

LAS PINTURAS MURALES DEL ANFITEATRO DE *AUGUSTA EMERITA*

Julián Hernández Ramírez
Doctor en Historia del Arte

Si visitásemos el edificio tan sólo podríamos apreciar, de su decoración pictórica *in situ*, pequeños restos esparcidos por el *podium* y unas manchas de color en el fondo de una de las dos hornacinas ubicadas en la pared del fondo del hipotético *sacellum*, situado bajo la tribuna oriental o *editorum tribunal*. Este es el panorama que tenemos en el anfiteatro romano de *Augusta Emerita*.

Para conocer las pinturas que decoraron los distintos ambientes de este espléndido edificio hemos de estudiar las publicaciones hechas sobre él. No en todas las publicaciones podemos obtener datos sobre las pinturas del anfiteatro; tan sólo en Mérida¹ y Macías² tenemos las aportaciones de lo que se vio en las excavaciones hechas; más tarde publica Abad Casal³ un monográfico sobre la pintura romana en España, donde estudia, entre otras pinturas emeritenses, las de tema venatorial aparecidas en el año 1979 próximas al anfiteatro; tenemos un artículo de Álvarez Martínez y Nogales

¹ MÉLIDA, J.R.: "Excavaciones de Mérida. Memoria acerca de las practicadas en el año 1915". *MJSEA*, nº 11. Madrid, 1916.

ÍBIDEM.: "El anfiteatro y circo romano de Mérida. Memoria de las excavaciones practicadas en 1919 y 1920". *MJSEA*, nº 23. Madrid, 1920.

ÍBIDEM.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925. I, nº 738. P. 166.

² MACÍAS, M.: *Mérida monumental y artística. (Bosquejos para su estudio)*. 2ª Ed. Barcelona, 1929.

³ ABAD CASAL, L.: *La pintura romana en España*. Cádiz, 1982.

Basarrate⁴, donde se vuelven a estudiar las pinturas, vinculadas al anfiteatro, aportando datos más precisos; por último, la tesis doctoral del que suscribe esta ponencia⁵, leída en Madrid en 1993, que es la catalogación y estudio de las pinturas murales romanas de Mérida.

Los datos escritos que tenemos se reducen a: sobre la decoración de la fachada sólo quedaba en momento de la excavación "restos de una sencilla moldura de yeso y por debajo de ella parte de una franja pintada de rojo, en el muro del lado izquierdo de la puerta occidental"⁶. En el podio se reconocía infinidad de "pequeños fragmentos de un estucado de cal de color blanco, con líneas horizontales y verticales en rojo, posiblemente fingiendo un despiece". Hemos de añadir que, según Menéndez Pidal⁷, se recogieron en la excavación del anfiteatro, pertenecientes al podio, infinidad de pequeños fragmentos de mortero con pintura de fondo plano blanco, con trazos horizontales y verticales de color rojo. Aún hoy se aprecian pequeños restos de mortero pintado con una franja de color "rojo cadmio oscuro", limitada por el propio color ocre del revoque e islotes de mortero sin pinturas. En algunos de los restos se aprecian franjas rojas, siempre en posición horizontal ocupando un tercio de la parte baja del muro, que se encuentran picadas para recibir otra decoración sobre ella, en algún caso se aprecian hasta tres superpuestas. Sobre este muro decorado con restos de pinturas fueron colocadas placas de mármol, que enriquecieron el podio. Mérida, además, nos

⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. y NOGALES BASARRATE, T.: "Las pinturas del anfiteatro de Mérida". *Bimilenario del Anfiteatro romano de Mérida. Coloquio Internacional: El Anfiteatro en la Hispania romana (Mérida 1992)*. Badajoz, 1995. Pp. 265 ss.

⁵ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: *La pintura mural romana en Emerita Augusta*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte. UNED, Madrid, 1993.

⁶ MÉLIDA, J.R.: *op. cit.* Madrid, 1925. I, nº 738. P. 166.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, J.: "La tribuna oriental del anfiteatro romano de Mérida". *AespA*, 38. 1955. P. 299.

señala que "en la cornisa de coronación se apreciaba también un estucado similar en blanco, en el que se tallaron las molduras"⁸, nada perdura hoy.

Paralelos con esta decoración no son demasiado frecuentes. Tenemos la representación del anfiteatro de Pompeya situada en la Casa del gladiador *Actius Anicetus*⁹ en la misma ciudad, actualmente en el Museo Nacional de Nápoles, datada en el año 59 d. C. En ella se aprecia, entre otros hechos y elementos, la decoración pictórica del muro del *podium*, que estaba resuelta por pinturas al fresco con imitación de mármol brocatel, de fondo ocre y grandes brechas definidas por líneas rojas. Existen otros paralelos, donde los muros del podio estaban cubiertos de sencillo enlucidos, como son los anfiteatros de Thysdros y *Aquincum*¹⁰, así como los ejemplos que señala Golvin¹¹ en su monográfico sobre anfiteatros.

En la reconstrucción idealizada que planteamos para las pinturas del *podium* del anfiteatro, se basan en el dato que nos señala Mélida como "despiece" y al hecho de que los restos que aún hoy se conservan son siempre una franja horizontal de 2 cms., aproximadamente, que ocupa el tercio inferior del muro, esto nos obliga a que la retícula de bandas rojas nazca de ese lugar bajo desarrollándose hacia la parte alta del muro siguiendo una estructura muy usual en las decoraciones pictóricas de los primeros años del Imperio, composición interpanel-panel-interpanel (Fig. 8).

⁸ ÍBIDEM.: *loc. cit.*

⁹ LAVAGNE, H. y otros: *Albores de la belleza. La pintura romana antigua*. Mérida, 1996. F.111.

¹⁰ DE BERVARDI FERRERO, D.: *Teatri classici in Asia Minore, 3. Città dalla troade alla Pamfolia*. Roma, 1970. Pp. 183 y 184, fs. 220 y 221, Lám. XXXVIII.

¹¹ GOLVIN, J. Cl.: *L' Amphiteatre Romain*. Vol. 2. París, 1988. P. 319.

Bajo la tribuna oriental, en la hornacina situada a la izquierda, de las dos que existen, ubicadas en la pared del fondo del hipotético *sacellum*, pequeño receptáculo de 7 ms. de largo por 1,20 ms. de ancho, ampliado en dos ocasiones en 2,28 ms. por los resaltes apilastrados del muro del fondo que forman dos ventanas ciegas, se conservaban restos de enlucido y pinturas; según Mélida, en ellas parecían distinguirse figuras medio borradas¹², Macías¹³ precisa más y llega a afirmar que se trataba de pinturas gladiatorias. Hoy cuando refrescamos el fondo de la hornacina, se aprecia el mortero, de color ocre claro, sobre una base de ladrillos donde existen manchas de la decoración pictórica donde no se aprecia nada.

En los extremos del eje mayor de la arena se abren tres puertas, más grande y definida por un medio punto la central, y más pequeñas y adinteladas las laterales; estas dos dan a sendas cárceles o *spoliaria*¹⁴, habitaciones con bóveda rebajada e inclinada, en cuyas paredes se encontraron restos de pinturas¹⁵, hoy nada queda de lo señalado por José Ramón Mélida. Entre los años 1991 y 1992, recuerdo un pequeño testigo de la decoración que tenía la cárcel situada al oeste de la puerta que ocupa el extremo sur del eje mayor de la arena, en la esquina del fondo oeste se apreciaba un largo islote de pintura blanca sobre un ligero mortero de color ocre; a unos 10 cms. de la esquina bajaba un filete de unos 2 cms. rematado en un estrechamiento con forma de punta de flecha, todo él de color "azul ultramar oscuro"¹⁶, terminado a unos 45 cms. del suelo.

¹² MÉLIDA, J.R.: "art. cit". *MJSEA*, nº 11. Madrid, 1916. P.92

ÍBIDEM.: *op. cit.* Madrid, 1925. I, nº 738, pp. 165 y 166.

¹³ MACÍAS, M.: *op. cit.* Barcelona, 1929. P.112.

¹⁴ Lugar donde se despojaba de sus ropas a los gladiadores muertos en la arena.

¹⁵ MÉLIDA, J.R.: *op. cit.* Madrid, 1925. I, nº 738, p. 92.

¹⁶ Con la intención de ser lo más preciso posible a la hora de señalar los colores vamos a utilizar los términos que los señalan en la carta de colores al óleo de la empresa Titan.

En las excavaciones realizadas en los años 1957 y 1959¹⁷ se realizaron los hallazgos de tres fragmentos de pinturas mural, encontrados en los vomitorios del anfiteatro. Hoy están depositadas en el MNAR de Mérida conservando parte del mortero original, que está compuesto por una mezcla de arena y cal. Estos restos están muy fragmentados e incompletos. Sus elementos ornamentales son diferentes los unos de los otros, por lo que suponemos que no pertenecían a una misma decoración, pero lo que es evidente es que no se corresponden entre sí. Posiblemente estos fragmentos sean material de acarreo del mucho que fue acumulándose sobre el edificio. De todas maneras vamos a señalarlos empezando por decir que una delgada película de polvo, tierras y sales cubre su superficie. La película pictórica tiene pérdidas importantes de color (Fig. 1).

Nº de inventario MNAR.: 10.553.

Sobre un fondo plano blanco se define una banda de color "rojo titán oscuro", posiblemente este fragmento perteneciese a las decoraciones que cubrían el *podium*.

Nº de inventario MNAR.: 10.554.

Una banda de color "rojo titán oscuro" separa dos superficies, la mayor parte de ellas es de color "ocre oro transparente" y la menor, posiblemente, blanco. En este fragmento el color se disolvía con mucha facilidad durante la limpieza.

Nº de inventario MNAR.: 10.555.

En la parte baja existe una superficie uniforme de color "verde compuesto", un trazo horizontal, de color "tierra sombra natural", que se desarrolla

posteriormente en sentido vertical con mayor tamaño. Este trazo limita una superficie blanca que soporta otro trazo de encuadramiento exterior, que forma ángulo recto, de color "verde compuesto". En este fragmento se observan manchas producidas por ataques de microorganismos.

Nº de inventario MNAR.: s/n.

Perteneciente al anfiteatro, en el MNAR se expone en una de sus vitrinas una lasca de estuco de color "rojo inglés oscuro" con una inscripción blanca en letra cursiva capital, pintada sobre ella (Fig. 2). Se trata de una *tabula ansata*¹⁸ de 87x32 cm. de superficie y 7 cm. de espesor. Estaba ubicada en la pared derecha de la entrada norte de edificio, bajo una pequeña cornisa de estuco, en su lugar originario hoy se ve una réplica. En ella se lee:

DEAE INVICTAE
CAELESTI NEMESI
M. AURELIUS FILI...
ROMA. V.S.A.L.
SACRA. V.S.

Su traducción dice: "A la diosa invicta / Némesis Celestial / Marco Aurelio Filicio /de Roma, cumplió su voto de buen grado / cumplió los ritos debidos".¹⁹

Según Ramírez Sádaba²⁰, el texto reúne las características típicas de estas dedicaciones, apreciándose en ello que una persona humilde hace una dedicación a Némesis, a principios del siglo III d.C. Revela la universalidad de

¹⁷ Datos tomados de las fichas de catalogación del MNAR.

¹⁸ ABAD CASAL, L.: *op. cit.* Cádiz, 1982. P. 78.

¹⁹ Esta traducción ha sido resuelta por Don Luis Argüello, catedrático de la asignatura de Latín del I.B. "Santa Eulalia", de la ciudad de Mérida.

²⁰ RAMÍREZ SÁDABA, J. L.: "Epigrafía del anfiteatro romano de Mérida". *Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida. Coloquio Internacional: el anfiteatro en la Hispania romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1995. P. 289.

Augusta Emerita, donde confluyen las costumbres y mecenías más extendidas en el Imperio.

Los paralelos más próximos a este cartel los tenemos geográficamente muy cerca, en la ciudad de Itálica, donde existen más de cien fragmentos; la mayoría de ellos se encuentra depositada en el Palacio de la Condesa de Lebrija²¹ y otros aparecieron, en el verano de 1972, en el pórtico de una casa situada en la "Calle de las Tabernas", frente a la "Casa de la Cañada Honda"²².

En el año 1979 fueron encontrados²³ cuatro restos de unas decoraciones de pinturas murales, fijadas a sillares graníticos de 1 m. de largos, por 0,75 m. de alto y 0,25 m. de ancho, con temas venatorios y de lucha entre animales. Estaban situados cerca de la esquina suboriental del anfiteatro, muy próxima a la muralla, dentro de una tumba tardía de estructura lateralicia de planta rectangular y remate apiramidado. Estos restos fueron movidos de su ubicación original y misteriosamente recogidos y colocados uno sobre otros afrontándose las caras pintadas y con una película de arena entre ellos como si estuvieran colocados para que no dañaran²⁴. Presentan decoraciones alusivas a los juegos que allí se celebraban; dos de los fragmentos pertenecen a la misma decoración, de los otros dos no podemos decir lo mismo, aunque tampoco podemos señalar que eran de distintas decoraciones. Dos *venatores* pelean, uno con una leona y otro con otro animal desconocido y un jabalí es acometido por una tigresa.

²¹ ABAD CASAL, L.: *op. cit.* Cádiz, 1982.P. 211.

²² *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 233.

²³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. y NOGALES BASARRATE, T.: "art. cit.". *Bimilenario del Anfiteatro de Mérida. Coloquio Internacional: el anfiteatro en la Hispania romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1995. Pp. 266.

²⁴ *IBIDEM.*: "art. cit.". P. 268.

Las pinturas fueron arrancadas de sus soportes originales, exceptuando las que representan los roquedos y la cola de la leona, para ser llevados a una nueva estructura, de la que fueron transportados de nuevo a sus sillares originales para realizar el montaje que hoy tienen²⁵ en el MNAR (Fig. 3).

Pasemos a describir la iconografía de dichos paramentos pintados:

Nº de inventario del MNAR.: 26.718 (Fig. 4).

En este primer fragmento se representa una orografía muy movida, construida por colinas y rocas que se levantan con brusquedad del suelo y están definidas por duros cortes entre la luz y la sombra. En primer plano un corto promontorio con un color muy parejo al del suelo, la luz queda definida por valores del color "ocre amarillo claro" y la sombra con densos tonos del color "tierra sombra tostada". En un segundo plano se levanta erguido un macizo de valores y tonos del color "violeta cobalto oscuro"; sobre sus contornos se aprecian restos vegetales. Sobre estas rocas se ve el azul del cielo.

En la parte derecha del fragmento se señala una estructura lineal que delimita la viñeta verticalmente: filete negro, trazo blanco y ancha banda de color "rojo inglés oscuro".

Nº de inventario MNAR.: 26.719 (Fig. 5).

En este fragmento aparece un *venator* que se enfrenta a una leona, debe ser un *astatus*, por la protección metálica que le salva el brazo y costado izquierdo. Arremete contra una leona que enfurecida sostiene el combate. La

escena se desarrolla sobre una plana superficie que se apoya en el trazo horizontal que delimita la parte baja de la viñeta; el suelo queda marcado por una serie de valores y tonos del color "ocre amarillo claro". En primer plano el color "ocre amarillo claro" está mezclado con tonos verdosos y valores oscuros del negro, en un segundo plano el color ocre se calienta con una pequeña adición del color "rojo cadmio claro", para terminar con un plano más profundo que define el horizonte, resultado de la mezcla del color ocre base, con tonos violáceos. Sobre estos tonos se eleva un valor muy claro del color "azul turquesa", que nos marca el cielo. A la izquierda del fragmento, parcialmente, aparece el cazador, que viste la túnica corta blanca, *alicula*²⁶, adornada con bandas de color "rojo inglés oscuro", que le bajan de los hombros hasta el final de la túnica (*clavi*). En su brazo izquierdo aparece una defensa, posiblemente metálica, que le cubre la mano, brazo, hombro y costado; la única pierna que conocemos aparece protegida por altas botas, *crepidae*²⁷, y con sus dos manos sujeta en *venabulum*²⁸. Bajo la túnica aparecen un corto pantalón que se le ajusta a los muslos mediante bandas consecutivas (*fasciae crurales*). Calza botas altas de un valor oscuro de la "tierra siena tostada", que se abrochan a la altura de la rodilla, calzas típicas de los cazadores. Los colores carnes son tonos del color "ocre amarillo claro" con sombras definidas por tonos del color "tierra sombra tostada".

A la derecha del fragmento aparece una leona, de grandes proporciones, definida con una serie de valores dependientes del color "tierra siena natural". El color está colocado por medio de anchas y orientadas pinceladas, que definen el volumen; la parte más luminosa es la más próxima

²⁵ Diseño de los doctores Álvarez Martínez y Nogales Basarrate. Cfr.: *IBIDEM.*: *loc. cit.*

²⁶ PAOLI, U.E.: *Urbs. La vida en la Roma antigua*. Barcelona, 1973. P. 323.

²⁷ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 323.

²⁸ *IBIDEM.*: *loc. cit.*

al espectador y la sombra la más alejada. La luz está definida por valores claros del color "tierra siena natural" y la sombra son tonos pardos del color "tierra sombra tostada". Las dos figuras se apoyan y se integran al terreno mediante manchas triangulares de color "tierra sombra tostada", que definen la sombra. Sobre los cuartos traseros de la leona aparecen restos vegetales, posiblemente pertenecientes a algún arbusto, elemento clásico en este tipo de representaciones.

En la parte baja del fragmento se aprecia el remate de la viñeta, idéntico al del fragmento anterior: un filete negro, un trazo blanco y una ancha banda de color "rojo inglés oscuro".

Nº de inventario MNAR.: 26.720 (Fig. 6).

En este fragmento tenemos representada la parte baja de una escena de caza, entre una tigresa y un jabalí. La escena no está completa, habiéndose perdido la parte trasera del felino y la delantera del verraco.

La escena es un estudio anatómico de los dos animales y de la acción que están realizando. La tigresa está definida en tonos del color "ocre amarillento" para su parte iluminada, que mantiene el mismo orden que la escena antes comentada, es decir, la luz está en la parte más próxima al espectador; la sombra está resuelta con tonos y valores del color "tierra sombra natural". Sobre el lomo y las manos se aprecian trazos curvos de color "rojo inglés violáceo", que definen las rayas de la piel. El jabalí se define en una mancha oscura, construida la luz por tonos y valores del color "tierra sombra natural", la sombra es negra. El tigre ha enganchado con sus zarpas delanteras los cuartos traseros del cochino y con la única pata que podemos apreciar que se clava en la tierra para frenar la huida del marrano. Éste con

sus cuartos traseros trata de impulsarse, aumentando la tensión creada por el movimiento del tenso tronco, que pretende salir hacia arriba y adelante, con la intención de zafarse del abrazo mortal del felino. La escena se desarrolla sobre un paisaje muy similar al de la escena anterior, aunque aquí se aprecia una sutil sombra, pero clara. Bajo el jabalí se ven manchas de sangre que denotan el apresamiento y anclaje del jabalí por el felino.

En la esquina izquierda de la viñeta se ven restos de dos ramas de un árbol. En la parte baja del fragmento aparece el remate de la composición: un filete negro, un trazo blanco y una ancha banda de color "rojo inglés oscuro", de igual manera que los dos fragmentos anteriores.

Nº de inventario MNAR.: 26.721 (Fig. 7).

La cuarta de las escenas está muy deteriorada, ya que se encontraba bajo todas las demás, está definida por unas manchas oscuras del color "tierra sombra tostada", en valores claros y oscuros, que parecen definir un primer plano, construido por un macizo rocoso, con algunos ramajes. En la zona derecha del fragmento un *venator*, que debe ser un *iaculator*, por la red que lleva en su mano izquierda²⁹, se apoya en su pierna izquierda en una acción clara de lanzar posiblemente una jabalina situada en la mano diestra. En su mano izquierda sostiene lo que parece ser una red, en acción de ser arrojada para trabar a un animal.

Las carnaciones son del color "tierra siena natural" con algunos componentes rojos, sus sombras son valores más oscuros del mismo color. La túnica, que también es corta, queda abierta en su hombro derecho,

²⁹ Estos han sido tomados de mosaico conservado en la Galería Borghese de Roma. *Gran Enciclopedia Larousse*. Vol. 5. Vitoria 1969. Pp. 193 ss.

dejando ver un claro estudio anatómico del cazador; en su hombro izquierdo parece que lleva una protección metálica. Bajo la túnica aparecen los cortos pantalones y las altas botas que protegen los pies y las pantorrillas.

La escena se desarrolla sobre un paisaje muy similar al de las escenas anteriores. Aquí también se aprecia la sombra, con formas triangulares, más sutil aún que en la anterior composición, que señala la posición de la luz en la parte izquierda de la composición.

En la parte baja del fragmento aparece el marco que delimita la viñeta: filete negro, trazo blanco y una ancha banda de color "rojo inglés oscuro".

Los dos primeros fragmentos tienen conexión, en el color, composición, ambiente, marco que las ciñe, la cola de la leona que existe en el fragmento del roquedo y el despiece de los dos sillares que las sustentan. En la reconstrucción que presentamos con los fragmentos correspondientes a las figs. 4 y 5, es algo diferente a la del MNAR. Un león cuando ataca no lleva el rabo agachado, todo lo contrario; el rabo se levanta en forma agresiva, tan sólo cuando se humilla lo expresa bajando el rabo y llegando a meterlo entre las patas. Este hecho nos hace aumentar la altura del paramento pintado. No sabemos si los marcos que cerraban las decoraciones eran más amplios y contendrían, como parece usual, en los paralelos utilizados, algún elemento en función de interpanel.

Después de describir las escenas vamos a realizar los estudios: iconográfico, del repertorio ornamental, el estilo pictórico, las técnicas de realización, su ubicación y datación.

Las representaciones de figuras en la pintura mural romana eran relativamente frecuentes tanto en el Imperio como en la Península Ibérica³⁰. La mayoría de ellas tiene su procedencia en los siglos I y II d. C., se hacen menos frecuentes en el siglo III y vuelven a aumentar en el siglo IV³¹. En los primeros siglos denotan una sencillez, tanto en la limpieza de la composición como en la simplicidad en los adornos del vestuario; en el siglo IV y posteriores las decoraciones se abarrocán tanto en sus elementos, temas, composiciones, como en el abigarramiento de los adornos en el vestuario.

Aun no siendo muchas las figuras conservadas podemos aventurarnos a fijar la evolución iconográfica de las decoraciones figuradas en la pintura romana de las provincias hispanas; podemos señalar algunos hitos: durante la época Julio-Claudia, en la que se pueden fechar los primeros yacimientos, predominan una visión clásica de la figura, tanto en su composición sencilla y clara, como en su cromatismo. Durante la época Flavia hace acto de presencia la pintura suelta, con largas y vibrantes pinceladas, también en los cuadros de finales de siglo I d. C. y comienzos del siguiente, aparece este sistema de realización aunque se va complicando poco a poco. En el siglo II d. C. llegan a predominar nuevamente las formas clásicas, que más tarde en el siglo III d. C. cederán el lugar a un sistema pictórico suelto y ágil, de nuevo. A finales del siglo III d. C., volverá el predominio de lo clásico, primero con ligeros tanteos, formas inciertas y concesiones a lo anterior; luego con formas orgánicas y firmes, llegándose en época Constantiniana, al

³⁰ ABAD CASAL, L.: *op. cit.* Cádiz, 1982. Pp. 334 ss.

³¹ *IBIDEM.*: *op. cit.* Pp. 334 ss.

preciosismo en las representaciones de ornamentos y adornos en los vestidos³².

Tampoco es muy elevado el número de animales que encontramos en las pinturas romanas en España, predominan los felinos (leones, tigres y guepardos); la mayoría de ellos ha aparecido en casas particulares. En *Emerita* tenemos restos de animales en la Casa de la Alcazaba³³ y en la del Mithreo³⁴, casi siempre vinculados a los cultos dionisiacos.

Nuestras pinturas murales están resueltas con técnica mixta, es decir fresco/seco, la base se realiza al fresco sobre un mortero de arena y cal de 0,50 ms. de espesor y sobre ella se trabaja al seco, construyendo los motivos figurados por capas, que llega a alcanzar entre los 0,50 y cms. de grosor. Estos cuadros dan una sensación fresca, espontánea, segura y ágil, aunque existan algunas imprecisiones dibujísticas. Los pigmentos están sujetos entre sí y al paramento mediante un vehículo que fue para la pintura al fresco una lechada de cal y agua, y para las pinturas al seco una solución más consistente de la misma lechada, es decir, una solución pastosa de cal y agua. La hipótesis de la utilización de esta técnica está avalada por el hecho de que los colores al seco están aplicados de manera pastosa, produciendo un ligero resalte sobre la superficie resuelta al fresco, esto está corroborado por los informes técnicos de las pinturas murales emeritenses realizados por Endreira Sánchez³⁵.

³² *IBIDEM.*: *op. cit.* Pp. 360 y 361.

³³ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: *op. cit.* Madrid, 1993. Pp. 423 ss.

³⁴ *IBIDEM.*: *op. cit.* Pp. 1.127 ss.

³⁵ ENDREIRA SÁNCHEZ, M.C. y otros: "Caracterización Químico-Física de las Pinturas Murales Romanas de la ciudad de Mérida (Badajoz)". *Actas del Coloquio Internacional: La pintura romana antigua (Mérida, 1996)*. Mérida, 2000. Pp. 113 ss.

Algo que definen estas pinturas es su fondo, que es totalmente convencional (*silva*)³⁶, y tan sólo sirve como soporte de la representación figurada; lo único que parece importar es la figura del primer plano. La perspectiva existe tan sólo por superposición de los elementos.

En estos paisajes nos encontramos con elementos y rasgos que se repiten desde tiempos antiguos. El árbol aparece en muchos con la función de eje de simetría de la composición, en las composiciones que estudiamos no con mucha claridad, debido posiblemente a su fragmentación. Se puede apreciar este hecho en nuestra propia ciudad en las escenas venatorias y circenses de la "Casa de la Calle Suárez Somonte"³⁷. También podemos señalar ejemplos fuera de nuestra ciudad, como sucede en las pinturas del cuadro central de la pared Norte, en cubículo rojo 16, de la "Villa de Boscotrecase"³⁸, pertenecientes al III Estilo, que representa una escena campestre. No sólo en pinturas tenemos paralelos con este elemento compositivo, los encontramos en dos medallas, que representan por su anverso motivos de caza³⁹; en el plato de vidrio que representa a Alejandro Severo cazando, donde se señala un pequeño árbol que fija la situación de la escena⁴⁰, datado en el año 230 d. C., hoy se encuentra en el Museo de Cleveland.

Otro de los elementos convencionales son los promontorios rocosos; estos elementos que quedan resueltos por bruscos cortes de sombras y luces, sin que aparezcan claroscuros que maticen las formas, es un efecto que

³⁶ DE FRANCISCIS, A.: *La pittura di Pompei*. Milano, 1991. Pp. 243 a 255.

³⁷ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: "Estudio del repertorio ornamental y análisis iconográfico de las pinturas de la Casa de la calle Suárez Somonte (Mérida)". *REE*, 1996. Pp. 441 ss.

³⁸ ANDREAE, B.: *Arte romano*. Barcelona, 1974. P. 138, f. 47.

³⁹ PAOLI, U.E.: *op. cit.* P. 325, fs. 2 y 4.

⁴⁰ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 276, f. 120.

podemos denominar como "cartón piedra". Aparece el primer paralelo en un mosaico procedente del "Santuario de la Fortuna Primigenia" de Preneste⁴¹, datado en el año 80 a. C. En este mosaico aparecen animales y vegetales que se colocan entre rocas de "cartón piedra". En pintura tenemos múltiples ejemplos que nos señalan el proceso evolutivo de estos paisajes, como son: los de la Odisea, llamados "Episodios del Lestrigoni", pertenecientes a la decoración de una casa aparecida en Vía Graziosa, en el Esquilino romano⁴², datada entre los años 50 ó 40 a. C., y conservadas en la Biblioteca Apostólica del Vaticano. Son escenas que se mueven sobre un decorado absolutamente teatral, resuelta con montículos y montañas artificiales de donde salen pequeños arbustos. Encontramos este tratamiento de gran dureza en la interpretación de otros elementos, no sólo en las montañas sino en los paisajes bucólicos romanos, "Pabellón de Livia" en el Palatino, datados entre los años 30 ó 25 a. C.⁴³ o pompeyanos, denominados por Allag como "ars compediaria"⁴⁴. Entre estos podemos nombrar como ejemplo los ubicados en: la "Casa de Roi de Napoles"⁴⁵, "Casa de los Ceius"⁴⁶, más concretamente el "Paisaje con Paris", "Paisaje con Pastor" de la "Casa de la Pequeña Fuente", el "Paisaje sacroidilico con arquitectura" perteneciente al templo de Isis, todos ellos situados estilísticamente en el IV Estilo y ubicados en el Museo Nacional de Nápoles⁴⁷. En otros lugares próximos al Vesubio, tenemos ejemplos de esta evolución como son los paisajes de la "Villa de Boscotrecase", que hoy

⁴¹ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 75, f. 21. P. 364, fs. 210 y 211.

⁴² BIANCHI BANDINELLI, R. y BECATTI, G.: *Pittura e Pittori nell' Antichità*. Roma, 1968. P. 51, lám. Color y f. 45.

⁴³ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 25, lám. Color.

⁴⁴ ALLAG, Cl.: "Les Techniques de la peinture murale romaine". *La peinture Murale Romaine de la Picardie a la Normandie*. 1982/84. P. 27.

⁴⁵ *IBIDEM.*: *loc. cit.*

⁴⁶ GIUNTOLI, S.: *Arte e historia de Pompeya*. Florencia, 1989. P. 53.

⁴⁷ LAVAGUE, H.: *op. cit.* Mérida, 1996. Fs. 98, 100 y 102.

se encuentran depositados en el Metropolitan Museum de New York⁴⁸. Todos estos temas sabemos que dejaron de representarse en el año 69 d. C., posterior a ellos son pocos los ejemplos que poseemos sobre este tipo de paisajes bucólicos, religiosos o mitológicos.

También las sombras parecen corresponder a unos efectos predeterminados, que no parecen sombras sino la normalización de ellas, es decir, unos triángulos mixtilíneos, que más parecen señalar el movimiento y violencia del tema, además de la sombra. Esta normalización se aprecia en las pinturas pompeyanas estilísticamente situadas en IV Estilo, como podemos apreciar como muestra en la decoración del *peristylum* de la "Casa de los Ceius"⁴⁹.

En la primera de las escenas aparecen el *venator* y el animal totalmente de costado; los pies del luchador están a distinto nivel, más profundos, que los del animal; las dimensiones entre el hombre y la fiera no se corresponden, son dos elementos separados. La leona, perfectamente modelada y con clara actitud, es de unas dimensiones desproporcionadas a las del gladiador, posiblemente sean intencionales, aunque más parecen mal dibujadas. El luchador asienta su pie izquierdo, flexionando la rodilla, su torso hace palanca con la pierna derecha esperando la embestida de la fiera, el *venabulum* en ristre señala la leona, dispuesto a asestar el golpe mortal. La leona se apoya en sus cuartos traseros y se levanta sobre ellos, amenazando con sus manos y boca, en un movimiento más intimidatorio que de ataque.

⁴⁸ GIUNTOLI, S.: *op. cit.* P. 55, f. 48.

⁴⁹ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 53.

Estas situaciones las podemos precisar en distintos paralelos respecto a la lucha entre hombres y animales, como son en Pompeya en la "Casa de la Caza Antigua"⁵⁰, en la decoración de su *triclinium* núm. 10, situado en una "predella" con tema de caza, donde un *putti* ataca, lanza en ristre, a un oso; mucho más tardías que nuestra representación encontramos otros ejemplos que demuestran la pervivencia de este tipo de representaciones, así lo podemos ver, en época constantiniana, en una decoración del "Palacio Imperial" de Constantinopla⁵¹, donde un tigre ataca a un cazador y este se defiende con su lanza; también en la "escena de Meleagro y Atalanta", aparecida en una villa de Antioquía⁵², donde Meleagro ataca con una lanza a un león.

Existen claros paralelos sobre la lucha entre animales, como podemos apreciar en Pompeya, en la lucha creada entre un perro y un ciervo, el primero persigue al segundo en un paisaje que tiene muchas connotaciones con el nuestro, esta escena se encuentra en el antepecho del *peristylum* de la "Casa de Menandro"⁵³, perteneciente al IV Estilo; en la "Casa de los Ceius"⁵⁴, donde se representa un gran panel con temas venatorios, ubicado en su *peristylum*, donde, en su parte baja, se representa sobre un zócalo rojo a un león que persigue a un toro; en la parte central aparecen lobos que atacan a un jabalí que los mira con pasividad, otro jabalí ataca a un ciervo. Es el paisaje que más similitudes tiene con nuestras pinturas, tanto en los estudios anatómicos, fondo del paisaje y en la técnica de expresión, así como en las sombras que tienen las mismas estructuras triangulares que las nuestras; otra

⁵⁰ BARBET, A.: *La pintura mural romana*. París, 1985. P. 199, f. 141.

⁵¹ DORIGO, W.: *Pittura tardorromana*. Milano, 1966. Lám. XI.

⁵² *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 147.

⁵³ BARBET, A.: *op. cit.* París, 1985. P. 194, f. 133.

⁵⁴ GIUNTOLI, S.: *op. cit.* P. 53.

escena de lucha donde una pantera ataca a un caballo, perteneciente a la decoración del *peristylum* de la "Casa de *Loreius Tiburtino*"⁵⁵, pertenecientes al IV Estilo. Más tardíos encontramos otros paralelos como el representado en la escena de la que una tigresa ataca a un toro sujetándolo con sus cuatro zarpas, es una representación en *opus sectile* marmóreo aparecido en la "Basílica de I. Baso" y se conserva en el Palacio del Conservatorio de Roma⁵⁶, perteneciente al siglo II d. C.; en la "Villa Adrianea", de Tívoli, tenemos un mosaico donde aparecen dos representaciones, la de un tigre y un centauro⁵⁷ y la de un león y un toro⁵⁸, estas dos composiciones se desenvuelven sobre paisajes iguales a los nuestros, todos ellos fechados en el siglo II d. C. En *Emerita* existe una "predella" en el *peristylum* de la "Casa del Mithreo", donde se aprecia una leona que persigue a una cierva⁵⁹.

Pero el mayor de los paralelos lo encontramos en los dibujos realizados de unas pinturas murales desaparecidas que decoraban el antepecho que coronaba el podio y los muros que rematan los palcos que se ubicaban ante la *cavea ima* del anfiteatro de Pompeya⁶⁰, decorados con representaciones venatorias y gladiatorias donde podemos seguir los preparativos del combate de todas las categorías de gladiadores y sobre todo para nosotros, las escenas en las que se señala que el anfiteatro no era sólo un lugar donde se enfrentaban gladiadores, sino también un lugar de caza, donde se enfrentaban hombre con animales salvajes, o las bestias entre sí. Estas pinturas fueron realizadas en el año 59 d. C., pertenecían al grupo del IV Estilo; fueron descubiertas en 1816 y destruidas por una helada, pero

⁵⁵ GUILLAUD, J. y M.: *La peinture à fresque au temps de Pompéi*. Août, 1990. F. 293.

⁵⁶ GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Arte romano*. Madrid, 1972. P. 787, f. 1.337.

⁵⁷ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 523, f. 916.

⁵⁸ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 523, f. 918.

⁵⁹ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: *op. cit.* Madrid, 1993. Pp. 1.123 ss.

⁶⁰ ETIENNE, R.: *Pompeya, la ciudad bajo las cenizas*. Madrid, 1989. Pp. 110 y 111.

conservamos sus imágenes gracias a los dibujos realizados a color por Morelli, que se conservan en el Museo Nacional de Nápoles⁶¹. Según la estructura presentada en algunos de ellos podemos apreciar que ocupaban el muro anterior y posterior de los palcos que formaban la primera línea de la *cavea* del anfiteatro pompeyano, y colocados de tal manera que el que ocupaba el muro posterior estaba colocado a mayor altura, siendo visto desde los palcos de enfrente. Estos paramentos pintados seguían una composición clásica de interpanel-panel-interpanel, o panel-interpanel-panel, siendo el panel el que ocupaba el mayor espacio y tenía la decoración con los motivos principales, que eran asuntos venatorios e imitaciones de mármol. Los interpaneles estaban ocupados por bustos femeninos sobre altos pedestales, donde se apoyan escudos, así como victorias que se apoyaban sobre esferas. Otro paralelo lo tenemos en el podio del teatro de Aizanoi⁶², aunque en este caso no se trata de pinturas sino de bajorrelieves. En España, tenemos representaciones pintadas de personas y animales en las pinturas del anfiteatro de Tarragona, que García y Bellido interpretó como una dedicatoria a Némesis⁶³, y Abad⁶⁴ como representación de cómicos y equilibristas que la dedicaron como exvoto.

Entre los espectáculos públicos que la generosidad de los magistrados y de los particulares procuraban al pueblo, que eran llamados genéricamente *ludi*⁶⁵, podremos encontrarnos con los *circenses*, que eran los más antiguos y tenían lugar en el circo; más tarde se realizaron en el

⁶¹ SPANO, G.: *Alcune osservazioni nascenti da una descrizione dell' anfiteatro di Pompei*. Napoli, 1953. Pp. 48 ss.

⁶² BERNARDI, D. de: *Teatri classici in Asia Minor*. Roma, 1966. Lám. XXIV.

⁶³ GARCÍA Y BELLIDO, A.: *op. cit.* Leiden, 1967. Pp. 82 ss.

⁶⁴ ABAD CASAL, L.: *op. cit.* Cádiz, 1982. P. 378.

⁶⁵ PAOLI, U.E.: *op. cit.* P. 331.

anfiteatro⁶⁶. La celebración de los *ludi* pertenecía al culto romano; eran una fiesta del calendario oficial⁶⁷. Esto no excluía que se pudiesen también celebrar *ludi* públicos excepcionalmente, que eran ofrecidos por particulares⁶⁸; pero los más importantes eran los anuales y en fechas fijas⁶⁹.

Las composiciones que adornan nuestras viñetas se centran en los temas de caza y lucha entre animales, las *venationes*, que fueron muy romanas, y tenemos datos para suponer que los primeros pudieron desarrollarse en Roma en el primer tercio del siglo II a. C., siendo los teloneros de los *ludi*. En época augustea alcanza su independencia como espectáculo aislado, no dependiente de la *gladiatura*. Su máximo esplendor fue alcanzado desde los tiempos augusteos hasta los severos, llegando hasta el siglo VI d. C., en el Oriente⁷⁰. Estos temas reflejan la vida cotidiana, además de ser fuente de inspiración para composiciones figurativas. Se trata de pintura popular, narrativa, realista. Son pinturas anónimas, pero revelan oficio en su autor, superando en mucho a la decoración complementaria⁷¹.

En las *venationes* se caza a las fieras que eran sacadas hambrientas de las celdas para ser lanceadas por los *venatores*, después de larga y peligrosa lucha. No sólo existían estas acciones en el género, dentro de un amplio abanico, nos encontramos con escenas como las señaladas por Paoli⁷², donde nos cuenta que toros y rinocerontes enfurecidos corrían

⁶⁶ *IBIDEM.*: *loc. cit.*

⁶⁷ *IBIDEM.*: *loc. cit.*

⁶⁸ *IBIDEM.*: *op. cit.* P. 332.

⁶⁹ *IBIDEM.*: *loc. cit.*

⁷⁰ BARATTE, F.: *Catalogue des mosaïques romaines et paleochrétiennes du Musée du Louvre*. París, 1978. Pp. 132 ss, f. 141.

⁷¹ ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J.: "Una casa con valiosas pinturas descubierta en Mérida". *Habis*, 5. 1974. P. 175.

⁷² PAOLI, U.E.: *op. cit.* Pp. 336 ss.

amenazadores azuzados echándoles gruesos fantoches de tela roja llamados *pilae*; también formaban parte del espectáculo las ejecuciones públicas de algunos delincuentes que eran arrojados a las fieras, entre otras atrocidades, entregándose el público a verdaderos arrebatos de entusiasmo. Marcial⁷³ nos cuenta que en la inauguración del anfiteatro Flavio de Roma se hizo una representación escrupulosa de la ejecución del bandido *Lareolus*, que murió crucificado, y un oso lo dejó hecho una sangrienta masa ante la excitación de la muchedumbre ebria de sangre. La indiferencia de los historiadores parece silenciar estos actos, como cosa normal del momento, tan sólo Séneca⁷⁴ los desaprueba con expresión más de repugnancia que de protesta.

Las pinturas que estudiamos quieren ser un reflejo de la ferocidad y dramatismo de estos *ludi*, aunque sin querer expresar las acciones reales que en el anfiteatro se realizaban. Parece que hay intención de no ensangrentar tanto las composiciones pictóricas. Del anfiteatro pompeyano tenemos un documento histórico donde se señala la lucha habida entre los pompeyanos y los habitantes de Nicera, vecinos de Pompeya, venidos a la ciudad para presenciar un combate de gladiadores, se empezaron por burlas y se terminó en una masacre que hizo que Nerón castigara a la ciudad con diez años sin anfiteatro⁷⁵. La pintura refleja las reglas tradicionales de su época para reproducir el paisaje al tiempo que pone en relieve el aspecto descriptivo para relatar el evento histórico⁷⁶ que acaeció en el año 50 d. C.

Los *venatores* podían haber sido cazadores voluntarios (*auctorati*), grupos de especialistas y además, como hemos señalado con anterioridad,

⁷³ MARCIAL, *lib. spect.*, 21, vs. 7/8.

⁷⁴ SÉNECA: *Epist.*, 7, 2.

⁷⁵ TÁCITO: *Ann.* XIV, 17.

⁷⁶ TÁCITO: *Ann.* XIV, 17.

condenados que eran ajusticiados en el anfiteatro⁷⁷, a los que tenemos que añadir los *bestiarii*, hombres que desempeñarían posiblemente ocupaciones auxiliares dentro de los espectáculos⁷⁸.

En el MNAR las pinturas se presentan en la Sala I, en la planta baja, sobre la cornisa que coronaba el *podium* del anfiteatro, basándose principalmente en los dibujos de Morelli sobre las decoraciones del anfiteatro de Pompeya⁷⁹. Este lugar no nos parece que fuera la ubicación que ocuparan las pinturas emeritenses, por dos motivos principalmente: el primero quedaría explicado en la frase de que lo más caro ocuparía el mejor lugar⁸⁰, es decir, las tribunas oriental, que es la única que tiene común el *balteus* del *podium*, está ocupado por las inscripciones agústeas⁸¹, que según Ramírez Sádaba fue forrada, como todo el *podium*, de mármol, avanzado el siglo III d. C.⁸²; parece ilógico, por lo tanto, que todo el *balteus* estuviera decorado con escenas venatorias ya que los pintores cobraban más que los tallistas de piedras⁸³; el segundo de los motivos es que la altura del *podium* emeritense es de 1,80 ms., cuando por ejemplo el de Segobriga llegaba a los 3,10/3,15

⁷⁷ BESCHAOUCH, A.: "À propos de la mosaïque de Smirat". *L' Africa Romana. Atti del IV Convegno di Atudia*. Sassari, 1986. P. 677.

⁷⁸ *IBIDEM.*: *loc. cit.*

⁷⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. y NOGALES BASARRATE, T.: "art. cit.". *Bimilenario del Anfiteatro Romano de Mérida. Coloquio Internacional: El Anfiteatro en la Hispania Romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1996. Pp. 276.

⁸⁰ GOLVIN, J. Cl.: *op. cit.* París, 1988. Pp. 318.

⁸¹ RAMÍREZ SÁDABA, J. L.: "Epigrafía del Anfiteatro Romano de Mérida". *Bimilenario del Anfiteatro Romano de Mérida. Coloquio Internacional: El Anfiteatro en la Hispania Romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1996. Pp. 285 ss.

⁸² *IBIDEM.*: "art. cit.". *Bimilenario del Anfiteatro Romano de Mérida. Coloquio Internacional: El Anfiteatro en la Hispania Romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1996. Pp. 290.

⁸³ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: "La praxis de la pintura mural de Augusta Emerita". *Actas del Coloquio Internacional: La pintura romana antigua*. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida (1996). Mérida, 2000. P. 39.

ms.⁸⁴, y el de Pompeya pasaba de los 2 ms.⁸⁵; parece poca altura para que estas representaciones fueran respetadas tanto por los hombres o animales que actuaban en la arena. Existen datos que demuestran cierta preocupación por lo bajo del podio emeritense que hizo sacrificar la primera fila de la *cavea* para subir la altura del muro⁸⁶. Sin embargo, siguiendo los dibujos de Morelli⁸⁷, parece que el sitio más adecuado para situar nuestras pinturas sería el muro que cerraba la *editorum tribunal*, dando paso a la *cavea*; muro de 2 ms. de altura que tendría el espacio necesario para la decoración y un zócalo plano. Estas pinturas darían una gran prestancia a esta tribuna, y a las otras tres existentes, y además la escalera que lo divide, según Menéndez Pidal⁸⁸, nos da dos espacios, donde se ubicarían dos decoraciones distintas (Fig. 8).

Sabemos que los mejores paralelos de nuestras escenas, están en las obras que arrancan en los tiempos pompeyanos, pertenecientes al IV Estilo, muy próximas a la erupción del Vesubio del año 79 d. C., es decir, de época de Tito. En este tiempo se resuelve la plástica, con tonos concretos y vigorosos, las composiciones se resuelven con grandes masas⁸⁹. El estilo de esta pintura es poco rígida. Da pie a pensar que el agotamiento de la pintura anterior, en estos momentos en Pompeya han desaparecido las decoraciones arquitectónicas. Los pintores prefieren imitar antiguos modelos⁹⁰; esto se

⁸⁴ ALMAGRO, A. y ALMAGRO-GORBEA, M.: "El Anfiteatro de Segobriga". *Bimilenario del Anfiteatro Romano de Mérida. Coloquio Internacional: El Anfiteatro en la Hispania Romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1996. Pp. 159.

⁸⁵ GIUNTOLI, S.: *op. cit.* P. 53.

⁸⁶ RAMÍREZ SÁDABA, J.L.: "art. cit.". *Bimilenario del Anfiteatro Romano de Mérida. Coloquio Internacional: El Anfiteatro en la Hispania Romana (Mérida, 1992)*. Badajoz, 1996. Pp. 290.

⁸⁷ SPANO, G.: *Alcune osservazioni nascenti da una descrizione dell' anfiteatro di Pompei*. Napoli, 1953. Pp. 48 ss.

⁸⁸ MENÉNDEZ PIDAL, J.: "art. cit.". *AespA*, 38. 1995. P. 299.

⁸⁹ ANDREAE, B.: *op. cit.* P. 189, f. 73.

⁹⁰ *IBIDÉM.*: *op. cit.* Pp. 186 ss.

detecta en la pincelada, que es tierna, pastosa y holgada; también por los anchos planos y los contornos difuminados de los cuerpos⁹¹.

Otro dato que posiciona temporalmente estas pinturas ha sido debido a las ropas que visten los *venatores*, las túnicas o *aliculae*⁹², con cintas que bajan de los hombros hasta el final de la prenda, no hemos encontrado paralelos anteriores al siglo II d. C. Entre estos ejemplos tenemos la ropa que visten dos *venatores*, túnicas cortas con cintas de hombros y pantalones ajustados a los muslos, que aparecen en la "Villa de Maasbracht"⁹³, fechado en el año 100 d. C., en Nizy-le-Comt⁹⁴, depositadas en el Museo de Lion, aparece un grupo de cazadores con un atuendo muy similar al nuestro, aunque las cintas son dobles. Todos los demás paralelos son posteriores al siglo II d. C., como son los servidores del culto a Isis, aparecidos en un mosaico aparecido en Cartago, datados entre los años 180 y 190, que se encuentran hoy en el Museo del Louvre⁹⁵, otro ejemplo lo tenemos en un retrato del Fayyüm, perteneciente a la segunda mitad del siglo II d. C., depositado en el Kusthistirisches Museum de Viena⁹⁶; en Roma aparecen otros paralelos en los servidores del *Domus* o *Collegium Praeconum*⁹⁷ de Roma, datados en el año 220 d. C. Después del siglo II d. C. los ejemplos son muy numerosos en las pinturas catacumbales y de enterramientos⁹⁸.

⁹¹ *IBIDEM.*: *op. cit.* Pp. 277 ss.

⁹² PAOLI, U. E.: *op. cit.* P. 323.

⁹³ SWINKELS, L.: "A gladiatorum munus depicted in a Roman villa at Maasbracht". *Aventicum*, V. Avenche, 1987, P. 193, f. 1.

⁹⁴ *Bolletín d' Information de l' Association Française pour la Peinture Murale Antique*, núm. 4. París, 1986. Ilustración en Portada.

⁹⁵ ANDREAE, B.: *op. cit.* P. 264, f. 107.

⁹⁶ BIANCHI BANDINELLI, R. y BECATTI, G.: *op. cit.* P. 35, Lám. Color.

⁹⁷ GARCÍA Y BELLIDO, A.: *op. cit.* P. 612, fs. 1.086 y 1.087.

⁹⁸ TEJA, R.: "Roma contra los cristianos". *Historia* 16, año VI, núm. 66. Ilustraciones.

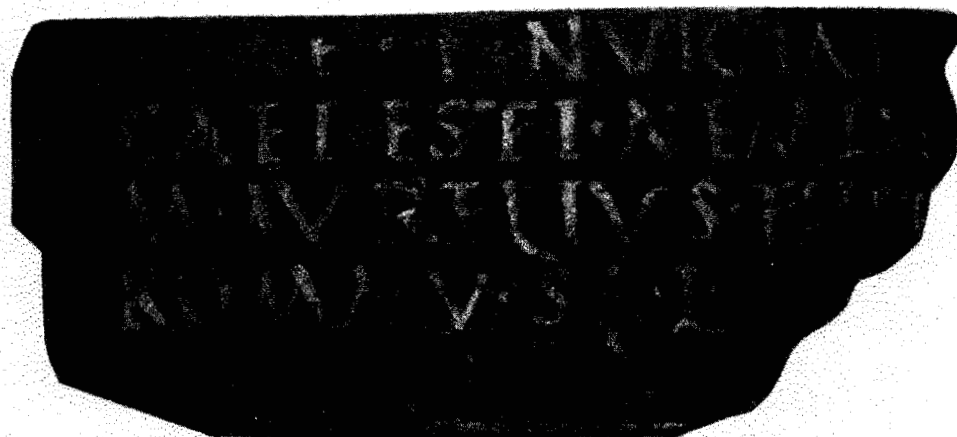
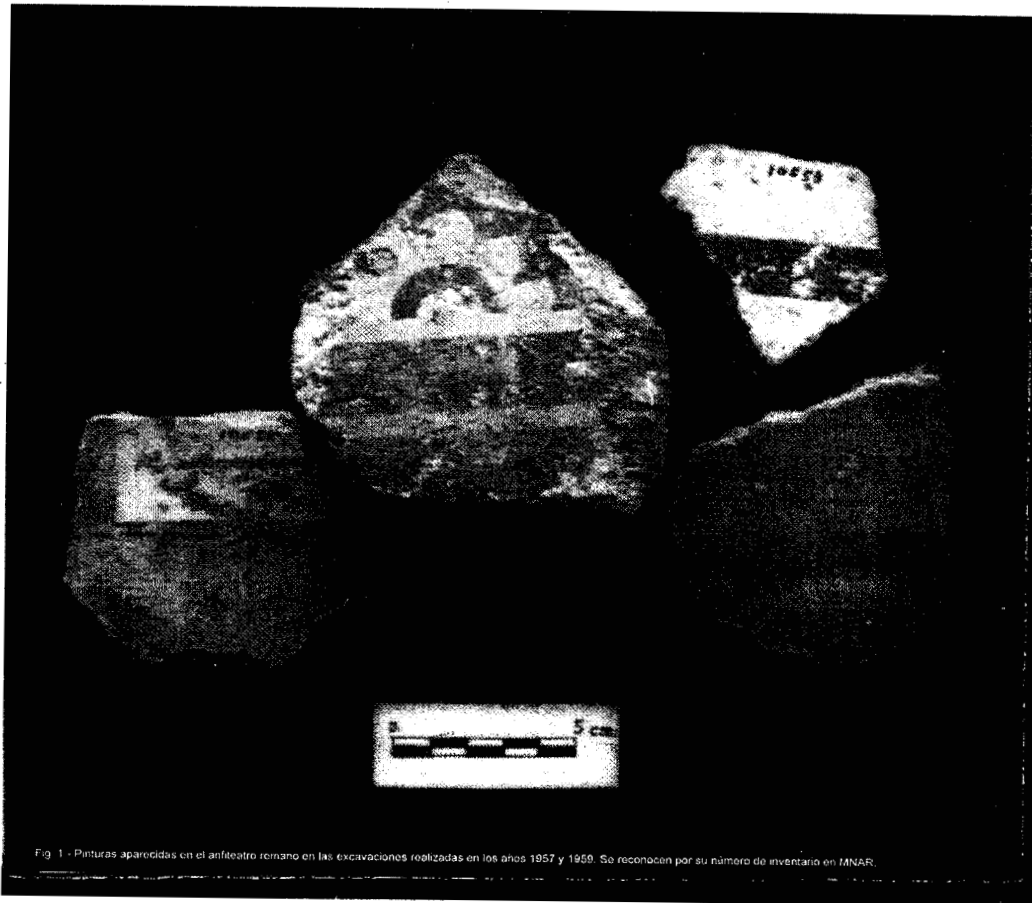
Tenemos suficientes elementos para datar estas pinturas. Los estilísticos ayudan a situar su producción temporalmente, aunque no existan muchos motivos pintados semejantes que sirvan de elementos de comparación, sí los tenemos en decoraciones musivarias. Podemos expresar que nuestras pinturas ofrecen numerosos elementos que presentan maneras de composiciones típicas de finales del siglo I d. C. y comienzos del II, pero otros datos secundarios nos sitúan años más tarde su producción.

También nos ayuda el saber que en *Emerita* un momento de grandes inversiones en obras públicas y privadas. Es el caso del teatro, donde tenemos noticias de la construcción de una nueva escena, debida a una inscripción publicada por Florián de Ocampo y que después copió Hübner, y de la que se han encontrado algunos fragmentos en sillares depositados en la Alcazaba árabe de la ciudad, parece que dicha construcción se realizó en el año 135 d. C.⁹⁹, esta fecha nos habla de los últimos tiempos del emperador Adriano. Las obras que realizaron privadamente en la ciudad, lo demuestran las realizadas en las *domus* denominadas "Casa del Mithreo", "Casa del Anfiteatro, núm. 2" y "Casa del MNAR. Núm. 1"¹⁰⁰. Son en estos años, que ocupan el segundo tercio del siglo II d. C., en época adriánea, cuando pensamos que fueron realizadas nuestras decoraciones.

⁹⁹ NAVARRO DEL CASTILLO, V.: *Historia de Mérida y pueblos de su comarca. Vol. I*, Cáceres, 1972. Pp. 69 ss.

¹⁰⁰ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: "art. cit.". *Actas del Coloquio Internacional: La pintura romana antigua*. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida (1996). Mérida, 2000. P. 37 ss.

Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita



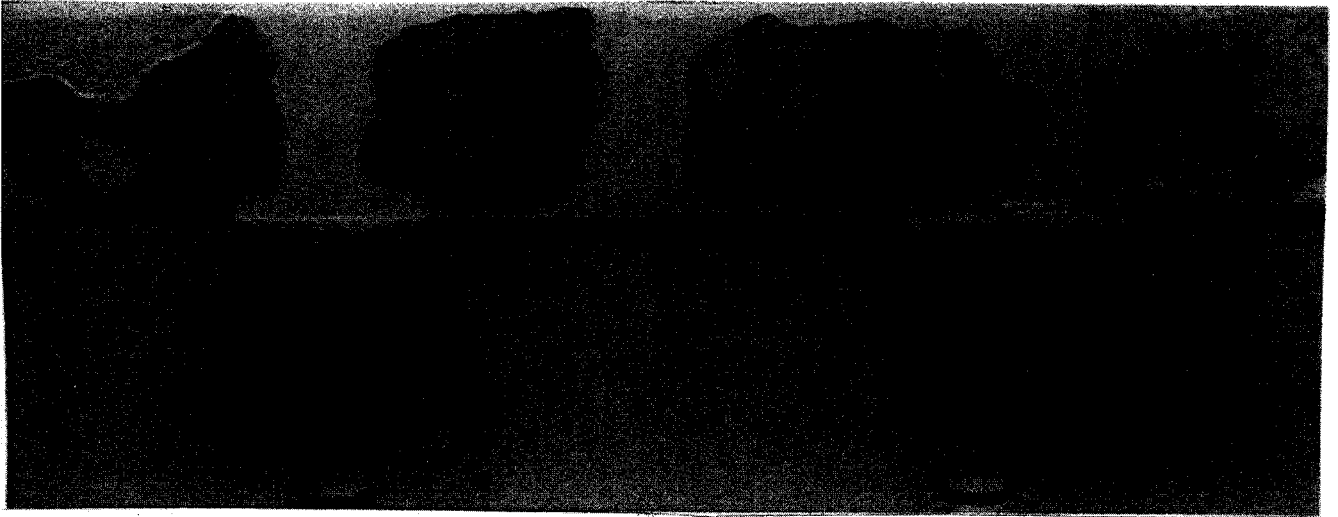


Fig. 3.- Montaja de las escenas venatorias en el MNAR.

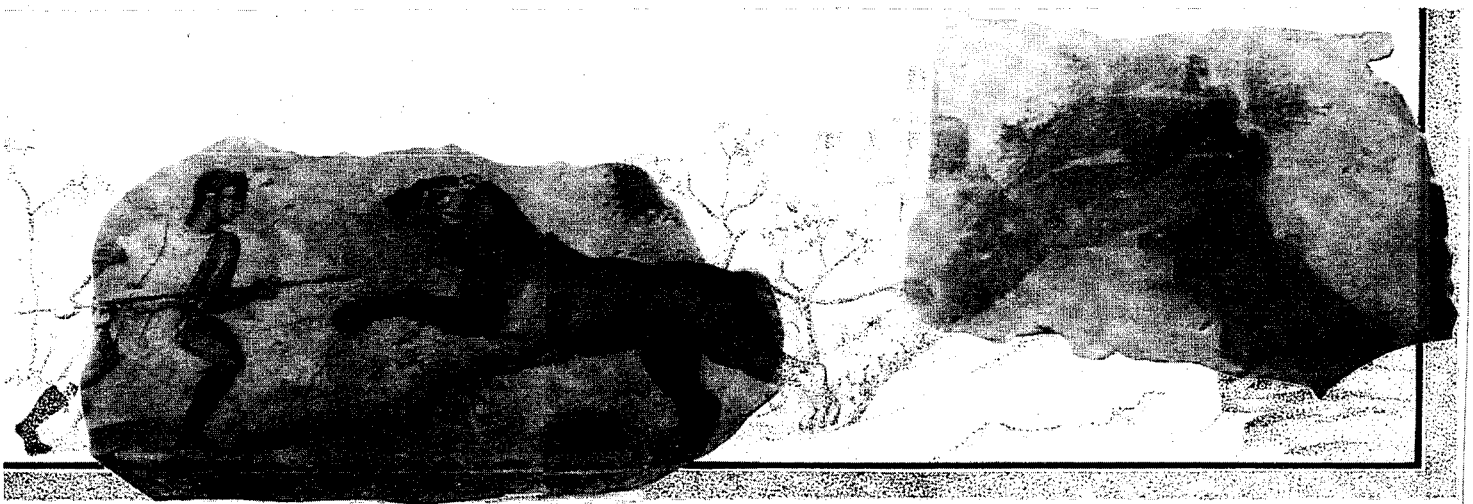


Fig. 4 y 5.- A la izquierda se encuentra el fragmento nº 4 y a la derecha el nº 5. Es la única escena formada por dos de los restos pictóricos encontrados.
(Dibujo y montaje de Julián Hernández Ramírez)

Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita

Fig. 6.- Una ligresa traba a un jobalo que intenta escapar del abrazo mortal (Dib. Julián Hernández Ramírez).

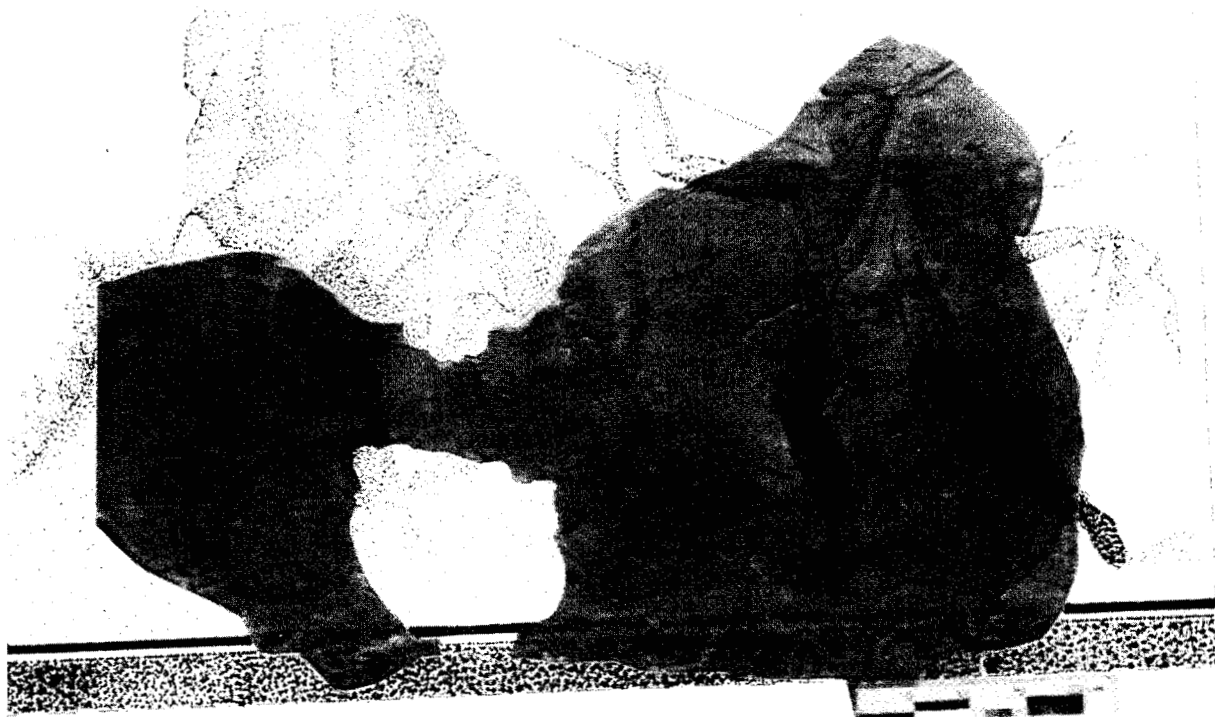
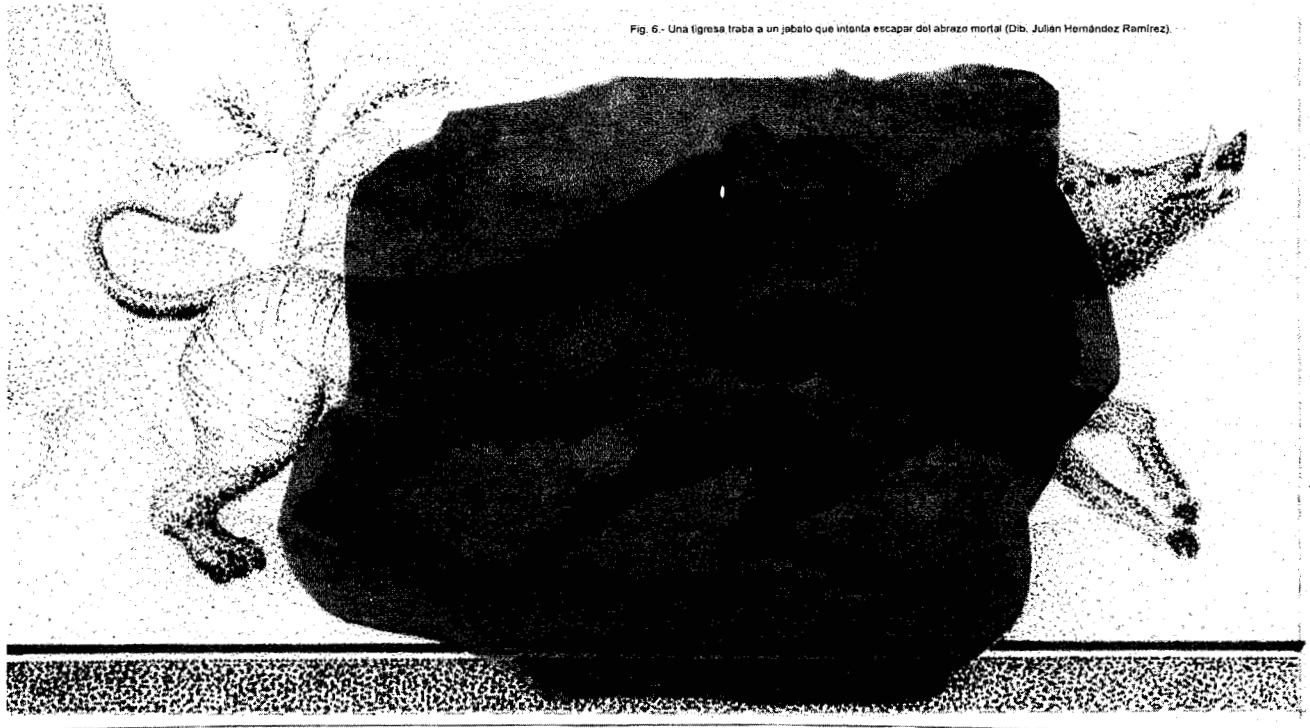


Fig. 7.- Un ioculator lanza la red y una jobalina (Dib. Julián Hernández Ramírez).

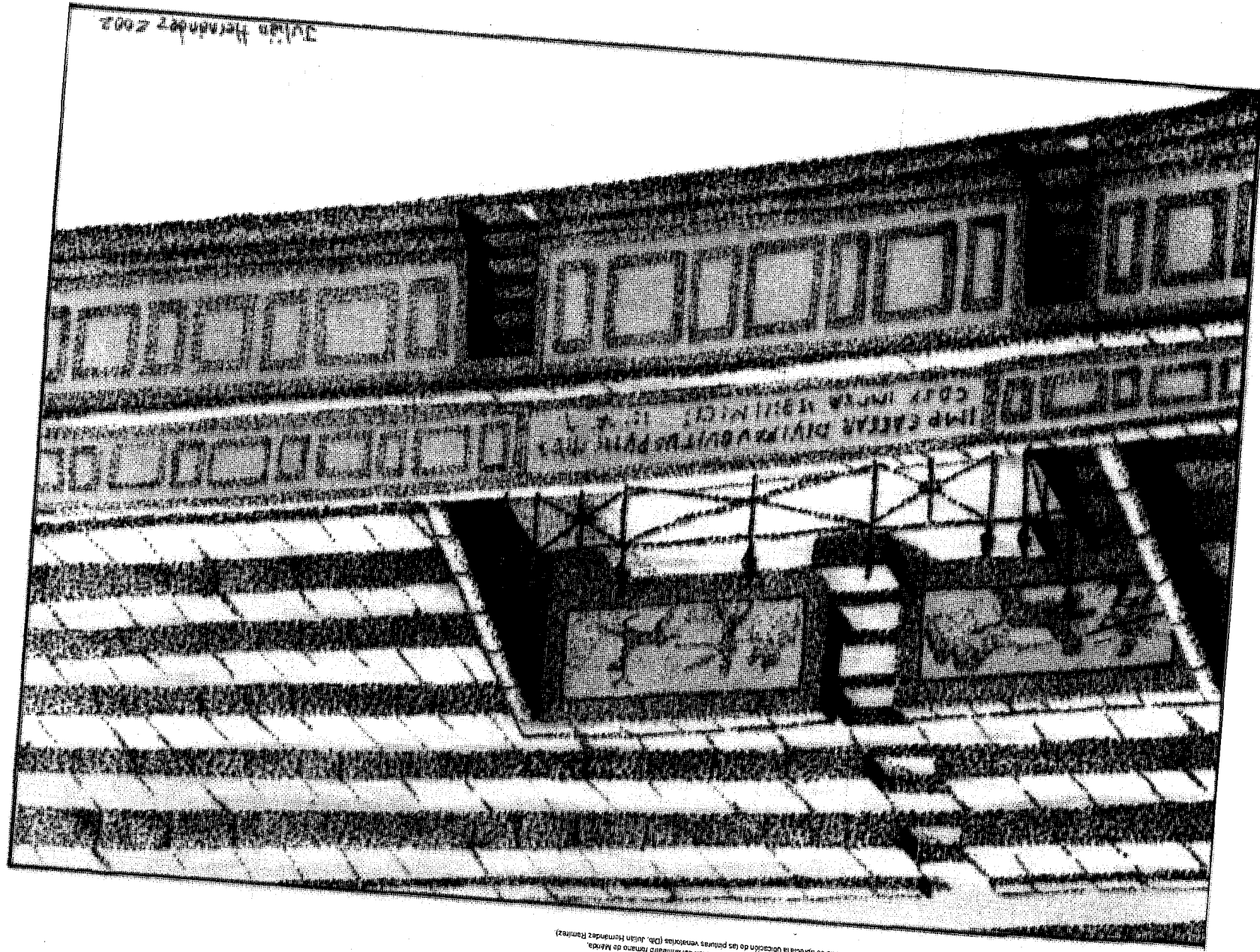


Fig. 5 - Reconstrucción realizada de la forma original del anfiteatro romano de Mérida donde se aprecia la ubicación de las pinturas venetianas (Dib. Julián Hernández Ramírez)