

UNA PINTURA DE SOSTRE DE L'ANTIGUITAT TARDANA AL BAPTISTERI DE BARCELONA

Durant les excavacions de 1979 es van trobar restes de pintures a prop de la piscina del baptisteri, a l'actual Museu d'Història de Barcelona. La composició, a mode de tapís, estava feta al fresc sobre fons blanc i presentava una decoració de motius florals de tipus denominat *carpet style*, que forma part del sistema o xarxa

decorativa en relació contínua, característica de sostres i voltes policromes. Aquestes pintures s'han datat arqueològicament a la segona meitat del segle VI dC i probablement la seva ubicació era la volta de l'ambulacre que rodejava la piscina baptismal, possiblement com a fals sostre.

Paraules clau: pintura de sostre, *carpet-style*, antiguitat tardana, ambulacre, baptisteri.

UNA PINTURA DE TECHO DE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA EN EL BAPTISTERIO DE BARCELONA

Durante las excavaciones de 1979 se encontraron restos de pinturas cerca de la piscina del baptisterio, en el actual Museo de Historia de Barcelona. La composición, a modo de tapiz estaba realizada al fresco sobre fondo blanco y presentaba una decoración de motivos florales denominado *carpet-style*,

que forma parte del sistema o red decorativa en relación continua, característica de techos y bóvedas policromas. Estas pinturas se han datado arqueológicamente en la segunda mitad del siglo VI d.C., y probablemente su ubicación era la vuelta del ambulacro que rodeaba la piscina

bautismal, posiblemente como falso techo.

Palabras clave: pintura de techo, *carpet-style*, antigüedad tardía, ambulacro, baptisterio

A VAULT PAINTING FROM LATE ANTIQUITY IN THE BARCELONA BAPTISTERY

During the excavations of 1979, the remains of some paintings were found by the baptistery pool, now in the Museu d'Història de Barcelona. The composition as a canvas tapestry was made using the fresco technique on a white background and had some alternating decorative floral motifs of the type called *carpet-style*, which is

part of the net or continuous relationship decoration system, characteristic of polychrome ceilings and vaults. The paintings have been dated archaeologically to the second half of the 6th century and were probably located in the vault of the ambulatory surrounding the baptismal pool, possibly as a false ceiling.

Key words: vault painting, *carpet-style*, Late Antiquity, ambulatory, baptistery.

UNE PEINTURE DE PLAFOND DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE AU BAPTISTÈRE DE BARCELONE

Au cours des fouilles de 1979, on trouva des restes de peinture près de la piscine du baptistère, dans l'actuel Musée d'Histoire de Barcelone. La composition, sous forme de tapis, était peinte à la fresque sur fond blanc et montrait une décoration de motifs floraux avec aussi le type *carpet style*, qui fait partie du système

ou du réseau décoratif en relation continue, caractéristique des plafonds et des voûtes polychromes. Ces peintures ont été datées, sur le plan archéologique, de la seconde moitié du VIe siècle apr. J.-C. Elle était probablement située sur la voûte de l'ambulacre qui entourait la piscine baptismale en tant que faux plafond.

Mots clé : Peinture de plafond, *carpet-style*, antiquité tardive, ambulacre, baptistère.

1. Introducció

Aquest treball s'ha d'emmarcar en el projecte de recerca que sobre el grup episcopal de Barcelona i la ciutat tar-doantiga es porta a terme des de l'any 1992 al Museu d'Història de Barcelona sota la direcció de Julia Beltrán de Heredia.¹ Les pintures objecte d'aquest estudi van ser trobades a les excavacions del baptisteri de l'any 1979 (fig. 1). La composició estava feta majoritàriament al fresc i presentava una decoració de motius vegetals i florals alternats sobre fons blanc, que es desenvolupava en un llenç a mode de tapís (fig. 2 i 3, quadern a color).

Durant el procés d'estudi es constatà que la superfície externa del grup pintat mostrava un perfil corbat. Aquesta informació permetia valorar la possibilitat que en realitat les restes policromades pertanyessin a un sostre o a una volta, tot i que actualment el revers de les pintures no conserva cap mena d'empremta de subjecció que en pugui determinar amb precisió la posició arquitectònica.² Tot i això, tant la curvatura suaument còncava que encara presenta la seva cara externa, com el repertori estilístic escollit i el gruix progressiu del seu perfil, ens permeten suposar-ne l'adscripció a l'inici d'una estructura de cobriment, ja fos d'un sostre o d'una volta.³

La pintura ha estat datada a la segona meitat del segle VI dC (Beltrán de Heredia, Bonnet, 2007: 790), moment en què es du a terme una profunda reforma constructiva del baptisteri, la qual afectarà tot el sistema arquitectònic de cobriment, la piscina baptismal i la pavimentació, provocarà una certa reestructuració dels accessos i del sistema de circulació, i motivarà una nova ornamentació pictòrica.⁴

La revisió, tant dels materials arqueològics com del registre documental fet a les antigues excavacions del baptisteri, van permetre conèixer la procedència precisa d'alguns dels fragments del conjunt aquí presentat i que els identi-

ficava com a part de la decoració arquitectònica que cobria la piscina o bé la d'una zona adjacent.⁵ Les pintures van ser localitzades físicament molt pròximes al paviment de l'edifici, formant part del nivell d'enderrocament que el cobria, la qual cosa també ens n'indicaria la possible pertinença a un sostre o una volta, que és l'element arquitectònic que primer es desprèn durant el procés d'enrunament o desmantellament d'una construcció. Un estudi fet per la Universitat Politècnica de Catalunya⁶ ha permès una aproximació a la realitat estructural del baptisteri durant el segle VI i aportar dades sobre el lloc probable de situació de les pintures. L'estudi proposa una reconstrucció arquitectònica basada en el càlcul geomètric de les restes constructives conservades. Aquest plantejament considera viable l'existència d'una cúpula sobre la piscina baptismal i un ambulacre quadrat, cobert per una volta de canó, que envoltaria el baldaquí central. Segons aquesta proposta, les pintures conservades s'emplaçarien en una zona de connexió entre un mur i un element corbat de cobriment, ja fos un arc o una volta, que actuaria amb la intenció de suavitzar l'angle de contacte entre els dos elements. Seguint aquesta tesi, el conjunt pictòric podria estar situat a l'inici d'una volta de canó o bé en una de les petxines ubicades als angles superiors de l'ambulacre que envoltava la piscina.⁷

2. Descripció

La pintura mostra un repertori de temàtica vegetal, que combina bàsicament dos grups de motius diferents i que conforma una sèrie intercalada sobre fons blanc, en una seqüència binària i homogènia (fig. 8 i 9, quadern a color). El primer grup presenta uns motius pictòrics d'esquema concèntric i circular que es repeteixen amb petites modificacions formals (fig. 5 i 10, quadern a color). El

*esther.albiol@uab.cat

1. Sobre aquest aspecte, vegeu les publicacions de J. Beltrán de Heredia i Ch. Bonnet.

2. No hi ha marques d'encanyissats ni incisions en forma d'espina de peix, habituals als enlluïts de sostres i parets respectivament, ni empremtes corresponents a barres de ferro, com era el cas de la carcassa que sostenia la volta del *laconicum* de Sainte Marguerite, Cannes (Becq, 1995: 205-208). Tampoc cap marca pertanyent a *tubuli*, com ara l'exemple de la volta d'una *domus* trobada a Rouen (Barbet, Lefevre, 2007: 429-432). El fet que el conjunt pictòric hagués estat manipulat després del seu descobriment per adaptar-lo a un suport pla que en permetés l'exposició, planteja la probabilitat que el procés hagués provocat alguna mena d'alteració a la superfície interna de les pintures.

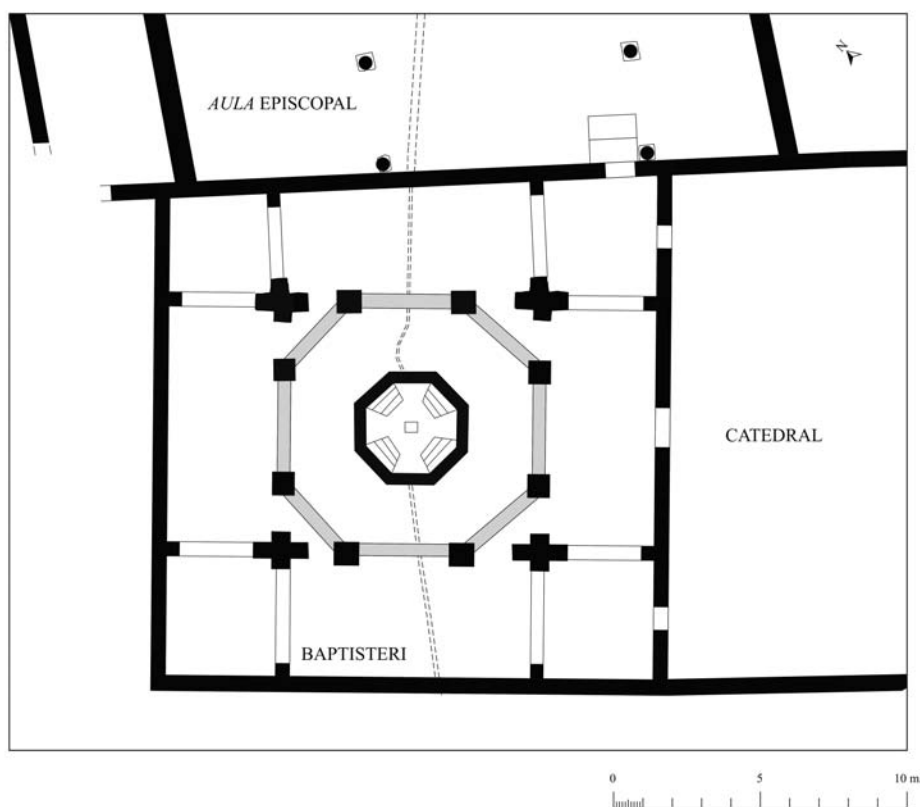
3. Els fragments recuperats mostren un gruix progressiu que comprèn des de 1,5 cm fins a 10 cm (fig. 4), dibuixant una lleugera curvatura que possiblement l'acomodaria a una estructura arquitectònica de volta (Beltrán de Heredia, Bonnet, 2007: 792).

4. També s'ha de incloure dintre d'aquest nou cicle decoratiu la pintura que decorava una de les parets del baptisteri, amb una fórmula de renunciament al diable i datada al segle VI dC (Fabre, 1997: núm. 310; Mayer, Rodà, 1995: 65; 1998: 511).

5. Són concretament unes notes manuscrites de l'any 1979 que expliquen com almenys una part de la pintura havia estat trobada exactament a l'angle exterior oest de la piscina baptismal.

6. L'estudi ha estat dirigit pel Dr. Pere Roca, de la UPC, a qui agraïm les amables explicacions sobre el context arquitectònic de les pintures.

7. Una tercera possibilitat seria entre la cúpula i un arc principal de sosteniment, però això és menys probable per l'absència d'una doble curvatura al perfil de les pintures (Lemos da Silva, J. A. 2008. *Reconstruction of the structure of the visigothic baptisterium of Barcelona*. Universitat Politècnica de Catalunya / University of Minho. [treball de màster]).

**Figura 1**

Esquema de situació del Baptisteri de Barcelona segles VI-VII.

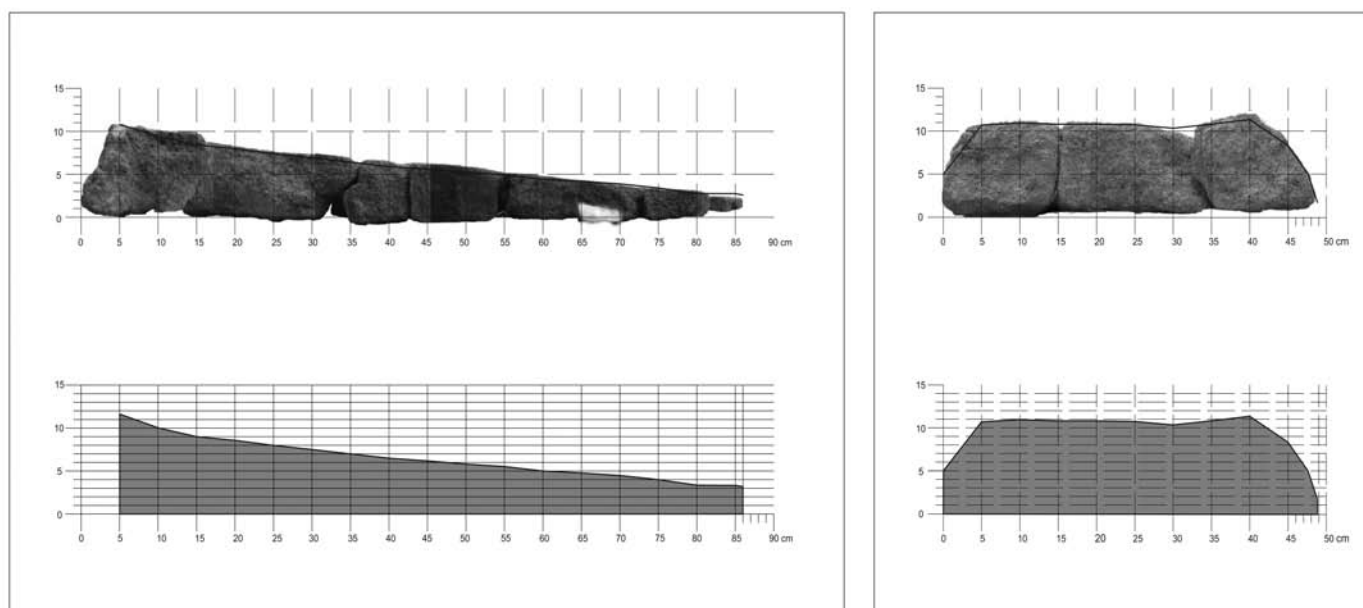
[Hipòtesi: Julia Beltrán de Heredia i Charles Bonnet. Dibuix: Emili Revilla- MUHBA]

segon grup està integrat per motius d'esquema divergent i angular (fig. 6a, 6b i 11, quadern a color). En aquest cas, també s'evidencien petites alteracions de disseny que generen variacions puntuals d'un mateix dibuix i que obliga a reunir-les sota el terme ampliat de *grup*. Aquestes petites diferències pràcticament individualitzen cadascun dels motius i poden ser tan específiques com la inclusió d'un parell de sèpals. Són dissemblances molt concretes únicament apreciables amb una observació més profunda de tota la composició.

Els dos grups de motius s'entrellacen mitjançant unes fines línies rematades per palmets que connecten els dos grups pictòrics amb una absoluta discreció visual. Aquest fet, unit a l'estreta proximitat que guarden tots els

elements entre ells, aconseguiria l'efecte d'una xarxa profusa que ocuparia amb densitat tota la superfície decorada.

Alternant-se amb els dos grups de motius, hi ha un tercer element, totalment diferent dels dos grups definits i d'unes proporcions menors, que hem anomenat *motiu 3* (fig. 7, quadern a color). Aquest element es reproduïx ortogonalment, en un cicle rectilini i repetitiu que, ocupant els espais lliures existents en la seqüència combinatoria dels dos grups principals i actuant com a línia divisòria entre tots els elements, s'estén en les dues dimensions dibuixant una discreta quadrícula. Tot i la seva senzillesa i les petites dimensions que posseeix, aquest element actua de veritable eix vertebrador de tota

**Figura 4**

Secció i alçat de les pintures.

[Autoria: Ana Lázaro-MUHBA]

la composició, sent l'únic motiu que no presenta cap variació morfològica i que constitueix una constant a tot el dibuix, funcionant de mesurat separador entre tots els altres elements decoratius.

El llenç de pintura conservat, molt fragmentat,⁸ permet la reconstrucció seqüencial dels elements decoratius. S'hi poden apreciar tres grans línies combinatòries de motius, que ocupen aproximadament un espai rectangular d'uns 90 cm de llargària per uns 0,75 cm d'amplada, tancat per dos costats per una banda perimetral, la qual delimita una extensió amb angle recte d'uns 0,67 m².⁹ Cal suposar que aquesta banda s'estendria ortogonalment emmarcant també la resta de la composició desapareguda.

2.1. GRUP 1 DE MOTIUS

Caracteritzat per motius d'estructura concèntrica i circular (fig. 5 i 10, quadern a color). Tots ells venen definits per una sanefa vegetal circular, espigada, d'uns 33 cm de

diàmetre màxim extern i 1,5 cm d'amplada, amb les fulles internes de color granat i les externes de color vermell. Al centre de l'espai tancat per la sanefa se situa un floró format per un disc de color verd de 10 cm de diàmetre, opac, que engloba una línia blanca circular i una flor blanca central.¹⁰ Exterior al disc verd, se situa una anella ocre d'uns 12 cm de diàmetre interior, de la qual surten una sèrie de pètals fets en ocre i en verd alternativament.¹¹

De la sanefa espigada surten quatre flors de petita mida, equidistants i dirigides cap a l'exterior, de color la verme-

8. S'han comptabilitzat un total de 122 fragments, segons dades proporcionades pel Servei de Restauració del Museu d'Història de Barcelona (MUHBA).

9. Dades facilitades per Lúdia Font, del Servei de Restauració del MUHBA: aquestes mides responen únicament als fragments que enganxen entre ells. Seguint el paràmetre proporcionat pel gruix del morter, el Servei de Restauració del MUHBA ha pogut situar amb certa aproximació molts altres fragments en un llenç més extens que arribaria aproximadament als 3 m², i que ocuparia un espai de volta que, per dades planimètriques, correspondria a uns 3,75 m d'amplada.

10. Aquest color sembla que va ser aplicat en sec posteriorment, per la qual cosa no sempre s'ha preservat (comunicació de Rudi Renesi i Lorena Andino, de l'empresa de restauració Arcovaleno). La flor alterna pètals globulars o estilitzats al voltant d'un punt blanc central. Aquest punt blanc, no sempre conservat, és el centre geomètric de tot el motiu i cobreix un petit forat deixat per la punta d'un compàs. De fet, al llarg de tota la composició s'observen diverses marques corresponents a les tècniques preparatòries del dibuix. Aquest tema, juntament amb els aspectes tècnics relatius al morter o a la pigmentació, són objecte d'un estudi específic en curs que du a terme el Servei de Restauració del MUHBA.

11. Els primers s'assemblen a fulles d'heura, mentre que els de color verd són més trilobats. Sobre cadascun d'ells hi ha un punt del respectiu color. En alguns casos s'intercalen entre ells pètals de color blau, de difícil apreciació per una conservació més deficient.

lla i tancada i amb pètals de color verd. Aquestes floretes no es representen de la mateixa manera en tots els motius.¹² Igual passa amb el cas de les palmetes que, mitjançant unes fines línies de color negre, entrellacen els dos grups de motius unificant la composició.¹³ Aquestes línies fines o filaments formen una ornamentació secundària, actuen d'elements connectors entre els diferents grups pictòrics i obtenen un fort efecte integrador des d'un punt de vista compositiu.

2.2. GRUP 2 DE MOTIUS

Els motius d'aquest grup no presenten cap sanefa que envolti l'espai decoratiu. Tanmateix, ocupen aproximadament la mateixa superfície que emplen els motius del grup 1 a l'espai reticular, uns 38 cm de costat, cosa que imprimeix un aspecte unitari a tot el conjunt.

Els motius d'aquest grup estan formats per un quadrat central opac de color blau, d'entre 7 i 10 cm de costat, envoltat d'un marc granat de perfils conopials, d'on surten les línies rematades amb palmeta que facilitaran la connexió entre els dos grups de motius decoratius. Dels angles del quadrat blau central surten quatre flors en visió frontal i projectades centrípetament cap a l'exterior. L'aparença d'aquestes flors pot variar i generar dos tipus de motius diferents dins d'aquest mateix grup¹⁴ (fig. 6a, 6b i 11, quadern a color).

És apreciable una diferència amb relació a l'aplicació del color de les flors: Indistintament s'observa l'ús de zones en reserva, com ara la punta d'un pètal verd deixada sense pintar per poder aplicar posteriorment un punt granat d'acabament. Igualment podem apreciar el mateix cas però evitant l'ús d'aquesta tècnica, optant per pintar el pètal sencer, per després inserir directament el punt granat d'acabament i superposant d'aquesta manera els dos colors. Aquest tractament diferencial a l'hora

d'aplicar la pigmentació podria explicar-se pel fet que diferents persones i mans hagin participat indistintament durant tot el procés pictòric, cosa que s'explicaria per la necessitat d'executar l'obra en el temps limitat que ofería la base fresca un cop aplicada.

2.3. MOTIU 3

Format únicament per un disc opac de 5 cm de diàmetre, de color vermell, i una línia circular ocre concèntrica, d'uns 9 cm de diàmetre, exterior al disc i coronada amb semicercles per la seva banda externa, d'aspecte denticulat¹⁵ (fig. 7, quadern a color).

En un dels fragments de pintura conservats, s'aprecia un d'aquests motius amb una clara reducció de la seva mida per adequar-lo a l'espai disponible. Queda amb un diàmetre inferior al de la resta i redueix visiblement l'espai entre el disc central i l'anella denticulada exterior. Aquesta particularitat, única a tot el grup conservat, segurament va estar ocasionada per un oblit o distracció. El *pictor*, en advertir que al llenç hi faltava un motiu, el va pintar a mà alçada al poc espai lliure que li quedava, per així minimitzar l'error de la millor manera possible. Aquest motiu concret va ser segurament l'últim d'aquest tipus pintat a tota la superfície.

2.4. BANDA PERIMETRAL

El conjunt conserva part d'una banda perimetral que forma un angle recte, definint una de les cantonades que fan de límit a la composició pictòrica. Aquest límit coincideix amb la part de la pintura que presenta un gruix de morter més important, sobre el 10 cm aproximadament, i que la situaria a la zona més propera a la paret, definint el punt de connexió entre els dos elements arquitectònics: la part superior d'un mur i l'arrencament de la figura de cobriment.

12. Poden ser d'estructura vertical i amb tres pètals tancats, o bé d'estructura horitzontal, amb dos o quatre pètals, més grans i oberts en voluta, que inclouen dos petits sèpals orientats cap amunt i situats a la base del calze.

13. Aquestes palmetes, de color vermell, poden ser de dues formes diferents: una d'elles és d'estructura tancada amb nervadures verticals, i al lloc on pren contacte amb la sanefa espigada, aquesta canvia els seus colors pel verd. L'altra és d'estructura oberta i radial, i s'encavalca amb el punt que corona les fulles ocre del floró central.

14. Un d'ells presenta una flor de tija verda, amb dos pètals oberts en voluta i acabats en un punt granat. La corol·la és trilobada, també de color granat. La base de la tija s'engrosseix acabant en un punt verd, i l'espai restant entre ella i el marc s'omple amb un altre punt del mateix color.

El segon tipus presenta unes flors similars, però amb la inclusió d'una segona parella de pètals, no sempre conservada o representada, i fins i tot una tercera parella a la base de la tija, de dimensions més reduïdes i de vegades orientada cap a la base. La corol·la es corona amb un punt vermell i descansa sobre un altre parell de pètals, en aquest cas de color rosa, molt estilitzats i apuntats. La flor es completa amb una parella de cercells de color verd que surten de la base de la tija i que dibuixen simètricament un doble arc lateral a cada banda de la flor, definint un espai global que la inclou. Aquest esquema es podria reproduir també al tipus anterior, però substituint els cercells verds per uns altres de color negre i de forma molt similar, aspecte que no ha estat contrastat per la fragmentació que presenta.

15. Per traçar el cercle central es va fer servir un compàs dotat de pinzell per dibuixar la circumferència. Posteriorment es va reomplir del mateix color, però tot i així va quedar perfectament visible la pinzellada exterior circular.

La franja perimetral transversal consta d'una banda de color granat, de la qual només s'han conservat uns pocs centímetres d'amplada. La franja longitudinal, en canvi, està formada per dues bandes rectilínies adjacents. L'exterior és de color granat, de 6,5 cm d'amplada conservada, i se superposa a la interior, de color vermell i de 3 cm d'amplada.¹⁶

Les dues franges mostren les pinzellades de la seva execució, amples i densament conservades en el cas de les de color granat. Una altra característica, apreciable principalment a la doble banda longitudinal, és que se superposa clarament als motius decoratius que emmarca, escapçant-los i cobrint-los sota la trajectòria del seu traç. Això ens indica que la banda perimetral va ser l'últim element pintat de tota la composició, que va comportar el tall rectilini i l'ocultació dels motius que s'interposaven al seu pas.

3. Estudi estilístic

La decoració de les pintures del baptisteri és del tipus anomenat *carpet style*, que s'emmarca dins l'àmbit de la decoració en relació contínua. Aquest estil, d'antecedents hel·lenístics, es coneixerà al segle I dC com a ornamentació pictòrica de parets i sostres, i tindrà una important difusió durant el segle III dC a la zona oriental de l'Imperi Romà (Abad, 1982: 322, 330). Reprodueix composicions que poden alternar dos o més motius vegetals en una successió equilibrada i repetitiva i on el conjunt en moltes ocasions es troba pintat sobre fons blanc.

La decoració en relació contínua, també anomenada de *xarxa* (Barbet, 1985: 215-220; 2004: 27-36), és relativament nombrosa al registre arqueològic. L. Abad indica la

similitud d'aquest esquema pictòric amb les decoracions musivàries i amb els relleus arquitectònics fets en pedra i estuc, que inspiraran directament les pintures de parets i sostres, en un arc cronològic i geogràfic ample que abastarà llargament tota l'existència de l'Imperi Romà (Abad, 1982: 327).¹⁷

3.1. ÈPOCA ALTIMPERIAL

Durant el segle I dC localitzarem models de voltes i sostres amb pintures de *xarxa* a la península itàlica,¹⁸ on es documentarà aquest sistema decoratiu que, si bé ha estat considerat com a propi de l'arquitectura de cobriment, també apareixerà a les parets, particularment a les zones superiors (Barbet, 1985: 145).¹⁹

Manifestacions pictòriques en *xarxa* fructificaran amb èxit a nombrosos punts de l'Imperi, i no únicament relacionades amb l'àmbit domèstic o funerari.²⁰ En aquest sentit, A. Barbet recorda l'important ressò de la decoració de *xarxa* en sostres i voltes de la pintura provincial, on també s'aplicarà amplament als mosaics que pavimentaven els sòls. L'autora explica com les composicions de *xarxa* s'adaptaran còmodament per cobrir zones funcionals, com ara els criptopòrtics o els passadissos (Barbet, 1985: 220).

Entre els segles II i III dC es multiplicaran, tant numèricament com geogràficament, els testimonis pictòrics d'estructures murals i de cobriment basat en aquest repertori decoratiu.²¹ En aquesta època se situa la volta de la vila de Böisingen (Suïssa), decorada en relació contínua, amb sanefes vegetals circulars d'estructura secant i tangent (Fuchs, 1989: 39). Tot i la diferència evident amb la composició del baptisteri de Barcelona, observem una similitud estilística en el tipus de sanefa utilitza-

16. L'ús de bandes monocromes juxtaposades o parcialment superposades i amb una gradació cromàtica podria interpretar-se, segons A. M. Guimier-Sorbets, com un intent de representar pictòricament el volum d'una modlura arquitectònica, resultant una transposició il·lusionista de l'arquitectura de l'estuc, i cita aquest recurs com a especialment freqüent en sostres pintats (Guimier-Sorbets, 2007: 116).

17. Existirà una estreta convivència i una mútua influència entre la decoració feta en estuc i la pintada. N. Blanc recorda com els esquemes decoratius de la pintura es traslladaran al relleu mitjançant l'estuc (Blanc, 2007: 129). La combinació de les dues tècniques propiciarà una simbiosi en l'ús de l'estuc pintat, present en sostres i voltes, com també passarà amb la pedra o la fusta pintada. Un exemple de cobriment en estuc pintat registrat a la Península Ibèrica serà el del sostre cassetonat de la Casa de la Cisterna, situada a Lépida Celsa (Velilla de Ebro, Saragossa) i datat a la segona meitat del segle I aC (Guiral, Mostalac, 2004: 155-162, lám. 3 i 4).

18. Són coneguts els exemples de la Domus Transitòria i la Domus Àurea, considerada com a pionera d'aquest tipus d'ornamentació (Barbet, 1985: 217, fig. 151-153; IACOPI, 1999: 96-8, fig. 90-92). També Pompeia, Herculà, el columbari 1 de la Via Taranto a Roma, Boscotrecase o Brescia (per ordre de citació: Barbet, 1985: 219, fig. 154; Allag, 1983: 197; Baldassarre *et alii*, 2002: 303; Rozenberg, 1993: 51, 79, fig. 33-35; Mariani, 1995: 237-239, fig. 2).

19. Es coneixen alguns exemples a Pompeia i Stabias (Allag, 1983: 193) o posteriorment al Clos de la Lombarde, a Narbona (Sabrié, 1996: 191, fig. 6). També és coneguda l'adopció del mateix esquema compositiu simultàniament al sostre i a la part superior de les parets. A la Península Ibèrica es poden esmentar dos sostres procedents de *Bibilis*, un del conjunt termal i l'altre de la Casa del Ninfeo, datats a la segona meitat del segle I dC. Ambdós presentaven una decoració feta en relació contínua que s'estenia també per la part superior de les parets (Guiral, Martín-Bueno, 1996: 133, fig. 36, 38; Guiral, Mostalac, 2004: 155-162).

20. Entre finals del segle I dC i principis del II dC les trobem incorporades al sostre del santuari de Clavier-Vervoz (Liège, Bèlgica), en forma de sanefes vegetals i rosasses sobre fons blanc, en una composició que ha estat relacionada estilísticament amb la de les parets i el sostre de la vila de Holsteïn, datades entre mitjan i segona meitat del segle II dC (Delplace, 1983: 120, 123).

21. En aquest període també destacarà el sistema de la decoració contínua amb esquemes florals a la tècnica de la musivària a tot el nord d'Àfrica i especialment a la zona de la Byzacena (Riffaud-Longuespe, 1995: 97).

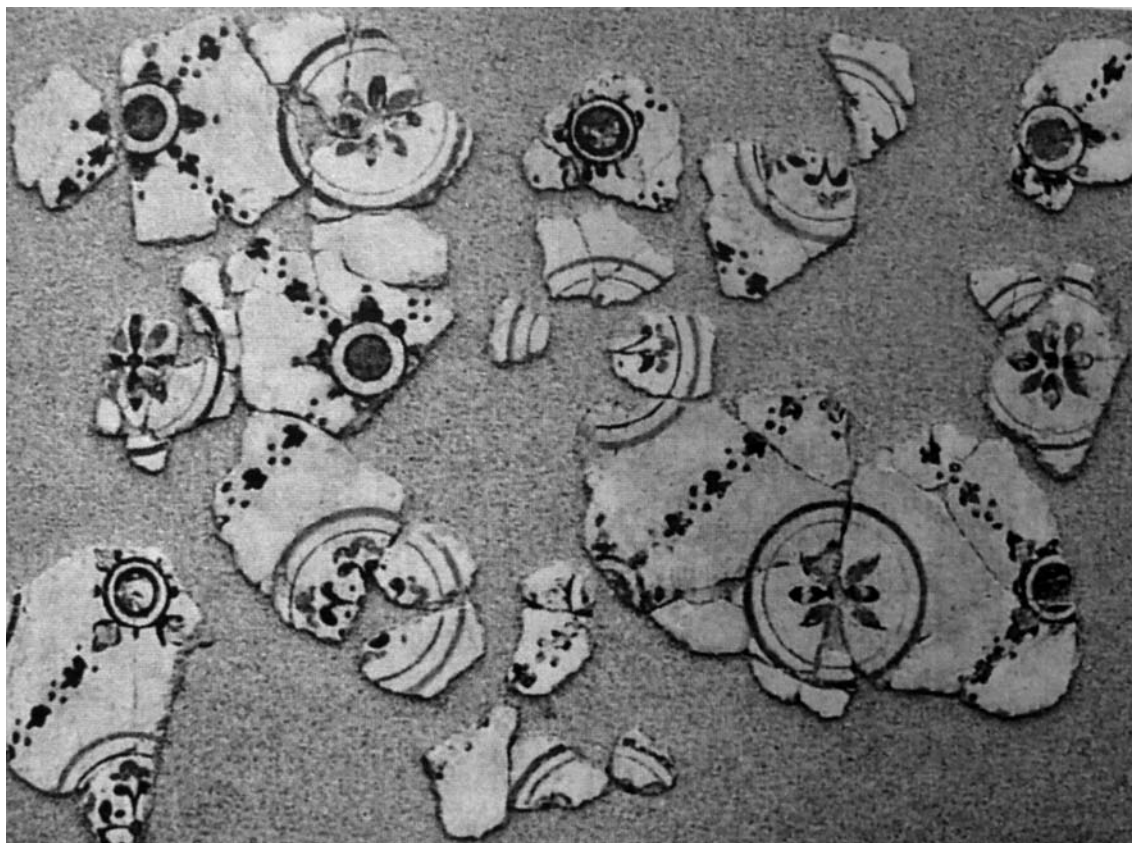


Figura 12
Pintura de sostre
de la vila d'Avenches
(Suïssa)
(Funch, 1983: 27-75,
fig. 4.9).

da.²² Un altre cas on observem la inclusió d'un motiu que perdurarà en el temps i que després trobarem adaptat en el grup 2 de motius del baptisteri, el contemplem en un sostre d'estructura similar al de Bösingen i descobert a la *domus* de *G. I Silvanus*, a Segòbriga (Cebrián, Fernández, 2004: 137-146).²³ És una composició de xarxa, de finals del segle II dC, que repeteix l'esquema de cercles tangents i secants formats per garlandes vegetals sobre fons blanc. Al centre de cada garlanda apareix un motiu format per un quadrilàter pintat de blau, emmarcat per una línia violeta i amb uns punts vermells al seu interior. De les quatre cantonades de la figura surten unes estilitzacions obertes en voluta, amb un punt engrossit a la base i projectades cap a l'exterior. Malgrat

les diferències, el motiu presenta un esquema molt semblant al del segon grup del plafó de Barcelona, fins i tot en l'elecció del color blau per omplir el quadrilàter central.²⁴

Les pintures del sostre de l'*insula* XVI del mercat de Leicester, fetes en relació contínua i datades entre finals del segle II dC i principis del segle III dC (Davey, Ling, 1982: 38),²⁵ també ens mostren flors o palmetes dibuixades en visió frontal, formades per un tija recta acabada en pètals oberts i col·locades centrípetament cap a l'exterior. Són igualment interessants les restes de pintura de xarxa de les parets i el sostre de l'*insula* 7 de la vila d'Avenches (Suïssa), datades entre la segona meitat del segle II dC i la primera meitat del segle III dC (Fuchs, 1983: 27-65).²⁶

22. De doble tonalitat i dotada de quatre flors de corol·la tancada i pètals de doble voluta, projectades cap a l'exterior i col·locades radialment, semblant a les que podem veure al grup I de motius de les pintures aquí estudiades.

23. Per a un estudi de sostres en xarxa de similar cronologia corresponent al *Conventus Carthaginiensis* vegeu Fernández, 2004: 343-348. Un recull més general el trobem a Guiral, Zarzalejos, 2006: 134-147. Observem també un altre exemple de sostre amb motius vegetals dels segles II-III dC a Hevia *et alii*, 2007: 473.

24. En el cas del baptisteri el disseny desenvolupa molt més el marc i opta per fer un tractament més figuratiu dels elements vegetals que es projecten, també amb el punt engrossit a la base i rematats en aquest últim cas per una corol·la.

25. A Britània es poden esmentar altres exemples de decoració en relació contínua a *Verulamium* (Ling, 1999: 10, fig. 4), Brantingham i Collingham (Davey, Ling; 1982: 85, 102) o Silchester (Ling, 1985: 34), entre d'altres.

26. Segons aquest autor, un mateix taller pictòric operaria en època severiana a tota la regió i produiria tant les decoracions del sostres d'Avenches com els de Bösingen o els d'una volta a Vallon (Fuchs, 1997: 214; 1995, 119-127).

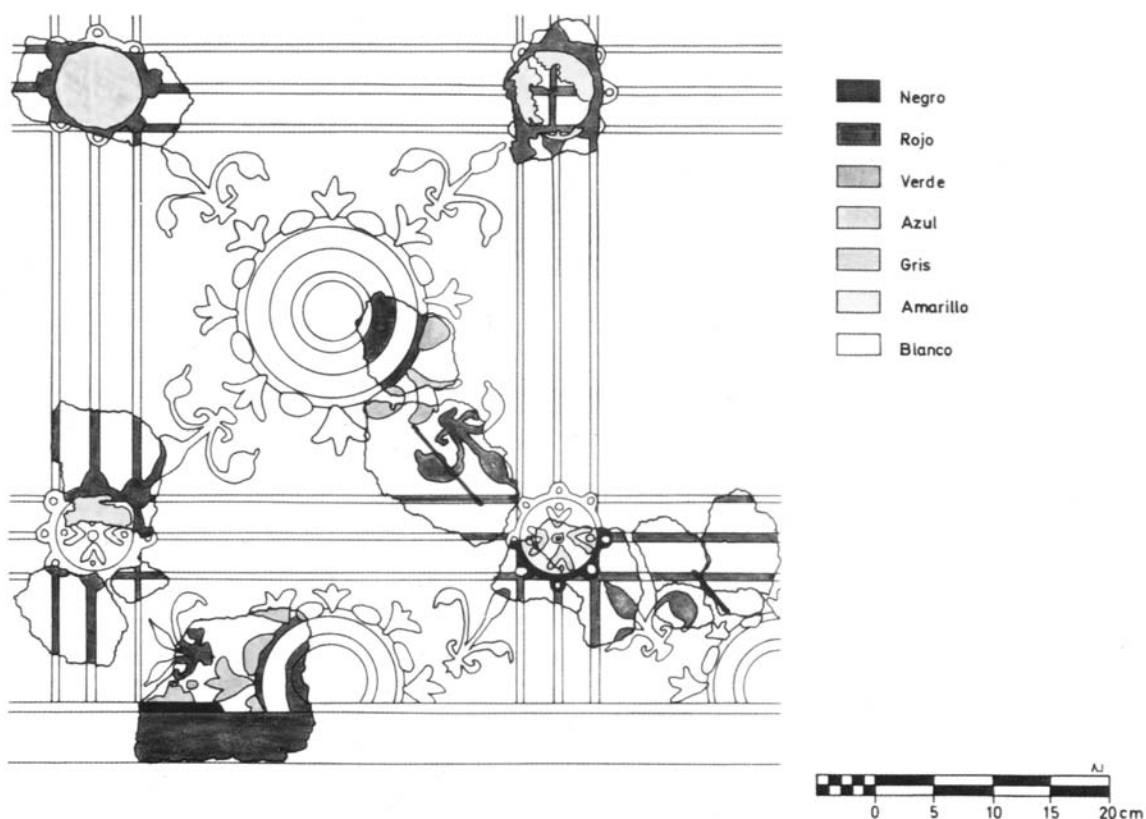


Figura 13
Pintures d'un sostre
localitzat a Iruña
(Àlaba)
(Filloy *et alii*, 1992:
107-113, fig. 2,2).

Aquestes pintures presenten motius florals envoltats de cercles que s'alternen amb florons exempts sobre fons blanc. El conjunt es completa amb alineacions vegetals i de punts que formen una retícula i que uneix tots els motius anteriors (fig. 12).²⁷ Alguns dels florons exempts mostren uns pètals trilobats coronats per punts, que doten la figura d'un aspecte molt similar al que veurem al grup de motius 1 de les pintures del baptisteri.²⁸

Un altre paral·lel estilísticament proper al motiu del grup 1 del baptisteri, el veiem al sostre d'una habitació procedent d'Iruña (Àlaba), amb una datació de finals del segle III dC (Filloy, 1992: 107-113). La composició, feta sobre fons blanc, s'organitza ortogonalment mitjançant l'ús de cassetons (fig. 13). L'espai interior l'ocupa un

motiu floral central format per dos cercles concèntrics vermells que n'envolten un de negre. Del cercle exterior surten alternativament pètals trifoliats i gotes de color verd. El motiu és d'una gran semblança al del grup 1 del baptisteri. També hi trobem quatre elements vegetals col·locats centrípetament cap a l'exterior, en aquest cas exempts. A les interseccions dels cassetons del sostre d'Iruña es col·loca un altre motiu de més petites dimensions, format per un disc denticulat i decorat interiorment amb pètals bifoliats coronats per punts. La disposició geomètrica d'aquest element, marcant cada intersecció de retícula, així com les seves dimensions i la seva morfologia són molt similars a les que defineixen el *motiu 3* del Baptisteri.

27. Altres exemples procedents de l'Helvècia es documenten a Martigny (Drack, 1981, fig. 5 i 15), Allaz (Drack, 1950, fig. 162; Fuchs, 1983: 64), Frauenkappelen o Holstein (Fuchs, 1989: 69, fig. 20a; 83, fig. 23b). També, entre d'altres, a les parets d'una casa de Riom GR i a les parets i el sostre de la vila de Münsingen (Drack, 1983: 20, fig. 3.10).

28. Igualment, alguns dels motius vegetals inscrits dins els cercles d'Avenches recorden molt les flors en doble voluta que surten del quadrilàter central del segon grup de motius aquí estudiats, tot i que en aquest cas són d'una factura molt més esquemàtica enfront del caràcter més realista que presenten al cas de Barcelona.

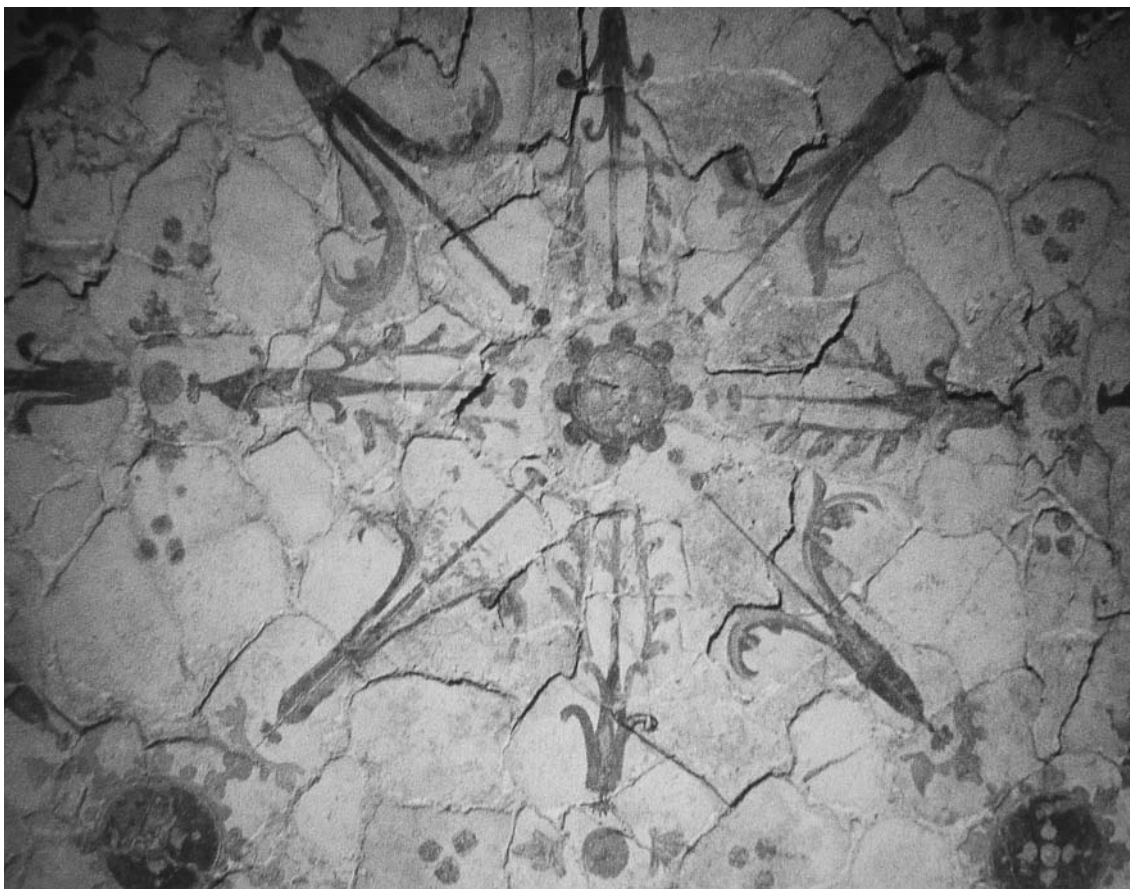


Figura 14
Sostre de la *domus*
Arici de Brescia
(Mariani, 1995: 237-
239).

És interessant remarcar la llarga duració estilística d'alguns d'aquests elements. A la *domus* Arici de Brescia (fig. 14), es van conservar les restes d'un sostre d'època flàvia fet amb decoració de xarxa que presentava un motiu format per un floró amb pètals trilobats (Mariani, 1995: 237-239). Aquest mateix motiu el trobarem amb poques variacions a les pintures d'Avenches, als segles II-III dC. El veurem també a Iruña, amb una datació més tardana, de finals del segle III dC i, finalment, amb una cronologia molt posterior, el contemplarem a les pintures del baptisteri, a la segona meitat del segle VI dC.

Un paral·lel estilístic d'una cronologia més propera a les pintures de Barcelona és el de la Villa de El Ruedo

(Almedinilla, Còrdova), una vila romana d'àmplia evolució amb diverses fases que ocupen des de mitjan segle I dC fins al segle VII dC (Cánovas, 2002: 43, 127). Aquest jaciment registra un interessant exemple de decoració pictòrica del tipus *carpet style* sobre superfície de volta i mostra una alternança de motius molt similar a la que veurem a les pintures del baptisteri. L'habitació LXII ha lliurat pintures murals, algunes d'elles *in situ*, i una pintura de volta feta en relació contínua, datada entre finals del segle III i principis del segle IV dC, enquadrada per una banda perimetral i on s'alternen diferents motius florals amb un element geomètric central que s'ha identificat com una estrella de vuit puntes (Cánovas, 2002: 43,

84, 90, 128) (fig. 15). L'aspecte de les pintures d'El Ruedo recorda les del baptisteri per la similar morfologia i disposició dels diferents motius.²⁹ La diferència que presenten les dues pintures des d'un punt de vista compositiu és que la cordovesa és més diàfana, amb els elements físicament més separats, mentre que en el cas del baptisteri els motius són més propers els uns dels altres, de la qual cosa resulta una composició més exuberant, que ocupa més densament l'àrea pictòrica i minimitza els espais lliures.

Amb relació a la sanefa circular espigada que veiem als motius del grup 1 del baptisteri, és interessant esmentar, des del punt de vista tècnic, l'ús de dos colors en la seva execució, el vermell a l'exterior i el granat a l'interior. Aquest fet ens revela l'interès de dotar la pintura d'un efecte de volum mitjançant la tècnica del clarobscur.³⁰ A aquest mateix propòsit efectista podria correspondre la descripció d'una garlanda vegetal de fulles en color verd clar i verd fosc sobre fons negre que apareix formant part d'un possible sostre, pintat en sistema de xarxa regular i amb tramats de medallons, que va ser trobat a la *domus* de la Puerta Oriental de *Lucentum* i que es data a principis del segle II dC (Fernández, 2002: 224, 233).

Observarem la mateixa tècnica d'aclariment per gradació cromàtica a les garlandes fisonades d'un sostre decorat amb elements figuratius i pintat sobre fons blanc al mitreu de Hawarte, sota la basílica de Pothios (Síria) i datat entre el 360 dC i finals del segle IV (Chabiera *et alii*, 2004: 321-325).

Un exemple més tardà, datat entre finals del segle IV i el segle V dC, és el de la cripta funerària de la basílica de Constantza (Romania), on es busca el mateix efecte de lluminositat i d'ombra, tot i que més irregular, en les sanefes quadrades que reticulen el sostre i que estan formades per línies de fulles amb els dos costats pintats oposadament en verd fosc i verd clar (Barbet, Monier, 2001: 221-228).

L'aparició reiterativa d'alguns motius i la seva inclusió en similars esquemes compositius al llarg del temps ens indi-

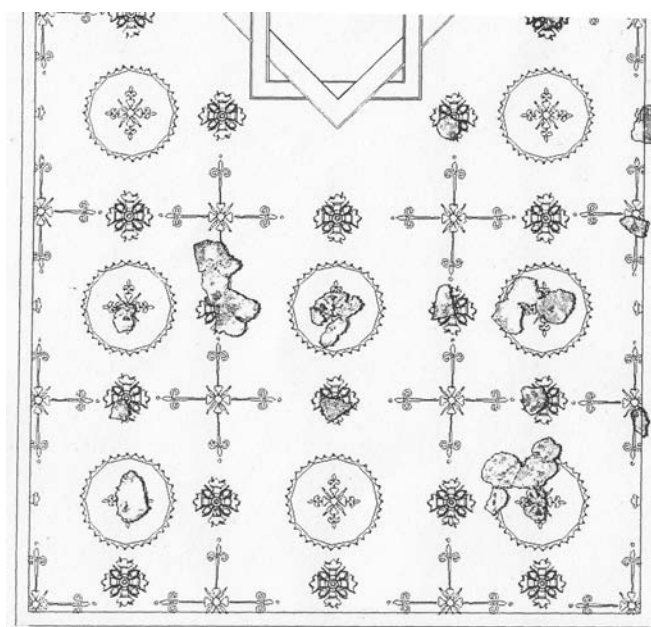


Figura 15

Pintura de volta de la vila de El Ruedo [Almedinilla, Còrdova] (Cánovas, 2002: 73-95 i 125).

caran l'èxit que assolirà la decoració en relació contínua durant un període cronològic molt ample. Aquest fenomen ja va ser observat per autors com C. Allag, que va indicar les contínues i nombroses adaptacions del sistema pictòric durant un llarg període de temps. Tanmateix, tot i l'ampla pervivència de l'estil i la contínua reproducció dels seus esquemes fins a l'època tardoimperial, no es podrà parlar d'una evolució estilística ni d'una tendència concreta, ja sigui en un determinat període o en una àrea geogràfica específica (Allag, 1983: 200; Fernández 2002: 226).

29. En el cas cordovès, la composició juga amb la combinació d'un motiu format per una flor central envoltada per una sanefa circular, que s'alterna amb un element floral amb quatre tiges radials orientades centrípetament, obertes en volutes i coronades per punts, amb grans similituds amb algunes de les figures del baptisteri. En l'exemple d'El Ruedo, tal i com passa al cas de Barcelona, tots dos motius s'alternen binàriament amb un tercer element. En El Ruedo es tracta d'una flor amb dualitat de colors que origina dos motius cromàtics diferents. En el cas del baptisteri es tracta del *motiu 3* que, igual que l'exemple cordovès, actua de separador entre tots els altres grups de motius.

30. En aquest sentit, Cl. Allag i D. Joly esmenten uns fragments de pintura de sostre fets en relació contínua i trobats a la Rue du Faubourg Guillaume, a Chartres. La composició, no datada, està feta sobre fons blanc i mostra un floró central envoltat d'uns cercles concèntrics, d'una sanefa vegetal circular i d'una altra de geomètrica amb denticulats coronats per punts. La sanefa vegetal presenta fulles al llarg d'una tija central en verd i negre i, segons aquests autors, ha estat tractada en dos tons diferents per reproduir l'exposició d'una part de la fullareda al sol i la permanència de l'altra part a l'ombra (Allag, Joly, 1995: 173, fig. 9).

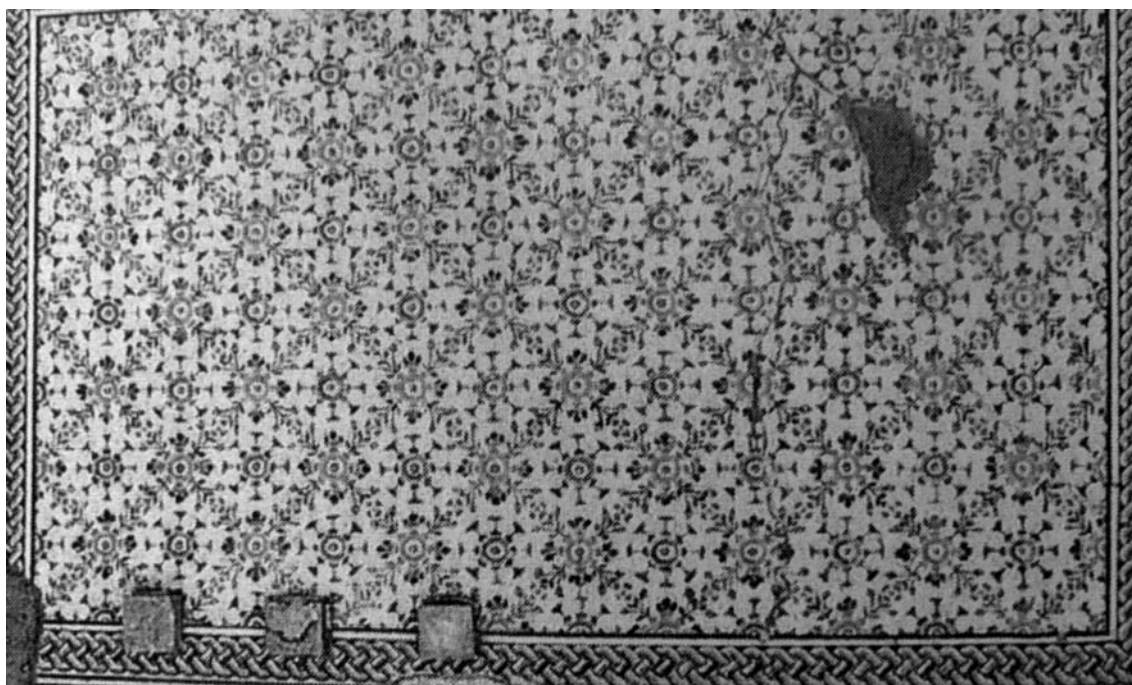


Figura 16
Mosaic de l'església
d'Aquilea (Guedini,
Salvatori, 2004: 45-
52, fig. 3 i 4).

3.2. ÈPOCA BAIXIMPERIAL

Durant el baix imperi, observem una continuïtat de la decoració en relació contínua. R. Ling fa esment en particular de l'ús del *carpet style* als mosaics de les esglésies paleocristianes de Grado i d'Aquilea (Ling, 1991: 197)³¹ (fig. 16).

Exemples pictòrics de variat cromatisme es localitzaran a la volta de la cripta funerària de la basílica de Constantza (Romania), datada als segles IV-V dC i decorada amb pintures en decoració contínua.³² També l'apreciem a la tomba de Silistra (Bulgària), de mitjan segle IV dC.³³ Contemporània a les dues anteriors, la volta de la tomba d'Iznik (Turquia) mostra una decoració de cassetons pintats que emmarquen diferents motius florals (Barbet, Blanc, 1998: 19). Composicions en xarxa similars, algunes amb representacions figurades, les trobarem a diferents voltes de l'hipogeu de la Via Dino Compagni de Roma, datat al segle IV dC, o a la

catacumba de Comodila, on es disposa una volta pintada amb decoració en relació contínua envoltant una imatge de Crist i datada a la segona meitat de la mateixa centúria.³⁴ Les voltes de l'ambulacre del mausoleu de Constanza a Roma també propiciaran l'ús d'una decoració musivària de xarxa, a la segona meitat del segle IV dC (Bisconti, 2005: 69, fig. 2).

A la Península Ibèrica és interessant esmentar de l'església de Santa Eulàlia de Bóveda, a Lugo. Es tracta d'un edifici d'origen romà i de llarg ús que ha provocat diferents i confrontades interpretacions al llarg del temps.³⁵ És una construcció amb volta de canó i amb una piscina rectangular d'aigües perennes que es troba ubicada al centre de l'edifici (Abad, 1979: 917; 1982: 148). La part superior de la volta a la nau central presentava una decoració pictòrica amb sistema poligonal on perdura l'esquema de relació contínua.³⁶ Aquestes pintures han estat datades indistintament a la segona meitat del segle IV dC

31. En el cas d'Aquilea, F. Guedini i M. Salvatori assenyalen la gran semblança d'un mosaic florit decorat en *carpet style* amb les pintures suïsses d'Avenches, com a exemple de l'adopció d'un repertori comú a la tècnica musiva i a la pictòrica en relació amb la decoració de xarxa (Guedini, Salvatori, 2004: 45-52, fig. 3 i 4).

32. En aquest cas una xarxa de quadrats ocupen la superfície conservada. Les separacions estan fetes amb garlandes rectes formades per fulles verdes que circumscriuen florons, granades o aus (Barbet, Monier, 2001: 221-228, fig. 1, 2).

33. Amb una volta pintada amb dobles cassetons octogonals que tanquen motius figurats, separats entre ells per medallons florals (Barbet, 1998: 114-117, fig. p. 115-6).

34. Al cubicle N, al de Sanson i al de la Tellus a Dino Compagni (Fiocchi, 1999: 46, 101, fig. 113, 115 i 108; Bisconti, 2000: 219-20, tav. XLVIII, b) i al de Lleó a Comodila (*ibid.*, 9, lám. I; Pergola, 1997: 220).

35. Ha estat considerat, entre altres, un nimfeu o lloc de culte d'alguna divinitat de les aigües, mausoleu, *serapeum* o temple cristià (Montenegro, 2005: 107; 2008: 28-35). L'adscripció cronològica i l'evolució constructiva també han provocat controvèrsies i han situat l'edifici tant al segle IV dC com a l'època altmedieval (vegeu també Blanco-Rotea *et alii*, 2009: 149-198).

36. Basat en un quadrat central envoltat de cassetons hexagonals i conformant un conjunt de figures octogonals juxtaposades. A l'interior de cada figura geomètrica hi ha una flor inscrita dins d'un cercle i flanquejada per alineacions vegetals.

(Abad, 1979: 921; Guardia, 2002: 253-276), a la segona meitat del VI dC (Singul, 1999: 59-84) i al segle VIII dC (Vidal, 2006: 72, 77). Al marge de la polèmica sorgida al voltant d'aquesta interessant construcció, volem remarcar la persistència del sistema de xarxa o de relació contínua com a solució decorativa de les pintures de volta des d'època romana fins a etapes més tardanes, la continuïtat de les quals les farà arribar també al període altmedieval.

3.3. SEGLES V-VI dC

Durant aquest període semblaria que la producció pictòrica parietal descendís a la Mediterrània occidental, tal i com podria interpretar-se per la falta de testimonis artístics arribats als nostres dies. Tanmateix, en coneixem l'existència per les fonts escrites, com ara la descripció poètica de les pintures de la catedral de Nantes feta pel bisbe Venanci Fortunat, o bé l'esment de les pintures de la basílica de Saint-Étienne que fa Gregori de Tours, ambdós al segle VI dC (Barbet, Barral, 1991: 249-50). A Hispània, serà Sant Isidor qui ens parlarà, entre el 615 i el 621 dC,³⁷ de la pintura, de l'obtenció dels colors i de les seves qualitats. També es referirà als cassetonats i a les combinacions amb guix o amb colors com a sistema decoratiu de les voltes arquitectòniques.³⁸

Sortosament, la Mediterrània oriental ens ha proporcionat alguns exemples de decoració pictòrica feta amb el sistema de la relació contínua. És el cas de l'església 1 de Balkan Deresi, a la Capadòcia (fig. 17). Es tracta d'un edifici rupestre en forma de creu, datat a principis del segle VI dC, del qual només resta la cúpula i el braç sud (Thierry, 1968: 53-59, fig. 1-6; 2002: 127). Aquest últim conserva el sostre, ornamentat amb un llenç de fons blanc que presenta una decoració contínua, amb un camp de sanefes entrelaçades envoltant grans rosetes de vuit pètals.³⁹

Un altre exemple el trobem al sud d'Alexandria (Egipte), a la cripta del santuari d'Abou-Gingeh, datat entre els



Figura 17
Pintures de sostre a l'església de Balkan Deresi (Capadòcia)
(Thierry, 1968: fig. 1-6).

segles VI i VII dC (Zibawi, 2003: 66-71). L'espai preserva part de les pintures del sostre, amb un disseny de cassetonats que tanquen elements vegetals,⁴⁰ en una composició que alterna els colors foscos amb els clars i que dota el sostre d'un efecte de relleu.

Igualment, la col·lecció de pintura copta reunida al Museu del Louvre aglutina un interessant conjunt de pintura aplicada sobre fusta, datada entre els segles VI i VII dC i que engloba diverses mostres de decoració en relació contínua, les quals conserven les perforacions fetes

37. No hi ha consens a determinar amb precisió l'elaboració de les *Etimologies* de sant Isidor. La dedicació de l'obra al rei Sisebut, mort el 621, ha estat una de les dates proposades per a la seva conclusió que, en tot cas, no aniria més enllà del primer terç del segle VII dC (Oroz, Marcos, 1994: 163-174).

38. *Etimologies*, XIX, 16-17; 12.

39. De color vermell i verd alternant binàriament amb altres de més obertes que combinen el rosat i el blau. El quadrat central on confluirien els braços en creu i on s'assenta la cúpula mostra també les restes d'una decoració en xarxa, en aquest cas feta a base de cercles adjacents i secants.

40. Format per octògons envoltats de quadrats. L'interior de les figures està decorat amb flors, fulles, granades i altres elements vegetals, inclosos també dos peixos.

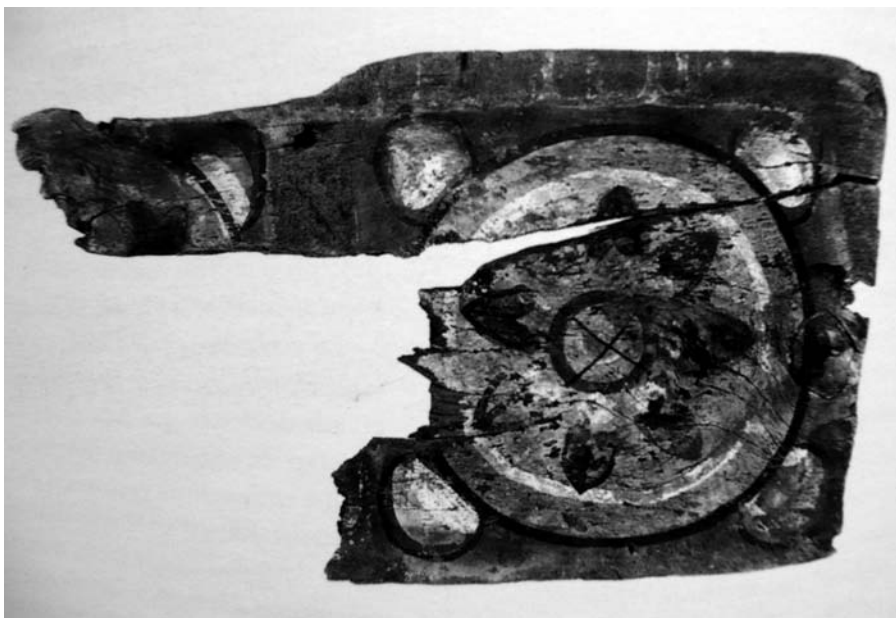


Figura 18
Pintura copta del Museu del Louvre
(Rutschowskaya, 1992).

pels claus que les subjectaven a parets i sostres (Rutschowskaya, 1992: 38-43)⁴¹ (fig. 18).

3.4. LA DECORACIÓ EN RELACIÓ CONTÍNUA A LA MUSIVÀRIA

Tot i la manca de testimonis pictòrics d'època tardana a la Mediterrània occidental, ens han arribat exemples de la continuïtat de la decoració en relació contínua aplicada a altres arts plàstiques com poden ser la musivària o les plaques marmòries decorades.⁴² És entre finals del segle IV i la primera meitat del V dC que se situen els mosaics que cobrien l'ambulacre del baptisteri de Saint Jean de Marsella, avui dia desapareguts i coneguts únicament per uns dibuixos de F. Roustan (Guyon, 1995: 146; DDAA, 2001: 165), on s'aprecia un llenç policromat decorat en relació contínua.⁴³ Més elaborat serà el disseny del mosaic que pavimentava el baptisteri d'Emona (Ljubljana, Eslovènia), datat al primer

terç del segle V dC (Djuric, 2005: 663-676) i organitzat en base a una doble retícula geomètrica,⁴⁴ en una composició summament decorada on apareixen nombrosos motius vegetals omplint els espais. Una fastuosa disposició vegetal la localitzarem al paviment musiu de la basílica de Santa Àgata Maggiore de Ravenna, del segle V dC (Farioli, 1975: 114, fig. 48; 1987: 123-138), decorat amb un disseny de quadrats còncaus i geometries inscrites, ricament ornamentat amb fulles d'acant, cercells sinuosos i rosetes disposats en forma de grans cercles. R. Farioli recorda, a propòsit dels paviments musius de Ravenna, la continuïtat de l'expressió artística que es veia a l'època baiximperial, tant a l'estil geomètric com al combinat amb elements vegetals, i on s'aprecia el sistema en relació contínua. D'aquesta decoració en remarca la característica d'infininitat i en precisa la relació amb l'articulació de l'espai litúrgic: apareix a les zones de pas, on es tendeix a uniformitzar el cicle deco-

41. Algunes d'elles mostren cassetons quadrats amb medallons inscrits i amb quatre pètals col·locats als seus angles. L'interior de la figura l'ocupa una roseta que adopta diferents formes, amb una paleta cromàtica que empra el groc, l'ocre, el vermell, el blau, el verd, el blanc i el negre (Rutschowskaya, 1992: 38-43, fig. 1-11). Altres medallons inclouen motius en forma d'au i en altres ocasions els florons s'adapten a la forma quadrada del cassetó (*ibid.*, 43, fig. 10-14; 46, fig. 15-16). En algun cas, fins i tot retrobem el mateix motiu floral que el descobert a les pintures del sostre de la cripta d'Abou-Gingeh (*ibid.*, 48, fig. 18-19).

42. Amb relació a la producció escultòrica en plaques, s'observa una traducció al relleu de la temàtica dels cassetons en relació contínua. Un exemple que esmenta P. de Palol seria el de dues plaques visigòtiques procedents de la basílica de Cabeza de Griego, a Segòbriga (Cuenca), una d'elles actualment desapareguda. Totes dues presentaven, en un ample registre inferior, una retícula quadrícula i poligonal respectivament, tancant a l'interior una seriació de motius geomètrics i vegetals intercalats amb flors tubulars en el primer cas, i una successió contínua de florons inscrits en quadrats en el segon cas (Palol, 1967: 251-2, fig. 88, lám. LV.2.).

43. La composició combinava cercles on s'inscrivien quadrilòbuls i rombes units per línies que quadrículaven l'espai. Entre cadascun dels cercles, uns motius florals de quatre pètals completaven el conjunt. Alguns fragments recuperats a l'exterior del mateix baptisteri mostraven, entre d'altres dissenys, un de concret realitzat a mode de xarxa o tapís, amb una retícula formada per dobles línies de rombes disposades en diagonal i que tanquen un mateix motiu floral, el qual es va repetint en una única seriació (Barral, 1991: 345, fig. a).

44. De quadrilàters i cercles tangencials cobrint part de la banda nord de la piscina baptismal, i una segona retícula a la part sud de l'estructura, formada per quadrats lobulats i petits cercles adjacents.

ratu, cosa que perpetuarà la idea de continuïtat, sense distraccions, que comportarà la direccionalitat del fidel des de les naus, com a zones de trànsit pavimentades amb una decoració contínua i repetitiva, cap al santuari (Farioli, 1975: 25-48).

Entre el 430 i el 450 dC es data la decoració musiva que ornamenta la volta de canó del braç nord del mausoleu de Gal·la Plàcidia (Lowden, 1997: 108). En aquest cas, la composició mostra una alternança de flors i florons combinats amb motius circulars radiats que s'han interpretat com a estels (Rousseau, 2005: 1359)⁴⁵ i que s'estenen en una retícula sobre un blau intens, en un disseny que R. Farioli veu com una derivació originada en els teixits procedents del Pròxim Orient (Farioli, 1992: 275-295). L'art de la musivària també reflectirà aquestes relacions que s'estenen a banda i banda de la Mediterrània.⁴⁶ M. Guardia parla d'una *koiné* en aquest àmbit geogràfic, que es traduirà en un intercanvi de cartrons entre els tallers musivaris durant el segle VI dC, coincidint amb l'expansió justiniana (Guardia, 1988: 67). Podem considerar que amb la pintura probablement va passar d'igual manera.

4. Consideracions finals

Les pintures del baptisteri objecte d'aquest estudi pertanyen amb tota probabilitat a un sostre. Pel context arqueològic en el moment del seu descobriment, devien estar situades en una zona pròxima a la piscina baptismal i molt possiblement s'integraven en l'ambulacre que envoltava la part central de l'edifici.

Aquesta consideració és compatible amb la conclusió inferida per l'estudi arquitectònic dirigit pel Dr. Pere Roca,⁴⁷ de la Universitat Politècnica de Catalunya, i també amb el repertori decoratiu que mostra el conjunt pictòric, més propi d'una zona lateral o de pas, com era l'ambulacre que circumdava la font baptismal. Tot i això, la

lleugera concavitat del perfil pictòric, d'una progressió molt matisada, ens indicaria una difícil adaptació a la pronunciada curvatura que requeriria la seva posició, tant en l'arc de mig punt propi d'una volta de canó, com en les petxines arquitectòniques que generarien els angles d'aquest tipus de construcció. Això podria apuntar a l'existència d'un fals sostre ubicat a la mateixa volta, recurs ja conegut en el món romà,⁴⁸ i amb un rebaixat índex de curvatura que el faria molt més adient per a l'adaptació de les pintures estudiades.

Estilísticament i tècnicament, les pintures del baptisteri s'emmarquen dins de la més pura tradició romana, en una temàtica en relació contínua molt coneguda en sostres i voltes de la Mediterrània occidental des d'època republicana. Estilísticament, els paral·lels més propers a les pintures del baptisteri són dels segles III i IV dC, i es poden resseguir algunes particularitats dels seus motius, tant des del punt de vista morfològic com compositiu, en pintures més antigues.

L'escassetat de testimonis pictòrics del segle VI dC a la Mediterrània occidental no ens ha permès de trobar cap paral·lel geogràficament i cronològicament més proper a les pintures aquí presentades, tot i que amb tota seguretat, tal i com ens indiquen les fonts escrites, hi van existir.⁴⁹ La persistència dels mosaics, que es conservaran tant en aquesta centúria com posteriorment, ens testimonia una continuïtat sense interrupció de la temàtica de la decoració en relació contínua, tant en una morfologia exclusivament geomètrica com també en aquella que incorpora diferents elements vegetals a la seva composició.

Sobre la continuïtat dels paràmetres artístics d'èpoques anteriors, A. Barbet recorda que durant l'antiguitat tardana es pot observar com els patrons pictòrics continuen remetent les directrius clàssiques, tal i com poden ser la partició decorativa dels murs o la imitació dels revesti-

45. També vistes com a flocs de neu (Pasquini, 1995: 715).

46. Ho veurem com a exemple en un mosaic de principis del segle VI dC de la basílica de Siyagha, al mont Nebo, Jordània (Piccirillo, 2005: 51). La composició, en relació contínua, s'organitza mitjançant una retícula en diagonal formada per línies creuades de rosetes tancades. Al centre de cada rombe resultant hi ha quatre rosetes en creu. Aquest disseny, ja conegut en cronologies anteriors i amb diverses adaptacions, assolirà una ampla difusió. El veurem, en una composició molt similar, en un altre mosaic trobat a la nau lateral d'una basílica de Haifa i datat a la primera meitat del segle VI dC (Finkielsztejn, 2001: 435-451, fig. 12). El retrobarem també a Ravenna, al mosaic del paviment de l'església de San Michele in Africisco, de mitjan segle VI dC, amb una elaboració més dimensionada (Farioli, 1975: 119, fig. 50). Finalment, encara més a l'oest, veurem una disposició molt similar en un mosaic de la basílica de Santa Maria del Camí, a l'illa de Mallorca (Rosselló-Bordoy, 1996: fig. 1, 2). Les basíliques de les Illes Balears han documentat paviments decorats en relació contínua cobrint algunes de les seves naus, com és el cas de Santa Maria del Camí i Son Peretó, a Mallorca, o la de l'Illeta del Rei, al port de Maó. Les tres construccions mostraven restes d'interessants mosaics en xarxa datats a mitjan segle VI dC (Palol, 1967: 27, 217).

47. Ens referim a l'estudi de Lemos da Silva, 2008: 87.

48. La *Domus Aurea* ha conservat empremtes i restes *in situ* de falsos sostres incorporats a voltes de canó i posteriorment pintats (Iacopi, 1999: 23, fig. 15; 67, fig. 55).

49. No hem d'oblidar les pintures figuratives que ornamentaven la capçalera de Santa Maria i l'absis de l'església de Sant Miquel al conjunt episcopal d'Ègara. Aquestes pintures han estat datades a principis del segle VI dC (García, 2009: 140, 177-180, fig. 307-312, 404). Aquesta cronologia les faria contemporànies a les del baptisteri de Barcelona, en contraposició a les opinions d'altres autors que les situen al segle IX (Mancho, 2003: 301, 333) o al segle X dC (Guardia, 1992: 155-156).

ments marmoris a les zones inferiors de les parets (Barbet, 1991: 250), aspecte ben conegut a la Península Ibèrica, juntament amb l'ús de la relació contínua en la decoració de sostres i voltes (Guiral, Mostalac, 1995: 455-6). En aquest aspecte, l'art d'aquest període no significarà cap ruptura amb la cultura artística autòctona, amb la qual confluirà durant els segles VI i VII dC. Artísticament, la província *Tarraconensis* continuarà amb la tradició hispano-romana fins a la conquesta musulmana (Mancho, 2003: 23-31).⁵⁰

A diferència del cicle decoratiu de l'ambulacre, de caràcter funcional, la cúpula que coronava l'edifici devia presentar un repertori ornamental absolutament diferent. Com a element zenital que cobria la piscina, principal protagonista en la litúrgia del baptisme, segurament es recobriria d'una iconografia al·lusiva a l'important ritus de trànsit que es desenvolupava a l'interior de l'espai que circumscriu. Recordem en aquest sentit el baptisteri d'Albenga, datat de finals del segle V a principis del VI dC (Frondoni, 2001: 845, 851), on la volta d'una de les absidioles de la cúpula conserva un mosaic amb una representació d'un triple crismó envoltat de dotze coloms, simbolitzant els dotze apòstols. També podem citar el baptisteri dels Ariani, a Ravenna, de la mateixa cronologia, on la cúpula mostra un mosaic amb una representació del baptisme de Jesucrist, en un medalló central i envoltat de les figures dels apòstols (Rizzardì, 2001: 917). A la Capadòcia, l'església 1 de Balkan Deresi, de principis del segle VI dC, ha conservat les pintures que decoraven la cúpula central i el sostre del braç sud de l'edifici, en forma de creu. Mentre que aquest últim presentava una decoració uniforme en relació contínua, la cúpula en canvi es distingia per la presència d'un cicle figuratiu religiós, amb Maria orant a una banda, entre els àngels i els apòstols, i a l'altra Crist entronitzat, amb el braç dret alçat (Thierry, 1968: 56-58, fig. 4-6; 2002: 127).

És molt probable que, també en el cas del baptisteri de Barcelona, l'àrea central de l'edifici, també la més diàfana, es reservés per a una decoració pictòrica més exclusi-

va, possiblement de caràcter figuratiu, que no s'hauria conservat entre el material de rebuig que amortitzà l'edifici.⁵¹

Les pintures del baptisteri no recobreixen cap altre enlluït anterior, ni seran posteriorment repintades, i presenten una única capa pictòrica. Això ens indica que perduren al baptisteri des de la seva creació *ex novo*, a la segona meitat del segle VI, fins al segle IX dC, època en què l'edifici serà desmuntat i on les restes decoratives que avui coneixem quedaran com a enderroc. Aquest fet significa que els motius pintats al sostre de l'ambulacre del baptisteri de Barcelona seran vigents durant gairebé tres-cents anys i que el seu llarg ús pràcticament els farà coetanis a les voltes en relació contínua que també veurem ornamentar en algunes esglésies del regne àstur.⁵² Per la seva banda, la decoració en relació contínua subsistirà i creuarà el llinar de l'època medieval.

A la Península Ibèrica, no tenim constància d'altres manifestacions pictòriques similars que siguin contemporànies a les pintures del baptisteri. Fins al moment, són les úniques restes conegudes a Hispània d'un sostre policromat decorat amb el sistema de relació contínua que pertanyi al segle VI dC. Això els atorga un caràcter testimonial d'absoluta excepcionalitat.

50. Mancho, C. 2003. *La pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitjana*. Tesis doctoral, I-II. Universitat de Barcelona.

51. Recordem en aquest sentit que s'ha excavat aproximadament una tercera part de l'edifici. No descartem per tant la possible descoberta d'altres restes pintades en el cas de futures intervencions.

52. El substrat romà, present al territori asturià en jaciments com les termes de Valdés o las Murias de Beloño, amb restes d'ornamentació pictòrica, cristal·litzarà en el primer art asturià dels segles IX i X dC. Veurem diversos testimonis decoratius en xarxa, alguns d'ells en voltes, a la decoració pintada de l'església de San Julián de los Prados, a Santullano i també a les voltes de San Miguel de Lillo o San Salvador de Priesca (Arias, 1999: 92, 95, 142, 146).

BIBLIOGRAFIA

- ABAD, L. 1979. "Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda". *XV Congreso Nacional de Arqueología*. Saragossa. pp. 917-922.
- ABAD, L. 1982. *La pintura romana en España*. Universidad de Alicante / Universidad de Sevilla.
- ALLAG, CL. 1983. "Enduits peints d'Orléans". *Gallia*, 41, fasc. 1. París. pp. 191-200.
- ALLAG, CL.; JOLY, D. 1995. "Les peintures murales romaines de Chartes [Eure-et-Loir]. Étude de quelques ensembles homogènes". *Actes des Séminaires de l'Association française de peintures murales antiques [1990-1991-1993] (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*, *Revue archéologique de Picardie*, núm. especial 10. pp. 169-187.
- ARIAS, L. 1999. *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*. Ediciones Trea. Oviedo.
- BALDASSARRE, I. et alii 2002. *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Federico Motta Editore. Milà.
- BARBET, A. 1985. *La peinture murale romaine, les styles décoratifs pompéiens*. Éditions Picard. París.
- BARBET, A. 1991. "Les compositions décoratives". *Naissance des arts chrétiens*. París. pp. 250-254.
- BARBET, A.; BARRAL, X. 1991. "Peinture murale et enluminures". *Naissance des arts chrétiens*. París. pp. 249-255.
- BARBET, A. 1998. "Le tombeau de Silistra". *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique. ive siècle avant J.-C.-ive siècle après J.-C.* Musée et sites archéologiques de Saint Romain en Gal-Vienne. pp. 114-117.
- BARBET, A.; BLANC, N. 1998. "Peinture et architecture". *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique. ive siècle avant J.-C.-ive siècle après J.-C.* Musée et sites archéologiques de Saint Romain en Gal-Vienne. pp. 14-19.
- BARBET, A.; MONIER, F. 2001. "La crypte funéraire de la basilique sous le lycée M. Eminescu à Constantza (Roumanie)". *La peinture funéraire antique, ive siècle av. JC-ive siècle ap. JC. Actes du VIII Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (1998)*. Saint Romain en Gal-Vienne. Éditions Errance. París. pp. 221-228.
- BARBET, A. 2004. "Les compositions de plafonds et de voutes antiques: essai de classification et de vocabulaire". *Plafonds et voutes à l'époque antique. Actes du VIII Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2001)*. Budapest-Veszprém. Pytheas, Budapest. pp. 29-36.
- BARBET, A.; LEFEVRE, J. F. 2007. "Peinture d'une piscine froide de Rouen. Station Métrobus, Palais de Justice". *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2004)*. Saragossa-Calatayud. Gobierno de Aragón / UNED. Calatayud. pp. 429-432.
- BARRAL, X. 1991. "Les étapes de la recherche au XIXe siècle et les personnalités". *Naissance des arts chrétiens*. París. pp. 348-368.
- BECQ, G. 1995. "Le *laconicum* de Sainte Marguerite. Enquete archéologiques sur un couvrement à armature métallique du 1er siècle de notre ère". *Actes des Séminaires de l'Association française de peintures murales antiques (1990-1991-1993) (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*. *Revue archéologique de Picardie*, núm. especial 10. pp. 205-208.
- BELTRÁN DE HEREDIA, J. 2001. *De Barcino a Barcelona. Les restes arqueològiques de la plaça del Rei de Barcelona*. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona.
- BELTRÁN DE HEREDIA, J. 2005. "La topografia cristiana del quadrant nord-est de Barcino: El conjunt episcopal de Barcelona". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 1. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 155-158.
- BELTRÁN DE HEREDIA, J. 2006. "La topografia cristiana del quadrant nord-est de Barcino: El palau comtal". *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 2. Museu d'Història de Barcelona. Institut de Cultura. Barcelona. pp. 178-183.
- BELTRÁN DE HEREDIA, J.; BONNET, CH. 2007. "Nouvelles données sur le baptistère de Barcelona". *Atti del Convegno internazionale XII - Tavola rotonda: Albenga Città Episcopale*.

Tempi e dinamiche della cristianizzazione tra Liguria di Ponente e Provenza (2006). Vol. II. Istituto Internazionale di Studi Liguri. Gènova-Albenga. pp. 771-820.

BLANC, N. 2007. "La transcription des schémas architecturaux sur les parois stuquées du I^{er} au III^{ème} siècle ap. J.-C.". *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional para la Pintura Murale Antigua (AIPMA) (2004)*. Saragossa-Calatayud. Gobierno de Aragón / UNED. Calatayud. pp. 129-138.

BLANCO-ROTEA, R. et alii 2009. "Evolución constructiva de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo, Galicia)". *Arqueología de la Arquitectura*, 6. pp. 149-198.

BISCONTI, F. 2000. *Temí di Iconografia Paleocristiana*. Ciutat del Vaticà.

BISCONTI, F. 2005. "Le absidiole del mausoleo di S. Constanza a Roma. Storia dei restauri e nuove riflessioni iconografiche". *La mosaïque gréco-romaine IX (2001)*, 1. Collection de l'École Française de Rome, 352. Roma. pp. 67-78.

BONNET, CH.; BELTRÁN DE HEREDIA, J. 2004. "Arqueología y arquitectura de los siglos VI y VII en Barcelona: El grupo episcopal". *Actas del V Encuentro Internacional Hispania en la Antigüedad Tardía. El siglo VII en España y su contexto mediterráneo (2000)*. Alcalá de Henares. pp. 155-180.

CÁNOVAS, A. 2002. "La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)". *Arqueología Cordobesa*, 5. Universidad de Córdoba.

CEBRIÁN, R.; FERNÁNDEZ, A. 2004. "Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segóbriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis)". *Plafonds et voutes à l'époque antique. Actes du VIII^e Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2001)*. Budapest-Veszprém. Pyhteas, Budapest. pp. 137-146.

CHABIERA, A.; PARANDOWSKA, E.; TROCHIMOWICZ, A. 2004. "Paintings from the Hawarte Mithraeum in Syria". *Plafonds et voutes à l'époque antique. Actes du VIII^e Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2001)*. Budapest-Veszprém. Pyhteas, Budapest. pp. 321-325.

DAVEY, N.; LING, R. 1982. *Wall painting in Roman Britain*, Britannia Monograph Series III. Society for the Promotion of Roman Studies. Londres.

DDAA. 2001. *D'un monde à l'autre. Naissance d'une chrétienté en Provence, s. IVe -VIe siècle*. Arles. Éditions du Musée de l'Arles antique.

DELPLACE, C. 1983. "Relation préliminaire du corpus des peintures murales romaines de Belgique. État de la recherche". *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris (1982)*. BAR International Series, 165. Oxford. pp. 113-140.

DJURIC, B. 2005. "I primi mosaici paleocristiani di Emona". *La mosaïque gréco-romaine IX (2001)*, 1. Collection de l'École Française de Rome, 352. Roma. pp. 663-676.

DRACK, W. 1950. *Die römische Wandmalereien der Schweiz*, Bâle.

DRACK, W. 1981. "Neu entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz". *Antike Welt*, 1. pp. 17-32.

DRACK, W. 1983. "Les peintures romaines en Suisse trouvées depuis 1950". *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris (1982)*. BAR International Series, 165. Oxford. pp. 9-25.

FABRE, G. et alii. 1997. *Inscriptions romaines de Catalogne, Barcino*, IV. París.

FARIOLI, R. 1975. *Pavimenti musivi di Ravenna Paleocristiana*. Longo Editore. Ravenna.

FARIOLI, R. 1987. "Ancora sui mosaici pavimentali di Sant'Agata Maggiore in Ravenna". *XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su Ricerche di archeologia cristiana e bizantina*. Edizioni del Girasole. Ravenna. pp. 123-138.

FERNÁNDEZ, A. 2002. "Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises-Alicante)". *Lvcentum*, XIX-XX, 2000-2001. Universidad de Alicante. pp. 215-235.

FERNÁNDEZ, A. 2004. "El sistema de red en el Conventus Carthaginensis (Hispania). Plafonds et voutes à l'époque antique". *Actes du VIII^e Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2001)*. Budapest-Veszprém. Pyhteas, Budapest. pp. 343-348.

FILLOY, I.; GIL, E.; RIARTE, A. 1992. "La pintura mural romana en Alava: estado de la cuestión". *Actas del I Coloquio de pintura mural romana en España (1989)*. Ministerio de Cultura / Generalitat de València. pp. 107-113.

FINKIELSZTEJN, G. 2001. "Les mosaïques de la *Komopolis* de *Porphyreon* du Sud (Kfar Samir; Haïfa, Israel): Un évêche (?) entre village et Cité". *La mosaïque gréco-romaine IX (2001)*, 1. Collection de l'École Française de Rome, 352. Roma. pp. 435-451.

FIOCCHI, V.; BICONTI, F.; MAZZOLENI, D. 1999. *Las catacumbas cristianas de Roma: Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Schnell und Steiner. Regensburg.

FRONDONI, A. 2001. "Recenti restauri e indagini al Battistero di Albenga". *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (1998)*, 2. Bordighera. pp. 845-865.

FUCHS, M. 1983. "Peintures murales romaines d'Avenches. Le décor d'un corridor de l'insula 7". *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris (1982)*, BAR International Series, 165. Oxford. pp. 27-75.

FUCHS, M. 1989. "Peintures romaines dans les collections suisses". *Bulletin de Liaison du CEPMR*, 9. Paris. pp. 1-116.

FUCHS, M. 1995. "Voûte peinte à Vallon". *Actes des Séminaires de l'Association française de peintures murales antiques (1990-1991-1993) (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*. *Revue archéologique de Picardie*, núm. especial, 10, pp.119-127.

FUCHS, M. 1997. "Chambre blanche à Avenches". *I termini figurativi nella pittura parietale antica (IV s. ac - IV s. dC)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica (1995). Bologna. pp. 213-215.

GARCIA, M. G.; MORO, A.; TUSET, F. 2009. "La seu episcopal d'Ègara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al IX". *Documenta*, 8. ICAC. Tarragona.

GUEDINI, F.; SALVATORI, M. 2004. "Soffitti e pavimenti: Un repertorio comune". *Plafonds et voutes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2001)*. Budapest-Veszprém. Pyhteas, Budapest. pp. 45-52.

GUARDIA, M. 1988. "Les Basíliques cristianes de Menorca: Es Fornàs de Torelló i S'Illa del Rei, i els taller de musivària balears". *Les Illes Balears en temps cristians fins als àrabs*. Col·lecció Recerca, 1. Institut Menorquí d'Estudis. Ciutadella de Menorca. pp. 65-71.

GUARDIA, M. 1992. "La pintura mural pre-romànica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d'estudis". *Actes del I Simposi internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa (1991)*. Terrassa. pp. 153-160.

GUARDIA, M. 2002. "El Santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica". *Sémata*, 14, pp. 253-276.

GUIMIER-SORBETS, A. M. 2007. "Voir la peinture et la mosaïque en relief: représentations illusionnistes de quelques moultures et motifs architecturaux". *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2004)*. Saragossa-Calatayud. Gobierno de Aragón / UNED. Calatayud. pp. 115-122.

GUIRAL, C.; MARTIN-BUENO, M. 1996. *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Institución Fernando el Católico. Saragossa.

GUIRAL, C.; MOSTALAC, A. 1995. "La pintura de España y Portugal". A: *Albores de la Belleza. La pintura romana antigua* (catàleg d'exposició). Ars Latina. París. pp. 453-456.

GUIRAL, C.; MOSTALAC, A. 2004. "Techos en la Hispania romana: Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa y Municipium Augusta Bilbilis". *Plafonds et voutes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque International de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (2001)*. Budapest-Veszprém. Pyhteas, Budapest. pp. 155-162.

GUIRAL, C.; ZARZALEJOS, M. 2006. "La decoración pictórica de la domus de las columnas rojas de Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real)". *Zona Arqueológica*, 7. Vol. II (Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera). Museo Arqueológico Regional de Madrid. Alcalá de Henares. pp. 134-147.

GUYON, J. 1995. "Marseille. Baptistère Saint-Jean". *Les premiers monuments chrétiens de la France. Sud-Est et Corse*, 1. Éditions Picard. París. pp. 142-146.

- HEVIA, P.; CORRAL, R.; SIERRA, N. 2007. "Excavación y restitución de las pinturas del *viridarium* de la *Domus* de las Columnas Rojas de *Sisapo* (La Bienvenida, Ciudad Real)". *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)* (2004). Saragossa-Calatayud. Gobierno de Aragón / UNED. Calatayud. pp. 471-474.
- IACOPI, I. 1999. *Domus Aurea*. Electa Editrice. Roma
- ISIDOR DE SEVILLA, S. 1994. *Etimologías*. Edició bilingüe preparada per J. Oroz Reta i Manuel-A. Marcos Casquero, I-II. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- LING, R. 1985. *Romano-British wall painting*. Shire. Archaeology Publications. Princes Risborough.
- LING, R. 1991. *Roman painting*. Cambridge University Press. Cambridge.
- LING, R. 1999. *Conserving the painted past. Developing approaches to wall painting conservation*. English Heritage. Londres.
- LOWDEN, J. 1997. *Early christian & byzantine art*. Phaidon. Londres.
- MARIANI, M. 1995. "Observazione preliminari sugli affreschi dell'Istituto 'C. Arici' di Brescia". *Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica* (1995). Bolonya University Press. Bolonya. pp. 237-239.
- MAYER, M.; RODÀ, I. 1995. "La epigrafía de la Barcelona de los siglos IV al VII". *Orbis Romanus christianusque ab Diocletiani aetate usque ad Heraclium. Travaux sur l'antiquité tardive rassemblés autour des recherches de Noël Duval*. París.
- MAYER, M.; RODÀ, I. 1998. "Visigodos y cristianos en *Barcino*. A propósito de la inscripción pintada del baptisterio". *XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (1994). actes. Split. pp. 511-522.
- MONTENEGRO, E. J. 2005. *El descubrimiento y las actuaciones arqueológicas en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Estudio historiográfico y documental de los avatares de un bien de interés cultural*. Conselleria de Cultura e Turismo. Lugo.
- OROZ, J.; MARCOS, M.-A. 1994. *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, I-II. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- PALOL, P. de. 1967. *Arqueología cristiana de la España Romana, siglos IV-VI*. España Cristiana. Serie Monográfica. Monumentos I. CSIC. Madrid-Valladolid.
- PASQUINI, L. 1995. "Riflessi dell'arte ravennate nella 'Commedia' dantesca". *XLII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su Ricerche di archeologia cristiana e bizantina*. Edizioni del Girasole. Ravenna. pp. 699-719.
- PERGOLA, P. 1997. *Le catacombe romane: storia e topografia*. Carocci Editore. Roma.
- PICCIRILLO, M. 2005. *El Monte Nebo*, Studium Biblicum Franciscanum Guides 2. Amman.
- RIFFAUD-LONGUESPE, P. 1995. "Un décor de plafond restitué à La Roquebrussanne". *Actes des Séminaires de l'Association française de peintures murales antiques (1990-1991-1993) (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*. *Revue archéologique de Picardie*, núm. especial 10. pp. 93-97.
- RIZZARDI, C. 2001. "La decorazione musiva del Battistero degli Ortodossi e degli Ariani a Ravenna: Alcune considerazioni". *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi. Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (1998), 2. Bordiguera. pp. 915-930.
- ROSELLÓ-BORDOY, G. 1996. "Un document excepcional sobre el mosaic de la Basílica de Santa Maria del Camí". *Espania. Estudis d'Antiquitat Tardana oferts en homenatge al professor Pere de Palol i Salellas. Sèrie Il·lustrada*, 12. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. pp. 229-233
- ROUSSEAU, I. 2005. "Mosaic art as a metaphor for concepts of science and mathematics". *La mosaïque gréco-romaine IX. Colloque International sur la Mosaïque Antique* (2001). Collection de l'École Française de Rome. Vol. 352, t. II. Roma. pp.1357-1367.
- ROZENBERG, S. 1993. *Enchanted landscapes. Wall paintings from the roman era*. Bible Lands Museum. Jerusalem.
- RUTSCHOWSCAYA, M. H. 1992. *La Peinture Copte*. Musée du Louvre. París.
- SABRIÉ, M.; SABRIÉ, R. 1996. "Le décor peint de la maison". *Colloque La Maison urbaine d'époque romaine en Gaule narbonnaise et dans les provinces voisines. Document d'Archéologie Vauclusienne*, 6. pp. 185-194.

SINGUL, F. 1999. "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana". *Boletín Auriense*, XXVIII. pp. 59-84.

THIERRY, N. 1968. "Peintures peléochrétiennes en Cappadoce. L'église n° 1 de Balkan Dere". *Synthronon, Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge. Recueil d'études. Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, II. Paris.

THIERRY, N. 2002. *La Capadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive, 4. Brepols Publishers. Turnhout.

VIDAL, L. 2006. *Arqueología de S. Eulalia de Bóveda*. Deputación Provincial de Lugo.

ZIBAWI, M. 2003. *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*. Éditions Picard. Paris.

