. 5 del Carrer Torreta se realizó con carácter preventivo ante la construcción de una vivienda familiar en una parcela no edificada, cercana a la muralla del Camí de Torreta y a la casa *dels Antonii*, lu-

1. El estudio y la publicación del conjunto han sido posibles gracias a dos proyectos: PID2022-140099NB-I00 *Pictor III. De la pintura romana en Hispania a la pintura hispanorromana: la decoración del siglo II d.C. en el norte de la Provincia Tarraconensis* concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación; y CLT/2022/ARQ001SOLC/165 *La ciutat d'Aeso (Isona) i el seu territori a les èpoques ibèrica i romana*. También se ha llevado a cabo gracias a la ayuda RYC2021-030958-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR».

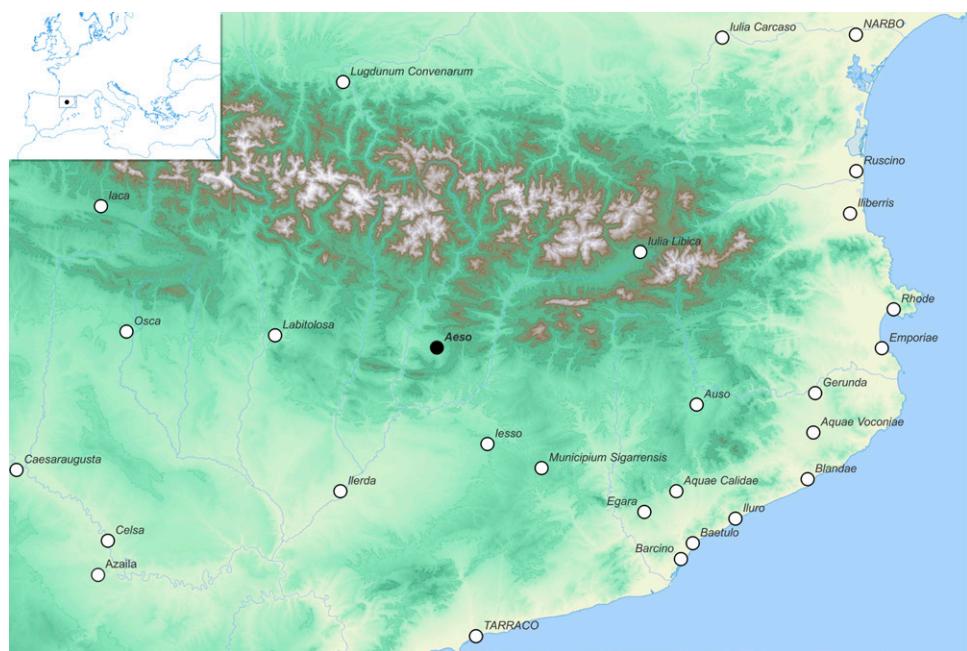


Figura 1. Situación de la ciudad de Aeso en el marco del noreste peninsular en época romana. (Fuente: Aeso. Projecte de Recerca Arqueològica).

gares excavados entre 1987 y 1994 (Reyes 2014: 49-50). El solar se sitúa en el extremo sudoeste de la actual población (fig. 2a y b) y la bibliografía venía nombrándolo como “Era del Serret” por su antigua función y propietario (Solanes 2014: 139-141). Los trabajos se desarrollaron en tres momentos durante el verano-otoño del año 2000, condicionados por el inicio de las obras. La dirección técnica de la excavación corrió a cargo de los arqueólogos Eva Solanes Potrony y Josep Farràs Abelló, contratados por la empresa de arqueología Pròleg DPC SL. La documentación topográfica y planimétrica no ha sido posible incluirla en el presente estudio.

Inicialmente se plantearon tres sondeos, pero al final se optó por excavar en extensión todo el solar, excepto allí donde las medidas de seguridad lo desaconsejaban. Los restos arqueológicos de época romana se documentaron prácticamente en toda la zona excavada, si bien se veían afectados por construcciones medievales y modernas hasta el punto de que anulaban las relaciones estratigráficas entre las diferentes estancias, sin que estas pudieran identificarse como un conjunto. También se localizaron cuatro silos con materiales romanos en su interior. Con el fin de no dispersarnos, nos centraremos en el Ámbito 2, que es el que contenía los fragmentos pictóricos. Este se ubicaba más o menos en el centro del solar y continuaba bajo un margen que delimitaba con un solar vecino. Se siguió el método de registro Harris Matrix y los restos de pintura mural se recogieron instalando una cuadrícula que permitió

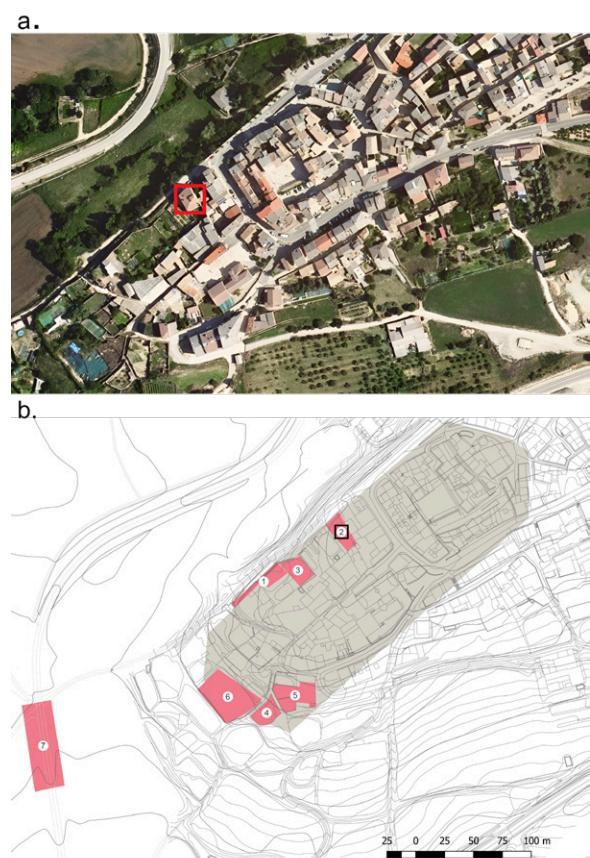


Figura 2. a. Situación del núm. 5 del Carrer Torreta en relación con el yacimiento de Aeso; b. Lugares donde se han localizado niveles altoimperiales en Isona, marcado con el núm. 2 el lugar del hallazgo (Fuente: Aeso. Projecte de Recerca Arqueològica).

numerar, dibujar y situar en planta cada uno de los fragmentos mayores con la finalidad de poder facilitar un estudio posterior.

Levantados los niveles de cronologías posteriores a la romana se llegó a la UE 43, que era un estrato que se extendía por todo el ámbito, y que se caracterizaba por presentar evidentes signos de incendio, entre los que cabe destacar la combustión de vigas de madera, presuntamente de la techumbre. Los carbones aparecían mezclados con fragmentos de restos de pinturas murales (fig. 3), y estas se concentraban próximas a la pared UE 48. La presencia, entre los materiales cerámicos, de *terra sigillata* (TS) africana A en diversas formas, así como cerámica de cocina africana, con formas de platos-tapadera y ollas, orientan sobre el colapso de la estructura alrededor de los siglos III-IV d.C.

El muro UE 48 estaba construido con piedras calcáreas irregulares de un módulo de unos 15 a 20 centímetros. Se descubrieron unos 5,5 m en dirección nordeste a sudoeste, y en algún punto conservaba 1 m de altura. La cara interior de la pared era irregular, posiblemente porque fue recubierta con mortero, sobre el cual se aplicó la pintura mural; también presentaba evidentes señales de incendio.

A su vez, la UE 43 cubría un conjunto de estratos (las UE 93, 95, 96 y 97) que se disponían de forma más o menos horizontal, formados por tierras con gravilla y presencia de algunos carbones, conteniendo restos de fragmentos cerámicos, metálicos

y vítreos, que fueron interpretados como posibles niveles de uso de la estancia, de la que se identificaron dos fases. La más moderna correspondía al espacio delimitado por los muros UE 48/69 y UE 98. El nivel de uso del último momento de ocupación se identifica con la UE 93, un estrato de coloración verdosa, con presencia de tierra fina, gravilla, algunos carbones y abundante material cerámico dispuesto en horizontal, del que cabe mencionar diversos fragmentos de TS A, TS C y común de cocina africana. Entre esta última cabe reseñar: un borde de plato tapadera forma Ostia III/Hayes 196 fechable a lo largo del siglo II d.C.; otro borde de la forma Ostia I/Hayes 185 datable en la primera mitad del siglo III d.C.; un fragmento del fondo estriado de la base de una cazuela forma Lamboglia 10A/Hayes 23B, que se fecha entre la segunda mitad del siglo II y principios del III d.C.; y un fragmento del borde de una cazuela forma Ostia III/Hayes 197 con una cronología amplia entre la primera mitad del siglo II y finales del siglo IV o inicios del V d.C. La UE 95 era otro nivel de uso muy relacionado porque diversos fragmentos cerámicos de ambos estratos pertenecían a los mismos objetos.

Debajo de la UE 95, las UE 96 y 97 también se interpretan como diferentes niveles de uso de la estancia. De la primera destaca la notable presencia de restos férricos muy oxidados, tanto que se habían mezclado con el sedimento. Se pudieron cuantificar 257 individuos que no llegaban a los 5 cm, aunque sin una restauración no constituye un dato concluyente. De algunos fragmentos sí se



Figura 3. Fragmentos de pintura romana en curso de excavación (Fotografía: E. Solanes).

han podido identificar clavos, con presencia de cerámica africana de cocina del tipo “A”.

La baja calidad constructiva de todos estos niveles de uso sugiere que no se corresponden con los pavimentos originales que debieron acompañar las pinturas murales que decoraban la estancia. Posiblemente, el pavimento original fue expliado y sustituido por los mencionados niveles de uso en las fases finales de utilización de la estancia.

Una fase más antigua se documentó bajo los niveles de uso, en correspondencia con el muro UE 98. Esta construcción, dispuesta en dirección noroeste a sudeste, fue realizada con piedras irregulares y levantada desde una trinchera de fundación excavada en el estrato UE 94. Dicho estrato estaba formado por tierra de coloración rojiza-marrón, de consistencia blanda, y contenía gravas y piedras, aparte de algún carbón. Se interpreta como un relleno de todo el espacio excavado para nivelar el terreno previo a la construcción de la estancia. A su vez, la UE 94 aparecía cubriendo la UE 65, un estrato que se documentaba en toda la excavación y que se puede relacionar con otro gran relleno, la UE 66, que afectó todo el solar hasta crear dos terrazas artificiales que habían alterado la base geológica, sin duda con finalidad constructiva.

La decoración pictórica

Los fragmentos pictóricos objeto de estudio fueron hallados, como ya se ha dicho, en la UE 43. Han llegado a nosotros en mal estado de conservación, sobre todo porque se vieron afectados por el incendio también descrito en el apartado anterior. Esto principalmente perjudicó al mortero, que en casi todos los fragmentos presenta un aspecto rojizo sin duda termoalterado, y a la capa pictórica, en la que podemos ver que algunos pigmentos han cambiado su tonalidad.

Suponemos que todos los fragmentos corresponden a distintas zonas de la pared, pero de un mismo conjunto. Esto, sin embargo, no lo podemos asegurar precisamente porque no nos podemos basar en la observación de las capas preparatorias (Íñiguez 2022: 36 y ss.). Los fragmentos documentados pertenecen mayoritariamente a la zona superior y media, con una ausencia casi total de piezas del zócalo. Durante nuestro estudio observamos la existencia de placas engasadas las cuales interpretamos como un techo blanco, el que quizás completó la decoración de esta estancia.

Descripción y características técnicas

A continuación, expondremos las características de este conjunto dividiendo su descripción y

análisis en dos secciones: zona superior y zona media-zócalo. A pesar de que el análisis de conjuntos pictóricos debe comenzar por el zócalo, orden que siempre seguimos, en este caso hemos considerado justificado invertirlo, teniendo en cuenta que la mayoría de fragmentos conservados corresponden a la zona superior, y que los hemos tomado como base para conocer el discurso cromático de la pared.

Los fragmentos de la zona superior (fig. 4), de la que no sabemos sus dimensiones totales, remiten a un sistema de relación continua consistente en una composición ortogonal con círculos secantes que formarían cuatro pétalos determinando cuadrados cóncavos sobre el vértice. Los pétalos, posiblemente haciendo un juego de luces y sombras, tendrían un lado de aproximadamente 1 cm de grosor, ornados por puntos negros y blancos, y divididos en tres partes coloreadas de blanco en los extremos y de un color oscuro —quizás burdeos— en el centro. El otro lado, de menor grosor, estaría pintado por completo de color oscuro, aunque no se descarta que en él se hallara algún tipo de elemento azul. Parece plausible también que el centro de estos pétalos tuviera una decoración realizada en tonos azules.

En los puntos de unión se hallan dos clases de pequeños círculos, de 11 cm de diámetro aproximadamente, que se van alternando. El primer tipo está formado por dos circunferencias, una exterior y otra interior, ambas de color blanco. Junto a esta última existiría una tercera en color negro. El centro quedaría sin relleno, observándose, por tanto, el color rojo de fondo. El segundo tipo estaría formado también por dos circunferencias de color blanco, pero en este caso la interior estaría rellena de color verde. En ambos tipos la circunferencia exterior estaría adornada con pequeños círculos blancos.

El interior de los círculos secantes estaría ornado por un círculo de aproximadamente 18 cm de diámetro formado por tres circunferencias. Los dos interiores serían blancos y el tercero y externo sería negro. En el centro hallamos una flor cuadripétala en tonos verdes. Además, entre la segunda y la tercera circunferencia encontramos pequeños círculos de color azul con núcleo verde. Los mismos colores se utilizaron para pintar los círculos de un ligero mayor tamaño que adoraría externamente la circunferencia negra. Tres puntitos azules situados en la zona superior e inferior del círculo y también en sus lados darían paso a una suerte de elemento vegetal formado por tallos de color blanco y negro que conectaría con los círculos pequeños de las intersecciones ya descritos (fig. 5).

También han llegado hasta nosotros fragmentos correspondientes a la zona media (fig. 6), aun-

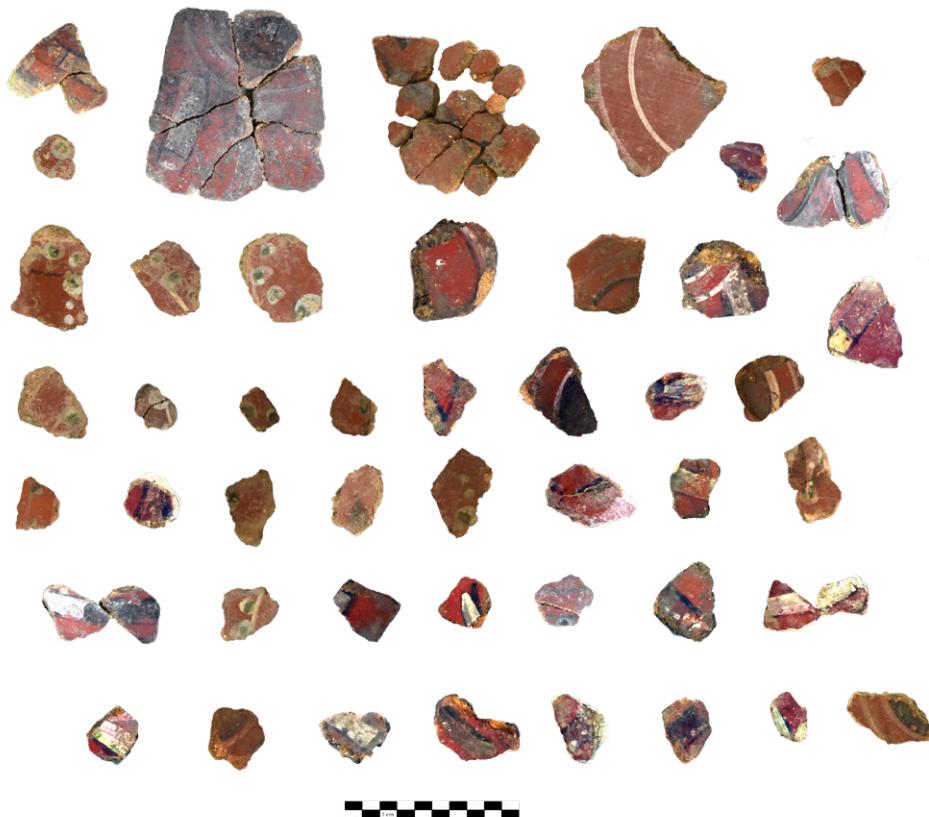


Figura 4. Fragmentos pertenecientes a la zona superior del conjunto estudiado (Fotografía L. Íñiguez).

que no sabemos cómo se desarrollaría su unión con la zona superior antes descrita. El número de piezas conservadas, aunque escaso, nos ha permitido establecer varias hipótesis para su restitución. La pared en esta zona se articularía en paneles rojos, verdes y, quizás, amarillos, de los que no conocemos ni su altura ni su anchura. En relación con un posible panel amarillo, tan solo existen dos fragmentos de este color que podríamos posicionar aquí. Dada la escasez de piezas y dado también que no podemos comprobar a través del mortero si son del mismo conjunto o no, debemos ser prudentes con esta hipótesis. Tampoco podemos descartar totalmente, por la falta de análisis arqueométricos, la poco probable hipótesis de que los fragmentos rojos fueran en origen amarillos y que actualmente presenten esta tonalidad por acción del calor. En nuestro trabajo directo con las piezas, no hemos notado indicios de este fenómeno, al menos en este pigmento.

Los paneles estarían encuadrados interiormente por un filete triple de dimensiones considerables, ya que oscila entre el 1,8 y los 2 cm de anchura. En los paneles verdes el relleno de este filete es rojo y en el caso de los paneles rojos es de color azul, que, debido al estado de conservación de los fragmentos, ha virado a verde en algunas piezas. Las escua-

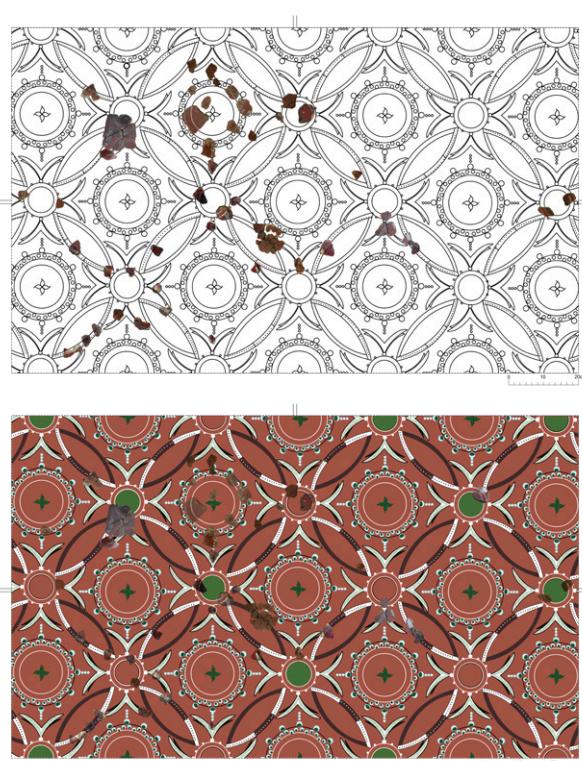


Figura 5. Restitución hipotética de la zona superior del conjunto estudiado (Infografía L. Íñiguez).

dras estarían destacadas, pero curiosamente se utiliza el mismo pigmento para el relleno (*vid infra*), azul y rojo respectivamente. En el interior, el panel se hallaría nuevamente encuadrado esta vez por un filete simple, blanco en ambos casos, y adornado con lengüetas formadas por dobles puntos. En los ángulos, también encontramos tres puntos dispuestos en diagonal más dos a ambos lados. Varios fragmentos nos inducen a pensar que una banda negra limitada por un filete blanco —cuyo grosor oscila entre 0,3 y 0,5 cm— rodearía la composición y también actuaría de separación entre los paneles. Uno de los fragmentos ha permitido conocer, de hecho, que la pared comenzaba con esta banda negra, en este sector de 5,5 cm, y que daba paso, en primer lugar, a un panel rojo (fig. 8).

Del zócalo (figs. 7 y 8) tan solo conocemos que sería de fondo negro y estaría adornado por motivos geométricos, cuadrados apoyados en la punta o rombos, de los cuales parten líneas curvas que posiblemente formaron parte de las imitaciones marmóreas que quizás existieron en este sector de la pared y que se realizaron con los colores utilizados para la zona media y zona superior.

Respecto a las características técnicas de este conjunto, no se aprecian trazos preparatorios para la realización de la decoración. Esto es particularmente patente en el sistema de relación continua de la zona superior, ya que hemos observado que su ejecución es muy irregular. Debido a esto, en la restitución que presentamos, realizada siguiendo un patrón concreto, el dibujo a veces no coincide exactamente con la pieza, pues los pétalos y círculos presentan medidas dispares.

Debemos detenernos sobre los colores utilizados y cómo el incendio de la estancia los afectó.

El relativo mejor estado de conservación de algunos fragmentos nos ha permitido comprobar que el color verde, empleado para los paneles medios y para algunos motivos de la zona superior, cambió a negro en las piezas más expuestas al calor. Lo mismo le ocurrió al azul utilizado para los filetes triples de los paneles rojos, que cambió a verde, aunque este viraje es habitual y no necesariamente está relacionado con una fuente de calor. Finalmente, no hemos conseguido averiguar el pigmento que hemos descrito como “oscuro” utilizado para algunos sectores de los pétalos de la zona superior. Quizás se trató de un burdeos que también se transformó debido al calor soportado. En cualquier caso, será necesario en un futuro realizar análisis arqueométricos no solo para averiguar o confirmar los colores de origen sino también para saber cómo fueron elaborados por el taller de artesanos. Por ejemplo, podemos observar que el rojo, dada la tonalidad que presenta, sería rojo hematites, procedente del óxido de hierro, el más común. Sin embargo, no podemos saber si el verde está elaborado a partir de glauconita o celadonita, cuestión sobre la que volveremos en las conclusiones de este estudio.

Como hemos apuntado, el mortero también se vio termoalterado por esta circunstancia (fig. 9). A pesar de las condiciones en las que ha llegado hasta nosotros, sí hemos podido observar que el conjunto contó con un sistema de sujeción en espiga. Su espesor máximo es de 1,7 cm, si bien es cierto que los fragmentos sobre los que se ha analizado esta cuestión corresponden a la zona superior donde es habitual que el mortero sea menos grueso. En cualquier caso, contamos con una capa de finalización de 2 mm y dos ca-

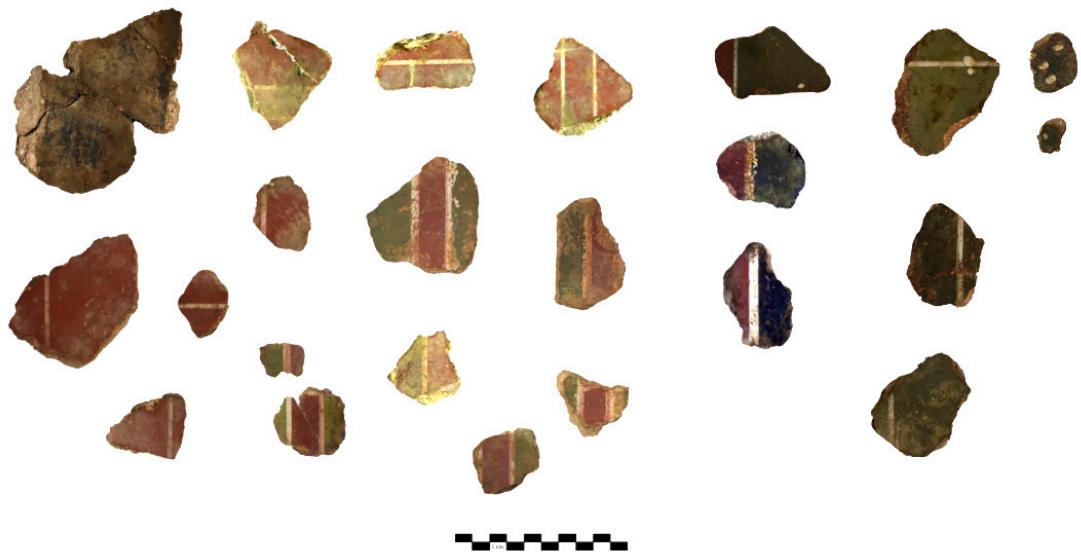


Figura 6. Fragmentos pertenecientes a la zona media del conjunto estudiado (Fotografía L. Íñiguez).



Figura 7. Fragmentos pertenecientes al zócalo del conjunto estudiado (Fotografía L. Íñiguez).

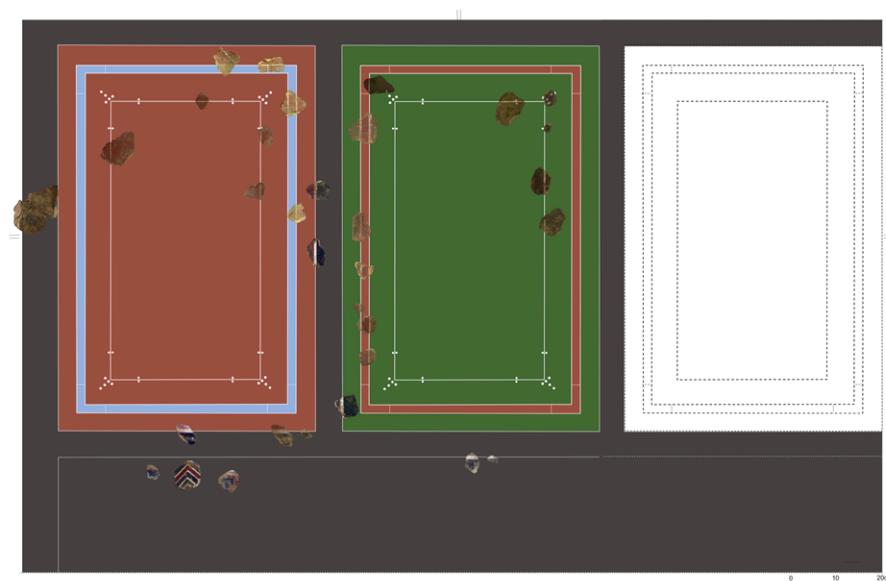
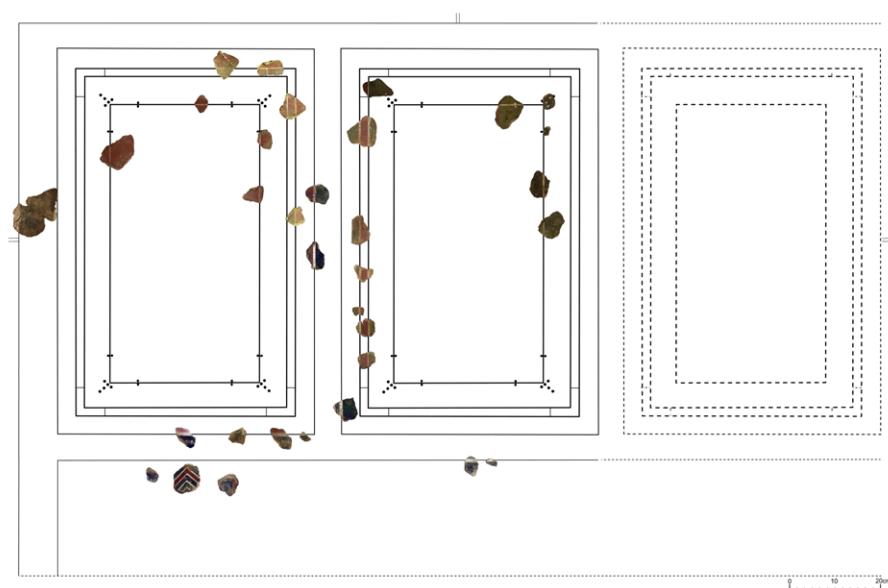


Figura 8. Restitución hipotética de la zona media y zócalo del conjunto estudiado (Infografía L. Íñiguez).



Figura 9. Mortero termoalterado del conjunto (Fotografía L. Íñiguez).

pas preparatorias, de 0,5 y 1 cm respectivamente. Se aprecia la habitual mezcla de cal —a veces en forma de nódulos— y arena, cuyos materiales se hallan más tamizados conforme se acercan a la superficie pictórica.

Finalmente, han llegado hasta nosotros 5 fragmentos que nos hablan de la existencia de un vano en esta pared.

Estudio compositivo y estilístico

Zona superior

Tal y como hemos descrito, los fragmentos que hemos posicionado en la zona superior de la pared remiten a un sistema de relación continua —*Tapetenmuster mit unendlichem Rapport* en alemán, *système à réseau* en francés, *wallpaper patterns* o *carpet style* en inglés y *carta da parati*, *tappezzeria* o *sistema a modulo ripetuto* en italiano (Íñiguez y Guiral 2022: 164)—, concepto que corresponde a un tipo de decoración basado en la repetición ordenada de un mismo módulo o patrón creando una trama geométrica o vegetalizada que puede adornarse con multitud de motivos. Se trata de un recurso ornamental habitual para la decoración de cubiertas, si bien a partir del IV estilo lo encontramos también en zonas superiores o incluso ocupando también la zona media (De Vos 1982: 333; Barbet 1985: 145; Ling 1991: 84-85). Únicamente nos referimos a conjuntos pintados y no a otros realizados en estuco o en relieve (elaborados con mortero o con otros materiales como conchas) que también pueden tener este tipo de composiciones, pero cuya casuística es distinta.

Dada la gran cantidad de patrones que existen, algunos muy complejos, pues la repetición de módulos puede organizarse de forma independiente, tangente o secante, se hizo necesaria una sistematización y clasificación que fue llevada a cabo por A. Barbet (*et al.* 1997), trabajo que ha sido recientemente actualizado, aunque únicamente focalizado en techos y bóvedas (Barbet 2021). Para el caso de la península ibérica destaca el estudio realizado por L. Íñiguez y C. Guiral (2022) que probó, por un lado, la existencia de este recurso de forma habitual en este territorio ya en la segunda mitad del siglo I d.C., si bien es cierto que la decoración más antigua de *Hispania* que presenta un sistema en red es la procedente del *oecus* tricliniar de la Casa de los Delfines en Celsa, datada en torno al 25-35 d.C. y, por tanto, en el III estilo maduro (Mostalac y Beltrán 1994: 87-124). Por otro lado, demostró su popularidad, sobre todo en el siglo II d.C., extendiéndose su utilización hasta la Antigüedad tardía con claros testimonios también en edificios cristianos, tal y como podemos ver en la iglesia de San Julián de los Prados en Oviedo (Arias 1999: 93-101). Tras la publicación de este trabajo ha aumentado el elenco de conjuntos que remiten a este tipo decorativo y que no hacen sino confirmar las hipótesis que ya se plantearon. A este respecto es necesario añadir los sistemas de relación continua presentes en: el techo de fondo blanco del *peristylum* de la villa romana de Torre Llauder de Mataró (el Maresme) datado en el siglo II d.C. (Romero 2020); los que podemos ver en los techos de fondo blanco clasificados como conjuntos 3, 8 y 14 hallados en las excavaciones de la calle López Peláez n.º 1 de Tarragona y también fechados en el siglo II d.C.; el conjunto 3 del *macellum* de Veleia de la primera mitad del siglo II d.C. sobre fondo rojo —del que no sabemos si se posiciona en la pared y/o en el techo—; el conjunto hallado en la Casa de las Garzas de plaza Pineda de Córdoba (Muñiz y Castillo *en prensa*), sobre fondo blanco y del siglo II d.C.; y en el conjunto sobre fondo blanco —originario del techo o de la zona superior— de las *fauces* (ámbito 1) de la Casa del Mitreo de *Emerita Augusta* (Mérida) (Castillo y Fernández Díaz 2023: 296-298, figs. 55 y 56) datado entre la segunda mitad del siglo II y la primera mitad del siglo III d.C. De esta misma ciudad procederían varios fragmentos que posiblemente remiten a sistemas de relación continua y que fueron recuperados del denominado como vertedero de Blanes, mayoritariamente de fondo amarillo y fechados entre los siglos II y III d.C. (Castillo 2021: 1.541 y ss.). Recientemente, han sido estudiados varios conjuntos pictóricos provenientes de Portugal que debemos añadir a este elenco, pues algunos de ellos cuentan con sistemas en red en diversas zonas de la pared: en las

termas de Boca do Rio del siglo IV d.C. (Martins y Bernardes 2022: 1241, fig. 6), en el peristilo de la Casa do Tridente e da Espada de finales del siglo III d.C., o en la sala A del Edificio do Sector G XVII de la misma cronología. Finalmente, queda por añadir dos decoraciones en red procedentes de la villa de Els Munts (Altafulla, Tarragona), aún en proceso de estudio, originarias de las estancias 2.7. y 2.8. Ambas se situaron en la zona superior de dichas habitaciones y se ejecutaron entre el 120 y no más allá del reinado de Antonino Pío (Guiral 2022). Las dos son sistemas sobre fondo rojo, pero especialmente la primera guarda gran similitud con la zona superior que aquí estudiamos, ya que se clasifica dentro de la misma tipología, se realiza con la misma paleta cromática e incluso presenta elementos claramente iguales: perlas en los pétalos, dobles circunferencias en las intersecciones y elementos azules en el interior de los pétalos.

Para el estudio de la decoración del caso que nos ocupa, además de su posición en la zona superior de la pared, varias son las cuestiones a analizar, empezando por el propio diseño del módulo utilizado.

Para entender este diseño es necesario hablar en primer lugar del origen de los sistemas de relación continua en general, que parecen haber estado influenciados por su misión para decorar cubiertas (Laken 2001). En un primer momento se buscó una imitación —en estuco primero y pintada después— de las vigas entrecruzadas de los techos que estos revestimientos camuflaban, creando una sucesión de casetones. Es por eso por lo que muchos de los sistemas de relación continua pintados —véase de nuevo para el caso de *Hispania* el conjunto procedente de la Casa de los Delfines de Celsa— se configuraron a partir de un diseño reticular cuya utilización como recurso decorativo se extendió también al siglo II d.C. A los ejemplos ya conocidos que ilustran esto (Íñiguez y Guiral 2022), se suma el conjunto 8 exhumado en calle López Peláez n.º 1 de Tarragona, citado en el párrafo anterior.

Posteriormente, el módulo comenzó a complicarse, dando lugar a creaciones que, en algunas ocasiones, poco tenían que ver con su origen, como ocurre en nuestro caso. Según L. Laken (2001), esto prueba la influencia para ciertos diseños de otros soportes, tales como el mosaico, los tapices, las vallas de madera o cañas que rodeaban a los jardines, dando lugar así a simples o complicadas tramas tanto geométricas como vegetalizadas. En realidad, no podemos privilegiar un soporte u otro como modelo —como a veces ha ocurrido tratando de establecer una primacía del mosaico sobre la pintura—; parece más bien que, existiendo un origen común, pintura, mosaico y otros elementos se influenciaron recíprocamente,

originando multitud de posibilidades compositivas (Íñiguez y Guiral 2022: 164-166).

En nuestro caso, el diseño basado en círculos secantes que forman cuatro pétalos y determinan cuadrados cóncavos sobre el vértice con círculos en los puntos de unión cuenta con multitud de paralelos tanto en Italia como en las provincias y, por supuesto, en *Hispania*. De hecho, en la clasificación realizada por A. Barbet (2021: 85-94), este diseño tiene su propia categoría, “círculos secantes, tipo n.º 23”, o “círculos y cuadriláteros, tipo n.º 24” si los elementos del interior de los pétalos, que no han llegado hasta nosotros, formaron una cuadrícula. Esta tipología, según la autora, hace su aparición a finales del III estilo y perdura hasta el siglo IV d.C. De entre todos los casos recogidos por ella, cuatro son los más similares a nuestro diseño, con círculos en las intersecciones y en el interior de los cuadrados cóncavos, y con un juego de claroscuro en los pétalos. Tal es el caso de los conjuntos procedentes de la bóveda del pasillo del peristilo de la villa de Baláca (Hungría), de inicios del siglo III d.C. (Palagyi 1991: 189-202; Barbet 2021: 89-90, figs. 124-125), y del techo de la Villa de Sirmione (Via Antiche Mura en Italia), datado entre finales del siglo III y principios del siglo IV d.C. (Bianchi 2018: 217, fig. 13, 14; Barbet 2021: 91, figs. 128-129). El caso más similar, sin embargo, es el procedente de la sala S1 de la *domus* del boulevard de la Corderie en Limoges, fechado en el siglo II d.C. (Carrión y Loustaud 1988; Barbet 2021: 89 y 95, fig. 136, tipología 23m). Bien es cierto que, a diferencia del nuestro, todos estos ejemplos se presentan sobre fondo blanco; por ello, vale la pena también traer a colación el techo del *aula* n.º 1 de la Villa de Bruckneudorf (Austria), ya que, aunque no presenta círculos en el interior de los cuadrados cóncavos ni un juego cromático en los pétalos, la composición en sí se dispone sobre un fondo rojo. Se fecha en el siglo IV d.C. (Kieweg-Vetters 2012: 333-338, figs. 1-4; Barbet 2021: 91-92, fig. 130).

Podemos decir que en *Hispania* este diseño goza de gran popularidad, especialmente durante la segunda centuria, a juzgar por los ejemplos que conocemos hasta ahora. Consideramos como casos similares al nuestro la decoración de los techos procedentes de la Habitación 2 de la Casa de *G. Iulius Silvanus de Segobriga* (Cuenca) (Cebrián y Fernández Díaz 2004: 141, lám. 8), de *Ilici* (Alicante) (Cebrián y Fernández Díaz 2004: 140, lám. 7), de la zona superior de la estancia ubicada encima de la Habitación 15 del Edificio del Atrio de *Carthago Nova* Cartagena (Fernández Díaz *et al.* 2014: 479-481), y de la también zona superior del conjunto recientemente estudiado procedente de la plaza Pineda de Córdoba (Muñiz y Castillo *en prensa*). Sin embargo, todas ellas cuentan con un

fondo blanco o amarillo y varios elementos que las alejan de la composición que aquí estudiamos. Así, continúa siendo la zona superior procedente de la estancia 2.7 de la villa de Els Munts la más similar a la que aquí presentamos.

Otro aspecto curioso, que también cuenta con paralelos en la citada villa, es la forma de realizar los pétalos con el juego cromático antes descrito, cuya misión es aportar cierto relieve al diseño: en nuestro caso, se desarrolla con un lado oscuro y el otro dividido en tres zonas que alternan este color oscuro, en el centro, con un color blanco en los extremos. Se trata de un recurso que podemos ver en los interpaneles de la estancia 2.7 de la villa de Els Munts, correspondientes a la segunda fase pictórica fechada en el reinado de Adriano (Guiral 2022: 276, fig. 3.25). Un similar juego cromático también lo hallamos en uno de los sistemas en red hispanos basado en círculos secantes citados más arriba, concretamente en los pétalos de la zona superior de la estancia ubicada encima de la Habitación 15 de *Carthago Nova*, fechado concretamente en época antonina.

Zona media

La zona media, al contrario que la superior, se halla mucho menos decorada; una clásica y simple composición articulada posiblemente en paneles medios encuadrados por filetes triples ampliados y filetes simples con puntos en diagonal en los ángulos, y bandas o interpaneles negros. No obstante, hay varias cuestiones que merece la pena analizar.

En primer lugar, cabe detenerse en los colores utilizados, los mismos, por otro lado, que observamos en la zona superior. A falta de análisis arqueométricos, el rojo parece proceder, por la tonalidad que presenta, del óxido de hierro, cuyo componente principal son las hematites. Es el más común en pintura mural romana y es denominado por los autores clásicos como *rubricae* (Íñiguez 2022: 50). Mucho menos frecuente es la utilización del verde para cubrir los paneles medios; de hecho, en Pompeya son escasos ejemplos en los que se constata (Santoro 2007: 153-167). Sin embargo, aunque no fue habitual su uso, este sí fue constante en el tiempo. No podemos hablar de una moda y tampoco le podemos atribuir un criterio regional, conclusión que establece S. Groetembris (2021) tras una encuesta realizada sobre 24 conjuntos de la *Gallia* datados entre el siglo I a.C., y el siglo III d.C. La autora también concluye que todas las decoraciones estudiadas estaban ligadas a contextos elitistas, que revelan el estatus económico del propietario.

El mismo fenómeno parece darse en *Hispania*, donde las pocas decoraciones en las que el ver-

de se ha utilizado para cubrir una gran superficie comprenden un amplio arco cronológico y provienen de estancias de representación situadas en moradas de prestigio. Tal es el caso de algunos de los conjuntos procedentes de *Bilbilis*, en concreto del *cubiculum* (H.14) de la *Domus* 2, del *tablinum* (11) de la Casa del Larario y del conjunto hallado en el *torcularium* (20) y posiblemente perteneciente al *cubiculum* (12) de esta misma casa; todos ellos encuadrados cronológicamente en el último cuarto del siglo I a.C. (Íñiguez *et al.* 2024). Además de ellos, podemos citar también la decoración hallada en la *domus* de la c/ Soledad de Cartagena (*Carthago Nova*), de la primera fase del III estilo y asociada a una rica vivienda de la ciudad —característica comprobada gracias, entre otras cosas, al pavimento que acompañó a la decoración— (Fernández Díaz 2008: 127-145, fig. 17); y el techo de la habitación 3 de la gran *domus* Avinyó de *Barcino* (Barcelona), identificada como el *cubiculum* del *dominus* o de invitados, que pudo acometer también la función de sala de recepción, donde el verde se halla como color de fondo en el centro de la composición (Fernández Díaz y Suárez 2014: 50-52). Esta se encuadra dentro del IV estilo, misma datación que el conjunto de gran calidad procedente de la Huerta de Otero de Mérida, probablemente asociado a una estancia de primer orden (Castillo 2021: 428-437). A estos ejemplos hemos de sumar el conjunto, de inicios del siglo II, que utiliza el verde como color de fondo en algunos de los paneles medios y que procede del ábside central del peristilo (E3) del gran edificio doméstico conocido como “Los Cinco Caños” en Coca (Segovia), atribuido a un *dominus* de alto poder adquisitivo (Martín García *et al.* 2020: 204-205, figs. 7-8); y el procedente de la excavación de la avenida Miguel de Cervantes, 35 de Écija (*Augusta Firma Astigi*), datado entre finales del siglo II y el siglo III d.C. Los fragmentos de esta última decoración estaban posiblemente relacionados con *mosaicos* polícromos y figurados en el momento de la exhumación, lo que ha llevado a interpretar las habitaciones como estancias de representación (Mecozzi y Loschi 2021: 207-216). Asimismo, es necesario tener en cuenta, dentro de esta cronología, la decoración hallada en la villa de la Quintilla en Lorca, probablemente asociada también a un espacio de representación (Ramallo *et al.* 2003).

No hay que olvidar, en este sentido, que el verde se utiliza, además, como pigmento en edículos o paneles medios de conjuntos vinculados a edificios públicos, así lo vemos en las pinturas procedentes del foro de *Emporiae* (Ampurias, Gerona) encuadradas dentro del III estilo (Guiral *et al.* *en prensa*) y en la Curia de *Labitolosa* (Huesca) fechada en el 80 d.C. (Fincker *et al.* 2013: 230-235, fig. 31).

Nuevamente hemos de traer a colación la villa de Els Munts, donde existen fragmentos procedentes de las excavaciones de Manuel Berges, todavía en proceso de estudio, que remiten a paneles medios verdes encuadrados por filetes triples ampliados de color rojo, tal y como ocurre en nuestro caso.

Los siguientes elementos susceptibles de análisis son los filetes triples que siempre consisten en dos trazos blancos que encierran otro más grueso de color diferente. Estos son típicos del III estilo cuando su anchura oscila entre 0,5 y 1 cm (Bastet y de Vos 1979: 135; Barbet 1987: 14-15; Mostalac 1996: 21). En nuestro caso, sin embargo, el grosor es muy superior, oscilando entre 1,8 y 2 cm. Esto es característico de las pinturas hispanas del siglo II que incorporan este elemento, pero aumentando su anchura y suprimiendo en ocasiones el relleno central (Guiral y Mostalac 1988: 67; Mostalac 1992: 19). Tanto en un periodo cronológico como en otro, las escuadras pueden presentarse llenas de un color diferente. F. L. Bastet y M. de Vos (1979: 128) indican que, en el III estilo, son las paredes más prestigiosas las que marcan la escuadra de un color diverso. En nuestro caso, estas escuadras se hallan destacadas, aunque no parece que el color cambie; sin embargo, el mal estado de conservación de los fragmentos nos impide aseverarlo. En cualquier caso, este elemento parece un marcador cronológico que hace que incluyamos esta decoración dentro del elenco de las pinturas del siglo II hispanas que presentan un recurso similar. Entre muchas otras, citaremos a modo de ejemplo las procedentes de la Casa de las Pinturas de *Asturica Augusta* (Astorga) (Luengo 1962: 168-169), de la calle Dr. Palomar de *Caesar Augusta* (Zaragoza) (Guiral 2017: 119-121), de varias estancias de la villa de Els Munts (Guiral 2022), de las excavaciones urbanas de *Varea* (Logroño) (Mostalac 1992: 19, fig. 10), de El Pueyo de Belchite (Estancia 1) (Zaragoza) (Íñiguez y Rodríguez 2020) o del peristilo de la Casa del Mitreo de *Emerita Augusta* (Castillo y Fernández Díaz 2023: 271-272, figs. 28-29).

Un aspecto interesante es la utilización del color azul como relleno de los filetes triples del panel rojo, pues es uno de los pigmentos que se utiliza de manera habitual tanto para estos filetes triples ampliados —véase el citado conjunto procedente de El Pueyo de Belchite— como para las bandas que se sitúan junto a paneles e interpaneles durante el siglo II d.C., sobre todo en su primera mitad. Se puede consultar una recopilación de los conjuntos del siglo II d.C. que presentan este color en las bandas en Castillo *et al.* (2023: 13). No obstante, y como los propios autores indican, no se trata de algo exclusivo de esta centuria, pues también se documenta a finales del siglo I d.C., tal y como podemos ver en el conjunto de

la *Domus de Salvius* de *Carthago Nova*, sobre la que versa su trabajo, en el conjunto exhumado en las termas de *Bilbilis* (Guiral y Martín-Bueno 1996), o en el conjunto 13 exhumado en el posible vertedero hallado en la calle López Peláez n.º 1 de Tarragona (Guiral e Íñiguez *en prensa*).

También es necesario hacer referencia a los puntos en los ángulos de los trazos de encuadramiento interior. Se constatan por primera vez en el III estilo, concretamente en la pirámide de *Caius Cestius* en Roma, fechada a finales del siglo I a.C. (Meniconi 2009-2010). Se trata de un recurso que pretende simular el sombreado propio del II estilo (Bastet y de Vos 1979: 128) y que se relaciona tanto con los filetes simples como triples. En Italia y las provincias pasa al IV estilo, asociándose también a las cenefas caladas, y a las siguientes centurias, donde se puede comprobar que en ocasiones se complica, desarrollando motivos vegetales o florales.

Los pequeños puntos que se sitúan en la zona cercana a los ángulos, y que se denominan nudos —o lengüetas cuando no se trata de puntos sino de una suerte de pequeña línea—, también son muy habituales en pintura mural romana, pero sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo I d.C. (IV estilo), tal y como podemos ver en la *Casa di Paquiis Proculus* (I 7, 1) de Pompeya, con escasos testimonios en el periodo anterior. Igualmente, se mantienen en los siglos siguientes y suelen estar asociados a los puntos en la diagonal descritos.

Zócalo

Han llegado hasta nosotros escasos fragmentos pertenecientes al zócalo, pero suficientes como para pensar que este posiblemente se decoró con una imitación marmórea sobre fondo negro utilizando también los mismos colores de la zona media. La suerte de vetas que presenta parte de figuras geométricas; estas son rombos o cuadrados apoyados sobre la punta de los que se han constatado al menos tres.

Los elementos geométricos en la zona inferior de la pared son un recurso característico de las decoraciones encuadradas en el III-IV estilos. Un motivo similar al que tenemos lo podemos ver en el monumento de Ucuetis (Alesia) (Barbet 2008: 113-114, fig. 186), en la pintura hallada en la *rue Romaine* de Périgueux (Barbet 2008: 153-154, figs. 2 y 224) o en la procedente de la Salle XIII del complejo hallado en la *rue Paul Deviolaine* (Barbet 2008: 163-164, figs. 239-240), pinturas encuadradas en el siglo I d.C. (III y IV estilos). En el siglo II, como ocurre con otros motivos descritos anteriormente, se recupera, tal como comprobamos en el zócalo del conjunto procedente de *Varea* (Logroño), en la decoración exhumada en

el yacimiento de Can Modolell (Cabrera del Mar, Mataró) (Mostalac 1992: 19, figs. 10 y 12), o en el conjunto II.1 de la villa de Colombier (Neuchâtel, Suiza) (Fuchs y Bujard 2021: 111, fig. 11b). Ocurre lo mismo con otro tipo de motivos geométricos situados en el zócalo. Un caso paradigmático es el de los meandros característicos del III estilo, pero con una renovada popularidad a finales del siglo I y el siglo II d.C. Así lo podemos comprobar, por ejemplo, en la decoración del ámbito 19 de la Casa del Mitreo (Castillo y Fernández Díaz 2023: 258-259, fig. 14) o en el muro norte de la estancia A hallada en la *rue Des Magnans* de Aix-en-Provence (Barbet 2008: 191-192, fig. 284).

Nada nos puede aportar el análisis de la imitación marmórea que acompaña a los elementos geométricos, ya que se trata de un recurso ornamental utilizado durante toda la historia de la pintura romana, convirtiéndose en las provincias en uno de los sistemas preferidos a partir del siglo I d.C. Se resuelve de tres formas diferentes: una banda corrida decorada con un tipo de mármol; placas de mármoles diferentes, alternando normalmente paneles anchos y estrechos; o una imitación de *opus sectile* creando variadas formas geométricas, fórmula popular a partir de mediados del siglo I d.C. Dados los escasos fragmentos que han llegado hasta nosotros de esta zona de la pared, no podemos saber qué opción fue la seleccionada y tampoco podemos identificar qué roca era la que se quiso imitar. Bien es cierto que fue habitual la plasmación de *marmora irreales*.

En síntesis, la pared presenta uno de los esquemas compositivos más simples que observamos en pintura mural: una serie de paneles anchos intercalados por interpaneles o bandas sin aparente decoración. El único elemento que nos permite aquilatar la cronología son los filetes triples de encuadramiento ampliados, característicos de la segunda centuria. Por tanto, nos encontramos con un conjunto que continúa con la tradición pictórica del siglo I d.C., recuperando elementos propios del III estilo (filetes triples) y también del IV, como el zócalo geométrico analizado. Según A. Mostalac (1992), esto es propio de las decoraciones de la primera mitad del siglo II d.C.

Conclusiones y futuras líneas de trabajo

Los trabajos de excavación de urgencia realizados en 2000 evidenciaron la existencia de una construcción doméstica romana de cierta importancia, a juzgar por la presencia de pinturas murales, y la ubicación de la misma, cercana a la notable casa *dels Antonii*, esta dotada de un peristilo. Desafortunadamente, las limitaciones del espacio donde

se realizaron los trabajos, así como las intrusiones de momentos posteriores, no permiten trazar una propuesta distributiva de las estancias internas. La casa estuvo activa en el siglo II d.C. y la excavación permitió constatar una intensa expoliación de los materiales reciclables (piedra y tejas) durante los siglos III o IV d.C. —según se deduce de los materiales hallados en el último nivel de actividad—, quedando al margen la decoración pictórica, hasta el derrumbe de la misma, cuyos fragmentos aparecieron básicamente contenidos en un estrado asociado a carbones y a un incendio.

La decoración estudiada cuenta con varios elementos, sobre todo los filetes triples ampliados de la zona media y el diseño de la zona superior, que permiten encuadrarla cronológicamente dentro de la segunda centuria. En el caso de la zona superior, el sistema en red basado en círculos secentes tiene varios paralelos provinciales fechados entre los siglos II y IV d.C.; sin embargo, en la península ibérica, por el momento, los ejemplos que siguen este patrón se restringen al siglo II d.C. El extraordinario parecido que presenta con la zona superior de la estancia 2.7. de la villa de Els Munts —fechada por el momento de forma aproximada entre el 120 y el 160 d.C.—, e incluso con los elementos presentes en los interpaneles de esta misma habitación, decoración datada en este caso en el reinado de Adriano, hace que aquilatemos cronológicamente su realización al periodo comprendido entre estos dos emperadores. Proponemos, por tanto, una cronología antonina que no se aleja de la que ofrecen otros casos similares, como el presente en el conjunto proveniente de la estancia situada encima de la Habitación 15 del Edificio del Atrio de *Carthago Nova*.

Estas pinturas se vienen a sumar así al elenco de conjuntos del siglo II d.C. que siguen corroborando las características de las decoraciones hispanas de esta centuria que se han enunciado en varios estudios a modo de hipótesis (Guiral *et al.* 2014; Guiral 2022): a diferencia de lo que ocurre con la pintura romana en *Hispania* de época republicana y del siglo I d.C. —que depende claramente de los cánones de la pintura de la península itálica, constatándose la existencia de los denominados cuatro estilos—, las decoraciones a partir de finales del siglo I d.C., aunque se integran dentro de la *koiné* decorativa de las provincias occidentales, se dotan de cierta autonomía estilística. La palabra “eclecticismo” define claramente la decoración hispana de esta época, que se caracteriza por unas tendencias que evidencian, aunque no siempre, una cierta emancipación en relación con la *Urbs*. Tres son las principales variantes: continuidad, innovación y renovación. La continuidad se manifiesta en los esquemas articulados en paneles anchos,

lisos y estrechos (o bandas) decorados con candelabros, con tallos vegetales simples o incluso sin decoración. La renovación se materializa en las pinturas con grandes arquitecturas en perspectiva que recuperan los modelos del II estilo, con una particular interpretación de los mismos y que puede considerarse una corriente arcaizante de época antonino-severiana. Finalmente, la innovación se hace presente en la aparición de nuevos sistemas compositivos, con elementos comunes en todo el Imperio, como el ascenso de las imitaciones de *crustae* marmóreas a la zona media de la pared, o el gusto por las paredes de fondo blanco, pero también con ornamentos que se pueden considerar parte de un gusto o una moda más regional. Nuestro conjunto es claramente continuista en su zona media, pues cuenta con un esquema compositivo que se basa en los cánones establecidos en el siglo I d.C., pero con un sistema de relación continua en la zona superior en boga en este momento en el territorio. Esta composición cuenta con un claro paralelo en la decoración del Espacio 5 de El Pueyo de Belchite de la misma cronología (Íñiguez y Rodríguez 2020: 90-91, fig. 4).

Un aspecto sobre el que debemos detenernos es la presencia del color verde en los paneles medios, pues permite abrir nuevas vías de trabajo. Casi todas las pinturas murales que cuentan con pigmento verde en alguno de sus elementos —ya sea en pequeños sectores como en bandas o en grandes superficies como en nuestro caso—, este procede de las conocidas como tierras verdes. Puede estar compuesto por muchos minerales (Delamare *et al.* 1990: 103) aunque destacan por encima de los demás la celadonita y la glauconita (Delamare 1984: 90; Grissom 1986). La celadonita se presenta como una sustancia relativamente pura que, en pequeñas cantidades, se encuentra en cavidades vesiculares o fracturas en rocas volcánicas. La glauconita es un mineral de una pureza inferior, pero más abundante y con una distribución geográfica más amplia que la celadonita, y a menudo aparece en forma de pequeñas bolitas verdosas.

El color verde procedente de la glauconita no es frecuente que se utilice para cubrir grandes superficies, sino que suele ser destinado a bandas de separación y pequeños ornamentos. La razón la debemos buscar en su textura de difícil aplicación y con problemas de adherencia uniforme. La celadonita, con menos inconvenientes técnicos, es, sin embargo, más difícil de conseguir dado su origen. Ambos aspectos pudieron propiciar que el color verde no fuera muy común para amplias zonas, tal y como hemos apuntado más arriba. Tras el estudio de S. Groetembris (2021), sabemos que, en la mayor parte de los casos analizados, el verde utilizado para las grandes superficies galas es la

celadonita. También ocurre lo mismo en los conjuntos bilbilitanos que recurren a este color en sus paneles medios. Urge saber, a través de análisis arqueométricos, si la celadonita, ligada en la *Gallia* a verdes dispuestos en habitaciones o edificios de prestigio en yacimientos situados en puntos estratégicos —cerca de rutas de aprovisionamiento de este pigmento—, es también el mineral que se encuentra en los paneles medios de nuestro conjunto. Podría parecer evidente por sus cualidades técnicas descritas —en comparación con la glauconita— y por el buen estado de conservación actual de los fragmentos con este color. Otra de las razones por las que podemos pensar que se recurrió al verde de celadonita para realizar esta pared es que sin duda nos hallamos ante una estancia de representación dentro de una *domus* de cierta entidad. La zona media presenta un sistema compositivo simple pero los paralelos citados en los que hallamos un sistema de relación continua en la zona superior pertenecen a habitaciones de prestigio. En este sentido, debemos traer a colación el posible mosaico que pavimentó la estancia.

Agradecimientos

Queremos agradecer a C. Guiral, G. Castillo y D. Matins la información proporcionada sobre las decoraciones de la villa de Els Munts, *Emerita Augusta, Corduba* y los diferentes yacimientos citados de la actual Portugal, respectivamente.

Lara Íñiguez Berrozpe

Universidad de Zaragoza
Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza
Investigadora Ramón y Cajal
laraib@unizar.es
ORCID: 0000-0001-5006-8693

Eva Solanes Potrony

Museu de la Noguera
Pl. Comtes d'Urgell, 5
25600 Balaguer
esolanes@impic.cat
ORCID: 0009-0008-9271-5391

Ignasi Garcés Estallo

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
C/ Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
Profesor agregado contratado permanente.
Institut d'Arqueologia
de la Universitat de Barcelona IAUAB
garces@ub.edu
ORCID: 0000-0003-4509-1703

Data de recepció: 4/08/24
Data d'acceptació: 23/12/24

Bibliografía

- ÁLVAREZ, T., i PADRÓS, C. (2020). La ciutat romana d'Aeso (Isona i Conca Dellà, Pallars Jussà): Noves dades sobre la recerca històrica. *Empúries*, 58: 119154.
- AMELA, L. (2020). Una seca pirinenca. Eso. *Acta Numismática*, 50: 1-12.
- ARIAS, L. (1999). *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*. Librería Cervantes. Oviedo.
- BARBET, A. (1985). *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Picard. París.
- BARBET, A. (1987). La diffusion des I, II et IIIe styles pompeïens en Gaule. En: BARBET, A. (ed.), *Pictores per provincias. Cahiers d'Archéologie romane* 43. *Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine* (Avenches, 28-31 août 1986). Pro Aventico Association. Avenches: 7-27.
- BARBET, A. (2008). *La peinture murale en Gaule romaine*. Picard. París.
- BARBET, A. (2021). *Coupoles, voûtes et plafonds peints d'époque romaine: Ier–IVe siècle apr. J.-C.* Éditions Hermann. París.
- BARBET A., DOUAUD R., LANIEPCE V. (1997). *Imitations d'opus sectile et décors à réseau, essai de terminologie*. Bulletin de liaison du Centre du CEPMR 12. París.
- BASTET, F. L., e DE VOS, M. (1979). *Il terzo stile pompeiano*. Nederlands Instituut te Rome. Gravenhage.
- BIANCHI, B. (2018). Via Antiche Mura 11. Un caso esemplificativo di pittura tardoantica. En: ROFFIA, E. (ed.). *Sirmione in età antica il territorio del comune della preistoria al medioevo*. Edizioni Et. Milano. Milán: 210-222.
- CARRIÓN, I., ET LOUSTAUD, J. P. (1988). Le décor peint d'une habitation gallo-romaine incendiée à la fin du IIIe siècle boulevard de la Corderie à Limoges. *Bull. de la Soc. archéol. et hist. Du Limousin*, 115: 7-44.
- CASTILLO, C. (2021). *Pictura ornamentalis Romana análisis y sistematización de la decoración pictórica y en estuco de Augusta Emerita*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Murcia.
- CASTILLO, G., FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2023). El programa decorativo de la Casa del Mitreo: pintura, relieve y estuco. En: BEJARANO, A. M., y BUSTAMANTE, M. (coords.). *La Casa del Mitreo de Augusta Emerita*. Consorcio Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida. Mérida: 241-322.
- CASTILLO, G., FERNÁNDEZ DÍAZ, A., MADRID, M. J. (2023). La decoración pictórica de la estancia 11 de la casa de Salvius (Cartagena). *Archivo Español de Arqueología*, 96: e04. <https://doi.org/10.3989/aespa.096.023.04>
- CEBRIÁN, R., y FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2004). Un techo pintado en la *domus* de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis). En: BORHY, L. (dir.). *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque international de l'AIPMA* (Budapest, 15-19 mai 2001). Pytheas Publishing. Budapest: 137-146.
- DE VOS, M. (1982). Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti. *Römischen Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89.2: 315-352.
- DELAMARE, F. (1984). Analyse des couches picturales. *Histoire et archéologie. Les Dossiers*, 89: 90-92.
- DELAMARE, F., GUINEAU, L., ODIN, G. (1990). Couleur, nature et origine des pigments verts employés en peinture murale gallo-romaine. En: *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques. Colloque international du CNRS*. CNRS. París: 103-116.
- FERNÁNDEZ, A. (2008). *La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*. Museo Arqueológico de Murcia. Murcia.
- FERNÁNDEZ, A., y SUÁREZ, L. (2014). Rapto de Gánímedes en la habitación 3 de la *domus* d'Avinyó (Barcelona): un unicum en la pintura provincial romana. *Quarhis*, 10: 122-139.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A., NOGUERA, J.M., SUÁREZ, L. (2014). Novedades sobre la gran arquitectura de Carthago Nova y sus ciclos pictóricos. En: ZIMMERMANN, N. (Hrsg.). *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA* (Ephesos, 13-17 september 2010). Archäologische forschungen Band 23. Viena: 473-483.
- FINCKER, M., GUIRAL, C., MAGALLÓN, M. A., NAVARRO, M., RICO, C., SILLIÈRES, P. (2013). La seconde phase de monumentalisation urbaine: la Curie. En:

- MAGALLÓN, M. A., ET SILLIÈRS, P. (eds.), *Labitolosa. Une cité romaine de L'Hispanie Citérieure*. Ausonius. Burdeos: 213-252.
- FUCHS, M., ET BUJARD, S. (2021). Les peintures de la villa de Colombier (Neuchâtel, Suisse). En: BOISLÈVE, J., CARRIVE, M., MONIER, F. (dirs.). *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques*. Ausonius (Pictor Collection de l'AFPM 9). Pessac: 101-116.
- GARCÉS, I. (2018). ¿Aeso lacetana? Nuevos paradigmas en la atribución de territorios a las formaciones prerromanas. *Revista d'Arqueología de Ponent*, 28: 131-144.
- GARCÉS, I., BELMONTE, C., BERMÚDEZ, X., REYES, T. (2020). Serrat dels Espinyers (Isona i Conca Della, Lleida, Catalonia), a multiperiod storage site in the PrePyrenees. *Journal of Archaeological Science: Report*, 30: 102173.
- GARCÉS, I., REYES, T., CAU ONTIVEROS, M. A., BELMONTE, C., BERMÚDEZ, X., MAS, C. (2022). Aeso (Isona, Lleida), una ciudad romana en el Prepireneo. En: MATEOS, P., OLCINA, M., PIZZO, A., SCHATTNER, T. G. (eds.). *Small Towns, una realidad urbana en la Hispania romana*, vol. 1. Instituto de Arqueología de Mérida (Serie Mytra 10). Mérida: 273-281.
- GARCÉS, I., BERMÚDEZ, X., BELMONTE, C., REYES, T., MAS-FLORIT, C., CAU ONTIVEROS, M. A. (2023). La ciutat d'Aeso (Isona, Pallars Jussà) en època romanorepublicana. En: BUCH, J., NOLLA, J. M., TREMOLEDA, J. (eds.). *El gran canvi. Primeres fundacions urbanes al nord-est de la Hispania citerior*. Universitat de Girona. Girona: 201-222.
- GRISOM, C. (1986). Artists' Pigments. En: FELLER, R. L. (ed.). *Artists Pigments*. Oxford University Press. Oxford: 141-167.
- GROETEMBRIL, S. (2021). Les décors à champ vert en Gaule: état de la recherche et apport des analyses. En: CAVALIERI, M., ET TOMASSINI, P. (eds.). *La peinture murale Antique: méthodes et apports d'une approche technique*. Quasar. Roma: 161-171.
- GUIRAL, C. (2017). Pinturas romanas procedentes de Caesaraugusta (Zaragoza): un taller en el valle medio del Ebro. *Zephyrus*, 79: 127-148. DOI: <https://doi.org/10.14201/zephyrus201779127148>.
- GUIRAL, C. (2022). La decoración pintada. En: REMOLÀ, J. A. (ed.). *Vil·la Romana dels Munts (Tarraco)*. Generalitat de Catalunya. Tarragona: 243-366.
- GUIRAL, C., E ÍÑIGUEZ, L. (en prensa). Las pinturas romanas halladas en las excavaciones arqueológicas de la calle López Peláez, n.1. En: *Sobre l'excavació al solar número 1 del carrer de López Peláez (caserna Guàrdia Civil)*. Real Societat Arqueològica Tarragonense. Tarragona.
- GUIRAL, C., Y MARTÍN-BUENO, M. (1996). *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Institución Fernando El Católico. Zaragoza.
- GUIRAL, C., Y MOSTALAC, A. (1988). Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño). *Boletín del Museo de Zaragoza*, 7: 57-89.
- GUIRAL, C., FERNÁNDEZ DÍAZ, A., CÁNOVAS, A. (2014). En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C. En: ZIMMERMANN, N. (ed.). *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI Internationalen Kolloquiums der AIPMA*. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Viena: 277-288.
- GUIRAL, C., ÍÑIGUEZ, L., CASTANYER, P., SANTOS, M., TREMOLEDA, J. (en prensa). Un taller itálico en el foro del Municipium emporia (Ampurias, Girona). En: FERNÁNDEZ DÍAZ, A., Y CASTILLO, G. (eds.). *Antiqua picture. Técnicas y procesos de ejecución, conservación y puesta en valor. Actas del XV Congreso internacional de la AIPMA*. Editum. Murcia.
- GUITART, J., I PAYÀ, X. (2023). Introducció. *Romans a Ponent. Ilerda. Iesso. Aeso*. Museu de Lleida (catàlegs 4). Lleida: 9-17.
- ÍÑIGUEZ, L. (2022). *Metodología para el estudio de la pintura mural romana: el conjunto de las murallas de Bilbilis*. Ausonius éditions (collection Primula@ 18). Pessac.
- ÍÑIGUEZ, L., Y GUIRAL, C. (2022). El sistema de relación continua en la pintura mural romana de Hispania. *Zephyrus*, 88: 163-189. DOI: <https://doi.org/10.14201/zephyrus202188163189>.
- ÍÑIGUEZ, L., Y RODRÍGUEZ, P. (2020). Programas pictóricos en el yacimiento de El Pueyo (Belchite, Zaragoza). En: FERNÁNDEZ DÍAZ, A., Y CASTILLO, G. (eds.). *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*. Editum. Murcia: 85-94.
- ÍÑIGUEZ, L., COSANO, D., COUTELAS, A., GUIRAL, C., RUIZ, J. R. (2024). Methodology for the Identification of Roman Pictorial Workshops: Application to the Second Style Sets of the Municipium Augusta Bilbilis (Calatayud, Zaragoza, Spain). *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 24(1): 154-179.

- KIEWEG-VETTERS, G. (2012). Die Aula der Villa von Bruckneudorf (Burgenland). En: CLAUS, R., UND WOLFGANG, W. (eds.). *Akten des 13. Österreichischen archäologentages* (février, 25-27 2010). Phobos-Vlg. Viena: 333-338.
- LAKEN, L. (2001). Wallpaper patterns in Pompeii and the Campanian Region: towards a Fifth Pompeian Style? En: BARBET, A. (dir.). *La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C.-IV siècle ap. J.-C. Actes du Colloque de l'AIPMA* (Saint-Romain-en-Gal, 6-10 octobre 1998). Editions Errance. París: 295-300.
- LING, R. (1991). *Roman Painting*. Cambridge University Press. Cambridge.
- LUENGO, J. M. (1962). Astorga romana. Excavaciones del plan nacional 1954-55. *Noticiario Arqueológico Hispánico*, V: 152-177.
- MARTÍN, B., AND GARCÉS, I. (2022). Late Iron Age Iberians and Rome in the Segre Valley (North-East Hispania): Transformation and Integration. En: ÑACO DEL HOYO, T., PRINCIPAL, J., DOBSON, M. (eds.). *Rome and the North-Western Mediterranean. Integration and Connectivity c. 150-70 BC*. Osbow Books. Oxford-Filadelfia: 105-120.
- MARTÍN, C., CABANERO, V., MARTÍNEZ, S., GÓMEZ, C. (2020). Nuevas aportaciones al conocimiento del conjunto pictórico del edificio de Los Cinco Caños, Coca, Segovia. En: FERNÁNDEZ DÍAZ, A., Y CASTILLO, G. (eds.). *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*. Editum. Murcia: 197-210.
- MARTINS, D., Y BERNARDES, J. P. (2022). A pintura mural romana no sitio arqueológico da Boca do Rio: análise e reconstituição da parede sul das termas. En: JIMÉNEZ, J., BUSTAMANTE, M., HERAS, F. J. (eds.). *X Encuentro de Arqueología del suroeste peninsular*. Excmo. Ayuntamiento de Zafra. Bada-joz: 1229-1248.
- MECOZZI, A., E LOSCHI, I. (2021). Le pitture dimen-ticate del Museo Histórico Municipal de Écija (Siviglia, Spagna). Il caso di avenida Miguel de Cervantes. En: BOISLÈVE, J., CARRIVE, M., MONIER, F. (dirs.). *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques*. Ausonius (Pictor Colección de l'AFPMA 9). Pessac: 201-216.
- MENICONI, S. (2009-2010). Gli affreschi della Piramide Cestia. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia Dell'Arte*, 64-65: 55-84.
- MONER I DE BARDAXÍ, J. A. (1868). Colección de inscripciones romanas de la villa de Isona, del Prin-cipado de Cataluña, con una sucinta noticia del puesto donde se hallan colocadas y de los historiadores que hacen mención de ellas. *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, II: 241-249.
- MOSTALAC, A., (1992). La pintura romana en Espa-ña. Estado de la cuestión. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV: 9-22.
- MOSTALAC, A. (1996). La pintura romana en Espa-ña. Propuesta cronológica del Tercer Estilo. *Anua-rio de la Universidad Internacional Sek*, 2: 11-27.
- MOSTALAC, A., Y BELTRÁN, M. (1994). *Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). II, Estratigrafía, pinturas y cornisa de la "Casa de los delfines"*. Gobierno de Aragón. Zaragoza.
- MUÑIZ, A., Y CASTILLO, G. (en prensa). La Casa de las Garzas de Plaza Pineda en *Colonia Patricia Corduba*: estudio arquitectónico y programa or-namental. SAGVNTVM, 57.
- PALAGYI, S. (1991). Die neuen Wandgemälde von Balaca/Pannonien. En: THOMAS, R. (ed.). *4. Internationale Kolloquium zur römischen Wandmalerei (AIPMA)* (Köln 20-23 September 1989). Mann. Berlín: 199-202.
- PADRÓS, C., BELMONTE, C., GARCÉS, I. (2016). Indi-cis d'un campament tardorepublicà en el Serrat dels Espinyers (Isona, Pallars Jussà). Una nova evidència anterior a la fundació d'Aeso. *Pyrenae*, 47.2: 3952.
- PASCUAL, J. (1782). *Discurso histórico ó conjeturas sobre las antigüedades Romanas y Godas en el Pri-o-rato de Sta. María de Meyà*. Manuscrito inédito.
- PAYÀ, X., PUIG, F., REYES, T. (1994). Primeres da-tacions dels nivells fundacionals d'Aeso. *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 4: 151-172.
- PLINIO EL VIEJO (1988). *Historia Natural. Libros III-VI*. Traducción y notas de A. FONTÁN, I. GARCÍA ARRIBAS, E. DEL BARRIO, M. L. ARRIBAS. Gredos. Madrid.
- RAMALLO, S., FERNÁNDEZ DÍAZ, A., MARTÍNEZ RODRÍ-GUEZ, A., PONCE, J. (2003). La villa romana de La Quintilla (Lorca, Murcia): programa decorativo y ornamental. En: *IXe Colloque Internationale de l'AIEMA* (Roma, 2001). École française de Roma. Roma: 1001-1021.
- REYES, T. (2014). Les intervencions de l'equip PRAMA. En: GARCÉS, I. i REYES, T. (coords.). *Aeso*,

d'oppidum ibèric a municipium romà. Isona Pallars Jussà. Societat Catalana d'Arqueologia. Barcelona: 47-53.

ROMERO, L. (2020). Aproximación al estudio de las pinturas murales procedentes del “peristylum” de la villa romana de Torre Llauder de Mataró (el Maresme). En: FERNÁNDEZ DÍAZ, A., y CASTILLO, G. (eds.). *La pintura romana en Hispania: del estudio de campo a su puesta en valor*. Editum. Murcia: 67-76.

SANTORO, S. (2007). Intorno a una parete verde al Museo di Trier: alcune riflessioni sulla monocromía nella pittura romana. En: GUIRAL, C. (dir.). *Circulación de temas y sistemas decorativos en la*

pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, (Zaragoza-Calatayud, septiembre 2004). UNED. Zaragoza: 153-163.

SOLANES, E. (2014). La casa de la Era del Serret. En: GARCÉS, I., i REYES, T. (coords.). *Aeso, d'oppidum ibèric a municipium romà. Isona Pallars Jussà*. Societat Catalana d'Arqueologia. Barcelona: 139-141.

VELASCO, A. (2014). Una reivindicació necessària: el canonge Jaume Pasqual (1736-1804) i la redescoberta d'Aeso. En: GARCÉS, I., i REYES, T. (coords.). *Aeso, d'oppidum ibèric a municipium romà. Isona Pallars Jussà*. Societat Catalana d'Arqueologia. Barcelona: 37-45.