

# Pintura mural en la Comunidad de Madrid



Dirección General de Patrimonio Histórico  
CONSEJERÍA DE EMPLEO,  
TURISMO Y CULTURA

**Comunidad de Madrid**



**Comunidad de Madrid**

[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

# Pintura mural en la Comunidad de Madrid



**Comunidad de Madrid**

CONSEJERÍA DE EMPLEO,  
TURISMO Y CULTURA

Dirección General de Patrimonio Histórico

## **COMUNIDAD DE MADRID**

### **Presidente**

Ignacio González González

## **CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA**

### **Consejera de Empleo, Turismo y Cultura**

Ana Isabel Mariño Ortega

### **Viceconsejera de Turismo y Cultura**

Carmen González Fernández

### **Secretario General Técnico**

Alfonso Moreno Gómez

### **Director General de Patrimonio Histórico**

Fernando Carrión Morales

### **Subdirectora General de Difusión y Gestión**

Alicia Durántez de Irezábal

### **Subdirector General de Protección y Conservación**

Luis Lafuente Batanero

### **Edición**

Área de Promoción y Difusión  
Dirección General de Patrimonio Histórico  
Comunidad de Madrid

### **Coordinación**

*Área de Promoción y Difusión de la Dirección General de Patrimonio Histórico*  
Rosa Cardero Losada  
Carmen García Fresneda

*Coordinación científica*  
Santiago Manzarbeitia Valle

*Con la colaboración*  
José M<sup>a</sup> Ballester Palazón, Bárbara Costales Ortiz, María Domingo Fominaya, Ana María Gil Prieto, Juan Carlos Martín Lera, Carmen Morales Sanabria, David Rejano Peña, Ricardo Vicent Fernández de Heredia

### **Autores**

Félix Díaz Moreno. Universidad Complutense de Madrid  
Carmen García-Frías Checa. Patrimonio Nacional  
Miguel Ángel García Valero. Comunidad de Madrid  
Carlos G. Navarro. Museo Nacional del Prado  
Santiago Manzarbeitia Valle. Universidad Complutense de Madrid  
Ana Lucía Sánchez Montes. Universidad Autónoma de Madrid  
José Luis Sancho Gaspar. Patrimonio Nacional  
Genoveva Tusell García. Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Alexandra Uscatescu Barrón. Universidad Complutense de Madrid

### **Autores fichas restauracion**

*Textos generales*  
Rosa Cardero Losada. Historiadora DGPH  
Guillermo Fernández García. Restaurador ERCBC  
Carmen García Fresneda. Historiadora DGPH  
M<sup>a</sup> José García Molina. Restauradora ERCBC

*Fichas*  
Yolanda López Fernández, restauradora  
Ana Lucía Sánchez Montes, arqueóloga

### **Fotografías**

Ágora Restauraciones de Arte SL [A]  
Archivo de la Dirección General de Patrimonio Histórico [ADGPH]  
Alicia Barrera [AB]  
Concepción Blasco Bosqued [CB]  
Antonio Casto Jiménez [AC]  
Guillermo Fernández García [GFG]  
Miguel Ángel García Valero [MAGV]  
José Latova Fernández Luna [JL]  
María Latova González [ML]  
Pablo Linés Viñuales [PL]  
Juan José Lopera [JLL]  
M<sup>a</sup> Rosario Lucas Pellicer [RL]  
Santiago Manzarbeitia Valle [SMV]  
Juan Carlos Martín Lera [JCML]  
Víctor Martínez [VM]  
Yolanda López Fernández [YL]  
María Aitana Monge Zapata [AM]  
Fernando Ramajo [FR]  
Sebastián Rascón Marqués [SR]  
Carlos de Riaño Lozano [CRL]  
Ana Lucía Sánchez Montes [AL]  
Mario Torquemada Prieto [MT]  
Alexandra Uscatescu Barrón [AU]

### **Ilustraciones catálogo**

Archivo Congreso de los Diputados  
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia  
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Madrid. Los orígenes  
Fundación Casa de Alba  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo y Fototeca  
Museo Arqueológico Nacional, MECD  
Museo Arqueológico Regional  
Museo Nacional de Antropología, MECD  
Museo Nacional del Prado  
Obispado de Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura Patrimonio Histórico. Universidad Complutense de Madrid  
Patrimonio Nacional  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

### **Maquetación**

Rubén Espada Fernández

### **Impresión y encuadernación**

Organismo Autónomo Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

ISBN: 978-84-451-3513-6  
D.L.: M-9684-2015

### **Agradecimientos**

Amaya Alzaga Ruiz, Trinidad de Antonio Sáenz, Osvaldo Aparicio, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Matilde Azcárate Luxán, Isabel Baquedano Beltrán, Ramón Barco Terreros, Jesús Bermúdez Sánchez, Concepción Blasco Bosqued, Juan José Cano Martín, Ángeles Castellano Hernández, Antonio Castro Jiménez, Ascensión Ciruelos Gonzalo, Javier Cremades, Cristina Díaz de Bustamante, José Luis Díez, Ermita Cristo de Rivas, Jesús España Delgado, Sagrario Feroso de Ancos, Jesús Fernández Majolero, Pilar G. Astigarraga, Irene González Hernando, Eugenio Hernando Mora, Rosa Hormigos Paniagua, M<sup>a</sup> Angeles Ibáñez Gómez, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Javier Jordán de Urries y de la Colina, Javier Laínez López, Matthew Loughew, Miguel Luque y Talaván, Miguel Maldonado Vidal, Rosario Martínez-Cañavate Burgos, Esther Matesanz Arribas, Pilar Mena Muñoz, Mónica Moreno Carrasco, Pura Moyano Reina, José M<sup>a</sup> Muñoz de Juana, Jaime Ignacio Muñoz Llinás, Victoria Muñoz Peñalver, Almudena Negrete Plano, Carla Olivé Martínez, Alicia Pastor Mor, Ana Pernía Ramírez, Miguel Ángel Ramírez Carrasco, Gonzalo Redín Michaus, Jesús Revuelta, Joaquín Rianza Moya, Álvaro Romero Sánchez-Arjona, Francisco de Santos Moro, Juan Ramón Sánchez del Peral y López, Inés Sánchez Vallejo, Marciano Santervás, Belén Sobrini Colomer, Rafael Sousa Garrido, M<sup>a</sup> José Traba Mendoza, José Luis del Valle Merino, Maribel Villa Arribas, Catherine Whistler, Trinidad Yunquera Martín

# Índice

11 **La pintura mural en la Comunidad de Madrid**

**Prehistoria**

19 Arte rupestre pintado

**Periodo romano y tardoantiguo**

45 La pintura mural romana en el territorio complutense:  
*privatorum aedificiorum ornamenta*

73 *Vrbs in rure*, la pintura mural romana en el ámbito rural madrileño

**La época medieval**

95 Pintura mural medieval y del primer Renacimiento (siglos XIII al XVI)

**Los Reales Sitios**

157 Decoraciones murales en los palacios y monasterios reales durante los reinados de Felipe II a Carlos II (1561-1700)

205 Las obras reales de Felipe V a Fernando VII (1700-1833)

**La época del Barroco**

291 Bajo la piel de la cal: pintura mural de los siglos XVII y XVIII

## **El siglo XIX**

- 419 Del reinado de Isabel II a la crisis del fin de siglo:  
panorama de la pintura decorativa madrileña decimonónica

## **Siglo XX y nuevas tendencias**

- 501 Tradición y vanguardia en la pintura mural madrileña contemporánea

## **Conservación de la pintura mural en la Comunidad de Madrid**

- 549 Actuaciones de la Dirección General de Patrimonio Histórico  
553 Técnicas, materiales y procedimientos  
563 Conservación preventiva y restauración  
577 Conservación y restauración en *Complutum*: la casa de los Grifos  
587 Restauración de la iglesia de Santiago Apóstol en Villa del Prado  
597 Restauración de la Capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia  
parroquial de San Pedro ad Vincula de Vallecas, Madrid

- 606 **Índice onomástico y topográfico**

# Conservación y restauración de la pintura mural romana en *Complutum*: la casa de los Grifos

Ana Lucía Sánchez Montes

Los restos de pintura mural aparecidos, que nos informan de la cultura y la decoración de los edificios y del gusto estético de los representantes de la sociedad romana que habitó durante más de cuatrocientos años en nuestra Comunidad, han permanecido sepultados bajo toneladas de tierra más de mil seiscientos años y sólo las nuevas técnicas de excavación arqueológica, conservación y restauración han permitido que hoy podamos tener acceso a ellos, visualizarlos y caracterizarlos.

Habitualmente la pintura mural romana ha sido tratada como pieza arqueológica mueble, debido a que no es frecuente encontrarla *in situ*, en la mayoría de los casos aparece desprendida y multi-fragmentada entre los niveles de derrumbe de los edificios de un yacimiento, aunque no se debe olvidar que originalmente estaría formando parte de estructuras de alguna edificación, es decir que en origen sería un elemento inmueble, por lo que los procesos de recuperación y restauración deben ir avocados a su restitución a su lugar de origen, siempre y cuando las circunstancias garanticen su conservación. Este ha sido el objetivo que ha primado en uno de los casos más representativos de intervención en pintura mural en nuestra Comunidad, que se ha desarrollado en la ciudad hispanorromana de Complutum y más concretamente en la *domi* conocida como casa de los Grifos, donde la cantidad y calidad de los restos recuperados desde el año 2004 motivaron la construcción de una cubierta en 2011, que ha permitido a partir de esa fecha, excavar la casa, conservarla, restaurarla y emprender procesos de musealización *in situ* con las mayores garantías de conservación (fig.1).

En el proyecto de intervención para recuperar esta casa romana y sus pinturas murales han intervenido diversas instituciones como la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, el Instituto de Patrimonio Cultural de España y las universidades de Alcalá de Henares, Autónoma de Madrid y Complutense, que han colaborado financiando y/o aportando medios técnicos y humanos.

A partir del año 2004 se intervino arqueológicamente en un área del yacimiento de Complutum conocida ya desde 1985 como casa de los Estucos, y que había proporcionado un buen número de restos pictóricos. Como era de esperar se empezaron a recuperar en las nuevas excavaciones arqueológicas una ingente cantidad de nuevos restos, y se catalogaron y empezaron a restaurar los restos antiguos recuperados entre los años 1985 y 1989, que se encontraban almacenados en las instalaciones municipales del Servicio de Arqueología, unos en cajas (los fragmentos más pequeños que se encontraron desplazados entre el sedimento) y otros enga-



1. Vista de la cubierta colocada sobre la casa de los Grifos en el yacimiento de Complutum. Foto Ayuntamiento de Alcalá de Henares

sados (los que habían sido encontrados *in situ* sobre las estructuras y que fueron arrancados de su posición original).

En general, la pintura mural romana aparece en mal estado de conservación, debido sobre todo y en primer lugar a su fragilidad, inherente a su propia naturaleza: finas capas de morteros realizados a base de cal, agua y áridos silíceos, y en algunos casos grandes fragmentos de teja, ladrillo, ceniza o paja, a los que se aplican, en la última capa, con más contenido en cal, pigmentos que se utilizan para las decoraciones, y que mayoritariamente proceden de tierras minerales. Al perder la ubicación originaria y las condiciones ambientales en las que fueron creadas se disgregan y destruyen con gran facilidad. En segundo lugar, su conservación se ha visto determinada por agentes de deterioro (alteraciones externas, alteraciones pre-excavación y alteraciones pos-excavación entre otros).

En Complutum, las pinturas encontradas tienen unas características similares, aunque cada resto pictórico tiene unas particularidades debidas a la técnica de ejecución, el soporte, el tipo y espesor de las capas preparatorias, los morteros, y el pigmento y aglutinante utilizado. Su conservación viene determinada por las condiciones específicas de su ubicación así como por el devenir del yacimiento a lo largo de los siglos tras su abandono. Entre los factores que han influido destacan los cambios climáticos estacionales bruscos propios del clima continental que lo caracterizan, con abundantes heladas en invierno; la humedad procedente de la lluvia y de las aguas subterráneas que por capilaridad le han afectado; la abundancia de sales solubles (eflorescencias) e insolubles (carbonatos y silicatos) y por último el ataque de microorganismos. A todo esto se ha unido la acción antrópica ya que durante siglos el yacimiento ha sido utilizado como cantera y como campo de cultivo, removiendo y destruyendo los restos.

La excavación arqueológica ha sido el método por el que se ha documentado la práctica totalidad de la pintura mural romana recuperada. Y se puede afirmar que es uno de los materiales arqueológicos más frágiles, si no el que más, de cuantos se han encontrado en el yacimiento; por tanto el proceso para su recuperación en el campo ha sido lento y extrema-





**2.** Recuperación de la pintura mural durante el proceso de excavación. Muro Sur de la estancia D. Foto ALS

damente especializado, haciendo necesaria la participación de diversos profesionales, como restauradores o químicos, además de arqueólogos. A la inversa, también se puede decir que ha sido uno de los materiales más valiosos recuperados, ya que de la pintura hemos obtenido información específica no solo de su aspecto formal y de las estructuras de los edificios de los que formaba parte, sino también de los procesos de ejecución, las herramientas utilizadas, la tecnología alcanzada por las artes industriales, de la iconografía, la religión y la cultura de la sociedad romana y su cronología. Ha sido además el soporte de imágenes muy vívidas de lo cotidiano.

La pintura mural se ha encontrado dispersa por prácticamente todo el yacimiento excavado, lo que evidencia la extensión de su uso, aunque ha sido en la casa de los Grifos donde la concentración ha sido extraordinariamente inusual, y donde se ha desarrollado un complejo procedimiento para su recuperación con el fin de musealizarla en su lugar de origen (fig.2).

El método para la recuperación de la pintura se desarrolló siguiendo los criterios preestablecidos de mínima intervención, respeto por el original, compatibilidad de los productos utilizados con el original intervenido y máxima reversibilidad. Se inició con una cuidadosa excavación manual retirando el sedimento de arcilla procedente de los alzados de los muros de tapial, para dejar vistos los restos, que fueron exhaustivamente documentados mediante fotografías, dibujos a escala 1:20 y calcos en láminas de polietileno a escala 1:1. En función de la posición del fragmento (con la película pictórica boca arriba o boca abajo) se procedió bien consolidando el mortero con una resina acrílica en disolución acuosa cuando este era la cara vista, o bien, limpiando y empapelando con papel japonés y gasa adherida con la misma resina acrílica cuando era la película pictórica la presentada.

A continuación, si era necesario para garantizar la estabilidad, se engasaban los restos de más tamaño con una o dos capas de gasa crinolina adherida con acril diluido en agua, se dejaban secar, se siglaban y se extraían con paletines, espátulas o grandes espadas. Se colocaban sobre planchas de madera, se catalogaban utilizando para ello una ficha que recogía los



3. Improntas de "espina de pescado" documentadas en el mortero del reverso de una gran plancha desplazada del muro. Foto ALS

4. Ejemplo de pintura mural in situ, caja de escalera en el ambulatorio Norte. Foto ALS

primeros datos acerca de las dimensiones (longitud, ancho y grosor); un primer análisis visual de los morteros referido a composición, número de capas e improntas en la última capa que sirvieron para determinar los sistemas de adhesión de la pintura al muro (fig. 3); determinación de trazas preparatorias, como líneas de sinopia o trazos pintados, marcas-guías o líneas impresas sobre los morteros frescos para que el pintor o artesano no se saliese de los límites del diseño, etc.; acabado de la superficie pictórica, número de fotografía, número de plano en el que aparecía dibujado, posible relación con otras planchas o fragmentos, etc. El paso siguiente fue el almacenaje de las bandejas en cajas, tras lo que se depositaban en el laboratorio de restauración del Servicio de Arqueología para continuar con las labores de limpieza, toma de muestras, y realización de puzle.

En función de la posición en la que aparecieron los restos, entre el sedimento o una vez retirado éste, hablamos de:

Fragmentos desprendidos de su soporte original y que se localizan sueltos y dispersos entre el sedimento.

Planchas, grandes unidades, mayores de 50 cm<sup>2</sup>, formadas por un solo fragmento o por varios, independientemente de que se encuentre multifracturada, agrietada o deformada, pero que mantiene la unidad formal.

*In situ*, sobre el soporte original, (fig. 4).

Las principales patologías detectadas en el conjunto de la pintura han sido la alta fragmentación; el desplazamiento; la deformación y abombamiento, debidos al desprendimiento del soporte originario, lo que había provocado además importantes pérdidas del volumen total; la suciedad superficial con abundantes acumulaciones terrosas; descohesión de la película pictórica, erosión y abundantes pérdidas de color, sobre todo de las decoraciones consistentes en bandas, líneas de encuadramiento, filetes y todos aquellos elementos que se realizaron al seco; pérdidas, descamación y disgregación de morteros de preparación, morteros pulverulentos, grietas, fisuras, lagunas, abombamientos, descamaciones, concreciones y hongos (fig. 5).

Antes de la colocación de la cubierta en 2011, toda la pintura que aparecía adherida a los muros en la casa de los Grifos era arrancada para garantizar su conservación, restaurada en laboratorio y colocada sobre paneles de celdas de aluminio con el objetivo de volver a colocarla



en su posición original cuando las circunstancias lo permitiesen. A partir de la instalación de la cubierta, estos restos se han ido dejando en su sitio y se han sometido a una exhaustiva labor de restauración y vigilancia. La restauración ha consistido en la limpieza manual en seco para la eliminación del polvo, suciedad superficial y acumulaciones terrosas con brochas, cepillos y palitos de naranja, y cuando ha sido necesario limpieza química con una disolución de agua desmineralizada, alcohol y acetona (3A), aplicada primero sobre una capa de protección de papel japonés y, cuando se comprobaba que la pintura permanecía sobre el soporte sin alteraciones, directamente con hisopos de algodón para la eliminación de la tierra y suciedad. Cuando la superficie presentaba sales que no desaparecían con la limpieza anterior se eliminaban con una nueva limpieza química con papetas de bicarbonato de sodio o de amonio en pulpa de celulosa (fig. 6). A continuación se consolidaban los bordes de los fragmentos y el tapial del muro con una resina acrílica en disolución acuosa y se sellaban las grietas y los bordes con morteros de cal, (fig. 7).

Los restos que se encontraron desplazados, que fueron la mayoría, se extrajeron, catalogaron, con lo que se adscribió la posible ubicación de los fragmentos en la hipótesis del esquema compositivo (ubicándolos bien en el rodapié, zócalo, grandes paneles o interpaneles de la zona media, bandas de intersección o zona alta) y, a posteriori, o bien fueron almacenados con vistas a una futura intervención, o se restauraron en los laboratorios del Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá con personal municipal (arqueólogos, restauradores y personal auxiliar).

Los pasos seguidos en el laboratorio han sido: limpieza tanto en seco como química, similar a la realizada en la pintura *in situ* (fig. 8); consolidación de los bordes, grietas y lagunas de los fragmentos (fig. 9); retirada de engasados procedentes de la excavación mediante papetas de algodón impregnadas en acetona, (fig. 10); siglado y unión de los fragmentos para lo que se realizaban calcos y puzles; adhesión con un adhesivo nitrocelulósico de los fragmentos de pintura que se encontraron desunidos durante el proceso de excavación pero que casaban entre sí, (fig. 11); finalmente se colocaba una lámina de protección de la película pictórica mediante papel japonés adherido con acríl. A continuación se procedía al volteo de los fragmentos y planchas, y acto seguido se restauraban los morteros de los reversos con la eliminación de los desniveles, sellado de grietas y lagunas con un mortero con base de cal y arena (1/2), consolidación con

**5.** Patologías de la pintura mural: fragmentación, suciedad superficial con abundantes acumulaciones terrosas, erosión y pérdidas de color. Estancia J. Foto ALS

**6.** Limpieza química con papetas de bicarbonato de sodio o de amonio en pulpa de celulosa. Foto ALS



**7.** Consolidación del muro y la pintura in situ con resina acrílica en disolución acuosa. Muro del ambulacrum Oeste. Foto ALS

**8.** Limpieza mecánica de las concreciones terrosas con 3A. Foto ALS

**9.** Consolidación de los bordes, grietas y lagunas de los morteros. Foto ALS

**10.** Retirada de engasados mediante papetas de algodón impregnadas en acetona. Foto ALS



acril 33 (al 10% en agua) y exhaustiva documentación de los sistemas de adhesión de la pintura a las estructuras (“espina de pescado”, protuberancias semicirculares o perforaciones cilíndricas procedentes de vástagos cilíndricos de madera), (fig. 12); cuando estos sistemas se consideraban excepcionales se realizaron moldes de látex ya que los datos sobre el proceso de ejecución iban a quedar tapados por la colocación de varias nuevas capas de intervención, con lo que esos datos no podrían volver a verse, siendo el objetivo de los moldes favorecer la investigación y reproducir en otra ocasión los sistemas de adhesión de los muros. Finalmente se procedía a la colocación de un nuevo engasado y a la aplicación de una segunda capa de intervención, de 0’5 cm, con un nuevo mortero sintético para homogeneizar el reverso. Este mortero se realizó con puzolana o piedra pómez pulverizada mezclada con una resina acrílica en emulsión acuosa.

Una vez estabilizados los restos de pintura en grandes planchas se encajaron en la hipótesis del esquema compositivo, previamente realizado a partir de los datos obtenidos durante el proceso de la excavación arqueológica y de los estudios científicos comparativos con otras pinturas murales romanas (fig. 13). Este proceso se realizaba con un complejo sistema de mesas de vidrio y espejos en su parte inferior, lo que permitía ver tanto la capa de la película pictórica, como la cara de los reversos, con lo que se realizaba la última y definitiva tarea de puzle. A continuación se procedía a su colocación sobre un nuevo soporte rígido, ligero e ignífugo con las medidas de la pared romana original.

**11.** Adhesión de los fragmentos con un adhesivo nitrocelulósico. Foto ALS

**12.** Documentación de los sistemas de adhesión de la pintura a las estructuras (“espina de pescado”) localizados en la cara no vista. Foto ALS

**13.** Realización de puzle final con las piezas ya restauradas. Foto ALS

**14.** Nuevo soporte de una base de aerolam y planchas de poliestireno extruido de alta densidad con anclajes en forma de “T”. Foto ALS



**15.** Aplicación de nuevos morteros para reintegrar las lagunas y fisuras. Foto ALS

**16.** Reintegración cromática. Foto ALS



El nuevo soporte se componía de una base de tipo aerolam (panel realizado con un sistema “sandwich”, con interior en nido de abeja de aluminio con pequeñas celdas y superficie impregnada de fibra de vidrio), sobre la que se pegaban (con resina epoxídica tixotrópica) una plancha de poliestireno extruido de alta densidad con unos anclajes metálicos, en forma de “T”, compuestos de un vástago de varilla roscada soldada en el centro a una pletina, ambos de acero inoxidable, que atravesaban el panel de aluminio y sobresalían hacia el exterior con el objetivo de facilitar su fijación a la estructura originaria o estructura de la musealización final, (fig. 14). Sobre estas estructuras se adhirió una tercera capa de poliestireno extruido de alta densidad, para aumentar su resistencia, pegada mediante una resina epoxídica tixotrópica y aplicada con una llana dentada sobre la que se instalaron, rebajando el grosor, los fragmentos y planchas de pintura ya restaurados.

A continuación se aplicaron nuevos morteros, con base de cal hidráulica, para la reintegración en las lagunas y fisuras donde no se conservaba la pintura, así como para la reintegración volumétrica con el mismo mortero, (fig. 15). Esta nueva capa de intervención quedaba ligeramente a bajo nivel. Una vez finalizada esta acción se procedió a la retirada de la protección temporal de papel japonés de la película pictórica para realizar la limpieza final de la misma.

Por último, se procedió a la reintegración cromática de los nuevos morteros con el objetivo de dar mayor unidad estética y una mayor comprensión de los esquemas compositivos. Para ello se utilizaron pigmentos aglutinados en una emulsión acrílica, reversibles y aplicados con tonalidades más bajas que los colores originales para permitir reconocer siempre las nuevas intervenciones. Las reintegraciones se realizaron a tinta plana (imitar los colores simples del fondo sin imitar las formas), a rigatino (finas líneas de color verticales y paralelas que se yuxtaponen) y a estarcido (mediante plantillas y esponjas) (fig. 16).



Finalmente, los paneles con la pintura ya restaurada y con el esquema compositivo que reproducía las dimensiones de los muros quedaron embalados en dobles cajas de madera, y almacenadas en las dependencias del Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá a la espera de ser musealizadas en el lugar que las autoridades competentes estimasen, o preferiblemente para ser colocados sobre las estructuras originales, tal cual es el objeto final de este proceso de restauración.

Este proceso de intervención se ha realizado con las pinturas de las estancias “E”, “F” y muros Norte, Sur y Oeste de la “J”, el intercolumnio central del muro Sur por el exterior y los intercolumnios Oeste del muro Norte por las caras exterior e interior, así como la columna Oeste del muro Norte del peristilo. También se ha restaurado parte de la escena de caza en la que aparecen representados dos jinetes montados a caballo alanceando a un felino y que se localizaba en la parte alta del *ambulacrum* Sur, (fig. 17).

En definitiva, se trata de un complejo proceso de restauración basado en la anastilosis (la devolución a su posición original de elementos arquitectónicos que aparecen derrumbados), y que persigue la conservación *in situ* de la pintura como parte que es de una estructura constructiva, además de su valorización en el marco de programas de divulgación de un importante patrimonio histórico.

**17.** Vista del muro Este de la estancia E ya restaurado. Foto ALS