



Al voltant d'una peça

Pintura mural de la habitación 32 de la villa romana de La Quintilla (Lorca, Murcia)

Abril - Junio 2012. Alicante



# Pintura Mural ROMANA

de la villa de La Quintilla (Lorca)

# The Roman Wall PAINTING

of La Quintilla villa (Lorca)



MUSEO EUROPEO DEL AÑO 2004

# MARQ

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE



DIPUTACIÓN DE ALICANTE





# Pintura Mural ROMANA

de la villa de La Quintilla (Lorca)

Publicación de la exposición **Pintura mural romana de la villa de La Quintilla (Lorca)**

Abril - Junio de 2012

El fragmento de pintura mural fue expuesto y restaurado en el MARQ en virtud del convenio suscrito entre la Diputación de Alicante, la Fundación C. V. DMARQ y el Ayuntamiento de Lorca, con el objetivo de colaborar en la recuperación de los bienes histórico-artísticos dañados por el terremoto de mayo de 2011.

Agradecemos a los autores de este catálogo su contribución a la difusión del Museo de Lorca y su patrimonio arqueológico.

**MARQ**

## 1/ El Museo Arqueológico Municipal de Lorca

Proyecto de arte (edición)  
e irLptor aLI d uLo Dr uLol@gipo d uCipiÁal aL orpa

## 2/ La pintura mural romana y su contexto arqueológico

Publicación de (nº)  
MroP.ora Aitular aL Dr uLolog@aL la qCí@Lr@a@a aL d urpia  
**veba@tian u/ eamalg P@en@ig**  
CatLar@tipo aLI órLa aL Dr uLolog@aL la qCí@Lr@a@a aL d urpia  
Proyecto de arte (edición)  
e irLptor aLI d uLo Dr uLol@gipo d uCipiÁal aL orpa  
**uana ognce r arcia**  
CoC@Lr@a@aora aLI d uLo Dr uLol@gipo d uCipiÁal aL orpa

## 3/ La restauración del fragmento de pintura mural

vil@ia egca Plbergla  
anoratorio A@pCipo aL uL@taurapi@C  
**t lena vantamarina Plbertg@**  
anoratorio A@pCipo aL uL@taurapi@C



Fig. 1. Fachada del Museo Arqueológico Municipal de Lorca.



### Introducción

La titularidad y gestión del Museo Arqueológico Municipal de Lorca<sup>1</sup> es del Ayuntamiento de Lorca, estando integrado en el Sistema de Museos de la Región de Murcia desde la aprobación de la nueva Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia (BORM de 12/8/96).

Las dos fechas más importantes que hasta el momento han marcado la historia de esta institución han sido la de su inauguración el 7 de marzo de 1992 y el 11 de mayo de 2011, día en que los efectos de los terremotos provocaron que se cerrara. A lo largo de los veinte años de existencia se ha intentado que el Museo cumpliera las diferentes funciones de conservación, investigación, exposición, educación y comunicación que recoge la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español en su definición de museo (Artículo VII, art. 59.3), de tal forma que fuera en todo momento un centro vivo al servicio de los usuarios que a él llegaban. En la actualidad el Museo sigue intentando desarrollar todas estas funciones, salvo la de exposición de las colecciones que por razones obvias están almacenadas hasta que se disponga del contenedor rehabilitado y de los imprescindibles elementos de museografía que permitan mostrar de nuevo el importante patrimonio arqueológico conservado.

El Museo Arqueológico Municipal de Lorca cuenta además con una Asociación de Amigos creada el año 1989.

### El edificio

El Museo Arqueológico de Lorca (fig. 1) se encuentra situado en el extremo oriental de la ciudad, dentro del Conjunto Histórico-Artístico, en la zona conocida como La Alberca, próxima al cauce del río Guadalentín. Las periódicas inundaciones que caracterizan este río fueron dejando capas de tierras de aluvión en esta parte de la actual ciudad, donde a principios del siglo XVII se construyó la casa-palacio conocida como de los Salazar, en cuya fachada destaca el blasón de María Natarello Salazar, y que fue rehabilitada para servir de contenedor para el Museo Arqueológico Municipal.

El edificio del Museo consta de 2200 m<sup>2</sup> de superficie que se distribuyen en dos construcciones adosadas, la antigua casa rehabilitada y una nueva construcción de principios de los años noventa que se anexiona en la parte posterior. Esta zona construida sobre pilares y donde se ubica el área de administración (despachos, archivo), servicios (laboratorio, salón de actos, aseo, ascensor) y un patio con entrada para la carga y descarga que comunica con el hueco de escalera que sirve de salida de emergencia, ha sido la más dañada con los terremotos del 11 de mayo de 2011. Parece ser que el subsuelo de formación aluvial de Lorca ha potenciado el efecto de los seísmos, afectando gravemente la estructura de la parte nueva del Museo.

<sup>1</sup> I LPL/

## El patrimonio mueble conservado en el Museo Arqueológico Municipal de Lorca - Colección estable

El patrimonio mueble conservado en el Museo Arqueológico Municipal de Lorca es su más valioso activo, ya que representa una parte importante y fundamental de la memoria histórica del municipio de Lorca. Las colecciones más importantes que conserva el Mr AL son las de arqueología, numismática y medallística, junto a la colección de heráldica lorquina. La colección estable del Museo en la actualidad está formada por unas 4800 piezas que estaban mostradas en once salas que ocupan una superficie expositiva de 500 m<sup>2</sup> donde se ofrecía un recorrido cronológico por las diversas culturas que poblaron el municipio de Lorca desde el Paleolítico Medio (40000 a. C.) hasta la Edad Media.

La sala más sobresaliente está dedicada al importante ajuar funerario del enterramiento practicado en Cueva Sagrada. La excepcionalidad de este hallazgo radica en la conservación de dos túnicas tejidas con lino (fig. 2), objetos de madera y de otros materiales orgánicos con una antigüedad de más de 4000 años.



Fig. 2. Vitrina donde se muestra la túnica 1 y otros objetos realizados en materia orgánica hallados en Cueva Sagrada (La óoya, Lorca).

Especial mención merecen la colección de ídolos calcolíticos, los ajuares funerarios de la Cultura de El Argar (fig. 3) y de los iberos (fig. 4), el lapidario romano, fundamentalmente las tres columnas miliarias romanas expuestas que son testimonio de la presencia de la Vía Augusta a su paso por el municipio de Lorca; el conjunto de cerámica andalusí (siglos VIII-J III) donde desta-



Fig. 3. Sala 3 dedicada a la Cultura de El Argar del Museo Arqueológico Municipal de Lorca.



Fig. 4. Lámpara ibérica de la tumba 15 hallada en la excavación efectuada en la confluencia de las calles 2 de Mayo y Núñez de Arce, Lorca.

can las tinajas producidas en los alfares de Lorca de principios del siglo J III; las veintisiete lámparas de vidrio datadas en el siglo J V (fig. 5), halladas en la excavación de la sinagoga de la judería encastillada de Lorca y la colección Espín conformada por más de 3000 monedas y 100 medallas (fig. 6).

La placa de pintura mural procedente de la sala 32 de la villa romana de La Quintilla, restaurada en el Museo Arqueológico de Alicante, pasará a mostrarse en la sala 7 del Mr AL formando, junto a las otras dos placas de pintura mural halladas en las habitaciones 24-26 y 35 (fig. 7) de la mencionada villa, un importante conjunto que permite mostrar cómo fue la decoración pictórica romana del siglo II d. C. en el ámbito rural.

Actualmente el Museo tiene cedidas temporalmente tres lámparas de vidrio (fig. 8) encontradas en la excavación arqueológica de la sinagoga de la judería encastillada de Lorca para la exposición ABiblias de Sefarad. Las vidas cruzadas del texto y sus lectores que se celebra en la sala ói-



Fig. 5. Lámpara de vidrio de la sinagoga de la judería de Lorca.



Fig. 6. Estado de la sala 10 del Museo Arqueológico Municipal de Lorca tras los terremotos del 11 de mayo de 2011.



Fig. 7. Placas de pintura mural procedentes de La Quintilla, Lorca, expuestas en la sala 7 del Museo Arqueológico Municipal de Lorca.



Fig. 8. Lámpara de vidrio de la sinagoga de la judería de Lorca en la exposición temporal ALas Biblias de SefaradB organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid.

póstila de la Biblioteca Nacional de España en Madrid hasta el 13 de mayo de 2012; nueve piezas de diferentes culturas para la exposición ANovedades arqueológicas de la Región de MurciaB que se muestra en la sala de exposiciones temporales del Museo Arqueológico de Murcia hasta el 18 de noviembre de 2012 y la mencionada placa de pintura mural procedente de la habitación 32 de la villa romana de La Quintilla para su exposición como pieza del mes en el Museo Arqueológico de Alicante.

### El Museo Arqueológico Municipal de Lorca en la actualidad

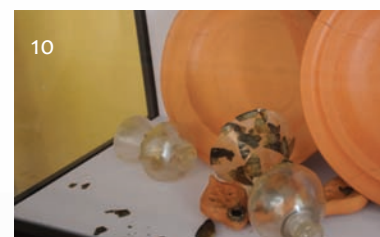
El edificio que sirve de contenedor al Museo Arqueológico Municipal de Lorca se encuentra cerrado para que se puedan abordar los trabajos de recuperación que el Ayuntamiento de Lorca inició a mediados de noviembre de 2011. De las funciones que ha desarrollado el Museo Arqueológico Municipal de Lorca a lo largo de sus 20 años de existencia, la única que en la actualidad no puede desempeñar es la de exposición de las colecciones debido a que se encuentra desmontado y las colecciones que formaban la exposición permanente se encuentran depositadas en los almacenes a la espera de su nueva exhibición.

Los contenidos de la nueva exposición se basarán en una selección de las piezas que forman la colección estable del Museo, incorporando otras nuevas procedentes de las numerosas excavaciones arqueológicas que se han realizado fundamentalmente en el subsuelo del casco urbano y del Castillo de Lorca durante los últimos años, con el objetivo de completar e ilustrar el hilo conductor del discurso expositivo que se quiere narrar y mostrar las diferentes etapas culturales desde la Prehistoria a la Edad Media de Lorca y su municipio. Se mantendrá la sala monográfica dedicada al ajuar calcolítico de Cueva Sagrada incluyéndose un nuevo espacio expositivo al final del recorrido dedicado a la judería encastillada de Lorca.

El nuevo proyecto museográfico va a recoger los oportunos mecanismos de protección y salvaguarda de las colecciones que permitan minimizar los daños causados por terremotos. El tipo de vitrina que se tiene que emplear en un museo ubicado en una de las zonas con más actividad sísmica de España debe tener como primer objetivo la conservación preventiva de las piezas que expone, recurriendo a los materiales y al diseño que resguarden lo mejor posible las piezas mostradas. Para conseguir una vitrina sismorresistente adecuada se está colaborando en un proyecto financiado por el programa de cooperación de ámbito iberoamericano Ibermuseos, para la confección de cuatro modelos de vitrina donde se tendrá en cuenta la experiencia y el aprendizaje que hemos tenido en el Mr AL con los terremotos del 11 de mayo de 2011, así como las recomendaciones que se han elaborado en las Jornadas sobre Museos y Seísmos que se desarrollaron en Lorca entre el 16 y 18 de noviembre de 2011 organizadas por el Ministerio de Cultura, en colaboración con la Comunidad Autónoma y el Ayuntamiento de Lorca, con el apoyo financiero y colaboración de Ibermuseos.

El haber sufrido directamente los efectos de los mencionados terremotos nos hace ser conscientes de que vivimos sobre la activa falla de Alhama de Murcia (FAM) y que donde la tierra ha temblado, volverá a hacerlo, por lo tanto hay que tener muy presentes todas las experiencias y recomendaciones que se han desarrollado en museos implantados en zonas sísmicas, como las que se extrajeron de las mencionadas jornadas, especialmente que todo museo debe contar con un Plan de Emergencia y de Mantenimiento adaptado a las peculiaridades propias, y asegurarse que estos planes sean conocidos por todo el personal del museo y por aquellas personas que tendrían alguna participación en su implementación, incluyendo un apartado especial dedicado a los usuarios de los museos.

Una vez finalizados los trabajos de recuperación de la tercera planta del Museo se acondicionó un espacio para ubicar el taller de restauración donde se procediera a la recuperación de las 154 piezas dañadas por los terremotos del 11 de mayo de 2011 (figs. 9 y 10) trabajo abordado por el Instituto de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura. Estas labores se han realizado en el periodo comprendido entre diciembre de 2011 y marzo de 2012 (fig. 11).



Figs. 9 y 10. Añaja del siglo JII y lámparas de vidrio de la sinagoga de Lorca volcadas tras los terremotos del 11 de mayo de 2011.



Fig. 11. Proceso de restauración de las piezas afectadas por los terremotos del 11 de mayo de 2011 abordados por el Instituto de Patrimonio Cultural en el Mr AL.

En esta misma planta también se acondicionó un espacio para continuar con los trabajos de catalogación, clasificación y gestión de las colecciones por parte de los conservadores del centro con la colaboración del personal del taller de empleo AFénix IIB sobre museografía, que durante un año estará vinculado al Museo. La atención a investigadores se pudo recuperar desde diciembre de 2011 para lo cual se dispuso provisionalmente un espacio en esta misma planta del Centro.

Otra de las partes del Museo donde se han finalizado los trabajos de rehabilitación es la zona dedicada a los almacenes visitables, donde se vieron afectadas 29 piezas por la rotura de las patas de los armarios-vitrina en que se guardaban. Se ha procedido a la sustitución de estos elementos por unos apoyos de material resistente y se ha dispuesto un mecanismo antisísmico en todos los armarios que permite su fijación a la pared y a la vez que se puedan mover durante los temblores. Este dispositivo también se ha colocado en todos los armarios de la biblioteca del Museo.

Para suplir la imposibilidad de las visitas al Museo de los alumnos de los centros educativos de la ciudad y su amplio término municipal, se han fomentado las visitas guiadas por personal del Museo al Parque Arqueológico de los Cipreses que se completan con la realización, en el área didáctica del Parque, de los talleres dedicados al ritual de la muerte en la Cultura de El Argar (fig. 12) y la molienda en la Prehistoria (fig. 13).



Fig. 12. Niño en el interior de la reproducción de una cista argárica. Aaller didáctico del ritual funerario de la Cultura de El Argar realizado en el Parque Arqueológico de Los Cipreses, Lorca.



Fig. 13. Niños moliendo trigo. Aaller didáctico de la molienda en la Prehistoria realizado en el Parque Arqueológico de Los Cipreses, Lorca.

En los diecinueve años que el Museo ha estado abierto ha sido visitado por 230.599 personas. El perfil del usuario durante los años de andadura ha evolucionado muy poco, siendo el visitante más frecuente el procedente de la Región de Murcia y fundamentalmente de Lorca. A lo largo de la primera década del siglo XXI se han aumentado y consolidado las visitas procedentes de los centros educativos fundamentalmente de Lorca y, a partir de 2007, ha aumentado tímidamente el usuario extranjero procedente de Francia, Alemania y Gran Bretaña que reside temporalmente en la costa levantina próxima a Lorca (Vera, Mojácar, Mar Menor y Alicante).

Me gustaría concluir esta pequeña aportación para dar a conocer el Museo Arqueológico Municipal de Lorca, tras los efectos ocasionados por los terremotos del 11 de mayo de 2011, mostrando mi agradecimiento a la dirección del Museo Arqueológico de Alicante por el apoyo brindado desde los días siguientes a los seísmos y que ha cristalizado en un convenio entre la Diputación de Alicante y el Ayuntamiento de Lorca para la restauración de la placa de pintura mural de La Quintilla que se expone como pieza del mes en el MARQ. Casi un año después de los fatídicos temblores de tierra se ha avanzado en la consecución de la recuperación del contenedor y del contenido afectado por los mencionados terremotos pero todavía seguimos necesitando la colaboración de todos para conseguir restablecer la normalidad, que no es otra que tener abiertas las puertas del Museo Arqueológico Municipal de Lorca para que, tanto los lorquinos como el resto de personas que se acerquen a la ciudad, puedan disfrutar del importante patrimonio arqueológico que se expone y conserva. Todos nos beneficiaremos y, especialmente, los más pequeños, que deben conocer, a partir del patrimonio arqueológico que se muestra en el Mr AL, la importante historia de su tierra. Dentro de esta colaboración, en la recuperación del Museo Arqueológico de Lorca se ha enmarcado el JJ Congreso de la Federación Española de Amigos de los Museos, cuya sesión central se celebró el 10 de marzo en Lorca.



Plinia uern) nde( n(

MroP.ora Aítular aL Dr uLolog( aL la qC( r( aaaa aL d urpia

veba( tian u/ eamallg P( en( g

CatLar( tipo aL l( ó rLa aL Dr uLolog( aL la qC( r( aaaa aL d urpia

Pndr( ( l artne( egdr( Aue(

eirLptor aL l( d u( Lo Dr uLo( gipo d uCipi( Aal aL orpa

uana ognce r arc( a

CoC( r( aaaaora aL l( d u( Lo Dr uLo( gipo d uCipi( Aal aL orpa

### La pintura mural de la habitación 32 de la villa romana de La Quintilla (Murcia)<sup>1</sup>

Los primeros hallazgos de pintura mural realizados en Pompeya y Herculano, en el segundo cuarto del siglo XVIII por encargo del rey Carlos III, constituyeron un punto y aparte en la investigación de este tipo de decoración, no sólo por el descubrimiento, que era espectacular y contribuía enormemente a las investigaciones sobre el mundo romano, sino porque abría nuevas perspectivas de estudio y de interés en la arqueología romana a partir de ese momento. Desde entonces y durante el siglo siguiente, arquitectos, pintores y gentes de letras, contribuyeron a ofrecer un mejor conocimiento de la edificación pública y privada. Sin embargo, en la Península Ibérica, una vez realizados los primeros y escasos descubrimientos en esos mismos siglos, las pinturas dejaron de tener interés por su proceso de deterioro en los propios yacimientos donde habían permanecido in situ y en los museos, donde no se tenían los recursos necesarios para su conservación. Fue por este motivo principalmente por lo que, hasta no hace mucho tiempo, cuando se hacía una descripción de los restos hallados en una excavación arqueológica de un edificio romano, no se aludía a la pintura mural sino que únicamente se mencionaban la técnica constructiva, la pavimentación, la escultura, el bronce y la vajilla fina como partes integrantes del ajuar mueble, mientras que la decoración pictórica quedaba en un segundo plano debido principalmente a su estado de conservación. Esto fue lo que sucedió hasta el último cuarto del siglo XX,

en la actualidad la pintura mural romana ya está incluida en un plano superior en la investigación española que se ocupa de estudiarla como una técnica decorativa más.

La pintura mural romana la encontramos a lo largo de todo el territorio sobre el que se impuso la cultura romana, desde Occidente a Oriente, desde las ciudades costeras a las del interior, en edificios públicos o privados, e inclusive, en aquellas villas que, con independencia de su ubicación y explotación contaban con una *Área urbana* o zona residencial para el disfrute de sus propietarios.

### El contexto geográfico de la villa

La villa romana de La Quintilla es una de las más conocidas e importantes de la región de Murcia, situada a 5 km al noreste de la actual ciudad de Lorca, entre las crestas de la Sierra del Caño y al pie del Cejo de los Enamorados (fig. 1).



Fig. 1. Vista panorámica del yacimiento con su entorno geográfico, en concreto hacia el Cejo de los Enamorados (foto cedida por el equipo de excavación).

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Carthago Noua* y su territorio y modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepublicana y la Antigüedad Tardía (AR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

Aunque se conocen importantes restos de la misma desde 1876, no es hasta 1981 cuando se lleva a cabo su excavación bajo la dirección de S. Ramallo Asensio, profesor del área de Arqueología de la Universidad de Murcia. Los trabajos desarrollados en esas primeras campañas sacaron a la luz parte de una *uilla*, concretamente el atrio y el acceso desde éste a las termas (fig. 2), así como algunas habitaciones del peristilo decoradas con pinturas y mosaicos.



Fig. 2. Atrio y área termal de la terraza inferior de la *uilla* (foto cedida por el equipo de excavación).

Esta primera intervención se prolongó hasta 1985, momento en el que la aparición de una cada vez mayor cantidad de pintura mural, requería una infraestructura y un presupuesto económico superior al que se podía disponer en esos momentos; no obstante, trece años después, en 1998, un equipo de investigación encabezado por el profesor Ramallo retomó las excavaciones, abordando las soluciones técnicas a la problemática referida (fig. 3), y avanzando hacia lo que representaba la zona residencial de la *uilla*, situada en una terraza superior (fig. 4).

Desde entonces y hasta 2004, momento en el que finalizaron las intervenciones arqueológicas, se delimitó la planta de la *uilla* que presenta una amplia superficie (1,5 ha) y cuya organización se distribuye en dos terrazas adaptadas al desnivel del terreno (fig. 5).

En la terraza inferior se localiza la zona de trabajo y almacenamiento o *Áar ruṭipa*, con un gran



Fig. 3. Trabajos arqueológicos realizados con la pintura mural aparecida en la habitación 7 de la *uilla* en 1998 (foto cedida por el equipo de excavación).



Fig. 4. Vista de la terraza superior de la *uilla* (foto cedida por el equipo de excavación).

patio rodeado en sus lados sur y oeste por una serie de estancias cuadradas. La parte residencial o *Áar urnaCa* se articula alrededor de un atrio con un *iv Áluiuv* central y de un gran peristilo con un estanque. Desde el atrio se podía acceder a una serie de habitaciones de grandes dimensiones pavimentadas con mosaicos que estuvieron vinculadas con las termas privadas de la casa. En el ángulo sureste del atrio se encuentra una escalera que conduce a la terraza superior, donde se ubican varias habitaciones dispuestas en torno al peristilo, pavimentadas con mosaicos y con las paredes decoradas con pinturas

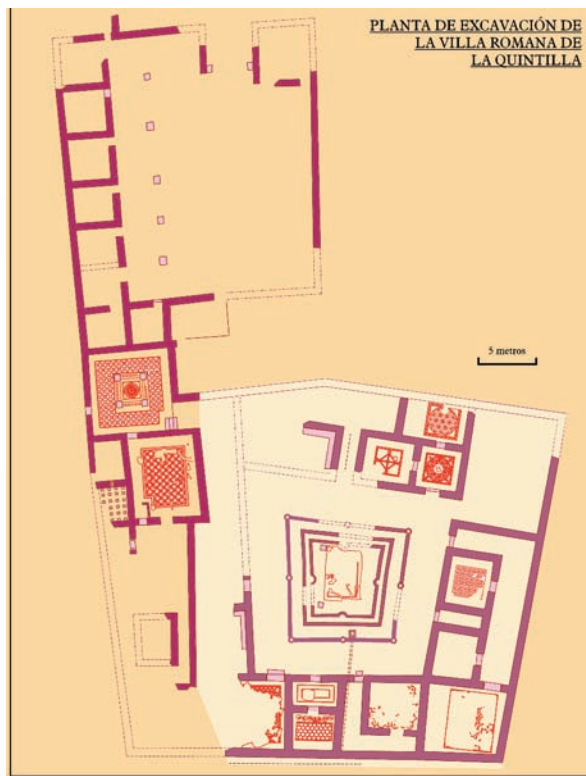


Fig. 5. Planimetría de la *uilla* romana de La Quintilla (Lorca, Murcia) (imagen cedida por el equipo de excavación).

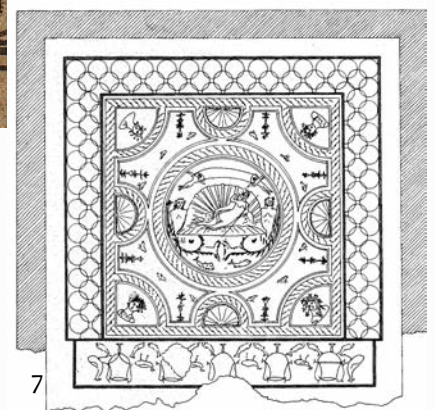
murales. Los motivos que decoran los mosaicos son geométricos, vegetales y figurados, destacando un mosaico con la representación de nueve bustos femeninos -tal vez las nueve musas- en un octógono central y el de la Navegación de Venus (figs. 6 y 7).

Los materiales recuperados son muy escasos y su repertorio no es muy rico ni variado, puesto que el abandono de la *uilla* se debe a un posible traslado de su propietario a otro lugar. Debido a ello, solamente disponemos de escasos restos cerámicos, la mayoría referidos a la fase final de la misma -sigillatas sudgálicas y producciones locales de cuencos, páteras y lucernas- y de un reducido número de materiales constructivos de no excesiva calidad por haber sido trabajados en material local; sin embargo, suple esta deficiencia la conservación casi íntegra de la planta y la decoración pictórica y musiva de la *uilla*<sup>2</sup>. A través del programa ornamental podemos obtener no sólo la cronología del com-

<sup>2</sup> La importancia de los restos arqueológicos hizo que este yacimiento fuera declarado Bien de Interés Cultural en el 2004 (BORM nº 77, de 2 de abril).



6



7

Fig. 6. Mosaico de la habitación 28 con nueve bustos femeninos en un octógono, tal vez representación de las musas (foto cedida por el equipo de excavación).

Fig. 7. Mosaico de la habitación 15 con la representación de la Navegación de Venus (dibujo recogido por J. Fuentes y Ponte en 1876, comisionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

### La pintura mural de la habitación 32

De este conjunto, del que destacan importantes revestimientos pictóricos y pavimentos musivos, rescatamos esta interesante placa que, si bien no muestra una representación iconográfica de calidad, su estado de conservación y localización en la planta general del complejo nos proporcionan una vital información en cuanto a la utilización de

esta técnica para indicar la funcionalidad de ciertos espacios domésticos. Fue descubierta en la campaña arqueológica de 2001 y corresponde a la habitación 32, un pasillo abierto por su frente sur al peristilo y, cuya única función aparente, además de comunicar la terraza inferior con la superior, es decir, atrio con peristilo, es la de separar las habitaciones 30 y 31 (fig. 8).



Fig. 8. Localización de la habitación 32 en la terraza superior de la uilla (foto cedida por el equipo de excavación).

La placa conservada de pintura mural se encontró volcada hacia adelante, sobre los restos del muro oeste y con su reverso en espiga visible, lo que hizo pensar que podía corresponder a la zona media de la pared que revestía el muro este (fig. 9).

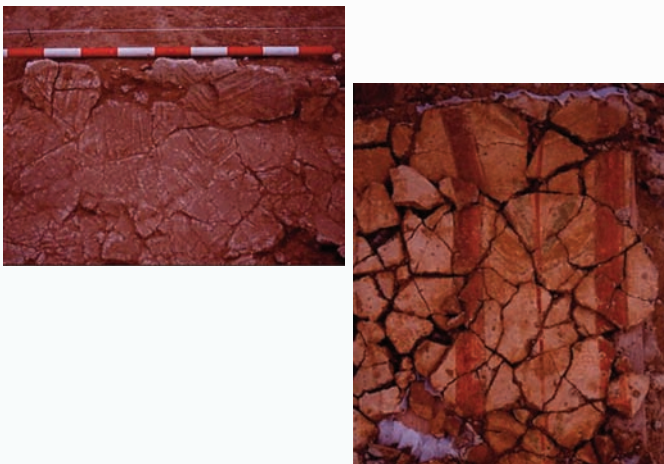
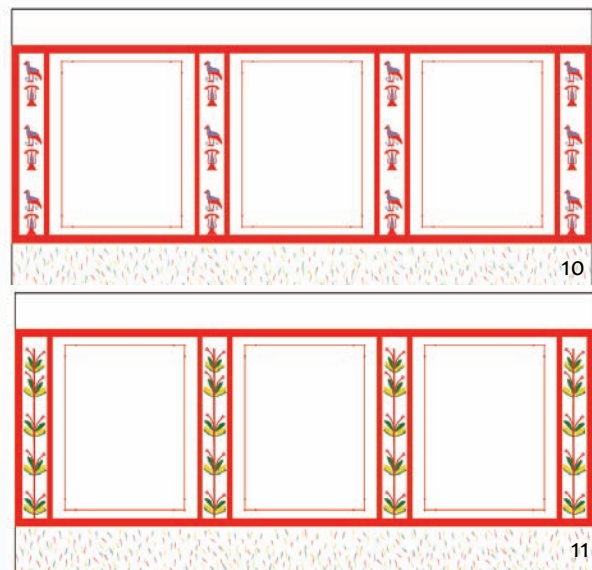


Fig. 9. Derrumbe de la pintura mural de la pared este de la habitación 32 de la uilla (fotos cedidas por el equipo de excavación).

Asimismo, el hallazgo de otra placa de similares dimensiones y volcada en el sentido inverso, condujo a confirmar que el esquema compositivo de ambas paredes era el mismo, con la única diferencia localizada en los motivos decorativos realizados en los interpaneles.

La técnica empleada es la de la pintura al fresco para la mayor parte de la pared y la técnica mixta para aquellos detalles y/o elementos decorativos que requerían más tiempo y cuidado en la ejecución. El esquema compositivo desarrollado consta de un zócalo corrido de 60 cm de altura, es decir, aproximadamente dos pies romanos, decorado imitando el mármol moteado en el que, sobre fondo blanco, se representan gotas de color rojo, amarillo, azul y verde; una zona media de 1,5 m de altura, compuesta por paneles de color blanco y 1,20 m de anchura, encuadrados interiormente por filetes rojos y exteriormente por bandas rojas de 5 cm de anchura, que los separa de los interpaneles de 19 cm de anchura aproximada, decorados con tallos vegetales en la pared este y pájaros apoyados sobre vasijas con un dibujo excesivamente esquemático sobre la pared oeste; y, finalmente, una cornisa moldurada en estuco de 30 cm de altura sin ningún tipo de elemento decorativo añadido (figs. 10 y 11).



Figs. 10 y 11. Restitución hipotética de la pintura mural de las paredes este y oeste de la habitación 32 de la uilla (dibujo realizado por L. Suárez Escribano y A. Fernández Díaz).

Aunque su técnica de ejecución es cuidada, su repertorio decorativo es bastante sencillo y esquemático si lo comparamos con el de otras habitaciones de la uilla donde la calidad y variedad es mayor. Este hecho no debe extrañar si se tiene en cuenta que esta pintura mural corresponde a una decoración de corredor o pasillo, es decir, a una zona de paso en donde se supone que el propietario y/o su familia, así como aquellos que acudían a la uilla, no iban a detenerse en exceso.

## Integración

La pintura romana en Italia de época republicana y hasta época imperial depende claramente de los cánones de la pintura realizada en la Península Itálica pero, a partir de este momento, se observa una cierta autonomía estilística, con modelos que se integran claramente en lo que se ha denominado como el IV Estilo Provincial, desarrollado principalmente en las provincias occidentales y que perdurará hasta mediados del siglo II d. C. Es a este último período al que podríamos adscribir nuestro conjunto pictórico y, a pesar de no contar con el elevado número de paralelos existentes para épocas anteriores en las que se desarrollaban los famosos cuatro estilos pompeyanos, los ejemplos provinciales confirman que esta fase está claramente caracterizada por su eclecticismo, por unas tendencias que muestran cierta libertad en relación a la urna y que podemos definir por su continuidad, innovación y renovación.

La primera de las características, la de continuidad, se observa en esta pintura mural en el esquema articulado en paneles anchos lisos y estrechos decorados con candelabros figurados o con tallos vegetales más o menos simples, el grupo mayoritario y de mayor éxito en la centuria anterior, pero la renovación, que se manifestaría en la presencia de grandes arquitecturas o la innovación con representación de imitaciones marmóreas que ascienden a la zona media de la pared, no está presente. Sin embargo, contamos con otro elemento que también es común en el siglo II d. C., las paredes de fondo blanco articuladas en paneles anchos y estrechos mediante bandas y filetes, generalmente de color rojo y/o negro.

Antes de continuar con la función y significado de nuestro conjunto, realizaremos un breve resumen sobre el origen y evolución de la pintura mural romana. Su comienzo es controvertido, entre otras causas porque los restos más antiguos, la decoración de algunos templos y tumbas obra de artesanos griegos llegados a la Península Itálica desde el siglo IV a. C., se conocen únicamente por las fuentes literarias. En un siglo más tarde, y gracias al poder político, económico y militar alcanzado por Roma, la pintura experimenta un gran desarrollo pero su utilización se centra en los desfiles triunfales. Durante el siglo II a. C. la relación con Grecia es más patente y la moda y gusto griegos de pintar cuadros llegan con mayor ímpetu, trayendo inclusive la mano de obra, algo que ya podemos constatar

entre las fuentes literarias y arqueológicas por la aparición de las más antiguas decoraciones pintadas de ciudades como Pompeya y Herculano que, desde entonces y hasta que el Vesubio las destruya en el año 79 d. C., representarán íntegramente la pintura romana.

La distinción convencional de los denominados cuatro estilos pompeyanos, de finales del siglo II, fundamentada en la relación entre las fuentes materiales y escritas, se vio ampliada temporal y espacialmente gracias a las revisiones realizadas a lo largo del siglo XX. El I Estilo, denominado de incrustación o arquitectónico (siglo IV-primer cuarto del siglo I a. C.), consiste en la imitación en estuco de los más ricos revestimientos marmóreos en una composición que conserva la antigua división estructural de la pared. Le sucede el II Estilo pompeyano, basado en la representación de arquitecturas reales que avanzan hacia el espectador y se abren hacia el exterior en una visión bidimensional, en un primer momento, y tridimensional en una fase intermedia, en donde prima la ilusión de perspectiva, finalizando con la creación de una composición cerrada a ésta hacia finales de dicho estilo (30-20 a. C.). En época augustea se inicia el III Estilo, también denominado como de los candelabros, caracterizado por una fuerte inclinación hacia lo lineal y clásico, donde los candelabros sustituyen a las columnas y todo el conjunto recibe un destacado tratamiento ornamental y caligráfico. El IV Estilo, denominado como ilusionista por sus efectos impresionistas y por su rica y viva policromía remarcada por la utilización de cenefas caladas de cuidada ejecución, se remonta a finales de época julio-claudia. Presenta una composición básica en la zona media con paneles anchos alternando con paneles estrechos, un tipo de división que procede del estilo anterior, y lo que demuestra la coexistencia de una variedad de formas decorativas propias de fases anteriores, que han dado pie a denominarlo como estilo ecléctico. A raíz del año 79 d. C., la falta de puntos de referencia en Campania hace necesario dirigirse hacia otros lugares como Roma o las provincias romanas.

En la Península Itálica y desde época imperial hasta el siglo I, se observa una prolongación de las tendencias y estilos que habíamos visto en Pompeya, con la única diferencia de una mayor sobriedad decorativa; sin embargo, en el resto de las provincias, la pintura vuelve a una tradición ya conocida ante-

riormente, la del III Estilo pompeyano que incorpora algunos elementos del IV. Se trata del denominado IV Estilo en las provincias, en el que se elimina el contenido arquitectónico y se impone la abundancia de decoraciones de candelabros figurados y vegetalizados. A partir de época de Adriano, momento en el que podrí­an fecharse las pinturas de La Quintilla, se observa una moderada vuelta al II Estilo que va a derivar en dos líneas diferentes: por un lado, la que se plasma en edificios de representación, en ricas *aulae* y *uillae* y, por otro lado, un estilo más libre y expresivo, que será el que predomine en edificios más modestos y, sobre todo, en los sepulcros, como sucede en Ostia.

### Función de paneles de fondo blanco

La policromía, especialmente el uso de colores como el rojo y el negro, es una de las características de la pintura en las provincias romanas de Occidente. No obstante, encontramos un número mayor de decoraciones caracterizadas por un fondo blanco. Independientemente de que su utilización responda a una elección económica o estética, este tipo de paneles de fondo blanco parecen volver a cobrar importancia en el siglo II d. C., desde su primera aparición en época tardorrepública y protoaugusta, y serán el precedente del nuevo estilo lineal que comienza a finales del siglo II y perdura durante todo el siglo III d. C.

Esta decoración suele presentar un zócalo blanco moteado y bandas y filetes que dividen la zona media en una sucesión de paneles anchos y estrechos. En *Italia* los ejemplos publicados no son muy numerosos, sin embargo estamos convencidos de que éstos son más y que la propia pobreza compositiva y ornamental es la causa de que permanezcan aún inéditos. En nuestro caso, además de analizar este tipo de pintura como un marcador cronológico, hemos de buscar también su valor como revelador de una elección decorativa particular y como indicador de un determinado estatus económico-social.

Si utilizamos una clasificación recientemente realizada en Francia, consistente en tres grupos, desde las decoraciones más simples a las más sofisticadas, también podríamos incluir las presentes en España. Al primer grupo corresponden paneles de fondo blanco con decoración reducida a simples bandas y filetes rojos, negros u ocres de encuadramiento, pu-

diendo incluir en las mismas las del castro de Chao Samartín (Asturias), el conjunto de *Illud* de Can Mollet (Cabrera de Mar, Barcelona), del pasillo de la *Ulla* del Sástiro (Córdoba), de la estancia 9 de *Silla* (Ciudad Real) y las de la *Ulla* de la Fortuna, del edificio de la calle Caridad-Cristóbal La Corta y en algunas de las habitaciones del Edificio del Atrio de la ciudad de *Carthago Noua* o la estancia 7 de la *uilla* romana de La Quintilla (Lorca, Murcia). El segundo grupo, compuesto por paneles de fondo blanco articulados en paneles anchos lisos y estrechos decorados, está representado por estas pinturas de la estancia 32 de la *uilla* de La Quintilla, con zócalo moteado e interpaneles en la zona media con candelabros con aves y elementos vegetales, las pinturas de la antecámara 2.5 de la *uilla* dels Munts y, finalmente, las de Astorga. A diferencia del primero, este segundo podría demostrar cierta prosperidad del propietario, pero sigue siendo una decoración que se reserva para ambientes de paso o tránsito a espacios más importantes.

En *Italia*, la mayor parte de los conjuntos corresponderían a los dos primeros grupos que decoran estancias de carácter utilitario de ricas *aulae* y *uillae*, con una composición algo más descuidada en su ejecución y más pobre en su decoración si las comparamos con las restantes habitaciones. En el caso que nos ocupa, el de la *uilla* de La Quintilla de Lorca, conserva paneles blancos anchos y estrechos decorados con candelabros vegetales y figurados correspondientes a un pasillo. En provincias como *allia* y *liria* se conserva un nutrido tercer grupo que incorpora decoraciones más complejas en las que se integran elementos arquitectónicos y algunos motivos figurados, hecho que, por el momento, escasea en *Italia*, donde únicamente podrí­an citarse las decoraciones del *tripliuium* de la *uilla* de Villauba (Airona) y de las termas de la *uilla* de la calle Camino de la Colonia Romana (Alicante).

Finalmente hemos de decir que no se trata de un esquema que podamos considerar de origen local, ya que conservamos paralelos del mismo en el resto de las provincias occidentales del Imperio, desde el siglo I al siglo III d. C. En este sentido y con los resultados obtenidos tras los escasos estudios realizados, no podemos distinguir con claridad la marca de un taller pero sí hablar de una tendencia regional que evoluciona en su conjunto próxima a esquemas compositivos conocidos en el resto de las provincias romanas de Occidente, difundidos por artesanos que se adaptan al gusto provincial y a la gran movilidad de los talleres y la importancia del fenómeno de la moda entre finales del siglo I d. C. y finales del siglo II d. C.

### 3/ La restauración del fragmento de pintura mural

Victoria Eugenia Plbergla

Laboratorio de Arqueología del MARQ

Isabel Vantamarina Plbergla

Laboratorio de Arqueología del MARQ

Los fragmentos de pintura mural ingresan en el Laboratorio de Restauración del MARQ en un delicado estado de conservación. Antes de realizar un estudio preliminar del conjunto se apreciaron diversas patologías, la mayoría de ellas debidas a su derrumbe que se sumarían al deterioro propio de la naturaleza del material, a la factura de la obra y a las condiciones mantenidas durante el periodo de enterramiento (fig. 1).

A causa de su caída la pintura se encontraba totalmente fragmentada, con los restos muy próximos a su ubicación original. Para proceder a su extracción se le practicó *in situ* un engasado de consolidación y refuerzo con gasas y resina sintética, colocando el grupo de fragmentos sobre un soporte de madera para su posterior manipulación y traslado.

El esquema decorativo de la pieza aparentaba ser el mismo que presentaban los documentos gráficos iniciales, partiendo de la reconstrucción hipotética de la Dra. Alicia Fernández Díaz, profesora de Arqueología de la Universidad de Murcia y especialista en pintura mural romana.

Los deterioros físicos más evidentes son las pérdidas de material y la multifragmentación de los restos que sumarían un número aproximado de 151 fragmentos, muy variables en tamaño, algunos de ellos de pequeñas dimensiones y muy descohesionados, hecho que prolongó el estudio de ubicación y las labores de montaje. A este estado podemos sumar otras patologías tales como pulverulencia de la policromía, disgregaciones de los estratos, concreciones en la superficie y suciedades de distinta naturaleza.

Los primeros pasos antes del comienzo de las intervenciones consistieron en la realización de pruebas específicas para establecer un diagnóstico, permitiendo hacer una propuesta de trabajo con las técnicas y materiales adecuados a las necesidades de cada proceso. Algunas de ellas evidenciaron los problemas de solubilidad de pigmentos ante determinados agentes de naturaleza acuosa. También se realizaron pruebas de consolidación con distintos productos y a diferentes concentraciones para seleccionar el más idóneo al estado de conservación del material.



Fig. 1. Registro inicial de documentación de la pintura mural a su ingreso en el Laboratorio de Restauración del MARQ, apreciándose el delicado estado de conservación del conjunto, multifragmentado y descohesionado.

Una vez establecidos los procesos, las técnicas y los materiales a utilizar, el primer paso consistió en un registro fotográfico exhaustivo de la pieza que proporcionaría una documentación gráfica del estado inicial y un seguimiento de todas las etapas del tratamiento de restauración, completándose con las imágenes finales de la intervención.

Las intervenciones de conservación comenzaron con la consolidación de la policromía para la fijación de pigmentos debido a la pulverulencia que presentaban. Para este tratamiento se aplicó una resina sintética acrílica en baja proporción.

Con el anverso estabilizado, el siguiente paso fue la eliminación de la gasa que recogía el conjunto, utilizándose para ello disolventes de alta volatilidad y contando además con la ayuda de medios mecánicos. Una vez eliminados los restos del refuerzo realizado en la excavación, se llevó a cabo un primer estudio de ubicación y de adhesión de fragmentos, uniendo la mayoría de ellos en distintas agrupaciones de mayor tamaño.

Aquellos pequeños fragmentos que no presentaban puntos de unión en estos grupos, se reservaron para incluirlos posteriormente, según color y características, en aquellas zonas de mayor pérdida de material, para así formar parte del conjunto global (fig. 2).



Fig. 2. Eliminación del engasado, realizado *in situ* como refuerzo, separando la trama con inyecciones de disolventes de alta volatilidad.

A continuación se procedió a la limpieza físico-mecánica de la superficie pictórica; esta capa denotaba un primer grado de limpieza, probablemente efectuado durante la excavación para su estudio formal. Este proceso se realizó, según determinaron las pruebas, por medios mecánicos contando con la ayuda de disolventes de distinta naturaleza, eliminando las suciedades y concreciones existentes (fig. 3).



Fig. 3. Limpieza físico-mecánica de la superficie pictórica; este proceso se realizó, según determinaron las pruebas, por medios mecánicos y disolventes de distinta naturaleza.

En la actuación sobre el reverso se aplicó puntualmente una resina de naturaleza acuosa para su cohesión, ya que presentaba zonas de alta disgregabilidad. Esta consolidación se vio condicionada por la resina acrílica utilizada en el engasado eliminado anteriormente que, pese a limitar la penetrabilidad del producto, complementaba el resultado. Debido al nivel de grosor del *arriccio* (revoco) se reforzaron estructuralmente los grupos, con un estrato de mortero sintético inerte que, además de conferirles estabilidad, les proporcionaba una superficie homogénea (fig. 4).



Fig. 4. Tratamiento del reverso mediante inyección de mortero sintético inerte, para conferir estabilidad a la adhesión de los fragmentos.

El conjunto pictórico fue trasladado a un soporte rígido, inerte y de bajo peso (Aerolam), añadiendo un estrato intermedio de poliestireno extruido, finalizando así los procesos de conservación para dar paso a las intervenciones de restauración (figs. 5 y 6).



Fig. 5. Detalle donde se aprecia la técnica de ejecución del nuevo soporte de la pintura mural, compuesto por un panel rígido y dos niveles intermedios que engloban el conjunto.





Fig. 6. Proceso de montaje y adhesión de la obra al nuevo soporte, aplicando un mortero sintético de iguales características que el utilizado en el tratamiento del reverso.

Para la reintegración volumétrica se empleó un mortero sintético, de las mismas características que el utilizado en el tratamiento del reverso, con diferentes cargas de polvo de mármol, completando así las zonas de pérdida de material. Se han diferenciado visiblemente dos niveles de estucado, el de las lagunas contenidas en el conjunto del esquema decorativo y el utilizado en las zonas perimetrales de pérdida de soporte. El nivel de este último se ha realizado en un plano inferior, delimitando claramente la zona de falta de soporte mural y confiriendo una mayor importancia visual al conjunto original conservado.

La reintegración cromática de estos estucos se realizó con pigmentos reversibles, aplicados en un tono más bajo con respecto al color original que, además de integrar las lagunas en el conjunto pictórico, favorece la identificación de estas zonas restauradas. En esta fase de la restauración se realizó previamente un análisis y registro de la decoración pictórica para su estudio y reintegración que, además pudiera facilitar la restitución hipotética de la estancia donde se halló (figs. 7 y 8).

Para concluir los trabajos de conservación y restauración se establecieron unas pautas de conservación preventiva garantizando la perdurabilidad de la intervención realizada.



Fig. 7. Análisis y registro de la decoración pictórica para su estudio y reintegración, que pueda facilitar la restitución hipotética de la estancia donde se halló.



Fig. 8. Reintegración cromática de las lagunas pictóricas con el fin de integrar las zonas perdidas, previamente estucadas, en el conjunto de la pintura mural.



# The Roman Wall PAINTING of La Quintilla villa (Lorca)

Publication of the exhibition **The Roman Wall Painting of La Quintilla Villa**

April - June 2012

The fragment of the wall painting was displayed and restored at the MARQ under the agreement signed between the Provincial Council of Alicante, the Foundation C. V. - MARQ and Lorca Town Hall, with the aim of collaborate in the recovery of historical and artistic heritage damaged by the earthquake of May 2011.

We thank the authors of this publication for their valuable contribution to highlighting and promoting Lorca Museum and its archaeological heritage.

**MARQ**

### 1. The Provincial Archaeological Museum of Lorca

Tina S. P. / Roque /  
Director del Museo Arqueológico de Lorca

### 2. The Roman Wall Painting and its Archaeological Context

Tina S. P. / Roque /  
Profesor de Historia del Arte y Arqueología en la Universidad de Murcia  
Que. astian Ramallo Tensio  
Historiadora de Arte y Arqueología en la Universidad de Murcia  
Tina S. P. / Roque /  
Director del Museo Arqueológico de Lorca  
Ana Ponce /  
Consejera de Cultura y Fiestas

### 3. The Restoration of the Fragment of Wall Painting

Quila T. /  
Consejera de Cultura y Fiestas  
Irene Quintana T. /  
Consejera de Cultura y Fiestas



Fig. 1. Fa: ade of the Municipal Archaeology Museum of Lorca.



### Introduction

The Municipal Archaeology Museum of Lorca (M2 AL) is run and managed by Lorca Town Council<sup>2</sup> and it is part of the network of Murcian museums that was created on 30th July 1996 with the passing of Law 5/1996 establishing the Murcian Regional Museums (BORM, 12/1996).

The two most important dates in the Museum's history so far are its opening on 7th March 1992 and the 11th May 2011, the day when the Museum was forced to close as a result of damage sustained by the earthquakes. Throughout the 20 years of its history, the Museum's aim has been to carry out the various roles of conservation, investigation, exhibition, education and communication as stated in the Spanish Heritage Law (16/85) in its definition of the role of a museum (Ch VII, article 59.3). The Museum has always been an active institution, accessible and engaging all those who visit it. Today, the Museum continues to try to fulfil all of these roles. However, due to the recent damage caused, the collections are in storage until the building is renovated and the exhibition space redeveloped so that once more the town's important archaeological heritage will be on display.

The Municipal Archaeology Museum of Lorca also has a Museum Friends Association which was established in 1989.

### The building

The Municipal Archaeology Museum of Lorca (fig. 1) is located at the far eastern end of the town, within the Historic-Artistic quarter, in an area known as La Alberca. It is close to the course of the River Guadalentín and the periodic flooding that characterises this river has left behind layers of alluvium in this part of the town. At the beginning of the 17th century, the palatial house, known as Los Salazar, was built. This house, with its prominent coat of arms of María Natarello Salazar decorating its facade, was renovated so that it could house the town's Archaeology Museum.

The Museum building has 2200 m<sup>2</sup> of floor space which is distributed in two attached buildings: the original renovated 17th century house and a new building, built at the beginning of the 1990s and which is attached at the rear of the house. This new building is constructed on pillars and contains the Museum's administrative area (offices and archive), services (laboratory, event area, toilets and lift) and a courtyard with loading bays, which connects to a stairwell and is used as an emergency exit. This part of the Museum was the most damaged in the earthquakes on 11th May 2011. It appears that the alluvial subsoil of Lorca emphasised the seismic movements and badly damaged the structure of the new part of the Museum.

<sup>1</sup> p v TL

## The museum's Permanent Collections and galleries

The Museum's collection of moveable heritage is its most valuable asset as it represents an important and fundamental part of the historical memory of the town of Lorca. M2 AL's most important collections are its archaeological, numismatic and medal collections, as well as its collection of Lorca heraldry. The Museum's permanent collection today contains around 4800 objects which are displayed in eleven galleries that occupy 500 m<sup>2</sup> of exhibition space. This provides a chronological journey through the diverse cultures that lived in Lorca's local area, from the Middle Palaeolithic (40000 BC) to the Middle Age.

The highlight of the exhibition is the gallery displaying the spectacular grave goods which were found inside a burial within the Cueva Sagrada cave. These objects are exceptional due to the preservation of two flax woven tunics (fig. 2), wooden objects and other organic materials, all of which are more than 4000 years old.

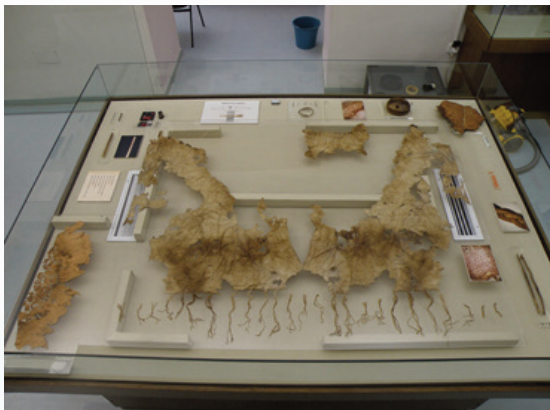


Fig. 2. Display case containing the tunic and other objects made of organic material found in Cueva Sagrada (La Hoya, Lorca).

A special mention should also be made to some of the other displays—the collection of Chalcolithic idols—the Argaric culture (fig. 3) and Ancient Iberian (fig. 4) grave goods—the Roman lapidary, especially the three Roman military columns which are evidence of the presence of the Via Augusta passing through the local area—the collection of Andalusí pottery (8th-13th century),



Fig. 3. M2 AL gallery 3 dedicated to the Argaric Culture.



Fig. 4. Ancient Iberian crnos found in grave 15 during excavations on the crossroads of Ramo and Níñez de Acre streets, Lorca.

including the large earthenware jars produced in local potteries at the beginning of the 13th century—the 17-15th century glass lamps (fig. 5) found in an excavation of a synagogue in Lorca's fortified Jewish quarter, and finally the Espín collection which contains more than 3000 coins and 100 medals (fig. 6).

The section of wall painting from room 32 of Quintilla Roman Villa, which has recently been restored in MARQ, will be put on display in gallery 7 of M2 AL. This will be displayed with two other pieces of wall painting found in rooms 24-26 and 35 (fig. 7) of the villa, to create an important display to show what 2nd century AD Roman painted decoration was like in rural areas.

Currently, some of the Museum's collection has been loaned out to various temporary exhibitions. Three glass lamps (fig. 8), found in the archaeological excavations of the synagogue in Lorca's fortified Jewish quarter, are on loan to the exhibition 'Sephardi Bibles'. The intertwining



Fig. 5. Glass lamp from the synagogue in Lorca's Jewish quarter.



Fig. 6. The condition of gallery 10 of the Museum after the earthquakes on 11th May 2011.



Fig. 7. Wall paintings from La Quintilla, Lorca, on display in gallery 7 of M2 AL.



Fig. 8. Glass lamp from the synagogue in Lorca's Jewish quarter in the temporary exhibition KSephardi BiblesL organized by Spanish National Library in Madrid.

lives of texts and their readersL. This is being held at the Hipòstila gallery of the Spanish National Library in Madrid until 13th May 2012. Another nine various objects are on loan to the exhibition KRecent Archaeological Finds in the Murcian RegionL which is on display in the temporary gallery at the Archaeology Museum in Murcia until 18th November 2012. Finally, the above mentioned piece of wall painting from room 32 of La Quintilla Roman Villa is now on loan to MARQ as its exhibit of the month.

### The p uniM al T eMa eolog. p useum of Lo Ma toAa.

The building housing the Municipal Archaeology Museum of Lorca is presently closed for repairs which were begun by Lorca Town Council in the middle of November 2011. This means that the Museum's permanent displays are not open to the public, however all other of the Museum's public roles are still being undertaken. The Museum displays have been taken down and the collections are now in storage until the new exhibition space is ready

The redisplayed galleries will focus on a selection of the objects that presently make up the Museum's permanent collection. However, some new objects, which have been found in a number of archaeological excavations carried out in the town centre and on the Castle in the last few years, will be incorporated. The intention is that these will complement the interpretative story that moves through the exhibition to illustrate the different cultural stages in the story of Lorca and surrounding area, from Prehistory to the Middle Age. The gallery containing the Chalcolithic grave goods from Cueva Sagrada will be retained, and a new display on Lorca's fortified Jewish quarter will be introduced to tell the final chapter in the town's history.

This new museographic project will be supported by implementing the best security systems to protect and safeguard the Museum collections and minimize damage caused by any future earthquakes. The main role of a display case in a museum located in one of the most active seismic areas in Spain, must be to protect the objects on display. Therefore they need to be specifically designed with resistant materials in mind to provide the best protection to the objects within them. To implement these seismic resistant display cases the Museum has embarked on a collaborative project financed by the Ibermuseos Programme of Cooperation, to build four types of display cases. These will be built using the experiences and lessons learnt at M2 AL about the effects of the earthquakes on 11th May 2011, as well as from the recommendations made at the Conference on Museums and Earthquakes that took place in Lorca on 16th to 18th November 2011. This was organised by the Spanish Ministry of Culture in partnership with the Murcian Regional Government and Lorca Town Council with financial support and collaboration of the Ibermuseos Programme.

As we have directly suffered the consequences of the effects of an earthquake, we are very conscious that we live on the active Alhama de Murcia (FAM) fault line, and that it is likely that we will experience further tremors. Therefore it is essential that we take into consideration all the experiences and recommendations that museums located in seismic threat areas have developed. These include the recommendations made in the above conference, especially that all museums must have an Emergency and Maintenance Plan. These should be adapted to individual museum needs and made available to everyone directly involved in the museum, including staff and emergency services. A special section should also be produced relating to museum visitors.

Once the renovation work of the third floor of the Museum had been completed, a fully equipped conservation laboratory was opened. This is where the 154 objects damaged by the 11th May 2011 earthquakes (figs. 9 and 10) have been restored by a team from the Spanish Ministry of Culture's Institute of Cultural Heritage. This work was carried out between December 2011 and March 2012 (fig. 11).

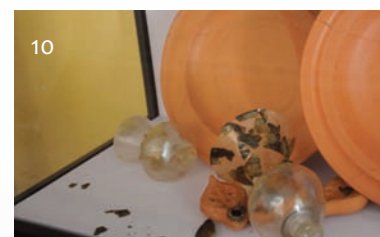


Fig 9 and 10. Large 12th century earthenware jar and glass lamps from the synagogue in Lorca, fallen over after the earthquakes of 11th May 2011.



Fig. 11. Process of restoring the objects damaged by the earthquakes of 11th May 2011 undertaken by the Institute of Cultural Heritage in M2 AL.

On this same floor, another area has been opened for the Museum curators to continue their work of cataloguing, classifying and managing the collections. This is being undertaken in partnership with people on the KFñix IIL employment scheme for a year. The Museum opened its doors to investigators from December 2011 and a provisional space was provided on the same floor.

The renovation work has also been completed in the area containing the open stores. Here, 29 objects were damaged due to the legs of the storage-display units breaking. These have now been replaced by supports made of more resis-

tant materials and anti-seismic systems have been installed in all the stores. This enables them to be fixed to the walls whilst at the same time allowing them to move during any tremors. This system has also been installed in all the stores in the Museum's library.

As the Museum is closed, all organised visits have ceased. However, the Museum has organised a number of guided visits, led by Museum staff, for pupils of the town's local and district schools, to Los Cipreses Archaeological Park. This includes taking part in workshops in the park's education area on Argaric Culture burial rites (fig. 12) and Prehistoric milling (fig. 13).



Fig. 12. Child inside an Argaric cist grave. Educational workshop on Argaric burial rites carried out in Los Cipreses Archaeological Park, Lorca.



Fig. 13. Children milling wheat. Didactic workshop on Prehistoric milling carried out in Los Cipreses Archaeological Park, Lorca.

230599 people have visited the Museum during the 19 years it has been open. The visitor profile during the years has changed very little. Most visitors come from the Murcian Region, and in particular from Lorca. Throughout the first decade of the 21st century visits from schools and other edu-

cational institutes (mainly from Lorca) have increased and been consolidated. From 2007 there has also been a slight rise in the number of foreign visitors, from France, Germany and Britain who reside temporarily on the Levante coast near Lorca (Vera, Mojácar, Mar Menor and Alicante).

I would like to conclude this short piece introducing the Municipal Archaeology Museum of Lorca, after the damage caused by the devastating earthquakes on 11 May 2011, by giving my thanks to the direction of MARQ for their support. This began from day one and has now cemented itself into an agreement between the Provincial Government of Alicante and Lorca Town Council for the restoration of a piece of wall painting from La Quintilla which is now MARQ's exhibit of the month. Nearly a year after these ominous tremors were felt, work to renovate the Museum and its collections has advanced significantly. However, we still need the support of everyone to re-establish normal life, which to us is once more opening up the doors to the Municipal Archaeology Museum of Lorca. This is so that all local Lorquinos, as well as everyone else who visits the town, can enjoy the important archaeological heritage that is on display and being preserved. We will all benefit from this experience, especially the youngest members of society, who can learn, through the archaeological heritage that is on display in M2 AL, the important history of their lands.

As part of the collaborative work that is taking place whilst the Municipal Archaeology Museum of Lorca is being renovated, the central session of the Conference of the Spanish Federation of Museum Friends was held on 10th March in Lorca.

TliMā oe2n2nAe/ 2a/

profCссор obDrHhaColog1 at thCy ni. Crsit1 obMurHa

Qe. astian o2Ramallo Tsenio

HCad obDrHhaColog1 at thCy ni. Crsit1 obMurHa

TnA2i s p a2t2ne/ RoA2gue/

eirCHtor obthC MuniHpal DrHhaColog1 MusCu2 obhorHa

wana PonMā mā2Mā

ConsCr. ator obthC MuniHpal DrHhaColog1 MusCu2 obhorHa

### Tn inAiMto2 of funMion anA AeM2ati2e st. le2 Wall 2ainting f2om 2oom 32 of La Quintilla Roman uilla 2Lo2M2p u2Mā2

The discovery of wall paintings in Pompeii and Herculaneum, in the middle of the 18th century by King Charles III, was the catalyst to begin the investigation of this type of decorative art form. This was not just because of the spectacular nature of the discovery which would contribute enormously to Roman research, but because it opened up new perspectives of research and interest in Roman archaeology. In the following century, architects, painters and scholars contributed towards improving the understanding of both public and private Roman buildings. However, in Spain during this period, after a few early discoveries had been made, the interest in their wall paintings began to wane. This was because they deteriorated quickly if left *in situ* and even if moved to a museum, if sufficient resources were not made available for their conservation. This is the main reason why that, until not long ago, wall paintings were not included in site descriptions and excavation reports of Roman buildings. Only the technical construction, flooring, sculptures, bronzes and fine tableware were recorded as integral parts of the material culture, whilst the pictorial decoration was considered secondary due to the problems associated with its preservation. This situation continued until the last quarter of the 20th century, however nowadays Roman wall painting is considered a primary element of material culture in Spanish research and is studied as a decorative technique.

<sup>1</sup> This work has been carried out as part of the Research Project *Carthago Noua* and its territory (Occupation Models in the South-East of *vCria* between the Late Republican Period and Late Antiquity (HAR2008-06115) by the Ministry of Science and Innovation, partially funded with ERDF funds.

Roman wall painting is found throughout the Roman Empire – from East to West and from the coast to the interior. It is found in public and private buildings in towns as well as in rural *uilla*. Whatever the location and economy of these *uilla*, they always had a residential area or *pars urbana* for their owners to enjoy.

#### The Roman *uilla*

La Quintilla Roman *uilla* is one of the most well known and important *uilla* in the Murcian Region. It is located 5 km north of Lorca, between the crests of the Sierra del Ca2o and the foot of the Cejo de los Enamorados mountains (fig. 1).



Fig. 1. Panoramic view of the site with its geographical context, looking towards the Cejo de los Enamorados (photo provided by the excavation team).

Although significant remains of the *uilla* were discovered in 1876, it was not until 1981 when S. F. Ramallo Asensio, Professor of Archaeology at the University of Murcia, carried out the first excavations. This initial work revealed various parts of a



Roman *uilla* –the atrium and corridor linking this to the baths (fig. 2), as well as some of the rooms of the peristyle which were decorated with wall paintings and mosaics.



Fig. 2. Atrium and bath area of the lower terrace of the *uilla* (photo provided by the excavation team).

This first season of excavations was extended until 1985, when an even larger quantity of wall paintings was revealed. However, these required an infrastructure and financing which was far greater than that available at the time. Excavations restarted thirteen years later, in 1998, after all these issues had been resolved (fig. 3) and continued until the project's completion in 2004. A team of researchers, led again by Professor Rammallo, uncovered the residential area of the *uilla*, located on an upper terrace (fig. 4).

The plan of the *uilla* was revealed, covering a large area of 1,5 hectares, and laid out over two terraces to compensate for the changes in ground level (fig. 5).

The production and storage zones, or *pars rustica*, with a large courtyard surrounded on its southern and western sides by a series of square rooms was uncovered on the lower terrace. The residential zone, or *pars urbana*, was laid out around the atrium with a central *impluvium* and a large peristyle with pool. From the atrium, a series of large rooms associated with the private baths of the house and decorated with mosaic floors, could be accessed. In the south-east corner of the atrium were stairs leading to an upper terrace. Here, there were various rooms arranged around



Fig. 3. Archaeological work carried out on the wall painting in room 7 of the *uilla* in 1998 (photo provided by the excavation team).



Fig. 4. View of the upper terrace of the *uilla* (photo provided by the excavation team).

the peristyle, which were decorated with mosaic floors and wall paintings. The mosaics were decorated with geometric, plant and figurative motifs, the highlights of which are a mosaic with the representation of nine female busts –perhaps nine muses– within a central octagon, and the mosaic of the Navigation of Venus (figs. 6 and 7).

Relatively few finds were recovered from the *uilla*, and in general these were low quality with little variety. This may be explained by the fact that the *uilla* was abandoned, possibly with its owners moving

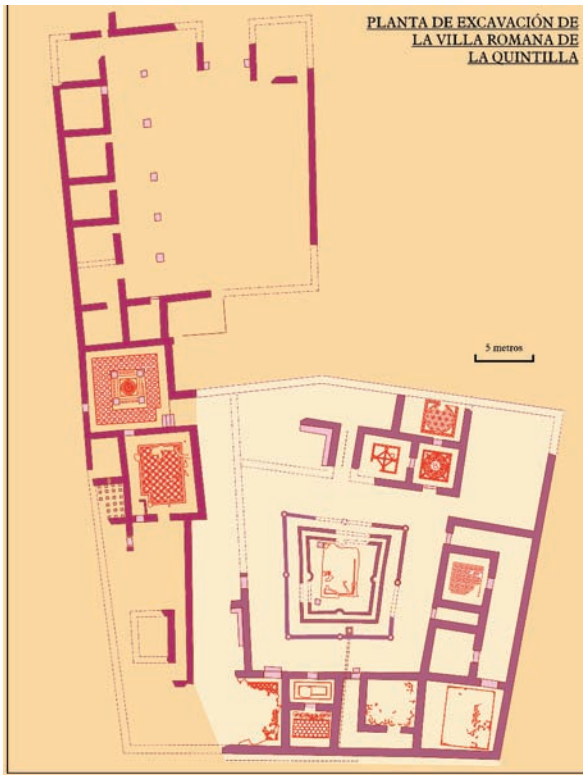


Fig. 5. Plan of La Quintilla Roman *uilla* (Lorca, Murcia) (photo provided by the excavation team).

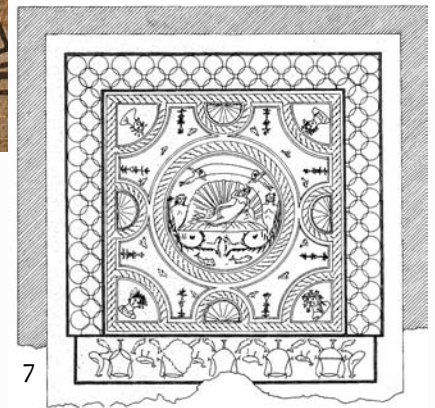
to another place. Therefore only a few remains of pottery, most of which is associated with the final phase of the *uilla* –southern Gaulish Samian ware and local productions of bowls, dishes and oil lamps- have been found. There is also a limited amount of relatively standard building materials, most of which is local material. However, in contrast to this lack of finds, nearly the whole of the *uilla*'s layout and its decorative scheme, both wall paintings and mosaics, have survived <sup>2</sup>.

From the decorative composition or scheme not only can we date the *uilla* complex to the 2nd century AD, but we can also identify that this followed the decorative styles and models that are seen in urban contexts, especially in the town of *Carthago Noua*. However, neither the *uilla*'s layout, its architecture nor its decoration, provide us with any information on the function of the *uilla*. Was it a production centre or a stopping point and rest place on the road to the interior of Andalusia

<sup>2</sup> Due to the importance of these archaeological remains, the site was designated an Asset of Cultural Interest in 2004 (BORM nº 77, 2nd April).



6



7

Fig. 6. Mosaic from room 28 with nine female busts within an octagon, perhaps representing muses (photo provided by the excavation team).

Fig. 7. Mosaic from room 15 with representations of the Navigation of Venus (drawing made in 1876 by J. Fuentes y Ponte, commissioned by the Royal Fine Art College of San Fernando).

### The Wall Painting of Room 32

An interesting section of wall painting has been recovered from the *uilla*. Although it does not have the quality pictorial representations of the other richly decorated wall paintings and mosaic floors, its condition and location in the main floor of the *uilla*, provides us with vital information on the use of wall paintings to indicate the functionality of specific domestic spaces. It was discovered during archaeological excavations in 2001 in room 32, a passageway or corridor to the peristyle. This corridor was open on its southern side, and it had a purely functional role, to link the lower and upper terraces –the atrium with the peristyle– and to separate rooms 30 and 31 (fig. 8).



Fig. 8. Location of room 32 in the upper terrace of the *uilla* (photo provided by the excavation team).

The surviving piece of wall painting was found toppled over on its front, on top of the remains of the western wall and with its back part showing. This suggests that it corresponds to the middle zone of the wall painting decorating the east wall (fig. 9).

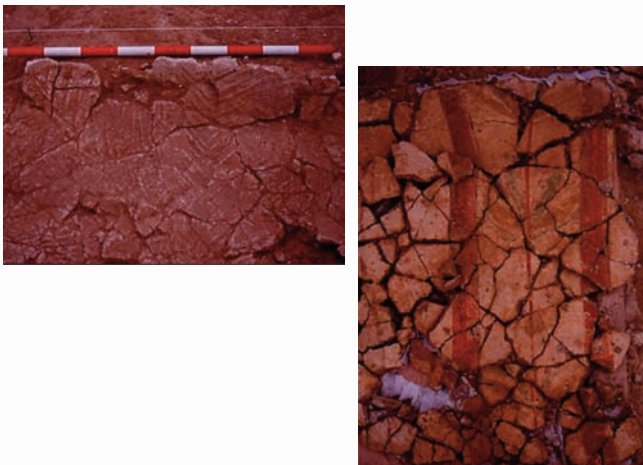
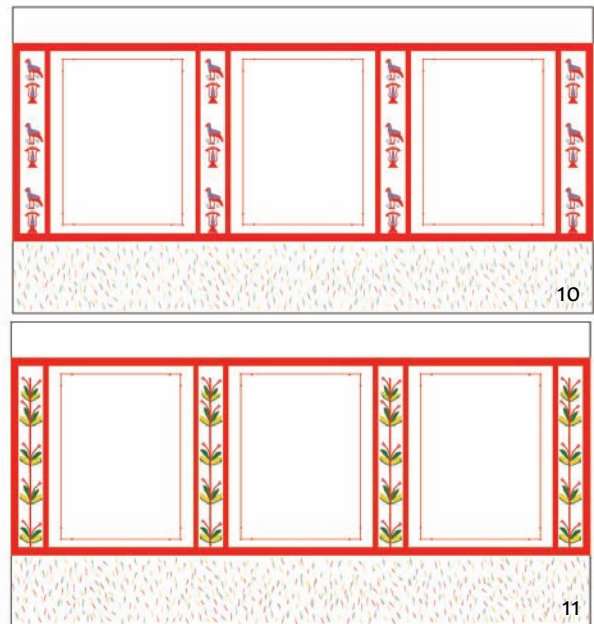


Fig. 9. Collapsed wall painting from the east wall of room 32 of the *uilla* (photo provided by the excavation team).

The discovery of another piece of similar size, which had fallen over on to its back, suggests that the decorative pattern was the same on both walls, with the only difference found in the decorative motifs on the frames or intervals.

Fresco painting was the technique used for the majority of the walls, with mixed techniques used for some of the finer and more detailed elements. The wall painting consisted of a 60 cm high continuous baseboard (approximately two Roman feet), decorated with imitation mottled marble. This consists of splashes of red, yellow, blue and green on top of a white background. Next, was a

1,5 m high middle zone, consisting of 1,2 m wide white panels, with internal framing of red fillets and exterior framing of 5 cm wide red bands. These separated the frames or intervals, approximately 19 cm wide, which were decorated with foliage on the east wall and overly schematic representations of birds sitting on top of jars, on the west wall. Finally, there was a 30 cm high undecorated moulded plaster cornice (figs. 10 and 11).



Figs. 10 and 11. Hypothetical reconstruction of the wall paintings from the east and west walls of room 32 of the *uilla* (drawing by L. Suárez Escribano and A. Fernández Díaz).

Although, the decoration has been executed with some care and detail, its overall composition is quite simple and schematic if compared to the higher quality and variety of the decoration in other rooms of the *uilla*. This is however not surprising as this wall painting decorated a corridor or passageway, i.e. a thoroughfare where the owner and his family, as well as visitors to the *uilla*, would not have spent much time.

### Putting La Quintilla's Wall Painting into Context

Roman painting in *Hispania* (Roman Spain), dating from the Republican to the Flavian periods is clearly dependant on the models and trends that evolved in Italy. However, later a certain stylistic

autonomy is seen, with trends that are clearly integrated into what is known as the Fourth Provincial Style. This was mainly developed in western provinces and continued until the middle of the 2nd Century AD and the collection of wall paintings from La Quintilla can be associated with this later period. Despite the fact that there aren't many parallels existing in earlier periods, during which the famous Four Pompeian Styles were developed, the provincial examples do confirm that this phase is clearly eclectic in nature and characterised by various trends that show a certain freedom in relation to the *urbs* and which can be defined by its continuity, innovation and renovation.

The first of these characteristics, that of continuity, can be seen in the decorative scheme of this wall painting with its wide plain panels and decorated narrow frames or intervals with figurative candelabra or with relatively simple plant stems, which was the most abundant and popular motif from the previous century. However the characteristics of renovation, which is represented by large architectural elements, and innovation, represented by imitation marble which rise to the middle zone of the wall, are not present. However, there is another element that is also common in the 2nd century AD, white ground wall paintings decorated with wide and narrow panels with bands and fillets, painted in red and black.

Before discussing the function and significance of our collection of wall paintings, it is important to carry out a brief review of the origin and evolution of Roman wall painting. Its beginnings are somewhat debateable, especially with reference to the earliest paintings dating from the 4th century BC, as these are only known from literary sources. These paintings decorated some temples and tombs and were created by Greek artists arriving in Italy. A century later, and due to the political, economic and military power of Rome, there was an important evolution in wall paintings, though its subject area mostly focused on triumphal processions. During the 2nd century BC the relationship with Greece improved and Greek fashion and tastes for painting arrived with more impetus, bringing with it artists and craftsmen. This can now be identified in both the archaeological record and in literary sources with the discovery of the oldest painted decoration, in towns such as Pompeii and Herculaneum. From this time until the eruption of Vesuvius in 79 AD, these paintings would be representative of all Roman wall painting.

At the end of the 19th century, a classification system was created based on material and literary evidence which grouped wall paintings into the Four Pompeian Styles. These have been extended, both temporally and spatially by revisions carried out throughout the 20th century. The First Style, known as the incrustation or structural style (4th–first quarter of 1st century BC) is characterised by imitation marble panels in plaster made to look like courses of early stone walls. Following this was the Second Pompeian Style, which is characterised by representations of real architectural features and the use of multipoint perspectives to provide visual illusions. Early examples included bi-dimensional perspectives, where features seemed to open out towards the exterior and the spectator. Later, tri-dimensional visions were introduced, followed by the creation of closed compositions in the later Second Style (30–20 BC). The Third Style, also known as the ornamental style, dates to the reign of Augustus. It is characterised by a strong move towards linear decorations and classicism. Candelabra now replace columns from earlier styles, and the whole composition has a more ornamental and calligraphical treatment. The Fourth Style, known as the illusionist style due to its impressionistic approaches and its rich and alive colours, underlined by the use of detailed separate border panels, dates to the end of the Julio-Claudian period. The middle zone has a basic composition of alternating wide and narrow panels. This arrangement has been influenced from the previous style and demonstrates the incorporation of a variety of decorative elements which are characteristic of earlier styles. This has led to the Fourth Style being named the eclectic style. After 79 AD, stylistic references to Campania cease, and it is necessary to look further a field to places such as Rome or the Roman provinces.

In the Italian Peninsula, during the Flavian and Trajan periods, trends and styles that are seen in Pompeii continue, with the only difference being that they are more austere in nature. However, in the rest of the provinces, the style of wall painting returns to reflect an earlier style, the Third Pompeian Style, as well as incorporating some elements of the Fourth Style, and creating what is known as the Fourth Provincial Style. This style is characterised by an abundance of figurative and plant candelabra motifs and a lack of architectural content. From the reign of Hadrian –the period which the wall paintings at La Quintilla can be dated to– a slight return to the Second Style is observed.

This style branches off in two directions. One which is used to decorate grand buildings, rich domus and villas, and the second, a more free and expressive style which dominated the decoration of more modest buildings and tombs, such as those in Ostia.

### Classification of the White Painted Panels

The use of polychrome, especially red and black, is one of the characteristics of wall paintings in western Roman provinces. However, there are a large number of examples of wall paintings characterised by their white background. The use of these types of panels could be due to economic or aesthetic reasons, however it is important to note that this type of decoration appears to have made a significant return in the 2nd century AD. This type of painting first appeared in the Late Republic and proto-Augustan periods, and it set a precedent for the introduction of the new linear style that began at the end of the 2nd century and which continued throughout the 3rd century AD.

This type of decoration usually consists of a white mottled baseboard and coloured fillets and bands which divided up the middle zone of the wall painting into a series of wide and narrow panels. In *Hispania*, there are relatively few published examples of this type of artwork, however we are convinced that there are many more and that their comparatively low quality decoration is the reason why many still remain unpublished. As well as analysing the style of the La Quintilla paintings to create a chronological framework, they can also be used to investigate their value as a particularly chosen type of decoration and as an indicator of socio-economic status.

A classification system has recently been created in France which classifies wall paintings into three groups depending on the style of their decoration, from the simplest decoration to the most sophisticated. This system can be used to group the wall paintings found in Spain. The first group includes the panels with white backgrounds and minimal decoration with simple outlining red, black or ochre bands and fillets. A number of examples in Spain can be classified in this group: the wall paintings from the castro of Chao Samartín (Asturias), the Bilbilis group from Can Modollé (Cabrera de Mar, Barcelona), those found in the corridor of the domus del

Sátiro (Cordoba), from room 9 in *Aisapo* (Ciudad Real), and those from the domus de la Fortuna, the building in Caridad-Cristóbal La Corta street and in some of the rooms in the Atrium Building in *Carthago Noua*, and those in room 7 of La Quintilla Roman Villa (Lorca, Murcia). The second classification group consists of white background panels divided up with wide plain and narrow decorated panels. Examples of this are the wall paintings in room 32 of La Quintilla Roman villa, with a mottled baseboard and frames or intervals in the middle zone with candelabra, birds and plant motifs; the paintings in the anti-chamber 2.5 of the Muntis Roman Villa, and finally the paintings from Astorga. The differences between the second and first styles could indicate the owner's higher economic status. However, it still continues as a form of decoration reserved for passageways and corridors linking more important spaces.

In *Hispania*, the majority of the wall paintings that correspond to the first two classification groups decorate rooms of a more utilitarian character of rich domus and villas. Their decoration is rather less carefully executed and is less rich in its composition when compared to paintings in other rooms. In La Quintilla Roman villa in Lorca, the location of examples of wide white panels and decorated narrow ones with figurative and plant like candelabra, correspond to a corridor setting. In other provinces such as Gallia and Germania, a richer third group is found which incorporates more complex decorative designs which integrate architectural elements and some figurative motifs. At the moment these are rare in *Hispania*, and in fact the only examples known here are those decorating the *trihennium* of Villauba Roman villa (Girona) and the baths of the villa in Camino de la Colonia Romana street (Alicante).

Finally, it should be noted that we do not consider that this decorative schema is of local origin, as there are similar parallels in the rest of the western provinces of the Roman Empire, dating from the 1st to the 3rd centuries AD. Furthermore, as the analysis is only based on relatively few studies undertaken, we cannot clearly identify a mark or stamp of one or more artistic workshops carrying out this painting. However, it does indicate that a regional trend did develop similar to decorative schemas known in the rest of the Roman western provinces. This were spread by craftsmen who adapted to provincial tastes and due to the extensive mobility of the workshops, as well as the important influence that fashion had between the end of the 1st century AD and the end of the 2nd century AD.

### 3 The Restoration of the Fragment of Wall Painting

Olivia Román Tl. e.ola

Conservation Laboratory

Irma Quintana Tl. e.otos

Conservation Laboratory

The fragments of wall painting were brought to MARQ's Conservation Laboratory in a poor and delicate state of conservation. After undertaking a preliminary evaluation of the collection, various problems were identified. The majority of these were caused by the collapse of the wall, the natural deterioration of the materials used, the manufacture of the wall plaster and the soil conditions in which they were buried (fig. 1).

As the wall had collapsed, the wall painting was found completely fragmented, with pieces of it very close to their original position. To remove them from the site, the pieces were wrapped in gauze and adhesive *in situ*, and then were placed on a wooden support to transport them and to facilitate their handling later on.

The decorative composition of the section of wall painting appeared to be the same as that recorded on photographs taken during the excavation and in the hypothetical reconstruction carried out by Dr. Alicia Fernández Díaz, Professor of Archaeology at the University of Murcia and specialist in Roman wall paintings.

The most evident physical deterioration was the loss of material mass and the multi-fragmented state of the pieces that totalled approximately 151 fragments. These varied in size—some of them were very small and lacked cohesion, which prolonged the study of their positioning and the work required to put them back together. Other problems recorded included the powderiness of the polychrome, the disintegration of the layers, concretions on the surface and various layers of dirt.

The first step taken before undertaking any interventions was to carry out various tests on the wall painting to establish a diagnostic analysis. This would enable us to create a proposed plan of the work to be carried out including techniques and materials required for each process. Some of these tests indicated the problems of the pigments' solubility with certain water based agents. Consolidation tests were also carried out with various products at different concentrations to select the ideal treatments depending on the condition of the material.



Fig. 1. Initial documentation of the wall painting in MARQ's Conservation Laboratory, recording its delicate state of conservation, the poor cohesion and fragmentation.

Once the processes, techniques and materials to be used were established, the first task was to take an exhaustive photographic record of the section of wall plaster. This provides a graphical record of the initial condition as well as documenting the different stages of the work carried out leading to the restored artefact.

The first conservation task was to consolidate the polychrome and to fix the pigments due to their powdery nature. To do this, a low concentrate synthetic acrylic resin was applied.

With the back part of the wall painting stabilised, the next step was to remove the gauze that had been wrapped around the pieces to protect them in the excavation. This was achieved by applying a strong solvent and by mechanical means. Once this mesh was removed, an initial study of where the pieces fitted together and the adhesion of the fragments were carried out. The majority of the pieces were grouped together, however those

small pieces that did not have an obvious place were categorised depending on colour and characteristics and put to one side. These would be used later to reintegrate the lost decorative areas by filling in the gaps (fig. 2).



Fig. 2. Removing the protective gauze used to protect the pieces during excavation, by injecting strong dissolvent to separate the fibres.

Next, the decorative surface was physically-mechanically cleaned. However, it was noted that the wall painting had already been cleaned, probably to aid identification during the excavation. The pieces were cleaned mechanically in the laboratory with the aid of dissolvent to remove all dirt and concretions (fig. 3).



Fig. 3. Physical-mechanical cleaning of the decorative surface using various types of dissolvent.

Next a water based resin was applied to the reverse side of the wall painting to improve its cohesion as various areas looked to be disintegrating badly. However this resin could not be applied everywhere, as the acrylic resin used with the now

removed protective gauze, prevented it from penetrating into the plaster. Fortunately, this acrylic resin had in fact consolidated these areas anyway. The various pieces of wall painting were reinforced structurally with a layer of inert synthetic mortar, depending on the thickness of the layer of *arriccio* (top coat of plaster). As well as providing stability, this provides the pieces with a homogenous surface (fig. 4).



Fig. 4. Treating the back part of the wall painting by injecting inert synthetic mortar to stabilise the adhesion of the fragments.

The wall painting was then mounted on a rigid, inert and light-weight support frame (Aerolam) and an intermediate layer of polystyrene sheeting was added. This was the final stage of conservation, before the restoration began (figs. 5 and 6).



Fig. 5. Detail of the new wall painting support frame, consisting of a rigid panel and two intermediate layers that surround the piece.



Fig. 6. Mounting the wall painting on its new support frame, applying an identical synthetic mortar to that used in treating the back of the painting.

A synthetic mortar was used to reintegrate lost body mass to the wall painting. This mortar was similar to that used treating the back of the painting, with different quantities of marble powder. This filled in any areas with a significant loss of original material. Two areas to be filled with plaster were identified: the gaps in the painted decoration and those around the edge of the painting where the wall support has been lost. The level of the latter stucco was filled in below that of the original to clearly indicate the areas with the missing wall support and to give the original conserved areas more of a visual prominence.

The reintegration of missing areas of decoration was carried out using reversible pigments and lighter tones to the originals. As well as filling in the gaps in the painted decoration, it also enables the restored areas to be easily identified. Before this work was undertaken the decoration was analysed and recorded to aid its study and reintegration, which could also help with the theoretical recreation of the room where it was found (figs. 7 and 8).

To conclude, the work carried out to conserve and restore the wall painting established various measures of preventative conservation which will guarantee the future of the intervention carried out.



Fig. 7. Analysis and recording of the pictorial decoration to aid its study and reintegration, which could also help with the theoretical recreation of the room where it was found.



Fig. 8. Reintegration of the missing areas of painted decoration on to the layer of new plaster used to fill the gaps in the wall painting.





## Para saber más y en profundidad | Further reading

Vitrubio, *eC DrHitCtura*, libro VII, 5.

ABAD CASAL, L., 1982 *Gha pintura ural roana Cn cspa*, Sevilla-Alicante.

A2 JAS, E., 2003 *GKPeintures murales de Mglain-MediolanumL, DHtCs DtpMD, l C. uC DrHhologi) uC dC l'cstAuppl: 21, 43-54*, Dijon.

ERISTOV, H. y GROETEMBRIL, S., 2006 *GKMurs blancs en Gaule. Entre onomie et raffinementL, eossiCs d'DrHhologiC, 318, 58-61*.

FERNmNDEg DvAg, A., 2004 *GKPrograma ornamentalC pintura y mosaicoL, vCriaHispaniaApania: y na i-rada dCsdC liH167-174*.

FERNmNDEg DvAg, A., 2007 *GKLa pintura romana valenciana y sus modelos pompeyanosL, po pC1 a va po pC1a: has CoHa. aHonCs. aCnHanas Cn la Hasa dC Driadna, 143-146*, Valencia.

FERNmNDEg DvAg, A., 2008 *Cha pintura ural roana dC Carthago NouaC. oluHn dC los progra as piHriHos a tra. s dC los Cstilos tallCrCs 1 tHHiHas dCHrati. as*, Murcia.

FERNmNDEg DvAg, A., NOG2 ERA CELDRmN, J. M. y S2 mREg ESCRIBANO, L. (en prensa) *GKNovedades sobre la gran arquitectura de Carthago Noua y sus ciclos pictricosL, L C Collo) uC ntCrnacional dC l'D pMD Pbcso)gur) uDBCA*

GARCWA ENTERO, V., 2006 *Chos i alnCa do i stihos-2 vito rural 1 urvano- Cn la Hispania l oana*, Anejo del Archivo Español de Arqueología, TTVII, 73-75, Madrid.

GARCWA SANDOVAL, J., PLAGA SANTIAGO, R. y FERNmNDEg DvAg, A., 2004 *GKLa musealizacin de las pinturas romanas de La Quintilla (Lorca)GRestauracin y montaje expositivoL, DlvCrHD, 2, 125-138*.

G2 IRAL PELEGRW, C. y MARTW B2 ENO, M., 1996 *Gha pintura ural roana 1 la dCHraHn Cn CstuHb dC i ilvilis Calata1uda garagoza*.

G2 IRAL PELEGRW, C., FERNmNDEg DvAg, A. y CmNOVAS 2 TRERA, A., (en prensa) *GKEN torno a los estilos locales en la pintura romanaCel caso de Hispania en el siglo II d.C.L, L C Collo) uC ntCrnacional dC l'D pMD Pbcso)gur) uDBCA*

LIED T E, Cl., 2001 *GKLe dcor des pi; ces secondaires 7 Ostiel, nstia port Ct portC dC la l oC C Dn-ti) uC Catalogu dC l'Coposition au MusC l athA 340-345*, Gen; ve.

MOORMANN, E. M. (ed.), 1993 *GtunHtional and spatial anal1sis ob/ all-painting: proHCCdings obthC tilth ntCrnacional CongrCss on anHCnt mall-painting* (Amsterdam, 8-12 september 1992), *i Di CsHh, Supplment, 3*.

NOG2 ERA CELDRmN, J. M., FERNmNDEg DvAg, A. y MADRID BALANGA, M. J., 2009 *GKNuevas pinturas murales en Carthago NouaGLos ciclos de las termas del foro y del edificio del AtrioL, Dro Hasdruvalis: ha Hudad rCnHntrada: Dr) uCologu Cn Cl CCrro dCl MolinCtC CartagCnaA 185-207*, Murcia.

PLAGA SANTIAGO, R., GARCWA SANDOVAL, J. y FERNmNDEg DvAg, A., 2004 *GKRecuperacin, extraccin y consolidacin en yacimientos arqueolgicosCel caso prctico de la villa romana de La Quintilla, Lorca (Murcia)L, DlvCrHD, 2, 105-124*.

PLAGA SANTIAGO, R., GARCWA SANDOVAL, J., FERNmNDEg DvAg, A., MARTW Eg RODRv2 Eg, A., PONCE GARCWA, J. y RAMALLO ASENSIO, S. F., 2003-2005 *GKLas pinturas murales de La Quintilla (Lorca)G Restauracin y montaje expositivoL, MC orias dC patri onio: ntCr. CnHonCs Cn Cl patri onio Cultural dC la l Cgin dC MurHa, 7, 247-262*.

RAMALLO ASENSIO, S. F., 1987 *GKLa villa romana de La Quintilla (Lorca). Informe de la campa de 1984L, MC DMurHa, 1 (1984), 295-303*.

RAMALLO ASENSIO, S. F., 1995 *GKLa villa romana de La Quintilla (Lorca)Guna aproximacin a su proyecto arquitectnico y al programa ornamentalL, en J. M. Noguera (ed.), povla iCn to rural roano Cn Cl AudCstC dC Hispania, 49-79*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S. F., 1995 *bCKLa villa romana de La Quintilla (Lorca, Murcia)L, fl D, 8, 310-312*.

RAMALLO ASENSIO, S. F., FERNmNDEg DvAg, A., MARTW Eg RODRv2 Eg, A. y PONCE GARCWA, J., 2003 *GKLa villa romana de La Quintilla (Lorca, Murcia)G programa decorativo y ornamentalL, L C Collo) uC ntCrnacional dC l'D cMD i o aDBCA 1001-1021*, Roma.

RAMALLO ASENSIO, S. F., MARTW Eg RODRv2 Eg, A., FERNmNDEg DvAg, A. y PONCE GARCWA, J., 2003 *GKVilla romana de La Quintilla (Lorca)L, L s fornadas dC patri onio 1 Dr) uCologu dC la l Cgin dC MurHa, 58-60*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S. F., MARTW Eg RODRv2 Eg, A., FERNmNDEg DvAg, A. y PONCE GARCWA, J., 2004 *aG KCampa de excavaciones en La Quintilla (Lorca)L, L s fornadas dC patri onio 1 Dr) uCologu dC la l Cgin dC MurHa, 73-74*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S. F., MARTW Eg RODRv2 Eg, A., FERNmNDEg DvAg, A. y PONCE GARCWA, J., 2004 *bG KExtraccin, excavacin y labores de consolidacin de las pinturas murales de la habitacin 35 de la villa romana de La Quintilla (Lorca)L, MC DMurHa, 13, 107-122*.

# Créditos | Credits

## Comissió d'Exhibició Curadora

Manuel H. Olcina Domínguez  
 Director general d'Història del Museu d'Art Contemporani de València

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Josep Albert Cortés i Garrido

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Jorge A. Soler Díaz

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Lorena Hernández Serrano

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Juan A. López Padilla  
 José L. Menéndez Fueyo  
 Teresa Timóñez de Embún Sánchez  
 Lorena Hernández Serrano  
 Andrés Bedmar Vidal

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Lorena Hernández Serrano

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Ignacio Hernández Torregrosa  
 Lorena Hernández Serrano

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Silvia Roca Alberola  
 Elena Santamarina Albertos  
 Antonio Chumillas Sáez

Comissió d'Exhibició Curadora  
 Director General d'Història del Museu d'Art Contemporani de València  
 Museo Municipal de Lorca

## Textos | Texts . .

Andrés Martínez Rodríguez  
 Alicia Fernández Díaz  
 Sebastian F. Ramallo Asensio  
 Juana Ponce García  
 Silvia Roca Alberola  
 Elena Santamarina Albertos

## Revisión de Textos | Revision of texts

Enric Verdú Parra  
 Ana García Barrachina

## Traducción de textos al inglés | Translation of the texts in English

Dan Miles

## Logos | Logos

Aon

## Logos | Logos

Tomás Jiménez Pareja

## Impresión de libros | Printing of books

Imprenta Provincial de La Diputación de Alicante

## Impresión de folletos | Pamphlet printing . .

Gráficas Azorín S.L.

## Impresión de paneles | Panel printing . .

Fotograbados

L.L. 269-2012





MARQ  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

