

# Una bella ara pintada de Ampurias

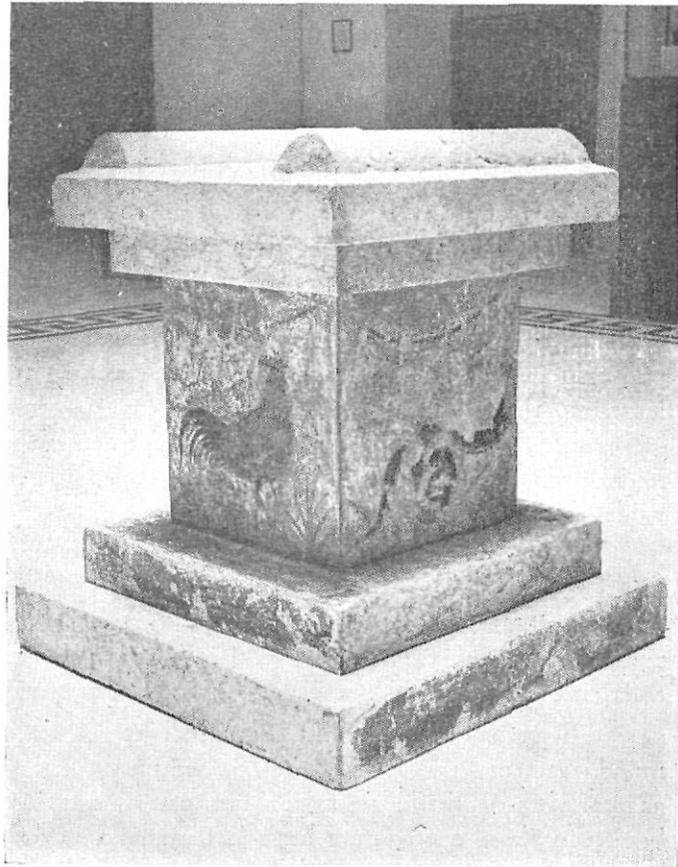
## Los problemas de su conservación

Por D. MARTIN ALMAGRO

*Director de las Excavaciones de Ampurias*

El día 26 de enero de 1956, al excavar en Ampurias un jardín interior, rodeado de un bello peristilo en la que denominamos Casa Romana n.º 2, hallamos un ara pintada que constituye uno de los más interesantes restos de pintura romana hallada en España, y que ha pasado a ornar el Museo de Ampurias. La casa en que apareció es una magnífica mansión helenístico-romana levantada ya hacia el 25 antes de Jesucristo, según hemos podido comprobar con nuestras excavaciones estratigráficas en varios lugares de la misma. La entrada de la casa da al Decumanus I, y pasada la fauces o corredor de entrada bloqueado por los cubiculos de la portería, se pasa al atrio y de éste a un bello peristilo con jardín interior de planta cuadrada de 15 m. de lado, rodeado por un amplio corredor de 4 m. de ancho, cerrado hacia el jardín por un *podium* de 0'80 m. de altura, bellamente estucado. Este *podium*, aún conservaba trozos pintados, dentro de un estilo en el que predomina el negro, combinado con rojo, que permite relacionarlo con el último estilo pompeyano paralelo al que vemos en la casa del Centenario de Pompeya. No sabemos si antes tuvo el citado *podium* y la columnata otros estucados, como parecería deducirse, por algunos elementos conservados. Lo que sí es seguro y a la vez resulta evidente es que otros elementos de pintura mural romana ornamental que esta mansión ha proporcionado son de estilo y época distinta, más bien del estilo pompeyano I, fenómeno natural en una rica mansión que debió ornarse a lo largo de sus años de uso según la moda de cada época. Entre estos restos de decoración pictórica mural merece destacarse el ara bellamente pintada, de la que nos vamos a ocupar ahora.

Fué hallada en bastante buen estado de conservación. Está construída con mampostería de trozos de tegulas y ladrillos sujetos con abundante y buen cemento. Luego toda ella fué revestida de estuco fino en toda su superficie exterior. Está formada por un cuerpo central cúbico de 51 cm. de altura por 46 cm. de ancho, que se apoya en dos zócalos, en escalera, que miden el inferior 88 cm. de ancho por 10 cm. de alto y el superior, sobre el que se levanta el cubo del cuerpo central del ara, mide 10 cm. de alto por 10 cm. de ancho.



*Ara de la Casa Romana n.º 2*

Sobre el cuerpo cúbico central, y a manera de techumbre protectora, se ofrece otro cuerpo formado por un dado cúbico de 9 cm. de alto por 55 cm. de largo, sobre el que directamente sale la verdadera techumbre de este pequeño monumento ritual formada por un dado de forma de techo simulando una tegula entre dos imbrices que resalen con su superficie semicircular, dando gracia y movimiento a la plataforma superior del monumento. Mide este saledizo superior que sirve de cobertura general 65 cm. de ancho por 10 cm. de alto, y los resaltes semicirculares que simulan las imbrices miden de altura 7 cm., corriendo en dirección Este-Oeste.

Así la altura total de este monumento alcanza 97 cm. sobre el nivel del suelo del jardín. Esta bella ara, totalmente estucada y pintada, había conservado su decoración a lo largo de los siglos en que estuvo enterrada, como el resto de la casa, y no parece que al destruirse ésta, seguramente por abandono más que por destrucción violenta, tan bella reliquia sufriera desperfectos de mayor cuantía, a pesar de permanecer siempre al aire libre dentro del espacioso jardín del interior del peristilo al cual ornaba, un poco descentrada hacia el sur del mismo y al lado del brocal de la gran cisterna que como reserva de agua allí se construyó. Aún existía otra ara circular de 50 cm. de diámetro, colocada entre el brocal del pozo y el ara mayor pintada que vamos a describir. Esta nos mostraba una decoración pictórica en sus cuatro caras y en toda su extensión y partes, aunque sólo en el cuerpo central de la misma, que es donde mejor se ha conservado. En la grada inferior sólo apreciamos restos de policromía en la parte vertical del lado norte, aunque resulta imposible concretar qué representaban. Seguramente son vestigios de ornamentación vegetal. La segunda grada del basamento ofrece restos más o menos intensos de color en todas sus superficies, excepto en la horizontal del citado lado norte. Se trata de manchas de tonos rojizos poco definibles, rojos, ocre, bistres y acaso pálidos y desvaídos verdes. Sólo en la cara frontal, debajo del frente que decora el gallo, puede apreciarse un largo tallo horizontal, del que salen otros vástagos más pequeños formando un motivo más o menos espigado; los rabitos laterales terminan en pequeñas bolas o frutos estilizados. Toda esta representación floral está pintada de negro. La parte superior del ara ha perdido el color, excepto la pieza intermedia entre el dado principal y la cubierta de imbrices, que en su lado izquierdo muestra una especie de guirnalda pintada en tono rojo sanguíneo.

Las composiciones, verdaderamente importantes, no sólo por su buena conservación, sino también por su valor artístico e iconográfico, son las de las cuatro caras del dado central. Aunque todas ellas deben estar relacionadas por su significación religiosa, desde el punto de vista artístico se agrupan en dos composiciones: un gallo que ocupa una cara, y dos serpientes que devoran una piña guardada en una gran copa, que ocupan las tres caras restantes.

El gallo es un precioso animal, digno de las mejores producciones zoomórficas pintadas del mundo romano. Da la impresión de ser un animal vivo, valiente y de pelea; está en actitud desafiante, visto de perfil, avanzando una pata y con las dos firmemente plantadas en el suelo; su cabeza, con airosa cresta, mira hacia la derecha. Es muy notable la intención de los trazos con que el artista caracterizó al ave, dándole cierta estilización llena de vida, pero respetando el más puro naturalismo. Las líneas son seguras, airosas y perfectamente definitorias de la especie; especialmente la cola es una maravilla de línea curvas elegantes, intensas y de ritmo perfecto.

Los trazos esenciales del dibujo se pintaron en negro muy intenso; en la cola predominan los tonos bistres, que se hacen mucho más rojizos en las alas; rojo algo pálido en la cresta, bistre la cabeza, cuyas plumas van degradándose en la parte baja pasando por los rojos, amarillentos y anaranjados que forman la masa del cuerpo. Las patas son bistre. En el suelo, delante y detrás del animal, hay sendas estilizaciones de matas de hierba de formato más o menos apalmetado, pintadas de color verde claro algo grisáceo. Sobre el gallo se ve una guirnalda casi perdida que va de parte a parte de la superficie de esta cara del ara, y que enlaza con las de lados contiguos. Es de tipo muy sencillo y corriente, y de ella apenas quedan algunas líneas de la parte baja y manchas de colores rojo y verde y del negro de los trazos del dibujo.

Para comprender bien la otra composición, es preciso mirar el ara por el lado opuesto al descrito. Está centrada en su parte baja, hasta la mitad de la altura aproximadamente, por una gran copa de tipo helenístico-romano, de boca amplísima y cuerpo campaniforme invertido, que luego se ensancha en un complicado repicé. Hay a los lados dos grandes asas de curvas muy graciosas y algo complicadas; en toda la copa, especialmente en el centro del cuerpo y en el reborde superior, quedan

restos de decoración, geometrizable y floral sin duda. El objeto es evidentemente copia de un modelo de metal. Del interior de esta cratera —que se ha intentado representar con una perspectiva que resulta imperfecta—, sale una gran piña con el vértice hacia arriba. A ambos lados de la copa hay dos matas de hierba del mismo tipo y color que las descritas al tratar del gallo, que se repiten en todas las caras del ara. Tampoco falta la guirnalda superior, peor conservada, y en la que sólo se perciben tonos verdes y rojos. Completa la gama de este lado el amarillo y el ocre del cuerpo de la copa, los trazos negros de su dibujo, el rojo muy oscuro del interior del recipiente, el verde claro de unas hojitas que rodean en parte la piña, el rojizo de ésta, con vértice ocre mucho más oscuro, y algunas líneas y sombreados en bistre.

En esta cara del ara comienzan dos representaciones perfectamente simétricas que se completan en las dos caras laterales que aún no hemos descrito. Se trata de las partes anteriores de dos enormes serpientes que, formando graciosas y simétricas curvas en S horizontales o ligeramente inclinadas, convergen sus bocas hacia el vértice de la piña, de cuya carne comen. Tonos ocre, rojizos, bistres y líneas negras forman los cuerpos de estos gruesos reptiles, con apariencia de grandes anguilas o de lampreas.

El cuerpo de la serpiente de la izquierda termina en la cara del ara que habría que considerar derecha respecto al gallo. Forma una complicada y enroscada espiral en el centro de la parte baja del campo disponible, y termina en disminución hacia abajo. La parte superior del cuerpo es muy oscura, de un rojo casi negro, la central de rojo oscuro y la baja de rojo muy claro. Por detrás se ven restos de plantas verde claro y en primer término hay otra mata del mismo color y clase de las ya descritas. La guirnalda del remate es del mismo tipo que las otras y conserva tonos verdes, negros y rojos bien visibles.

La cara que resta por estudiar es idéntica y simétrica, aunque invertida, respecto a la que acabamos de considerar. Quizá se aprecien mejor en ella las escamas del vientre del animal y unas hojitas largas y espatuliformes que arrancan formando ángulos agudos de la directriz principal de la guirnalda.

Es muy curiosa la técnica de estas pinturas. No cabe duda que no se empleó ninguna substancia grasa, ni vegetal ni animal, que indudablemente se habría ennegrecido en el transcurso de veinte siglos. Tampoco hubo nada semejante al temple, como se ha comprobado al eliminar las colas durante la restauración y traslado, ya que no se separó ningún fragmento ni sufrió el color pérdida o alteración de ninguna clase, por mínima que ésta fuese. Se trata, por lo tanto, de pintura al fresco, pero de un fresco muy

especial y poco corriente, que no puede compararse con el empleado en Pompeya y Herculano, ni tampoco en las iglesias medievales. El procedimiento teórico normal del fresco, que tantas variantes admite, consiste, como es sabido, en la aplicación de un fino estucado sobre la superficie que se va a pintar, formado por cal, yeso, etc., y a veces polvo en mármol para obtener una superficie más lisa y brillante. No se hizo así en nuestra ara, sino que encima de la masa de mampostería, o de verdadero material de concreción que forma su cuerpo, se aplicó una capa de mortero semejante al del interior, pero sin fragmentos de barro cocido y muchísimo más fino. Cuando este mortero estaba recién aplicado se pintó el ara, sin duda en una sola sesión, o máximo durante un día. Esto explica sus trazos rápidos y un tanto abocetados, la poca insistencia en los detalles secundarios, su arte vivo y suelto, que por ello tuvo que ser obra de un artista muy



Uno de los costados del ara

experto y de mano perita y tan segura como rápida. Pero no cabe duda que debemos seguir considerando fresco la técnica pictórica del ara, ya que los colores se aplicaron cuando la superficie, cualquiera que fuera su clase, estaba aún «fresca», y que los pigmentos fraguaron con ella y se incorporaron a su masa exactamente igual que en el fresco corriente.

## SIMBOLISMO RELIGIOSO DE ESTAS PINTURAS

No creemos que sea éste el lugar más apropiado para emprender a fondo el estudio iconográfico de las pinturas del ara de Ampurias; sin embargo, conviene precisar algunas ideas sobre su significación. No cabe duda que se trata de claras alusiones religiosas al culto familiar de los muertos, a la que sin duda se dedicó el monumento, más concretamente, al culto de los antepasados difuntos, o manes, de la familia poseedora de la casa en donde fué encontrada.

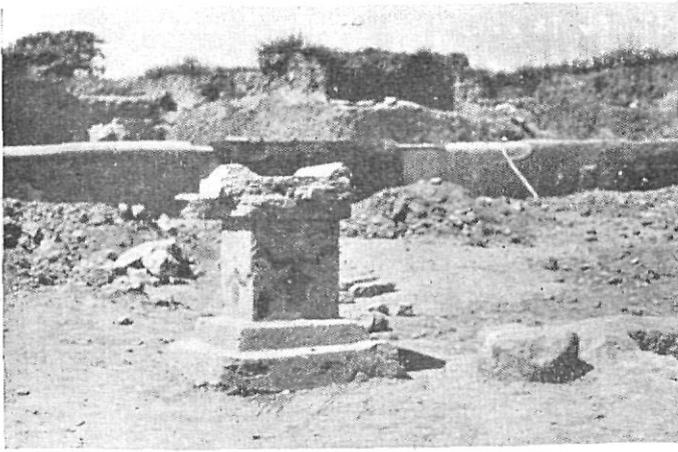
El simbolismo del gallo no falta en infinidad de monumentos. Se trata siempre de gallos de pelea, lo que parece aclarar el significado del gallo pintado en el ara ampuritana, que precisamente es de esta clase. Por ejemplo, en el Museo de Letrán, se conserva un fragmento de relieve de sarcófago en que aparecen dos amorcillos o genios que sostienen pesadas guirnaldas, mientras que otros Eros asisten a un combate de gallos. Se ha supuesto que las guirnaldas, las palmas y la corona serán concedidas al gallo vencedor, es decir, a su dueño, y en este caso se trataría de una transposición de la victoria atlética de clara y conocida significación funeraria. La representación de gallos es frecuente en los monumentos funerarios. Parece que la victoria del gallo, como la del atleta en la palestra y la del auriga en el circo, se interpretan, desde el punto de vista escatológico, como un símbolo de la inmortalidad; lo refuerza el hecho de que en una de las tumbas pintadas de Marisa aparezca un gallo al lado de Cerbero, pertenecientes ambos al ciclo ctónico del pensamiento griego. Por lo tanto, el gallo de pelea triunfador que aparece en nuestra ara debe referirse al triunfo del alma sobre la muerte. También a veces va unida al culto de Ceres y de Proserpina, ambos relacionados con la fecundidad, pero también con los muertos.

El simbolismo de las serpientes es mucho más amplio y complicado, pero también más claro y mejor estudiado. En esa forma se representaron en el mundo griego y romano los espíritus de los muertos y antepasados, e incluso de los héroes, algunos tan ilustres como el de Erictonia o Erecteo, adorado y recordado en el templo del mismo nombre, en la Acrópolis de Atenas, una de cuyas naves contenía la grieta sagrada por donde aparecería en forma de serpiente. Una gran serpiente enroscada en una ara funeraria de tipo semejante a la nuestra, aparecía en la cubierta de una de las piezas conservada en el Museo Vaticano, hoy desaparecida. En los lados del ara se representaron los Dióscuros y en otra cara había el epitafio que redactó para su esposa y para sí mismo un sacerdote de la Gran Madre. La serpiente, rodeando un globo, completando así doble símbolo de la eternidad, puede verse en el bajorrelieve de la apoteosis de Antonino y de Faustina (Museo Vaticano), y es frecuentísima la aparición de la serpiente junto a geniecillos, significando sin duda la supervivencia feliz del *genius* de los difuntos.

En cuanto a la piña, es uno de los símbolos de la inmortalidad más difundidos en la Antigüedad, ya que era el símbolo del renacimiento a una nueva y más feliz existencia, cuyo simbolismo se adivinaba en el hecho de que la piña permanezca íntegra y verde durante todo el invierno, y por estar consagrado el pino a Attis, la divinidad que fué arrebatada de la vida terrena para renacer a otra nueva y superior. Todas las especies, particularmente las coníferas, que se mantienen verdes durante la muerte transitoria de la Naturaleza en el invierno (pino, ciprés, laurel, etc.), fueron consideradas por este motivo como plantas funerarias. Ni siquiera falta en otros monumentos la asociación de la serpiente y la piña.

## LOS PROBLEMAS DE LA CONSERVACION DEL ARA AMPURITANA

Descubierto este singular monumento en bastante buen estado de conservación, como ya hemos dicho, se nos planteó inmediatamente el problema de su consolidación y conservación definitivas. Al aire libre su destrucción habría sido cuestión de muy poco tiempo, ya que las delicadas pinturas debían soportar la violencia extraordinaria del viento Norte —la famosa tramontana—, las lluvias, el choque de las arenas procedentes de las cercanas dunas, las heladas del invierno, las lluvias, escasas en número,



El ara en el lugar del hallazgo

agravarse a pesar de ésta, se privaba de su contemplación a las personas cuidadosas, y la garita que era preciso construir habría destruído por completo el armónico ambiente del jardín, inconveniente muy grave si se tiene en cuenta que se procura ir replantando en Ampurias la vegetación clásica que primitivamente poblaba sus jardines, logrando así mayor ambientación y alegría.

Por lo tanto, hubo que plantear el problema del traslado y consolidación. La operación resultaba delicadísima y falta de tradición, lo que exigió resolver muchos detalles y problemas conforme se iban presentando. Para ello se trasladó a Ampurias el prestigioso restaurador de los Museos de Arte de Barcelona don Manuel Grau, acompañado por el equipo técnico que tan acertadamente dirige. A todos queremos agradecer el amor y tacto puestos en la salvación de esta pieza artística. También merece nuestro reconocimiento el Director del Museo de Arte, don Juan Ainaud de Lasarte, que hizo cuanto estuvo a su alcance para la recuperación y salvación de estos restos de la pintura romana, tan raros en nuestro país.

El éxito acompañó todas las manipulaciones necesarias, muy peligrosas, ya que la técnica empleada al pintar el ara y que ya hemos descrito, las hacía mucho más débiles que los frescos corrientes. En éstos existe una gruesa capa de estuco completamente empapada de pigmentos coloreados, que salva incluso los desconchados superficiales y aglutina mejor las substancias cromáticas. En los murales de la Edad Media existen circunstancias favorables, como el estar dentro de iglesias, e incluso las capas de cal con que a veces se recubrieron, que si bien ensuciaron transitoriamente las pinturas, las preservaron muchas veces de perjudiciales agentes externos. Lo mismo puede decirse de las pinturas antiguas, protegidas muchas veces en hipogeos, cámaras funerarias, etc.; tal es el caso de las decoraciones egipcias, etruscas, etc. En los conjuntos más importantes de pinturas de excavación (Pompeya y Herculano) se produjo también la circunstancia benéfica de estar recubiertas por gruesas capas de cenizas volcánicas, que si por una parte acabaron con dichas ciudades, por otra las precintaron el relativo buen estado para la posteridad.

En el caso del ara de Ampurias, la fina capa de mortero o estuco de cal que cubría la superficie de la obra de fragmentos de barro cocido y de basto mortero era delgadísima y estaba mal adherida a la superficie de la obra de tipo mural, que en muchas zonas aparecía prácticamente desprendida y a punto de desmoronarse. La primera y delicadísima labor fué limpiar todo lo posible la superficie pintada de la natural suciedad de la excavación, sobre todo del polvo y de las adherencias terrosas. El trabajo tenía que realizarse siempre *in situ* y a la intemperie, ya que el ara era intocable —so pena de destrucción inmediata— del lugar donde había sido hallada. Hubo que aprovechar, por lo tanto, días muy secos, que ofrecieran una atmósfera lo más parecida posible a la que artificialmente se crea en talleres y laboratorios especializados. Esto constituye ya una gran dificultad en Ampurias, trabajando sobre una pieza situada al aire libre y a pocos metros de la playa.

En cuanto lo permitieron el estado higrométrico y la favorable dirección de un viento seco que soplaba desde tierra, se procedió a fijar cuidadosamente el color en las zonas donde la acción del tiempo

pero torrenciales, y la acción intensísima de los rayos del sol en verano. Si a ello se añaden los desperfectos que sin duda le causarían, como demuestra constantemente la práctica, algunos turistas poco respetuosos, se comprenderá que el problema era francamente grave. La solución aparentemente más sencilla e inmediata, consistía en cubrir el ara con una construcción modesta que permitiera su protección de los agentes atmosféricos y que impidiera el acceso a las personas poco responsables. Sin embargo, esto ofrecía tales inconvenientes que fué inmediatamente descartado. Una construcción muy somera se arruina fácilmente, el estado del ara podía

había reducido casi a polvo fino los pigmentos colorantes. Para ello se utilizó la goma laca blanca en solución ligera y procediendo por repetidos y suaves toques hasta que este aglutinante fué penetrando en la masa porosa del polvo.

Asegurada ya la integridad de las pinturas, se aplicó al ara la técnica normal de arranque de las composiciones murales al fresco de tipo corriente. Precisamente en nuestros Museos de Arte existe una excelente tradición técnica, debido a las numerosas pinturas murales románicas que se han hallado en sus iglesias, y que han sido arrancadas para asegurarlas y trasladarlas a los Museos, o en otros casos para volverlas a dejar en el monumento originario, pero convertidas ya en obra pictórica mueble, es decir, fácilmente transportable, lo que las asegura en casos de ruina del edificio, de guerras, etc.

Esta técnica es sobradamente conocida para entrar en detalles minuciosos. Esencialmente consiste en aplicar sobre la superficie que se va a arrancar una tela encolada, procurando que no quede la menor burbuja de aire intermedia. Cuando la tela está completamente seca se procede a levantarla, arrancando al mismo tiempo la capa de pintura subyacente, comenzando por los bordes y ayudando al despegue con instrumentos de corte moderado y muy ancho, parecido a las raquetas que utilizan los pintores de paredes para limpiar las superficies sucias de éstas. Después de esta operación se obtiene la pintura separada, pero vista al revés. Es preciso hacer una labor semejante, pero a la inversa. Para ello se trasladaron ya las primeras telas, con la pintura pegada, a los talleres de Barcelona, y allí se procedió a encolarlas por la parte libre de la pintura y adherirles una nueva tela. Cuando esta nueva base estuvo perfectamente seca, se quitó la primera tela aplicada tratándola con abundante agua hirviendo, que disolvió la cola. Luego hubo que dejar secar nuevamente, ya que el agua se filtra hasta la tela de base. Finalmente, se limpiaron los restos de cola sobrante que ensuciaban la superficie de la pintura, y tras nueva desecación quedaron las pinturas listas para su nuevo montaje.

Este planteó nuevos problemas, no sólo de técnica restauradora, sino también museística. Las telas con pinturas murales normales suelen montarse bien tensas sobre bastidores de madera que luego se colocan en superficies arquitectónicas hechas en los museos, adaptándose a las formas y dimensiones de las originarias. En el caso del ara de Ampurias nos encontramos con varias telas, correspondientes cada una a una de las caras o superficies que conservaban pinturas. El montaje en bastidores hubiera asegurado su conservación y fácil manejo, pero dificultaban la exposición, destruían el efecto del monumento y perjudicaban su valor arqueológico. Tras varias vacilaciones se llegó a una solución perfecta y de lógica tan elemental: proceder exactamente igual que en las pinturas de iglesias medievales. Como es natural, exigían unas superficies idénticas a las del ara a la que pertenecieron, y para ello se construyó un ara nueva y completa, exactamente igual a la originaria, que pudo copiarse fácilmente. La primitiva tuvo que desecharse como base, por su mal estado. La nueva ara se construyó de cemento, ofreciendo la ventaja de que en lugar de una pieza se hizo en cinco, correspondientes a los escalones del basamento, del cuerpo central y de los dos elementos superiores de remate. Esto permite su fácil traslado y montaje, ya que al fraccionarla en piezas se divide el peso que, además, se aminoró de manera extraordinaria por hacerse las piezas completamente huecas. Esto permite su manejo a mano por tres o cuatro hombres, mientras que la pieza completa y maciza exigiría el empleo de una pequeña grúa o de otros aparatos auxiliares. La manejabilidad de la pieza quedó demostrada prácticamente al ser fácilmente trasladada desde el taller al palacio donde se celebró una exposición de obras artísticas y restauradas, y desde éste, al Museo Arqueológico de Barcelona, donde quedó expuesta durante varias semanas, hasta ser finalmente trasladada a su destino definitivo, en el Museo Monográfico de Ampurias.

La seriedad de la restauración fué absoluta, ya que toda la pintura que se conserva es auténtica, aunque habría sido muy fácil completar o reavivar partes. Pero se prefirió presentar la verdad absoluta a realizar una obra seminueva y caprichosamente fantaseada. En la actualidad estos restos de pintura romana adornan el Museo de Ampurias, mientras unas copias bien imitadas ocupan el lugar del monumento, cuya estructura arquitectónica anterior permanece en el mismo lugar en donde fué hallado, ya que sólo se retiraron de él las capas pintadas.

El éxito de este procedimiento nos animará a repetirlo en otros lugares donde se presente la necesidad de conservar tan bellos restos del arte antiguo, salvándolos de su segura destrucción si se les abandona al aire libre, como sucede siempre que se excavan los restos de mansiones romanas, frecuentemente ornados con pinturas murales, de los que esperamos nos dará Ampurias nuevas aportaciones.