

LA TUMBA DE SERVILIA DE LA NECROPOLIS ROMANA DE CARMONA: SU DECORACION PICTORICA

L. Abad Casal y M. Bendala Galán

En el excepcional conjunto arqueológico que constituye la necrópolis romana de Carmona (Sevilla), destacan varias tumbas, por cuestiones de índole ritual o religioso —como la llamada «Tumba del Elefante»—, por la complicada estructura de su cámara funeraria —es el caso de tumbas como la de las «Cuatro Columnas»—, o por otras razones. La Tumba de Servilia sobresale por su nada común monumentalidad, que la convierte en uno de los monumentos funerarios más ambiciosos de la Hispania romana. La bibliografía arqueológica se ha ocupado en varias ocasiones del estudio más o menos particularizado de los diferentes aspectos de su realidad total, pero ha prestado escasa o nula atención a su decoración pictórica¹. Abordamos su análisis en este trabajo monográfico

1. A. Fernández Casanova, «Monumento funerario descubierto en la necrópolis carmonense», *BRAH*, XLVIII, 1906, pp. 374 ss.; ídem, «Descubrimientos arqueológicos efectuados en la ciudad de Carmona», *BRAH*, XLIX, 1906, pp. 103 ss.; ídem, «Nuevos descubrimientos arqueológicos en Carmona», *BRAH*, LI, 1907, pp. 388 ss.; P. Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, I, París, 1910, pp. 135-136; J. R. Mélida, *Historia de España* de R. Menéndez Pidal, II, p. 655; R. Thouvenot, *Essai sur la province romaine de Bétique*, París, 1940, pp. 561-651; F. Collantes, en *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, II, Sevilla, 1943, pp. 105-107; C. Fernández-Chicarro y de Dios, *Guía del Museo y Necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*, Madrid, 1969 (2.ª ed.), pp. 25-29; A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pp. 199-200; ídem, «Catálogo de los retratos romanos de Carmona, la antigua Carmo, en la Bética», *AEspA*, XXXI, 1958, pp. 205 y ss.; S. Reinach, *Cat. Stat.*, IV, 420, 8.

con la intención de llenar esta laguna de los anteriores, y porque, dado que es posible fechar la tumba con alguna precisión, constituye un hito cronológico nada despreciable para el estudio de la pintura romana, tan precisada de apoyos de esta índole. Por otra parte, nuestro estudio se ha visto enriquecido y estimulado por una afortunada circunstancia. Hemos podido disponer de valiosos dibujos inéditos, coloreados con acuarela y realizados, allá por los años veinte, por el pintor Juan Rodríguez Jaldón, cuando ejercía funciones de conservador en la necrópolis². Los dibujos, que se ocupan de los aspectos más importantes de las pinturas de la necrópolis en general, van acompañados de un manuscrito, también inédito, titulado *El arte decorativo en la necrópolis romana de Carmona*; en él comenta los dibujos realizados de lo que por entonces se conservaba de las pinturas y las reconstrucciones ideales basadas en los restos existentes³.

Conviene, antes de entrar en el estudio pormenorizado de las pinturas, referirnos, todo lo sucintamente que sea posible, al contexto arqueológico de la necrópolis y hacer una breve descripción de la tumba, temas que uno de nosotros aborda extensamente en un libro en prensa⁴.

2. Jorge Bonsor, también pintor, tan presente en Carmona, en la necrópolis y en la arqueología de la zona en general, no nos ofrece, en sus numerosos escritos, dibujos ni referencias de la Tumba de Servilia. Es curioso, y a la vez lamentable, que en su álbum de dibujos sobre la necrópolis —el *Sketch-Book*—, no encontremos nada referente a la tumba que ahora nos ocupa (y lo mismo ocurre con otras de no menos interés). La explicación de esta auténtica anomalía la hallamos al recordar algunos detalles de la pequeña historia de la necrópolis y de la biografía de Bonsor. Los trabajos de excavación de la necrópolis comenzaron en 1883, pero desde 1889 Bonsor se dedica especialmente a desentrañar problemas de la apasionante prehistoria de los Alcores; en 1902 compró el castillo de Mairena del Alcor, donde habría de trasladar su residencia, alejándose por tanto de Carmona y la necrópolis. La Tumba de Servilia se excavó en los primeros años del siglo, cuando desde hacía al menos un par de lustros Bonsor dedicaba sus mejores horas al estudio de otros temas. Parece, no obstante, que siempre alimentó el proyecto de hacer un libro más completo sobre la necrópolis, y hemos visto entre sus papeles ciertos indicios que parecen confirmarlo. El proyecto, sin embargo, no fue llevado a cabo, y, por todo, Bonsor resulta ser el gran ausente de cuanto se relaciona con la Tumba de Servilia. Véase el interesante artículo de A. del Castillo, «La vida y obra de Jorge Bonsor y la arqueología de su tiempo», *RABM*, LXI, 1955, pp. 615 ss.

3. Hemos podido disponer de todo ello gracias a la gentileza de don Perfecto Baceiredo Alvarez, yerno del pintor, quien nos dio toda clase de facilidades para el estudio del mencionado material. (Algunos dibujos relativos a la decoración de otras tumbas fueron publicados en el *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* antes citado). Conscientes de la importancia arqueológica de los dibujos y manuscritos de Rodríguez Jaldón hicimos las gestiones oportunas para que pasaran a los fondos del Museo Arqueológico de Carmona, donde hoy se conservan.

4. M. Bendala Galán, *La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*. El libro pretende poner al día los estudios sobre la necrópolis y renueva su representación gráfica según criterios mo-

La necrópolis es un conjunto arqueológico que guarda notable homogeneidad, dentro de una indudable diversidad en la tipología de los monumentos funerarios. La homogeneidad viene dada por la ingente presencia de tumbas familiares consistentes en un edificio exterior, casi siempre perdido, con criptas excavadas en la roca, accesibles mediante pozo o escalera; en ellas se encuentran los nichos para la colocación de las urnas cinerarias, a cuyo pie se suele dejar un banco corrido destinado a recibir las ofrendas o, en su caso, otras urnas. También es rasgo peculiar la existencia de multitud de *busta* o *ustrina* consistentes en amplios fosos rectangulares, al fondo de los cuales se abre otro menor para recoger las cenizas y llevarlas a otro lugar —caso de que se trata de un *ustrinum*— o para dejarlas depositadas en él —si se trata de un *bustum*.

El tipo de cámara hipogea con nichos para las urnas y entrada en pozo o escalera resulta ser la pervivencia en época romana de un tipo de monumento funerario que, con orígenes remotos en Egipto y, más tardíamente, en Siria, se extenderá por todo el Mediterráneo a partir de aquellos focos orientales. Los antecedentes próximos, en lo geográfico y lo cronológico, los encontramos en el Norte de Africa, entre los monumentos funerarios de la cultura cartaginesa, lo que puede justificar —siguiendo a Baradez— la utilización del término «neopúnico» para definir con una palabra la tipología de las tumbas carmonenses. Es en el Norte de Africa donde se hallan los paralelos más cercanos a nuestras tumbas y donde de forma más coherente se puede seguir el proceso de continuidad monumental desde mediados del primer milenio antes de Cristo hasta la época romana imperial⁵.

Los constructores de los monumentos de la necrópolis se mue-

deros. Entre los estudios anteriores que se ocupan de la necrópolis pueden consultarse, entre otros y además de los citados en relación con la Tumba de Servilia, los siguientes: J. Bonsor, *An Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis at Carmona*, New York, 1931; C. Fernández-Chicarro, «Novedades en la Necrópolis romana de Carmona (Sevilla)», *Bellas Artes*, 4, 1970, pp. 47 ss.; J. Fernández López y J. Bonsor, *Itinerario de la necrópolis romana de Carmona*, Sevilla, 1889; M. Fernández López, *Historia de la ciudad de Carmona*, Sevilla, 1886; M. Fernández López, *Necrópolis romana de Carmona. Tumba del Elefante*, Sevilla, 1899; J. García Naranjo, *La necrópolis de Carmona*, Sevilla, 1938; J. de Dios de la Rada y Delgado, *Necrópolis de Carmona*, Madrid, 1885; M. Sales y Ferré, *Estudios arqueológicos e históricos. Necrópolis de Carmona. Funerales de los romanos...*, Madrid, 1887; A. Tovar, *Iberische Landeskunde*, I, Baetica, Baden-Baden, 1974, pp. 155-157.

5. Para una extensa discusión del problema tipológico remitimos a nuestro estudio de la necrópolis antes citado.

ven, en consecuencia con lo dicho, en un ambiente fuertemente influido por la cultura cartaginesa, cuya impronta en Carmona, como en todo el sector meridional de la Península, es factor decisivo en la fijación de los rasgos culturales de dicha región en el mundo antiguo.

En este ambiente donde lo local viene, en buena medida, determinado por la impronta de lo púnico, aparece la Tumba de Servilia como un fenómeno claramente aislado de su contexto morfológico. Se muestra como la materialización de una corriente social y cultural que se aparta intencionadamente de los lugares comunes de su contorno para abrazar una forma de hacer de marcado carácter elitista, como símbolo de despegue o diferenciación social. Sus enormes dimensiones superan con mucho a las demás tumbas de la necrópolis, y, lo que es más importante, su planteamiento arquitectónico abandona el esquema tradicional de raigambre púnica y sigue los cauces de las grandes construcciones helenísticas, según se verá a continuación. Hay que añadir el hecho, no menos significativo de cuanto venimos diciendo, de que es ésta la única tumba de la necrópolis que ha proporcionado esculturas marmóreas de corte clásico, objetos propios de gentes pertenecientes a un nivel social, cultural y económico superior; en las otras tumbas, las manifestaciones escultóricas son obras rústicas talladas en la frágil piedra de los mismos Alcores de Carmona ⁶.

Entre los pocos rasgos que la Tumba de Servilia mantiene de común con las otras cabría destacar su carácter supestre y el estar trabajada con una técnica escasamente depurada, quizás porque, como es lógico suponer, quienes la labraron, aunque dirigidos esta vez por gentes de gustos distintos, debieron ser mayoritariamente los mismos operarios que trabajaron en la construcción de los otros monumentos funerarios.

La tumba, situada en el llamado «Campo de las Canteras», reproduce los elementos propios de un lujosa mansión (Figs. 1 y 2, Lám. XVII, a). El núcleo de la construcción es un gran patio rectangular porticado de trazado algo irregular, de 24 por 17,60 metros; en el centro hay un estanque de 2,95 por 1,75 metros, imper-

6. Es el caso de las esculturas del dios Attis aparecidas en la «Tumba del Elefante» y en otras de la necrópolis.

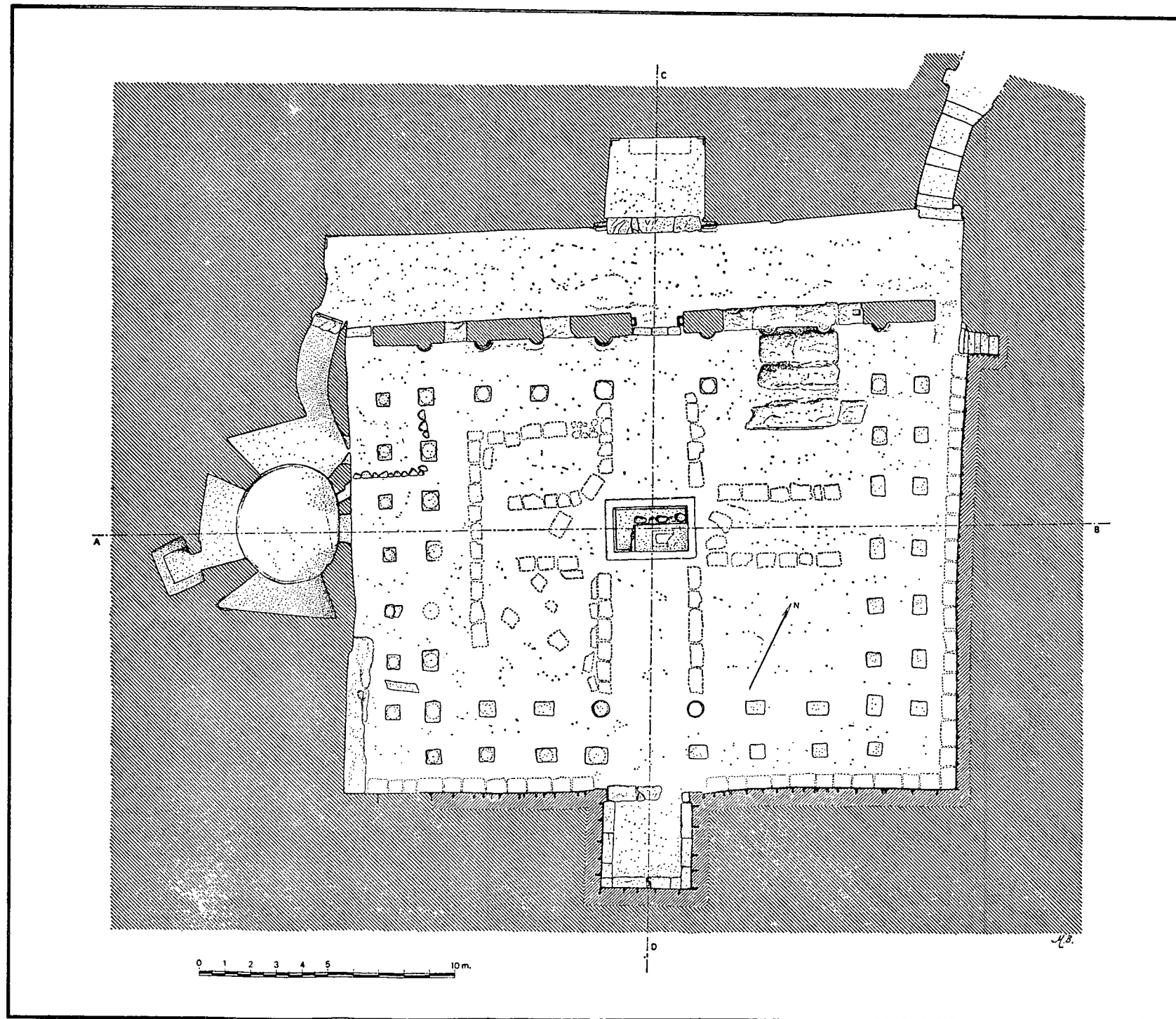
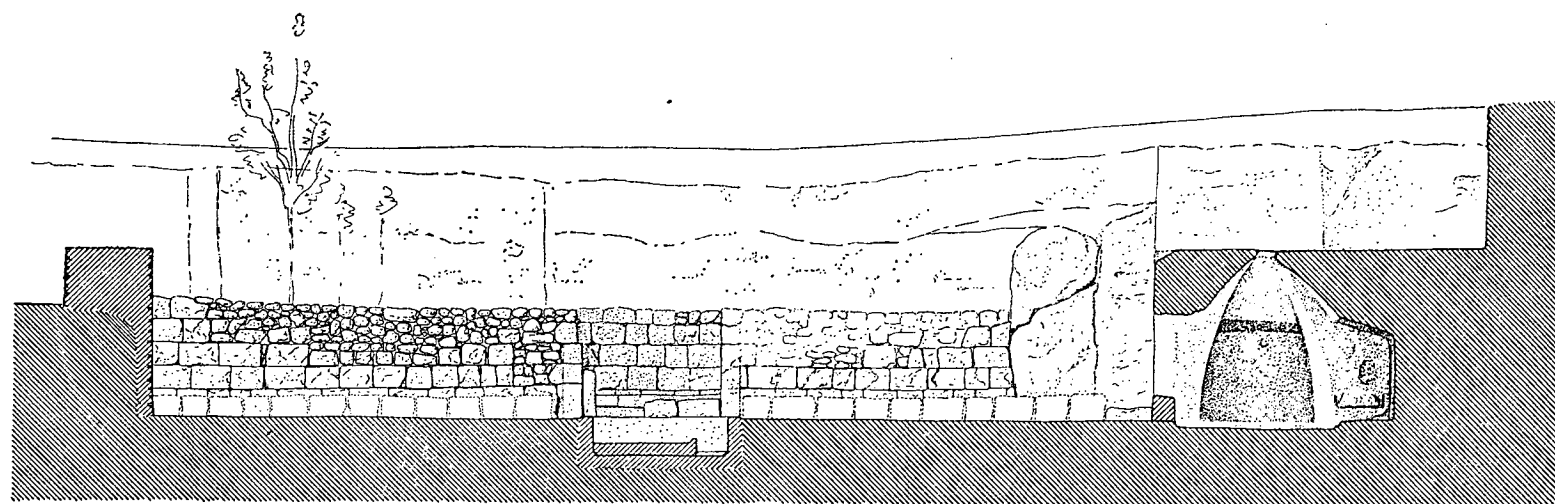
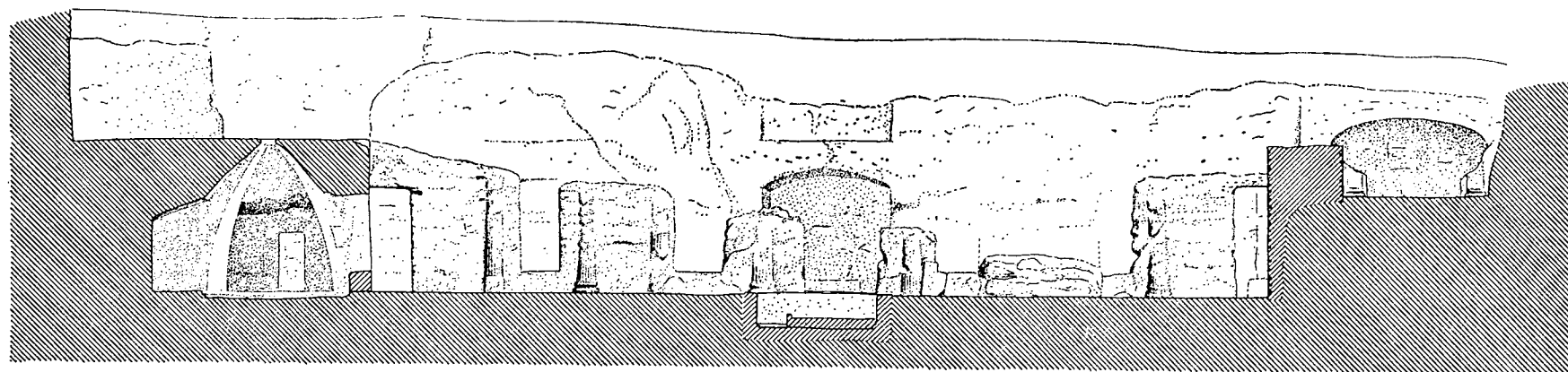


Fig. 1.—Plano de la Tumba de Servilia (seccionada horizontalmente a la altura del piso bajo).



0 1 2 3 4 5 10 m.

Fig. 2.—Secciones longitudinales de la tumba (por la línea A-B de la figura anterior).

meabilizado con *opus signinum*, en cuyo interior fue construido con posterioridad otro menor. Quedan los cimientos de las columnas del pórtico y, sobre ellos, basas y fustes más o menos incompletos, o, simplemente, sillares en posición vertical puestos en lugar de las columnas perdidas por los excavadores de la necrópolis. Las columnas, talladas por piezas en la piedra del Alcor, determinan un doble pórtico en el que son de menor tamaño las del orden interior; en el lado norte, en lugar del doble pórtico, hay una hilera de columnas y otra de semicolumnas adosadas a un muro tallado en la roca. Son precisamente las semicolumnas del muro, mejor conservadas, las que permiten determinar el carácter jónico de los capiteles⁷. El muro mencionado delimita una galería hipogea que corre a lo largo del costado septentrional del patio; la cubierta, de sección de arco muy rebajado, está hundida casi en su totalidad.

En la esquina oriental de la galería se encuentra la entrada a la tumba, un amplio acceso escalonado que fue parcialmente reformado por los antiguos propietarios de la necrópolis —Juan Fernández López y Jorge Bonsor— con tal de facilitar el acceso a la tumba desde el camino que ellos mismos trazaron al norte del monumento.

A la derecha de la galería, en mitad del muro, se abre una amplia cámara cuadrangular cubierta con bóveda rebajada igual a la de aquélla. Tanto en la cámara como en la galería quedan vestigios de pilastras estriadas, de poco relieve, modeladas en estuco, que animaban sus amplios lienzos parietales.

La galería comunica con el patio por tres puertas y cuatro ventanas; dos puertas, estrechas y desproporcionadamente altas, en los extremos del muro; la tercera, en el centro del mismo, es más amplia, escalonada y con pilastras adosadas a un lado y otro. Las ventanas, altas y estrechas, horadan la pared por los intercolumnios. La galería tenía, en suma, una estructura muy frágil, ya que el Alcor muestra por todas partes grietas y fallas, que, unidas a los numerosos vanos y a la escasa consistencia de la roca, provocaron su derrumbamiento.

El monumento presenta, según norma habitual en los peristilos romanos, un eje transversal bien diferenciado⁸; en los extremos,

7. Se aprecia aún mejor este detalle en las fotografías tomadas de la tumba cuando era excavada, fotografías que se conservan en el Museo de Carmona.

8. Es propio de los romanos la búsqueda de una marcada axialidad; cfr. A. Boethius-J. B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, The Pelican History of Art, London, 1970, p. 156.

dos compartimentos cuadrangulares: la cámara abierta en la galería abovedada y una estancia similar en correspondencia con ella que rompe la continuidad de la pared meridional del peristilo; entre ellos queda señalado por el ensanchamiento de los intercolumnios al doble de la distancia normal, el estanque y la puerta central del paramento que cierra la galería del lado norte. Un muro, levantado en magnífico *opus quadratum* de grandes sillares tallados en la misma piedra del Alcor, refuerza la pared meridional del patio y la estancia cuadrangular abierta en ella; al pie de los muros de esta última corre un banco de largos y estrechos sillares superpuestos.

Al fondo de la galería inmediata a la entrada de la tumba, un pasillo corto y de trazado irregular, con umbral y huellas de la puerta que lo cerraba, conduce a una espaciosa estancia tallada en la roca, que, a modo de vestíbulo, precede a la cámara funeraria, esta última sorprendentemente pequeña. Las atrevidas formas de la mencionada estancia y su considerable amplitud, hacen de ella un monumento de excepción en la arquitectura funeraria romana⁹. Consiste en una cúpula de 4,20 metros de altura con poderosos nervios de sostén anclados al suelo (Lám. XX); para ampliar el espacio disponible fue ahuecada la roca entre los nervios, desde media altura, obteniéndose con ello un ambiente complejo integrado por un núcleo circular y tres departamentos adosados de forma trapezoidal. Tan ingenioso procedimiento permitía la ampliación propuesta sin merma excesiva para la solidez de la construcción. En lo alto de la cúpula un óculo de unos 50 cm. de diámetro pone una nota característica de la arquitectura romana, tan inclinada a esta solución de luces cenitales. La proyección de la cúpula determina en el suelo un espacio circular, rehundido y algo irregular, que conserva restos del *opus signinum* que lo cubría, así como el reborde curvo propio de las instalaciones hidráulicas romanas.

La cámara cupuliforme comunica con el patio exterior por tres huecos. En el centro, una puerta o ventana enmarcada en su parte inferior por un sillar independiente; otro hueco similar queda in-

9. L. Torres Balbás la cita en su estudio «Bóvedas romanas sobre arcos de resalto», *AEspA*, XIX, 1946, pp. 190-191. Su originalísima estructura dio lugar, en los días de su aparición (hacia 1906), a ciertas especulaciones acerca de posibles raigambres prehelénicas o fenicias, si bien P. París tuvo como más probable que se tratara de una tumba familiar de arquitectura independiente y original.

mediatamente a la izquierda del que entra en la cámara por el pasillo de acceso, hueco que se debe a un derrumbamiento parcial en la roca por un punto donde los trabajos de excavación de la estancia cupular casi llegaron a taladrar la roca. El tercer hueco es un ventanuco abierto en la zona de engrosamiento comprendida entre los huecos anteriores. Quizás fue obra de quienes ocuparon el lugar en la Edad Media, ocupación que parece probada por los resultados de la excavación¹⁰. En el borde exterior de la ventana quedan los agujeros que se practicaron para la instalación de una reja.

Al fondo de la gran antecámara, en el lado izquierdo del espacio trapezoidal del centro, se halla la minúscula cámara funeraria —1,20 m. de lado—, con banco y sin nichos, en cuyo interior, como ya indicamos, no aparecieron urnas, ajuares, ni cosa alguna destacable.

El piso alto de la tumba plantea numerosos problemas debido a su mal estado de conservación. A él se accede desde el patio por una escalera, situada a la izquierda del que entra en la tumba, que, como puede deducirse de las fotografías tomadas del monumento durante la excavación, fue construida posteriormente, sin que podamos determinar a ciencia cierta dónde estaba la entrada real y originaria. Dado que no interesa aquí entrar en la discusión de los problemas, difícilmente resolubles, que plantea esta planta alta, se impone reducir cuanto de ella podemos decir ahora. En conjunto se reduce a cuatro amplias terrazas a cielo abierto, pavimentadas, al menos en parte, con *opus spicatum*; las de los lados este y sur conducían las aguas pluviales hacia un profundo pozo abierto en la primera.

Parece seguro que el pórtico del patio no tuvo un segundo orden superpuesto de columnas; sobre las del piso bajo debía montar un tejado a dos vertientes, que llevaba las aguas pluviales al interior del patio o hacia las terrazas del piso alto (Fig. 3).

Los paralelos más exactos de la Tumba de Servilia los encontramos en ambientes helenísticos como Alejandría o Chipre. La necró-

10. Apareció en su interior un tesoro de monedas de Pedro I, y, además, su aprovechamiento como vivienda explicaría la ausencia de urnas cinerarias y ajuares en la cámara funeraria; tan sólo apareció en el vestíbulo un sarcófago monolítico fragmentado, instalado después inadecuadamente en el ambiente central de la galería cubierta.

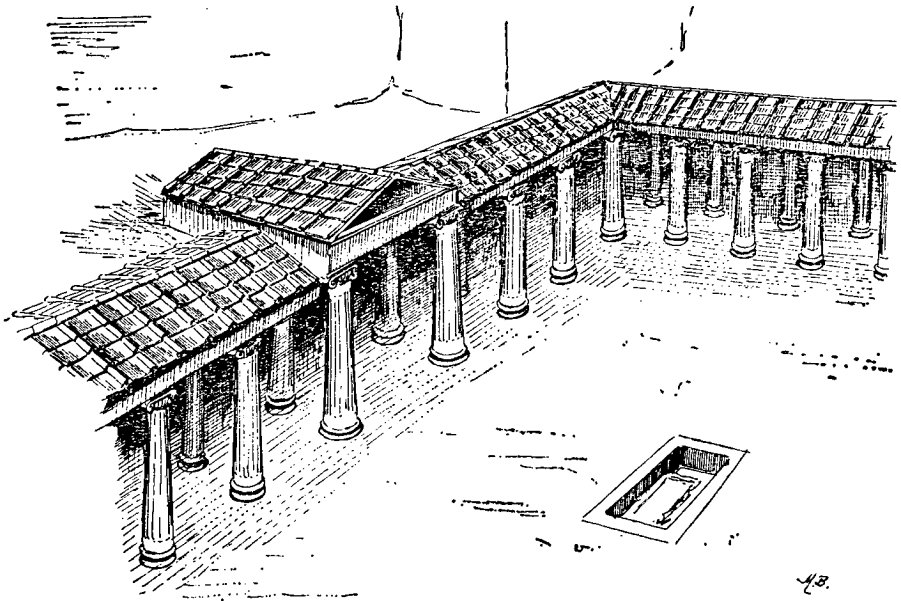


Fig. 3.—Ensayo de reconstrucción del peristilo de la tumba.

polis de Mustafá Pacha, en Alejandría, muestra suntuosas tumbas de patio similares a la que estudiamos, excavadas en la roca y de complejo trazado; en la decoración se mezclan los motivos helénísticos y los de gusto egiptizante. Según Adriani pueden fecharse entre fines del siglo III y el siglo II a. C.¹¹. De estructura similar, pero más modestas, son las encontradas en New Paphos (Ktima), en Chipre¹², talladas igualmente en la roca y debidas a su influencia. Los constructores de la Tumba de Servilia se inspiraron quizás en ellas, directa o indirectamente, y su presencia en Carmona, como ya dijimos, debe ser interpretada como un fenómeno aislado, aunque apoyado en relaciones culturales de mayor alcance.

Los únicos elementos arquitectónicos susceptibles de ser fe-

11. A. Adriani, *Annuaire du Musée Greco-Romain* (1933-34/1934-35), «La Nécropole de Moustafa Pacha», Alejandría, 1936, pp. 173-174.

12. O. Vessberg-A. Westholm, *The Swedish Cyprus Expedition*, IV, 3, The Hellenistic and Roman Periods in Cyprus, Lund, 1956, pp. 22-23, fir. 17,1 y p. 33.

chados con cierta precisión, a falta de otros en la tumba, son las columnas del patio. Como ya indicamos son de orden jónico, con fustes estriados y basas sin plinto. Se presentan en tres módulos diferentes: uno menor para la columnata interior del doble pórtico, otro mediano para el exterior del mismo, y otro de mayor tamaño destinado a las columnas que flanquean los huecos más amplios del eje transversal. Tienen en común la utilización de la misma técnica —piedra del lugar tallada y recubierta de estuco—, el hacer en una sola pieza la basa y un sector del fuste, la molduración de la basa en dos toros y una breve escocia, y el que todas disponen abajo de un especie de zapata cilíndrica de diámetro menor al de la basa, para impedir que ésta asiente directamente sobre el suelo, rasgo muy típico de este tipo de basas. Para los detalles que las diferencian remitimos al dibujo de la figura 4.

Hemos podido consultar el artículo que Alfonso Jiménez publica en este mismo número de *Habis*, donde se ocupa, entre otras formas de la arquitectura romana no tratadas por Vitruvio, de las basas sin plinto, y cuyas conclusiones son del mayor interés. Las basas sin plinto se conocen en Grecia al menos desde el siglo V a. C., se introducen en Roma a consecuencia de la helenización que siguió a las guerras macedónicas y permanecen en uso hasta el siglo I d. C. y, quizás, hasta principios del II, aunque son raras a partir de Calígula; suelen darse en columnas de orden jónico, y las estriás, generalmente menos de 20, acaban en el imoscapo en un corte recto o redondeado, pero siempre brusco¹³. La basa sin plinto es frecuente en edificios de época de Sila, como el Templo de la Fortuna Primigenia en Praeneste¹⁴; está atestiguada en monumentos como la «Tumba de la Cristiana», cerca de Argel, fechable por los mismos años¹⁵, y en otros lugares del Norte de Africa¹⁶, o del resto del

13. A. Jiménez, «De Vitruvio a Vignola, autoridad de la tradición», *Habis*, 6, 1975.

14. F. Fasolo-G. Gullini, *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Roma, 1953.

15. M. Christofle, *Le Tombeau de la Chrétienne*, París, 1951. Es muy polémico el tema de la cronología de esta tumba; Gsell la cree obra de un príncipe mauritano anterior a Juba II y contemporáneo de las guerras entre César y Pompeyo (S. Gsell, *Promenades archéologiques aux environs d'Alger*, París, 1926, pp. 143 ss.; ídem, *Monuments antiques de l'Algerie*, I, 1901, pp. 65 ss.); G. Ch. Picard la cree aún más antigua, y algo similar opina Lugli; Romanelli sostiene, en cambio, que se trata de un monumento de la tardía romanidad (cfr. «Ancora sull'età della Tomba della Cristiana in Algeria», *A. Class.*, XXIV, 1, 1972; *Topografia e Archeologia dell'Africa romana*, *Enciclopedia Classica*, sección III, vol. X, tomo VII, Torino, 1970, pp. 275-277.

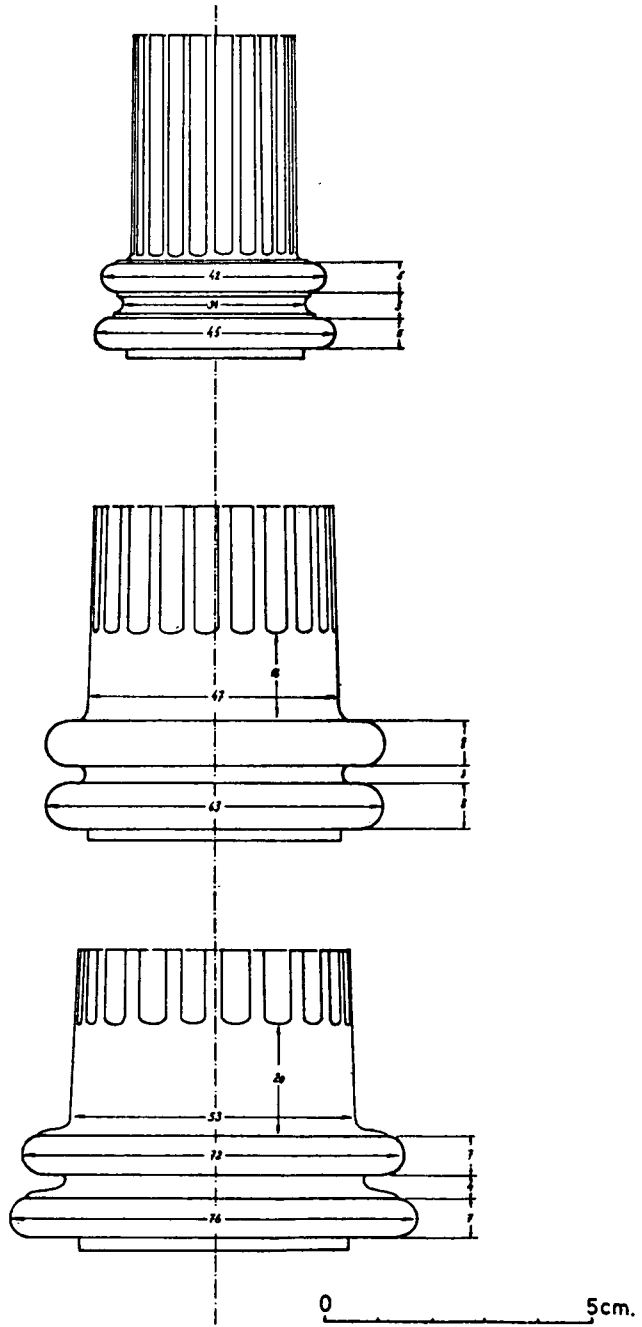


Fig. 4.—Dibujo analítico de las basas de las columnas del peristilo.

Imperio¹⁷. Es bastante significativo que abunde en las ciudades de Pompeya¹⁸ y Herculano¹⁹.

Constituyen las basas sin plinto, pues, un primer aspecto que nos permite acercarnos a la fecha de la tumba carmonense que estudiamos.

Como indicábamos antes, las esculturas aparecidas en la tumba contribuyen de forma sustancial a subrayar el carácter excepcional del monumento. En la estancia abierta en el lado rocoso de la galería cubierta apareció una estatua femenina bien conservada, aunque a falta de la cabeza; es copia de un tipo creado en los talleres griegos del siglo IV a. C., tal vez del círculo de Praxiteles o del de Lisipo²⁰, y se supone que es el cuerpo de un retrato de Servilia, nombre grabado en un pedestal hallado en la tumba que pudiera ser el de la estatua²¹. A él debe la tumba el nombre por el que se la conoce.

Un retrato de niño, de cuerpo entero, desnudo, fue hallado, según Fernández Casanova, en el patio de la tumba. Su rasgo más característico es el peinado de mechones desordenados, y, según García y Bellido, puede fecharse hacia mediados del siglo I d. C.²².

El más interesante de los hallazgos escultóricos, con miras a la obtención de una cronología de la tumba todo lo precisa que sea posible, y para penetrar mejor en el carácter del monumento, es un magnífico retrato masculino que se conserva en la colección del Castillo de Mairena del Alcor, la que fue residencia de Jorge

16. A. Lezine, *Architecture punique. Recueil de documents*, París-Tunis, 1960, pp. 27 ss., fig. 17.

17. En España parecen ser de las más recientes las que se hallan en los arcos triunfales de Bará y Caparra, fechables alrededor del año 100 d. C.; cfr. los estudios recientes de A. García y Bellido, «Arcos honoríficos romanos en Hispania», *Colloquio italo-spagnolo sul tema Hispania romana*, Accademia Nazionale dei Lincei, quaderno núm. 200, Roma, 1974, pp. 7 ss.; y «El Tetrápylon de Capera (Cáparra, Cáceres)», *AEspA*, XLV-XLVII, 1972-74, pp. 45 ss.

18. J. Overbeck-A. Mau, *Pompeji in seinem Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst und Alterthumsfreunde*, Leipzig, 1856, pp. 222-224, fig. 172-173; W. Gell-J. P. Gandy, *Vues et ruines de Pompéi*, París, 1897, pp. 76-77, lám. 45, 97, 98, 99; V. Spinazzola, *Pompei, alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abondanza*, Roma, 1953, lám. LII, XLIX; A. Maiuri, *Pompeii*, Novara, 1960, fig. 25, 27, 28, 33, 67.

19. A. Maiuri, *Ercolano. I nuovi Scavi (1927-1958)*, Roma, 1958, pp. 132, 155 y 225 lámina XVIII.

20. A. García y Bellido, *EREP*, pp. 199-200.

21. C. Fernández-Chicarro, *Guía...*, p. 39.

22. *AEspA*, XXXI, 1958, p. 206.

Bonsor y hoy lo es de su viuda²³. Es, no cabe duda, uno más de la numerosa serie de retratos de época Julio-Claudia que ha proporcionado la Bética; la característica conformación del cráneo y la forma triangular del rostro son rasgos propios de los comienzos del siglo I de la Era, rasgos que se ven con frecuencia en los retratos del emperador Tiberio²⁴; y las demás características —peinado, tratamiento de los ojos, etc.— sugieren la misma fecha.

El retratado ha querido ser identificado con un L. Servilio Polion²⁵, cuyo *cursus honorum* conocemos por una inscripción aparecida en Carmona²⁶. La fecha del retrato conviene perfectamente a este personaje, que fue *praefectus* de *Carmo* en tiempos de Calígula²⁷. Otro L. Servilio Polion es citado en la carta que Tito dirigió a los munigienses para resolver un pleito suscitado por impago del municipio de *Munigua* de un préstamo hecho por aquél. Según Grünhagen, puede tratarse de un hijo del primero²⁸.

Servilia debía ser miembro de esta importante familia de los Servilios, por lo que la tumba y las esculturas aparecidas en ella resultan ser la manifestación monumental y artística de una clase social elevada, portadora de gustos que se apartan de lo local, lo tradicional en *Carmo*, para seguir las corrientes de un arte aristocrático y oficial, que en tiempos de Augusto y los Julio-Claudios buscaba insistentemente modelos griegos. La fecha de construcción de la tumba debe responder, a la vista de los elementos de que disponemos, a los primeros decenios del siglo I de la Era.

DECORACIÓN PICTÓRICA DE LA TUMBA.

Con base en lo anteriormente expuesto, podemos estudiar las pinturas que decoraban el monumento, en las que se confirman, en general, las comentadas tendencias helenizantes. Cuando la tum-

23. *Ibid.*, p. 205.

24. L. Polacco, *Il volto de Tiberio*, Roma, 1955.

25. A. García y Bellido, *AEspA*, XXXI, 1958, p. 205.

26. *CIL* II, 5120, p. XIII.

27. L. Servilio Polion ha sido estudiado en varias ocasiones: R. Etienne, *Le Culte Imperial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, París, 1958, p. 213; A. D'Ors, «Miscelánea epigráfica. Los bronce de Mulva», *Emerita*, XXIX, 1961, pp. 203 ss.; C. Castillo García, *Prosopographia Baetica*, Pamplona, 1965, pp. 152-53.

28. W. Grünhagen, *Crónica del VI Congreso Arqueológico Nacional*, 1961, pp. 214-216; A. D'Ors, *op. cit.*, p. 210.

ba fue excavada, en los primeros años del siglo actual, presentaba ya muy deteriorada su decoración pictórica; en la actualidad lo está mucho más, hasta el punto de que en la mayor parte de los lugares ha desaparecido totalmente. Es esta circunstancia la que da a los dibujos de Rodríguez Jaldón el valor de documentos irrepetibles. Hemos podido comprobar que se ajustan a la realidad y que las reconstrucciones pueden ser correctas en sus líneas generales, aunque en algunos casos hay diferencias de detalle con los restos hoy conservados. En ocasiones parece que no existía base suficiente para intentar la reconstrucción. Partiendo de los dibujos de Rodríguez Jaldón y de nuestras propias observaciones, analizaremos la decoración de la tumba según sus diferentes estancias y ambientes.

1) *Galería cubierta del lado norte*.—Desaparecida totalmente la decoración en la actualidad, en época de Rodríguez Jaldón debieron existir algunos restos de colores que ayudaron al pintor en su reconstrucción ideal (Lám. XVIII, b). No obstante, tampoco entonces debían ser los restos muy abundantes, ya que él mismo comentaba en su manuscrito que «ni siquiera contamos con una greca o filete que nos sirva de base o principio para reconstruirlo». Los paneles entre las pilastras son de color blanco lechoso; sobre un bajo rodapié rojo se alza un zócalo del color del fondo, contorneado por los laterales y por arriba por una banda también de color rojo; el resto del panel está delimitado por otra azul ²⁹.

2) *Cámara cuadrangular abierta a la galería*.—Conserva hoy muy escasos restos de estuco. En tiempos de Rodríguez Jaldón el estado de conservación era algo mejor y el pintor pudo intentar su reconstrucción con algunos fundamentos (Lám. XVIII, a). En otra acuarela reflejó su estado real (Lám. XVIII, b), por lo que es fácil identificar hasta dónde es admisible su reconstrucción. Parte del error de considerar que esta es la cámara del sarcófago, cuando éste, procedente de la estancia cupuliforme, fue trasladado aquí una vez excavada la tumba. En el lugar que en el dibujo ocupa el sarcófago pudo estar la estatua de Servilia, que fue hallada en

29. La decoración de las paredes del patio debió ser similar a ésta, y tal debió ser el criterio con el que Rodríguez Jaldón esbozó un dibujo de su reconstrucción ideal, que no reproducimos por considerarlo incorrecto en sus soluciones arquitectónicas.

este compartimento. Por otro lado, Rodríguez Jaldón reconstruye las pilastras con capiteles de orden corintio, lo que, según lo antes expuesto, y si toda la tumba se realizó con un único criterio, es incorrecto.

El esquema decorativo es el mismo que el del pórtico, si bien algo más complejo. Las paredes están delimitadas lateralmente por pilastras, de forma que en las esquinas quedan siempre dos unidas. En la pared del fondo corría un rodapié rojo y, sobre él, un zócalo del mismo color que la pared ribeteado por bandas rojas. En su interior se conservaba, en el lado izquierdo, un pájaro de alas rojas y plumaje verdoso; leves manchas del mismo color indicaban la existencia de otro semejante en el lado derecho (Láms. XVIII, b y XXI, b). Posiblemente se trataba de un zócalo decorado con motivos animales y vegetales.

Por encima del zócalo se conservaban restos de bandas y filetes de diversos colores, especialmente amarillo y verde; una banda muestra una decoración de círculos y flores estilizadas, que Rodríguez Jaldón reconstruyó según fragmentos de estuco existentes en el Museo de la necrópolis (Figs. 5 y 6) y que él dibujó también en lugar aparte indicando que procedían de la Tumba de Servilia. Estas bandas y filetes, paralelas a las pilastras, delimitan un amplio recuadro central separado de ellas por una delgada banda azul. En su interior colocó Jaldón un cuadro, y en su parte superior una guirnalda, nada de lo cual podía atestiguar.

En el sector del frontón curvo, sobre el arquitebe, pintó una crétera, reproducida según uno de los fragmentos del Museo (Lámina XXI, b), flanqueada por roleos. Tampoco de esta parte quedaban restos que facilitaran su reconstrucción.

3) *Pasillo de acceso al vestíbulo de la cámara funeraria.*—En el muro de la derecha se conservan restos de una decoración figurada en la que intervienen al menos dos personajes³⁰. La escena debía extenderse a todo lo largo del pasillo (Fig. 7, Lám. XIX) e iba enmarcada por una banda azul-negra de la que sólo se ha conservado un pequeño fragmento de la parte superior. El estuco está muy erosionado en toda la superficie. A la izquierda, a media altura,

30. Es el único cuadro citado y reproducido en los estudios anteriores de la tumba.

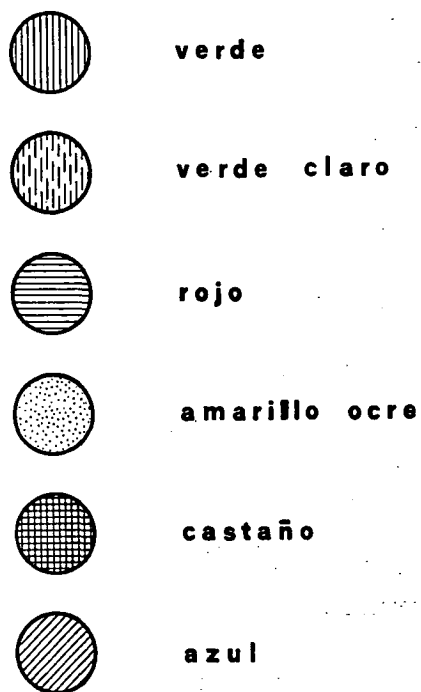
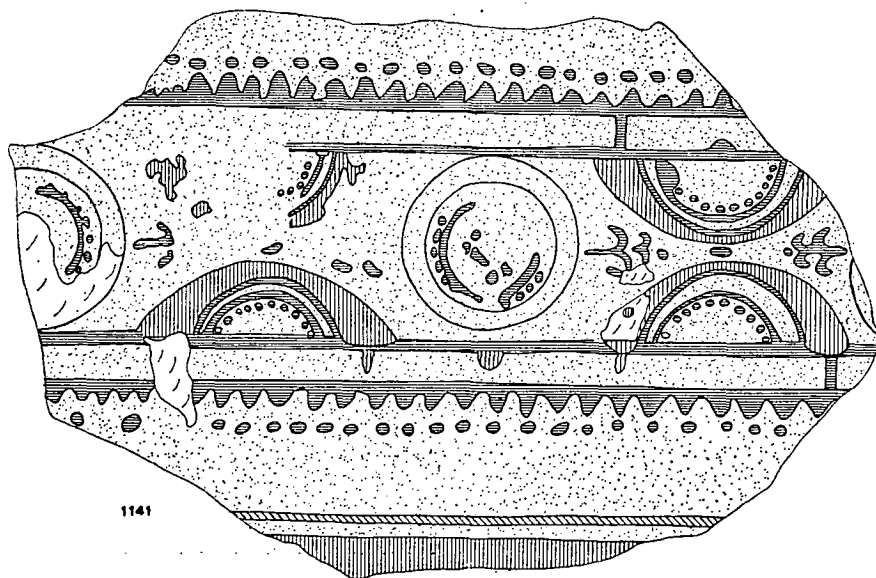


Fig. 5.—Clave de colores para las figuras 6 y 10 a 18.

Fig. 6.—Fragmento de estuco pintado de la tumba de Servilia (véase lám. XVIII a).



1141

0 5cm.

se conservan algunas manchas de color que parecen reproducir una mesita de cuatro patas vista en perspectiva, sobre la que descansa un gran caldero o sítula de color oscuro. En la parte central quedan vestigios de dos personajes: de izquierda a derecha, en alto, dos manos sostienen una palma o abanico; es lo único que se conserva de un —o una— sirviente (de cuya túnica verde se aprecian también muy escasos restos algo más abajo) que da aire a un personaje femenino sentado en el centro del pasillo; se conserva la parte superior del cuerpo, lleva túnica verde con ligeros toques y ribetes de color carmín, y extiende las manos hacia adelante, aunque esta parte se halla en muy mal estado. Rodríguez Jaldón describía que se hallaba «con el brazo derecho extendido y el izquierdo apoyado en las rodillas, bastante inclinada hacia adelante y al parecer en íntimo coloquio con otras que tuviera a su lado y a quienes entrega o de quienes recibe algún objeto o dádiva». C. Fernández-Chicarro cree en cambio que la figura se halla tocando un arpa o instrumento de cuerda ³¹, hipótesis por la que también nos inclinamos, aunque hoy por hoy resulta imposible determinar a ciencia cierta la ocupación del personaje.

Aunque tampoco se observa con absoluta claridad, el peinado de la figura sedente parece el mismo que el de uno de los retratos femeninos hallados en el Paseo del Arrabal, en la misma Carmona ³². El pelo queda recogido con sencillez en dos aladares ondulados que dejan raya en medio, las orejas despejadas, y se recogen en un moño alargado atado con cintas. En la pintura se aprecia el pelo aplastado al cráneo y, detrás, dejando libre el cuello y las orejas, el moño con las ondulaciones producidas por la presión de las cintas o su trenzado. El peinado, sin apartarse de los imperativos de la moda, se aleja de las artificiosidades propias de la gente de la corte. Según García y Bellido, puede fecharse en el primer cuarto del siglo I d. C. Un retrato femenino con el mismo peinado ha sido publicado recientemente por J. M. Luzón y M. Pilar León; procede de una colección privada de El Coronil (Sevilla) y se guarda hoy en el Museo Arqueológico de la capital ³³. En su opinión, este pei-

31. *Gula*, p. 28.

32. A. García y Bellido, «Catálogo de los retratos romanos de Carmona...», *AEspA*, XXXI, 1958, p. 207, figs. 7 y 8.

33. J. M. Luzón-M. P. León, «Esculturas romanas de Andalucía», *Habis*, 2, 1971, pp. 236-37.

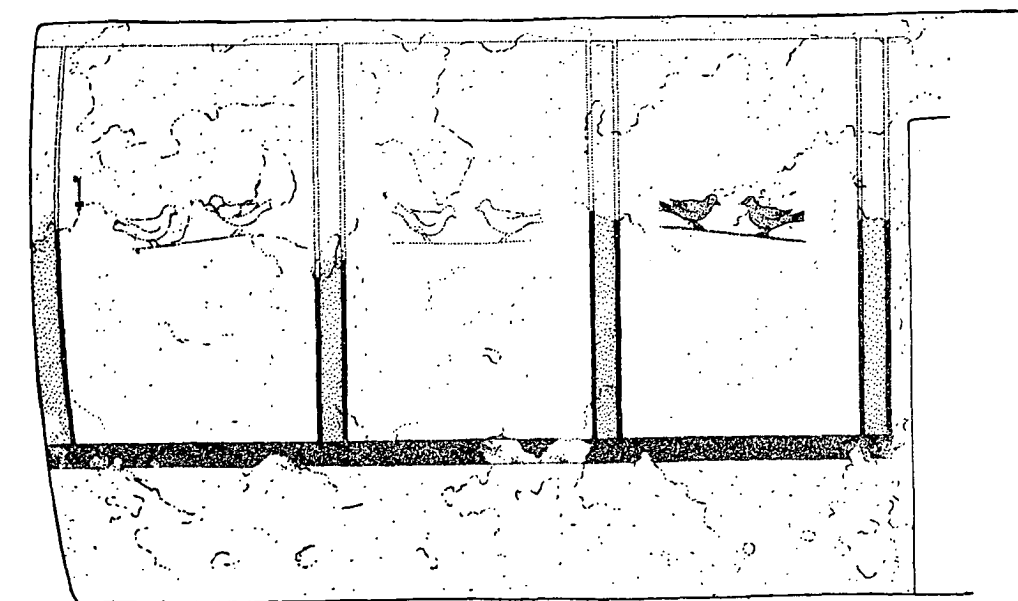
nado llega a su versión definitiva con Antonia; «es, por tanto, una moda de los primeros decenios del Imperio, que no debe rebajarse más de la década que va del 30 al 40». La fecha se acomoda perfectamente a la que por su lado sugieren los otros elementos fechables de la tumba.

Ya en época de Jaldón era difícil reconocer en el cuadro algo más de lo descrito: «detrás de ella —comenta el pintor refiriéndose a la mujer sentada—, tres rayas oscuras y verticales parecen indicar un trípode, y algo más arriba, a la derecha, finas rayitas curvas, a las que no es fácil, sin recurrir a la fantasía, atribuirles una representación concreta y decidida». Debe referirse a lo que hemos interpretado como arpa o lira.

Antes de dar fin a este apartado, apuntaremos la hipótesis de que tal vez sea la figura principal del cuadro descrito un nuevo retrato de Servilia, inmortalizada en la tumba en un quehacer refinado y ocioso, acorde con el tono aristocrático que emana el monumento.

3) *Cámara cupuliforme que antecede a la funeraria.*

3.1. La pared que queda inmediatamente a la derecha del pasillo de entrada presenta, sobre un zócalo de color ocre que imitaba mármol, una decoración distribuida en tres paneles (Fig. 8); una banda roja horizontal de nueve centímetros de ancho constituye el límite inferior; a juzgar por los restos conservados, otra banda de la misma anchura corría por la parte superior de la pared. Ambas estaban unidas por otras cuatro verticales de color amarillo ribeteadas de filetes rojos, rectas las tres de la derecha y ligeramente curva la de la izquierda, que se adapta al contorno de la pared. Delimitan tres paneles de color blanco de aproximadamente la misma anchura. En su centro, visibles hoy tan sólo en el panel de la derecha, pero con huellas en los otros dos, aparecen los restos de dos palomas afrontadas pintadas en gris con trazos negros (las patas en color castaño rojizo); están posadas sobre una línea de suelo ligeramente inclinada en los paneles laterales y horizontal en el central. En el panel de la izquierda aparecen restos vegetales que deben corresponder, según vio y reprodujo Rodríguez Jaldón, a una guirnalda que pendía de la banda superior y formaba un seno cen-



H.B.

Figs. 8 y 7.—Arriba (fig. 8), panel con palomas de la cámara cupuliforme; abajo (fig. 7), lo que queda de la escena pintada en el pasillo que conduce a aquélla.

tral y dos colgantes laterales, que se prolongaban hasta algo más arriba de la mitad del panel. La existencia del motivo central con las palomas está claramente atestiguado por los restos existentes; no es exacta, por tanto, la reconstrucción ideal de Rodríguez Jaldón, que colocó un cuadrado en el centro de cada panel (Lám. XXI, a).

3.2. La pared izquierda del espacio trapezoidal del centro, junto a la entrada a la diminuta cámara funeraria, conserva también el estuco y su decoración pictórica en dos trozos lo suficientemente amplios como para permitirnos ensayar la reconstrucción de la decoración de todo el lienzo de pared (Fig. 9). Bandas de color rojo brillante y anchura ligeramente variable (6-7 cm.) dividen el paño, de fondo blanco, en dos paneles alargados verticalmente; ramas de color negro intenso, cuidadosamente dibujadas, los cruzan diagonalmente; alternan en ellas grupos de tres hojas con una sola, esta última siempre en el lado exterior; junto a ellas, casi totalmente desdibujadas, se ven manchas verdes, en forma de hojas, u ocre redondeadas. Donde se cruzan las ramas diagonales, a juzgar por lo que es posible apreciar en el panel izquierdo, puso el pintor un círculo uniforme de color rojo, hoy en muy mal estado de conservación. Rodríguez Jaldón interpretó este motivo central como un círculo y una corona circular concéntricos de color rojo, adornada la corona exterior con líneas vegetales onduladas.

3.3. Según las noticias de Rodríguez Jaldón, todas las cámaras trapezoidales estaban decoradas con pinturas de los tipos antes descritos. El conjunto se enlazaba mediante las bandas rojas exteriores, que debían constituir el nexo de unión de los compartimentos entre sí (Lám. XXI, a). Estas bandas, de una anchura entre 6 y 9 centímetros, y de las que aún se conservan algunos vestigios, corrían a lo largo de las dos caras de las numerosas aristas de la construcción; como ya se dijo, enmarcaban los diversos paneles decorativos. Esta ornamentación debía limitarse a los muros de las cámaras trapezoidales y, tal vez, de la funeraria, aunque en ésta se ha perdido totalmente. Los fragmentos de estuco que se conservan son bastante consistentes y de superficie tersa y brillante.

4) *Fragmentos de estuco del Museo.*—En el Museo de la necrópolis se guardan numerosos fragmentos de revestimientos murales

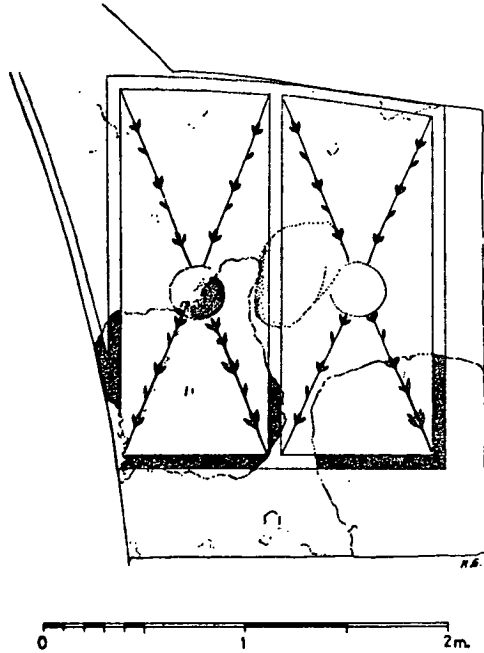


Fig. 9.—Reconstrucción de la decoración pictórica de la pared situada junto a la entrada a la cámara funeraria, en el recinto cupuliforme que la antecede.

pintados a los que dedicamos un estudio particular, ya que constituyen un capítulo de incuestionable interés para el conocimiento de la decoración de la tumba que estudiamos. Rodríguez Jaldón reproduce en sus láminas varios de los esquemas decorativos de aquellos estucos, y aunque en el texto manuscrito no se refiere directamente a ellos, en los letreros que las ilustran indica: «Motivos ornamentales. Tumba de Servilia» (Lám. XXII). De hecho, como hemos visto, utilizó algunos de estos motivos en la reconstrucción de las pinturas de la tumba. Ignoramos hasta qué punto es cierta la adscripción de estos fragmentos a la Tumba de Servilia; tal adscripción descansa sólo en la indicación de Jaldón, quien por otra parte parece atenerse siempre a la realidad, e indicar, salvo raras excepciones, sólo hechos probados.

Los fragmentos que pueden proceder de la Tumba de Servilia son en su mayor parte cenefas ornamentales con temas geomé-

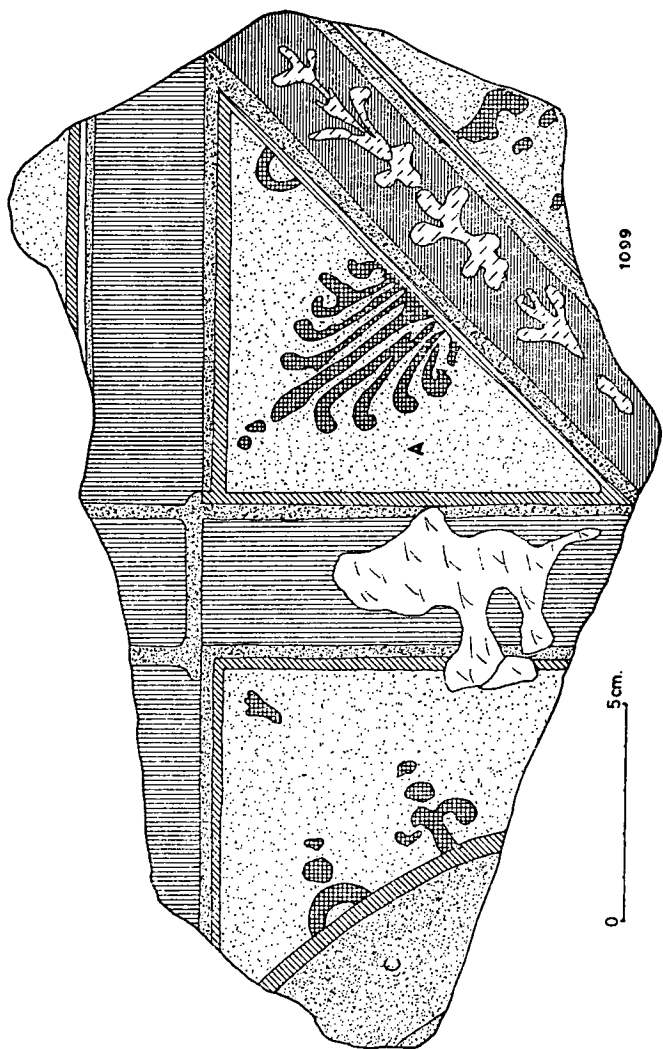
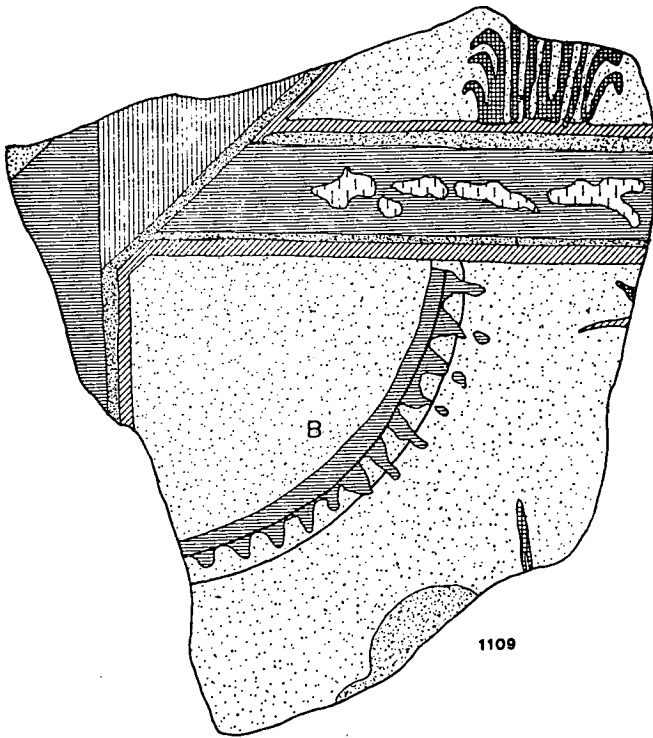
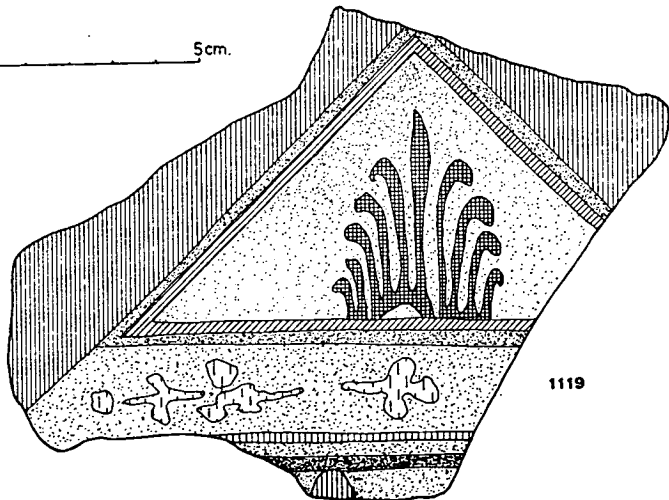


Fig. 10.—Fragmento de estuco pintado procedente de la tumba.



0 5cm.



Figs. 11 y 12.—Estucos pintados procedentes de la tumba.

tricos de círculos, semicírculos, losanges, etc., según esquemas más o menos complejos. En la reconstrucción de la cámara abierta en la galería abovedada se reproduce el motivo de dos fragmentos (números del Registro de entrada 1141 y 1158) de color amarillo claro; el espacio de la cenefa se halla delimitado por cuatro trazos paralelos de color castaño, dos a cada lado, lisos los interiores y denticulados los exteriores. Entre ellos se desarrolla una decoración a base de círculos y medios círculos alternados, que siguen un esquema previamente inciso (Fig. 6).

Una parte considerable de los fragmentos conservados en el Museo, y que según Rodríguez Jaldón corresponden a la Tumba de Servilia, presentan restos de decoraciones a base de círculos, rectángulos y triángulos combinados con diversos motivos vegetales. Todos ellos parecían pertenecer a una misma decoración, que hemos conseguido recomponer. El fragmento 1099 (Fig. 10) presenta una banda verde en forma de T que delimita un espacio triangular (A) de color ocre claro, cerrado por una banda oblicua de color castaño, y, por el otro lado, otro espacio similar, aunque cerrado esta vez por una banda ocre ligeramente curva (E). El espacio triangular A se halla decorado por una especie de palmeta o macizo vegetal; la banda C muestra una decoración a base de líneas curvas, puntos y una especie de motivo floral estilizado. El fragmento 1109 (Fig. 11) presenta una superficie tipo A y debajo de ella la esquina de un espacio cuadrado o rectangular, de color ocre, con el ángulo destacado mediante un cuarto de círculo denticulado de color rojo (B). Al prolongar la banda curva C se comprobaba que podía cortar el elemento horizontal de la banda en forma de T, mientras quedaba tangente al vertical. Los fragmentos 1135 y 1123 (Figs. 13 y 14) permiten observar que la banda verde se quiebra en ángulo recto al entrar en contacto con la circular C. Con la ayuda de otros fragmentos ha sido posible obtener el diámetro de la circunferencia que describe la banda C y fijar los puntos en los que incidía sobre ella la banda verde.

La correspondencia de varios fragmentos de la banda circular C, así como de las superficies inmediatas, de tonos amarillentos (fragmentos 1123, 1133, 1132) (Figs. 14, 15 y 17), permitía recomponer un conjunto de varias bandas circulares concéntricas, la más interior de las cuales consistía en un motivo geométrico encadenado similar

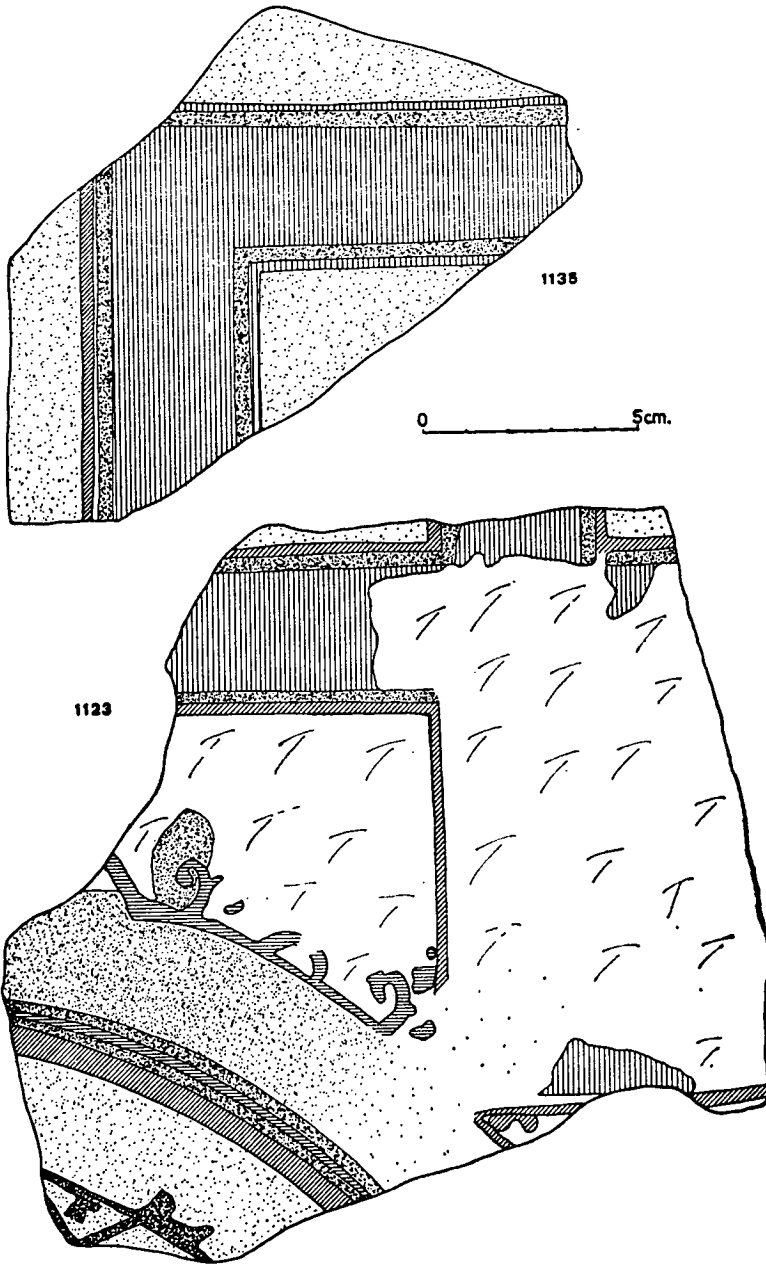
a una reja. En algunos fragmentos (1122, 1120) (Figs. 16 y 18) se observa que, dentro del círculo por ella delimitado, se aloja otro motivo decorativo, aunque no es posible determinar sus características.

La combinación de las piezas 1099 y 1109 permitía deducir que uno de los elementos del conjunto decorativo global consistía en un cuadrado al que se inscribe otro menor, cuyos vértices tocan los puntos medios de los lados del primero; quedan entre ellos cuatro triángulos, los decorados con los pequeños macizos vegetales y que hemos denominado con la letra A. Los cuatro vértices del cuadrado interior son adornados mediante una línea de cuarto de circunferencia denticulada de color rojo; en el centro se distinguen manchas de forma indeterminada en tonos castaño y ocre oscuro.

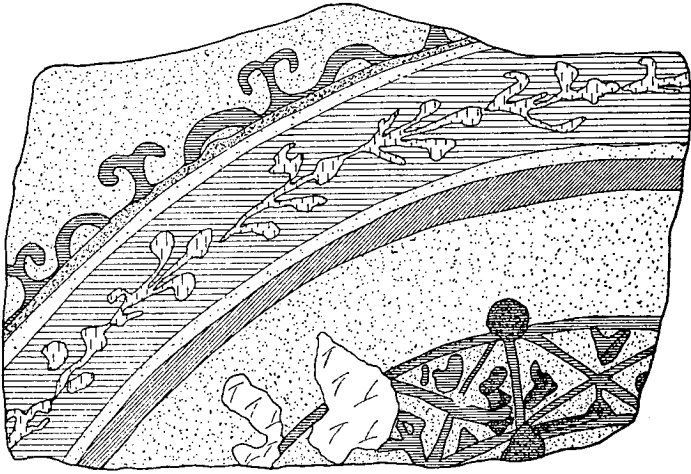
Los fragmentos 1099, 1135 y 1123 permiten resolver el trazado del esquema general de la decoración (Fig. 19). Los números 1099 y 1123 son simétricos, esto es, pertenecen a esquinas opuestas; el 1135 muestra cómo la banda verde lateral gira noventa grados al tocar la circunferencia exterior; tal cosa debía repetirse alrededor de la circunferencia y, en efecto, se adapta cuatro veces perfectamente a cada una de ellas. La circunferencia quedaba, pues, inscrita en una cruz de cuatro brazos iguales, muy cortos, frente a cada uno de los cuales se hallaba el motivo cuadrangular antes descrito.

De esta manera, el esquema general de la decoración quedaba claramente establecido, aunque no estaba resuelto cómo enlazaban entre sí los cuadrados y las cruces. Pudiera ser que todos los elementos fueran independientes, como se ha dejado en la reconstrucción; pero la observación detenida de los fragmentos de estuco de que disponemos hacen ver que no; estaban entrelazados entre sí, aunque no podemos determinar exactamente cómo.

La reconstrucción propuesta se realizó antes de que tuviéramos conocimiento de la existencia de los dibujos de Rodríguez Jaldón. En una de sus láminas reproduce los círculos concéntricos inscritos en la cruz, y, aunque muy regularizados, coinciden con nuestra reconstrucción (Lám. XXI, b). En el interior del círculo central se representa un toro. Aunque en nuestros fragmentos no se conserven elementos que permitan confirmarlo, ya se indicaba que alguno

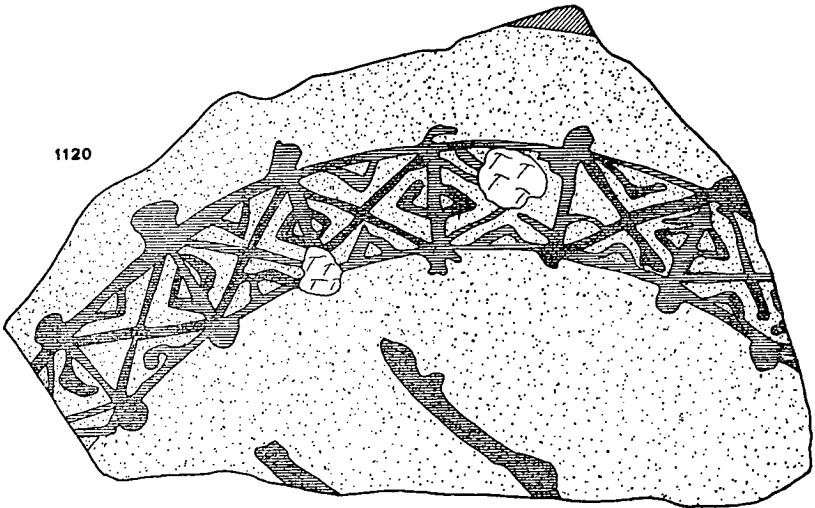


Figs. 13 y 14.—Estucos pintados procedentes de la tumba.



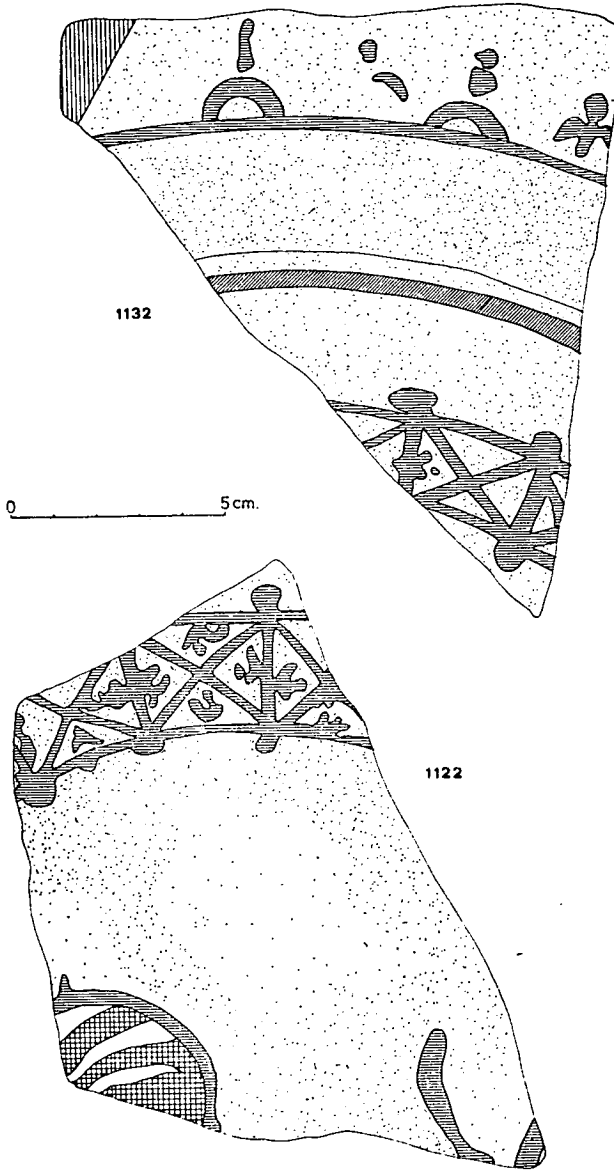
1133

0 5cm.



1120

Figs. 15 y 16.—Fragmentos de estucos pintados procedentes de la tumba.



Figs. 17 y 18.—Fragmentos de estucos pintados procedentes de la tumba.

de ellos mostraba restos de algún dibujo o motivo decorativo no identificable³⁴.

La lámina de Rodríguez Jaldón lleva la indicación «Tumba de Servilia. Motivos ornamentales», y en ella aparecen también la cratera y el pájaro que el pintor reprodujo en la hipotética decoración de la cámara del sarcófago. Es la única base de que disponemos para relacionar la decoración descrita con la Tumba de Servilia, aunque, como ya hemos dicho en otras ocasiones, la rectitud del criterio de Rodríguez Jaldón parece argumento suficiente para adscribir los fragmentos a la tumba que estudiamos sin temor a equivocarnos.

La decoración de la Tumba de Servilia presenta los mismos rasgos helenizantes que su estructura arquitectónica. Es nota destacable su sencillez, tanto en el patio como en las cámaras interiores, y asimismo el hecho de parecer concebida para casa más que para tumba. Los elementos decorativos son atípicos en su mayoría y es casi imposible adscribirlos a una fecha determinada. Sorprende que los zócalos no sean de color distinto al del resto de la pared: se limitan a una ancha franja separada de la parte media de la pared y de los laterales por una estrecha banda de color distinto. Es normal la presencia de animales —pájaros— decorando el zócalo, a los que debían acompañar elementos vegetales, tan del gusto de las primeras décadas del Imperio³⁵.

La presencia de parejas de palomas, en el centro de los paneles que decoran la cámara cupuliforme, en lugar de cuadros o escenas de otra índole, se debe al carácter simbólico funerario de estos animales, presentes también en otras tumbas de la misma necrópolis³⁶. La decoración a base de paneles altos y estrechos, con tallos

34. No obstante, si se observa el fragmento 1120 (fig. 16) en posición invertida, puede verse que las manchas situadas dentro de la banda circular pueden sugerir las patas delanteras de un cuadrúpedo, acaso el toro que dibujó R. Jaldón.

35. Esta modalidad en la decoración de zócalos aparece sobre todo en conexión con las decoraciones de candelabros de finales del siglo I y comienzos del II d. C. (Cfr. L. Abad, «Pintura romana de Mérida», ponencia presentada en el Simposio del Bimilenario de la ciudad de Mérida, en prensa). Normalmente, los zócalos son de color diferente al del resto de la pared.

36. Es el caso, por ejemplo, de la Tumba de la Paloma (Rada y Delgado, *Necrópolis...*, pp. 99-103, lám. 5; P. Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, lám. 29; *Sketch-Book*, pp. 105-107, lám. LXII-LXIII; R. Thouvenot, *Essai*, p. 558). La paloma es un tema muy repetido en el repertorio de símbolos funerarios romanos (F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, pp. 346, 495, 498); y está íntimamente asociada a Perséfone, la diosa de la muerte (L. Lafuente Vidal, «Influencia de los cultos religiosos cartagineses en los

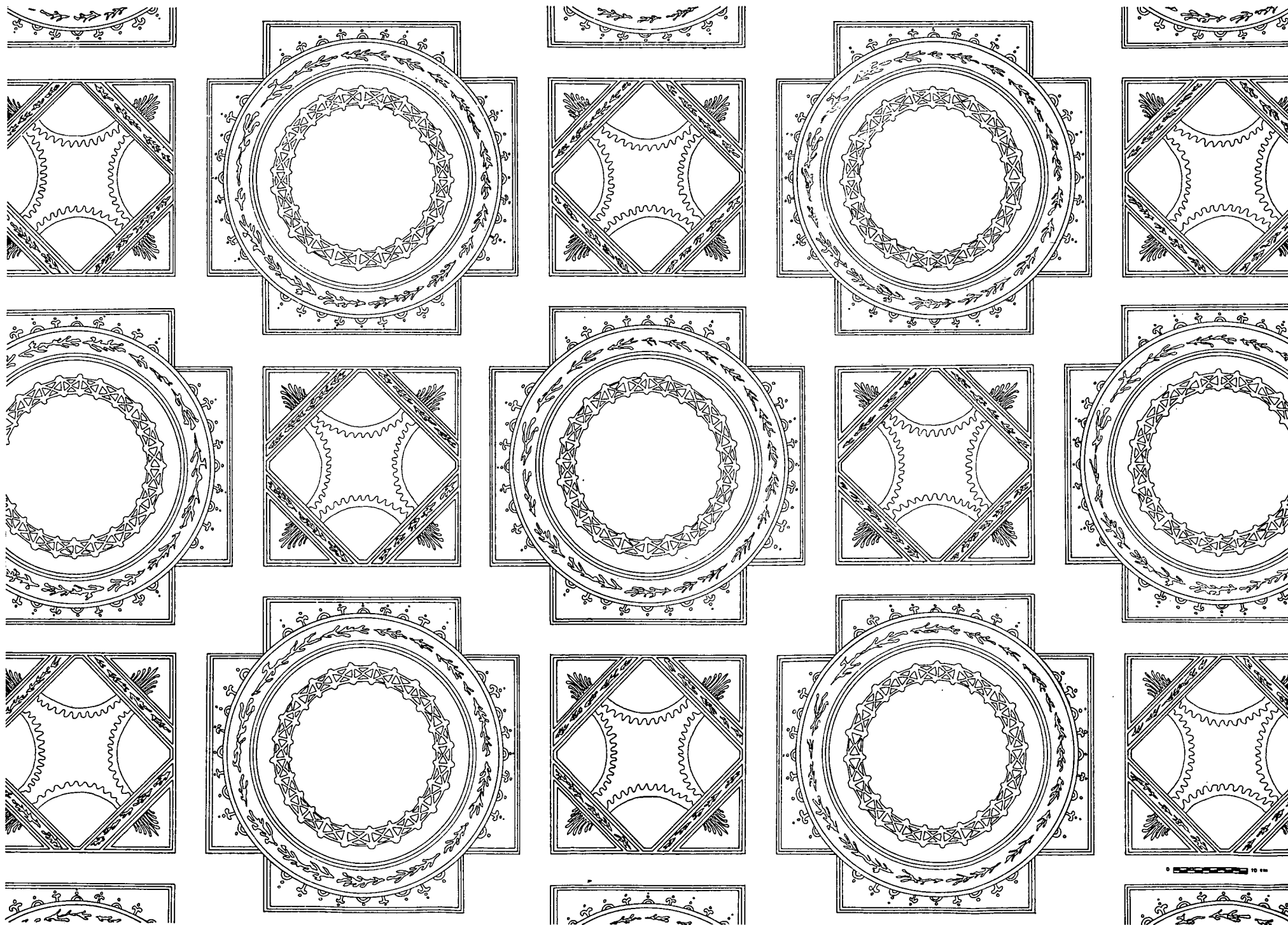


Fig. 19.—Reconstrucción del esquema decorativo que componían los fragmentos de estuco anteriores.

que los cruzan diagonalmente y un círculo en el centro, se repite con cierta frecuencia en las tumbas. A veces se simplifica en forma de enrejado. Sistemas decorativos de este tipo aparecen incluso en el siglo IV³⁷.

El tema decorativo más interesante y original es el de la escena figurada, para la que no hemos encontrado paralelos, aun cuando las escenas de sirvientes abanicando a sus dueños son de clara raigambre oriental. Su mal estado de conservación y la escasez de los restos aún visibles impiden hacer un estudio estilístico preciso; no obstante, por el peinado de la figura principal ha sido posible fechar la pintura, lo que constituye un apoyo fundamental para la datación de las pinturas de la tumba.

Problema aparte constituye la decoración que hemos reconstruido y que, gracias al dibujo de Rodríguez Jaldón, es posible adscribir a la Tumba de Servilia. Su esquema general puede incluirse en lo que G. Salies denomina *Bandkreuzgeflecht*, concretamente *Bandkreuzgeflecht* III³⁸, aunque la autora hace referencia sólo a mosaicos. Nuestra reconstrucción se asemeja a ella en sus elementos básicos (círculos concéntricos en el interior de figuras cruciformes), pero con ellos alterna otro motivo, el del cuadro decorado interiormente por otro menor. Esto complica las cosas, ya que las bandas que dan nombre al sistema no se cruzan en ángulo recto, sino de forma escalonada. Los cuadrados que se forman en el punto de intersección de las bandas son en este caso pequeños, al contrario de lo que ocurre en el sistema canónico; han perdido importancia en favor de los otros cuadrados, que alternan con el motivo principal. Estamos, pues, ante un sistema decorativo documentado en mosaicos, aunque en una variante más simple. G. Salies (loc. cit.) fecha la modalidad *Bandkreuzgeflecht* a partir del siglo I d. C. en su esquema más sencillo; pero las modalidades II y III se dan especialmente a partir del siglo siguiente. No obstante, los argumentos cronológicos de que disponemos en la tumba son lo sufi-

motivos artísticos del Sudeste español», *APL*, III, 1952, p. 161). La Dama de Baza, que según su descubridor, el profesor Presedo, debe tratarse de la representación de una divinidad del mundo de los muertos, aprisiona en su mano izquierda un pichón de color azul (F. Presedo, «La Dama de Baza», *Trabajos de Prehistoria*, 30, 1973, p. 200). Es por tanto la paloma un animal muy vinculado al mundo de la muerte, y de ahí su frecuente aparición en el ambiente de las tumbas.

37. Necrópolis de Tomis, *Fasti Archaeologici*, XVIII-XIX, 1968, n. 5798.

38. G. Salies, «Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken», *Bjh*, 174, 1974, p. 5.

cientemente firmes y sólidos como para fechas las pinturas con base en ellos, es decir, en los primeros decenios del siglo I d. C. La datación algo más tardía propuesta por Salies para el motivo comentado podría hacer pensar que la tumba fue repintada (o pintada por primera vez) en fecha posterior a la propuesta, pero no lo creemos probable.

Queda un importante problema por resolver: ¿a qué parte de la tumba correspondía la decoración estudiada? El estuco de todos los fragmentos presenta una composición similar; un grosor máximo oscila en torno a los 2 cm., con capas diferenciadas a 0,1-0,3 cm., 0,5-0,7 y 1,2-1,5 cm. de la superficie respectivamente. En uno de ellos (núm. 1148) se aprecia en el revestimiento la huella de un clavo. Aunque no con plena seguridad, parece que clavos utilizados para la trabazón de las distintas capas del mortero de un revestimiento, se emplearon sobre todo en los techos³⁹. Por ello, y por la propia estructura de la decoración, nos inclinamos por creer que los fragmentos corresponden a la decoración de un techo. Decoraciones geométricas de techos, pintados o en relieve, se conocen ya en Pompeya y perduran a todo lo largo del Imperio⁴⁰. En el caso de Carmona, parece que se trata de imitar un tipo muy evolucionado de techo de caracteres helenísticos⁴¹. Los mosaicos imitarán posteriormente éstas y otras decoraciones de techos.

En la Tumba de Servilia, los únicos techos que pudieron haber sido objeto de esta decoración son las bóvedas de la galería septentrional o de la cámara abierta en el centro de ella (también cabría en la bóveda, igualmente rebajada, de una cámara rectangular situadas en el piso alto de la tumba, cerca de la puerta de entrada). Los fragmentos que se conservan de la decoración parecen ser planos, pero son tan pequeños que bien podrían corresponder a las bóvedas aludidas, cuyo volteo describe un arco tan poco pronunciado que en fragmentos pequeños apenas sería perceptible la curvatura. De cualquier forma, lo que parece seguro es que tal decoración no puede ser parietal; el tipo al que pertenece sólo se extiende por la parte superior de la pared en época tardía y en formas más

39. De este particular trata más ampliamente uno de nosotros en un trabajo en preparación sobre la pintura romana de Hispania en general.

40. K. Ronczewsky, *Gewölberschmuck im römischen Altertum*, Berlín, 1903, *passim*.

41. B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg, 1963, pp. 112 ss.

complejas y trabadas (lo que se ha dado en llamar superficie en relación continua).

Digamos, pues, como síntesis final de nuestras conclusiones, que nos hallamos ante un monumento funerario excepcional, cuyas características lo aislan, aunque, por supuesto, no absolutamente, de su contexto arqueológico. Sus constructores se apartaron de lo local y buscaron modelos helenísticos, más monumentales y lujosos, para hacer valer, aun en el terreno igualatorio de la muerte, su preeminencia social y económica. A la grandiosidad del edificio sumaron valiosas esculturas en mármol, imágenes funerarias y honoríficas que mantuvieran viva su memoria. Y a todo ello hay que unir una decoración pictórica que rima, por su forma y su intención, con las notas que definen a la arquitectura y a la escultura; resulta especialmente significativa la escena de ambiente cortesano del pasillo que conduce a la cámara funeraria. Todos los datos conducen, por otra parte, a fechar la tumba en los primeros decenios del siglo I después de Cristo, sin que parezca posible concretar el momento de su construcción con mayor precisión.