

# Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)

## 1. El yacimiento arqueológico: generalidades

El Cabezo de Alcalá de Azaila se encuentra emplazado en la parte Norte de la provincia de Teruel, junto al río Aguasvivas y muy próximo al río Ebro. El núcleo urbano, cercano a la prolongación de la vía Ilerda-Celsa, está asentado sobre un macizo yesífero de forma oblonga, con unos ejes máximos de 200 x 80 m, en torno a los cuales se distribuye y articula la red vial de la ciudad y las diferentes estructuras que la conforman (fig. 1). Al pie de la acrópolis y en su lado occidental destaca una necrópolis de época hallstática.

Cronológicamente, las primeras excavaciones realizadas en el Cabezo de Azaila se deben a P. Gil y Gil entre los años 1885-1890. Con posterioridad a estas fechas los trabajos fueron emprendidos por L. Pérez Temprado y J. Cabré, quien los concluyó hacia 1942. La literatura científica que ha generado el yacimiento es muy abundante y ampliamente difundida ya que prácticamente no falta en ninguna publicación que verse sobre temas de iberismo. Por ello no vamos a incidir en este aspecto particular, citando únicamente los cinco trabajos que se escalonan desde 1976 hasta 1990 y en los que se recoge de forma exhaustiva toda la bibliografía existente hasta nuestros días sobre aspectos generales o particulares, tanto del yacimiento como de la cultura material exhumada (BELTRÁN LLORIS 1976; 1984a; 1986, 217-225; 1990a; 1990b, 183-186). No obstante, merece la pena que nos detengamos brevemente en la revisión cronológica y estratigráfica realizada por M. Beltrán sobre Azaila

(BELTRÁN LLORIS 1984b), pues se plantean nuevas fechas y visiones más amplias de las diferentes etapas en las que, hasta el momento, se había periodizado la vida de la ciudad y que inciden de forma directa en la cronología de las pinturas procedentes de este yacimiento.

## 2. Datación directa de las pinturas, cornisas y pavimentos: las fases y estratigrafías

Los trabajos de J. Cabré en los que paulatinamente se van exponiendo las conclusiones obtenidas, fruto de las excavaciones y del estudio de los materiales arqueológicos, se escalonan fundamentalmente entre 1921 y 1944, año en el que Cabré establece su última síntesis sobre el yacimiento. En esos 23 años el autor, unas veces fruto de la evolución que experimentan sus propias conclusiones y, otras, influenciado por las opiniones de otros investigadores, va rebajando considerablemente el momento de abandono del yacimiento, que inicialmente fija en la Guerra de Sertorio, entre los años 78-75 a.C., y que finalmente sitúa en época de Augusto.

De forma cronológica y según las fechas de los diferentes artículos publicados por J. Cabré, la periodización del Cabezo de Alcalá de Azaila sería la siguiente:

En 1921 J. Cabré deduce que:

a) La ciudad ibérica de Azaila existía durante la época del Hallstat II.

b) La ciudad es incendiada al final de dicha civilización.

c) Sufre un segundo incendio en tiempos de la República romana, no volviéndose a habitar más. Inicialmente, el término *ante quem* o abandono definitivo lo sitúa durante la II Guerra Púnica, pero a tenor de los materiales muebles aparecidos, reflexiona y fija el abandono en la Guerra de Sertorio, es decir, entre los años 78-75 a.C. (CABRÉ 1921).

En el curso de las excavaciones de 1942, J. Cabré distingue tres niveles de superposición en el yacimiento, correspondiendo el inferior a una cultura celta y los superiores a la civilización ibérica (CABRÉ 1943, 62).

En 1944 Cabré establece la síntesis definitiva del yacimiento, basada en las excavaciones arqueológicas y en los materiales aparecidos (CABRÉ, 1944, 1-7). En la acrópolis distingue dos niveles, inferior ibérico y superior ibérico, que se subdividen, a su vez, en los siguientes periodos:

Inferior ibérico: A. 219-195 a.C.  
B. 195-150 a.C.  
C. 150-134 a.C.  
D. 134-77 a.C.

Superior ibérico: E. 77-43 a.C.  
F. 43-27 a.C.

En 1976, M. Beltrán publica un interesante trabajo sobre el Cabezo de Alcalá de Azaila, estableciendo tres fases fundamentales (BELTRÁN LLORIS 1976, 451-456):

Fase I. Nivel hallstático con inicio hacia el s. VII a.C., correspondiendo a este periodo la necrópolis ubicada al pie de la acrópolis. Esta fase acaba a finales del s. III a.C. (*circa* 218) con la confrontación romano-púnica.

Fase II. A esta fase corresponde la ciudad II que pervive desde comienzos del s. II a.C. hasta las guerras sertorianas 80-70 a.C. (BELTRÁN LLORIS 19790, 141; 1986, 498). Significa el momento de la iberización y de las primeras influencias itálicas.

Fase III. En esta fase la ciudad III manifiesta un claro influjo itálico, a través de elementos arquitectónicos tan singulares como el templo *in antis* de la acrópolis, las casas de atrio central y el edificio de carácter termal situado en la ladera. Esta fase se data cronológicamente entre el 76-72 y el 49 a.C., momento en el que la ciudad se destruye tras la batalla de Ilerda.

La reciente revisión de la cultura material aparecida en el Cabezo de Alcalá de Azaila, la consideración de las estratigrafías de yacimientos vecinos y fundamentalmente la inseguridad de los niveles establecidos por Cabré en sus excavaciones, han llevado a M. Beltrán —según los nuevos avances y

conocimientos que la cerámica romana proporciona en nuestros días— a sugerir para la destrucción del *oppidum* de Azaila una fecha en torno a los años 76-72 a.C. (BELTRÁN LLORIS 1984b, 142-146), datación que coincide con la que ya propusiera J. Cabré en 1921 y que después, de acuerdo a las razones aducidas precedentemente, rebajó hasta época de Augusto.

Esta consideración significa que la acrópolis, de donde proceden las pinturas que nos interesan, tuvo un periodo de vida que osciló entre finales del s. III o comienzos del s. II a.C. hasta los años 76-72 a.C., debiendo entender la presencia de ejes viales superpuestos en alguna zona de la ciudad, no como restos pertenecientes a tres ciudades, o mejor, fases diferentes, sino como elementos que denotan el dinamismo urbano o la vitalidad que la ciudad experimentó con el paso de los años. Por lo tanto, es en las nuevas fechas propuestas por M. Beltrán, donde debemos situar las decoraciones pictóricas y cornisas de estuco conocidas hasta el momento.<sup>1</sup>

### 3. El problema de las pinturas desaparecidas del foso sur: su interpretación

Respecto a los revestimientos parietales, cornisas de estuco y decoraciones murales que J. Cabré viera al natural en la ladera del foso sur (fig. 1), el excavador es ciertamente escueto. Solamente en el trabajo dedicado a la cerámica de Azaila es donde trata de forma general los problemas cronológicos del yacimiento y nos da algunas referencias que vamos a transcribir por su interés:

“Mientras tanto no se excaven por completo los fosos (...) no se podrá inferir siquiera el número de santuarios primitivos. Se tienen indicios de dos, de uno muy pequeño (...), y de otro mayor, que fue arrasado y demolido hasta sus cimientos, el cual tenía (...) muros de mampostería con estucos imitando sillares almohadillados en blanco o revestimientos de placas de mármoles policromos, molduras de diversos tipos, contarios, etc. y, a la vez, frisos y paisajes de colores muy vivos. Las pinturas murales y los estucos de este último monumento ostentan estilo análogo al de algunos edificios de Pompeya, y en particular al de la “*Villa dei Misteri*” (CABRÉ 1944, 4). Cabré data estas decoraciones entre el 150 y el 80 a.C. (CABRÉ 1944, 7). Esta descripción, de forma parcial, es nuevamente reproducida por P. Bosch Gimpera, que las vuelve a comparar con las de Pompeya (BOSCH GIMPERA 1958, 70).

1. Recientes conversaciones mantenidas con M. Beltrán sobre la cronología de abandono de Azaila parecen aportar nueva luz, a tenor del estudio de las monedas pertenecientes a los tesoriillos hallados en el yacimiento, que permiten matizar el abandono de Azaila.

Las referencias que da Cabré sobre la posible ubicación del hipotético templo de donde procederían tales decoraciones, llevan a emplazarlo en el extremo sur del Cabezo; sin embargo, en la actualidad, los escasos restos arquitectónicos conservados en ese lugar no permiten comprobar tal suposición.

Ciertamente, el texto de Cabré, aunque breve y sucinto, no deja de ser elocuente, a tenor de las dataciones que se barajan para la destrucción de la acrópolis y el contenido pictórico de las decoraciones halladas. El texto transcrito precedentemente de la descripción de las pinturas halladas en el supuesto templo parece claro y explícito. Sin embargo, surgen algunos problemas de interpretación derivados de la terminología utilizada por el autor:

a) Parece cierto que las decoraciones no aparecieron adheridas a los muros originales, ya que el edificio se encontraba completamente demolido hasta sus cimentaciones, según palabras del propio Cabré. En la actualidad solamente se conservan dos hiladas de mampuestos en algunos muros sin restos de argamasa. Por tanto, este hecho impide asignar con certeza las pinturas a esos muros.

b) En el momento del descubrimiento se hallaron conjuntamente:

- Pinturas imitando sillares almohadillados en blanco.
- Revestimientos de placas de mármoles diversos.
- Diferentes tipos de molduras.
- Contarios.
- Frisos de colores muy vivos.

Tal variedad de elementos estructurales y decorativos, evidentemente no corresponden a una sola pared. Ello nos lleva a pensar en la posibilidad de que los fragmentos exhumados hubieran correspondido a una habitación o conjunto de habitaciones de uno o varios edificios y hubieran sido arrojados como escombros a ese lugar.

c) Iconográficamente hay una serie de contradicciones de difícil comprensión debido a la terminología utilizada por el excavador en la descripción de los restos, que pudieran llevar a equívoco.

Cuando Cabré habla de “estucos imitando sillares en blanco” ¿realmente se refiere a una pared con relieve real propio de las decoraciones del I estilo, o por el contrario el relieve es ficticio, y estamos ante un esquema del II estilo?. En caso de aceptar la segunda interpretación, estaríamos ante un sistema precoz del II estilo con la pared cerrada, imitaciones marmóreas, despiece de sillares almohadillados y un paisaje desarrollado probablemente en la parte superior de la pared. Sin embargo, el concepto de “imitación” en los textos de Cabré es confuso, ya que cuando describe las decoraciones interiores del templo *in antis* de la acrópolis, que conocemos perfectamente, dice: “todos ellos (los muros) fueron recubiertos de estuco, que imita el aparejo *isodomos*, o más bien sillares almohadillados” (CABRÉ 1925, 309). Por lo tanto, de acuerdo a la descripción del templo *in antis*, cuando el autor habla de imitación de sillares almohadillados, está indicando relieve real, salvo error o confusión, que también es una posibilidad que debemos tener presente, hecho que sucede al hablar de *opus tessellatum* para referirse a pavimentos de *opus signinum* (CABRÉ 1944, 4), como bien ha indicado J.A. Lasheras (LASHERAS 1984, 199-200).

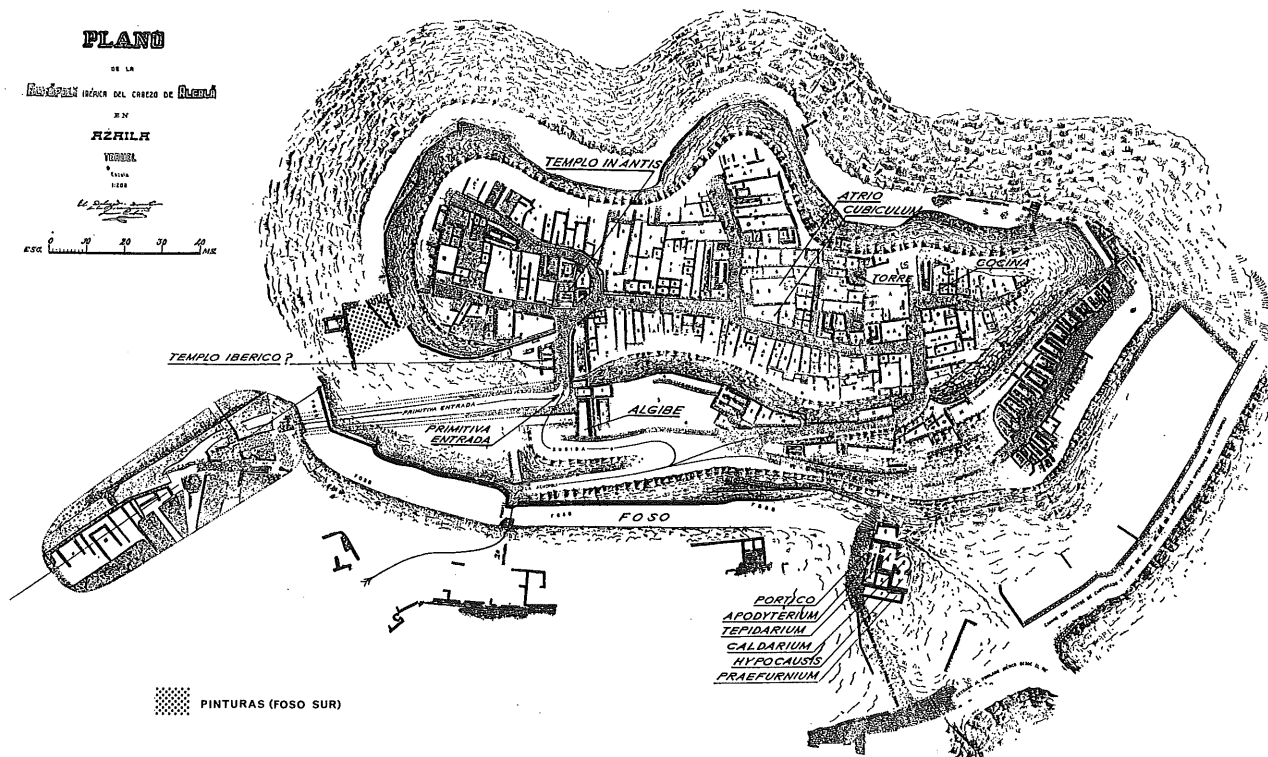


Fig. 1. - Plano de Azaila, según J. Cabré.

Con la información suministrada por Cabré, podemos formular dos hipótesis:

a) Los paisajes a los que alude el autor junto con el resto de pinturas asociadas a ellos forman parte de un conjunto más amplio clasificable en el I estilo.

b) Por el contrario, el parecido de los paisajes con los conservados en la Villa de los Misterios era tan sorprendente que, en tal caso, debemos defender, por primera vez en Azaila, la presencia del II estilo precoz, pudiendo clasificar todo el conjunto aparecido en el foso sur en los momentos iniciales de ese estilo.

En apoyo de la primera hipótesis se podrían argumentar diversas razones. En primer lugar, la totalidad de las decoraciones murales exhumadas en el yacimiento pertenecen al I estilo, tanto las halladas en el interior de la acrópolis como las descubiertas a los pies de algunos tramos de la muralla. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que representaciones de escenas figuradas existen en el I estilo, tanto en la parte oriental del Imperio, dentro del I estilo estructural, como en la propia península itálica. Por ello, no sería descabellado pensar que los restos hallados en Azaila pudieran relacionarse con representaciones del I estilo figurado. En este sentido tenemos interesantes ejemplos en Delos (BEZERRA DE MENESES 1970; 1983, 81-87; BRUNEAU 1975, 289-291) o en Cosa (LAIDLAW 1985, 35; 1991, 208; BRUNO 1972, 237-239; BARBET 1985, 26; PAPPALARDO 1982, 276-277). Sin duda es Pompeya, a tenor de las investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas, la ciudad que más elementos de comparación nos proporciona para intentar comprender cómo pudieron ser las decoraciones de Azaila que, en el caso de pertenecer al I estilo figurado, encajarían dentro de aquellas pinturas con notables aportes helenísticos (DE VOS 1977, 29-36; DE VOS, MARTIN 1985, 269-278; LAIDLAW 1991, 203-210) hecho que, por otra parte, ya han dejado entrever algunos esquemas inéditos del I estilo procedentes de Belmonte de Calatayud (Zaragoza) y *Contrebia Belaisca* (Botorrita, Zaragoza), datables a finales del s. II o comienzos del I a.C.

Justificar la segunda hipótesis conlleva mayores problemas; no obstante, es ciertamente sugestiva. Comparar estilísticamente las pinturas con paisajes de Azaila con las de la Villa de los Misterios significaba, aunque Cabré no lo especificara en 1944, fijar la entrada del II estilo en España. Pero, ¿qué decoraciones de la Villa de los Misterios llevaron a Cabré a tal suposición? Sabemos que la parte más antigua de la citada villa fue construida en el s. II a.C. (LA ROCCA, DE VOS 1976, 340-346), siendo dañada muy probablemente hacia el año 89 a.C. Las decoraciones más antiguas debieron realizarse en torno a los años 80-70 a.C., hecho confirmado por la afinidad que algunas de ellas presentan con las del templo de Brescia (STROCKA 1991b, 213).

Ignoramos si la deducción de Cabré de emparentar estilísticamente algunas de las decoraciones de la Villa de los Misterios con las del foso sur de Azaila proviene de un conocimiento directo de las pinturas pompeyanas o, por el contrario, se debe a una información suministrada por alguno de los investigadores con los que tuvo contacto en el periodo que duraron las excavaciones de Azaila. Aunque Cabré no cita con precisión en qué sala de la Villa de los Misterios se encontraban las decoraciones que le interesaron, de acuerdo con la descripción que hace de las pinturas de Azaila, no pueden ser otras que las del *atrium*. Si reparamos en la zona superior de las paredes se observan fragmentos de un paisaje sacro-idílico, enteramente desarrollado, donde se aprecia la vista de un río, pájaros volando y otros elementos típicos de este género que recientemente W.J. Th. Peters clasifica en el II estilo precoz, fase Ia (PETERS 1991, 247). Este paisaje se encuentra sobre una pared estructurada en un zócalo marmóreo con rodapié y zona media con incrustaciones marmóreas; es decir, una pared cerrada, sin aberturas. Esta es la única vista con paisaje desarrollado a modo de friso, hoy semiperdido, que pudo llevar a Cabré o a quien le informó, a comparar las pinturas de Azaila con las de la Villa de los Misterios. De ser cierta esta comparación estaríamos en presencia de un paisaje sacro-idílico y, por tanto, ante uno de los ejemplos que marcaría el término *post quem* para la introducción de este estilo en la Península, pudiéndose fijar entre los años 90-80 a.C.

No es fácil inclinarse por una u otra hipótesis, cuando, además, el autor, en sus conclusiones cae en graves contradicciones.<sup>2</sup> Sin embargo, hay una serie de datos objetivos que pueden ayudarnos a clarificar el problema planteado. Tanto el lugar de aparición de las pinturas, como el estado que presentaban en el momento del hallazgo, parecen invalidar la suposición de que los paisajes pudieran haber pertenecido al II estilo. Hemos indicado nuestras sospechas de que hubieran decorado el edificio donde se hallaron. De ser cierta esta apreciación, las pinturas con paisajes pertenecieron a otro edificio, lógicamente situado en el interior de la acrópolis, ya que no existen restos constructivos cercanos al mencionado por Cabré en el foso sur. Por tanto, estas pinturas, de pertenecer al II estilo, hubieran aparecido destruidas en el lugar que decoraron originariamente y nunca en la escombrera a los pies de la muralla.<sup>3</sup> Este hecho

2. A pesar de la asociación que Cabré hace en 1944 entre las pinturas de la Villa de los Misterios y los paisajes aparecidos en Azaila; en la misma obra, en el cuadro sinóptico de recapitulación, incomprensiblemente indica: "Periodo D. 134-77 a.C. Monumento en la base de las murallas, espolón sur, con estucos y pinturas murales del estilo I de Pompeya, llamado de incrustación y mosaicos geométricos de *opus tessellatum*?"

3. Ello significaría que las pinturas del II estilo datables entre los años 90-80 a.C. por comparación con las de la Villa de los

nos lleva a clasificar el conjunto de fragmentos pictóricos hallados en el foso Sur por Cabré, en el I estilo figurado y no en el II. Somos conscientes de que nuestro discurso está basado en hipótesis difíciles de comprobar en la actualidad, dado que las pinturas se encuentran en paradero desconocido, pero de acuerdo a los argumentos esgrimidos, nos parece más lógico defender en Azaila la presencia de un I estilo figurado que un II estilo, únicamente por la existencia de restos de un paisaje asociados a otros fragmentos del I estilo, fuera del contexto originario y muy próximos a los hallados en 1972 por M. Beltrán, también a los pies de la muralla.

#### 4. El templo *in antis*

El templo lo conocemos gracias a los datos publicados por J. Cabré (Cabré 1925, 309-312) ya que, en la actualidad, muchos de los elementos ornamentales y de la propia estructura del monumento que cita su excavador, han desaparecido. La comprobación de toda esta información sólo puede realizarse en este momento a través de las noticias escritas, dibujos y viejas fotografías y de lo que resta en pie del propio edificio.

El edificio es de planta rectangular de 6'50 x 4'10 m. Presenta *pronaos* de 1'20 x 3'80 m y la *cella* con *podium* de arenisca de 0'81 m de altura donde se conservan restos de las improntas del grupo escultórico que albergó. El *pronaos* tiene dos columnas con basas molduradas con dos toros y una de las antas es también de arenisca con molduraciones. El frontón estaría decorado con triglifos, métopas y diversas decoraciones, todo ello en yeso, al igual que las halladas en el interior del monumento. En la actualidad se desconoce el paradero de todos estos materiales.

Los pavimentos del *pronaos* y la *cella* fueron de *opus signinum*, el primero con una decoración de escamas imbricadas, y el segundo con líneas de teselas blancas y negras formando un motivo de meandros, esvásticas y cuadrados.

##### 4.1. Revestimientos parietales: la decoración pictórica

Según J. Cabré los muros del templo eran de mampostería hasta una altura de 1'23 m, recreciéndose con tapial (CABRÉ 1925, 309). Es fácil deducir que el revestimiento parietal, al menos en la zona correspondiente al zócalo, se debió fijar al muro aprovechando las irregularidades del mismo y los intersticios que dejaban entre sí los mampuestos. Más

Misterios, ya habían sido sustituidas por otras, siendo desechadas las primeras por obsoletas y arrojadas al foso sur como escombros.

difícil resulta intuir qué sistema se siguió para fijar el mortero al resto de la pared.

##### 4.1.1. Características técnicas

Nada se ha conservado en la actualidad de los revestimientos de la *cella*. Sin embargo, en 1975, con motivo de la limpieza de matorrales e hierbas de la habitación contigua al templo, apareció un fragmento de enlucido blanco con restos de imitación de un sillar almohadillado que recogió el guarda del yacimiento. Se plantea la duda de la procedencia de este fragmento: ¿Pertenece a los revestimientos del templo o más bien procede de otro lugar de la acrópolis? Observando algunas fotografías antiguas de J. Cabré referentes a la excavación del templo, puede verse que los fragmentos de enlucido, restos de cornisas y otros materiales se encuentran depositados encima de los muros de la *cella* de forma desordenada. ¿Pudo caer en ese momento al otro lado del muro el fragmento que nos interesa y permanecer ahí; pudo desecharse en el transcurso de las obras de consolidación y restauración del conjunto o es quizás producto de los daños que sufrieron el templo y su decoración en la guerra civil al instalar en el interior un nido de ametralladoras? (CABRÉ 1941, 232-233).

Por las características que presenta el fragmento y el lugar del hallazgo nos inclinamos a pensar que pudo pertenecer a la decoración original de las paredes de la *cella* y, en tal caso, sería el único resto conservado. De él podemos deducir que la decoración del templo tenía tres capas de mortero; la más profunda, casi perdida en la actualidad, presenta una composición de yeso, arena y pequeños corpúsculos de alabastro, la segunda, de 0'8 cm de grosor, tiene las mismas características, pero el grano del árido es de menor tamaño y, la primera, está formada por una capa de yeso de 0'3 cm y árido de grano muy fino, apenas perceptible. El fragmento conserva todavía restos de un sillar almohadillado con relieve real de 0'3 cm.

##### 4.1.2. Descripción y análisis estilístico

Aunque en 1925, J. Cabré solamente publica un dibujo de la decoración de la pared norte del templo (CABRÉ 1925, fig. 13), el resto de las paredes también estuvieron decoradas con el mismo sistema compositivo, que hemos podido reconstruir parcialmente, al menos hasta una cota de 2'50 m gracias a antiguas fotografías (fig. 2).

La pared norte del templo, con una altura aproximada de 1'23 m en el momento del descubrimiento, tuvo zócalo de mampostería recrecido con adobe. El revestimiento ornamental presentaba los siguientes rasgos:

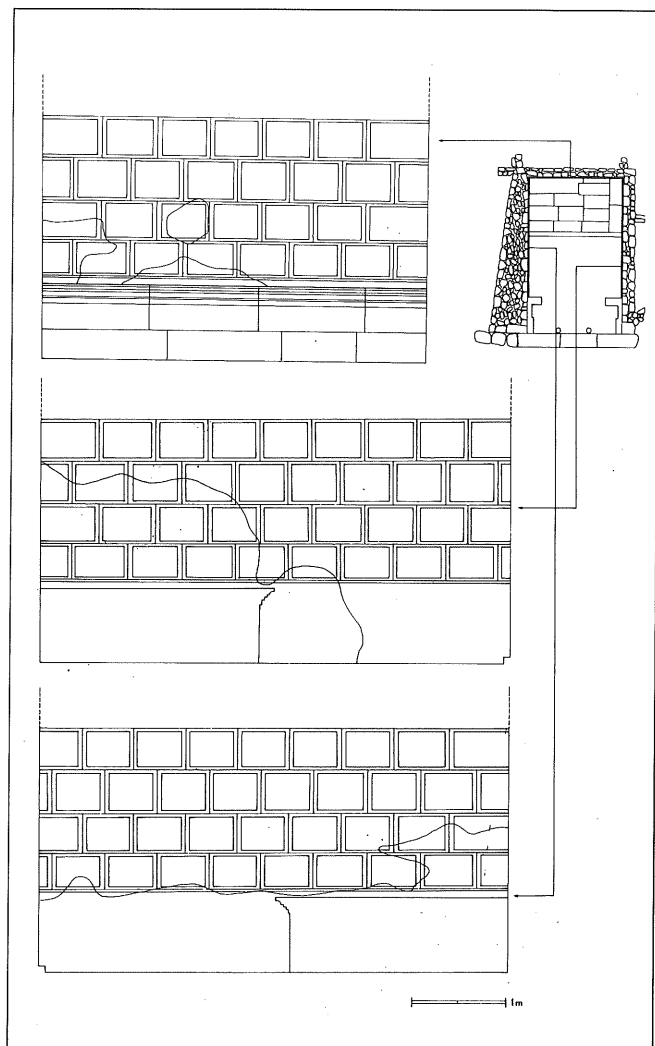


Fig. 2. - Restitución de las decoraciones pictóricas de la *cella* del templo *in antis*.

El zócalo es liso, de fondo blanco y 0'90 m de altura (tres pies de 0'30 m) y no presentaba banda o faja en relieve como nexo de unión con la zona media. Esta circunstancia, debida seguramente a la presencia del *podium* de arenisca cuya base discurre precisamente a la altura en la que debería desarrollarse la faja, no debe entenderse como una anomalía, si comparamos la decoración de Azaila con las del I estilo de la península itálica.

La parte media de la pared presenta imitación en estuco de sillares almohadillados de 0'3 cm de relieve, si aceptamos que el fragmento hallado en la estancia contigua al templo perteneció a la decoración original del mismo. El 1925 se conservaban todavía tres hiladas de sillares estucados en la pared norte que Cabré reproduce con sumo cuidado y que nos han sido de gran utilidad para reconstruir la decoración original del muro.

Por lo que se refiere a la zona superior, sabemos por su excavador que en el interior del templo se hallaron diversas cornisas de estuco (CABRÉ 1925, 310). Estos elementos arquitectónico-decorativos no se llegaron a publicar, desconociendo cómo eran sus secciones y qué molduraciones tuvieron en su desarrollo. Por los restos recuperados en el foso

sur y las secciones halladas en el templo indígena (CABRÉ 1925, fig. 7) sabemos que, por el momento, no han aparecido en Azaila cornisas con denticulados típicos del I estilo. Atendiendo a otros ejemplos, la zona III de la decoración podría articularse mediante dos cuerpos de cornisas separadas por una faja o banda. Ahora bien, desconocemos las secciones y la altura de la banda que suele cumplir las veces de friso.

Las paredes este y sur repiten las mismas características ya indicadas para la pared norte, por lo que no vamos a repetir su descripción. Solamente indicar un dato de interés. Según las fotografías antiguas en los ángulos de unión de las paredes este y sur con la del fondo de la *cella*, los sillares de la primera y tercera hilada están partidos en su desarrollo, mientras que los de la segunda y cuarta se modelaron enteros.

La decoración pictórica del templo *in antis* presenta en general las mismas características que algunas paredes pertenecientes al I estilo pompeyano, sobre todo en la disposición de los diferentes elementos que la configuran. La zona I suele ser generalmente lisa y alcanza una altura variable entre 0'30 y 1 m, superando a veces estas cotas. La transición a la zona II se efectúa a través de una franja lisa o decorada con sillares de dimensiones variables. La zona II puede presentar ortostatos o paneles en relieve, despiece de sillares almohadillados, combinación de paneles y sillares, etc. Por fin, la zona III se decora con sillares almohadillados o fajas lisas donde se disponen los diferentes cuerpos de cornisas. De forma general, la decoración del templo *in antis* encaja dentro de las decoraciones del I estilo, con notables paralelos en las Casas (I, 13-12) y (I, 15.1-3) de Pompeya (LAIDLAW 1985, 84, lám. 99a y 85-94, lám. 99a).

En el interesante trabajo sobre el I estilo en Pompeya (LAIDLAW 1985) y en el resumen del mismo publicado recientemente (LAIDLAW 1991) se ha determinado la secuencia evolutiva de los esquemas más comunes del citado estilo decorativo. De acuerdo a los diseños, se pueden establecer tres categorías generales basadas en los esquemas utilizados en los ángulos de las paredes:

La primera categoría imita la estructura de una construcción real en piedra mediante bloques alternos. Este esquema sufre una gradual simplificación y deriva en la segunda categoría caracterizada por utilizar esquemas continuos pseudo-isodómicos, perdiendo sentido el significado estructural originario y, por último, la tercera categoría se caracteriza por la prolongación de los rectángulos en correspondencia con los ángulos, en una sucesión de paneles más largos y más cortos.

El esquema compositivo angular seguido en la decoración del templo *in antis* de Azaila lo podemos relacionar con el denominado segundo grupo por A. Laidlaw. Las decoraciones de este grupo,

según la mencionada autora, corresponden a un sistema de diseño típicamente romano y es el esquema más común en las decoraciones del I estilo en Pompeya (LAIDLAW 1991, 210, fig. c).

### 4.3.3. Cronología

Respecto a las dataciones del I estilo hay dos datos significativos que debemos tener en cuenta. Por una parte, para las paredes pompeyanas del I estilo hay una datación absoluta proporcionada por un grafito hallado en la basílica que fija el término *ante quem* en el 78 a.C. y, por otra parte, la información suministrada por los restos hallados en Cosa, parece indicar que la moda del I estilo decae en torno al año 70 a.C. en Italia central (LAIDLAW 1985, 39-46).

La sencillez aparente de las decoraciones interiores del templo *in antis* de Azaila no impide clasificarlas estilísticamente dentro de la corriente del I estilo. Aunque no poseemos datos precisos para fijar con exactitud el momento de su ejecución, sabemos que el yacimiento se destruye en torno a los años 76-72 a.C. Por lo tanto, las decoraciones son anteriores a esas fechas. La relación con el resto de pinturas del I estilo halladas en el yacimiento y que seguidamente vamos a analizar, no dudamos que podrán aportar algún dato de mayor interés, que permita matizar el término *post quem* que, en otra ocasión, hemos situado en el primer cuarto del s. I a.C. (GUIRAL, MOSTALAC 1987).

## 5. Restos recuperados de forma fortuita en el yacimiento en la década de los años 70.

La limpieza de los matojos o la reconstrucción de los muros y los suelos debida a pequeños desmoronamientos producidos por las lluvias, fueron las causas de que el guarda del yacimiento en el transcurso de la década de los años 70 recogiera algunos fragmentos de enlucidos y de cornisas en la zona sur de la acrópolis.<sup>4</sup>

### 5.1. Pinturas

Entre los fragmentos pictóricos hallados, la mayoría lisos y de color blanco, destacan dos con imitación de sillares almohadillados con relieve real.

4. El guarda no supo precisar con exactitud el lugar exacto del hallazgo. Recordaba que la mayoría de ellos aparecieron próximos al lugar donde está situado el templo *in antis*.

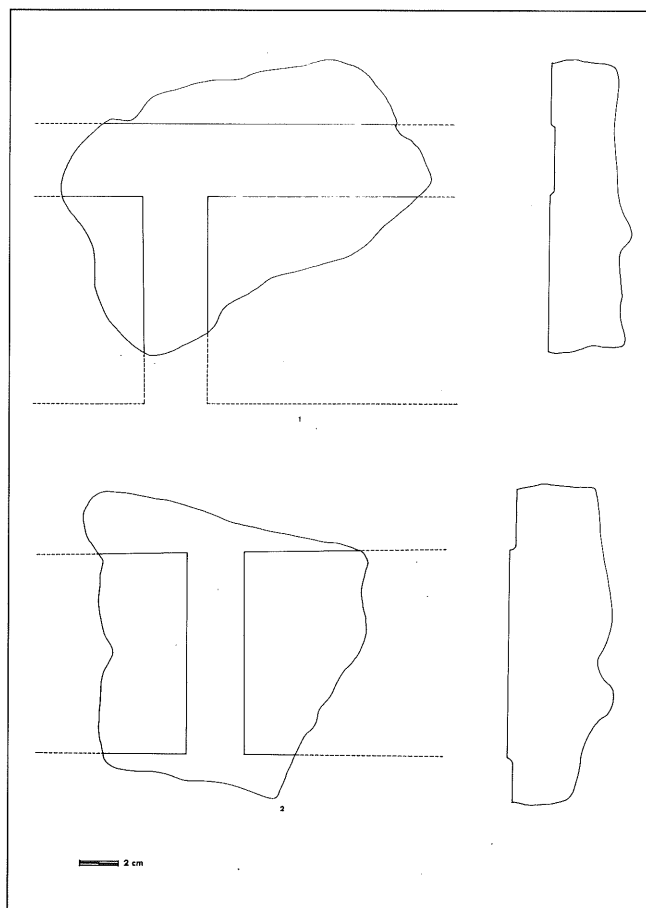


Fig. 3. - Fragmentos de pinturas hallados en la acrópolis.

Técnicamente, tanto el fragmento núm. 1 (fig. 3) como el núm. 2 (fig. 3) presentan una única capa de mortero que oscila entre 3'5 y 5'5 cm compuesta por un aglomerante blanco, yeso o cal, y un árido de grano medio que, a veces, aflora a la superficie, pintada de blanco.

Estos dos fragmentos deben pertenecer a la zona media de la pared ya que en el reverso se observan indicios de rebabas producidas al introducirse el mortero en las ranuras producidas por las incisiones.

Gracias al fragmento núm. 2 (fig. 4) conocemos que la altura de los sillares es de 10'3 cm, pero ignoramos cuál era su longitud.

Estilísticamente podemos clasificarlos en el I estilo, al igual que las pinturas del templo *in antis*, y de las que analizamos en el apartado 6.

### 5.2. Cornisas

De igual forma que las pinturas, se hallaron cuatro tipos diferentes de cornisas de estuco,<sup>5</sup>

5. Antes de entrar propiamente en el estudio de las cornisas quisiéramos hacer hincapié en los problemas de definición y terminología de la palabra estuco. Es frecuente encontrar en publicaciones el término estuco aplicado tanto a pinturas murales, como a cornisas o relieves. M. Frizot es quien ha propuesto una terminología restrictiva para el término estuco, definiéndola como la decoración arquitectónica en relieve

conservadas actualmente en el Museo de Teruel<sup>6</sup> (fig. 4).

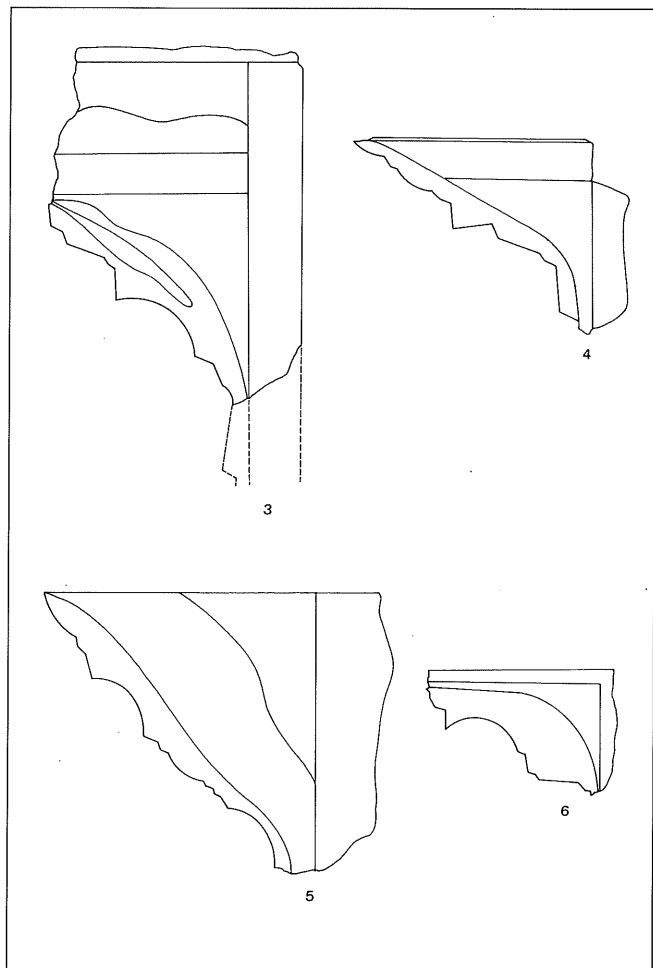


Fig. 4. - Cornisas de estuco halladas en la acrópolis y conservadas en el Museo de Teruel.

### 5.2.1. Características técnicas

Por lo que se refiere a la técnica de ejecución, todas ellas han sido realizadas a molde, deslizando una terraja de madera o arcilla con el perfil deseado sobre la masa de estuco todavía fresco. Pero antes de llegar a esta última fase, es necesario crear el voladizo o saliente propio de las cornisas, mediante la aplicación de diferentes capas de mortero (FRIZOT 1977, 33-35) y es en esta operación donde se aprecian las distintas modalidades:

— En la cornisa núm. 4 (fig. 4) se ha engrosado la última capa de enlucido de la pared para crear el saliente, disponiendo una nueva capa de mortero en la que se moldea el perfil y que se recubre con una fina capa de cal. En esta cornisa se conservan también las capas de mortero correspondientes al techo y a la pared.

realizada en un material plástico de color blanco, pudiendo estar coloreado por pigmentos, trabajado a molde o modelado y endurecido al aire. Su composición es variable, cal, cal y mármol molido, yeso, yeso y cola, etc... (FRIZOT 1977, 5).

6. Agradecemos al director del Museo de Teruel, D. Jaime Vicente, las facilidades prestadas para el estudio de las cornisas.

— En las cornisas núm. 3 y 6 (fig. 4), sobre el enlucido de pared y techo se añade una capa de mortero en forma de cuña para crear el saliente y sobre ella se dispone una nueva capa de mortero en la que se moldea la cornisa y que no sabemos, debido al deficiente estado de conservación, si enlució la totalidad de la pared; esta capa se recubre con una fina lechada de cal.

— Finalmente, en la cornisa núm. 5 (fig. 4) se añaden dos capas de mortero para crear el voladizo, la primera en forma de cuña y otra que recubre toda la pared, engrosándose ligeramente en la zona superior y sobre la que se dispone una capa de estuco en la que se moldea la cornisa.

Al margen de las distintas capas usadas en la creación del saliente de las cornisas, existen entre ellas dos diferencias esenciales. En las cornisas 3, 4 y 6 el perfil se moldea sobre el mortero, añadiendo posteriormente una fina lechada de cal y en la núm. 5 la capa de estuco es muy gruesa y sobre ella se desliza la terraja.

Para asegurar la adherencia de la cornisa al muro y al techo con el que estaba en contacto, se utilizaron diversos sistemas de sujeción (FRIZOT 1977, 67-71), algunos de los cuales se conservan en las cornisas que aquí estudiamos; así, la cornisa núm. 3 presenta en negativo restos de haber utilizado cañas chafadas en la parte conservada, unidas entre sí por un cordel que las entrelaza de forma helicoidal (fig. 5,2). En el reverso de la cornisa núm. 5 se observan ciertas rebabas que corresponden a las incisiones realizadas en el enlucido de la pared para conseguir mejor adherencia de las capas de mortero dispuestas para ejecutar la cornisa (fig. 5,3).

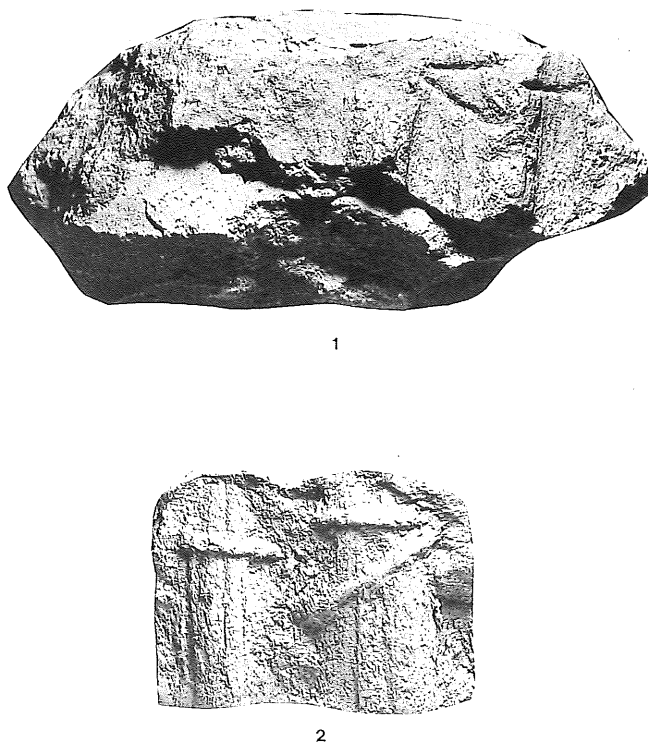


Fig. 5. - Sistemas de sujeción de las cornisas de estuco.





3

Fig. 5. - Sistemas de sujeción de las cornisas de estuco.

### 5.2.2. Estudio estilístico

Aunque la falta de estudios sobre la evolución tipológica de los perfiles queda parcialmente paliada con la obra de U. Riemenschneider (1986), las cornisas del I estilo, al igual que las pinturas, no son muy abundantes en relación con las de las épocas posteriores y, por lo tanto, los puntos de referencia para nuestro estudio son muy escasos. Este hecho se agrava por la ausencia de tipologías ya que los estudios citados anteriormente no hacen sino un inventario de algunas de las cornisas del I estilo conservadas, sin intentar clasificación alguna.

Un primer análisis de las cornisas de Azaila nos permite una cierta agrupación de los perfiles, tomando como base la existencia de una moldura predominante y la repetición de ésta en los diferentes ejemplares conservados.

Las cornisas 3 y 6 se caracterizan por tener un gran caveto central seguido de un listel vertical, cuya unión forma una moldura que recuerda a un pico de ave más o menos pronunciado (fig. 4).

También la cornisa núm. 5 tiene un óvalo central flanqueado por dos cavetos (fig. 4).

Entre las cornisas publicadas del I estilo, no existe ninguna que presente perfiles idénticos, lo que no indica que debamos considerar anómalos sus perfiles ni de una época diferente al resto de los materiales pictóricos y estucados, ya que los ejemplares conocidos para establecer comparaciones son muy escasos.<sup>7</sup>

7. En lo publicado hasta el momento existen perfiles que también se encuentran aislados y sin posibilidad de incluirse en lo que parecen ser los tipos más comunes, (véase LAIDLAW 1985, láms. 2 y 3; DE Vos 1977, lám. 30).

## 6. Fondos conservados en el Museo de Zaragoza

Los restos que presentamos en nuestro estudio, y que en la actualidad se encuentran depositados en el Museo de Zaragoza,<sup>8</sup> proceden de las excavaciones realizadas por M. Beltrán entre 1972-1973 en la zona SW del Cabezo, entre el foso sur y el camino de ronda, a la altura de los tramos X y XI, de la división efectuada por M. Beltrán, junto a unos muros ya reflejados en la planimetría de J. Cabré y visibles todavía en la actualidad (BELTRÁN LLORIS 1976, 26, fig. 2).

En la excavación se rebajó una superficie aproximada de unos 30-40 m<sup>2</sup> al pie de la muralla, recuperándose un importante conjunto de revestimientos parietales, 175 fragmentos, sin apenas cerámicas u otros restos muebles que ayudaran a fechar el conjunto, salvo fragmentos de *opus signinum* (LASHERAS 1984, 200-202) y cornisas de estuco. La excavación no proporcionó ninguna estratigrafía y tampoco se conservan planimetrías de caída de los fragmentos en el momento de su hallazgo, debiendo suponer que aparecieron todos ellos muy mezclados y seguramente pertenecientes a las paredes de varias casas del sur de la acrópolis.

Los fragmentos del Museo de Zaragoza, junto a las cornisas del Museo de Teruel, son los únicos restos pictóricos que en la actualidad conservamos del yacimiento de Azaila. La ubicación de los mismos, ciertamente próximos a los que hallara Cabré en el edificio del foso sur (fig. 1), identificado por su excavador como un templo; su singularidad, decoración y antigüedad, los convierten en elementos del máximo interés para conocer los sistemas decorativos más antiguos de época romano-republicana en la península Ibérica.

### 6.1. Estado de las pinturas

Aparecieron muy fragmentadas, desprendidas de su soporte original y en un aceptable estado de conservación, si bien algunos fragmentos presentan eflorescencias y concreciones que impiden, en algún caso, apreciar con detalle la decoración, que se encuentra oculta por las sales.

Casi todos conservan la totalidad de las capas de mortero y alguno de ellos, incluso, las improntas en negativo del soporte al que estuvieron adheridos.

La superficie conservada no es demasiado grande ya que el mayor de los fragmentos tiene unas dimensiones de 22 x 11 cm, siendo el resto de tamaño más pequeño. Las líneas de fractura están muy biseladas y erosionadas, dando la impresión

8. Agradecemos al director del Museo de Zaragoza, Dr. Miguel Beltrán Lloris, las facilidades prestadas para el estudio de estos materiales.

de que los fragmentos han rodado o han permanecido mucho tiempo a la intemperie, de ahí la dificultad del proceso de reconstrucción.

## 6.2. Individualización de los conjuntos pictóricos

Con los 175 fragmentos y atendiendo fundamentalmente a las características técnicas y decorativas, hemos podido formar seis conjuntos o grupos donde tienen cabida todos los fragmentos cuyas peculiaridades ayudan a solucionar los problemas de reconstrucción. No obstante, como en cada grupo se repiten las decoraciones, para las ilustraciones hemos seleccionado los más representativos, con objeto de evitar reiteraciones innecesarias que solamente tienen utilidad cuando se pueden realizar restituciones de la decoración total de la pared.

A los grupos se les ha denominado A, B, C, D, E, F y G y los hemos estudiado de forma individual. Las decoraciones, como veremos a continuación, nos remiten a la zona inferior, media o superior, sin que podamos precisar cuales de ellos pertenecen a la misma secuencia decorativa, ya que no se han hallado nexos de unión y es muy probable que correspondan a varias paredes.

## 6.3. Conjunto A

Está integrado por nueve fragmentos, seis de los cuales pertenecen a un ortostato de la parte media de la pared y tres a un zócalo (figs. 7-9).

Las características individualizadoras que distinguen a los fragmentos de este conjunto son puramente de orden ornamental, pues presentan una decoración consistente en cubos en perspectiva dispuestos en posición inclinada, y orientados de izquierda a derecha, con la superficie blanca a la izquierda, la verde al frente y la negra en la cima (fig. 6, 4a).

### 6.3.1. Características técnicas

#### Sistema de sujeción

Tanto los fragmentos pertenecientes a la zona media como los del zócalo presentan en el reverso una serie de protuberancias e irregularidades que indican que el sistema de sujeción de éstos al muro se hizo mediante el aprovechamiento de las irregularidades e intersticios del paramento. Por lo tanto, la última capa sirvió de regulación a las demás, con lo que se explica que su espesor varíe sustancialmente de unos fragmentos a otros, siendo el grosor mínimo conservado de 0'3 cm y el máximo de 3'2 cm. Esta observación indica que el muro al que estuvieron adheridos tuvo un zócalo de altura variable de piedra, recreciéndose la zona

media con adobes, técnica constructiva bastante común en el yacimiento.

#### Mortero

Todos los fragmentos presentan cuatro capas. Los núms. 7, 8 y 11 tienen relieve real de 0'5 cm y para representar el almohadillado de los sillares en superficie se utilizan dos capas (fig. 7 y 9). La primera, soporte directo de la pintura, de 0'2 cm en los fragmentos núms. 7 y 8 y de 0'3 cm en el núm. 11. La segunda capa de 0'4 cm en el fragmento núm. 7 y de 0'5/0'6 cm en los fragmentos núms. 8 y 11.

El resto de los fragmentos presenta una relativa homogeneidad en los espesores de sus capas:

	Grosor máximo	Grosor mínimo	Color
1. <sup>a</sup> capa	0'3 cm	0'2 cm	Blanco
2. <sup>a</sup> capa	0'6 cm	0'3 cm	Marrón-grisáceo
3. <sup>a</sup> capa	1'8 cm	1 cm	Marrón-grisáceo
4. <sup>a</sup> capa	3'2 cm	1'1 cm	Marrón-grisáceo

Hay que indicar que, si bien los fragmentos núms. 7, 8 y 11 tienen almohadillado y éste se consigue mediante dos capas, éstas aparecen representadas igualmente, no sólo en los fragmentos que pertenecen a la zona media, sino también en los de la inferior.

El análisis visual solamente permite diferenciar la primera, o soporte de la pintura. Es de color blanco lechoso y de textura muy homogénea, las restantes son de color marrón grisáceo.

El análisis petrográfico<sup>9</sup> de las muestras ha revelado los siguientes datos:

— La primera capa es de mortero fino, con aglomerante a base de yeso y unos áridos integrados por yeso y anhidrita. Hay presencia de abundante arcilla. El aglomerante y el árido están en una relación de 1/1.

— Las restantes capas presentan un mortero muy basto, con un aglomerante de carbonatos y yeso; el árido está formado predominantemente por cuarcitas, cuarzos, carbonatos, arcilla, opacos, carbón, óxido de hierro y rocas metamórficas.

#### Dibujos preparatorios

La decoración de los fragmentos consiste en cubos en perspectiva, en posición inclinada y orientados de izquierda a derecha (fig. 6, 4a). La superficie

9. Los análisis se han realizado por lámina delgada y los han llevado a cabo J. M. Tena Calvo y M. Ortega Castillo del Departamento de Petrología de la Facultad de Geológicas de la Universidad de Zaragoza.

blanca a la izquierda, la verde al frente y la negra en la cima. El boceto previo, a tenor de las improntas que presenta en la superficie, se realizó con un cordel impregnado en pintura negra, cuyo grosor, según las marcas conservadas, es de 0'3 cm. En algunos fragmentos, además de las marcas señaladas se aprecian incisiones realizadas, bien antes de pintar los cubos o con posterioridad.

Otros fragmentos presentan punturas realizadas con instrumento punzante de 0'1 cm de diámetro que señalan las medidas repetidas y que corresponden al clavo en el que se fijaba el cordel.

Por último hemos de indicar que los fragmentos núm. 7, 8 y 11 presentan en la superficie marcas resultantes de aplicar un instrumento dentado sobre el enlucido todavía húmedo que sirven para indicar la línea de separación de las bandas de color.

El boceto seguido para realizar la decoración y que hemos podido reconstruir partiendo de los datos suministrados por los fragmentos conservados es el siguiente (fig. 6, 1-3):

— En primer lugar, en el espacio a decorar se trazaron, mediante cordel, líneas horizontales y paralelas entre sí cada 4 cm. A continuación, sobre la primera línea horizontal se marcaron puntos, también cada 4 cm. En la siguiente se hizo la primera señal a 2 cm y se continuó cada 4 cm y así sucesivamente. Efectuada esta operación se trazaron líneas oblicuas mediante cordel, que unieran las marcas realizadas de derecha a izquierda y viceversa, formando una malla o red de triángulos, resultando de cada seis un cubo. Finalmente, mediante una alternancia de tonos, verde, negro y blanco, se consiguió dar volumen a los cubos.

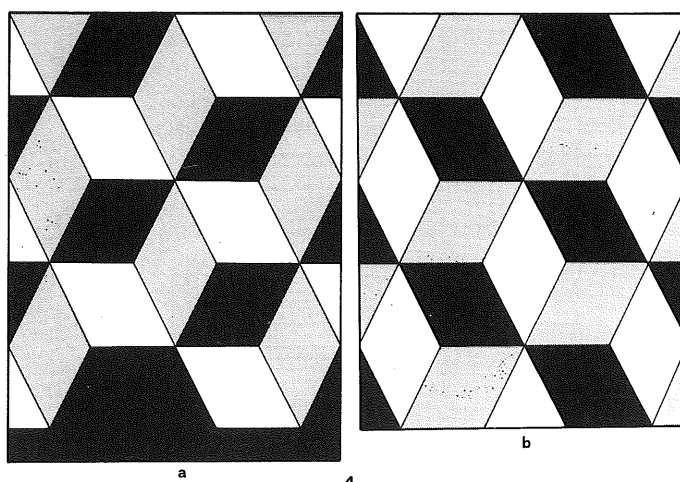
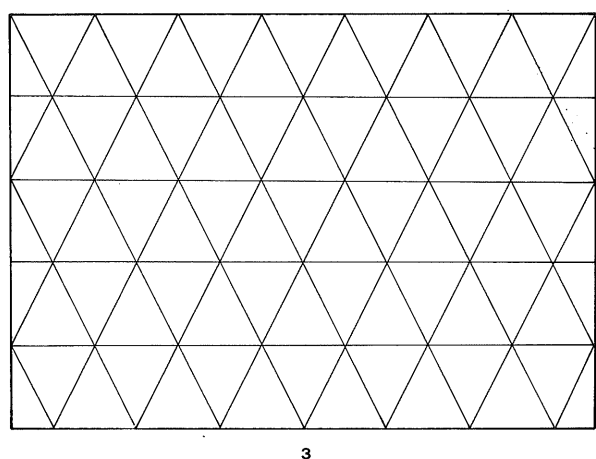
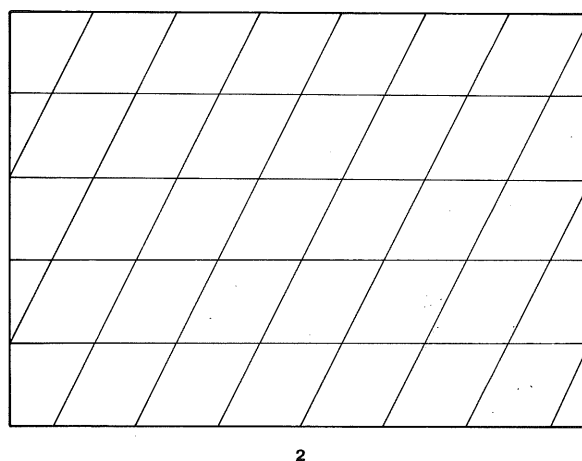
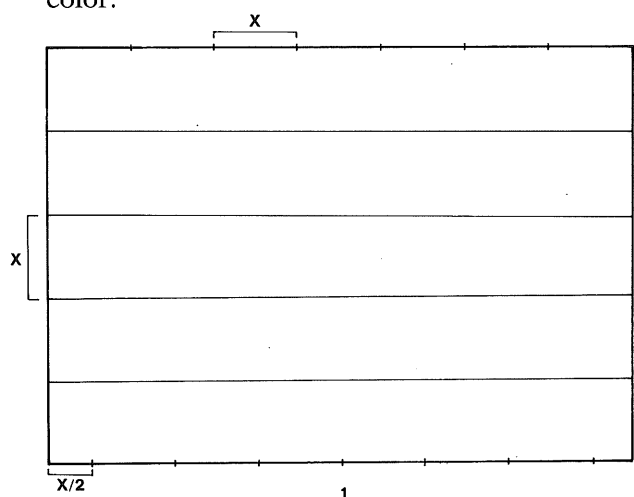


Fig. 6. - Restitución del boceto previo de la decoración de los conjuntos A y B.

### *Película pictórica*

Los colores blanco y verde se eligieron para pintar las caras central y lateral, por tanto, la iluminación es también lateral. La cima de los cubos se pinta de negro y según con el color que se inicie la serie, la red de cubos puede estar orientada de izquierda a derecha o viceversa.

La superposición de colores nos indica que sobre el enlucido blanco se realizó previamente el boceto, después se pintó con el color negro y por último se aplicó el verde en las caras laterales. El blanco es el tono del mortero de la primera capa sin pintar y bien pulida, gracias a lo cual se han conservado los trazos preparatorios y hemos podido reconstruir la preparación de este conjunto.

Para analizar los colores<sup>10</sup> se ha utilizado la fluorescencia de Rayos X que nos permite conocer algunos de los componentes de los pigmentos. De este conjunto se ha estudiado el color verde y el negro llegando a los siguientes resultados:

— El componente principal del color verde es el hierro, lo cual indica que el responsable del color es una tierra verde que en el mundo romano se denomina *creta viridis*. Vitrubio (*De Arch.* VII.7) lo cita entre los colores nativos y Plinio (*N.H.* XXXV, 6) no lo menciona como tal, pero habla de colores de bajo precio entre los que menciona el *appianum* con el que se falsea la *chrysocola*, preparado con *creta viridis* lavada y purificada (AUGUSTI 1967, 100-101).

En nuestro caso, a la tierra verde se le han añadido algunos cristales de azul egipcio, visibles tanto en la lupa binocular como en el microscopio y que también los detecta la fluorescencia de Rayos X que indica la presencia de cobre. Esta técnica es muy frecuente y constatada en las pinturas de la Gallia, donde parece ser una costumbre generalizada en los siglos I a.C. y I d.C. (DELAMARE 1983b, 71-75; DELAMARE et al. 1990, 105-108; BARBET 1989, 160-163). También en los análisis llevados a cabo sobre las pinturas de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) se observa la presencia de cristales de color azul en los verdes del s. I a.C. y primera mitad del s. I d.C., desapareciendo éstos en los de la segunda mitad del s. I d.C.; las pinturas de la *Colonia Lepida/Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza) que se fechan desde el 44-42 a.C. hasta mediados del s. I d.C. demuestran el mismo fenómeno.

En el color negro, la fluorescencia de Rayos X solamente nos ofrece la presencia de calcio y estroncio, componentes del mortero y que aparecen en todos los colores, por lo que debe tratarse de un negro de origen orgánico, cuyo análisis no es posible con los métodos por nosotros disponibles; debe tratarse, como en la mayoría de los casos, de un negro de humo, *atramentum*, resultante de la combustión de materiales como la madera o el hueso.

### 6.3.2. Restitución decorativa

El sentido de lectura de la decoración viene atestiguado, en primer lugar, por la impronta de adobe conservada en el reverso del fragmento núm. 8 que

10. El análisis de los pigmentos y de las técnicas empleadas en su aplicación es el tema del proyecto de investigación de la beca postdoctoral concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia a Carmen Guiral Pelegrín que se está llevando a cabo en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, bajo la dirección de M. Martín-Bueno. Desde aquí queremos manifestar nuestro agradecimiento a M.<sup>a</sup> Dolores Gayo, químico de los laboratorios del citado centro, por su colaboración en todo lo que hace referencia al estudio de los materiales inorgánicos.

obliga a colocar la banda en relieve en sentido horizontal y, por tanto, la superficie negra de los cubos queda orientada de izquierda a derecha, la blanca en el lado izquierdo y la verde al frente (fig. 7). Por el contrario, la decoración del conjunto B viene atestiguada por el fragmento núm. 14 que presenta en su reverso la impronta de un sillarejo más o menos bien escuadrado, que obliga a ver los cubos orientados de derecha a izquierda con la cara blanca al frente y la verde a la derecha (fig. 11).

Por tanto, en el conjunto A, las marcas de cordel del boceto han de verse en sentido horizontal y en el conjunto B, en sentido oblicuo ascendente, de izquierda a derecha, ya que en el primer caso las marcas en sentido oblicuo están ocultas por el color negro y en el segundo caso las horizontales por el color verde, según puede apreciarse en los fragmentos núms. 8 y 14.

### Zócalo

De los nueve fragmentos del conjunto A, tres los hemos asignado a un posible zócalo. El núm. 12 presenta una superficie negra muy desvaída, con abundantes asperezas e irregularidades, que encierra un ángulo con restos de una zona verde que

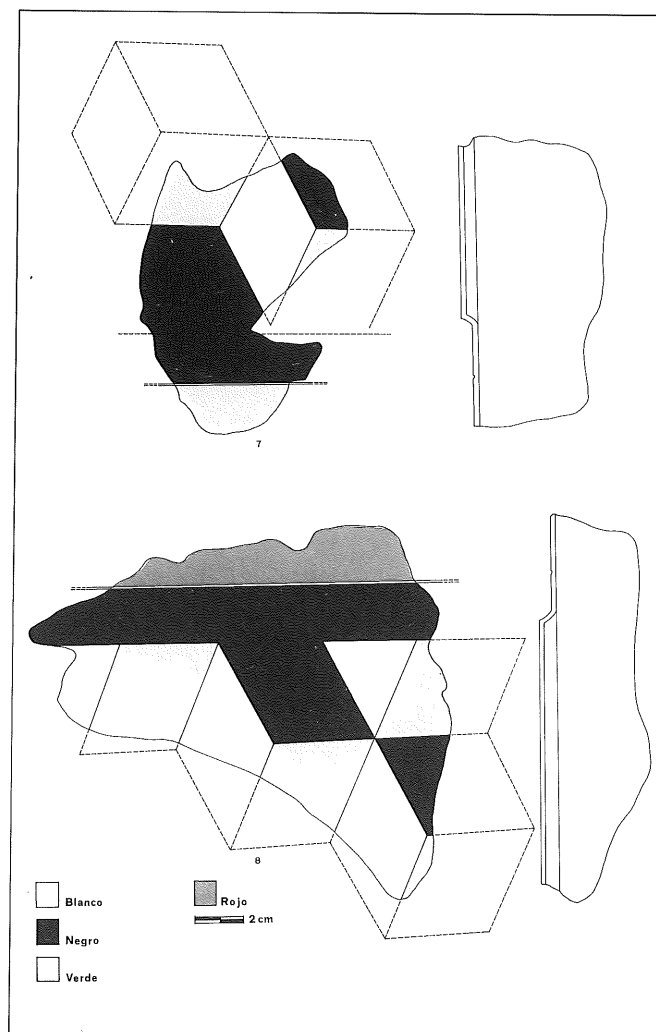


Fig. 7. - Fragmentos de pinturas del conjunto A.

debe corresponder a la cara frontal de un cubo. Este fragmento nos indicaría el comienzo de la decoración del zócalo por el lado izquierdo o derecho, mostrando que la decoración general del zócalo, al menos en sentido vertical estaría enmarcada por una banda ancha, como mínimo de 7 cm, que seguramente bajaría mucho más por la zona del rodapié (fig. 9).

A la misma zona hemos asignado igualmente los fragmentos núms. 9 y 10 por presentar restos de la banda a la que aludíamos anteriormente. Concretamente el fragmento núm. 9 presenta el inicio de la decoración en el lado izquierdo con restos de cubos en perspectiva, siendo visibles las marcas del cordel y las punturas, en sentido vertical cada 4 cm, donde se fijarían los cordeles.

Por último, el fragmento núm. 10 nos presenta el arranque de la decoración en la parte superior del zócalo con restos de la banda de enmarque (fig. 9).

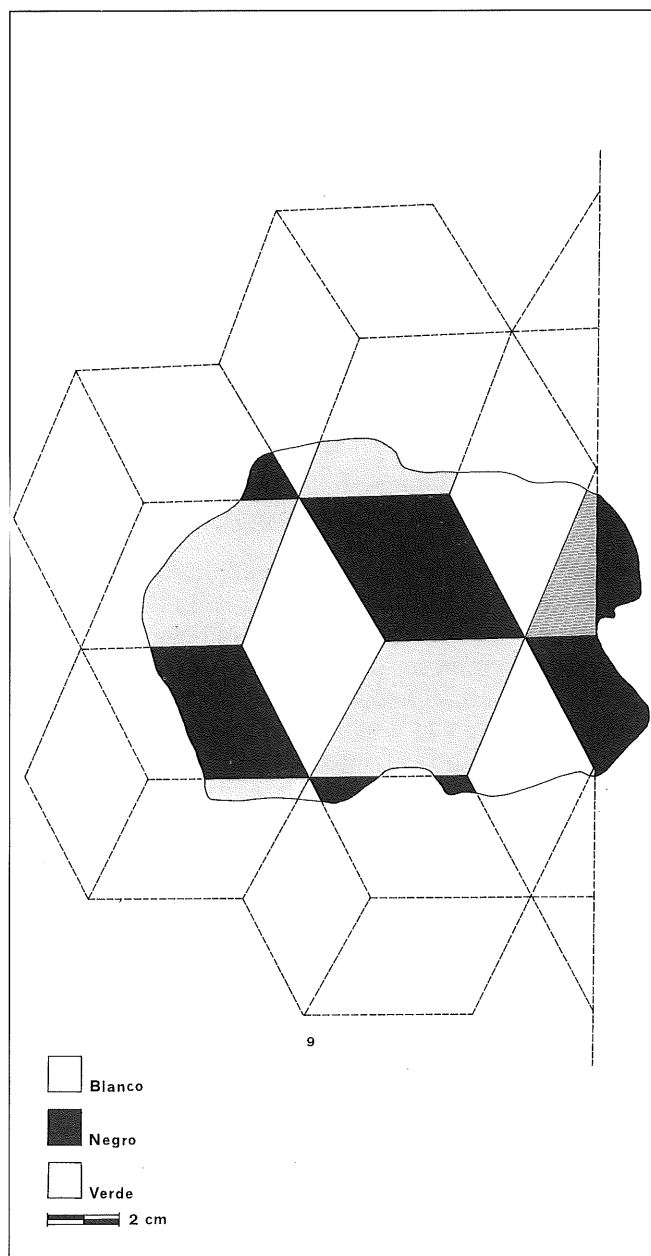


Fig. 8. - Fragmentos de pinturas del conjunto A.

La zona tan exigua conservada de esta banda nos impide saber cómo sería la transición del zócalo de ortostatos. No obstante, estos fragmentos nos atestiguan que la decoración del zócalo tuvo cubos en perspectiva y que éste fue plano, seguramente con un rodapié en la parte inferior, completamente negro.

### Zona media

A la zona media de la pared y formando parte de un ortostato pertenecerían con seguridad los fragmentos núms. 7, 8 y 11. Todos presentan relieve real de 0'5 cm, con bandas rehundidas, la inferior negra y la superior verde en el núm. 7, roja en el núm. 8 (fig. 7) y amarilla en el núm. 11 (fig. 9)

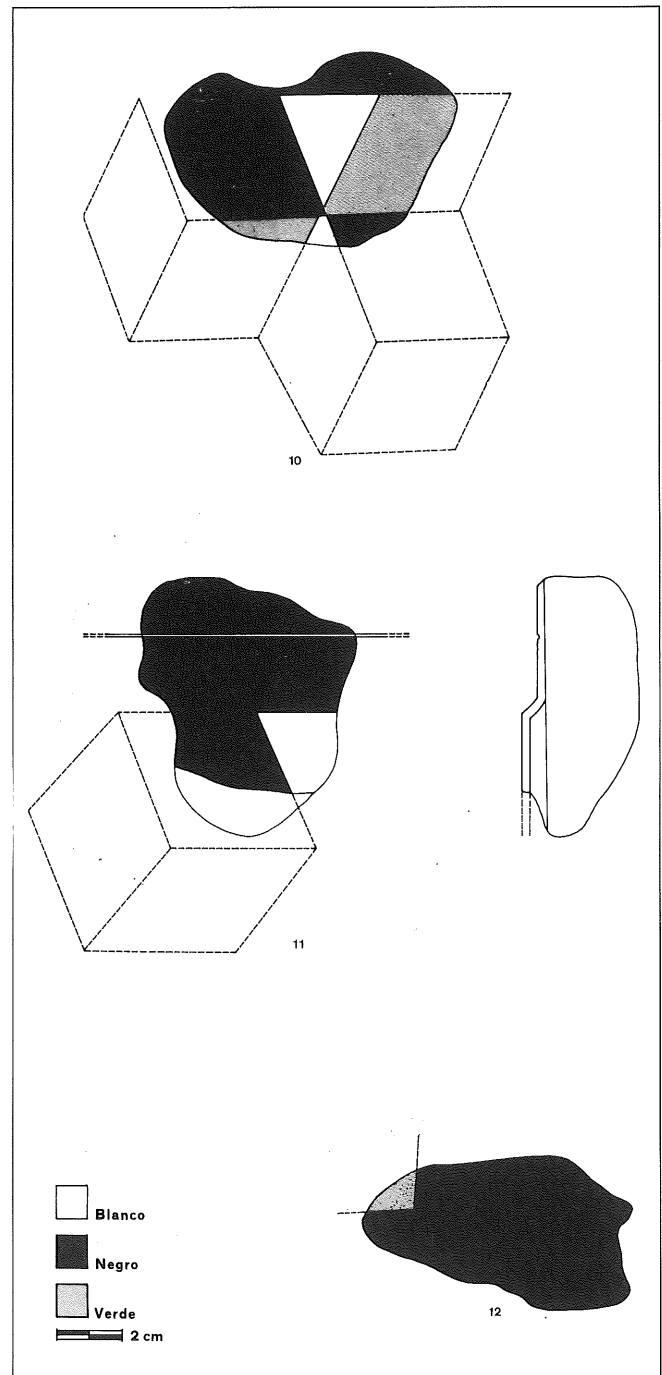


Fig. 9. - Fragmentos de pinturas del conjunto A.

que darían paso a la imitación de sillares almohadillados que debía decorar la zona superior de la pared.

En resumen, los fragmentos analizados decoraron el zócalo y la zona media de una o varias paredes ya que, al no conservarse fragmentos-clave que nos proporcionen los nexos de unión entre los diferentes motivos decorativos, desconocemos si el conjunto decoró una única pared o, si por el contrario, los fragmentos pertenecen a paredes diferentes. En cualquier caso, no podemos olvidar que en los ejemplos conocidos de paredes decoradas con cubos en perspectiva tanto del I como del II estilo, este recurso ornamental se circunscribe a una de las zonas. Por lo tanto, pensamos que en Azaila, ateniéndonos a lo ortodoxo de los motivos decorativos y a la alta calidad técnica de su ejecución, sucedería algo similar, lo que nos induce a pensar en la existencia no ya de paredes distintas, sino de varias estancias.

#### 6.4. Conjunto B

Está formado por 29 fragmentos, 27 de los cuales hemos asignado a un ortostato de la parte media de la pared y dos al zócalo. En el conjunto anterior ya hicimos mención brevemente a las diferencias existentes entre la decoración de los conjuntos A y B. Básicamente, la decoración de este último consta de cubos en perspectiva, en posición inclinada, orientados de derecha a izquierda y con la superficie blanca al frente, la verde a la derecha y la negra en la cima (fig. 6, 4b).

##### 6.4.1. Características técnicas

###### *Sistema de sujeción*

Al igual que en los fragmentos anteriormente citados, se aprecian protuberancias en el reverso que indican que para adherir el enlucido al muro se aprovecharon las irregularidades e intersticios del paramento. El fragmento núm. 14 presenta la impronta de un sillar, más o menos bien cuadrado.

###### *Mortero*

La mayoría de los fragmentos tienen cuatro capas, salvo algunos que han perdido la última. El núm. 13 tiene relieve real de 0'5 cm conseguido mediante la aplicación de dos capas, la primera de 0'2 cm y la segunda de 0'5 cm (fig. 10).

Hay una cierta homogeneidad en los grosores de las capas de los fragmentos de este conjunto, excepto el núm. 14, cuya segunda capa está aplicada en dos momentos diferentes con clara línea divisoria entre ellos

	Grosor máximo	Grosor mínimo	Color
1.ª capa	0'3 cm	0'2 cm	Blanco
2.ª capa	1'3 cm	0'2 cm	Marrón-grisáceo
3.ª capa	2'9 cm	0'6 cm	Marrón-grisáceo
4.ª capa	3'2 cm	0'7 cm	Marrón-grisáceo

Por lo que se refiere a sus componentes se ha analizado únicamente la última capa, cuyo aglomerante está formado por carbonatos y el árido por cuarzcitas, cuarzos, micas, opacos, óxidos de hierro, a los que se añaden carbones y arcillas.

###### *Trazos preparatorios*

El boceto, al igual que en el conjunto anterior, se realizó sobre el enlucido blanco con un cordel de 0'3 cm de grosor, impregnado en pintura negra, cuya impronta es visible en todos los fragmentos del conjunto. También se aprecian incisiones realizadas con una punta seca sobre el enlucido antes de pintar.

Encontramos también en este conjunto marcas en "V", punturas e incisiones realizadas con un instrumento dentado en los fragmentos núms. 13 y 15; las marcas en "V" se sitúan cada 4 cm. y sirvieron para indicar el lugar en el que debía apoyarse el clavo que fijaba el cordel.

El boceto, por lo tanto, es el mismo que el del conjunto A, con la salvedad de que los cubos en perspectiva cambian de orientación al colorear indistintamente de color verde la cara derecha o la izquierda.

##### 6.4.2. Restitución decorativa

El sentido de lectura de la decoración de este conjunto viene dado por la orientación de los fragmentos núms. 14, 15 y 16; en el primero de ellos se conservan las improntas en el reverso que obligan a ver la decoración de los cubos con la cara blanca al frente y la verde a la derecha; por tanto, la iluminación de los mismos viene en sentido ascendente de abajo a arriba (fig. 11 y 12).

En el zócalo hemos colocado únicamente dos fragmentos de los 29 que componen el conjunto. El fragmento núm. 16 presenta restos de la cima de cubos con punturas cada 4 cm y restos de una banda de 3'5 cm en la parte conservada a modo de banda de enmarque que recorrería la decoración del zócalo de forma similar a como ya vimos en el anterior conjunto (fig. 12). El núm. 16 perteneció al inicio de la decoración (fig. 12), en contraposición al núm. 15 que forma parte del inferior de la misma y presenta restos de un cubo apoyado sobre un rodapié de 0'5 cm en la parte conservada (fig. 12), por lo que tenemos una diferencia sustancial entre la parte inferior del zócalo del conjunto A de la del conjunto B; en el primero la decoración acaba de la

misma forma que empieza, sin embargo, en el conjunto B termina con cubos exentos apoyados en una banda negra.

Según el fragmento núm. 13 el ortostato tuvo un relieve real de 0'5 cm (fig. 10) y los fragmentos pertenecientes a esta zona tienen dos capas de mortero mediante las cuales se consigue el relieve; estas dos capas se constatan igualmente en los fragmentos del zócalo, por lo que éste y la zona media debieron estar en un mismo plano, sin que dispongamos de la suficiente información sobre cómo se realizó la transición del zócalo al ortostato.

La parte superior de la pared debió estar formada por imitación de sillares almohadillados con bandas rehundidas pintadas en negro y rojo, como atestigua el fragmento núm. 13 (fig. 10).

Sobre la ubicación de estos fragmentos, exponemos las mismas dudas que las argumentadas para el conjunto A.

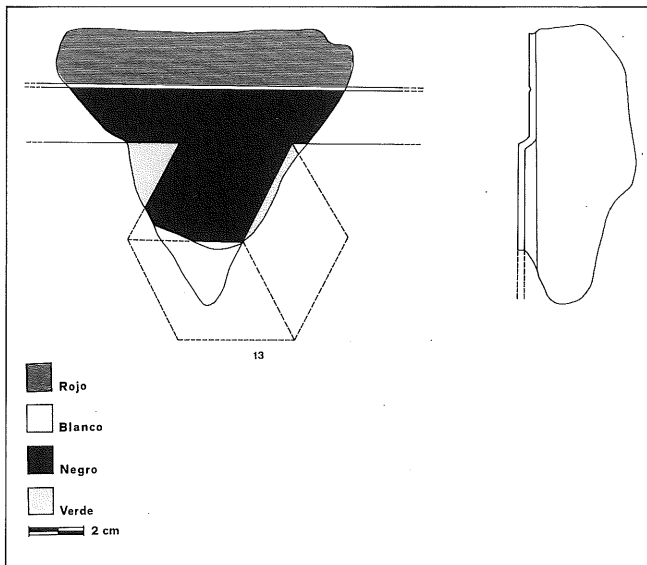


Fig. 10. - Fragmentos de pinturas del conjunto B.

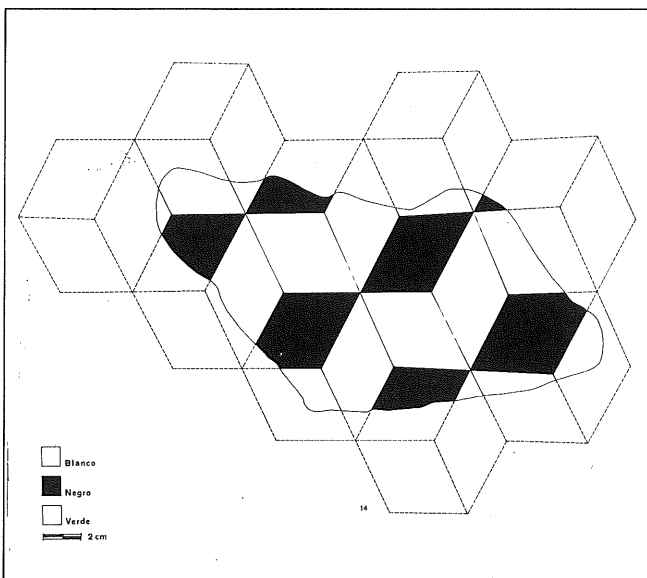


Fig. 11. - Fragmentos de pinturas del conjunto B.

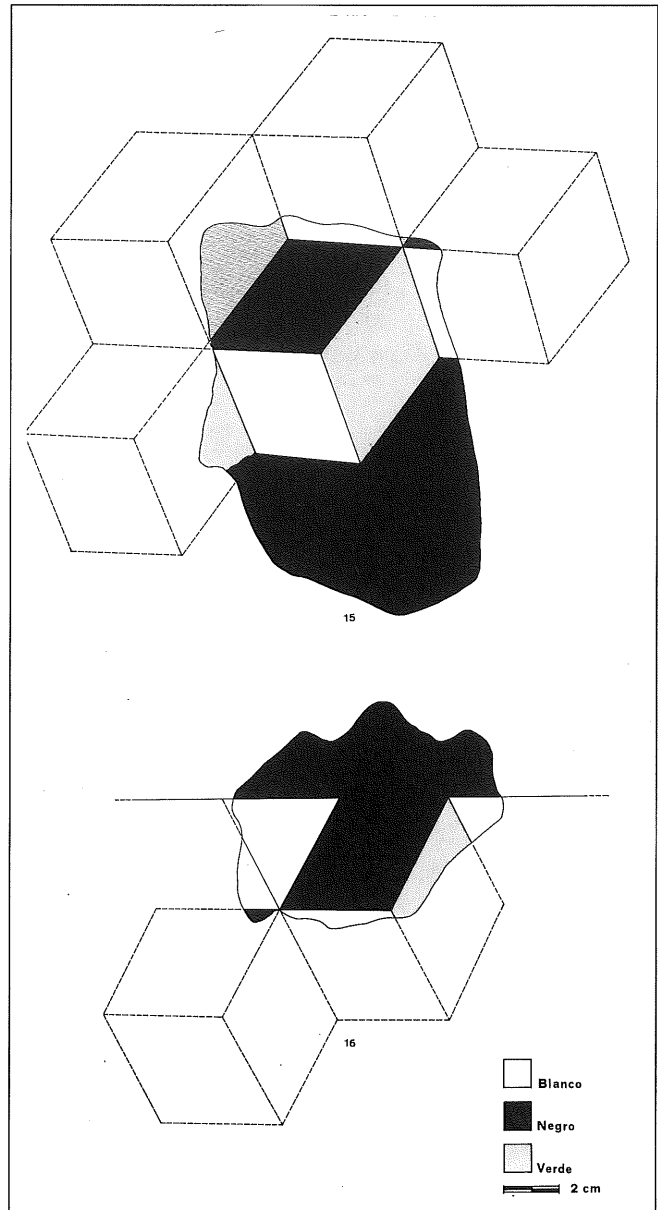


Fig. 12. - Fragmentos de pinturas del conjunto B.

## 6.5. Conjunto C

Está formado por quince fragmentos, todos ellos imitando sillares almohadillados, con relieve real de 0'5 cm. Las bandas rehundidas están pintadas de color uniforme y la superficie en relieve con imitaciones de mármoles a base de formas ovoides y trapezoidales sobre fondos de diversos tonos (figs. 13-18).

### 6.5.1. Características técnicas

#### *Sistema de sujeción*

En general, todos presentan el reverso bastante liso si los comparamos con las protuberancias de los fragmentos de los conjuntos anteriores y algunos tienen restos de adobe adherido al reverso e improntas de paja troceada. El fragmento núm. 19 es el que más información nos suministra pues en el reverso presenta dos finas rebabas de argamasa,

paralelas, que indican seguramente las líneas de unión de un adobe que tendría una altura entre 9 y 10 cm. Este dato, unido a los anteriores, permiten afirmar que todos estos fragmentos estuvieron adheridos a un muro de adobe, posiblemente de la zona superior de la pared ya que el zócalo era de piedra, como vimos en los conjuntos anteriores.

Como dato curioso podemos indicar que uno de los fragmentos conserva la impronta de una concavidad propia de haber estado en contacto con un fragmento de cerámica o una piedra.

### Mortero

Todos los fragmentos presentan cuatro capas, a excepción de los núms. 25-27 que han perdido la última. También todos los fragmentos, salvo el núm. 22 (fig. 15), tienen relieve real de 0'5 cm, que se consigue mediante dos capas. El espesor total del mortero oscila entre 3 y 4 cm, repartido de la siguiente forma:

	Grosor máximo	Grosor mínimo	Color
1. <sup>a</sup> capa	0'3 cm	0'2 cm	Blanco
2. <sup>a</sup> capa	0'5 cm	0'2 cm	Marrón-grisáceo
3. <sup>a</sup> capa	2 cm	0'6 cm	Marrón-grisáceo
4. <sup>a</sup> capa	2'5 cm	2 cm	Marrón-grisáceo

En la primera capa el aglomerante está formado por carbonatos y el árido presenta minerales cuyo tamaño no sobrepasa 1 mm, consistentes en yesos, margocalizas y calcáreas. La relación aglomerante/árido es de 2/1.

Son dignas de resaltar ciertas asperezas en el lado derecho de la decoración de los fragmentos núms. 17 y 21 (figs. 13 y 15), junto a una leve concavidad en la superficie. Esta característica ya la habíamos apuntado al hablar de algún fragmento del conjunto A que asignamos al rodapié. En el caso que nos ocupa, además de presentar las asperezas y rebaba o concavidad, los extremos derechos de los fragmentos 17 y 21 tienen la sección del mortero biselada, indicándonos que ambos fragmentos pertenecen al ángulo de un muro. Este dato es muy interesante ya que nos indica que el nacimiento de los sillares almohadillados, en el lado menor derecho, no presentan bandas rehundidas, como ya hemos visto en el templo *in antis*.

### Superficie pictórica

No se aprecian líneas directrices del dibujo, ni boceto previo. Las formas ovoides y trapezoidales ejecutadas en negro se trazaron directamente sobre la superficie del enlucido previamente pintado de uno o varios colores; el veteado se realizó en última instancia, pero cuando todavía estaba húmedo el enlucido, pues la pigmentación está bien fijada a la superficie.

Los colores utilizados en la decoración de los fragmentos de este conjunto son el negro, amarillo, verde, rojo, azul, grisáceo y morado y se distribuyen de la manera siguiente: para las bandas de relieve rehundido se elige el negro, amarillo, verde y rojo; en la imitación del mármol de los fondos, el gris azulado, amarillo y rojo y sobre ellos se pintan las formas ovoides o trapezoidales, siempre en negro; en última instancia se realizan veteados circulares o con formas más o menos sinuosas en amarillo, morado, rojo, verde y azul grisáceo.

El análisis de los colores se ha llevado a cabo en el rojo, amarillo y morado con los siguientes resultados:

El componente principal del amarillo es el hierro, es por tanto un producto natural, posiblemente ocre amarillo, usado desde la más remota antigüedad, como sucedía con el rojo (FRIZOT 1982, 49-50). En el mundo romano se lo conoce como *sil, ochra* entre los griegos y es en esta zona donde, según Vitrubio (*De Arch.* VII, 7), se encuentra el de mejor calidad y lo mismo afirma Plinio (*N.H.* XXXIII, 12), que añade además que el procedente de Atica cuesta 2 denarios la libra (AUGUSTI 1967, 93-94).

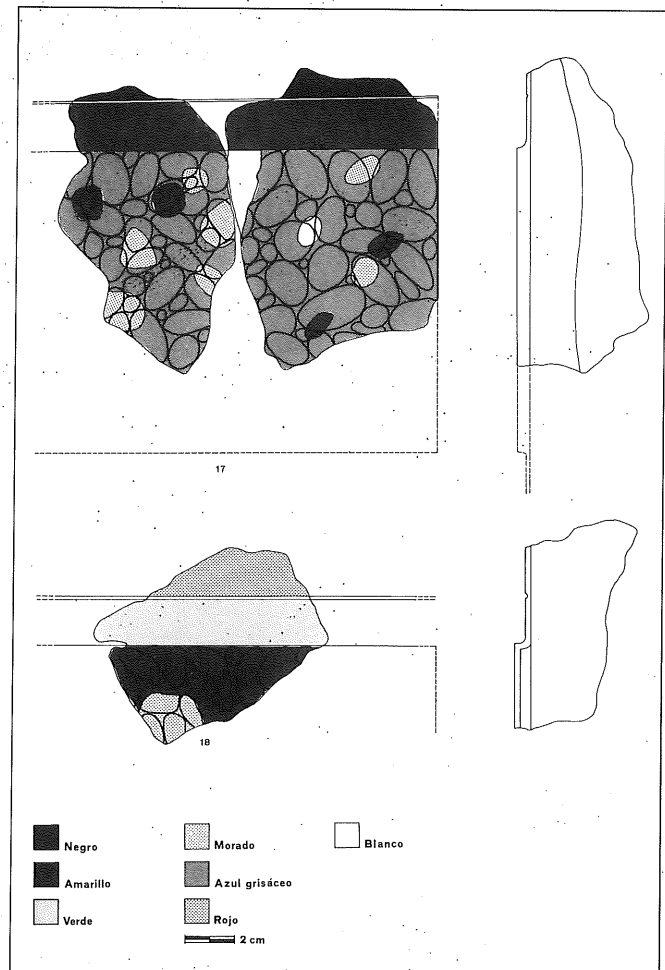


Fig. 13. - Fragmentos de pinturas con imitación de brechas del conjunto C.



El elemento responsable del color rojo es también el hierro, una tierra roja (*rubrica*) en la que se ha mezclado una pequeña cantidad de otro pigmento rojo a base de plomo. Esta mezcla ya está constatada en las fuentes antiguas, obteniendo un producto que Plinio denomina *sandix* (*N.H. XXXV, 6*) compuesto por una mezcla de *cerussa usta* (minio de plomo) y de *rubrica* (tierra roja) que presenta dos ventajas, abaratar el producto ya que la *rubrica* costaba mucho menos que la *cerussa usta* y reforzar el color puesto que éste era un rojo mucho más intenso (AUGUSTI 1967, 86-87; FRIZOT 1982, 50).

El responsable mayoritario del color morado son los hematites, según los resultados del análisis de difracción de Rayos X; además, la observación en la lupa binocular y en el microscopio óptico permite comprobar la presencia de algunos cristales de color azul que ayudan a configurar el color. Tradicionalmente se considera que los violetas y morados deben su color al óxido de manganeso o a una mezcla de rojo y azul, si bien recientes análisis científicos han permitido comprobar que los violetas de las pinturas de la isla de Lèro están compuestos por hematites y que la intensidad del color rojo depende únicamente de la granulometría (DELAMARE 1983a, 85-88).

En los análisis de colores morados y violetas realizados sobre las pinturas de nuestro proyecto de investigación, es Azaila el único caso en el que aparecen cristales azules, que no existen en las pinturas del s. I d.C. y su uso puede considerarse como un signo de antigüedad o bien una característica del taller.

#### 6.4.2. Restitución decorativa

El sentido de la lectura viene dado en primer lugar por la impronta que presenta en el reverso el fragmento núm. 19 (fig. 14), que aconseja colocarlo con el relieve en sentido horizontal; los fragmentos 17 y 21 presentan la sección biselada, siendo el inicio de la decoración del lado derecho de la pared, por lo que el relieve debe colocarse en

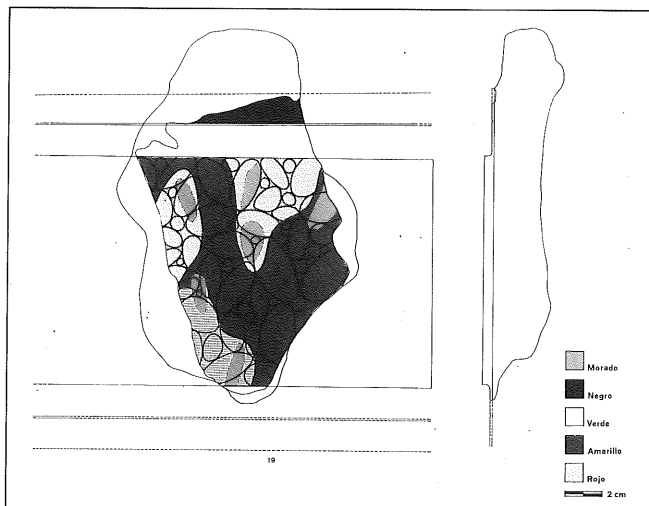


Fig. 14. - Fragmentos de pinturas con imitación de brechas del conjunto C.

sentido horizontal y en la parte superior de la decoración. Los fragmentos 23 (fig. 16), 28 y 30 (fig. 18) conservan parte de las esquinas de los almohadillados.

La decoración de estos fragmentos nos remite a imitaciones de mármoles con relieve real, en forma de sillares almohadillados. Ateniéndonos a estos datos, debemos colocarlos en la parte superior de la pared, coronando un ortostato, que debió estar pintado con cubos en perspectiva o con las imitaciones de alabastros que describimos en los apartados D y E.

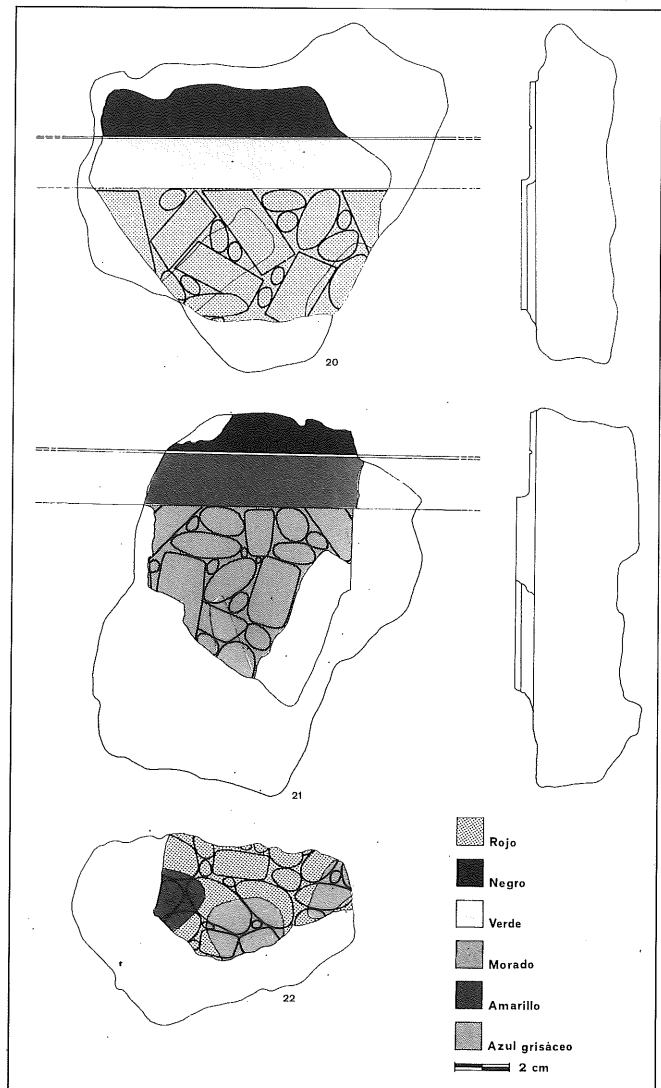


Fig. 15. - Fragmentos de pinturas con imitación de brechas del conjunto C.

### 6.6. Conjunto D

Forman este conjunto 26 fragmentos que hemos asignado a un ortostato de la parte media de la pared, de los que, por su representatividad, se han seleccionado cinco (figs. 19-21).

#### 6.6.1. Características técnicas

##### *Sistema de sujeción*

De la totalidad de los fragmentos conservados, casi la mitad han perdido la última capa de mortero; el

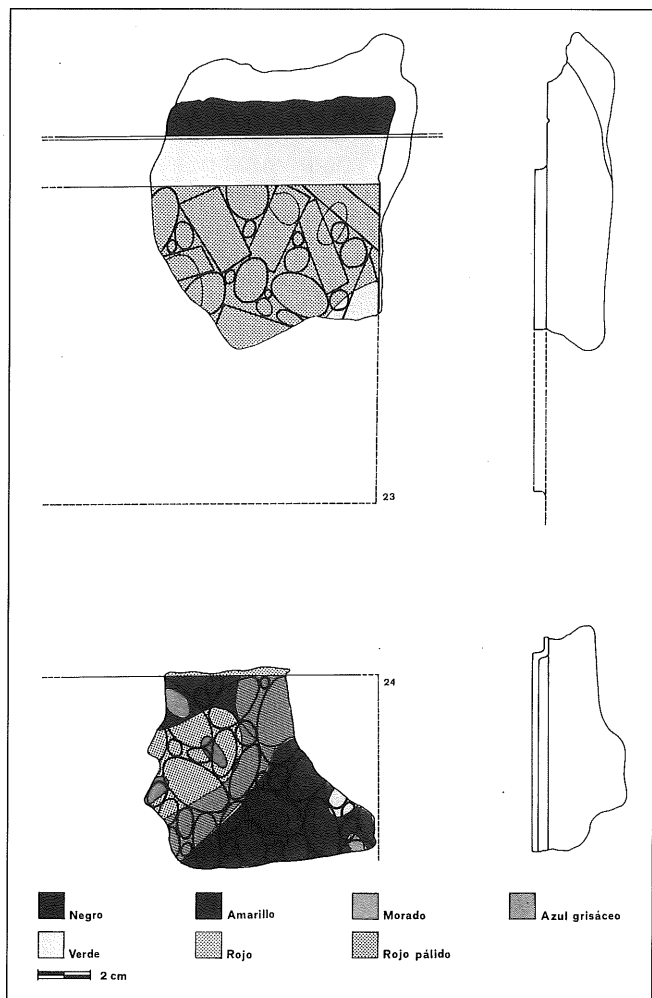


Fig. 16. - Fragmentos de pinturas con imitación de brechas del conjunto C.

resto presentan en el reverso protuberancias e irregularidades que señalan que el sistema de sujeción al muro se hizo aprovechando las irregularidades del paramento.

### Mortero

Solamente 14 fragmentos presentan la totalidad del mortero, formado por cuatro capas distintas con la siguiente distribución:

	Grosor máximo	Grosor mínimo	Color
1. <sup>a</sup> capa	0'4 cm	0'2 cm	Blanco
2. <sup>a</sup> capa	0'5 cm	0'1 cm	Marrón-grisáceo
3. <sup>a</sup> capa	2'3 cm	0'5 cm	Marrón-grisáceo
4. <sup>a</sup> capa	3 cm	0'4 cm	Marrón grisáceo

En el fragmento núm. 32 la 2.<sup>a</sup> capa de mortero se encuentra aplicada en dos momentos diferentes.

El análisis petrológico ha afectado únicamente a la última capa, cuyo aglomerante está formado por carbonatos. Los minerales del árido presentan una distribución homométrica bimodal, hay una fracción de hasta 3 mm. compuesta por cuarcitas, cuarzo y carbonatos; la otra fracción, de 1-2 mm, consta de calcitas, margocalizas, cuarzos y en

menos proporción rocas metamórficas, óxidos de hierro, micas y opacos; se incluyen además abundante arcilla y fragmentos de carbón. La relación es de 2/3.

### Superficie pictórica

En la superficie no se encuentran irregularidades y las fronteras de los colores se encuentran muy difuminadas, como si los colores se hubieran aplicado muy diluidos. La gama cromática es muy rica: verde, violeta, rojo en diversas intensidades, pardo, amarillo, negro y blanco.

### 6.6.2. Restitución decorativa

La decoración del conjunto consiste en imitación de alabastros mediante un veteado multicolor con el que se consiguen abundantes tonalidades y calidades pictóricas. La exigüidad del campo

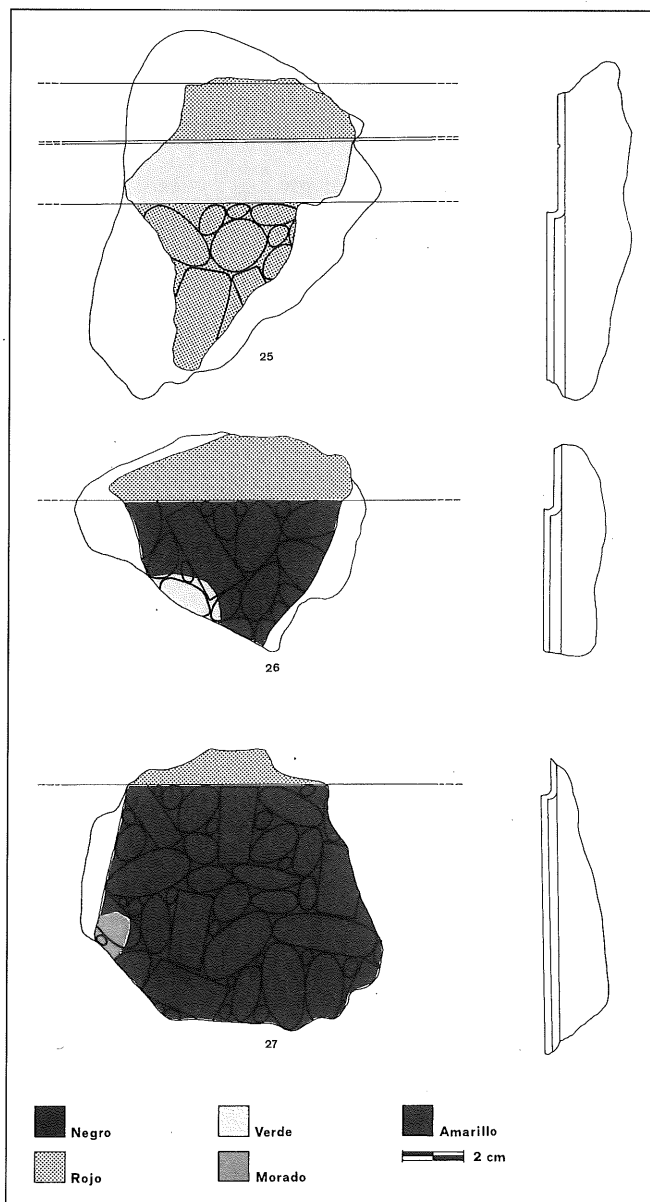


Fig. 17. - Fragmentos de pinturas con imitación de brechas del conjunto C.

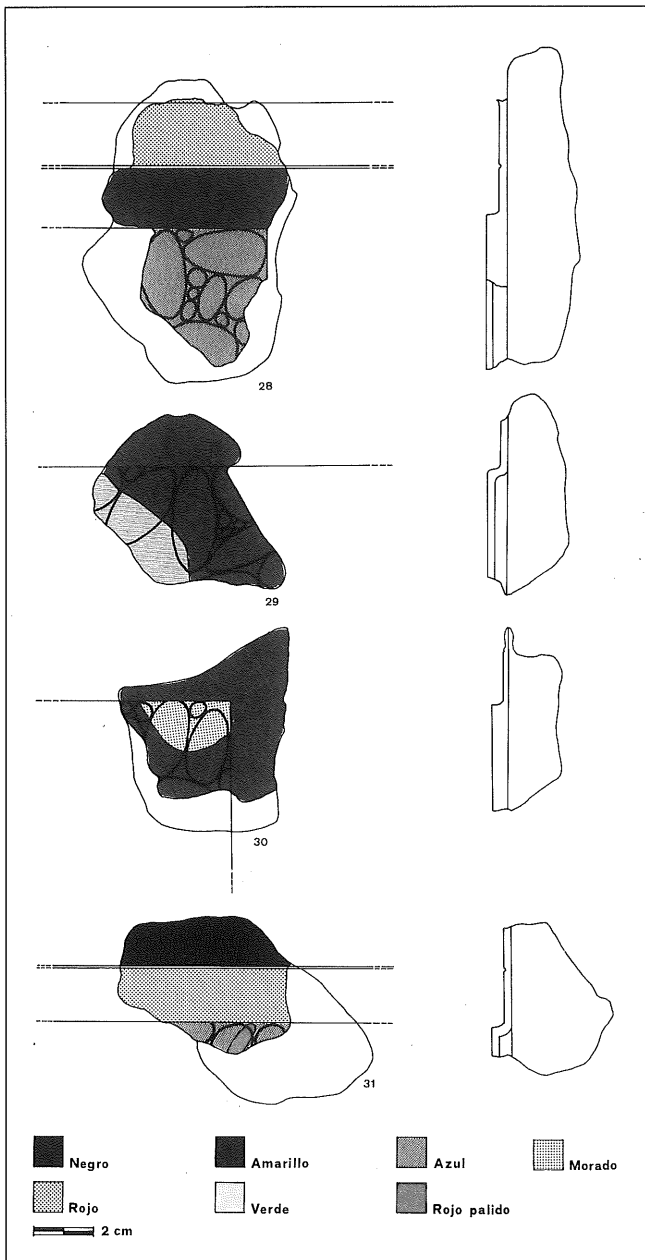


Fig. 18. - Fragmentos de pinturas con imitación de brechas del conjunto C.

decorativo impide hacerse una idea real de las dimensiones y del desarrollo ornamental del dibujo. No obstante, se aprecian en la composición tres grupos dentro del mismo campo, uno que reúne a los fragmentos con veteados y formas festoneadas (fig. 19), otro que presenta veteados ramificados arborescentes (fig. 20) y un tercero con el fondo moteado y veteados disformes y líneas ondulantes (fig. 21), todos ellos sobre el fondo ocre rojo de la pared.

Así como para los fragmentos de los conjuntos anteriores tenemos algún tipo de orientación, bien a través de las improntas en el reverso o de las características de la superficie pictórica, en este caso los fragmentos pueden ser colocados indistintamente en un ortostato de la zona media de la pared que estaría compuesto por una placa de imitación de alabastro con una banda de enmarque de color verde (figs. 19 y 21).

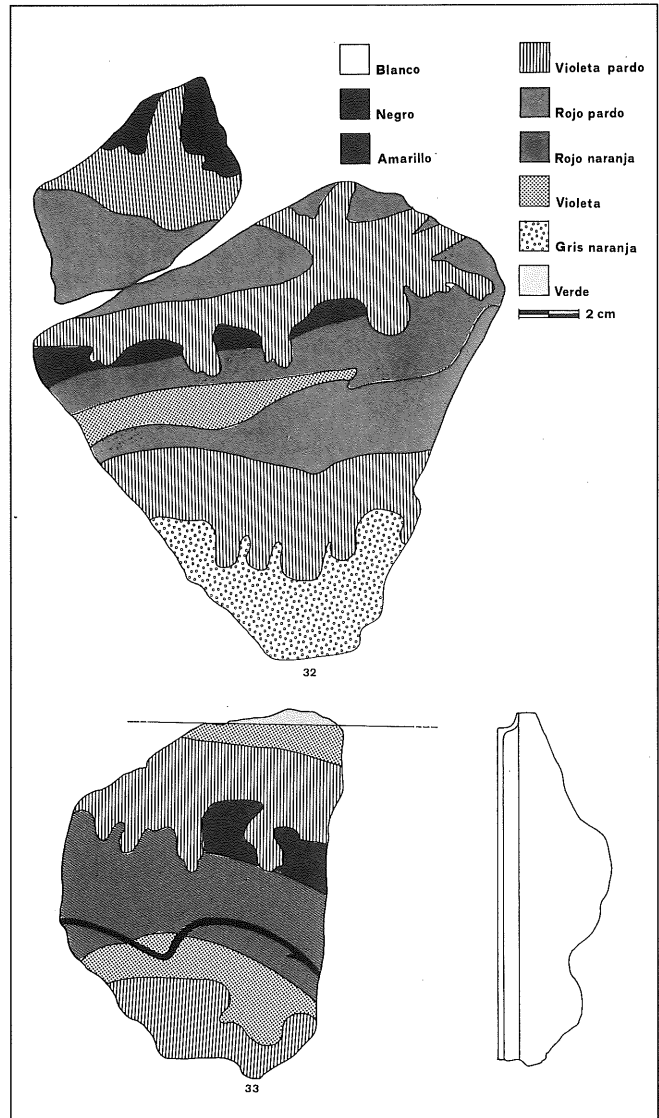


Fig. 19. - Fragmentos de pinturas con imitación de alabastos del conjunto D.

## 6.7. Conjunto E

Este grupo lo integran 29 fragmentos pertenecientes a un ortostato en relieve de la zona media de la pared de los que presentamos 10 (figs. 22-24).

### 6.7.1. Características técnicas

#### *Sistema de sujeción*

Los fragmentos presentan irregularidades y protuberancias en los reversos, al igual que ya habíamos visto en conjuntos anteriores. Por lo tanto, el sistema de sujeción de estos fragmentos se basó en el aprovechamiento de las irregularidades del muro.

#### *Mortero*

El número de capas que conservan los fragmentos es de 4, con un grosor máximo de 8'6 cm repartido de la siguiente forma:

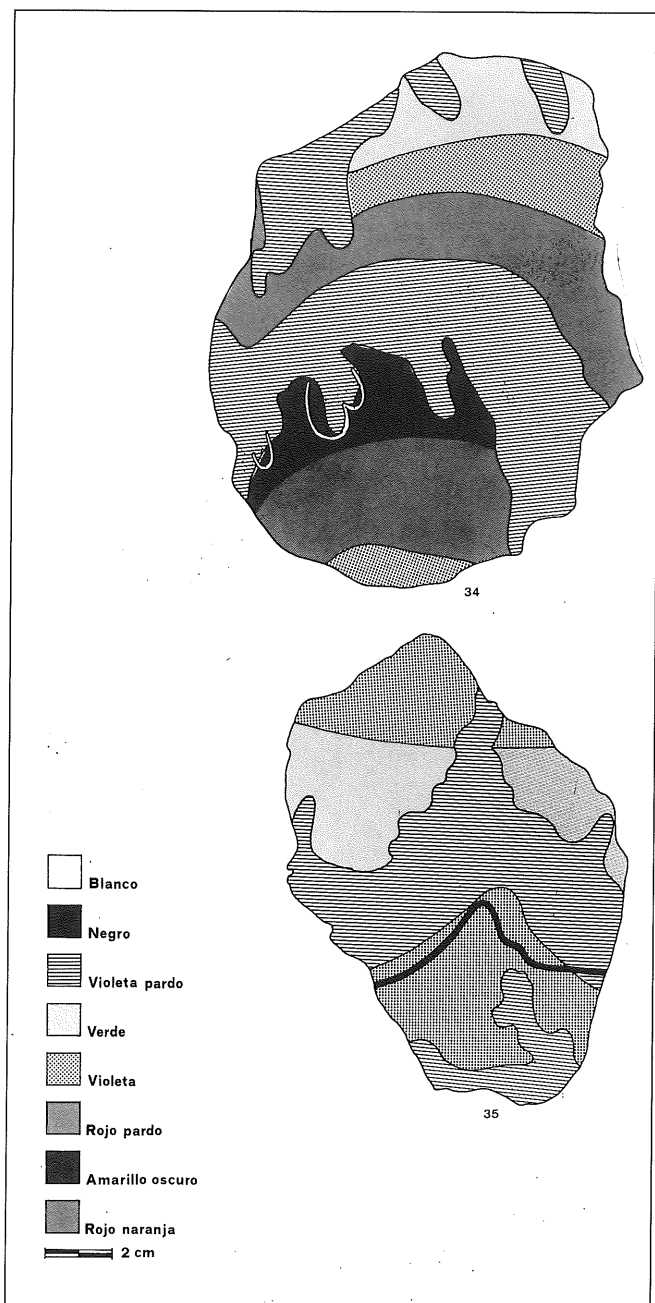


Fig. 20. - Fragmentos de pinturas con imitación de alabastros del conjunto D.

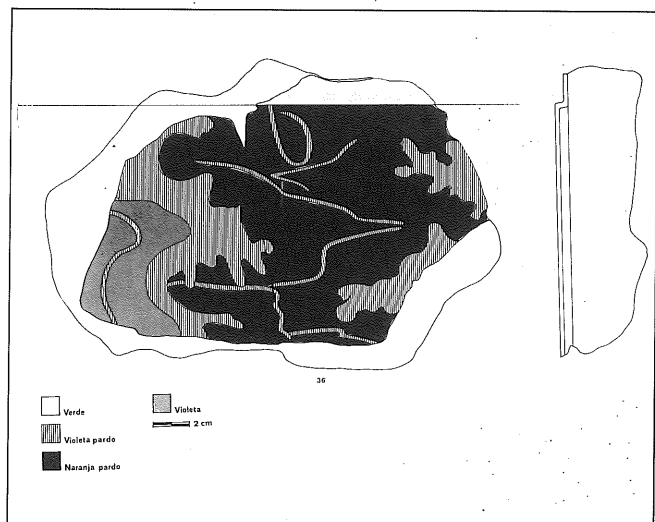


Fig. 21. - Fragmentos de pinturas con imitación de alabastros del conjunto D.

Grosor máximo Grosor mínimo Color

	Grosor máximo	Grosor mínimo	Color
1. <sup>a</sup> capa	0'4 cm	0'2 cm	Blanco
2. <sup>a</sup> capa	1 cm	0'2 cm	Marrón-grisáceo
3. <sup>a</sup> capa	3'5 cm	0'2 cm	Marrón-grisáceo
4. <sup>a</sup> capa	5 cm	3 cm	Marrón-grisáceo

### Superficie pictórica

Al igual que en los fragmentos del conjunto anterior, los colores se encuentran muy diluidos, y las zonas de contacto entre ellos son muy difuminadas. Los colores utilizados son el pardo oscuro y claro, blanco, violeta, varios tonos de verde y negro.

### 6.7.2. Restitución decorativa

Al igual que los fragmentos del conjunto D, estos 29 fragmentos presentan veteados ramificados, formas festoneadas y líneas ondulantes que imitan alabastro. La decoración se extiende por todo el ortostato que tiene un relieve de 0'5 cm, conseguido mediante una banda rehundida pintada de color rojo en los fragmentos 38 (fig. 22), 44 y 45 (fig. 24); de color verde en el núm. 41 (fig. 23) y violeta en el 42 (fig. 23). Esta variedad de colores en las bandas rehundidas es indicio de que existe más de un ortostato con la misma decoración. Según los motivos, los fragmentos pueden agruparse en tres

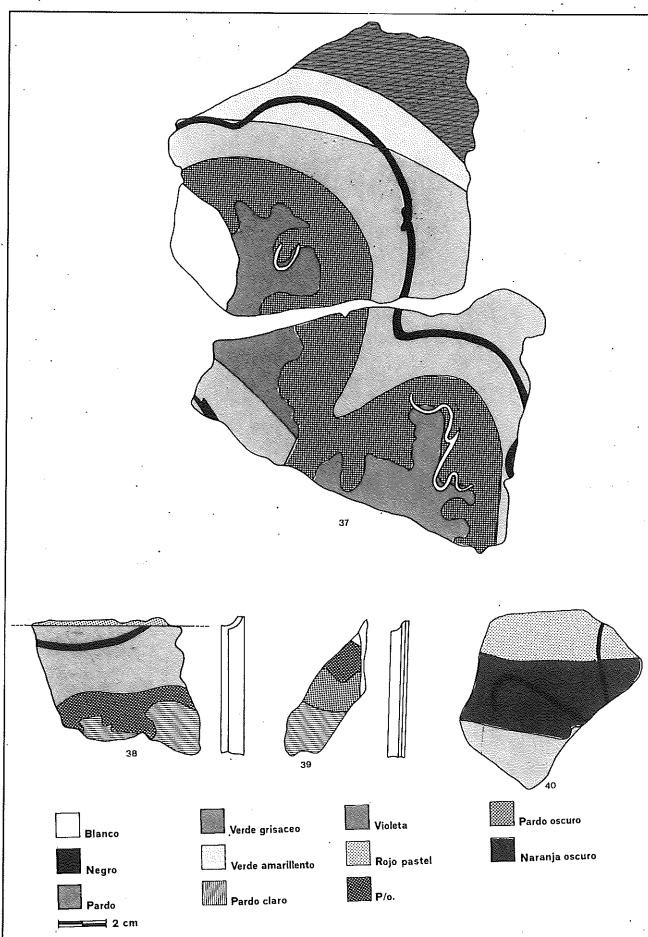


Fig. 22. - Fragmentos de pinturas con imitación de alabastros del conjunto E.

grupos: el primero, con núcleos conseguidos mediante círculos en gradación tonal (fig. 24); el segundo, con veteados ramificados y formas festoneadas (fig. 22) y un tercero con formas arborescentes y líneas ondulantes (fig. 23).

La diferencia con el conjunto anterior se debe fundamentalmente al color de fondo que, en este caso, es amarillento, frente al rojizo del conjunto D.

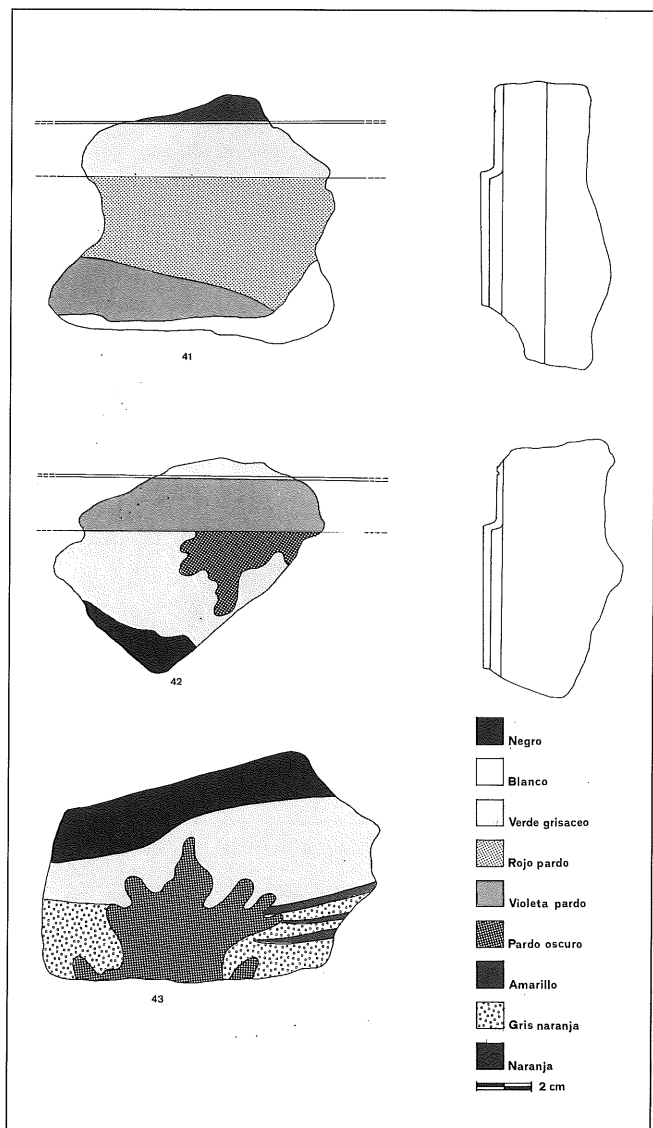


Fig. 23. - Fragmentos de pinturas con imitación de alabastros del conjunto E.

## 6.8. Conjunto F

En este conjunto hemos reunido cuatro fragmentos, más que por sus características decorativas, por sus peculiaridades formales. Todas ellas presentan rasgos (bandas o molduraciones) que nos indican que algunas de las paredes de las que formaron parte tuvieron una sucesión de molduras integradas en la decoración general de la pared que ayudaron a romper el ritmo o a dotar de mayor dinamismo compositivo a las mismas. Estas molduras, que nada tienen que ver con las cornisas de estuco, debieron formar parte indistintamente

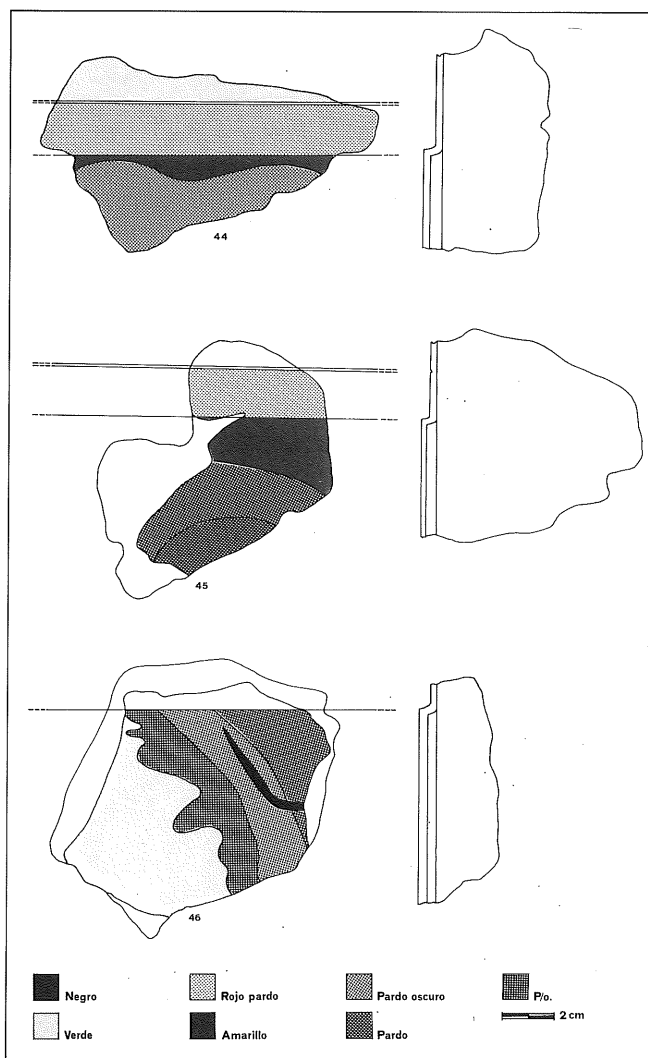


Fig. 24. - Fragmentos de pinturas con imitación de alabastros del conjunto E.

de los elementos utilizados para separar zonas decorativas o como nexo de unión entre unas y otras (fig. 25).

## 6.9. Conjunto G

Este conjunto está formado por varios fragmentos, de los que se han representado únicamente cuatro.

### 6.9.1. Características técnicas

Al igual que el resto de los conjuntos, el mortero está formado por cuatro capas; pero existe una notable diferencia y es que en estos fragmentos la cuarta capa es de color blanco y la tercera presenta un grosor mucho mayor que en los casos anteriores y que llega hasta los 6 cm.

### 6.9.2. Restitución decorativa

El fragmento núm. 54 es el que nos informa de la decoración del rodapié con un fino moteado multi-color sobre fondo anaranjado, bordeado por una

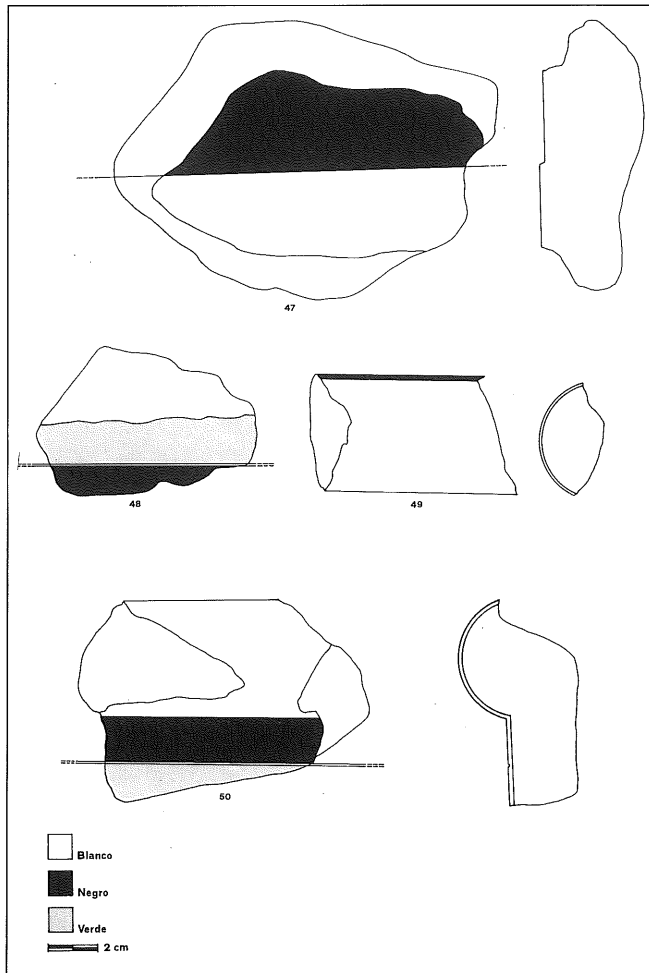


Fig. 25. - Fragmentos de pinturas con relieve y molduraciones del conjunto F.

banda negra (fig. 27) que en la zona superior da paso al zócalo, que debió estar pintado de color amarillo como se observa en el fragmento 51 (fig. 26) o verde en el núm. 53 (fig. 27); si bien tampoco sería extraño que los citados fragmentos formasen parte de distintos campos coloreados en los que se compartimentaba la zona inferior de la pared.

La ejecución del moteado es de gran interés, no sólo por el cuidado con el que se ha realizado, sino también por la combinación cromática (ocre, negro, verde, blanco y rojo) conseguida en una zona de la pared que, por su ubicación, apenas si podía percibirse con nitidez, dado el tamaño de las motas. Por otra parte destaca la perfección de la ejecución, utilizándose un tipo de instrumento que permitía obtener motas de apenas 1 mm de diámetro (GUIRAL et al. 1986, 262-264).

### 6.10. Esquemas compositivos

Los fragmentos recuperados en el foso Sur nos remiten a esquemas en los que se distinguen claramente las tres zonas características: zócalo, zona media y superior.

El primero estaría constituido por un rodapié moteado, sobre el que se situaba un zócalo monocolor, verde o amarillo (conjunto G); en otras

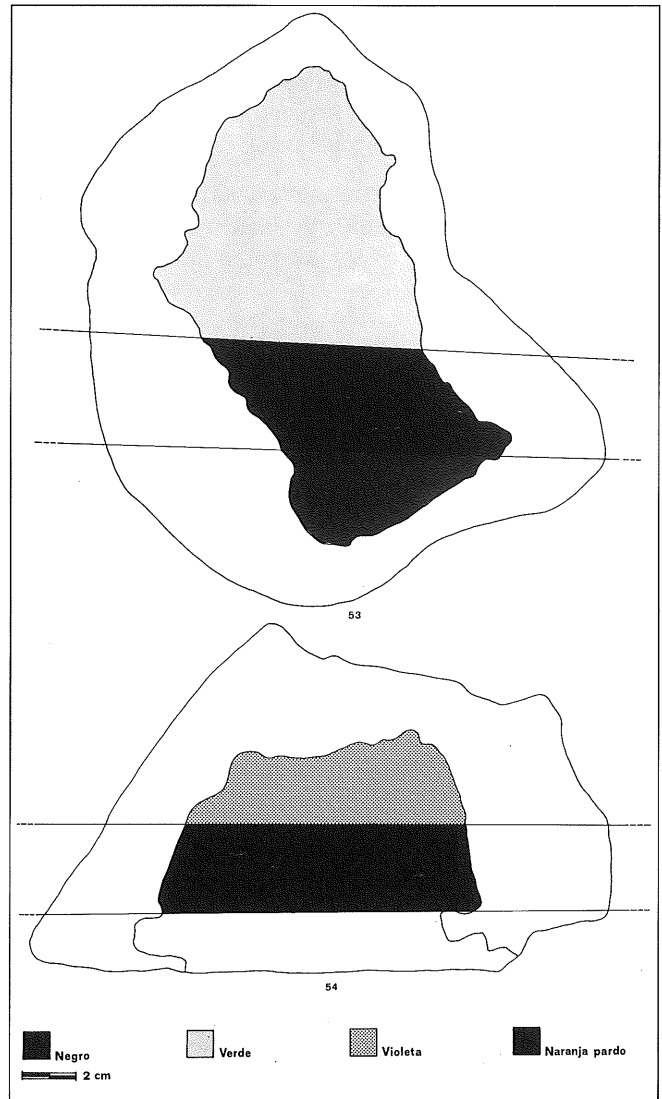


Fig. 26. - Fragmentos de pinturas del conjunto G.

paredes el zócalo estuvo decorado con cubos en perspectiva, sobre un rodapié de color negro (conjuntos A y B). Ignoramos, ya que no se ha conservado ningún fragmento que nos lo corrobore, si existió banda en relieve de transición entre zona inferior y media o si ésta fue sustituida por una faja rehundida.

En la zona media los ortostatos estuvieron pintados con cubos en perspectiva (conjuntos A y B) o con imitaciones de alabastos de distintas tonalidades (conjuntos C y D) y en la zona superior, la decoración consistió en la imitación de sillares en relieve pintados con brechas de distintas variedades (conjunto E).

Los esquemas nos remiten a los característicos del I estilo, con interesantes paralelos en Pompeya, como veremos al estudiar el repertorio ornamental.

### 6.11. Repertorio ornamental

#### 6.11.1. Moteados

Los moteados son un recurso ornamental ampliamente difundido en la pintura mural romana que

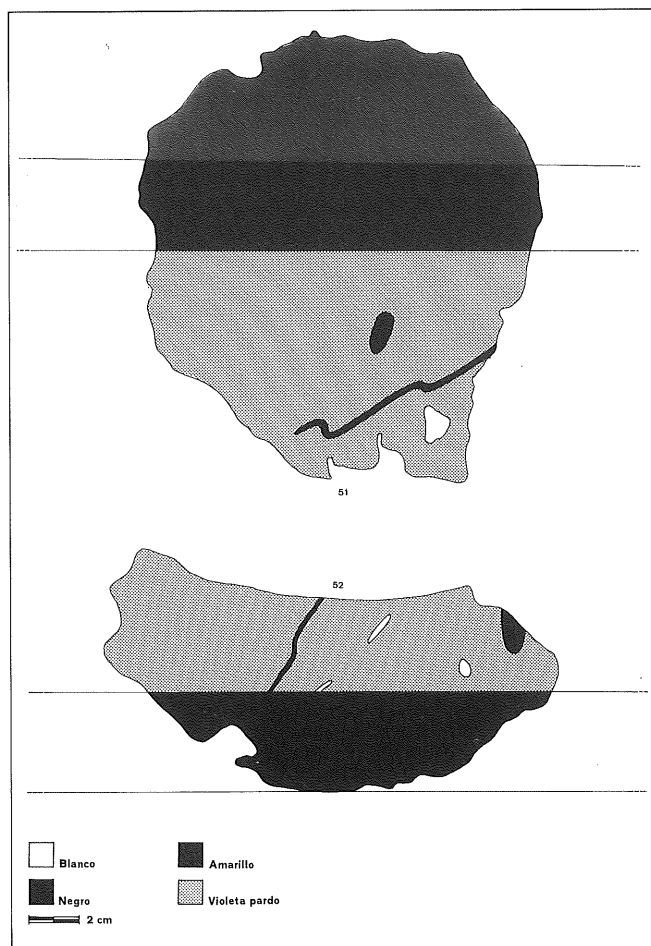


Fig. 27. - Fragmentos de pinturas del conjunto G.

se circunscribe siempre a la zona inferior de la pared, ya sea el rodapié o el zócalo, y en el que podemos observar claramente su evolución.

Los moteados del s. I a.C. y los de comienzos del s. I d.C., están generalmente ejecutados con sumo cuidado mediante finas gotas o motas de distintos colores que, de modo semejante a una llovizna, invaden la superficie y parecen imitar una roca, generalmente granito. Sin embargo, hacia mediados del s. I d.C. se observa una degeneración en la técnica y las motas se sustituyen por gruesas e irregulares manchas, sobre fondos rosas, grises y negros en los que la imitación de una roca es ya imperceptible, utilizando el moteado como un simple recurso decorativo.

### 6.11.2. Cubos en perspectiva

Esta decoración ha tenido en los últimos años diferentes denominaciones. El motivo es característico de la musivaria y ha sido englobado tradicionalmente bajo la denominación de *opus scutulatum*, aunque no todos los autores que han tratado el tema están de acuerdo con esta acepción, según puede apreciarse del interesante trabajo de Moormann y Swinkels (MOORMANN, SWINKELS 1983, 239-242). La denominación de losanges en perspectiva nos parece correcta para describir este ornamento, no excesivamente común en decoraciones

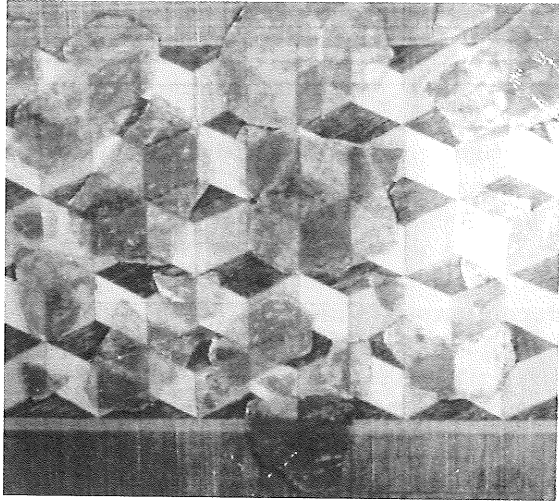
murales, aunque pensamos que se adecuaba mejor a la acepción "cubos en perspectiva".

Un repaso a los casos conocidos en pintura nos indica que la decoración más antigua conservada hasta el momento procede de una urna pintada de Chiusi, datada en el último cuarto del s. II a.C.; en este caso los cubos en perspectiva aparecen iluminados de arriba a abajo y el resto de las superficies, pintadas de amarillo y negro, apreciándose los trazos preparatorios incisos. De la misma época es una pared pintada de la "Maison du Lac", en Delos, con cubos en perspectiva en la zona principal (MOORMANN, SWINKELS 1983, 251, núm. 11).

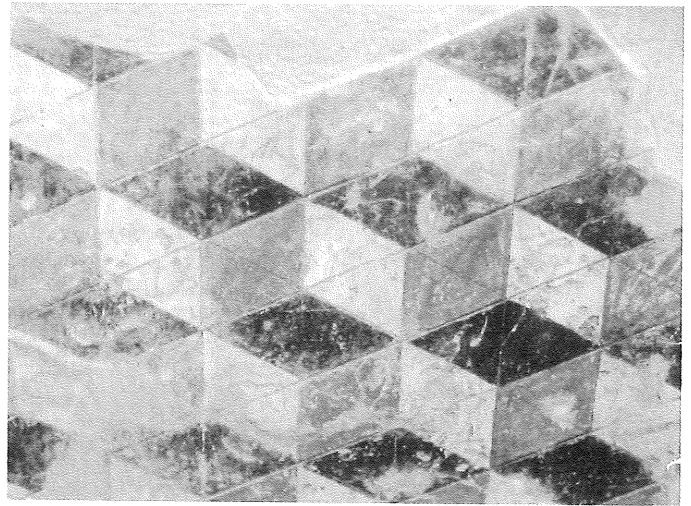
Cronológicamente le siguen las casas pompeyanas (I.20.4) y (VI.16.19-26) con decoraciones de cubos en perspectiva asociados al I estilo que pueden datarse en el primer cuarto del s. I a.C. (LAIDLAW 1985, láms. 38a, 46a). La casa (I, 20.4), concretamente la zona baja del cubículo, después transformado en cocina, conserva todavía restos de la decoración del zócalo con postas y cubos en perspectiva con la iluminación de derecha a izquierda y el resto de las superficies pintadas de blanco. Los trazos preparatorios mediante incisiones en oblicuo son francamente palpables, dado el buen estado de conservación de la superficie pintada (fig. 28, 2). En la exedra J de la casa (VI, 16.26) se conservan restos muy perdidos de cubos en perspectiva con la iluminación desde lo alto y las caras laterales de la derecha pintadas de negro.

Del II estilo conocemos tres interesantes ejemplos. El más antiguo, datable a comienzos del s. I a.C. procede de la Casa de los Grifos de Roma, estancias II y IV; en la primera forman parte de la decoración del zócalo y en la segunda de los ortostatos de la zona media de la pared; en ambos casos la iluminación procede desde lo alto y el resto de las superficies están pintadas de rojo y morado (ANDREA 1989, lám. 11; ENGEMANN 1967, láms. 1-6). En el primer cuarto del s. I a.C. podemos situar la decoración del II estilo procedente de Centuripe, en la que los cubos están emplazados en la zona superior de la pared y la iluminación procede desde lo alto en sentido vertical (LIBERTINI 1926, lám. II). De Agrigento, también pertenecientes a un II estilo y datables en la primera mitad del s. I a.C., proceden una serie de fragmentos de pinturas con los que se ha reconstruido un panel expuesto en la actualidad en el Museo Nacional de Agrigento que da idea de la decoración original: rodapié negro y sobre él cubos en perspectiva con iluminación lateral descendente; la paleta de colores es blanco, negro y verde (fig. 28, 1).

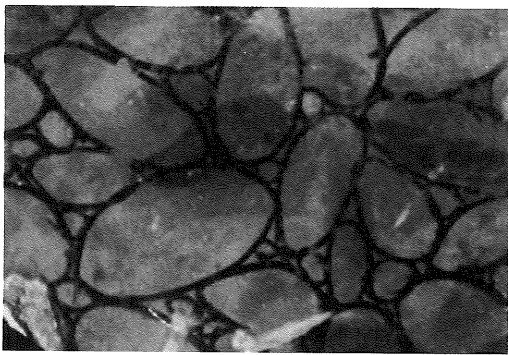
Por último, quedan por citar los ejemplos procedentes de una tumba de Siracusa, de cronología incierta, y los de Vengendaal, con iluminación procedente desde lo alto y caras laterales pintadas de negro y verde, con una datación ciertamente moderna, como es el s. III d.C. (MOORMANN, SWINKELS 1983, 239-262).



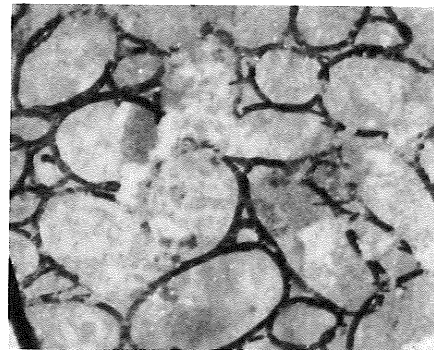
1



2



3



4



5



6

Fig. 28. 1. - Reconstrucción de las pinturas del Museo Archeologico Nazionale di Agrigento. 2. - Casa (I,20.4) de Pompeya. Detalle de la decoración del zócalo. 3-5. - Detalles de las imitaciones de brechas de las pinturas de Azaila. 6. - Casa del Fauno de Pompeya, detalle de las pinturas de las fauces.



El origen de este motivo parece provenir del mundo helenístico (OVADIAH 1980, 160) y pasa de los pavimentos a las decoraciones murales (BARBET 1985, 29). Según Moormann y Swinkels su primera aparición tuvo lugar en los centros helenísticos del este, particularmente en Delos, y desde allí se expandió hacia Oriente, como bien atestiguan los ejemplos citados precedentemente (MOORMANN, SWINKELS 1983, 249).

Los mosaicos más antiguos proceden de Delos y se datan en la segunda mitad del s. II a.C., y las pinturas en el último cuarto de ese mismo siglo. El núcleo de las decoraciones con este recurso ornamental pertenece a esquemas compositivos del I y II estilos, mientras que el ejemplo de Vengendaal marca el término *ante quem* de la perduración del motivo.

Las representaciones de cubos en perspectiva de Azaila son, sin duda alguna, uno de los ejemplos más antiguos de los conocidos hasta el momento en la zona Occidental del Imperio. Su datación cronológica, derivada de argumentos estilísticos, puede situarse en el último cuarto del s. II a.C.

### 6.11.3. Imitaciones marmóreas

Los conjuntos C, D y E han aportado una rica variedad de imitaciones marmóreas emplazadas fundamentalmente en las superficies correspondientes a ortostatos o a pequeños sillares almohadillados. Estas imitaciones, de espectacular policromía, representan en su mayor parte texturas de ciertas rocas que hemos identificado como alabastros y brechas (fig. 28, 3-5). Es precisamente debido a la notable presencia de imitaciones marmóreas por lo que Mau, ya en 1882, denominó al I estilo "*Inkrustationsstil*" (MAU 1882, 11) y que los fragmentos de Azaila demuestran notablemente.

Técnicamente, los ejemplos de alabastro están muy bien conseguidos. Sobre fondos ocres amarillentos o rojizos, abundan los veteados, secciones festoneadas con ramificaciones, formas arborescentes, núcleos, etc., donde las gradaciones tonales están conseguidas por pinceladas más o menos cargadas de color. Las comparaciones con otros ejemplos conservados son notables; en este sentido podemos citar en Pompeya el peristilo de la Casa del Fauno (VI, 12, 2-5), con el que las pinturas de Azaila presentan sorprendentes afinidades; si bien no debemos olvidar otros ejemplos procedentes de las Casas (I, 10.4) (ERISTOV 1979, 703), (I, 18.17) (ERISTOV 1979, 701) y (IX, 1, 22-29) (ERISTOV 1979, 734-735). Este tipo de imitaciones marmóreas los hereda el II estilo, cuyo ejemplo más antiguo corresponde a la Casa de los Grifos de Roma.

La imitación de brechas, de igual manera, tuvo una gran aceptación, no sólo en el I estilo, sino también en el II. Desde fechas tempranas ya las vemos

representadas en Pérgamo (BALDASARRE 1985, figs. 9-10) y Atenas (WIRTH 1931, 54, núm. 58, fig. XVIII.2 y 55, núm. 11, fig. XVIII.1). En Pompeya se conservan igualmente dos ejemplos dignos de mención en las fauces de la Casa del Fauno (fig. 28, 6), con las que Azaila vuelve a denotar grandes concomitancias, lo mismo que con los de la Casa de Championnet (VIII.2.1) (DE VOS 1977, 33-34, lám. 31, figs. 22-23).

## 6.12. Cornisas

Junto a los fragmentos de pinturas anteriormente descritos, se hallaron varios ejemplares de cornisas, pertenecientes a seis perfiles diferentes (figs. 29-30). De entre ellas existen dos que repiten los perfiles de las halladas en la acrópolis, así la núm. 4 (fig. 4) es igual a la núm. 57 (fig. 29) y la núm. 5 (fig. 4), idéntica a la núm. 58 (fig. 30). Esto demuestra que no todas las casas se destruyeron para su remodelación y que algunas de las decoraciones quedaron *in situ*, hallándose posteriormente en los niveles de abandono.

### 6.12.1. Características técnicas

Por lo que se refiere a la técnica de ejecución, al igual que las descritas anteriormente, todas han sido realizadas a molde, deslizando una terraja de madera o arcilla sobre el estuco, pero para crear el voladizo o saliente es necesaria la aplicación de diferentes capas de mortero que se efectúa de diferentes formas:

— En las cornisas núms. 55 y 59, el estuco se ha dispuesto directamente sobre el enlucido de la pared, sin necesidad de añadir capas intermedias (figs. 29-30).

— En las cornisas 57 y 58 se han engrosado las capas de enlucido de la pared para crear el saliente, disponiendo sobre ella el estuco en el que se moldea la cornisa (figs. 29-30).

— La tercera de las modalidades consiste en disponer una cuña de mortero directamente sobre el enlucido de la pared y añadir el estuco para moldear el perfil de la cornisa (núms. 56 y 60) (figs. 29-30).

Para adherir las cornisas al techo y a la pared se constatan en este grupo dos sistemas diferentes: las incisiones y las cuñas.

La cornisa núm. 55 presenta en el reverso el negativo de las incisiones realizadas en la pared y la núm. 56 conserva el mismo tipo de impronta, si bien, en este caso, para sujetarla al techo.

Finalmente sólo la cornisa núm. 55 (fig. 29) presenta la impronta de una clavija de madera; éstas se clavaban en la pared, antes de aplicar el material destinado a la cornisa y es un excelente sistema de

sujeción cuando éstas eran de tamaño considerable (FRIZOT 1977, 69-70).

### 6.12.2. Estudio estilístico

Al analizar las cornisas conservadas en el Museo de Teruel, expusimos la inexistencia de paralelos, al menos en las conocidas hasta el momento; sin embargo, en las que conforman este nuevo grupo, sí podemos realizar un estudio estilístico más profundo, ya que dos de ellas presentan perfiles muy semejantes a las halladas en las ciudades de la Campania.

La núm. 59 (fig. 30) es una cornisa de pequeño tamaño que posiblemente se situase en la zona media de la pared (RIEMENSCHNEIDER 1986, 6) tal y como sucede en los ejemplares del I estilo de Pompeya recogidos por A. Laidlaw (LAIDLAW 1985, lám. I), a los que podemos añadir el procedente del *atrium* 27 de la Casa del Labirinto (STROCKA 1984, 20, fig. 3), ambos en Pompeya. Este tipo de cornisa es, como se puede ver, característico del I estilo, si bien perfiles muy similares se mantienen también durante el II estilo (RIEMENSCHNEIDER 1986, 405).

La característica esencial de la cornisa núm. 55 (fig. 31) es la existencia de una pequeña moldura cóncava e irregular, seguida de otra curva, ya sea cima o caveto, que también está presente en un numeroso grupo de cornisas del I estilo en Pompeya (LAIDLAW 1985, láms. 2, 6, 7 y 8; STROCKA 1991a, p. 27, fig. 8 y p. 37, fig. 24; DE Vos 1977, lám. 29-12) y que, como en el caso anterior, se mantienen durante el II estilo, especialmente en las cornisas denticuladas (RIEMENSCHNEIDER 1986, p. 406), desapareciendo en los ejemplares de épocas posteriores.

Las cornisas núms. 56 y 60 (fig. 30) presentan perfiles muy similares a las núms. 4 y 5 (fig. 4) y podrían integrarse en el mismo grupo, cuya característica esencial es la presencia de una moldura central semejante a un pico de ave.

Por lo que se refiere a las núm. 57 y 58 (figs. 29-30), ya hemos expuesto que son idénticas a las cornisas núms. 4 y 5 (fig. 4), respectivamente, si bien se advierten diferencias en las técnicas de disposición de las diferentes capas de mortero, que indican que pertenecen a estancias diferentes, aunque puedan proceder de la misma acrópolis.

En resumen, y por lo que se refiere a las características estilísticas, podemos afirmar que solamente las cornisas núm. 55 y 59 presentan paralelos en las publicadas y conservadas hasta el momento procedentes de Pompeya, lo que no indica que debamos considerar anómalas o de diferentes épocas al resto de los tipos, ya que los ejemplos conocidos para establecer comparaciones son muy escasos, como hemos expuesto anteriormente. Sin embargo, existe un hecho que nos sorprende, la inexistencia de las

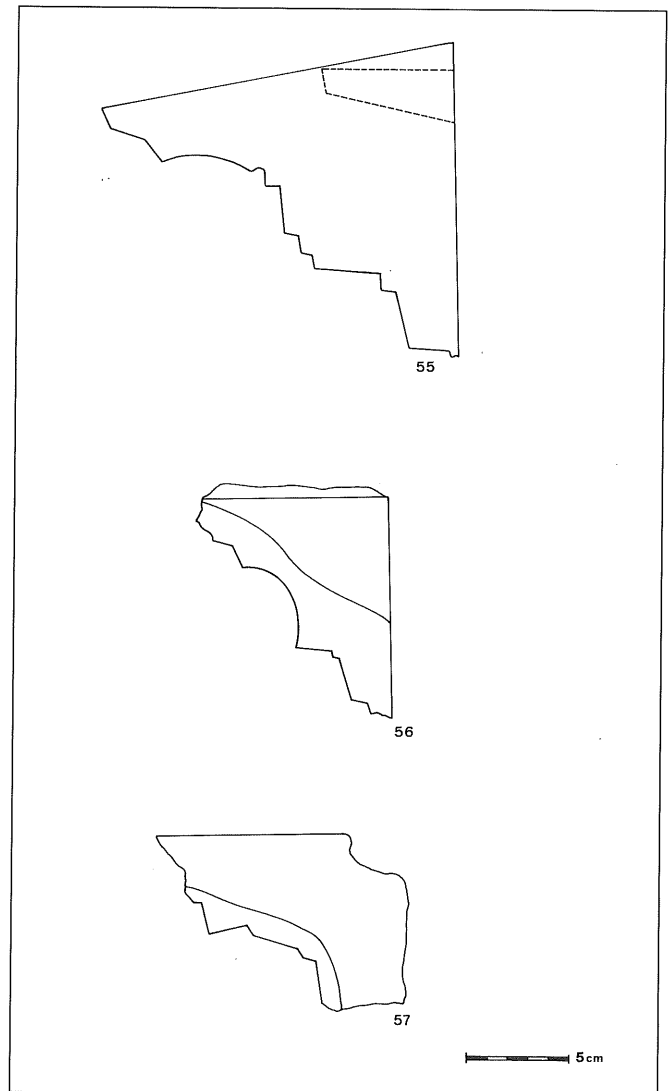


Fig. 29. - Cornisas de estuco.

típicas cornisas decoradas con denticulos tan características del I estilo, cuya ausencia resulta aún más extraña si tenemos en cuenta la alta calidad y lo ortodoxo de las pinturas halladas junto a estos materiales.<sup>11</sup>

## 7. Conclusiones

Las pinturas y cornisas procedentes de Azaila, tanto las que se encuentran en paradero desconocido como las conservadas en los museos de Zaragoza y Teruel, pertenecen estilísticamente al I estilo. Los frisos con paisajes que, según J. Cabré, presentaban similitudes con los de la Villa de los Misterios, habría que situarlos dentro del I estilo figurado ya que no hay evidencias documentales palpables, ni restos materiales que prueben la existencia del II estilo en Azaila.

11. Una cornisa con denticulos procede del yacimiento de *Contrebia Belaisca* (Botorrta, Zaragoza) (GUIRAL, MOSTALAC 1987, 235) que se fecha en la misma época que Azaila, por lo que la ausencia de este tipo en la citada ciudad no debe tomarse más que como un hecho anecdótico o casual.

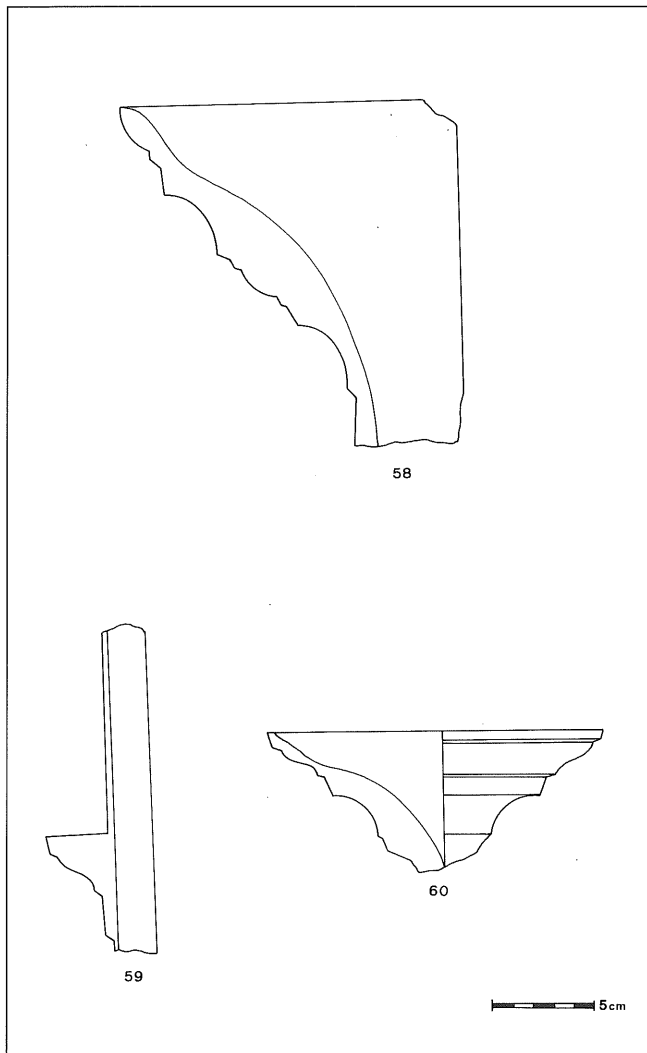


Fig. 30. - Cornisas de estuco.

Así como el término *ante quem* de las decoraciones viene fijado por la destrucción del yacimiento que, según los datos arqueológicos se sitúa entre los años 76-72 a.C., el término *post quem* vendría marcado por paralelos estilísticos de las pinturas y de algunas cornisas de estuco. Ciertamente las representaciones de cubos en perspectiva en zócalos y ostostatos de la zona media nos lleva a datar los conjuntos exhumado por M. Beltrán en 1972 en el último cuarto del s. II a.C., según los ejemplos con los que los hemos relacionado. Esta fecha sería igualmente válida para las decoraciones del foso Sur a las que aludía J. Cabré ya que la distancia entre unas y otras es mínima y creemos que todas ellas pertenecían a un mismo conjunto excavado en dos momentos diferentes.

Las cornisas de estudio y las pinturas nos proporcionan datos de gran interés. Plantillas idénticas han aparecido entre los hallazgos de la excavación de M. Beltrán en el foso Sur, por tanto, fuera de la ciudad y en las recuperadas de forma fortuita en el interior de la acrópolis. Las pinturas del foso Sur halladas por J. Cabré y por M. Beltrán pertenecientes al I estilo ya estaban abandonadas antes de que la ciudad fuera destruida de forma violenta. Otro dato derivado en los restos pictóricos recuperados

es el siguiente: mientras que las pinturas policromas con imitaciones marmóreas y cubos en perspectiva aparecen a los pies de la muralla en el foso sur, las que presentan monocromía blanca se encuentran en el templo *in antis* y en diferentes lugares de la acrópolis destruidos con motivo del último asedio a la ciudad. Además con las pinturas del foso sur aparecen varios fragmentos de pavimentos de *opus signinum* que, de acuerdo a su morfología, composición y decoración, llevan a J. A. Lasheras a asignarlos como mínimo a diez estancias diferentes (LASHERAS 1984, 202-203). ¿Cómo explicar todos estos fenómenos?

El análisis de los datos y restos materiales estudiados nos lleva a formular las siguientes hipótesis:

a) Según la datación estilística de algunas de las decoraciones, en la segunda mitad del s. II a.C. y con cierta seguridad en el último cuarto de este siglo se pintan, estucan y pavimentan una serie de casas de la acrópolis, algunas de ellas con plantas similares a las del sur de Italia y con esquemas pertenecientes al I estilo. Este hecho significa, hasta que no aparezcan nuevos ejemplos, que la introducción en España de esquemas itálicos pertenecientes al I estilo se efectúa en la fecha indicada, siendo Azaila el yacimiento clave para demostrarlo. Por lo tanto, sería la fecha más antigua de las conocidas hasta el momento de la llegada y difusión del I estilo en las provincias occidentales del Imperio, en espera de que se publiquen las decoraciones de la Gallia citadas por A. Barbet (BARBET 1987, 7).

b) Hay casas en la acrópolis cuyos propietarios no debieron tener el mismo poder adquisitivo que aquellos que utilizaron pinturas con cubos en perspectiva ya que, en palabras de Moormann y Swinkels, ese motivo se utilizaba para representar la clase social y el dinero (MOORMANN, SWINKELS 1983, 249), y enlucieron simplemente sus paredes de color blanco, rompiendo la monotonía mediante la inclusión de cornisas de estuco.

c) En un momento difícil de precisar y que nosotros situamos, por las razones aducidas, en el primer cuarto del s. I a.C., la zona sur de la Acrópolis experimenta una renovación urbanística. Se eleva de cota parte del trazado vial y se derriban algunas casas. El escombros resultante, lógicamente es arrojado fuera de la ciudad, vertiéndolo a los pies de la muralla en el foso sur. Allí van a parar las pinturas que Cabré supone de un templo y las que excava M. Beltrán. Que la remodelación urbana no afectó a toda la ciudad lo demuestran, por una parte, las cornisas que presentan iguales perfiles que las del foso sur y que aparecen en el interior de la acrópolis y, por otra, la ausencia de escombros característico en otras zonas diferentes del resto de los fosos de Azaila.

d) ¿Fruto de la renovación urbanística que experimenta la ciudad en el s. I a.C., se construye el

templo *in antis* de nueva planta? Los restos así parecen indicarlo; no obstante, la presencia de fragmentos con aparejos isódomos en estuco blanco y la ausencia de pinturas polícromas en la acrópolis vienen a incidir en esta hipótesis y fortalecer la cada vez más plausible datación del grupo broncíneo a comienzos de siglo, y no en el 40-30 a.C. como recientemente ha supuesto W. Trillmich (TRILLMICH 1990, 49-50).

A grandes rasgos éstas son algunas de las conclusiones que se derivan del estudio de los fragmentos de pinturas y cornisas. Los esquemas compositivos, la paleta de colores y los repertorios ornamentales nos acercan a aquellas producciones suritálicas y más concretamente pompeyanas, connotaciones que algunas de las plantas de las viviendas de Azaila ya dejaban entrever, sobre todo aquellas de atrio central (BELTRÁN LLORIS 1990b, 185-186). Por tanto, no parece descabellada la adjudicación de estas decoraciones a un taller itálico que sienta los precedentes de lo que más tarde vamos a descubrir en la vecina *Colonia Lepida/Celsa*.

El origen itálico de estos talleres queda sobradamente justificado por el estudio del repertorio ornamental y de los esquemas compositivos; por lo que se refiere a la técnica utilizada podemos afirmar que la perfecta conservación de los morteros y superficie cromática conlleva un método pictórico muy depurado. Los colores debieron importarse por los propios pintores ya que algunos de los componentes no son de origen local y las mezclas denotan una cuidada elaboración que, años más tarde, describirán Vitrubio y Plinio. Por lo que se refiere a los materiales utilizados en el mortero, tampoco fueron elegidos al azar ya que la presencia de cuarcitas entre los áridos denota que las arenas han sido extraídas del río Ebro y no del Aguasvivas, que está, sin embargo, mucho más cerca de la ciudad.

En resumen, la alta capacidad técnica y decorativa de las pinturas de Azaila justifica que su ejecución fue realizada por un taller que conocía perfectamente, no sólo el método pictórico, sino también los repertorios y esquemas compositivos de moda en el s. II a.C.

Azaila fija la introducción en España de la pintura mural romana asociada a pavimentos de *opus signinum* y cornisas de estuco cuyos perfiles enriquecen el abundante repertorio que de estos elementos arquitectónico-decorativos vamos conociendo cada día con mayor precisión. No obstante, Azaila no es un caso aislado dentro del valle del Ebro. Las pinturas de *Contrebia Belaisca* (Botorrita), Caminreal (Teruel), y fundamentalmente las de Belmonte de Calatayud (Zaragoza) van a perfilar y en la medida de lo posible aquilatar la fecha de la llegada de las decoraciones del I estilo que cada vez se sitúa con mayor claridad en el último cuarto del s. II a.C. A estos ejemplos hay que

añadir en la actualidad el de la villa romana de Can Martí (Samalús, Vallès Oriental), que viene a incrementar la nómina de ejemplos (AQUILUÉ, PARDO, 87-100).

Antonio Mostalac

Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Zaragoza  
Domingo Miral, s/n.  
50002 Zaragoza

Carmen Guiral

Area de Arqueología de la Universidad de Zaragoza  
Pl/ San Francisco, s/n  
50005 Zaragoza

## Bibliografía

---

ANDREAE 1989

B. Andrae, *La Rome antique*, París.

AQUILUÉ, PARDO 1990

X. Aquilué, J. Pardo, "La villa romana de Can Martí (Samalús, Vallès Oriental)", *Cypsela*, VIII, Girona, 87-100.

AUGUSTI 1967

S. Augusti, *I colori pompeiani*, Roma.

BALDASARRE 1985

I. Baldassarre, "Pittura parietale e mosaico pavimentale dal IV al II sec. a.C.", *Ricerche di pittura ellenistica*, Roma, 203-214.

BARBET 1985

A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, París.

BARBET 1987a

A. Barbet, "Qu'attendre des analyses des pigments?", *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales* (Préhistoire et Antiquité) (Ravello/Valbonne 1985), *PACT*, 17, 155-169.

BARBET 1987b

A. Barbet, "La diffusion des I, II et III styles pompéiens en Gaule", *Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque International sur la peinture murale romaine* (Avenches 1986), *Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, 7-27.

BELTRÁN LLORIS 1976

M. Beltrán Lloris, "Arqueología e Historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)", *Monografías Arqueológicas*, 19, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS 1979

M. Beltrán Lloris, "La cerámica campaniense de Azaila. Problemas de cronología del Valle Medio del Ebro", *Caesaraugusta*, 47-48, 141-232.

BELTRÁN LLORIS 1984a

M. Beltrán Lloris, "Don Juan Cabré y Azaila: Estado actual del conocimiento del Cabezo de Alcalá (Teruel)", *Juan Cabré Aguiló (1882-1982). Encuentro de Homenaje*, Zaragoza, 79-91.

BELTRÁN LLORIS 1984b

M. Beltrán Lloris, "Nuevas aportaciones a la cronología de Azaila", Museo de Zaragoza. *Boletín*, 3, 125-152.

BELTRÁN LLORIS 1986

M. Beltrán Lloris, "Introducción a las bases arqueológicas del valle medio del río Ebro en relación a la etapa prerromana", *Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, 495-525.

BELTRÁN LLORIS 1990a

M. Beltrán Lloris, "Roma: República y Alto Imperio", Estado actual de la Arqueología en Aragón, I, Zaragoza, 215-262.

BELTRÁN LLORIS 1990b

M. Beltrán Lloris, "El Valle Medio del Ebro y su monumentalización en época Republicana y Augustea (antecedentes, Lepida-Celsa y Caesaraugusta)", *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Madrid 1987), *Bayerische Akademie der Wissenschaften*, 103, 179-206.

BEZERRA DE MENESES 1970

U. Bezerra de Meneses, "Le revêtement mural", U. Bezerra de Meneses, Ph. Bruneau, Ph. Vatin, "L'illot des comédiens", *Exploration Archéologique de Délos*, XXVII. París, 151-193.

BEZERRA DE MENESES 1983

U. Bezerra de Meneses, "La peinture", Ph. Bruneau, J. Ducat, *Guide de Délos*, París, 81-87.

BOSCH GIMPERA 1958

P. Bosch Gimpera, *Todavía el problema de la cerámica ibérica*, Méjico.

- BRUNEAU 1975  
Ph. Bruneau, "Deliaca", *Bulletin de Correspondence Hellénique*, 99, 267-311.
- BRUNO 1972  
V. J. Bruno, "A town House at Cosa", *Archeology*, 23, 233-241.
- BULARD 1908  
M. Bulard, *Peintures et mosaïques de Délos, Monuments et mémoires*. Fondation E. Piot XIV.
- CABRÉ 1921  
J. Cabré, "Dos tesoros de monedas de bronce autónomas de la acrópoli ibérica de Azaila (Teruel)", *Memorial Numismático Español*, III, 25-38.
- CABRÉ 1925  
J. Cabré, "Los bronces de Azaila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 297-315.
- CABRÉ 1941  
J. Cabré, "La Acrópolis de Alcalá, Azaila (Teruel)", *Archivo Español de Arqueología*, XIV, 232-235.
- CABRÉ 1943  
J. Cabré, "La cerámica céltica de Azaila", *Archivo Español de Arqueología*, XVI, 49-63.
- CABRÉ 1944  
J. Cabré, *Cerámica de Azaila, Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza, Corpus Vasorum Hispanorum*, Madrid.
- DELAMARE 1983a  
F. Delamare, "Les peintures murales de l'Acropole de Léro. Etude physico-chimique et colorimétrique des rouges et des violets d'hématite ou histoires d'ocres", *Revue d'Archéométrie*, 7, 85-98.
- DELAMARE 1983b  
F. Delamare, "Les peintures murales de l'Acropole de Léro. Etude physico-chimique et colorimétrique des fonds verts et des blancs", *Revue d'Archéométrie*, 7, 71-82.
- DELAMARE et al. 1990  
F. Delamare, L. Delamare, B. Guineau, G.-S. Odin, "Couleur, nature et origine des pigments verts employés en peinture murale gallo-romaine", *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, 103-116.
- DE VOS 1977  
M. de Vos, "Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi provenienti dalle macerie del terremoto del 62 d.C. a Pompei", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, XXXIX, 29-47.
- DE VOS, MARTIN 1985  
M. de Vos, A. Martin, "La pittura ellenistica a Pompei in decorazioni scomparse documentate da uno studio dell'architetto russo A.A. Parland", *Ricerche di pittura ellenistica*, Roma, 260-278.
- ENGEMANN 1967  
J. Engemann, *Architekturdarstellungen des Frühen zweiten Stils*, Heidelberg.
- ERISTOV 1979  
H. Eristov, "Corpus des faux-marbres peints à Pompei", *Mélanges de l'Ecole Française à Rome*, 91, 693-771.
- FRIZOT 1977  
M. Frizot, *Stucs de Gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques*, Publication du Centre de Recherches sur les techniques gréco-romaines, 7, Dijon.
- FRIZOT 1982  
M. Frizot, "L'analyse des pigments de peintures murales antiques. Etat de la question et bibliographie", *Revue d'Archéométrie*, 6, 47-59.
- GUIRAL, MOSTALAC 1987  
C. Guiral y A. Mostalac, "Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)", *Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches 1986)*, *Cahiers d'Archéologie Romande*, 43, 233-241.
- GUIRAL et al.  
C. Guiral, A. Mostalac y M. Cisneros, "Algunas consideraciones sobre la imitación de mármol moteado en la Península Ibérica", *Museo de Zaragoza, Boletín*, 5, 259-288.
- LAIDLAW 1985  
A. Laidlaw, "The first Style in Pompeii: Painting and Architecture", *Archaeologia*, 57, Roma.
- LAIDLAW 1991  
A. Laidlaw, "Il primo stile", *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milán, 203-210.
- LA ROCCA, DE VOS 1976  
E. La Rocca, A y M. de Vos, *Guida archeologica di Pompei*, Verona.
- LASHERAS 1984  
J.A. Lasheras, "Pavimentos de opus signinum en Azaila", *Juan Cabré Aguiló (1882-1982). Encuentro de Homenaje*, Zaragoza, 199-205.
- LIBERTINI 1926  
C. Libertini, *Centuripe*, Catana.

MAU 1882

A. Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlín.

MOORMANN, SWINKELS 1983

E.M. Moormann, L. J. F. Swinkels, "Lozenges in perspective", *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire*, (Paris 23-25 septembre 1982), *BAR International Series*, 165, 239-262.

OVADIAH 1980

A. Ovadiah, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics. A Study of their Origin from the Classical Period to the Age Augustus*, Roma.

PAPPALARDO 1982

U. Pappalardo, "Il fregio con eroti fra girali nella "sala dei misteri" a Pompei", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 97, 251-280.

PETERS 1991

W.J.Th. Peters, "Il paesaggio nella pittura parietale della Campania", *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milán, 243-255.

RIEMENSCHNEIDER 1986

U. Riemenschneider, "Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils", *Europäische Hochschulschriften*, ser. 38, *Archäologie*; vol.12, Frankfurt am Main.

STROCKA 1984

V.M. Strocka, "Casa del Principe di Napoli (VI.15.7-8)", *Häuser in Pompeji*, 1, Tübingen.

STROCKA 1991a

V.M. Strocka, "Casa del Labirinto (VI. 8-10)", *Häuser in Pompeji*, 4, Munich.

STROCKA 1991b

V.M. Strocka, "Il secondo stile", *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milán, 211-219.

TRILLMICH 1990

W. Trillmich, "Apuntes sobre algunos retratos de bronce de la Hispania romana", *Los bronces romanos en España*, Madrid, 37-50.

WIRTH 1931

F. Wirth, "Wanddekorationen ersten Stils in Athen", *Mittlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 56, 33-58.