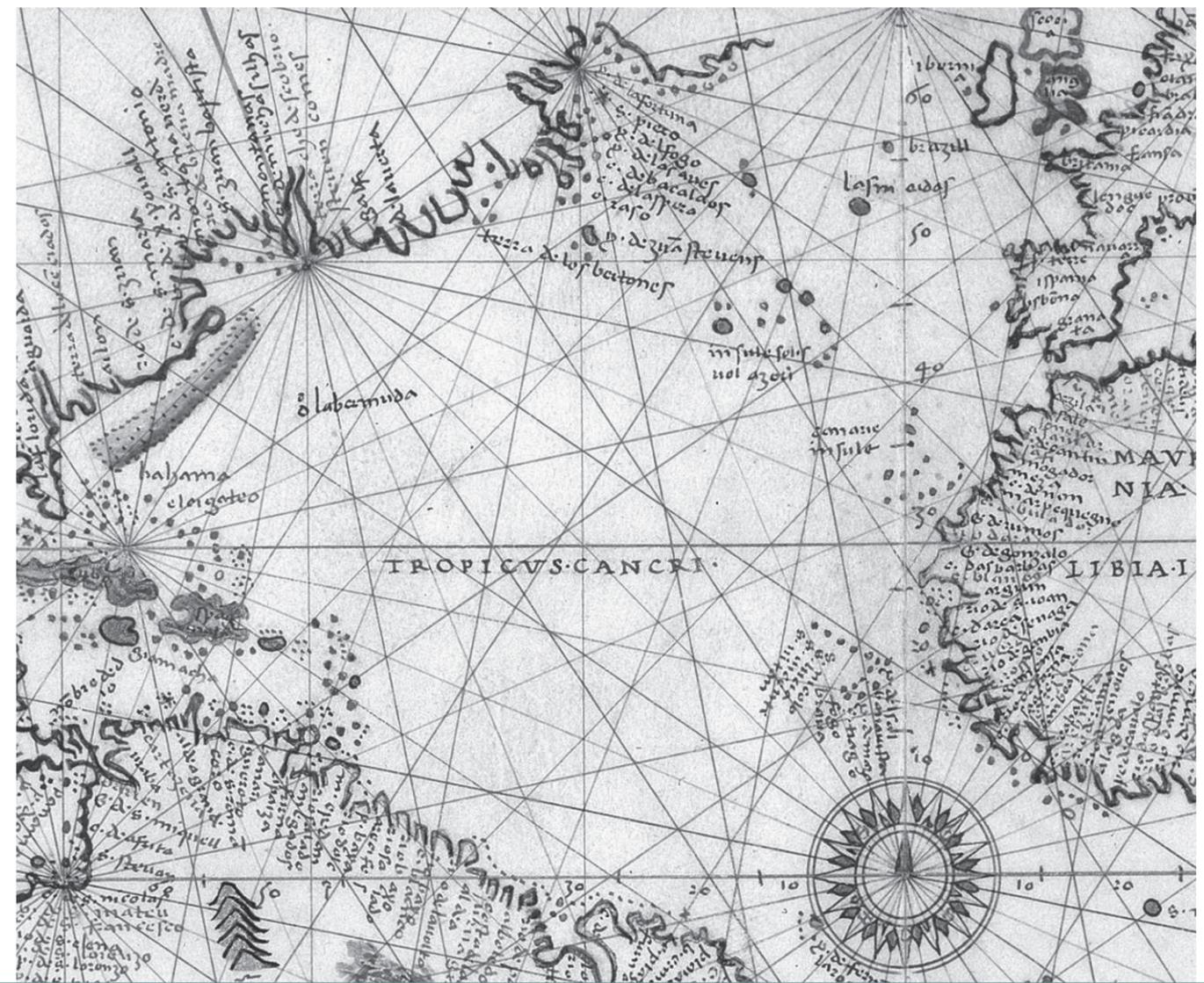


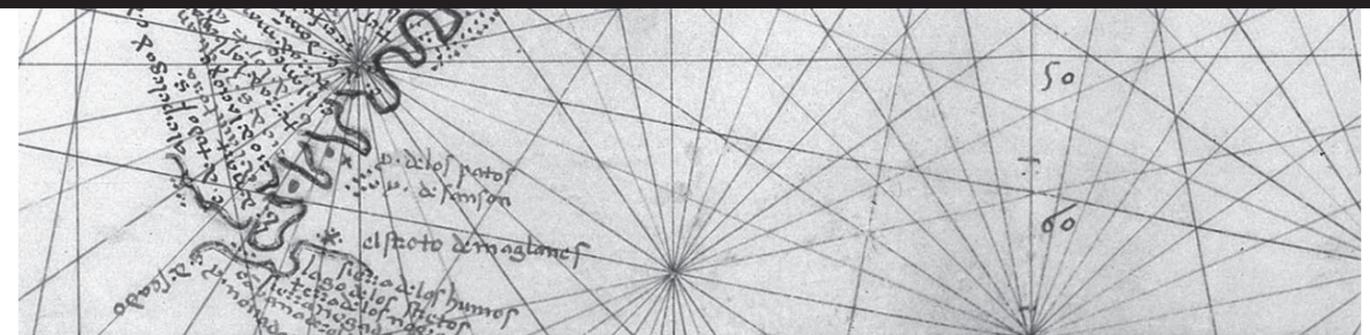
MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA (MUHBA)
Plaça del Rei, s/n.
08002 Barcelona
Tel.: 93 256 21 00
Fax: 93 315 09 57
museuhistoria@bcn.cat
www.museuhistoria.bcn.cat/quarhis



QUADERNS D'ARQUEOLOGIA I HISTÒRIA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

| BARKENO | BARCINO | BARCINONA |
| BARŠALŪNA | BARCELONA

quarhis
ÈPOCA II · ANY 2017 · N.13 · ISSN 1699-793X
256 PÀGINES · BARCELONA



A

Pau Verrié

Alberto López Mullor

In Memoriam

Editor:
Museu d'Història de
Barcelona (MUHBA)
Institut de Cultura
Ajuntament de Barcelona

Director MUHBA:
Joan Roca i Albert

Direcció Quarhis:
Julia Beltrán de Heredia

Secretària de redacció:
Vanessa Triay

Consell de redacció:
Xavier Aquilué (MAC)
Julia Beltrán de
Heredia (MUHBA)
Josep Guitart (UAB)
Josep M. Gurt (UB)
Albert López (DiBa)
Magí Miret (GC)
Carme Miró (ICUB)
Miquel Molist (UAB)
Isabel Rodà (UAB)

Avaluadors externs:
Luis Caballero Zoreda
Carmen Fernández Ochoa
Sauro Gelichi
Jean Guyon
Simon Keay
Bernat Martí
Lucy Vallauri
Desiderio Vaquerizo
Giuliano Volpe

**Altres avaluadors
2012-2017:**
Carmen Aranegui Gascó
José Beltrán Fortes
Gian Pietro Brogiolo
Francesc Burjachs
Claudio Capelli
Carlo Ebanista
Albert García Espuche
Carmen Guiral Pelegrín
Sonia Gutiérrez Lloret

Alberto León Muñoz
Assumpció Malgosa
i Morera
Pedro Mateos Cruz
Josep Maria Nolla Brufau
Lauro Olmo Enciso
Josep Maria Palet Martínez
Antonio Pizzo
Juan Antonio Quirós
Castillo
Santiago Riera Mora
Jacques Thiriot
Josep Maria Vila
Carabassa

Control gràfic:
Emili Revilla

Disseny gràfic:
PFP
(Quim Pintó,
Montse Fabregat)

Realització:
Edicions Hipòtesi, SL

Impressió:
Índice Arts Gràfiques, SL

Imatges de la coberta:
Battista Agnese. 1544.
Biblioteca Nacional de
España, Fondo Res. 176
(4-5).

Imatges contracoberta:
Emili Revilla

ISSN
1699-793X

Dipòsit legal
B-9715-2005

© dels textos els autors
© de l'edició

**Museu d'Història
de Barcelona**
Institut de Cultura,
Ajuntament de Barcelona
Plaça del Rei, s/n
08002 Barcelona
Tel.: 93 256 21 00
Fax: 93 315 09 57
www.museuhistoria.bcn.
cat/quarhis

QUADERNS D'ARQUEOLOGIA I HISTÒRIA DE LA CIUTAT DE BARCELONA

| BARKENO | BARCINO | BARCINONA |
| BARŠALŪNA | BARCELONA |

quarhis

ÈPOCA II·ANY 2017·NÚM.13·ISSN 1699-793X
184 PÀGINES · BARCELONA



SUMARI
SUMARIO
SUMMARY
SOMMAIRE

8-9 IN MEMORIAM

EN RECORD DE PAU VERRIÉ, HISTORIADOR I ARQUEÒLEG
ANNA M. ADROER
ALBERTO LÓPEZ MULLOR
JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO

12 DE LA MEDITERRÀNIA A L'ATLÀNTIC, VIA BORDIGHERA. A TALL DE PRESENTACIÓ

JOAN ROCA I ALBERT

13 EDITORIAL

JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO

16-67 LA CERÀMICA SOTA LA LUPA

CERÀMICA, TECNOLOGIA I TRANSFERÈNCIES. ELS CENTRES PRODUCTORS
DEL PROJECTE *TECNOLONIAL*

MARISOL MADRID I FERNÁNDEZ | CRISTINA FERNÁNDEZ DE MARCOS GARCÍA | CRISTINA P.
BARRACHINA | JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO | SERGIO ESCRIBANO-RUIZ | JAVIER G.
IÑÁÑEZ | SAMANTHA G. FERRER | ROBERTA DI FEBO | FERNANDO DE AMORES CARREDANO | JAUME
BUXEDA I GARRIGÓS

NOTES I ESTUDIS

**70-89 L'ASSENTAMENT DE LA PLAÇA DE LA GARDUNYA A INICIS DEL II MIL·LENNI: NOVES DADES SOBRE
LES OCUPACIONS DE L'EDAT DEL BRONZE INICIAL AL PLA DE BARCELONA**

ALBERT VELASCO ARTIGURES | NOEMÍ TERRATS JIMÉNEZ | ANNA GÓMEZ BACH | MIQUEL MOLIST
MONTAÑA

**90-111 NUEVOS DATOS SOBRE LAS PINTURAS DEL AULA O SALA DE RECEPCIÓN DEL OBISPO DEL PRIMER
GRUPO EPISCOPAL DE BARCELONA, SIGLOS V-VI**

CARMEN GUIRAL PELEGRÍN | JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO | LÍDIA FONT I PAGÈS

**112-135 LOS CONTACTOS COMERCIALES EN BARCELONA A TRAVÉS DE LA CERÁMICA: ORIENTE (SIRIA,
EGIPTO E IRÁN) Y EL NORTE DE ÁFRICA, SIGLOS XIII-XV**

JULIA BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO | NÚRIA MIRÓ I ALAIX

NOTICIARI

138-139 PROJECTE PREHISTÒRIA AL PLA DE BARCELONA

140-141 PRIMERS PAGESOS/BCN. LA GRAN INNOVACIÓ 7.500 ANYS

142-144 *FICTA VITRO LAPIS*: LAS IMITACIONES DE PIEDRAS EN VIDRIO EN LA HISPANIA ROMANA

**145-146 SOCIAL AND CULTURAL DETERMINANTS OF COMMUNITY WELFARE IN THE WESTERN ROMAN
EMPIRE: ANALYSIS AND INTERPRETATION OF VITAMIN D DEFICIENCY**

**147-148 ARCHAEOLOGICAL AUTOMATIC INTERPRETATION AND DOCUMENTATION OF CERAMICS —
ARCHAIDE (693548). AVENÇOS DE LA PRIMERA ANUALITAT**

149-151 FRANCISCA PALLARÉS I LA BARCELONA ROMANA. EN RECONeixEMENT D'UNA TRAJECTÒRIA

153-155 BIBLIOGRAFIA PUBLICADA SOBRE ARQUEOLOGIA DE BARCELONA

157-160 TEXTOS EN CATALÀ. SÍNTESI

161-163 TEXTOS EN CASTELLANO. SÍNTESIS

165-169 ENGLISH TEXT. SUMMARY

171-175 TEXTES EN FRANÇAIS. RÉSUMÉ

177-181 NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS A QUARHIS

NOTES I ESTUDIS

NOVES DADES SOBRE LES PINTURES DEL AULA O SALA DE RECEPCIÓ DEL BISBE DEL PRIMER GRUP EPISCOPAL DE BARCELONA, SEGLES V-VI

A les parets de l'aula s'han documentat tres fases pictòriques. Una primera fase, anterior al segle V, de la qual només queden fragments aïllats *in situ* i d'altres trobats sota el paviment, que corresponent a un edifici enderrocat per a construir la nova sala de recepció. A inicis del segle V es varen pintar les parets de l'aula amb un sistema

decoratiu que consisteix en una successió de panys de paret decorats amb imitacions marmòries, envoltats per bandes amb altres tipus de marbres i per motlures pintades. Al segle VI, durant una reforma, es va refer una part de la decoració, amb una composició semblant, però la seva execució es diferent, tant en la representació dels

marbres com en les dimensions. Aquest esquema decoratiu, característic de l'època tardana està present a les diferents estances dels complexos episcopals dels segles IV-VI.

Paraules clau

Morter, traços a l'ocre, imitacions de "cipollino", "giallo antico", *orbiculi*.

NUEVOS DATOS SOBRE LAS PINTURAS DEL AULA O SALA DE RECEPCIÓN DEL OBISPO DEL PRIMER GRUPO EPISCOPAL DE BARCELONA, SIGLOS V-VI

En las paredes del aula se han documentado tres fases pictóricas. Una primera fase, anterior al siglo V, de la que solamente quedan fragmentos aislados *in situ* y otros hallados bajo el pavimento, y que corresponden a un edificio demolido para construir la nueva sala de recepción. En los inicios del siglo V se pintan las paredes del aula con un sistema decorativo

consistente en una sucesión de paneles decorados con imitaciones marmóreas, bordeados por bandas con otros tipos de mármol y por molduras pintadas. En el siglo VI, en el trascurso de una reforma, se rehace una parte de la decoración, con una composición similar, pero su ejecución difiere, tanto en la representación de los mármoles como en las dimensiones. Este

esquema decorativo, característico de época tardía, está presente en distintas estancias de los complejos episcopales de los siglos IV-VI.

Palabras clave

Mortero, trazos al ocre, imitaciones de "cipollino", "giallo antico", *orbiculi*.

NEW DATA ON THE PAINTINGS IN THE BISHOP'S AULA OR RECEPTION HALL OF THE FIRST BARCELONA EPISCOPAL COMPLEX, 5TH-6TH CENTURIES

Three pictorial phases on the walls of the aula have been documented. A first phase, prior to the 5th century, of which only detached fragments *in situ* remain and others under the flooring from a building demolished to build the new reception hall. In the early 5th century the walls of the aula were painted with a decorative system

consisting of a succession of panels decorated with marmoreal imitations, lined with strips with other types of marble and painted mouldings. In the 6th century, during a reform, part of the decoration was redone with a similar composition although with a different execution, both in the representation of the marble and the

sizes. This decorative layout, characteristic of a late period, is present in different rooms of the 4th-6th century Episcopal complexes.

Key words: Mortar, ochre traces, "cipollino" imitations, "giallo antico", *orbiculi*.

NOUVELLES DONNÉES SUR LES PEINTURES DE LA PIÈCE OU SALLE DE RÉCEPTION DE L'ÉVÊQUE DU PREMIER GROUPE ÉPISCOPAL DE BARCELONE, VE ET VIÈ SIÈCLES

Sur les murs de la salle on a noté trois phases picturales. Une première phase antérieure au Ve siècle dont il ne reste que des fragments isolés sur place et d'autres trouvés sous le pavement qui correspondent à un bâtiment démoli afin de pouvoir construire une nouvelle salle de réception. Au début du Ve siècle, on peint les murs de la salle au moyen d'un système décoratif

consistant en une succession de panneaux décorés avec des imitations de marbre, bordés de bandes représentant d'autres types de marbre et des moulures peintes. Au VIe siècle, au cours d'une réforme, on refait une partie de la décoration avec une composition similaire, mais son exécution est différente quant à la représentation des marbres et aux

dimensions. Ce schéma décoratif, caractéristique de l'époque tardive, est présent dans différentes pièces des complexes épiscopaux datant du IVe au VIe siècle.

Mots clé : mortier, traits à l'ocre, imitations de « cipollino » [marbre cipolin], « giallo antico » [marbre jaune ancien], *orbiculi*.

1. El aula o sala de recepción del obispo²

El aula es un edificio construido entre los años 400-420 d.C.³ en el marco de una reforma y ampliación que tuvo lugar en el primer grupo episcopal de Barcelona a inicios del siglo V⁴ (fig. 1). La planta es rectangular con una longitud en torno a los 31 m y una superficie aproximada de 550 m². El interior, totalmente pavimentado con *opus signinum*, estaba dividido en tres naves, una central de 9 m de ancho y dos laterales de 4 m, separadas por sendas hileras de 9 columnas. No tenemos datos arqueológicos para plantear la cabecera del edificio, que pudo ser totalmente recta o bien absidiada en la parte de la nave central, como acostumbra a ser la arquitectura de muchas salas de este tipo (fig. 2).

En la nave oriental, se localizaba un emplazamiento diferenciado limitado por cancelas, un espacio privilegiado y reservado al obispo y en donde se ubicaría la cátedra⁵. En la nave occidental, se ha conservado un monolito de piedra que estuvo totalmente enlucido, elemento que creemos podría corresponder al pie de una *mensa* utilizada para la lectura, una especie de atril donde apoyar los escritos que hubieran de leerse en cualquiera de los acontecimientos que tuvieran lugar en el edificio (Bonnet, Beltrán de Heredia, 2005: figs. 9 y 10).

El aula basilical se levantó en un sector topográficamente complejo, en un ángulo de la ciudad limitado por el recinto fortificado y con un relieve natural que presenta-

ba un fuerte desnivel, que se intentó compensar situando el baptisterio en un plano algo superior y el aula en el inferior⁶. Además, el suelo del aula presenta una suave pendiente del 2,8 %, que no se aprecia visualmente ni se percibe caminando y que, sencillamente, responde a las necesidades de adaptarse a una topografía irregular propia de una pequeña colina⁷. El edificio hubo de adaptarse al espacio disponible y a la topografía del terreno. Por este motivo, la planta del aula se desarrolla de una manera oblicua al muro suroeste que comparte con el baptisterio. Además, seguramente las edificaciones existentes al este del aula —que desconocemos totalmente— solamente permitían una urbanización radial, que ya existía antes de la construcción del aula⁸, organización radial que también tenemos documentada arqueológicamente en otros ángulos de la ciudad durante el alto imperio.

1.1. LA REFORMA DEL AULA EN EL SIGLO VI

La nave más occidental del aula se reconstruyó en el siglo VI. Seguramente el edificio tuvo problemas estructurales debido a la total ausencia de cimentaciones y fue necesario intervenir. La reforma comportó una modificación de su planta original, con la ampliación de la nave lateral occidental —que pasó de 4 m a 6,30 m, adquiriendo así una planta organizada en tres naves desiguales⁹. (fig. 3). El emplazamiento privilegiado destinado al obispo situado en la nave oriental fue sobreelevado y se ornamentó

* UNED (cguiral@geo.uned.es)

**Museu d'Història de Barcelona, MUHBA (jbeltran@bcn.cat)

***Museu d'Història de Barcelona, MUHBA (lfont@bcn.cat)

1. Este trabajo se integra en el marco del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad, "Pictor. La decoración parietal en el cuadrante NE de Hispania: pinturas y estucos (siglo II a.C.-siglo VI d.C.)" HAR2013-48456-C3-2-P. Sobre el proyecto, véase, Guiral, 2016: 229-231.

2. Desde siempre hemos denominado "aula" a este edificio porque pensamos que el término refleja bien la multifuncionalidad del mismo, a pesar de que este término se empleó más a partir de la época carolingia. Otros términos como, *secretarium* y *salutatorium*, se tienen que tener en consideración, puesto que fueron utilizados durante la Antigüedad tardía para designar estos espacios (Picard, 1998).

3. La datación se basa en los materiales localizados en un pozo sellado por el pavimento del aula: la forma Lamboglia 1/3 de *sigillata* lucente, una olla entera de cerámica gris con mamelones, propia del siglo V, y las formas de *Terra Sigillata* Africana Hayes 61 A, Hayes 61 B, un borde de Com. Medit 26 *similis* (400-520) y un borde de ánfora africana Keay 25/1, así como catorce monedas, siendo las más modernas las correspondientes a la dinastía Constantiniana, Constante, Constancio y Juliano, el Apóstata. También en las cerámicas del propio pavimento de *opus signinum* del aula, *Terra Sigillata* Africana formas, Hayes 59, Hayes 61 A y Hayes 61 B, Hayes 67 o 76, Hayes 91 A o B, un fondo estampillado (asimilable a la forma Hayes 31-Atlante 16, estil A-II), un fragmento de DSP y un fragmento de cerámica gris de cocina con un mamelón como asa, tipología propia del siglo V d.C. (Járrega, 2005).

4. Se trata de una reforma vinculada fundamentalmente con el papel y las funciones del obispo que comenzaban a tomar forma en esos momentos y que se consolidarían definitivamente en el siglo VI. Dicha reforma se concreta en la construcción de una nueva residencia para el obispo, un nuevo baptisterio, el aula de recepción, con una serie de dependencias anexas y comunicadas, y un *balneum*. Seguramente la reforma se extendió a otros puntos del grupo episcopal pero no tenemos datos arqueológicos al respecto. Sobre el grupo episcopal de Barcelona y a modo de síntesis véase Beltrán de Heredia, 2013, que recoge la bibliografía de Beltrán de Heredia, Bonnet, sobre el tema.

5. Sabemos por la documentación escrita que desde el siglo IV, es conocida la existencia de una cátedra en la sala de audiencias (Picard, 1998: 180).

6. Existen 80 cm de diferencia entre el suelo del baptisterio y el suelo del aula, diferencia que se salvó con unos escalones para poder pasar de un edificio a otro.

7. Recordemos que la planta de la ciudad romana de *Barcino* es rectangular pero con los cuatro ángulos recortados, circunstancia que creó en los cuatro extremos unas *insulae* trapezoidales. Además, la ciudad se levanta sobre dos pequeñas colinas, siendo el punto más alto la zona del *forum*, y presenta un desnivel bastante acusado en la zona perimetral, orografía que actualmente se puede apreciar en el centro histórico de Barcelona.

8. La arqueología indica que el extremo este del muro sureste del aula es el resultado de un recercamiento de un muro anterior que discurría en la misma dirección, lo que nos indica una organización similar precedente y que correspondería con la fase 1 del estudio de la pintura con una datación anterior a inicios del siglo V.

9. Los nuevos muros presentan una técnica constructiva totalmente diferente de la obra del siglo V (Beltrán de Heredia, 2009).

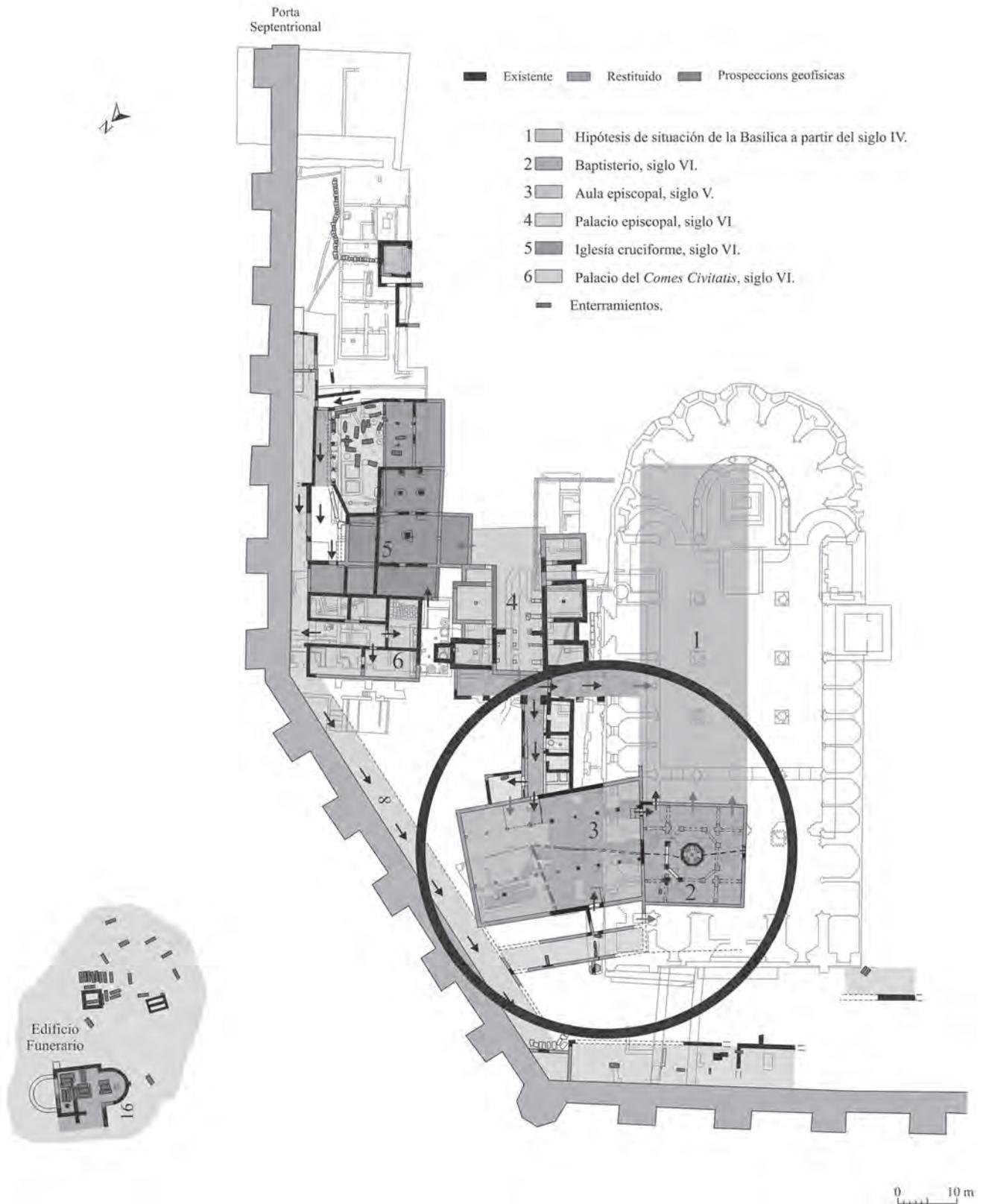


Figura 1
 Planta del grupo episcopal en el siglo VI con indicación del aula o sala de recepción del obispo.
 [Hipótesis: Ch. Bonnet y J. Beltrán de Heredia. Dibujo: E. Revilla y M. Berti]

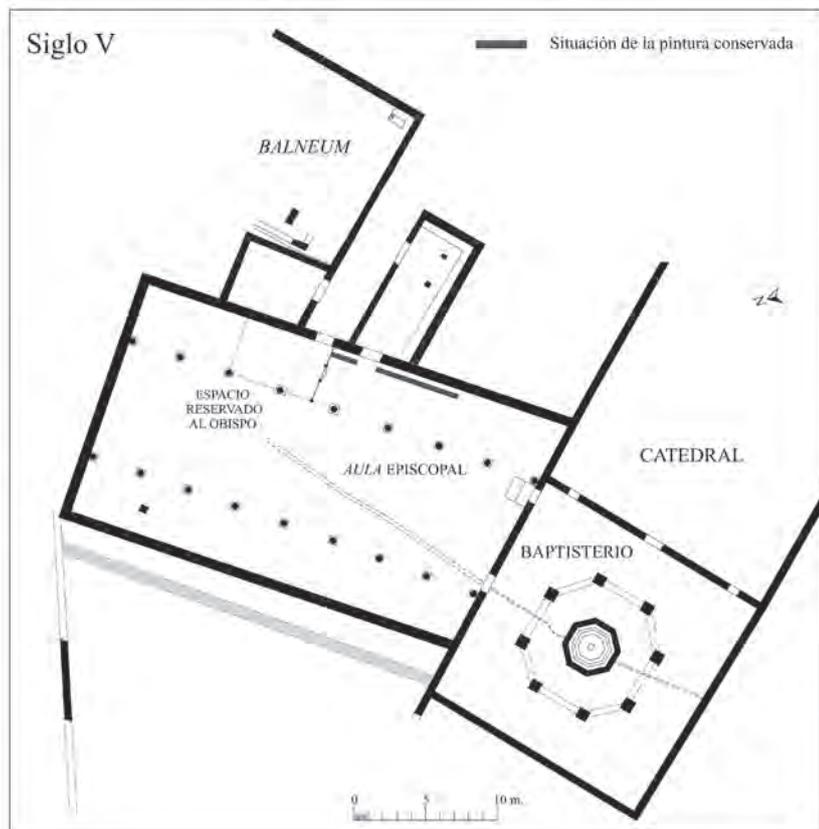


Figura 2

Planta del aula episcopal y del baptisterio en el siglo V. [Hipótesis: Ch. Bonnet y J. Beltrán de Heredia. Dibujo: E. Revilla]

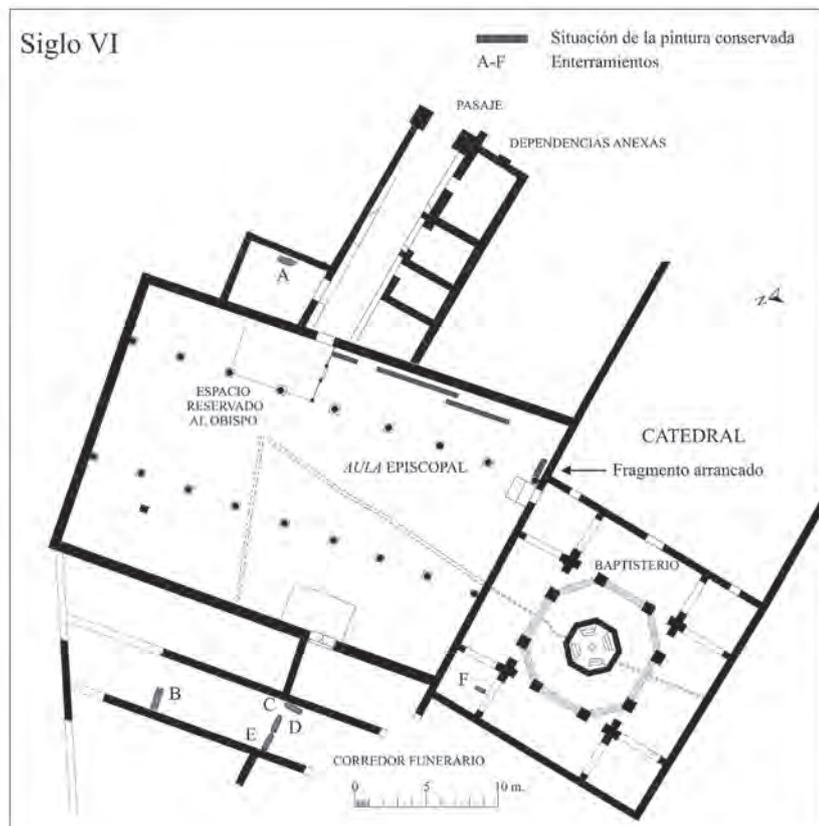


Figura 3

Planta del aula episcopal y del baptisterio en el siglo VI. [Hipótesis: Ch. Bonnet y J. Beltrán de Heredia. Dibujo: E. Revilla]

con mármoles para significar y poner de relieve la alta dignidad que acompañaba al cargo episcopal. Es muy posible que en la nave central se localizara una especie de estrado reservado a los miembros de la jerarquía eclesial de rango superior del clero local, circunstancia que solía darse, por ejemplo, con ocasión de la celebración de los concilios, cuando la ciudad acogía al obispo metropolitano o a obispos de diócesis más importantes, Al este y en comunicación con el aula, se sitúan unas salas anexas cuyas funciones debieron de estar vinculadas, que también denotan modificaciones en ese mismo momento. Junto a ellas, un pasaje que disponía de un banco adosado a una de las paredes laterales del corredor¹⁰, permitía al obispo pasar desde su palacio y a través de estas dependencias directamente al espacio reservado donde se localizaba la cátedra. En la pared sudoeste del aula, se localizaban dos puertas de circulación interna que comunicaban con el baptisterio, mientras que la entrada principal, por la que accederían los asistentes a las reuniones, se abría en la fachada noroeste y estaba precedida por un pórtico/corredor con funciones funerarias.

2. Localización y función de las salas de recepción o audiencia (*secretarium* o *salutatorium*) en los grupos episcopales

El sentido de estas salas de recepción, de audiencia o de representación¹¹, se puede encontrar en la documentación escrita y su origen se ha de buscar en el papel y las funciones del obispo durante la Antigüedad tardía, papel que iba mucho más allá del ámbito espiritual, puesto que administraba un patrimonio eclesial en constante crecimiento, ejercía en temas judiciales, económicos, sociales y políticos¹²; además de recibir y escuchar a los fieles de su diócesis que le querían explicar los problemas

espirituales y materiales (Picard, 1998). En este sentido, el obispo requería unos espacios de representación acordes con sus funciones, necesidades que se vieron reflejadas en la arquitectura.

El obispo impartía justicia a través de la *episcopalis audientia*, institución creada por Constantino que cobró real importancia a partir del siglo V. Se trataba de una especie de tribunal episcopal donde el obispo tenía un papel muy relevante, arbitrando conflictos de tipología muy diversa¹³. Los emperadores cristianos reconocieron al obispo el derecho a juzgar al clero, pero el personal laico también podía pedir que un determinado tema fuera arbitrado por el obispo (Picard, 1998). El tribunal episcopal reunía a los acusados, acusadores, testigos, público y al propio clero, ya que el obispo no juzgaba solo, sino en presencia de sus clérigos¹⁴ (Picard, 1998: 181), por lo que se necesitaban salas suficientemente amplias para acoger a todas las personas que podrían llegar a participar. También se empleaban estas salas durante la celebración de concilios¹⁵ o en las reuniones ordinarias con el sínodo local¹⁶. Asimismo, era el lugar donde el obispo recibía a los embajadores y otros personajes ilustres¹⁷.

La presencia de estas salas de recepción en los grupos episcopales es frecuente a partir del siglo V. Podemos hablar de los ejemplos de Lyon (Francia), donde se localiza una gran sala calefactada interpretada como tal (Reynaud, 1998: 62-63) y comparable con la sala de audiencias de Ginebra (Suiza), igualmente calefactada (Bonnet, 1989, 1993: 26-27). Asimismo, unos espacios próximos a la catedral-basílica de Aosta (Italia), también han sido interpretados en el mismo sentido (Bonnet, Perinetti, 1986: 13-31), e igualmente las construcciones al norte de la catedral en Tournai (Bélgica) (Bonnet, 1998: 13-17).

10. La presencia de este banco nos indica que cuando el obispo se dirigía al aula para cualquier acto público no lo hacía solo, sino acompañado de sus clérigos y con todo el protocolo ceremonial asociado.

11. Este tipo de salas, en donde se han perpetuado las funciones, continúan existiendo y se pueden ver en los palacios episcopales y residencias de los altos estamentos de la actual iglesia católica.

12. Con el obispo se mantuvo el papel que la tradición clásica había dado a los grandes propietarios; el obispo se convirtió en una especie de "patrón" de la ciudad, sobre todo en cuanto al mantenimiento de bienes de carácter público (Volpe, 2007: 86 y 88).

13. Numerosas son las referencias documentales sobre este tema. Por ejemplo, en el Concilio de *Tarraco* del año 516 se prohíbe a los obispos hacer públicas sus sentencias en domingo y recibir regalos de las personas que tenían que ser enjuiciadas (García Moreno, 1990).

14. El *secretarium* de *Tarraco* es utilizado para un juicio en el año 418-419, y se cita al clero y al público asistente; en Arlés, los obispos de la diócesis se reunieron en el *secretarium* de la basílica para juzgar al abad Lérins (449-461) (Picard, 1998: 186.).

15. El primer Concilio de Zaragoza reunió a 12 obispos en el *secretarium* de una iglesia; en Sevilla los obispos también se reunieron en el *secretarium* de la catedral (Picard, 1998: 185 y 187).

16. El obispo de Orleans a finales del siglo IV-inicios del siglo V reunió a sus clérigos en el *secretarium* de la catedral para anunciarles que su muerte estaba próxima y tratar el tema de su sucesión (Picard, 1998: 187).

17. A mediados del siglo VI, los obispos emeritenses recibían a los mercaderes orientales que llegaban a la ciudad, los cuales les presentaban sus respetos y les ofrecían presentes traídos de tierras lejanas (García Moreno, 1990).

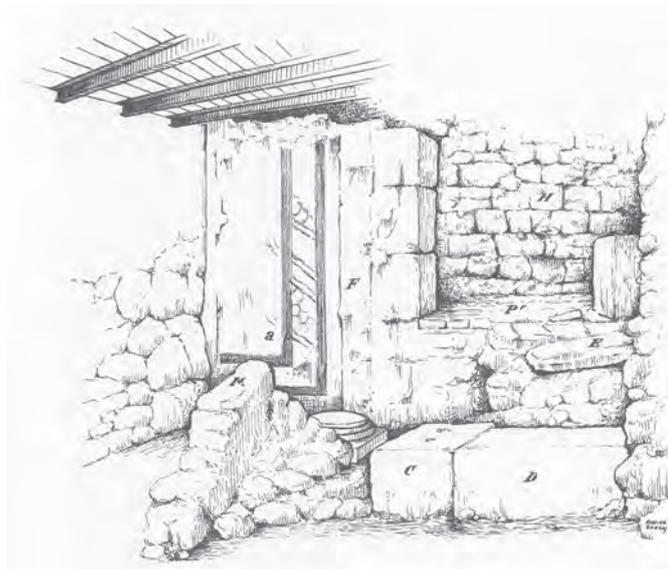


Figura 4
Croquis de las pinturas del muro occidental [A. M^a Adroer] y foto de las mismas pinturas [P. de Palol, 1967: lám I]

Normalmente, estas salas no se ubicaban en el interior de las residencias episcopales, sino que lo hicieron en ámbitos cercanos a la basílica, pero fuera de los espacios de carácter privado. Esta situación se puede ver muy claramente en Barcelona, donde el aula se localiza junto a la basílica y el baptisterio, en comunicación con ambos edificios, pero al margen del palacio episcopal.

El origen de estas salas se debe buscar en las salas de representación de los complejos palaciegos del bajo imperio (Picard, 1998: 175-192). En la arquitectura doméstica y a partir del siglo IV, existe un desarrollo de las salas de recepción con ábside que toman a menudo la forma de basílica. El obispo como ya expresó J. Ch. Picard (Picard, 1998), concibió su función como una magistratura al servicio de Dios y adoptó los modelos propios de las salas vinculadas a las actividades civiles de la aristocracia local.

3. La decoración pictórica: estado de la cuestión e historiografía

Los restos pictóricos hallados en el aula basilical, que cubren parte de los muros suroriental y occidental, han

sido objeto de distintas intervenciones y estudios desde su descubrimiento.

Durante las excavaciones del año 1964 se halló un panel en el muro occidental, en la zona de contacto con una de las columnas adosadas, que fue publicado por A. M. Adroer (1965), con un interesante croquis de la ubicación de las pinturas, así como el dibujo de las mismas (fig. 4). El estudio corrió a cargo de P. de Palol, quien ya constata que corresponden al mismo conjunto decorativo que las halladas en el muro sureste (Verrié *et alii*, 1967: 61-65); el mismo autor incluye estas pinturas en su obra *Arqueología cristiana de la Hispania Romana* (1967: lám. VIII) y también L. Abad Casal, en su estudio sobre la pintura mural romana en España, realiza una descripción de las mismas (Abad Casal, 1982: 92). Estas pinturas fueron arrancadas del muro y actualmente se conservan en los almacenes del Museo de Historia de Barcelona con un deterioro de la superficie pictórica, si comparamos los restos actuales con los publicados en los años 60 por los investigadores anteriormente citados¹⁸.

En relación a la cronología de las pinturas es importante

18. Dicha pérdida está relacionada con el proceso de arranque y la posterior transferencia a un nuevo soporte. También hay noticias de la alteración del panel arrancado y vuelto a colocar en un lugar cercano a su emplazamiento original a causa de la elevada humedad ambiental del aula que propició un proceso de deterioro del panel.

destacar que ya P. de Palol consideró que eran coetáneas a la restauración del aula en el siglo VI (Palol 1967: 239; Verrié *et alii*, 1967: 64).

Las pinturas del muro sureste fueron descubiertas en 1966, cuando se procedió a su limpieza e identificación, aunque las excavaciones datan del año 1947, dado que estaban cubiertas por diversas capas de cal y rellenos de mortero en algunas zonas. Esta limpieza llevó pareja una restauración en la que se restituyó la decoración de uno de los paneles que fue posteriormente eliminada en las intervenciones de finales de los años 70 (Verrié, Granados, Pradell, 1980: 15).

P. de Palol realizó una primera descripción de las mismas en su obra sobre Arqueología Paleocristiana (1967: 239), si bien su estudio en profundidad está publicado en el artículo colectivo del mismo año (Verrié *et alii*, 1967: 65-73). El autor no constató la existencia de dos fases decorativas distintas¹⁹, quizás porque la presencia de las cimentaciones del edificio superior le impidió comprobar la superposición de capas pictóricas. En relación a la cronología, y una vez realizado el correspondiente estudio estilístico, P. de Palol observó que tenían reminiscencias de las pinturas del siglo IV, aunque los datos arqueológicos y la relación con el proceso de embellecimiento del edificio, con la inclusión de cancelos, ofrecía una datación del siglo VI. L. Abad realizó también una descripción pormenorizada, si bien y con toda seguridad por los motivos anteriormente citados, tampoco explicó la presencia de dos fases distintas; el autor fecha el conjunto en el siglo VI (Abad Casal, 1982: 92-93).

Las labores de restauración de los años 70, anteriormente citadas, permitieron el análisis en profundidad de las pinturas y ya en el año 1980 se publica un breve estudio en el que se constata la existencia de tres fases pictóricas, que son minuciosamente descritas (Verrié, Granados, Pradell, 1980).

Las intervenciones de restauración llevadas a cabo en los últimos años²⁰ han sido las que han permitido el análisis más profundo de los realizados hasta el momento, con

la comprobación de las superposiciones de morteros y superficies pictóricas que facultan comprobar la existencia de hasta 4 fases distintas (Font, Ranesi, Domedel, 2007), que analizamos en profundidad en los siguientes apartados. Aunque esta última restauración se realizó siguiendo rigurosas técnicas de limpieza y consolidación, las diversas intervenciones llevadas a cabo desde el momento de su descubrimiento, así como el hecho de que estuvieron enclavadas desde época antigua, han supuesto un gran deterioro de la superficie pictórica y una alteración de algunos colores que, en el momento actual, son de difícil identificación.

A pesar de todo, ha sido posible determinar que la pintura correspondiente a la reforma del siglo VI no supone el repintado de todo lo anterior sino que mantiene parte de la decoración del momento de construcción del aula en el siglo V. Esto explica las diferencias decorativas de los dos extremos del muro que se justifican por pertenecer a momentos distintos.

4. Descripción de las pinturas

El análisis de los restos pictóricos conservados en el muro sureste, atendiendo a la composición de los morteros, repintes y esquemas decorativos, nos permite establecer una serie de fases que son indicio del dinamismo pictórico y de las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en el aula basilical. Las pinturas se conservan a lo largo de 11 m, con una pequeña interrupción que corresponde al vano de una puerta²¹ (ver desplegable).

4.1 FASE I: EL PRIMER ESTADIO DECORATIVO (ANTERIOR AL SIGLO V)

De esta decoración podemos ver *in situ* solo una pequeña parte de su superficie coincidiendo con las lagunas de la pintura que la recubren con posterioridad. Este primer revestimiento se introduce bajo el pavimento, de lo que se deduce que el muro pertenecía a una estancia anterior que estuvo decorada con las pinturas de esta fase.

Atendiendo al enlucido visible en la cresta del muro, se

19. Observa restos de pintura de una fase anterior al siglo VI aunque no determina la continuidad y desarrollo de dicho estrato. Por otro lado, interpreta que toda la pintura que queda a la vista corresponde a un mismo momento decorativo.

20. En el marco del proyecto de investigación y nueva presentación que se inició en 1996, se han realizado diversas actuaciones bajo la dirección de Lúcia Font.

21. Esta puerta estuvo abierta en la primera fase del siglo V, se cierra con la reforma del aula en el siglo VI y se vuelve a abrir en el siglo XX, en el proceso de musealización de los años 60.

puede seguir su presencia desde el inicio hasta unos 7 m en dirección hacia el baptisterio. La capa de preparación consiste en un mortero de cal de entre 6 y 12 mm de grosor con la que se regulariza la superficie del muro; es pobre en cal y el árido es una arena fina mezclada con cerámica triturada de granulometría media que le confiere una tonalidad terrosa. Sobre esta capa se aplicaron diversos encalados que posiblemente recibieron algún tipo de policromía, tal y como lo revelan algunos fragmentos recuperados en la intervención arqueológica realizada en el año 2003²².

Los restos conservados permiten comprobar que la superficie pictórica fue repicada con objeto de adherir una segunda capa de pinturas; los orificios resultantes se constatan en la placa situada entre los dos primeros metros, en la placa correspondiente al metro cuarto y en la zona superior del paramento del metro sexto. En la actualidad no se observan restos decorativos en esta zona, si bien F. P. Verrié, O. Granados y J. P. Pradell (1980: 16) y también L. Abad Casal (1982: 93), describen una banda roja y trazos del mismo color. Los fragmentos hallados en las excavaciones realizadas en el aula, que correspondían al muro destruido en la reforma del siglo VI, en la que se amplía la nave septentrional, muestran indicios de la existencia de esa misma decoración en el muro que se destruye con la reforma llevada a cabo en el edificio en el siglo VI. Estos fragmentos nos indican que la pintura era blanca en la mayor parte de la superficie, si bien se pueden observar algunas manchas rojas y también restos de bandas del mismo color (fig. 9, cuaderno a color).

4.2 FASE 2: EL REVESTIMIENTO DEL SIGLO V

Corresponde a la pintura que hoy se puede contemplar, que se dispuso sobre la anterior y que cubre, aproximadamente, los siete primeros metros. Para su ejecución se repicó la superficie del revestimiento preexistente para asegurar una mejor adhesión y se aplicó un mortero de cal con un grosor entre 3 y 6 mm. El árido de este mortero es de granulometría fina y está mezclado con fragmentos de

cerámica triturada (chamota) que le confieren una tonalidad rosa pálido. Sobre esta primera capa se extendió una fina capa de cal y cuando estaba todavía fresca se trazaron, mediante una cuerda empapada en color rojo, las líneas verticales correspondientes a las bandas de encuadramiento exterior de todos los paneles, que servían como trazos previos a la aplicación del color y que también se observa claramente sobre la banda negra horizontal del panel de fondo blanco (Fig. 8, cuaderno a color).

En la primera parte del muro, la superficie pictórica de esta fase está prácticamente perdida y solamente se observa una parte del zócalo de color rojo burdeos de 10 cm de altura y los inicios de una posible placa marmórea de color verdoso de la que se conserva el ángulo de la posible banda exterior, fileteado en negro y con un trazo en diagonal que corresponde a la representación de la unión entre las distintas placas de imitación de mármol.

Tras el vacío correspondiente a la puerta, el resto del muro pintado hasta los siete metros, se articula en una serie de paneles con distintas decoraciones (fig. 10, cuaderno a color) que se apoyan sobre un zócalo de color rojizo y de altura variable (entre 10-15 cm), acomodándose al desnivel del pavimento y del que se conservan restos aislados a lo largo de toda la superficie. L. Abad Casal (1982: 93) describe la existencia del característico moteado que no hemos podido comprobar en el estado actual de las pinturas, pero que sí constatamos en los fragmentos hallados en las excavaciones llevadas a cabo en la zona septentrional, en los que se observa un fondo de color marrón con un fino moteado de color rojo. Estos fragmentos presentan la superposición de las dos pinturas, por lo que su pertenencia a esta fase decorativa no ofrece ninguna duda (fig. 9, cuaderno a color).

Sobre el zócalo se sitúan una serie de paneles; el primero, del que únicamente se conserva el ángulo inferior derecho, es de fondo azul verdoso²³ decorado con imitaciones marmóreas, realizadas con grandes pinceladas de tono más oscuro, identificadas como “cipollino” de Karistos²⁴. Este panel está bordeado por dos bandas, la primera, de

22. Beltrán de Heredia, J. 2003. *Memòria de la intervenció al jaciment de la plaça del Rei (subsòl Mares-aula episcopal)*. Fase I y II (2002 y 2003). Museu d'Història de Barcelona. Inèdita.

23. En una observación de visual podemos constatar la existencia de pequeños gránulos de azul egipcio que son los responsables del color azulado.

24. Agradecemos a la Prof. Isabel Rodà su ayuda en la identificación de las distintas variedades marmóreas representadas en las pinturas.

fondo amarillo (7 cm de anchura en el lateral y 10 cm en la zona inferior), está enmarcada por filetes negros (de 1 cm de anchura en el exterior y de 2 cm en el interior) y decorada con motivos de forma ovoide, de color rojizo, que identificamos con la imitación del mármol conocido como “chetou” o “giallo antico”; esta variedad marmórea es la más reproducida en la pintura romana desde época republicana (II estilo)²⁵ hasta el siglo IV. Los filetes negros que bordean estas bandas corresponden al deseo de imitar las lastras marmóreas no solo mediante las vetas, sino también con líneas de color negro que sugieren la unión entre las distintas placas; es una moda que se hace patente desde la segunda mitad del siglo III d.C. (Falzone, 2007: 156; Salvadori, Tiussi, Villa, 2014: 161). La segunda banda de enmarque (7 cm) es de color blanquecino y está recorrida en el interior por dos filetes negros paralelos, en un intento de emular una moldura, posiblemente de mármol blanco, en la que los filetes negros señalarían las aristas de las distintas molduras. Una banda vertical de color rojo burdeos, idéntico al del zócalo, separa este panel del siguiente, de 1,20 m de anchura y está también bordeado por una banda amarilla ligeramente más amplia que la que rodea el panel anterior (15 cm), y que presenta en los laterales dos finas bandas de un tono amarillo más oscuro (fig. 10). El interior de este panel tiene el fondo blanco y está rodeado por una banda irregular de color oscuro, quizás negro, aunque los restos conservados no nos permiten una identificación segura²⁶; en el interior solamente se observan con claridad dos motivos circulares de color rojo intenso, situados en los extremos de la zona inferior y los restos de un filete vertical, de color grisáceo, rematado con elementos similares a flecos (figs. 12 y 13, cuaderno a color). P. de Palol afirma que el fondo es neutro ocre y que se observan dos óvalos de color en los extremos y otro bajo el de la izquierda, silueteado con una especie de líneas paralelas hacia abajo; el resto del “plafón” contiene imitaciones de mármoles con siluetas ovals²⁷ (Verrié *et alii* 1967: 67). Los óvalos, el conjunto de trazos de color gris negro junto con unas

manchas de color rojizo son descritos en la obra de F. P. Verrié, O. Granados y J. P. Pradell, quienes afirman que el panel conserva las improntas de un tema que podría ser figurado. L. Abad solamente indica la existencia de óvalos y círculos mayores (Abad Casal, 1982: 92).

¿Un panel figurado? La inclusión de las descripciones pormenorizadas de este último panel, realizadas por los diversos autores que han tratado el tema, se justifica por la posibilidad de identificar las formas ovaladas de color rojo con *orbiculi*. Los *orbiculi* eran ornamentos que decoraban las túnicas, sobre todo las denominadas dalmáticas, tanto en la zona inferior como en la correspondiente a los hombros y solían acompañarse por los *clavi*, bandas verticales paralelas situadas a ambos lados de la túnica (Baratte, 2004: 124). Existe un notable elenco de personajes ataviados con este tipo de túnicas, tanto en soporte musivo como pictórico y en iconografía pagana y cristiana.

Por otro lado, en el mismo panel, observamos un motivo semejante a flecos que podría relacionarse con una estola y en este caso parece evidente que la figura debería identificarse como un personaje eclesiástico; la vestimenta de los miembros consagrados de la iglesia cristiana del siglo V continúa siendo la tradicional: túnica talar, dalmática, *paenula*, *casula* sobre la que se dispone el *pallio*, que reduce su tamaño y se convierte en una estola. Ya en el siglo VI la diferencia es manifiesta, tal y como se puede observar en el mosaico de San Vital en Rávena, en el que aparece representado el obispo Maximiano vistiendo túnica blanca, *casula* y estola (Trichet, 1986: 21-48; Martorelli: 2004: 243-246). A pesar de lo sugerente de esta interpretación, no podemos obviar que la estola también la llevan algunos difuntos representados en actitud orante en las laudas musivas procedentes de Tabarka (Túnez), vestidos con túnica decorada con *orbiculi* y portando en el cuello una estola rematada con flecos, fechados entre la segunda mitad del siglo IV y la primera mitad del siglo V (Duval, 1976: 70). Ignoramos si eran fieles o pertenecían al clero, ya que no está indicado en la inscripción que

25. E. Mariani realiza una síntesis sobre el uso de este tipo marmóreo en la pintura (2002: 109-110).

26. En el dibujo P. de Palol (1967: fig. 3) esta banda no está representada de color negro.

27. En cambio, el dibujo que ilustra el texto sitúa las siluetas ovals sólo en el margen inferior derecho del panel. Actualmente esta zona corresponde a una pérdida de pintura.

acompaña a las imágenes, pero los símbolos que acompañan a los personajes y la fórmula *in pace* son claro indicio de su filiación cristiana.

Si las manchas ovaladas se identificaran como *orbiculi* y los flecos con los extremos de una estola, nos permitirían reconocer a un personaje representado a mayor tamaño que el natural, sentado y ubicado en la zona cercana al lugar reservado para el obispo, hecho que constituye una sugerente interpretación. Sin embargo, hay algunos motivos que juegan en contra: la inexistencia de extremidades inferiores del posible personaje; las descripciones de los diversos autores que han tratado el tema y que citan la presencia de otras manchas rojizas y óvalos silueteados, actualmente desaparecidas²⁸ y, finalmente, la existencia de paralelos para este tipo de *crustae* marmóreas redondeadas y pintadas de color rojo, ubicadas en los ángulos de los paneles, que analizaremos en el estudio estilístico. Mayor complejidad reviste la reinterpretación de los flecos ya que en el repertorio formal de imitaciones marmóreas no hallamos un motivo de características similares; si bien es cierto que pueden corresponder al único resto conservado de un motivo actualmente perdido²⁹. En el dibujo publicado en los años 60, se observa una forma ovalada de la que parten los filamentos verticales que hemos identificado con flecos (Verrié *et alii*, 1967: fig. 3). Tras este controvertido panel, una banda vertical, rojo burdeos, de 7 cm de anchura, da paso al siguiente, de fondo azulado de 68 cm, encuadrado por una banda amarilla (de 9 cm en la parte inferior y 6-7 cm en los laterales), bordeada de filetes negros de 2 cm. Es posible que la banda estuviese decorada con imitaciones marmóreas, actualmente invisibles, idénticas a las del primero de los paneles descritos.

A continuación, se dispone un panel más estrecho (42 cm), dividido en distintos compartimentos cuadrangulares, de los que se conservan dos. El inferior, de color

marrón, enmarcado por bandas blanquecinas con filetes negros paralelos en su interior, similares a los descritos en el primer panel. El compartimento superior, de mayor longitud, está pintado de color azul y bordeado por bandas rojas³⁰. Suponemos la existencia de otro compartimento encima del descrito, de dimensiones similares al primero. Finaliza esta segunda fase pictórica con una banda marrón y parte de otra amarilla con vetas rojizas, que queda parcialmente cubierta con la decoración de la tercera fase, y que con toda seguridad, daba paso a otro panel similar a los descritos.

Esta última estructura decorativa rompe con el sistema paratáctico de sucesión de paneles, hecho que ya constató P. de Palol, quien afirma que esta es la zona más enigmática y considera la posibilidad de que contuviera dos escenas superpuestas y figuradas ya que parece ubicado en la mitad del aula; explica además el citado autor, que rompe la regularidad de la decoración observada hasta llegar a este punto y que se retoma después y que en las medidas totales de la longitud de la estancia pudiera corresponder a la mitad del mismo (Palol, 1966: 67). Las dificultades de observación de este punto, debido a la presencia de las cimentaciones del edificio superior, impidieron a P. de Palol y también a los otros autores que han tratado el tema, la comprobación de que la decoración que continúa es posterior en el tiempo y que la superposición es claramente visible en la unión de las bandas amarilla y marrón. En resumen, la composición pictórica consiste en una sucesión de placas marmóreas centrales bordeadas por bandas con otros tipos de imitación de mármol o con molduras de mármol blanco.

Ignoramos como se desarrollaba la zona superior de la decoración pero, a tenor de los ejemplos conservados tanto en la arquitectura funeraria³¹ como en la religiosa de época paleocristiana, no sería extraño hallar escenas figuradas, tal y como se puede constatar en ciertos

28. Actualmente se intuyen manchas rojizas que coinciden con una serie de erosiones sobre las que se desarrollan concreciones calcáreas de tonalidad rosácea que podrían confundirse con restos de pintura.

29. La pintura está desgastada hasta tal punto que han quedado a la vista los trazos preparatorios de la misma, lo cual contrasta con la conservación de tan sólo dos elementos decorativos: los dos óvalos que destacan por cierta densidad de la pincelada y el débil trazo de los flecos, que prácticamente se reduce al pigmento que ha quedado englobado en la cal.

30. La descripción de Verrié, Granados y Pradell (1980: 17) es la siguiente: *dos pequeños cuadrados superpuestos de 42 cm de anchura de color negro muy perdido (el inferior lo ha perdido totalmente) y enmarcados por una banda roja de 7 cm y una cinta negra el superior y el inferior por una banda roja de 9 cm recorrida por dos líneas negras horizontales que siguen verticalmente por los lados y enmarcan el panel siguiente por el lado inferior y dividida en sentido oblicuo y vertical por líneas o pares de líneas negras*. Abad Casal (1982: 93) lo describe: *mide 76 cm de anchura y está enmarcado por dos bandas verticales paralelas que debían llegar hasta el suelo. Está dividido en dos zonas: la superior contiene un panel negro bordeado por una banda roja de 10-16 cm; la inferior rompe la relativa regularidad del conjunto, lo que pudiera deberse a que ocupa el centro del lateral de la estancia*. Palol (1967: 67) el tercer plafón, *está separado 16 cm del anterior, mide 76 cm de anchura y está recuadrado por una faja oscura de 5 cm que, llega hasta el suelo en el lado de la derecha. Y, por el lado de la izquierda, solo conserva las dos líneas oscuras límites. Dividido en dos zonas superpuestas por finas líneas horizontales, la superior contiene un panel negro, rodeado por una faja roja de 10-16 cm. El color del recuadro inferior no se puede precisar*.

31. Un grupo de tumbas de las provincias orientales nos permite comprobar la existencia de este modelo decorativo (Valeva, 2001: 173).

recintos catacumbales (por ejemplo, la capilla griega de las catacumbas de Priscila (Fiocchi, Bisconti, Mazzoleni, 1999: fig. 97) y en la basílica de Stobi (República de Macedonia) (Dimitrova, Blazevska, Tutkovski, 2012: 24-25); si bien también existen ejemplos decorados con un sistema de relación continua, como se observa en la basílica de Tróia (Portugal) (Nunes Pedroso, 2001, 2006). A esta misma fase decorativa pertenecen algunos de los fragmentos hallados en las excavaciones de la zona norte del aula. En ellos se constata la existencia de dos pinturas superpuestas; sobre el fondo blanco y picado de la primera fase, se añade una capa de mortero, idéntica a la conservada in situ, de 1 cm de espesor, que desaparece en algunos fragmentos, en los que se pinta directamente sobre la decoración anterior. Entre los escasos motivos decorativos, podemos constatar restos de las bandas con imitaciones de “giallo antico”, y fragmentos de color verdoso enmarcados por bandas rojas que se corresponden, claramente, con la decoración de las pinturas del muro sureste (fig. 5).

4.3 FASE 3: REVESTIMIENTO DEL SIGLO VI

Se sitúa en el mismo muro sureste y se extiende a lo largo de unos 4 m de paramento hasta coincidir con la pintura del siglo V, superponiéndose a la misma unos 50 cm (fig. 11, cuaderno a color). En este estadio decorativo coexisten, por tanto, las pinturas de los siglos V y VI.

La capa de enlucido que reviste el muro tiene un grosor que oscila entre los 8 y 16 mm, el árido es de tamaño medio-grueso llegando incluso a los 10 mm de diámetro. Sobre el mismo se extiende un mortero de 4 mm con árido bien tamizado y, finalmente, una fina de cal que recibe la pintura. Se ha constatado la existencia de trazos preparatorios realizados mediante incisión en la zona correspondiente a los filetes negros que enmarcan la banda amarilla inferior y también en la separación del zócalo y la zona media.

La decoración de esta última fase consiste en un zócalo de color marrón-rojizo de 18 cm de altura, sobre el que

se dispone una banda negra (6 cm) que también bordea los paneles en el lateral izquierdo. Encima se dispone una sucesión de paneles con imitaciones de *crustae* marmóreas que difieren en su estructura y decoración con las de la segunda fase y que se han identificado como la reproducción del mármol “Chemtou” o “giallo antico brecciato”. Podemos constatar un total de 4 paneles: el primero (69 cm de anchura) está prácticamente completo, presenta una *crusta* central con un fondo realizado a base de bandas diagonales en tonos azules y rosados, sobre el que se han pintado formas ovales, de color rojizo, de distintos tamaños y dispuestas en diagonal, enmarcado por una banda amarilla (5 cm en los laterales y 7 cm en la zona inferior) bordeada de filetes negros de 1-1,5 cm. Dicha *crusta* está encuadrada por una banda (izquierda 14,5 cm de anchura, derecha 21 cm e inferior 18 cm) de color grisáceo decorada con imitaciones marmóreas consistentes en elementos ovalados encerrados en compartimentos limitados por dobles líneas oblicuas paralelas, que se disponen de forma regular. Las formas ovaladas alternan en su disposición, tamaño y color en cada uno de las secciones, de manera que en unas son pequeñas, de color rojizo y dispuestas en diagonal y en otras, más grandes, grisáceas y dispuestas verticalmente³² (fig. 10, cuaderno a color). El siguiente panel, del que solo se conserva la zona inferior y una pequeña parte de la parte superior izquierda presenta características similares³³, la *crusta* central es más ancha (79 cm) y la banda que la enmarca es roja (6 cm), bordeada por filetes negros. Del tercero de los paneles se conserva únicamente un pequeño fragmento que nos permite identificar la banda de color amarillo en la zona superior del lateral izquierdo, de 6 cm³⁴ y del último únicamente un fragmento de la zona inferior con banda roja. Por lo tanto, podemos deducir que esta zona del muro estaba decorada con una sucesión de *crustae* marmóreas consistentes en una placa central bordeada de bandas amarillas y rojas alternativamente, que están enmarcadas por anchas bandas con imitaciones marmóreas dispuestas de forma oblicua.

32. Esta decoración ha sido identificada en distintas ocasiones como una alternancia de paneles y columnas de tipo salomónico, sin embargo, la presencia de esta banda también bajo el panel, nos indica que bordeaba la *crusta* central por sus cuatro lados, por lo tanto no pueden ser columnas.

33. Este panel fue reintegrado en las intervenciones llevadas a cabo en el año 1967, y fue eliminado en la última restauración de la década de los años 70.

34. Verrié, Granados y Pradell (1980: 16) identifican líneas rojas y negras y consideran la posibilidad de la existencia de una escena figurada. Consideramos que son las mismas líneas que delimitan las venas del mármol que decoran el interior de las *crustae*.

Esta decoración repetitiva y que imitaba un revestimiento marmóreo debía continuar en el muro oriental, de la que se ha conservado únicamente la mitad de uno de los paneles³⁵ que, a tenor de las descripciones realizadas por P. de Palol, era de color ocre-siena, con leves manchas de color más oscuro y líneas onduladas en la parte superior del panel; este panel está enmarcado por una banda de color más oscuro bordeada por filetes siena oscuro que solamente se conserva en el lateral derecho y en la zona inferior. Está bordeado por una ancha banda (30 cm) de imitaciones marmóreas. El zócalo, muy bajo, es una banda de color marrón (Verrié *et alii*, 1966: 64-65). Aunque en el momento actual, arrancado de su soporte original, el panel pictórico se encuentra muy deteriorado, y podemos afirmar, por comparación con las pinturas que decoran el muro sureste, que la segunda banda que también se dispone por debajo del mismo separándola del zócalo, es de color negro; otra banda rojiza de 15 cm, del mismo color que el zócalo, marca el reborde, en contacto con la columna adosada al muro medianero con el baptisterio.

A este mismo momento decorativo corresponde la inscripción pintada con una fórmula bautismal (Mayer, Rodà, 1998) y también la pintura del techo del baptisterio, un esquema con un sistema de relación continua que evoca claramente modelos en boga desde el siglo II d.C. (Albiol, 2013).

4.4 FASE IV: ENCALADO DE LAS PINTURAS.

Las pinturas aparecieron recubiertas por una capa de mortero y diversos encalados con la clara intención de ocultar la decoración, la cual pudo incorporar otras escenas figuradas, sobre todo en la parte alta del muro, y quizás en uno de los paneles, como ya hemos explicado, y probablemente textos escritos, como sucede en el baptisterio. Parece que en el siglo VIII, durante la ocupación islámica, la zona del aula y su entorno fue utilizada por los musulmanes como espacio de reunión y oración. Se conservan diversas estructuras, levantadas de ese momen-

to y parece producirse una segmentación de la parte del aula, así como una nueva orientación. Es muy probable que una parte fuera usada como oratorio privado del *wali* y que el baptisterio quedara reservado a las abluciones (Beltrán de Heredia, 2013: 73-74).

5. Estudio estilístico de la decoración

Los restos conservados *in situ* pertenecientes a la primera fase, nos muestran una superficie blanca, sin embargo parece claro que debía presentar algunos motivos decorativos, ya que los fragmentos descritos hallados en las excavaciones permiten comprobar la existencia de manchas rojas, susceptibles de interpretarse como imitaciones marmóreas y restos de bandas del mismo color que, posiblemente organizaran la superficie en paneles (fig. 9).

5.1. LA PINTURA DEL SIGLO V

El sistema compositivo de la segunda fase consiste en una sucesión de paneles con imitaciones de *crustae* marmóreas³⁶, que queda interrumpida por la presencia de compartimentos divididos en distintos sectores.

Estas pinturas presentan un esquema que Joyce, en su estudio sobre las pinturas de los siglos II y III d.C., denomina “modular tectonic system”, en la variante que el autor describe como revestimiento decorativo con imitación de mármoles coloreados (Joyce, 1981: 22-25). Obviando las pinturas de época republicana, en las que las imitaciones marmóreas ocupan la totalidad de la pared y que se confinan en el zócalo durante el siglo I, el retorno de los mármoles a la zona media se produce en el siglo II. A lo largo de los siglos III y IV, las imitaciones marmóreas se convierten en uno de los sistemas decorativos privilegiados y perduran durante los siglos V y VI, si bien los ejemplos conservados se reducen considerablemente³⁷ en relación a las épocas anteriores, aunque el elenco se ha ampliado con la reciente publicación de interesantes conjuntos del siglo V en distintos yacimientos de la actual Turquía (*vid infra*).

35. Este panel fue hallado durante las excavaciones de 1964 y descrito por vez primera por Ana M^a Adroer: “unas pinturas al fresco, en negro, rojo y siena, de carácter ornamental que formando un recuadro y en el montante derecho unas franjas que quieren imitar el mármol” (Adroer, 1965: 52, figs. 3 y 4) y analizado en profundidad por P. de Palol (Verrié *et alii*, 1967: 61-63, fig. 2, láms. I y II).

36. Es necesario indicar que existe una diferencia entre la representación de una o varias placas de mármol y la imitación de incrustaciones, placas o tiras de mármol recortadas en formas geométricas (Abad Casal, 1977-1978: 189-190). En nuestro caso, dado que existe una placa central bordeada por bandas distintas, consideramos apropiado hablar de incrustaciones. Un estudio sobre las distintas formas de representación pintada de *opus sectile* en Barbet, Douaud, Lanièce, 1997.

37. El estudio de las pinturas de los siglos V y VI resulta complicado, ya que no existe un análisis de conjunto. Las obras de carácter general sobre la pintura romana finalizan en el siglo IV. Por lo que se refiere a los estudios monográficos sobre las pinturas de estos siglos, predominan las decoraciones figuradas, características tanto de los edificios de culto como de las tumbas.

Las pinturas hispanas con imitaciones de placas de mármol y de *opus sectile*³⁸ se integran en los márgenes cronológicos descritos y los ejemplos más antiguos, del siglo II, proceden de *Bilbilis, Caesaraugusta* (Guiral, 2017), Tiermes (Guiral, Mostalac, 1994: 189-190, 205), la villa dels Munts (Guiral, 2010: 129) y el edificio del Atrio de Cartagena, (Fernández, Noguera, Suárez, 2014: 477-479). El siglo IV es el momento en el que las imitaciones marmóreas adquieren una mayor difusión, tanto en el ámbito urbano como en el rural. En las pinturas de la calle Vespasiano de Mérida, datadas a mediados del siglo IV, las *crustae* marmóreas rectangulares alternan con otras que presentan una *crusta* en forma de losange en su interior, componiendo un *opus sectile* más complejo (Abad Casal, 1982: 86, fig. 118). En el esquema compositivo de las pinturas del Grau Vell (Valencia) alternan columnas con *opus sectile*, consistente en una *crusta* rectangular con círculo inscrito en el interior (Guiral, 1992: 142-155). Una composición similar es la que decoraba la estancia LXII de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córbo) (Cánovas, 2002). Esta villa presenta 13 estancias decoradas con pinturas que imitan lastras marmóreas y se fechan en los márgenes cronológicos de los siglos IV-V (Hidalgo, 1990)³⁹.

A mediados del siglo IV, se datan las pinturas de la villa de Almenara (Valladolid); en la mayor parte de las estancias solamente se conserva el zócalo por lo que ignoramos como se desarrollaba la zona media; únicamente se han reconstituido las pinturas de la sala octogonal en las que sobre un zócalo con imitaciones de placas marmóreas se desarrolla un rico y complejo *opus sectile* (Sánchez Simón, 2010).

En la ciudad de Augusta Emerita, el edificio definido como un posible centro de culto metróaco, construido en la segunda mitad del siglo IV d.C., presenta una interesante decoración pictórica, con una sucesión de paneles anchos decorados alternativamente con *crustae* marmóreas y pavos reales, pintados también sobre imitaciones marmóreas, consistentes en bandas oblicuas semejantes a las representadas en el centro de los paneles de la ter-

cera fase decorativa, como analizaremos posteriormente (Heras, 2011: 33-42).

En Barcelona, también se localiza esta decoración en la *domus* de Sant Honorat y en la del Archivo Administrativo, ambas del siglo IV⁴⁰. Más recientemente, también se ha localizado este modelo en unas estructuras domesticas exhumadas en una excavación en la calle de l'Estació⁴¹ (fig. 14, cuaderno a color).

Si las composiciones basadas en la imitación de *opus sectile* se extienden a lo largo de un amplio lapso temporal y por todas las provincias del imperio, en las pinturas del aula existe un elemento cuyo desarrollo parece más reducido tanto desde el punto de vista cronológico como espacial. Se trata del panel en el que se superponen compartimentos cuadrangulares, cuya estructura es ciertamente original y los paralelos no son muy abundantes.

El ejemplo más antiguo es el posible mausoleo de Boulton-sur-Suippe, fechado en época severiana (Allag *et alii*, 1990: 158; Barbet, 2008: 279-280). También de las provincias galas son las pinturas de Charleville-Mézières, fechadas en el siglo III, si bien en este caso, los paneles son mucho más estrechos (Barbet, 2008: 282-284).

En *Zeugma* (Turquía) se conservan dos estancias con este tipo de imitaciones marmóreas: una procedente de la "maison du Serviteur" (P4, 2523) (Barbet, 2005: 197) y otras de la "maison" n° 4 (P 49) (Barbet, 2005: 171) (fig. 5). Estas pinturas se destruyeron por un incendio a mediados del siglo III.

A finales del siglo III se fechan las pinturas de dos estancias de la *domus* situada bajo la Basílica de San Giovanni e Paolo en Roma (Case romane, 2004: 9-11).

En la villa del Casale de Piazza Armerina, hallamos distintos ambientes en las que alternan paneles con imitaciones marmóreas y otros estrechos con la superposición de compartimentos, que se fechan a mediados del siglo IV. Un hecho diferenciador es la presencia de figuraciones en el interior de los paneles anchos, tal y como se observa en la estancia 34 (Montalbano, 2014: 134-135, taf. XLVI, abb. 9 y 10, pp.) y en la zona norte del peristilo (Pensabene,

38. En este estudio consideramos únicamente las pinturas en las que los mármoles ocupan la zona media de la pared; existen otros muchos ejemplos a lo largo de los siglos I-IV en los que los mármoles decoran únicamente el zócalo.

39. El estudio definitivo del amplio elenco pictórico de esta villa no se ha realizado en profundidad; consideramos que podría aportar información importante sobre los esquemas compositivos de los siglos IV y V y su evolución.

40. Dichas pinturas, están en proceso de estudio en el marco del proyecto "Pictor. La decoración parietal en el cuadrante NE de Hispania: pinturas y estucos (siglo II a.C.-siglo VI d.C.)".

41. La información puede verse en la página web del Servei d'Arqueologia de Barcelona. La memoria de la excavación aún está en curso de realización, pero se apunta una datación tardorromana para las mismas, seguramente del siglo IV.

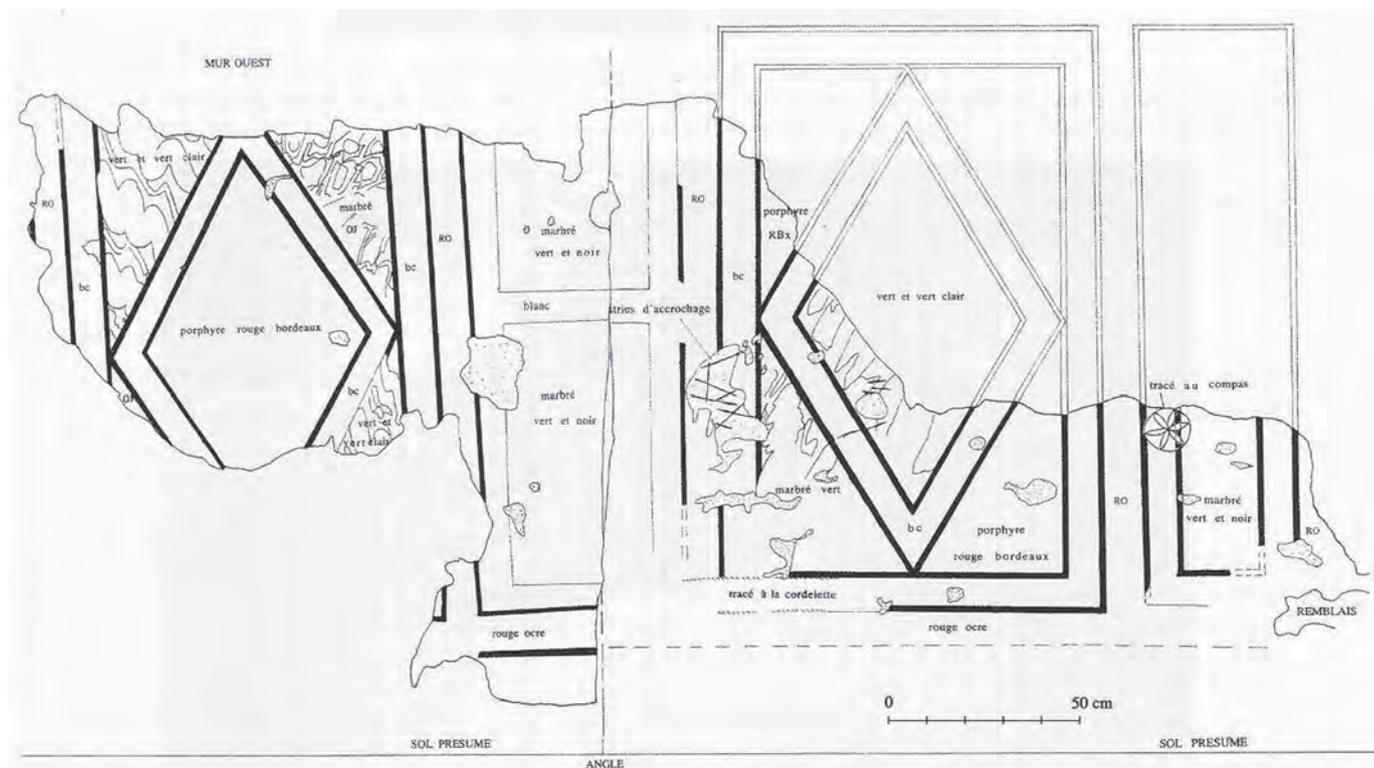


Figura 5
Pinturas de Zeugma. Casa núm. 4.
[Barbet, 2005: fig. 110]



Figura 6
Pinturas de la palestra de las termas de la villa de Piazza Armerina.
[Gasparini, 2014: taf. XLVII, ab. 1]

2014: 151, taf. LIV, abb. 9 y 10). Las pinturas de la palestra de las termas presentan un esquema similar, si bien no hay figuraciones en el centro de los paneles (Gasparini 2014: 139-140, taf. XLVII, ab. 1) (fig. 6). Se ha especulado con la posibilidad de que las pinturas de Piazza Armerina respondan a influencia africana, al igual que sucede con los mosaicos (Montalbano, 2014: 135).

Finalmente en la segunda mitad del siglo IV se datan las pinturas procedentes de la “explanada” Br, nº 44 y del criptopórtico de las termas de Julia Memmia de *Bulla Regia* (Túnez) (Barbet, 2013: figs. 146-147). A la vista de los ejemplos analizados, podemos afirmar que este recurso decorativo, consistente en seccionar, en dos o más compartimentos los paneles estrechos en el

marco de una pared decorada con imitación pintada de *opus sectile*, es característico de los siglos III y IV d.C., por lo que las pinturas de Barcelona permiten comprobar la continuidad del esquema, al menos, hasta el siglo V.

Por lo que se refiere a la integración de las pinturas del aula en el contexto de las decoraciones pictóricas del siglo V, las posibilidades de estudio se ven muy reducidas debido a la escasez de restos correspondientes a esta época. En Roma, existe un importante grupo de pinturas con imitaciones marmóreas de los siglos III y IV, pero debemos considerar que muchos de los nuevos edificios religiosos del siglo V utilizan revestimientos marmóreos (St. Clair, 2002: 255). Los recintos catacumbales de Roma en esta época ya no tienen la actividad constructiva de los siglos III y IV; durante los siglos V y VI las catacumbas solamente fueron frecuentadas con fines devocionales (Bisconti, 2014) y los restos pictóricos no son muy abundantes, si bien en algunos casos mantienen la representaciones marmóreas en el zócalo, como en las catacumbas de Ponciano del siglo VI (Fiocchi, Bisconti, Mazzoleni, 1999: 65). En las catacumbas de San Genaro de Nápoles los enterramientos son frecuentes entre finales del siglo IV y el siglo VI, debido al interés de las familias aristocráticas por enterrarse junto al mártir; el arcosolio de Cerula, de finales del s. V e inicios del s. VI, presenta el zócalo decorado con una imitación de *opus sectile* (Braconi, 2015, 2016; Bisconti 2015: fig. 17), (fig. 20, cuaderno a color). Frente a esta carencia de pinturas del siglo V en las provincias occidentales, en las orientales, sobre todo en los distintos yacimientos ubicados en el actual territorio turco, se puede constatar un amplio elenco de decoraciones con imitaciones marmóreas de los siglos V y VI. De Éfeso proviene un interesante grupo de pinturas de esta época, en las que prima la decoración marmórea, alternando en algunos casos con figuras (Zimmermann, 2010). Sardis es otro de los yacimientos de referencia y también ofrece un importante conjunto de pinturas con imitaciones marmóreas de los siglos V y VI (Rousseau, 2014).

Para concluir el estudio de las pinturas de la segunda fase, debemos abordar el análisis del panel con los motivos ovalados en los ángulos, cuyas dudas sobre las posibles interpretaciones ya han sido expuestas en el epígrafe 4.2. Tal y como hemos explicado, parece claro que los citados motivos deben identificarse con incrustaciones marmóreas y, a pesar de que no son un motivo muy común, sí hallamos algunos ejemplos comparativos. En las pinturas de la basílica de Stobi (República de Macedonia) fechadas en el

siglo IV, los paneles marmóreos presentan una *crusta* en forma de losange en su interior y los espacios triangulares resultantes están decorados con un motivo redondeado de color rojo (Dimitrova, Blazevska, Tutkovski, 2012: 23-24). Las pinturas halladas en los edificios bajo el baptisterio de San Juan de Letrán, demolidos para su construcción, nos ofrecen el paralelo más próximo; las paredes de la denominada sala A, están pintadas con imitaciones de *crustae* en cuyos extremos aparecen los motivos ovalados, pintados en rojo y amarillo de forma alternante (fig. 15, cuaderno a color). Se han datado en el siglo IV, en un momento anterior a la construcción del edificio al final de época constantiniana (Brandt, 2012: 85, tav. VIII).

Cierran este elenco, ciertamente exiguo, las pinturas del baptisterio de la basílica de *Eleona* en Jerusalén, cuya construcción se fecha en el siglo IV, atendiendo a que se ha identificado con la constantiniana *Eleona* citada por los textos del citado siglo. En las pinturas también articuladas en complejas imitaciones de *crustae*, separadas por columnas, se observan los motivos circulares en los ángulos (Brandt, 2016: 589-590, fig. 12), (fig. 7).

Los tres ejemplos citados, al que se añade el aula de *Barcino*, son los únicos constatados hasta este momento para este tipo de *crustae* circulares o ligeramente ovoides situados en los ángulos de las grandes placas rectangulares; no hemos encontrado ningún ejemplo anterior al siglo IV; en tres casos decoran edificios cristianos, mientras que no se conoce la utilidad del edificio bajo el baptisterio de San Juan de Letrán.

5.2. LAS PINTURAS DEL SIGLO VI

Las pinturas de la tercera fase presentan un esquema similar al de la fase anterior, *crustae* rectangulares bordeadas por bandas de mármoles distintos, pero su ejecución es distinta, tanto en la representación de los mármoles como en las dimensiones de las bandas que rodean los compartimentos centrales. Las imitaciones marmóreas consisten en un fondo de bandas diagonales en diversos colores y motivos circulares dispuestos en diagonal que presenta un paralelo muy similar en la basílica de Stobi, de la primera mitad del siglo IV (Dimitrova, Blazevska, Tutkovski, 2012: 22-23) (fig. 16, cuaderno a color). Estas bandas diagonales también están presentes en la decoración pictórica del edificio metróaco de Mérida, del siglo IV, si bien carecen de las formas ovales superpuestas, siendo el fondo para la representación de pavos reales (Heras, 2011: 67) (fig. 17, cuaderno a color).

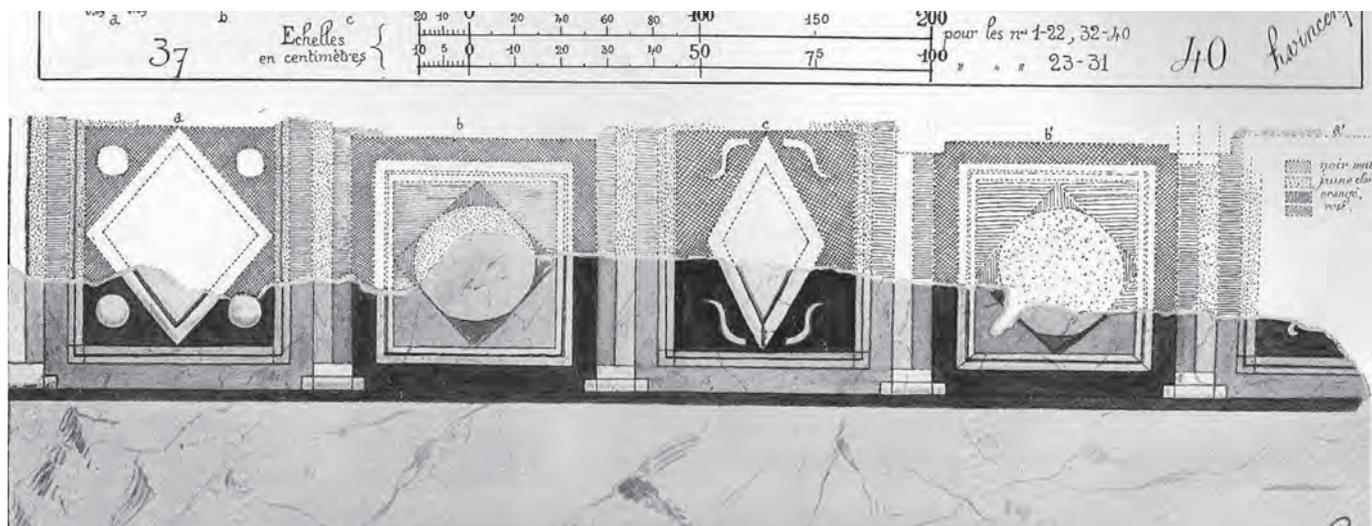


Figura 7
Pinturas del baptisterio de la basílica *Eleona* de Jerusalén.
[Brandt, 2016: fig. 12]

Estas pinturas no son las únicas del siglo VI halladas en *Barcino*, ya que además del techo del baptisterio decorado con un sistema de relación continua (Albiol, 2013), cuyos modelos originales ya están presentes en las pinturas del siglo II, contamos con la decoración de imitación marmórea de uno de los mausoleos hallados en el área funeraria de Santa Caterina (Beltrán de Heredia, 2010: 376).

En conclusión, las pinturas de la segunda y tercera fase del aula *barcinonense* testimonian un modelo ampliamente difundido en la Antigüedad tardía, tanto en ámbitos privados como de carácter público, ya sean paganos o cristianos, con múltiples variantes que afectan tanto a la estructura compositiva como a las distintas formas de imitar los fondos y las vetas marmóreas y cuyos ejemplos proceden de un extenso espacio geográfico que incluye la mayor parte de las provincias del Imperio, desde Hispania hasta los territorios de la actual Turquía, incluyendo también las provincias africanas. Teniendo en cuenta las pinturas del aula, así como el elenco analizado para realizar este estudio, parece que las pinturas de los siglos V y VI repiten esquemas ya conocidos en los siglos III y IV, hecho que queda igualmente constatado, tal y como hemos expuesto, en la decoración del techo del baptisterio, también del siglo VI (Albiol, 2013). Solamente en las grandes basílicas de Roma y Rávena de los siglos V y VI, decoradas con mosaicos, podemos constatar nuevos modelos decorativos.

6. Las pinturas del aula episcopal de *Barcino* en el marco de la decoración parietal de los complejos episcopales paleocristianos

Finalmente, consideramos conveniente estudiar si el esquema ornamental del aula de *Barcino* se integra en los modelos característicos de la decoración de los edificios cristianos. El número de casos constatados no es muy numeroso, pero hay algunos ejemplos claros con los que podemos establecer un análisis comparativo.

Del conjunto episcopal de Tréveris, del siglo IV, se conserva la decoración de las cubiertas del coro de la basílica suoriental, del baptisterio y de la basílica suroccidental, todas ellas pintadas con sistemas de relación continua sobre fondo negro, en el primer caso y blanco en los restantes (Weber, 2010). Es importante destacar que las pinturas de la cubierta del baptisterio son uno de los escasos paralelos para la decoración del baptisterio de *Barcino*, del siglo VI y decorado también con un sistema de relación continua sobre fondo blanco (Albiol, 2013). El complejo episcopal de Aquileya, de inicios del siglo IV, está compuesto por dos basílicas y un espacio central. En la basílica meridional, en el zócalo de la pared sur quedan restos de un *cancellum* que debía formar parte una escena de jardín que puede interpretarse en clave paradisíaca; en las paredes norte y este, sobre una zona media con imitaciones marmóreas se desarrolla una decoración de carácter arquitectónico. En el aula norte, las paredes están decoradas con *opus sectile* pintado, muy complejo y

rico. Finalmente en el aula intermedia, los paneles pintados con imitaciones marmóreas, verdes, rojas y amarillas, están enmarcados por bandas rojas y amarillas y separados por pilastras que se apoyan sobre una basa; una cornisa pintada da paso al zócalo, también pintado con placas marmóreas (Salvadori, Tiussi, Villa, 2010, 2014), (fig. 18, cuaderno a color).

La basílica de Stobi (República de Macedonia) presenta diversas fases constructivas. La primera se fecha en la primera mitad del siglo IV y la decoración consiste en lastras marmóreas separadas por pilastras con capiteles corintios (fig. 17, cuaderno a color); se conserva también parte de una escena con Daniel en el pozo de los leones. En la segunda mitad del siglo IV se destruye la antigua basílica y se construye una nueva, cuya decoración repite imitaciones marmóreas, entre las que se dispone la representación de una fuente flanqueada por corderos, identificada como la fuente bautismal; es también en esta segunda fase cuando se fechan las escenas de los cuatro evangelistas pintadas en el baptisterio, también sobre un registro con *crustae* marmóreas (Dimitrova, Blazevska, Tutkovski, 2012).

En el aula-basílica de Tróia, de finales del siglo IV, las paredes están pintadas con un alto zócalo (1,10 m) en el que se reproducen lastras marmóreas de fondo blanco con venas ondulantes de color negro; sobre esta zona se sitúa una decoración de relación continua a base de figuras geométricas, entre las que se representa un crismón. Restos de decoración figurada, tales como vegetales y un *kantharos* se conservan en los pilares adosados al muro (Nunes Pedroso, 2001), (fig. 19, cuaderno a color).⁴²

El complejo basilical de Cimitile preserva también restos de la decoración pictórica marmórea en las paredes del *aula ad corpus* (Ebanista, 2003: 134) y en el exterior del ábside de la denominada basílica oriental del segundo o tercer cuarto del siglo IV (Ebanista, 2003: 162-164). En la segunda mitad del siglo V se fechan las pinturas que decoran una estancia anexa a la “basílica nova” que presenta estrechas semejanzas con las pinturas de la fase 3 de nuestra aula, ya que las *crustae* centrales están bordeadas

por anchas bandas con imitaciones marmóreas compuestas por motivos ovals dispuestos en diagonal (Ebanista, Donnarumma, 2015: 459), (fig. 21, cuaderno a color). Finaliza la decoración de este grupo episcopal con las pinturas del ábside de la basílica de San Stefano, datadas en un momento posterior a la inundación que tuvo lugar en los inicios del siglo VI y de las que se conservan hasta quince paneles con imitaciones de *opus sectile* (Ebanista, Donnarumma, 2015: 459).

El grupo episcopal de Nápoles también presenta algunos restos decorativos pictóricos. En el atrio, la decoración pictórica se conserva en el intradós de los arcos 12 y 17 y consiste en una retícula con un elemento cruciforme en los puntos de intersección, de color rojo sobre fondo blanco, la fecha es posterior al siglo VI y anterior a los años 767-800, en los que tuvo lugar un incendio del que quedan evidencias en las pinturas (Ebanista, 2009: 335-337). El espacio occidental del denominado “edificio grande” está decorado con imitaciones pintadas de *opus sectile*, que se fechan entre el último cuarto del siglo V y los inicios del VI (Ebanista, Cuccaro, 2010: 518-522).

En el siglo V se fecha también la decoración del nártex de la basílica Santa Sabina en Roma, en el que se combinan las placas de mármol en la zona inferior, de 3 m de altura, con la imitación pintada de un *opus sectile* en la zona superior de la pared (Gianandrea, 2014: 701-703).

Los fragmentos pictóricos hallados en las excavaciones del grupo episcopal de Ginebra, permiten comprobar la existencia de decoraciones marmóreas en la decoración de los baptisterios 2 y 3, fechados en el siglo V, si bien el tamaño de los fragmentos impide conocer su ubicación y desarrollo (Plan, Berti, 2012: 292-300).

La antigua provincia romana de *Dalmatia* ofrece un importante elenco de basílicas y baptisterios decorados con imitaciones de mármoles, datados entre los siglos V y VI. La piscina del baptisterio de *Narona* (Croacia) está pintada en su totalidad, incluyendo las escaleras, con placas de mármoles identificados como “cipollino”, africano y “giallo antico brecciato”; decoración que se fecha

42. Excavaciones realizadas en el año 2009, han permitido corroborar esta cronología, con una fecha entre finales del siglo IV e inicios del V (Vaz Pinto *et alii*, 2014).

en el siglo V (Marín, 1998: 480-481), (fig. 22, cuaderno a color). Mármoles muy similares decoran el baptisterio de Polvlja, si bien los restos conservados son de menor entidad (Jelicic Radonic, 1992: 143). En Lovrecina, son las paredes del baptisterio y de la basílica las decoradas con *crustae* que alternan con grandes pilastras y se fechan en el siglo VI (Jelicic Radonic, 1992). La basílica de Bol presenta una decoración marmórea de la misma época (Jelicic Radonic, 1992: 144) y finalmente la parte exterior del ábside la basílica de Pucisca está pintada con imitación de mármoles rojos y amarillos (Kovacic, 2000: 104). Finalizamos este elenco con las basílicas de Éfeso. Algunas noticias indican la presencia en la basílica de San Juan, de escenas testamentarias y la representación de Justiniano y Teodora coronados por Cristo, pero solamente se conservan restos de motivos vegetales en el transepto norte y de la cubierta, decorada con motivos florales y geométricos; el baptisterio conserva restos de imitaciones marmóreas datadas en época de Justiniano. De la misma época es el nártex de la iglesia situada al este del Gimnasio, cuyas paredes están pintadas con paneles que imitan *opus sectile* separados por pilastras (Zimmermann, Ladstätter, 2011: 188-190).

La decoración pintada imitando el *opus sectile* no solo se dispone sobre las paredes de los distintos edificios de los complejos episcopales, sino que puede ornamentar también otros restos arquitectónicos, como las pilastras de la iglesia inferior de los Santos Giovanni y Reparata en Lucca, datadas en el siglo V (Catalano, 2012).

Todos los ejemplos citados nos permiten concluir que las imitaciones pintadas de mármoles son la decoración predilecta de los complejos basilicales paleocristianos, sobre todo en el zócalo y la zona media de las paredes. Por lo tanto la ornamentación de estos espacios sigue claramente una de las tendencias decorativas de las pinturas bajoimperiales y también de la Antigüedad tardía, pero que se mantiene en los siglos siguientes, tal y como puede observarse en la basílica de San Crisogono en Roma, cuya decoración pictórica, de clara tradición romana, se data en el siglo XI (Bordi, 2007: 229)⁴³.

Para concluir nuestro trabajo consideramos necesario destacar varias cuestiones de distinta índole. En primer lugar la dificultad para el análisis descriptivo del conjunto pictórico debido al deficiente estado de conservación, consecuencia de su encalado durante siglos y también de las antiguas intervenciones de restauración. Por otro lado, la escasez de pinturas conservadas de los siglos V y VI ha dificultado el estudio comparativo necesario para su integración en el contexto de la producción pictórica de los siglos citados. A pesar de ello, parece poder constatare la inexistencia de innovaciones ya que el repertorio decorativo está ya presente en los siglos III y IV, por lo que es evidente que existe una continuidad.

Teniendo en cuenta los modelos decorativos, integrados todavía en la tradición romana, podemos afirmar que las pinturas del aula del siglo VI, junto a las que decoran el techo del baptisterio y el mausoleo de Santa Caterina, suponen el cierre del ciclo pictórico de época romana en Hispania.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD CASAL, L. 1977-1978. "Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana en España". *Archivo Español de Arqueología*, 50-51. pp. 189-208.

ABAD CASAL, L. 1982. *Pintura romana en España*. Universidad de Alicante y Universidad de Sevilla.

ADROER TESIS, A. M^a 1965. "Últimos hallazgos en la Basílica paleocristiana de Barcelona". *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, VIII. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona. Barcelona. pp. 47-58.

ALBIOL, E. 2013. "Una pintura de sostre de l'antiguitat tardana al baptisteri de Barcelona". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 9. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 164-183.

43. En la obra citada, Bordi realiza un estudio sobre las basílicas romanas pintadas de los siglos VII-XI.

- ALLAG, C.; BARDOUX, B.; CHOSSNOT, D. 1990. "Une scène mythologique à Boult-sur-Suippe (Marne)". *Actes du X Séminaire de l'AFPMA* (Vaison-la-Romaine 1, 2 et 3 mai 1987). Vaison-la-Romaine. pp. 147-160.
- BARATTE, F. 2004. "Le vêtement dans l'antiquité tardive: rupture ou continuité?". *Antiquité Tardive*, 12. pp. 121-135.
- BARBET, A. (sous la direction de) 2005. *Zeugma II. Peintures murales romaines (Varia Anatolica, XVII)*. Paris.
- BARBET, A. 2008. *La peinture murale en Gaule romaine*. Paris.
- BARBET, A. 2013. *Peintures romaines de Tunisie*. Paris.
- BARBET, A.; DOUAUD, R.; LANIÈPCE, V. 1997. *Imitations d'opus sectile et décors à réseau. Essai de terminologie (Bulletin de Liaison, núm. 12)*. Paris.
- BASSI, C.; CIURLETTI, F.; ENDRIZZI, L. 1997. "Recenti rinvenimenti di intonaci a Trento: primi risultati". En SCAGLIARINI CORLÀITA, D. (a cura di) *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*. *Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica* (Bologna, 20-23 settembre 1995). Bologna. pp. 177-178.
- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. 2009. "Arquitectura y sistemas de construcción en *Barcino* durante la Antigüedad tardía. Materiales, técnicas y morteros: un fósil director en el yacimiento de la plaza del Rey". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 3. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 142-169.
- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. 2010. "La cristianización del *suburbium* de *Barcino*". En VAQUERIZO, D. (ed.) *Las Áreas Suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos, función*. Monografías de Arqueología Cordobesa, 18. Córdoba. pp. 363-396.
- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. 2013. "Barcino, de colonia romana a sede regia visigoda, medina islámica i ciutat comtal". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 9. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 120-137.
- BISCONTI, F. 2014. "Affreschi estremi. La fine della pittura nelle catacombe romane". *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie*, 20. pp. 37-50.
- BISCONTI, F. 2015. "Napoli. Catacombe di S. Gennaro. Cripta dei vescovi". *Rivista di Archeologia Cristiana*, núm. 91. pp. 7-34.
- BONNET, CH. 1989. "Les salles de réception du groupe Épiscopal de Genève". *Rivista di Archeologia Cristiana*, núm. 1-2. Anno LXV. pp. 71-86.
- BONNET, CH. 1993. *Les fouilles de l'ancien groupe épiscopal de Genève (1976-1993)*. Cahiers d'Archéologie Genevoise, 1. Ginebra.
- BONNET, CH. 1998. "Les origines des groupes épiscopaux". *Louvain, Revue mensuelle de l'Université catholique de Louvain*, núm. 94. pp. 13-17.
- BONNET, CH.; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J. 2005. "Nouveau regard sur le Groupe Episcopal de Barcelone". *Seminari di Archeologia Cristiana. 2003-2004. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Rivista di archeologia cristiana. Anno LXXX*. Roma. pp. 137-158.
- BONNET, CH.; PERINETTI, R. 1986. *Aoste aux premiers temps chrétiens*. Aosta.
- BORDI, G. 2007. "Crescentius, un *infelix pictor* dell'VIII secolo. Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani". En ROMANA, S.; ENCKELL JULLIARD, J. (a cura di) *Roma e la riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*. *Atti delle Giornate di studio* (Università di Losanna, 10-11 dicembre 2004). Roma.
- BRACONI, M. 2015-2016. "L'arcosolio di Cerula nelle Catacombe di San Gennaro a Napoli: prime intuizioni e recente scoperte". *Nicola Ciavolino a vent'anni dalla scomparsa: il presbitero, lo studioso, l'archeologo*. Atti del Convegno di Studi (Napoli, 8 maggio 2015). [Campania Sacra. Rivista di Storia Sociale e Religiosa del Mezzogiorno, 46-47]. pp. 129-146.
- BRANDT, O. 2012. *Battisteri oltre la pianta. Gli alzati di nove battisteri paleocristiani in Italia*. Ciudad del Vaticano.
- BRANDT, O. 2016. "Constantinian baptisteries". *Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae. Costantino e i costantinidi l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*. Ciudad del Vaticano.
- CÁNOVAS, A. 2002. *La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)*. Arqueología Cordobesa, 5. Córdoba.

- CASE ROMANE 2004. *Case romane en Antiquarium sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo al Celio. Guida breve*. Roma.
- CATALANO, L. 2012. "La riproduzione dell'*opus sectile* in pittura: I pilastri dipinti nella Chiesa inferiore dei Santi Giovanni e Reparata a Lucca". *Le plaisir de l'Art du Mōyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'Art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*. París. pp. 657-662.
- DIMITROVA, E.; BLAŽEVSKA, S.; TUTKOVSKI, M. 2012. *Early Christian Wall Paintings from the Episcopal Basilica in Stobi - Exhibition catalogue*. Stobi.
- DUVAL, N. 1976. *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*. Ravenna.
- EBANISTA, C. 2003. Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. *La basilica di S. Felice a Cimitile: Storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*. Nápoles.
- EBANISTA, C. 2009. "L'atrio dell'insula episcopalis di Napoli. Problemi di architettura e topografía paleocristiana e altomedievale" En ROTILI, M. (a cura di) *Tardoantico e altomedioevo. Filologia, Storia, Archeologia, Arte*. Nápoles. pp. 307-375.
- EBANISTA, C.; CUCCARO, A. 2010. "I mosaici pavimentali paleocristiani del grande edificio". En ANGELELLI, C.; SALVETTI, C. (a cura di) *Atti del XV Colloquio AISCOM* (Aquila, 4-7 febbraio 2009). pp. 511-530.
- EBANISTA, C.; DONNARUMMA, I. 2015. "Nuovi dati sulle decorazioni in *opus sectile* del santuario martiriale di Cimitile". En ANGELELLI, C.; PARIBENI, A. (a cura di) *Atti del XX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del Mosaico* (Roma, 19-22 marzo 2014). Roma. pp. 451-462.
- FALZONE, S. 2007. *Ornata aedificia. Pitture parietale delle case ostiensi*. Roma.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; NOGUERA CELDRÁN, J. M.; SUÁREZ ESCRIBANO, 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 (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)* (13-17. September 2010 in Ephesos). Viena. pp. 473-493.
- FIOCCHI NICOLAI, V.; BISCONTI, F.; MAZZOLENI, D. 1999. *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*. Regensburg.
- FONT, L.; RANESI, R.; DOMEDEL, L. 2007. "Conservació i restauració de les pintures murals de l'aula episcopal de Barcelona". *Quaderns Tècnics de l'MHCB. Conservació i restauració 2*. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 47-59.
- GARCÍA MORENO, L. A. 1990. "Elites e iglesias hispanas en la transición del imperio romano al visigodo". *La conversión de Roma. Cristianismo y paganismo*. Madrid. pp. 223-259.
- GASPARINI, E. 2014. "Pittura tardoantica a Piazza Armerina: gli ambiente attorno al Peristilo e le Terme". En ZIMMERMANN, N. (Hrsg.) *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)* (13.-17. September 2010 in Ephesos). Viena. pp. 139- 145.
- GIANANDREA, M. 2014. "Nel lusso della tradizione. L'inedita decorazione del narcece di Santa Sabina all'Aventino a Roma (il narcece di Santa Sabina, I)". *Hortus Artium Medievalium*, 20. Universidad de Zagreb. Zagreb. pp. 700-708.
- GUIRAL, C.; MOSTALAC, A. 1994. "Pintura mural y cornisas de la Casa del Acueducto". En ARGENTE, J. L.; DÍAZ, A. (eds.) *Tiermes IV. La Casa del Acueducto (domus alto imperial de la ciudad de Tiermes. (Campañas 1979-1986)* (EAE, 167). Madrid. Ministerio de Cultura. Madrid. pp. 187-209.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. 1992. "Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia)". *Saguntum*, 25. pp. 139-178.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. 2010. "La decoración pintada del «cubículo de las estaciones» de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona)". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, 3. pp. 127-144.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. 2017. "Pinturas romanas procedentes de Caesar Augusta (Zaragoza): un taller en el valle medio del Ebro". *Zephyrus* LXXIX. pp. 129-150.
- HERAS MORA, F. J. 2011. *Un edificio singular de la Mérida tardorromana: un posible centro de culto metróaco y rituales taurobólicos*. Serie Ataecina, 8. Mérida.

- HIDALGO PRIETO, R. 1990. "Esquemas decorativos pictóricos de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)". *Anales de Arqueología Cordobesa*, I. Córdoba. pp. 109-124.
- JÁRREGA, R. 2005. "Los contextos cerámicos tardoantiguos del grupo episcopal de Barcino". *Actas del IV y V Encuentro Internacional Hispania en la Antigüedad Tardía. Guerra y rebelión en la Antigüedad tardía, El siglo VII en España y su contexto mediterráneo. Acta Antiqua Complutensia* (20-22 Octubre de 1999 y 18- 20 Octubre 2000). Alcalá de Henares. pp. 231-252.
- JELICIC RADONIC, J. 1992. "Ranokrscanske freske u Lovrecini na Bracu". *Prijateljstvo zbornik*, t. 1. Split. pp. 133-150.
- JOYCE, H. 1981. *The decoration of walls, ceilings, and floors in Italy in the second and third centuries A.D.* Roma.
- KOVACIC, V. 2000. "Ranokrscanska crkva u Stipanskoj luci kod Pucisca". *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol.38, No.1. Srpanj. pp. 89-105.
- MARIANI, E. 2005. "Gli affreschi". En BROGIOLLO, G. P.; MORANDINI, F.; ROSSI, F. (a cura di) *Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*. Florencia. pp. 105-114.
- MARÍN, E. 1998. "Narona. Basilique et baptistère paleochrétiens de Sv. Vid". *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*. Ciudad del Vaticano-Split. pp. 475-506.
- MARTORELLI, R. 2004. "Influenze religiose sulla scelta dell'abito nei primi secoli cristiani". *Antiquité Tardive*, 12. pp. 231-248.
- MAYER, M.; RODÀ, I. 1998. "Visigodos y cristianos en Barcino. A propósito de la inscripción pintada del baptisterio". *XIII Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Split-Porec 1994)*. Split. pp. 511-522.
- MONTALBANO, R. 2014. "Villa del Casale di Piazza Armerina: le pitture del c.d. "appartamenti padronali". En ZIMMERMANN, N. (Hrsg.) *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) (13.-17. September 2010 in Ephesos)*. Viena. pp. 131-137.
- NUNES PEDROSO, R. 2001. "La basilique de Tróia, un décor luso-romain du IVe s. ap. J.C.". En BARBET, A. (ed.) *La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C. - IVe siècle apr. J.-C. Actes du VIIe Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique. (6-10 octobre 1998. Saint-Romain-en-Gal - Vienne)*. Paris. pp. 305-308.
- PALOL, P. de 1967. *Arqueología cristiana de la Hispania Romana*. Valladolid.
- PENSABENE, P. 2014. "Pittura tardoantica a Piazza Armerina: gli spazi esterne e le tematiche militare como auto-rappresentazione del Dominus". En ZIMMERMANN, N. (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) (13.-17. September 2010 in Ephesos)*. Viena. pp. 147-155.
- PICARD, J. CH. 1998. "La fonction des salles de réceptions dans le groupe épiscopal de Genève". *Evêques, saints et cités en Italie et en Gaule. Études d'Archéologie et d'Histoire*. Collection de l'Ecole Française de Rome, 242. pp. 175-194.
- PLAN, I.; BERTI, M. 2012. "Décors de stuc et enduits peints dan l'ancien groupe épiscopal de Genève (Ve-XIe siècles)". En BONNET, C. en collaboration avec A. Peilleux, *Las fouilles de la cathédrale de Genève. Les édifices chrétiens et le groupe episcopal*. Ginebra. pp. 267-316.
- REYNAUD, J. F. 1998: *Lugdunum Christianum, Lyon du IVe au VIII e.s.: topographie, nécropoles et édifices religieux*. Documents d'Archéologie Française, 69. Paris.
- ROUSSEAU, V. 2014. "Paradisiacal tombs and architectural rooms in the late Roman Sardis: Period Styles and regional variants". En ZIMMERMANN, N. (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) (13.-17. September 2010 in Ephesos)*. Viena. pp. 193-198.
- SALVADORI, M.; TIUSSI, C.; VILLA, L. 2010. "Il sistema di decorazione parietale della basilica tardoantica de Aquileia : nuovi spunti ". En CUSCITO, G.; LEHMAN, T. (a cura di) *La basilica di Aquileia. Storia, Archeologia e Arte (Antichità Altoadriatiche, LXIX.1)*. Trieste. pp. 187-204.
- SALVADORI, M.; TIUSSI, C.; VILLA, L. 2014. "Tracce per la ricostruzione del sistema parietale della Basilica tardo antica di Aquileia". En ZIMMERMANN, N. (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) (13.-17. September 2010 in Ephesos)*. Viena. pp. 157-164.

ST. CLAIR, A. 2002. "Late Antique transitions: a recently discovered room on the Palatin in the context of late roman decoration". *Memoirs of the American Academy in Rome* XLVII. pp. 229-258.

TRICHET, L. 1986. *Le costume du clergé. Ses origines et son évolution en France d'après les réglemens de l'Église*. Paris.

VALEVA, J. 2001. "La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive". *Hortus Artium Medievalium*, 7. pp. 167-208.

VAZ PINTO, I.; MAGALHAES, A. P.; BRUM, P.; ALMEIDA, J. P. 2014. "Novos dados sobre a Troiã cristã". En GÓMEZ, S.; MACIAS, S.; LOPES, V. (coord.) *O sudoeste peninsular entre Roma e o Islão = Southwestern Iberian Peninsula between Rome and Islam*. Mértola. pp. 104-123.

VERRIÉ, F. P.; GRANADOS, O.; PRADELL, J. P. 1980. *Barcelona restaura. Exposició d'obres d'art dels segles 2 al 20 dels Museus Municipals d'Art restaurades pels Serveis de Restauració* (Saló del Tinell setembre-novembre 1980). Ajuntament de Barcelona. pp. 15-19.

VERRIÉ, F. P.; SOL, J.; ADROER, A. M^a; PALOL, P. 1967. "Excavaciones en la basílica paleocristiana de Barcelona". *Actas de la 1ª Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana* (Vitoria, 29-31 octubre 1966). Vitoria. pp. 43-76.

VOLPE, G. 2007. "Il ruolo dei vescovi nei processi di trasformazione del paesaggio urbano e rurale". *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*. Documenti di Archeologia, 44. pp. 85-106.

WEBER, W. 2010. "Gli affreschi delle basiliche paleocristiane de Treviri (IV secolo)". En CUSCITO, G.; LEHMAN, T. (a cura di) *La basilica di Aquileia. Storia, Archeologia e Arte* (*Antichità Altoadriatiche*, LXIX.1). Trieste. pp. 205-216.

ZIMMERMANN, N. 2010. "Die Spätantike und Byzantinische malerei in Ephesos". En DAIM, F.; DRAUSCHKE, J. (Hrsg.) *Byzanz das Römerreich im Mittelalter*, (*Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz* 84, 2, 2). Mainz. pp. 615-622.

ZIMMERMANN, N.; LADSTÄTER, S. 2010. *Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period*. Estambul.

IL·LUSTRACIONS COLOR

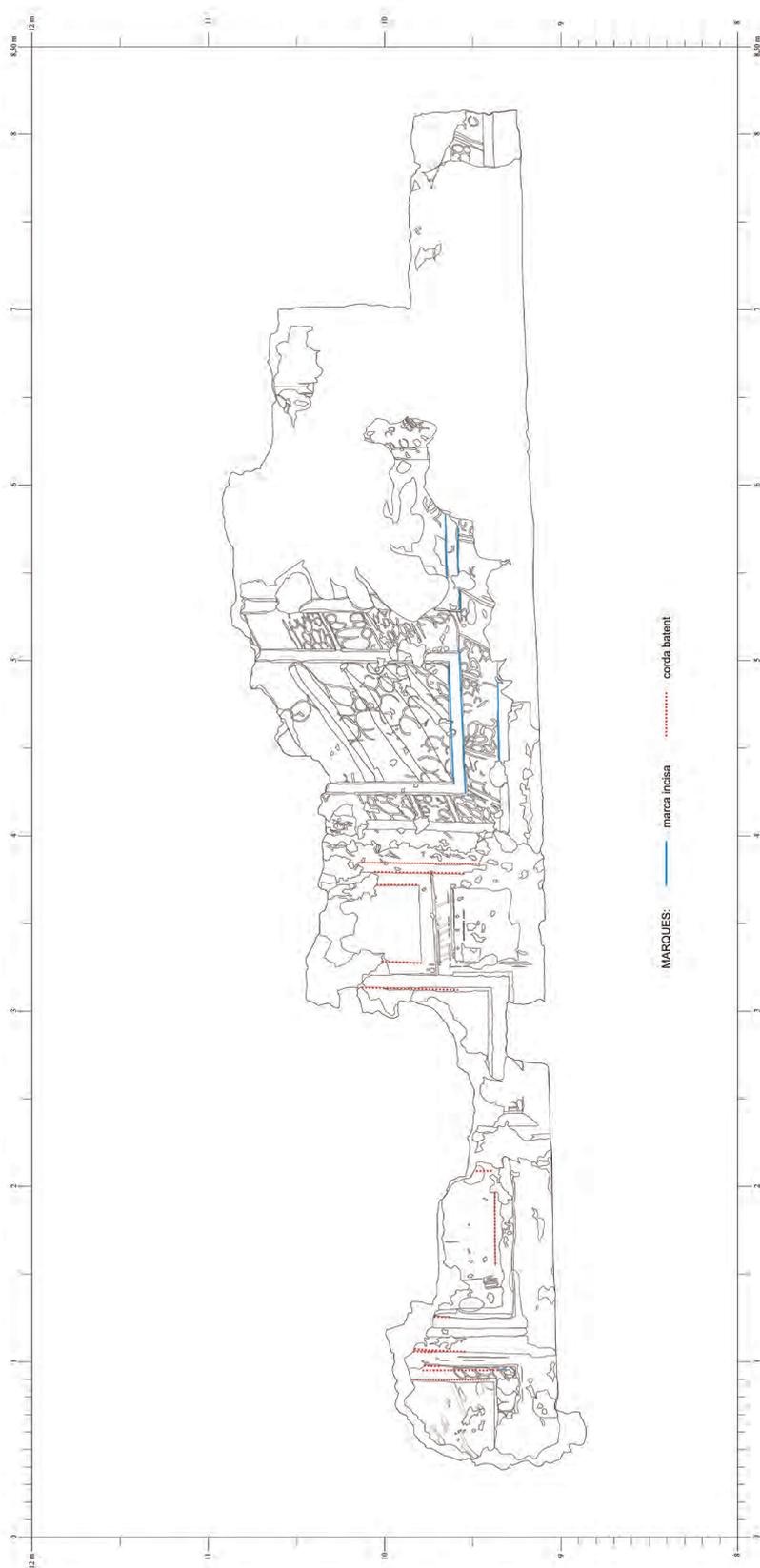


Figura 8
Trazado preparatorio de la pared pintada: marcas de cordel empapado en ocre rojo en la pintura del siglo V (en rojo) y líneas incisas en la pintura del siglo VI (en azul).
(Según L. Font, C. Guiral y C. Puerto)

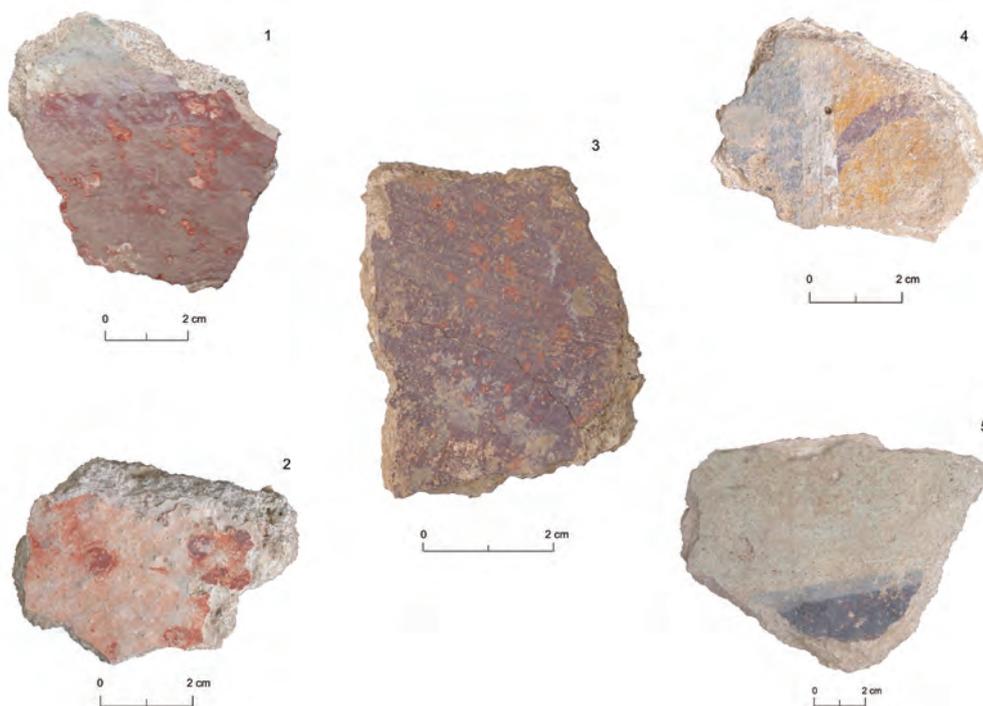


Figura 9
Fragmentos de pinturas
hallados en las
excavaciones bajo
el pavimento del aula:
1 y 2 pinturas anteriores
al siglo V; 3, 4 y 5 pinturas
del siglo V.
[Fotografía: L. Font]



Figura 10
Ortofotografía de las
pinturas del siglo V.
[Fotografía: E. Revilla]

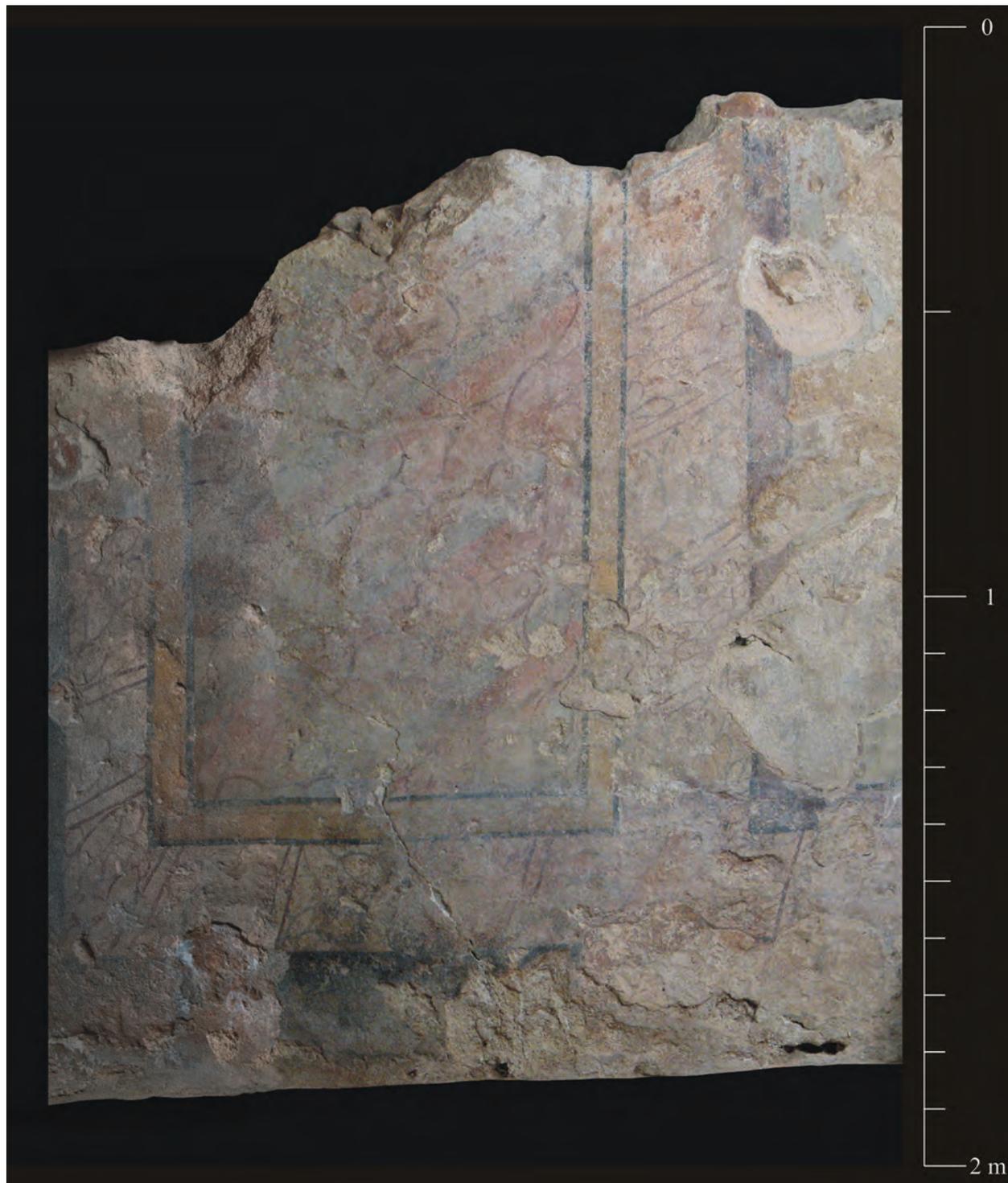


Figura 11
Ortofotografía de las pinturas del siglo VI.
[Fotografía: E. Revilla]

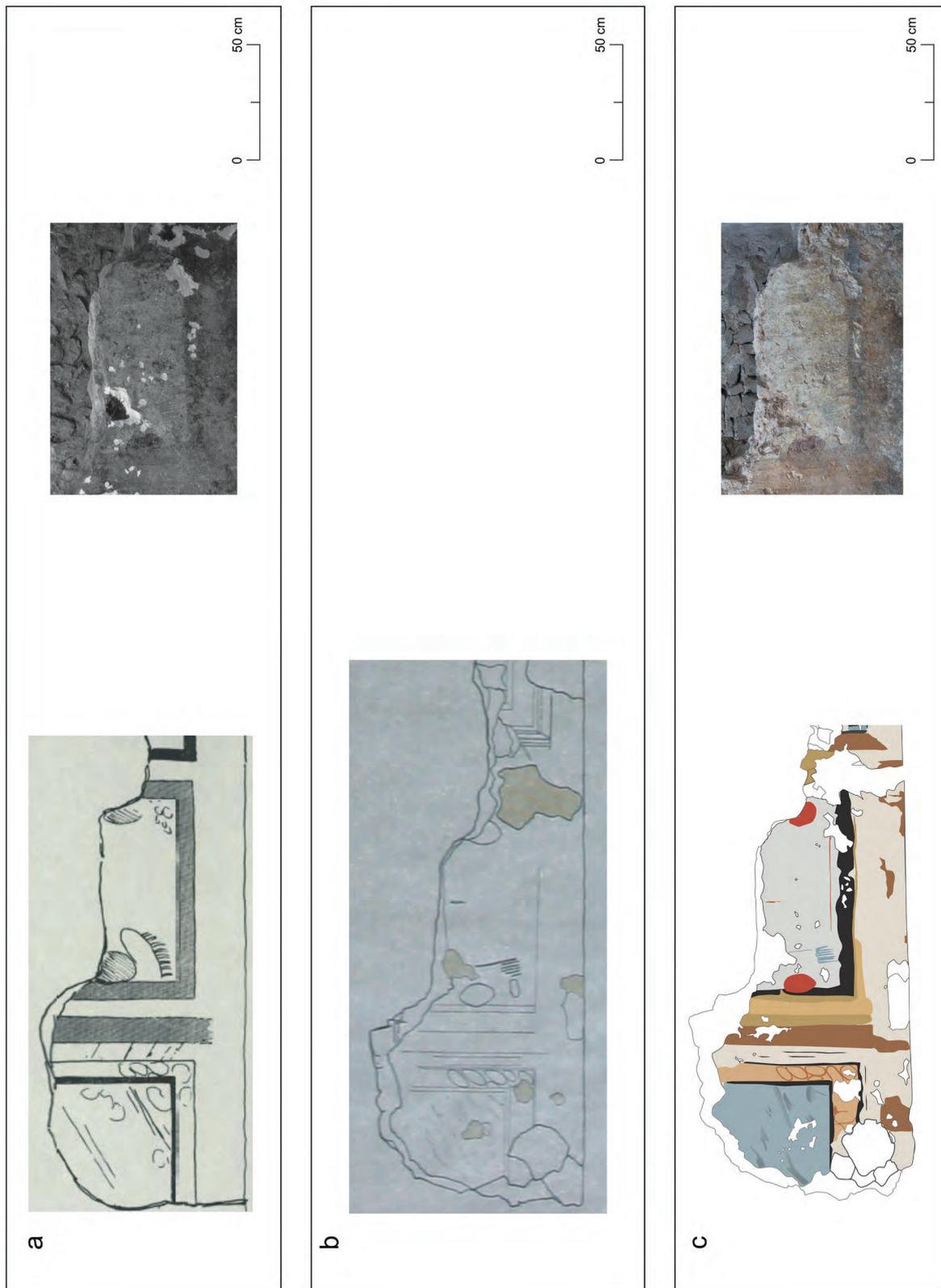


Figura 12
Representación del panel con dos óvalos pintados. a. Alzado realizado en 1967 [Pato, 1967], imagen de 1964 [Fotografía Archivo MHCB];
b. Alzado realizado en 1980 [O. Granados]; c. Alzado realizado a partir de calco, en 2007 [L. Font y C. Puerto], fotografía actual [Fotografía:
J. Puig-MUHBA]



Figura 13
Fotografía general
del panel y detalle
del óvalo y trazos en
forma de flecos.
[Fotografía: J. Puig-
MUHBA]





1



2



3

Figura 14

Pinturas con imitaciones marmóreas halladas en Barcelona. **1.** Domus del Arxiu Administratiu [Fotografía: E. Revilla]. **2.** Pinturas de la calle Estació [Fotografía: Servei d'Aqueologia]. **3.** Domus de Sant Honorat, siglo IV [Fotografía: L. Font]



Figura 15
Pinturas de la sala A, bajo el baptisterio de San Juan de Letrán [Roma], siglo IV.
[Brandt, 2012]



Figura 16
Pinturas de la basílica de Stobi [Macedonia], primera mitad del siglo IV.
[Dimitrova, Blaževska, Tutkovski, 2012]

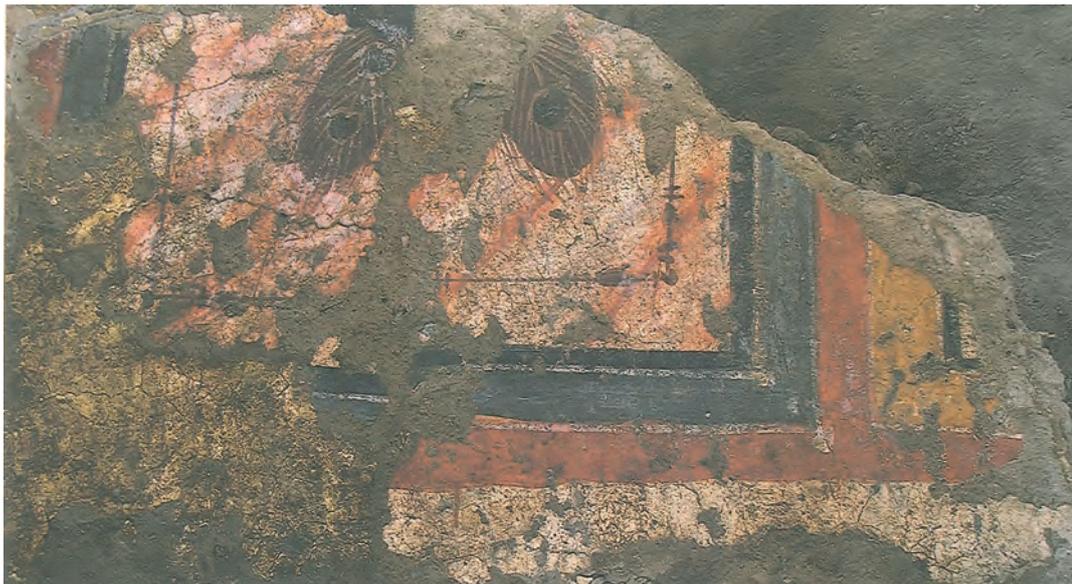


Figura 17
Pinturas del centro de
culto metróaco de Mérida,
siglo IV.
[Heras, 2011: fig. 25]



Figura 18
Pinturas del aula
intermedia del complejo
basilical de Aquileya,
inicios del siglo IV.
[Salvadori, Tiussi, Villa,
2014: taf. LVIII. Abb. 1]



Figura 19
Paneles decorativos de la
basílica de Tróia [Portugal],
finales del siglo IV.
[Nunes, Pedroso, 2001]



Figura 20
Catacumbas de San
Genaro, Nápoles. Arcosolio
de Cerula, finales del siglo
V e inicios del siglo VI.
[Fotografía: Julia Beltrán
de Heredia]



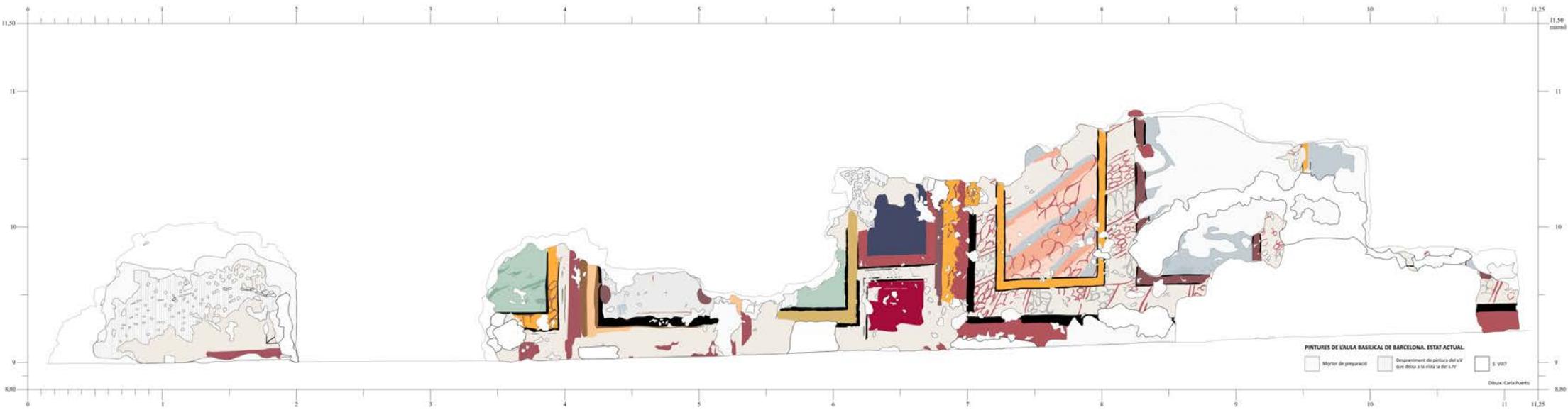
Figura 21
Decoración del complejo cristiano de Cimitile. Estancia anexa a la basílica *nova*, segunda mitad del siglo V.
[Fotografía: Julia Beltrán de Heredia]

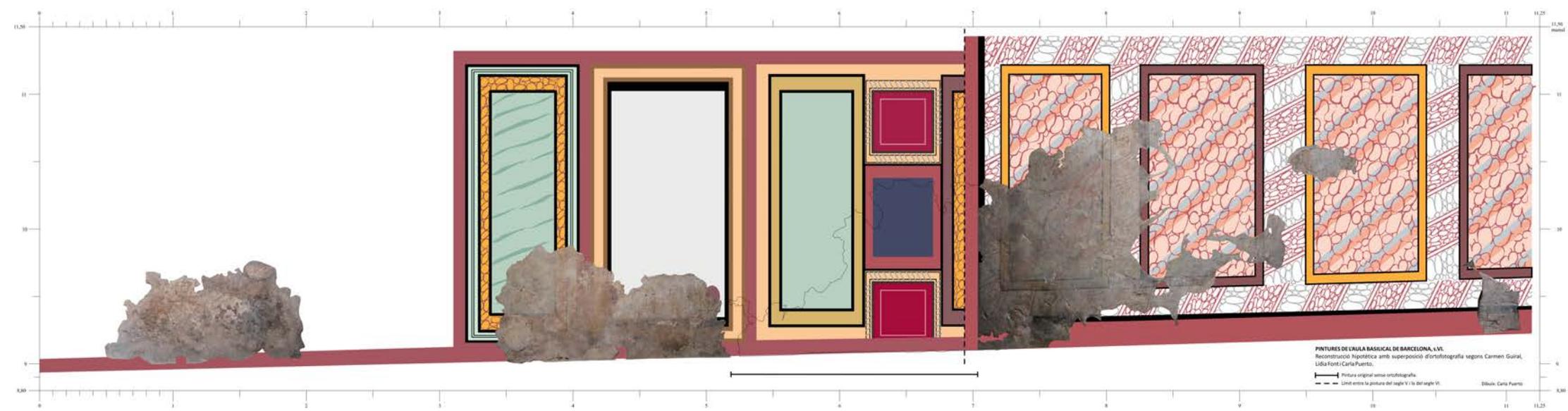


Figura 22
Pintura del baptisterio de Narona, siglo V.
[Marín, 1998]



Figura 22
Pintura del baptisterio de Narona, siglo V.
[Marín, 1998]





PINTURES DE LAULA BASILICAL DE BARCELONA, s.VI.
 Reconstrucció hipotètica amb superposició d'ortofotografia segons Carmen Guiral,
 Lluís Font i Carles Puente.

— Pintura original sense ortofotografia.
 - - - Límit entre la pintura del segle V i la del segle VI.

Dibuix: Carles Puente

TEXTOS EN CATALÀ
SÍNTESI

L'aula es va construir entre els anys 400-420 dC, en el marc d'una reforma i ampliació del primer grup episcopal de Barcelona. De planta rectangular, està dividida en tres naus, pavimentada amb *opus signinum* i decorada amb pintures. Al llarg del segle VI es va realitzar una reforma que va afectar a la nau occidental, transformant-se en una planta organitzada en tres naus desiguals.

La construcció d'aquestes sales de recepció, audiència o representació a partir del segle V, es relacionen amb el paper i les funcions del bisbe durant l'antiguitat tardana, que anaven molt més enllà de l'àmbit espiritual, ja que administrava un creixent patrimoni eclesiàstic, alhora que exercia en temes judicials, econòmics, socials i polítics i per això el bisbe requeria d'uns espais de representació d'acord amb les seves funcions.

La decoració pictòrica presenta tres fases diferents i superposades, possiblement emblanquinades durant l'ocupació musulmana del segle VIII. De la primera fase només es documenten restes aïllades *in situ* i fragments trobats sota el paviment, que corresponen a un edifici enderrocat per construir la nova sala de recepció. Les restes conservades permeten verificar l'existència d'una superfície blanca, amb algunes taques vermelles i restes de bandes del mateix color. La superfície pictòrica va ser repicada a fi d'adherir les pintures corresponents a la segona fase.

La decoració d'aquesta segona fase s'articula en un sòcol de color marró clapejat de vermell, que emula clarament una pedra granítica, sobre el qual es disposa una successió de panells amb imitacions marmòries, vorejats per bandes que imiten "giallo antico" i per motlures pintades de marbre blanc. En el primer dels panells s'ha representat un "cipollino" de Karistos; el segon presenta fons blanc i només s'observen amb claredat dos motius circulars de color vermell intens, situats en els extrems de la zona inferior i les restes d'un filet vertical, de color grisós, rematat amb elements similars a serrells. Per a la seva identificació s'han estudiat dues possibilitats: les formes circulars s'han relacionat amb *orbiculi* i els serrells amb la rematada d'una *stola*; de ser certa aquesta identificació estarien en presència d'un personatge representat a una grandària major que el natural,

assegut i ubicat a la zona propera al lloc reservat per al bisbe, fet que constitueix una suggerent interpretació. No obstant això, hi ha alguns motius que juguen en contra, com la inexistència d'extremitats inferiors del possible personatge i l'existència de pintures amb imitacions marmòries que presenten motius circulars als angles dels panells.

Després d'aquest controvertit panell, una banda vertical de color vermell burdeos, dóna pas al següent, de fons blavós i enquadrat per la característica banda de "Chemtou". A continuació, es disposa un panell més estret dividit en diferents compartiments quadrangulars. Finalitza aquesta segona fase pictòrica amb una banda marró i part d'una altra de color grog amb vetes vermelloses, que queda parcialment coberta amb la decoració de la tercera fase, i que amb tota seguretat, donava pas a un altre panell amb característiques similars als descrits.

Ignorem com es desenvolupava la zona superior de la decoració però, d'acord amb els exemples conservats, tant en l'arquitectura funerària com en la religiosa d'època paleocristiana, no seria estrany trobar escenes figurades o un sistema de relació contínua, tal com es pot constatar en certs recintes catacumbes i en complexos episcopals.

La decoració de l'última fase, corresponent a la reforma realitzada al segle VI, consisteix en un sòcol de color marró, sobre el qual es disposen una successió d'imitacions de *crustae* de "Chemtou" o "giallo antico brecciato" consistents en una placa central vorejada de bandes grogues i vermelles alternativament, que estan emmarcades per amples bandes amb imitacions marmòries, consistents en elements ovalats tancats en compartiments limitats per dobles línies obliqües paral·leles, que es disposen de forma regular.

A aquest mateix moment correspon la decoració del baptisteri, de la qual s'han conservat una inscripció pintada amb una fórmula baptismal i la pintura del sostre consistent en un sistema de relació contínua que evoca clarament models en voga des del segle II dC.

Les pintures de l'aula presenten un esquema que Joyce, en el seu estudi sobre les pintures dels segles II i III dC, denomina "Modular Tectonic System", en la variant que l'autor descriu com a

revestiment decoratiu amb imitació de marbres acolorits. Al llarg dels segles III i IV, les imitacions marmòries esdevenen un dels sistemes decoratius privilegiats i perduren durant els segles V i VI. Si les imitacions *d'opus sectile* s'estenen al llarg d'un ampli lapse temporal i per totes les províncies de l'imperi, en les pintures de l'aula hi ha un element del qual el seu desenvolupament sembla més reduït, tant des del punt de vista cronològic com espacial. Es tracta del panell en el qual es superposen compartiments quadrangulars, l'estructura és certament original i és un recurs decoratiu característic dels segles III i IV dC, de manera que les pintures de Barcelona permeten comprovar la continuïtat de l'esquema, almenys, fins el segle V.

Aquestes pintures no són les úniques del segle VI trobades a *Barcino*, ja que a més del sostre del baptisteri, comptem amb la decoració *crustae* marmòries d'un dels mausoleus trobats a l'àrea funerària de Santa Caterina.

En conclusió, les pintures de la segona i tercera fase de l'aula *Barcinonense* testimonien un model àmpliament difós en la tardoantiguitat, tant en àmbits privats com de caràcter públic, ja siguin pagans o cristians, amb múltiples variants que afecten, tant a l'estructura compositiva com a les diferents formes d'imitar els fons i les vetes marmóriques i els exemples procedeixen d'un extens espai geogràfic que inclou la major part de les províncies de l'imperi, des d'Hispania fins als territoris de l'actual Turquia, incloent també les províncies africanes. Tenint en compte les pintures de l'aula, així com l'elenc analitzat per realitzar aquest estudi, sembla que les pintures dels segles V i VI repeteixen esquemes ja coneguts en els segles III i IV. Solament en les grans basíliques de Roma i Ravenna dels segles V i VI, decorades amb mosaics, podem constatar nous models ornamentals.

**ENGLISH TEXT
SUMMARY**

THE SETTLEMENT IN PLAÇA DE LA GARDUNYA AT THE START OF THE 2ND MILLENNIUM: NEW DATA ON THE OCCUPATIONS IN THE EARLY BRONZE AGE IN THE PLAIN OF BARCELONA

Albert Velasco Artigues
Noemí Terrats Jiménez
Anna Gómez Bach
Miquel Molist Montaña

NEW DATA ON THE PAINTINGS IN THE BISHOP'S AULA OR RECEPTION ROOM OF THE FIRST BARCELONA EPISCOPAL COMPLEX, 5TH-6TH CENTURIES

The excavations carried out in the square called *plaça de la Gardunya* have enabled us to recover a new archaeological record from the pre-historic period in the city of Barcelona. It provides remains from the mid-Neolithic and early Bronze Age that are notable for their uniqueness and good state of conservation.

The works undertaken on a surface of over 950 m² have documented the intense dynamics of human occupation in a large area where the burial space is combined with the living and work areas. The remains preserved, although exceeding the area excavated and partially affected by more recent structures, correspond to negative structures of formation, use and diverse filling-in. The existence of five large burial units stands out, which have been related to hypogeum-type structures, with a well and double sepulchral chamber. A singular structure corresponds to a large area used as a burial space for a very specific group of the population, as is the case of some children.

The southern side of the square features nine structures linked to habitat and/or to tasks of storage and production and/or transformation of the products consumed or handled in this settlement. They are big ditches, combustion structures, postholes and storage structures that show the constructive diversity on the site.

To complement this data, some of the main materials recovered are displayed. These are mainly the pottery vessels from the burial record that show the diversity of manufacturing techniques and of finishings and decorations well known by these groups. Umbilicated bases, plastic decoration and printed decoration similar to the *epicampaniforme* make up the main elements.

The spatial and stratigraphic articulation, both of the burial and habitat space, reveals the preferential occupation of the place, more sporadic during the mid-Neolithic (4th millennium cal ANE) but more dynamic and diverse in the transition from the 3rd to the 2nd millennium cal ANE.

To adjust this wide chronological bracket a series of nine radiometric datings have been performed with the aim of chronologically locating the human activity in this area of the Raval neighbourhood,

already well-known through other interventions with a similar chronology such as the barracks of Sant Pau del Camp, La Riereta Street no. 37-37b, Nou de la Rambla Street no. 82 or Espalter Street no. 1. We consider that the results obtained can suggest knowledge of other human groups that settled in the Plain of Barcelona from the perspective of the world of the dead, in relation with the diversity in funerary practices and the earliest known structures of a necropolis from the Early Bronze Age and the management of an area of activity very close in time and space.

The aula was built between 400-420 AD in the framework of the reform and expansion of the first Barcelona Episcopal complex. With a rectangular ground floor, it was divided into three naves, floored with *opus signinum* and decorated with paintings. During the 6th century the western nave was reformed, resulting in a ground floor arranged in three unequal naves.

The construction of these reception, audience or representation rooms from the 5th century is related to the Bishop's role and functions during Late Antiquity, which went beyond the spiritual field as he administered a growing ecclesiastical heritage and ruled on judicial, economic, social and political matters. Therefore, the Bishop needed spaces of representation in accordance with his functions.

The pictorial decoration features three different and superimposed phases, possibly whitewashed during the 8th century Muslim occupation. During the first phase only detached remains in situ and fragments found under the flooring have been documented, which correspond to a building that was demolished to build the new reception hall. The remains preserved enable us to see a white surface, with some red stains and remains of strips of the same colour. The pictorial surface was pitted so it could be painted in the second phase.

The decoration of this second phase is structured around a brown skirting board speckled in red, which clearly emulates a granite stone, upon which a succession of panels with marmoreal imitations is arranged, lined with strips that imitate "giallo antico" and painted mouldings of white marble. The first panel features a "cipollino" marble from Karistos; the second a white background on which only two circular motifs of bright red can be seen at the ends of the lower part, and the remains of a vertical fillet, of greyish colour, topped with elements similar to fringes. For the latter, two possibilities have been considered: the circular shapes have been related to *orbiculi* and the fringes to the ornamental top of a *stola*. If this identification is correct, we would be dealing with a character, portrayed bigger than life, seated in the area close to the place reserved for the bishop, which is a suggestive

interpretation. However, there are some reasons that do not support this hypothesis, such as the lack of lower extremities of the possible figure and the existence of paintings with marmoreal imitations featuring these circular motifs on the corners of the panels.

After this controversial panel, a vertical strip of dark red colour gives way to the following, with a bluish background and framed by the characteristic “chemtou” strip. Next, a narrower panel is arranged divided into different quadrangular compartments. This second pictorial phase ends with a brown strip and part of another yellow strip with reddish streaks, which is partially covered by the decoration of the third phase and which, without doubt, gave way to another panel with features similar to those described. We do not know how the upper part of the decoration developed but, according to the examples preserved both in funerary and religious architecture from the early Christian period, it would not be rare to find figured scenes or a system of continuous relation, as can be seen in some catacombs and Episcopal complexes.

The decoration of the final phase, corresponding to the reform conducted in the 6th century, consists of a brown skirting board, above which a succession of imitations of “chemtou” or “giallo antico brecciato” *crustae* are arranged, consisting of a central plaque surrounded by alternating yellow and red strips, framed by wide strips with marmoreal decorations, consisting of oval-shaped elements closed in compartments limited by double parallel oblique lines, regularly arranged.

The decoration of the baptistery dates to the same period, of which a painted inscription with a baptismal formula has been preserved along with the ceiling painting made up of a continuous relation layout that clearly evokes models popular from the 3rd century AD.

The paintings in the aula feature a system that Joyce, in his study on the 2nd and 3rd century AD paintings, calls a modular tectonic system, in the variant that the author describes as a decorative coating with imitation of coloured marbles. Over the 3rd and 4th centuries, marmoreal imitations became one of the outstanding decorative systems and lasted until the 5th and 6th centuries.

Although the imitations of *opus sectile* cover a wide time span and in all the provinces of the Empire, in the paintings in the aula there is an element whose development seems more limited both from the chronological and spatial point of view. It is the panel on which quadrangular compartments are superimposed, whose structure is certainly original and is a decorative resource characteristic of the 3rd and 4th centuries AD. Thus the Barcelona paintings allow us to confirm the continuity of the system, at least until the 5th century.

These paintings are not the only ones from the 6th century found in Barcino because, along with the baptistery ceiling, we have the marmoreal *crustae* decoration of one of the mausoleums discovered in the funerary area of Santa Caterina.

In conclusion, the paintings of the second and third phase of the Barcino aula show a model widespread in late antiquity, both in private and public fields, either pagan or Christian, with multiple variants concerning the compositional structure and the different forms of imitating the backgrounds and marmoreal streaks whose examples come from a wide geographical area that covers most of the provinces of the Empire, from Hispania to the territories of current Turkey, including the African provinces. Bearing in mind the paintings in the aula, as well as the range analysed to conduct the study, it seems that the 5th and 6th century paintings repeat layouts already known in the 3rd and 4th centuries. Only in the large basilicas in Rome and Ravenna from the 5th and 6th centuries, decorated with mosaics, can new ornamental models be seen.

The port of Barcelona has, due to its privileged position, been a meeting point of merchants and merchandise arriving in the city. Catalan trading routes, supported by diverse consulates that Barcelona had established throughout the Mediterranean in the 13th-14th centuries, encouraged intense trading contacts with Tunis, Acre, Damascus, Rhodes and Alexandria, which involved the imports of pottery from these areas. Benjamín de Tudela, who visited Barcelona in 1166, describes it as a city “where merchants with merchandise from all places arrive: from Greece, Pisa, Genoa, Sicily, Alexandria of Egypt, the Holy Land, Africa and all its surroundings.” In fact, we know that in 1266 King Jaume I gave Barcelona Municipal Council authorisation to appoint a consul in Syria and Egypt, which indicates that trade was well established at that time.

The numerous archaeological excavations carried out in Barcelona in recent years as a result of the construction of several infrastructures support the existence of these intensive trading relations with the East, as they have uncovered a considerable volume of pottery of Syrian/Egyptian origin. Some pieces might also come from Iran while others are from Tunisian workshops.

In Barcelona, pottery materials have been identified for the first time from Ifriqiya and provide a new dating tool for the medieval contexts of the city. Moreover, they show that these types of pottery existed in Barcelona and were distributed in the Mediterranean through the established maritime routes. This is proven by the findings in Sicily, Liguria and Tuscany as well as Marseilles and Aix-en-Provence and the Rhône Valley, where the same products that were distributed from the port of Marseilles circulated.

In Barcelona, only six pieces have been discovered that can be attributed to Tunisian production: five correspond to pottery decorated in cobalt blue and manganese and the sixth is decorated in green and purple.

The Eastern productions from Syria or Egypt are better known. The study is approached within the framework of the topography of the city and is based on a set of fragmented pieces corresponding

TEXTES EN FRANÇAIS
RÉSUMÉ

L'OCCUPATION DE LA PLACE DE LA GARDUNYA AU DÉBUT DU IIE MILLÉNAIRE : NOUVELLES DONNÉES SUR LES OCCUPATIONS À L'ÉPOQUE DU BRONZE INITIAL AU PLA DE BARCELONE

Albert Velasco Artigues
Noemí Terrats Jiménez
Anna Gómez Bach
Miquel Molist Montaña

NOUVELLES DONNÉES SUR LES PEINTURES DE LA PIÈCE OU SALLE DE RÉCEPTION DE L'ÉVÊQUE DU PREMIER GROUPE ÉPISCOPAL DE BARCELONE, DU VE AU VIIIE SIÈCLES

Les fouilles réalisées sur la place de la Gardunya ont permis de récupérer un nouveau registre archéologique de l'époque préhistorique dans la ville de Barcelone. L'ensemble apporte des vestiges des périodes néolithique moyen et du début du Bronze remarquables par leur singularité et leur bon état de conservation.

Les travaux réalisés sur une zone de plus de 950 m² ont apporté des informations sur l'intense dynamique des occupations humaines sur une vaste zone où se côtoient l'espace funéraire, les zones d'activité et des habitats. Bien que les vestiges conservés s'étendent au-delà de la zone fouillée et ont été partiellement affectés par des structures plus récentes, ils correspondent à des structures négatives de formation, utilisation et colmatage divers. L'existence de cinq grandes unités funéraires qui ont été associées à des structures de type hypogée, avec puits et double chambre sépulcrale, est significative. Une structure singulière correspond à un grand morceau utilisé comme espace funéraire pour un groupe très particulier de la population : les sépultures d'enfants.

C'est sur la partie sud de la place que se trouve l'ensemble des nouvelles structures liées à l'espace d'habitat et/ou aux tâches de stockage et de production et/ou de transformation des produits consommés ou manipulés dans cette partie habitée. Il s'agit de grands morceaux, de structures de combustion, percés de poteaux et de structures de stockage qui prouvent la diversité de construction que l'on retrouve sur ce gisement.

Pour compléter ces données, nous exposons certains des principaux matériaux récupérés. Il s'agit principalement des vases en céramique provenant du registre funéraire qui montrent la diversité des techniques de manufacture et de finition et décorations bien connues par ces groupes. Les fonds ombiliqués, l'application plastique et la décoration imprimée proche de l'épicampaniforme en sont les éléments principaux.

L'articulation spatiale et stratigraphique de l'espace funéraire et de l'espace d'habitat met en évidence l'occupation préférentielle de cet endroit, plus sporadiquement pendant le néolithique moyen (IVe millénaire cal ANE) mais plus dynamique et diversifiée lors de la

transition du IIIe au IIe millénaire cal ANE.

Afin d'ajuster cette vaste fourchette chronologique on a réalisé une série de neuf datations radiométriques dont l'objectif est de situer chronologiquement l'activité humaine en ce point du Raval bien connu déjà grâce à d'autres interventions de chronologie similaire telle que la caserne de Sant Pau del Camp, la rue de la Riereta 37 – 37b, la rue Nou de la Rambla 82 ou la rue d'Espalter 1. On considère que les résultats obtenus pourront influencer la connaissance des groupes humains installés au Pla de Barcelone dans la perspective du monde des morts et par rapport à la diversité des coutumes funéraires et des premières structures connues d'une nécropole du début de l'époque du Bronze ainsi que la gestion d'un espace d'activité très proche dans le temps et l'espace.

La salle a été construite entre 400 et 420 apr. J.-C. dans le cadre d'une réforme et de l'agrandissement du premier groupe épiscopal de Barcelone. De forme rectangulaire, elle était divisée en trois nefs, pavées d'*opus signinum*, et décorée de peintures. Tout au long du VIe siècle, on réalise une réforme dans la nef occidentale, ce qui donne ainsi une salle organisée en trois nefs inégales.

La construction de ces salles de réception, d'audience ou de représentation, à partir du Ve siècle, est liée au rôle et aux fonctions de l'évêque au cours de l'Antiquité tardive, rôle et fonctions qui allaient bien au-delà du domaine spirituel car l'évêque administrait un patrimoine ecclésiastique croissant, intervenait dans des cas judiciaires, économiques, sociaux et politiques. Pour cela, il avait besoin d'espaces de représentation qui correspondaient à ses fonctions.

La décoration picturale présente trois phases distinctes et superposées, elles ont probablement été blanchies pendant l'occupation musulmane du VIIIe siècle. De la première phase on ne retrouve que des restes isolés sur place et des fragments trouvés sous le pavement qui correspondent à un bâtiment démolé afin de construire la nouvelle salle de réception. Les restes conservés permettent d'observer une superficie blanche parsemée de quelques taches rouges et de restes de bandes de la même couleur. La superficie picturale a été repiquée de manière à permettre l'adhésion des peintures correspondantes à la deuxième phase.

La décoration de cette deuxième phase s'articule autour d'un socle de couleur marron tacheté de rouge qui imite clairement une pierre granitique sur laquelle on disposerait une succession de panneaux avec des imitations de marbre, bordés de bandes qui imitent le « giallo antico », marbre jaune antique, et par des moulures peintes en imitant le marbre blanc. Sur le premier panneau on a représenté un marbre cipolin de Karistos. Le second présente un fond blanc et on n'y voit clairement seulement deux motifs circulaires d'un rouge intense, situés aux extrémités de la zone inférieure et les restes d'un filet vertical, de couleur grisâtre, terminé par des éléments similaires, à franges pour l'identification duquel on a avancé deux possibilités : on associe ces formes circulaires avec des or-

biculi et les franges avec la finition d'une *stola*, une étole. Si cette identification s'avérait exacte, nous nous trouverions en présence d'un personnage, représenté dans une dimension supérieure à la normale, assis et situé dans la zone proche au lieu réservé à l'évêque, fait qui constitue une interprétation suggestive. Cependant, certaines raisons jouent contre cette interprétation : l'inexistence des extrémités inférieures du possible personnage et l'existence de peintures à imitations de marbre qui présentent ces motifs circulaires aux angles des panneaux.

Derrière ce panneau controversé, une bande verticale rouge bordeaux ouvre la voie au panneau suivant, à fond bleuté et encadré de la caractéristique bande de « chemtou ». On observe ensuite un panneau plus étroit divisé en compartiments carrés. Cette deuxième phase picturale se termine par une bande marron et une partie d'une autre jaune avec des veines rougeâtres qui est partiellement couverte par la décoration de la troisième phase et qui, très sûrement, ouvrirait la voie à un autre panneau aux caractéristiques semblables à celles décrites.

Nous ignorons le développement de la zone supérieure de la décoration mais, sur base des exemples conservés dans l'architecture funéraire et religieuse de l'époque paléochrétienne, il ne serait pas étonnant de trouver des scènes figurées ou un système de relation continue comme on peut les observer dans certaines enceintes de catacombes et dans des complexes épiscopaux.

La décoration de la dernière phase correspond à la réforme réalisée au VI^e siècle. Elle consiste en un socle de couleur marron sur lequel on dispose une succession d'imitations de *crustae* de « chemtou » ou « giallo antico brecciato » consistant en une plaque centrale bordée de bandes jaunes et rouge alternatives, encadrées elles-mêmes par de larges bandes à imitation de marbres, consistant en des éléments ovales enfermés dans des compartiments limités par des doubles lignes obliques parallèles, disposées de manière régulière.

On peut attribuer à cette même période la décoration du baptistère dont on a conservé une inscription peinte avec une formule baptismale et la peinture du toit consistant en un système de rela-

tion continue qui évoque clairement des modèles en vogue depuis le II^e siècle apr. J.-C.

Les peintures de la salle présentent un schéma que Joyce, dans son étude sur les peintures des II^e et III^e siècles apr. J.-C. appelle « modular tectonic system », dans la variante que l'auteur décrit comme un revêtement décoratif à imitation de marbres colorés. Au fil des III^e et IV^e siècles, les imitations de marbres deviennent un système décoratif privilégié et se poursuivent au cours des V^e et VI^e siècles. Si les imitations d'*opus sectile* s'étendent sur un vaste laps de temps et dans toutes les provinces de l'Empire, dans les peintures de la salle il existe un élément dont le développement semble plus réduit aussi bien du point de vue chronologique que spatial. Il s'agit d'un panneau sur lequel se superposent des compartiments carrés dont la structure est certainement originale et qui est un recours décoratif caractéristique des III^e et IV^e siècles apr. J.-C. ce qui fait que les peintures de Barcelone permettent de vérifier la continuité du schéma au moins jusqu'au V^e siècle.

Ces peintures ne sont pas les seules du VI^e siècle que l'on ait trouvées à Barcino car, outre celles du toit du baptistère, nous possédons aussi la décoration *crustae* marbrées de l'un des mausolées trouvés dans la zone funéraire de Santa Caterina. En conclusion, les peintures de la deuxième et troisième phase de Barcino témoignent d'un modèle largement diffusé dans l'Antiquité tardive, que ce soit dans des domaines privés ou publics, païens ou chrétiens avec de multiples variantes qui touchent aussi bien la composition de la structure que les différentes manières d'imiter les fonds et les veines marbrées et dont les exemples proviennent d'un vaste espace géographique qui inclut la plupart des provinces de l'Empire depuis l'Hispanie jusqu'aux territoires actuels de la Turquie, y compris les provinces africaines. Si l'on tient compte des peintures de la salle, ainsi que de la liste analysée pour réaliser cette étude, il semble que les peintures des V^e et VI^e siècles reproduisent le schéma déjà connu des III^e et IV^e siècles. Ce n'est que dans les grandes basiliques de Rome et de Ravenne, datant des V^e et VI^e siècles, décorées de mosaïques que nous pouvons constater de nouveaux modèles ornementaux.

Le port de Barcelone a été, grâce à son emplacement privilégié, un point de rencontre de marchands et de marchandises qui entraient dans la ville. Les routes commerciales catalanes, soutenues par les divers consulats que Barcelone avait ouverts au XIII^e et XIV^e siècles dans toute la Méditerranée, favorisèrent d'intenses contacts commerciaux avec Tunis, Acre, Damas, Rhodes et Alexandrie, ce qui comporte l'importation de céramiques de ces zones.

Benjamín de Tudela, qui visita Barcelone en 1166, la décrit comme une ville « où se rendent les marchands de toutes parts avec des marchandises ; de Grèce, de Pise, de Gênes, de la Sicile, d'Alexandrie d'Égypte, de Terre Sainte, d'Afrique et de tous les environs ». En fait, nous savons qu'en 1266, le roi Jaume I^{er} accorde au Conseil municipal de Barcelone le pouvoir de nommer le consul en Syrie et en Égypte, ce qui indique un commerce déjà bien consolidé à ces dates.

Les nombreuses fouilles archéologiques réalisées à Barcelone au cours de ces dernières années, motivées par la construction de diverses infrastructures, corroborent ces intenses relations commerciales avec l'Orient car elles ont fait apparaître au grand jour un volume considérable de céramiques d'origine syrienne/égyptienne, ainsi que certaines pièces qui pourraient provenir d'Iran et d'autres qui viennent des ateliers tunisiens.

À Barcelone, on a découvert pour la première fois du matériel céramique qui provient d'Ifriqiya, son identification apporte un nouvel instrument de datation pour les contextes médiévaux de la ville, et permet de constater que Barcelone s'ajoute à la présence et distribution de ce type de productions de céramiques dans le cadre de la Méditerranée, à travers les routes maritimes établies. C'est ce que prouvent les découvertes en Sicile, en Ligurie et en Toscane italienne ainsi qu'à Marseille, à Aix-en-Provence et dans la vallée du Rhône où circulaient les mêmes produits qui étaient distribués à partir du port de Marseille.

Rien qu'à Barcelone, on a découvert six exemplaires que nous pouvons inscrire comme productions tunisiennes : cinq correspondent à de la céramique décorée en bleu cobalt et manganèse