Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Z-556

Tomo XIII, n.os 1 y 2 1995

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

MINISTERIO DE CULTURA
SERVICIO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA
SECRETARIA GENERAL TECNICA

9-69
102

Tomo XIII, n.os 1 y 2 - 1995

DIRECTORA

Dra. D.ª María del Carmen Pérez Díe

COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. D. Juan Zozaya Stabel-Hansen

Dra. D.ª Carmen Alfaro Asíns

Dra. D.ª Paloma Cabrera Bonet

Dra. D.ª Carmen Cacho Quesada

Dra. D.ª M.ª Ángela Franco Mata

Dra. D.ª Ángela García Blanco

D.ª Carmen Mañueco Santurtún

Dra. D.ª Alicia Rodero Riaza

SECRETARIA

Dra. D.ª M.ª Ángela Franco Mata

Edita: MINISTERIO DE CULTURA
Dirección General de Bellas Artes, Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Dirección de los Museos Estatales
Diseño y maqueta: Luis Carrillo y Raúl Areces
Pie de portada: Maravedí de Fernando II de León (M.A.N.)

Servicio fotográfico del M.A.N.: Antonio Trigo, Francisco Rodríguez
y Ángel Martínez

Imprime: Impresión Artes Gráficas, S. L.

NIPO: 301-95-048-X
ISSN: 0212-5544
Depósito Legal: 16820-1983

SUMARIO

ARTÍCULOS

Págs.

CLAUDIA PAZ YANES, *D. Tomás de Asensi: Historia de una vida y de una colección* 5

PALOMA CABRERA BONET, *Una nueva cratera de campana del pintor de Lecce* 13

CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, *La pintura griega: De Polignoto a Apeles* 21

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA, *Los "Nuevos Géneros" pictóricos del Helenismo* 29

FÁTIMA PAVÓN CASAR, *Colección de objetos procedentes de las excavaciones de Espejo (Córdoba) conservadas en el Museo Arqueológico Nacional* 37

ANTONIO BALLESTER, *Análisis metalúrgico de fragmentos de un broche de cinturón: siglo VI – Castiltierra (Segovia)* 45

JAVIER VALLEJO BOZAL y MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS, *Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del Románico Pleno en España* 55

CARMEN ALFARO ASINS, *Un maravedí de Fernando II de León: Nueva adquisición del Museo Arqueológico Nacional* 71

ISABEL ARIAS SÁNCHEZ, *Silos y Limoges* 75

ESTHER ALONSO CARDONA, *Estructuración del Beato del Museo Arqueológico Nacional* 85

M.ª ÁNGELA FRANCO MATA, *Antigüedades medievales judías en el Museo Arqueológico Nacional* 103

CARLOS PÉREZ-RUBÍN, *Los talismanes con cuadrados mágicos del Museo Arqueológico Nacional* 115

M.ª ÁNGELA FRANCO MATA, *El "Doble Credo" en el arte medieval hispánico* 119

M.ª ÁNGELA FRANCO MATA, *Pie de cruz o de relicario* 137

RICARDO DONOSO-CORTÉS Y MESONERO-ROMANOS, *La familia Ximénez: Maestros, cuchilleros-cerrajeros de Albacete (1670-1786)* 139

RECENSIONES 153

NECROLÓGICAS 157

NORMAS DE PUBLICACIÓN 160

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

DON TOMÁS DE ASENSI: HISTORIA DE UNA VIDA Y DE UNA COLECCIÓN

CLAUDIA PAZ YANES
Licenciada en Filología Clásica

En el año 1876 fue adquirida por el Museo Arqueológico Nacional la colección de antigüedades de Tomás de Asensi y Lugar; un conjunto de 1.320 objetos de diversa procedencia, sobre todo de África y Asia: esculturas de bronce y 230 vasos ítalo-griegos de diversos estilos, así como objetos "etnológicos" de bronce, plata, marfil y porcelana, procedentes de China, Japón y norte de África.

La colección fue ofrecida para su compra por la viuda de Tomás de Asensi, Rosario Laiglesia Laiglesia, al Estado, que a su vez aconsejó que la instancia de la propietaria "debe remitirse al Jefe del Museo Arqueológico con el fin de que, asociándose a las personas entendidas que tenga a bien designar, se sirva examinar la colección e informar cuanto estime conveniente acerca de su mérito, y de la cantidad en que en su caso pueda justipreciarla"[1].

A tales efectos se reunió una comisión del Museo para catalogar y tasar la colección; tarea que fue facilitada por el catálogo que había elaborado el propio Asensi y que formó parte de la colección.

La comisión del M.A.N. la formaron tres anticuarios –los oficiales Carlos Castroveza, Paulino Savirón y Esteban y el ayudante Joaquín Salas Doriga– y el Jefe del Museo Arqueológico en ese momento, Juan de Dios de la Rada y Delgado.

La comisión preparó un informe, destacando "la importancia de la adquisición de los objetos comprendidos en el catálogo, tanto por su importancia como porque con ellos se completan o se enriquecen varias series de las antigüedades que se conservan en este Museo, siendo algunos completamente nuevos en él y conociéndose en todos ellos la procedencia. (Madrid, 19 de mayo, 1876)". Además de disponer del catálogo Asensi, la comisión realizó un "Catálogo del Gabinete de Antigüedades que perteneció al Exmo. e Ilmo. Sr. D. Tomás de Asensi", que consta de un preliminar, firmado por J. de Dios de la Rada y Delgado, seguido del inventario propiamente dicho[2]. Con fecha 18 de mayo de 1876 se tasó la colección por un total de 40.042 pesetas.

El informe preliminar del Jefe del Museo expone las dificultades de la clasificación y valoración de obras antiguas, indicando que "esta dificultad aumenta en proporciones cuando la clasificación tiene por objeto dar precio a esos mismos objetos". Señala los motivos de la variación de precios en los objetos, ya que "no pueden servir por consiguiente de regla al tasador científico esos precios de las ventas públicas que se verifican con tanta frecuencia en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, porque no representan las más de las veces el verdadero valor del objeto codiciado o desatendido".

Tras una serie de intesantes consideraciones arqueológicas señala que uno de los factores de tasación importantes –aparte de los catálogos de ventas en el extranjero– fue el catálogo de la colección del Marqués de Salamanca[3], "si bien aumentando los precios en los objetos de la colección Asensi, por llevar aquéllos la ventaja de conocerse en todos ellos la procedencia".

Debido a la escasez de fondos, el pago se acordó en tres plazos anuales de 15 pesetas los dos primeros y de 10.042 pesetas el tercero, no sin sobresaltos y continuas cartas de la viuda de Asensi exigiendo el pago de los plazos atrasados, que, a la postre, fueron más de tres.

Tomás de Asensi y Lugar era hijo del médico Manuel Asensi y de Josefa Lugar. Su padre vivió 17 años en Argel, atendiendo los ejércitos turcos, cuarteles, marina, hospital y consulado español, así como los buques que

[1] Archivo M.A.N., Exp. 1876/6, y A.G.A., Educación 31/49, Sign. E.C. 6722-10. A partir de aquí todas las referencias entrecomilladas se referirán al expediente del M.A.N., por lo que omito su repetición, salvo en caso necesario.

[2] "Hay pues reglas de crítica y reglas de verdad absolutas para poder apreciar el valor de los objetos antiguos que se encuentren venidos en un gabinete público o particular, emanadas todas del objeto fundamental de la Arqueología y de los Museos arqueológicos, que no es el de reunir curiosidades por capricho ó pasatiempo, sino agrupar por acertadas clasificaciones los restos que se han conservado de los pueblos que vivieron antes que nosotros, para deducir de su estudio todas las trascendentales consecuencias de las ciencias históricas en sus vastísimas y múltiples aplicaciones", Archivo M.A.N., Exp. 1876/6.

[3] Colección adquirida por el M.A.N. en 1874.

arribaban. Su expediente personal[4] indica que fue médico del Hospital Real durante 15 años, siendo íntimo amigo y médico de cámara de Mustafá Dey de Argel, regente del país. En los últimos años de su vida (1825-6), el padre de Tomás Asensi fue comisionado extraordinariamente para encargarse del consulado, a causa de problemas políticos que agravaron la situación diplomática entre España y Argel (con ataques de los ingleses y disputas civiles), teniendo en cuenta los muchos servicios prestados al país (entre los que se incluían la hipoteca de sus bienes con la que mantuvo durante cuatro años una fragata-correo entre ambos países).

Una carta de la madre de Asensi expone la grave situación económica que atravesaba la familia, arruinada, lo que motivará que en 1833, a la muerte de su esposo, pida con insistencia un puesto para su hijo Tomás en la carrera diplomática[5]. Sabemos que Tomás de Asensi nació en febrero de 1811, siendo el hijo varón mayor del segundo matrimonio del padre[6].

En una relación jurada de 1836 expresa que el "pueblo y país de mi naturaleza (es) Argel, donde se hallaba mi Sor. Padre comisionado por el gobierno español".

Asensi fue introducido en la carrera diplomática por su padre, que le adiestró en las funciones de canciller en Argel –lo que ejerció durante más de un año–; más adelante pedirá recomendaciones en alguna dependencia ministerial.

Debido a méritos paternos y propios es nombrado vicecónsul en Génova en enero de 1836 y vicecónsul en Niza en septiembre del mismo año. Por esta época estaba "casado y con hijos" (uno de ellos Manuel, tocayo de su abuelo, llegó a ser más tarde vicecónsul de Niza)[7]. En una relación de méritos, en su expediente personal –de fecha 29 de enero de 1834 en Madrid– expone que ha estudiado: gramática latina, retórica, filosofía, matemática, ciencias naturales, física y química, geografía e historia, administración, idiomas francés e italiano, y (en letra más pequeña) "está aprendiendo el inglés", además de ganar algunos premios, "entre los cuales cuenta las preciosas obras de Richard y Decandoble, que le adjudicó la Junta de Comercio de Barcelona, por un lucimiento en el certamen público sobre agricultura que sostuvo en 1830".

En junio de 1839, por Real Orden, vuelve a España debido a un altercado con las autoridades de Niza[8]. En noviembre de ese año se le ordena volver otra vez para desempeñar el mismo cargo "por graves razones de política", a fin de reanudar las relaciones diplomáticas con los "estados sardos" (Niza). Por esta época le conceden la Cruz de Caballero de Isabel la Católica (noviembre de 1839).

En enero de 1841 se le designa como cónsul en Elseneur (hoy Helsingborg o Helsingör, en Dinamarca), si bien penurias económicas y atrasos de pagos impiden su salida. En julio de ese año un oficio informa de su incorporación al consulado de Elseneur, pasando antes por Madrid (estaba en Niza) para dejar allí a su familia.

Asensi no desempeñará este cargo. En una carta dirigida al primer Secretario del Despacho de Estado, de fecha 17 de diciembre de 1942, expone su delicada situación financiera: "Defraudadas, no obstante, tan justas esperanzas, habiéndose visto obligado a renunciar al consulado de Elseneur que en premio de sus servicios y penalidades se había conferido, pero que de ningún modo pudo aceptar el exponente porque su delicada salud y sus escasos bienes de fortuna no le permitían exponer su vida ni acabar de arruinarse con su numerosa familia en los Confines del Norte, se ha visto reducido hasta hoy a una estéril y penosa cesantía que ha consumado completamente su ruina". En estos momentos, Asensi tiene 31 años.

Al año siguiente, el 9 de diciembre de 1843, se le nombra "cónsul de Cette" (Sète), cargo que desempeñará por dos años. En octubre contrae segundas nupcias en Cette con "Da. Rosario La Iglesia y de la Iglesia, hija de Don Francisco, Coronel de Caballería y de Da. Dolores, sobrina y esposa de éste". Será su viuda, Laiglesia, quien ofrecerá la colección de antigüedades al Estado, unas décadas después.

En 1845 se le nombra cónsul de México, cargo que rechaza por motivos económicos y familiares. Por estas fechas se le pide que redacte y presente un Reglamento Consular sobre la carrera diplomática "que abraze toda la parte orgánica y la de atribuciones de los Cónsules, como igualmente una tarifa de derechos..." que atendía sobre todo "a la dificultad de acceder a la carrera si no se contaba con recursos propios"[9].

En 1846 se le concede la Cruz supernumeraria de Carlos III "libre de pruebas y gastos".

En 1848 se le nombra "Cónsul general" agregado al Ministerio de Estado, en Madrid. Pero se le cesa por medidas económicas del Ministerio de Hacienda. Asensi suplica seguir en el servicio activo, sin cobrar sueldo, hasta que se le proporcione colocación en su carrera.

Empieza a servir en el Ministerio de Estado, siendo primero oficial (1851), luego Subdirector de Comercio (1854) y, por último, Director de Comercio en 1855.

La década del 50 son años de muchas condecoraciones, entre ellas "en atención a los méritos de don Tomás Asensi, oficial tercero de mi Primera Secretaría de Estado y del despacho, vengo en nombrarle Comendador de nº de la Real Orden de Isabel la Católica. Dado en Palacio a doce

---

4 Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, exp. personal de Manuel Asensi, P-11, Exp. 259.

5 Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, exp. personal de Tomás Asensi, P-5, Exp. 97. También en lo referente a la vida personal de Tomás de Asensi, el entrecomillado se referirá a este expediente.

6 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, 282. Asensi, Manuel; 26 abril 1833 T., folio 150. En el testamento del padre de Asensi se indican los hijos del primer matrimonio (Manuel y Antonia) y los del segundo matrimonio (en orden: Josefa; Tomás, que contaba con 22 años; Pascual; Concepción, y Martín). La hija mayor –Josefa– se casó con Francisco Gozalba, residente en Argel.

7 Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, exp. personal de Manuel Asensi, P-11, Ex. 248.

8 "El día 29 me presenté al Sor. Conde de Maistre para pedirle mi pasaporte: esta autoridad apenas me vio volvió las espaldas, se sentó y me dijo con el mayor desprecio que no me conocía para nada, que no debía haberme presentado a ella sino a la policía que era la depositaria de mi pasaporte, y así que me fuese de su despacho. Dí conocimiento a este Sor. Cónsul de Francia de esta nueva humillación, quien no ha podido menos de participarla al Excmo. Sor. Embajador Francés en Turín.

Hoy salgo con mi familia para Marsella, Valencia y esa Corte a ponerme a disposición de V.E." (Asensi al Despacho de Estado español, de fecha 31 de mayo de 1839, Niza). Archivo del M. de As. Ext. P-5, Exp. 97.

9 Es posible que este informe fuera la base para una obra que figura en el Manual del librero hispano-americano..., Barcelona, 1948, de Antonio Palau y Dulcet, que dice: *Asensi (Tomás). Memoria sobre la institución consular. Influencia del comercio en la prosperidad de las naciones. M., 1851, 4o m. 10 pts.* No he podido encontrarla.

de diciembre de 1851. Firmado el Ministro de Estado, Marqués de Miraflores"[10].

Siendo ya Director de Comercio se le concede, entre otras, la condecoración de tercera clase de Mechidiyé (cambiada más tarde por otra de segunda clase) por "S.M. el Emperador de los Otomanos".

En junio de 1858 pide licencia para trasladarse a Alicante a tomar baños de mar para restablecer su salud, "según indicación de los facultativos". Se le conceden 2 meses de licencia.

El expediente personal de Tomás Asensi finaliza con unos oficios donde se expone el aumento de su sueldo como Director de Comercio, que pasó de 44.000 reales al año en 1860 a 50.000 en 1864.

En 1869, a la edad de 58 años, se le cesa en su cargo, para nombrarlo en 1870 "Presidente de la Comisión que ha de revisar los aranceles consulares y proponer las reformas que crea convenientes".

La última noticia es de 1873, declarándole cesante de las órdenes de Carlos III e Isabel la Católica.

Debió morir hacia 1875, fecha del catálogo elaborado por él mismo, ya que al año siguiente su viuda vendió la colección de antigüedades.

A la luz de la biografía de Asensi se deduce que la colección se formó entre los años 1830 y 1870, sobre todo a partir de la década del 50, cuando desempeñó sus funciones de Director de Comercio, lo que le permitiría un mayor desahogo económico, sin contar con los posibles objetos "familiares" que ya tuviera su padre.

Antes hemos apuntado que la colección Asensi fue considerada excepcional porque se detallaba no sólo el objeto, sino la procedencia del mismo. Asensi era un coleccionista aficionado a la arqueología, como nos lo atestiguan, por un lado, el catálogo fechado en 1875 del propio Asensi (tamaño 22 x 14,2 cm.), y las 1.203 fichas catalográficas –con bordes dorados– de 20,5 x 13,2 cm., con descripciones y dibujos a tinta de los objetos.

El "Catálogo de la colección de antigüedades que perteneció al Excmo. e Ilmo. Sr. D. Tomás de Asensi, Director de Comercio que fue del Ministerio de Estado, 1875", escrito también a tinta, con 364 páginas, enumera 1.320 piezas, donde revela la procedencia, materia, descripción y medidas de las diferentes piezas.

Las fichas son únicas por llevar casi todas un dibujo del objeto (a veces dos para mostrar algún detalle) y una descripción por lo general idéntica a la del catálogo. Decimos esto porque el catálogo (sin dibujos) y las fichas (que a veces no lo llevan y Asensi remite a otras parecidas) se complementan mutuamente: la lectura de las fichas ofrece datos sobre los objetos que el catálogo no tiene y viceversa.

Siguiendo el catálogo elaborado por el Museo Arqueológico, los objetos se clasifican pertenecientes a:

Civilizaciones primitivas: época neolítica (Asia, América, dos objetos).

Edad Antigua –donde bajo la denominación general de "Bellas Artes" se dividen pertenecientes a un estilo o material–:

– Arquitectura.
– Escultura egipcia (figuras de piedra, bronces, madera, figuras de barro esmaltado y vidriado, objetos fenicio-egiptizantes).
– Objetos de arte griego y romano (en piedra, bronces romanos, figuras de barro cocido o terracotas).
– Grabado ("piedras finas en hueco, de diferentes artes y pueblos").
– Artes mixtas (cerámica artística de Egipto).
– Vasos etruscos e ítalo-griegos (vasos de barro negro, etrusco).
– Vasos corintios, llamados también asiáticos.
– Vasos ítalo-griegos, de figuras negras sobre fondo rojo.
– Vasos de figuras rojizas, sobre fondo negro.
– Vasos de figuras rojas sobre fondo negro, pero de las últimas imitaciones ítalo-griegas.
– Vasos con barniz negro y labores de masa de color encima.
– Vasos de barniz todo negro y estriado.
– Vasos todos barnizados de negro, sin más que ligeras labores... en algunos de ellos y cubiertas con el mismo barniz (con el subtítulo "estos vasos son de los que algunos llaman de Nola").
– Cerámica roja procedente de Cartago.
– Lucernas de barro cocido, la mayor parte con relieves ornamentales.
– Objetos varios (fragmentos de mosaicos, collares, etc.).
– Artes útiles.
– Epigrafía y otros objetos.
– Vidrios antiguos.

Edades Media y Moderna:

– Cerámica.
– Eboraria.
– Talla.
– Aeraria y ferretería.
– Sigilografía.

Etnografía[11]:

– Objetos procedentes de Asia (China, Japón y Cochinchina): bronces; objetos de plata, madera, marfil, porcelana y otras materias.

* De Persia.
* De India.
* De Palestina.
* De Turquía.
* De Africa (Egipto).
* De Marruecos, Argel y Trípoli.
* De Sierra Leona.
* De América.

Variedades (no me resisto a enumerar los objetos que entran dentro de esta denominación):

– Un cuerno de rinoceronte.
– Una esponja sobre roca.
– Un estandarte religioso y vestiduras de un Pope ruso, cogido todo en la guerra de Crimea.
– Lava de la que enfrió a Pompeya.
– Pequeños fragmentos de la columna Trajana de Roma.
– Trozo de revestimiento de Numancia.
– Piedra sacada de las minas de la antigua Sodoma.
– Pequeño fragmento de los antiguos muros de Alba la Vieja, provincia de Alicante.

---

[10] Ministerio de As. Ext. Medallas y Condecoraciones, C 234, Exp. 12.

[11] Algunos de estos objetos –no más de cinco o seis–, procedentes de China y Japón, junto con otros del norte de Africa, pasaron en 1948 al Museo Nacional de Etnología. Archivo M.A.N., Exp. 1948/11.

– Fragmento de yeso especúleo, que formaba parte de las ventanas del Castillo de Belmonte.

– Trozo de alabastro, de Mohatan, de cuya materia se ha hecho la mezquita de Mahomet-Alá.

– Dos trozos de hueso, del equus-primigenius, procedentes de Maratón.

Concretando un poco más la procedencia de los objetos, es notable el celo de Tomás de Asensi por señalar el origen de la pieza sea conocida o no. Cuando no es seguro así lo indica ("procedencia desconocida").

Las ciudades de las que proceden los objetos son las siguientes:

África: Cirenaica, Egipto (la mayoría de las lucernas), Cartago (especifica a veces "del anfiteatro de Gern", "Monaster", "Djem" o "Termas Gargelianas"), Menfis (v.g., ficha número 648, "Anubis del Serapium de Menfis"), Tarifa, Bembla y Horbes (Cartago), Ghiza.

Asia: Beirut (Siria), Samaria (Palestina), Ennuy (China), Cochinchina, Japón.

Italia: Alga (Etruria), Tarquinia (muchas piezas de la necrópolis), Cere, Alga, Baños de Nerón, Roma (como un vaso de estilo egipcio "de las excavaciones del Príncipe de Canino"), Vulci, Pompeya (como la número 497, "de las propias ruinas", o la ficha 510, "piedra de la calle de las tumbas, gastada por el paso de los transeúntes de Pompeya"; en otras, como la 511, señala "pedazo de espejo romano en la excavación que se mandó hacer no hace muchos años en la quinta de Trajano, a tres millas de Civitavecchia", o la 770, un camafeo "de giallo antico que parece representar la cabeza de Augusto", hallado "en las excavaciones del Foro Romano, en Roma"), Capua, Girgenti, Nola, Nápoles (Puglia), Salerno, Corneto, Ostia.

Hay algunos objetos de España, como una lamparilla estriada de barro de Murcia (Mina Humo), "a 130 m. de profundidad", o de Madrid (una bandeja metálica de la Edad Media).

De Grecia no son muchas las piezas y proceden de Atenas, Corinto y Egina (más adelante veremos que mandaba traer objetos de Grecia y otras partes).

De América su catálogo registra objetos procedentes de México, aunque su viuda incluyó otros (como se aprecia en el catálogo elaborado en 1876 por el M.A.N.) procedentes de Guatemala, Costa Rica, Canadá...

El catálogo y las fichas elaborados por Asensi son más que una mera descripción de objetos; suelen ofrecer detalles sobre el uso de las piezas o –en el caso de la cerámica griega– se advierte el gusto por relatar el mito que se representa. Veamos algunos ejemplos (puede apreciarse mejor en las fichas de Asensi, de las que ofrecemos una muestra al final):

Pieza nº 684 (sin ficha):

"Tesera de bronce, ó sea permiso para asistir a las diversiones públicas, ó de la liberalidad, llamadas congiari, de los Emperadores ú otros personajes del Imperio; con inscripciones en el derecho y en el revés. La del derecho dice: Druso-Caesari-Ti.-Aug. T. Divi-Aug. N.-S.C. (A Druso César, hijo de Tiberio Augusto, nieto del divino Augusto - Senatus Consultum.) La del revés dice: ME-P.L.D.D. De esta leyenda no es fácil la explicación. Las últimas cuatro letras pueden explicarse así: *Publicus Ludus Dedit,* ó sea dió juegos públicos; pero no así las dos primeras letras ME, que no pudieron ser explicadas ni aún por el doctor profesor de Arqueología Sr. Henzen, secretario del Instituto de Correspondencia Arqueológica de Roma".

Pieza nº 685

"Sello de bronce para uso de los gladiadores con la inscripción HILARES (Alegres). Reconocido y publicado en el Boletín del Instituto de Correspondencia Arqueológica de Roma, Nº XI de Octubre y Noviembre de 1866".

En la pieza siguiente –nº 707– ofrece unos detalles sobre su localización:

"Busto de mármol, representando a una hermosa joven, de un mérito muy notable, género griego. Encontrado en una excavación hecha detrás de la columna de Pompeyo en Alejandría de Egipto al descubrirse el cementerio de la iglesia oriental ortodoxa. Estaba echado boca arriba sobre un sarcófago. Es de tamaño natural, se halla muy bien conservado y tiene un gran mérito artístico".

Asensi se hacía traer objetos –que a veces no llegaban en buen estado, por accidentes durante el viaje–, circunstancia que queda reflejada en la pieza siguiente:

Pieza nº 1154:

"Una cajita conteniendo los pedazos de diez lamparillas que se rompieron al traerse de Alejandría, y que no han podido restaurarse".

Es deliciosa la descripción –e interpretación– de algunos objetos chinos:

Pieza nº 791:

"Idolo de bronce, llamado Ton-Pin-Sieng. Dios de la guerra. Un Marte sentado y robusto, preparándose para tomar el té sólo pudo ocurrírsele a los Asiáticos. Se halla muy bien conservado. Altura: M. 0,210. Procede de Ennuy".

Llama la atención que no tengamos las fichas de ningún objeto oriental –chino, hindú, filipino– que hubieran merecido un dibujo.

A veces nos aclara su compra, como en la pieza nº 829:

"Daga de bronce, al parecer romana, con inscripciones en varios puntos, muy bien conservada. Procede de Londres, donde fue adquirida en una almoneda".

O la pieza nº 943 (donde la ficha es más sustanciosa que su descripción en el catálogo), que nos revela sus amistades con miembros del cuerpo diplomático que le proporcionaban piezas: "...Me trajo la cabecita (de Buda)... (el) Cónsul de Singapur cuando regresó de la misión diplomática...".

La Colección Asensi figura como una de las más importantes dentro del Museo Arqueológico Nacional[12], no sólo por la calidad y buen estado de conservación de las piezas, sino por la documentación que sobre ellas nos legó, por afición, un diplomático español del siglo pasado. Hemos querido con estas notas aportar algunos datos no conocidos acerca de la persona que formó la colección, puesto que con ello podemos deducir las circunstancias en que fue adquirida, a fin de entender el espíritu de un coleccionista del siglo XIX. El Museo Arqueológico Nacional no poseía datos relativos a la época anterior a la adquisición de estos objetos, por lo que la biografía misma de Tomás de Asensi nos puede servir para entender mejor esta colección en su conjunto.

---

[12] Olmos, R., *Catálogo de cerámica griega del M.A.N.* Madrid, 1980. Blázquez, J. M., "La colección inédita del buccheroestrusco del Museo Arqueológico Nacional de Madrid", *Zephyrus,* X, 1960, pp. 141-150.

SUMMARY

The aim of the present paper is to aggregate some documents about "the Asensi collection", one of the most importants collections of the Museo Arqueológico Nacional (Spain), formed as a whole for 1,320 objects proceeding from Africa and Asia, and 230 italic-greek vases among others. Toward study concerning biography of Thomas Asensi –a spanish diplomat of nineteenth century, collector of antiquities– is examined the collection, of which we don't had previous information to the acquisition.

FICHAS CATALOGRÁFICAS DE LA COLECCIÓN ASENSI

Nº 315.

Barro colorado = Vaso
Forma = Capnichora.
Altura = M. 0, 132.
Colores = Rojo, negro y blanco
Estilo = Bello
Procedencia = Etruria (Africa).

Representa un joven que sujeta un toro. Su pintado es original: va desnudo, y le cuelga del brazo izquierdo un manto que llega hasta el suelo formando pliegues. Sobre su cabeza hay una corona y otra al pie de la izquierda del jarro, con otros adornos, todos de color, y las figuras de relieve. Por debajo tiene barniz y una palmeta pintada de rojo-amarillento sobre campo negro. El trabajo es bueno y el barro fino. Su conservacion seria completa si no le faltara la boquilla, y no estuviera algo estropeada la base en que descansa el objeto tan sumamente raro y curioso.

Fig. 1. Nº de inventario 11.624

Nº 129.

Barro colorado = Vaso
Forma = Jarro
Altura = M. 0,158.
Colores = Amarillo sobre negro
Estilo = Bello
Procedencia = Etruria (Africa).

Vaso para vino, de barro fino, con una asa que parte del borde de su boca, en forma de hoja de vid, y termina en el arranque del cuerpo. Este tiene hacienda de guerra y viene a desarrollar sobre una pequeña greca y cenefilla de lengüetas de amarillo-rojizo (rosso lavoro) sobre fondo negro. En el centro, entre dos grecas, hay cinco de las figuras de pie. Un joven desnudo coronado con una especie de grifos que lleva en la mano derecha, y a cada lado le contempla una persona envuelta en amplio manton; la de delante apoyada en su baston, y la de detras con la mano derecha extendida y como si acabara de soltar dos objetos redondos que estan en el aire. El dibujo es incorrecto, pero muy brillante, y el vaso integro y muy bien conservado.

Fig. 2. Nº de inventario 11.506.

N.º 80.

Barro colorado = Vaso.
Forma = Jarro.
Altura = M. 0,298.
Colores = Amarillo y negro.
Estado = Bello.
Procedencia = Cirenaica (Africa).

Vaso de dos asas pequeñas, colocadas debajo de su ancha boca; con el cuello corto y el cuerpo inflado hácia su base, formando una pera que descansa sobre una pequeña columna. Tiene dibujos amarillos sobre fondo negro. En uno de sus lados aparecen dos figuras, una varonil sobre un sátiro; el personaje lleva una ánfora sobre el hombro izquierdo con la misma mano, apoyando la derecha en un cayado torcido; y el segundo levanta con la mano izquierda una cesta o canastillo ancho, llevando la mano derecha hácia adelante. Enfrente hay una mujer desnuda, coronada de hojas y con el pelo rizado y suelto, vestida con túnica y peplum, y extendiendo la mano derecha hácia la figura, sujetando con la izquierda un lazo que desciende en el suelo. En el otro lado se presentan dos bailarinas vestidas, envueltas en grandes mantos, ondeados al viento, una llevando un cayado, en que se apoya con la mano derecha, y la otra llevando un objeto que parece una lira. Todas las figuras están de perfil y perfectamente dibujadas, siendo muy notables los pliegues de los mantos en el primer lado. Dentro grupos están encerrados por dos líneas, una arriba y otra abajo. Esta rematada en la boquilla y en el pie, y bien terminada en lo demás, siendo un precioso y notable ejemplar.

Fig. 3. Nº de inventario 11.203.

N.º 285.

Barro rojo = Lámpara.
Ancho = m. 0,076
Largo = m. 0,127.
Procedencia = Cirenaica.

Lamparilla (ΛΥΧΝΟΣ - Lychnos), adornada de una guirnalda formada por dos espigas y en el centro una cresta, de relieve, a la manera. Trabajo bueno y bien cocido: coloración purpúrea. Lleva en la base una inscripción o marca ΛΥΧΝΟΣ / ΛΝΕΝ / ΤΑΙΙΣΟΣ *y en el lado debajo de la boquilla* ΛΙΥΥΜΑ.

Fig. 4.

N.º 317.

Barro negro = Lamparas.
Altura = m. 0,060; largo m. 0,090.
Procedencia = Cartagena.

Lamparilla de una sola pieza, que representa una cabeza de viejo con barba larga la lengua fuera de la boca, con dos agujeros en la frente, uno sobre el otro para el aceite. Excelente labor y conservacion. Pertenece a Carmelo y de ninguno especial.

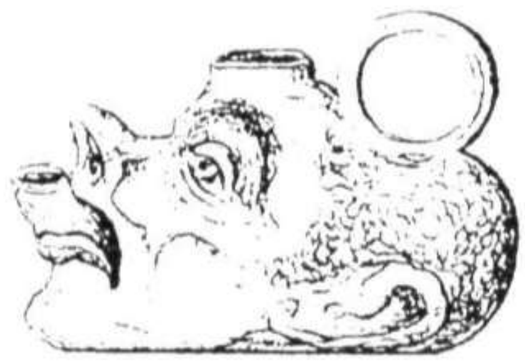


Fig. 5. Nº de inventario 13.482.

N.º 957

Barro arcilloso = Vaso.
Forma = Botija
Alto = M. 0,168.
Color = Natural.
Estilo = Ordinario.
Procedencia = Cacia (Hoy Coca, prº de Segovia).

Vasija de boca ancha y cuello corto. Este se halla entre sus dos asas, colocadas en los lados del cuerpo, que figura una bola un poco comprimida, sin base para sostenerse. Fue encontrada dentro de un pozo muy profundo, con un asa y la boquilla del cuello rotas; y es un ejemplar poco comun.

Fig. 6.

N.º 914.

Barro colorado = Vaso.
Forma = Dromedario.
Alto = M. 0,188.
Color = Natural.
Estilo = Especial del pais.
Procedencia = Anfiteatro de Ujarras (Cartago)

Vaso de tierra cocida, figurando un dromedario de pié. La boquilla y el asa que estan rotas encima del lomo, representan la joroba del animal. Su cabeza lleva unos adornos cerca sobre la frente. Esta hecho arreando y tiene roto un costado y la cola.

Cuando se limpio esta vasija salio entre la tierra que contenia en el cuerpo una mecha de algodon con su boquilla de hoja de lata y un alambre torcido, cuyos objetos aparecen clasificados en el N.º 918 de mi catalogo.

Fig. 7. Nº de inventario 12.516.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

UNA NUEVA CRATERA DE CAMPANA DEL PINTOR DE LECCE [1]

PALOMA CABRERA BONET
Museo Arqueológico Nacional

Hace ya algunos años ingresó en nuestro museo una bellísima cratera de campana de figuras rojas apulia. El interés de su tema iconográfico y la posibilidad de identificar el pintor de tan singular vaso, nos han animado a realizar una breve presentación de esta pieza, y a darla a conocer a los especialistas en pintura de vasos griega, pues, a pesar de, o precisamente, a causa de su procedencia, aún permanece inédita.

Fue en Octubre de 1992 cuando se produjo el ingreso de este vaso en las colecciones de fondos estables del Museo Arqueológico Nacional. La cratera había pertenecido a Dª Ada María Bruhn de Hoffmeyer, ciudadana danesa con residencia en España, fallecida el año anterior, quien en su testamento había declarado heredero universal de todos sus bienes al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En dicho testamento había estipulado que «... el gran vaso griego, encontrado por un pintor danés el siglo pasado en una tumba del Sur de Italia (Magna Grecia), de 350 a.J.C., deberá regalarse a un Museo Arqueológico en Madrid...». Una vez realizados los trámites y cumplidos los requisitos legalmente establecidos, y aprobada por el Ministerio de Cultura, en orden ministerial de 7 de Julio de 1992, la aceptación del legado testamentario de Dª Ada Bruhn, el C.S.I.C. hizo entrega al Museo Arqueológico Nacional de la mencionada pieza[2].

No poseemos más datos sobre la procedencia de este vaso, ni sabemos quién fue exactamente el pintor danés que lo encontró, ni a qué necrópolis pertenecía la tumba donde fue hallado, ni cómo pasó a manos de Dª Ada Bruhn, o, más probablemente, de su familia. Unicamente por el análisis de la pieza podemos deducir que fue realizada en el segundo cuarto del siglo IV a.C. en la región italiana de Apulia, aunque no podemos concretar el centro exacto, como ajuar fúnebre de algún personaje de cierta significación dentro de la sociedad colonial de la Magna Grecia.

DESCRIPCIÓN

N. Inventario: 1992/74/1
Altura: 38,5 cms.
Diámetro de la boca: 41,2 cms.
Diámetro de la base: 20 cms.

En el borde rama de olivo hacia la izquierda. Banda reservada en el interior a la altura del borde. Pie en forma de toro con una acanaladura en la zona superior y una banda reservada en la zona inferior.

Bajo las asas una doble palmeta de 9 pétalos sobre zarcillos y volutas vegetales. El espacio entre las asas está reservado, y el arranque decorado con pequeños trazos perpendiculares.

Cara A: Escena formada por cuatro personajes, todos ellos representados de tres cuartos. En el centro una mujer de pie. Viste largo quitón ceñido en la cintura, donde la tela forma finos y ondulantes remolinos, ajustado en los pechos y pierna izquierda, dejando traslucir sus formas. Recoge el pelo una banda o *sphendóne,* y se adorna con un collar formado por gruesos puntos de pintura dorada superpuesta. La misma técnica se ha empleado para dibujar el pendiente que adorna su oreja, un brazalete en la muñeca derecha y una pulsera de puntos en su brazo izquierdo. Su actitud, en composición quiástica, forma el contrapunto del personaje masculino situado a su derecha, hacia el que dirige su mirada. Descansa el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, manteniendo la izquierda flexionada, mientras sostiene en alto con la mano izquierda un tímpano visto de tres cuartos, y levanta el brazo derecho hacia la figura situada de pie junto a ella. El instrumento está decorado con pequeños ángulos en el borde, radios en el centro y gruesos puntos de pintura dorada en el borde externo.

En el extremo izquierdo de la escena, un joven de pie, desnudo, sólo una breve clámide cuelga por encima de sus brazos. Ciñe su cabeza una banda realizada con pintura dorada. Dirige su mirada hacia la figura femenina y levanta su brazo izquierdo para ofrecerle una pátera agallonada con frutos, representados por puntos dorados. Entre ambos personajes se sitúa un hito cuadrangular realizado

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Iconografía de lo irracional», aprobado por la DGICYT (PB93-0265).

[2] Archivo del M.A.N., expediente 1992/74.

en pintura blanca sobre la que se han añadido bandas de pintura dorada en las molduras superior e inferior y líneas entrecruzadas en el resto.

En el centro de la escena, tras la figura femenina, se sitúa un joven sentado hacia la izquierda, semidesnudo. Un paño de finos y ondulantes pliegues cubre su muslo izquierdo y pierna derecha. Ciñe su cabeza una cinta que se anuda a un lado y cuyo extremo deshilachado cae sobre el cuello. Se conservan además restos de una banda realizada con pintura dorada. Sus piernas ocultan parcialmente la parte inferior de la figura femenina, situada en un segundo plano. El joven extiende su brazo derecho para ofrecer a la mujer una pátera agallonada con frutos dorados, mientras apoya su mano izquierda en el asiento; éste es un plinto rectangular sobre una amplia basa, realizado con pintura blanca y adornado con dos cenefas, arriba y abajo, de líneas entrecruzadas realizadas con pintura dorada.

Por último, en el extremo derecho de la escena, un joven de pie, desnudo. Al igual que la figura del extremo opuesto, y en armoniosa simetría, lleva una clámide enrollada en torno a su brazo derecho que, ocultando totalmente el brazo izquierdo, cae en ondulantes pliegues hsta los pies. Ciñe también su cabeza una banda, en este caso doble, formada por dos cintas onduladas realizadas con pintura dorada. El personaje apoya su brazo, en un gesto de estudiada laxitud y a la vez de estrecha camaradería, en el hombro del compañero sentado, mientras contempla atentamente el mudo diálogo, subrayado por el intenso cruce de miradas y por los gestos, que se desarrolla entre la mujer y el joven en el centro de la escena, donde convergen todas las miradas.

La escena está enmarcada en lo alto por un estrecho friso de ondas y, abajo, por un friso de meandros y aspas. Ambos frisos se interrumpen a la altura de las asas.

Cara B: Escena formada por tres personajes, vistos de tres cuartos. En el centro, una figura femenina de pie, vestida con quitón ceñido en la cintura, donde la tela forma arremolinados pliegues. Esta fina tela deja traslucir los pechos y la pierna izquierda exenta. La zona inferior del vestido está rematada por una linea ondulante realizada con barniz diluido, de tono ligeramente dorado. La mujer se adorna con un collar realizado con pequeños puntos, de los que sólo queda la huella. Puntos dorados adornan también su pelo, por encima y por debajo de la *sphendóne*. Del mismo color dorado es un brazalete abierto en espiral que lleva en su antebrazo izquierdo. La figura sostiene en su mano izquierda una corona vegetal trenzada y adornada con puntos dorados, y levanta el brazo derecho hacia el personaje de la izquierda, al que también dirige su mirada. Este, un joven de pie, desnudo, se dirige hacia la mu-

jer presentándole una larga y ancha cinta, mientras con gesto indolente apoya su mano derecha en la cadera. Ciñe su cabeza una cinta dorada.En el extremo izquierdo de la escena se sitúa otro joven de pie, desnudo, que envuelve y oculta su brazo izquierdo con la clámide. Su gesto y actitud repiten casi mecánicamente los de la figura femenina, con el brazo derecho extendido y la cabeza dirigida hacia el centro de la escena. Sus cabellos están adornados, como los del joven al que sirve de contapunto simétrico, con una banda dorada.

Enmarca la escena en la zona inferior una greca de meandros y aspas, que se interrumpe a la altura de las asas.

EL PINTOR

Pertenece esta cratera al llamado estilo sencillo (plain style) apulio, estilo que predominó en el trabajo de los pintores de esta región durante la primera mitad del siglo IV a.C. Son las crateras de campana y las pélices las formas preferidas o más comunes dentro de este amplio grupo estilístico[3].

El estilo de las figuras, la composición de las escenas, las actitudes de los personajes, y algunos detalles ornamentales son suficientemente característicos, a pesar de las múltiples fórmulas y convenciones presentes, compartidas por numerosos artistas y repetidas hasta la saciedad, como para atribuir este vaso a un pintor concreto. Se trata del Pintor de Lecce, un artista de la primera época de desarrollo del estilo y producción apulias, que trabajó en el mismo taller que el Pintor de Hoppin, ambos seguidores o discípulos del Pintor de Tarpoley[4].

Veamos ahora los argumentos sobre los que apoyamos nuestra atribución. En primer lugar, la composición de las escenas. El Pintor de Lecce utiliza con frecuencia composiciones de dos y tres personajes, normalmente una mujer entre dos jóvenes o sátiros, generalmente dinámicas. Aquí nos encontramos en el anverso con una escena de cuatro personajes en actitud estática, de reposo, una excepción dentro de su obra, pero común a otros pintores del mismo grupo[5], mientras el reverso nos muestra una escena, también estática, característica: una mujer entre dos jóvenes[6].

---

[3] A.D.Trendall y A.Cambotiglou, RVA1, xlix.

[4] A.Cambitoglou y A.D.Trendall, 1961, pp. 62-65; A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, pp.102-133; A.D.Trendall, 1989, p. 76.

[5] A.D.Trendall, 1989, p. 76.

[6] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n. 5/202, 5/206.

El Pintor de Lecce gusta también establecer una significativa contraposición entre los cuerpos desnudos, atléticos, de los varones, mostrando una heroizada y eterna juventud, y los de las mujeres, ocultos bajo vestidos de animados y ondulantes pliegues, pero que dejan traslucir sutilmente las formas femeninas. Contraposición formal, basada en el juego de líneas y de superficies, y contraposición conceptual que, sin embargo, ensalza en ambos la *areté*, la virtud que ennoblece el espíritu, concebida de tan diferente forma en el hombre y en la mujer.

Sus figuras se muestran siempre de tres cuartos, en actitudes que resaltan el esquema quiástico, y en composiciones simétricas, en algunos casos, como en nuestra cara B, algo rígidas y estereotipadas. Es también muy aficionado este pintor a las figuras que sostienen en alto un tímpano[7], como la mujer de nuestra cara A, y a representar a sus personajes realizando un gesto característico, y en su obra frecuentemente repetido, que consiste en extender un brazo, ligeramente flexionado y con la mano abierta hacia abajo, como si fueran a tocar al personaje inmediato[8].

Son rasgos característicos del Pintor de Lecce el dibujo de los ojos, indicados por líneas fuertemente curvadas, y los pequeños rizos que sobresalen por encima de las orejas en las cabezas de los jovenes, como se aprecia en el joven del extremo derecho en la cara A, y en los dos jóvenes de la cara B. Son también detalles significativos, casi podríamos decir su rúbrica, el dibujo de los pliegues en los vestidos femeninos, con multitud de finos trazos que se arremolinan en la zona de la cintura, en torno a los pechos y a veces sobre la pierna flexionada, y el doble trazo, uno más grueso, el otro más fino, que ribetea los pliegues en zigzag de las clámides de los varones[9].

Comparten nuestras figuras con las de otras obras del Pintor de Lecce, el aspecto rechoncho, las cabezas anchas, pesadas, en relación al cuerpo, y ligeramente inclinadas hacia abajo, la anatomía masculina representada con gran detalle, el gusto por los adornos realizados con pintura dorada, y las cintas, a veces dobles, -como en el personaje del extremo derecho de la cara A-, que ciñen y adornan sus cabezas. Nuestra figura femenina del anverso

[7] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n. 5/200, 5/201, 5/208, 5/212, 5/215.

[8] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n. 5/197, 5/198, 5/200, 5/201.

[9] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n. 5/197, 5/201, 5/204, 5/208, 5/227.

es especialmente parecida a la de la cratera del British Museum[10], que sostiene un tímpano idéntico en su forma y decoración al de nuestro vaso[11], y a la figura de la cratera de los Museos Vaticanos[12].

En cuanto a otros detalles de caracter ornamental, en muchos de los vasos de este pintor el friso de meandros y aspas está confinado al área bajo las escenas, siendo interrumpido por las palmetas bajo las asas, un rasgo que comparte con el Pintor de Hoppin[13]. Sobre la escena de la cara A en las crateras de campana y de cáliz nuestro pintor suele dibujar una estrecha banda o friso decorado con ondas, motivo que también está presente en el vaso de Madrid[14].

Debe pertenecer este vaso al periodo avanzado, ya no inicial, de su obra. Así lo indican la pesadez de las cabezas, el aspecto algo rechoncho de sus figuras, a diferencia de las más esbeltas y estilizadas de su etapa inicial, o la tendencia, aquí muy evidente, a romper, segmentar y disgregar las líneas que dibujan los pliegues[15].

La obra del Pintor de Lecce, como la de su compañero, el Pintor de Hoppin, se fecha entre el 385 y 355 a.C.[16]

LAS ESCENAS

Realmente la interpretación de las escenas de nuestra cratera es una cuestión difícil, porque nos introducimos con ellas en el escurridizo terreno de la ambigüedad. ¿Cuál es el sentido de las imágenes que ilustran nuestro vaso? ¿De qué tipo de escenas se trata? ¿Quiénes son los personajes representados? ¿Cuál es el contenido y el propósito de sus acciones?

En la escena de la cara A nos encontramos ante cuatro personajes, una mujer y tres varones, en actitud de reposo. Un diálogo íntimo se desarrolla entre ellos, expresado únicamente a través de los gestos y las miradas. Gestos sosegados, actitudes contenidas, relajadas, o desprovistas de tensión. Es el reposo combinado con la contención lo

[10] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n. 5/208.

[11] Otros tímpanos del mismo tipo en vasos del Pintor de Lecce: A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, 5/200, 5/201, 5/205, 5/208.

[12] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n. 5/197.

[13] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, p. 123.

[14] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, p. 123, n.5/204, 5/205, 5/207, 5/208, 5/212, 5/213.

[15] A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, p.123, n.5/197-229.

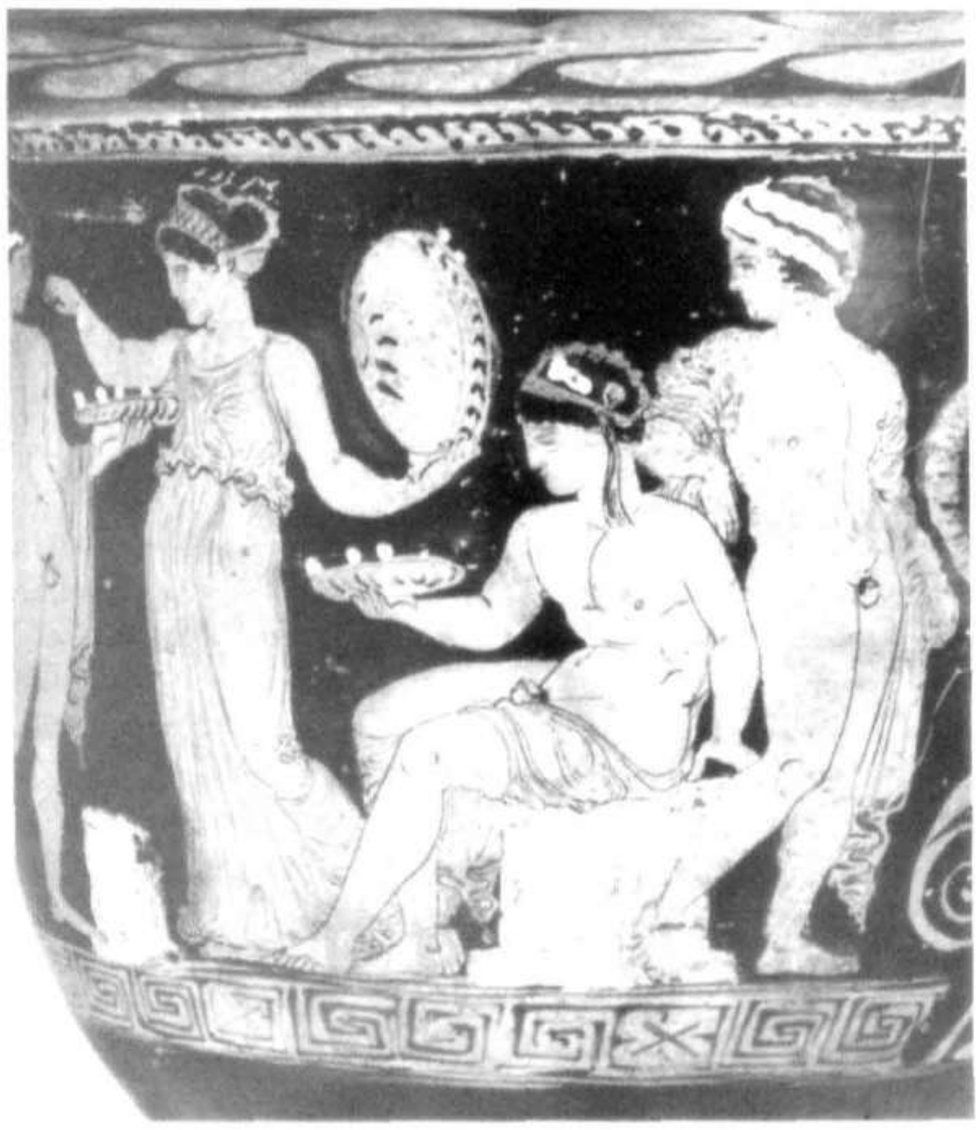
[16] Cf. cuadro cronológico en A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, fig. 3.

que hace resaltar, sobre el telón de fondo de un ambiente de serenidad estática y recogimiento, a las figuras, sus rostros, sus cuerpos y sus ropajes. Se contraponen aquí, casi podríamos decir que de forma modélica, el cuerpo desnudo, atlético, del varón, ensalzado en su eterna juventud, en su perfección efébica, y el de la mujer, castamente oculto. Como decíamos más arriba, una contraposición formal y conceptual que ensalza en ambos una *areté* de diverso contenido.

Pero ¿quiénes son estos personajes? ¿simples mortales anónimos o protagonistas de un mito? La caracterización de esta escena es típica de la iconografía suritálica y, en general, del siglo IV a.C. La ambigüedad, la ausencia de rasgos o elementos definitorios, que identifiquen las acciones y a sus protagonistas, es un elemento muy frecuente en las imágenes de este siglo[17]. Parece que los artistas buscan deliberadamente esta ambigüedad, ocultando lo evidente y favoreciendo múltiples, y a veces divergentes, lecturas de una misma escena. Los personajes carecen de atributos, de las características iconográficas que antes, en las imágenes de los siglos anteriores, habían sido inequívocas y personales. Esta misma ambigüedad y «brevedad» en los elementos definitorios se observa en la ausencia de cualquier alusión al paisaje, al entorno donde transcurre la escena.

En el caso de nuestras dos escenas, el único elemento que nos puede dar una pista sobre su contenido y significado es el tímpano que la mujer de la escena del anverso levanta en su mano. Es el instrumento del *thíasos* dionisíaco, el que marca el ritmo insistente, frenético, incluso extático de la danza báquica y que, acompañado por el sonido del aulós, vemos en manos de ménades y sátiros, de los miembros del cortejo dionisíaco, entregados ritualmente al *enthousiasmós* de los ritos orgiásticos.

¿Se trata aquí de la imagen de una ménade y, por tanto, de una escena dionisíaca? Así podría ser, pero veamos las dificultades y riesgos de una interpretación tan simple. No aparece en esta imagen Dioniso, el señor y conductor del *thíasos* (el término francés «maître» parece más amplio), al menos ningún personaje puede ser exactamente identificado con el dios que encarna la belleza y la juventud, con sus largos cabellos y provisto de tirso. ¿Quizás el joven sentado junto a la mujer? Posiblemente, y volveremos a ello más adelante, pudiera haber una sutil identificación de éste o de los restantes jóvenes, por qué no, con Dioniso, a pesar de que ninguno de ellos lleva el atributo característico: el tirso. Pero ello sería en un plano más sutil, más secundario, y en una esfera simbólica e ideal más elaborada. Creo que el pintor no ha tratado explícitamente de representar a Dioniso. La ausencia del dios no niega, sin embargo, el posible caracter dionisíaco de la escena. ¿Quiénes son, entonces, estos jóvenes? Tampoco son sátiros. Aunque en la iconografía suritálica del siglo IV éstos han perdido gran parte del caracter demónico, bestial, que mostraban en el siglo V y, sobre todo, en el VI, aún conservan rasgos que denotan su naturaleza semianimal, a medio camino entre lo humano y lo bestial: la cola de caballo y las orejas puntiagudas, elementos que aquí faltan[18]. No, en esta escena se está exaltando precisamente lo contrario, la belleza, la perfección de los cuerpos, el



caracter casi divino en su perfecta juventud de estos personajes.

Se trata, entonces, de mortales y, en este caso ¿qué sentido tiene la escena dentro del contexto dionisíaco? Múltiples elementos debemos ahora tener en cuenta. En primer lugar, el centro físico y emocional de la imagen, y de su trasunto, es la mujer, hacia la que convergen todas las miradas. La mujer protagonista, que, dado el carácter de ofrenda funeraria de este vaso, podemos identificar con la difunta enterrada en la tumba donde se halló el vaso. Dos de los jóvenes le ofrecen presentes: páteras cargadas de frutos (?). Pero ¿es una escena funeraria, de despedida de la vida, en la que los allegados y familiares del difunto ofrecen sus regalos al muerto? No, pues en ese caso hubiera habido, y sobre todo en el ámbito suritálico, una alusión más directa a la tumba, una representación del monumento fúnebre[19]. Ello no quiere decir, sin embargo, que no se trate de ofrendas o regalos presentados a la difunta, y aquí entramos de lleno en el terreno de la paradoja y la ambigüedad. Pero es que estamos ante la fusión idealizada de dos contextos diferentes.

Creo que esta escena trata en realidad de la recepción de una iniciada en los misterios y ritos dionisíacos en el reino de la beatífica inmortalidad que Dioniso ofrece más allá de la muerte, acogida por otros *mystai* o iniciados, servidores del dios. La iniciada, la difunta, eleva uno de los símbolos de su iniciación en los ritos de la danza y de la bebida, del éxtasis y del entusiasmo producido por el dios. Es el momento de su ingreso en el reino del Más Allá, el momento de la superación de la muerte, de la liberación del alma, a través de la consecución de la inmortalidad. Es el poder de la transformación, que el dios encarna, el que ha permitido completar felizmente el tránsito. Ella, como Ariadna, la mortal que superó la terrible y final contradicción de la existencia humana, se ha uni-

[17] H.Metzger, 1951. Es lo que Beazley llamaba los «unexplained subjects»: J.D.Beazley, ARV2.

[18] Sobre la nueva concepción formal y conceptual de los sátiros, cf. R.W.Smith, 19772, pp. 56-65.

[19] H.Lohmann, 1979; M.Schmidt, A.D.Trendall y A.Cambitoglou, 1976.

do al dios para vencer a la muerte. Podría, así, ser considerada como una ménade o una ninfa[20], que ha entrado a formar parte del cortejo báquico, aunque no se exalta aquí la vertiente orgiástica de sus ritos, sino la más beatífica. Ellos, los jóvenes, están representados como héroes, bañados por la dorada luz que inunda el Más Allá (todos los elementos y personajes de la escena llevan ese simbólico toque de pintura dorada), adornados con las cintas doradas que ciñen los bienaventurados. Recordemos que nos encontramos en el ámbito heroico de la muerte. Toda la escena está impregnada y dominada por la alusión a un allende fecundo y bienaventurado, inundado de luz. La muerte se concibe aquí como un reposo heroizador, ideal, en una esfera de exaltación de su virtud. Asimismo, está dominada por una ambigüedad, a la que hemos hecho alusión, que encaja perfectamente con la ambigüedad dionisíaca. El mismo dios es esencialmente una paradoja, la suma de antítesis y contradicciones[21]. Es la vida y la muerte, el reposo y el éxtasis, la serenidad y la embriagadora locura.

En cuanto a la escena del reverso, podríamos considerarla como una continuación o complemento de la primera, aunque quizás no en un plano estrictamente temporal, como una indefectible secuencia. La mujer, igualmente aquí la difunta, ha realizado el tránsito, ha triunfado sobre la muerte, y el éxito ha sido coronado simbólicamente con la corona vegetal que sostiene en su mano. De nuevo los *mystai*, los devotos e iniciados en los misterios del dios, la acompañan. Uno de ellos, el joven de la derecha, le entrega una larga y ancha cinta. ¿Qué representa este objeto, tan frecuentemente representado en la iconografía suritálica? ¿Se trata de una escena de seducción? El joven le ofrece una cinta que podríamos interpretar como un presente amoroso. Vemos esta misma cinta en manos de Eros[22], o en el ambiente pederástico de la palestra[23], o como regalo que un varón ofrece a una mujer[24]. La mujer ha recibido también una corona, que puede ser igualmente un regalo de boda, amoroso. En nuestra escena puede haber una alusión al amor de los dioses y a la unión de Dioniso y Ariadna. En todo caso es un lenguaje metafórico, una alusión al tránsito iniciático de la boda o de la muerte[25]. En efecto, ambos planos se fusionan indisolublemente, pues en este contexto funerario los regalos serían ofrendas de bienvenida a la nueva iniciada, símbolos -en la corona más explícito- de su victoria sobre la muerte. El amor, la potencia generadora de vida, y la muerte se unen aquí estrechamente, como lo están en la religión e iconografía suritálica el ámbito de Afrodita y el de Dioniso[26]. Las cintas, presente amoroso y fúnebre, también adornarán los tirsos que llevan Dioniso y los miembros de su séquito.

El contenido de ambas escenas entra plenamente, si es que nuestra interpretación es correcta, en el ámbito de la religión griega extendida ampliamente en el siglo IV en Magna Grecia[27]. La implantación en esta región del sur de Italia de ritos y cultos, especialmente los dionisíacos, órficos y eleusinos, popularizaron una religión mistérica y salvífica, que ponía el acento en la fe en la existencia de un destino ultraterreno y en un retorno a la vida a través de la reencarnación del alma[28]. La afirmación de estas creencias por otra parte, no es extraña en un momento en el que la crisis de los valores tradicionales que la polis griega encarnaba, ha favorecido el surgimiento de un sentimiento de individualismo y de exaltación de los valores del individuo por encima de los comunitarios.

---

[20] Sobre la consideración de las ménades como ninfas, cf. R.W.Smith, 1972, pp. 69-75.

[21] H.S.Versnel, 1990, pp. 150 y ss.

[22] Cf. en ejemplos del mismo momento, A.D.Trendall y A.Cambitouglou, RVA1, n. 4/192, 11/86.

[23] Cf.por ejemplo, A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, n.4/3, 4/83, 5/292.

[24] Cf. A.D.Trendall y A.Cambitoglou, RVA1, 5/53, 6/9.

[25] Recordemos que las mismas cintas se ofrecen ante la tumba y engalanan los monumentos funerarios.

[26] R.W.Smith, 1972, pp.52-55, 80-85.

[27] A.Bottini, 1992; Orfismo in Magna Grecia. XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1974), Napoli, 1975; para el dionisismo en tiempos algo más recientes, cf. M.P.Nilsson, 1957.

[28] A.Bottini, 1992, p.23.

Ofrecen estos ritos una esperanza de inmortalidad -o al menos de beatitud y de felicidad en el mundo del allende- para sus seguidores, para los que se inician en sus misterios. A través de vínculos establecidos en vida con las divinidades, obtienen la salvación individual, la liberación final de la negación de la existencia. En el Sur de Italia el orfismo, en estrecha conexión con otros movimientos religiosos de tipo místico y esotérico, entre ellos el dionisismo, estuvo muy extendido entre una población que amalgamó diversos elementos y reelaboró múltiples símbolos para expresar su aspiración a la salvación[29]. El dionisismo estuvo estrechamente conectado con el orfismo, no en balde fue Dioniso la divinidad principal de la teología órfica[30]. De todas formas, y en conexión o no con el orfismo, los ritos dionisíacos ofrecen aspectos místicos que apoyan la idea de la existencia de misterios báquicos, o al menos de una iniciación en congregaciones cultuales esotéricas báquicas[31], tal y como demuestran documentos materiales como las tablillas de oro órficas de Hipponion, la inscripción de Cumas o las tabillas de Olbia[32].

Dioniso es un dios de la belleza, y un dios bello. El conocimiento de esta belleza proporciona la felicidad a los que han sido iniciados en los secretos de su culto[33]. Sólo hay un camino para adquirir ese conocimiento, entendido como *alétheia*, como desvelación: a través de la iniciación y a través de la muerte. Dioniso garantiza una felicidad y una *euphoria* eternas, a través de la unión con el dios[34].

En algunos casos se ha querido ver a Dioniso como un dios ctónico, un dios infernal, Señor de la Muerte, que reina junto a Perséfone en el mundo de ultratumba[35]. Pero, aunque Dioniso es el dios que preside el tránsito, que otorga la vida después de la muerte, un dios al que sus adeptos esperan seguir en un eterno *comos* en el Mas Allá, éste es un mundo indefinido, sumergido en la mística de lo sobrenatural, pero no es el Hades[36]. Quizás podríamos llamarlo, con R.W.Smith, el «paraiso dionisíaco»[37].

Todas estas cuestiones, que tanta literatura y discusiones han provocado, han sido aquí esbozadas de forma muy sintetizada. La riqueza de la religión suritálica, de la creencia en un mundo de ultratumba, y las formas y fórmulas de expresión iconográfica de tales creencias, puede haber quedado desdibujada en tan breves páginas. Nuestro propósito no era otro que el de dar a conocer un vaso y sus imágenes, acercándonos a su contenido. Quizás éste nos pueda conducir a futuras indagaciones y estimular nuevas búsquedas en el terreno de la iconografía y religión suritálicas.

---

[29] A.Bottini, 1992; Orfismo in Magna Grecia. XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia. (Taranto, 1974), Napoli, 1975.

[30] V.Adorno, 1975, pp. 9-32.

[31] H.S.Versnel, 1990, p. 150.

[32] Existe numerosa bibliografía sobre estos documentos, pero cf. finalmente y más recientemente A.Bottini, 1992, pp. 51-58 y 152 ss.

[33] Según la lectura que R.Turcan, 1986, p. 232, hace de la inscripción de Cumas, este conocimiento se adquiere no por la eficacia de un sacramento ritual o iniciático, sino por el ejercicio continuo, cotidiano y perseverante de una accesis destinada a transformar al individuo; se entiende como un estado alcanzado antes de la muerte, no por una experiencia episódica de manía extática, sino por una práctica ascética.

[34] H.S.Versnel, 1990, p. 155.

[35] H.Metzger, 1944-45, pp.314-323 . Sobre la identificación Dioniso-Plutón, cf. K.Schauenburg, 1953, artículo que plantea muchas reservas a tal identificación.

[36] Así lo cree G.Zuntz, 1971, pp. 407-411.

SUMMARY

An Apulian red figured bell krater, of the Apulian plain style, dated to the second quart of the 4th. cent. B. C., recently donated to the Museo Arqueológico Nacional, is presented. The style of the figures and the scene composition has allowed this krater to be attributed to the Lecce Painter. The contents of its scenes are studied within the context of the dionysiac religion in the south of Italy.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, V.
(1975) «Da Orfeo a Platone. L'orfismo come problematica filosofica», en *Orfismo in Magna Grecia. Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia,* (Taranto, 1974), Napoli, 1975, pp. 9-32.

BOTTINI, A.
(1992): *Archeologia della salvezza*. Milán.

CAMBITOGLOU, A., y TRENDALL, A. D.,
(1961): *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style.* The Archeological Institute of America.

LOHMANN, H.
(1979): *Grabmäler auf Unteritalischen Vasen*. Berlín.

METZGER, H.
(1944-45): «Dionysos chtonien d'après les monuments figurés de la période classique», en *Bulletin de Correspondence Héllenique* 68-69, pp. 296-339.

METZGER, H.
(1951): *Les répresentations dans la céramique attique du IVème siècle*. Ed. du Boccard, Paris.

NILSSON, M. P.
(1957): *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*. Lund.

Orfismo in Magna Grecia. Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, (Taranto, 1974), Napoli, 1975.

SCHAUENBURG, K.
(1953): «Pluto und Dionysos», en *JDAI* 68, pp. 62-

M.SCHMIDT, M.
(1975): «L'orfismo e i vasi apuli», en *XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia.* (Tarento, 1974), Napoli.

SCHDMIDT, M.;TRENDALL, A., y CAMBOTOGLOU, A.
(1976): *Eine Gruppe apulischer Gräbvasen in Basel*. Basilea.

SMITH, H. R. W.
(1972): *Funerary Symbolism in Apulian Vase-painting*. University of California. Publications: Classical Studies, vol. 12.

TRENDALL, A. D.
(1989): *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. Londres.

TRENDALL, A. D., Y CAMBITOGLOU, A.
(1978): *The Red Figured Vases of Apulia*, vol. I, Oxford = (RVA1).

TRENDALL, A. D., Y CAMBITOGLOU, A.
(1982): *The Red Figured Vases of Apulia*, vol. II, Oxford = (RVA2).

TURCAN, R.
(1986): «Bacchoi ou Bacchants? De la dissidence des vivants à la ségrégation des morts», en *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Collection de l'Ecole Francaise de Rome* n. 89. Paris, pp. 227-246.

VERSNEL, H. S.
(1990): *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*. E.J.Brill, Leiden.

ZUNTZ, G.
(1971): *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Grecia*. Oxford.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

LA PINTURA GRIEGA: DE POLIGNOTO A APELES

CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

El dibujo, con la representación de formas mediante una línea de silueta que contiene manchas de color, es el primer medio de expresión y comunicación, la manifestación más antigua del arte de la humanidad, anterior a la escritura. La línea de contorno encerrando color aparece ya en las cuevas del Paleolítico Superior y desde ahí en todas las culturas antiguas. En la Antigüedad, el dibujo coloreado alcanza altas cotas de calidad en la civilización egipcia o asiria; pero la pintura, tal y como la concebimos ahora en la cultura europea, fue descubierta en la Antigüedad sólo en la civilización griega entre los siglos V y IV a.C. La pintura, con toda su problemática, con el planteamiento de problemas propiamente pictóricos, con el descubrimiento de una realidad fantástica, con los problemas de proporciones cromáticas, con el intento de controlar el espacio pictórico. La pintura, en suma, separada del dibujo y no concebida como mera decoración, sino como un arte independiente, tal y como nos ha llegado desde el Renacimiento, aparece sólo dos veces en la historia de la humanidad antes: una es en la Grecia de los siglos V y IV y otra en la cultura china de los siglos V y VII d.C.

Es aquí mi propósito intentar contar esta historia, una historia apasionante, la historia de un descubrimiento, cómo por primera vez en la historia del mundo surgen y se descubren las posibilidades, las técnicas y complejidad de un arte que llegará a alcanzar en nuestros días un lugar preeminente en la historia de las bellas artes.

A diferencia de la pintura china que perpetuó su tradición hasta nuestros días, la pintura griega se pierde con la ruptura de la tradición clásica. Los escritos teóricos sobre los descubrimientos pictóricos han desaparecido y, lo que es peor, se han perdido todas las grandes pinturas de los famosos maestros. Tenemos, sin embargo, que esforzarnos en esta reconstrucción. Para estudiar la historia de este descubrimiento y la problemática de la gran pintura griega, contamos con muy pocos restos originales. Es preciso abordar el estudio con reflejos más o menos directos de las grandes pinturas en otras obras, algunas contemporáneas, como la cerámica; otras más tardías, como la decoración parietal romana, o los mosaicos, influenciados en un principio por la pintura, aunque más tarde, en época imperial, alcancen su propia autonomía decorativa. Contamos también con las pinturas que decoraban las tumbas en Italia, sobre todo las etruscas, algunas de buena calidad, y, por supuesto, con las noticias literarias, que nos narran los hechos no con todo el detalle que quisiéramos y mucho después de que tuvieran lugar.

Una reconstrucción tal, con estos elementos de análisis, no puede esmerarse en los detalles, sobre los que, como es natural, los especialistas difícilmente alcanzan consenso. El intento que se propusieron al principio los estudiosos de reconstruir a cualquier precio la obra de los grandes pintores no tiene sentido, ya que es un problema mal propuesto y de resultado imposible. Es, sin embargo, mucho más útil reconstruir la problemática histórica en los diferentes momentos de desarrollo y observar cómo fueron juntas en la gran pintura griega de caballete la conquista del espacio pictórico, la solución de problemas de perspectiva, de escorzo, la gradación tonal, el claroscuro, el empasto de colores, los colores reflejados, etc.; en definitiva, una problemática y una conquista que no pudo siquiera entrever ninguna otra cultura de la Antigüedad.

Puede servir para iniciarnos en nuestra historia la célebre frase de Simónides de Ceos *"La pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla"*. Desde su origen el arte griego es un arte esencialmente narrativo, profundamente unido al desarrollo literario. La pintura, como la poesía, narra, cuenta historias y posee sus propios valores poéticos de proporciones cromáticas y tonales.

En época geométrica aparecen las primeras escenas narrativas en la pintura de vasos. En los vasos del Dypilon, del cementerio de Atenas, las figuras se conciben como siluetas, una pintura de sombras, figuras oscuras que se recortan sobre el color de la arcilla del vaso. Pero ya es un arte profundamente narrativo, escenas funerarias, pero también mitológicas aparecen en los vasos áticos de esta época. Algo más tarde, en la cerámica corintia, encontramos ya la preocupación por representar la figura que se mueve libremente en el espacio, como en la olpe Chigi, de mediados del siglo VII, donde vemos ya figuras superpuestas, que es un intento de notación espacial, e incluso se intenta representar una de las dos formaciones militares que se enfrentan en la escena, en el acto de una conversión en abanico, como demuestra el paso de carrera que componen las figuras (Bianchi Bandinelli, 1968, 6).

Durante todo el arcaísmo los pintores de vasos tienen un gran sentido del ritmo y de la decoración, siendo auténticos maestros en la adecuación de la pintura a su so-

porte, el vaso cerámico. Cada vez van tomando más soltura en la representación de las figuras que se mueven libres en el espacio y a finales del arcaísmo los escorzos son cada vez más frecuentes, aunque en esta época, como señala White (1994, 247-8), existe aún una actitud selectiva hacia el escorzo, ya que los pintores de vasos abordan el problema sólo en algunos objetos, como velas de barcos, escudos y carros. El dibujo de los vasos debió ir en correspondencia con la gran pintura y es más que probable que ya en las figuras negras la pintura de vasos resultara fuertemente influenciada por las composiciones pictóricas que no se han conservado. Sólo podemos hacernos una débil idea contemplando uno de los escasos originales griegos de esta época, un pequeño pínax milagrosamente conservado del s. VI, las tablillas de Pitsá (Moreno, 14, fig. 11), de ejecución sencilla, donde con pincel fino se ha trazado el contorno de las figuras, rojo para los rostros, negro para los vestidos y luego se han rellenado uniformemente las superficies internas, con colores rojos, negros, verdes y azules.

Cuando se produce el cambio de técnica de figuras negras a figuras rojas, los primeros artesanos que la adoptan, los llamados "pioneros", encuentran en la nueva técnica un medio más adecuado de expresión. En el paso hacia el clasicismo, esto es, en las guerras médicas, los artistas ya habían empezado hacía tiempo los estudios de perspectiva, aunque restringidos a pequeños objetos curvilíneos, como escudos o ruedas de carro (White, 1994, 247 ss.) e intentarán ahora abordar un problema más difícil, la perspectiva de los objetos de perfiles rectos. Objetos como mesas, sillas, camas, que desde el origen de la pintura de vasos habían sido representados sistemáticamente de lado, se intentan representar ahora en perspectiva (V.M.A. Elvira, 1983, 45). Los primeros intentos son tímidos y cautelosos, al principio, hacia el 475 a.C., sólo es el respaldo de una silla (Elvira, 47); después el respaldo de una silla en perspectiva exigiría la representación de una silla entera en perspectiva. Se comienza con una de las patas, como en un vaso del Pintor de Pistoxenos del 470, que oculta el problema de la pata delantera con un vestido. Estos primeros ejemplos son aislados. Hasta la siguiente generación no se llegará a soluciones más audaces y generalizadas.

LA CONQUISTA DE LA PERSPECTIVA Y EL CLAROSCURO EN EL SIGLO V a.C.

Desde el 470 en adelante vamos a asistir a una serie de descubrimientos prodigiosos donde surgirán las más importantes preocupaciones teóricas y soluciones prácticas que marcarán el desarrollo de la pintura. Entre el 460-450 se sitúa el florecimiento de uno de los más grandes y famosos pintores de la Antigüedad, **Polignoto de Tasos.**

"El primero que pintó a mujeres con vestigios traslúcidos y cubrió sus cabezas con mitras de diversos colores y el primero que mejoró la pintura en muchos aspectos; de hecho, hizo a sus figuras abrir la boca, enseñar los dientes e introdujo en los rostros gestos distintos, apartándolos de su antiguo rigor" (Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 58).

Aunque algunas de estas invenciones que le atribuye Plinio sean discutibles, no hay motivos para dudar del fundamento de la gran fama que tuvo el pintor en la Antigüedad. Se admiraba de su pintura el *éthos*, la caracterización ideal de sus figuras, que no superó ningún pintor. De sus obras sobresalían la decoración de la Stoa Poikile en Atenas y de la Lesche de los cnidios en Delfos, donde pintó dos grandes composiciones: la *Illiupersis* y la *Nekya*. En estas grandes pinturas, **Polignoto** muestra una nueva forma de colocar las figuras en el espacio, cuyo reflejo podemos ver en la contemporánea pintura de vasos, como en la crátera del pintor de las Nióbides. El suelo ya no es una línea plana, sino ondulada, que reproduce los accidentes del terreno. Las figuras se colocan encima de estas líneas, ocupando en varios planos el espacio de la pintura. Esta superposición vertical mostraba los distintos planos de la escena. Por primera vez en Grecia (esto ya había sido usado por otras culturas de la Antigüedad) se pone de manifiesto el planteamiento en profundidad, sobre lo que se apoyará el posterior desarrollo de la perspectiva. Pero **Polignoto,** un artista no del arcaísmo, pero tampoco del pleno clasicismo, utilizaba aún en sus composiciones colores planos, fundamentalmente –aunque no siempre– los cuatro colores que componían la *tetracromía* clásica, esto es, el blanco de Melos, el amarillo ático, el rojo de Sínope y el negro llamado *atramentum*. Esta limitación "voluntaria" de los colores se debe, en parte, de acuerdo con Rouveret (1989, 53), a la preeminencia en la representación de los seres vivos; estos colores son los colores del hombre, mientras que los del paisaje, los azules o verdes, quedan fuera de la lista clásica.

Unos años más tarde encontramos las primeras referencias a reflexiones teóricas sobre la perspectiva y la percepción sensorial. Este hecho se puede relacionar con la célebre invención de **Agatarco,** que nos cuenta Vitrubio: "Pues al principio en Atenas, cuando Esquilo iba a presentar una tragedia, Agatarco montaba el escenario y dejó un comentario escrito sobre el particular. Instruidos por él, Demócrito y Anaxágoras escribieron sobre la necesidad de establecer un centro fijo, de que las líneas correspondan por ley natural a la visión de los ojos y a la extensión de los rayos, de tal forma que, partiendo de un objeto confuso, ciertas imágenes puedan dar la impresión de edificios en la pintura del escenario, y que las cosas que se dibujan sobre superficies planas y verticales puedan parecer que retroceden en algunos casos y que se adelantan o proyectan hacia delante en otros" (Vitrubio, *De Architectura,* lib. VII, prólogo, s. 2).

El texto de Vitrubio coloca la invención de la perspectiva e incluso el tratamiento teórico del tema en época clásica. Esto ha suscitado posturas encontradas (cf. Elvira, 1983, 51 ss.) sobre el planteamiento artístico del punto de fuga que muchos autores, siguiendo a Panofsky, niegan a la Antigüedad. M. A. Elvira ha rastreado huellas en objetos menores, como vasos o monedas, de estas preocupaciones de la representación en perspectiva. Lo que parece probable es que en la segunda mitad del siglo V hubo una reflexión teórica sobre la construcción de edificios en trampantojo originada por el trabajo de **Agatarco** en la concepción del escenario probablemente de la Orestíada de Esquilo (V. Rouveret, 1989, 106). Tanto Anaxágoras, que afirmaba que *"los fenómenos son la manifestación visible de las cosas oscuras"*, como Demócrito, donde la reflexión sobre el límite extremo de la visión jugó un gran papel en la demostración de la existencia del átomo y de lo infinitamente pequeño, era lógico que se interesaran profundamente por los problemas de la percepción visual. La invención de **Agatarco,** destinada a crear en un escenario en dos dimensiones una ilusión de edificios reales,

puso en marcha la reflexión sobre la debilidad de la percepción humana y el intento teórico de dominar la perspectiva. Estas reflexiones en la Atenas de Pericles, a cuyo círculo pertenecía Anaxágoras, debieron jugar un papel importante en la edificación del Partenón.

La invención, cuyo origen se atribuye al pintor-escenógrafo **Agatarco,** la *skaenographía,* terminará por designar el dibujo en perspectiva de los edificios.

La skiagraphía de Apolodoro

En el desarrollo de la pintura un gran paso hacia delante se produce en la segunda mitad del siglo V a.C., un avance que no pasó desapercibido en la Antigüedad, y que se atribuye a **Apolodoro,** cuya acmé se puede situar en ca. 408 a.C.: "Apolodoro el pintor, el primero que ha inventado la mezcla de colores y la gradación de sombras, era ateniense. Sus obras llevan escrito: Será más fácil criticarlas que imitarlas" (Plutarco, *De glor. Ath.,* 2, Milliet, 194).

Apolodoro se nos presenta como *skiagráphos* y *skenográphos,* pintor de sombras y pintor de composiciones escenográficas en perspectiva. Con la *skiagraphía* de **Apolodoro** tiene lugar un profundo cambio. Como dice Bianchi Bandinelli: "Por primera vez en el mundo, la pintura osa aventurarse en la peligrosa vía de la ilusión naturalística y afrontar el problema de dominar la perspectiva" (Bianchi Bandinelli, 1968, 4).

Un nuevo período artístico se acaba de iniciar. En los textos aparece que **Apolodoro,** en torno al 430, "inventa" una nueva pintura que se adentra en el problema de las luces y las sombras y que suscitó polémica en su tiempo, como se refleja en Platón. Platón se opone a este arte nuevo, que en lugar de representar la realidad estructural de las cosas, la imagen real como es inteligible racionalmente, busca el aspecto sensible, una imagen ilusoria, un simulacro, una ilusión óptica, una pintura de perspectiva, ilusionista, teatral (Teeto, 208) y, por tanto, engañosa. **Apolodoro** y otros pintores de su época, como **Zeuxis** y **Parrasio,** comenzaron a aplicar el sombreado en pintura. "La idea de la *skiagraphía* entró en la pintura de la mano de una técnica parecida, que venía aplicándose desde mucho tiempo atrás y que no presentaba problemas teóricos complejos: la *harmogé,* o degradación colorística, que se da naturalmente en muchos cuerpos" (Elvira, 1985, 24). Ya encontramos *harmogé* en la pintura egipcia, en los plumajes de las aves o representaciones de mamíferos. Como todos los avances, también el del claroscuro debió llegar de una forma gradual. Como señala M. A. Elvira, el salto conceptual de *harmogé,* de la "armonización" o yuxtaposición de colores natural a *skiagraphía,* pintura que representa las luces y las sombras, vendría facilitado por los juegos de luces de difícil definición (1985, 24), como el brillo de un objeto metálico, un escudo, una coraza, un vaso metálico. Com ocurría con el problema de la representación en perspectiva, donde en una representación sólo un objeto o parte de él aparecía representado con la nueva técnica, también encontramos en algunos vasos áticos la representación de *lumi,* esto es, pequeñas zonas o manchas de color clarísimo, casi blanco en los puntos más salientes sobre los que brilla la luz, y lo encontramos en uno sólo de los objetos representados, como en la coraza de una cratera de Bolonia con una amazonomaquia del pintor de Pentesilea (460-50), mientras que el resto de la escena tiene una luz uniformente expandida.

Aún en el siglo V, como podemos ver en algunas lécitos de fondo blanco, el sombreado tonal se obtiene con una mezcla de zonas oscuras y el uso de leve trama de rayado. Los miembros aún se sombrean de forma individual e independiente. Domina todavía la línea de contorno y las líneas interiores que son visibles sobre las zonas sombreadas y las sombras proyectadas son escasísimas al concebirse aún el suelo como una línea (v. Elvira, 1985, 25). El avance es lento y precavido y van juntos los intentos de controlar la perspectiva con los de representar el claroscuro. En la segunda mitad del siglo V, pues, dos avances esenciales se han producido en la pintura: un nuevo uso del color, con la búsqueda de sombras y luces, atribuida a **Apolodoro,** y la construcción de decoraciones de teatro en trampantojo, cuyo primer inventor sería **Agatarco.**

Contemporáneos más o menos de **Apolodoro** fueron **Zeuxis** y **Parrasio.** El primero –nos cuenta Plinio– entró en el arte por las puertas abiertas por **Apolodoro.** Quintiliano nos dice que tanto **Zeuxis** como **Parrasio,** de edad no muy diferente, aportaron muchísimo al arte. *"Se dice que el primero encontró la forma de calcular las luces y el segundo consiguió líneas más sutiles".* **Zeuxis** llegó a Atenas procedente probablemente de Occidente (Heraclea), como **Parrasio,** que viene de Efeso. Ambos fueron artistas que viajaron y trabajaron por toda Grecia, desde Occidente a Oriente. Con **Zeuxis** nos encontramos ante un nuevo concepto de artista y podemos darnos cuenta de lo que apreciaban los griegos la pintura, más que ninguna de las artes. *Zeuxis* ganó mucho dinero con sus obras, tanto que se paseaba por Olimpia con su nombre grabado en letras de oro en su manto. **Parrasio** no se quedaba atrás en la indumentaria, pues llevaba un manto púrpura con adornos dorados. Ambos estaban enfrentados en una refinada lucha y son sugerentes las anécdotas que nos han llegado de su enfrentamiento, como ésta que nos cuenta Plinio de una competición entre ambos: "Zeuxis presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y Parrasio presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista" (*Historia Natural,* XXXV, 65).

Parrasio fue célebre por el tratamiento que dio a la línea, y **Zeuxis,** al claroscuro. De **Parrasio** nos dice Plinio que "los artistas acordaron otorgarle la palma por su ejecución de los contornos. Esto exige en pintura el máximo de sutileza, pues pintar los cuerpos y el interior de los objetos es ciertamente un gran trabajo, pero en esto muchos han alcanzado la gloria; en cambio, trazar los contornos de los cuerpos y encerrar en un límite los planos difusos de la pintura, todo esto ejecutado con arte, es raro de encontrar. Pues la línea de contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta" (*Historia Natural,* XXXV, 67).

Un eco de las pinturas de **Parrasio,** con sus líneas vibrantes, la densidad de los pliegues y su estudio de caracteres y sentimientos, encontramos en los lécitos de fondo blanco del Pintor del Cañaveral.

A **Zeuxis** en el helenismo se le vio como el continuador de **Apolodoro.** Profundizó en los problemas espaciales,

pero con un notable enriquecimiento cromático y, además, su forma se debe a la novedad iconográfica en los temas tratados de contenido psicológico. En la pintura de vasos tenemos probablemente un reflejo de sus obras en los vasos del pintor de Meidías o del Pintor de Eretria, y se ha supuesto que el vivo cromatismo de los vasos suritálicos de los primeros años del siglo IV pueden ser un eco de la obra de **Zeuxis.**

Zeuxis fue tan admirado como criticado, pero fue un digno representante del arte de la Grecia de los sofistas. Se criticaba según unos (Plinio) o se admiraba (Quintiliano) las proporciones de sus figuras, que cuidaba atentamente, como Policleto, con figuras vigorosas y robustas, incluso las de mujeres. Entre sus obras fueron célebres el *Eros* del templo de Afrodita, del que podemos ver un reflejo en los erotes de Meidías, una *familia de centauros,* admirada por Luciano por la exacta mezcla y oportuna superposición de los colores y por la proporción y armonía de las partes. Fueron también extraordinarias sus pinturas de mujeres, una *Penélope,* una *Helena* que hizo por encargo de los de Agrigento, también a Agrigento **Zeuxis** habría donado una *Alcmena,* puesto *"que no había precio digno suficiente para poderla pagar"* (Plinio, *Historia Natural,* XXXV, 62). También realizó pinturas de figuras masculinas, como *Menelao* o *el atleta,* en la línea de Policleto, e incluso parece que su última obra fue una *vieja,* puesto que el pintor habría muerto de risa al contemplar el cuadro (Festus). **Zeuxis,** con sus figuras femeninas, sobre todo la Helena, parece haber resuelto el tema que la plástica griega no se planteó hasta Praxíteles. Algunos consideran copia de **Zeuxis** este cuadrito sobre mármol de Herculano, con las jugadoras de tabas (firmado por Alejandro de Atenas, de fines época helenística). No sólo el estilo de las figuras, dentro del llamado estilo florido o rico de finales del siglo V que nos recuerda las pinturas de Meidías, sino también la técnica se acerca a **Zeuxis** y a sus monócromos en blanco que menciona Plinio. Sus temas iconográficos, si se comparan con, por ejemplo, los que hemos mencionado de Polignoto, son muy novedosos, como su célebre familia de centauros: "Al exponerlos, Zeuxis pensaba impresionar al público con su arte. Realmente todos gritaron al punto: ¿Qué otra cosa habrían podido hacer ante aquella visión hermosísima? Pero todos alababan la singularidad de la concepción, la invención de una escena nueva y desconocida para los artistas anteriores. Entonces Zeuxis comprendió que los espectadores estaban interesados en el tema, que era nuevo, y esto los alejaba de la contemplación del arte, de la sutileza de la obra. "Vamos, muchacho, guarda otra vez el cuadro, y vosotros cogedlo y llevadlo a casa. Esta gente sólo aprecia los posos de nuestro arte. No se preocupan de lo que es bello y fruto auténtico de la habilidad. A su juicio, la novedad del tema supera la calidad del trabajo".

Zeuxis se ha dicho es el primer artista incomprendido y vive en un mundo en el que el arte se entiende cada vez más como de especialistas (Moreno, 90), como nos ilustra la anécdota en la que el pintor **Nicómaco** reprende a un hombre inculto al que no le parecía hermosa la Helena de **Zeuxis:** "*Toma mis ojos y te parecerá divina*". Con **Zeuxis** se pasa de los grandes ciclos parietales a la pintura de caballete, a la atención por la representación de problemas psicológicos resueltos en los personajes míticos. **Zeuxis** se revela como el primer intérprete del mundo intelectual de los sofistas, como el primer pintor de la Antigüedad que aparece ligado a la realización de un programa iconográfico individual (Bianchi Bandinelli, 1968, 192). En el siglo que va de **Agatarco** a Platón se había desarrollado y confirmado una nueva concepción de la pintura.

El siglo IV

Zeuxis al parecer tuvo un alumno que no conocemos; de **Parrasio** y de los otros pintores de su época desconocemos herederos. Las escuelas, pues, que surgen en el siglo IV nacen con nombres nuevos. Un nuevo período artístico comienza tras las guerras del Peloponeso, un período que está marcado por la crisis de los valores comunitarios de la polis. Los antiguos historiadores del arte tras el auge de la pintura a finales del siglo V continúan con el período de alrededor de Filipo y Alejandro. Los restos arqueológicos tampoco nos ayudan mucho a conocer la evolución de la pintura en la primera mitad del siglo IV. La cerámica ática se aleja en este momento casi por completo de la gran pintura, más preocupados los artesanos por competir en cantidad que en la calidad de sus productos, ya que los mercados exteriores que ahora se explotan aceptan los productos griegos de mala calidad.

M. A. Elvira opina que en esta época es probable que se afinase y comenzase a perder su preeminencia la línea de silueta, aunque siguieran recortándose los cuerpos sobre el fondo y quizá también en este momento comenzaran a sombrearse las carnaciones femeninas blancas, innovación que suele atribuirse a **Nicias** (1985, 26), aunque todavía sigue considerándose al dibujo como el alma de la pintura (Aristóteles, *Poet.,* 1455).

Lo que es cierto es que ya en la segunda mitad del siglo IV, Aristóteles (muerto en 322) demuestra que en su tiempo ya estaba superada la polémica platónica contra el ilusionismo y la perspectiva. Para Aristóteles, la obra de arte es más intensa como representación verosímil de verdad humana y no tanto como representación de la realidad; así, la ilusión pictórica tiene una realidad propia, la realidad poética, aunque en el plano de la verdad sea falsa.

Surgen ahora dos escuelas: la ética y la de Sición, de las que no conocemos sus características, aunque sí los pintores que pertenecieron a ellas. **Arístides de Tebas** tomó clases de **Euxénidas,** que dio origen a una genealogía de artistas. Parece que los discípulos de **Arístides** se dividen en dos direcciones: la primera, de origen tebano, representada por el hijo de Arístides, **Aristón;** la segunda, más orientada a la pintura natural e histórica, sería la escuela ática propiamente dicha. La escuela de Sición tiene su origen con **Eupompo,** aquel cuyo modelo e inspiración era la muchedumbre y la naturaleza y no otro artista, máxima oída por un joven fundidor de Sición, que extrajo de este hecho la osadía suficiente para moldear sus propias estatuas: Lisipo. Alumno de **Eupompo** fue **Pánfilo,** un macedonio que fue el real fundador de la escuela de Sición. Pánfilo demostró su interés por la reflexión teórica con sus escritos, uno sobre el *Arte del dibujo* y otro titulado *Cuadros en orden alfabético.* Según Plinio, "fue el primero, entre los pintores, que logró ser erudito en todas las disciplinas, principalmente en aritmética y geometría, sin las cuales no podía culminar el arte".

Y Plinio continúa hablándonos de su escuela: "No tenía alumnos por menos de un talento que fue el precio que pagaron Apeles y Melantio. Por influencia suya, primero

en Sición y después en toda Grecia, se logró que los niños libres recibieran enseñanza, antes que de cualquier otra cosa, de las artes gráficas, esto es, de pintura sobre tablas de boj, y este arte se admitía como primer grado de educación liberal. Lo cierto es que siempre tuvo el prestigio de ser practicado por hombres libres y más tarde por personajes de alto rango, y de haber estado siempre vetado a los esclavos. Ésta es la razón por la que ni en pintura ni en escultura hay obras famosas realizadas por esclavos" (Plinio, *Historia Natural,* XXXV, 76-77).

Alumno, pues, de **Pánfilo** fue **Apeles,** que, según Plinio, *"superó a todos, a sus predecesores y a los que habrían de venir después".*

A la escuela ática pertenecen pintores como **Nicómaco,** hijo y discípulo de **Aristón;** alumnos de **Nicómaco** fueron **Arístides** y **Filóxeno,** entre otros; este último el probable autor del original que copia el llamado mosaico de Alejandro. Otros artistas de esta escuela fueron, entre otros, **Eufránor,** que al parecer había sido también un teórico y famoso por sus megalografías, el primero en practicar dimensiones; **Nicias,** discípulo de **Antídoto,** que a su vez había sido seguidor de **Eufránor; Nicias** fue célebre por su uso del color, estudió particularmente el juego de luces y sombras, los efectos luminosos. *"Mantuvo la luz y las sombras y buscó, sobre todo, que las pinturas sobresalieran de las tablas"* (Plinio). Este buen manejo técnico de los colores parece que le distinguía también en las estatuas de mármol, tanto que Praxíteles le prefería a cualquier otro. Debió colaborar con el célebre escultor en sus primeros años, y cuando a Praxíteles le preguntaban cuál entre todos sus mármoles le satisfacía más, él contestaba: *"Aquellos donde Nicias ha puesto su mano".* De las obras de **Nicias** se conservan algunas copias en las pinturas pompeyanas, la difusión de estas réplicas se debe quizá al extraordinario éxito que obtuvieron éstas en la Roma de Augusto, con temas míticos, como el *Io y Argos,* o ésta con *Perseo y Andrómeda.*

Pero vamos a ver ahora un original, algo realmente excepcional, el único original de esta época, obra, sin duda, realizada por los mejores artistas. Estos artistas han sido identificados por algunos autores como **Nicias, Nicómaco** y quizá **Filóxenos.** Se trata de las pinturas que decoraron las tumbas del gran túmulo de Vergina, Macedonia, halladas en 1976 por Andrónikos (sobre la identificación de estas tumbas, v. Hammond, 1991). Dos tumbas excepcionales que fueron descubiertas en 1977-78 (Andronikos, 1984) y que nos permiten apreciar por primera vez cómo debió ser la gran pintura griega desaparecida.

La tumba de Perséfone

Se trata de una tumba de cámara cerrada en sus cuatro lados, saqueada en la Antigüedad, de 3 por 2 y 3 m. de altura. Los lados largos y una de las paredes cortas –la oriental– estaban decorados por pinturas. Debajo de la decoración figurada un friso de grifos y flores. En la pared sur hay tres figuras femeninas identificadas como las Moiras, y una figura también femenina, sentada, en el lado corto oriental. Esta figura se ha identificado como la difunta (Moreno, 1983, 360) o con Démeter, la madre doliente, aunque bien puede tratarse de ambas simultáneamente. En el lado largo, en la pared septentrional, la composición principal, el rapto de Perséfone. A la izquierda Hermes volando y a la derecha del carro de Hades, Cíane, una de las ninfas amigas de Perséfone, que jugaba con ella cuando la joven fue raptada por Hades. El dios de los infiernos ha atrapado a Perséfone y está a punto de saltar en el carro espoleado por Hermes. La joven vuelve hacia atrás la cabeza, en un esquema ya conocido, volviendo la vista hacia atrás, hacia su pasado feliz, del que se ve separada violentamente. La figura de Hades parece dirigirse hacia fuera, mientras que los brazos de Perséfone constituyen el movimiento oblicuo opuesto, perdiéndose en la distancia. La pintura está sin acabar, ejecutada con una gran rapidez y maestría, con fuertes pinceladas impresionistas, y aún es visible el esquema preliminar que trazó el pintor para encajar las figuras. La perspectiva está ya superada.

Nicómaco pintó un cuadro con el rapto de Perséfone, y éste es el motivo principal por el que los excavadores y P. Moreno atribuyen esta pintura a **Nicómaco** (Moreno, 1983). Más importante es, a nuestro juicio, un texto anónimo sirio, que coloca al pintor trabajando en la corte de Antípatro cuando Alejandro estaba en Asia: "El pintor empezó a pintar el retrato de Antípatro, rey de los macedonios. Lo hizo en cuarenta días y cobró muchos talentos. Y cuando el rey Antípatro le dijo: 'Tú has ganado mucho más que lo que tu cuadro valía, puesto que lo has pintado en pocos días', él respondió: 'No lo he pintado en cuarenta días, oh rey, sino que he trabajado cuarenta años, puesto que he estudiado durante mucho tiempo para poder pintar con rapidez y facilidad siempre que lo desee'" (Plinio, *Historia Natural,* XXXV, 108).

Al final de la carrera de **Nicómaco** sitúa Moreno la pintura de la tumba de Vergina (1988, p. 106). Se ha puesto en relación, además, la actitud de la figura de Perséfone con la del persa atravesado por la lanza de Alejandro y el grupo de Hades y Perséfone con la figura de Darío y su auriga, ambos del mosaico de la batalla de Alejandro y Darío, copia probable del célebre cuadro de **Filóxeno,** alumno de **Nicómaco.** De nuevo se hace referencia a este mosaico al tratar otra de las pinturas célebres de Vergina: la cacería de Filipo.

La cacería de Filipo

La pintura que decora la fachada de la tumba de Filipo también ha sido objeto de debate para atribuirla a un pintor concreto. La pintura ya es conocida por todos por el nombre de la Cacería de Filipo. Está situada en un friso que remata la fachada de la tumba, friso que mide más de cinco metros y medio de largo y más de un metro de alto. El tema de una cacería heroica es característico de la pintura oficial y cortesana de la corte macedónica de esta época (v. Elvira, 1985, 21). La pintura más que un cuadro responde al esquema de friso, elaborado a base de figuras, grupos o escenas independientes. A la izquierda, el primer grupo representa una cacería de ciervos, herido por un cazador a pie que le captura con la ayuda de un perro y un jinete visto en una audaz vista posterior. Un árbol marca la separación al siguiente grupo: dos jóvenes a pie con cuatro perros, representados en un esquema triangular, matan a un jabalí; en el fondo, un pilar coronado por estatuitas. Justamente en el centro del friso, un joven, a caballo, separa los dos grupos principales. Pese a su colocación central, la figura parece tener poca importancia, aislada, sin formar parte de ningún grupo. Se trata de Alejandro. A la derecha, el grupo más complejo, con la cace-

ría del león, en un esquema cerrado abriéndose sólo hacia fuera, como bien señala M. A. Elvira, con la mirada del cazador de la derecha (1985, 22). El personaje barbado, a caballo, que está a punto de matar al león, es Filipo, representado con el perfil derecho, para evitar la deformidad de su rostro, al que le faltaba el ojo izquierdo.

El hallazgo de estas pinturas, sobre todo esta última, que permite mayor precisión cronológica, han supuesto un gran avance para nuestro conocimiento de la pintura griega. Como el Dr. Elvira reconoce, cuando se descubrió esta pintura chocó tanta novedad y paisajismo y muchos pensaron, él mismo, que su atribución a Filipo II era, al menos, dudosa (1985, 22). En su estudio sobre esta pintura publicado en 1985, M. A. Elvira pone el acento en el carácter innovador de la pintura, sobre los atrevidos escorzos de los caballos y de los hombres, sobre la actitud de algunas figuras que abren, por ejemplo, desmesuradamente las piernas, demostrando la novedad e independencia de este artista. En esta pintura, como señala el mismo estudioso, vemos dónde ha llegado la pintura algo después de mediados el siglo IV. La línea de silueta ha quedado reducida a la mínima expresión, todos los elementos reciben su sombreado, que se sigue realizando mediante tintas más oscuras, sobre los que se traza un leve rayado de líneas finas aún más oscuras, el foco de luz se imagina cerca de la cabeza del espectador y envía una claridad no muy brillante sobre toda la escena y el problema de las sombras proyectadas ha avanzado mucho, las sombras son breves, lo suficiente como para que no se proyecte de unas figuras a otras. *"Y cumplir así lo que más tarde se consideraría un principio clásico: que ningún personaje proyecte su sombra sobre otro"* (1985, 28), según nos cuenta Quintiliano. El suelo ya no es una línea, sino que es un suelo llano en perspectiva, donde las figuras se colocan en distintos planos. La pintura es, sin duda, la obra de un gran pintor que trabajó para la corte macedónica entre el 336 y 330 y que decoró esta tumba, si bien es verdad, no muy grande, sí la del rey.

Esta pintura ha sido atribuida por Moreno a **Nicias** (1988, 120), "el mejor entre los de su época pintando animales", y atribuido quizá también por la noticia de que **Nicias** había pintado un importante retrato de Alejandro, por lo que, a juicio de Moreno, el artista pudo haber estado en contacto con la corte de Macedonia en 336, cuando tuvo lugar el asesinato de Filipo (1988, 118). M. A. Elvira, en su trabajo de 1985, pone en relación esta pintura con el mosaico de Alejandro: "Ambos pintores prodigan los escorzos; ambos pintores resultan intelectuales, poco convincentes en sus búsquedas de la tercera dimensión, por no saber acompañar estos escorzos con juegos de sombras y de perspectivas aéreas apropiadas, y ambos pintores, en fin, colocan su fuente de luz a la izquierda de la cabeza del espectador, siguiendo la costumbre establecida" (1985, 34). El mosaico de Alejandro es, según algunos, copia de un original de finales del siglo IV hecho por **Filóxeno de Eretria** para Casandro. El mosaico, alejandrino, del siglo III, copia fielmente la *tetracromía* que ya había sido superada en su época. Constituye una obra maestra de la narración dramática. El centro de atención aquí es Darío, y Alejandro parece perder protagonismo ante el gran perdedor. Como en la Cacería de Filipo, en que Alejandro aparece en un segundo plano a la izquierda, mientras que la mirada del espectador se dirige hacia el grupo del león y hacia el rey-cazador Filipo.

Vemos con estas pinturas que el desarrollo de la pintura en la segunda mitad del cuarto es muy grande, donde vemos incluso algo que tradicionalmente se había negado a la pintura de esta época: la existencia de auténticos paisajes. Se puede afirmar que, a finales del siglo IV, el problema del espacio en la pintura griega había llegado al punto de representar figuras colocadas en el interior de un ambiente cerrado en tres paredes o de ambientes cerrados, cuya pared del fondo se abría en perspectiva sobre otros ambientes más internos, como en la estela de Hediste de Volo.

Apeles, entre el clasicismo y el helenismo

La culminación del proceso de descubrimiento de la pintura clásica tenía lugar, según la crítica antigua, con **Apeles,** que *"superó a todos, a sus predecesores y a los que habrían de venir después"* (Plinio, *Historia Natural,* XXXV, 79). Como hemos visto, fue discípulo de la escuela de Sición, de **Pánfilo,** donde la ejercitación gráfica era el fundamento de la figura (Moreno, 1988, 155), y de su constancia y costumbre de esta práctica se derivó, cuenta Plinio, un proverbio: *"Nulla dies sine linea"*. Al contrario que sus predecesores, **Apeles** era un hombre modesto, puesto que reconocía que otros pintores le superaban en composición, en las proporciones o en meticulosidad. Incluso exponía sus obras en una galería de su casa para que las vieran los viandantes, y él se escondía para oír sus comentarios, como nos cuenta Plinio: "Cuentan que le criticó un zapatero porque al pintar unas sandalias, en una de ellas había puesto menos tiras en la cara interior; al día siguiente, el mismo zapatero, orgulloso de que el defecto que criticaba hubiese sido enmendado, empezó a ponerle pegas a un pierna; indignado el pintor se le quedó mirando y le dijo bien alto que un zapatero no debía opinar más que sobre sandalias, lo que también se convirtió en proverbio" (*Historia Natural,* XXXVI, 84).

El "zapatero a tus zapatos" de nuestros días. Pero donde nadie superaba a **Apeles** era en ingenio y, sobre todo, en *cháris*, en gracia. Reconoce que era superior también en una cosa: sabía cuándo era el momento de quitar la mano de la tabla, lo que también se convirtió en precepto: en ocasiones, la excesiva diligencia perjudica (Plinio, *Historia Natural,* XXXV, 80).

La *cháris* insuperable de **Apeles** se ilustra quizá bien con el contraste con un pintor amigo y rival suyo, **Protógenes:** "Se dice que el pintor Protógenes terminó el Yáliso después de haber trabajado en él durante siete años. Apeles, viendo el cuadro, se quedó un momento sin palabras, impresionado por la extraordinaria visión; luego, observándolo mejor, dijo: grande es el esfuerzo y grande es también el artista, pero al trabajo de la mano le falta gracia; esa gracia que, si el hombre la obtiene de la Fortuna, hará que su obra toque el cielo".

Apeles es un artista, como Lisipo, a caballo entre dos épocas: clásica y helenística. Ambos son artistas de corte, **Apeles** era el pintor del rey, cuando fija su residencia en Efeso. Alejandro Magno, igual que había hecho con los retratos de Lisipo, *"prohibió por decreto que le retratara otro pintor"*. La amabilidad y modestia de **Apeles** le valieron la simpatía de Alejandro, e incluso le hacía callar cuando el rey disertaba sobre arte, "porque iba a hacer reír a los jóvenes ayudantes que preparaban los colores. Tan grande era el derecho que le otorgaba su autoridad sobre

un rey, por lo demás, irascible" (Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 86).

En los retratos de Alejandro, **Apeles,** a diferencia de Lisipo, no representaba la virilidad y el carácter leonino del rey, sino "el girar del cuello y el aspecto vago y acuoso de su mirada". Fue célebre el retrato de Alejandro, representado como *Zeus Keraunophoros*, portador del rayo, hecho para el Artemision de Efeso, donde la gente que lo viera recordaría no sólo que Alejandro era hijo de Zeus, sino que poseía el poder de Zeus. Se ha sugerido que sea una copia la pintura pompeyana procedente de la casa de los Vetii. Como el mismo pintor decía, "pinté a Alejandro, portador del rayo, con tanta evidencia y color que podía decir que de los dos Alejandros, si el de Filipo era invencible, el de Apeles resultaba inimitable" (v. Moreno, 1988, 148).

La figura de **Apeles** presenta un trono con un ligero escorzo a la derecha, no está rigurosamente de frente. Tiene la pierna izquierda hacia delante y la derecha doblada con fuerza hacia atrás, la cabeza girada hacia arriba en la postura propia de Alejandro, que también encontramos en los retratos del rey de Lisipo, y donde la deformidad del cuello de Alejandro "es utilizada para expresar la tensión hacia lo divino" (Moreno, 1988, 160). Plinio nos dice de este cuadro que "los dedos parecían sobresalir y el rayo estar fuera del cuadro". A la función plástica de la perspectiva, del color y de la luz se ha añadido el splendor, la *representación visible de la fuente luminosa y su reflejo* sobre las cosas y su propia figura, que nos dice Plinio que es la última revolución de la pintura. Aquí el splendor se manifiesta en el rayo sobre las rodillas, pintado en blanco y amarillo sobre el púrpura del manto y el reflejo de la luz en los dedos del pie izquierdo que reciben la luz desde arriba. Estos reflejos de luz se acentuaban más con la coloración de la carne, más oscura que el natural. **Apeles** aparece como iniciador de la búsqueda de la luminosidad, que fue uno de los problemas más vivos de la pintura helenística (Bianchi Bandinelli, 1968, 131). Además, **Apeles** aplicaba a sus pinturas un barniz a base de negro que, al tiempo que protegía del polvo y de las impurezas, atenuaba la vivacidaz de los colores y les confería una luminosidad más difusa, que nadie consiguió imitar.

Apeles cultivó la pintura con temas míticos. Muy famosa fue su *Afrodita Anadyomene*, por la que Augusto pagó 100 talentos, cuyo modelo fue una de las amantes de Alejandro, que generosamente regaló al artista. Afrodita estaba representada desnuda en el momento de escurrir el agua marina de sus cabellos. Los temas míticos fueron frecuentes en sus pinturas, como el "Hércules dándose la vuelta", como lo define Plinio y que se puede identificar con una copia romana, hecha para decorar la basílica de Herculano, donde el héroe, representado en tres cuartos, se da la vuelta para reconocer a su hijo Télefo, amamantado por una cierva, ante la personificación de la Arcadia. En esta obra se puede reconocer la facilidad de la composición y la asimilación del sistema geométrico de ***Pánfilo*** y **Melantio** (v. Moreno, 1988, 156).

En la época de **Apeles,** la pintura depende aún de la línea de silueta, aunque la línea cada vez se vuelve más sutil. "El dibujo es la base de la pintura", decía aún Aristóteles. La preocupación por trazar la línea lo más sutil posible la vemos bien reflejada en la anécdota que enfrenta a **Apeles** con su amigo **Protógenes:** "Protógenes vivía en Rodas y cuando Apeles desembarcó allí, deseando conocer la obra de éste, de quién tanto había oído hablar, no paró de buscar su taller. Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó a su vez: '¿Quién le digo que ha preguntado por él?' 'Lo busco yo', respondió Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: 'Ha venido Apeles; ningún otro es capaz de producir algo tan acabado'. A continuación trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la primera y, al marcharse, ordenó que si aquél volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciendo al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal como estaba" (Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 81).

El cuadro fue llevado a Roma, donde causó asombro y admiración y llegó a ser más famoso que ningún otro.

Apeles fue un pintor famoso en su época y sus cuadros alcanzaban precios elevadísimos, por ejemplo, el de Alejandro como Zeus fue cubierto por monedas de oro. **Apeles** representa el arte al servicio del poder monárquico, en *un mundo cuya economía floreciente estaba ligada a los* abundantes recursos de los países orientales. Lo contrario lo representa, por ejemplo, **Protógenes,** que aún vivía en una de las últimas ciudades-estado y que conseguía sólo precios muy modestos por sus obras. Apeles conocía bien el funcionamiento del mercado del arte y ayudó a su amigo haciendo subir en el mercado el precio de sus cuadros: "Apeles le preguntó el precio que ponía a sus obras acabadas, *dijo una cantidad moderada; entonces aquél le* ofreció cincuenta talentos, e hizo correr el rumor de que se las compraba para venderlos haciéndolas pasar por suyas" (Plinio, 88).

Los temas que trató el gran pintor fueron variadísimos, desde los míticos a los realistas, como sus cuadros de moribundos, preocupado como los artistas helenísticos por la expresión de estados psicológicos cambiantes. La atmósfera de individualismo que comienza en su tiempo le lleva al pintor a cultivar el retrato y, aún más, el más individualista de los géneros artísticos, el autorretrato.

Los sentimientos psicológicos llevados al grado de personificación fueron también representados por **Apeles.** Pintó la figura de *Tyche*, la Fortuna, o la *Cháris*, la Gracia, una guerra encadenada y uno de sus cuadros más célebres, *La Calumnia*, de la que nos dice Luciano que el carácter de la personificación venía expresado con la distinta coloración de las carnaciones. Luciano también nos dejó una descripción de esta obra, descripción que nos permite casi verla y que sirvió de erudita inspiración a Botticelli en su *Calumnia de Apeles:* "A la derecha está sentado un hombre de largas orejas, casi como las de Midas, que tiende la mano hacia la Calumnia *–Diabolé–*, la cual viene a su encuentro desde lejos. Alrededor de él se encuentran dos mujeres: una es Ignorancia *–Agnoia–*, en mi opinión, y otra Sospecha *–Hypólepsis–*. Por el otro lado, viene avanzando la Calumnia, una mujer extraordinariamente bella, pero encolerizada y excitada, según parece, por la rabia y el furor, que con la mano izquierda sostiene una antorcha encendida, mientras con la otra

arrastra de los pelos a un joven que levanta las manos al cielo como llamando a los dioses de testigos. La lleva un hombre pálido y feo, con la mirada penetrante, como extenuado por una larga enfermedad. Es fácil imaginar que se trata de la Envidia *–Phthónos–*. Pero otras dos mujeres acompañan a la calumnia, le dan ánimos y le arreglan la ropa y el peinado. Tal como me explicó el guía que explicaba este cuadro, una es la Insidia *–Epiboulé–* y la otra el Engaño *–Apaté–*. Detrás venía una mujer vestida de luto, con vestido negro y roto, que posiblemente se llamaba Arrepentimiento *–Metánoia–;* de todas formas miraba hacia atrás llorando, y con los ojos entreabiertos miraba a la Verdad *–Alétheia–*, que iba llegando. Fue así cómo **Apeles** consiguió representar el riesgo que él mismo había corrido".

Unos dos siglos han transcurrido desde la tablilla de Pitsá hasta las obras de Apeles. Entre ambas un importante fenómeno ha tenido lugar: el descubrimiento, por primera vez en la historia del mundo, del arte de la pintura, que en época helenística nos llevará por caminos más sorprendentes. Espero que la exposición de la historia de este descubrimiento les haya dejado estupefactos y no nos hagamos merecedores ustedes o yo del castigo que se imaginaba para aquellos que no apreciaban suficientemente los cuadros, por ejemplo, de Apeles: "Quien haya visto a Apeles o a sus obras sin quedarse contemplando lleno de estupefacción, como es justo, debería ser colgado por un pie en el taller de un tintorero".

BIBLIOGRAFÍA

ANDRONIKOS, M.
(1984): *Vergina. The Royal Tombs*. Ekdotiké Athenon. Atenas.

BIANCHI BANDINELLI, R.
(1968): "Pittura", pp. 3-17; "Chiaroscuro", pp. 22-23, en *Pittura e pittori nell'antichità* (dir. Bianchi Bandinelli y Becatti). Roma.

ELVIRA, M. A.
(1983): "Aportaciones al estudio de la perspectiva lineal en la Grecia del siglo V a.C.", en *Archivo Español de Arqueología*, 56, 45-62.

ELVIRA, M. A.
(1985): "Anotaciones sobre la cacería pintada en la tumba de Filipo", en *Archivo Español de Arqueología*, 58, 19-35.

FERRI, S.
(1968): "Lumen", p. 85; "Harmogé", p. 85, en *Pittura e pittori nell'antichità* (dir. Bianchi Bandinelli y Becatti). Roma.

HAMMOND, N. G. L.
(1991): "The Royal tombs at Vergina: evolution and identities", en *British School at Athens*, 86, pp. 69-82.

MORENO, P.
(1968): "Splendor", p. 95, en *Pittura e pittori nell'antichità* (dir. Bianchi Bandinelli y Becatti). Roma.

MORENO, P.
(1983): "La pintura en Macedonia", en *Historia y civilización de los griegos* (dir. por Bianchi Bandinelli, vol. VI, Ed. Icaria).

MORENO, P.
(1988): *Pintura griega. De Polignoto a Apeles*. Mondadori ed.

ROUVERET, A.
(1989): *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne: Vième sècle av. J.C.-Ier siècle ap. J.C.* Ecole Française de Rome. Roma.

WHITE, J.
(1994): *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid, Alianza Forma. Trad. de Ester Gómez de The Birth and Rebirth of Pictorical Space, 1. Ed. 1957.

SUMMARY

It is intended here to build up the story of Greek painting found in different remains such as in ceramics, decorations of roman musivarias, the painting of Etruscn tombs or of literature. A study has been carried out of the principal artists and their characteristcs, analysing at the same time the technique used to solve extensive pictorial problems such as the use of light and shade, perspective and the new use of the colour.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

LOS "NUEVOS GÉNEROS" PICTÓRICOS DEL HELENISMO

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA
Universidad Complutense de Madrid

EN el campo de la pintura puede encuadrarse el Helenismo entre dos acontecimientos bien determinados: el comienzo se hallaría en el cambio generacional que, en las últimas dos décadas del siglo IV a.C., marcó el paso entre la carrera de Apeles y la de sus discípulos y competidores más jóvenes, Antífilo en particular; y el final coincidiría con la organización del estilo augusteo y su manifestación más vistosa: el establecimiento del III estilo pompeyano en la década 30-20 a.C. En una palabra: el periodo ocupa nada menos que tres siglos –tanto como el arcaísmo y el clasicismo griegos reunidos–, y su mera evocación provoca en el investigador un cierto vértigo.

Foto 1. Estela de Hediste, hallada en Volos. Museo de Volos.

Quizá, más que de vértigo, podría hablarse de verdadero miedo a lo desconocido: la escasez de datos literarios; la inexistencia de ese hilo conductor tan útil que, para los siglos anteriores, era la cerámica de figuras negras y de figuras rojas; la diversificación desmesurada de los núcleos de producción artística, y, finalmente, el creciente culto que se rindió entonces a la historia y al pasado, multiplicando imitaciones, copias y pastiches, complican hasta tal punto la labor del crítico que, a menudo, éste ha de enfrentarse a decisiones arriesgadas difíciles de argumentar. Nada hay más espinoso, hoy por hoy, que las discusiones cronológicas sobre los originales de esta época[1]; y la usual división del período en Helenismo Temprano (320-250 a.C.), Helenismo Pleno (250-150 a.C.) y Helenismo Tardío (150-30 a.C.) no logra, por lo general, sino mortificar aún más al historiador, obligándole a una elección a veces imposible.

Por estas razones, pervive la costumbre de concebir el Helenismo como un conjunto fluido, no exento de amplias zonas estáticas y estereotipadas, y, en el campo concreto de la pintura, suele aplicarse, por su comodidad, un esquema expositivo basado en el tratamiento independiente y yuxtapuesto de los diferentes géneros artísticos.

Suele relatarse, por tanto, que, durante los tres siglos del período, conservan su vigor los géneros tradicionales del clasicismo –la pintura mitológica y la histórica, además del retrato heroizante, que constituyen en su conjunto la llamada *megalografía*–, y que, en este campo, la evolución es relativamente escasa, aunque pueda percibirse en múltiples matices, tanto formales como de fondo[2].

[1] Para un intento de organización del siglo III a.C., véase K. Schefold, *Die hellenistische Blütezeit der Malerei (S B München,1985, nº2)*, Munich, 1985.

[2] A modo de síntesis, podríamos señalar, entre las numerosas aportaciones al fondo o significado de las megalografías, el tratamiento más ligero y superficial de los mitos, que los acerca a la vida cotidiana. Dentro de este contexto, resulta de interés el peculiar avance de la ironía o la burla que presiden ciertos temas elevados o alegóricos: recuérdese el cuadro de Ctesíloco que representaba a Zeus con dolores de parto (Plinio, *N.H.*, 35, 140), o el de Galatón que mostraba a los poetas recogiendo el vómito de Homero (Luciano, *Schol. Charon*, 7). Por lo que se refiere al aspecto formal de las pinturas, es obvio el aumento de las ambientaciones, y se aprecia también el progresivo avance de la profundidad y la conexión entre planos (véase M. A. Elvira, "Las urnas etruscas y la captación del ambiente en la pintura helenística", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 337-353), por no hablar de un fenómeno tan común en todos los campos de la pintura helenística como es la audacia de la iluminación y de la pincelada, capaz de superar las suaves matizaciones y el dominio clásico de la línea de contorno. Dentro de este carácter efectista podría señalarse, además, algún hallazgo personal de particular relieve, como las *phantasiai* de Teón de Samos, capaces, según se decía, de sugerir todo un ambiente mediante la intensidad de los ojos, el movimiento y el color de una figura aislada (Quintiliano, *Inst. Or.*, 12, 10, 6; Aeliano, *Var. Hist.*, 2, 44).

Foto 2. Mosaico con el tema del Gato y la gallina. Museo Nacional de Nápoles

LOS "NUEVOS GÉNEROS"

Mas, aun siendo interesantes las innovaciones observables en la *megalografía*, mucho más radical resulta la ruptura de su monopolio en el campo de la "gran pintura" sobre tabla o fresco[3]. Y, en este punto, es de rigor introducir el tema exponiendo un pasaje de Plinio de excepcional importancia. En él, tras una referencia a un discípulo de Apeles, el naturalista nos dice:

... Es el momento de insertar los artistas de géneros pictóricos menores que fueron célebres por su pincel. Entre ellos se encontraba Pireico: ...se ocupó de temas sencillos *(humilia);* logró, sin embargo, dentro de esa sencillez, la máxima gloria. Pintó barberías y zapaterías, asnos, comestibles *(obsonia)* y similares; se le llamó por ello *rhyparographos* ("pintor de cosas bajas"), mostrando en todo ello una habilidad consumada, porque lograba vender estas pinturas a un precio más alto que el de los mejores cuadros de muchos pintores. En contraste, dice Varrón, un cuadro de Serapión cubría todas las galerías cercanas a las Tiendas Viejas; pintaba maravillosamente escenas de teatro *(scaenas),* pero no fue capaz de representar una figura humana... Calicles pintó temas de poca importancia *(parva),* Calates cuadros cómicos *(comicis tabellis)* y Antífilo ambos géneros[4]; también fue él quien pintó en unos cuadros burlescos *(iocosis)* un personaje llamado Grilo, ridículamente vestido, de donde procede la apelación de "grilo" para este género *(genus)* de pintura (*N.H.*, 35, 112-114; trad. de E.Torrego, como las otras citas de Plinio que transcribimos).

Pocos párrafos en la historiografía latina del arte griego pueden presentársenos tan cargados de sugerencias: vemos cómo, en abierta competencia con el asentado prestigio de la *megalografía*, ciertos pintores intentan introducir temáticas distintas, aun a riesgo de ver su arte definido despectivamente como *riparografía* por la crítica conservadora. Casi podemos evocar, manteniendo todas las distancias, pero resaltando también todos los paralelismos, apelativos irónicos de otras pocas y latitudes, como el *impresionismo*, el *fauvismo* y otros *-ismos* parisinos, o el *Ukiyo-e* ("imágenes del mundo flotante") del Japón. Allá a fines del siglo IV a.C., cuando el propio concepto de "género pictórico", con su carácter de relativismo, pugnaba por oponerse a la jerarquización *megalografía-riparografía*, se advierten ya ciertos pintores capaces de imponer los "temas despreciables" en el recinto mismo de la "gran pintura". Su apoyo es el creciente interés del público por el realismo, y su deseo, representar sin más la textura y la apariencia de los objetos y temas más variados; resumiendo a Plinio, éstos serían: escenas cotidianas, animales, comestibles, decorados de teatro, representaciones teatrales y personajes caricaturescos, pero sin duda puede alargarse la lista[5].

Ante tan animado panorama, se comprende que la reacción general de los investigadores modernos haya sido, sin más, la de dejarse llevar por el indudable paralelismo entre esta floración de géneros y la que se produjo en Europa a finales del Renacimiento y comienzos del Barroco, buscándose, en consecuencia, todas las coincidencias posibles entre las artes de ambas épocas. Por tanto, es lógico que se haya querido dar una clara definición a los "nuevos géneros" del Helenismo, denominándolos con términos de nuestra crítica moderna, como "naturaleza muerta", "cuadro de género" o "paisaje".

Foto 3. Mosaico de Capitolino de las palomas. Museos Capitolinos de Roma

[3] Insistimos en utilizar el término *megalografía* en su sentido de "pintura de temas importantes", mientras que usamos el término "gran pintura" para referirnos a la pintura prestigiada, aquella que, por sus capacidades propias unidas a un consenso social, forma parte de las redes comerciales más cotizadas, es objeto de estudios estéticos, y tiene derecho a ser historiada, recordándose por tanto los nombres de sus principales autores. En ese sentido, esta "gran pintura" excluye, por ejemplo, la pintura sobre cerámica y, salvo honrosas excepciones –que a veces se deben al carácter regio del encargo–, las estelas pintadas o los mosaicos domésticos

[4] Entre los "temas de poca importancia" tratados por Antífilo estarían sin duda los de dos obras suyas citadas por Plinio en otro pasaje: "Antífilo, conocido por su pintura de un niño soplando un fuego y a la vez el resplandor ilumina la casa, que es muy bella, y también el rostro del propio niño; también es famoso su *Taller de Hilanderas*, donde las mujeres se apresuran a concluir su tarea del día" (*N.H.*, 35, 138).

[5] Sabemos, por ejemplo, que hubo temas tan concretos como la representación de barcos (Plinio, *N.H.*, 35, 101 y 135), y, además, cabría plantear el problema del paisaje, que nos ocupará más tarde. De cualquier modo, hay que tener en cuenta que Plinio, en su exposición, no desea enumerar los distintos géneros, sino caracterizar a los artistas más famosos.

Foto 4. Mosaico pompeyano de peces. Museo Nacional de Nápoles

¿GÉNEROS NUEVOS?

Sin embargo, cabe plantearse, en primer término, si puede definirse la *riparografía* helenística como un conjunto de géneros realmente "nuevos", o, por lo menos, definir en qué consiste su "novedad". En efecto, si volvemos al texto de Plinio, y nos interesamos, por ejemplo, por el llamado "cuadro de género", pronto vemos que hay hasta tres temas susceptibles de reunirse bajo esa rúbrica –escenas cotidianas, representaciones teatrales y caricaturas–, y cualquier aficionado al arte griego puede decirnos que esos temas ya eran conocidos en el arte clásico, y aun en el arcaico en ocasiones.

Tomando, como simple ejemplo, la Tumba del Bañista en Paestum (h. 480 a.C.), ¿no vemos en ella la imagen de un simposio o cena, igual que en ciertos cuadros pompeyanos que reproducen originales helenísticos? ¿No nos hallamos en ambos casos ante escenas de vida cotidiana? La respuesta correcta ha de ser, sin duda, negativa: las pinturas de Paestum no entran de hecho en el campo del "cuadro de género", porque están cargadas con un significado profundo: representan un banquete funerario, y su función de carácter simbólico, casi mágico, las introduce dentro del ámbito religioso.

Sin embargo, si estas pinturas hubieran sido arrancadas de la tumba que las motivó, y trasladadas a una colección de cuadros, su sentido inicial podría haberse olvidado, y la obra se habría convertido entonces en una simple escena de vida cotidiana, semejante a las ejecutadas durante el Helenismo con un objetivo exclusivamente estético o hedonista. En una palabra: el "cuadro de género" se puede crear por "descontextualización"; formalmente, muchas escenas de vida cotidiana pueden ser idénticas a representaciones funerarias o votivas: por poner otro ejemplo, esta vez dentro del propio Helenismo, ¿no nos parece, a primera vista, que la estela funeraria de Hegeso, hallada en Volo y fechada h. 270 a.C., muestra una simple escena de interior doméstico?

Paralelamente a la "descontextualización", existe otro proceso muy diverso, pero de objetivo coincidente, que podemos denominar "dignificación". Todos conocemos gran cantidad de escenas de vida cotidiana en cerámica, desde época arcaica; y también podríamos recordar representaciones de comedias, flíacos o tragedias, e incluso de temas caricaturescos (por ejemplo, el combate de pigmeos y grullas), siempre en pintura vascular. Por tanto, nada más sorprendente, a primera vista, que la interpretación de estos temas como "nuevos géneros" del Helenismo. Pero tampoco aquí debemos engañarnos: no son los temas lo novedoso, sino su posibilidad de acceso a la "gran pintura", a la tabla o al fresco dignos de pública exposición y de admiración general.

Si estos dos procesos –descontextualización y dignificación– culminan a fines del siglo IV a.C., provocando el verdadero estallido de la "pintura de género", sin duda hemos de ver la causa en un fenómeno más profundo dentro de la sociología del arte: tras los primeros intentos rea-lizados en el siglo V para enaltecer la profesión artística elevándola a un nivel de meditación intelectual –recuérdense las biografías de Polignoto, Zeuxis y Parrasio–, la obra de arte comienza a ser apreciada por sí misma, como objeto deseable por su mera belleza, y, ya desde mediados del siglo IV, parece destinarse a menudo a un naciente sector de coleccionistas privados[6]. Este será el caldo de cultivo, a través de la demanda para decoraciones domésticas, que permitirá la difusión de cuadros sin otro sentido que el puramente pictórico.

¿QUÉ GÉNEROS?

Ahora bien, si nos parece aceptable, con todos los matices pertinentes, la idea de que la riparografía fue una verdadera novedad helenística, muy distinta es nuestra opinión a la hora de definir los "géneros" como suele hacerlo la historiografía moderna. Hora es ya, creemos, de centrar la problemática, y de comprobar que, pese a las semejanzas superficiales, la estructuración que se fue elaborando en Europa a partir del siglo XVI –con muchas dudas y variantes, bien es cierto– fue muy distinta de la

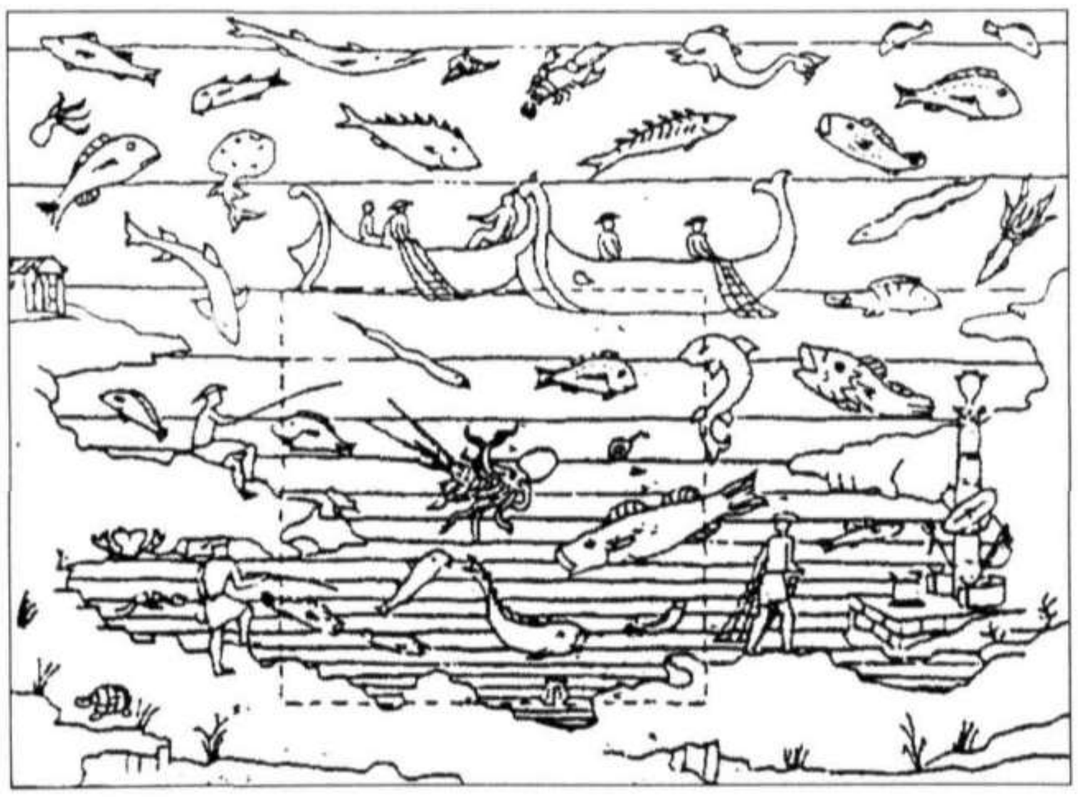


Foto 5. Reconstrucción por Meybora del original de los mosaicos de peces.

---

[6] Signo de estos nuevos tiempos serían las primeras "escenas de género" indudables mencionadas por las fuentes en "pintura mayor", como las *pornografías* de Arístides y Pausias (Ateneo, *Deipn.*, 13, pp. 567 B).

Foto 6. Friso nilótico de la Casa del Fauno de Pompeya. Museo Nacional de Nápoles.

que concibieron los griegos a través de sus propios gustos y preferencias.

Sin ir más lejos, basta, como simple preámbulo y toque de atención, recordar los tres géneros citados por Plinio que nosotros englobaríamos en nuestra idea de "pintura de género": la "escena cotidiana", la "representación teatral" y la "caricatura". ¿Quién, en la tradición moderna occidental, se plantearía siquiera la existencia de un género especializado en ilustrar acontecimientos escénicos? Ni siquiera nos es posible imaginar de forma concreta el aspecto de una representación de Lope o de Racine, precisamente por falta de documentación gráfica, y sólo en Japón podríamos hablar de un verdadero paralelo para esta afición helenística. En cuanto al género caricaturesco, ¿cuántas veces ha sido "dignificado" en Europa hasta alcanzar el ámbito de la "gran pintura"?

Pero acaso resulte aún más elocuente detenernos a observar hasta qué punto es aplicable nuestro concepto de "naturaleza muerta" o "bodegón" a las obras concretas que nos han llegado del Helenismo[7].

Existen, en efecto, verdaderos "bodegones" en la pintura de esa época, algunos enmarcados y compuestos como cuadros –recuérdese, por ejemplo, la máscara representada en uno de los mosaicos de Pérgamo[8]–, y otros incluidos como detalles en las decoraciones arquitectónicas del II estilo pompeyano. También es evidente su mención en los textos, y esto explica el interés mostrado por la crítica para analizar su presencia y explicar el problema de sus orígenes. Tan complejo es éste, que pueden aducirse hasta cuatro procesos diferentes capaces de actuar de forma alternativa o conjunta:

1) Ante la existencia de verdaderas "naturalezas muertas" en vasos griegos clásicos –los platos de pescado suditálicos serían el ejemplo más conocido–, podría plantearse un proceso de "dignificación" del género[9].

2) También pudo contar un fenómeno de "descontextualización" de ciertos cuadros clásicos, como los exvotos que representaban coronas, palmas o premios, semejantes a los que seguirían representándose en ciertos mosaicos helenísticos de Delos. En apoyo de esta tesis, podrían señalarse ejemplos en que la pérdida de sentido religioso se presenta incompleta: tal es el caso del cesto cubierto con

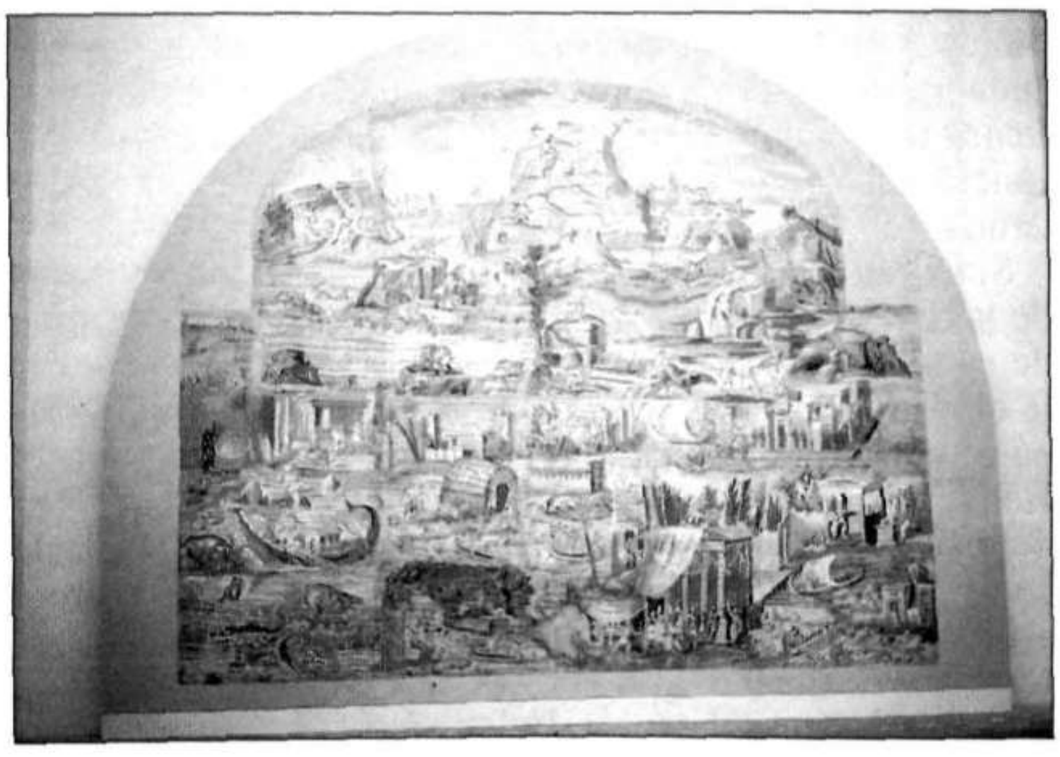


Foto 7. Mosaico nilótico de Palestrina. Museo Barberini de Palestrina.

[7] Sobre el bodegón helenístico, véanse J. M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes,* Bruxelles, 1965; A. Rouveret, "Remarques sur les peintures de nature morte antique", *Bull. Soc. Amis du Mus. des Beaux-Arts de Rennes,* 5, 1987, nº spécial, p. 11-25; C. Balmelle, "Quelques images de mosaiques a xenia hors de Tunisie", en *Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique Antique. I. Xenia,* Rome, 1990, p. 51-66; A. M. Guimier-Sorbets, "Note sur les motifs de xenia dans les mosaïques d' époque hellénistique", *ibidem,* p. 66-71.

[8] Véase G. Kawerau y Th. Wiegand, *Die Palaste der Hochburg (Altertümer von Pergamon, V, 1),* Berlin/Leipzig, 1930, 1 m.XII.

[9] Véase, por ej., en J. M. Croisille, *op.cit.,* en nota 7, p. 8.

fina gasa y acompañado por una antorcha (sin duda simbólica) que adorna, junto con otros bodegones, una pared pintada en la villa de Oplontis[10].

3) Tampoco puede despreciarse otra posible solución: la del "engrandecimiento" de algún tema presente en una composición megalográfica hasta convertirlo en tema monográfico de un cuadro. Sabemos, en efecto, que desde el siglo V a.C. había pinturas donde un detalle concreto –un animal, unas frutas, etc.– llamaba más la atención que el asunto principal, a causa de su carácter verista[11], y es lógico pensar, siquiera a nivel de hipótesis, que algunos pintores decidiesen especializarse en este tipo de detalles, independizándolos de la megalografía.

4) Finalmente, pudo nacer el bodegón como concreción pictórica de ciertas costumbres griegas, en concreto las relativas a la hospitalidad: es lo que parece sugerir un texto de Vitruvio que ha sido muy comentado a este respecto: en él, al hacer referencia a las habitaciones destinadas a los huéspedes en las casas griegas, el arquitecto nos dice que los anfitriones "el primer día (los) invitan a comer, y les envían luego pollos, huevos, verduras, frutas y otros productos del campo. De aquí que los artistas que pintaban cuadros representando las cosas que se enviaban a los huéspedes les dieran el nombre de *xenia*" (VI,7,4). Bástenos esta cita aislada, y no entremos en la erudita y filológica distinción entre estos *xenia,* compuestos por alimentos crudos, y los *obsonia,* o platos preparados, que mencionaba Plinio y que carecen de confirmación arqueo-lógica[12].

Sea cual fuere el origen, simple o complejo, de la "naturaleza muerta" griega, lo que parece cierto es que ésta tuvo dos características indiscutibles desde su comienzo: la primera –que ya hemos mencionado– es su carácter realista, y la segunda, la indiferencia hacia la naturaleza de los seres u objetos que componen el cuadro: cabe de todo, desde alimentos hasta objetos cotidianos o rituales, incluyendo animales tanto muertos como vivos, y lo normal es que se combinen seres de diversa índole.

En este sentido, puede decirse que el pintor griego de naturalezas muertas –igual que el pintor flamenco barroco, por ejemplo– no se plantea una neta división entre el "bodegón" y la "pintura de animales", y puede hacer ambos por separado o mezclarlos íntimamente. Por ello, vemos multiplicarse los bodegones con seres vivos, los que podríamos llamar "bodegones animados", como paralelo léxico al "roleo animado" de la decoración arquitectónica. Dentro de este verdadero subgénero se hallarían obras tan conocidas como el *Gato en la despensa* –del que nos han llegado varias copias en mosaico, y cuyo original hubo de ser un cuadro alejandrino de principios del siglo II a.C.–, o el *Gallo junto a la fruta* que vemos en la pompeyana Casa del

[10] Véase G. Vallet *et alii, La peinture de Pompei,* Paris, 1993, I, 1 m.152 y 155.

[11] Recuérdese el caso de Protógenes, quien, según Estrabón (14, 2, 5), pintó un "Sátiro apoyado en una columna. Sobre esta columna estaba posada una perdiz ante la cual, según se dice, quedaban los hombres tan boquiabiertos cuando se expuso el cuadro que a ella dirigían toda su admiración, olvidando, en cambio, al sátiro, pese a su calidad artística. Los cuidadores de perdices quedaron aún más maravillados cuando llevaron sus perdices amaestradas ante el cuadro: éstas, en efecto, se pusieron a piar y atrajeron al gentío. Protógenes, viendo que lo principal quedaba relegado al rango de lo accesorio, solicitó y obtuvo de las autoridades del santuario el derecho de borrar el pájaro, y así lo hizo".

[12] Sobre esta discusión, puede verse, por ej., la *EAA, s.v.* "Natura morta" y "Xenia" (ambas por F. Eckstein).

Foto 8. Mosaico de Palestrina con el Rapto de Europa.

Criptopórtico (h. 50 a.C.), o incluso una composición tan famosa como las *Palomas bebiendo* de Soso de Pérgamo, descritas por Plinio[13], cuyo original, según M. Donderer, puede ser el conocido mosaico capitolino del mismo tema, hasta ahora considerado una copia de excelente calidad[14].

Este acercamiento curioso y realista a los elementos de la naturaleza, y aun a los objetos realizados por el hombre, sirve por otra parte para explicarnos la aparición de un género típicamente helenístico: el que no dudamos en denominar "cuadro de catálogo".

EL "CUADRO DE CATÁLOGO"

Desde un punto de vista teórico, parece que podemos concebir su origen –aunque sea imposible demostrarlo documentalmente– como fruto de la "dignificación" de un género menor, la ilustración científica, cuyas obras originales han desaparecido por completo. Al igual que muchas enciclopedias que hoy usamos, la ciencia helenística, basada en la pasión aristotélica por la catalogación y la enumeración exhaustiva de animales, plantas, etc., hubo de necesitar miniaturas, o paneles, de carácter descriptivo y ejemplificador. Según parece, ya desde el siglo V a.C. hubo ilustraciones en tratados griegos de carácter científico[15], y el fenómeno se difundiría posteriormente.

¿Por qué razón alcanzaron esas ilustraciones utilitarias, acaso ya en el siglo III a.C., el nivel de obras de arte, susceptibles de ser imitadas en pintura y mosaico? En nuestra opinión, hay que contar sobre todo con un hecho socio-cultural muy típico del Helenismo: tanto en Alejandría como en Pérgamo –los dos principales focos

[13] "Allí se encuentra una paloma admirable, bebiendo y oscureciendo el agua con la sombra de su cabeza, y otras abrigándose al sol o rascándose con el pico en el borde de un cántaro" (Plinio, *N.H.*, 36, 184).

[14] M. Donderer, "The Capitoline Dove Mosaic: a Sosos Original?", en E. P .Johnson (ed.), *5th International Colloquium on Ancient Mosaics,* Bath, 1987, p. 17 ss. (este mismo artículo, en alemán, ha sido publicado en *RM,* 98, 1991, pp. 189-197).

[15] K. Weitzmann, *El rollo y el códice,* Madrid, 1990, p. 43.

científicos de la época– la investigación y las artes se desarrollaban ambas bajo patrocinio regio, e incluso en el propio ámbito del palacio. Es muy lógico pensar que un Lágida o un Atálida, satisfechos ante los resultados de sus científicos, quisiesen trasladar sus hallazgos a pinturas importantes, susceptibles de divulgar su prestigio como protectores de la cultura en todas sus formas.

Por ese camino pudo crearse, por ejemplo, ese gran *Cuadro de Peces,* verdadero catálogo de especies acuáticas mediterráneas, que conocemos a través de tantas copias en mosaico, y cuyo original ha intentado reconstruir últimamente P. G. P. Meyboom, fijando su probable realización en la Alejandría de fines del siglo III a.C.[16]. Dicho original, como las mejores copias, representaba los peces sobre un primer plano ideal y transparente, dejando ver como fondo un amplio paisaje marino con rocas, bahías, un santuario costero y diversos pescadores: algo, en una palabra, totalmente ajeno a la idea moderna del "bodegón".

Podrían citarse otros cuadros del mismo tipo, como el friso con flora y fauna nilóticas que enmarcaba el conocido Mosaico de Alejandro en la pompeyana Casa del Fauno, fechable h. 100 a.C. E incluso nos atreveríamos a sugerir la interpretación como "cuadro de catálogo" irónico de otra famosa composición de Soso de Pérgamo, que inspiró a mosaístas romanos de época imperial: nos referimos al "pavimento que llaman *asárotos oikos,* porque representó con teselas... los desperdicios de una cena, esos que suelen barrerse, como si hubieran sido dejados a propósito" (Plinio, *N.H.,* 36,184).

Pero podemos definir como el "cuadro de catálogo" más complejo llegado hasta nosotros –siquiera sea en copia– el Mosaico Nilótico de Palestrina, tan difícil de encuadrar para los investigadores. En efecto, pese a su indudable apariencia paisajística, y aun cartográfica –arriba, las montañas de Nubia; abajo, el curso desbordado del Nilo hasta su desembocadura–, no cabe duda de que, en realidad, constituye la ilustración de dos estudios científicos diferentes: la parte superior presenta un muestrario zoológico –las especies que habitan en el Alto Nilo, y que acaso fueron dibujadas y descritas por una expedición de la época de Ptolomeo II[17]–, y la parte inferior analiza el Bajo Egipto a través de pequeñas escenas de género, pero bajo un prisma de carácter etnológico: nos hallamos, en particular, ante un catálogo de edificaciones, tanto sacras como profanas y tanto faraónicas como helenizantes, y ante un catálogo de las distintas naves en uso para la navegación fluvial egipcia.

Ciertamente, este Mosaico Nilótico de Palestrina, cuyo original pictórico podría situarse en el siglo III o a principios del siglo II a.C., asombra por su carácter sintético, que supera las nociones modernas sobre "géneros" pictóricos: como hemos visto, tiene elementos de bodegón, de pintura de animales, de descripción etnográfica, de escena de género, de paisaje y de mapa. Y no está de más, a título de inciso y antes de pasar al paisaje como género, recordar el importante papel que desempeñó en la pintura helenística la cartografía[18]: fue dignificada en ocasiones hasta el punto de ser expuestos distintos mapas en lugares públicos y sacros de Roma[19], y alguno de sus cultivadores, como Demetrio de Alejandría, llegó a recibir huéspedes regios[20]. Solía ser, además, una cartografía artísticamente compleja, puesto que incluía en pequeñas escenas detalles o acontecimientos alusivos a cada lugar.

Ciertamente, ignoramos cuándo ingresó en el campo de la "gran pintura" esta "cartografía ilustrada", pero sí podríamos sugerir la posibilidad de que influyese en dicho proceso la costumbre de considerar como "megalografías" ciertos "mapas" de este tipo, aunque fabulosos: nos referimos a las visiones del reino de Hades, como la famosa *Nekyia* de Polignoto en Delfos, con su Laguna Estigia, su costa y los distintos difuntos en sus zonas correspondientes. Ultimamente ha aparecido en Chatby (Alejandría) un fresco del siglo II a.C. que representa una escena con esta misma iconografía, y asombra su semejanza plástica y conceptual con el Mosaico Nilótico de Palestrina: incluso podríamos hablar de "catálogo" de genios de ultratumba y de condenados[21].

EL MULTIFORME PAISAJE HELENÍSTICO

Con las últimas obras mencionadas nos introducimos ya en el verdadero paisajismo; y entramos así en un campo que, mezclado con la idea más abstracta de "captación del ambiente", viene siendo objeto de interés profundo y continuado por parte de muchos estudiosos. Sin embargo, no siempre se enfocan correctamente sus problemas, en nuestra opinión. Está aún muy extendido el criterio que ve indisolublemente unidos el "paisaje" y la "ambientación", y, en consecuencia, hay autores, como el propio J. J. Pollitt, que minimizan el paisajismo en la primera mitad del período helenístico. Argumentan que las obras bien fechadas –como la Batalla de Alejandro o el friso de Télefo en Pérgamo, por ejemplo– no conceden a los árboles más valor que a las figuras, y que esto obliga, según un criterio evolutivo estricto, a situar en el Helenismo Final todos aquellos originales que presenten gran desarrollo paisajístico[22].

Podría también aducirse, en favor de esta tesis, que incluso las escenas con notas paisajísticas más desarrolladas de los períodos arcaico y clásico –recuérdese la Tumba de la Caza y de la Pesca en Tarquinia, o la Tumba del Bañista en Paestum, o la Cacería de Filipo en Vergina– denotan una cierta preeminencia de la figura humana sobre los elementos de paisaje. Pero, según creemos, el pro-

---

[16] P. G. P. Meyboom, "I mosaici pompeiani con figure di pesci", *Meded Rom,* 39, 1977, p. 49-93. El realismo de los peces permite identificar sus especies con precisión: véase L. Capaldo y U. Moncharmont, "Animali di ambiente marino in due mosaici pompeiani", *RSt Pomp,* 3, 1989, pp. 53-68.

[17] Véase la teoría de A.Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemaische Expedition nach Athiopien,* Bonn, 1978, y una opinión parecida en K. M. Phillips jr., *The Barberini Mosaic,* Princeton Univ., Ph. D. Diss., 1962 (citado por P. G. P. Meyboom, *op.cit.,* p. 70 y nota 243). Para un estudio general sobre el mosaico, véase también G. Gullini, *I mosaici di Palestrina,* Roma, 1956.

[18] Puede verse F. Prontera, "Pittura e cartografia", en *Ricerche di pittura ellenistica,* Roma, 1985, pp. 137-138, y en pp. 279-293 discusión sobre el tema.

[19] Véanse distintos casos relatados por Plinio, *N.H.,* 35, 23, Varrón, *R. Rust.,* II,1, y Tito Livio, 41,21,10.

[20] Este pintor albergó en su casa a Ptolomeo VI cuando éste estuvo en Roma (Diodoro, *Exc. Vat.,* III, p. 96, ed. Dind.).

[21] Véase W. A. Daszewski y Abd-el-Fattah, "A Hellenistic Painting from Alexandria with Landscape Elements", en *Akten des XIII. Internationalen Kongress für klassische Archaologie. Berlin, 1988,* Maguncia, 1990, pp. 441-442 y lám. 65, 1-2.

[22] J. J. Pollitt, *El arte helenístico,* Madrid, 1989, pp. 299-333.

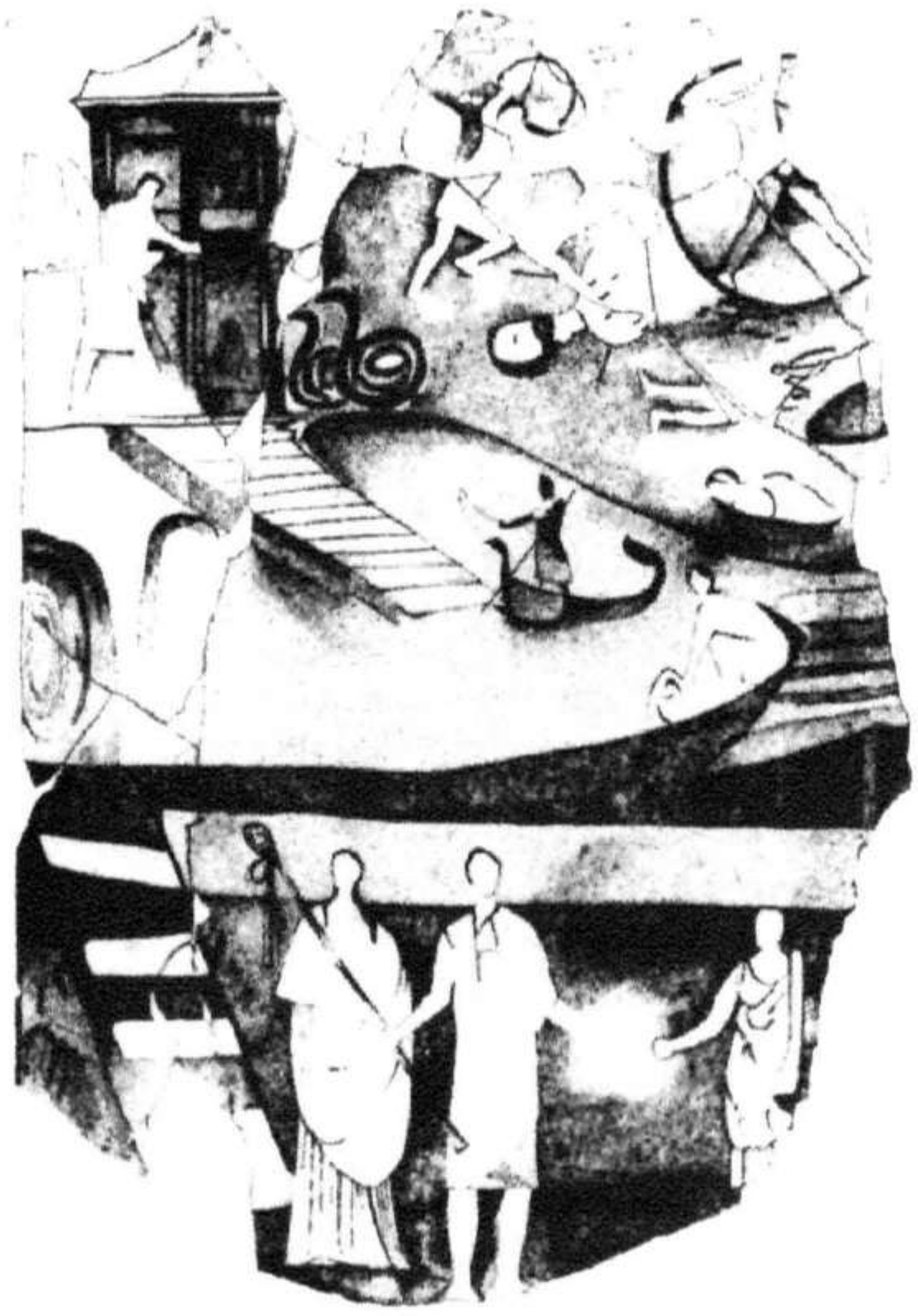


Foto 9. Pintura hallada en Alejandría con la imagen del Hades.

blema no está ahí. Aplicando al paisaje la misma idea que enuncia J. M. Croisille al hablar de la "naturaleza muerta"[23], lo que interesa no es el crecimiento relativo de las notas paisajísticas y ambientales en el seno de la megalografía, sino el hecho de que surja un paisaje representado por sí mismo, capaz de convertirse en el protagonista de la composición pictórica y de someter los demás elementos a su sensibilidad particular.

Desde este punto de vista, el verdadero punto de arranque del paisajismo griego no se halla en un posible desequilibrio a favor del ambiente en las megalografías y escenas de género helenísticas, sino en manifestaciones pictóricas muy anteriores: nos referimos a ese "género" excéntrico y secundario en sus comienzos, vinculado a su función utilitaria concreta, que es el panel para decorados teatrales.

En efecto, desde que estos decorados comenzaron a adquirir un aspecto naturalista a mediados del siglo V a.C., puede decirse que la pintura ambiental se crea una vía propia. Los paneles podrían representar arquitecturas (para la tragedia y la comedia) y paisajes naturales (para el drama satírico, sobre todo), marcando así un cierto paralelismo, que nunca desaparecerá, entre la captación de edificios y la de rocas o mares; pero siempre carecerán, en su composición, de figuras. En ese sentido, se los podría considerar incluso los únicos "paisajes puros" de la pintura griega.

Sin embargo, estos paneles decorativos presentan dos problemas teóricos para su catalogación como simples paisajes, e incluso llevan a rechazarla durante el clasicismo: en primer lugar, no son obras independientes de las figuras por completo, puesto que funcionan como simples fondos para una representación; y en segundo lugar, cabría preguntarse si alguna vez fueron concebidos como "gran pintura". Cierto que Agatarco, en el siglo V a.C., se ganó fama realizando este tipo de obras, pues así inventó la perspectiva de edificios, ¿pero podemos concebir que sus paneles fuesen adquiridos y coleccionados como si de *megalografías* se tratase? Sólo hay un momento en el que, al parecer, el aprecio de estas obras provocó su exposición pública y su acceso al coleccionismo privado: se trata del siglo I a.C., cuando, como vimos en el texto de Plinio, se exponían enormes decorados en Roma. Era la época en que, además, estos paneles servían de inspiración para los decoradores del II estilo pompeyano, quienes los copiaban yuxtaponiéndolos sobre los muros[24].

Pero, aunque excluyamos los paneles teatrales de la "gran pintura" clásica y de los siglos III y II a.C., lo que no podemos es olvidar su influjo en las artes de esas épocas. Hoy conocemos al menos un bajorrelieve de Tlos, fechable en la primera mitad del siglo IV a.C., que podemos calificar de verdadero paisaje con pequeñas figuras, semejante en todo a los que se multiplicaron durante el Helenismo: representa el asalto a una ciudad, y los guerreros casi desaparecen en la grandiosidad de las rocas coronadas por un recinto amurallado[25].

Cuando se inicie el período helenístico, nos hallaremos, por tanto, con dos tendencias bien marcadas: la que ve el paisaje al servicio de las figuras, o, todo lo más, en equilibrio con ellas, y la que concibe los personajes como un pequeño complemento –que puede servir de justificación teórica en una época en que el "tema" sigue siendo considerado necesario–, pero con claro predominio del paisaje.

Llegados a este punto, resulta muy ilustrativo recordar el testimonio indirecto que, a mediados del siglo III a.C., nos suministran las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Hace ya unos años, escribimos un artículo[26] en el que demostrábamos la peculiar sensibilidad artística de este poema, y hasta qué punto pueden tomarse algunas de sus descripciones como reflejos de la pintura de su época. Entonces señalábamos también los distintos subgéneros paisajísticos que pueden detectarse a través de sus versos, y aquí podemos repetir las mismas ideas, adaptadas al planteamiento presente.

Así, cuando Apolonio nos relata la partida de la nave Argo, mostrándonos a la vez la costa, a cuya ribera bajan dos centauros, los montes con las Ninfas en sus cumbres, el cielo donde se hallan los dioses y el mar que surca la nave con los intrépidos expedicionarios (I, 542 ss.), parece, por los detalles descriptivos, que concibe los personajes en un tamaño suficiente como para poder ver ciertos

---

[23] J. M. Croisille, *op.cit.*, en nota 7, p. 5.

[24] Aparte de algunas documentaciones arqueológicas, como la repetida –y discutida– decoración de la Villa de Fannio Sinistor en Boscoreale (hoy conservada en Nueva York), se cita comúnmente a este respecto un texto de Vitruvio: "En los lugares abiertos y espaciosos, tales como las exedras, por razón de la amplitud de sus paredes, quisieron representar frentes de escenas de tipo trágico, cómico o satírico" (VII, 5).

[25] J. Borchhardt, "Zum Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftmalerei", *en Tainia. R.Hampe zum 70. Geburtstag*, Berlin, 1980, pp. 257-267, 1 m.57.

[26] M. A. Elvira, "Apolonio de Rodas y la pintura del Primer Helenismo", AEspa, 50-51, 1977-78, pp. 33-46.

Foto 10. Relieve de Tlos, con la representación del ataque a una ciudad.

detalles de sus cuerpos. Por tanto, nos hallaríamos ante un caso probable de equilibrio entre figuras y naturaleza, y, para imaginarnos su aspecto, podríamos acudir al mosaico con el *Rapto de Europa* de Palestrina, basado acaso en un original pergaménico del siglo II a.C.

En cuanto a los paisajes grandiosos con pequeñas figuras, las descripciones de Apolonio permiten dividirlos en dos modalidades. Una de ellas sería la "cartográfica" a la que ya nos hemos aproximado, y que podríamos evocar a través de este pasaje entre otros: "Desde allí, a fuerza de remos, marcharon presurosos a través de las profundidades del Mar Negro, y tenían por un lado la tierra de los tracios y por el otro, en frente, la parte superior de Imbros. A poco de sumergirse el sol llegaron a los salientes del Quersoneso..." (I, 922 ss.; trad. de C. García Gual). Casi podríamos decir que Apolonio va siguiendo una verdadera carta marítima, o que se deja llevar por mapas animados, o por ilustraciones como la del Mosaico Nilótico de Palestrina. Puede incluso tener ante sus ojos algún paisaje épico con caracteres "cartográficos", como los que aparecen en algunas de las escenas de la Odisea del Esquilino: por ejemplo, la que representa a los Lestrigones atacando las naves de Ulises.

Pero aún más interesante es otro tipo de paisaje que nos presenta Apolonio, y al que podríamos dar, por su carácter fantástico y terrible, el apelativo de "paisaje romántico". Para captar su aspecto, basta recordar las otras imágenes de la Odisea del Esquilino y leer, a la vez, los siguientes versos de las *Argonáuticas:* "La montaña se levanta en escarpados picos, mirando al mar de Bitinia. A sus pies están fijas unas rocas peladas que bate el mar, y en torno a ellas se despliegan y retumban con estruendo las olas. En cambio, por arriba, sobre lo más alto del promontorio, crecen unos plátanos de anchas copas. Tras el monte, hacia el interior, dirigidos hacia tierra firme, se encuentran en las faldas unos setos cóncavos, y allí se halla la caverna del Hades, cubierta de bosques y rocas, de donde brota un soplo helado..." (II, 727 ss.). En estas visiones de escollos y abismos vemos, sin duda, el precedente de esas imágenes asombrosas con los mitos de Andrómeda y Polifemo que, procedentes de la Villa de Agrippa Póstumo en Boscotrecase (h. 10 a.C.), se restauraron hace unos años en el Metropolitan Museum de Nueva York[27].

[27] Véanse en P. H. v. Blanckenhagen *et alii, The Augustan Villa at Boscotrecase,* Maguncia, 1990.

HACIA EL PAISAJE IMPERIAL

Sólo existe un tipo de paisaje que, aunque nacido en el Helenismo, no es conocido por Apolonio: nos referimos al llamado "paisaje idílico-sacro", que representa agradables ambientes campestres con pastores, pequeñas aldeas y santuarios rústicos, todo ello en visión panorámica[28]. Pero tal desconocimiento es lógico, porque parece difícil pensar que este tipo de paisaje existiese en el siglo III a.C., aunque se haya aducido como precedente una cacería figurada en una copa del ágora de Atenas (h. 300-275 a.C.). En realidad, el "paisaje idílico-sacro" sólo se documenta desde mediados del siglo I a.C., decorando varios muros del II estilo pompeyano[29].

Tan tardía aparición del género nos exime, creemos, de su tratamiento pormenorizado en estas líneas. Nos hallamos, desde luego, ante una concepción artística irrepetible, perfectamente conectada con la sensibilidad de la época de César y de Augusto, y que sólo se entiende bien a la luz de los poemas de Virgilio y de otros literatos de su generación. Tan sólo insistiremos en el hecho de que no nació de la nada, sino que combinó las aportaciones de muchos géneros helenísticos: el "cuadro de catálogo", en su especialidad etnológica y egipcia, le aportó su predominante carácter nilótico, con casitas diversas, espacios planos y aspecto lacustre; la escena de vida cotidiana, e incluso la caricatura, conformaron las figurillas de sus pobladores; el ambiente vaporoso le vino del paisaje romántico, y a ello se añadirían también detalles de pintura animalística, bodegones y cuadros de ofrendas, etc. En una palabra, podemos concluir viendo en este naciente "paisaje idílico-sacro" una síntesis del variado mosaico de los géneros helenísticos, cuyo "cuadro de catálogo" hemos querido trazar al modo de Aristóteles.

SUMMARY

Different and new pictorial genres coexisted in the painting world during the Hellenic period which runs from the end of the IVc. B.C. until the time of Augustus Emperor.

These were defined as: genre painting, landscape or still life painting a compared with the classicism, mythological or historical painnting and heroic portraits.

[28] Sobre este tipo de paisaje, su origen, su desarrollo y su significado, pueden verse, entre otros, los siguientes estudios recientes: R.Ling, "Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting", JRS, 67, 1977, pp. 1-16; S. R. Silverberg, *A Corpus of the Sacral-Idyllic Landscape Paintings in Roman Art* (Tesis, Univ. of California, Los Angeles, 1980), Ann Arbor, 1982; S. Silverberg Pierce, "Politics and Private Imagery: The Sacral-Idyllic Landscapes in Augustan Art", *ArtHistory,* 1980, pp. 241-251; P. Grimal, "Art décoratif et poésie au siécle d'Auguste", en L'art décoratif á Rome á la fin de la République et au début du Principat (Rome, 1979), Roma, 1981, pp. 321-336; E. W. Leach, The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome, Princeton, 1988.

[29] Parece ser una alusión al nacimiento de este género el siguiente pasaje de Vitruvio, referente a las decoraciones del II estilo pompeyano: "... y en los corredores destinados a paseo, debido a su extensión, para ornamentarlos, reproducían paisajes inspirándose en las condiciones naturales de los lugares; y así pintaban puertos, promontorios, playas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores..." (VII, 5).

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

COLECCIÓN DE OBJETOS PROCEDENTES DE LAS EXCAVACIONES DE ESPEJO (CÓRDOBA) CONSERVADAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

FÁTIMA PAVÓN CASAR
Instituto de Secundaria "Parque de Lisboa"
Alcorcón (Madrid)

Se guarda entre las colecciones del Museo Arqueológico Nacional un conjunto de piezas romanas que proceden, según los inventarios disponibles, de excavaciones realizadas en la provincia de Córdoba por el Ministerio de la Guerra. Aunque los hallazgos en su conjunto no son de gran valor, sí es de interés conocer el motivo por el que se realiza en aquel momento una serie de trabajos de campo que dan como resultado el hallazgo de los objetos que comentamos. Es en el contexto de los estudios de la vida militar de Julio César, impulsados por Napoleón III, y concretamente en las campañas del año 45 a.C., que tienen lugar en Ategua y sus alrededores. La identificación de algunos documentos de interés sobre estas campañas y la posibilidad de conocer con más detalle la colección que se guarda en el Museo Arqueológico Nacional, creemos que hacen conveniente su publicación.

LA CAMPAÑA DE JULIO CÉSAR EN ANDALUCÍA

En el contexto de las guerras civiles que se desarrollaron durante el último período de la República Romana en el siglo I a.C., un capítulo importante lo ocupa la campaña de Julio César en Andalucía.

La principal fuente literaria con que contamos es *De Bello Hispaniense,* atribuida a Aulo Hircio. Éste era un oficial de César que participó en esa guerra; por tanto, tiene el valor de ser un testigo ocular de los hechos. Según Blanco Freijeiro, se trata de un incompleto y modesto diario de campaña; pero, como dice Klotz, a pesar de su pobre estilo y mediocre concepción, tiene un gran valor como fuente[1].

El libro es breve y tiene algunas deficiencias que han dado lugar a diversas interpretaciones por parte de los estudiosos, antiguos y modernos, que han tratado de explicar este texto.

Lo que nos cuenta es lo siguiente:

Los hijos de Pompeyo se refugiaron en España con los restos del ejército vencido por César en África, donde contaban con buena parte del apoyo de la Ulterior. En vista de que la situación era difícil para su causa, el mismo César vino de Roma con la mayor rapidez, llegó a Sagunto, se dirigió a la Bética, donde hizo a Obulco (Porcuna) su base de operaciones y asumió la dirección de las mismas a principios de diciembre del 46 a.C.

César, después de su malogrado ataque a Córdoba, decide sitiar Ategua; rodeó la plaza de foso y palizada; estableció un campamento en el Cerro del Agua, frente a la plaza, y se apoderó de un cerro de gran valor estratégico, el Castra Postumiana. Éste es identificado por Schulten con el cerro Harinillas, que estorbaría a Pompeyo en sus comunicaciones con Córdoba, y supone que el hombre le viene de un antiguo campamento de L. Postumio Albino, pretor de la Ulterior en 180-179 a.C.[2]. Gneo Pompeyo establece su campamento principal en el Cerro de la Ventosilla. La campaña dura cerca de un mes y la plaza se rinde a César el 19 de febrero del 45 a.C. Ante estos hechos, Gneo Pompeyo se retira a Ucubi para amparar desde allí a las otras ciudades amenazadas (Soricaria, Aspavia, Ventipo, Spalis, etc.). César sigue su plan y obliga a Pompeyo a presentar una batalla frontal en una llanura: la de Munda. Su victoria, el 17 de marzo del 45 a.C., le aseguró el dominio del Orbis Terrarum.

MUNDA

Un tema muy controvertido es la ubicación de la batalla de Munda.

Los hermanos Oliver Hurtado, en 1861, llegaron a la conclusión de que la Munda pompeyana era Ronda la Vieja[3]. En 1864, José Oliver y Hurtado vuelve a empren-

[1] Blanco Freijeiro, Antonio, "Ategua", *Noticiario Arqueológico Hispánico,* nº 15, p. 96, Madrid, 1983.

[2] Blanco Freijeiro, Antonio, *op. cit.,* p. 99.

[3] Oliver Hurtado, José y Manuel, *Munda pompeiana,* Madrid, 1861.

der un "Viaje Arqueológico" (que fue publicado) por orden de la Real Academia de la Historia, de la que era miembro; recorrió la parte meridional del río Genil y dirigió las excavaciones que se llevaron a cabo en Ronda la Vieja, pero no aportó ninguna solución para el emplazamiento de la antigua Munda.

Poco después, en 1867, el comandante Sánchez Molero hizo una reflexión sobre la probable situación de la ciudad de Munda, y concluyó que "con las circunstancias expresadas que concurren en la actual situación de Montilla creemos que si no se la puede presentar como una solución definitiva, al menos sí como probable, pues que satisface a bastantes condiciones del problema"[4].

El coronel Stoffel, al estudiar las campañas de César, después de haber recorrido y examinado minuciosamente todo el teatro de las operaciones, afirmó que la batalla de Munda tuvo lugar en los Llanos de Vanda, a la izquierda del arroyo S. Cristóbal, en la parte baja de las laderas accidentadas que descienden de las alturas donde está Montilla, y, por consiguiente, esta última sería Munda[5].

Ya en nuestro siglo, A. Carrasco y F. Valverde Perales refutaron la teoría de los Oliver Hurtado y se inclinaron por la solución de Montilla[6].

Para Schulten, Munda era Montilla, "es el resultado de la investigación que en el propio lugar emprendimos el general Lammerer y yo en la primavera de 1921"[7].

A pesar de todas estas teorías, Blanco afirmó hace pocos años que "en la actualidad no se puede sostener la reconstrucción de la campaña de César haciéndola culminar en una Munda identificada con Montilla"[8].

LA COMISIÓN HISPANO-FRANCESA

Napoleón III, que había iniciado su "Historia de Julio César", decidió enviar a España una comisión para estudiar sobre el terreno las campañas de Cataluña y Andalucía.

El coronel Stoffel fue elegido por el Emperador en 1861 para realizar los trabajos previos a la reconstrucción de las guerras de las Galias y civiles. Era un oficial ya familiarizado con el estudio de las guerras antiguas y, en concreto, había trabajado en la cuestión de Alesia. Contó con medios ilimitados y cartas de presentación suscritas por el propio monarca.

Hacia 1863, Stoffel está en Andalucía para estudiar *in situ* la guerra hispaniense. Recorrió sobre todo la zona al sur de Córdoba, y más concretamente el terreno entre Espejo y Montilla, en busca del lugar de la batalla de Munda. Cuando creyó reconocer la posición del campo de batalla se lo comunicó a Napoleón III por escrito el 18 de junio de 1863. Ante estas noticias, el emperador les ordenó practicar excavaciones en la zona[9].

Napoleón III había solicitado colaboración a las autoridades españolas. Fruto de ello fue la formación de una comisión para levantar los mapas topográficos. Dicha comisión estaba formada por un grupo de oficiales del cuerpo de Estado Mayor, bajo la dirección del coronel Juan de Velasco. Éste era el Jefe de la Sección Topográfica del Ministerio de la Guerra y, a su vez, envía al capitán del Estado Mayor, José Sánchez Molero, con la obligación de ponerse en contacto con Stoffel. El oficial español ha escrito una reseña sobre sus experiencias: "Formando parte de la comisión de oficiales del cuerpo de Estado Mayor español que por orden del gobierno pasó a la provincia de Córdoba en el año 1864 a levantar el plano que había de ser ofrecido a S.M. el Emperador de los franceses, tuvimos ocasión de reconocer y examinar palmo a palmo todo el terreno donde se verificaron las primeras operaciones de los ejércitos de César y Pompeyo, o sea, desde Córdoba hasta el río Guadajoz... Un segundo reconocimiento realicé a mediados de diciembre de 1864 en compañía de mi distinguido jefe, el ilustrado coronel de Estado Mayor D. Juan de Velasco, que también comisionado por el gobierno para reconocer los terrenos cuyo plano se levantaba, fue por dicho tiempo a reconocer aquellas comarcas... Dos ejemplares del plano levantado por oficiales del Estado Mayor se redujeron al 1/40.000 y dibujaron en la citada dependencia, además fueron ilustrados con preciosas vistas y pintadas al acuarela por el coronel D. Juan de Velasco, el cual fue comisionado por el ministro de la Guerra para presentar y ofrecer a S.M. el Emperador de los franceses uno de aquellos ejemplares; el otro fue entregado a S.M. la Reina de España"[10].

Efectivamente, una Real Orden del Ministro de la Guerra de 5 de junio de 1865 recogía el nombramiento por parte de la Reina del coronel Juan de Velasco y Fernández de la Cuesta para presentar a S.M. el Emperador de los franceses los trabajos topográficos verificados por el Cuerpo del Estado Mayor del Ejército con objeto de esclarecer el estudio de las campañas de Julio César[11].

De los trabajos que hizo esta comisión, actualmente en el Servicio Geográfico del Ejército se conservan tres planos[12]:

– Triangulación del Plano de la Campaña de Julio César en Andalucía. Por Hipólito de Obregón, coronel del Estado Mayor, y José Sánchez Molero y otros capitanes del Estado Mayor (Luis Marenco, Narciso Barráquez, José Salbis y Antonio Carrió). Realizado en 1864.

– Plano topográfico de Córdoba a Puente Genil (Campañas de Julio César). Realizado en 1864.

– Plano de las Campañas de Julio César en Andalucía. De 1867.

El primer mapa, por tanto, fue el de la triangulación, puesto que, como dice Sánchez Molero[13], no existía más que un proyecto de triangulación geodésica de primer or-

---

[4] Sánchez Molero, José, *Breve reseña de las campañas de Cayo Julio César en España y examen crítico de la situación de Munda*, Madrid, 1867, p. 87.

[5] Coronel Stoffel, *Histoire de Jules César. Guerre Civile*, París, 1867, p. 307.

[6] Carrasco, Adolfo, "Munda Pompeiana", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 42, Madrid, 1903, p. 415.
Valverde Perales, Francisco, *Historia de la Villa de Baena*, Toledo, 1903, p. 7.

[7] Schulten, Adolf, "La Batalla de Munda", *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, nº 8, Córdoba, 1924, p. 186.

[8] Blanco Freijeiro, Antonio, *op. cit.*, p. 95.

[9] Coronel Stoffel, *op. cit.*, p. 314.

[10] Sánchez Molero, José, *op. cit.*, pp. 67 y ss.

[11] Archivo Ministerio Asuntos Exteriores: H. Correspondencia, Ministerio de Guerra, leg. 1.157.

[12] Servicio Geográfico del Ejército. Cartografía Histórica, planos locales (Córdoba), nº 270-271-272.

[13] Sánchez Molero, José, *op. cit.*, pp. 96 y ss.

den, de cuyos vértices, uno sólo, Montilla, estaba dentro de la zona que iba a reconocerse. Por tanto, la comisión de oficiales del cuerpo de Estado Mayor hizo una triangulación de primer orden con vértices en Montilla, Torre-Paredones y Torre-Árboles, y después una de segundo orden para fijar otros menos importantes y para la representación del terreno que iba a ser reconocido. Este plano está fechado en Montilla el 9 de diciembre de 1864.

El mapa topográfico de 1864 era de escala 1/20.000, con una equidistancia de las curvas de nivel de 10 m. El que realmente nos interesa es el de 1867, de escala 1/40.000, con una equidistancia de las curvas de nivel de 20 m.; consta de 8 hojas, una de ellas es la portada, en cuya leyenda aparecen signos convencionales útiles para nuestro estudio, como excavaciones, campamentos y ruinas; éste seguramente es una copia del original, que, pintado e ilustrado, se envió a Napoleón III en 1865.

RESTOS ARQUEOLÓGICOS HALLADOS EN ESPEJO

Esta ciudad es la antigua Ucubi turdetana y la *Colonia Inmunis Claritas Iulia* romana, patria de Annio Vero, bisabuelo del emperador Marco Aurelio (según Capitolino, *En su vida,* cap. 1)[14].

Situada en una alta loma, domina como una atalaya todos los alrededores, siendo ella misma visible desde todas partes. Tuvo un papel importante en la guerra, como hemos explicado, y, sobre todo, la destacamos porque fruto de las excavaciones que allí debió de realizar la comisión hispano-francesa ingresaron algunas piezas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde se conservan junto con las primeras fichas de catalogación elaboradas en el momento de su ingreso.

En el Archivo del Museo se conservan dos expedientes en los que consta la entrada de material procedente de Espejo. Uno es del 28 de mayo de 1868: es una relación de objetos hallados en las excavaciones practicadas cerca de Espejo, en la provincia de Córdoba, y que se entregan por el Ministerio de la Guerra a Manuel de Assas, encargado de la *Sección de Antigüedades Clásicas y Europeas.* Consta de un busto de Sileno, un busto tamaño natural de mármol blanco, un grupo de cuatro niños de mármol blanco, una estatua mutilada de mármol blanco, una cabeza de perro de mármol blanco, un cuchillo de sílex, varios instrumentos y objetos de hierro, varios objetos de bronce y 264 monedas romanas de cobre del Bajo Imperio.

El otro expediente es del 16 de julio de 1868. Es una nota de los objetos encontrados en las excavaciones practicadas en la provincia de Córdoba por la Comisión del Cuerpo de Estado Mayor encargada de ilustrar la historia de las campañas de Julio César en España, y que se entregan a Manuel de Assas: un conditorium de jaspe blanco de 2 m. y 1 dm. de longitud por 0,70 m. de ancho y alto; una pequeña tinaja rota por la boca; varios trozos de mosaicos de colores y preciosas labores, cuyos tamaños varían desde medio a 1 m.; 12 tégulas; unos 30 ladrillos, de distintas formas y tamaños, unos con inscripciones y

[14] Oliver Hurtado, José y Manuel, *op. cit.*, pp. 75-76. Nos explican que hacia el año 1828 un religioso natural de Espejo, Fray José Jurado, reunió una preciosa colección de noticias, entre las que destaca, como en 1372 Fernando IV mandó cambiar el nombre de la ciudad por el de Espejo.

Fig. 1. Ficha antigua de las Excavaciones de Espejo.N.º 954. Material del Archivo General del Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 2. Ficha antigua de las Excavaciones de Espejo. N.º 990. Material del Archivo General del Museo Arqueológico Nacional.

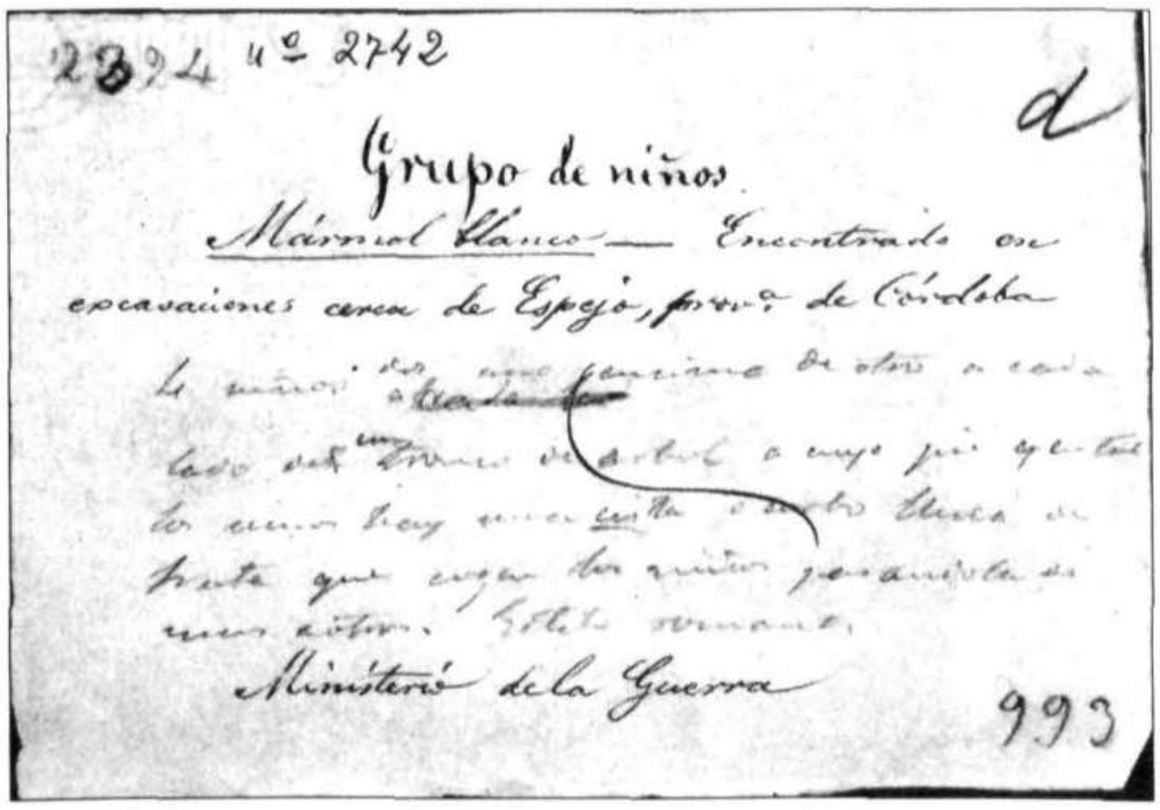


Fig. 3. Ficha antigua de las Excavaciones de Espejo. N.º 993. Material del Archivo General del Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 4. Cabeza de Sileno. Museo Arqueológico Nacional. Inv. n.º 2.712.

Fig. 5. Niños de mármol. Museo Arqueológico Nacional. Inv. n.º 2.742.

otros con variadas labores en sus cantos; varios trozos de mármol de figuras irregulares; tres tubos de plomo; una gran piedra horadada que debe haber sido de molineta; porción de clavos, hierros viejos, conchas y otros objetos, y cuatro objetos de barro[15].

Las fichas de catalogación que se conservan en el Museo, en las que se puede leer "piezas encontradas en las excavaciones hechas cerca de Espejo", son las realizadas en el siglo XIX, muchas de ellas llevan sello de estampilla impreso o sello en tinta del año 1862, lo que prueba que las piezas entraron en fecha posterior. Algunas llevan la frase "Donación del Ministerio de la Guerra". El contenido de todas ellas es muy sucinto (figs. 1, 2 y 3).

Las piezas que aparecen en los libros de Inventario, como *Colección del Ministerio de la Guerra* o *Colección del Cuerpo de Estado Mayor,* procedentes de Espejo, son las siguientes:

Una cabeza de Sileno de mármol de 14 cm., que tiene la cara de anciano con barba rizada, lo mismo que el cabello, que está sujeto por una corona de hojas de vid (fig. 4)[16].

Un pie de mármol blanco ennegrecido perteneciente a una estatua de tamaño natural. Lleva sandalia y se apoya en fragmento de la misma piedra. Tiene una longitud de 18 cm.[17].

Un grupo de cuatro niños de mármol blanco, de estilo romano. Los niños están dispuestos de dos en dos, uno encima de otro, a cada lado de un tronco del árbol, a cuyo pie hay una cesta llena de frutos que cogen los niños del árbol, pasándola de unos a otros para depositarla en ella. En nuestra opinión, esta escultura, de aproximadamente medio metro de alto, es lo más interesante de la colección (fig. 5)[18].

Fragmento de un brazo de mármol blanco, del que sólo queda parte de éste y del antebrazo[19].

Una figurita de barro cocido de mitad superior del cuerpo y cabeza, pues la restante falta por rotura. Tiene de largo 4,5 cm.[20].

Objetos de hierro: punta de lanza[21], cuchillo[22], sierra[23], hacha[24], parte inferior de un cuchillo[25], llave[26], un clavo y fragmentos de otros de longitud entre 0,15 y 0,5[27].

Fragmento de lámpara de barro. Es, en realidad, una lucerna con escasa y sencilla decoración[28].

Fragmento de jarro de barro[29].

De interés especial son las piezas de bronce, como, por ejemplo: tintinnabulum de forma semiesférica, algo deteriorada y perdida la forma circular[30]; fragmento de asa[31]; asa semicircular con dos piezas colgantes triangulares[32]; fragmento que parece el cuello de algún vaso, tiene la superficie exterior adornada con lirios imitando hojas, altura 0,040 y diámetro de la boca 0,038[33]; pasador de longitud 0,068, formado por dos conos unidos por sus bases por un pequeño cilindro, cuyos vértices terminan en perillos –en la ficha del siglo XIX aparece denominado como fíbula–[34]; fragmento laminar de bronce de longitud 0,12[35]; clavo[36].

Treinta y una piezas entre ladrillos completos e incompletos y fragmentos de barro cocido[37]. Sobre éstos, Alejandro Marcos ha hecho un interesante estudio[38]. Nos dice que estos ladrillos con letras en relieve proceden de las excavaciones practicadas en 1865 por una comisión del Cuerpo del Estado Mayor en algún lugar, no pecisable hoy, del término municipal de Espejo, o bien de la muy cercana Ategua. La pista concreta la da Rada y Delgado en su *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional,* sec. 1ª, t. 1, Madrid, 1883, donde dice que fueron donadas por la Comisión del Cuerpo del Estado Mayor formado para levantar el plano de las campañas de Julio César.

EXCAVACIONES DE ESPEJO

De lo escrito hasta ahora se deduce que en las cercanías de Espejo se hicieron unas excavaciones anteriores a 1868, realizadas por una comisión hispano-francesa en la que por parte española intervino el Ministerio de la Guerra.

Por otra parte, Stoffel nos informa de que por orden de Napoleón III se pidió permiso a la reina de España para realizar las mismas. Esto hoy no lo podemos confirmar, pues no hemos hallado ningún documento alusivo ni en el Archivo General de Palacio: Sección de Isabel II; ni en el Archivo de Asuntos Exteriores: Sección H, correspondencia con el Ministerio de la Guerra y correspondencia con la Embajada de Francia; ni en el A.G.A.: Sección de Asuntos Exteriores, Embajada de España en París, "Archivo Antiguo" y "Expedientes de la Monarquía" (1825-1940).

También el comandante Sánchez Molero nos dice que, como es de suponer que Munda tuvo lugar entre el Guadajoz y el Genil, las excavaciones se deberían continuar por esta comarca[39]. Lo que nos hace deducir que ya se habían realizado algunas.

Otra razón que apoya la existencia de las excavaciones es que en el mapa de 1867 (fig. 6) aparecen señalados cuatro puntos con el símbolo de excavaciones en plenos campos de labor, en las proximidades de Espejo. Uno de ellos, cercano al Cortijo Carchena y al sur del arroyo de este nombre, aproximadamente a 9 km. al sur de Espejo; situado a 37°36' Lat. N. y 4°33' Long. O. Los otros tres están muy cercanos entre sí. El primero se sitúa a 6 km.

---

[15] Archivo General del Museo Arqueológico Nacional: 1868, exp. 1: Relación de objetos ingresados en el Museo durante el año 1868.

[16] INV. 2.712.

[17] INV. 2.815.

[18] INV. 2.742.

[19] INV. 2.790.

[20] INV. 3.439.

[21] INV. 10.365.

[22] INV. 10.514.

[23] INV. 10.640.

[24] INV. 10.547.

[25] INV. 10.529.

[26] INV. 10.604.

[27] INV. 10.612 y 10.613.

[28] INV. 13.737.

[29] INV. 13.374.

[30] INV. 8.640.

[31] INV. 8.648.

[32] INV. 8.645.

[33] INV. 8.674.

[34] INV. 8.632.

[35] INV. 8.658.

[36] INV. 8.667.

[37] INV. 1.816 y 1.817.

[38] Marcos Pous, Alejandro, "Letreros de ladrillos cordobeses con la fórmula cristiana antigua Salvo Ausentio", *Corduba Archeologica. Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba,* nº 11, Córdoba, 1981, pp. 66-67.

[39] Sánchez Molero, José, *op. cit.,* p. 95.

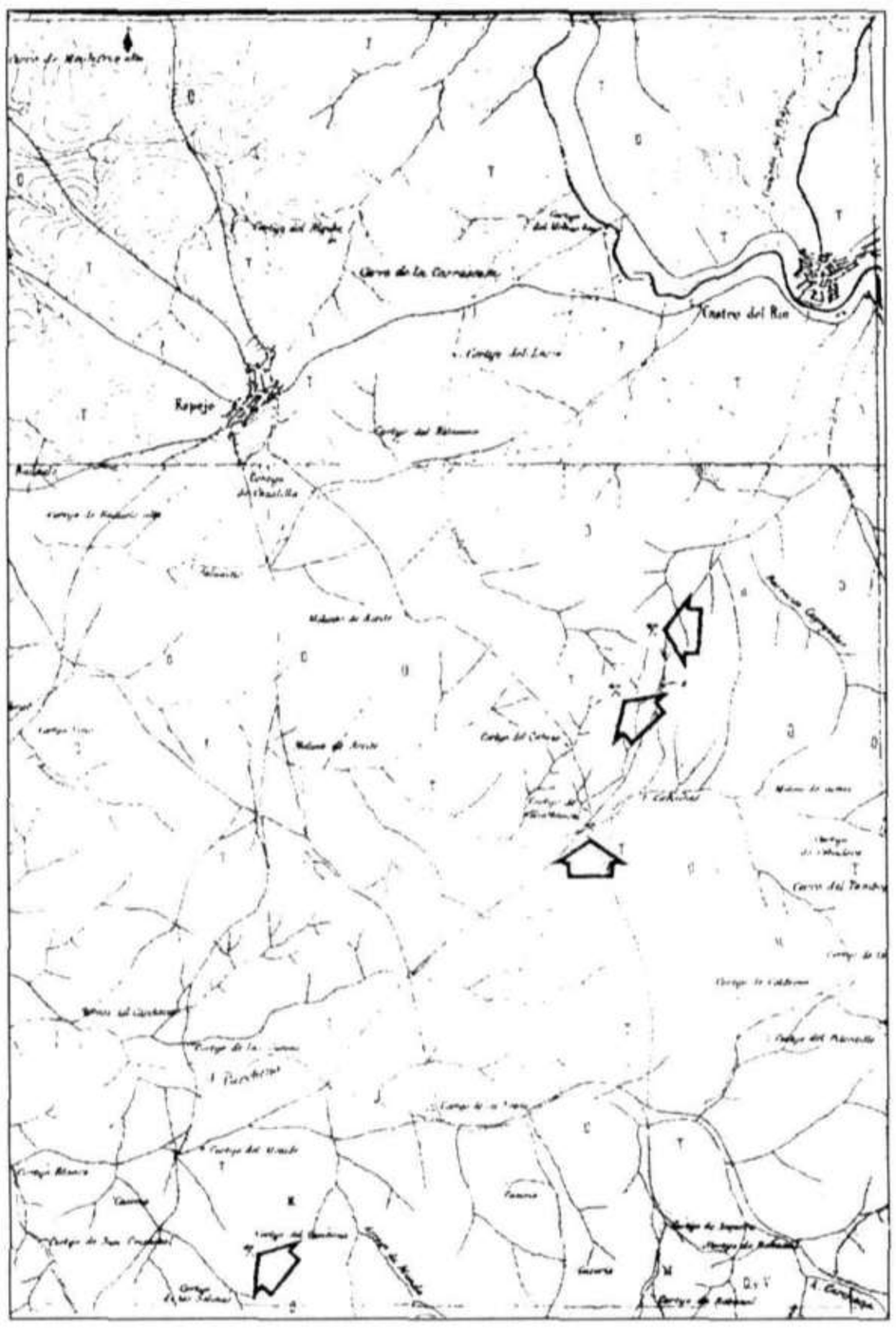


Fig. 6. Detalle del mapa topográfico de 1867.

⚒ = Excavaciones.
(Servicio Geográfico del Ejército. Cartografía Histórica, planos locales (Córdoba), n.º 272, hojas 4 y 6.)

al SE. de Espejo, en el cruce del Arroyo Carchena con el camino de Aguilar a Castro del Río, cerca del Cortijo de Casablanca; sus coordenadas serían 37°38' Lat. N. y 4°30' Long. O. El segundo y el tercero se encuentran al NO. del anterior y al N. del Cortijo del Cabezo, a 37°39' Lat. N. y 4°30' Long. O.

El gran problema es que no se han encontrado, hasta ahora, los expedientes que contengan la información concreta sobre la realización de las excavaciones. No conocemos ninguna publicación que arroje alguna luz sobre esta cuestión, ni hemos encontrado ninguna referencia en los archivos españoles, en los que lógicamente pudieran conservarse dichos expedientes, como puedan ser el Archivo Histórico del Ejército, el Archivo del Cuartel General del Ejército (donde hay fondos del Estado Mayor), el Archivo General de Palacio o el A.G.A.

Tampoco tenemos noticia de que estos trabajos continuaran después de 1868, aunque esto sí tendría una fácil explicación, debido a los avatares políticos, tanto de España como de Francia, que llevaron a la caída del II Imperio francés en 1870 y a la de la monarquía de Isabel II después de la Revolución de 1868.

Pero en los lugares donde, según el mapa elaborado por el Estado Mayor, el equipo de Stoffel realizó excavaciones sí hay unos interesantes restos de construcciones romanas, sobre los que diversas publicaciones de los años 1981 y 1982 nos dan información.

En primer lugar, nos vamos a referir a las llamadas "Cuevas del Carchena". Un gran conjunto de construcciones realizadas en opus caementicium romano, cerca de los Llanos de Vanda, cuyas coordenadas geográficas son 37°36'54" Lat. N. y 4°32'48" Long. O. Este yacimiento consta de unas construcciones, más o menos visibles, que ocupan una superficie de 10.000 m². Destacan cinco edificios de planta cuadrada y cubierta abovedada, cuyas dimensiones oscilan entre los 5 y 9,50 m. de longitud y los 2,50 y 4,50 m. de anchura; y otra construcción, muy interesante, que podría ser un cripto-pórtico, pues es una galería abierta por ambos extremos y cubierta con bóveda de medio cañón, con una longitud de 31 m., una anchura interior de 3 m. y una altura de 3,5 m. aproximadamente. La fecha de estas construcciones podría ser la de finales del siglo I a.C. o primera mitad del siglo I d.C. Explicar la funcionalidad de estas construcciones es problemática. Según una hipótesis, podrían ser almacenadas de cereales utilizados por el Estado para encauzar los trigos provinciales hacia la annona de la ciudad de Roma. La otra hipótesis sería la de considerarlas obras hidráulicas[40] (figs. 7 y 8).

En la obra *Nuevos yacimientos arqueológicos en Córdoba y Jaén*, además de hablarse de las Cuevas del Carchena, se habla de otra imponente construcción de hormigón romano, cerca del cortijo de Casablanca, a 37°39' Lat. N y 0°50' Long. O. (longitud referida al meridiano de Madrid y no al de Greenwich). Tiene ésta una forma rectangular de 43 por 18 m., con una altura de 1,90 y 1,50 m. Se añade que toda la zona circundante se encuentra sembrada de restos de cerámica romana, fundamentalmente de tipo comercial[41].

La situación de estos restos romanos coincide exactamente con los lugares donde se practicaron las excavaciones en el siglo XIX. Parece lógico que la presencia de estas grandes construcciones romanas les llamara la atención e intentaran estudiarlas para ver si podían obtener información relacionada con la Campaña de César; al no ser así debieron de abandonarlas pronto.

CONCLUSIÓN

Está claro y probado que, con motivo de la iniciativa de Napoleón III para reconstruir la campaña de Julio César en Andalucía, una comisión del Estado Mayor confeccionó unos mapas topográficos, los primeros de la zona. Actualmente éstos se conservan en el Instituto Geográfico del Ejército, lo que demuestra que esta parte del trabajo es la que realmente interesó al Ministerio de la Guerra.

También está probado que se realizaran excavaciones arqueológicas. En primer lugar, porque aparecen señaladas en el mapa; en segundo lugar, porque hay restos arqueológicos romanos en el terreno donde ellos situaron el campo de la batalla de Munda y, lógicamente, los estudiarían con el objetivo de obtener información sobre las campañas militares, y, en tercer lugar, por los materiales que existen en el Museo Arqueológico Nacional. Éstos se dice que provienen de las cercanías de Espejo, y así es, aunque en la actualidad los yacimientos pertenezcan al término municipal de Castro del Río, están

---

[40] Lacort Navarro, Pedro, "Sobre las construcciones romanas del Carchena (término municipal de Castro del Río)", *Habis*, nº 13, Sevilla, 1982, pp. 171-185.

[41] V.V.A.A., *Nuevos yacimientos arqueológicos en Córdoba y Jaén*, Córdoba, 1981, p. 55.

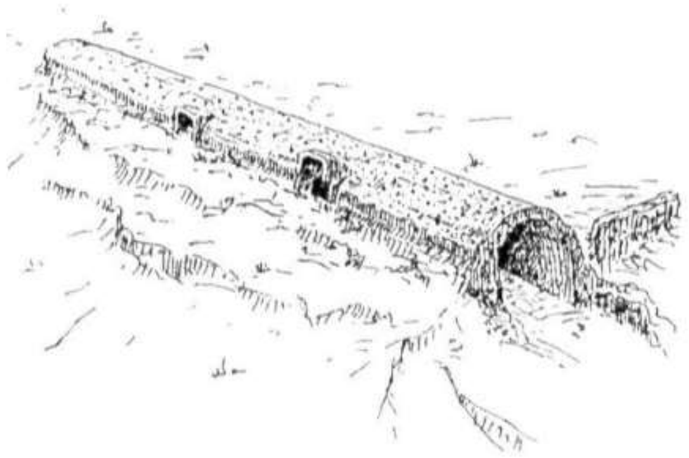


Fig. 7. Criptopórtico del Carchena. (Según Lacort Navarro: "Sobre las construcciones romanas del Carchena", *Habis*, 13, 1982).

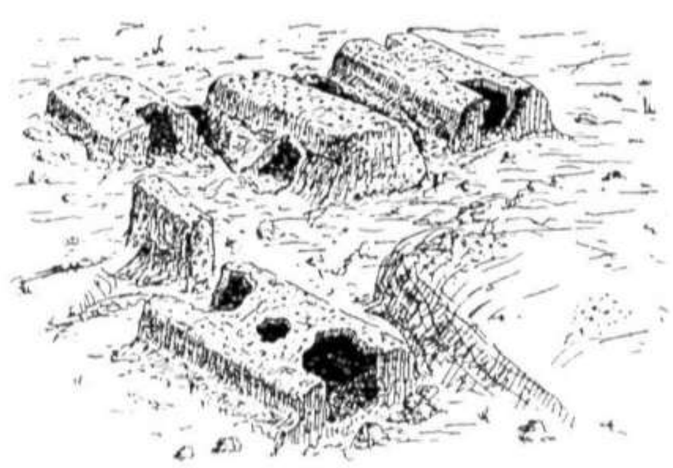


Fig. 8. Almacenes romanos del Carchena. (Según Lacort Navarro; "Sobre las construcciones romanas del Carchena", *Harbis*, 13, 1982).

tanto o más cerca de la población de Espejo, y por su significado romano parece lógico que ésta sirviera de punto de referencia a los miembros de la comisión dirigida por Stoffel.

Podemos presuponer que por la falta de interés del material procedente de las excavaciones para el propósito de la campaña arqueológica propiciada por Napoleón III, éstas se paralizarían. También el Ministerio de la Guerra español se desentendió de estos temas tan ajenos a sus asuntos. Serían otras instituciones, como la Real Academia de la Historia, la de Arqueología o el Ministerio de Educación, quienes se deberían de haber ocupado de proseguir los estudios.

Cabe pensar que, según el Ministerio de la Guerra, donó el material arqueológico, también pudo deshacerse de la memoria de las excavaciones o que ésta, en realidad, fuera escrita por la comisión francesa dirigida por Stoffel, puesto que ellos eran los arqueólogos, y, por tanto, se conserve en algún archivo francés. Hay que tener en cuenta que cuando a Isabel II se le solicitó colaborar en las investigaciones para la localización de las campañas de Julio César, en concreto fue para levantar mapas topográficos. Por eso dicha operación se encargó al Ministerio de la Guerra, que era el que podía proporcionar un cuerpo especializado en ese campo. Parece lógico que después también colaboraran en las excavaciones, puesto que habían hecho un profundo reconocimiento del terreno para poder levantar los mapas y porque los temas, que eran de estrategia y lucha militar, les podrían interesar, pero no era el organismo adecuado para realizar unas excavaciones arqueológicas siguiendo un método científico y rigurosos. Una vez que los franceses abandonaron los trabajos porque consideraron que tenían la información suficiente para poder reconstruir los hechos de las hazañas de César y contarlas en su *Historia*, el Ministerio de la Guerra español igualmente se desentendió de estas investigaciones.

Todavía hoy éste es un tema abierto a una investigación arqueológica seria, tanto para excavar los restos romanos de las Cuevas del Carchena y de Casablanca, como para ver en qué lugares concretos se realizaron las excavaciones de la comisión hispano-francesa y de dónde provienen los materiales del Museo Arqueológico Nacional.

SUMMARY

Within the collections held at the National Archaelogical Museum there are a group of Roman remains, which come from various excavations carried out in the sourrounding area of Espejo (Córdoba) between 1863 and 1865. The projets were made by a Spanish-French committee, who was led by Colonel Stoffel, who was following the orders of Napoleon III. Their aim was to uncover the unaswered questions about Julius Caesar's military activities in the south of Spain. In order to complete the task, they were given help by a body of high-standing officials appointed by the Spanish authorities. Their role was to take charge of the topographical maps. These remains arrived at the Museum in 1868, donated by the Minestry of War.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

ANÁLISIS METALÚRGICO DE FRAGMENTOS DE UN BROCHE DE CINTURÓN: SIGLO VI - CASTILTIERRA (SEGOVIA)

ANTONIO BALLESTER
Departamento de Ciencia de los Materiales e Ingeniería Metalúrgica
Facultad de Ciencias Químicas - Universidad Complutense

El Departamento de Antigüedades Medievales está alentando la restauración de numerosos objetos procedentes de la necrópolis visigoda de Castiltierra (Segovia). El programa se desarrolla satisfactoriamente, aunque con cierta lentitud, por los técnicos restauradores del M.A.N., debido a la complejidad de las piezas y a la escasez de profesionales de la plantilla del Centro. Es una tarea previa a la clasificación y estudio de tan importante yacimiento, del que el M.A.N. guarda lo extraído en las excavaciones oficiales de E. Camps y J. M. de Navascués, en los años 1932-1935.

Algunos de los objetos, por hallarse excesivamente fragmentados y faltar no pocas de sus partes, son imposibles de reconstruir; pero pueden prestar servicio a la historia por otras vías, como la aquí presentada. El Prof. Antonio Ballester, gracias a la amistad con Antonio Sánchez-Barriga, restaurador entonces del M.A.N. y hoy en el I.C.R.B.C., aborda el análisis de unos fragmentos que pertenecieron a un broche de cinturón del tipo I de Zeiss/Santa Olalla, procedente de la necrópolis segoviana. Sus resultados son esclarecedores y creemos contribuyen a sostener la teoría de la existencia de obradores móviles que elaboraban los objetos de adorno godos sin la necesidad de grandes recursos técnicos.

MATERIALES

Los materiales de partida fueron varios fragmentos de un broche de cinturón, el mayor de los cuales era de aproximadamente 5 x 7 cm. El estado de conservación era muy deficiente y en todos los fragmentos se podían distinguir claramente dos materiales metálicos de distinta naturaleza: una primera aleación constituyendo la base del broche y los distintos elementos del mismo, y una segunda actuando como material de aporte para la unión (soldadura) entre las partes anteriores.

Las dos aleaciones se encontraban muy oxidadas. La base y demás elementos del broche estaban recubiertos de una pátina de color variable, aunque con especial predominio de los colores verdes, pardos e incluso dorados, correspondientes a los distintos grados e intensidades de oxidación del cobre y de sus aleaciones, latones y bronces. Sin embargo, el elemento de unión entre las anteriores partes era de color gris, característico del plomo o de sus aleaciones. En este caso, la oxidación produjo un gran deterioro e incluso la pérdida de la unión entre las distintas partes del broche.

Para los análisis correspondientes se seleccionaron varias muestras representativas de cada uno de los fragmentos disponibles.

TÉCNICAS ANALÍTICAS Y DE OBSERVACIÓN

El análisis químico y metalúrgico de los distintos fragmentos se realizó utilizando tanto la metalografía óptica como la electrónica de barrido (S.E.M.) y las energías dispersivas de rayos X (E.D.S.).

Para realizar los correspondientes análisis se eligieron de los fragmentos originales algunas muestras que, cuando la técnica de observación lo requería, fueron embutidas en una resina de solidificación rápida y posteriormente desbastadas y pulidas mediante las técnicas convencionales de metalografía. El ataque para la observación de la microestructura se realizó con disolución alcohólica de cloruro de hierro (III).

Los productos de corrosión (pátinas) sobre las piezas se observaron por S.E.M. y E.D.S. Estas muestras fueron recubiertas por una película de oro o grafito antes de ser analizadas.

Todos los análisis por E.D.S. fueron semicuantitativos y sobre superficies de 2-3 mm^2, siempre que la naturaleza y dimensiones de los productos a analizar lo permitieran.

CARACTERÍSTICAS Y NATURALEZA DE LOS PRODUCTOS DE OXIDACIÓN

Se estudiaron utilizando las técnicas de S.E.M. y E.D.S.

Se debe distinguir entre el metal base de que estuvo construido el broche y el metal de aporte para la soldadura de las distintas partes del mismo.

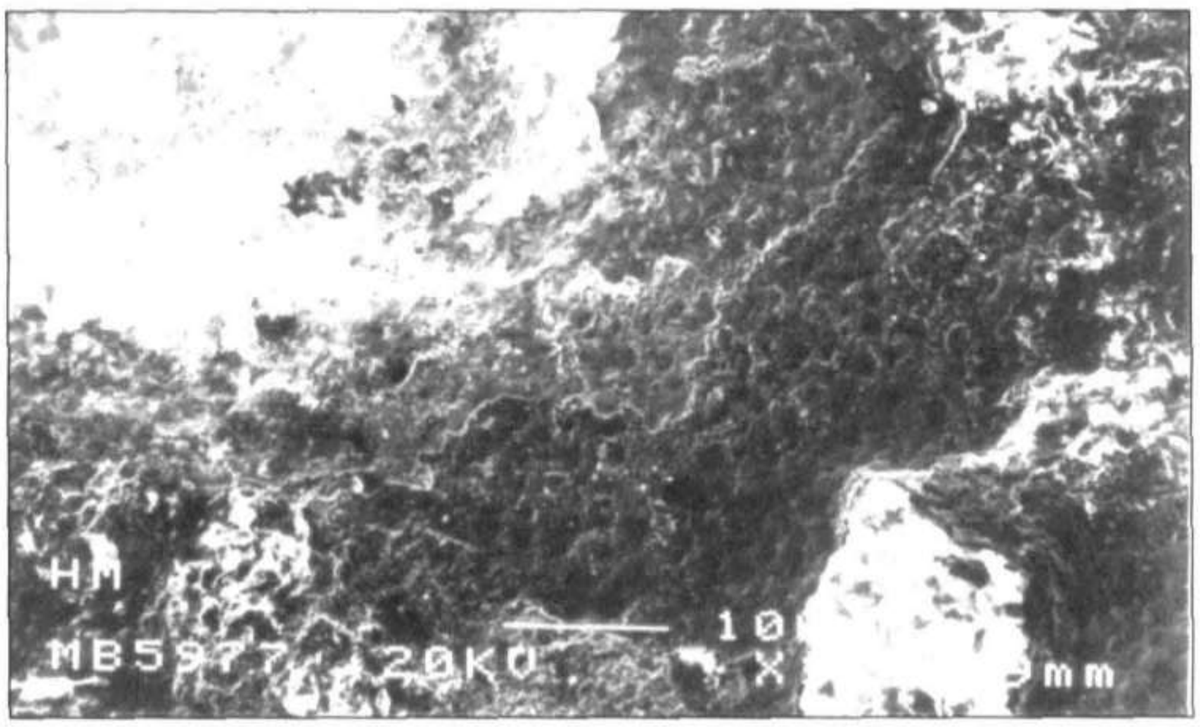


Fig. 1. Micrografía SEM de los productos de oxidación sobre el metal

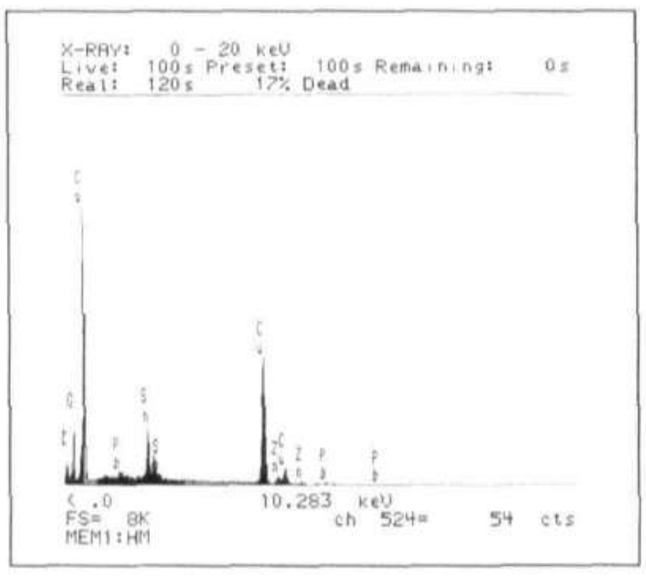


Fig. 2. Análisis por EDS de una parte de los productos de oxidación de la Fig.1

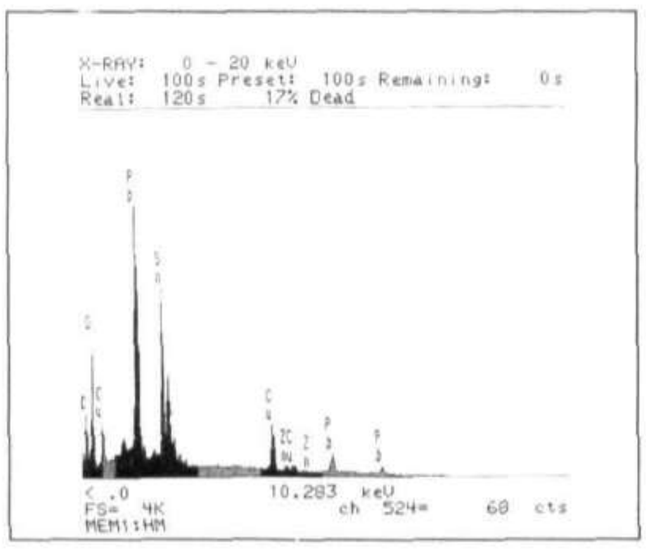


Fig. 3. Análisis por EDS de una parte de los productos de oxidación de la Fig. 1.

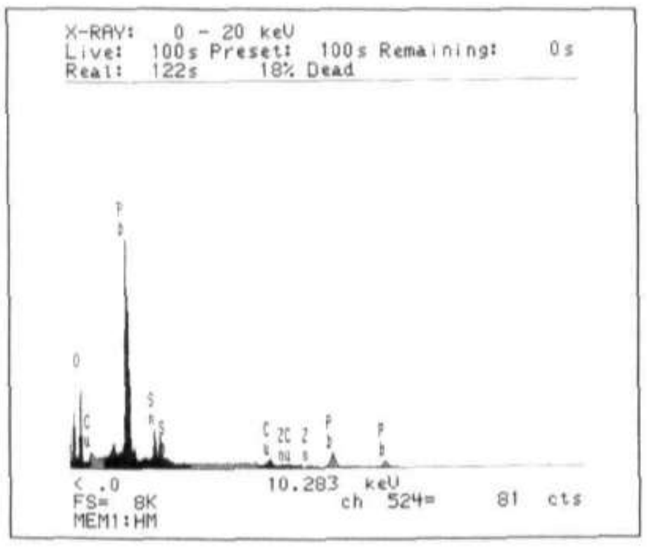


Fig. 4. Análisis por EDS de una parte de los productos de oxidación de la Fig. 1.

Metal base

En la figura 1 se puede observar la morfología de los distintos productos de oxidación sobre la base metálica. Esos productos formaron pátinas sobre el metal, aunque en otras ocasiones fue material de soldadura oxidado. Así, en la citada figura se pueden observar los tres productos oxidados más característicos que aparecieron sobre el metal. El óxido más claro de la parte superior izquierda de la micrografía estaba formado esencialmente por cobre y zinc (elementos fundamentales de la base metálica), aunque con pequeñas cantidades de estaño y plomo provenientes de la soldadura (fig. 2). Una franja intermedia de color gris claro, rodeando a la anterior, estaba formada, sobre todo, por plomo y estaño (fig. 3), aunque con pequeños contenidos de cobre y zinc. Finalmente, una tercera franja, a continuación de la anterior, de color gris oscuro, en la parte baja de la fotografía, mostró un contenido casi exclusivo en los elementos del material de aporte de la soldadura, es decir, plomo y estaño (fig. 4).

Resumiendo, durante la corrosión del broche en las condiciones ambientales a que estaba sometido, el metal base formó distintas pátinas de cobre y zinc sobre su superficie y, además, la aleación de aporte de soldadura, que en su momento mojó el metal, apareció más tarde, formando, en algunos lugares, un producto oxidado a base de plomo y estaño.

Metal de aporte para la soldadura

Un aspecto general del mismo, a pocos aumentos, se puede ver en la figura 5. Se detecta un gran deterioro de esta parte del broche debido a su oxidación. Su análisis indicó un alto contenido en plomo y estaño, pero también en oxígeno (fig. 6). En una nueva micrografía (fig. 7), a más aumentos, se puede observar con detalle el proceso de degradación de este material de aporte.

Finalmente, en las figuras 8 y 9 se pueden observar dos micrografías, en las que se muestran sendos detalles del estado de las uniones metal-aleación de aporte y de su baja calidad metalúrgica en la actualidad. En cualquier caso, en la figura 8 aparece en la parte central, marcada M-C, una banda de metal que fue la que estuvo en contacto con la aleación de soldadura y en la cual se pueden detectar los cuatro elementos principales del sistema: Cu y Zn y Pb y Sn (fig. 10). Es decir, parece que la unión se produjo por un fenómeno de soldadura por difusión. A la izquierda de la fotografía se encuentra el metal base, y a la derecha, la soldadura, muy degradada.

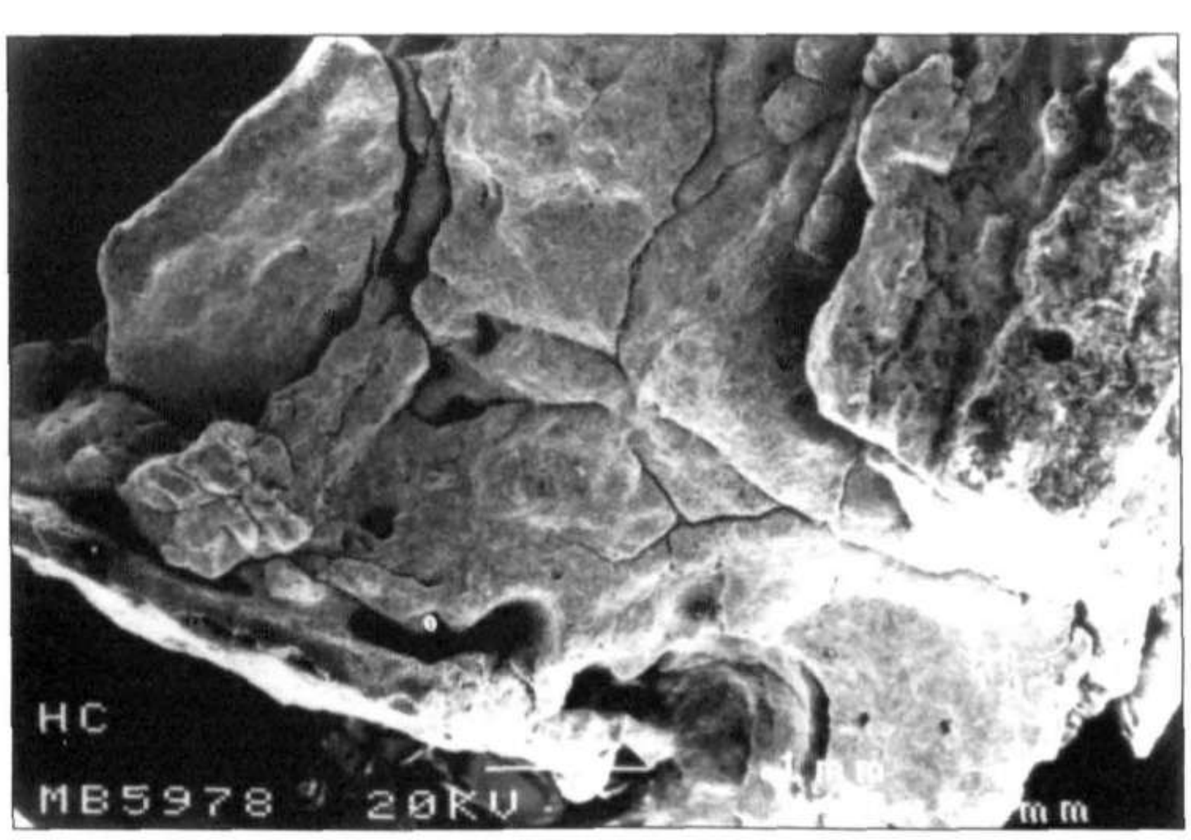


Fig. 5. Micrografía SEM del aspecto que presentaba el material utilizado para soldar

ALEACIÓN BASE

Composición semicuantitativa

El análisis de la aleación base utilizada para la fabricación del bronce se realizó por E.D.S. sin utilizar patrones y, por tanto, dicho análisis debe ser considerado como semicuantitativo, aunque con un aceptable grado de aproximación al análisis real. Los resultados mostraron que se trataba de un latón con un contenido

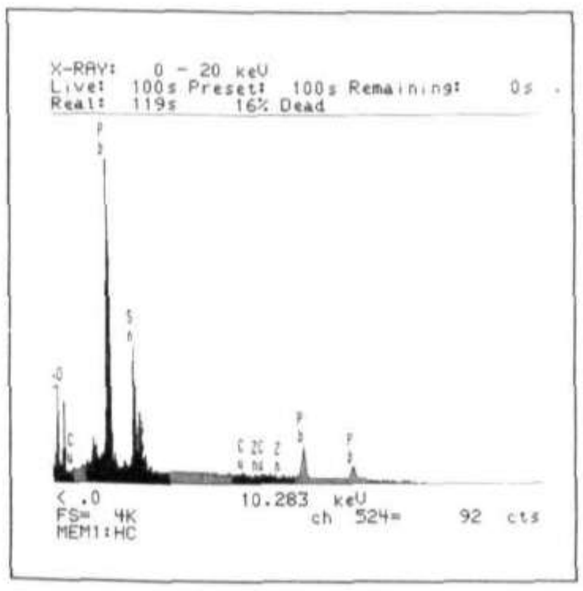


Fig. 6. Análisis por EDS de la aleación utilizada para soldar.

aproximado del 75% en cobre y del 24% en Zn, habiéndose obtenido estos porcentajes como media de seis determinaciones distintas sobre tres muestras. Se detectaron, además, pequeños contenidos de estaño, plomo, manganeso, azufre e hierro.

Latones. Consideraciones generales

La parte del diagrama de equilibrio cobre-zinc relativa a los latones se representa en la figura 11. Según indica el diagrama, la temperatura de fusión disminuye regularmente al aumentar el contenido en zinc. El intervalo de solidificaciones es reducido, lo que permite obtener aleaciones homogéneas en las que no se presenta el fenómeno de segregación. Estas particularidades son una indicación de que, en general, la aptitud para el moldeo de estas aleaciones es buena.

El diagrama Cu-Zn muestra la existencia, partiendo del cobre, de un dominio extendido de solución sólida alfa, hasta la proximidad del 40% de Zn. Esta fase existe a cualquier temperatura por debajo de la línea de solidus. Su contenido máximo en zinc crece desde un 32,5% a 902° C hasta un 39% a 454° C, decreciendo a continuación con la temperatura. A temperatura ambiente, los latones están constituidos de una única fase alfa hasta un 33% de zinc.

Se observa también la presencia de un fase beta (para aproximadamente un 50% de zinc a 200° C y un 40 a 55% a 800° C). A temperatura ambiente, los latones están, pues, constituidos de una sola fase (alfa) hasta un 33% de zinc y de una mezcla de dos fases (alfa más beta) desde el 33% hasta el 46% de zinc.

Los latones industriales comprenden un amplio campo de aleaciones de cobre y zinc, con contenidos de hasta un 50% de este último metal, con o sin la adición de relativamente pequeños porcentajes de otros elementos de los cuales los principales son el estaño, el plomo, el hierro, el manganeso, el níquel, el aluminio y el silicio.

Las aleaciones binarias cobre-zinc, que constituyen la base de todo el conjunto de la serie de los latones, se dividen en tres grupos principales. El primer grupo comprende los latones alfa, que pueden contener hasta un 39% de zinc, aunque normalmente suele estar presente un segundo constituyente metalográfico (la base beta) en pequeñas proporciones y aún para contenidos de zinc más reducidos. El segundo grupo comprende los latones alfa más beta, que comienzan a formarse a partir de un 37,5% de zinc. Al aumentar el porcentaje de zinc empieza a aumentar la proporción de fase beta a expensas de la alfa, hasta que para contenidos del orden del 46% de zinc comienza un tercer grupo de aleaciones constituidas exclusivamente por la fase beta. Incrementos adicionales en el contenido de zinc, hasta aproximadamente un 50%, inician la aparición de un tercer constituyente, la fase gamma, la cual, como ya se indicó anteriormente, confiere fragilidad y limita enormemente la aplicación del material para usos estructurales.

Las propiedades de estos tres grupos de aleaciones difieren considerablemente. Los latones alfa son semejantes al cobre en sus características de tenacidad y facilidad de trabajo en frío. Al incrementar el contenido en zinc, la resistencia aumenta gradualmente, la aleación sigue siendo dúctil y puede endurecerse por trabajo en frío y ablandarse mediante recocido, de la misma forma que el cobre. De

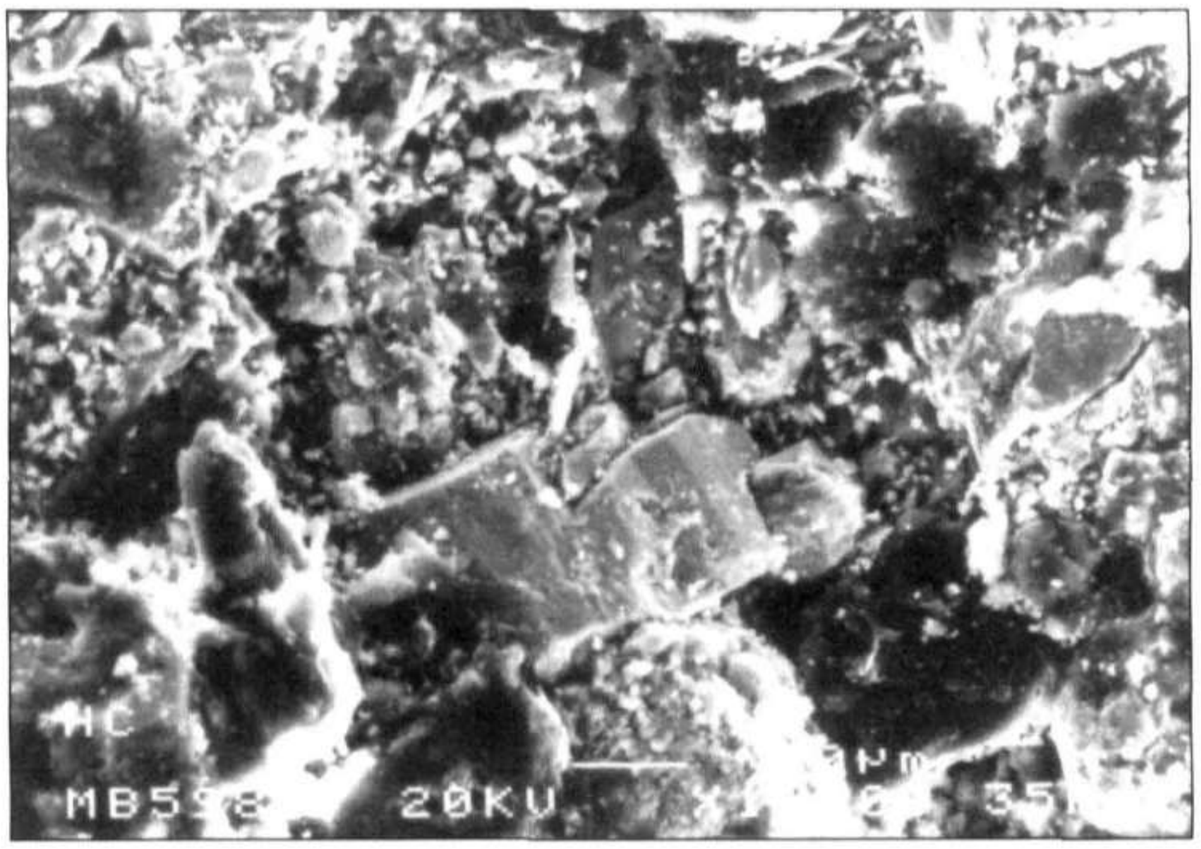


Fig. 7. Micrografía SEM mostrando el deterioro de la aleación utilizada para soldar.

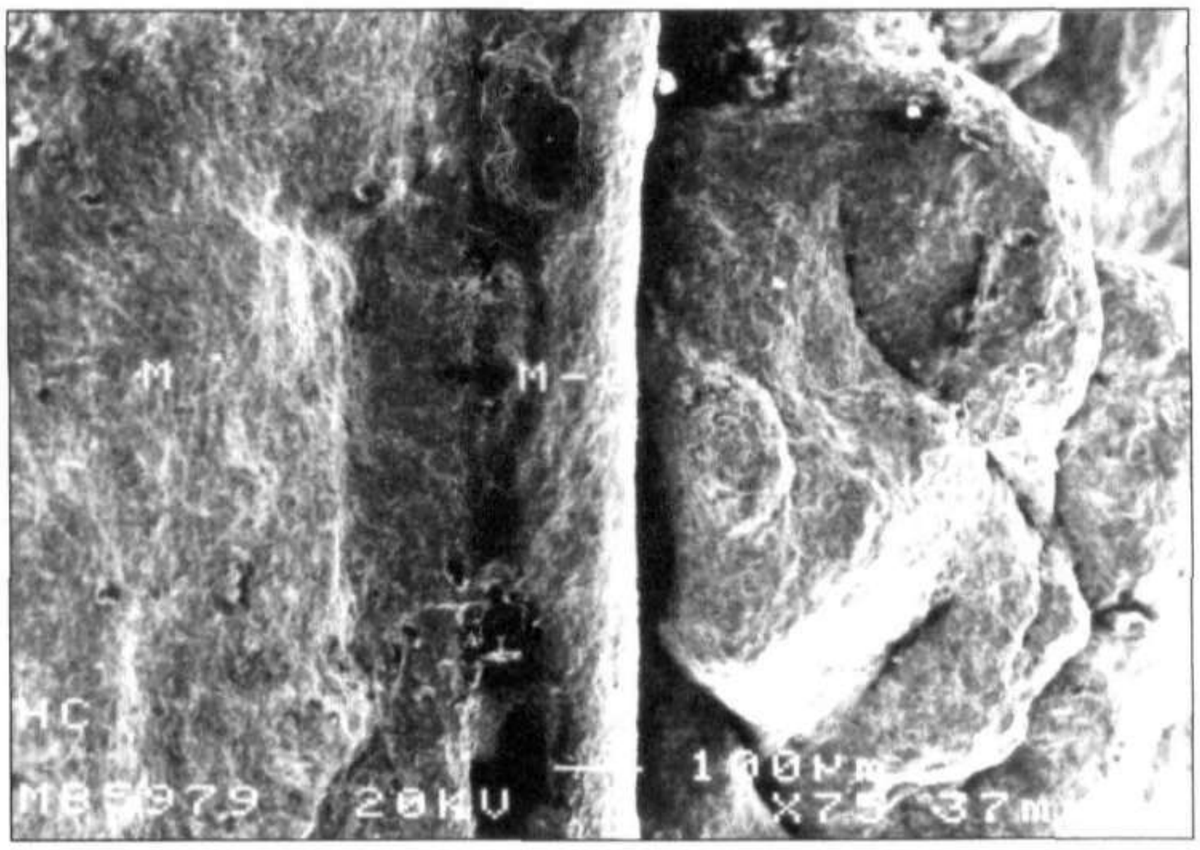


Fig. 8. Micrografía SEM de la interfase aleación metálica-material de soldadura

manera general, los latones alfa son muy adecuados para las operaciones de conformado en frío.

A continuación se detallan algunos aspectos concretos relacionados con los latones alfa.

La fase alfa es, por tanto, maleable en frío y también lo es en caliente, si no contiene plomo, y tanto más cuanto mayor es el contenido en cobre. Sus propiedades están, lógicamente, condicionadas por su contenido más o menos importante en zinc. En general, en los latones alfa obtenidos para su deformación, el tamaño de grano es un factor de calidad importante:

– No debe ser demasiado grande para evitar el fenómeno llamado "piel de naranja" o rugosidad que se produce como consecuencia de la deformación.

– Debe ser lo suficientemente grande para permitir las deformaciones requeridas en cada caso.

El tamaño de grano recristalizado, que puede controlarse, viene definido por la acritud previa, la temperatura de recocido y la duración del mismo. Como se ha indicado, el zinc aumenta la resistencia mecánica del cobre en esta-

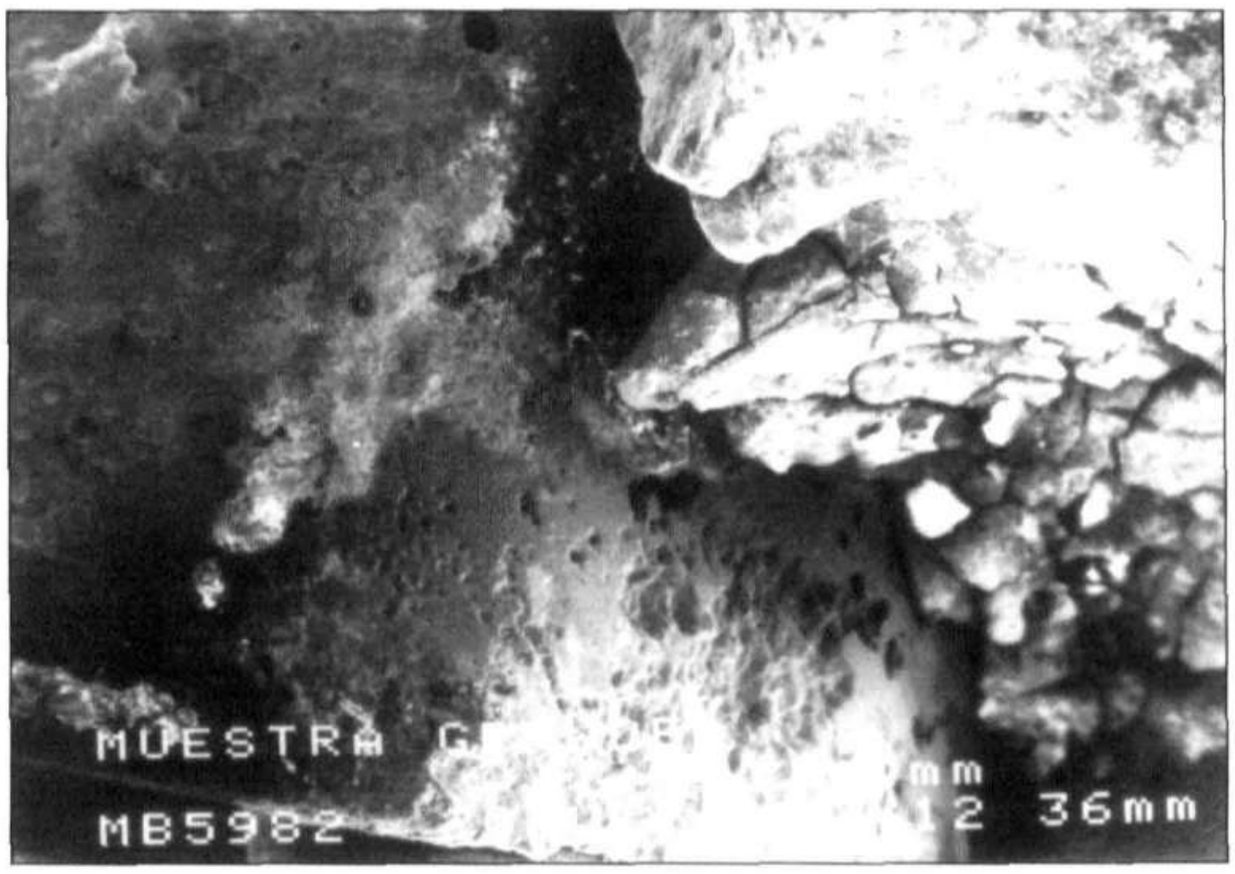


Fig. 9. Micrografía SEM de la interfase aleación metálica-material de soldadura

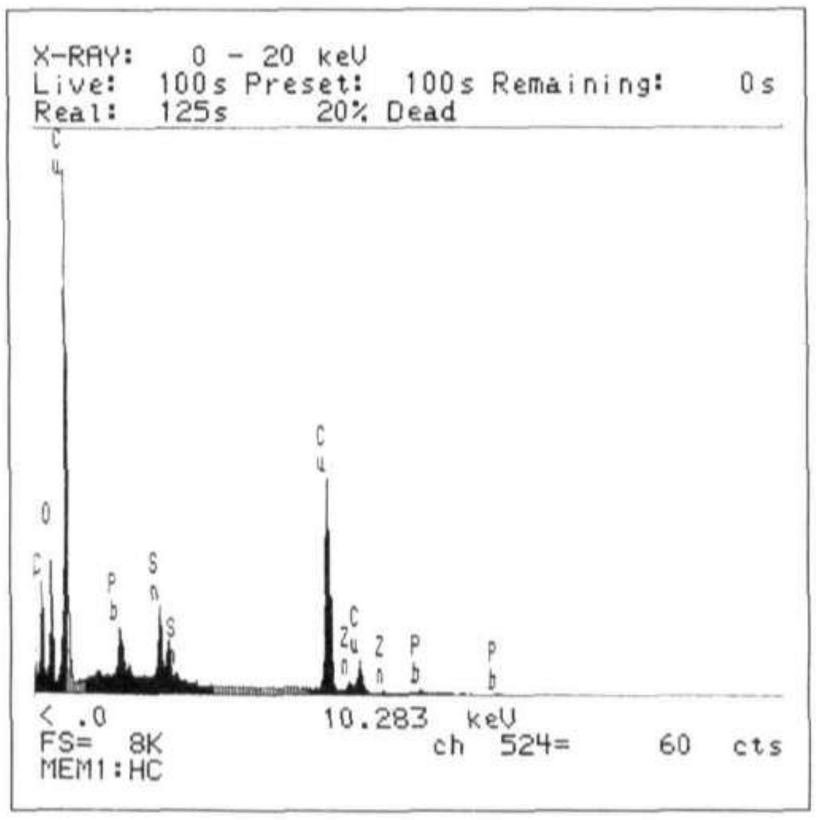


Fig. 10. Análisis por EDS de la interfase aleación metálica-material de soldadura.

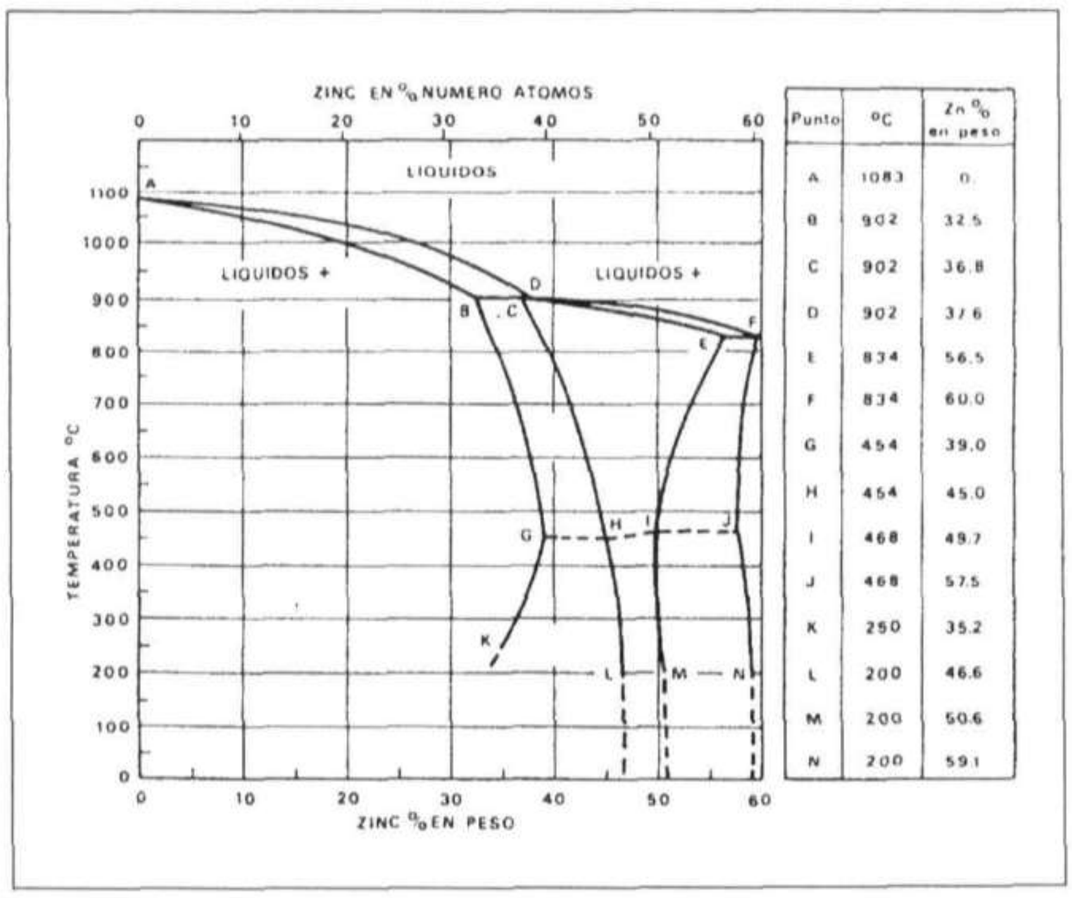


Fig. 11. Diagrama de fases cobre-zinc.

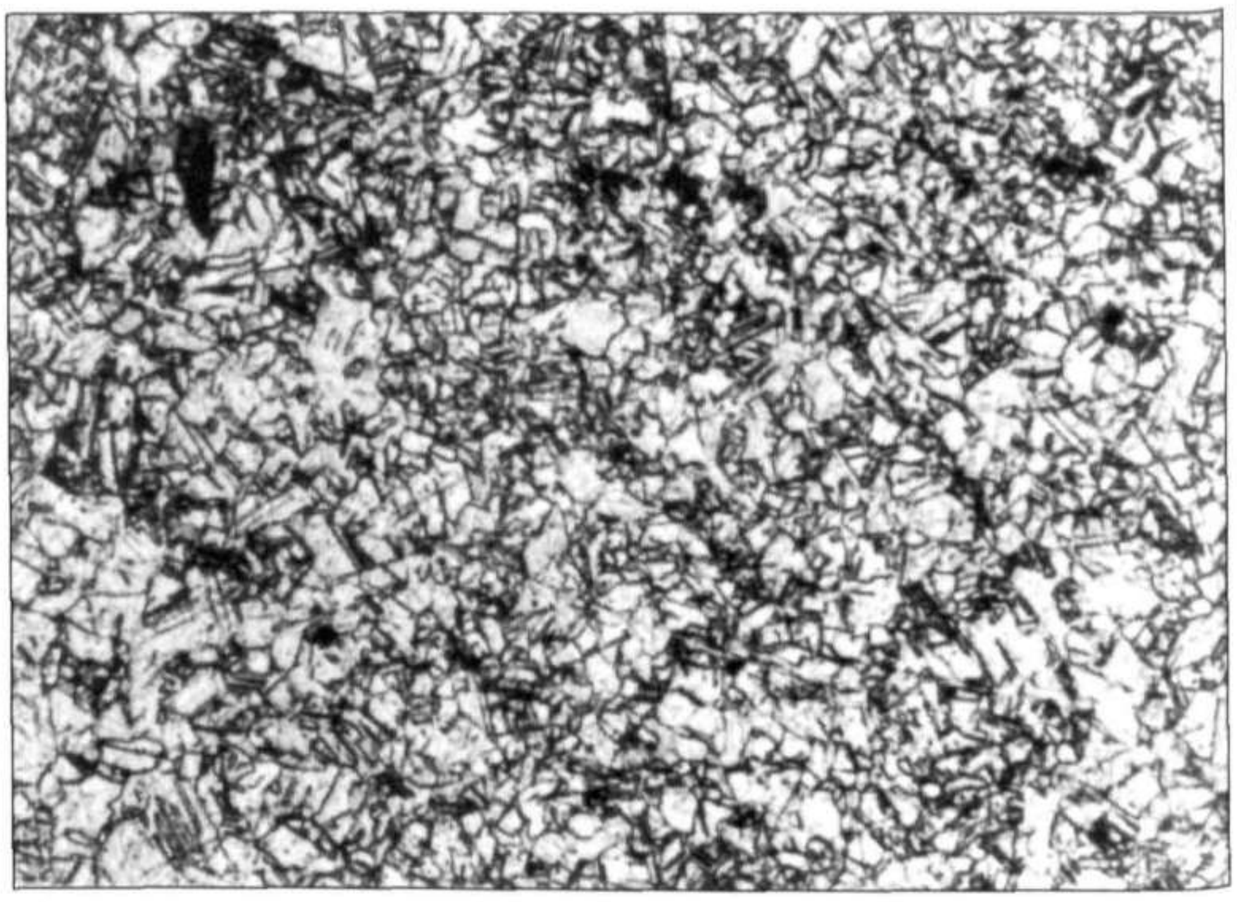


Fig. 12. Micrografía óptica del latón pulido y atacado. x 380

do recocido y este efecto es más marcado cuando el material posee acritud.

Las aleaciones con un contenido parecido, aunque menor, a la aquí estudiada, entre un 15 y un 20% en zinc, son peculiares por su color, muy próximo al del oro, teniendo al mismo tiempo una gran maleabilidad. Con la acritud, el alargamiento disminuye menos rápidamente que con contenidos de zinc menores, pues es posible realizar deformaciones en frío más acentuadas (embutición, plegado, batido, etc.). Son también relativamente insensibles a la corrosión. Debido a su coloración, estos latones se han utilizado siempre en bisutería y decoración, aunque su aptitud para la deformación y resistencia a la corrosión hacen adecuadas estas aleaciones para numerosas aplicaciones industriales. Cuando el porcentaje de zinc crece desde el 15 al 20%, hay menos capacidad de deformación en caliente y más en frío.

Las aleaciones con un 28% en zinc se corresponden con un máximo de resistencia a la tracción y límite elástico. Por otra parte, su maleabilidad es netamente superior a la de aleaciones algo más pobres en zinc y, por tanto, estos latones unen a sus características mecánicas elevadas, una excelente aptitud para su deformación en frío.

Volviendo a los aspectos de corrosión, importantes en las muestras estudiadas, los latones con contenidos en zinc entre el 15 y el 36% tienen una resistencia a la corrosión sensiblemente inferior a la de aleaciones con menos Zn. Esto es debido a una corrosión selectiva típica de los latones, la descincficación, tanto más intensa cuanto más elevado es el contenido en aleante. Junto a este tipo de deterioro existe otra corrosión, denominada estacional, también muy importante. A continuación se describen ambas.

Descincficación. Se manifiesta por una porosidad más o menos importante y por una modificación del color en la zona corroída que pasa del amarillo, de los latones, al rojo, del cobre. Aunque en algunos casos se ha pensado en un ataque selectivo del zinc (sobre todo en los latones ricos en este metal), el mecanismo del proceso parece ser el siguiente: primero, el cobre y el zinc se disuelven simul-

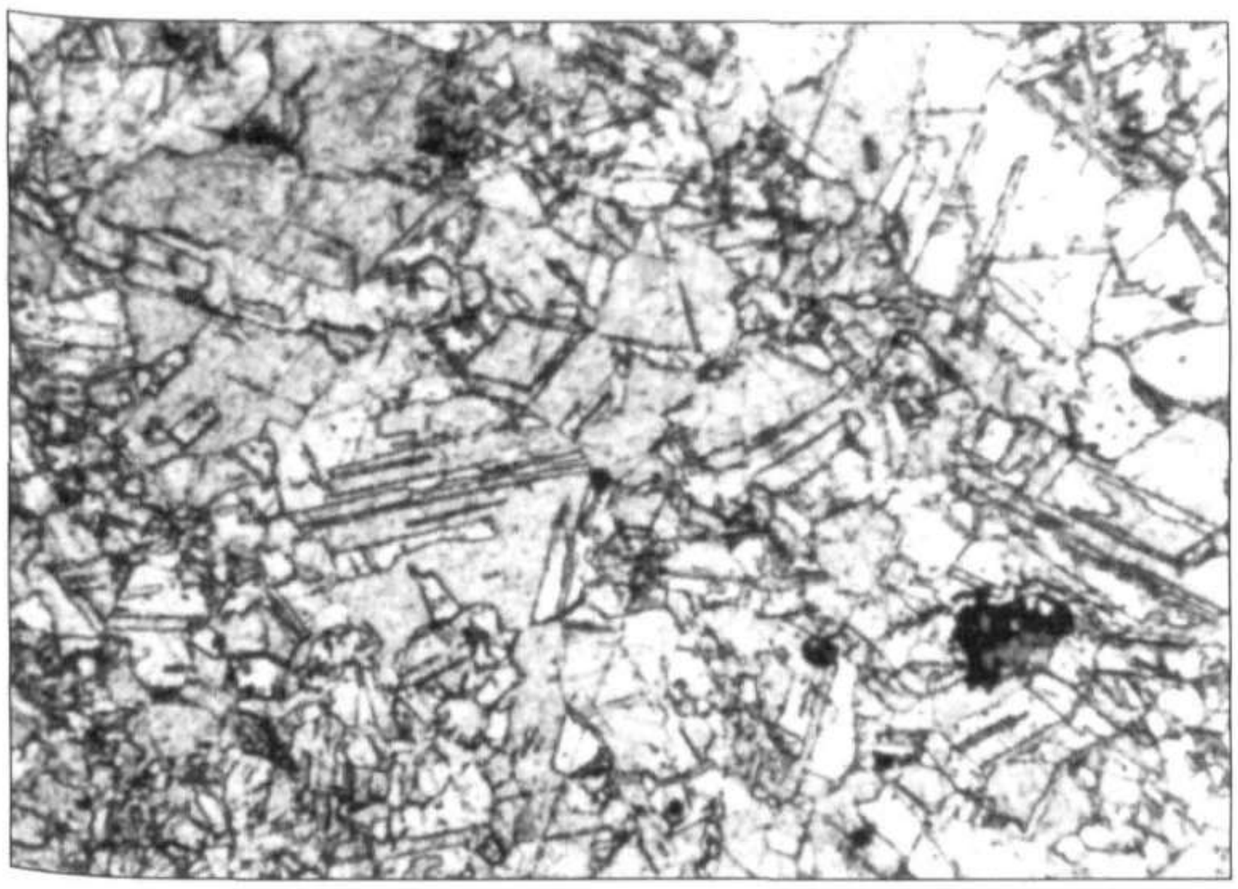


Fig. 13. Micrografía óptica del latón pulido y atacado. x 600

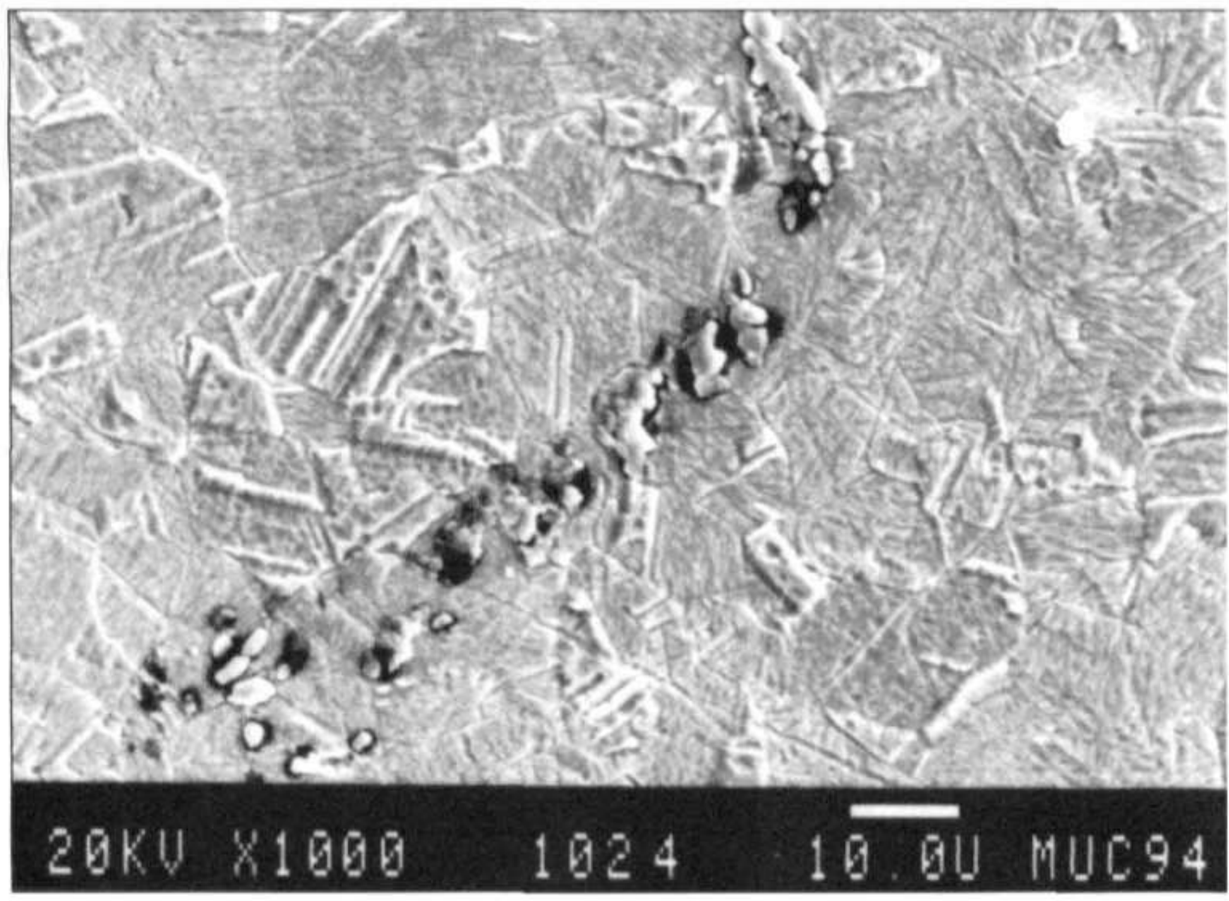


Fig. 15. Micrografía SEM del latón, mostrando distintas inclusiones sobre la matriz metálica

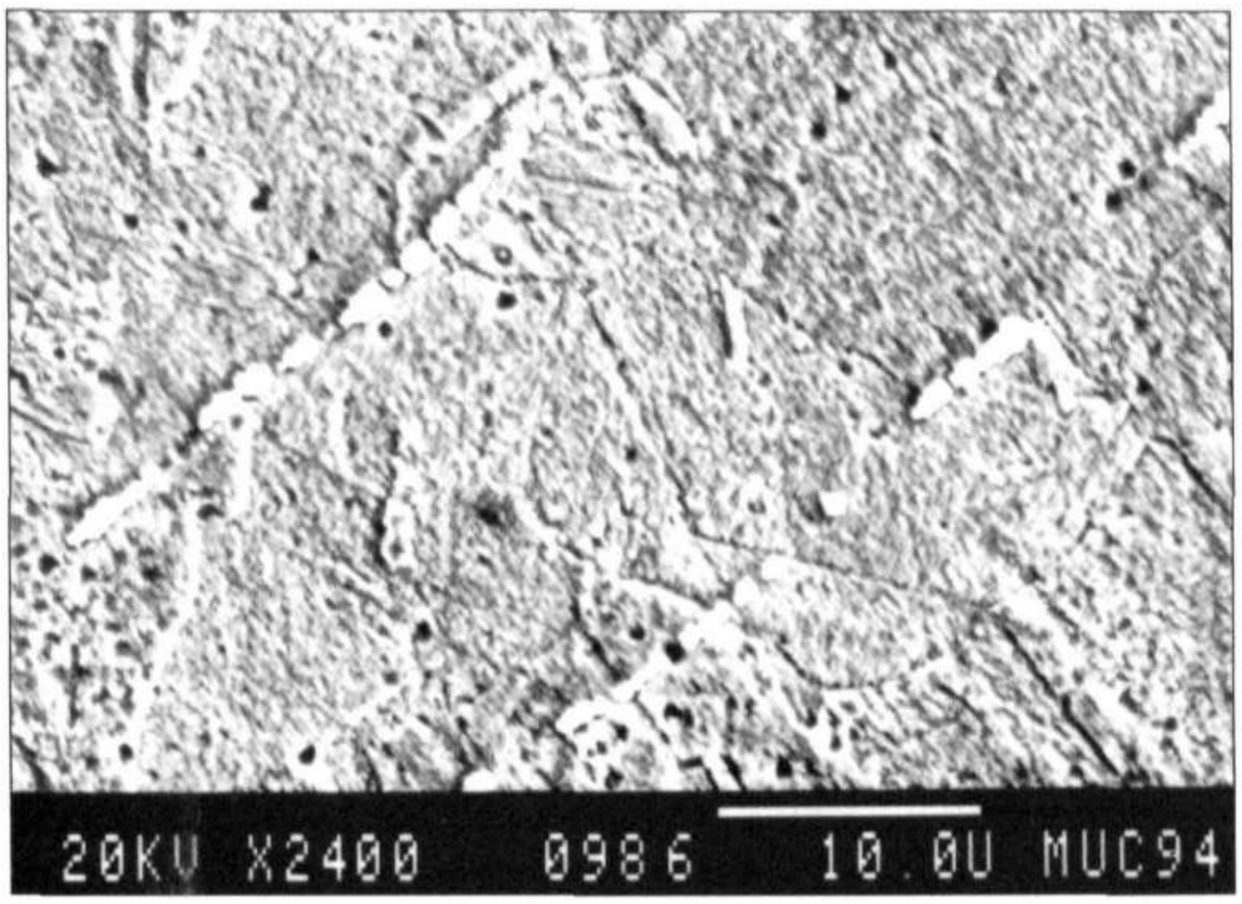


Fig. 14. Micrografía SEM del latón, mostrando distintas inclusiones sobre la matriz metálica.

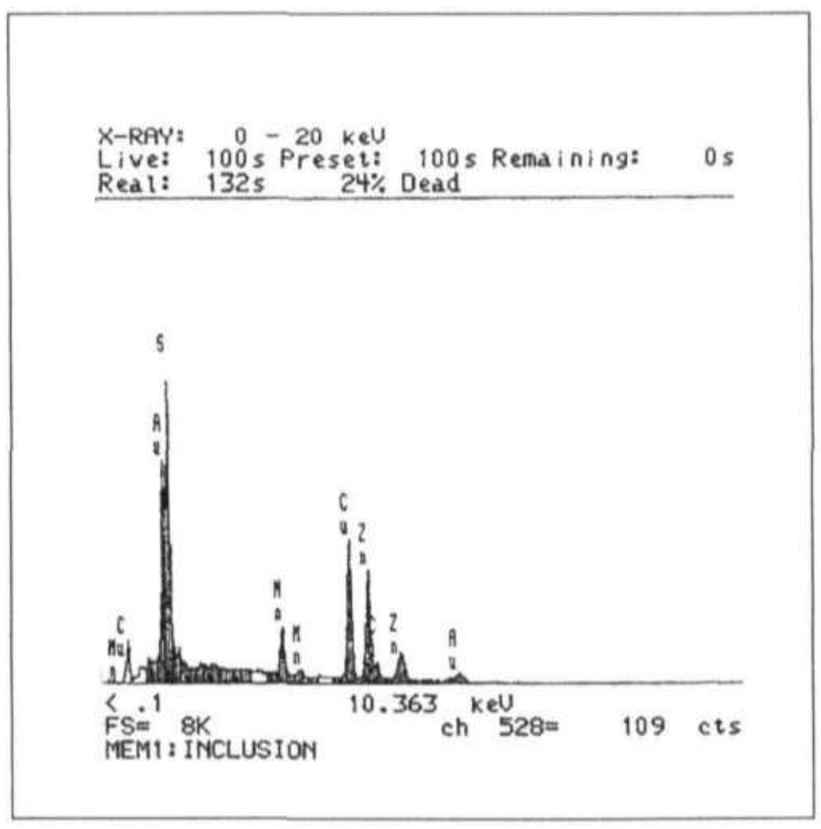


Fig. 16. Análisis por EDS de las inclusiones mostradas en las figs. 14 y 15.

táneamente; a continuación, el cobre se redeposita *in situ*, mientras que los productos de corrosión del zinc permanecen en solución o precipitan si son insolubles. En la zona atacada, el latón inicial se sustituye por una masa esponjosa de cobre.

Corrosión estacional. Es una fisuración intercristalina por la acción combinada de esfuerzos mecánicos y de agentes corrosivos específicos. El mecanismo no es perfectamente conocido, aunque se han determinado bastante exactamente las condiciones bajo las cuales se produce. Los principales factores a tener en cuenta son: la composición química del material, la existencia de tensiones internas en el mismo, el ambiente corrosivo y las variaciones bruscas de temperatura.

Estudio metalográfico

Como es sabido, este estudio suministra información sobre la estructura interna del material, que lógicamente depende de la composición de la aleación, pero también de los tratamientos térmicos o mecánicos a que pueda haber sido sometido. Esta información, por tanto, es valiosa para poder especular sobre los procesos de fabricación utilizados y sobre su historia tecnológica.

El estudio metalográfico por microscopía óptica muestra una distribución más o menos homogénea de cristales monofásicos (figs. 12 y 13), equiaxiales, con un tamaño medio correspondiente al ASTM 7. Evidentemente, esta distribución es la correspondiente a la fase alfa, estable, según el diagrama de equilibrio de la figura 11, hasta composiciones del orden del 35% en zinc.

Sobre la superficie de las muestras analizadas se detectaron inclusiones como las mostradas en las figuras 14 y 15, obtenidas en el microscopio electrónico de barrido. Después de su análisis por E.D.S., se concluyó que estaban formadas por azufre y manganeso (fig. 16), tratándose posiblemente de un sulfuro de manganeso que, por otra parte, es muy común en los latones, incluso en los fabricados actualmente con medios muy perfeccionados.

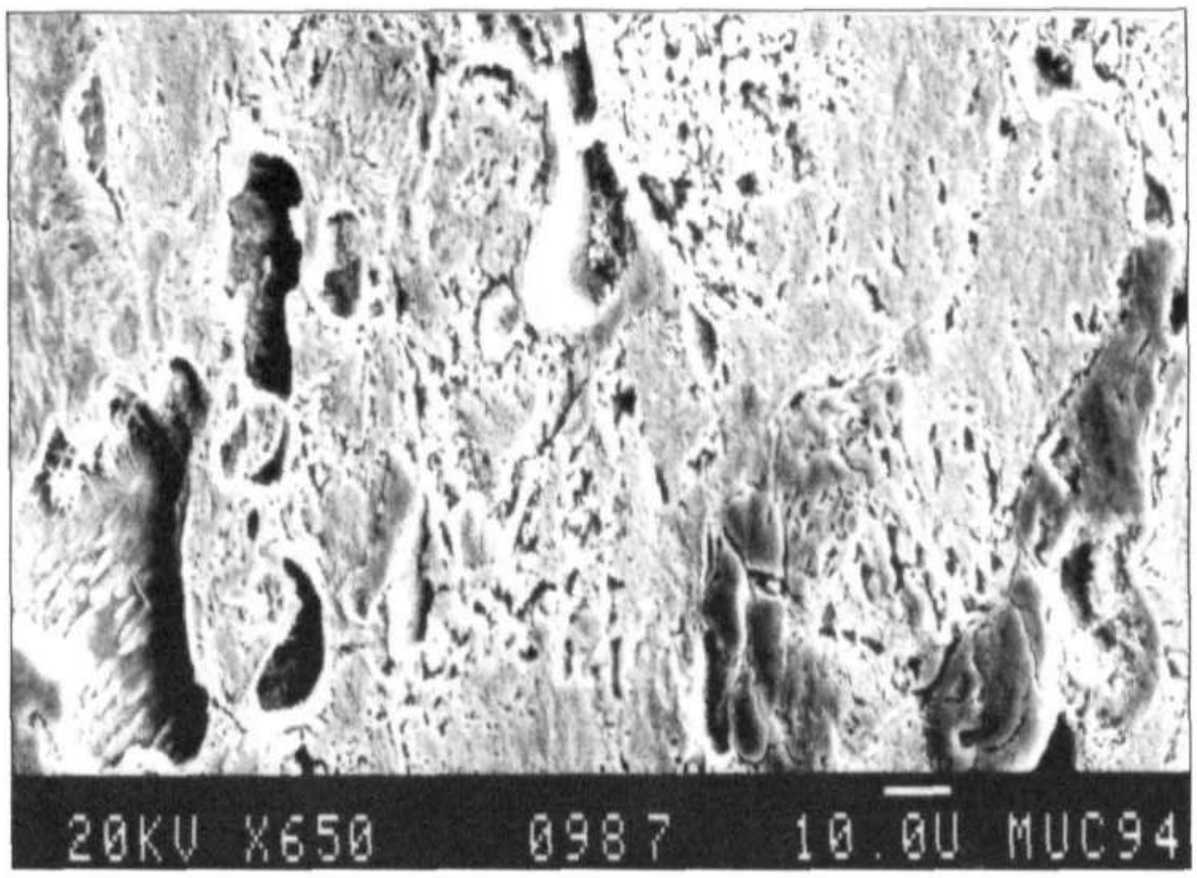


Fig. 17. Micrografía SEM del efecto de la corrosión sobre la superficie del latón.

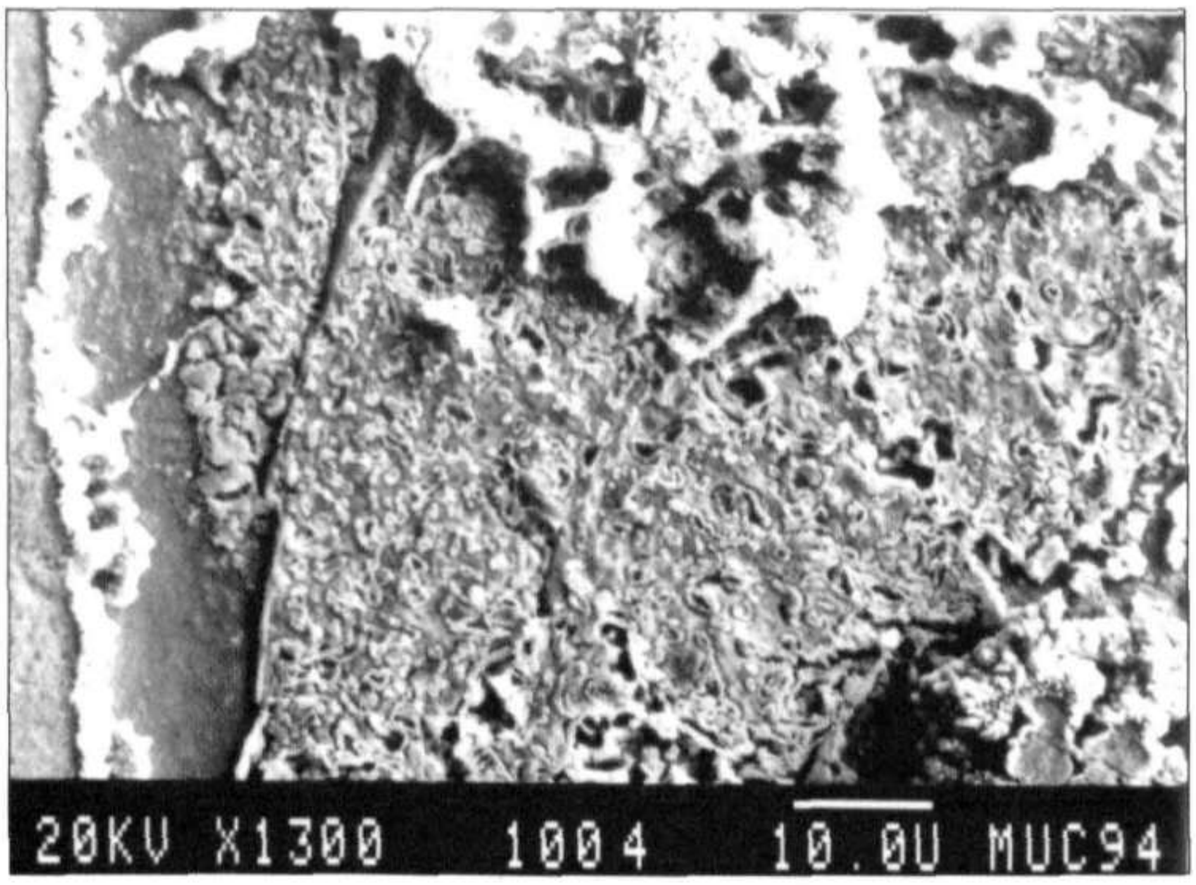


Fig. 18. Micrografía SEM del efecto de la corrosión sobre la superficie del latón.

Fig. 19. Análisis por EDS de los productos de corrosión sobre la superficie del latón.

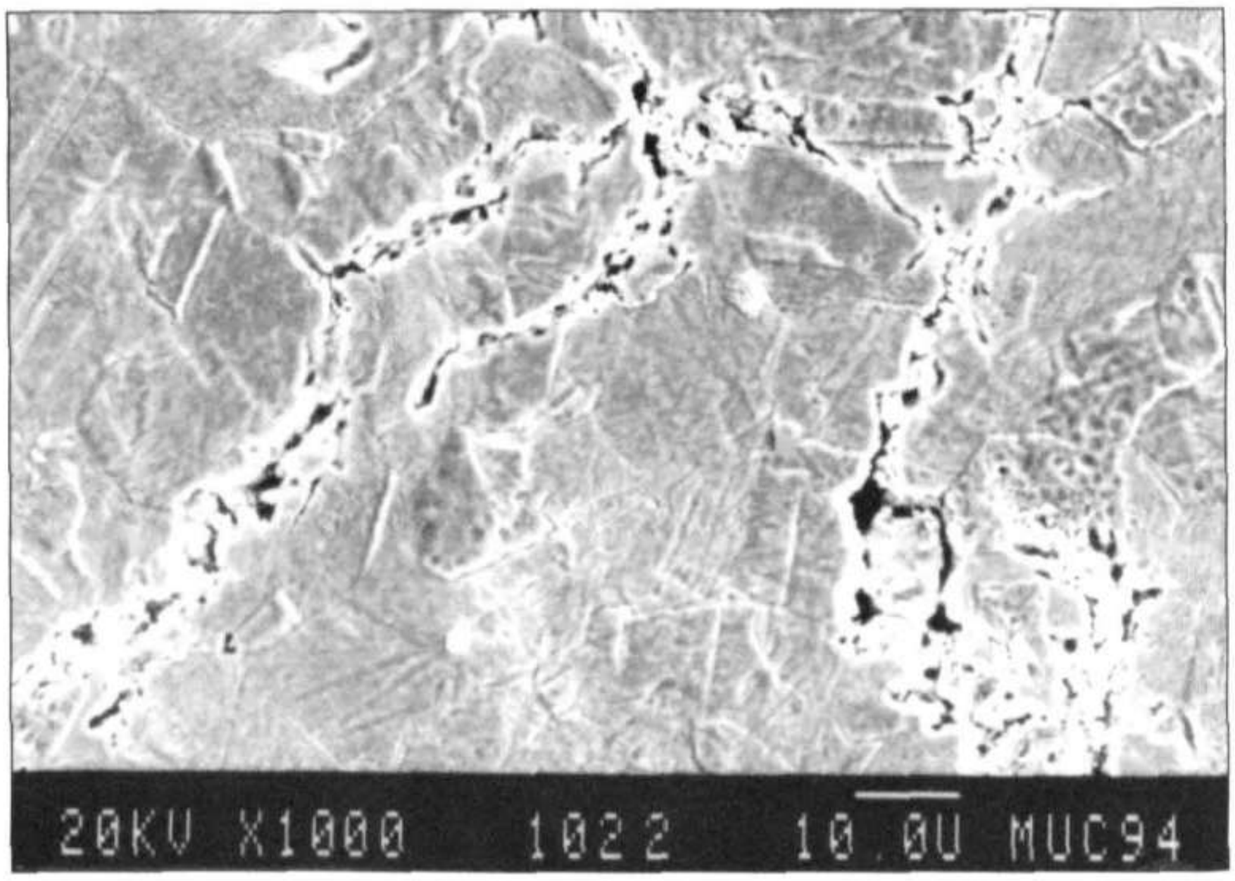


Fig. 20. Micrografía SEM del efecto de la corrosión sobre la superficie del latón.

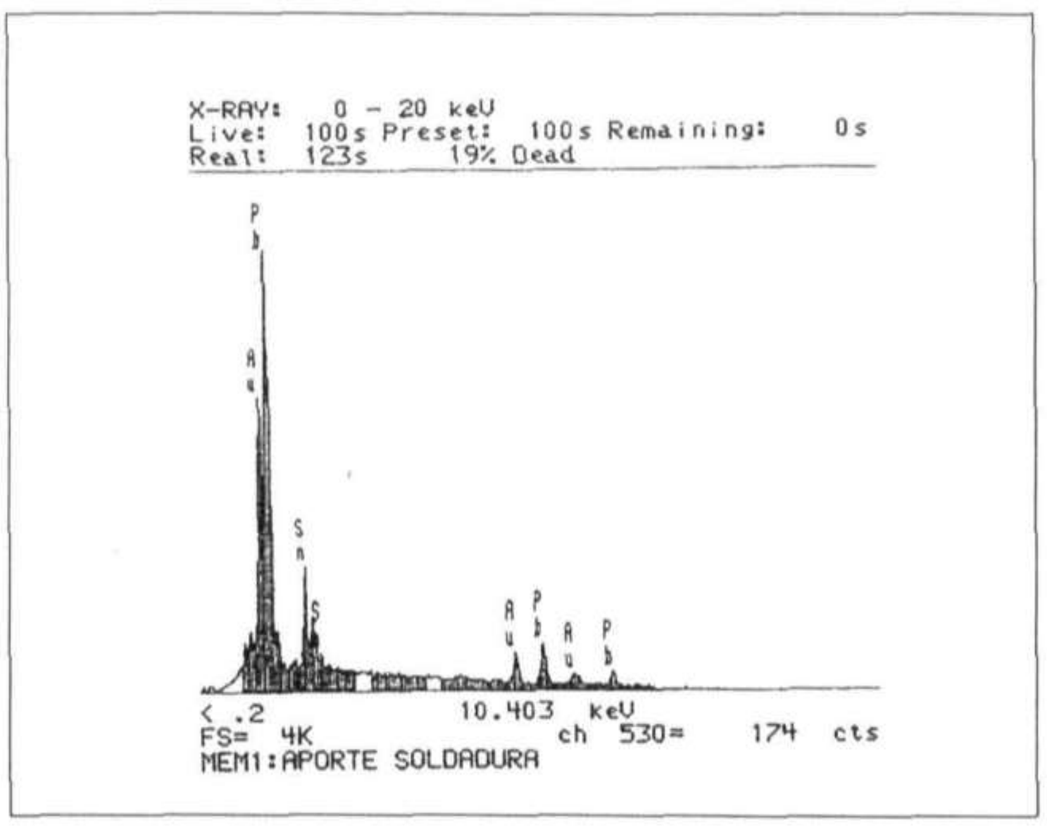


Fig. 21. Análisis por EDS del material utilizado para soldar.

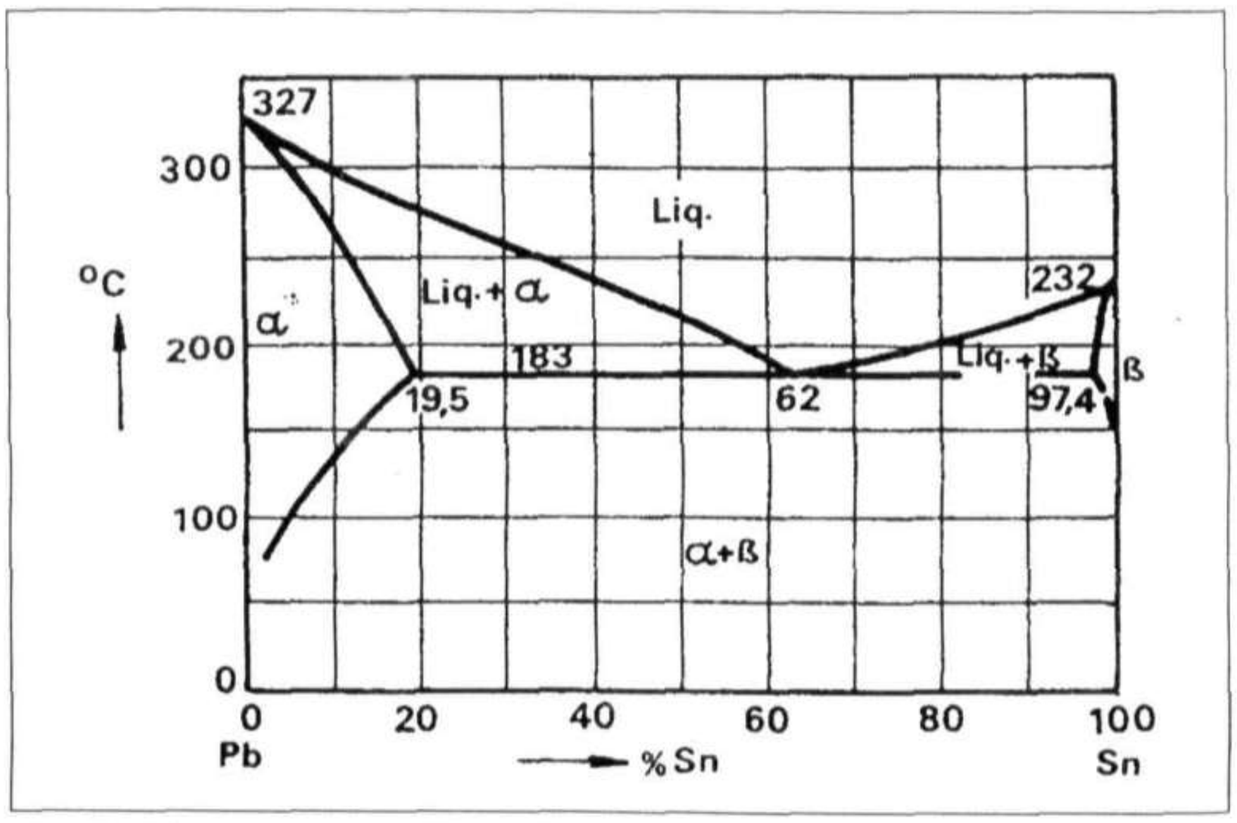


Fig. 22. Diagrama de equilibrio plomo-estaño.

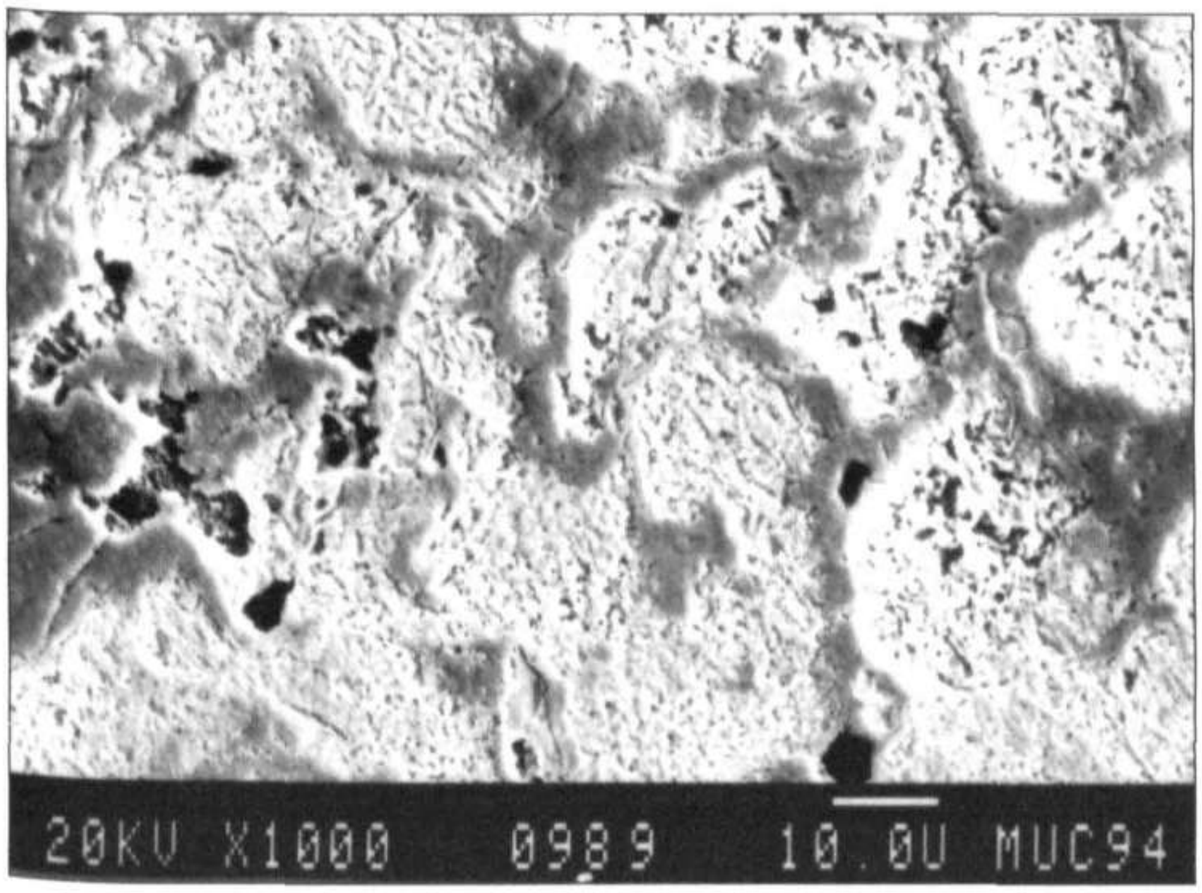


Fig. 23. Micrografía SEM de la aleación utilizada para soldar.

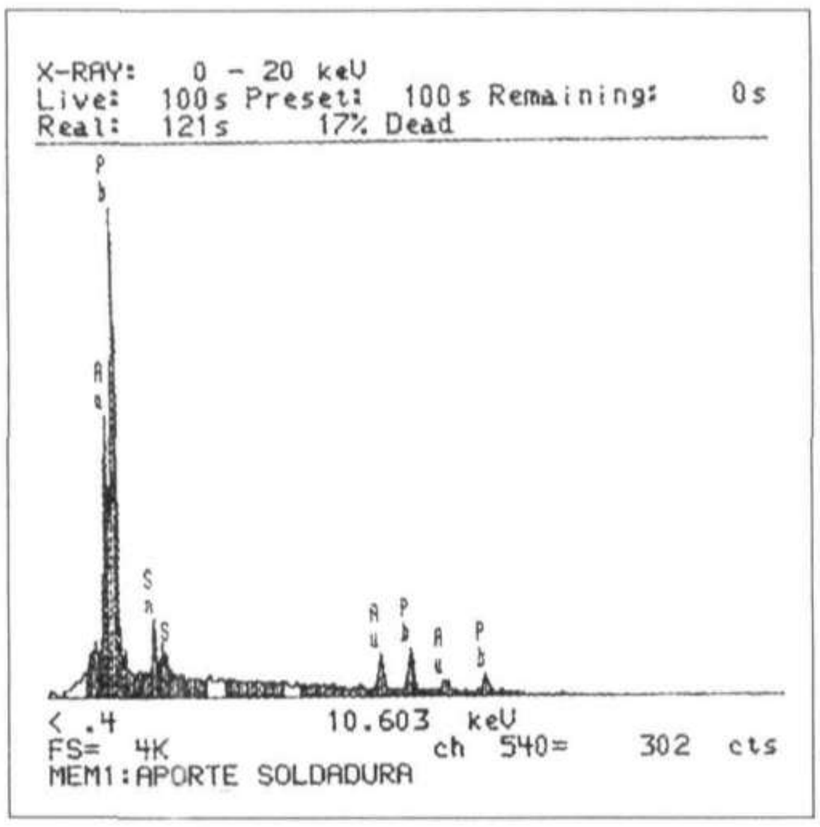


Fig. 24. Análisis por SEM de la fase más clara mostrada en la fig. 23..

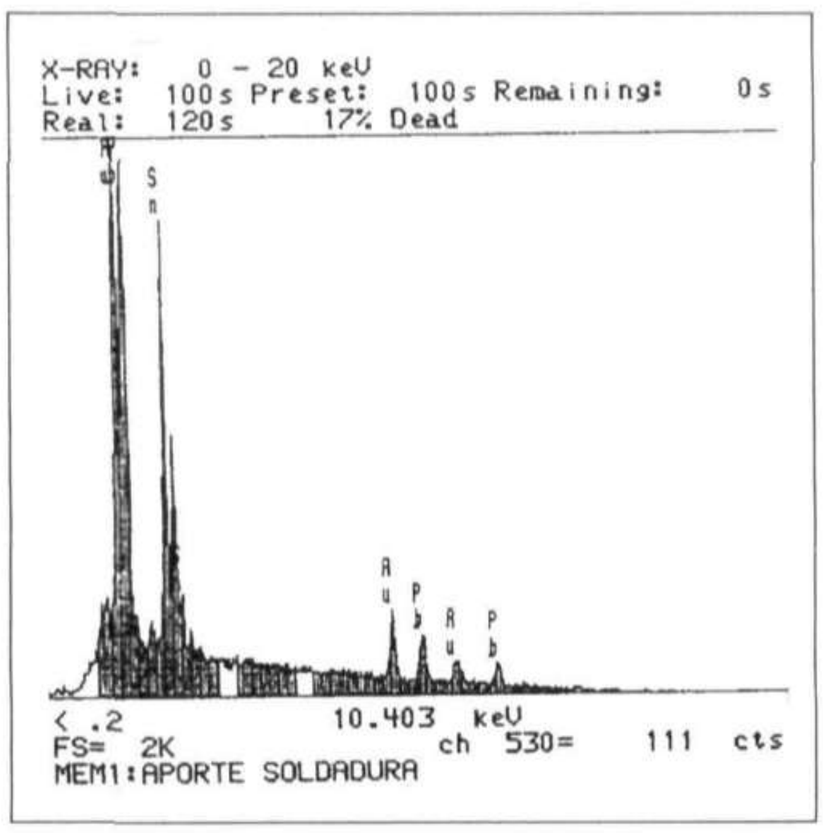


Fig. 25. Análisis por SEM de la fase más oscura mostrada en la fig. 23.

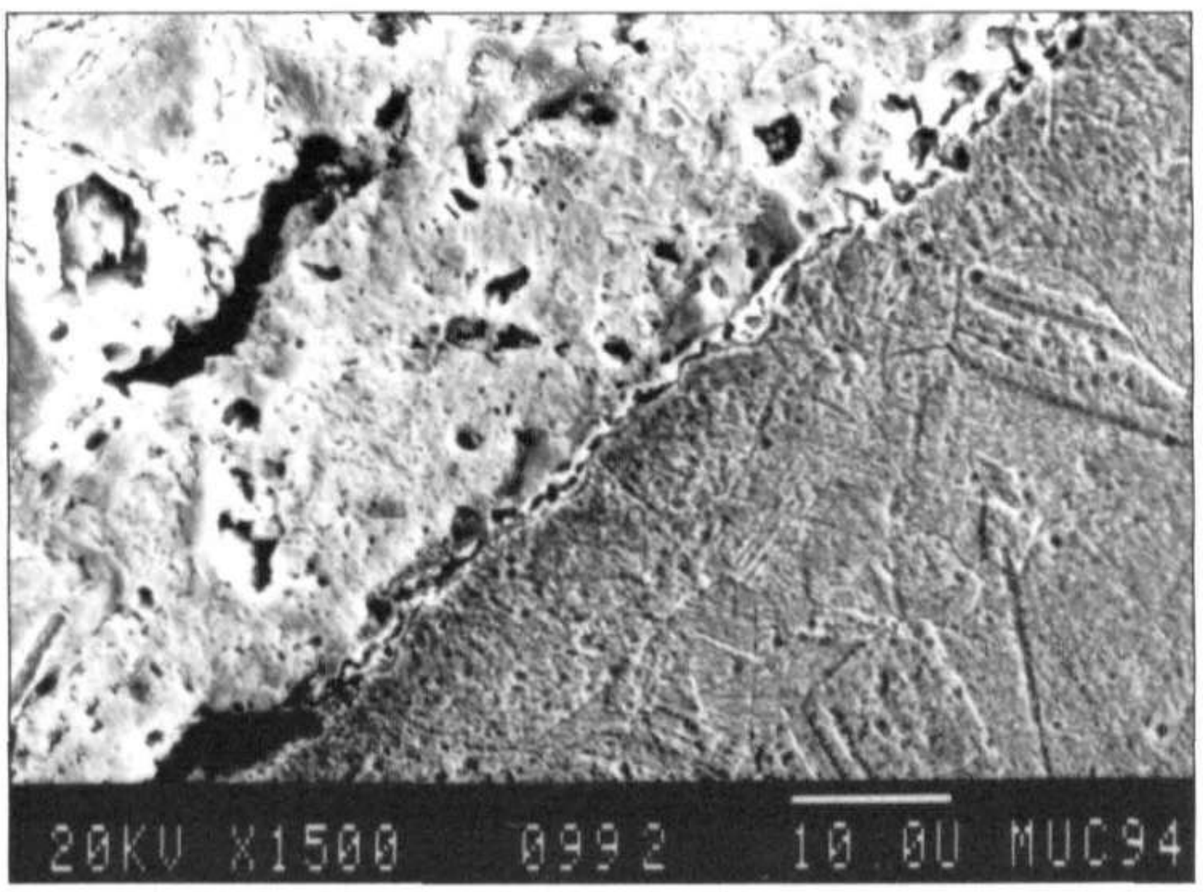


Fig. 26. Micrografía SEM de la interfase de unión entre el latón y el metal utilizado para soldar.

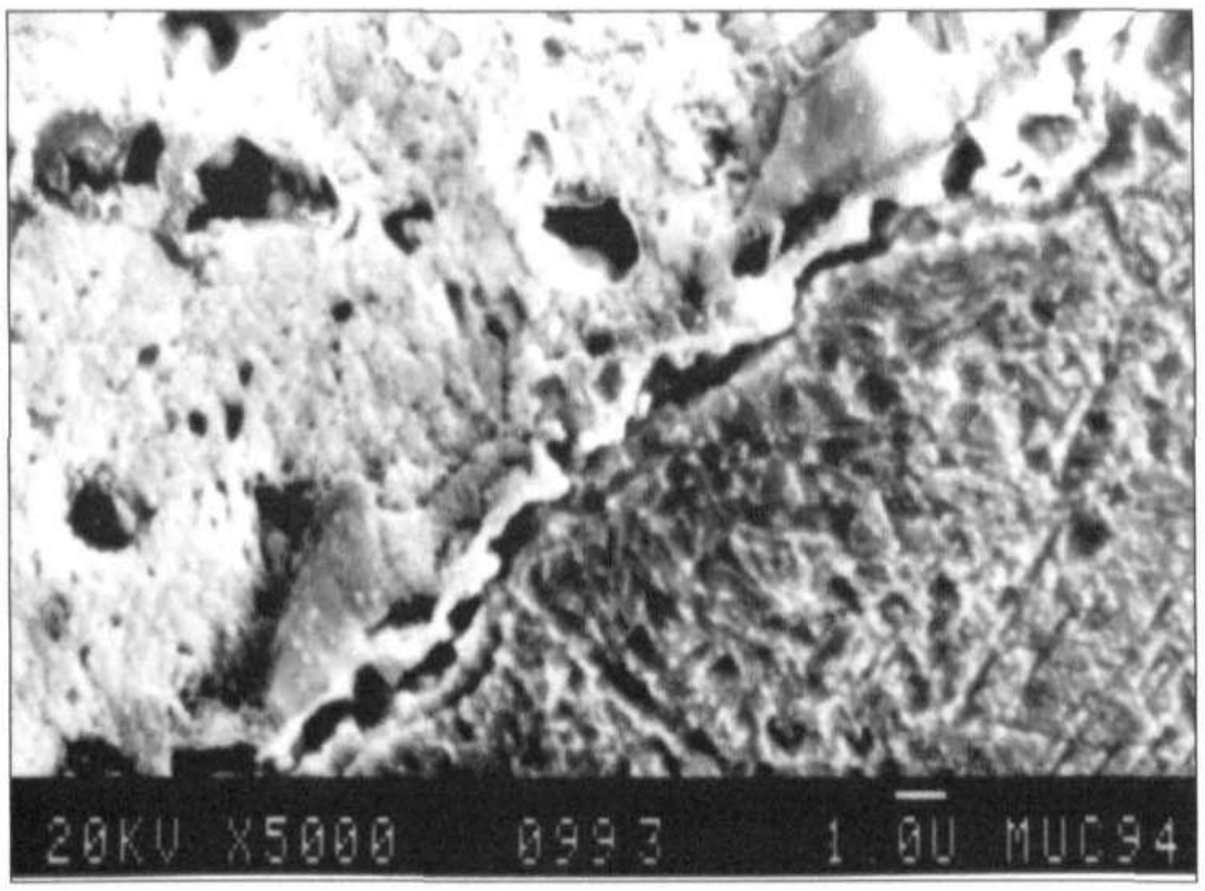


Fig. 27. Detalle ampliado de la fig. 26.

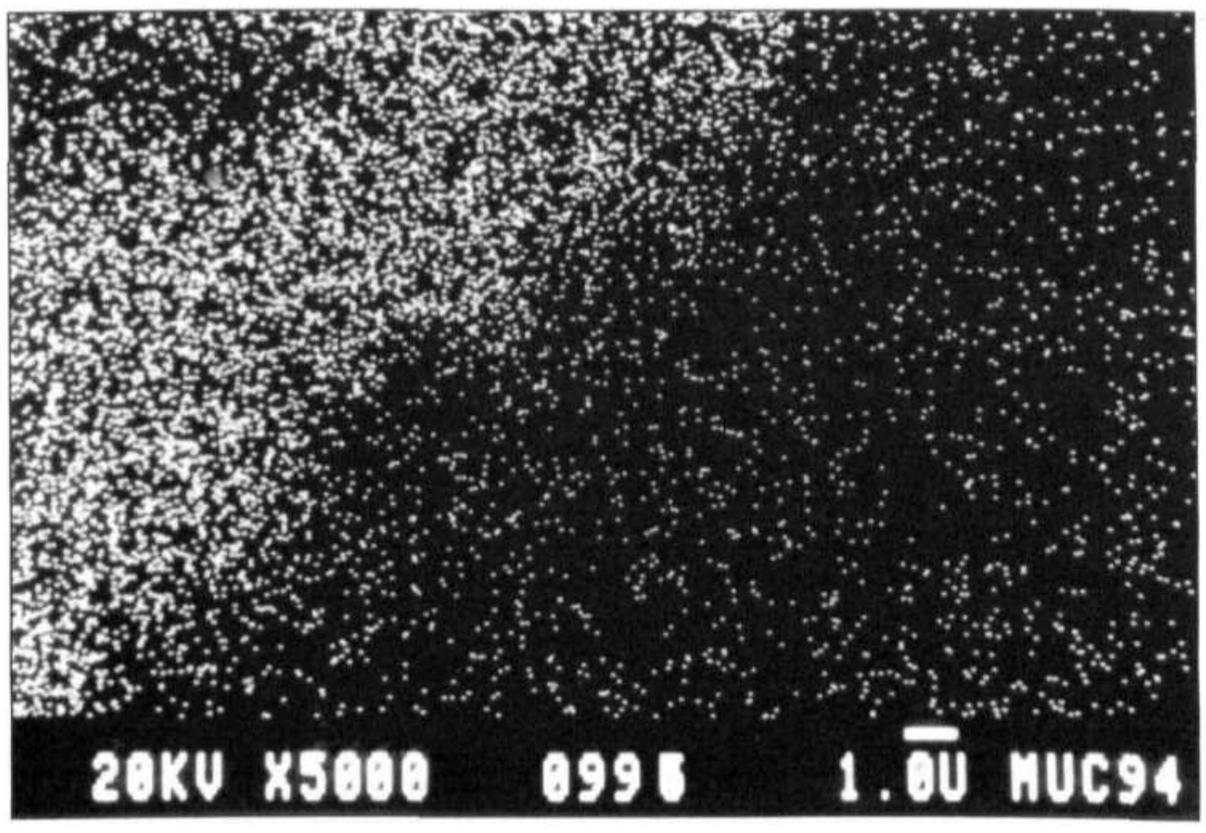


Fig. 28. Mapa de rayos X de la distribución del plomo en la soldadura de la fig. 27.

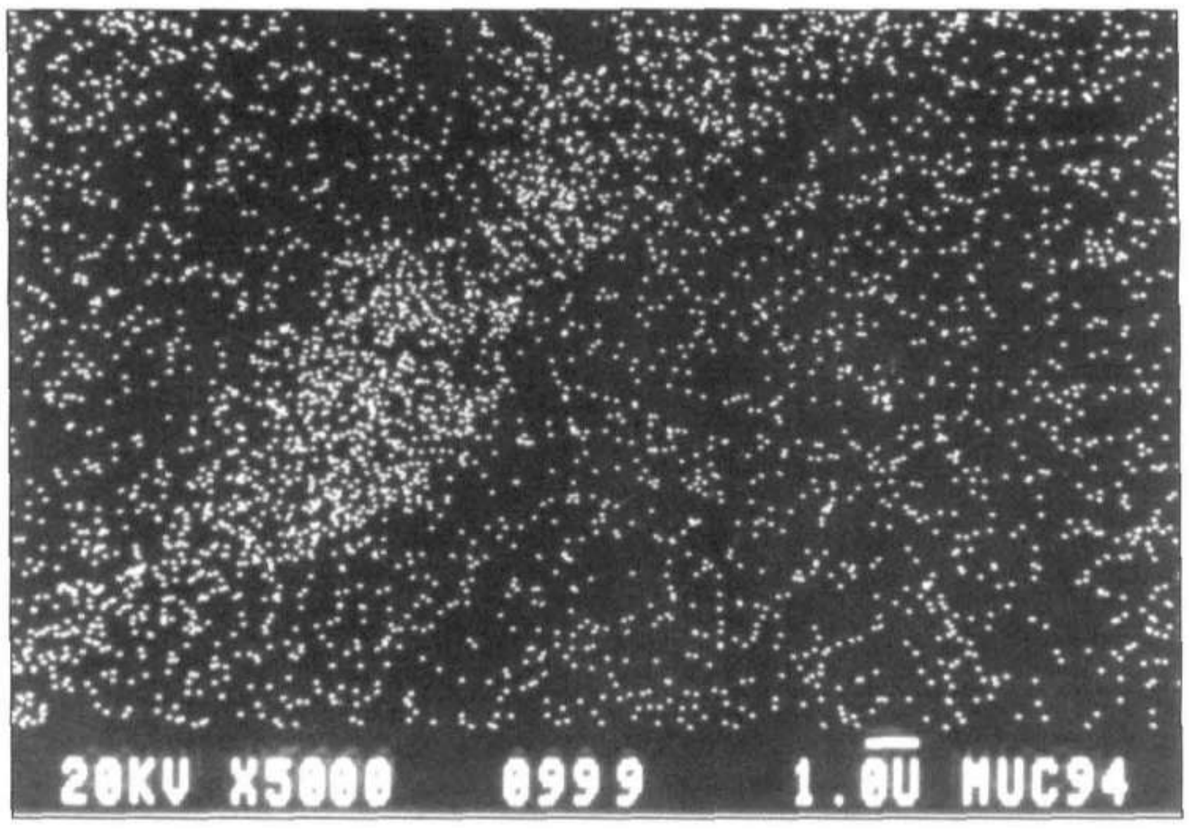


Fig. 29. Mapa de rayos X de la distribución del estaño en la soldadura de la fig. 27.

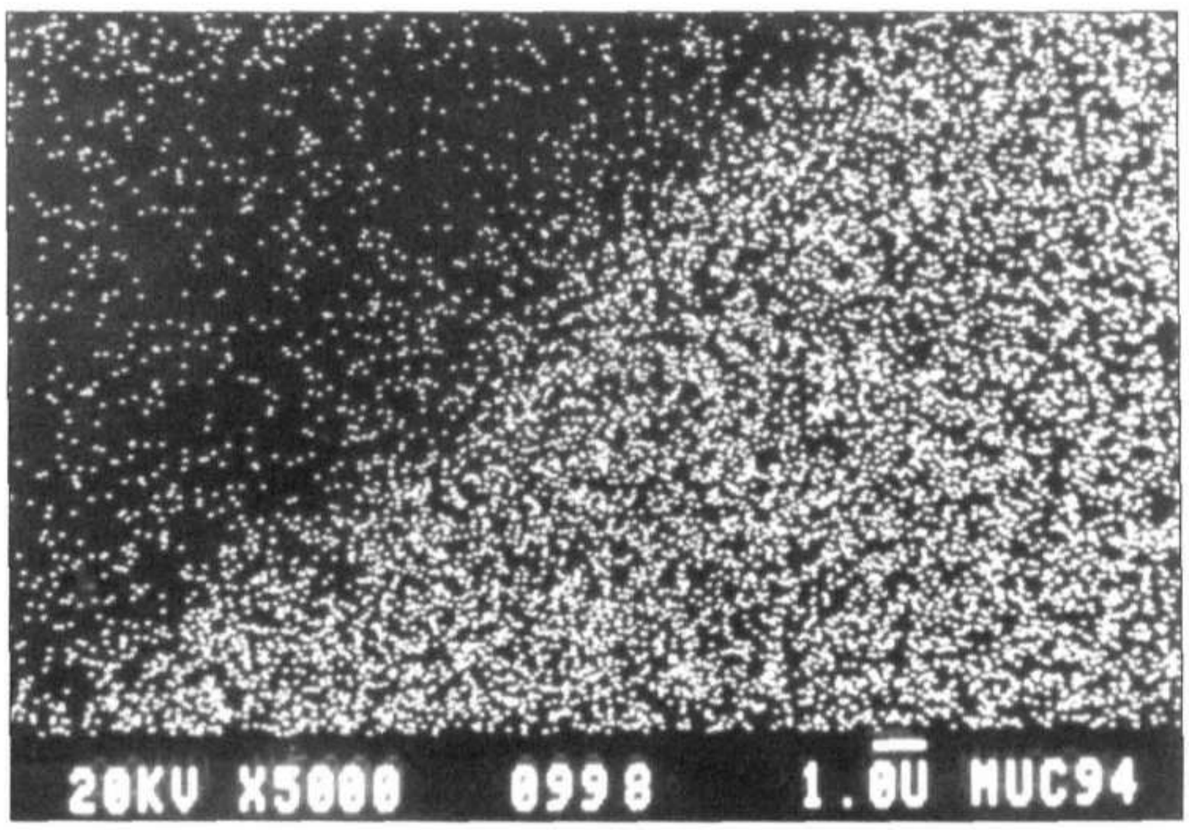


Fig. 30. Mapa de rayos X de la distribución del cobre en la soldadura de la fig. 27.

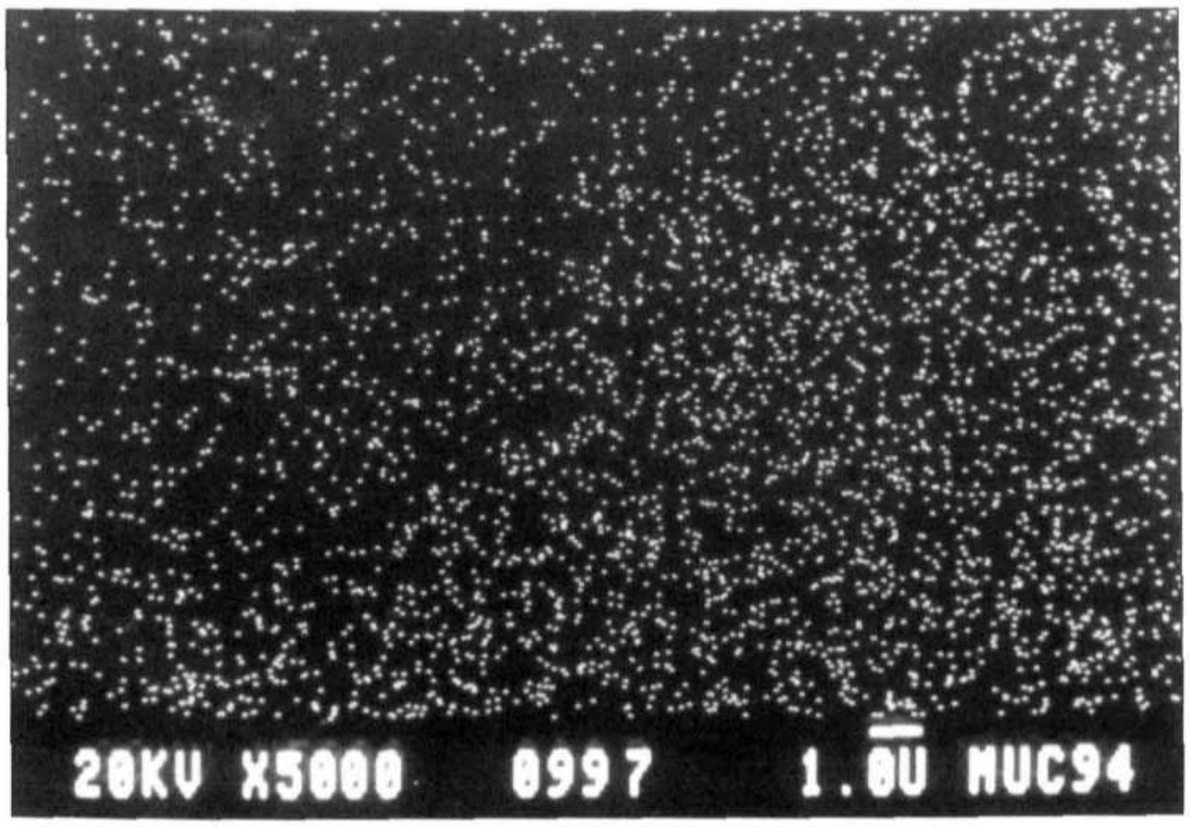


Fig. 31. Mapa de rayos X de la distribución del zinc en la soldadura de la fig. 27.

Adicionalmente, en la figura 15 se puede observar la distribución y el tamaño de los granos constitutivos del material analizado, revelándose perfectamente los defectos (maclas y planos de deslizamiento) en los mismos. En la figura 14 aparecen las anteriores inclusiones alineadas en una determinada dirección, que en este caso era paralela a la superficie libre del material. Una y otra situación indican que el material debió ser sometido a un intenso tratamiento mecánico para conformarlo adecuadamente. Esto hizo desaparecer la estructura de colada una vez solidificado el material y además generó la distribución de granos, más o menos equiaxiales, observados en las figuras anteriores con una gran acumulación de defectos en su estructura cristalina.

En ningún caso se detectaron defectos de colada, muy comunes en piezas obtenidas con medios rudimentarios, desde un punto de vista técnico. Esto quedaría justificado con lo expresado en el párrafo anterior, es decir, el material sufrió una gran deformación en frío, lo que dio lugar al alargamiento de los defectos de colada y a su desaparición posterior por soldadura entre las paredes del defecto.

En función de lo expresado, el latón del broche debió ser obtenido por colada y moldeo. La estructura correspondiente debió estar formada por grandes granos columnares que calentados a la temperatura adecuada condujeron a la formación de otros granos recristalizados de dimensiones más pequeñas. En este estado, el material todavía debía tener bastantes defectos de colada. Después su trabajo en frío, para obtener las formas adecuadas, produjo una gran acumulación de energía en la red cristalina y un aumento de su resistencia mecánica, apareciendo numerosos defectos en la misma. Éstos se manifestaron a través de las bandas de deslizamiento que se pusieron de manifiesto con el ataque con cloruro férrico y que, ya se ha comentado, aparecieron claramente durante el estudio metalográfico.

Desde el punto de vista de la corrosión, los fenómenos descritos anteriormente se detectaron fácil y frecuentemente. Así, en las figuras 17 y 18 se tienen dos ejemplos del proceso de descincficación. Se observa perfectamente cómo el zinc ha desaparecido de la superficie del latón, dejando el hueco correspondiente y unos productos de corrosión muy enriquecidos en cobre (fig. 19).

Por otro lado, la corrosión estacional produjo un agrietamiento intercristalino que se apareció en distintas partes de las muestras observadas (fig. 20).

METAL DE APORTE PARA LA SOLDADURA

Composición semicuantitativa

El análisis por E.D.S. del material utilizado para soldar (fig. 21) indicó que se trataba de una aleación plomo-estaño, de una composición aproximada al 78-20%, con un pequeño porcentaje de azufre en su composición.

Aleaciones plomo-estaño. Consideraciones generales

En la figura 22 se representa el diagrama de equilibrio plomo-estaño. Para un 62% de estaño se forma una estructura eutéctica de una colabilidad excelente. Las aleaciones de estos dos metales presentan también la característica propia del estaño de formar soluciones sólidas

con un gran número de metales y aleaciones. Es ésta una ventaja para el empleo de estas aleaciones en soldadura, pues en la superficie de contacto entre la aleación y el metal a soldar se produce una difusión parcial que permite obtener una unión resistente. De acuerdo con el anterior diagrama de estado pueden diferenciarse dos tipos de soldadura:

– La soldadura con solidificación pastosa. Tiene un gran intervalo de solidificación y puede conformarse en estado pastoso. La aleación con un 20% de estaño tiene un intervalo máximo de solidificación.

– La soldadura con punto de solidificación. Sólo existe una aleación con punto de solidificación constante: la aleación eutéctica con un 62% de estaño. Esta aleación tiene la temperatura más baja de solidificación y, por tanto, la mejor colabilidad. No obstante, por una cuestión económica, se emplean normalmente las aleaciones con contenidos del orden del 50% de estaño.

La resistencia mecánica de estas soldaduras es ligeramente superior a la del plomo.

Estudio metalográfico

Como cabía esperar, una vez conocida la composición de la aleación y el diagrama de fases correspondientes, el material de aporte de la soldadura, una vez solidificado, dio lugar a una estructura bifásica, en la que aparecen dos fases: alfa y beta. Así, en la micrografía de la figura 23 se pueden distinguir dos fases inmiscibles entre sí: una clara, que sería la fase alfa, rica en plomo (fig. 24), y otra oscura, que sería una estructura eutéctica, con un mayor contenido en estaño que la fase alfa (fig. 25).

Por tanto, se utilizó par soldar la aleación correspondiente al grupo de aquellas que tienen solidificación pastosa y que todavía en la actualidad se usan frecuentemente en fontanería. Esa apariencia pastosa aparece al microscopio óptico en muchos de los lugares observados, ya que no se llegó a producir una adecuada separación de las fases, tal como se observa en la figura 23.

Además, en la figura 26 se observa con detalle la soldadura y la interfase entre el latón (derecha) y la aleación de aporte (izquierda). Para observar la distribución de los metales a uno y otro lado de la soldadura se hicieron los mapas de rayos X correspondientes a la zona mostrada en la figura 27, que es un detalle de la figura 26. Así, en la figura 28 se ve la distribución del plomo; en la 29, la del estaño; en la 30, la del cobre, y en la 31, la del zinc. Se puede indicar a partir de estas figuras que, independientemente de la acumulación preferente de los metales, como era de esperar, a cada lado de la soldadura, existió una difusión en ambos sentidos, permitiendo la unión entre los materiales metálicos.

SUMMARY

Described here is the procedure and results of the analysis made of the fragments of the broach of a visigothic belt of type I; using optical metalography, electronic sweeping and X radiology.

The adornment was made out of latten brass which was intended to give the appearance of gold. The various parts being joined together using soft solder.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE ARLANZA EN LOS INICIOS DEL ROMANICO PLENO EN ESPAÑA*

JAVIER VALLEJO BOZAL
MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS

Suele ser una práctica habitual que la historia del arte de una determinada secuencia cronológica o estilística tienda a ser construida, en orden a la determinación de sus jerarquías, prelaciones o filiaciones, sobre la base exclusiva de los testimonios materiales que del citado período han llegado hasta nuestros días, dejando de lado, con cierta frecuencia, aquellos otros que, aun no habiendo sobrevivido al paso de la historia o hallándose en trance de desaparición, pudieran haber tenido en el momento de su génesis una posición muy diferente a la que se desprende del interés que en la actualidad concitan. En este sentido, el Monasterio de San Pedro de Arlanza es probablemente uno de los ejemplos más significativos en los que la historiografía artística ha estado condicionada por el progresivo deterioro y posterior ruina de su fábrica. Esta es quizá la razón por la cual una edificación de la importancia histórica del Monasterio de Arlanza, vinculado desde sus orígenes a la casa condal castellana, que se cuenta entre los más antiguos en los inicios del románico pleno en España y que aporta incluso una datación fiable, carezca en la actualidad de estudios monográficos especializados y cuente con una bibliografía cuyo volumen cuantitativo ha ido disminuyendo correlativamente al progresivo avance de su destrucción (fig. 1).

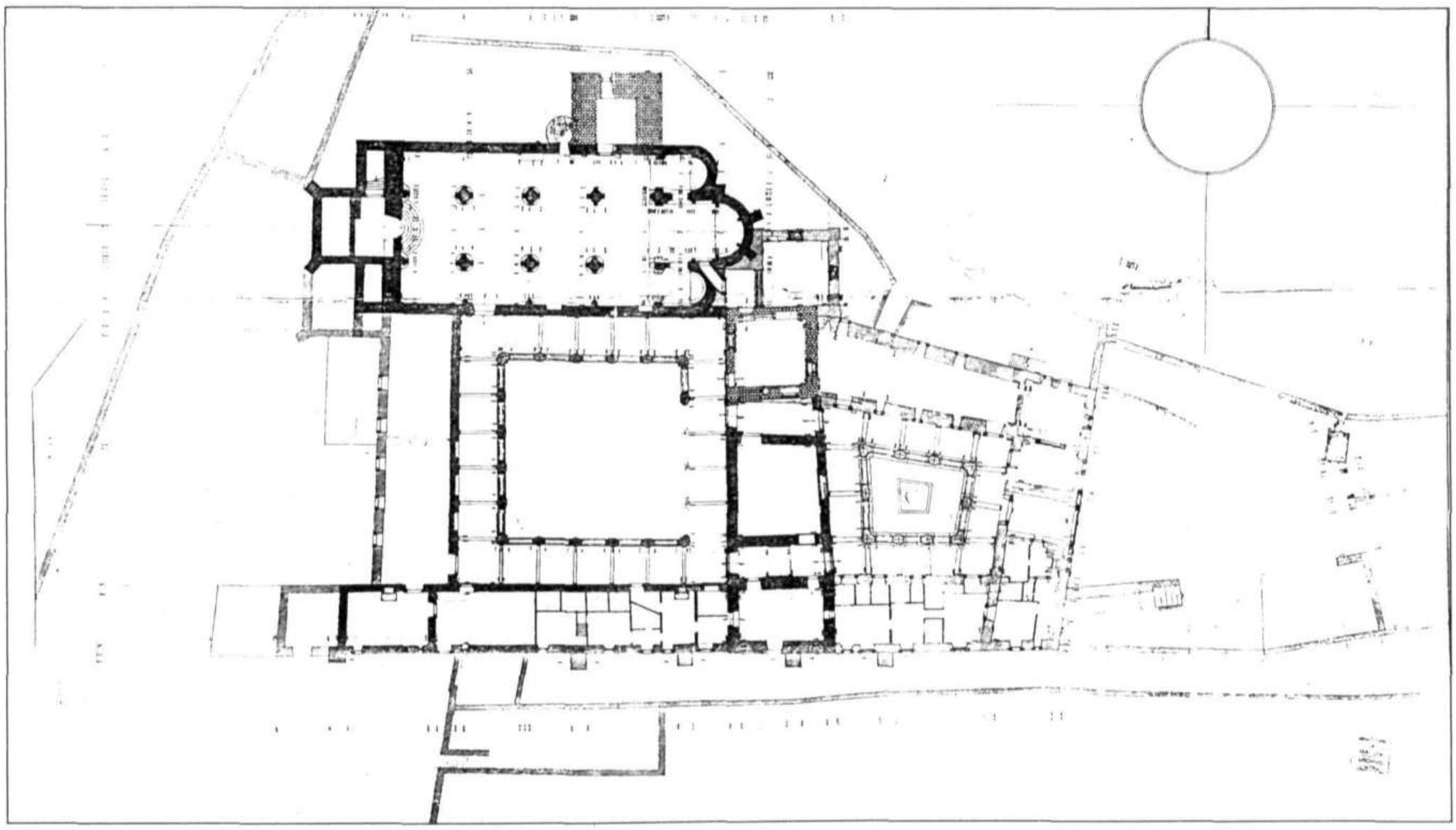


Fig. 1. San Pedro de Arlanza. Plano del conjunto monástico. Archivo central del Ministerio de Cultura.

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS

Con anterioridad al siglo XIX se conservan muy pocas fuentes escritas que transmitan algún tipo de información sobre la arquitectura del monasterio en su estado previo a la exclaustración de 1835. La mayor parte de la documentación del archivo monástico debió dispersarse, y perderse, a raíz de su abandono[1]. De lo que debió ser un archivo de gran riqueza documental subsiste en la actualidad una muy pequeña parte[2]. Asimismo, y pese a que la importancia histórica del monasterio hizo de él, desde fecha temprana, objeto de la atención de buen número de escritores, en su mayor parte eclesiásticos, el carácter de los textos a él dedicados deja traslucir muy pocos datos que clarifiquen su historia arquitectónica[3]. Se trata, por ello, de noticias de relativo interés. La mayor parte de estos autores tienden a centrarse, obviamente, en la historia eclesiástica de la abadía, sin abordar su evolución constructiva, salvo en lo referente al problema de su fundación original[4]. En este contexto, las escasas noticias de interés artístico que se desprenden de estas obras lo son de forma indirecta y, necesariamente, incompleta. De ellas, la principal es probablemente la datación de la forma tardogótica de la iglesia, obtenida a partir de una de las fuentes documentales que tanto Yepes como Flórez consultaron directamente en el propio archivo de la abadía: una crónica manuscrita de San Pedro de Arlanza, en la actualidad perdida, redactada por Gonzalo de Arredondo y Alvarado, cronista de los Reyes Católicos y abad del monasterio entre 1505 y 1518, que declaraba haber finalizado la reforma de la iglesia emprendida por su predecesor, Diego de la Parra, abad entre los años 1482 y 1500[5].

Ya en el siglo XIX, y con posterioridad a la desamortización y venta del monasterio, se suceden una serie de publicaciones que, aun careciendo del rigor metodológico de la historiografía actual, y siendo muchas de sus valoraciones artísticas inexactas, han llegado a adquirir, por la progresiva ruina de San Pedro de Arlanza, un valor testimonial fundamental.

Entre estas publicaciones cabe citar los trabajos de R. Monje, I. Gil, E. García Concellón y, sobre todo, R. Amador de los Ríos[6]. El primero incluye una descripción somera y muy inexacta del monasterio, en la que se atribuye la fábrica románica a la fundación original de Fernán González en el siglo X, y se interpretan algunas de sus partes como reedificaciones bajomedievales a la manera románica, en una lectura solamente comprensible en el contexto de la arquitectura historicista del siglo XIX[7]. Por su antigüedad resulta, sin embargo, de utilidad para conocer el estado de deterioro de la iglesia en 1847. La misma errónea interpretación de los restos románicos como pertenecientes a la época de Fernán González presenta el muy breve artículo de I. Gil, e igualmente breve, y de escasa utilidad, es el trabajo de E. García

---

[1] Más amplia información, a este respecto, en Serrano, L., *Cartulario de San Pedro de Arlanza,* Madrid, 1925, pp. 7-16. De la dispersión del fondo documental de Arlanza pueden ser asimismo ilustrativo algunos testimonios sobre códices que recoge el manuscrito de Martínez Rives, J., *Viaje histórico-artístico por la provincia de Burgos,* mayo-agosto de 1845, Archivo Histórico Provincial de Burgos, Biblioteca Pública, Caja 44, Carp. 10, f. 25 v.

[2] En la actualidad, la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional conserva la mayor parte de los documentos que, procedentes del Monasterio de Arlanza, han llegado hasta nuestros días. Se trata de un centenar escaso de los más de novecientos pergaminos que, según testimonios coetáneos, custodiaba el archivo de la abadía a finales del siglo XVIII (Carp. 369-372), cuatro libros de rentas, granos o granjerías con datos básicamente del primer tercio del siglo XIX (Lib. 1108-1111) y varios legajos con documentos judiciales o relativos a arrendamientos, apeos, censos, visitas y residencias entre los siglos XV y XVIII (Leg. 1357-1361), de cuya cronología, fragmentación geográfica y signaturas originales de localización parece deducirse que formaban tan sólo una pequeña parte del archivo monástico. Desgraciadamente tampoco parecen haberse conservado, entre los papeles que guarda el A.H.N., y a diferencia de otros monasterios castellanos, los sucesivos inventarios realizados con motivo de las diferentes desamortizaciones del siglo XIX.

[3] Yepes, A. de, *Crónica de la Orden de San Benito,* Irache-Valladolid, 1609-21, vol. I, pp. 375 v-383 v.; Sandoval, P. de, *Historias de Idacio obispo, que escribió poco antes que España se perdiese,* Pamplona, 1615, que incluye al final una Historia de Fernán González (pp. 279-335) y otra breve del Monasterio de San Pedro de Arlanza (pp. 336-367); Flórez, E., *España Sagrada,* vol. XXVII, Madrid, 1772, pp. 81-154. Escasas referencias en Argaiz, G. de, *La soledad laureada por San Benito y sus hijos y teatro monástico,* Madrid, 1671-1675, vol. VI. Nada recoge Ponz, A., *Viaje de España,* Madrid, 1776-94, y carece asimismo de interés la breve reseña de Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar,* Madrid, 1845, vol. II, p. 567.

[4] Según la tradición del monasterio y a partir de la escritura fundacional del año 912, Fernán González fundó San Pedro de Arlanza reedificándolo sobre un antiguo cenobio de época visigótica. Así lo mantienen, entre otros, Yepes, A. de, *op. cit.,* f. 375v, o Flórez, E., *op. cit.,* pp. 82-94. Sin embargo, esta hipótesis es, como se verá, discutible.

[5] Yepes, A. de, *op. cit.,* vol. I, f. 382 r. Asimismo, Flórez, E., *op cit.,* p. 103, que visitó el monasterio en 1769 ("Gonzalo de Redondo..., autor de la *Historia de Arlanza* que persevera manuscrita"). Todavía en 1847, 12 años después de la exclaustración, se cita el manuscrito en Monje, R., "El Monasterio de San Pedro de Arlanza", *Semanario Pintoresco Español,* XII, 1847, pp. 233. Una relación de las obras conocidas de Gonzalo de Arredondo, o atribuidas a él, se incluye en Zaragoza Pascual, E., *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid,* vol. II (*Los abades trienales,* 1499-1568), Silos, 1976, pp. 460-61. Algunas de ellas se conservan todavía en la actualidad en forma manuscrita, y en algún caso impresa, en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de El Escorial o la Real Academia de la Historia. No es el caso, por desgracia, de la *Historia del Monasterio de Arlanza,* en la actualidad perdida o en paradero desconocido, que debió desaparecer con la dispersión del archivo monástico.

[6] Monje, R., *op. cit.,* pp. 233-36; Gil, I., "El Monasterio de San Pedro de Arlanza", *La Ilustración española y americana,* XXVIII (1887), P. 62; Amador de los Ríos, R., Burgos, Barcelona, 1888, pp. 885-912, y *Las ruinas del monasterio de San Pedro de Arlanza,* Madrid, 1896; García Concellón, E., "San Pedro de Arlanza. Monasterio de la provincia de Burgos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* III (1894-95), pp. 56-58. De escaso interés testimonial es la descripción de Martínez Rives, J., *op. cit.,* ff. 14 r-15 r., y sin relación con la historia arquitectónica del monasterio su también inédita *Interpretación de la lápida de San Pedro de Arlanza,* Burgos, 1871, conservada igualmente en el Archivo Histórico Provincial de Burgos, Cultura (Biblioteca Pública), Caja 44, Carp. 3.

[7] Dicha explicación probablemente se debe a la equívoca afirmación de Yepes, A. de., *op. cit.,* f. 382 r. –al igual cita como fuente–, sobre la magnitud de la reforma de finales del siglo XV ("... D. Diego de la Parra, a quien se debe el hermoso templo que ahora se ve en el monasterio, porque él lo comenzó"). Esta interpretación ha persistido en ocasiones en la historiografía. No es inusual, en este sentido, encontrar en obras generales afirmaciones que minimizan el carácter románico de la destruida iglesia, sosteniendo que fue en su mayor parte renovada en estilo gótico tardío.

Concellón. Por el contrario, los más extensos de R. Amador de los Ríos resultan ser también los más útiles para la historiografía artística actual. En ellos se realiza una descripción de los elementos y etapas constructivas no exenta de errores, pero exhaustiva, basada tanto en el análisis estilístico de las ruinas como en otras fuentes, entre las cuales la principal es, sin duda, una inscripción en el muro del ábside de la Epístola, que se publica ahora por vez primera, indicando el año 1081 como fecha de inicio de las obras[8].

Con todo, la historiografía moderna relativa a la abadía de Arlanza se inicia en el presente siglo, probablemente con la publicación, en 1908, de la *Historia de la arquitectura cristiana española de la Edad Media,* de V. Lampérez, que dedica varias páginas al monasterio castellano, en las que realiza una sucinta descripción y valoración de las partes más importantes del mismo a partir de los restos conservados en ese momento y de antiguas fotografías publicadas por R. Amador de los Ríos[9]. Lampérez acepta para la cabecera de la iglesia la fecha de la inscripción del ábside de la Epístola –aunque matiza que las obras debieron continuar a lo largo del siglo XII e incluso en el siglo XIII, a cuyos inicios atribuye tanto la parte baja de la torre norte como la sala capitular–, y destaca asimismo las posibles afinidades de la iglesia de Arlanza con la románica de Silos, prefiriendo relacionarla con la del también cercano Monasterio de San Quirce[10]. Es, además, por otra parte, el primero en atribuir, sin apoyo documental, la reforma tardogótica de la iglesia al taller burgalés de los Colonia.

Unos años después, en 1922, se publica un trabajo que, sin centrarse directamente en el análisis del monasterio, aporta numerosos datos que pudieran ser de gran interés para su historia artística. Se trata de un artículo de L. Huidobro, dedicado a extractar, de forma no sistemática, diversas noticias de una crónica manuscrita de Arlanza, aparentemente procedente del propio archivo monástico, redactada en 1563 por un presumible monje de Arlanza, Fr. Juan de Pereda, y de la cual se rehuye aportar dato alguno de localización[11]. Entre estas noticias recogidas por Huidobro cabe destacar la prolongación de la actividad constructiva a lo largo de los siglos X y XI; la existencia en el siglo XII de un recinto fortificado que englobaría las dependencias monásticas y del que formarían parte una serie de torres progresivamente suprimidas, a excepción de la ubicada en la fachada septentional de la iglesia; la datación precisa de la reforma tardogótica, que habría sido realizada entre 1482 y 1525 por Simón y Francisco de Colonia, y, finalmente, la enumeración asistemática de diversos artistas que habrían trabajado para el monasterio a lo largo de la Edad Media[12].

Pocos años después se publican sucesivamente dos trabajos que van a sentar las bases de lo que será en adelante la valoración del Monasterio de Arlanza en el contexto de los inicios del arte románico en León y Castilla: los estudios de carácter general de M. Gómez Moreno y W. M. Whitehill[13]. El libro de Gómez Moreno constituyó en su tiempo una aportación de gran importancia para la historia del románico español, si bien en la actualidad muchos de sus planteamientos, principalmente los cronológicos y los relativos a la prelación y filiaciones de determinados edificios y talleres, han sido revisados por la historiografía reciente. Sin embargo, de su utilidad puntual, al menos en lo referente a San Pedro de Arlanza, da prueba el hecho de que todavía en la actualidad viene siendo utilizado como fuente principal para fijar la problemática constructiva del monasterio[14]. Dedica al análisis de éste un apartado específico, en el que hace una lectura rigurosa de la arquitectura de la iglesia, deslindando sus períodos constructivos, cuya confusión, producto básicamente de la alteración de las cubiertas a fines del siglo XV, había desconcertado a los autores decimonónicos. Esboza asimismo una reconstrucción del proyecto inicial y lo vincula a Jaca y Frómista, hace notar el error de transcripción de la inscripción del

---

[8] Ferotin, M., *Histoire de L'Abbaye de Silos,* París, 1897, p. 11, publicó con posterioridad una reproducción de la misma, fechada en 1771 y conservada en el archivo silense –ERA MCXVIII: SUMSIT INICIUM (sic) HANC OPERAM–, a partir de la cual ha sido posible comprobar un error en la transcripción de R. Amador de los Ríos, probablemente justificable por el estado de conservación de la inscripción. La datación correcta de la obra sería, por tanto, la Era 1118, es decir, el año 1080.

[9] Lampérez y Romea, V., *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media,* Madrid, 1908-1909, cit. a partir de la 2ª Ed., Madrid, 1930, vol. II, pp. 43-46.

[10] Este rechazo de la relación entre el trazado en planta de Arlanza y la ampliación románica de Silos se origina en la utilización por parte de Lampérez de la hipótesis errónea de M. Férotin sobre la primitiva iglesia silense. Véase, a este respecto, el reciente estudio de Bango Torviso, I., "La Iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno", *El Románico en Silos,* Actas del Congreso Internacional, Burgos-Silos, 1989, pp. 318-319.

[11] La procedencia puede presuponerse a partir de una afirmación de Huidobro, L., "El Monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer compendio historial inédito", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Burgos,* I (1922-25), pp. 199-207, y II (1926-29), pp. 211-214, que indica que sobre el texto original se añadieron al margen una serie de notas posteriores, actualizando algunos datos de carácter económico relativos a las rentas del monasterio, y reseñando, en otro caso, una visita real al mismo en 1609. Respecto a la irregularidad de la fuente es significativo el comentario de Gómez Moreno, M., "Pinturas murales en San Pedro de Arlanza", *Boletín de la R.A.H.,* LXXXVI, 1925, P. 25: "...el señor Huidobro ha publicado ahora, en el Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos, cierta referencia, como tomada de una Historia de Arlanza... Es deseable la publicación del texto original; mas por hoy aún la existencia de dicho códice se recata misteriosamente". En el apéndice literario incluido en Zaragoza Pascual, E., *op. cit.,* p. 472, se reseña la Biblioteca de la Casa de la Cultura de Burgos como lugar de localización del manuscrito de Pereda. El origen de esta referencia parece ser una ficha conservada en la biblioteca del Monasterio de Santo Domingo de Silos, redactada en 1930, que así lo consigna. En la actualidad, sin embargo, ni en la Biblioteca Provincial de Burgos, ni en el vecino Archivo Histórico Provincial, existe constancia del códice, que continúa siendo ilocalizable.

[12] Por principio, y sin entrar en la propia existencia del manuscrito, que puede presuponerse pese a la ocultación de su localización, la mayor parte de las noticias aportadas por Huidobro deben ser tomadas con reservas: la confusión entre los datos tomados directamente de Pereda y los juicios de valor del autor del artículo, el carácter no sistemático de las noticias extractadas y, sobre todo, la imposibilidad de un cotejo con el códice original, que impide no sólo profundizar en los datos consignados, sino incluso determinar el grado de fiabilidad de la propia fuente, condicionan en gran medida la validez metodológica de la información aportada por Huidobro. Sin embargo, esto no implica necesariamente que buena parte de estas informaciones carezcan de verosimilitud.

[13] Gómez Moreno, M., *El arte románico español. Esquema de un libro,* Madrid, 1934, pp. 93-97; Whitehill, W. M., *Spanish romanesque architecture of the eleventh century,* Oxford, 1941, pp. 202-205.

[14] Sirva como ejemplo Bango Torviso, I., *op. cit.,* pp. 352-353, notas 188 y 197.

año 1080, advierte dentro de la propia cabecera románica el cambio de plan en altura a partir de la línea de impostas, destaca la peculiaridad de algunos de los elementos constructivos y comenta, finalmente, los restos de época románica procedentes del monasterio y conservados en la Catedral de Burgos y el Museo Arqueológico Nacional.

Igualmente riguroso es el análisis de Whitehill, que, partiendo de la similitud del trazado y del sistema de soportes, tiende a considerar la iglesia de Arlanza como un trasunto de la de Frómista, si bien para ésta acepta la fecha del testamento de 1066, rechazada en la actualidad por numerosos especialistas. Del mismo modo se pronuncia afirmativamente sobre algunos aspectos que Gómez Moreno había dejado en suspenso, como la probabilidad de que la iglesia de Arlanza hubiese tenido las tres naves cubiertas con bóveda de cañón y transepto realzado solamente en altura, y apunta, finalmente, una probable relación con la iglesia alta de Silos, justificable por la presencia en ambos casos de columnas geminadas como soportes y arquerías ciegas en el interior del ábside central.

Desde la publicación de estos dos trabajos, y hasta la fecha, el Monasterio de San Pedro de Arlanza ha sido objeto de una escasa atención por parte de la historiografía que, en la mayoría de los casos, viene refiriéndose a sus aspectos arquitectónicos de forma meramente testimonial[15]. Si bien suele ser referencia obligada en la mayor parte de la bibliografía especializada que tiene como objeto parcial o total el análisis de la arquitectura románica española, los términos de su análisis recogen en gran medida los fijados en su momento por M. Gómez Moreno o W. M. Whitehill, sin profundizar demasiado en la sistematización de su arquitectura y en las relaciones de ésta con otras construcciones coetáneas[16].

Esta circunstancia, unida a la inexistencia de estudios monográficos especializados, se ha visto propiciada por el progresivo proceso de destrucción del monasterio[17]. Por esta razón, la bibliografía antigua adquiere, en este caso, un valor testimonial fundamental, que en otras circunstancias no hubiera tenido.

EL PROCESO DE DESTRUCCIÓN DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE ARLANZA

La historia de la ruina del edificio se inicia a partir de la aprobación del Real Decreto de 11 de octubre de 1835, publicado 3 días después en la Gaceta de Madrid, por el que el Ministerio de Hacienda suprimía los monasterios y desamortizaba sus bienes, provocando la exclaustración de los monjes y el abandono del edificio, que pasó a formar parte de la lista de Bienes Nacionales. En 1843 salen a la venta las primeras propiedades de la abadía de Arlanza[18]. Con anterioridad, en 1841, los sepulcros del conde Fernán González y su esposa habían sido trasladados a la colegiata de Covarrubias, donde hoy aún se conservan[19]. En junio de 1844, el Boletín Oficial de la Provincia de Burgos hace pública la subasta, para el día 12 de julio, de la totalidad de la construcción monástica, tasada en 445.500 reales, con inclusión de las campanas y de la sillería del coro[20]. El proceso de venta fue, sin embargo, suspendido, y la iglesia excluida de la subasta por el intendente provincial, haciendo necesaria una segunda tasación[21]. Esta se efectuó el 26 de agosto del mismo año sobre la totalidad de las dependencias monásticas, con exclusión de la iglesia, coro y antecoro, por un valor inferior a la tercera parte de la tasación original, 120.742 reales[22]. Dos meses después, el 22 de octubre de 1844, y previo anuncio público, el conjunto monástico fue finalmente subastado y rematado en una cantidad ligeramente superior a la tasada en agosto, 140.742 reales[23].

Con todo, desde el día siguiente a su adjudicación, la Comisión Central de Monumentos trató de suspender la venta, aduciendo razones de peso histórico que justificaban la continuidad del monasterio bajo titularidad pública e iniciando un largo proceso que interrumpió durante dos años su transmisión legal efectiva[24]. El 1 de noviembre de 1844, el Ministerio de Hacienda trasladaba la comunicación de la Comisión de Monumentos a la Junta Superior de Venta de Bienes Nacionales[25]. El 7 de enero de 1845,

---

[15] No es el caso, por el contrario, de las pinturas procedentes de la Sala Capitular y repartidas en la actualidad entre Nueva York (The Cloisters), el Museo Fogg de la Universidad de Harvard y el Museo de Arte de Cataluña, que vienen siendo objeto de un amplio interés bibliográfico, tanto en publicaciones específicas como en obras de carácter general.

[16] Una muy breve referencia merece en Camps Cazorla, E., *El arte románico en España,* Barcelona, 1945, pp. 71-72, que sigue en todo el análisis de Gómez Moreno, M., *El arte románico...,* pp. 93-97. Prácticamente inapreciable es la referencia de Durliat, M., *El arte románico en España,* Barcelona, 1972, p. 30. Bastante sucintas son asimismo las contenidas en las obras generales de Gudiol Ricart, J., y Gaya Nuño, J. A., "La arquitectura y escultura románicas", *Ars Hispaniae,* V, Madrid, 1948, pp. 231-233; Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *Castille romane,* La pierre qui vire, 1966, vol. I, pp. 36-37; Yarza Luaces, J., *Arte y arquitectura en España. 500-1250,* Madrid, 1980, p. 194, y Bango Torviso, I., *El románico en España,* Madrid, 1992, pp. 262-63. Tampoco, pese a su carácter especializado en el románico burgalés, profundiza en la arquitectura del monasterio Pérez Carmona, E., *Absides románicos en la provincia de Burgos,* Burgos, 1956, y *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos,* Burgos, 1959, donde las referencias a Arlanza son aisladas y poco detalladas, en parte debido a la opción metodológica del trabajo, que plantea un análisis tipológico y no monográfico de las obras burgalesas.

[17] No puede considerarse una monografía la publicación de López Otero, M., "El Monasterio de San Pedro de Arlanza y el pantano de Retuerta", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXXXI (1952), pp. 19-23, que es en la práctica un informe presentado ante la Real Academia de la Historia con motivo del proyecto de un embalse que anegaría las ruinas.

[18] En el A.H.P. de Burgos, Protocolos Notariales, 7641/1, ff. 548 r.-552 v., 7641/2, ff 843 r.-848 v., y Hacienda, Leg. 161, nº 19, se conservan las escrituras de venta de diversas tierras y títulos de la abadía.

[19] Amador de los Ríos, R., *Las ruinas...,* p. 22.

[20] *Boletín Oficial de la Provincia de Burgos,* suplemento al nº 979, viernes, 7 de junio de 1844.

[21] La escritura de adquisición y traslación del dominio, de 5 de agosto de 1853, inserta diversos documentos generados a lo largo del prolongado proceso de venta, entre ellos esta segunda tasación, una tercera del claustro procesional, las comunicaciones de la resolución final del Ministerio de Hacienda y los pagos por su adquisición, A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales,* 7986, ff. 734 r.-744 v.

[22] A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales,* 7986, ff. 738 v.-739 v.

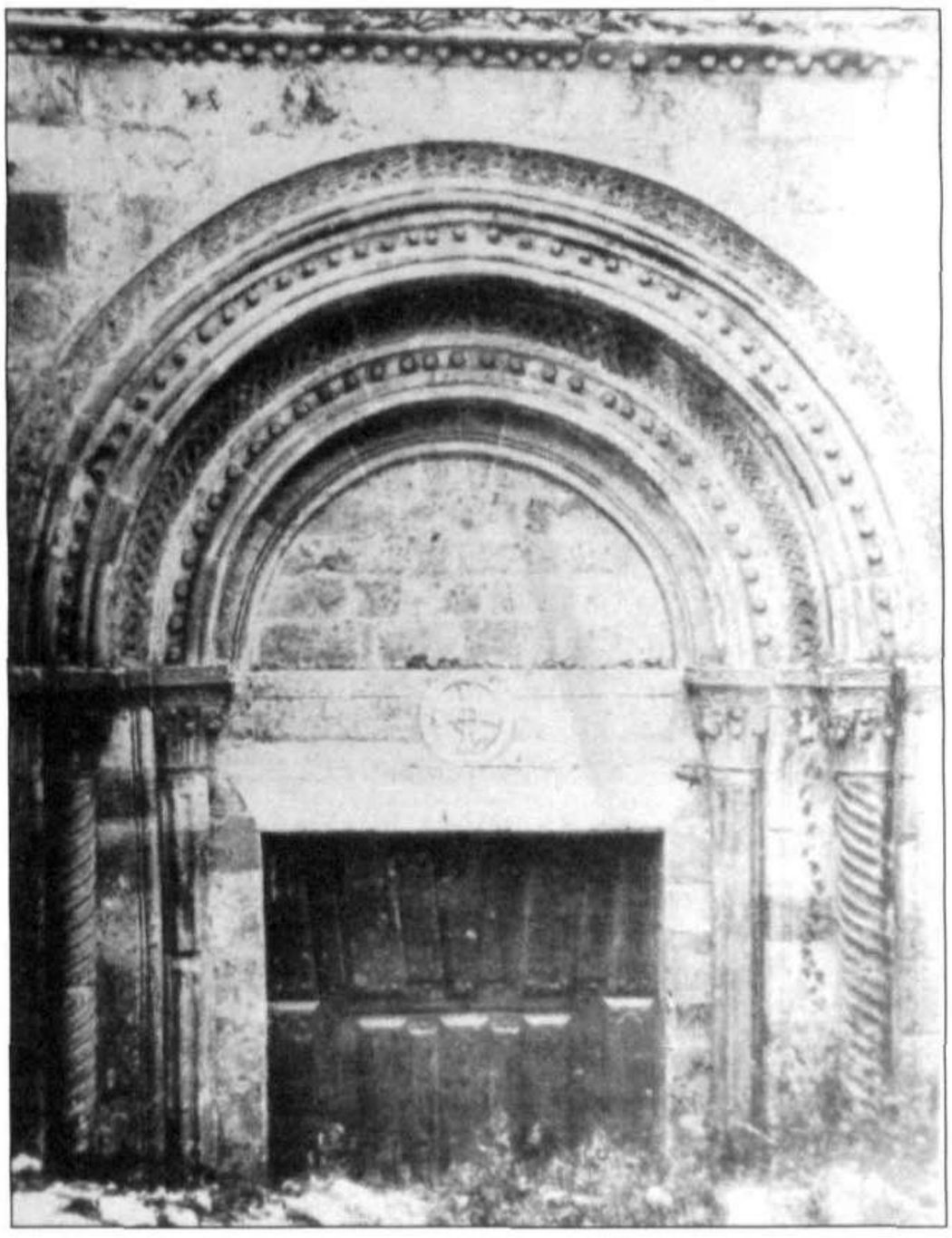
[23] A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales,* 7986, ff. 739 v.-740 r.

[24] Amador de los Ríos, R., *Las ruinas...,* pp. 21-25, relata detalladamente las iniciativas de la Comisión Central, a partir de la documentación que el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes conserva de dicho organismo.

[25] A.H.N., *Fondos Contemporáneos,* Hacienda, Libro 4348, f. 50 v., registra las diferentes etapas del proceso por parte de la Junta Superior.

la Junta, previa consulta al intendente provincial, informó negativamente sobre la solicitud, alegando que el valor histórico aducido había quedado anulado al ser trasladados los restos del conde Fernán González y su esposa a otro lugar, que la venta se había realizado ya, habiendo adquirido el nuevo propietario unos derechos considerados inalienables y, sobre todo, que el gasto necesario para la conservación del edificio era, como consecuencia de su deterioro, muy elevado[26]. El 12 de marzo de 1845, una nueva comunicación de la Comisión propuso suspender la venta, al menos, del claustro procesional, justificándolo en que formaba con la iglesia un conjunto unitario que no debía ser separado[27]. Finalmente, mediante Real Orden de 25 de septiembre de 1845, el Ministerio de Hacienda resolvía que la Junta Superior pudiese adjudicar definitivamente el conjunto monástico a su comprador, con la excepción de iglesia, coro, antecoro y claustro procesional, que se ponían a disposición de la Comisión Central de Monumentos para su reparación y mantenimiento, con la atribución de informar periódicamente sobre su estado a fin de retraer de los presupuestos públicos las cantidades necesarias para su conservación[28]. La inclusión en la Real Orden de la última solicitud de la Comisión obligaba a una tasación individualizada del claustro procesional, que se realizó el 26 de mayo de 1846[29]. Pocos meses después, en septiembre del mismo año, y una vez deducido el valor del claustro de la cantidad estipulada en la subasta de 1844, se consumaba la venta del conjunto monástico[30].

En esos años inmediatamente posteriores a la desamortización diversos testimonios manifiestan ya el mal estado de conservación de la abadía. La notificación oficial de la primera subasta (con inclusión de la iglesia) señalaba expresamente que el edificio en su conjunto se encontraba bastante deteriorado. Del mismo modo, la tasación de agosto de 1844 recogía numerosos desperfectos en las cubiertas del claustro procesional, quizá no justificables por nueve años escasos de abandono[31]. Todo ello podría sugerir que la ruina del edificio pudo no deberse exclusivamente a su abandono tras la desamortización. R. Amador de los Ríos sugiere, a partir de una inscripción bajo el arco interior de la portada occidental de la iglesia, que indicaba la fecha de una supuesta restauración de la misma, con adición del dintel, en 1815, que el monasterio y, en especial, la iglesia debieron sufrir daños, cuyo alcance desconoce, durante la ocupación francesa (lám. 1)[32]. De hecho, el monasterio había sido abandonado, y su comunidad monacal se había refugiado en las cercanías de Silos, como consecuencia del Decreto de 18 de agosto de 1809 del Gobierno de José I, que establecía la exclaustración general, suprimiendo, junto a la Inquisición, todos los conventos y monasterios españoles, e incautándose de todos sus bienes a favor del erario público[33]. Algunas noticias que toman como fuente testimonios de monjes exclaustrados en esa fecha aluden a la desaparición de determinadas piezas de orfebrería, hecho que podría indicar también un saqueo de la abadía durante la invasión francesa[34].



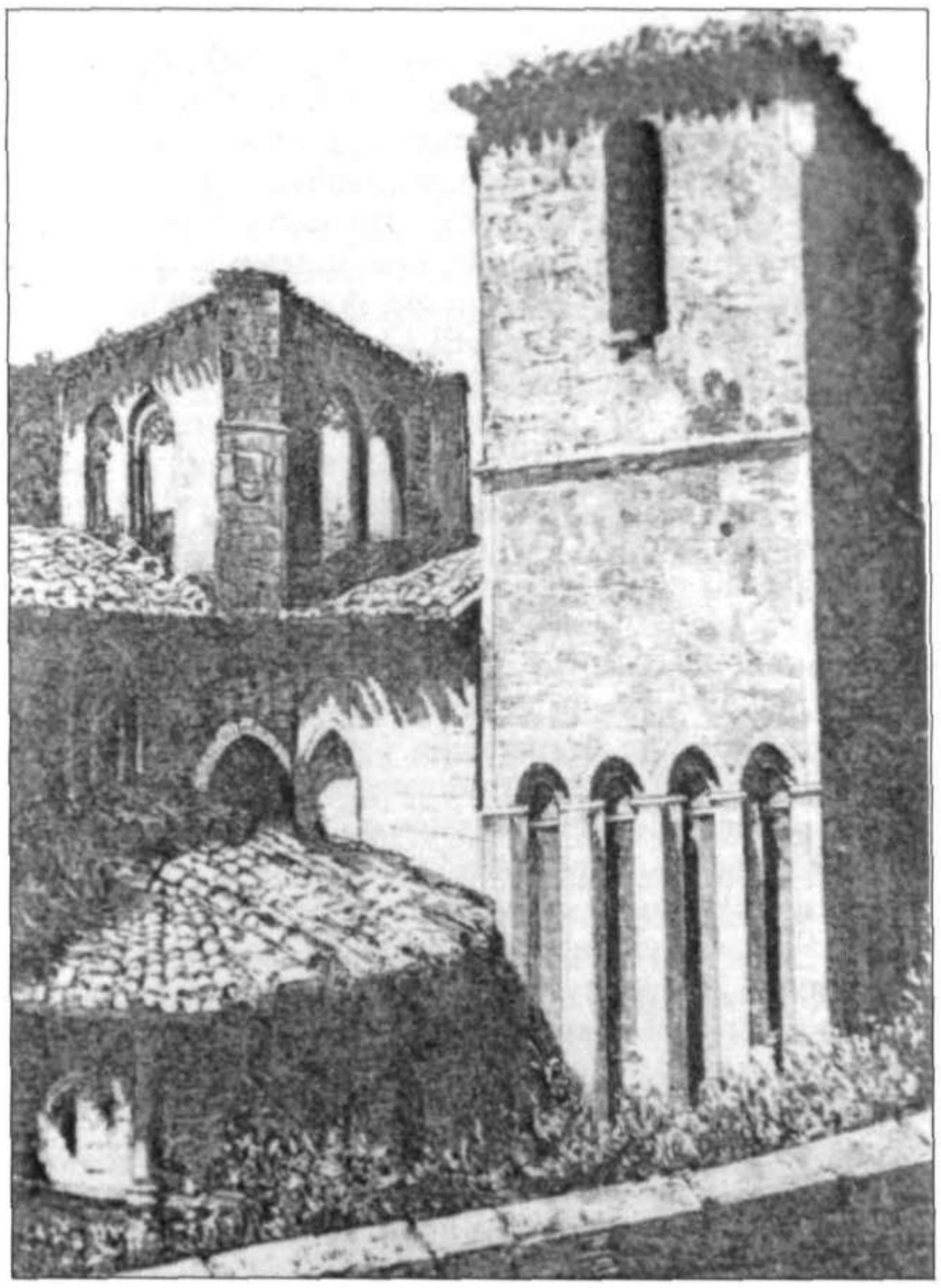
Lám. 1. Portada de la iglesia antes del traslado al Museo Arqueológico Nacional.

En los años en los que se consuma la venta del conjunto monástico, la iglesia debía mostrar un estado lamentable, pero en modo alguno irreversible[35]. En 1847 presentaba hundimientos parciales en las cubiertas, las vidrieras destrozadas y los muros cuarteados y afectados por la humedad[36]. Durante esos años, y en las décadas posteriores, diferentes comunicaciones a la Comisión Provincial de

---

[26] Amador de los Ríos, R., *Las ruinas...*, p. 23.
[27] *Ibidem*, p. 23.
[28] A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales*, 7986, ff. 740 v.-741 r.
[29] A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales*, 7986, ff. 740 r. y v.
[30] A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales*, 7986, ff. 741 v.-742 v.
[31] "El patio de la entrada de diez arcos en cada piso, de piedra de sillería, con su paño y cornisa. La bóveda del piso bajo, de piedra, el pavimento embaldosado, y el segundo piso a cielo raso...".
"El claustro consta de veinte arcos del orden dórico, y el segundo piso de cuarenta arcos del orden jónico... La mitad del edificio a bovedilla y la otra mitad entablado y enladrillado, bastante maltratada... La cubierta de rangos con su teja, bastante maltratada, y están hundidos dos trozos... Las puertas y ventanas sólo se hallan en el piso bajo, y estado muy deterioradas".
"Atendiendo a la buena construcción, situación, mal trato que tiene en virtud de las goteras que existen, se hallan en lugar de ruina las bóvedas del claustro y piso del patio del piso principal...". A.H.P. Burgos, *Protocolos Notariales*, 7986, ff. 739 r y v.
[32] Amador de los Ríos, R., *Las ruinas...*, p. 21.
[33] Zaragoza Pascual, E., *op. cit.*, vol. VI, Silos, 1987, p. 69.
[34] Monje, R., *op. cit.*, pp. 235-36.
[35] Una minuta de una carta enviada en agosto de 1847 por la Comisión Provincial de Burgos al propietario de la parte privada del conjunto monástico alude a un proyecto de éste para habilitar la iglesia, lo que parece indicar que los desperfectos debían ser en esa fecha manifiestamente recuperables, A.H.P. Burgos, Cultura (Biblioteca Pública), Caja 44, Carp. 12, Cuaderno copiador de los documentos expedidos por la Secretaría de la Comisión. Evidentemente ningún proyecto de este tipo se llevó a efecto. Sin embargo, es indicativo de que los nuevos propietarios del monasterio debieron disponer de la totalidad de la edificación con absoluta libertad, sin demasiado control por parte de la Comisión Provincial.
[36] Monje, R., *op. cit.*, p. 236.

Lám. 2. Interior de la iglesia hacia 1887 (en R. Amador de los Ríos, *Burgos*, Barcelona, 1888).



Lám. 3. Exterior de la cabecera. Dibujo de I. Gil hacia 1887 (en I. Gil "El monasterio de San Pedro de Arlanza", *La Ilustración*.

Monumentos de Burgos –que había recibido por delegación de la Central el ejercicio de las competencias sobre la abadía previstas en la Real Orden de 1845–, informando del mal estado del edificio, parecen haber quedado sin resultado aparente, puesto que las posteriores visitas revelan un estado de ruina aún más avanzado. De hecho, las Actas y Resúmenes de las reuniones de la Comisión entre 1866 y 1876 ponen de manifiesto, por omisión de referencia alguna al Monasterio de San Pedro de Arlanza, que su conservación no constituyó en ningún momento objeto del interés prioritario de la Comisión de Monumentos de Burgos[37].

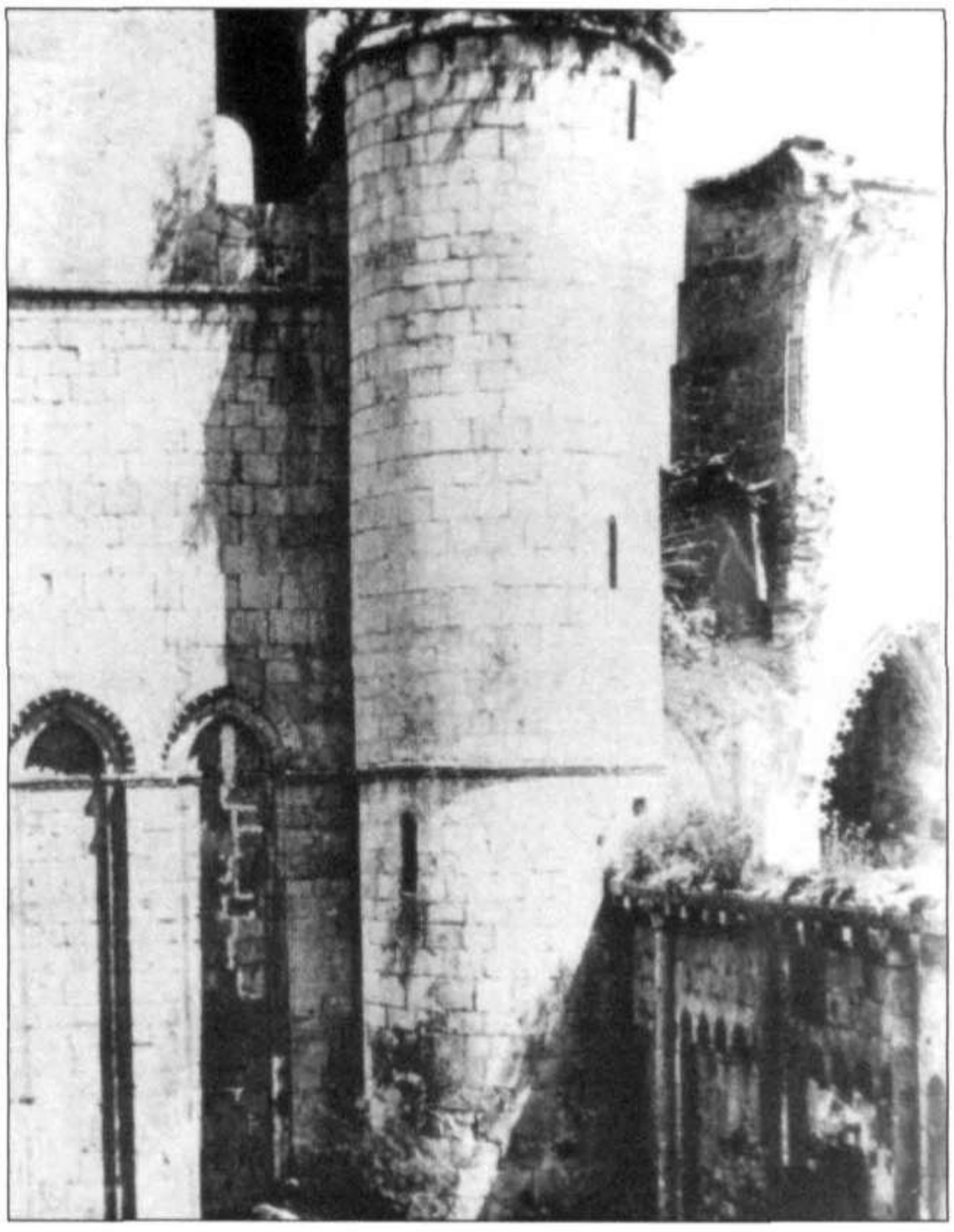
A principios de la década de los 80, la construcción de la cercana carretera entre Hortigüela y Covarrubias debió afectar de modo directo al estado de la iglesia. A la humedad que corroía los muros se añadieron, según E. García Concellón y R. Amador de los Ríos, los efectos producidos por las voladuras de roca, que debieron causar el desplome de la mayor parte de la maltrecha cubierta, especialmente en la nave central, cuya bóveda se había hundido por completo[38]. Una fotografía tomada con anterioridad a 1888 muestra el estado de la iglesia en esos años (lám. 2). La cubierta de las naves parece haber desaparecido por completo, del mismo modo que los pilares que separaban la nave central de la nave meridional, y sus escombros cubren el suelo hasta una altura considerable[39]. Por el contrario, la arquería y muro de separación entre la nave central y la septentrional permanece en pie, conservándose igualmente la totalidad de los ábsides, y precariamente parte de las cubiertas del crucero. Así se aprecia también en un dibujo de I. Gil realizado por esas mismas fechas (lám. 3).

En marzo de 1894 un incendio de gran magnitud contribuye aún más a la ruina del monasterio, incidiendo principalmente en el claustro procesional y la iglesia, de la que resultan especialmente dañados el interior, las arruinadas cubiertas y la nave y fachada meridional. Fotografías de 1896 muestran ya una iglesia sin pilares interiores, arquerías de separación de naves y cubiertas (láms. 4 y 5). Quedan en pie las paredes exteriores, y de las cubiertas del crucero, el arranque de las bóvedas. En la capilla mayor se conservan aún completos la bóveda interior y el gran arco angrelado de la embocadura, y sobre éste, el muro oriental de la linterna, con su doble ventana decorada con crestería y el arranque de su cubierta estrellada, desaparecida por completo. El pavimento, desescombrado en gran parte y reutilizados los sillares para diversos fines –entre ellos probablemente el firme de la nueva carretera–, aparece ahora cubierto de vegetación,

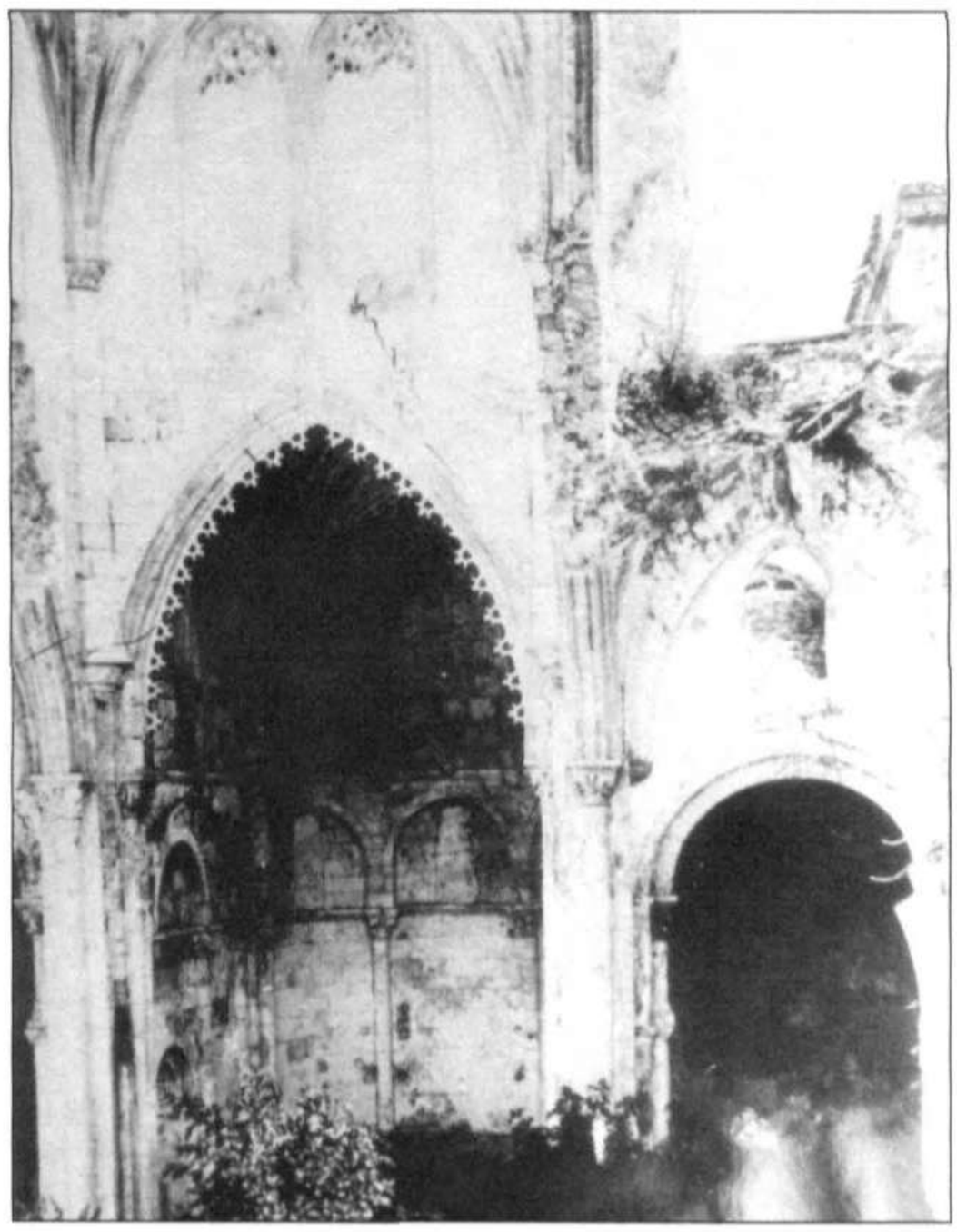
[37] A.H.P. Burgos, Cultura (Biblioteca Pública), Caja 44, Carps. 12-13, Actas y resúmenes de las sesiones de la Comisión Provincial, 1866-76.

[38] García Concellón, E. op. cit., p. 56: Amador de los Ríos R., Las ruinas..., p. 24; Gil, I., op. cit., p. 62, afirma que en 1887 la iglesia conservaba los muros principales, aunque la bóveda d ela nave central se había hundido hacía pocos años

[39] Amador de los Ríos, R., *Las ruinas...*, p. 16, indica que también el ángulo noroeste del claustro procesional se encontraba desbordado por los escombros caídos durante el hundimiento de las bóvedas del templo.



Lám. 4. Torre y fragmento del muro septentrional (en R. Amador de los Ríos, Las ruinas del monasterio de *San Pedro de Arlanza*, Madrid, 1896).



Lám. 5. Aspecto de la cabecera hacia 1896 (en R. Amador de los Ríos, Las ruinas...).

asentada igualmente en los tejados de la torre y de los ábsides, creando grandes grietas en los muros restantes, que pronto acabarán con ellos.

Ante la ruina inevitable del edificio se intentan salvar algunos de sus elementos más significativos. Así, en 1896, se concreta el traslado a la catedral de Burgos del sepulcro llamado de Mudarra, procedente del claustro, propiciado por el propietario de la parte privada del monasterio[40]. Con anterioridad, una Real Orden de 19 de mayo de 1893 del Ministerio de Hacienda, reafirmada por otra de 22 de julio de 1895, autorizaba el presupuesto para el traslado de la portada occidental de la iglesia al Museo Arqueológico Nacional, por iniciativa de R. Amador de los Ríos, a través de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos.

En la primera década del siglo XX, como consecuencia del derrumbamiento de la escalera de comunicación entre los pisos bajo y alto del claustro procesional, en la llamada Sala Capitular, aparece bajo el revoque de las paredes un conjunto de pinturas murales, que vienen siendo consideradas desde entonces como uno de los más importantes ejemplos de la pintura tardorrománica española[41]. En 1923, el Gobernador Civil de Burgos suspende un primer intento de venta de las pinturas por parte de la propietaria de la citada dependencia monástica, que pasa a ofrecerlas al Estado en cumplimiento de la Ley de 7 de julio de 1911 sobre excavaciones arqueológicas y conservación de los restos encontrados, el Reglamento de 1 de marzo de 1912 y el Real Decreto de 9 de enero de 1923 sobre enajenación de obras histórico-artísticas y arqueológicas, iniciándose un largo expediente para su adquisición, que finalmente quedará sin efecto[42]. A pesar de los informes favorables emitidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Real Academia de la Historia y la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, y de las numerosas gestiones de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos, las pinturas parecen haber sido vendidas unilateralmente por los propietarios en torno a 1930[43]. En 1938, la mayor parte del conjunto fue adquirido por el Metropolitan Museum de Nueva York, que en la actualidad lo exhibe (The Cloisters). Otros fragmentos fueron a parar al Museo Fogg de la Universidad de Har-

[40] *Ibidem*, pp. 24-25, nota 3.

[41] Chapée, J., "Arlanza, découverte de peintures", *Revue de l'art chrétien*, 62, 1912, pp. 380-81.

[42] Archivo General de la Administración, caja 1.037 (Administración Central, Educación, Dirección General de Bellas Artes, nº 10.146/1), Expediente de adquisición de las pinturas murales del Monasterio de San Pedro de Arlanza, 1925-29.

[43] El expediente de adquisición siguió su curso ordinario desde 1924 hasta 1926. En esa fecha, con todos los informes favorables, acordado el precio mediante tasación y a punto de resolverse el expediente, surgió una divergencia sobre si correspondía al Estado o a la vendedora el coste del desprendimiento y traslado de las pinturas. Este absurdo problema paralizó el expediente durante varios años, a lo largo de los cuales se producen reiteradas solicitudes por parte de la propiedad para su resolución definitiva, alegando alternativamente las numerosas oportunidades de venta que están perdiendo, el peligro de desaparición de las pinturas por su exposición a la intemperie o la necesidad de realizar obras en la estancia. La última de estas solicitudes tiene fecha de 10 de abril de 1929. El expediente carece de resolución alguna.

Lám. 6. Ruinas de la iglesia monástica hacia 1920 (Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. I.C.R.B.C. Fondo Villanueva).

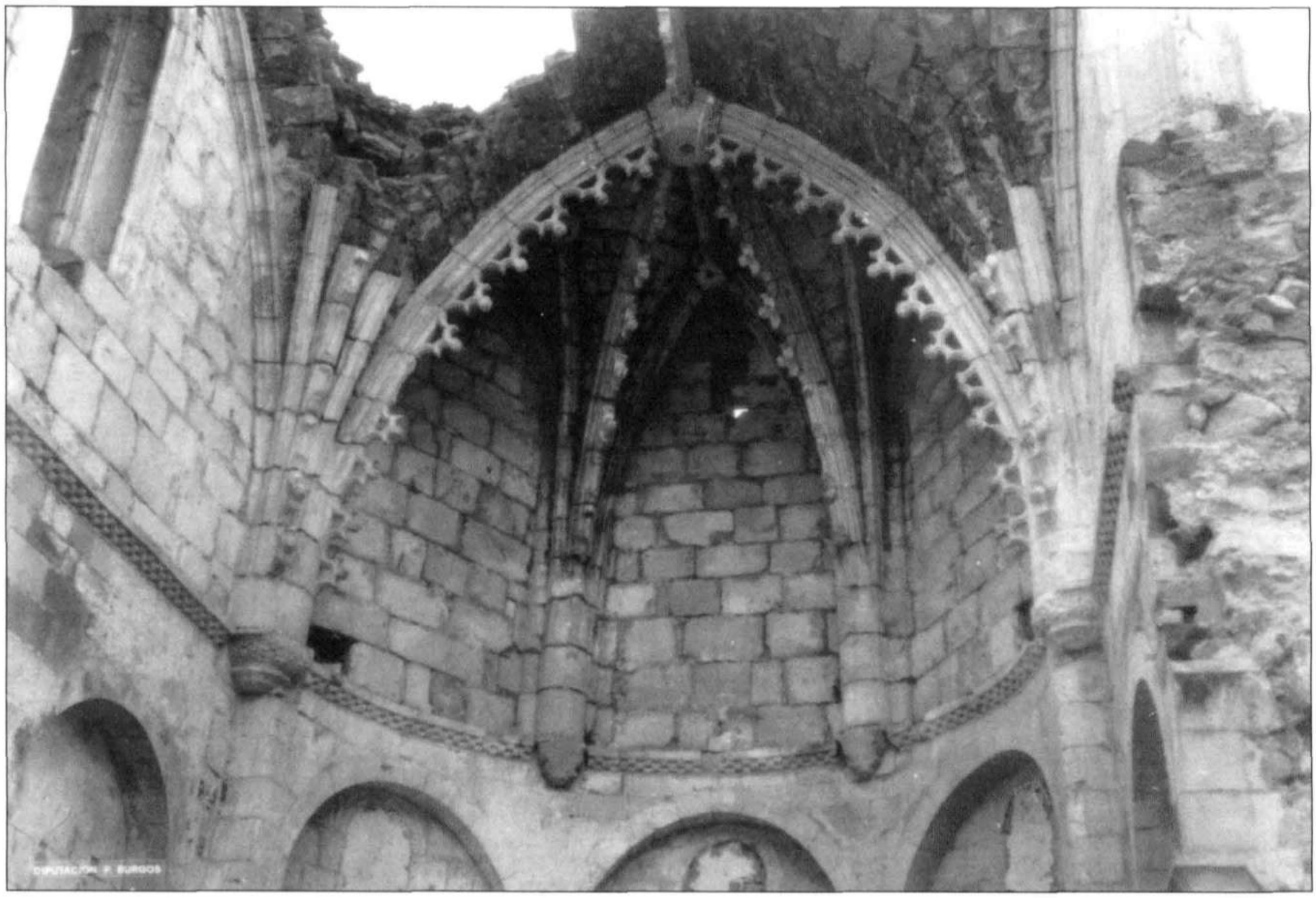
vard, al Museo de Arte de Cataluña y a una colección particular[44].

En 1931, mediante Decreto de 3 de junio, el monasterio es declarado Monumento Nacional. La declaración, sin embargo, no tuvo consecuencias prácticas. En esos años la iglesia había perdido casi totalmente el muro norte a partir de la torre y parte del muro oriental de la linterna, que en su caída probablemente provocó la destrucción del tramo recto del ábside meridional hasta la bóveda de horno de la obra románica (lám. 6). En 1933, la destrucción había avanzado aún más. La linterna tardogótica se ha derrumbado por completo, y sus escombros, caídos en parte sobre la bóveda estrellada de la capilla mayor, anticipan el derrumbamiento de ésta, que se consumará en los años 60. Con posterioridad a esa fecha aún se ha perdido parte del remate del ábside central (lám. 7).

Hacia 1950 a la ruina irreparable del monasterio vino a sumarse la amenaza de su desaparición total. El emplazamiento de la abadía quedaba afectado por la construcción de un pantano, según un proyecto que databa de 1927, pero que se retoma en 1952, planteando la disyuntiva de un traslado de las ruinas o su desaparición total bajo las aguas. El 6 de junio de 1952, a petición de la Dirección General de Bellas Artes, la Real Academia de la Historia informa favorablemente sobre la conveniencia del traslado, indicando la necesidad de realizar la obra en determinadas condiciones que permitan su segura consolidación e integración en el paisaje[45]. Las obras del pantano se inician en 1964, y el traslado del monasterio a otro lugar se

[44] Cahn, W., "The frescoes of San Pedro de Arlanza", *The Cloisters. Studies in honor of the fiftieth anniversary,* New York, 1992, pp. 87-109; Sureda, J., *La pintura románica en España,* Madrid, 1985, pp. 390-94.

[45] López Otero, M., *op. cit.*, pp. 19-23.



Lám. 7. Detalle de la cubierta de la Capilla Mayor (Archivo de la Diputación Provincial de Burgos. Fondo Photo Club).

aprueba en junio de 1965, con la previsión de trasladar únicamente la iglesia y el claustro procesional[46]. El proyecto del embalse se paraliza en 1971, aunque no se abandona definitivamente, y en años posteriores se sigue trabajando con el objetivo de trasladar las partes más importantes del monasterio[47]. Todavía en septiembre de 1978 se prepara un proyecto de restauración del edificio con vistas al traslado, planeando cubrir las zonas con cubiertas en mal estado, consolidar los muros, recalzar con hormigón los cimientos y zonas de soporte, desescombrar el claustro y las dependencias anejas y delimitar las zonas arqueológicas[48].

En 1980, ante la posibilidad de que el pantano finalmente no se realizase, se aprueban una serie de obras de restauración del monasterio, que constituyen la primera intervención con vistas a su conservación permanente[49]. Entre 1980 y 1983 se desescombra y limpia de vegetación el pavimento, se cubre la sala capitular, se limpia de vegetación el ábside meridional –sobre el que se coloca un tejadillo–, se rehace exteriormente el ábside septentrional y se coloca una cubierta de madera en el ábside central –en la actualidad eliminada–, para evitar la caída de sillares al suelo. Se emprenden asimismo una serie de excavaciones que intentan revisar por vez primera con metodología arqueológica la cuestión de la fundación original del monasterio y sus primeras fases de ocupación[50]. En 1986 se emprende una rehabilitación del refectorio con destino a convertirlo en museo de la historia del monumento[51]. Desde entonces, las administraciones públicas han iniciado, tras 15 años de abandono, un proceso de adquisición de la totalidad del conjunto monástico (lám. 8).

[46] Archivo Central del Ministerio de Cultura, Exp. 71.167, Memoria para el traslado del Monasterio de Arlanza (Burgos), 1965.

[47] Archivo Central del Ministerio de Cultura, Exp. 70.694, Memoria de obras urgentes en el Monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos), 1973; Exp. 70.719, Memoria de obras urgentes en el claustro del Monasterio de San Pedro de Arlanza, 1974; Exp. 94.478, Valoración del inmueble sectores este y noroeste del exconvento de San Pedro de Arlanza, 1976.

[48] Archivo Central del Ministerio de Cultura, Exp. 77.092, Obras de restauración en el Monasterio de San Pedro de Arlanza, 1978.

[49] Archivo Central del Ministerio de Cultura, Exp. 87.128, Proyecto de obras de restauración del Monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos), 1980-83.

[50] Moreda Blanco, J., y Nuño González, J., "Excavaciones en el Monasterio de San Pedro de Arlanza (Hortigüela, Burgos)", *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española,* Madrid, 1987, vol. III, pp. 557-570. Con anterioridad han existido otras intervenciones arqueológicas, en el monasterio y sus aledaños, con diferente objeto. Baste citar a Moure Romanillo, J. A., "Clasificación de los niveles musterienses de la cueva de la Ermita (Hortigüela, Burgos)", *B.S.A.A. de la Universidad de Valladolid,* XXXVII, 1971, pp. 385-395, y "Cueva Millán y La Ermita. Dos yacimientos musterienses en el valle medio del Arlanza", *B.S.A.A. de la Universidad de Valladolid,* XLIX, 1983, pp. 5-27. La más antigua intervención conocida data de 1928, Archivo General de la Administración, Caja 1036 (Administración Central, nº 10.144-108), Expediente de autorización de excavaciones arqueológicas en el Monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos).

[51] Junta de Castilla y León, Servicio Territorial de Cultura (Burgos), Arquitecto territorial, Caja 1646, Expediente de obras de rehabilitación del refectorio de San Pedro de Arlanza para museo de la historia del monumento.

LA IGLESIA ROMÁNICA DEL MONASTERIO DE SAN PEDRO DE ARLANZA

En la actualidad, del Monasterio románico de San Pedro de Arlanza sólo se conservan los tres ábsides de la cabecera de la iglesia, cubiertos los laterales con bóveda de horno; el trazado en planta de las naves con el arranque de los pilares compuestos; parte de los muros laterales; la torre norte, modificada en su cuerpo superior durante la reforma de finales del siglo XV; la Sala Capitular; la portada occidental, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, procedente del muro norte de la cámara situada a los pies de la iglesia; finalmente, un sepulcro procedente del claustro, trasladado en 1896 a la catedral de Burgos. Las dependencias monásticas datan, en su mayor parte, del siglo XVII[52].

Sin embargo, a partir de los datos apuntados por la bibliografía antigua, de fotografías publicadas en el siglo pasado y de los restos actualmente conservados, es posible reconstruir a grandes rasgos la imagen del monasterio antes de su destrucción.

San Pedro de Arlanza, según la secular tradición del monasterio, habría sido fundado en el año 912 por el Conde Fernán González y su esposa Sancha, supuestamente sobre la ubicación de un antiguo cenobio visigótico[53]. Esta tradición se sustenta sobre un documento fundacional otorgado en esa fecha por el Conde de Castilla. Sin embargo, la autenticidad de este documento, que coincide cronológicamente además con otra donación realizada en términos equivalentes y aparentemente incompatibles, ha sido cuestionada ya desde antiguo[54]. Pérez de Urbel, una vez demostrada con argumentos históricos la imposibilidad de tal cronología para la donación condal –que se explicaría por una refundición de ambos documentos pocos siglos después, probablemente con la intención de realzar el prestigio de la abadía–, ha sugerido que la supuesta carta de fundación de Fernán González no debe ser otra cosa que una confirmación, realizada en torno al año 931, de la otra donación, otorgada a la abadía por los cónyuges Gonzalo Téllez y Flámula, que sería el documento de fundación original[55]. Sin embargo, incluso esta hipótesis continúa siendo, desde el punto de vista diplomático, muy problemática[56].

De cualquier modo, independientemente de la datación precisa de la fundación, parece fuera de toda duda que la comunidad monástica de Arlanza existía ya en el siglo X, y que debió tener una estrecha vinculación con el fundador de la dinastía castellana[57]. De esta primera fundación nada queda, aunque si se juzga como cierta la noticia recogida por L. Huidobro, debió de ser objeto de diversas reformas o reconstrucciones a lo largo de los siglos X y XI[58]. En el año 1080, bajo el mandato de un abad, Vicente (1073-99), se inicia la iglesia actual, de acuerdo a fórmulas acordes con el pleno románico que se está impo-

---

[52] Sobre la evolución de las obras en las primeras décadas del siglo XVII, datadas, por otra parte, con precisión a partir de diversas inscripciones, aportan datos de indudable interés, a falta de otra documentación conservada, las visitas de los Generales de la Congregación de S. Benito:

"Otrosí, porque avemos visto la neçessidad grande que esta casa tiene de edificios y quan forçosas son sus obras, mandamos al Padre Abbad, en virtud de esta obediencia, prosiga las comensadas y procure en ellas evitar gastos superfluos ahorrando de todo lo que no fuere necessario y útil para el edificio" (1614, mayo 2).

"Otrosí por la gran necessidad que esta casa tiene de vivienda para los religiosos, que de que se acabe la obra principal del claustro que tan loablemente se ha proseguido hasta aquí, mandamos en virtud de esta obediencia, y so pena de excomunión mayor al Padre Abad que eso fuere, prosiga la dicha obra, en la qual gaste por lo menos cada año seyscientos ducados" (1616).

"Otrosí porque los monjes que vienen [a] esta casa puedan estar con normalidad en las zeldas de ella, encargamos al Padre Abbad que con la mayor brevedad que pudiere les haga enladrillar las zeldas y claustros, y ansí mesmo reparar la portería, que se está cayendo, haçiendo paso y cubriéndole con algún tejado firme, aunque sea de prestado; y para que haya cuydado en las obras que se hiçieren en casa, nombre algún monje inteligente y cuidadosso, que sea maestro de obras, y haga quenta con los offiçiales, y pague los materiales, y haya libro de obras en que se asiente el gasto de ello, y se prosiga la obra de San Pedro el Viejo, ayudando la casa para ello con çien ducados, y no más" (1618, abril 15).

"Item por haver pareçido ser más a propósito y a menos costa el edificar la escalera principal en la capilla que ahora está derribada a la entrada del claustro, mandamos al Padre Abbad que se edifique en el dicho sitio, y la escalera por donde se ha de subir al choro y bajar al refitorio se haga donde no quite el sitio neçesario para las celdas, y sea de más comodidad para el Santo Convento...".

"Otrosí para que continúen las obras de esta casa hasta acabarse, mandamos en virtud de santa obediencia al Padre Abbad que es o fuere en ella, gastar cada año seyscientos ducados, hasta que se acaben las dichas obras, en ellas" (1620, enero 31).

A.H.N., Clero, Leg. 1358, Visitas del Real Monasterio de San Pedro de Arlanza hechas por los Reverendísimos Padres Generales de la Religión de San Benito, 1614-1719.

[53] Yepes, A. de., *op. cit.*, f. 375 v. y ss.; Sandoval, P. de., *op. cit.*, pp. 279-367; Argaiz, G. de, *op. cit.*, pp. 278-89; Flórez, E., *op. cit.*, pp. 91-92. Asimismo en los manuscritos con la *Historia de Fernán González*, de G. de Arredondo, Biblioteca Nacional, Ms. 894, ff. 108 r.-117 r., y Ms. 2788, ff. 240 r.-246 r. y 306 v.-308 v.

[54] Así lo hizo ya Ambrosio de Morales, aunque aparentemente sin elementos de juicio fiables: Zaragoza Pascual, E., *op. cit.*, vol. II, p. 84. Con posterioridad, todavía en el siglo XIX, Amador de los Ríos, R., *Las ruinas...*, pp. 17-18.

[55] Pérez de Urbel, J., *El Condado de Castilla*, Madrid, 1970, vol. II, p. 33. Siguiendo sus argumentos, Zaragoza Pascual, E., *op. cit.*, vol. II, pp. 84-85.

[56] Linage Conde, A., *Los orígenes del monasterio benedictino en la Península Ibérica*, León, 1973, vol. II, pp. 634-37, señala que en términos estrictamente documentales no puede designarse el documento de Fernán González como una confirmación.

[57] A juzgar exclusivamente por las excavaciones, la campaña de 1982-83 parece haber constatado la presencia indudable de una comunidad monástica en el siglo X. Por el contrario, la existencia de materiales de época visigoda e incluso romana no ha confirmado de forma irrebatible hasta el momento la antigua tradición del monasterio sobre la preexistencia de un antiguo cenobio visigótico, Moreda Blanco, J., y Nuño González, J., *op. cit.*, pp. 557-570. Sobre la relación del conde de Castilla con la abadía, además del dato de haberse convertido ésta en su lugar de enterramiento, se conservan, al menos, otras dos donaciones, una de 931 y la otra de 937, que no parecen tan controvertidas como el documento fundacional, Serrano, L., op. cit., pp. 34-36 y 43-45.

[58] Huidobro, L., *op. cit.*, vol. I, p. 201. El dato puede ser perfectamente verosímil a la luz de otras construcciones coetáneas objeto, durante un período cronológico relativamente corto, de numerosas intervenciones arquitectónicas. Basten como ejemplos los bien conocidos de la cercana iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos o de San Isidoro de León, e incluso el más lejano de las tres consagraciones de Ripoll entre los años 935-1032. Puede ser significativo, además, que durante el período del abad García (1047-73), del cual la literatura eclesiástica ha recogido tradicionalmente un número relativamente abundante de datos, no exista ninguno que haga referencia a modificaciones o reedificaciones del monasterio.

Lám. 8. Ruinas de la iglesia de Arlanza. Estado actual.

niendo de forma coetánea en la Catedral de Santiago, San Isidoro de León, San Martín de Frómista o, probablemente, Santo Domingo de Silos. A lo largo de los siglos X y XI, la abadía debió ver considerablemente incrementadas sus rentas, y de forma especialmente significativa, según la mayor parte de las fuentes, durante el reinado de Fernando I, que parece haber tenido una especial vinculación con el monasterio de Arlanza[59]. El aumento de la disponibilidad económica en los años precedentes se encuentra probablemente en la base de la renovación del conjunto monástico iniciada en el año 1080.

Esta datación, obtenida a partir de una inscripción en el ábside de la Epístola, hoy perdida, parece perfectamente fiable por dos razones. La primera es que ha llegado hasta nuestros días por tres cauces distintos: una transcripción de 1770; una copia de 1771 conservada en el Archivo de Santo Domingo de Silos y publicada por M. Férotin en 1897, y una transcripción realizada *in situ* y publicada por R. Amador de los Ríos en 1888, de cuyo error de lectura se deduce necesariamente que no conocía la copia del archivo de Silos[60]. Su existencia es, por tanto, incuestionable. La segunda razón es que se trata, con toda probabilidad, de una inscripción realizada contemporáneamente a las obras de las que da noticia. Esta circunstancia, tradicionalmente sobreentendida por la mayor parte de los autores que se han referido al monasterio, ha sido recientemente cuestionada[61]. Sin embargo, un somero análisis paleográfico de la copia conservada en el Archivo de Silos, con las cautelas evidentes que implica toda reproducción, pone de manifiesto que se trataba de una inscripción realizada en escritura visigótico-mozárabe. Esto es evidente no sólo por un análisis detallado de cada una de sus letras (entre las cuales son especialmente características la **O,** de tendencia romboidal, y la **H,** de trazos rectilíneos, con el vertical de la derecha más corto), sino también por la presencia en la palabra OPERAM, de un signo abreviativo para la secuencia "PER", muy característico de la escritura visigótico-mozárabe, y que en la escritura carolina –que por estas fechas comienza a penetrar en los reinos de Castilla y León, principalmente vinculada a la llegada masiva de monjes franceses y al cambio en la liturgia– indica la abreviatura de la secuencia "PRO"[62].

Una copia poco rigurosa de la inscripción probablemente no hubiese respetado íntegramente estos detalles gráficos. La contemporaneidad de la inscripción, por tanto, parece implicar la certeza de su contenido[63].

La iglesia románica iniciada en esa fecha sigue un modelo basilical, sin transepto realzado en planta, formado por tres naves de cuatro tramos, que se corresponden con tres ábsides, en la misma línea que otras contemporáneas en León (el primer San Isidoro románico), Aragón (la Catedral de Jaca) o la propia Castilla (San Martín de Frómista o el hipotético proyecto de ampliación oriental de la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos[64].

La cabecera se compone de tres ábsides semicirculares, el central más ancho y profundo que los laterales, precedidos de un tramo recto. Se conservan todavía en la actualidad las cubiertas de los ábsides laterales, con bóveda de cañón en el tramo recto, y de horno sobre el semicírculo, caracterizada por un peculiar despiezo de los sillares, que a determinada altura rompe con el sistema en anillos y que, según Lampérez, obedecía a un aparente deseo de voltear la bóveda sin el auxilio de cimbra[65]. El ábside principal se articula al interior de acuerdo a un esquema de antigua tradición en la arquitectura cristiana occidental, mediante una serie de arcos ciegos peraltados que apean sobre columnas, logrando una solución arquitectónica que también está presente en la citada iglesia alta de Silos y en la posterior de San Quirce[66]. En los arcos de embocadura de los ábsides se utilizan como soporte columnas geminadas, del mismo modo que en otras edificaciones, como San Pedro de Teverga, con distinta ubicación en San Martín de Frómista, y utilizadas en todos los soportes, en la iglesia alta de Silos[67]. En los ábsides laterales, la interrupción en altura de las citadas columnas geminadas, sustituidas por una sola columna más gruesa, ha sido interpretada como la señal de una suspensión de las obras, que habrían sido proseguidas con posterioridad modificando el plan constructivo original (lám. 9)[68]. Los términos

---

[59] Sobre esta especial relación de Fernando I con el monasterio, principalmente Yepes, A. de, *op. cit.*, ff. 378 v. y ss., aunque en general es afirmación común en todos los escritores eclesiásticos que se han ocupado de la abadía. Además de todos los citados, sirva como ejemplo el *Discurso anónimo (del Monasterio de S. Pedro de Arlanza) sobre las reliquias de los santos Vicente, Sabina y Cristeta,* Biblioteca Nacional, Ms. 8753, f. 9 r.

[60] Amador de los Ríos, R., *Burgos,* p. 907; Ferotin, M., *op. cit.*, p. 11. La otra transcripción, del año 1770, a juzgar por la suscripción que figura en el f. 186 r., en *Colección de documentos copiados por el Padre Francisco Méndez para el uso del Reverendo Padre Maestro Fray Enrique Flórez,* Biblioteca Nacional, Ms. 1622, f. 189 r.: "En una piedra de la iglesia, está de letras góticas Era M.CXVIIII. sumpsit initium hanc operam".

[61] Williams, J., "El Románico en España. Diversas perspectivas", en *Alfonso VIII y su época,* Actas del II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, octubre 1990, Madrid, 1992, p. 14.

[62] Sobre los sistemas de escritura empleados en esa fecha en el área geográfica de Arlanza véase, por ejemplo, el estudio de García Lobo, V., "La epigrafía del claustro de Silos", *El Románico en Silos,* Actas del Congreso Internacional, Burgos-Silos, 1989, pp. 318-319.

[63] Por el contrario, la otra inscripción, pese a su pervivencia en parte, no ofrece en rigor la misma fiabilidad, puesto que, además de no conservarse copia, las dos transcripciones existentes presentan serias variantes. Así, en Ferotin, M., *op. cit.*, p. 11: "Guillelme et Etostem pr eius fecerunt hanc opera guvernante domo abba Vincentio in era MCXIX". Por otra parte, en Huidobro, L., op. cit., p. 203: "Gulielme... et Osten (?) RP pater (?) eius fecerunt hanc opera gvbernan... [te] domo abba vincen [tio] in era M [CXVIII] (?). Estas cautelas ya fueron expresadas por Gómez Moreno, M., *El arte románico...,* pp. 93-94, aunque no han sido secundadas en obras posteriores, que la siguen sin reservas e infieren de ella una finalización de las obras. Así, Gudiol Ricart, J., y Gaya Nuño, J. A., *op. cit.*, p. 231.

[64] Para San Isidoro, Williams, J., "San Isidoro de León: Evidence for a new history", *Art Bulletin,* LV, 1973, pp. 171-84; para Silos, Bango Torviso, I., La iglesia antigua.., pp. 352-355.

[65] Lampérez, E., y Romea, *op. cit.*, vol. I, p. 349. Restos pictóricos todavía apreciables revelan que esta disposición de los sillares se ocultó al interior, siguiendo el sistema ordinario en anillos concéntricos.

[66] Bango Torviso, I., La iglesia antigua..., p. 352.

[67] Para Teverga; Schlunk, H., y Manzanares, J., "La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el reino de Asturias y León", *Archivo Español de Arte,* XXIV, 1951, pp. 277-305.

[68] Gómez Moreno, M., *El arte románico...,* p. 94; Bango Torviso, I., *El románico...,* p. 263. Otra interpretación, menos coherente, en Gudiol Ricart, J., y Gaya Nuño, J. A., *op. cit.*, p. 233.

Lám. 9. Detalle de la embocadura del ábside septentrional.

de dicha interrupción son, sin embargo, más confusos de lo que parece: la continuidad del sistema de doble columna en la embocadura del ábside principal hasta la primitiva línea de cornisa de la iglesia románica y, por consiguiente, la necesaria suposición de una sola campaña constructiva al menos para la capilla mayor, parece estar en contradicción con la presencia en determinados elementos de la estructura de ésta (en el intradós del arco de las ventanas y en el cuerpo prismático sobre los capiteles) de motivos decorativos atribuibles al mismo taller que realiza no sólo la decoración de las partes altas de los ábsides laterales, teóricamente posteriores a la reanudación, sino también la decoración de la portada occidental. De ser cierta esta hipótesis, y puesto que resulta imposible que en la campaña primitiva hayan sido reutilizados elementos escultóricos atribuibles a la campaña constructiva que la sucede, y asimismo altamente improbable que la primera campaña, que realiza una parte limitada de la cabecera, se haya prolongado hasta concluir la portada de los pies de la iglesia, donde también se repiten los citados motivos, cabe pensar que de haberse producido una interrupción en las obras lo fue por un período muy corto, en cualquiera de las dos soluciones posibles: o bien la modificación del plan en alzado no supuso una sustitución de los talleres de canteros y escultores que habían iniciado la iglesia, o bien la sustitución del primer taller de canteros por otro, que modifica el plan, no estuvo acompañada de una sustitución del escultor o escultores encargados de los relieves decorativos, que parecen demostrar una continuidad. Se trata, en definitiva, de una cuestión abierta a diversas hipótesis.

Al exterior, el espacio de los ábsides se articulaba en vertical mediante columnas adosadas, que en el central fueron sustituidas en la reforma tardogótica por contrafuertes, para sostener la nueva bóveda estrellada, aunque manteniendo el alero románico[69]. En los muros exteriores de las naves se utiliza un tipo peculiar de contrafuerte, con una columna adosada, que remata en una cornisa decorada con el típico taqueado en tres filas[70]. Bajo la cornisa, y a lo largo de todo el muro, una ancha franja, rematada en su parte inferior por una hilera de arquillos ciegos de reminiscencias lombardas, constituye un tipo de solución muy poco frecuente que se repetirá, por influencia de Arlanza, en la más tardía iglesia de San Lorenzo, de Vallejo de Mena (láms. 4 y 10)[71].

Las arquerías de separación de naves, formadas por arcos de medio punto doblados sobre pilares compuestos mediante medias columnas adosadas a los extremos de la cruz, procedían también, a juzgar por las fotografías anteriores a su destrucción, del primer proyecto románico (lám. 2).

Sobre el tipo de cubiertas cualquier aseveración es hipotética, aunque Whitehill hace notar que por la semejanza del sistema de soportes con el utilizado en Frómista se podría deducir que tanto la nave central como las laterales remataban en bóvedas de cañón seccionadas por arcos fajones y que existía asimismo un transepto realzado sólo en altura[72]. Sin embargo, al no haber certeza fehaciente de la existencia de responsiones en los muros laterales de la primitiva iglesia románica, el problema se plantea de forma mucho más compleja de lo que parece. Gómez Moreno señaló que las naves pudieron ir abovedadas en cañón seguido, o incluso haber carecido de cualquier tipo de abovedamiento[73]. En una línea similar, J. Gudiol y J. A. Gaya han sugerido que, de haber existido, las cubiertas originales pudieran haber sido de cañón corrido al estilo poitevino[74].

En estrecha relación con la determinación del sistema de cubrición de las naves, el problema del hipotético transepto realzado en altura es igualmente complejo, aunque quizá la pervivencia de vestigios de cubiertas de diferentes períodos en el muro norte pueda contribuir a esclare-

---

[69] Gómez Moreno, M., *El arte románico...*, p. 94. Reconstruido en la actualidad exteriormente el ábside septentrional, las columnas pueden apreciarse todavía en el dibujo de I. Gil.

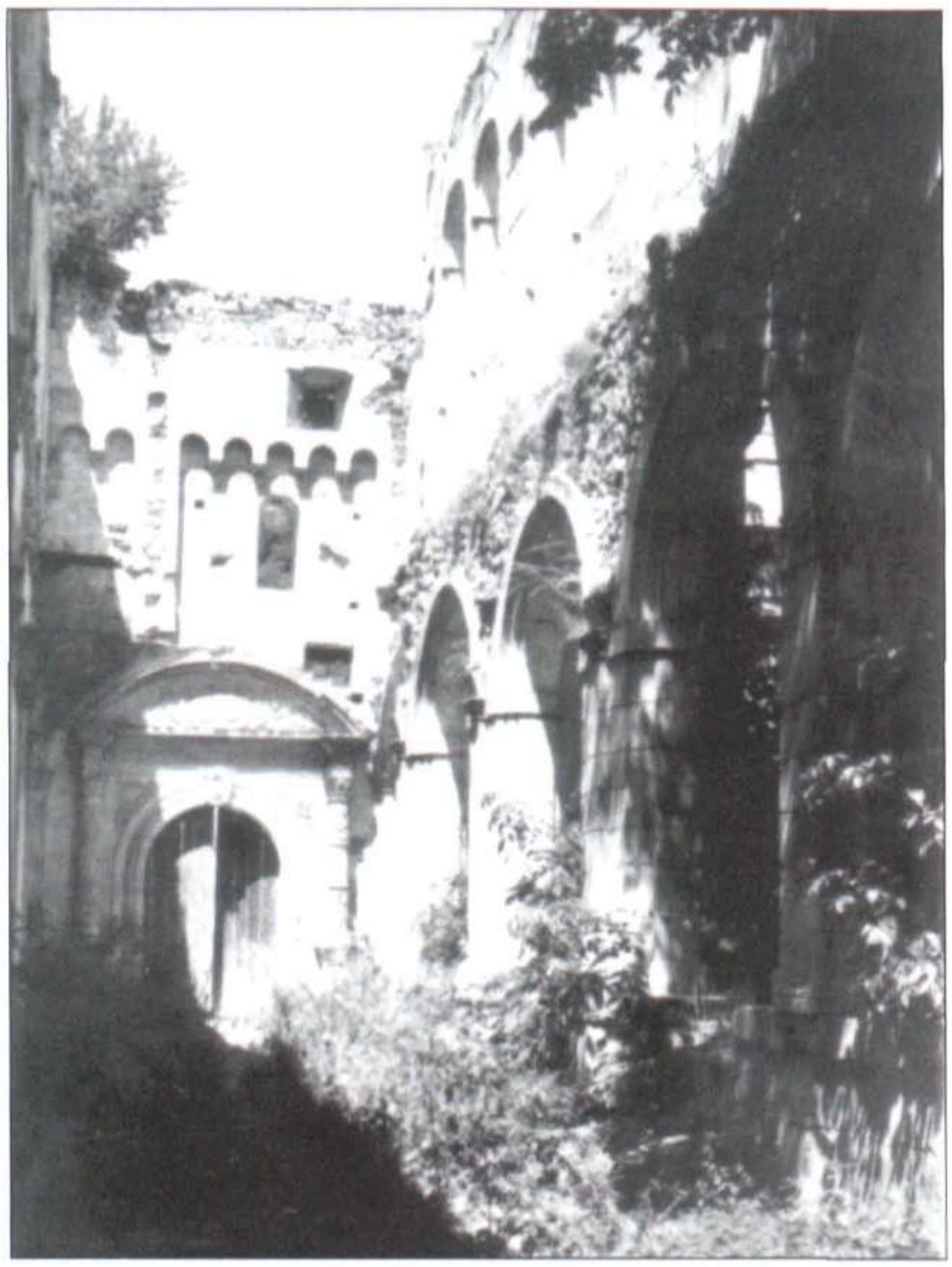
[70] Este tipo de contrafuerte ha sido puesto en relación con ejemplos similares en la Catedral de Módena, el crucero de Saint-Benoît-sur-Loire y, más tardíamente, con las iglesias de Caltójar y San Miguel de Daroca, *ibidem*, p. 96.

[71] Pérez Carmona, E., Arquitectura..., p. 83; Gómez Escudero, P., *Arquitectura y escultura románicas en el valle del Mena*, Valladolid, 1989, p. 56. Por el contrario, el distanciamiento de los arquillos respecto a la cornisa formando una ancha franja sobrepuesta al plano del muro no debió ser inusual en lo lombardo, como se demuestra en el baptisterio de San Pietro de Agliate.

[72] Whitehill, W. M., *op. cit.*, pp. 203-204.

[73] Gómez Moreno, M., *El arte románico...*, p. 94.

[74] Gudiol Ricart, J., y Gaya Nuño, J. A., *op. cit.*, p. 233. Asimismo en Gaya Nuño, J. A., *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, p. 135.



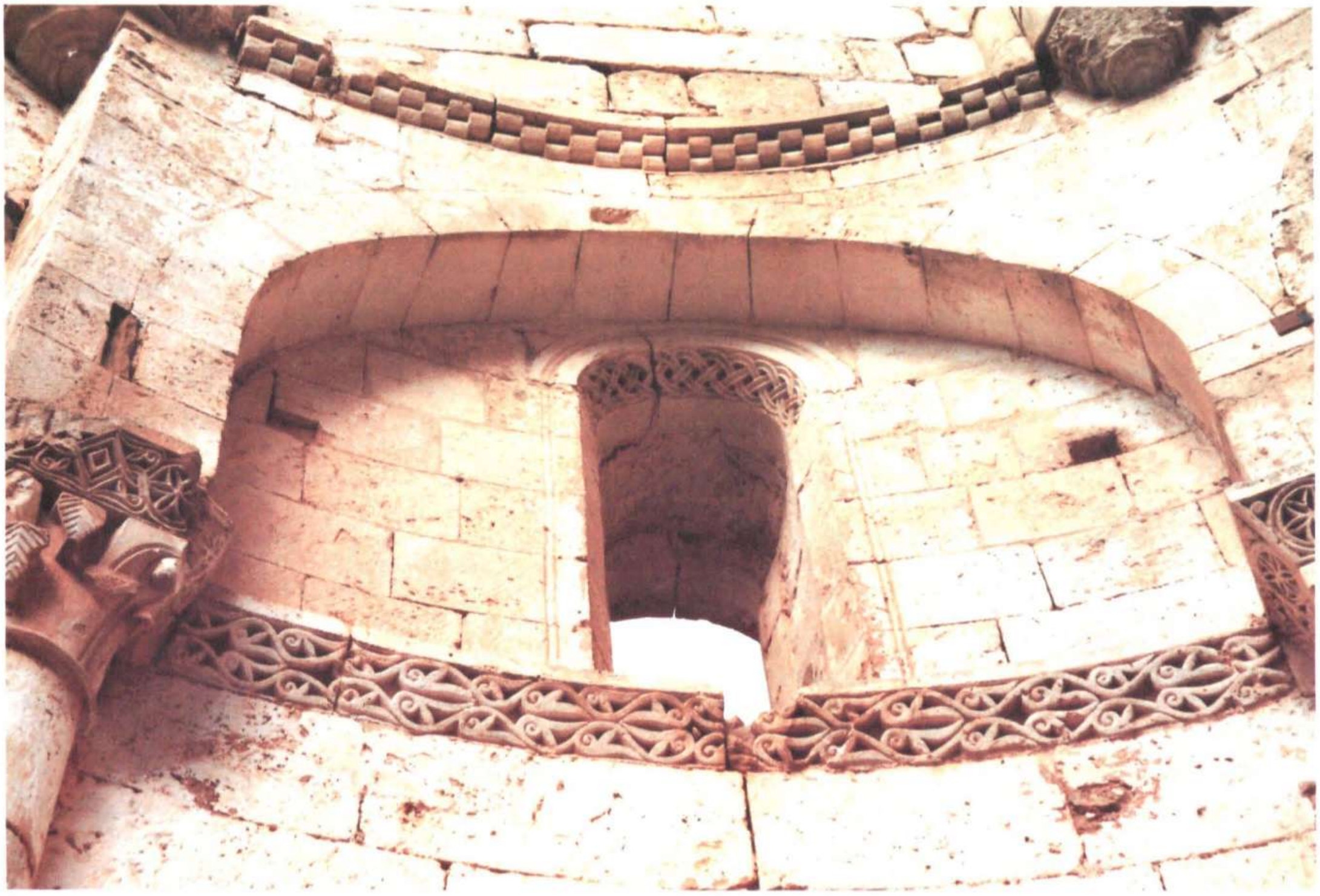
Lám. 10. Aspecto del muro meridional de la iglesia, desde el claustro, hacia 1920 (Archivo de la Diputación Provincial de Burgos. Fondo Photo Club).

Lám. 11. Vestigios de diferentes cubiertas en el muro septentrional.

cerlo. En la parte septentional de la iglesia, sobre el muro de la torre, se aprecian todavía en la actualidad las huellas de tres cubiertas a doble vertiente (lám. 11). La superior, identificable por la diferencia de tonalidad –más oscura– respecto a la parte del muro que quedaba a la intemperie, se corresponde indudablemente con el tejado del crucero tardogótico, como revela su correlación con los muros que de él permanecen, y con los restos del abovedamiento interior, sobre la pared. La superposición del arco tardogótico sobre las huellas dejadas en el muro por las otras dos líneas de tejado indica que ambas corresponden a dos reformas anteriores, que habrían de ser datadas, por tanto, entre la fecha de construcción de la torre y los últimos años del siglo XV. La irregularidad de ambas reformas, con la línea de tejado descentrada respecto a la distribución estructural del edificio, sugiere una precariedad que se encuentra quizá más en consonancia con una armadura de madera, más ligera, que con una bóveda de fábrica, cuyo sistema de descargas no es comprensible tan descentrado respecto a los pilares de la iglesia. Un nuevo elemento de juicio lo aportan los cuatro arcos apuntados que recorren el muro de la torre en toda su longitud. Evidentemente anteriores a la reforma tardogótica, que cegó al menos dos de ellos, sobre los que se dispuso el arco de la bóveda, parecen ser también anteriores a las otras dos reformas de la cubierta marcadas sobre el paramento de la torre: con claridad en el caso de la línea de tejado situada a menor altura, que dejó huella sobre las dovelas del arco más occidental; con gran probabilidad también en el caso de la línea de tejado superior, salvo que el arco más próximo a la cabecera, completamente cegado, no hubiera sido concebido originalmente con otra función que la de descarga, lo que no parece muy probable. El problema radica entonces en determinar si los cuatro arcos, que responden a la misma distribución espacial de los otros muros de la torre, aunque difieren en el motivo decorativo de la imposta, pertenecen al proyecto original de aquélla, como parece probable, o fueron abiertos con posterioridad. En el primer caso, una proyección ideal del radio del semicírculo del ábside sobre la primitiva línea de cornisa románica da como resultado que la bóveda de un teórico transepto románico realzado en altura, a la manera de Frómista, quedaría sobrepuesta a los tres arcos más orientales del muro, que quedarían sin sentido en el plan original de la torre. Es bien conocido, por otra parte, que no fue una situación absolutamente excepcional en la arquitectura románica que edificios concebidos estructuralmente para ser abovedados quedasen, finalmente, sin rematar en sus cubiertas más que con una simple armadura de madera. Baste citar, como parece que así lo fue, el caso paradigmático de la Catedral de Jaca[75]. No es descartable, por tanto, a juzgar por todos los indicios enumerados, que éste pudiera haber sido el caso de Arlanza.

Finalmente, entre los elementos decorativos de la primitiva iglesia románica, los capiteles conservados, en nada similares a los del primer taller que trabaja en el claustro del cercano Monasterio de Silos, son en algunos casos

[75] Yarza Luaces, J., *op. cit.*, p. 212 y nota 26.



Lám. 12. Detalle de la decoración de la Capilla Mayor.

figurados, de evidente tosquedad técnica, y en su mayor parte vegetales. Algunos de éstos responden a un tipo simplificado, de lejanas referencias corintias, que ha sido puesto en relación con los conservados de la primitiva catedral románica de Burgos, que se viene considerando iniciada en el año 1074[76]. A los pies de la iglesia, la portada occidental, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, está formada por arquivoltas que descargan sobre dos pares de columnas, de fuste estriado las interiores y helicoidales las exteriores (lám. 1). Sobre la última arquivolta se dispone un motivo de doble roleo a base de palmetas, bastante frecuente en la escultura románica monumental del occidente europeo. El mismo motivo decorativo, más esquematizado y labrado con mayor tosquedad, aparece también en la línea de impostas que recorre el interior del ábside principal (lám. 12). Por el contrario, trabajado de una forma en todo similar a la de la portada aparece, por ejemplo, decorando el cuerpo prismático que sobremonta el capitel izquierdo del ábside septentrional. Otro tanto ocurre con la banda de entrelazo de la portada, que se repite en diferentes lugares de los ábsides. La misma técnica de trabajo, a base de perfiles muy marcados creando efectos de claroscuro, se repite en otros motivos decorativos mediante combinaciones geométricas que se sitúan en diversos elementos de la cabecera. Esta coincidencia de motivos y técnica entre la decoración de la portada y la de algunos elementos del interior de los ábsides lleva a pensar en la presencia de un mismo taller de escultores trabajando en la decoración de ambos espacios y, por tanto, en una misma secuencia cronológica.

La iglesia era, en el momento de la desamortización, y como consecuencia de las numerosas intervenciones posteriores, el testimonio principal del conjunto monástico de San Pedro de Arlanza en época románica. En las fases más tardías del estilo, hacia finales del siglo XII, se vienen datando tanto la Sala Capitular, donde se encontraban las pinturas conservadas en la actualidad en Nueva York y Barcelona, como los dos tramos inferiores de la torre norte[77]. En el primer caso, la construcción que se viene interpretando como Sala Capitular, en el tramo oriental del claustro, al sur de los ábsides de la iglesia, albergó, desde la renovación de las dependencias monásticas de comienzos del siglo XVII, la escalera principal de acceso al piso superior del nuevo claustro. La construcción de esta escalera destruyó en su mayor parte la antigua distribución interior de la edificación. De ahí las diferentes hipótesis que se han desarrollado, desde el descubrimiento de las pintu-

[76] Gómez Moreno, M., *El arte románico...*, p. 96; Gudiol Ricart, J., y Gaya Nuño, J. A., *op. cit.*, p. 233

[77] Whitehill, W. M., *op. cit.*, p. 204; Pérez Carmona, J., *op. cit.*, p. 70; Lojendio, L. M., y Rodríguez, A., *op. cit.*, p. 37.

ras tardorrománicas, sobre su funcionalidad original. Recientes investigaciones han propuesto una significación aúlica para la estancia[78]. De hecho, la escasa documentación conservada relativa a las obras del siglo XVII, donde se alude a la estancia como "la capilla que ahora está derribada a la entrada del claustro", parece indicar, al menos en esas fechas, una función diferente a la tradicionalmente aceptada[79]. En el caso de la torre, diversos autores han venido proponiendo, de acuerdo a criterios exclusivamente formales, una cronología en torno a las últimas décadas del siglo XII. Una referencia tomada por L. Huidobro de la crónica de Fr. Juan de Pereda indica que en 1138 un Frater Xemeno, que antes habría trabajado en la torre de San Salvador de Tábara, edificaba una torre en San Pedro de Arlanza[80]. La datación, aparentemente demasiado temprana para la torre norte del monasterio, no invalida necesariamente, sin embargo, la veracidad de la noticia[81]. Ya Gómez Moreno observó que la fecha concuerda con la consagración de la iglesia de Tábara, en 1132[82]. Lo cierto es que la torre de Arlanza en nada recuerda a Tábara, y sí, por el contrario, a otros ejemplos más lejanos con los que presenta mayor afinidad, como el tramo central de la torre de Saint-Pierre de Chauvigny.

La iglesia románica de San Pedro de Arlanza se modificó en el paso del siglo XV al XVI, pero la magnitud de la reforma no fue tan sustancial como en algún caso se ha mantenido[83]. Las obras afectaron al sistema de cubiertas, que fue renovado en su mayor parte desde el claristorio de la nave central, aprovechando en gran medida la distribución estructural de la primitiva iglesia románica; al ábside principal, sobre el que se construyó una bóveda estrellada para cuyo contrarresto se adosaron, como ya se ha visto, contrafuertes al exterior; al crucero, sobre el que se construyó una linterna; al cuerpo superior de la torre norte, y entre las dependencias monásticas, al refectorio. Los indicios conservados en la actualidad, así como los que se deducen del material gráfico del siglo pasado, ponen de manifiesto que, como sostuvo en su momento W. M. Whitehill, la iglesia abandonada tras el decreto de exclaustración era un templo básicamente románico[84].

SUMMARY

One of the basic works in the beginning of Spanish romanesque style is the Castilian monastery of San Pedro de Arlanza church, very little known nowadays as a consequence of a centenarian period of absolute neglect. The detailed study of its process of ruin, from several graphic testimonies and artistic bibliography data of 19th and early 20th century, allows a more correct reconstruction of the original building, which gives the image of a basically romanesque church, despite the late gothic repairs, which replaced the main part of the cover system.

[78] Sureda, J., *op. cit.*, p. 390; Cahn, W., *op. cit.*, pp. 91 y ss.

[79] Véase la nota 52.

[80] Huidobro, L., *op. cit.*, p. 202.

[81] La identificación de estas obras con la torre norte de Arlanza parece ser del propio Huidobro, *op. cit.*, p. 202, nota 1. En otro lugar señala, sin embargo, que el recinto monástico debió incluir otras torres, *ibidem*, vol. II, pp. 211-12.

[82] Gómez Moreno, M., *Pinturas murales...*, p. 15.

[83] Lampérez y Romea, V., *op. cit.*, p. 46, fue el primero en atribuir esta renovación de la iglesia monástica al taller de Juan y Simón de Colonia. Años después, Huidobro, L., *op. cit.*, vol. II, p. 213, transcribe dos inscripciones tomadas del Compendio de Pereda, que vinculan a Simón de Colonia con las obras, en el año 1507, y atribuyen a Francisco de Colonia la linterna sobre el crucero, que se habría finalizado en 1525. Menos fiable quizá, por cuanto no indica el origen de la noticia, que en este caso no debe haber sido una inscripción, es la indicación de que las obras fueron inicialmente encomendadas en 1482 a Juan de Colonia, *ibidem*, vol. I, p. 203. Hasta la fecha se viene considerando que Juan de Colonia debe haber muerto ya hacia 1479-80 (Yarza Luaces, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 273). Sabemos, con todo, por Fray Antonio de Yepes, que lo toma de Arredondo, que la reforma de la iglesia fue iniciada durante el abadiato de Diego de la Parra. Véase la nota 7.

[84] Whitehill, W. m., *op. cit.*, pp. 202-203.

* Nuestro agradecimiento a María del Carmen Monje Maté, directora de la Biblioteca Provincial de Burgos; Juan José Generelo Lanaspa, director del Archivo Histórico Provincial de Burgos; Carlos Teixidor, del Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del Patrimonio Histórico, y, muy especialmente, a María Angela Franco Mata, conservadora del Departamento de Antigüedades Medievales, del Museo Arqueológico Nacional, por su inestimable colaboración en la preparación de este trabajo.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

UN MARAVEDÍ DE FERNANDO II DE LEÓN: NUEVA ADQUISICIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

CARMEN ALFARO ASINS
Museo Arqueológico Nacional

A Mercedes

En los últimos años son muchos y variados los ingresos que están nutriendo y completando los fondos del Departamento de Numismática del Museo; unas veces, las menos, en calidad de donaciones, y la mayoría a través de compras directas o en subastas. Entre todos estos ingresos recientes cabe citar un sello real de oro de Felipe II; una decadracma de Siracusa, firmada por Evainetos; un cuño de Nerón; un tesorillo de monedas de Massalia; una tetradracma de Eucratides de Bactria, y un estátero de oro de Cirenaica, que en breve iremos dando a conocer.

Una de las piezas más significativas, la que elegimos para este breve comentario, es, sin duda, el maravedí de oro de Fernando II de León (1157-1188), una de las monedas más importantes de la numismática española, que estaba ausente en nuestra colección, hasta su adquisición a un particular en 1994. Se trata, pues, del primer oro acuñado con tipos y leyendas plenamente cristianos en el siglo XII, en contraposición a los maravedís castellanos de imitación islámica algo anteriores de Alfonso VIII (1158-1214), que copian tipológica y epigráficamente el dinar de tipo almorávide (fig. 4),La descripción del maravedí de Fernando II objeto de estas líneas es (fig. 1):

Fig. 1. Maravedí de Fernando II de León (M.A.N.).

Anv.: +FERNANDVS: DEI: GRACIA: REX (entre gráfilas). Busto del rey coronado a izquierda, delante cruz sobre rama y detrás espada.
Rev.: INNE: PATRIS: IFLI: ISPS: SCI (entre gráfilas). León marchando a derecha, encima globo sobre cetro y debajo LEO.

Peso: 3,71 g.
Módulo: 26 mm.
Posición de cuños: 6.
Nº Inventario: Exp. 1994/104.

Además de la importancia histórica de la moneda, podemos comprobar que se trata de una pieza de gran belleza, en la que queda patente su depurado estilo románico, como ha destacado recientemente Serafín Moralejo[1], así como de excepcional rareza, pues sólo conocemos otros tres maravedís similares en los fondos de la American Numismatic Society de Nueva York (A.N.S.), la Real Academia de la Historia y el Banco de España, este último recientemente dado a conocer[2]. Es difícil evaluar el número de ejemplares conservados en colecciones privadas, aunque estimamos que debe ser también muy escaso.

EL MARAVEDÍ DE ORO[3]

Durante los siglos IX y X circuló abundantemente la moneda árabe de oro y plata en los reinos cristianos peninsulares, ya que en éstos sólo se acuñaban especies monetarias de muy poco valor en plata y vellón. En épocas de escasez de estos dinares hispano-árabes, los reyes cris-

[1] Moralejo, S., "La iconografía en el Reino de León", *II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, pp. 139-152.

[2] *Monedas de oro de la colección del Banco de España*, Madrid, 1991, pp. 106 y 151, nº 91.

[3] Son muchos los autores que han tratado con mayor o menor acierto sobre esta efímera especie monetaria como Heiss, A., *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, I, París, 1865, pp. 18-34; Vives y Escudero, A., *La moneda castellana*, Madrid, 1901, pp. 14-19; Sentenach, N., "El maravedí. Su grandeza y decadencia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1911, pp. 195-220; González, J., "Maravedís leoneses", *Archivo Español de Arte*, 53, 1942, pp. 284-287; Gil Farrés, O., *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976, pp. 322-324; Balaguer, A. M., *Del mancús a la dobla. Or i paries d'Hispània*, Barcelona, 1993, pp. 76-93.

Fig. 2. Mancuso de Barcelona del 414 H./1023-1024 d.C. (A.N.S.).

tianos se vieron obligados a emitir monedas de oro que imitaban en peso y tipos estas piezas, como ocurrió en los siglos X y XI con los mancusos de los condados catalanes, especialmente el de Barcelona (fig. 2), y en los siglos XII y XIII con los maravedís de Castilla (fig. 4), León (fig. 1 y 5) y Portugal (fig. 6).

El término maravedí con que se designa a estas primeras monedas de oro de Castilla, León y Portugal de prototipo árabe, procede de *morabetí*, correspondiente a los almorávides, según la acepción general, nombre que designó originariamente a la moneda llamada *morabetino alfonsino* o *maravedí alfonsí;* es decir, la pieza de oro de Alfonso VIII de Castilla de 1172[4].

Fig. 3. Dinar de tradición almorávide de Muhamad ibn Sad de Murcia del año 565 H./1023-1024 d.C. (M.A.N.).

Este rey castellano (1158-1214) fue el primero que, ante la escasez en la percepción de parias, emitió piezas similares a las que regularmente se recibían, especialmente las dinares del reino de Murcia, hasta 1170, un año antes de la invasión Almohade de Al-Andalus (fig. 3). Estos primeros maravedís o mizcales de oro se acuñaron en Toledo, la gran ciudad árabe conquistada por Alfonso VI en 1085, con igual ley, peso y disposición de leyendas que los dinares almoravides, y con expresiones semejantes también en alfabeto árabe:

IC: El Imam de la Iglesia / cristiana, el Papa / de Roma la Grande. Encima *cruz* y debajo ALF, de Alfonsus, en letras latinas[5].
IM: En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. El que crea y sea bautizado se salvará.
IIC: El Príncipe / de los católicos / Alfonso, hijo de Sancho, / ayúdele Dios / y protéjale.
IIM: Fue acuñado este dinar en la ciudad de Toledo / el año 1229 de la Era de Safar[6].

Fig. 4. Maravedí de Alfonso VIII de Castilla de 1229 de la Era de Safar /1191 d.C. (M.A.N.)

Estas imitaciones son abundantemente citadas en documentos, por lo que parece comienza su acuñación en 1172 y que perduran hasta 1221. Se conocen especies monetarias bajo el reinado de Alfonso VIII desde 1211 a 1251 de Safar; es decir, 1173 a 1213 d.C. Esta moneda valió en Aragón seis sueldos jaqueses, y en Navarra se llamó morabetino de cruce, por la cruz que figura en el anverso sobre la leyenda. Se acuñaron también durante el reinado de Enrique I de Castilla (1214-1217), aunque siguen a nombre de Alfonso, conociéndose ejemplares de los años 1254 y 1255 de Safar / 1216 y 1217 d.C.[7].

Los morabetinos o maravedís de León fueron acuñados ya con tipos cristianos por Fernando II de León (1214-1217), como hemos tenido ocasión de comentar *supra*, en ocasiones atribuidos a Fernando III[8], y con tipología similar por su sucesor, Alfonso IX (1188-1230), dejando de acuñarse bajo Fernando III *el Santo*, rey de Castilla desde 1217 y de León desde 1230, monarca que reunió definitivamente las dos coronas.

Fig. 5. Maravedí de Alfonso IX de León (M.A.N.).

Al parecer, el maravedí de Fernando II se acuñó en la ceca de León, como se indica bajo el tipo parlante del reverso, aunque documentalmente consta que lo fueron en Salamanca, por lo que el nombre LEO también pudiera hacer referencia al reino, y el de Alfonso IX en Salamanca por el puente que figura bajo el león que parece aludir al puente romano de dicha ciudad (fig. 5). Algunos documentos también citan Santiago como posible lugar de emisión de estas piezas áureas leonesas[9].

[4] Mateu y Llopis, F., *Glosario Hispánico de Numismática*, Barcelona, 1946, pp. 115-118.

[5] Esta abreviatura figura en las monedas entre 1222 y 1255 de la Era de Safar o Hispánica, 580 - 614 H. / 1184 - 1217 d.C.

[6] Vives y Escudero, A., *Monedas de las dinastías arábigo-españolas*, Madrid, 1893, nº 2.028. Balaguer, citado, nº 33. Corresponde al 1191 d.C.

[7] Mateu, citado, p. 118; Balaguer, citado, pp. 76-89, 135 y 150-155.

[8] Batalha Reis, P., "Morabitinos portugueses", *Anais*, II, 1949.

[9] Heiss, citado, I, lám. 3-1; Mateu, citado, p. 119; Gil Farrés, citado, pp. 322-324; Balaguer, citado, pp. 90-91. Documentos de 1164 nombran a "don Luque el monedero".

Fig. 6. Maravedí de Sancho I de Portugal (A.N.S.).

Por último, también cabe citar los maravedís portugueses de Sancho I (1185-1211) (fig. 6), Alfonso II (1211-1223) y Sancho II (1223-1248) de Portugal, que presentan al rey ecuestre en anverso y las quinas, típicas de dicho reino, en reverso[10].

El maravedí como moneda real desapareció con estas especies áureas, aunque el término documentalmente pasó a designar la reunión de 90 dineros burgaleses o 96 leoneses[10], y reapareció como especie monetal con Alfonso X, dando nombre a una moneda de plata, también de vida efímera. Paulatinamente, con la desaparición de estas monedas, el maravedí nuevamente se convirtió en una moneda de cuenta que equivalió a 10 dineros de vellón de cualquier tipo, llegando en su progresiva decadencia a valer dos blancas viejas o tres nuevas bajo Enrique IV (II).

SUMMARY

Among the numismatic objetcs which recently came into the Museum, the Fernando II of León gold maravedí calls for special comment, a very important, beautiful and scarce spanish coin, the first gold monetary issue stuck with Christian legends and types in the twelfth-century.

---

[10] Mateu, citado, p. 120; Gómez Marqués, M., "Numaria medieval portuguesa", *Numisma*, 177-9, 1982, pp. 224-225; Balaguer, citado, pp. 92-93.

[11] Mateu, citado, pp. 115-119. Gil Farrés, citado, p. 334. Rueda Sabater, M.: Moneda y ponderales del reino de León (s. XI-XIII), *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XI, 1993, pp. 113-114.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

SILOS Y LIMOGES

ISABEL ARIAS SÁNCHEZ
Museo Arqueológico Nacional

Hablar de Silos y Limoges es considerar un capítulo fundamental en la historia del esmalte en época medieval. Reconociendo que el tema podría ser objeto de un gran trabajo de investigación, dada su extensión y su problemática, me centraré en realizar un planteamiento, con la revisión del estado de la cuestión y con la visión de los ejemplos más ilustrativos que salieron de estos talleres, en su época de mayor esplendor durante la época medieval –desde mediados del siglo XII hasta la mitad del XIII–, no sin antes realizar unas anotaciones preliminares sobre la técnica del esmalte.

Parece ser que el esmalte surge en Oriente, quizás en China; va a adquirir mucha importancia con el imperio bizantino, sobre todo en los siglos X y XI, y de él se beneficiará, junto con otras muchas manifestaciones y aportaciones, el esmalte medieval europeo.

El esmalte es una técnica mediante la que una serie de materiales pulverizados -el sílice, plomo y borax, mezclados con óxidos metálicos- se someten a altas temperaturas, como mínimo 700ºC para que vitrifiquen y adquieran transparencia; los óxidos metálicos, son los que van a proporcionar el color: el óxido de hierro el rojo, el antimonio el amarillo, el cobalto el azul o el cobre el verde. Si además los óxidos se mezclan con arsénico o cinq, el esmalte será opaco.

El esmalte románico, va a utilizar el cobre como soporte, a diferencia del bizantino que había usado el oro. Va a abandonar la pasta traslúcida en beneficio de la opaca; la técnica del esmalte cloisonné, es decir, aquella en la que las pequeñas celdillas soldadas a la lámina de metal se rellenan de esmalte, es arrinconada y sustituida por la técnica del excavado (llamado también campeado o champlevé), en la que esas celdillas son excavadas mediante el buril, directamente en la plancha de metal que hace de soporte. El excavado fuerza menos el dibujo, dándole una mayor agilidad. Las zonas no esmaltadas se van a enriquecer con trabajos de cincelado y calados. La última operación aplicada en las piezas esmaltadas, es el dorado de aquellas partes en las que el cobre queda en reserva. Además de proporcionar brillantez, el dorado protege al cobre de la oxidación. Técnicamente consiste en aplicar oro mezclado con una amalgama de mercurio y exponerlo al calor. De esta manera, el mercurio se desprende en forma de gas, quedando el oro fijado en la superficie del metal.

El resultado de este proceso, es una pieza esmaltada de aspecto brillante y de costes relativamente bajos; esto respondió muy bien en la Edad Media, época especialmente sensible al gusto por lo brillante y deslumbrante. Es significativo por ejemplo que en el III Concilio de Coyanza, celebrado en 1050 o en el de Santiago de Compostela (1060), se exhaltaba el valor de los metales, prohibiendo usar cálices de madera o barro. Asi pues, el arte de la esmaltería, y en general la orfebrería, satisfizo plenamente los deseos de ostentación en la época románica.

La Iglesia va a ser el medio más importante en el desarrollo artístico del esmalte; en torno a ella, se van a ubicar los talleres al abrigo de monasterios e instituciones religiosas, y generalmente tuteladas por los monarcas.

El trabajo del esmalte alcanzó gran perfección en la fabricación de objetos litúrgicos y votivos, dando lugar en los siglos XII y sobre todo en el XIII, a una verdadera industria basada en la distribución de sus productos a través de las rutas de peregrinación. Los talleres de esmaltado se repartieron por Europa, siendo significativos los situados en los valles del Rhin y del Mosa; también fué importante el taller inglés, pero sin duda los talleres de Silos en España y Limoges en Francia, se convirtieron en las capitales románicas del esmalte.

Sin embargo hasta fechas relativamente recientes, hablar de esmalte medieval, significaba hablar de Limoges, y a este centro se atribuían la mayoría de las piezas, incluso las conservadas en museos, colecciones e iglesias españolas. En este sentido hay que citar el libro del francés Rupin [1], en el que asigna toda la producción a Limoges.

La polémica que suscita la tésis hispanista con la reivindicación de los talleres castellanos, tiene sus orígenes a comienzos de nuestro siglo, cuando Don Enrique de Leguina, barón de la Vega de Hoz, observa un número reducido de

[1] Rupin, E., *L'oeuvre de Limoges*. París, 1890 (Ed. facsímil: Nogent-le-Roi, 1977.

obras que son diferentes a la producción lemosina, permitiéndose atribuirles un origen común [2].

Sin embargo fué el investigador británico William Hildburg quien dió cuerpo a la tesis hispanista en su libro, publicado en Oxford en 1936 [3]. Por primera vez pone en tela de juicio el monopolio de Limoges; afirma categoricamente el origen hispánico de una serie de esmaltes románicos atribuidos al taller francés; pero su tesis fué más allá, dando una prelación cronológica a los esmaltes excavados españoles, frente a los producidos en el taller de Limoges. Comienza a llamar «Grupo de Silos», a un conjunto de obras tenidas hasta ahora por francesas, que por su semejanza en el estilo o por su misma procedencia, le hacen pensar en un taller que pudo haber estado ubicado en el mismo Monasterio de Silos. Argumenta que es razón fundamental de su tesis, que se conserven precisamente en España, y en el sitio para el que fueron realizadas- el Monasterio de Silos –las más antiguas y mejores placas esmaltadas del siglo XII.

Ante estas afirmaciones, los historiadores galos (Thoby, Marquet de Vasselot entre otros) reaccionan rechazándolas, incluso ridiculizándolas. Marquet de Vasselot, muy influido por la obra de Rupin, no reconoce la fabricación de esmaltes excavados en la Península Ibérica hasta el siglo XIV. Entre los españoles, dentro de esta misma linea, Victoriano Juaristi, considera que las mejores obras esmaltadas conservadas en España, han salido de los talleres de Limoges.

Los estudios y conclusiones de Hildburg fueron enriquecidos definitivamente y confirmados por el estudio de Gómez Moreno, sobre la «Urna de Santo Domingo de Silos»[4]. En primer lugar aclara que el llamado Frontal de Silos, conservado en el Museo de Burgos, y el otro frontal, conservado en el propio monasterio, no son tales frontales ni retablos, sino que «juntos fueron parte principal de un monumento funerario, incompleto, deshecho ya, pero bien documentado». Después de hacer una exhaustiva descripción de la Urna, y de las placas esmaltadas, la califica como «producto netamente español», no sólo desde el punto de vista artístico (por sus analogías con nuestros marfiles románicos, el arca Santa de la Catedral de Oviedo, el cáliz de Peñalba o la Cruz de Mansilla), sino que «la esencia española en lo silense-sigue diciendo- habrá que buscarla por encima de la técnica industrial, en el sentido artístico, en el dibujo y en el modelado de las figuras, en su expresión y en su caracter» [5].

Todas estas razones son de suficiente peso, como para que en los años cincuenta se consolide la tesis hispanista. Jesús Hernández Perera, publica en 1956 un artículo en el que a modo de homenaje póstumo a Hildburg, hace una síntesis de la controversia y de los estudios del profesor británico [6].

M. Gauthier, por su parte, había publicado en 1950 el libro "Emaux Limousins des XIIe XIIIe et XIVe siècles", en cuyo prólogo Pierre Varlet, entonces conservador del Museo del Louvre critica la posición hispana, aludiendo a que el retablo de Silos no puede alejarse de la tradición lemosina, y el hecho de que en España se hubieran fabricado en los siglos XIII y XIV piezas esmaltadas con la técnica y decoración propias de Limoges, tiene la sóla explicación de que su influencia fue muy fuerte al otro lado de los Pirineos [7].

Con motivo de la celebración en 1961 de la Exposición Internacional de Arte Románico simultaneamente en Barcelona y en Santiago de Compostela, en la que participaron un importante número de piezas esmaltadas, hace replantear a M. Gauthier, que admite «provisionalmente que un mismo taller de esmaltadores, trabaja hacia 1170 para Silos, probablemente en Silos mismo, y para una Iglesia no localizada en la que se veneraba en el mismo tiempo a San Marcial y Santa Magdalena». Acepta la hipótesis de maestros itinerantes, o incluso de talleres de esmaltadores viajeros, comparables a los vidrieros, escultores o pintores, que recorrían vastas regiones de la Europa románica.

En 1972, publica en Friburgo su estudio titulado Emaux du moyen âge occidental, en el que definitivamente se pronuncia a favor del supuesto taller de esmaltería en el Monasterio de Silos, e incluso admite que su obra más importante, la Urna de Santo Domingo de Silos, fué modelo y arquetipo de numerosas cajas relicario [8].

Mª Luisa Martín Ansón publica en 1984 Esmaltes en España, realizando un estudio de la evolución de los esmaltes, con especial atención a España en la segunda parte de su obra [9].

Y por fin el tan esperado Corpus de Esmaltes meridionales coordinado por M.Gauthier, obra de gran ambición, de la que ha sido publicado el tomo I en 1987, dedicado a la época románica, hasta el año 1190 [10]; en él cataloga en un capítulo con el título «El taller de Silos», una treintena de obras conocidas; está en curso la edición del II Tomo de este catálogo dedicado al periodo comprendido entre los años 1190-1215.

Si exceptuamos los estudios de Mª Luisa Martín Ansón sobre esmaltería, creo que en España queda todavía por estudiar, a diferencia de la abundante bibliografía existente sobre esmaltes de Limoges, sobre todo a partir de los años 40. Si bien es verdad, como dice Mª Luisa Martín, el tardío reconocimiento de la existencia del taller castellano hace que algunas atribuciones deban ser reconsideradas. No obstante, han sido importantes para este fin la muestra celebrada en Burgos en 1978 sobre «Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos» y sobre todo la reciente celebración de la Exposición «El Scriptorium silense y los orígenes de la lengua castellana», en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. En ella se presentaron notables documentos producidos en el scriptorium de Silos a partir del siglo X, acompaña-

---

[2] Leguina, E. de (Barón de la Vega de la Hoz), *Esmaltes españoles. Los frontales de Orense, San Miguel "in excelsis", Silos y Burgos*. Madrid, 1909.

[3] Hildburg, W., *Medieval spanish enamels and their relation to the origin and the development of copper champlevé enamels of the twelfh and thirteenth centuries*. Oxford, 1936.

[4] Gómez Moreno, M., "La Urna de Santo Domingo de Silos", *AEA*, Instituto Diego Velázquez, T. XIV, 1941, nº 44, pp. 493-502.

[5] *Op. cit.*, p. 501.

[6] Hernández Perera, J., "Los esmaltes románicos y su origen español, *Goya*, n.º 11, 1956.

[7] Gauthier, M-M., *Emaux limousins champlevés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*. París, 1950.

[8] Gauthier, M-M., *Emaux du moyen Âge occidental*. Friburgo, 1972.

[9] Martín Anson, M. L., *Esmaltes en España*. Madrid, 1984.

[10] Gauthier, M-M., *Emaux Méridionaux. Catalogue international de L'oeuvre de Limoges. T. I. L"époque romane*. París, 1987.

dos de un importante grupo de obras de orfebrería y esmaltería, con las que se ha querido dar unidad a este llamado «taller de Silos»

Una vez revisado el estado de la cuestión, nos centraremos en los talleres productores que nos ocupan, dando una somera visión de cada un de ellos.

ESCUELA DE LIMOGES

Limoges es uno de los centros que desarrollan una actividad artística durante el dominio de la dinastía de los Plantagenet.

Tras la muerte de Guillermo X de Aquitania en 1137, su hija Leonor contrae matrimonio en segundas nupcias con Enrique II de Inglaterra, de la dinastía de los Plantagenet, en 1152; se unifica Normandía, Anjou, Maine y Aquitania, englobando practicamente el mismo territorio que comprendía el Imperio Carolingio en el siglo X. Es en este marco geográfico, más tarde ampliado por las alianzas matrimoniales de los sucesores, donde a partir de la segunda mitad del siglo XII hasta finales de siglo, se va a extender la producción de obras esmaltadas, realizadas según el llamado «gusto Plantagenet».

En un principio, de estos talleres saldrán obras hechas exclusivamente para la Corte, como la Placa funeraria de Godofredo, conde de Anjou. Realizada entre 1150-1160, muestra un caballero barbado, de cabellos largos, con los ojos abiertos y mirada ascendente, de pié bajo una cúpula flanqueada por dos torres. Con la mano derecha sostiene una espada y con la izquierda un escudo decorado con leones. Sobre la cabeza lleva un bonete azul decorado con otro león. Esta obra demuestra que el artista que la hizo, tenía conocimientos del arte de otras regiones. Hay influencias de los esmaltadores ingleses, en la combinación de los colores azul, blanco y amarillo; de los manuscritos ingleses, en el tratamiento de los fondos, y también de las vidrieras y pinturas murales del oeste de Francia, en el diseño de las arquitecturas.

El gusto Plantagenet, se va a ir materializando en una serie de talleres, relacionados entre ellos, que van a adquirir una especialización en la ejecución de esmaltes, pero que van a tener sus propias variantes, y que trabajan simultaneamente en diversas regiones: Conques, que será el pionero de estos talleres, Limoges, Le Mans, Anjou y otros.

Asi la escuela de Limoges va a beber en su primera época del gusto elitista, rico y de brillantes colores que caracterizó el «gusto plantagenet».

Por lo que a documentos se refiere, la noticia más antigua que nos habla de un centro de producción de objetos de uso litúrgico en Limoges, es una carta datada entre 1167 y 1169 de un eclesiástico inglés fiel a Tomas Becket, durante el exilio de éste en Francia y antes de su muerte (1170); en la carta se refiere a unas cubiertas para libros litúrgicos conservadas en París en la enfermería aneja a la iglesia de San Victor.

Otra noticia está relacionada con la iglesia Catedral de Rochester, cuyo prior Elia, en época del obispado de Gilbert de Granville (1185-1214), legaba «baccinos de Limoges qui sunt cotidie ad majus altare». Y él mismo en 1197 dona a la Iglesia de santa Margarita en Veglia, al Sur de Italia «duas tabulas oeneas superauratas de labore limogie». También en 1198, el Papa Inocencio III, con ocasión de una visita a la abadía de Grandmont, y admirando el más espléndido ejemplo de orfebrería lemosina, encargaba dos «basiliche» (caja o relicario en forma de basílica), trabajadas a la manera lemosina para la Iglesia romana de los santos Sergio y Baco [11].

Caja relicario de Santa Valeria. Museo de L'Ermitage (San Petersburgo).

Será el mismo Pontífice quien en 1225 establezca en el IV Concilio de Letrán, la norma para el culto del sacramento. Poco después, en 1229 el sínodo de Winchester, proclama que los objetos realizados según la obra lemosina, son apropiados para guardar el sacramento, poniendo el opus lemovicensis a la par con los metales preciosos, como el oro y la plata.

Todas estas noticias nos prueban la existencia en el último cuarto del siglo XII de un importante centro de orfebrería y esmaltería, que está produciendo unos objetos con unos caracteres específicos y originales En alguna ocasión se puede hablar de fuente para el estudio de estas piezas, la firma explícita del artesano en algún objeto. El ejemplo más ilustrativo es el Vaso Sagrado procedente de Montmajour, hoy en el Museo del Louvre, en cuyo interior se lee «Magi(s)ter G. Alpais me fecit Lemovicarum» [12]. En cuanto a las características de la obra de Limoges, podríamos sintetizarlas en tres periodos:

1) Una primera fase que se va a caracterizar por la realización de obras selectas, principalmente destinadas a los monasterios. Tecnicamente se distinguen porque las figuras van esmaltadas sobre fondos dorados. Estos primeros esmaltes se caracterizan por una gama cromática muy rica, con negros, azules en varios tonos (claros, oscuros, marinos, turquesas...), amarillos, rojos, blancos, y blanco-rosáceo para las carnaciones. Es una paleta típica del «gusto Plantagenet».

Como en el resto de las artes dentro de la época medieval, no hay alusión al espacio; asi pues las figuras se recortan sobre superficies planas, sobre un fondo que tecnicamente en este primer momento, va a ser dorado y grabado a buril, con el motivo ornamental del vermicula-

---

[11] Leoni de Castro P., «Lo smalto champlevé a Limoges» *Medioevo e produzione artistica di serie smalti di Limoges e avori gotici in Campania*. Napoles. Museo Duca di Martina. Oct-81-April-82.

[12] Gauthier, M.M. , *op. cit.*, 1972, p. 112.

do. Marquet de Vasselot y Gauthier han dedicado amplios estudios al vermiculado.[13]

Este motivo, con claras raices en el arte islámico, es definido por M. Gauthier como un follaje, imagen estilizada de una vegetación que incluye tallos, palmetas y zarcillos terminales, en el que la flor y el fruto están ausentes.

La tipología más abundante son las cajas-relicario; van a ser piezas fundamentales dentro de la religiosidad medieval. No es extraño que los recipientes destinados a albergar reliquias, como testimonios de santidad, se realizaran con materiales considerados nobles y preciosos. Este tipo de arquetas, tienen forma rectangular y se cubren con paredes inclinadas que recuerdan la disposición tumular. Al fin y al cabo, el relicario no deja de ser una tumba reducida de un santo. Generalmente tienen cuatro patas y pueden llevar o no crestería.

Caja relicario, procedente de San Marcos de León. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

La iconografía representada en ellas, atiende a temas historiados, sobre martirios de santos o escenas de la vida de Cristo. La abundancia de estas arquetas, unas veces realizadas por encargo y otras como producto para la venta, nos habla de esa necesidad y sentimiento en la religiosidad medieval, de difusión a través del objeto de las vidas de los santos locales y de la vida de Cristo como medio evangelizador.

A veces el frente anterior o posterior de la arqueta, está decorado con un tema que alude a los «palla» sepulcrales, a la manera de los ricos tejidos orientales que eran extendidos como signo de distinción sobre los sarcófagos de los santos. Son temas circulares, con cuadrifolios inscritos en los que los colores se combinan armoniosamente.

2) En una segunda fase de esta evolución, los fondos dorados y grabados de las piezas dan paso a los esmaltados. Sobre un fondo generalmente esmaltado en azul oscuro, aparecen motivos como rosetas, discos y a veces inscripciones pseudo cúficas. También suelen distinguirse bandas horizontales esmaltadas en azul claro. Las figuras quedan en reserva, grabadas y doradas, incluso a veces se añaden las cabezas en relieve .

[13] Marquet de Vasselot, J.J., «Les emaux limousins à fond vermiculé (XII-XIII siècles)». *Rev. Archeologique* VI. Gauthier, M.M., «Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et meridionaux». *Cahiers de Civilisation Médiéval*, 1958. Id., «Les émaux limousins champlevés». *Information d'-Histoire de l'Art*, Mayo-Junio, 1958.

Caja relicario, procedente de San Marcos de León. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

El martirio de Tomas Becket fué un tema muy representado en las cajas lemosinas. Simone Caudrón [14], ha realizado un repertorio de ellas contabilizando un total de 52; en España se conocen dos, una en Barcelona en la colección Plandiura y otra en el monasterio de El Escorial.

3) Una tercera fase cuyo origen podemos situar a comienzos del siglo XIII, presenta una voluntad de organizar el proceso de fabricación y adecuarlo a la producción y a la demanda creciente. Cada pueblo quería tener su propia caja relicario, para guardar las reliquias de su santo local. Tampoco debemos olvidar que Limoges está enclavado en la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela, siendo ésta una importante vía de comercialización de sus productos.

Ahora las figuras que van a decorar los objetos se funden aparte, realizándose en serie para posteriormente

Crucificado. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

[14] *Boletín de la Sociedad Arqueológica e Histórica del Lemosín*. 1993.

aplicarse al objeto esmaltado. Existe pues una división del trabajo.

Al ser un trabajo industrializado pierde calidad; disminuye la rica policromía del primer momento y desciende la calidad de los colores: desaparece su brillantez volviéndose más opacos; el azul pierde los bonitos reflejos de la primera época; el rojo y el amarillo se oscurecen y el blanco es más sucio. Aparece la decoración vegetal como tema preponderante.

Las figuras aplicadas van reduciendo su iconografía y atributos, esquematizándose hasta el punto de asimilarse

Píxide. Museo Lázaro Galdeano (Madrid). Foto M. Sanz.

a medios cilindros soportando una cabeza. Son las llamadas «cajas de pacotilla» [15] que además suelen ir decoradas con filas de «gemas en cabujones», que en el mejor de los casos son piedras duras o simples vidrios negros. Estas cajas quieren imitar los antiguos productos lemosines, pretendiendo exhibir riqueza donde no la hay. Es evidente pues un declive de la técnica, del material y en definitiva de la producción.

Hemos hablado ya de las cajas-relicario como los productos de Limoges más abundantes y difundidos. Pero de estos talleres, salieron muchoos otros tipos de objetos, por ejemplo:

– Píxides, pequeñas cajitas destinadas a guardar las Formas consagradas. Generalmente tienen la misma forma, de cuerpo cilíndrico y cubierta cónica, unida a aquél mediante bisagras, y rematadas en una pequeña cruz.

–- Navetas, recipientes con forma de navecilla que guardan el incienso que luego será vertido en el incensario. El perfume del incienso, impregnó las Iglesias medievales, y no solo constituyó un elemento más en el ritual litúrgico sino también con efecto purificador.

– Cubiertas para libros litúrgicos.

– Báculos, llevados por los dignatarios eclesiásticos como símbolo de su poder espiritual. Fué un producto destacado en la producción lemosina. Se compone de tres

[15] Jouhaud, M., «Les chasses de «pacotille»», *Bulletin de la Societé Archeologique e Historique du Limosin*, 1949.

Gemellón. Procedente de San Isidoro de León. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

partes, tallo, nudo y rosca. En principio son simples; en el siglo XIII se complican, cobijando dentro de la rosca figuras de bulto redondo.

–- Gemellones, cuyo nombre deriva del francés "gemelle". Se trata de platos simples con la función de aguamaniles. De ellos da cuenta Marquet de Vasselot.[16] Los gemellones se usaban en las celebraciones religiosas; su uso profano no está testimoniado, sin embargo pudo haber un paralelo entre la ablución sobre el altar antes del sacrificio eucarístico y el rito nobiliar de lavarse las manos antes del fausto banquete en las cortes de los castillos. Los gemellones del M.A.N., procedentes de San Isidoro de León [17], pueden ser prueba de ello, por su decoración de escenas de la vida civil y cortesana.

Sin duda debieron ser encargados otros objetos de uso profano; sin embargo la desaparición de piezas de uso laico, sobre todo anteriores al siglo XIII, hace que no sean muy conocidos. Sin embargo nos podría servir como ejemplo una arqueta conservada en el Museo Británico, catalogada por M.M. Gauthier hacia 1180 [18], y decorada con escenas profanas lúdicas y cortesanas. El destino de estos objetos explica su decoración: debían ser de uso familiar de los nobles que consagraban su vida a la guerra y a la caza. El recuerdo épico de las canciones de gesta, sugeriría estos temas al esmaltador.

No podemos terminar este somero recorrido de la obra de Limoges, sin hacer alusión a una pieza importantísima de estilo lemosín, aunque probablemente realizada en España: es el llamado «frontal de Orense». Aunque hoy ha perdido su disposición original, se conservan 53 piezas de cobre dorado y esmaltado. Ya Leguina sugirió la idea de que estas placas decorarían un arca destinada a contener las reliquias de San Martín; las investigaciones actuales apoyan esta tesis. [19]

[16] Marquet de Vasselot, J.J., «Les gemellons limousines du XIII siècle», *Memoires de la Societé Nationale des Anticuaires de France*, 1951.

[17] Franco Mata, A., «Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional», *Tierras de León*, nº 71. León 1982, p. 38, nºs 6-7.

[18] Gauthier, M.M., *Emaux Meridionaux. L'ouvre de Limoges* 1. L'Epoque romane. París 1987. nº 174, fig.563-564.

[19] Gallego Lorenzo, J.,(1986), «San Martín de Tours, San Marcial de Limoges y Santiago en el llamado Frontal de la Catedral de Orense». *Congreso Español de Historia del Arte*. 16-26 Junio. T. III.

Una vez visto el panorama general del taller de Limoges, pasemos a considerar el otro foco medieval objeto de nuestra exposición: el taller de Silos. Hemos hecho un repaso grosso modo de la historia de la identificación del taller silense y de la subsiguiente polémica que desató a lo largo de casi cincuenta años en nuestro siglo. Aunque hoy está plenamente reconocido por todos los estudiosos la existencia de este taller burgalés, hasta el punto que M. Gauthier admite incluso su influencia en obras posteriores, también es cierto que son muchas las obras conservadas en España, con las que existe cierto titubeo a la hora de catalogarlas, y como dice M.ª Luisa Martín Ansón, habría que revisar muchas atribuciones.

Lo que si es cierto, es que el arte de la esmaltería en España, tuvo una personalidad especialmente acusada en época medieval; prueba de ello son las obras del siglo XI; lamentablemente muchas de ellas no se han conservado, pero se conocen a través de documentos y publicaciones: por A. Yepes, en su *Crónica General de la órden de San Benito*, conocemos la existencia del Frontal de Santa María la Real de Nájera, que contaba entre su decoración con 23 esmaltes grandes; o el frontal de la Catedral de Gerona, descrito por Villanueva en su *Viaje* [Urgel y Gerona]. También decorado con esmaltes estaba el Arca de las reliquias de San Isidoro, obra del siglo XI, según nos cuenta Ambrosio de Morales en *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado*. Mejor suerte corrió la Tapa de Evangeliario de la Reina Felicia de Aragón, hoy conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York, realizada en plata y marfil y decorada con filigrana, pedrería y esmalte. A partir de la segunda mitad del siglo XII, es cuando conocemos la existencia de obras esmaltadas, pero su estudio tiene precisamente la limitación del desconocimiento material de las piezas precedentes cronologicamente. Como hemos visto, éste no fué el caso de Limoges.

La época de esplendor de la Abadía de Silos, comenzó con la llegada de Domingo en 1041; había sido prior del cenobio de San Millán, de donde fué desterrado por el rey García de Navarra a Burgos; acogido por Fernando I de Castilla y León, le encarga la restauración de la abadía, dedicada entonces a San Sebastián, que estaba sumida en la pobreza y el la relajación de la disciplina monástica.

Domingo, contando con el favor real, realiza una doble restauración: material y espiritual. Material porque restauró los edificios, ensanchando y embelleciendo la Iglesia, edificando la sala capitular y el claustro. A la restauración material siguió la espiritual, restableciendo la disciplina monástica y el culto litúrgico. El abad Domingo concluye su obra restauradora en 1073, año de su muerte. En 1076, su cuerpo es trasladado al interior de la Iglesia, lo que en aquel tiempo equivalía a la canonización. Este hecho atrajo a su sepulcro a millares de peregrinos y a partir de entonces, la abadía cambió su nombre por la de Santo Domingo.

En tiempos de su sucesor Fortunio, se constituyó definitivamente el pueblo de Silos, al que el rey Alfonso VII concedió una carta de libertades, favoreciendo además la llegada de monjes franceses y la reforma monástica de Cluny. Todo ello formaba parte de la política de apertura a Europa ya iniciada en tiempos de Sancho el Mayor de Navarra. Durante el siglo XII, Silos siguió gozando del favor real, contando con la importante protección a finales de siglo, de Alfonso VIII y su esposa Leonor de Aquitania, hija de Enrique II de Aquitania de la dinastía de los Plantagenet.

Cristo Majestad. Urna de Santo Domingo de Silos. Museo de Burgos.

En este ambiente de prosperidad comenzado a mediados del siglo XI, se desarrolla en el Monasterio un importante taller de orfebrería; prueba de ello es el Cáliz de Santo Domingo y la Patena, también conservada en el Monasterio, cuya decoración con el motivo del vermiculado hará fortuna en este taller.

Junto al taller de orfebrería, a partir de la segunda mitad del XII se va a desarrollar el de esmaltería.

Hay que atender al decenio 1140-1150, en el que bajo el reinado de Alfonso VII (1126-1157) rey de Castilla y León, un esmaltador formado en Aquitania y que trabajaba según los procedimientos del primer taller de Conques en tiempo de Begón III, es llamado a Silos para ejecutar en Silos mismo, en el taller equipado desde hacía tiempo para ello, las placas de esmalte sobre cobre excavado, para completar el Cofre de marfil de Cuenca. [20] Este cofre, hoy en el Museo de Burgos, está firmado por Mohamad ibn Zayyan, y realizado en 1026, según la inscripción en caracteres cúficos situada en la parte superior de la caja. Es obra del taller de marfil instalado en Cuenca, el más importante de época de taifas; es de forma rectangular y de cubierta troncopiramidal; sus marfiles, dentro del estilo de la tradición cordobesa, están decorados con motivos vegetales y animales con escenas de caza. Un siglo más tarde, estando ya el cofre en Silos, este primer maestro es-

[20] Gauthier, M.M., *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'oeuvre de Limoges*. 1- L'époque romane, París, CNRS, 1987, p. 69, nº 68.

Apóstoles. Urna de Santo Domingo de Silos. Museo de Burgos.

maltador, procedería a una nueva configuración de la caja, realizando las placas esmaltadas, y decorar este bote principesco que se iba a convertir en el receptáculo de las reliquias del Santo Abad Domingo, restaurador del antiguo Monasterio de Silos. La placa situada en la cubierta, representa al cordero apocalíptico pasante hacia la derecha, con nimbo crucífero y portando el libro entre las patas delanteras. A ambos lados aparecen las letras omega y alfa. Esta inversión de las letras tiene su explicación, en opinión de Martín Ansón, porque se trata de un receptáculo de reliquias, relacionado con el mundo funerario: el alfa es el principio y la omega el fin; la intención es que el difunto se aproxima al comienzo mediante el fin, es decir a la vida espiritual a través de la muerte.

El cordero está inscrito en un círculo y flanqueado por dos seres fantásticos, bípedos, de largo cuello con la cola enrollada en el follaje y rematando en flor. Este motivo va a ser un punto de contacto con otras placas esmaltadas de la Urna de Santo Domingo y de otras piezas del taller de Silos como veremos.

En la paleta de colores se distingue la gama de azules, el verde, rojo y blanco. Apreciamos que no aparece el amarillo.

La segunda placa que decora esta arqueta de marfil, representa al monje Domingo entre dos ángeles. El monje designado por las letras SA/NT/US DOM/INI/CI, es la más antigua representación de Santo Domingo. Está caracterizado con una humildad monacal, sin nimbo, con el alba de pureza y revestido con la dalmática de diácono y casulla de abad. Lleva las insignias pontificales: estola perlada, evangelios, cruz abacial con voluta de color marfil.

Los dos ángeles posan en el suelo, traspasando con el pie la linea de la tierra; el de la izquierda lleva la vara florida, símbolo de la virginidad del monje; el otro tiende la mano con la palma abierta, símbolo de una teofanía. Ambas placas pueden tener una sencilla lectura iconográfica: los mensajeros divinos se preparan para elevar a Santo Domingo a la gloria celeste, hacia el Cordero situado en el techo de esta morada.

Sin embargo la obra maestra del taller de Silos, fué sin duda la Urna de Santo Domingo, según señaló Gomez Moreno [21], desechando la idea de frontal o retablo. Según Gomez Moreno este monumento funerario constaría de dos piezas: la parte frontal, hoy en el Museo de Burgos, y la cubierta, conservada en el Monasterio de Silos. Efectivamente el monge Grimaldo, biógrafo y discípulo de Santo Domingo dice que fué enterrado en un sepulcro de piedra, ante las puertas de la Iglesia, y que tres años más tarde, como hemos referido antes, su cuerpo fué trasladado al interior de la misma. Un siglo más tarde, coincidiendo con el periodo de prosperidad de la abadía se construyó un cenotafio en forma de tabernáculo que revestiría ese arco de piedra. Su realización se sitúa entre 1160-1170.

PARTE FRONTAL DE LA URNA DE SANTO DOMINGO DE SILOS.

Conservada en el Museo Provincial de Burgos, su composición es la típica del románico: se estructura a partir de la figura central: Cristo en Majestad envuelto en la mandorla mística y rodeado del Tetramorfos, los cuatro seres testigos de su gloria, portando los libros del evangelio: arriba derecha, el águila (San Juan), izda., el Hombre (Mateo), abajo decha.,Toro (Lucas) izda., León (Marcos).

Con plena frontalidad Cristo se presenta majestuosamente sentado, con nimbo crucífero; los pies descansan en un escabel, símbolo de la tierra; su mano derecha alzada bendiciendo, mientras que con la izquierda sostiene el Libro de la Vida; a sus lados penden el alfa y la omega; está inscrito en la mandorla mística, originariamente gemada, y rodeado del Tetramorfos; la composición es fiel al principio de simetría, que junto con el de unidad, son los principios básicos en el concepto de belleza del arte románico. A cada uno de los lados de Cristo, bajo las arquerías caladas, se sitúan seis Apóstoles. Todos están nimbados, con un libro en la mano; algunos bendicen; se identifica a Pedro con las llaves. Estos personajes están perfectamente individualizados, unos barbados, otros no; cada uno adopta una postura diferente.

También observamos que existe una deformación de las dimensiones de los cuerpos. Esto obedece a un caracter simbólico. La mayor o menor altura de los personajes representados supone la exigencia de la valoración jerárquica que poseen los personajes representados en la escena, tal y como lo demuestra la siempre más grande imagen de la Maiestas Domini.

Desde el punto de vista de la técnica, Gomez Moreno distinguió cuatro series en las chapas que cubren el Frontal:

---

[21] *Op. cit.*, p. 493-502.

1ª.- Placas esmaltadas:

- Placas de La Majestad y los Doce Apóstoles, esmaltadas con la técnica de champlevé. Se da preferencia a los colores azul en tres tonos, al verde, también en varios tonos; el blanco y el rojo son escasos, y aparecen en los libros y puntos del ropaje. Las cabezas son de bulto redondo, talladas en cobre y clavadas en la chapa; las manos y pies están grabados.

- Chapas con parejas de aves fabulosas, afrontadas entre roleos y follajes, son la traducción en esmalte del motivo más extendido en los capiteles del claustro.

2ª - Enmarcando la Urna, por la parte superior e inferior, una láminas de cobre grabados y con cabujones de cristal de roca. El motivo del vermiculado, análogo al que decora las bandas horizontales situadas tras los Apóstoles. Gomez Moreno llama a este motivo «cogollito», básico en las composiciones andaluzas del califato.

3ª.- Una tercera serie está formada por el trabajo repujado y calado: columnas y arcos que separan los Apóstoles, con una red de follaje y aves en fustes capiteles y basas. Sobre los arcos, una perspectiva de arquitecturas, coronadas con torres y cúpulas, vanos geminados y arcos de herradura y trebolados. Como Dice Gómez Moreno estos edificios aunque son de tradición bizantina, obtuvieron su mayor desarrollo en los marfiles de las Bienaventuranzas, San Millán y San Felices.

4ª.- Abarca dos estrechas tiras a los lados de la urna, decorada con roleos y palmetas, dentro de la tradición hispana, grabados, sobre un fondo pardo, realizado con un barniz tostado según una técnica que los franceses llaman «vernis brun» y que el monje Teófilo explicó minuciosamente en su *Schedula Diversarum Artium*, tratado redactado probablemente a comienzos del siglo XII.

CUBIERTA DE LA URNA

Conservada en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. Está recubierto de placas de cobre dorado y barnizado en color pardo (vernis brun), con el Agnus Dei nimbado en el centro, y representado sobre una cruz. A sus lados, también bajo arcos aparecen en pié doce figuras grabadas, seis a cada lado. Gómez Moreno las identificó como los doce Ancianos del Apocalipsis, y M.M. Gauthier, pensó que pudieran ser los Profetas. Además de las placas vermiculadas y adornos de cabujones, enmarca el tablero una cenefa dónde se repite en caracteres cúficos la palabra «felicidad». Recientemente [22] se ha considerado que esta pieza no tuvo nada que ver con el «frontal de Silos», sino que pudiera ser un elemento independiente, quizá parte de un baldaquino.

Vistas estas dos obras fundamentales del taller de Silos, podemos establecer unas características determinantes, que distingurán su obra de la de los talleres franceses.

En primer lugar una precisa ejecución que se va a manifestar en la valoración de los rostros, con una individualización de los rasgos. Esto lo podemos apreciar en las cabezas de los Apóstoles, cuyo modelo lo encontramos indudablemente en los relieves del claustro de la Abadía. En segundo lugar, hay que ponerla en relación con la miniatura, con la escultura y con los trabajos en marfil, tal y como apuntó Gómez Moreno para la Urna de Santo Domingo [23]. En tercer lugar deberíamos hablar de la influencia musulmana en el motivo del vermiculado. Además éste se centra en unos puntos concretos, por ejemplo en las bandas horizontales, detrás de los Apóstoles y del Cristo Majestad, con una clara influencia mozárabe, a diferencia de las obras lemosinas, en las que este tipo de ornamentación se extiende por todo el fondo de la composición.

Llama la atención en la paleta de esmaltes, la ausencia del color amarillo, que por lo demás, aparece en Limoges desde el principio. Y por último, en cuanto a los temas decorativos, el motivo de las aves de largo cuello y afrontadas, ya hemos visto sus paralelos en los capiteles románicos de claustros españoles. Precisamente con este motivo está decorada la placa de la cerradura de la Arqueta del Museo Arqueológico Nacional, datada hacia 1190.

Consideradas también del taller de Silos son dos cubiertas de encuadernación de libros litúrgicos: la conservada en el Instituto de Valencia de Don Juan, que representa el tema de La Crucifixión; la figura de Cristo es de cuatro clavos, siguiendo la moda del románico; lleva perizoma esmaltado, que cubre sus rodillas. La cruz es el árbol de la vida, y está decorado con motivos vegetales, y sobre el Cristo, reza la inscripción IHS: NAZAR/ENVS: REX/IVDEOR(um). Debajo, la Virgen y San Juan cuyos rostros expresan una actitud de dolor, y en la parte superior, las representaciones antropomorfas del sol y la luna.

La segunda cubierta esmaltada, conservada en el Museo de Cluny, presenta el Pantocrator y el Tetramorfos. En ambas piezas existen puntos de contacto con la Urna de Silos, tanto en la factura de las figuras, de canon alargado con amplios ropajes y de gran expresividad en los rostros, como en la decoración, con los puntos en las vestimentas a modo de besantes, y en la gama cromática de azules, verdes, blancos y rojos y la ausencia del amarillo.

Relacionado también con el taller de Silos es el Báculo perteneciente al abad Juan y que fué encontrado en su

Placa de Cerradura. Arqueta. Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

[22] Gauthier, M.M., «L'atelier d'orfevrerie de Silos a l'époque romane», *Actas del IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y Claustro. Abadía de Silos*, 1990, p. 385.

[23] *Op. cit.*, p. 496-497.

Arqueta. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

propia tumba, en las excavaciones realizadas en 1960. Conservado en el Museo del Monasterio, responde a la tipología más antigua y sencilla, con rosca en forma de serpiente. Es también de cobre esmaltado y cincelado, llevando además anillos de plata nielada que lo enriquecen. En el nudo vuelve a aparecer el motivo de los pájaros esmaltados, de cuellos largos y colas enredadas entre follaje y roleos, en relación con la Urna de Silos. Es como si este motivo fuera la firma del Maestro esmaltador del Monasterio.

En esta serie burgalesa, hoy casi todo el mundo admite la inclusión de otras piezas, como la Cruz procesional del Museo Diocesano de la Seo de Urgel, en la que la cabeza en bulto redondo del crucificado, recuerda enormemente aquellas de los Apóstoles de la Urna de Silos; piezas conservadas en el Museo de Arte de Cataluña, como son los tres Candelabros procedentes del legado Espona y el Incesario de la Colección Plandiura, asi como una serie de Placas decorativas, conservadas en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Según el estado actual de conocimientos, la producción del taller de de esmaltería de Silos, no debió ser muy abundante, porque en primer lugar, se ubican cronologicamente en el último cuarto del siglo XII. A partir del siglo XIII, van a proliferar las piezas del taller francés de Limoges, con una producción como hemos visto, ya industrializada.

Sin embargo, y para terminar, si se puede hablar de la influencia de Silos en otros talleres. El ejemplo más significativo es el Frontal de San Miguel de Aralar [24], reali-

Virgen con Niño. Frontal de San Miguel in Excelsis de Aralar (Pamplona).

[24] *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1982.

zado entre 1175 y 1185, fruto de un taller instalado en Pamplona en un momento de esplendor económico, en el que se está construyendo la Catedral y el Claustro. Influido por las modas francesas, ante la presencia del Obispo Pedro llamado «el parisino», también es posible la presencia de monjes de Silos, como apunta Mª Luisa Martín, portadores de los procedimientos utilizados en sus respectivos talleres.

Efectivamente, el Frontal de San Miguel, dedicado a la Virgen, cuenta con elementos de influencia silense, como el modelado de las cabezas en relieve con rasgos individualizados. Asimismo, la composición arquitectónica, con arcos, columnas, capiteles y basas, y la composición de la perspectiva arquitectónica de la Jerusalem Celeste. Pero también observamos esos otros rasgos que ponen en contacto el frontal con lo que se estaba haciendo en Limoges a finales de siglo: el vermiculado que cubre todo el fondo, las combinaciones de colores blanco-azul y verde-amarillo, o la temática de los dragones luchando con hombres, en los medallones superiores que recuerdan el arte de Limoges.

Con esta exposición hemos intentado mostrar un panorama general de la producción de esmaltes en dos focos de gran importancia en época medieval. Panorama que esparamos se enriquezca con futuras investigaciones.

SUMMARY

After a short introduction explaining the techniques applied to christian medieval enamels a reference is made to the main schools of the period: Limoges and Silos. A general outline of the state of the matter is then made.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

ESTRUCTURACIÓN DEL BEATO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ESTHER ALONSO CARDONA
Becaria por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación, Gobierno Vasco

A lo largo de los siglos, el valor de la obra escrita ha ido variando en función de su escasez, de la técnica, material y tiempo empleados en su confección, de su contenido, etc... Así, mientras hoy contamos con millones de libros depositados en bibliotecas públicas y privadas, o en nuestros propios hogares, en la Edad Media, el número de ejemplares era muy reducido y su uso restringido. En los manuscritos se almacenaba el saber antiguo y contemporáneo. Convertidos en el medio, casi exclusivo, de transmisión del conocimiento humano llegaron a considerarlos como un auténtico tesoro cultural y religioso. Su elaboración y copia era un trabajo hecho en equipo y llevado a cabo en los escriptorios de los monasterios y catedrales[1].

La transcripción de los manuscritos llegó a resultar un auténtico sufrimiento para el copista, pero gracias a la dedicación y esfuerzo abnegado de unos pocos, muchos hemos sido beneficiados. Sin embargo, la delicada tarea y el arduo trabajo de esta actividad caligráfica así como la ilustración manual de un códice nunca ha supuesto un freno para la depredación, por parte de determinados individuos, de este género artístico. Un ejemplo lo encontramos en el Beato del Museo Arqueológico Nacional. Este códice se hallaba en excelentes condiciones hasta el siglo XIX, pero en fecha incierta, sufrió unas agresiones que lo dejaron en un estado lamentable; pérdida de muchas hojas y fragmentos de otras, y algunos folios fueron separados del conjunto. Para evitar males mayores y frenar el deterioro de este Beato, el museo donde se encuentra depositado determinó, con excelente criterio, proceder a su restauración. Las consecuencias del mal trato sufrido por este hermoso códice se vieron reflejadas en las modificaciones que se aprecian tanto en su estructura externa como interna. Dichas alteraciones fueron motivo de reflexión en un primer trabajo[2], basado en las observaciones de catálogos e iniciales contactos con el manuscrito. No obstante, se hacía imprescindible un estudio en profundidad de algunos aspectos codicológicos fundamentales, como es la formación de los cuadernillos, y su íntima relación con la distribución del contenido textual y de la ilustración propia de los Beatos porque dejando de lado razones de tipo estético las realmente condicionantes son las de orden material y técnico. Según opinión de Gilissen[3], descubrir el método de formación de los cuadernillos debería ser el primer objetivo de un investigador, justificado por el propio proceso de fabricación del libro ya que una de las primeras fases de esta laboriosa tarea de grupo es la constitución de los cuadernillos, operación que condiciona todo el resto del trabajo y el resultado final.

Este objetivo eleva doblemente su valor cuando, por causas desconocidas, un manuscrito sufre pérdidas, adiciones o cambios a lo largo de su dilatada existencia. La observación detallada y una correcta interpretación de los indicios descubiertos nos ayudarán a descubrir con bastante exactitud el estado original del libro.

ALGUNAS OBSERVACIONES CODICOLÓGICAS

El Beato del Museo Arqueológico Nacional lo forma un total de 168[4] folios. Este número es la suma de los folios que se conservan unidos en el códice, ms. 2, y los que

[1] Sobre este tema se puede leer; Glenisson, Jean, "Les ateliers de copie", "La facture du livre médiéval", en *Le livre au Moyen-Age*, Paris, 1988, pp. 40-41 y 64-68; García Villada, Zacarías, "La vida en los escritorios españoles", Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español durante el Curso 1925-1926, Madrid/ *Historia eclesiástica de España*, t. III, Madrid, 1936/ *Metodología y crítica históricas*, Barcelona o Madrid, 1921; Silva y Verastegui, Soledad, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 27-38.

[2] Alonso Cardona, Esther, "Aproximación al Beato del Museo Arqueológico Nacional de Madrid", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XI, n.os 1 y 2, Madrid, 1993, pp. 63-78.

[3] Gilissen, Léon, "La composition des cahiers; le pliage du parchemin et l'imposition", en *Scriptorium*, XXVI, nº 1, 1972, p. 3.

[4] La aclaración sobre este punto aparece en Alonso Cardona, Esther, "Aproximación al Beato...", *op. cit.*, pp. 73-74.

permanecen sueltos[5]. El resto ha desaparecido o no se tiene constancia de su paradero[6].

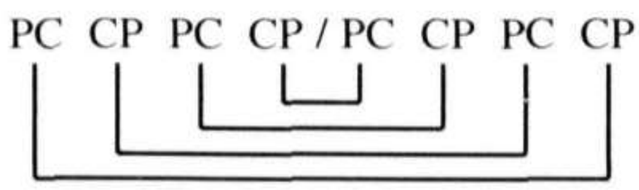
La estructura codicológica de este Beato es similar a la del resto de los Beatos, así como su estructura interna. Este tipo de manuscrito se caracteriza por ser una obra de gran tamaño elaborado sobre pergamino. Los animales que suministran las pieles y el criterio intelectual de los productores de manuscritos, criterio basado en el contenido y destino final del códice, condicionan las dimensiones, formato y puesta en página de cualquier códice.

En el caso que nos ocupa, el Beato del Museo Arqueológico tiene las siguientes dimensiones: 44,6 x 30 x 0,03 cm. de media[7], que caracterizan a la clase F, clase excepcional reservada para las obras particularmente importantes[8]. El soporte es pergamino, muy probablemente del tipo I[9]. El contenido textual se distribuye en dos columnas[10] de 36 líneas.

Formación y número de cuadernillos

El siguiente estudio de la composición de los cuadernos se limita a la ordenación de los folios dentro de los cuadernos y a la de éstos dentro del conjunto del manuscrito. Para los cuadernillos que aún están completos bastará con la verificación de los reclamos que aparecen debajo de la caja de escritura, a la derecha en el margen inferior, en el verso del último folio del cuaderno[11]. Para aquellos que no tienen estos reclamos porque ese último folio y otros más han sido arrancados, recurriremos a las fórmulas de composición de los cuadernos[12] así como a la "regla de Gregory"[13] por la cual se oponen regular y alternativamente, dos lados enfrentados de carne y dos de piel, poniendo siempre especial cuidado en la precisión de la naturaleza de la primera cara o página, que inicia la serie.

En los manuscritos latinos, es común que la primera página del cuaderno comienza con la cara piel del pergamino[14].



Un cuadernillo cualquiera se presenta generalmente como un conjunto de bifolios. Según el tamaño del manuscrito, el plegado de la piel se reducía a un plegado en dos y si era más pequeño, a un plegado en cuatro o en ocho[15]. El formato de este Beato, llamado atlas por su altura, determina que cada bifolio corresponda a una piel de animal[16].

Hasta finales del siglo XII, la unidad de base en la confección de manuscritos es la formación de cuadernillos agrupados en 4 pliegos, 8 folios, 16 páginas, esto es, un cuaternion[17]. Sólo el último cuadernillo podía estar formado por un número inferior de pliegos. El escriba ponía especial cuidado en terminar de forma equilibrada el manuscrito, calculando de forma precisa la longitud del texto dentro del cuadernillo para que no faltase o sobrara pergamino. En algunos casos eran capaces de modificar su escritura para adaptarse al pergamino restante. Era frecuente amputar las páginas que quedaban en blanco en el último cuaternion. También era frecuente emplear los terniones, aún cuando sobrara pergamino. Es muy rara la utilización de un binion (4 folios) o, un singulion o bifolio (2 folios)[18].

Sin embargo, en este Beato están representados cuadernillos de 2, 4, 6 y 8 folios. La explicación a esta varie-

[5] La distribución de los folios sueltos es: 15 folios en la colección de: *The Metropolitan Museum of Art*, New York, MMA 1991, 232, 1-15; "The Cloisters Collection", 1991, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, fall 1992, p. 21/*The Art of Medieval Spain, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993, pp. 300-301. 2 folios en la colección particular de Madrid; Colección Zabálburu y Basabe, en la Biblioteca Heredia-Spínola. 1 folio en Girona, nº 47 del catálogo del Museu Diocesà de Girona, nº de Inventario, 57. Ibarburu, M.ª Eugenia, "Foli del Beatus de San Pedro de Cardeña", en Catalunya Romànica, vol. XXII, Barcelona, 1988, pp. 131-132; 52. Cat:4 4. Yarza Luaces, Joaquín, *L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, Thesaurus estudis, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 87-88.

[6] Cuando Sentenach menciona la procedencia del Beato, hace constar la posible existencia de miniaturas en Rusia: Sentenach, Narciso, "Miniaturas Notables del Museo Arqueológico Nacional", en *Bol. Soc. Esp. Exc.*, XV, 1907, p. 216. Las hojas que el embajador de Rusia, M Schevitch, ofreció al Estado español en venta y cuya compra no se efectuó, Mundó las identifica con los 15 ff. de la antigua colección de París: Mundó Anscari, M., "Sobre los códices de Beato", en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del comentario al Apocalípsis de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, 1980, p. 112. Por otro lado Yarza considera que estos folios se hallan en paradero incierto aunque sugiere la posibilidad de que alguna de ella fueran a parar a las colecciones que hoy conservan restos de este Beato: Yarza Luaces, Joaquín, "La miniatura en Galícia, León y Castilla en los tiempos del maestro Mateo" en *O Pótico da Gloria e a Arte do seu tempo*, Actas del Simposio Internacional realizado en 1988 en Santiago de Compostela, Coruña, 1991, pp. 319-340.

[7] Justo Fernández, Amelia, "Restauración del Beato del Museo Arqueológico Nacional", en *Centro Nacional de Restauración de Libros y Documentos*, Madrid, 1979, p. 34.

[8] Zaluska, Yolanta, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XIIème siècle, Cîteaux*, 1989, p. 40.

[9] Tipo que se caracteriza por el parecido entre sus lados carne y piel, de tacto más o menos aterciopelado, de buena calidad: Zaluska, Yolanta, "L'enluminure...", *op. cit.*, pp. 37-38.

[10] Esta distribución en página es la más utilizada en el siglo XII. Zaluska, Yolanta, "L'enluminure...", *op. cit.*, p. 40.11.

[11] Los reclamos presentes en algunos manuscritos los constituyen las palabras iniciales o incluso sílabas que se corresponden en su totalidad con el contenido textual del siguiente cuadernillo. Esta técnica fue empleada a partir del siglo XII. Por ejemplo, en *Cîteaux*, alrededor del año 1140: Glenisson, Jean, "La facture du livre médiéval", en *Le livre au Moyen-Age*, Paris, 1988, p. 67/ Zaluska, Yolanta, "L'enluminure...", *op. cit.*, p. 61.

[12] Gilissen, Léon, "La composition des cahiers; le pliage du parchemin et l'imposition", en *Scriptorium*, t. XXVI, 1972, nº 1, pp. 3-33/"Critique et nouvelle hypothèse: le pliage du parchemin" y "Les formules de pliage", en *Prolégomènes à la Codicologie: Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, 1977, pp. 21-25 y 27-35.

[13] Gregory, C. R., "Les cahiers des manuscrits grecs", *Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres le 7 août 1885 C.R. des séances*, nº juillet-août-septembre, Paris, 1885, pp. 261-268.

[14] Gilissen, Léon, "Vérification archéologique", en "Prolégomènes...", *op. cit.*, p. 42.

[15] Gilissen, Léon, "Les formules de pliage", en "Prolégomènes...", *op. cit.*, pp. 26-35.

[16] Zaluska, Yolanta, "L'enluminure...", *op. cit.*, p. 47.

[17] Aunque esta investigadora centra su estudio en el scriptorium de Cîteaux, esta característica es propia de otros centros hasta finales de este siglo: Zaluska, Yolanta, "L'enluminure...", *op. cit.*, p. 42.

[18] Zaluska, Yolanta, "L'enluminure...", *op. cit.*, p. 43.

Beato de San Pedro de Cardeña. Inicial miniada, Museo Arqueológico de Madrid.

dad la encontramos en el número tan grande de hojas desaparecidas. Esta pérdida masiva de folios alteró profundamente la estructura de los cuadernillos. Originariamente, este manuscrito estuvo constituido por cuaterniones (4 bifolios) y, un binion (2 bifolios) al final del códice.

Los dos primeros cuadernillos contienen las miniaturas, a folio completo, de los Preliminares, y el resto, el texto y la ilustración del Comentario a los libros proféticos del Apocalipsis de San Juan y Daniel. Como veíamos[19], los temas que componen las ilustraciones iniciales de los Beatos son comunes a casi todos los manuscritos y su colocación casi fija. Por esa razón y gracias al estudio de la composición de los cuadernillos podemos afirmar que los Preliminares del Beato del Museo Arqueológico Nacional contienen las siguientes ilustraciones:

1. Cruz de Oviedo.
2. Cristo en Majestad.
3. Los cuatro Evangelistas.
4. Tablas genealógicas.
5. Escenas de la vida de Jesús.
6. El pájaro y la serpiente.
7. Representación de los autores.

Del total de estas miniaturas se encuentran desaparecidas: Cristo en Majestad, parte de Los cuatro Evangelistas, parte de las Tablas genealógicas, El pájaro y la serpiente y la Representación de los autores.

Frente a la opinión defendida por algunos investigadores[20] por la cual la hoja inv. 52455 del Museo Arqueológico Nacional podría corresponder a la miniatura de Cristo en Majestad del Beato del mismo museo, Yarza se ha definido siempre en otro sentido, basando sus argumentos en razonamientos estilísticos[21]. Insiste en que este folio suelto pertenece a la Biblia leonesa de San Isidoro de León, tanto si se trata de "membra disiecta" como de una miniatura de estilo coincidente, muy estrechamente relacionado con ella, pero nunca como formando parte del Beato del Museo Arqueológico. El análisis codicológico del manuscrito así como la formación de los cuadernillos apoyarían el planteamiento de Yarza.

Otra observación importante que debemos destacar tiene que ver con Las Tablas genealógicas. Éstas contienen,

Nº Total de cuadernillos		Nº de cuadernillos segun informe de la restauracion	
31		25	
Cuadernillo	Número de folios	Cuadernillo	Número de folios
I	8	II	2
II	8	I	8
III	8	III	8
IV	8	IV	8
V	8	V	6
VI	8	–	–
VII	8	VI	8
VIII	8	VII	8
IX	8	VIII	8
X	8	IX	8
XI	8	–	–
XII	8	X	8
XIII	8	XI	4
XIV	8	XII	8
XV	8	XIII	8
XVI	8	XIV	6
XVII	8	XV	6
XVIII	8	XVI	8
XIX	8	XVII	8
XX	8	XVIII	8
XXI	8	XIX	6
XXII	8	XX	2
XXIII	8	XXI	8
XXIV	8	XXII	6
XXV	8	–	–
XXVI	8	–	–
XXVII	8	XXIII/XXIV	4/4
XXVIII	8	XXIV/XXV	4/6
XXIX	8	–	–
XXX	8	XXV	6
XXXI	4	XXV	6
Cuadernillos Completos: III, VIII, XII, XV.			
Cuadernillos Fragmentados: I, II, IV, V, VII, IX, X, XIII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXX, XXXI.			
Cuadernillos Desaparecidos: VI, XI, XXV, XXVI, XXIX.			

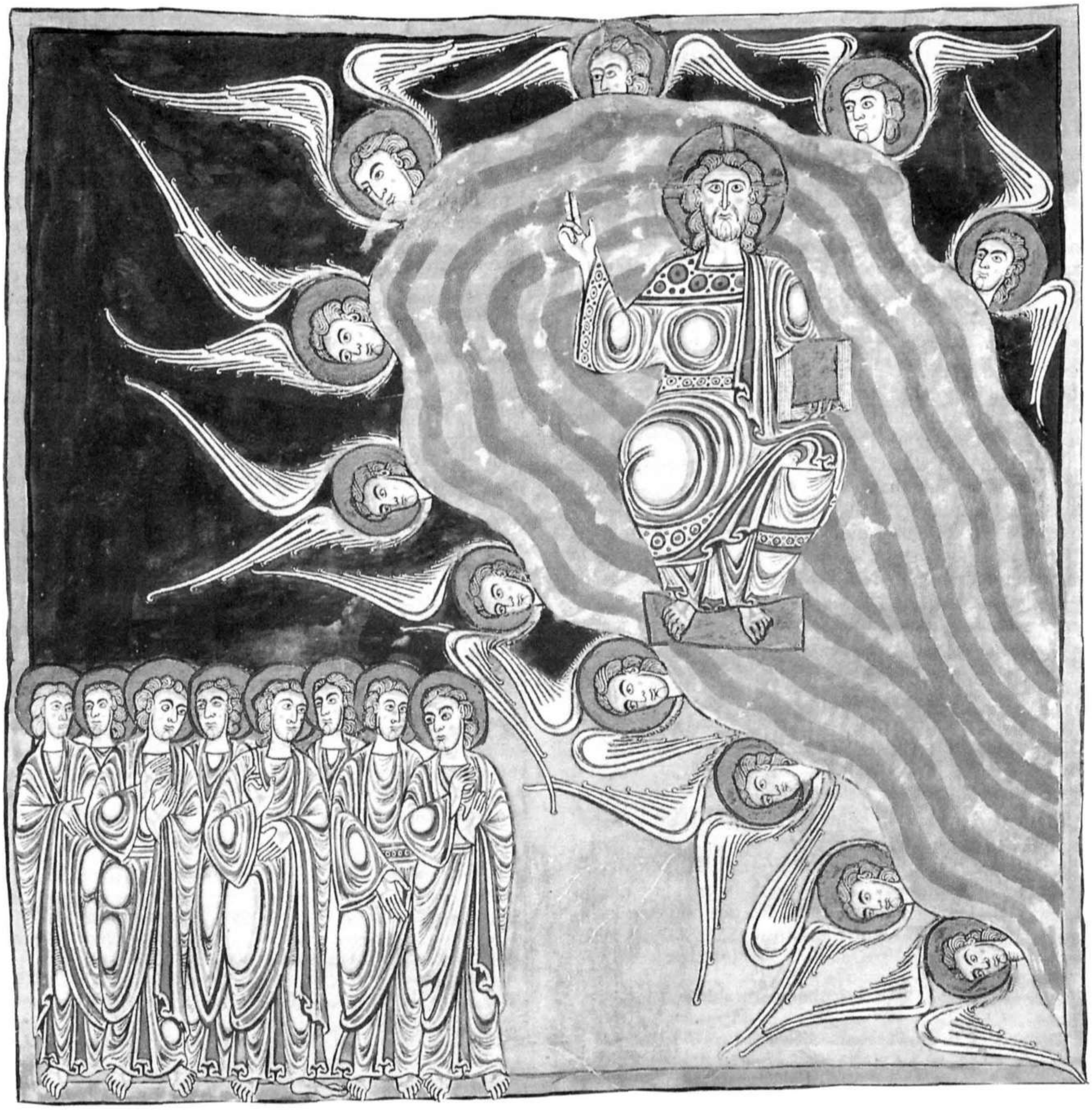
[19] Alonso Cardona, Esther, "Aproximación al Beato...", *op. cit.*, p. 72.

[20] Domínguez Bordona, Jesús, *Catálogo*, p. 189, lám. 42 y Mss. con pinturas, nº 1.154, fig. 407; Mundó, Anscari, "El Comentario de Beato al Apocalipsis". *Catálogo de los códices*, Madrid, 1976, p. 37; Mundó, A. M. y, Sánchez Mariana, M., "Catalogación", en *Los Beatos*, Exposición en Bruselas 'Europalia, España 85', Madrid, 1986, pp. 36-38.

[21] Yarza Luaces, Joaquín, "La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas", en *Compostellanum*, vol XXX, n.os 3-4 (jul.-dic. 1985), Santigo, pp. 386-387.

de forma cronológica, la genealogía desde Adán y Eva hasta Jesús. Los folios M.M.A. 1991. 232. 2AB-2CD pertenecientes a la colección del Metropolitan de New York forman parte de estas Tablas genealógicas. En la página 2B, dentro de un círculo, se lee, "Oriens-Occidens" y en la página 2C se ilustra La vida de Jesús. A pesar de que estos folios van unidos, no podemos aceptar esta condición, extraña a las Tablas genealógicas desde el punto de vista de su estructura interna y externa, y ajena a su carácter cronológico. El estado actual de estos dos folios no coincide con el de su origen. En su ordenación primitiva iban distanciados entre sí por otros cuatro folios y fueron unidos con posterioridad, después de haber sido arrancados del corpus del Beato. La observación directa del friso superior dibujado en las páginas contrapuestas 2B-2C, por el cual se aprecia que no tiene el mismo grosor en una y otra, viene a apoyar esta idea.

Teniendo en cuenta todos los requisitos anteriores y comparando los listados del informe de la restauración (columnas de la derecha) con los resultados de la investigación, ofrecemos las listas actualizadas del número total de cuadernillos que formaron en su origen el Beato, tanto de los que aún se conservan como de los desaparecidos, y los folios que los componían (columnas de la izquierda).



Beato de San Pedro de Cardeña. Miniatura del Museo Arqueológico de Madrid: Aparición de Cristo en la nube.

Composición de los cuadernillos

A continuación presentamos la distribución de los folios del Beato del Museo Arqueológico Nacional en cuadernillos.

– A los lados de cada uno de los gráficos se sitúan: a la izquierda y en **negrita,** el nº del puesto (en números romanos) que les corresponden por su nueva posición dentro del conjunto del códice junto al nº de los folios que los forman; a la derecha la equivalencia con la anterior clasificación de los cuadernillos (números romanos) y su contenido (nº).

– Sobre este gráfico se sitúan dos series de números. La fila superior, en **negrita** y ***cursiva,*** corresponde a la nueva paginación producto de esta investigación (*el nº de los folios* que contienen miniatura aparece subrayado). La fila inferior conserva la numeración que hasta el momento aparece en el manuscrito y en los diversos catálogos. Con una raya se señalan las hojas que no constaban en el listado oficial y las que se dan por perdidas.

– La verificación del lado piel o carne de cada folio se indica con las letras en mayúscula P o C mientras se emplea la minúscula p o c cuando no ha sido posible dicha comprobación.

– En la parte inferior del último folio de los cuadernillos se ha escrito "entrecomillado" y con letra aproximativa el reclamo correspondiente a cada una de ellos . Hemos colocado entre paréntesis, ( ), los que, aunque están desaparecidos, es posible adivinar gracias al texto que se conserva. Un interrogante, ?, marca los reclamos de imposible determinación.

Guarda **G1**
G1

PRELIMINARES

I 8 ***1*** ***2*** ***3*** ***4*** ***5*** ***6*** ***7*** ***8***
- 8 9 - 1 10 2 - I 8: f. 1-2, 8 II 2: ff. 9-10
PC cp PC cp / PC CP PC cp

II 8 ***9*** ***10*** ***11*** ***12*** ***13*** ***14*** ***15*** ***16***
- 3 4 5 6 7 - - I 8: ff. 3-7
PC CP PC CP / PC CP pc cp

APOCALIPSIS

III 8 ***17*** ***18*** ***19*** ***20*** ***21*** ***22*** ***23*** ***24***
11 12 13 14 15 16 17 18 III 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP
Comienza incompleto "Summa dicendorum" " I malos"

IV 8 ***25*** ***26*** ***27*** ***28*** ***29*** ***30*** ***31*** ***32***
19 20 21 22 23 24 25 26 IV 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP
" lucidum"

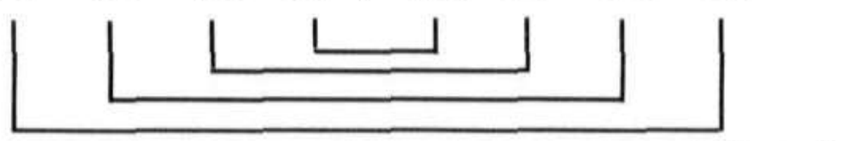
V 8 ***33*** ***34*** ***35*** ***36*** ***37*** ***38*** ***39*** ***40***
27 28 29 30 - - 31 32 V 6
PC CP PC CP / pc cp PC CP
" ficta ex"

VI 8 ***41*** ***42*** ***43*** ***44*** ***45*** ***46*** ***47*** ***48***
- - - - - - - - (-)
pc cp pc cp / pc cp pc cp
(" in ore ")

VII 8 ***49*** ***50*** ***51*** ***52*** ***53*** ***54*** ***55*** ***56***
33 34 35 36 37 38 39 40 VI 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP
" Incipit explanatio"

VIII 8 ***57*** ***58*** ***59*** ***60*** ***61*** ***62*** ***63*** ***64***
41 42 43 44 45 46 47 48 VII 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP
" Etiam eccliam"

IX 8 ***65*** ***66*** ***67*** ***68*** ***69*** ***70*** ***71*** ***72***
49 50 51 52 53 54 55 56 VIII 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP

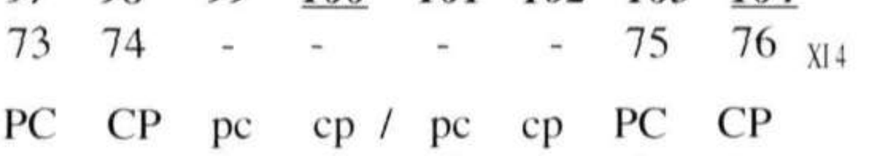


" Illa uero"

X 8 ***73*** ***74*** ***75*** ***76*** ***77*** ***78*** ***79*** ***80***
57 58 59 60 61 62 63 64 IX 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP

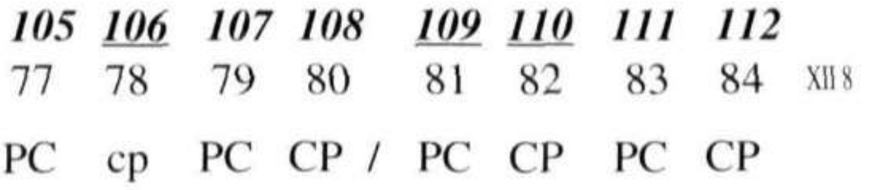
" cuncti/q:"

XI 8 ***81*** ***82*** ***83*** ***84*** ***85*** ***86*** ***87*** ***88***
- - - - - - - - (·)
pc cp pc cp / pc cp pc cp



(" verbi cepit ")

XII 8 ***89*** ***90*** ***91*** ***92*** ***93*** ***94*** ***95*** ***96***
65 66 67 68 69 70 71 72 X 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP



" preceptoys "

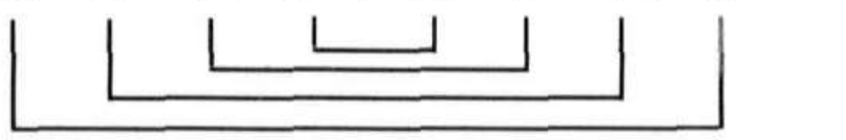
XIII 8 ***97*** ***98*** ***99*** ***100*** ***101*** ***102*** ***103*** ***104***
73 74 - - - - 75 76 XI 4
PC CP pc cp / pc cp PC CP

" p lingu"

XIV 8 ***105*** ***106*** ***107*** ***108*** ***109*** ***110*** ***111*** ***112***
77 78 79 80 81 82 83 84 XII 8
PC cp PC CP / PC CP PC CP

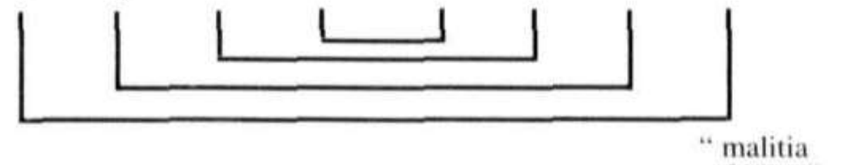
" et. v. faciunt"

XV 8 ***113*** ***114*** ***115*** ***116*** ***117*** ***118*** ***119*** ***120***
85 86 87 88 89 90 91 92 XIII 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP



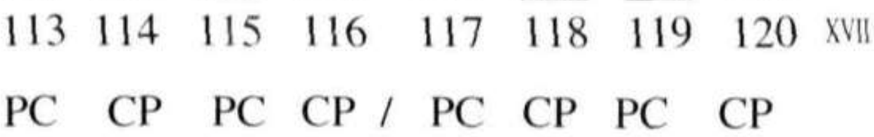
" rat. hanc:"

XVI 8 ***121*** ***122*** ***123*** ***124*** ***125*** ***126*** ***127*** ***128***
93 - 94 95 96 - 97 98 XIV 6
PC cp PC CP / PC CP PC CP



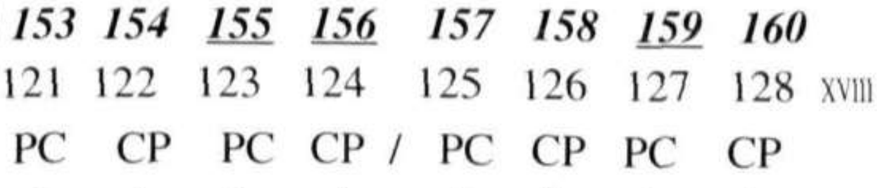
" malitia
feriunt"

XVII 8 ***129*** ***130*** ***131*** ***132*** ***133*** ***134*** ***135*** ***136***
99 100 101 102 - - 103 104 XV 6
pc cp PC CP / pc cp PC CP



(" nisi chris.")

XVIII 8 ***137*** ***138*** ***139*** ***140*** ***141*** ***142*** ***143*** ***144***
105 106 107 108 109 110 111 112 XVI 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP



" homine t. fir."

XIX 8 ***145*** ***146*** ***147*** ***148*** ***149*** ***150*** ***151*** ***152***
113 114 115 116 117 118 119 120 XVII 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP

" timuerunt "

XX 8 ***153*** ***154*** ***155*** ***156*** ***157*** ***158*** ***159*** ***160***
121 122 123 124 125 126 127 128 XVIII 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP

" Explanatio "

XXI 8 *161* *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168*
129 130 - 131 132 - 133 134 XIX 6
pc CP pc CP / PC cp PC CP

" et abit pm angls "

XXII 8 *169* *170* *171* *172* *173* *174* *175* *176*
135 - - - - - - 136 XX 2
PC cp pc cp / pc cp pc CP

" et interitum "

XXIII 8 *177* *178* *179* *180* *181* *182* *183* *184*
137 138 139 140 141 142 143 144 XXI 8
PC CP PC CP / PC CP PC CP

" iactantes "

XXIV 8 *185* *186* *187* *188* *189* *190* *191* *192*
- - 145 146 147 148 149 150 XXII 6
pc cp PC CP / PC cp PC CP

(" ? ")

XXV 8 *193* *194* *195* *196* *197* *198* *199* *200*
- - - - - - - - (-)
pc cp pc cp / pc cp pc cp

(" ? ")

XXVI 8 *201* *202* *203* *204* *205* *206* *207* *208*
- - - - - - - - (-)
pc cp pc cp / pc cp pc cp

Fin Apc. | Com. Dn. (" ? ")

XXVII 8 *209* *210* *211* *212* *213* *214* *215* *216*
151 152 - 153 154 - 155 156 XXIII 4; ff. 151-154 XXIV 4; ff. 155-156
PC CP pc CP / PC cp PC CP

" Incipit uifio. un"

XXVIII 8 *217* *218* *219* *220* *221* *222* *223* *224*
- - 157 158 159 160 - - XXIV 4; ff. 157-158 XXV 6; ff. 159-160
pc cp PC CP / PC CP pc cp

(" ? ")

XIX 8 *225* *226* *227* *228* *229* *230* *231* *232*
- - - - - - - - (-)
pc cp pc cp / pc cp pc cp

(" ? ")

XXX 8 *233* *234* *235* *236* *237* *238* *239* *240*
- - - - - - 161 - XXV 6; f. 161
pc cp pc cp / pc cp PC cp

(" ? ")

XXXI 4 *241* *242* *243* *244*
162 163 164 - XXV 6; ff. 162-164
PC CP PC cp

Guarda **G2**
165

Beato de San Pedro de Cardeña. Miniatura de la colección Heredia-Spínola: Los dos testigos.

FICHA TÉCNICA DEL BEATO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL:

Tipo de códice: Comentario de Beato al Apocalipsis
Fecha: copia de finales del siglo XII[22]
Procedencia: San Pedro de Cardeña[23], Burgos
Soporte: pergamino
Encuadernación: monástica. Cubierta de piel vuelta blanca sobre tapas de madera con broches[24]
Formato: rectangular
Dimensiones: 44,60 x 30 x 0,03 cm. de media[25]
Colocación en página.: dos columnas de 36 líneas
Número de cuadernillos: 31. Conservados completos, 4; cuadernillos fragmentados 22; desaparecidos, 5
Número de folios: 244. Conservados completos y fragmentados, 146
Técnicas: caligráfica y pictórica
Miniaturas: 104. Conservadas completas 30, fragmentos de otras 7 y 67 desaparecidas

---

[22] Yarza Luaces, Joaquín, "La miniatura románica en España. Estado de la cuestión", en *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte, II*, 1990, pp. 16, 22-23: Williams, John, "Imaginería apocalíptica en el románico tardío español" en *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo*, Actas del Simposio Internacional relizado en 1988 en Santiago de Compostela, Coruña, 1991, p. 374.

[23] Desde que Yarza estableciera la relación estilística del Beato con la Biblia de Burgos ("Las miniaturas de la Biblia de Burgos", en *Archivo Español de Arte*, t. XLII, nº 166, abril-junio 1969, p. 201) este investigador ha defendido la tesis de que el Beato del Museo Arqueológico Nacional de Madrid se confeccionó, junto a otros manuscritos ("Códices iluminados en el monasterio de Las Huelgas", en *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, año XXVIII, nº 107, 1er trimestre 1991, p. 51) en un hipotético y notable scriptorium, el de San Pedro de Cardeña (Yarza Luaces, Joaquín, "La peregrinación a Santiago..., *op. cit.*, pp. 386-387; "En torno al Beato del Museo Arqueológico Nacional", en *Archivo Español de Arte*, t. XLIV, 1971, pp. 112-114). Los problemas sobre fechas y scriptorium aparecen revisados y detallados en los artículos: "La miniatura románica..., *op. cit.*, pp. 9-25; "La miniatura en Galicia ..., *op. cit.*, pp. 319-340. Williams, por su parte, vincula el Beato del Museo Arqueológico a Toledo; Williams, John, "Imaginería apocalíptica..., *op. cit.*, pp. 371-380.

[24] [25] Mundó Anscari, Manuel y Sánchez Mariana, Manuel, "Catalogación", en *Los Beatos*, *op. cit.*, p. 115; Justo Fernández, Amelia, "Restauración del Beato..., *op. cit.*, pp. 34-39.

MINIATURAS DEL BEATO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

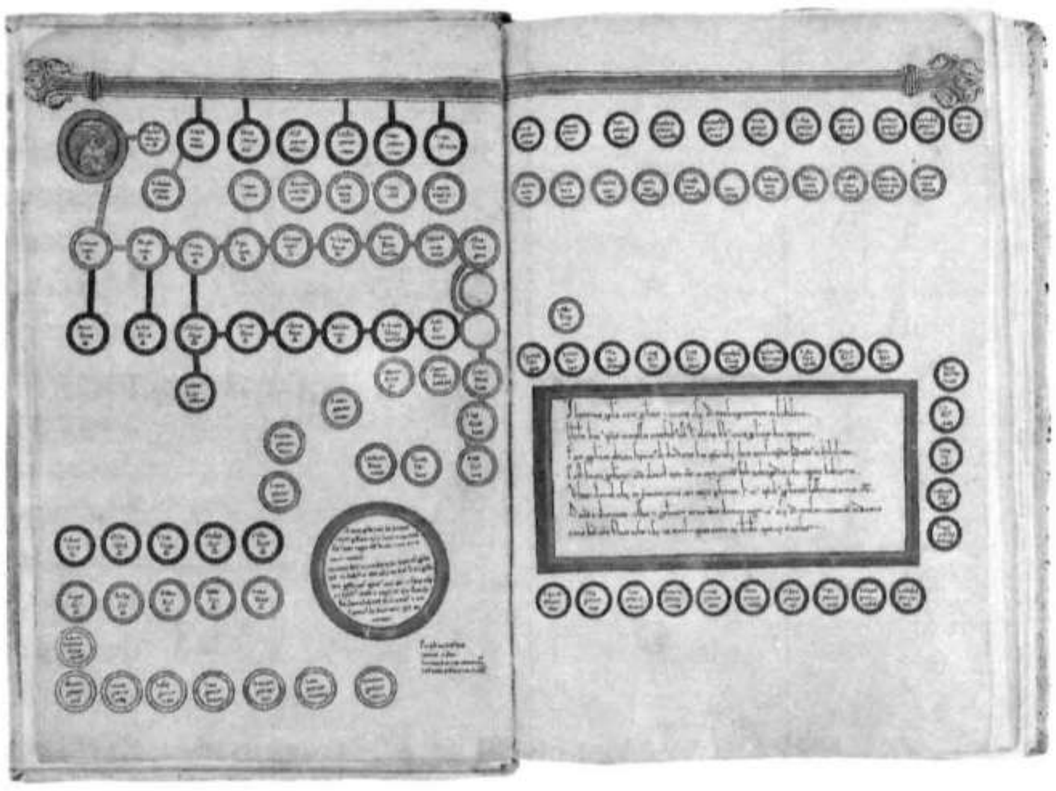
En este apartado citamos los temas que ilustran las miniaturas del Beato, tanto de las que todavía se conservan como de las que, de no ser por su malogrado destino, hubieran pertenecido a dicho manuscrito, al tiempo que su actual destino. El listado situado en la columna de la izquierda muestra el número total de miniaturas. No se incluye la arcada del comienzo ni las formas geométricas de los Preliminares.

En la columna central se señala el lugar que ocupan las miniaturas en la actual numeración del códice y en la columna de la derecha el puesto que ocuparían de conservarse completo el Beato. Una posición provisional fue aportada en el estudio anterior[26].

En los cuadernillos desaparecidos la colocación de las miniaturas es aproximativa. Los factores que han influido a la hora de decidir su emplazamiento son fundamentalmente dos; el espacio que ocupa, dentro del soporte del manuscrito, el texto y la ilustración, y la referencia de foliación del Beato de Manchester[27]. Se ha escogido este Beato por tratarse del manuscrito más próximo al Beato del Museo Arqueológico, tanto desde el punto de vista estilístico[28] como por pertenecer a la misma familia IIb[29].

SUMMARY

Structure of the «Beato» (codex) of the National Museum of Archaeology of Madrid, in which a definitive proposal of the order/arrangement of the pages is presented. That is, of the still existing pages, as well as of the missing ones. At the same time a suggestion is made of which could be the contents of these missing pages. The structure is conditioned by the actual information of the manuscript, by the usual or common arrangement of text and illustrations in this type of codex as well as by the actual meaning of the textual contents of the «Beato».



Beato de San Pedro de Cardeña. Fragmento de las tablas genealógicas del Museo Arqueológico de Madrid: Rey David.

[26] Alonso Cardona, Esther, "Aproximación al Beato..., *op. cit.*, pp. 76-78.

[27] Ms. lat. 8, John Rylands University Library of Manchester; Mundó Anscari, Manuel y Sánchez Mariana, Manuel, "Catalogación", en, *Los Beatos op. cit.*, p. 116.

[28] Yarza Luaces, Joaquín, "La miniatura románica..., *op. cit.*, pp. 17, 23; Yarza Luaces, Joaquín, "La miniatura en los reinos..., *op. cit.*, pp. 328-329 y Williams, John, "Imaginería apocalíptica..., *op. cit.*, pp. 372-373.

[29] Neuss, Wilhelm, "Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (= Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1. Reihe, Bd. 2u. 3), Münster i. WW., 1931; Klein, Peter, "La tradición pictórica de los Beatos", en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, vol. II*, Madrid, 1980, pp. 83-106.

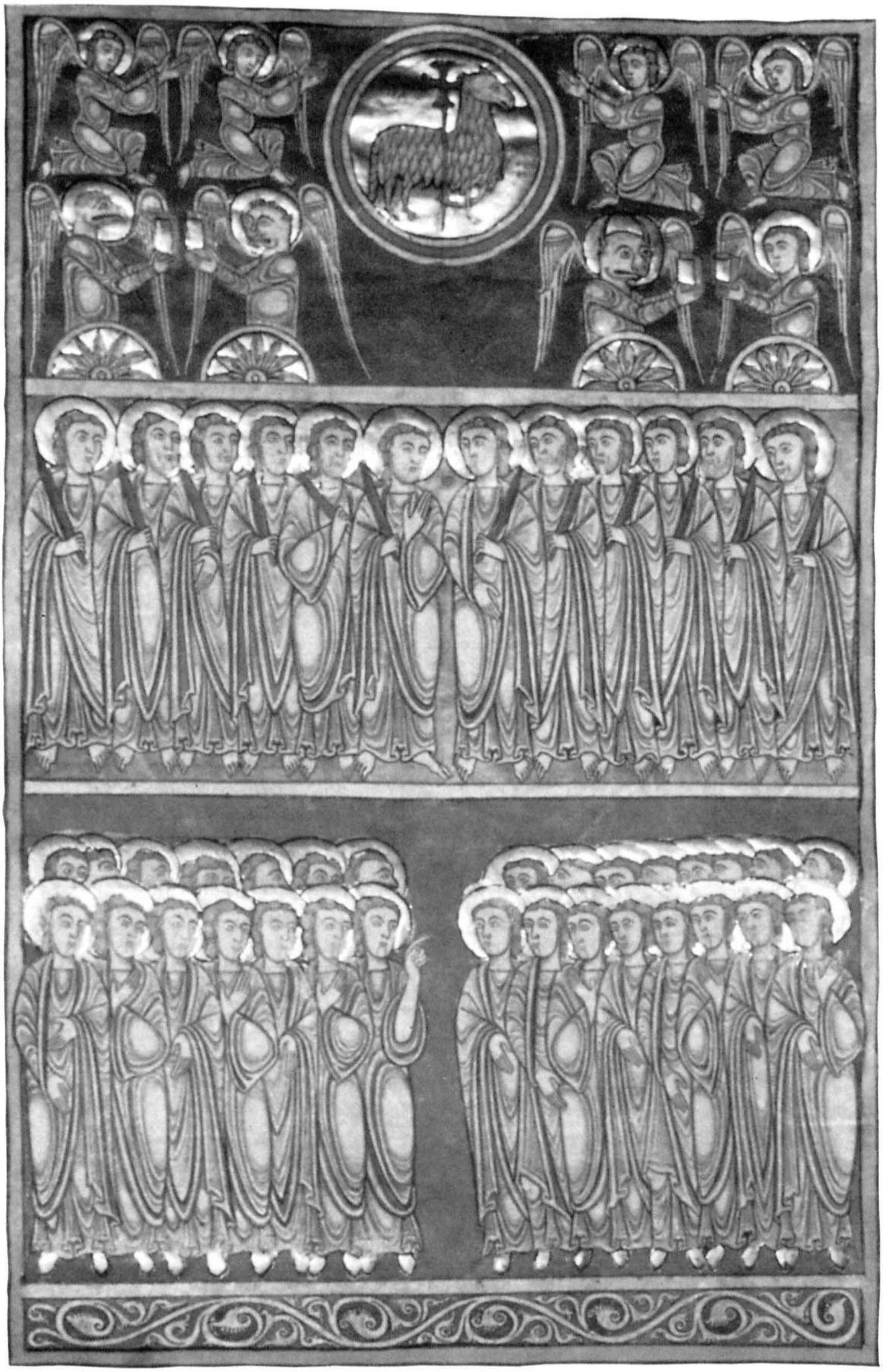
N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
	Guarda	Guarda 1	
			PRELIMINARES
	–	1r[30]	N.Y. 1B (PARIS 11) Cinco columnas con arcada
	–	1v	N.Y. 1A (PARIS 11)
1			Cruz de Oviedo
	8r	2r	desaparecida
2			Cristo en Majestad
			Los cuatro Evangelistas
	8v	2v	desaparecida
3			Mateo; El Señor entregándole el Evangelio
	9r	3r	MADRID, M.A.N.
4			Mateo; Los dos ángeles
	9v	3v	MADRID, M.A.N.
5			Marcos; El Señor entregándole el Evangelio
	–	4r	desaparecida
6			Marcos; Los dos ángeles
	–	4v	desaparecida
7			Lucas; El Señor entregándole el Evangelio
	1r	5r	desaparecida
8			Lucas; Los dos ángeles
	1v	5v	desaparecida
9			Juan; El Señor entregándole el Evangelio
	10r	6r	GERONA
10			Juan; Los dos ángeles
	10v	6v	GERONA Original en blanco
			Las Tablas Genealógicas
	2r	7r	desaparecido Original en blanco
	2v	7v	desaparecida
11			Adán y Eva
	–	8r	desaparecida continuación
	–	8v	desaparecida
12			Noé
	–	9r	N.Y. 2A (PARIS 1) continuación
	–	9v	N.Y. 2B (PARIS 1) Oriens–Occidens
	3r	10r	MADRID, M.A.N.
13			Abraham
	3v	10v	MADRID, M.A.N.
14			Falta miniatura Isaac
	4r	11r	MADRID, M.A.N.
15			Falta miniatura Jacob y Lea
	4v	11v	MADRID, M.A.N.
16			Falta miniatura Raquel
	5r	12r	MADRID, M.A.N. continuación
	5v	12v	MADRID, M.A.N.
17			Rey David
	6r	13r	MADRID, M.A.N. continuación
	6v	13v	MADRID, M.A.N. continuación
	7r	14r	N.Y. 2C (PARIS 15)

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
18			Final Tablas Genealógicas y Vida de Jesús; La adoración de los magos
	7v	14v	N.Y. 2D (PARIS 15)
			texto
	–	15r	desaparecida
19			El pájaro y la serpiente
	–	15v	desaparecido
			en blanco
	–	16r	desaparecida
20			Representación de los autores
	–	16v	desaparecido
			en blanco
			APOCALIPSIS
	20r	26r	N.Y. 3A (PARIS 14)
21			La Revelación a San Juan; Ap. I: 1–6
	20v	26v	N.Y. 3B (PARIS 14)
			texto
	22r	28r	MADRID, M.A.N.
22			Dios se aparece en la nube; Ap. I: 7–10a
	22v	28v	MADRID, M.A.N.
			texto
	24r	30r	desaparecida
23			El encargo a San Juan para que escriba la Revelación; Ap. I: 10b–20
	24v	30v	desaparecido
			texto
	–	44r	desaparecido
			texto
	–	44v	desaparecida
24a			Mapa mundi
	–	45r	desaparecida
24b			Mapa mundi
	–	45v	desaparecida
25			Los doce apóstoles
	34r	50r	desaparecido
			texto
	34v	50v	desaparecida
26			Las cuatro bestias y la estatua; Dan. VII: 3–8 y II: 31
	35r	51r	desaparecido
			texto
	35v	51v	desaparecida
27			La mujer y la bestia
	41r	57r	MADRID, M.A.N.
28			El mensaje de la iglesia de Efeso; Ap. II: 1–7
	41v	57v	MADRID, M.A.N.
			texto
	44r	60r	MADRID, M.A.N.
			texto
	44v	60v	MADRID, M.A.N.
29			El mensaje de la iglesia de Esmirna; Ap. II: 8–11
	48r	64r	MADRID, M.A.N.
			texto
	48v	64v	MADRID, M.A.N.
30			El mensaje de la iglesia de Pérgamo; Ap. II: 12–17
	51r	67r	MADRID, M.A.N.
			texto
	51v	67v	MADRID, M.A.N.
31			El mensaje de la iglesia de Tiatira; Ap. II: 18–29
	55r	71r	N.Y. 4A (PARIS 9)
32			El mensaje de la iglesia de Sardis; Ap. III: 1–6

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
	55v	71v	N.Y. 4B (PARIS 9)
			texto
	58r	74r	N.Y. 5B (PARIS 10)
			texto
	58v	74v	N.Y. 5A (PARIS 10)
33			El mensaje de la iglesia de Filadelfia; Ap. III: 7–13
	63r	79r	MADRID, M.A.N.
34			El mensaje de la iglesia de Laodicea; Ap. III: 14–22
	63v	79v	MADRID, M.A.N.
			texto
	–	81r	desaparecida
35			Arca de Noé
	–	81v	desaparecido
			texto
	–	84r	desaparecida
36			Visión de Dios ante la apertura de los siete sellos; Ap. IV: 1–6a
	–	84v	desaparecido
			texto
	–	87r	desaparecida
37			El Cordero y los cuatro seres vivientes; Ap. IV: 6b – V: 14
	–	87v	desaparecido
			texto
	–	100r	desaparecido
			texto
	–	100v	desaparecida
38			Apertura de los cuatro primeros sellos; Ap. VI: 1–8
	76r	104r	N.Y. 6A (PARIS 13)
39			Apertura del quinto sello; Ap. VI: 9–11
	76v	104v	N.Y. 6B (PARIS 13)
			texto
	78r	106r	desaparecido
			texto
	78v	106v	desaparecida
40			Apertura del sexto sello; Ap. VI: 12–17
	81r	109r	N.Y. 7A (PARIS 8)
41			Los cuatro ángeles deteniendo los cuatros vientos; Ap. VII: 1–3
	81v	109v	N.Y. 7B (PARIS 8)
			texto
	82r	110r	MADRID, HEREDIA–SPÍNOLA
			texto
	82v	110v	MADRID, HEREDIA–SPÍNOLA
42			Los 144.000 marcados de Dios; Ap. VII: 4–12
	92r	120r	MADRID, M.A.N.
43			Metáfora de la palmera
	92v	120v	MADRID, M.A.N.
			texto
	–	122r	desaparecida
44			La aparición de los siete ángeles con trompetas; Ap. VIII: 2–5
	–	122v	desaparecido
			texto
	94r	123r	N.Y. 8A (PARIS 4)
45			La primera trompeta; Ap. VIII: 7
	94v	123v	N.Y. 8B (PARIS 4)
			texto
	96r	125r	MADRID, M.A.N.
46			La segunda trompeta; Ap. VIII: 8–9
	96v	125v	MADRID, M.A.N.
47			La tercera trompeta; Ap. VIII: 10–11
	–	126r	N.Y. 9B (PARIS 5)
			texto
	–	126v	N.Y. 9A (PARIS 5)

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
48			La cuarta trompeta; Ap. VIII: 12–13
	98r	128r	N.Y. 10A (PARIS 6)
49			La quinta trompeta; Ap. IX: 1–6
	98v	128v	N.Y. 10B (PARIS 6)
			texto
	99r	129r	desaparecido
			texto
	99v	129v	desaparecida
50			El Angel del abismo y las langostas infernales; Ap. IX: 7–12
	100r	130r	N.Y. 11A (PARIS 7)
			texto
	100v	130v	N.Y. 11B (PARIS 7)
51			La sexta trompeta; Ap. IX: 13–16
	102r	132r	desaparecida
52			Los caballos de fuego y sus jinetes; Ap. IX: 17–21
	102v	132v	desaparecido
			texto
	–	133r	desaparecido
			texto
	–	133v	desaparecida
53			Juan recibe el libro para ser comido y la vara para medir el templo; Ap. X: 1 – XI: 2
	104r	136r	MADRID, HEREDIA–SPÍNOLA
			texto
	104v	136v	MADRID, HEREDIA–SPÍNOLA
54			Los dos testigos; Ap. XI: 3–8
	106r	138r	MADRID, M.A.N.
55			El Anticristo mata a los dos testigos; Ap. XI: 7–10
	106v	138v	MADRID, M.A.N.
			texto
	107r	139r	MADRID, M.A.N.
56			La ascensión al cielo de los dos testigos; Ap. XI: 11–14
	107v	139v	MADRID, M.A.N.
			texto
	108r	140r	N.Y. 12A (PARIS 3)
			texto
	108v	140v	N.Y. 12B (PARIS 3)
57			La séptima trompeta; Ap. XI: 15–18
	109r	141r	desaparecida
58			El Templo con el arca de la alianza y la bestia que surge del abismo; Ap. XI: 19
	109v	141v	desaparecido
			texto
	110r	142r	desaparecido
			texto
	110v	142v	desaparecida. Sólo queda un fragmento muy pequeño
59a			La lucha de la serpiente contra el Hijo de la Mujer; Ap. XII: 1–18
	111r	143r	desaparecida. Sólo queda un fragmento muy pequeño
59b			La lucha de la serpiente contra el Hijo de la Mujer; Ap. XII: 1–18
	111v	143v	desaparecido
			texto
	115r	147r	desaparecida
60			La adoración de la bestia de siete cabezas; Ap. XIII: 1–10
	115v	147v	desaparecido
			texto
	118r	150r	desaparecida
61			La bestia que surge del abismo; Ap. XIII: 11–17
	118v	150v	desaparecido
			fragmento de texto
	119r	151r	desaparecido
			fragmento de texto

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
	119v	151v	desaparecida
62			La raposa y el gallo
	123r	155r[31]	N.Y. 13A (PARIS 2)
			texto
	123v	155v	N.Y. 13B (PARIS 2)
63a			Tablas del Anticristo
	124r	156r	MADRID, M.A.N.
63b			Tablas del Anticristo, fragmento
	124v	156v	MADRID, M.A.N.
			desaparecido fragmento de texto
	127r	159r	desaparecida
64			El Cordero sobre el monte Sión; Ap. XIV: 1–5
	127v	159v	desaparecido
			texto
	129r	161r	desaparecida
65			El Angel con el Evangelio eterno; Ap. XIV: 6–13
	129v	161v	desaparecido
			texto
	–	163r	desaparecida
66			El Hijo del hombre en la nube y el Angel con la hoz; Ap. XIV: 14–20
	–	163v	desaparecido
			texto
	132r	165r	N.Y. 14A (PARIS 12)
67			Los siete ángeles y las siete plagas; Ap. XV: 1–4
	132v	165v	N.Y. 14B (PARIS 12)
			texto
	–	166r	desaparecido
			texto
	–	166v	desaparecida
68			Los siete ángeles salen del templo; Ap. XV: 5–8
	133r	167r	desaparecido
			texto
	133v	167v	desaparecida
69			El mandato de los siete ángeles; Ap. XVI: 1–2
	135r	169r	MADRID, M.A.N.
70			El primer ángel derrama su copa
			sobre la tierra; Ap. XVI: 2
			fragmento de texto desaparecido
71			El tercer ángel derrama su copa sobre los ríos; Ap. XVI: 4–7,
			fragmento
	135v	169v	MADRID, M.A.N.
			falta fragmento de texto
	–	170r	desaparecido
			texto
	–	170v	desaparecida
72			El cuarto ángel derrama su copa sobre el sol; Ap. XVI: 8–9
	–	171r	desaparecida
73			El quinto ángel derrama su copa sobre el trono de la
			bestia; Ap. XVI: 10–11
	–	171v	desaparecida
74			El sexto ángel derrama su copa sobre el Eúfrates; Ap. XVI: 12
	–	172r	desaparecida
75			La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón,
			de la bestia y del falso profeta: Ap. XVI: 13–16
	–	172v	desaparecido
			texto
	–	174r	desaparecida
76			El séptimo ángel derrama su copa sobre el aire; Ap. XVI: 17–21
	–	174v	desaparecido
			texto
	–	175r	desaparecida



Beato de San Pedro de Cardeña. Miniatura de la colección Heredia-Spínola: Los ciento cuarenta y cuatro mil marcados de Dios.

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
77			La gran meretriz de Babilonia y los reyes; Ap. XVII: 1–3a
	–	175v	desaparecido
			texto
	136r	176r	desaparecida
78			La mujer sobre la bestia de siete cabezas; Ap. XVII: 3b–13
	136v	176v	desaparecido
			fragmento de texto
	140r	180r	desaparecido
			sólo resta un fragmento de texto
	140v	180v	desaparecida
			resta sólo un fragmento
79			El triunfo del Cordero sobre los reyes; Ap. XVII: 14–18
	142r	182r	desaparecido
			texto
	142v	182v	desaparecida
80a			El fuego de Babilonia: Ap. XVIII: 1–20
	143r	183r	desaparecida
80b			El fuego de Babilonia: Ap. XVIII:1–20
	143v	183v	desaparecido
			texto
	–	185r	desaparecido
			texto
	–	185v	desaparecida
81			El Angel arroja la piedra de molino al mar; Ap. XVIII: 21–24
	–	186r	desaparecido
			texto
	–	186v	desaparecida
82			La adoración de Dios en el cielo; Ap. XIX: 1–10
	147r	188r	desaparecida
83			El Jinete Fiel y Veraz sobre el caballo blanco; Ap. XIX: 11–16
	147v	188v	desaparecido
			texto
	148r	189r	desaparecida
84			El Angel en el sol; Ap. XIX: 17–19
	148v	189v	desaparecido
			texto
	146r	190r	desaparecida
85			El triunfo del Jinete sobre la bestia; Ap. XIX: 19–21
	146v	190v	desaparecido
			texto
	149r	191r	desaparecida
86			El Angel encadena a Satanás; Ap. XX: 1–3
	149v	191v	desaparecido
			fragmento de texto
	150r	192r	desaparecida
87			El trono de los justos y las almas de los mártires; Ap. XX: 4–6
	150v	192v	desaparecido
			texto
	–	193r	desaparecido
			texto
	–	193v	desaparecida
88			El último ataque de Satanás después de mil años de prisión; Ap. XX: 7–8
	–	195r	desaparecido
			texto
	–	195v	desaparecida
89			El diablo, la bestia y el falso profeta son lanzados al fuego; Ap. XX: 9–10
	–	196r	desaparecido
			texto
	–	196v	desaparecida

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
90a			El Juicio Final; Ap. XX: 11–15
	–	197r	desaparecida
90b			El Juicio Final; Ap. XX: 11–15
	–	197v	desaparecido
			texto
	–	198r	desaparecida
91			La nueva Jerusalén celestial; Ap. XXI: 1–27
			desaparecida
92			Cristo en su trono y el río de la vida; Ap. XXII: 1–5
	–	198v	desaparecido
			texto
	–	204r	desaparecido
			texto
	–	204v	desaparecida
93			Juan se postra a los pies del Angel; Ap. XXII: 6–21
			DANIEL
	–	205r	desaparecido
			texto
	–	205v	desaparecida
94			Babilonia
	151r	209r	desaparecida
95			El sitio de Jerusalén y las lamentaciones de Jeremías
	151v	209v[32]	desaparecido
			fragmentos de texto
	152r	210r	desaparecido
			texto
	152v	210v	desaparecida, excepto un fragmento
96			El sueño de Nabucodonosor acerca de la estatua y la piedra que rueda; Dn. II: 1–34
	–	214r	desaparecida
97			La adoración de la estatua de oro y los tres jóvenes en el horno; Dn. III
	–	214v	desaparecido
			texto
	–	217r	desaparecida
98			Sueño de Nabucodonosor sobre el árbol que llega al cielo y la visión de sí mismo paciendo hierba; Dn. IV
	–	217v	desaparecido
			texto
	158r	220r	desaparecida
99			El festín de Baltasar; Dn. V
	158v	220v	desaparecido
			texto
	–	223r	desaparecida
100			Daniel en el foso de los leones; Dn. VI
	–	223v	desaparecido
			texto
	–	224r	desaparecida
101			Visión de Daniel: aparición del "viejo de días"; Dn. VII
	–	224v	desaparecido
			texto
	–	227r	desaparecida
102			Visión de Daniel: la lucha del macho cabrío con el carnero; Dn. VIII: 1–5
	–	227v	desaparecido
			texto
	–	228r	desaparecida
103			Daniel recibe la revelación sobre el significado de la visión anterior y sobre el fin de Jerusalén; Dn. VIII: 6–15 – IX

N.º	Numeración actual	Numeración propuesta	Lugar y tema de las miniaturas
	–	228v	desaparecido texto
104	–	233r	desaparecida Daniel ve al Angel sobre el río Tigris; Dn. X – XII
	–	233r	desaparecido texto
165	Guarda 2		

[30] Las cinco columnas con arcada estaban posiblemente destinadas para encuadrar una concordancia de los cuatro evangelios: Lemoisne, André, *Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy*, facs. V - Miniatures et Dessins, Paris, 1909, p. 136. En el catálogo de Lemoisne así como en la catalogación del Metropolitan de New York, lo que se considera verso corresponde al recto y viceversa.
[31] Idem [30].
[32] Estos fragmentos de texto que pertenecen al libro de Daniel, no fueron incluídos en este libro en el anterior artículo.

Beato de San Pedro de Cardeña. Miniatura del Museo de Arte de Gerona: Los cuatro evangelistas, símbolo de San Juan.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

ANTIGÜEDADES MEDIEVALES JUDÍAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

M.ª ÁNGELA FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional

EL Museo Arqueológico custodia una limitada, pero interesante y variada colección de antigüedades medievales judías[1], parte de la cual se halla depositada en el Museo Sefardí, de Toledo[2]. Algunos objetos han sido estudiados y publicados por prestigiosos investigadores. Es el caso del epitafio del Rebbi Jacob[3], tres lápidas funerarias procedentes de La Coruña[4], otra de Puente del Castro (León)[5], dos reproducciones de sendas inscripciones[6], el capitel bilingüe –depositado en el citado museo toledano[7]– y un cipo con inscripciones bilin-

[1] También se custodia un sello romano, nº inv. 20.108; es de bronce, forma rectangular, con el candelabro de los siete brazos a la izquierda y desplazada a la derecha la inscripción MAZ/ZEV, es decir, Marseu, en dos líneas, en relieve. Medidas: alto: 2,3 cm.; anch.: 5,4 cm.; grues.: 2,5 cm. Procede de Jaén. Debo la información de su existencia a mi buena amiga M.ª Angeles Castellano, del Departamento de Antigüedades Clásicas; desde aquí le expreso mi gratitud.

[2] Se trata de las piezas relacionadas en el expediente de depósito 1971/31, firmado por Fernando González, Jefe de Sección de Museos y Exposiciones, de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. Son las siguientes: capitel con inscripción bilingüe, nº inv. 50.524; dos discos amuletos, nº inv. 51.050 y 65.416; bocado de caballo, nº inv. 65.419 y pinjante [pieza de cinturón], nº inv. 51.012.

[3] Navascués y de Juan, J. M.ª, "Epitafio del Rebbí Jacob", *Memorias de los Museos Arqueológicos 1958 a 1961,* vols. XIX a XXII, Madrid, 1963, pp. 38-41.

[4] Fueron dadas a conocer por Loeb, Isidore, (Inscriptions tumulaires de La Coruña, *Revue des Etudes Juives,* VI, 1883, pp. 118-119), con facsímiles de las lápidas según copia a lápiz trazada por el Conde de Pardo Bazán y proporcionada a Loeb por la amabilidad del P. Fita, F. Se añadieron observaciones complementarias, breves pero atinadas, del mismo Loeb (p. 317 del citado volumen de la *Revue des Etudes Juives,* y p. 315 del vol. VII por Bloch). Vid. también Fita, Fidel, Noticias, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* XII, 1888, pp. 349-350; al tratar de varios documentos y vestigios referentes a los hebreos de Galicia, alude someramente a los epitafios coruñeses; Id., Epigrafía hebrea y visigótica, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* XLVII, 1905, p. 384, donde hace referencia a la segunda lápida coruñesa [n. inv. 50724; las otras dos n. 50711 y 50724]. Vid. también Schwab, M., Rapport sur les inscriptions hébraiques de l'Espagne, *Nouvelles Archives des Missiones Scientifiques,* t. XIV, pp. 266-268 [16-18]; Revilla Vielva, Ramón, *Patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo descriptivo,* Madrid, 1932, pp. 162-166; Cantera, Francisco, "Epigrafía hebraica en el Museo Arqueológico de Madrid", *Sefarad,* XI, 1951, pp. 105-108; Millás Vallicrosa, José M.,"Notas epigráficas", *Sefarad,* XI, 1951, pp. 389-390; Cantera, F., "Nota a las notas epigráficas del Prof. Millás", *Sefarad,* XI, 1951, pp. 390-391; Cantera, F. y Millás, J. M., *Las inscripciones hebraicas de España,* Madrid, 1956, pp. 31-35; Onega, José Ramón, *Los judíos en Galicia,* Madrid, 1981, pp. 611-616; Barral Rivadulla, M. Dolores, "Nuevas aportaciones a la historia de la judería coruñesa y sus manifestaciones artísticas bajomedievales", *Sefarad* (en prensa). Agradezco a esta investigadora la posibilidad de leer el manuscrito antes de su publicación.

[5] Procede del cementerio judío de Puente Castro, exp. 1973/16. Publicada por Pérez Herrero, E. y Pérez Castro, F., Excavación de cuatro tumbas medievales judías y hallazgo de un nuevo epitafio hebreo, *Sefarad,* Madrid, 34, 1974, pp. 31-41, sobre todo, pp. 37-41, lám. 1.

[6] La nº inv. 50.712, ingresada por donación (Libr. don. fol. 78 v), tiene el original en el dintel interior de una casa de Toledo, dato que agradezco al dueño. La nº 50.704 procede del citado cementerio de Puente Castro. Ambas son recogidas por R. Revilla Vielva, op. cit., p. 164, nº 321, 319. El original de la segunda se halla depositado en el Museo Sefardí desde el año 1969; cfr. López Alvarez, Ana M.ª, *Catálogo del Museo Sefardí. Toledo,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 64, nº 17, y Grau Lobo, José Luis, *Guía/catálogo de 100 piezas. Museo de León,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, p. 102, alude somerísimamente a las tres lápidas depositadas en dicho museo toledano.

[7] Vid. nota 1. Fue dado a conocer por F. Fita, "Inscripciones romanas y hebreas", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 24, 1894, pp. 30-32; "Siete inscripciones hebreas de Toledo", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 47, 1905, pp. 315-316. Id. Epigrafía hebraica... cit., pp. 108-111. Vid. también Amador de los Ríos, Rodrigo, *Monumentos Arquitectónicos de España. Toledo,* Madrid, Martín y Gamoneda, 1905, pp. 281-285; Schwab, Moïse, *Rapport sur les inscriptions hebraïques en Espagne,* 1907, pp. 266-267, figs. 10-13; *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 57, 1910, pp. 133-134; Gómez Moreno, Manuel, "Ornamentación mudéjar toledana", *Arquitectura Española,* 12, 1925; Revilla Vielva, R., *Patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo descriptivo,* cit. p. 72, lám. 18; Cantera Burgos, Francisco, "Epigrafía hebraica en el Museo Arqueológico de Madrid", *Sefarad,* 11, 1951, pp. 108-111, láms. III-VI; Millás Vallicrosa, José M.ª, "Notas epigráficas", *Sefarad,* 11, 1951, pp. 391-392; Cantera-Millás, *Las inscripciones hebraicas de España,* Madrid, 1956, pp. 333-335.

gües[8], dos amuletos[9] y un talismán[10]. Más recientemente se ha publicado una matriz de sello[11] y un lampadario[12]. Permanece inédito un interesante anillo de oro, perteneciente a una mujer, que se analiza en este trabajo.

1. Epitafio del Rebbí Jacob

Nº Inv.: 71243. Exp.: 1960/42.

Forma de adquisición: donación de D. Juan Ainaud de Lasarte y D. Martín Almagro Basch.

Fecha de ingreso: fragmento derecho: 22 de Marzo de 1957; fragmento izquierdo: 28 de Octubre de 1960.

Materia: mármol.

Medidas: alto: 10 cm. ancho: 47 cm.

Procedencia: Mérida (Badajoz).

Cronología: siglos VIII-X.

Conservación: mediana; está partida.

Bibliografía: Navascués, Joaquín M.ª, "El Rebbí Jacob, hijo del Rebbí Senior", *Sefarad*, 19, 1959, pp. 78-91; Id., "El epitafio latino del Rabbí Jacob, hijo del Rabbí Senior", *Atti del III Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina*, Roma, 1959; Id. "El epitafio del Rebbí Jacob", *Memorias de los Museos Arqueológicos 1958 a 61*, vols. 19-22, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1963, pp. 38-41; Almagro Basch, Martín, "Antigüedades de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional", *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida, 16-20 de noviembre 1975*, Madrid, 1976, pp. 127-139, sobre todo p. 136 con bibliografía referente a cada uno de los fragmentos; Villalón, M.ª Cruz, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, Diputación Provincial, 1985, pp. 151, 339, fig. 414.

Estudio: Lápida sepulcral de estructura troncopiramidal cuadrada, inscrita sobre la cara superior de un cimacio visigodo, decorado con con ruedas de radios curvos, datable en el siglo VII avanzado. Arruinado el edificio donde se hallaba dicho elemento arquitectónico, se reaprovecharían sus materiales en usos posteriores, como es este caso. La pieza está partida de arriba abajo un tanto transversalmente, en dos fragmentos, que ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional en dos momentos diferentes. A partir de datos proporcionados por el prof. Navascués, la mitad izquierda fue propiedad de una persona de nombre Juan Fernández. Fue estudiada por Hübner[13], perdiéndose el rastro de ella hasta que por los años 1939 y 1945 apareció en los almacenes del Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona. Dicho Museo, según informa la Dra. Villalón[14] la había adquirido a la Colección Monsalud por los años treinta. Se ignoraba su procedencia.

El fragmento derecho fue descubierto durante las excavaciones practicadas en los Columbarios de Mérida, concretamente en una tumba flanqueada con piedras ornamentadas de arte visigodo. Dichas excavaciones estaban

---

[8] El cipo (nº inv. 57.478), fue encontrado por Ramiro Amador de los Ríos en Toledo, en las proximidades de la iglesia de Santa Leocadia. Publicado por R. Revilla Vielva, op. cit., nº 241, lám. 23, y recogido por Lévi-Provençal, *Inscriptions arabes d'Espagne*, Leyden, 1931, p. 74, nº 68, lám. XVII e. Más recientemente Zozaya, Juan, "Antigüedades andalusíes de los siglos VIII al XV", *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de cultura, 1992, pp. 68-69.

[9] Vid. nota 1. Recogidos Cantera-Millás, op. cit., pp. 377-379, nº 265 [nº inv. 51.050] y 266 [nº inv. 65.416], eventualmente extraviado, según advierten. En 1969 pasaron como depósito al Museo Sefardí de Toledo, junto con otros objetos de dicho arte, recogidos por Ana M.ª López Alvarez en su *Catálogo del Museo Sefardí...*, cit. pp. 55-56, n. 7; 146-148, n. 1-2; pp. 155-157, n. 13-14.

[10] Nº inv. 59.956. Gómez Moreno, Manuel, "Documentación goda en pizarra", *Boletín de la Real Academia Española*, 1954, pp. 53-54; Vázquez de Parga, Luis, "Talismán medieval en plomo", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. XV, 1954, pp. 73-75, lám. 49.

[11] *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*, catálogo de la exposición, a cargo de Menéndez-Pidal, Faustino y Gómez, Elena, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, nº 226.

[12] Nº inv. 1973/58. Procede de Nischapur, e ingresó con el resto de la col. Martínez Santa Olalla. Franco Mata, Lampadario, catálogo de la exposición, *De Gabinete a Museo. Tres Siglos de Historia. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 481, nº 416.

[13] Hübner, H., *Inscriptiones Hispaniae Christianae*, Berlín, 1871, nº 84, p. 11; Id., *Supplementum*, p. 19. Tras él, muchos autores se han ocupado de alla, si bien no han sido resueltas todas las interrogantes que presenta. Ascoli, G.I., *Iscrizioni inedite o mal note Greche, Latine, Ebraiche di antichi sepolcri giudaici del Napoletano*, Turín, 1880 (extra de los *Atti del IV Congresso Internazionale degli orientalisti*), p. 245 (13); Fita, F., *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 16, 1890, p. 447; Id., *España Hebrea*, I, p. 181; Epigrafía hebrea y visigótica. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47, 1905, pp. 361-394, sobre todo, pp. 369 y 379; Schwab, M., *Rapport inscriptions hébraiques de l'Espagne*, pp. 240-241; Ricci, S. de, *Jewish Encyclopaedia*, 9, p. 475; Smit, E.L., *De oud-gristelijke monumenten van Spanje*, La Haya, 1916, p. 46; Katz, S., *The Jews in the Visigothic and Frankish Kingdoms of Spain and Gaul*, Cambridge (Mass.), 1937, p. 146; Millás Vallicrosa, J.M., "Epigrafía hebraico-española", *Sefarad*, 5, 1945, pp. 300-302; Roth, Cecil, "The Judaeo-Latin Inscription of Mérida", *Sefarad*, 8, 1948, pp. 391-396 (1-6); Cantera-Millás, *Inscripciones hebraicas de España*, cit. Plano, Pedro M.ª, *Ampliaciones a la historia de Mérida*, 1894; Navascués y de Juan, Joaquín M.ª, *Los epígrafes cristianos latinos de Mérida* (tesis doctoral inédita, Madrid, 1948).

[14] Op. cit., p. 151.

dirigidas por D. Martín Almagro Basch, quien depositó el fragmento en el Museo el 22 de marzo de 1957, según hace constar en un escrito dirigido al Director del Museo Arqueológico Nacional[15]. Tuvo conocimiento del hecho el Dr. D. Juan Ainaud de Lasarte, director del Museo de Barcelona antedicho, proponiendo la reunión de ambos fragmentos para componer la pieza, todo ello con destino al Museo Arqueológico Nacional. Este gesto de honradez profesional es digno de toda alabanza y si ya lo pregonó el Sr. Navascués en la publicación de la pieza completa, lo reitero a mi vez como lección de generosidad y sabiduría, acción que debería de prodigarse en los años que estamos viviendo, en los que parece que se impone una cerrazón localista y en definitiva ignorante.

La inscripción ha sido datada por el Sr. Navascués entre los siglos VIII y X, datación mantenida hasta el momento a falta de una proposición más precisa. Aunque algunas de las características de las formas epigráficas se encuentran en epígrafes emeritenses de época visigoda, advierte el citado investigador, es también cierta la ausencia de otras en inscripciones anteriores al siglo VIII. Otro tanto sucede con la fonética del latín. Establece además paralelos entre los caracteres externos de la inscripción con los del epitafio italiano de Leach, del año 832, que sugieren una contemporaneidad de ambas obras.

El texto del epitafio informa de algunos extremos: que la lápida fue encargada para el Rabí Jacob Senior, por su hijo de nombre Simeón y que murió a los sesenta y tres años de edad, lleno de sabiduría y ejerciendo seguramente la medicina[16].

SIT NOMEN [DNI. BEN]*EDICTVM QUI BI*
UIUIICAN EN MOR[TIUI]CAT PAX ET
PAVSET IN SEPVLCRO TVO: EGO IACOB FI
LIVS DE REBBI SENIORI PAVSO ANIMO
SVPORANS IN SORTE IVSTORVM ABLIGA
TVS IN LIGATORIVM VITE ANGELI PA
CIS APERITI PORTA[S] *PACIS DICITI ILLI*
INGREDE CVM PACE: VIXI ANNOS
LXIII REPLETVS SAPIENTIAM
PREDVCENS ARTEM ARTICVCVM:
[E]*GO SIMEON FILIUS DE REBBI IA*[CO]*B*
EDIFICABI DO.
...] MI[.]SAM PAX.

Se trata de un salmo bíblico, que podría haberse tomado, según el Dr. Ainaud, bien de la *Vetus Hispana*, traducción latina anterior a la Vulgata de San Jerónimo, bien de ésta, o tal vez de una traducción judía no cristiana[17].

2. CAPITEL BILINGÜE

Nº Inv.: 50.524.

Forma de adquisición: compra. Depositado en el Museo Sefardí, Toledo (exp. 1971/31).

Fecha de ingreso: no consta.

Materia: piedra caliza.

Medidas: alt. 20 cm.; anch. y grues. 14 cm.; perímetro collarino: 42 cm.

Procedencia: Toledo.

Cronología: siglo XIII.

Conservación: mediana; fracturado y pegado.

Bibliografía: vid. notas 1 y 4.

Estudio: Según descripción inédita de D. Rodrigo Amador de los Ríos, este capitel de piedra caliza de pequeñas dimensiones fue hallado entre los escombros del ala del claustro de San Juan de los Reyes, destruida durante la invasión francesa. Allí debió de ser depositado, trasladado tal vez de una antigua sinagoga. Publicado por el P. Fita, lo considera único en su clase, observación que comparte Amador de los Ríos, el cual lamenta las fracturas, con las consiguientes dificultades de lectura. El P. Fita lo supone típico de la época de Alfonso el Sabio[18], aunque después lo pospone a los años 1310-1311, al leer dos de las cuatro cifras arábigas, talladas en el frente principal. Otros autores retrotraen la cronología a fines del siglo XII o principios del XIII, suponiendo que perteneció a una sinagoga erigida entonces por Aben-Alfajar, embajador de Alfonso VIII en la corte de Al-Mostansir. Pudo también corresponder a alguna otra sinagoga de las que el Almojarife Mayor, Selemoth Abu-Omar-ben-Xuxén o Susén, obtuvo del propio monarca, que fueran reedificadas después de 1212. Nada sin embargo, puede afirmarse hallándose en el terreno de la hipótesis. Más improbable es que proceda de Santa María la Blanca, cuyos capiteles son de dimensiones considerablemente mayores.

Tiene diversas representaciones emblemáticas en la línea del ábaco, volutas formadas por bichas, además de cuatro inscripciones árabes en mal dibujados caracteres cúficos y deficiente ortografía en cada una de las caras[19]. Debajo de la inscripción citada, figuran en relieve los nú-

[15] En dicho escrito menciona las semejanzas con el fragmento de Barcelona y la conveniencia de reunir ambos, caso de que se tratase de la misma pieza, con destino bien al M.A.N. bien al Museo de Arte de Cataluña. Información escueta con la indicación de que el Sr. Almagro trajo al Museo el fragmento derecho de la inscripción descubierta en Mérida, manuscrita y firmada por el Sr. Navascués, adjuntada al expediente de 1960/42.

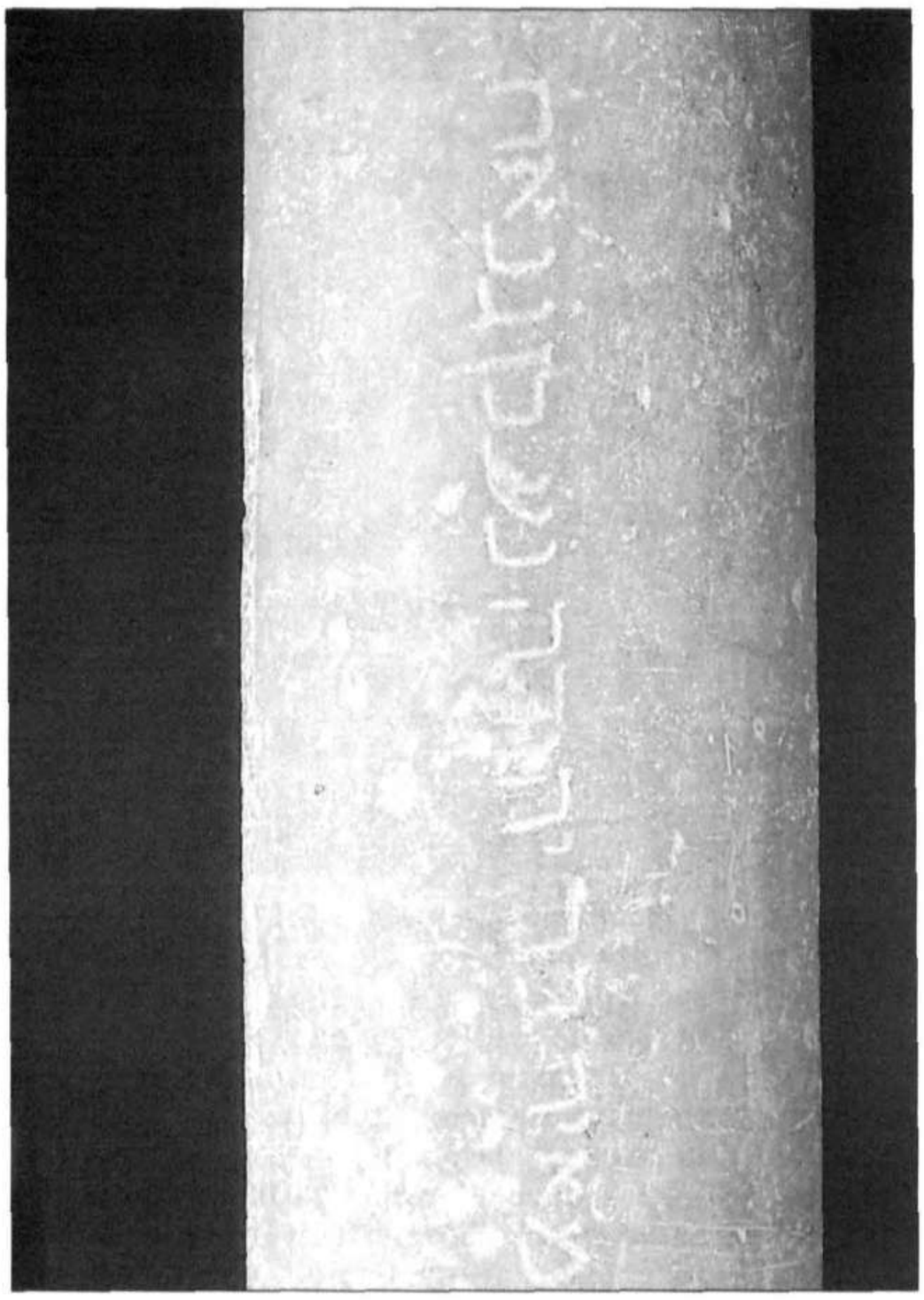
[16] Más información y bibliografía en Navascués, *El Rebbí Jacob, hijo del Rebbí Senior,* cit.

[17] Estoy investigando sobre este punto, de extraodinaria importancia en el marco de las tradiciones bíblicas.

[18] *Inscripciones romanas y hebreas,* cit., pp. 30-32.

[19] "La protección", "Bendición", "La felicidad", "La felicidad", según transcripción de Amador de los Ríos.

meros 7136, de los cuales el P. Fita leyó tan sólo 71, obteniendo la fecha 5171 de la Creación. Una guirnalda de piñas en altorrelieve, horizontal y alargada, termina por debajo de las volutas esta zona del capitel, siguiendo en la inmediatamente inferior otra inscripción en caracteres judíos, que continúa el versículo 6 del cap. XXVIII del Deuteronomio, que dice: *"Bendito tú en el entrar y bendito en*



el salir". Una corona de pequeñas hojas de acanto rodea el collarino, que remata en resaltado funículo.

3. XAHID O CIPO FUNERARIO, BILINGÜE
Nº Inv.: 57.478. Exp.: 1916/57.
Forma de adquisición: donación de D. Rodrigo Amador de los Ríos.
Fecha de ingreso: 13 de Noviembre de 1916.
Materia: mármol gris.
Medidas: alt. 129 cm. diám. 39 cm.
Procedencia: Toledo.
Cronología: 1075 d.C./465 H.
Conservación: mediana.
Bibliografía: "Lévi-Provençal", *Inscriptions Arabes d'Espagne*, p. 74, nº 68, lám. XVIIe; Revilla Vielva, Ramón, *Patio árabe del Museo Arqueológico Nacional*, cit., pp. 104-106; Cantera, F. Epigrafía hebrea y visigótica, cit. pp. 108-111; cit. Zozaya, "Antigüedades andalusíes de los siglos VIII al XV", *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1992, vol. II, pp. 68-69.

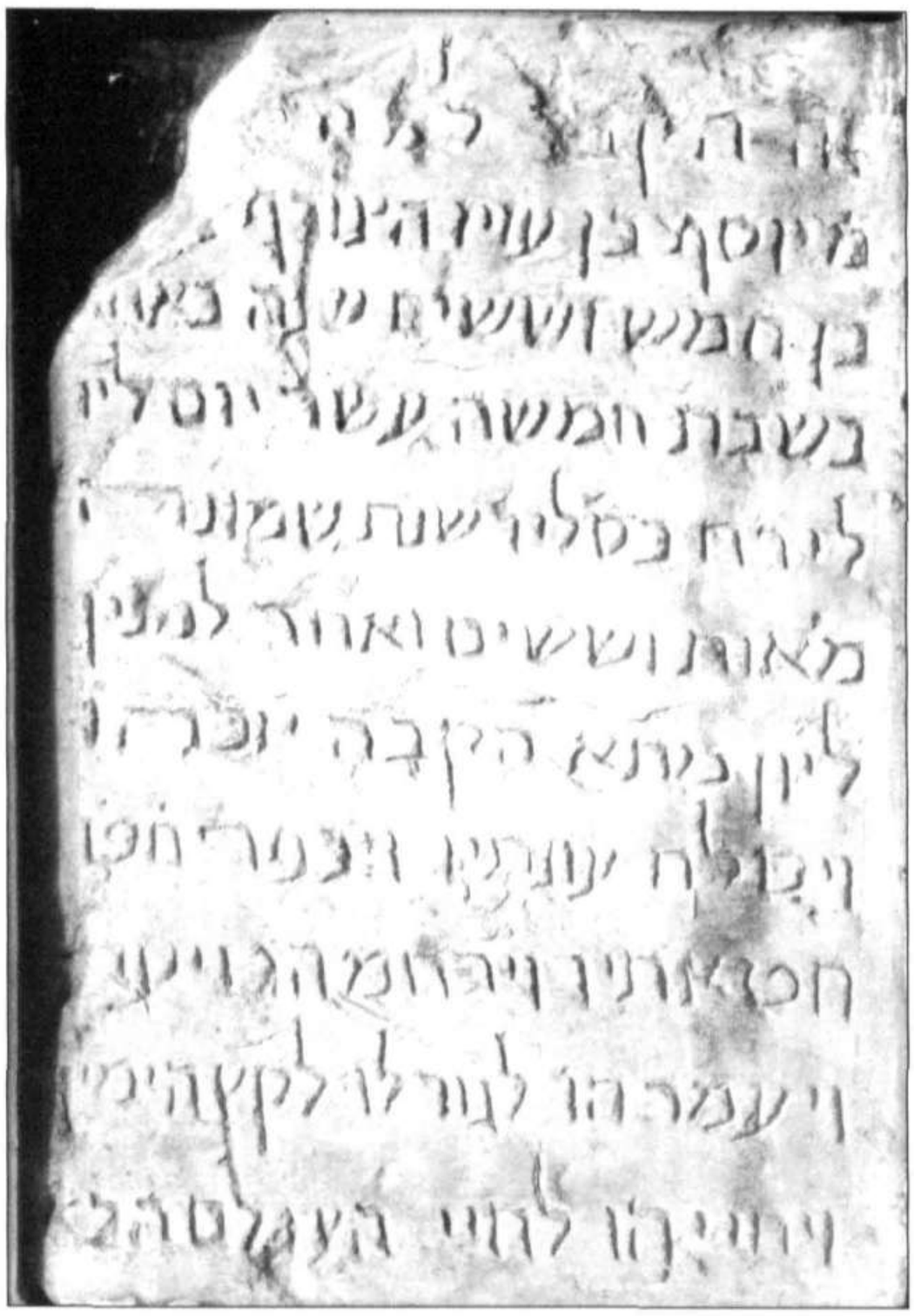
Estudio: Cipo funerario hallado por D. Rodrigo Amador de los Ríos en las proximidades de la iglesia de Santa Leocadia. Es característico de la región toledana, cuyo origen parece hallarse en Túnez. Adopta la forma de fuste cilíndrico, ensanchado en sus extremos por sendos anillos planos. En uno de los frentes se tallaban las correspondientes inscripciones identificativas y plegarias a Allah, generalmente sobre estructura rectangular. Las inscripciones árabes estan transcritas por R. Amador de los Ríos, R. Revilla Vielva y J. Zozaya, a quienes remito al lector interesado.

El cipo fue reaprovechado por un personaje judío perteneciente a una familia documentada. Se trata de Yahuda Djanaj, familia de un exégeta y lexicógrafo zaragozano, que murió en 1040. Los caracteres lexicográficos delatan una fecha no anterior al siglo XIII. La inscripción en caracteres judíos, grabada en sentido longitudinal y parte posterior del citado epígrafe árabe, dice así: *MEIR HIJO DE YAHUDA DJANAD. SU ALMA* [está] *EN EL EDEN.*

4. EPITAFIO
Nº Inv.: 1973/16. Exp.: 1973/116.
Forma de adquisicón: depósito.
Fecha de ingreso: 5 de Agosto de 1973.
Materia: piedra arenisca.
Dimensiones: alt. 26 cm.; anch. 36 cm. grues. 8 cm.
Procedencia: Puente Castro (León).
Cronología: año 1095 d. C./ 4855 de la Creación.
Conservación: deficiente, fragmentada.
Bibliografía: Pérez Herrero, E., y Pérez Castro, F., "Excavación de cuatro tumbas medievales judías y hallazgo de un nuevo epitafio hebreo", *Sefarad*, Madrid, 34, 1974, pp. 31-41, sobre todo pp. 37-41, lám. 1.

Estudio: Epitafio hallado por D. Arturo Prieto en un terreno de su propiedad, n. 115 de la calle Isoba, en Puente Castro, localidad cuya epigrafía judía medieval, si bien no equiparable a la proporcionada por Toledo, Barcelona y Gerona, es de extraordinaria importancia, como han evidenciado estudiosos de la talla de Cantera Burgos, Fita, Alvarez de la Braña y Rodríguez Fernández, por señalar unos pocos. El último de los citados lo incluye en su clásico libro *Las juderías de la provincia de León*[20]. Corresponde el lugar del hallazgo a un nivel justo encima de la tumba A [vid. croquis], a una profundidad de 50 cm., orientada hacia el este y cercana a las cuatro restantes excavadas por Pérez Herrero y Pérez Castro. Analizado por éstos, quienes lo depositaron en el Museo Arqueológico Nacional, a ellos debemos un apurado estudio del mismo.

[20] León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1976, pp. 78, 280, 307.



Fragmentado en cuatro partes, presenta una escritura de trazos sueltos y elegantes, muy bellos y cuidados. Es además muy interesante desde el punto de vista epigráfico, sintáctico y fonético. El texto conservado, incompleto, pero reconstruible en su mayoría, se distribuye en nueve líneas. Pertenecía a dos hermanos, que murieron, el segundo, de nombre Moisés, quince días después que el primero, el año 1095, es decir el 4855 de la Creación.

He aquí el texto:

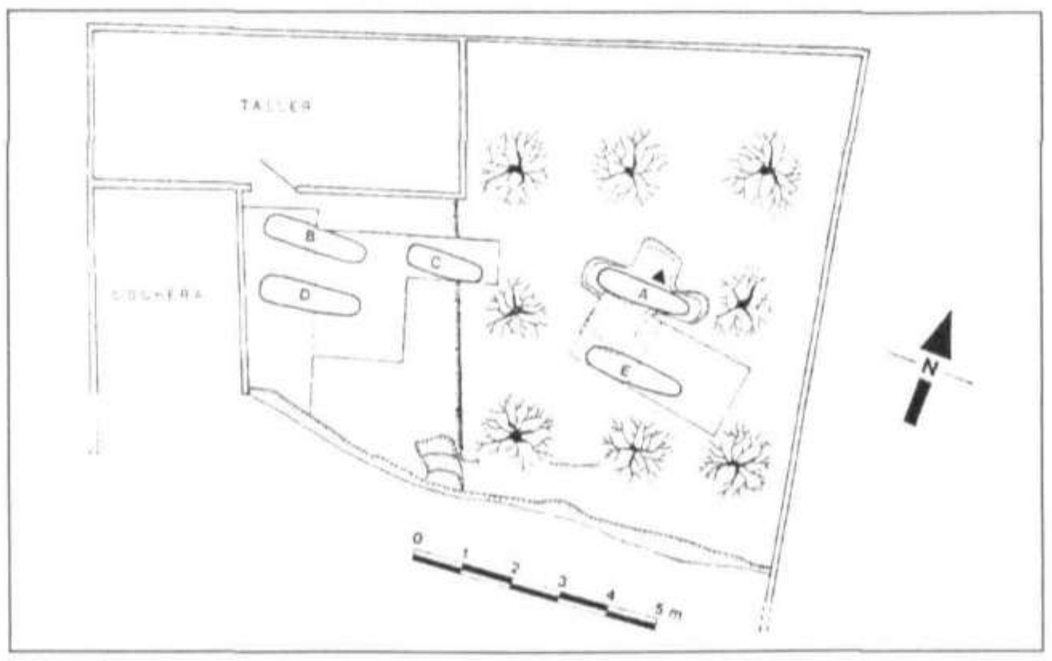
.....y veinte/
.....Siwán.....año de/
cuatro mil y ochocientos cincuenta y cinco y murióse-/
le otro hermano, de nombre Moisés, antes/
de que muriese él y hubo entre ambos/
[un intervalo de] quince días y su tumba [está junto a él]./
El Santo, Bendito sea, les resucite a la vida del mundo/ venidero y les dé [en él] buena participación./
Amén./

5. LÁPIDA SEPULCRAL [reproducción en yeso].
Nº Inv.: 50.704.
Forma de adquisición: no consta.
Fecha de ingreso: no consta.
Materia: yeso.
Dimensiones: alt. 40 cm.; anch. 27 cm.; grues. 3,5 cm.
Procedencia: Puente Castro (León).
Cronología: Año 1100 d. C.
Conservación: buena.
Bibliografía: Revilla Vielva, R., *Patio Arabe del Museo*

Arqueológico Nacional, cit., pp. 164-165, n. 319; López Alvarez, Ana M.ª, *Catálogo del Museo Sefardí. Toledo,* cit., p. 64, n. 17 (del original).

Estudio: Publicada esta reproducción por Revilla Vielva, consigna el original existente entonces en León, de mármol gris, depositado en el Museo Sefardí, de Toledo el 16 de junio de 1969, donde figura con el n. inv. 17. Forma rectangular, presenta una inscripción distribuida en once líneas enmarcadas por dos tenues líneas paralelas para facilitar al grabador su trabajo. Pertenece a *Mar Hiyyá* (?), o *Mir,* hijo de *Mar Yosef ben Aziz,* platero. La transcripción proporcionada por A. M.ª López Alvarez, ofrece algunas variantes con respecto a la de Revilla Vielva. "

"Esta es la sepultura de Mar H[iyyá (?) hijo de]/ Mar Yosef ben'Aziz, fue platero, hijo de...[Murió] / a los sesenta y cinco años, / en domingo [el día primero de la semana], a los quince días/ de Kislew, el año ocho / cientos y sesenta y uno, según el cómputo de / la ciudad de León. El Santo [bendito él] lo purifique / y remita / sus culpas y cubra sus pecados / y se apiade de él y lo levante a su heredad en el fín de los días / y lo resucite a la vida del mundo futuro". La fecha corresponde al 18 de noviembre de 1100.



6. LÁPIDA SEPULCRAL [reproducción en yeso].
Nº Inv.: 51.914. Exp.: 1896/3.
Forma de adquisición: donación de D. Pedro A. Berenguer.
Fecha de ingreso: 19 de Mayo de 1897.
Materia: yeso.
Dimensiones: alt. 25 cm.; anch. 77 cm.
Procedencia: Toledo.
Cronología: primera mitad del siglo XIV.
Conservación: buena.
Bibliografía: Revilla Vielva, Ramón, *Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional,* cit. pp. 165-166, n. 321;

López Alvarez, Ana M.ª, *Catálogo del Museo Sefardí. Toledo,* cit., p. 58, n. 10 [del original].

Estudio: Sencilla lápida sepulcral, de estructura rectangular apaisada. La inscripción en caracteres judíos, identifica su pertenencia a un asperjador hijo de asperjador *Mazé ben Mazé*[21]. He aquí el texto: "Está sepultado en este tumba un asperjador, hijo de asperjador, hombre de ¿elección?/ Su gloria está en las tierras de las vidas y él permanecerá o morará allí [generosamente]"[22].

7. Lápida sepulcral [reproducción en yeso].
Nº Inv.: 50.712. Exp.: 1896/3.
Forma de adquisición: donación de D. Pedro A. Berenguer. Libro Donaciones, fol. 78 v.
Fecha de ingreso: 19 de Mayo de 1987.
Materia: yeso.
Dimensiones: alt. 90 cm.; anch. 209 cm.
Procedencia: Toledo.
Cronología: siglo XIV.
Conservación: buena.
Bibliografía: Revilla Vielva, *Patio Árabe del Museo Arqueológico Nacional,* p. 165, n. 320.

Estudio: Rodrigo Amador de los Ríos, redactor de la ficha antigua, recoge y transcribe la inscripción del largo epígrafe, cuyo original se encuentra en el dintel interior de una casa toledana, en la calle de la Plata, nº 9[23]. La copia Revilla Vielva en su reiteradamente citada obra *Patio Arabe del Museo Arqueológico Nacional.* He aquí la transcripción: *"Glorioso será el descanso de ellos; cantarán gozosos bajo su lecho; y, a su llegada al jardín del Edén, vendrán delante de él los príncipes de los levitas, hijos de Queat y de Yisar, y le dirán 'paz'".*

8, 9, 10. TRES LÁPIDAS SEPULCRALES PROCEDENTES DE LA CORUÑA

Las lápidas herculinas constituyen una importante aportación a la cultura gallega e hispana en general, como se ha advertido reiteradamente. Donadas al Museo Arqueológico Nacional en 1894, fueron descubiertas en 1869[24] extramuros de La Coruña, cerca de la estación del ferrocarril, en un desmonte practicado en la orilla del mar y fábrica de salazón de D. Nicolás del Río. Cerca de dicho punto, existía un islote internado en el mar, de roca limpia, conocido con el nombre de *Peña de los Judíos* [Pena dos Xudeos], hoy desaparecido. Es indudable, en opinión de Rodrigo Amador de los Ríos[25], que en aquel arenal y secado de la playa, resguardado de las olas por rocas naturales que forman el término de la parroquia de Oza [de ahí el nombre de Palloza, con que también se le llama], existió, al S.O. de la capital, una necrópolis judaica. Que debió de ser de indudable entidad, se ratifica a partir de las propias lápidas citadas, lo cual sugiere a su vez una cierta importancia de la judería.

Respecto a la ubicación de ésta, M.ª Dolores Barral Rivadulla recoge tres teorías, la primera de las cuales sitúa a la población judía intramuros del caso urbano, en la actual calle de la Sinagoga, evidente topónimo recordatorio. La segunda defiende su situación en la zona de *A Rabiada* o *Larrabiada,* en el antiguo barrio de Santa Lucía, extramuros de la ciudad. Finalmente, la tercera, menos difundida y más actual, localiza la judería en la calle del arrabal llamada "rua nova", relacionando el nombre de "nueva" con la ubicación de los edificios judíos como en Orense y Lugo. Una carta de foro del 19 de noviembre de 1494 ha permitido situar con precisión la judería en la llamada *Ciudad Vieja,* intramuros de la ciudad y no lejos de la puerta llamada *"dos Sares"* –actual puerta de Aires–, como se especifica en aquélla: "... açcerca de la porta dos Sares açerca de donde solia ser *juderia* que es en la colaçion de la dicha yglesia"[26].

8. Lápida de Abraham bar Meir ben Peres.
Nº Inv.: 50.711.
Forma de adquisición: donación.
Fecha de ingreso: 1894.
Materia: granito [piedra berroqueña].
Medidas: alt. 191 cm.; anch. 69,5 cm.; grues. 19,5 cm.
Procedencia: La Coruña.
Cronología: siglo X o anterior al siglo XII.
Conservación: mediana.
Bibliografía: vid. nota 3.

Estudio: Hallada a dos metros de profundidad, es irregular; está incompleta. Presenta estructura de ataud, decorada exclusivamente con una inscripción, en caracteres judíos, inscritos en dos líneas paralelas que adoptan la forma de una L. Este es el texto: ABRAHAM BAR [hijo de] R. MEIR BEN [hijo de] PERES. La cronología viene siendo establecida en el siglo X, y en todo caso, anterior al siglo XII[27].

---

[21] Revilla Vielva, op. cit., p. 166; López Alvarez, op. cit., p. 58.

[22] Es la transcripción de Revilla. La de A. López Alvarez difiere algo: "Atésorase en esta sepultura un asperjador hijo de asperjador, varón.../ su gloria está en las regiones de la Vida, pues hizo descender la lluvia...".

[23] Referencia que agradezco al actual dueño de la misma, D. Elías Gallardo Ruano.

[24] Según Villaamil y Castro. Otros autores retrasan el hallazgo a 1874, cinco años más tarde.

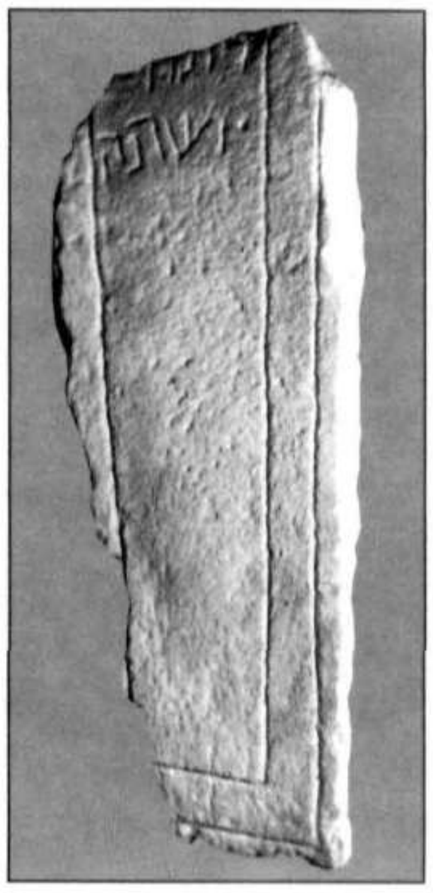
[25] Autor de las fichas antiguas, de quien tomo estos datos.

[26] Op. cit., quien recoge el dato de un documento del Archivo de la colegiata de Santa María del Campo, leg. 74, n.º 10, que transcribe en el Apéndice comental, n.º 3.

[27] Cantera, *Epigrafía hebraica en el Museo Arqueológico de Madrid,* cit. pp. 105-111; Cantera-Millás, *Inscripciones hebraicas de España,* cit. p. 32, nº 12.

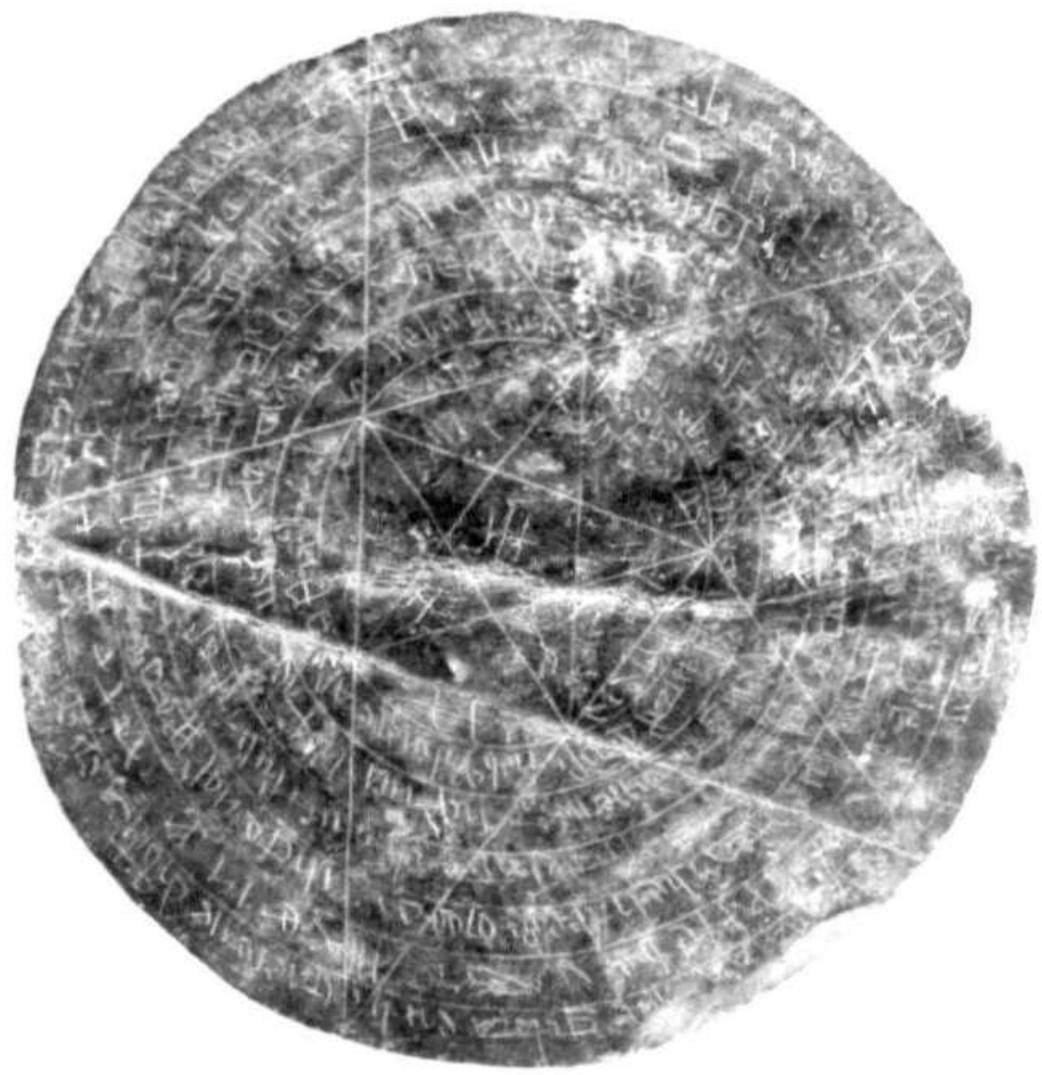
9. Lápida de Seti, mujer de Don Ishaq El Qarol (?)
Nº Inv.: 50.717.
Forma de adquisición: donación.
Fecha de ingreso: 1894.
Materia: granito [piedra berroqueña].
Medidas: alt. 172 cm.; anch. 76 cm.; grues. 11 cm.
Procedencia: La Coruña.
Cronología: siglo X a anterior al siglo XII.
Conservación: mediana.
Bibliografía: vid. nota 3.

Estudio: Se halla completa y adopta estructura de ataud, que se respeta en la inscripción que la bordea. Está incisa entre dos líneas paralelas. La inscripción identifica a la difunta. SETI MUGER DE DON ISHAQ EL QAROL (?) DESCANSE EN EL EDEN. Seti es un nombre frecuente en la onomástica femenina hispana, no sólo en judías, sino también en cristianas; se documenta en León y en Toledo, y pervive en el Marruecos actual. El esposo de la difunta, R. Ishaq el Carol parece que hay que entenderlo como toponímico usado como antropónimo.



10. Lápida de Doña Justa
Nº Inv.: 50.724.
Forma de adquisición: donación.
Fecha de ingreso: 1894.
Materia: granito [piedra berroqueña].
Medidas: alt. 172 cm.; anch. 73.
Procedencia: La Coruña.
Cronología: siglo X o anterior al siglo XII.
Conservación: mediana.
Bibliografía: vid. nota 3.

Estudio: Se halla incompleta y adopta la estructura de ataud. La inscripción, que debió de ser ideada como en las n. 50711 y 50717 para ser inscrita en las líneas paralelas, lo ha sido en la parte correspondiente a la cabeza en doble línea horizontal. Dice así: DONA IUSTA, nombre frecuente entre los judíos, como se documenta en León en el siglo XI.



11. Talismán[28].
Nº Inv.: 59.956. Exp.: 1953/50.
Forma de adquisición: compra a D. Manuel Gómez Moreno.
Fecha de ingreso: 31 de Diciembre de 1953.
Materia: plomo.
Medidas: diám. 15 cm.; grues. 0,2 cm.
Procedencia: desconocida.
Cronología: siglos XII-XIII.
Conservación: buena.
Bibliografía: Gómez Moreno, Manuel, "Documentación goda en pizarra", *Boletín de la Real Academia Española,* Madrid, 1954, pp. 53-54; Vázquez de Parga, Luis, "Talismán medieval en plomo", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales,* vol. XV, Madrid, 1954, pp. 73-75.

Estudio: Talismán en forma de disco, en cuyo interior se han trazado con el mismo centro seis circunferencias más con diámetros de 116, 102, 86, 71 y 56 mm. respectivamente. En las extremas, la más exterior de las cuales forma los bordes del disco, y en la más interior, se han inscrito dos estrellas de cinco puntas, resultantes la mayor de prolongar los lados de un pentágono regular, inscrito a su vez en una circunferencia interior, y la menor, de unir alternadamente los vértices interiores de dicho pentágono, de forma que los vértices de la nueva figura apuntan a

[28] Rivière, Jean (*Amuletos, talismanes y pantáculos,* traducc. española del original francés, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1974) establece la diferencia entre los tres objetos.

los ángulos entrantes de la estrella mayor. El interior de los espacios limitados por las circunferencias está ocupado por una serie de leyendas circulares. El interior del pentágono y brazos de la estrella interna y los espacios limitados por la circunferencia más pequeña y los lados del pentágono mayor lo está por signos e inscripciones de carácter cabalístico o mágico. La parte descifrable de las leyendas contiene conjuros redactados en latín y de carácter judeocristiano. Su finalidad es proteger contra la accción maligna de los agentes atmosféricos, que se creía actuada por los demonios. Se trata de una creencia muy extendida, que hasta época actual se refleja en algunas prácticas litúrgicas de la religión católica, como tocar las campanas durante las tormentas y los exorcismos que incluye el breviario romano para las mismas circunstancias.

Las leyendas, que forman seis circunferencias, comienzan en la más exterior precedidas de una cruz:

Círculo 1º. + in isto circ[u]lo co[n]ligantur o[mne]s di[a]b[o]l[icas] nubes cu[m] g[r]andine et nebula mala atque gelata cu[m] ligatione di[a]bolica cum qua religauit illo Salo[m]on.

Círculo 2º. Está ocupado en su mayor parte por signos indescifrables (¿mágicos?) mezclados con letras sueltas y otras asociadas, en las que parece leerse: VIRAGO VBER EPRICHEU (?).

Círculo 3º. Comenzando debajo del inicio de la leyenda del círculo 1º: Alligo uos di[a]b[o]los cu[m] exercitu ligo uos Satan, Lucifer, Belial,... Aligo uos p[er] patre[m] et filium s[pi]r[itu]m s[an]c[tu]m alligo.

Círculo 4º. uos M bligi giti Aric itis et sitis d[e]i n[omi]ne et [ ]a u sub et istos quod mici pollitis hic in.

Círculo 5º. q[ ] eflare nec cum grandine nec aliquid malu[m] facere nec gelata a[ut] neue intus (?) intrare infra t[er]minos.

Círculo 6º. Aunque muchas letras son identificables fácilmente, es difícil obtener un sentido coherente, a excepción de: nebula multa d n s.

En los espacios limitados por los lados del pentágono y la circunferencia más pequeña, se leen algunas palabras que parecen nombres propios: R a h o m - R o b o i o m (?) - A l i c i o , cuyo sentido se me escapa.

Se observan huellas opuestas de dos clavos, lo que sugiere que estuvo sujeto con ellos, a una pared o tal vez un mueble, pero siempre en un lugar poco visible, pues su condición le hacía entrar en el dominio de la magia negra, perseguida por la Iglesia.

La datación en el siglo XII ha sido propuesta por Gómez Moreno en base al tipo de letra. Por su parte, Vázquez de Parga estima la posibilidad de retrasarla un siglo, por considerar insuficiente dato el aportado por el ilustre y llorado investigador granadino.

El papel representado por Salomón está justificado plenamente por una tradición secular que hacía de él el gran maestro de las artes mágicas[29]. Entre los judíos, sobre todo durante la Edad Media, se denominaba *signum Salomonis* a la figura de estrella de cinco puntas, trazada dos veces en el talismán. Se trata de la célebre pentalfa o pentágrama, cuyo poder es ponderado en los tratados de magia negra y el que impide que Mefistófeles salga del gabinete de Fausto en la obra de Goethe. Este talismán parece que constituye uno de los testimonio más tempranos de la asociación del pentalfa con Salomón, que lo usa como *ligazón* mágica para dominar a las potestades diabólicas[30].

12. AMULETO.

Nº Inv.: 51.050.

Forma de adquisición: no consta. Depostiado en el Museo Sefardí, de Toledo (exp. 1971/31).

Fecha de ingreso: no consta.

Materia: latón.

Medidas: diámetro: 6,5 cm.

Procedencia: desconocida.

Cronología: siglo XV.

Conservación: buena.

Bibliografía: Millás-Cantera, *Inscripciones hebraicas en España,* pp. 377-378, n. 265; López Alvarez, *Catálogo del Museo Sefardí,* pp. 146-147, n. 1

Estudio: Amuleto en forma de disco y fina lámina. Su valor estriba en las inscripciones. En su centro se inscribe un rectángulo, enmarcado por doble línea, con el *tetragrammaton*[31] sagrado con su vocalización tradicional. Sobre la cara horizontal superior del rectángulo e inscrito en un frontis curvilíneo, se lee el vocablo *Yaboq,* nombre de un torrente cerca de Galaad (Gén. 32, 23), que se pronuncia al emprender un viaje, y del ángel a quien corresponde la vela del mes de Tisri. Sobre cada uno de los ángulos superiores del rectángulo campea una especie de roseta de siete pétalos o estrellita de otros tantos radios, y en los ángulos inferiores figura la cabecita de un angelillo de alas explayadas. En torno a todo lo indicado, que simula una especie

[29] Rivière, op. cit., pp. 63-70.

[30] Vázquez de Parga (op. cit., p. 75) propone como paralelos más cercanos dos miniaturas de las Cantigas del códice de El Escorial, que ilustran la cantiga nº CXXV (Guerrero Lovillo, José, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas,* Madrid, 1949, lám. 138). En ellas se ve al clérigo conjurador de los diablos protegido de éstos por el círculo mágico que ha trazado, en el cual se halla inscrita una pentalfa. En Galicia dicho signo se denomina salomón.

[31] *Tetragrámaton* en español.

de tabernáculo sagrado, frecuente en las pinturas antiguas, se leen los nombres de los cinco ángeles: *Gabriel* –sobre la derecha del frontis curvilíneo–, *Barakhiel* –a lo largo del flanco izquierdo–, *Uriel* –frente al lado inferior del mismo– y *Mikhael* –a lo largo del flanco derecho.

Alrededor de la parte central y enmarcados por dos círculos de finos puntos se leen cuarenta y un nombres o epítetos divinos, a partir de dos rosetas o estrellitas, como las indicadas anteriormente. He aquí sus nombres: *Buen Camino* [o proceder], *Es* [o será], *Gloria, Juez, Espíritu Santo, Salvador, Padre, Ley, Viviente, Eternidad* [literalmente: siempre], *Imperio, Perpetuidad, Ciencia, Clemente, Piadoso, Manuel* [o Dios con nosotros], *Felicidad, Secreto, Principio, Paz* [o Salvación], *Vara, Escudo, Cabeza, Luz, Ulterior o Restauración, Verdad, Misericordia* [o Caridad], *Bendito, Sabiduría, Justo, Santo, Rey, Grande, Fuerte o Héroe, Sebaot* [o Ejércitos (celestes)], *Eloah, Altísimo, Omnipotente, El, Señor, Yahveh.*

Los caracteres judíos son finos y bien trazados, y su estilo pregona una datación en el siglo XV. El amuleto lleva un pequeño orificio para colgarlo de un hilo. Se da sin embargo, la circunstancia de que se ha horadado en la parte opuesta a la que le corresponde. Se ignora si es español.

13. AMULETO.
Nº Inv.: 65.416.
Forma de adquisición: No consta. Depositado en el Museo Sefardí, de Toledo (exp. 1971/31).
Fecha de ingreso: no consta.
Materia: latón.
Medidas: diámetro: 6,5 cm.
Procedencia: desconocida.
Cronología: siglo XV.
Conservación: buena.
Bibliografía: Millás-Cantera, *Inscripciones hebraicas en España,* p. 379, n. 266; López Alvarez, *Catálogo del Museo Sefardí,* pp. 147-148, n. 2.
Estudio: De similar material, estructura y dimensiones que el anterior, se usó para colgar, como demuestra un orificio. Tiene en su centro un rectángulo de doble línea y en el centro los nombres divinos *El Saday* o *Dios Omnipotente* en hermosos caracteres cuadrados. En cuatro círculos concéntricos se dispone el *Salmo 67,* sin indicación del título, comenzando de fuera adentro, en el cual algunas grafías difieren un tanto del texto masorético. Está enmarcado por dos estrellitas o rosetas de seis y siete pétalos. Este Salmo, que constituye una alabanza de todos los pueblos a Dios, parece que era cantado en la fiesta de *Sukkot* o de los Tabernáculos. Se ignora si es español.

14. LAMPADARIO.
Nº Inv.: 1973/58/PO/165. Exp.: 1973/58.
Forma de adquisición: compra a D. Julio Martínez Santa-Olalla.
Fecha de ingreso: 1973.
Materia: bronce.
Medidas: alt. 28 cm.; diám. base. 11 cm.; diám. depósito [sin piqueras] 0,9 cm.
Procedencia: Nischapur (Persia).
Cronología: siglos XI-XII.
Conservación: buena.
Bibliografía: Franco Mata, A. Lampadario, *De Gabinete a Museo. Tres Siglos de Historia. Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 481, n. 416.
Estudio: Lampadario formado por una base circular, un vástago y el depósito para contener el aceite. La base está constituida por dos platos superpuestos, el inferior invertido. Continúa el vástago, de abigarradas formas; su parte inferior, cilíndrica, evoluciona hacia estructura im-

perceptiblemente troncocónica y sobre ella monta otra estructura circular plana. Sobre ésta se dispone una serie de molduras concavoconvexas, simulando parcialmente la basa de una columna con toros, cavetos y escocias, la superior de las cuales se prolonga a modo de capitel lotiforme. Continúa una teoría de molduras convexas regulares en ligera disminución, y sobre ellas estructuras parecidas a las citadas, pero de inferior diámetro. El depósito es circular, interrumpido por siete piqueras, como es normativo. Presenta una concavidad no muy profunda.

En el arranque del vástago se plasma una decoración a base de felinos, alusivos indudablemente al reino maligno. En la cara superior de la moldura corre la siguiente inscripción de alabanza a Dios, en caracteres hebreos: *Baruj atá adonaï elohénu mélej ha'olam achér kidchánu b mitsvotav l hadlik nér janukká* (Alabado seas, Señor, Nuestro Dios, rey del mundo, que nos has santificado con tus mandatos de encender la luz [las velas, la lámpara] de chanukkah [fín de diciembre]). (Agradezco la transcripción y traducción al francés a Dña. Eva-María Thimme, 18 de junio de 1990). Dicho lampadario constituía un conjunto con otros siete más, que se encendían todos a la vez.

15. ANILLO SIGNATARIO.
Nº Inv.: 63.600.
Forma de adquisición: no consta.
Fecha de ingreso: no consta.
Materia: oro.
Medidas: diám. 2 cm.; chatón. 1,1 cm.
Procedencia: desconocida.
Cronología: siglo XIII.
Conservación: buena.
Bibliografía: inédito.
Estudio: Anillo de oro con chatón octogonal dividido en tres franjas paralelas, la central de las cuales lleva en relieve la inscripción, *DONA BONA*, en caracteres hebraicos[32]. Dicha inscripción se limita superior e inferiormente por medio de sendas líneas paralelas, una de ellas incompleta. Las correspondientes franjas se decoran a base motivos florales, doblemente incurvados, con palmetas de tradición románica.

Este anillo responde a caracteres formales y estilísticos de uno de los cuatro ejemplares descubiertos en la excavación de la necrópolis de Teruel, practicada en mayo de 1926, en las colinas llamadas de Santa Lucía, al norte de la ciudad[33]. El anillo del M.A.N. presenta una ejecución menos fina que el paralelo turolense. Sin embargo, habida cuenta que se desconoce el actual paradero de éste y

sus compañeros[34], nuestro ejemplar se convierte en una pieza extraordinariamente importante como documento material de este tipo de anillos hebreos.

16. PINJANTE.
Nº Inv.: 51.012.
Forma de adquisición: no consta. Depositado en el Museo Sefardí, de Toledo (exp. 1971/31)
Fecha de ingreso: no consta.
Materia: bronce (?).
Medidas: alt. 3,8 cm.; anch. 5,8 cm.
Procedencia: desconocida.
Cronología: siglo XV.
Conservación: buena, rota la anilla.
Bibliografía: López Alvarez, *Catálogo del Museo Sefardí,* p. 156, n. 14.
Estudio: Pinjante[35] de forma rectangular, cuyos ángulos inferiores se redondean. En el interior se dispone un círculo en el que se inscribe el *mag[u]én David*[36], es decir la estrella de David, con una flor de seis pétalos y la corola en el centro. Posiblemente se trate de una obra española.

[32] Agradezco la transcripción a mi buena amiga y colega, Doña Ana M.ª López Alvarez, Directora del Museo Sefardí de Toledo.

[33] Se trata del nº 260 de la publicación de Cantera y Millás Vallicrosa, *Las inscripciones hebraicas de España,* p. 375, que incluye Friedenberg, Daniel M., *Medieval Jewish Seals from Europe,* Wayne State University Press, Detroit, 1987, pp. 137-138, nº 63, junto a los demás analizados por los citados investigadores, nº 60-62; 64-67. Los cuatro anillos encontrados en Teruel fueron dados a conocer por Antonio Floriano Cumbreño, *La aljama de judíos de Teruel y el hallazgo de su necrópolis,* Teruel, 1926, pp. 28 y sigts.; Id. "Hallazgos de la Necrópolis judaica de la ciudad de Teruel", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 88, 1926, pp. 845-851, con diseños del profesor de Dibujo D. Eduardo Badenes del Sacramento, que reproducen Cantera, F. y Millás Vallicrosa, op. cit., cit. pp. 374-375, y efectúan las correspondientes descripciones, pp. 373-375. Vid. también M. Ll., "L'ancien cimetière juif de Téruel", *Revue des Etudes Juifs,* 24, 1927, pp. 179-180.

[34] Así lo indican Cantera y Millás, op. cit., pp. 373-374, quienes se expresan en los siguientes términos: "Las tumbas parecen remontar a la primera de estas centurias [XIII], y lo mismo los objetos en ellas encontrados, los cuales quedaron en propiedad del dueño del terreno excavado. Ausente hoy éste de aquella ciudad y tras los avatares de la última guerra civil española, se ignora el paradero que a dichos objetos haya dado".

[35] En el *Catálogo del Museo Sefardí,* cit., se cataloga como pieza de cinturón.

[36] He colocado una *u* entre corchetes, para la correcta pronunciación en español. Para este símbolo vid. la voz Magen David, *Encyclopedy Judaica,* Jerusalén, Ed. Keter Publishing House, LTD, 1971, vol. 11, pp. 687-697, referencia que agradezco a Dña. Ana M.ª López Alvarez.

17. Bocado de caballo.
Nº Inv.: 65.419.
Forma de adquisición: no consta. Depositado en el Museo Sefardí, de Toledo (exp. 1971/31).
Fecha de ingreso: no consta.
Materia: bronce (?).
Medidas: long. 11,5 cm.
Procedencia: desconocida.
Cronología: siglo XIV.
Conservación: buena.
Bibliografía: López Alvarez, *Catálogo del Museo Sefardí*, pp. 155-156, n. 13.
Estudio: Bocado de caballo constituido por sendas argollas circulares que enlazan con la pieza central o cuerpo, de forma mixtilínea, cuyo centro propiamente se ensancha generando un círculo. Este cobija un *mag[u]én David*, estrella de David, inscrito en doble circunferencia, decorado con una roseta de ocho pétalos. El cuerpo se prolonga lateralmente, donde la decoración es muy sencilla; se trata de cuatro incisiones circulares y otras tantas líneas rectas, que generan sendas rosetas. Posiblemente se trate de obra española.

18. Matriz de sello de Benyamin (?)
Ben R. Selomo Ben...
Nº Inv.: 55.284.
Forma de adquisición: no consta.
Fecha de ingreso: no consta.
Materia: cobre.
Medidas: diám. 2,2 cm.
Procedencia: Gabinete de Antigüedades, Biblioteca Nacional.
Cronología: 1370-1430.
Conservación: buena.
Bibliografía: Menéndez-Pidal, Faustino y Gómez Pérez, Elena, *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*, catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 114, n. 226.
Estudio: Matriz de sello de forma circular. La descripción, tal como se vería en la impronta es como sigue: en el centro inscrito en un escudo un león rampante y a los lados y en la parte superior, adornos floronados. El sello perteneció a Benyamín (?) ben R. Selomo ben..., inscrita en doble circunferencia rodeando la zona interna indicada. La matriz es plana con aleta perforada. Es el único ejemplar existente en el Museo Arqueológico Nacional, más o menos contemporáneo de otros que figuraron en la exposición de Matrices de Sellos, ya indicada[37].

El Museo Arqueológico Nacional custodia además quince talismanes, que contienen cuadrados mágicos de época medieval, según sabia opinión de D. Carlos Pérez de Rubín, una medalla y un *tetragrammaton*. Aunque se trata de piezas del periodo en análisis, no serán tratados en el presente estudio, pues forman parte de un mundo de particulares caracteres, de cuyo contenido no soy experta. El citado investigador tiene en avanzado estado de investigación un estudio monográfico sobre dicho capítulo arcano y misterioso, que será incluido previsiblemente en número XIV del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, y en el presente número proporciona un avance.

[37] Con inscripciones judías los nº 219-225, 227-228. Sobre sellos judíos medievales vid. Friedenberg, Daniel M., *Medieval Jewish Seals from Europe*, cit., pp. 122-143, dedicadas a España. Efectúa la distinción entre sellos personales (id. nº 49-56), de comunidades (nº 57), matrices (nº 58-59) y anillos signatarios (nº 60-67). Agradezco la referencia de la existencia de un posible marcador de pan a mi buen amigo D. Faustino Menéndez-Pidal; mis pesquisas para su hallazgo, han resultado hasta el momento infructuosas. Deseo expresar asímismo mi gratitud al Dr. D. Juan Ainaud de Lasarte por las sabias informaciones y a mis amigos y colegas: Isabel Arias Sánchez, del Departamento de Antigüedades Medievales, y al equipo de Fotografía, Feliciano Novoa, Antonio Trigo, Francisco Rodríguez y Angel Martínez.

SUMMARY

The interesting collection of Jewish Medieval objects existing in The Museo Arqueológico Nacional is catalogued in the present article. A part of this collection is laying in The Toledo Sefardí Museum. The objects dated from the 8th to the 15th centuries are of different nature, and between them some stand out: a number of amulets (fifteen of them are magic squares, analysed in another monographical study within the present publication number), a talisman, some specially important stone graves, since it is known the archaeological context where they have been found (in La Coruña and Puente Castro, León), a seal die and a signing ring, similar to the ones found in Teruel.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

LOS TALISMANES CON CUADRADOS MÁGICOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

CARLOS PÉREZ-RUBÍN
Investigador

INTRODUCCIÓN A LOS TALISMANES

En este museo se custodia una colección de talismanes medievales que en su mayoría pudieran datar de los siglos XIV-XV (Treviño), y que son, verosímilmente, hispanohebreos e hispanomusulmanes. Vienen a ser como medallas o medallones que están consagrados individualmente a cada una de las siete deidades mítico-astrológicas clásicas y que contienen, en una de sus caras, el cuadrado mágico dedicado tradicionalmente a cada una de aquéllas.

Dado que no se hallan todos en un óptimo estado de conservación y que algunos están repetidos, para la ilustración que se acompaña hemos elegido casualmente cinco de ellos, lo que nos ha inducido a presentarlos en forma de cruz latina porque ése es el número asignado cabalísticamente al hombre, lo que hace referencia al pentáculo o estrella de cinco rayos de luz; porque también por casualidad hay un talismán cuadrado, figura que en la geometría hermética o sagrada simboliza nuestro mundo tridimensional o terrenal, y porque el simbolismo de la cruz comprende la "relación primaria entre los dos mundos, el terrenal y el celestial" (Cirlot).

Fig. 1. Selección de talismanes con cuadrados mágicos (anverso y reverso), que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.

Estos talismanes llevaban, para sus poseedores, una doble magia, a saber, la aparente de las sumas constantes de los números de sus hileras y la oculta –protección activa– por parte de las supuestas fuerzas psíquicas especiales (¿diamantes del inconsciente colectivo junguiano vinculado a la noosfera chardiana?) que movilizarían a su favor, si eran acreedores de ella, con su fe en esas deidades o fuerzas psíquicas. Al efecto, los talismanes debían estar ejecutados en el metal adecuado (v.gr., oro para el dios solar).

LOS CUADRADOS MÁGICOS

Concepto

A decir verdad, los guarismos tienen una superioridad absoluta sobre los meros caracteres alfabéticos, ya que entrañan directamente el simbolismo de la doble abstracción: matemática y filosófica, o, como puntualizó el gran Pitágoras –heredero de los numerósofos caldeos–, lo exotérico y lo esotérico.

Este último simbolismo está referido al estudio del ser y a la relación de éste con el orden del todo o Universo (cosmognóstica). Ello es así porque las cifras se concibieron (¿por Revelación?) en concordancia con la estructura de la psique, la cual, a su vez, está en armonía con lo que los antiguos griegos denominaron el alma del Mundo. Así pues, el simbolismo filosófico de los números, del cual participan los cuadrados mágicos en mayor o menor medida, es más concretamente metafísico en el sentido cartesiano del término, a saber (el conocimiento de) "La distinción real entre el cuerpo y el alma del hombre, y de la existencia de Dios".

Antecedentes históricos

La primera serie de cuadrados mágicos, que encierra realmente una diversa significación caracterológica o psicológica conforme a lo que diremos más adelante, es la de los que están dedicados a dichas siete deidades astrológicas clásicas que, en honor a los antiguos griegos[1], denominaremos, por orden alfabético, con los bellos nombres de Afrodita, Apolo, Ares, Cronos, Febe, Febo y Zeus. Lejos de tratarse de simples personajes mitológicos imposibles, son, en concordancia con la acertadísima teoría de Jung, arquetipos o personificaciones ideales de la caracterología humana, individualizados y elevados a la categoría de divinidades e inclusive lastrados con nuestras mismas debilidades y pulsiones irracionales provenientes del inconsciente profundo (el Ello freudiano).

Generalidades

Aparte de los conceptos de orden, regularidad, proporcionalidad, exactitud, armonía y perfección, con los que la psique se identifica instantáneamente, todos los cuadrados mágicos, incluso los que son sólo de índole exotérica o matemática, encierran el símbolo arcano de la cruz, la griega o de San Jorge y la decusada o de San Andrés, proveniente de la geometría hermética o sagrada oriental llegada a Occidente a través de los esoteristas grecobizantinos y por conducto de los caballeros templarios medievales.

Ese doble simbolismo se halla representado por los ejes imaginarios que se entiende dividen el cuadrado –equivalente, en este contexto, al círculo de la totalidad– en ocho sectores idénticos y que se corresponden simbólicamente con los rayos de luz proyectados por una estrella imaginaria. La consideración de tal figura geométrica nos trae a las mientes la cuadratura del círculo, concepto que, con toda propiedad, debería haberse denominado la "circulatura" del cuadrado, consistente en la aspiración de los alquimistas místicos, empeñados en conseguir en sí mismos la unión de los principios masculino y femenino o activo y pasivo (los animus-anima junguianos) como medio para alcanzar la unión mística con la Divinidad.

La cruz de San Jorge, muy concretamente, simboliza el combate que habremos de librar contra el dragón –o saurio– de las pasiones, que anida en nuestro inconsciente profundo y que nos puede "devorar" –destruir–. También cabe que represente la crucifixión mental sufrida y superada por amor[2], la cual puede conducirnos a la trascendencia (penetración de lo oculto) o iniciación en los misterios de la Creación, si bien este último simbolismo corresponde, en rigor, a la cruz latina.

La de San Andrés, por su parte, simboliza la unión de los citados principios en el alma del Mundo, realizada por el demiurgo o artífice creador mediante dos finas suturas, según lo relata Platón en su obra *Timeo*.

En el caso de los cuadrados doblemente mágicos (dos sumas constantes) hay, claro está, tantas más cruces o rayos de luz como ejes diagonales imaginarias contengan.

Además de dicho simbolismo y de la interpretación numerosófica de las magnitudes fijas de estos cuadrados o matrices aritméticas, diagonales finitas, tanto de los elementales o exotéricos como de los ambivalentes o exotérico-esotéricos –género este último del que hablaremos someramente a continuación–, hay en ellos una belleza geométrica intrínseca, ya simétrica, ya asimétrica.

Esa cualidad puede desvelarse al unir con un trazo continuo la totalidad o una parte de la serie natural de números empleada, a partir del 1. Para hacerse una idea, basta con limitarse a la semiserie natural de números correspondiente a la base u orden del cuadrado, enlazada con la semiserie recíproca que arroje la segunda suma constante, si la hubiere. También podemos poner de manifiesto trazos geométricos con sólo unir de la misma manera las semiseries de números que den cualquier magnitud fraccional relacionada a la única o a la primera suma constante del cuadrado, según el caso, o representando sus columnas en forma de haz mágico, de lo que es un claro ejemplo el ilustrado en la fig. 2.

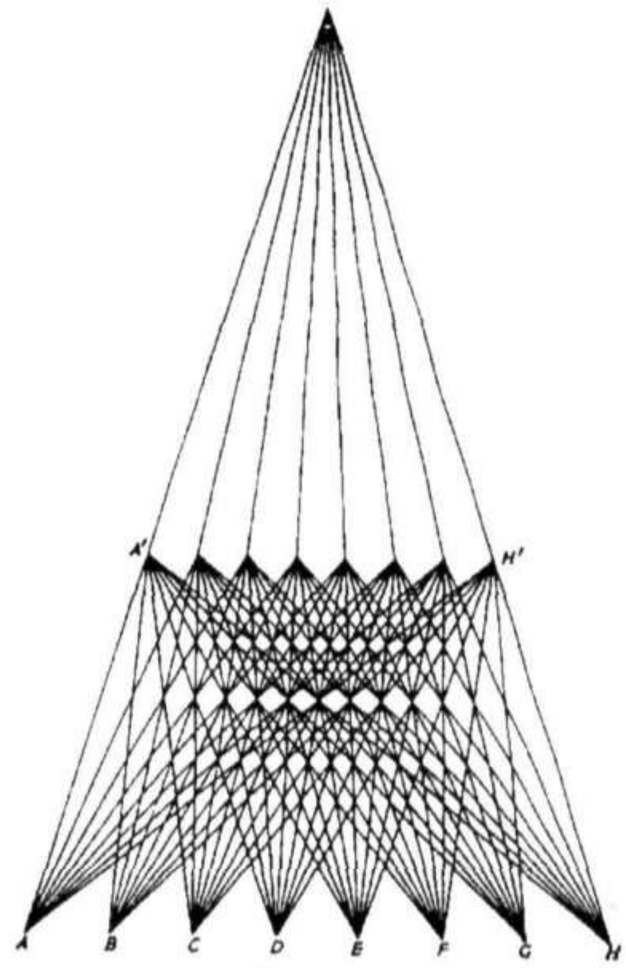
Particularidades

A fin de no extendernos demasiado, sólo comentaremos la interpretación numerosófica evidente en tres de las

---

[1] Los fundadores de la psicología (normal y patológica), de la mitología, de la astrología y de la numerosofía –a más de la filosofía– de Occidente.

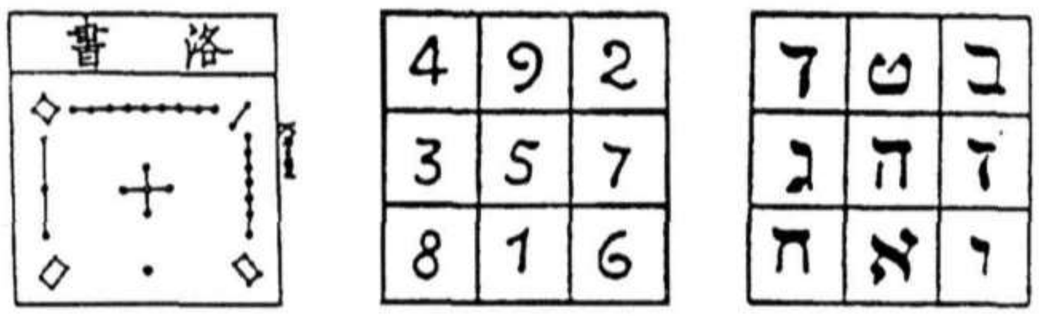
[2] Éste sería el mensaje esotérico de la sublime crucifixión autoinmoladora de Jesucristo, suceso aleccionador del que se cumplirán dos mil años próximamente.



1	2	62	61	60	59	7	8
9	10	54	53	52	51	15	16
48	47	19	20	21	22	42	41
40	39	27	28	29	30	34	33
32	31	35	36	37	38	26	25
24	23	43	44	45	46	18	17
49	50	14	13	12	11	55	56
57	58	6	5	4	3	63	64

Fig. 2. Haz mágico correspondiente a un cuadrado mágico de 8 x 8. Fuente: Enciclopedia Labor (Barcelona, 1976).

magnitudes fijas del cuadrado mágico consagrado a Cronos o Saturno, que se identifica con el primitivo Lo-chu chino (fig. 3).



Figs. 3A, 3B y 3C.

El primitivo Lo-chu chino (3A) y sus versiones con guarismos indoarábigos y hebreos (3B y 3C).

La interpretación numerosófica de sus magnitudes fijas más relevantes (el 10 y el 15 de sus sumas constantes, y el 45 de la suma de las nueve primeras cifras) nos presenta al saturniano puro, lo que equivale, en astropsicología, al arquetipo del padre responsable, justo y sabio, y del hombre protector de la mujer lunar.

De esas magnitudes se desprende lo que sigue, dentro del aspecto esotérico o hermético y referido al saturniano evolucionado:

Magnitud fija	Interpretación
10 (=1)	La síntesis final tras la integración del 9 de la culminación. La unión de los principios masculinos (el 1) y femenino (el 0).
15 (=6)	La virtud de descubrir lo oculto y la ascensión espiritual.
45 (=9)	La peregrinación por el camino de la verdad (el 40) más el principio mental hermesiano (mercurio), la aspiración al conocimiento o a la sabiduría y la comunicación (el 5^3).

Entre los seis cuadrados restantes, los más significativos son los dedicados a Febo (base 6), Afrodita (base 7) y Febe (base 9), números que representan, cabalísticamente, el Sol (la luz y la sabiduría racionales), Venus (el amor humano) y la Luna (la luz y la sabiduría intuitivas), luz esta última que es indispensable, junto con la otra y con el amor, para iniciarse en los aludidos misterios.

Más esencialmente, Febo y Febe, los hermanos gemelos mitológicos, representan, analógicamente, los principios o impulsos psíquicos complementarios indicados más arriba.

De entre todos los cuadrados mágicos, el más evocador es, evidentemente, el de base 10, dada su significación místico-religiosa por aquello de que sus dos magnitudes fijas elementales (el 10 y el 100) hacen referencia, numerosóficamente, al Altísimo. El 10, en este contexto, simboliza la Divinidad en sentido absoluto –el Alfa y el Omega–, el Padre Omnipotente de lo visible y lo invisible o el Uno y el Todo, así como el total de pruebas teológicas de su existencia, los nombres –desde Ehyeh hasta Adonay– que le han consagrado los místicos hebreos, sus emanaciones y atributos reflejados en el Árbol de la Vida cabalístico y el valor gemátrico de la primera letra de Su nombre en hebreo equivalente a Jehová.

En sentido comparativo, el 100 es el Altísimo en su calidad de Señor del infinito y de la creación, a diferencia del Cristo (el 888), del Anticristo apocalíptico (el 666) profetizado por San Juan Evangelista, y del propio hombre hecho a Su imagen y semejanza (el 555, esto es, el 5 que le simboliza repetido dos veces a efectos comparativos). Y también puede interpretarse como la Divinidad[4] más los 99 apelativos, desde El Infinitamente Bueno hasta El Paciente, que los sufíes, a su vez, le tienen consagrado.

Muy curiosamente, si dividimos el número 100 y las sumas constantes del cuadrado mágico de esa potencia, es decir, el 101 (teórica) y el 505 (efectiva), por la cifra-clave del misterio, el 9 de la aptitud cabalística, obtendremos unos cocientes, según se exponen a renglón seguido, que sorprendentemente nos remiten a su Naturaleza diversa e infinita, como veremos:

---

[3] El número de elementos de que consta la corola de la *manzana*, fruto originario del Cáucaso, que para algunos pueblos antiguos era tanto la fruta sagrada lunar como el símbolo de la inmortalidad. El propio manzano, por su parte, era para los druidas el árbol sagrado representativo de Dagda o Dag, su deidad equivalente a Cronos, en el sentido del demiurgo o artífice creador del Universo, y de Padre providencial poseedor del caldero mágico que a todos alimentaba.

[4] Cuyo nombre sin divulgar encierra el pensamiento y el poder infinitos.

Cociente	Interpretación
100 : 9 = 11,1111...	Energía/Luz infinitas.
101 : 9 = 11,2222...	Energía/Luz y Sabiduría infinitas, Sabiduría que equivale al Poder infinito y que es producto de la Inteligencia y del Amor también infinitos.
505 : 9 = 56,1111...	El Espíritu Santo (el 50); la doble Trinidad, la manifestada y la no manifestada (el 6), más la Energía/Luz infinitas.

Resulta harto significativo que, numerosóficamente, el 11 sea reducible precisamente al 2 infinito y que el 56 lo sea al 11 y a su vez al 2 infinito, lo que, a nuestro modo de ver, recalca los conceptos de Energía/Luz y Sabiduría... Y si multiplicamos el 100 por 9, obtendremos 999, ¡el misterio de los misterios!

Mediante idéntica operación comprobamos que el 888 crístico nos da 17,6666..., lo que simboliza la Estrella de los Reyes Magos (17), así como la divinidad en movimiento y el amor infinito (el 6666...).

En cuanto al fatídico 666 dividido por 9, arroja exactamente 74, número muy revelador, pues es indicativo de que la posibilidad de una evolución hacia el triunfo del espíritu sobre la materia (el 7 entendido como suma "piramidal" del 4 y el 3), potenciado además por el 10, se ha orientado a lo terrenal (el 4). Esa interpretación viene a quedar confirmada por la numerosofía, ya que el 7 y el 4 suman 11, número que simboliza las energías constructivas/destructivas que anidan en nuestro inconsciente profundo, las cuales pueden convertirse en energía psíquica. No en balde, el mes onceno del año civil y solar, noviembre, está consagrado a Plutón, la personificación mítica de esas energías en estado bruto.

La misma aplicación del 9 al citado número comparativo del Hombre, el 555, produce el cociente:

61,6666 ...

cantidad que alude a su potencialidad espiritual (el 7 del 6 + 1) y a la divinidad en movimiento, cuya manifestación en nosotros sería la armonía, la expansión, la creatividad, el amor y la evolución espiritual.

A mayor abundamiento, si multiplicamos el 666 de la Bestia y el 555 del Hombre por la cifra-clave en cuestión, obtendremos productos con repetición de ¡los mismos guarismos!, aunque en orden inverso:

666 x 9 = 5994
555 x 9 = 4995

lo que parece confirmar nuestra tesis de que tal interpretación del número 666 concuerda con la tendencia involutiva hacia el triunfo contrario, el de la materia sobre el espíritu, que viene avanzando sutil y avasalladoramente en nuestro mundo a medida que nos acercanos al tan señalado año 2000, en cuyo 31 de diciembre habrá una *triple* coincidencia única en nuestra Civilización: final de centuria, de milenio y de bimilenio.

Efectivamente, todas estas consideraciones referidas al número 666 nos inducen a pensar que la Bestia pudiera ser nada menos que el propio Hombre de estas triples postrimerías, entendido como el colectivo de los que, una vez eliminado el 61 = 7 de su espiritualidad potencial y cegados por su cínico y soberbio escepticismo, se autoinhabilitan para pasar a un nivel más elevado en esta vida –la llamada supraconsciencia– y en el Más Allá, en vista de su codicia paranoica, la cual mata en el corazón los valores humanos y morales que les dignificarían.

No podemos resistirnos a la sugestión de incluir, a modo de colofón, la información tan expresiva, publicada hace algunos años en una conocidísima revista ocultista española, en el sentido de que el norteamericano Mr. (¿) Relfe (?) tiene recopilados los múltiples casos de "infiltración" del fatídico 666 como número-clave inicial del código de identificación de personas y cosas por medios magneticoelectrónicos, práctica que el banco emisor de unas conocidas tarjetas de crédito implantó en los Estados Unidos hacia 1977. Harto significativamente, el propio Banco Mundial, con sede en Washington, lo adoptó para sí en 1984.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Luis Felipe
(1993): *Alquimia, Cábala, Simbología*. Editorial Master, S.L., Madrid.

Cirlot, Juan-Eduardo
(1976): *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S.A. Barcelona.

Fontaine, Pierre
(1990): *Los misterios de la Kábala*. Ediciones Dalmau Socias. Barcelona.

Treviño y Villa, Manuel
(1988): *Los cuadrados llamados mágicos*, artículo reproducido en la monografía titulada *Magia y ocultismo*, fin de siglo. Album Letras Artes, S.A. Madrid.

Vázquez Hoys, Ana María
(1994): *Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.

SUMMARY

A collection of Medieval talismans dedicated to each one of the 7 mythoastrological classical deities is studied here, with special attention in the representation of the magical square, attributed to these divinities. First of all the magical squares are placed conceptually and historically, then an analusis is made of their particular details.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

EL «DOBLE CREDO» EN EL ARTE MEDIEVAL HISPANICO

M.ª Angela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional

A Mercedes Rueda

La sillería gótica del coro de la catedral de León (fig. 1) constituye la cabeza de serie de un grupo de sillerías monumentales, que por su situación geográfica en el norte de España, he creído oportuno denominar *norteño*[1]. Se compone de cuatro conjuntos: León, Zamora, Oviedo y Astorga[2], que se labraron en el lapso de tiempo aproximado de un siglo, comprendido *grosso modo* entre los años 1463 y el segundo cuarto del siglo XVI. La primera de ellas se debió de tallar entre 1463 y 1481, fechas proporcionadas por la ducumentación expurgada en gran parte por Mª Dolores Teijeira[3], quien recoge los nombres de *Enrique carpintero, maestro de las sillas*, Maestre Jusquín,

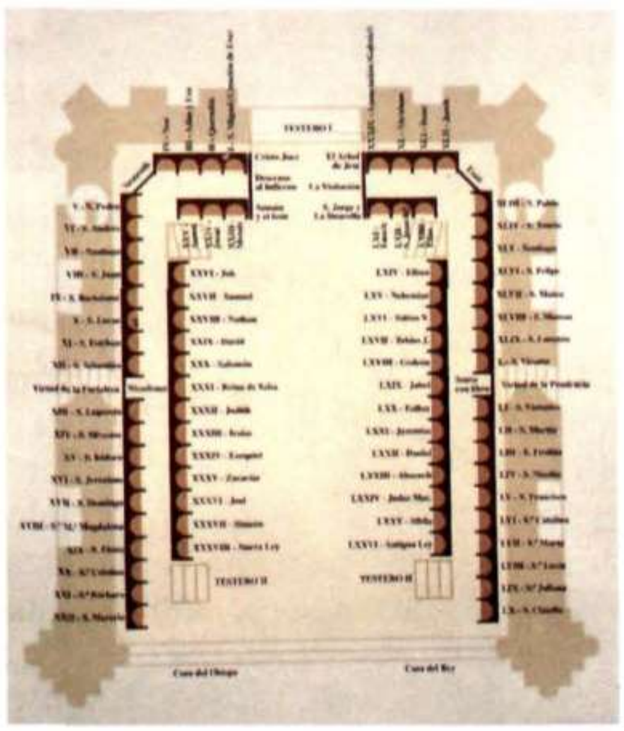


Fig. 1. Esquema de la sillería de coro, catedral de León, según M. Gómez Rascón.

maestro de obra -1462-, Juan de Malinas -1464, 1467, 1468- y Copín[4] -1474 y 1475-. Otros documentos de 1463 son interesantes para la determinación de su inicio. La sillería siguiente, cronológicamente, es la de Oviedo (fig. 2). Dorothy y Henry Kraus la sitúan entre antes de 1492 y antes de 1497[5], años coincidentes con el episcopado de D. Juan Arias de Villar, el encargante[6]. Aunque permanecen en el anonimato los tallistas, «muchos maestros extrangeros», recientemente se ha detectado la mano de Alejo de Vahía[7] La sillería de Zamora (figs. 3 y 4) -1505-1507- ha salido del anonimato gracias al descubrimiento del autor, Juan de Bruselas, por Guadalupe Ramos[8]. La

[1] Franco Mata, Angela, Sillerías de coro y artistas flamencos y germanos en la España del siglo XV (en prensa).

[2] Kraus, D. y H., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 142.

[3] La sillería de León ha sido recientemente objeto de investigaciones por parte de Mª Dolores Teijeira Pablos (*La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993, que corresponde a la memoria de licenciatura. Ha dedicado también su tesis doctoral a sillerías de coro, en concreto a la de León, Oviedo, Zamora y Astorga, que espero vea pronto la luz.
Descripción de cada uno de los elementos acompañada de magnífico aparato gráfico en Gómez Rascón, Máximo, *El coro de la catedral de León*, León, Edilesa, 1994.

[4] La «d» descubierta por Gómez Rascón en un pomo del lado izquierdo de la sillería, le ha hecho sugerir justamente que se trata de la letra «D», inicial de Diego Copín, cfr. *El Coro de la Catedral de León*, cit. p. 22 y p. 23.

[5] Op. cit. pp. 11-97. Estos investigadores norteamericanos tienen el mérito de haber recuperado la sillería de la lamentable situación de deterioro progresivo en que se hallaba arrinconada en una trastera de la catedral, estado en que yo la ví en 1974. Sus reiteradas llamadas de atención a diversas instituciones y el seguimiento de los trabajos de restauración de las sillas han producido los resultados que hoy podemos admirar: la sillería restaurada y puesta en uso en la sala capitular.

[6] J.S.M., ficha en catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, Electa, 1992, pp. 401-402,n. 141, sobre todo p. 402.

[7] Ara Gil, Julia, La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo, *Anales de Historia del Arte,n. 4. Homenaje al prof. Dr. D. José Mª de Azcárate y Ristori*, Ed., Complutense de Madrid, 1994, pp. 341-352.

[8] *La catedral de Zamora, Zamora*, 1982, pp. 393-435. Se firma el contrato definitivo entre Juan de *Bruxeles*, vecino de León, y sus oficiales y el cabildo de la catedral de Zamora el 5 de abril de 1505. El maestro se compromete a finalizar el trabajo en dos años, tiempo excesivamente ajustado para tan enorme cometido; es posible que se demorara más tiempo.

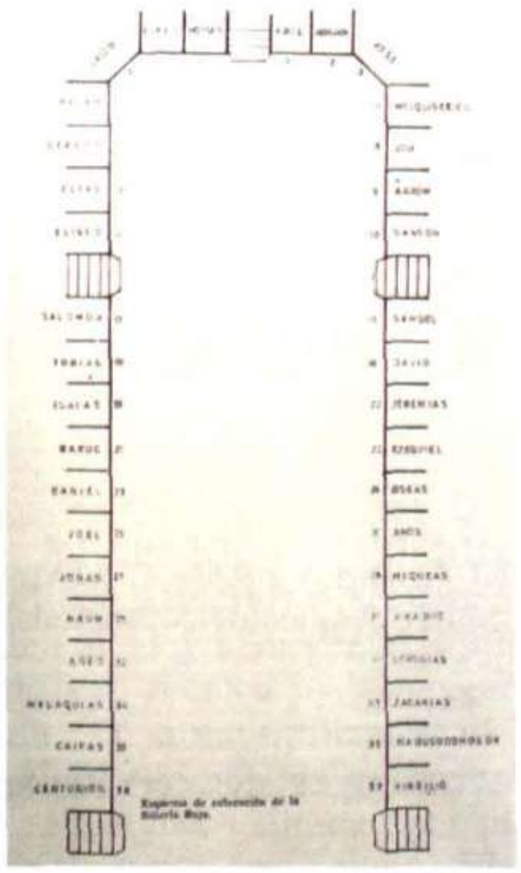


Fig.3. Esquema de la sillería de coro, parte baja, catedral de Zamora, según G. Ramos.

Fig. 2. Sillería de la catedral de Oviedo, detalle.

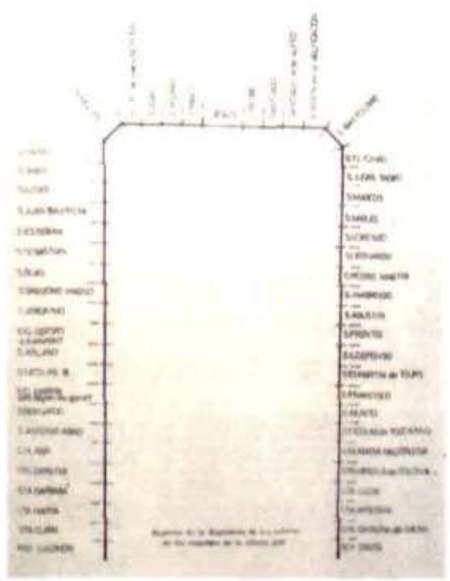


Fig. 4. Id. parte alta.

Fig. 5. Coro, lado derecho, denominado coro del Rey, catedral de León.

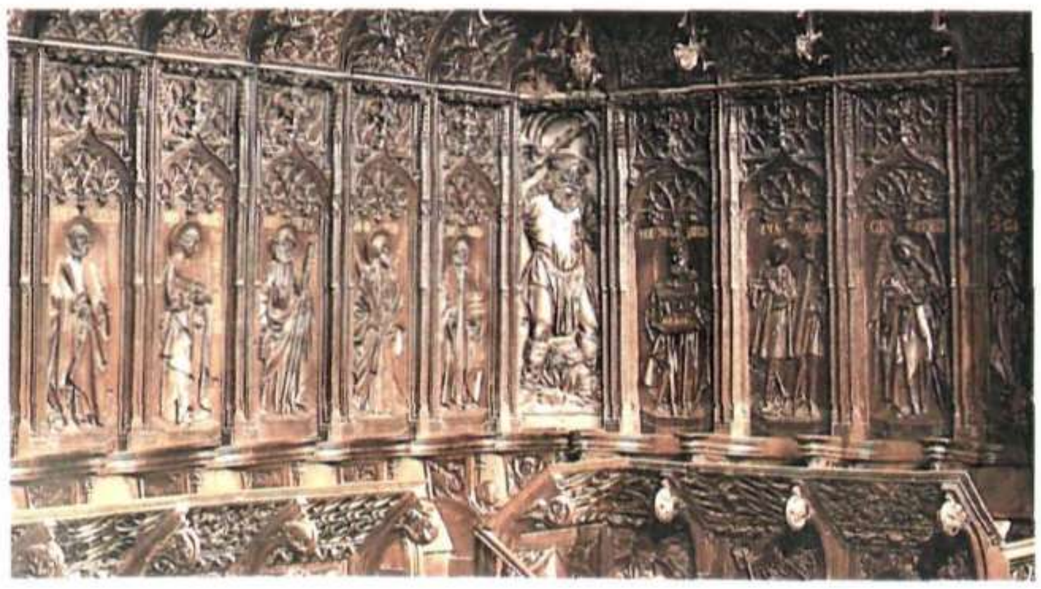


Fig. 6. Coro, lado izquierdo, denominado coro del Obispo, catedral de León.

sillería de la catedral de Astorga es la más tardía. Según M. Gómez Moreno fue comenzada en fecha posterior a 1515[9] y terminada en el segundo cuarto del siglo XVI.

Las sillerías de coro citadas, como en general todas las catedralicias, se componen de dos órdenes de asientos, cada uno a distinta altura. El más bajo está asentado sobre el pavimento general del templo; el otro se sitúa en un plano más alto, accediéndose del uno al otro por medio de pequeños tramos de escaleras de reducido número de escalones. La disposición ascendente de los niveles, así como el creciente tamaño de los sitiales en altura, están sujetos a un sentido jerárquico. El orden inferior de los asientos está destinado a los beneficiados y cantores. Los respaldos son de menor tamaño que los de los asientos superiores, dedicados a los canónigos y huéspedes, cubiertos normalmente de doseles; sus dimensiones son superiores, como el sillón episcopal.

El programa iconográfico está en consonancia con dicha jerarquía. Los personajes de la Antigua Ley, en el orden inferior, están tallados sobre tableros cuadrados, mientras los sitiales de apóstoles y santos –personajes de la Nueva Alianza– son rectangulares, prácticamente el doble de tamaño. Los reyes bíblicos David y Salomón (fig. 7) sobre sendos respaldos estan destinados, según Gómez Moreno [10] a huéspedes regios, los monarcas[11]. En León se denomina coro del Rey (fig. 5) al del lado del Evangelio y del Obispo (fig. 6) al de la Epístola[12]. La unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento se efectúa por medio de la genealogía real de Cristo, el Arbol de Jessé (fig. 8), que en la *Pulchra Leonina* se dispone en el testero[13].

Cada silla se compone de una serie de elementos, que consigno por lo que representan dentro de la significación ideológica, según se ha determinado recientemente[14]: *zó-*

[9] *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 327. Velado Graña, Bernardo, *La catedral de Astorga y su museo*. Guía, Astorga, Museo de la Catedral, 1991, pp. 93-131. Pedro Paniagua Félix *(Catedral de Astorga. El coro y su sillería*, Astorga, 1992, p. 8) justifica una fecha posterior de realización, concretamente en el segundo cuarto del siglo XVI (p. 24), en base a que la cabecera se termina entre 1525 y 1527. Por otra parte, resultan significativos los viajes de Francisco de Colonia para visitar las obras de la catedral astorgana, la segunda en 1540, cfr. Pablo de la Riestra, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Astorga, 1992, p. 30. Sobre la sillería de Astorga vid. también Arias Martínez, Manuel, Aportación al estudio de la sillería catedralicia de Astorga, *Astorica*, 1991, pp. 123-158.

[10] *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, 1927, p. 114.

[11] Guadalupe Ramos (op. cit. p. 246), considera por el contrario que están destinados al chantre y al deán.

[12] Gómez Rascón, Máximo, *La catedral de León. Cristal y Fe*, León, 1991, p. 69.

[13] Para las representaciones del tema en la catedral de León vid. Mª Dolores Teijeira y Mª Dolores Campos, La iconografía del Arbol de Jessé en la catedral de León, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 54, 1993, pp. 69-86.

[14] Paniagua, op. cit. p. 19, fig. 26. También proporcionan esquema de las sillas del coro de León Teijeira, op. cit. pp. 130-131, figs. 4-5, y Gómez Rascón, *El coro de la catedral de León*, cit. p. 29, con algunos errores de terminología.

calo, tablero liso o de arquillos ciegos enfilados verticalmente, que sostiene el *tablero de asiento*, giratorio en sentido ascendente para poderlo levantar. Su cara inferior lleva adherida una pequeña ménsula, denominada *paciencia* o *misericordia*, que se decora con relieves escultóricos, como los *brazales*, *respaldos* de los asientos, y los *pomos*[15].

Los complejos programas iconográficos de las sillergías repartidos por los citados elementos, están sujetos a cánones ideológicos, en consonancia con la triple división de Dante en la *Divina Comedia*, a partir de los cuales se disponen los temas de la siguiente manera: en el *pomo* se coloca lo relacionado con el mundo infernal, ctónico, con criaturas monstruosas y atormentadas. La *misericordia* está en relación con el mundo terrenal, y como tal, acoge temas humanos y de los enemigos del hombre, mundo, demonio y carne. Finalmente los *respaldos*, situados en el nivel superior, reciben imágenes bíblicas, del Antiguo y Nuevo Testamento, y Santos, todo ello con claro sentido didáctico[16]. Aquí interesa el último punto por el capítulo teológico a analizar.

En las sillerías del grupo *norteño* se desarrolla el *doble Credo*, de profetas y apóstoles, por medio de dos sistemas: a) la presencia de ambos conjuntos, b) algunos de los personajes con el respectivo texto del artículo del Credo que se les ha asignado[17] Se detectan además numerosas licencias en relación con los coherentes programas europeos, indispensables como punto de referencia para el estudio de este tema[18]. Quizá se deba a un conocimiento sólo parcial de dichos programas por parte de encargantes o de los propios artistas. En ocasiones los artistas han mezclado fuentes literarias diversas, como indicaré más adelante. Cada uno de los apóstoles tiene su *oponente* del Antiguo Testamento en un profeta, aspecto que en León, por ejemplo, se cumple parcialmente, pues en ocasiones los profetas se sustituyen por otros personajes bíblicos. Mientras los apóstoles se acompañan del respectivo artículo del Credo, los profetas exhiben versículos elegidos de sus libros, con la particularidad de que cada uno de ellos corresponde a una afirmación del Credo[19]. Se entabla así el gran diálogo entre la Antigua y la Nueva Ley (figs. 9 y 10).

La idea de asignar una frase a cada apóstol es muy antigua, como ya ha advertido E. Mâle en 1925 y más re-

Fig. 7. Rey Salomón, sillería de la catedral de León.

Fig. 8. Arbol de Jessé, detalle, sillería de la catedral de León.

Fig. 9. Sinagoga (Lex Scripturae) e Iglesia (Lex Nova), sillería de la catedral de Oviedo.

Fig. 10. Nueva Ley, sillería de la Catedral de León.

[15] Los paneles que flanquean las subidas al coro alto entre el brazal y el dosel se denominan *corsas*. El dosel constituye como en los retablos el guardapolvo, que en el coro funciona también como atril del nivel superior. El techo se denomina soffitto, término italiano, que alude al techo propiamente dicho. Levantado el asiento, queda entre los brazales espacio para manetenerse en pie una persona, a la que, a guisa de asiento, sirven de descanso del cuerpo las pequeñas ménsulas mencionadas, durante los rezos exigidos hacer de pie por la liturgia (Mateo, *Temas profanos, en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, C.S.I.C., 1979, p. 25).

[16] Paniagua, op. cit. p. 19.

[17] Un avance de la investigación en Franco Mata, A., «El «Doble Credo» del coro de la Catedral de León y su área de influencia», *Filandón. Diario de León*, 16 de octubre de 1994, p. III.

[18] *Pensée, Image & Communication en Europe Médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993.

[19] Gay, Françoise, Le choix des textes des prophètes face aux apôtres au Credo, *Pensée, Image...*, cit. pp. 185-192.

cientemente (1993) Jean-Paul Bouhot[20]. Hacia finales del siglo IV, el Símbolo de la Fe, bajo la forma utilizada por la Iglesia romana en la liturgia del catecumenado y el bautismo, es designado comúnmente por la expresión «Símbolo de los Apóstoles», cuya lista figura en los *Hechos* (I, 13). En el siglo III, sin embargo, el símbolo de la fe era utilizado tanto en Roma como en numerosas iglesias. La atribución del título apostólico tomó rápidamente un valor histórico y ha determinado la forma de explicar el origen del símbolo romano: si es apostólico es porque ha sido compuesto por los apóstoles. San Ambrosio, en la *Expositio symboli*, cuya autenticidad parece fuera de duda, afirma claramente su origen: «Los santos apóstoles, dice, estando reunidos, hicieron un breve resumen de la fe, para que conociéramos el contenido de toda nuestra fe «. Más adelante explica: «Si no fuera necesario recortar los escritos de un solo apóstol, añadir nada, ¿cómo mutilaríamos el símbolo que hemos recibido como transmitido y compuesto por los apóstoles?. No debemos recortar, ni añadir nada. Tal es el símbolo que guarda la Iglesia romana, aquélla en que se ha sentado Pedro, y donde ha llevado la sentencia común». «Del mismo modo que hay doce apóstoles, arguye, hay también doce artículos»[21].

Hacia 405, Rufino de Aquileya en su *Commentarius in Symbolum apostolorum*, recogido por el autor arriba citado[22], propone como origen del Símbolo una tradición según la cual, después de la Ascensión, en el momento de la venida del Espíritu Santo, cada apóstol recibió el don de predicar el evangelio en todas las lenguas. Así pues, antes de separarse se reunieron y llenos del Espíritu Santo, compusieron este breve resumen normativo *(indicium)* de su futura predicación, poniendo en común lo que cada uno pensaba, y decidieron que esta regla (de la fe) debía ser transmitida a los creyentes. Y por numerosos y muy justos motivos, quisieron darle el nombre de símbolo. Su historia conoció un enorme éxito, y fué adoptada por Isidoro de Sevilla [23].

En España es muy temprana la representación del Credo. El primer ejemplo conocido es el Credo epigráfico visigodo (fig. 11), labrado en piedra, que estuvo desde el siglo VII hasta época incierta en los muros de la basílica de Santa Leocadia, en Toledo[24]. Seis siglos más tarde, el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada dedica la catedral al Credo apostólico, iniciándose la advocación de las quince capillas radiales de la girola con la invocación a la Santísima Trinidad[25]. Dicha idea es retomada iconográficamente por Pedro Tenorio

Fig. 11. Fragmento del Credo epigráfico visigodo, Toledo, Museo de los Concilios.

para su capilla funeraria, en el claustro de la catedral; en la bóveda se disponen doce escenas correspondientes a cada uno de los artículos del Credo: Anunciación, Natividad, Prendimiento, Crucifixión, Entierro de Cristo (fig. 12), Descenso a los infiernos (fig. 12), Resurrección, Ascensión (fig. 13), Dios Padre y Cristo sentados en el cielo (fig. 14), Juicio Final (fig. 14), Pentecostés, Resurrección de la carne, Transfiguración[26].

---

[20] Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et de ses sources d'inspiration*, París, Colin, 1925, pp. 246-253; Bouhot, Jean-Paul, L'origine apostolique du Symbole au Moyen Âge, *Pensée, Image...*, cit. pp. 159-164.

[21] Bouhot, Jean-Paul, op. cit. pp. 159-160.

[22] Bouhot, op. cit. p. 160.

[23] Para la atribución de los artículos del Credo a cada apóstol vid. Guyot, Bertrand-George, L'attribution des articles de foi aux apôtres dans la littérature pastorale latine des XIIIe-XIVe siècles, *Pensée, Image...*, cit. pp. 179-184.

[24] Hallado durante unas excavaciones y publicado por M. Jorge Aragoneses, El primer Credo epigráfico visigodo y otros restos coetáneos, descubiertos en Toledo, *Archivo Español de Arte*, 30, Madrid, 1957, pp. 255-323, recogido en Franco Mata, A. El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo, *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93, sobre todo p. 89, nota 136.

[25] Franco Mata, A., Arquitectura gótica, *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, 1991, I, pp. 427-430.

[26] La identificación del Credo se debe a J. Polo Benito, *Pinturas murales de la capilla de San Blas en la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925. Amplia descripción en B. Piquero López, Mª Angeles Blanca, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el trecento)*, Toledo, 1984, I, pp. 85-175. El Juicio Final se incluye también en la capilla funeraria de Juan de Borbón (+ 1485) en la abadía de Cluny (fig. 15), donde se dispuso en origen un doble Credo, por indicación del propio abad, al que fue promovido en en 1456; vid. Maurice, Brigitte, Le Credo prophétique de la chapelle de Jean de Bourbon à Cluny, *Pensée, Image...*, cit. pp. 143-148, fig. 8 con el esquema de la correspondencia entre profetas y apóstoles.

Fig. 15. Miqueas, capilla funeraria de Juan de Borbón (+1485), abadía de Cluny.

Fig. 12. Entierro de Cristo y Anástasis, capilla de San Blas, catedral de Toledo.

Fig. 13. Ascensión, capilla de San Blas, catedral de Toledo.

Fig. 14. Cristo sentado a la derecha de Dios Padre y Juicio Final, capilla de San Blas, catedral de Toledo.

Según Mâle[27], es en un sermón atribuido a San Agustín donde aparecen por primera vez cada uno de los apóstoles recitando el respectivo artículo del Credo; dicha atribución al santo de Hipona ha sido rechazada por los Benedictinos en el siglo XVII. El sermón del pseudo-Agustín, que se remonta a fines del siglo VIII gozó de un enorme éxito durante la Edad Media. Estas son las frases atribuidas a cada apóstol: 1. *Pedro:* Credo in Deum patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae.- 2. *Andrés:* Et in Jesum Christum, filium ejus.- 3. *Santiago el Mayor:* Qui conceptus est de Spiritu Sancto, creatus ex Maria Virgine.- 4. *Juan*: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est.- 5. *Tomas:* Descendit ad inferna. Tertia die resurrexit a mortuis.- 6. *Santiago el Menor:* Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram patris omnipotentis.- 7. *Felipe:* Inde venturus est judicare vivos et mortuos.- 8. *Bartolomé:* Credo in Spiritum Sanctum.- 9. *Mateo:* Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem.- 10. *Simón:* Remissionem peccatorum.- 11. *Judas Tadeo:* Carnis resurrectionem.- *Matías:* Vitam aeternam.[28].

Hay sin embargo, excepciones en cuanto el orden establecido por el pseudo-Agustín. Guillermo Durand en su famoso *Rationale*[29], sigue un orden completamente diferente. Llega incluso a decir que es absolutamente arbitrario asignar a cada apóstol determinado artículo del Credo [30].

También los estatutos sinodales recogen el Credo. La primera vez que se propone su atribución a los apóstoles es en el de Clermont por Guy de la Tour, quien señala la división del mismo en doce artículos, lo que se refrenda en el sínodo de Besançon (12 de mayo 1481), por Charles de Neufchâtel. Este prelado que rigió la diócesis de 1463 a 1498, distingue tres símbolos, el de los Apóstoles, el Nicenoconstantinopolitano y el *Quicumque [de* San Atanasio], los cuales, dice, aunque parecen variados y distintos en cuanto a vocabulario, son la misma profesión de fe, por el sentido, el contenido y la enseñanza [31].

Estos son los *duodecim articulis fidei:*

Primus articulus est: Credo in deum patrem omnipotentem, creatorem celi et terre. Et hunc composuit beatus Petrus apostolus.

Secundus articulus est: Et in iesum christum filium eius unicum dominum nostrum. Hunc composuit beatus Andreas.

Tertius: Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex maria uirgine. Hunc composuit beatus Iacobus zebedei.

Quartus: Passus sub pontio pilato, crucifixus, mortuus et sepultus. Hunc composuit beatus Iohannes euangelista.

Quintus: Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis. Hunc articulum composuit sanctus Thomas.

Sextus: Ascendit ad celos, sedet ad dexteram dei patris omnipotentis. Hunc addidit Iacobus alphei.

Septimus: Inde uenturus est iudicare uiuos et mortuos, id est bonos et malos. Hunc addidit beatus Philippus.

Octauus: Credo in spiritum sanctum. Hunc composuit beatus Bartholomeus, quia credere debemus Spiritum Sanctum esse deum.

Nonus: Sanctam ecclesiam catholicam. Hunc composuit sanctus Matheus.

Decimus: Sanctorum communionen, remissionem peccatorum, quia credere debemus quod per gratiam dei iustificamur ab *operibus mortuis*.

---

[27] Mâle, op. cit. p. 247, y consigna el Sermón n. 240, *Patrología*, t. XXXVIII-XXXIX, col. 2188. Bouhot, que ha utilizado una edición diferente, pone el n. 241. Ferrando Roig, Juan (*Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1950, pp. 48-49) lo atribuye también al santo de Hipona.

[28] Mâle, op. cit. p. 247.

[29] *Rationale*, libro IV, 25, recogido por Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, cit. p. 247, nota 3.

[30] *Sentent.*, libr. III, dist. 25. q. 2, n. 9, cfr. Mâle, op. cit. p. 247, nota 4.

[31] Recogidos por Longère, Jean, Comment expliquer le symbole des Apôtres? L'apport de quelques conciles et synodes médiévaux, *Pensée, Image...*, cit. pp. 165-170, sobre todo p. 167.

Undeciums est: Carnis resurrectionem. Hunc composuit Iudas Iacobi siue Thadeus quod est idem, quia quem Lucas Iudam uocat, Matheus et Marcus appellant Thadeum.

Ideo subditur duodecimus et ultimus articulus: Vitam eternam, quem composuit beatus Mathias[32].

El contenido de cada uno de los artículos sigue, con algunas variantes, el texto probablemente del franciscano Juan de Metz en el *Speculum Theologie*, compilado durante el último cuarto del siglo XIII. Es recogido más o menos fielmente en diversas figuraciones artísticas, como en tres ejemplares del Credo de Joinville, de hacia 1287-1297, ejecutados probablemente en Champaña, el *Verger de Soulas*, de hacia 1300, primer Credo conocido, realizado en el Artois (fig. 16).

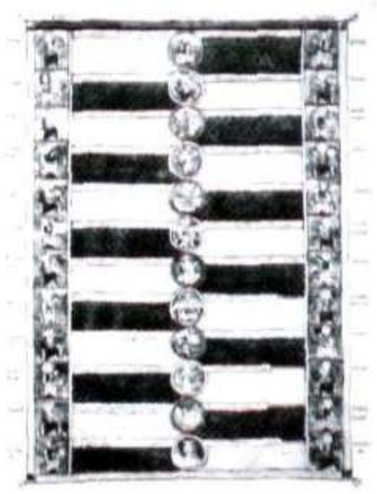


Fig. 16. Verger de Soulas, Bibliothèque Nationale, París.

He aquí los artículos del Credo: Credo in Deum patrem omnipotentem creatorem celi et terre.

Et in Jhesum Christum filium ejus unicum dominum nostrum. Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine.

Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus.

Descendit ad inferna tertia die resurrexit a mortuis.

Ascendit ad celos sedet ad dexteram dei patris omnipotentis.

Inde venturus judicare vivos et mortuos.

Credo in Spiritum sanctum.

Sanctam ecclesiam catholicam, san[c]torum communionem.

Remissionem peccatorum.

Carnis resurrectionem.

Et vitam eternam. Amen[33].

En torno a 1323-1326, advierte Anne Ritz-Guilbert [34] va a nacer un Credo tipológico completamente excepcional: el Credo del calendario del tomo I del Breviario de Belleville, manuscrito de uso dominicano iluminado por Jean Pucelle y taller. Aunque en el estado actual de la obra el calendario se reduce a los dos últimos meses del año, puede reconstruirse totalmente gracias a las copias más o menos fieles. En este sentido, el ejemplo más cercano es el Libro de Horas de Juana de Navarra (fig. 17), de hacia 1336-1340, iluminado bajo la dirección de Jean le Noir. La peculiaridad iconográfica es la asociación de los Apóstoles al Credo y a los meses[35].

Fig. 17. Miqueas/S. Bartolomé, Libro de Horas de Juana de Navarra, Bibliothèque Nationale, París.

Un sistema vivo para el aprendizaje, por parte de los fieles, de los artículos del Credo y su correspondencia a cada apóstol es el procedimiento mnemotécnico. Debió de ser frecuente su uso por los catequistas como lo demuestran algunos ejemplares conservados; uno fue prestado a San Bernardo, otro se vuelve a encontrar en el siglo XIV en Brujas, y existen poemas análogos en España y en Inglaterra [36]. Estas *aide-mémoire*, memorizaciones, van a veces destinadas el «simple» (sacerdote), como se recoge en un manuscrito de Besançon (1404)[37]. El franciscano Antonio de Bitonto usaba este sistema para instruir a los niños de Nápoles [38] y dicho procedimiento de catequesis fue utilizado por San Francisco Javier, cuando explicaba el catecismo a los cristianos de las Molucas; asigna los artículos del Credo a cada uno de los apóstoles. Aunque desconocemos si los textos se acompañaban de imágenes, en manuales de catecismos recientes los márgenes se ilustraban con los apóstoles portadores de un artículo[39].

La idea de asociar el Credo apostólico al de los profetas existe en imagen por lo menos desde el siglo XII. Los primeros ejemplos parece que los proporciona la orfebrería mosana, por ejemplo la caja de San Heriberto -ca 1160-1170-, donde los profetas portan filacterias con versículos extraídos de sus libros, en consonancia con el Credo apostólico[40]. La orfebrería religiosa, sobre todo objetos relacionados directamente con la Eucaristía, como cálices y custodias, utilizan a veces este tema base del cristianismo. Un cáliz gótico de la segunda mitad del siglo XIV, con marca de Estrasburgo (fig. 18), recoge la idea de asociar profetas-patriarcas y apóstoles. Carecen de cartelas con textos del Credo, tan sólo las identificativas de Moisés, Amós, Abraham, Enoch e Isaías frente a Pedro, Pablo, Juan y Bartolomé. Pero es significativa la figuración de escenas correspondientes a aquéllos: Anunciación, Flagelación, Crucifixión, Resurrección y Juicio Final[41]. También la escultura monumental y alguna sillería de coro románica desarrollan el tema. En la sillería de granito del Maestro Mateo en la catedral de Santiago de Compostela –ca. 1188-1211–, actualmente desmontada y dispersa, estimo que ha habido la misma intención de *enfrentar* am-

---

[32] Longère, Anexo, pp. 169-170.

[33] Ritz-Guilbert, Anne, Aspects de l'iconographie du Credo des Apôtres dans l'enluminure médiévale, *Pensée, Image...*, cit. pp. 101-110.

[34] Op. cit. pp. 102-104.

[35] Hasta fecha reciente se venía considerando el primer ejemplo en dicha modalidad iconográfica, pero actualmente se conocen manuscritos anteriores, como un salterio del Fitzwilliam Museum de Cambridge -ms. 36-1950- poco posterior a 1257, cfr. Ritz-Guilbert, op. cit. pp. 103-104.

[36] Para España vid. Alvar, Manuel, *Poesía española medieval*, Barcelona, 1969, pp. 411-415, y para Inglaterra Bowers, R.H., Three middle english Poems on the Apostles Creed, *Publications on the modern Language Association*, 1955, pp. 210-222, recogidos ambos por Lacroix-Renon, Apôtres et Prophètes au Credo..., *Pensée, image...*, cit. p. 95, nota 62.

[37] Biblioteca Municipal, ms. 102, fol. 56v-57, cfr. Ibidem, p. 95, nota 63.

[38] Cfr. Lacroix-Renon, op. cit. p. 95, nota 64, citando a de Ghellinck, *Patristique et Moyen Âge*, Bruselas-París, 1946, t. I, p. 20.

[39] Ejemplos recogidos por Lacroix-Renon, op. cit. p. 95, nota 68.

[40] Recogida en el catálogo de la exposición *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, Colonia, 1985, II, p. 314-323, recogido por Ritz-Guilbert, op. cit. p. 101, nota 1.

[41] Descrito por José Manuel Cruz Valdovinos, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Platería*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 35-37.

Fig. 18. Cáliz con marca de Estrasburgo, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (Foto: E. Sáenz de Sampedro).

bos grupos; las cartelas y los libros carecen actualmente de textos que lo verifiquen [42]. En la portada principal, gótica, de la catedral de Tarragona, obrada presumiblemente en las primeras décadas del siglo XIV, se disponen en paralelismo los profetas –símbolo de la Antigua Ley– y los apóstoles –símbolo de la Nueva–. Los primeros se ubican en uno y otro lado de la parte más saliente de la fachada, en tanto el apostolado lo está en las jambas en torno al Juicio Final del tímpano. Mientras estos útlimos son identificables por el nombre, los personajes del Antiguo Testamento portan filacterias con frases asignadas a ellos y puestas en boca de cada uno en las representaciones del drama litúrgico, como ha analizado convincentemente la Dra. Emma Liaño[43]. Dichas frases coinciden a veces con las del *Verger de Soulas*, prueba de su conocimiento[44].

El número de profetas opuestos a los apóstoles es relativamente estable; doce generalmente. Figuran casi siempre los cuatro mayores: Isaías (fig. 19), Jeremías, Ezequiel y Daniel. Jeremías suele ir el primero y Ezequiel se dispone en último lugar. Además de los indicados, suelen representarse siempre los profetas menores Oseas, Joel y David, que se dispone como rey y profeta. Nahum y Ageo figuran a veces. A los citados profetas se suman frecuentemente otros personajes bíblicos del Antiguo Testamento: Adán, Abraham, Natán, Moisés, Melquisedec, Balaam, Gedeón y Salomón[45].

Fig. 19. Isaías, sillería de coro, catedral de León.

Los textos de los profetas, a diferencia del Credo, no son inmutables. Son, por el contrario, relativamente variables. Los más frecuentes, y que se recogen a veces en nuestras sillerías, son los siguientes. *Jeremías:* «Patrem invocabitis qui terram fecit et condidit coelo» (X, 12) [46]. *David:* A principio terram fundasti et opus manuum tuarum caeli (Sal. 102, 26). En bastantes conjuntos aparece: «Dominus dixit ad me: Ego hodie genui te» (Sal. 2, 7) [47]. *Isaías*: Ecce virgo concipiet et pariet filium (VII, 14). *Zacarías:* «...et aspicient ad me quem confixerunt» (XII, 10) y «Consurrexit de habitaculo sancto suo» (II, 13). *Oseas:* «O mors, ero mors tua, morsus tuus ero inferne». *Amós*: Qui aedificat in caelo ascensionem suam (IX, 6)[48]. Malaquías aparece casi siempre con un texto de Miqueas (VII, 9), mientras de su libro se ha tomado un versículo para *Sofonías*: Et accedam ad vos in iudicio, ero testis velox maleficis, et adulteris et perjuris...» (III, 5). Joel se acompaña casi siempre del mismo texto, que consigna también Nicolás Francés en el retablo de la catedral de León: «Effundam de spirito meo super omnem carnem» (II, 28)[49]. Sofonías, además de las citaciones de Malaquías, presenta este texto: «Ut invocent omnes in nomen Domini et serviant ei (III, 9)». *Miqueas* muestra a veces: «Deponet iniquitates nostras...» (VII, 19). *Ezequiel* ostenta frecuentemente: «Et dixit ad me: Vaticinare de ossibus istis et dices eis: ... ossa arida, audite verbum Domini». *Daniel* muestra a veces: «Et multi de his qui dormiunt in terra pulvere evigilabunt, alii in vitam aeternam et alii in opprobrium ut videant semper» (XII, 2)[50], y «Post septuaginta hebdomades occidetur Christus...» (IX, 26), transcrito sobre la banderola de la miniatura del *Verger de Soulas*. *Naum* muestra el versículo 19 del capítulo III: «Omnes qui audierunt auditionem tuam compresserunt manum super te». *Habacuc* (III, 2): «Domine audivi auditionem tuam» o la traducción inspirada en la versión de los Setenta: «Domine, audivi auditum tuum et temui, consideravi opera tua et expavi» y Ageo: "Spiritus meus erit in medio vestrum, nolite temere» (II, 6)[51].

Fig. 20. Profeta Joel, tabla de Nicolás Francés, silla episcopal de la catedral de León, procedente del retablo mayor.

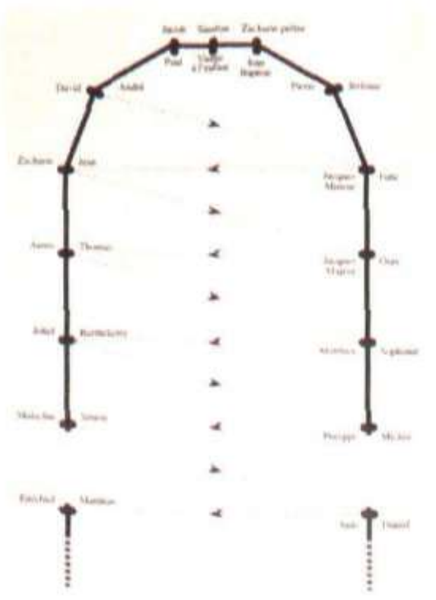


Fig. 22. Esquema de profetas y apóstoles, catedral de Albi.

[42] Para la sillería de Santiago de Compostela, vid. R. Otero Túñez, y R. Yzquierdo Perrin, *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1985.

[43] El programa iconográfico de la portada de la catedral de Tarragona ha sido analizado por la Dra. Emma Liaño Martínez, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico.*, Tarragona, Col. Legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, 1989, pp. 39; 104-136. Ejemplos del Credo Apostólico en el arte medieval de la corona de Aragón en Español Bertrán, Francesca, *El escultor Bartomeu Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lérida, Universidad de Lleida, 1995, pp. 148-157 –fragmento de predela de retablo, Museo Marés, Barcelona; id., Canet de Mar (Barcelona); predela de retablo de Ramón Destorrents, en el Museo de Lille; id. del retablo de la Santa Cruz, de Miguel Ximénez, Museo de Zaragoza; miniaturas del Cancionero de Pedro Marcuello [ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1987, fols. 102-113].

[44] Repiten los textos del pseudo-Agustín, adoptados en el *Verger de Soulas*, Isaías (Ecce virgo concipiet et pariet filium (VII, 149) y Habacuc (Domine audivi auditium tuum et timui; consideravi opera tua et exparvi. In medio duorum animalium cognoceris), traduccióNn inspirada en la versión de los Setenta.

[45] Gay, op. cit. p. 185.

[46] Texto adoptado en el *Verger de Soulas*.

[47] Coincide el sentido, aunque se ha variado algo el texto, con el del *Verger de Soulas* (Dominus dixit ad me filius meus es tu).

[48] Texto adoptado en el *Verger de Soulas*.

[49] Texto tomado en el *Verger de Soulas*.

[50] Este es el texto asignado al profeta Daniel, representado sólo de busto, de Jaime Huguet, en el Museo del Prado, portador de una filacteria, donde se lee *a bum* a dicha reducida inscripción. Ignoro si este profeta formó parte de un conjunto en la predela de un retablo. J. M. de Azcárate (*Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 364, sitúa la tabla en la etapa aragonesa del pintor.

[51] Gay, op. cit., pp. 185-187.

Fig. 21. Profeta Jeremías/Apóstol San Pedro, sillería de coro de Romont.

La disposición de los profetas enfrentados a los apóstoles no responde a cánones inamovibles, si bien el diagrama establecido en el *Verger de Soulas* fué muy imitado durante la Edad Media (fig. 22): Pedro - Jeremías (fig. 21); Andrés - David; Santiago el Mayor - Isaías; Juan - Daniel; Tomás - Oseas; ; Santiago el Menor - Amós; Felipe - Sofonías; Bartolomé - Joel; Mateo - Miqueas; Simón - Malaquías; Judas Tadeo - Zacarías; Matías - Ezequiel. En la vidriera de Quemper-Guezennec, de finales del siglo XV, muy rehecha en el siglo XIX por Félix Gaudin, apóstoles y profetas se disponen dos a dos. Portan textos, tomados presumiblemente de las pinturas de la antigua catedral de Cambrai (1404):

1. Jeremías: *Patrem invocabitis qui terram fecit jeremi*
Pedro: Credo in deum omnipotentem

2. David: *Filius meus es tu ego hodie.*
Andrés: *Et in jesum christum filium ejus andreas.*

Fig. 23. Profeta Malaquías/Apóstol Santo Tomás, vidriera de la iglesia de San Pedro de Quemper-Guezennec.

3. Isaías: Ecce virgo concipiet et pariet.
Santiago el Mayor: Natus ex maria virgine jacobe.

4. Daniel: *Post LXX hebdomadas...*
Juan: Johannes [crucifixus mortuus et sepultus est?]

5. Malaquías: Sicut fuit jonas in ventri ceti [Mt. 12,40]
Tomas: Tertia die ressurexit a mortuis.

6. Amós: *Qui aedificat in coelo ascensionem suam.*
Tadeo: *Ascendit ad celos sedet ad dexteram domini.*

7. Sofonías: *Sedebo judicui omnes gentes.*
Bartolomé: *Inde venturus judicare vivos.*

8. Joel: *Spiritus meus erit in medio vestrum.*
Mateo: *Credo in spiritum sanctum.*

9. Miqueas: ... Et erit civitas gloriosa...
Santiago el Menor: Jacobus sanctam ecclesiam.

10. Zacarías: *Zacharias suscitabo filios tuos.*
Felipe: Remissionem peccatorum.

11. Oseas: Ose arida audite verbum domini.
Simón: Carnis resurrectionem simon.

12. Ezequiel: *Et erit dominus regnum missus.*
Matías: *Et vitam eternam amen mathia* [52].

El «diálogo entre la Antigua y la Nueva Ley» entendido como «doble Credo» es frecuente en Europa, tanto en pintura mural como en vidrieras durante el siglo XV, aunque no faltan ejemplos del siglo anterior -las pinturas murales de San Pedro y San Pablo de Wissembourg, datan de comienzos del siglo XIV-[53] Obras particularmente hermosas son las vidrieras de Quemper-Guezennec[54] (fig. 23), de la Sainte-Chapelle de Bourges, de la Sainte-Chapelle de Riom[55], así como de Villefranche-de-Rouergue[56] (fig. 24) . Dicho tema penetra en España, como lo demuestran las vidrieras abulenses, muy perdidas, donde se pueden leer todavía algunos artículos apostólicos[57]; quizá existiera en origen un «doble Credo».

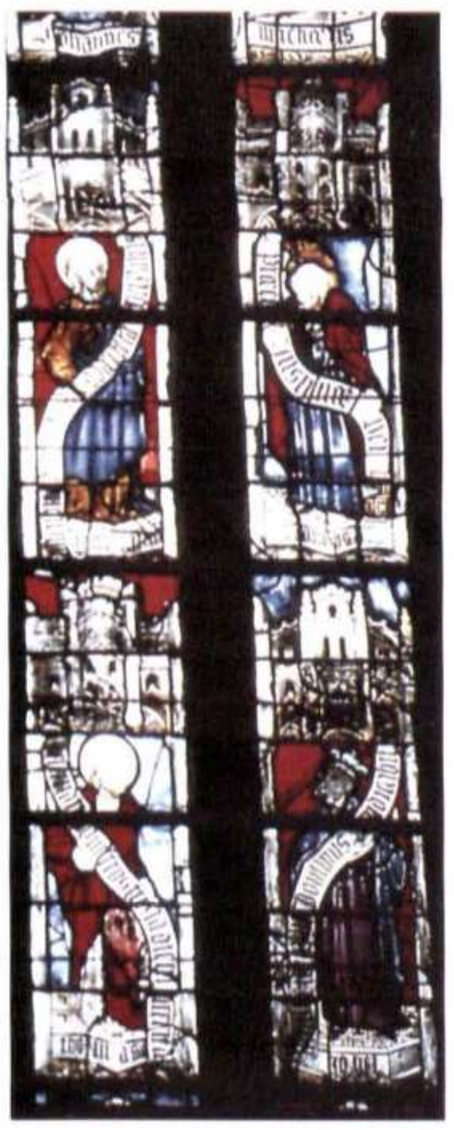


Fig. 24. Profeta Amós/Apóstol Santiago el Menor y Profeta Joel/Apóstol Santo Tomás, vidriera de Villefranche-de-Rouergue

El texto de Juan de Metz, muy conocido durante la Edad Media, lo fue indudablemente por Nicolás Francés, quien salvo detalles insignificantes, lo adopta en el apostolado, hoy en el Museo de Santa Cruz, de Toledo[58] (fig. 25). Este pintor debió ser oriundo de Francia y como tal es considerado por la mayoría de la crítica artística[59]. El apelativo con que es nominado así parece indicarlo. Debió de formarse en la zo-

---

52 Cfr. Donnat, op. cit. p. 142; advierte la citada autora que los textos en negrita son antiguos, mientras los cursivos son rehechos por Félix Gaudin.

53 Inguenaud, Virginie, Apôtres et prophètes au Credo en Alsace et Lorraine. Peinture murale et vitrail, moyen âge et renaissance, *Pensée, Image...*, cit. pp. 131-134.

54 Donnart, Mireille, Apôtres et prophètes au Credo dans la maîtresse-vitre de Quemper-Guezennec (fin XVe siècle), *Pensée, Image...*, cit. pp. 139-142.

55 Donnart, op. cit. pp. 139-142; Kurmann-Schwarz, Brigitte, *Französische Glasmalereien. Ein Atelier in Bourges und Riom*, Berna, 1988, láms. XI, XX-XXI. Agradezco a la autora el regalo de la publicación.

56 Lacroix, Pierre y Renon, Andrée, Apôtres et prophètes au Credo. Un thème iconographique entre le rayonnement et l'oubli, *Pensée, Image...*, pp. 83-100, sobre todo p. 89, fig. 14.

57 Mariné, M. y Terés, E., *Museo de Avila 1986/1991. Exposición del 18 de Mayo al 31 de Julio de 1991*, catálogo, Avila, 1991, pp. 56-59.

58 Fué adquirido en 1971 a doña Ana Aguilar Ester (+). Publicado por Angulo, D., Apostolado de Nicolás Francés en el Museo de Toledo, *Archivo Español de Arte*, 214, 1981, p. 198, figs. 4-15. M. Revuelta Tubino (*Museo de Santa Cruz. Toledo. Guías de Museos de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Consejería de Educación y Cultura, 1987, I, pp. 36-37), publica el texto de cada apóstol.

59 Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, C.S.I.C., 1964, p. 14.

Fig. 25. Apostolado de Nicolás Francés. Museo de Santa Cruz, Toledo.

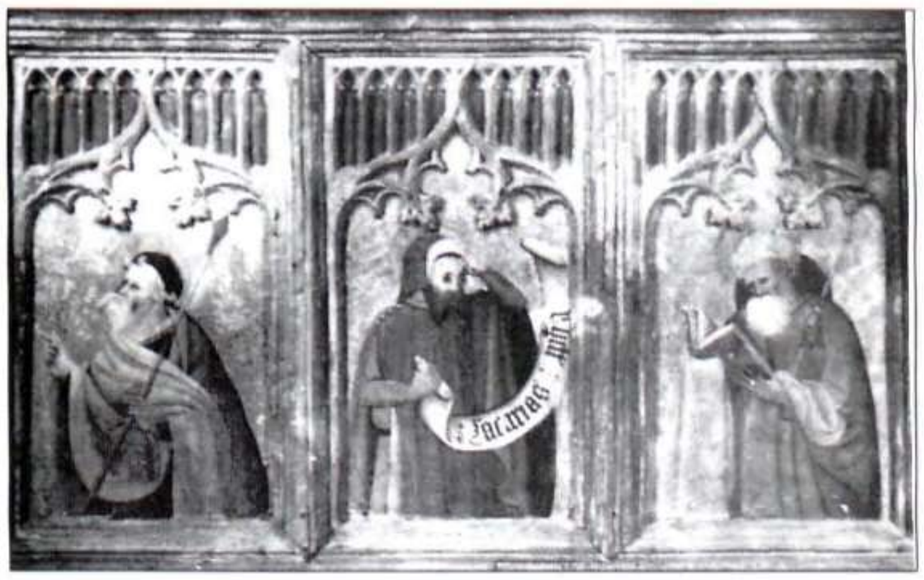


Fig. 26. Tomás, Zacarías y Santiago el Mayor, retablo de Nicolás Francés, procedente de La Bañeza (León), Museo del Prado.

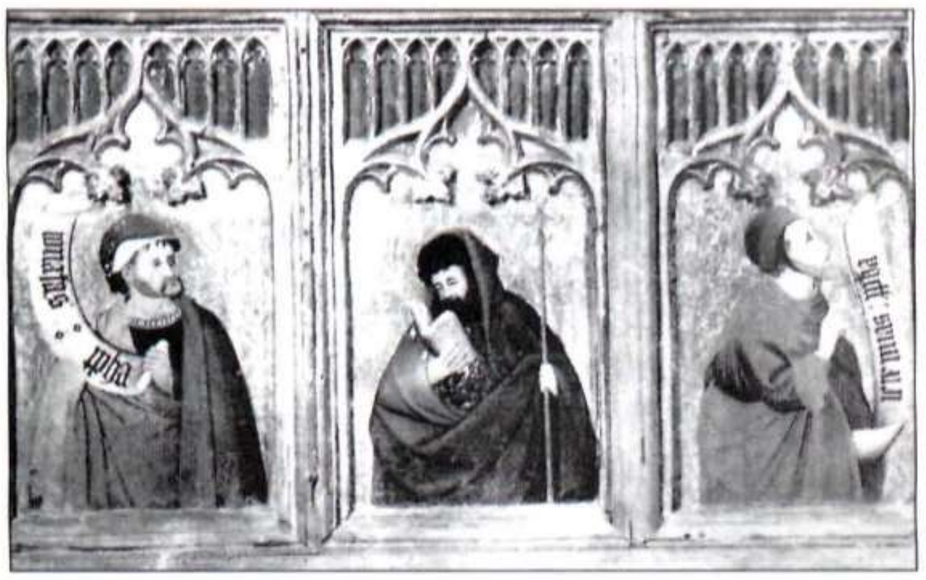


Fig. 27. Jonás, Felipe y Jeremías, retablo de Nicolás Francés, procedente de La Bañeza (León), Museo del Prado.

Fig. 28. San Pedro, Nicolás Francés, Museo de Santa Cruz, Toledo.

Fig. 29. San Andrés. Museo de Santa Cruz, Toledo.

na borgoñona y con su extraordinario caudal de conocimientos artísticos llegar a León, donde se documenta una dilatada obra pictórica. El hecho de mencionarse aquí se debe a dos razones: 1. como pintor del Credo apostólico, 2. Nicolás Francés es autor de un doble Credo en el mermado retablo de la catedral de León[60], con personajes de cuerpo entero en las entrecalles, y del retablo del Museo del Prado, originariamente en la capilla de la granja llamada Esteba de las Delicias, del marquesado del mismo nombre, en La Bañeza[61] (figs. 26 y 27). Los personajes son de medio cuerpo, como el grupo del Museo de Santa Cruz.

Nicolás Francés dispone artísticamente una filacteria en manos de cada uno de los apóstoles con el respectivo texto del Credo en góticas minúsculas. Si se comparan con los artículos de Juan de Metz, podrá corroborarse la fuente de inspiración.

petrus . Credo in deu[m] patrem omnipote[n]*tem creatore*[m] *celi et terra* (sic)[62] (fig. 28).

andreas et in ihesum x[ristu]*m filium eius uni*[cum] *dom*[inu]*m nostr*[um][63] (fig. 29).

Fig. 30. San Juan Evangelista. Museo de Santa Cruz, Toledo.

---

[60] Recientemente han aparecido nuevas tablas, información que agradezco al Dr. D. Miguel González.

[61] Adquirido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en dos porciones, la calle izquierda en 1930 y las otras dos y el banco en 1932, cfr. Sánchez Cantón, op. cit. pp. 21-25.

[62] Porta su atributo característico, la llave.

[63] Porta la cruz aspada, atributo de su martirio.

Fig. 31. Santiago el Mayor. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Fig. 32. Santo Tomás. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Fig. 33. Santiago el Menor. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Fig. 34. San Felipe. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Fig. 35. San Bartolomé. Museo de Santa Cruz, Toledo.

Fig. 36. San Mateo. Museo de Santa Cruz, Toledo.

iohanes (sic) . *qui concept*[us] *est de spi*[ri]*tu s*[anc]*to nat*[us] *est de marie virgine* .[64]

iacob[us] . *pas*[us] *sub po*[n]*cio pilato crucifixus mortus* . *sepult*[us][65] (fig. 31).

tomas . *desce*[n]*dit ad inferos tertia die resurrexit* [a] *mortuis*[66] (fig. 32).

jacob[us] *minor* . *asc*[endit] *ad celos sedet ad desteran dei patris omnipotentis*[67] (fig. 33).

philipe . *inde ventur*[us] *est judicare vivos et mortuos*[68] (fig. 34).

. *bartolomeus* . *credo in sp*[iritu]*m sanctum*[69] (fig. 35).

. *mateus* . *sanctam eclesia*[m] *catolicam* [70] (fig. 36).

. *simon* . *comunione*[m] *remissione*[m] *omnium pecatorum* [71] (fig. 37).

[64] El texto corresponde a Santiago el Mayor. San Juan Evanglista, imberbe, porta el cáliz de Aristodemos, atributo del frustrado intento de martirio por medio de veneno.

[65] El texto se ha confundido con el de San Juan Evangelista. Cubre su cabeza con el sombrero de peregrino y porta el bordón de tal.

[66] Porta la escuadra, atributo de la profesión de arquitecto que la tradición le confiere.

[67] Porta el instrumento del martirio, un gran bastón en forma de porra.

[68] Lleva su atributo, una larga cruz.

[69] Porta el cuchillo con que fué despellejado.

[70] Juan de Metz añade una segunda parte: *sanctorum communionem*, que Nicolás Francés adscribe a Simón. Porta el instrumento del martirio, un hacha.

[71] Ha suprimido el adjetivo *sanctorum*. No porta la sierra, atributo de su martirio.

Fig. 37. San Simón. Museo de Santa Cruz. Toledo.

Fig. 38. San Judas Macabeo (sic.). Museo de Santa Cruz. Toledo

Fig. 39. San Matías. Museo de Santa Cruz. Toledo.

judas macabe[us] (sic) *carnis resurre*[c]*tionem* [72] (fig. 38).
matias . vitam eterna[m] *amen* [73] (fig. 39).

Como he advertido en notas, el pintor comete algun error en la adscripción de artículos a los correspondientes apóstoles. Asigna el de Santiago el Mayor a San Juan Evangelista y a éste el de Santiago. El mismo error se detecta en el San Juan del retablo de la catedral de León, hoy en la silla episcopal[74] (fig. 40) lo que resulta sintomático de cara a proponer la hipótesis de la primitiva pertenencia del apostolado toledano al retablo de la catedral de León, con su ubicación en la predella. La doble disposición del apostolado en predella y cuerpo del retablo se repite en otros ejemplares góticos. Reforzaría dicha hipótesis las notables proporciones de los apóstoles de Toledo,

[72] Se trata de Judas Tadeo, y no porta el atributo del martirio, la alabarda.

[73] No porta atributo del martirio, la lanza. El Credo apostólico de Nicolás Francés tuvo influencia en la pintura castellana; así lo verifica el retablo de Mayora de Campos, obra de un pintor influido por el Maestro de Palanquinos, información que agradezco a mi buena amiga Julia Ara. Se recoge en el *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid,* y Post, Chandler Rathfon, *A history of spanish Painting,* Cambridge, Mass., Harvard University, 1933, vol. IV, t. I, pp. 168-170. El propio maestro de Palanquinos parece que lo utilizó en la predella de un retablo desaparecido, del que se han traído a León seis tablas y colocado en el retablo mayor de la catedral, de Nicolás Francés; dos de ellas tienen seis figuras de apóstoles de medio cuerpo con sus atributos y leyendas identificativas debajo, cfr. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 278, figs. 380-381, recogido en Post, op. cit. p. 155-156, fig. 37.

[74] Aquí coloca delante del nombre *sa*[nctu]*s*.

Fig. 40. San Juan Evangelista, Nicolás Francés, silla episcopal de la catedral de León, procedente del retablo mayor.

lo que encajaría perfectamente con las colosales dimensiones del primitivo retablo leonés. San Juan, con San Mateo (fig. 41), portador del correspondiente artículo -sa[nctu]s matheus . sanctam ecl[esia]m catolicamformaron parte de las entrecalles[75] del esplendoroso conjunto, y es presumible que se ocuparan con el apostolado completo. El texto de Mateo está incompleto, y asigna la segunda parte a Simón. A Judas Tadeo lo designa como Judas Macabeo, del Antiguo Testamento.

Nicolás Francés representa el doble Credo en la *predella* del retablo de La Bañeza. Actualmente está incompleto, faltan cinco tablas. Ha identificado los personajes del Antiguo Testamento, disponiendo su nombre sobre la respectiva filacteria. Tiene buen cuidado en advertir que se trata de profetas, y así lo indica en cada uno de los textos. Incluye erradamente en el grupo a Balaan, que no es profeta. Están presentes tres de los mayores, Isaías, Jeremías y Daniel; Ezequiel se ha perdido. De los menores se conservan: Jonás, Malaquías, Abacuc[76]. Los apóstoles son identificables por medio de los respectivos atributos. El profeta Joel, del retablo mayor de la catedral de León, actualmente en la silla episcopal, porta una larga filacteria con el siguiente texto, tomado del anteriormente citado *Verger de Soulas*, con algunas variantes fonéticas: Ef[f]undam sp[iritu]m meum sup[er] omne[m] c[arnem] [77] (fig. 20).

El siglo XV coincide con un periodo especialmente esplendoroso en la talla de sillerías de coro en Europa. En ellas se incluye frecuentemente el doble Credo, lo cual resulta paradójico, por cuanto es entonces cuando comienzan las contestaciones y polémicas en cuanto a un origen apostólico del Símbolo - un Padre oriental en el concilio de Ferrara-Florencia, 1438; Lorenzo Valla, 1443; un obispo inglés, 1450-[78]. Es indudable que las representaciones del doble Credo son una respuesta «teológica» a las disputas suscitadas en el seno de la Iglesia.

Fig. 41. San Mateo, Nicolás Francés, silla episcopal de la catedral de León, procedente del retablo mayor.

Fig.42. Santo Tomás, detalle de la sillería de Saint-Claude.

La desaparición de la mitad de la sillería de la abadía de Saint-Claude-sur-Bienne (Francia) ha significado una pérdida irreparable[79] (figs. 42 y 43). Situada en pleno corazón del Jura, al sur de Dijon y en la frontera con Suiza, no fué un lugar aislado. Por el contrario, tenía un amplio abanico de contactos, con Francia, Flandes, Brabante, Hainaut, así como las ciudades suizas de Ginebra y Basilea[80]. Obra maestra en este género de trabajos artísticos, su autoría ha estado relacionada siempre con Jean de Vitry. Revisada recientemente la documentación de la iglesia de San Pedro, se registran nombres de varios artistas entre 1421 y 1433, lo que sugiere la existencia de sillas anteriores a la obra de aquél, que finalizó el conjunto poco después de junio de 1449[81].

La sillería de Saint-Claude es un prodigio de equilibrio y elegancia, características que afectan a la sillería de la catedral de León, una quincena de años posterior. Si se establece una comparación entre ambos conjuntos y aun admitiendo la evolución del estilo, son apreciables varios puntos en común, que no parecen en modo alguno fortuitos: armonía entre el trazado arquitectónico y los relieves de los personajes; disposición de las figuras de cuerpo entero sobre peanas; tracerías entendidas como elementos secundarios, al contrario que en Zamora y Astorga, donde adquieren un especial protagonismo. A diferencia de otras sillerías europeas, donde los profetas muestran ostentosas y barrocas filacterias, enrolladas complicadamente con textos en pesados caracteres góticos elemanes, en Saint-Claude y León no se ha puesto tal énfasis en la escritura. La sillería de León, sin embargo, presenta caracteres propios, como la disposición del *doble Credo* con los profetas -de medio cuerpo- en el orden inferior y los apóstoles -de cuerpo entero- en el superior, que heredarán las sillerías de Oviedo, Zamora y Astorga. En el coro francés, por el contrario, todos presentan el mismo tamaño; todos son de cuerpo entero.

---

[75] Recogidos por Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León* , cit., p. 277.

[76] Recogidos por Sánchez Cantón, op. cit. p. 24.

[77] El texto, recogido entre otros por Mâle (op. cit. p. 248, nota 2) es: Effundam de Spiritu meo super omnem carnem.

[78] Poco a poco, reformadores, teólogos e historiadores, van a reconocer que el Credo no se remonta literalmente a los doce; de rechazo disminuyen las figuraciones con imágenes, cfr. Lacroix-Renon, Iconographie entre rayonnement et oubli..., cit. p. 92.

[79] Se produjo el 26 de septiembre de 1983. Como consecuencia del mismo y para promover la restauración y estudio científico de la sillería, ha celebrado un coloquio internacional, cuyas actas se han recogido en un espléndido volumen, bajo el título *Pensée, Image & Communication en Europe Médiévale...*, cit. Sobre la sillería vid. Lacroix, Pierre y Renon, Andrée, Les stalles de Saint-Claude acquis pour leur histoire, *Pensée, Image...*, cit. pp. 35-50, con bibliografía. Ambos autores han realizado una amplia investigación sobre sillerías de coro; publicaciones recientes son: Stalles de choeur au thème du Credo, *Bulletin Monumental*, 148, 1990, pp. 195 y sigts.; Les apôtres gravés de Schongauer, coloquio sobre *Schongauer*, 1991 (en prensa).

[80] Chatêlet, Albert, Les stalles de Saint-Claude dans l'art septentrional du XVe siècle, *Pensée, Image...*, cit. pp. 73-80.

[81] Op. cit. pp. 36-37; Hours, Henri, Re-dater les stalles de Saint-Claude. Examen critique des sources, *Pensée, Image...*, cit. pp. pp. 55-62.

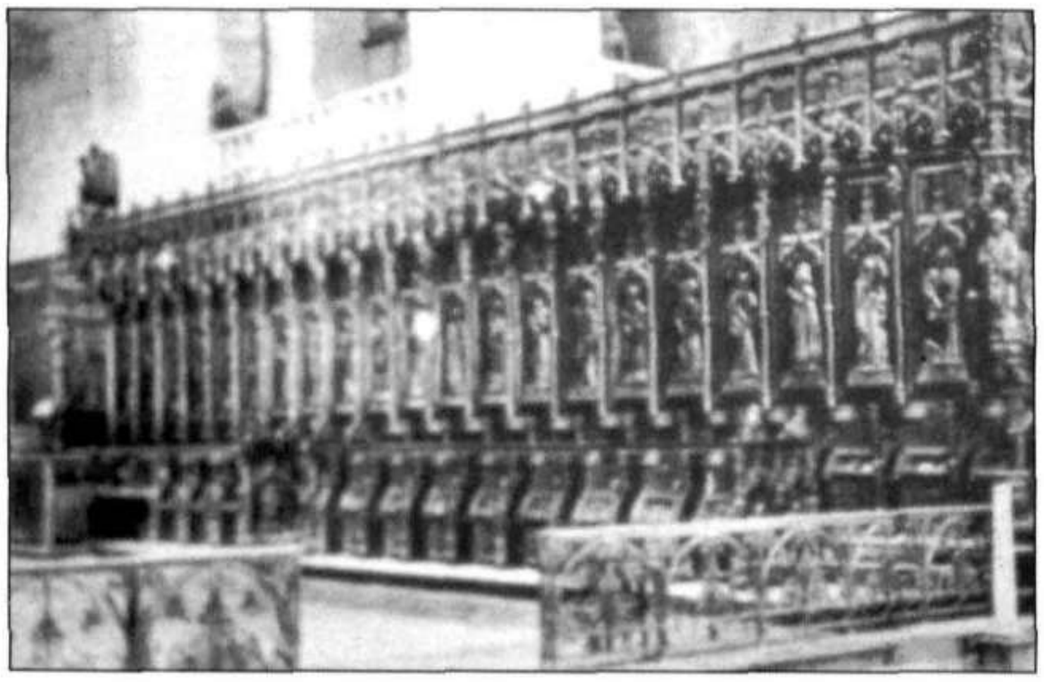


Fig. 43. Sillería de Saint-Claude, lado sur.

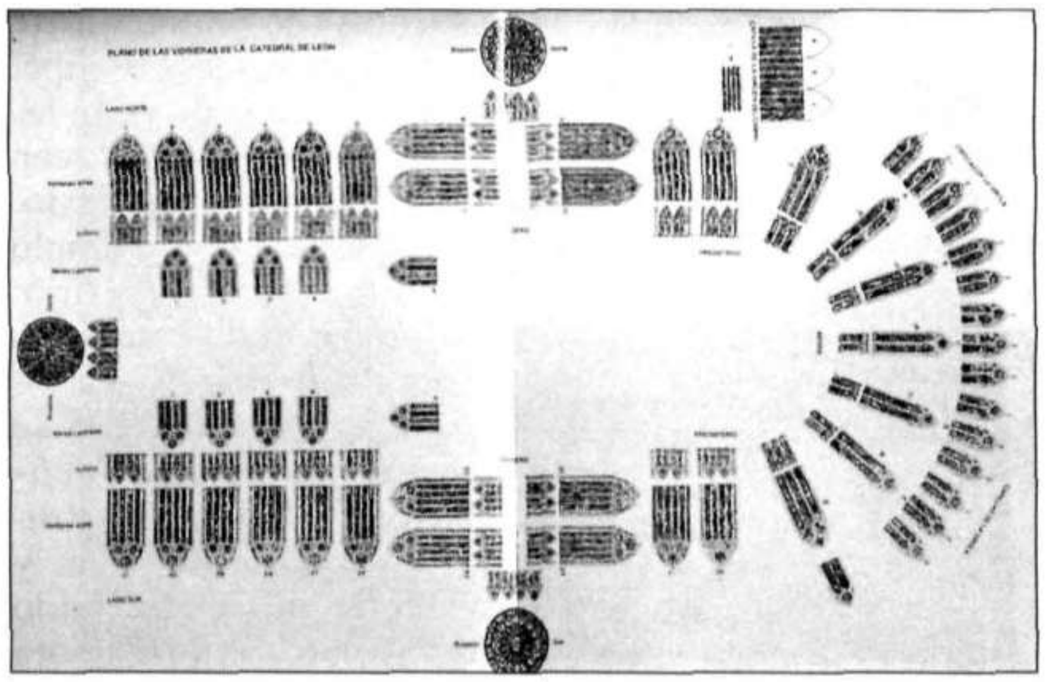


Fig. 44. Vidriera de la catedral de León.

La sillería de la catedral de León se hallaba en origen en la capilla mayor en torno al altar, y por lo tanto en función de la Eucaristía. Rodeando a aquélla, se dispuso, en el siglo XV, una hermosa serie de vidrieras (fig. 44) con el doble Credo, programa plasmado también en la sillería de coro. Se reafirmaba así el sentido del Credo en la Iglesia. Se hallan dispuestas de izquierda a derecha con un profeta o patriarca veterotestamentario debajo y un apóstol encima. De izquierda a derecha se ven con la siguiente correspondencia: Moisés/Tomás; Abacuc/Matías; Isaías/Apóstol desconocido; Jeremías/Andrés; Profeta/San Juan Evangelista; Daniel/Santiago el Mayor; Profeta/Pablo; Profeta/Pedro; Ezequiel/Bartolomé; Profeta/Simón. Unos y otros carecen de artículos del Credo, tan sólo filacterias con la identifidación del nombre, y su actual disposición no coindice siempre con la primitiva [82].

El orden dispositivo de los apóstoles en la sillería de León, tal como se ve actualmente, está tomado del Canon de la misa romana, compuesta en función de la dignidad de los apóstoles (Pedro (fig. 45), Pablo, Andrés, hermano de Pedro, Santiago el Mayor y Juan, hijos del Zebedeo), luego el correspondiente lugar con relación a la respectiva fiesta en el calendario litúrgico (Tomás, diciembre; Santiago el Menor y Felipe, mayo; Bartolomé, agosto; Mateo, septiembre). Simón y Judas (octubre) han sido sustituidos por los evangelistas Lucas y Marcos[83]. Es presumible que se haya respetado la disposición original en el traslado sufrido desde la cabecera donde se hallaba ubicado en origen[84]. Las sillerías de Zamora[85] y Astorga [86] no respetan este estricto orden, y en ambas se incluyen los dos apóstoles suprimidos en León. En cuanto a la sillería ovetense, resulta imposible determinar la ubicación original de cada uno de los personajes [87], aunque como en las sillerías del grupo los personajes del Antiguo Testamento se hallaban en el orden inferior -respaldos cuadrados y personajes de medio cuerpo- y los apóstoles en el superior -respaldos rectangulares y personajes de cuerpo entero. Estos son los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento: Moisés, David, Salomón, Esdras, Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Oseas, Miqueas, Amós, Malaquías, Sofonías, Zacarías y Joel, y frente a ellos, once apóstoles. Como en León, faltan Judas y Simón -sustituido por dos evangelistas [88]

He aquí las consonancias de los personajes del Antiguo Testamento y el apostolado en la «Pulchra Leonina»: Moisés/Pedro; Enoch/Pablo; Josué/Andrés; San Juan Bautista/Tomás; Aaron/Santiago el Mayor; Elías/Santiago el Menor; Job/Juan; Eliseo/Felipe; Samuel/Bartolomé; Nehemías/Mateo; Natán/Lucas; Tobías/Marcos. Se figuran, pues, siete profetas: Jeremías, Isaías, Ezequiel, Daniel, David, Joel y Zacarías. Los restantes: Malaquías, Amós, Sofonías, Miqueas y Oseas, se han sustituido por otros tantos patriarcas [Moisés, Enoch, Josué, Elías, Job, Eliseo, Tobías].

Los textos se atienen sólo parcialmente a las fórmulas medievales europeas. El de San Pedro coincide con el de Nicolás Francés: «Credo in deum patre[m] om[n]ipot[ent]em creatore[m] ce[li et terre]», mientras Tomás sigue la fórmula de las pinturas de Cambrai: «Ter-

---

[82] Recogidos en Gómez Moreno, *Catálogo Monumental...*, cit. pp. 264-265; Fernández Arenas, José y Fernández Espino, Cayo Jesús, *Las vidrieras de la catedral de León*, León, Ediciones Leonesas, 1982, pp. 86-96.

[83] Esquema general del coro en Gómez Rascón, *El coro de la catedral de León*, cit. p. 25.

[84] Para los avatares sufridos con los intentos de traslado y el traslado definitivo de ubicación de la sillería vid. Navascués Palacio, Pedro, El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León, *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León. I. Actas de los congresos de septiembre de 1992 y 1993*, Avila, 1994, pp. 53-94. Este autor prepara actualmente un estudio global sobre las sillerías dentro del marco litúrgico.

[85] Esquema general de la sillería alta en Ramos de Castro, p. 419.

[86] Esquema general en Paniagua, op. cit. contraportada.

[87] Vid. ficha catálogo *Reyes y Mecenas*, cit. en nota 5.

[88] JS.M., ficha en en el catálogo *Reyes y Mecenas...*, cit. pp. 401-402. El autor advierte, en mi opinión erradamente, que Judas fue sustituido por uno de los Mateos (sic), y Andrés reemplazado por otro. Esto último resulta injustificado, pues Andrés aparece siempre; los que normalmente se sutituyen son Judas y Simón, como se ha advertido para el coro leonés, norma seguida en Oviedo. En cuanto a dos Mateos, no es posible, pues se menciona sólo uno, el evangelista.

tia die resurrexit», en la que se sustituye la primera parte del artículo, que se le adscribe erróneamente a Felipe: «Descendit ad inferos». Los restantes carecen de texto relativo al Credo. Los patriarcas de la Antigua Ley carecen en su mayoría de filacteria con el correspondiente texto. Hay, sin embargo, excepciones. Abacuc, por ejemplo muestra su texto fijo: «Domine audivi audicionem tuam».

Fig. 45. San Pedro, sillería de coro, catedral de León.

El 5 de abril de 1505 se firma[89], el contrato definitivo entre Juan de *Bruxeles*, vecino de León y sus oficiales y el cabildo de la catedral de Zamora para la realización del coro (fig. 46). Como vecino de León que era, el maestro conoció la sillería de la *Pulchra*, y se advierte claramente que le sirvió de modelo, aunque derrochó mucha más riqueza decorativa[90]. En Zamora el Doble Credo se halla más explicitado que en León. Figuran casi todos los profetas, además de varios patriarcas bíblicos y el apostolado, con la particuliaridad de sustituirse a Matías por Pablo. Los apóstoles no siguen el orden del Canon de la Misa, ni portan cartelas con los artículos del Credo; son identificables por sus atributos iconográficos, como en Oviedo y Astorga. Los profetas, en cambio, recogen sus textos más o menos coincidentes con los que les son asignados con relación al Credo. Isaías muestra su conocido versículo mesiánico: «Ecce virgo: concipiet: et: pariet»; Daniel: «[Post] Septuaginta hebdomadis [occidetur Christus]» (IX, 26). Jeremías exhibe una cartela alusiva al Credo («Crea[tor] dominus»), pero no coincidente con uno de los versículos más frecuentes («Patrem invocabitis qui terram fecit et condidit coelo»). Sofonías porta el letrero «Iusta est dies»[91].

Fig. 46. San Juan Evangelista, sillería de coro de la catedral de Zamora

La sillería de Astorga es la más tardía del grupo (figs. 47, 48 y 49). Gracias a las aportaciones documentales proporcionadas por Manuel Arias[92], conocemos datos cronológicos de gran interés que confirman la dependencia estilística -de la fase renacentista- de la sillería de San Marcos de León[93]. Como en Zamora, de la que se observan evidentes recuerdos, el orden del apostolado no responde al Canon de la Misa, ni cada uno de ellos porta una cartela, sólo los atributos del martirio. Los profetas y patriarcas del Antiguo Testamento muestran filacterias, cuyos textos resultan hoy prácticamente ilegibles, salvo raras excepciones. Joel exhibe el consabido versículo (II, 28): «Effundam spiritum meum [super omnem carnem]». El de Miqueas no se atiene al texto del Credo: «Et eryt yn nouyssimo dieru[m]». Su estilo retardatario podría haber influido sobre la sillería de Saint-Bertrand-de-Comminges, tallada entre 1525 y 1535; la Sibila Europa y sobre todo la de Cumas repite el tipo y apostura de la Santa Bárbara maragata[94].

Fig. 47. Sofonías, sillería de coro, catedral de Astorga.

Las Sibilas también pueden aparecer asociadas con el los profetas, como ha mostrado Jacques Esterle para Auch y Saint-Bertrand-de-Comminges[95] (fig. 50). La sillería de

[89] Vid. nota 8.

[90] Ramos de Castro, op. cit. p. 396.

[91] Textos recogidos por G. Ramos de Castro, op. cit. pp. 399-416.

[92] Arias, Manuel, Aportaciones al estudio de la sillería catedralicia de Astorga, *Astorica*, 1991, pp. 123-158.

[93] Arias, op. cit. pp. 124-126. Para la sillería de San Marcos vid. Martín González, Juan José, La sillería de San Marcos de León, *Goya*, 29, 1959, pp. 279-284, en la que aparecen también profetas, apóstoles y sibilas al lado de otros patriarcas del Antiguo Testamento, santos y santas y Arias, M., *Guía Breve. La sillería del coro de San Marcos de León*, León, Junta de Castilla y León, 1995, sobre todo p. 17.

[94] Paniagua, op. cit. fig. 120.

[95] Esterle, Jacques, Les Sibylles asociées aux Prophètes dans les choeurs d'Auch et de Saint-Bertrand-de-Comminges, *Pensée, Image...*, cit. pp. 202, fig. 1, y 205, fig. 4.

Fig. 48. Gedeón, sillería de coro, catedral de Astorga.

Fig. 49. Zacarías, sillería de coro, catedral de Astorga.

Astorga presenta, además de la indicada, la sibila Eritrea, Samia (?) y Cumana, repertorio más amplio que en León, donde se alude de manera genérica al grupo en el personaje femenino de medio cuerpo con la indicación de *Sibila*. En Zamora, por el contrario, se han dispuesto ocho en las puertas, cuatro en la norte -Eritrea, Africana, Cumana y Fenicia- y sur -Tiburtina, Délfica, Helespóntica y Serbia[96], y se ha añadido además a Virgilio, anunciador pagano del retorno de una edad dorada mediante el nacimiento de un niño [97].

Resulta sorprendente la representación de las Sibilas y el Doble Credo en la decoración cuatrocentista del Vaticano[98]. El pontífice valenciano Alejandro VI ordenó que formaran parte de la decoración del Apartamento Borgia. El accedió a la silla papal en 1492, a los sesenta años, y a diferencia de los papas renacentistas italianos, no destacó como constructor. Sólo levantó la llamada Torre Borgia. La mayor parte del palacio, que se llamó Apartamento Borgia tras su muerte, fue construida por un predecesor hacia 1450. Alejandro no poseía un espíritu innovador [99]. Este tema medieval lo demuestra. Las Sibilas, en número de doce, como los profetas, forman parejas con ellos, y cada cual porta una filacteria con el correspondiente versículo. Es posible que la peculiar secuencia de sibilas y

Fig. 50. Sibila Europa. St. Bertrand de Comminges.

---

[96] Ramos de Castro, op. cit. p. 429.

[97] Bucólica VI, cfr. Ramos de Castro, op. cit. p. 412.

[98] Saxl, Fritz (El Apartamento Borgia, *La vida de las imágenes*, trad. española, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 160-172) menciona el Credo de los Apóstoles, y alude a los profetas y sibilas, atestiguando la venida del Salvador, aunque no hace referencia al Doble Credo.

[99] Carbonell i Buades, María, Els papes Borja, l'art i la cultura, catálogo de la exposición *Xàtiva Els Borja Una projecció europea*, I, Játiva, Museu de l'Almodí, 1995, pp. 79-80.

profetas haya sido adoptada de un folleto con grabados de ellos publicado en Roma [100]. Se disponen de medio cuerpo y se hallan en actitud dialogante, como las parejas de profetas y apóstoles, mostrando asimismo filacterias con el respectivo texto.

SUMMARY

The choir stalls in the cathedral of León (ca. 1463-1481) is the first of a large number of them known as the northern group, including these of Oviedo, Zamora, Astorga aswell as the more recent of San Marcos of León. The double Creed is represented in all of them according to the Creed. Considering the gothic world it is possible to think in Nicolás Francés as the artist the antroducer the subjet in Spain as the uses it in the altarpiece of León's cathedral. The double Creed has a long tradition in Europe, but is also know in Spain before the XVth. century, as it can be seen in the choir stalls of Maestro Mateo in Santiago de Compostela (1188-1211) and the facade of the cathedral at Tarragona (XIVth. Century).

[100] Philippus de Barbieris, *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, Roma, 1481, fol. 6b y sigts, crf. Saxl, op. cit., p. 161.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

PIE DE CRUZ O DE RELICARIO*

M.ª Ángela Franco Mata

De entre las recientes adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, deseo llamar la atención sobre el objeto que a continuación se detalla. Se trata de un pie de cruz o de relicario gótico, datable entre 1400 y 1425, con la particularidad de mostrar la marca de lugar de ejecución, Barcelona.

N. Inv. 1994/103/1. Exp. 1994/103.

Forma de adquisición: Compra a Gabriel Terrades, O.M. 20 diciembre 1994.

Fecha de ingreso: 25 de octubre de 1994.

Materia: Plata dorada y esmalte.

Medidas: Altura, 17 cm.; ancho máximo, 18,2 cm.; altura leones, 3 cm.; largo, 4,3; grueso, 1,6.

Procedencia: Desconocida.

Lugar de ejecución: Barcelona, marca de la ciudad.

Cronología: 1400-1425.

Estilo: Gótico.

Conservación: Buena.

Bibliografía: Inédito.

Estudio: Pie de cruz o de relicario, reaprovechado como salero, para cuyo destino se ha añadido una placa con una concavidad en su parte central, muy bien adherida. Este detalle podría sugerir dicha finalidad ya desde la realización de la pieza. Sin embargo, uno de los bordes en una cara se encuentra ligeramente desviado. Ignoro la fecha de su reutilización para un cometido de carácter civil; la similitud del color dorado de la plata con relación al cuerpo del objeto invita a pensar que no se ha realizado en fecha reciente.

Adopta la forma de un diminuto edificio de estructura prismática a hexagonal, que apea sobre seis leones sentados a modo de elementos sustentantes de cada una de las aristas, cubiertas con contrafuertes. Tanto el cuerpo inferior como el remate superior están constituidos por una base escociada limitada por sendos toros muy finos. Cada cara, rectangular, está ocupada por grandes ventanas que montan sobre el podio que simula ser un muro de tres hiladas de sillares, dispuestos a soga y tizón, como las enjutas a cada lado de los gabletes que montan sobre dos ventanas bíforas. Éstas se subdividen por medio de sendos maineles, que acogen sendas estructuras lobuladas.

Los espacios están esmaltados en azul plano, bajo el que asoma la base verde en las zonas perdidas. Sobre los arquillos montan sendos triángulos curvos en los que se inscriben trilóbulos apuntados y un cuadrilóbulo en el espacio intermedio, de estructura rómbica curva. Cuadrilóbulos asimismo ornan el espacio intermedio de estructura rómbi-

ca curva. Cuadrilóbulos asimismo ornan el espacio inscrito en cada gablete, trasdosado con decoración vegetal y rematado superiormente en flámeas sobre fuste y capitel moldurado. Los contrafuertes ascienden desde su base en disminución, con interrupciones de molduras y rematan en artísticos pináculos. A la altura de la base de cada gablete se disponen cabecitas de perro con la boca abierta, cuyas orejas hacia arriba simulan hojas vegetales.

La pieza ha sido realizada en Barcelona, como lo acredita la marca de la ciudad +BA
RCK

Presenta una factura muy cuidada y ha sido realizada por mano hábil y segura. Los ensamblajes de las distintas placas y demás elementos están realizados con maestría y limpieza. Se integran armónicamente los elementos decorativos con la estructura de la pieza.

La decoración descrita repite formas utilizadas en otras obras barcelonesas del momento, como tres relicarios, uno en el Museo Diocesano de Barcelona, otro en el Museo del Louvre y el tercero en la parroquial de Santa Coloma de Queralt (Tarragona) [N. de Dalmases, *Orfebrería catalana medieval. Barcelona, 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, Barcelona, 1992, I, pp. 340-343, nº 70-71, pp. 349-350, nº 74]. Dichos temas decorativos, muy en boga desde finales del siglo XIV y parte del siglo XV, tienen su origen en Italia, concretamente en talleres trecentistas sieneses.

SUMMARY

This gothic piece with the mark of the city of Barcelona is catalogued in the article through the comparative analysis of it with other pieces of similar characteristics dated from the first quarter of the 15th C.

* Deseo dejar constancia de mi agradecimiento por las sabias observaciones proporcionadas por mis buenos amigos Danielle Gaborit-Chopin y José Manuel Cruz Valdovinos.

Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
XIII, 1995

LA FAMILIA XIMÉNEZ: MAESTROS CUCHILLEROS-CERRAJEROS DE ALBACETE (1670-1786)

RICARDO DONOSO-CORTÉS Y MESONERO-ROMANOS

El coleccionismo de instrumentaria, pequeños y modestos objetos de hierro y madera (herramientas, utensilios, cuchillería, etc.), muy raras veces se ha dado en España.

Poco interés nos ha merecido a los españoles conservar, coleccionar esas pequeñas piezas, cuya contemplación nos trae a la memoria a aquellos artífices que, primero, con amor construían sus propias herramientas, y, después, con ellas, creaban obras que hoy todos admiramos.

Desgraciadamente, en España no existen museos especializados en instrumentaria y, con pesar, visitamos en el extranjero aquellas galerías, por ejemplo, el Musée "Le Secq des Tournelles", en Rouen (Francia), que precisamente se fundaron con esas colecciones particulares que siempre nos han faltado a nosotros.

Estos amantes de la instrumentaria, de los útiles y herramientas, ofrecen a su patria un grandísimo servicio al salvar, no sólo del olvido, sino, muchas veces, de la destrucción, aquella pieza que no se valoraba, que estaba en un lugar inadecuado y que, en muchas ocasiones, por desconocimiento de su poseedor, podía haber llegado a desaparecer o a ser mutilada de manera irreversible.

Debido a mi interés por estos modestos objetos, conocí primero por sus escritos, únicos estudios serios publicados en España sobre instrumentaria, y después por las piezas de su colección que se conservan en museos, al gran patriarca del coleccionismo de instrumentaria, **Manuel Rico y Sinobas** (1819-1898), personaje irrepetible, Doctor en Medicina y Ciencias, Catedrático de la Universidad Central de Madrid y Académico de la de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales[1]. Es triste comprobar el olvido que ha sufrido durante los casi cien años transcurridos desde su muerte. No se ha valorado suficientemente ni su ejecutoria, ni su aportación al coleccionismo y al estudio de la instrumentación en España[2].

Manuel Rico y Sinobas reunió la colección de instrumentaria más importante de España, que nunca haya acumulado no ya un particular, sino ningún museo. Es posible que se acercara a las dos mil pequeñas piezas, pero todas de grandísima importancia: armas blancas y de fuego, cuernas de pólvora, tijeras de escritorio sencillas y con leyenda e instrumentaria en general científica, de artes.

Hay que recordar que sus estudios sobre piezas por él coleccionadas abarcan numerosas materias, y aunque parezca extraño son aún hoy, después de más de cien años, los únicos trabajos importantes que se han publicado en España sobre instrumentaria en general, y principalmente sobre la cuchillería española y, en especial, las tijeras de escritorio, finalidad de este estudio.

Al morir, en 1898, su colección de instrumentaria se dispersa. Adquirida afortunadamente por el Estado español en 1900, una parte muy representativa, en número y calidad, 460 piezas, hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. En este importante conjunto, quiero ya aclarar, hay 67 tijeras de escritorio con leyenda y que componen, como veremos, una parte importante de la actual colección de dicho Museo.

Como curiosidad indicaré que sólo he conocido un pequeño resto documentado de la colección *Rico y Sinobas*, compuesto por 64 piezas, que se guarda en el Victoria & Albert Museum de Londres, en donde lo he estudiado. Fue vendido por su yerno, **Esteban Mínguez Moreno,** en 1899, antes de cumplirse un año de su fallecimiento, e incluso también antes de realizar la venta al Estado español. ¿No hubo otras piezas cuyo paradero actual no conocemos? Es muy probable, si bien la familia no conserva ninguna.

Además, el Museo Arqueológico Nacional guarda algunas piezas de instrumentaria de otra colección muy compleja, conocida con el nombre "Gabriel y Galán", por la persona que en 1962 la donó al Estado, y en la que figuraban nueve tijeras de escritorio con leyenda.

Así se desglosa, según conozco, la procedencia de las *76 tijeras de escritorio* con leyenda que guarda actualmente el Museo Arqueológico Nacional, conjunto que hoy sería imposible reunir. Esta selecta colección de tijeras de escritorio, cuya catalogación tengo en estudio, constituye, junto con otra de propiedad particular, el conjunto más valioso que se conoce hasta ahora en nuestro país.

---

[1] A lo largo de los años he ido reuniendo numerosas noticias, no conocidas, sobre el hombre y el coleccionista y estudiado su colección.

[2] El 20 de diciembre de 1998 se cumplen cien años de su fallecimiento y pienso que sería una magnífica oportunidad para que el Museo Arqueológico Nacional le dedicara el homenaje que se le debe organizando una exposición de las piezas de su colección que guarda el Museo.

Por primera vez se va a estudiar la obra de un cuchillero y la de sus hijos, de una familia de maestros cuchilleros-cerrajeros, de cuatro generaciones de artífices, como muchos de ellos se denominaban, que trabajaron en Albacete, el centro cuchillero más importante de España, en el labrado de estas *tijeras de escritorio con leyenda,* durante tres siglos.

Me refiero a los miembros de la familia **XIMÉNEZ,** como representantes de los maestros cerrajeros y cuchilleros de Albacete, ya que hubo en esa familia ambas especialidades de artífices que labraban estas artísticas tijeras de escritorio. Firmadas con el apellido de esta familia he podido localizar, lo que no es frecuente de otros conocidos maestros, siete piezas por ellos labradas. Se trata de cuatro tijeras que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, además de dos tijeras y un puñal de bota o de "rufián", también firmado, ejemplar éste muy raro, que guardo en mi colección.

Las fechas grabadas en estas siete piezas van desde 1692 a 1737, y pueden en ellas considerarse tres períodos. Un primer grupo, formado por dos tijeras, datadas en 1692 y 1698, que están firmadas por **ANTONIO XIMÉNEZ;** el siguiente sería el puñal de "rufián", fechado en 1725, y, el tercero, lo compondrían cuatro tijeras, fechadas entre 1731 y 1737. Estos dos últimos grupos de piezas están firmadas únicamente con el apellido **XIMÉNEZ.**

Una vez conocidos los años en que se labraron las distintas piezas, he repasado las notas conseguidas en mis investigaciones realizadas durante veinticinco años en el Archivo Histórico de Albacete.

Son varios y con distintas especialidades los maestros de este apellido que encuentro, los cuales, según datos documentados que figuran en los Padrones de Contribución, trabajaron en Albacete, desde 1536 a 1820[3].

Me limito a continuación a estudiar a aquellos maestros que en el período de su actividad laboral, según los Padrones, está comprendida alguna de las fechas que figuran grabadas en las siete piezas firmadas por **Ximénez,** pero exclusivamente aquellos que oficialmente figuran que trabajaban en esas fechas determinadas. Acepto este criterio, aun sabiendo que puede no cumplirse, ya que conozco tijeras firmadas y datadas en años en los que el maestro no figura en los Padrones de Contribución.

Estos artífices son **Antonio Ximénez,** cerrajero, con actividad laboral de 1670 a 1710; **Alonso Ximénez,** cerrajero, de 1725 a 1734; **Sebastián Ximénez,** cuchillero, de 1725 a 1740; **Pedro Ximénez,** cerrajero de 1730 a 1743 y cuchillero de 1743 a 1748, y, por último, **Andrés Ximénez,** cerrajero, de 1733 a 1776.

Es muy posible, y así lo creo, pertenecen todos a la misma familia, según el árbol que he compuesto y copio a continuación. Están todos los entronques documentados, como iremos viendo con las correspondientes partidas sacramentales, menos el referente a que Alonso sea hijo de Antonio, fundador de la dinastía, ya que no he encontrado su partida de bautismo. Estimo pertenecen a una misma familia por llevar igual apellido, por tratarse de una pequeña ciudad, por la proximidad de los años en que nacieron y trabajaron, que encajan con los de los otros hijos de Antonio y, además, por tener las dos mismas profesiones.

Vamos a conocer a los artistas partiendo de las posibles piezas que labrarían, empezando por el primer grupo, las datadas en 1692 y 1698. Las dos tijeras, que he numerado 1 y 2, están firmadas, como he indicado antes, con nombre y apellido y, además, fechadas, por lo que son las únicas, como veremos, cuya autoría del maestro que las labró no presenta dudas. Fue **Antonio Ximénez,** que trabajó entre 1670 y 1710. Lo que no queda definido es cuál de los otros artífices: **Pedro, Sebastián, Alonso** y **Andrés,** hicieron las otras cinco piezas, números 3, 4, 5, 6 y 7, si bien pensaremos en los posibles autores de cada una.

Para ello, y conocidos estos seis nombres, he consultado las notas que había tomado en antiguas investigaciones, en los libros sacramentales del Archivo Diocesano de Albacete, para conocer datos familiares de cada uno de estos maestros **XIMÉNEZ,** que complementen las noticias de interés laboral que ya conocía.

ANTONIO XIMÉNEZ es el fundador de la dinastía de artífices que trabajaron en Albacete desde la segunda mitad del siglo XVII hasta finales del XVIII. Nació en la misma ciudad y fue bautizado en la Parroquia de San Juan Bautista el día 28 de septiembre de 1651[4].

En 1670 inicia su actividad laboral, con 19 años, como maestro cerrajero. Existe un caso poco frecuente que se da en esta familia, puesto que algunos de sus miembros figuran en los Padrones con la profesión de cerrajero y, sin embargo, firmaron también tijeras de escritorio con leyenda, que siempre eran labradas por maestros cuchilleros. Las dos tijeras más antiguas que estudiamos aquí, firmadas por **Antonio Ximénez,** son de una gran belleza y las dató cuando tenía 41 y 47 años.

El matrimonio de **Antonio** se celebra el día 2 de febrero de 1686[5], a la edad, que era elevada para aquella épo-

---

[3] Desde 1536 a 1820, todos los Ximénez que figuran en los Padrones de Contribución, con su especialidad y los años en que pagaron impuestos, son los siguientes:

Alonso Ximénez, cerrajero de 1725 a 1734.
Andrés Ximénez, cerrajero de 1733 a 1784.
Antonio Ximénez, cuchillero de 1713 a 1720.
Antonio Ximénez, cerrajero de 1670 a 1710.
Joseph Ximénez, cerrajero de 1703 a 1708.
Joseph Ximénez, platero en 1740.
Joseph Ximénez, espadero de 1701 a 1720.
Miguel Ximénez, cerrajero en 1629.
Pedro Ximénez, cuchillero de 1743 a 1748.
Pedro Ximénez, cerrajero de 1730 a 1743.
Pedro Ximénez, cerrajero en 1786.
Sebastián Ximénez, cuchillero de 1725 a 1740.
Segundo Ximénez, cuchillero en 1818 y 1819.
Vicente Ximénez, herrero de 1804 a 1820.

[4] Libro de Bautismos Alb. 6, que va de 1635 a 1654, folio 353v, y dice: "En esta parrochial de Albacete en *veinte y ocho días del mes de Septiembre de mil seiscientos y cinquenta y uno,* se baptizó *Antonio,* hixo de Pedro Xime/nez Faxardo y de Madalena Ximenez, su muger; fueron sus compa/dres Don Martín Ferrer de Espinosa y doña Francisca de Canavate, su/muxer. Siendo testigos Sevastián Romo y Pedro de Mena, todos ve/cinos desta villa. Bapticé yo y firmé ut supra//".

[5] Parroquia de San Juan Bautista: Libro de Matrimonios que va de 1662 a 1689, folio 199, y dice: "En esta parrochial del Señor San Juan Baptista desta villa de / Albacete en *dos días del mes de Febrero de mil seiscientos / ochenta y seis años,* aviendo precedido las tres moniciones .../ /... yo el licenciado Pedro Montero Munera presbitero, desposé por palabras / de presente que hacen legítimo matrimonio a *Antonio Ximenez* / hijo de ..., con *Maria Griñana,* viuda de / Geronimo Gutierrez, todos vecinos desta villa. Fueron testigos Gines / Gomez Parras y Juan Montero y porque conste lo firmé.

MADALENA XIMÉNEZ

PEDRO XIMÉNEZ FAXARDO

ANTONIO XIMÉNEZ
Cerrajero

28.9.1651 + 15.9.1710

Actividad 1670-1710
C/. Rodrigo Castañeda
C/. Puerta de Chincilla

MARÍA GRIÑÁN
(Viuda de Jerónimo Gutiérrez)

Jerónimo Gutiérrez

PEDRO XIMÉNEZ
Cerrajero
Cuchillero
2.11.1686 + 14.7.1750

Actividad
C/. Rodrigo Castañeda
1730-1743
C/. Zapateros 1743-1748

SEBASTIÁN XIMÉNEZ
Cuchillero

22.3.1691 + 24.3.1745

Actividad 1725-1740
C/. Zapateros

JULIANA FERNÁNDEZ

ALONSO XIMÉNEZ
Cerrajero

+ 7.8.1743

Actividad 1725-1734
C/. Rodrigo Castañeda

JUANA SÁNCHEZ

ANDRÉS XIMÉNEZ
Cerrajero

+ 12.11.1773

Actividad 1733-1774
C/. Rodrigo Castañeda
C/. Zapateros

JUANA MUNERA
(Vda. Joseph Merino)

+ 19.3.1786

Actividad 1774-1786

JOSEPH MERINO

JOSEPH XIMÉNEZ

1735

ISABEL MARTÍNEZ

PEDRO XIMÉNEZ

+ 3.9.1736

PEDRO XIMÉNEZ

Actividad 1786
C/. San Agustín

ca, de 35 años, con María Griñán, apellido del que, años después (1720-1793), existirá en el mismo Albacete una dinastía de importantes maestros cuchilleros[6]. Como curiosidad se puede mencionar que fue testigo de esta boda, el también maestro cuchillero **Juan Montero,** del que se conocen un par de tijeras de escritorio con leyenda[7], labradas por él.

Según figura en el árbol genealógico que se acompaña, de este matrimonio nacieron Pedro (1686), Alonso (hacia 1688) y Sebastián (1691), de los que trataré a continuación.

También he encontrado en la misma Iglesia Parroquial de Albacete el dato de la muerte del fundador de la dinastía, que fallece, a los 59 años, el día 15 de septiembre de 1710[8].

La muerte de Antonio debió ser repentina o después de una corta enfermedad, ya que ese mismo año pagó sus impuestos, según consta en el padrón correspondiente, lo que demuestra trabajaría algunos meses de ese año.

Por los padrones conocemos que tuvo la vivienda y el taller en la calle de Rodrigo de Castañeda, desde 1670 hasta 1705, en que se traslada a la de Puerta de Chinchilla, donde fallece en 1710. **Antonio** fue el único, como ya he indicado, que pudo labrar las dos primeras tijeras, números 1 y 2, fechadas en 1692 y 1698.

El maestro cerrajero **Pedro Ximénez,** hijo mayor de **Antonio** y de **María Griñán,** su mujer, fue bautizado en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, de Albacete[9], el día 2 de noviembre de 1686.

He encontrado pocos datos de la vida de **Pedro,** y algunos son insólitos. Empezó la actividad laboral pagando impuestos como maestro *cerrajero* de 1730 a 1743, y pasa después, precisamente en ese último año, a figurar como maestro *cuchillero* hasta 1748, e incluso cambia de domicilio. Otra circunstancia, no frecuente, es que iniciara la actividad laboral "oficial" a los 44 años, edad que hay que considerar elevada para establecerse y que, sin duda, se debería a algún motivo sobre el que después volveremos. Y, por último, también es poco frecuente que, al parecer, no se casara[10], puesto que sería una circunstancia excepcional, me atrevo a decir que única, que un maestro cuchillero-cerrajero, en aquella época, muriera soltero.

Es difícil buscar explicaciones tanto al cambio de actividad como al retraso en pagar impuestos, ya que parece más lógico se incorporase lo antes posible al trabajo como hijo mayor que era. Así hubiera continuado la trayectoria del padre, que quedó cortada, al menos en las listas oficiales, con su fallecimiento en 1710, ya que tampoco pudo seguir el otro hijo, **Sebastián,** hasta 1725. Pienso que no hubo posibilidad de que durante esos años trabajaran sin pagar impuestos.

Por una causa que tampoco se comprende no existió colaboración y continuidad ni en el trabajo ni en la orientación de la especialización, al menos en su clasificación oficial.

Puestos a buscar posibles motivos podría pensarse en una ausencia prolongada de **Pedro** de Albacete o incluso en una enfermedad o impedimento físico en su juventud que le hubiera imposibilitado trabajar en sus primeros años, y hasta posiblemente casarse, lo que aclararía tanto la soltería de Pedro como la fecha tardía de su incorporación "oficial" al trabajo.

Durante su vida laboral "oficial" (1730-1743) como "cerrajero", **Pedro** pudo labrar las tijeras 4, 5, 6 y 7, es decir, todas las datadas de 1731 a 1737, pero no el puñal de "rufián", fechado en 1725. Tuvo su vivienda y taller, igual que su padre, en la calle de Rodrigo Castañeda. Cuando cambia y figura como "cuchillero" (1743-1748) vivió y trabajó en la calle de Zapateros, y de esa época no conocemos ninguna pieza fechada que pudiera haber sido labrada por él. **Pedro** fallece en Albacete, a los 64 años, el día 14 de julio de 1750[11].

Otro de los hermanos, **SEBASTIÁN XIMÉNEZ,** maestro **cuchillero,** nació el 14 de marzo de 1691 y fue bautizado[12] el 22 del mismo mes con los nombres de Sebastián Gabriel.

El que fuera apadrinado por una persona que debía tener cierto relieve en la comarca, "Don Gabriel de Cantos Carbonell, presbítero desta villa y Bdo. en la ciudad de Chinchilla", y que le pusieran de segundo nombre el de su padrino, parece indicar que ya **Antonio Ximénez,** su padre, disfrutaba de una consideración y respeto entre los vecinos de Albacete.

---

[6] De un *maestro Griñán* se conservan dos tijeras de escritorio con leyenda en el Museo Arqueológico Nacional, la 56017-93 y la 56050-104 (el primer número corresponde a la referencia actual, mientras que el segundo se trataba de un número que, sujeto con papel adhesivo, era el único que tenían las tijeras en la época en que las estudié por primera vez, hacia el año 1975. Esta manera de colocar la referencia ocasionó daños en algunas tijeras que obligará a reparar).

[7] De *Juan Montero* se conservan unas tijeras de escritorio con leyenda en el Museo Arqueológico Nacional, referencia 56014-88.

[8] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Defunciones Alb. 75, que va de 1641 a 1718, folio 163. Por desgracia, no se conserva la partida y sólo una escueta referencia del índice, que dice: "En 15 de Septiembre de 1710, Antonio Ximénez".

[9] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Bautismos, Alb. 8, que va de 1672 a 1696, y dice: "En esta parrochial del sennor sant juan baptista de esta villa de Albacete *en dos días / del mes de noviembre de mill y seiscientos y ochenta y seis* annos yo Francisco / Sauler Cano, cura theniente en dicha parroquial bautice a un niño que nacio en el dia diez y nueve del mes de octubre de este presente anno hijo / de *Antonio Ximenez y de Maria Griñana* su muger. Pusosele / por nombre *Pedro* y fueron sus compadres Joseph Gonzalez / y Juana Gonzalez doncella hija de Sebastian Gonzalez. Y para que / conste lo firme ut supra / Francisco Sauler Cano.

[10] Es interesante indicar que, según los datos de que dispongo, los oficiales entre los 24 y los 28 años realizaban los exámenes de "Maestría", hacían el servicio militar y se casaban y a continuación se establecían. Es curioso que en muchos casos al figurar en los padrones por primera vez el nombre de un maestro se indica que no paga impuestos por "primero" e incluso "segundo año de casado". Los otros motivos para no pagar impuestos eran ser "miliciano", y también, como es natural, por "ausente".

11 Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Defunciones Alb. 76, que va de 1709 a 1756, folio 129v, y dice: "En *catorce de julio de mill setezientos y cinquenta años* se enterró / en la Parroquial del Señor San Juan Baptista desta villa de Albacete con / entierro solemne a Pedro Ximenez, hijo de Antonio Ximenez / y de Maria Griñan; recivió los Santos Sacramentos. Familia//".

[12] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Bautismos Alb. 8, que va de 1672 a 1696, folio..., y dice: "...en *veinticinco de marzo de mil seiscientos noventa y uno* ... bauticé a un niño que nació el dia catorce del presente mes, pusosele de nombre *Sebastian Gabriel*, hijo de Antonio Ximenez y de Maria Griñan, su muger; fueron padrinos Don Gabriel de Cantos Carbonell, presbitero desta villa y Bdo. en la ciudad de Chinchilla...".

No he encontrado la partida de matrimonio de Sebastián, pero se sabe por la de defunción que estuvo casado con **Juliana Fernández,** que fallece antes que él. **Sebastián** paga impuestos como maestro cuchillero desde el año 1725 hasta 1740, siempre con vivienda y talleres en la calle de Zapateros. Por sus años de actividad laboral oficial pudo labrar no sólo el puñal de "rufián", sino también las cuatro tijeras, números 4, 5, 6 y 7.

Sebastián fallece en Albacete a los 54 años, el 24 de marzo de 1745[13], y no figura en su partida de defunción que dejara hijos que continuaran la tradición laboral familiar, que ya duraba 75 años, desde que la inició su padre, **Antonio.**

Y ahora, siguiendo el esquema del árbol, hay que referirse a **Alonso,** maestro cerrajero, que, como he indicado antes, considero fue también hijo de **Antonio,** si bien no se puede asegurar con certeza por no haber encontrado su partida de bautismo[14].

El único dato que he encontrado de **Alonso** es su partida de defunción en la Parroquia de San Juan Bautista[15], según la cual su fallecimiento tuvo lugar el 7 de agosto de 1743. En ella se indica que era viudo de **Juana Sánchez,** pero, como siempre ocurre en esta época, en las partidas de defunción de los casados no figuran los nombres de sus padres, por lo que no nos aclara que fuera hijo de Antonio. Tampoco se menciona, caso extraño, a los hijos que le sobreviven, si bien he descubierto que eran tres: Andrés, Joseph y Pedro.

Alonso trabajaba, según los padrones, desde 1725 a 1734 y siempre mantuvo su vivienda y taller en la calle de Rodrigo Castañeda, donde también lo tuvo **Antonio,** su padre. **Alonso,** por tanto, pudo labrar el puñal de bota número 3, y las tijeras números 4, 5 y 6.

El único hijo de **Alonso** que se dedicó al arte de la cuchillería fue **Andrés,** que se casa con **Juana Munera** en Albacete en la Parroquia de San Juan Bautista el 13-VIII-1731[16]. Es curioso comprobar que en los padrones de contribución figura un cuchillero, **Ignacio Munera,** que paga impuestos de 1752 a 1766-67. Conozco tres tijeras de escritorio firmadas **"Munera",** dos fechadas en 1739 y 1748, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional[17], y la otra con el año 1736, en mi colección. Se da la circunstancia de que las fechas en que fueron labradas son anteriores a la aparición oficial de este maestro en los padrones.

Esto nos lleva a pensar en dos posibilidades. ¿Se trata, una vez más, de un cuchillero, Ignacio, que trabajaba sin pagar impuestos?, lo cual tendría mucho interés para nosotros. ¿La propia **Juana,** firmando con su apellido, labró de recién casada algunas tijeras de escritorio, trabajo que luego abandonó hasta después de quedarse viuda? De momento no encuentro contestación.

La actividad laboral de **Andrés Ximénez** va desde 1733, dos años después de su matrimonio, hasta 1773, en que fallece, si bien le mantienen en la lista del pago de impuestos un año después de su muerte. Al principio de su vida laboral tuvo la vivienda y taller, durante un par de años, en la calle Rodrigo Castañeda, seguramente en los mismos locales que ocupaba Alonso, su padre, para después trasladarse, en 1735, a la calle Zapateros, en donde continuó hasta su fallecimiento.

Andrés Ximénez, maestro cerrajero, fallece en Albacete el día 12-XI-1773[18], y deja viuda y un hijo, **Pedro,** que fue también maestro cerrajero. Desde el siguiente año de su muerte, en los padrones de contribución, ya figura **Juana Munera** como viuda de **Andrés Ximénez,** y continúa ella con la fragua en la calle Zapateros hasta su fallecimiento, ocurrido el 19-III-1786. **Andrés Ximénez** pudo labrar las dos últimas tijeras, las números 6 y 7, datadas en 1733 y 1737.

Aunque me había propuesto, según indiqué al principio, no tratar de los maestros que en el período que duró su actividad laboral "oficial", según los padrones, no estuviera incluido alguno de los años que figuran en las siete piezas estudiadas, hago una excepción con **Pedro,** el último maestro cerrajero de la familia **Ximénez.** Con él se acaba la dinastía, tanto si consideramos hubo una sola, la fundada por **Antonio** en 1670, de 116 años de continuidad, o si hubo dos, la segunda iniciada en 1725 por **Alonso,** también maestro cerrajero, con una duración ésta de 61 años. Fue la actuación de **Pedro Ximénez,** puede decirse, un fogonazo, ya que su nombre sólo consta un año en los padrones, el año de gracia de 1786.

De **Pedro** no he encontrado ninguna partida sacramental, ni de bautismo, ni matrimonio, ni tampoco la de defunción. Sólo he conocido su existencia, como digo, porque se le cita en el padrón de 1786. Unicamente en ese año. Parece que fue con miedo por la vida, que no quiso molestar, que no deseó figurar. Durante ese año tuvo el taller en la calle de San Agustín. Después los yunques y martillos, que tan alegremente habían sonado hasta entonces, enmudecieron.

Hemos asistido a la desaparición de una dinastía, a la rápida muerte de un maestro, ya sin ilusión, que sólo tuvo fuerzas para trabajar un año y se rindió. El peso de la tradición familiar le empujaría a abandonar. Para comprender su estado de ánimo hay que recordar la decadencia del arte de la cuchillería en España, que se había iniciado alguna década antes, y estaba llegando al amaneramiento, a la falta de vida y, por fin, a su desaparición, que acaecería en los umbrales del siglo XIX.

---

[13] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Defunciones Alb. 76, que va de 1709 a 1756, y dice: "En *veinte y cuatro de marzo de 1740 / y cinco años* se enterró en esta Parroquia de San Juan Bap / tista desta villa, con entierro solemne, a Sebastian Ximenez / viudo de Juliana Fernandez; no dejo misas".

[14] He localizado la de un Alonso, hijo de Alonso Fernández y de Luisa Ximénez, bautizado el *29 de junio de 1692*. Parroquia de San Juan Bautista. Libro de Bautismos Alb. 8, que va de 1672 a 1696, folio 410v. Por el año sería posible que se tratara de él, si bien se habrían producido errores de inscripción en los nombres de los padres.

[15] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Defunciones Alb. 76, que va de 1700 a 1756, folio 78v, y que dice: "En *siete de agosto de mill setecttos quarenta y tres años* se enterró en el conbento del Sr Sn Agustín de esta Villa con entierro Resolemne, Alonso Ximenez, Viudo de Juana Sanchez, otorgó su testamento ante Pedro Gómez de la Cuesta Essno de su Magd y del Numro de esta Villa.

[16] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Matrimonios Alb. 57, que va de 1689 a 1734.

[17] Las signaturas de estas dos tijeras de escritorio son: 56.141-13 y 56.102bis-92.

[18] Parroquia de San Juan Bautista, Libro de Defunciones Alb. 77, que va de 1757 a 17....., y que dice: "En doce de novre de mil setecientos setenta y tres as Yo Dn Alfonso Bernz thente de Cura de esta Parroq de Albacete hice el officio del Entro Resolemne de Andres Ximenez, marido de Juana Munera (quien se enterró en el Combto del P.S.Agn de esta Va). Recibio los Santos Sacrams y otorgo su testamto ante Joph Luca Martin(z)? e hizo Codicilo ante Martin del Peral, escribanos de SM. y del mum de dha Va y lo firme".

En el cuadro que se copia a continuación figuran, respecto a cada uno de los miembros de la familia, su calificación laboral, los años de actividad, las calles en que residieron y tuvieron la fragua, el número de años de trabajo y las piezas que pudieron labrar.

Es verdad que no conozco la calidad y belleza de las tijeras que labrarían los últimos maestros **Ximénez,** ya que no he localizado ninguna pieza firmada por ellos, pero basta con comparar la belleza de las que labraron **Antonio Ximénez** y sus hijos y también las de los maestros que trabajaban en aquellos años de finales del siglo XVII y principios del XVIII, con las que conocemos fechadas por maestros contemporáneos de sus nietos y bisnieto.

El esplendor de la cuchillería de Albacete cumplía su tercer siglo. El cansancio, por un lado, y la competencia que entraba desde Francia e Inglaterra, por otro, frenó ilusiones y calidades. El amaneramiento en el diseño, la falta de ideas en el labrado y acabado es patente. Para confirmar esto no hay más que comparar cualquiera de las tijeras labradas, digamos en la primera mitad del siglo XVIII, con las de finales de ese siglo y primer tercio del XIX, seguramente las últimas de escritorio con leyenda que se fecharon. No admiten confrontación. Albacete y España habían perdido el gusto y, principalmente, como digo, la ilusión, la ilusión por mejorar, por superarse, por crear la obra bella.

Hasta aquí he intentado dar a conocer la vida laboral y familiar de cada uno de estos maestros y ahora pasaré a estudiar las siete piezas que he logrado localizar, firmadas por algún miembro de esta familia.

Creo que por vez primera se lleva a cabo un estudio pormenorizado y comparativo de unas piezas cuchilleras, labradas en Albacete por miembros de una misma familia con igual tradición e incluso patronaje.

Se van a estudiar por separado las seis tijeras de escritorio y el puñal de bota o de "rufián", obras labradas y firmadas por maestros cerrajeros-cuchilleros, miembros de la familia **Ximénez.**

Interesa conocer previamente las diferencias de gustos y modas durante un corto espacio de tiempo, cerca de cincuenta años que corresponden a finales del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII, plazo que comprende las piezas cuchilleras que estudiamos.

Es durante este período cuando el modelo tradicional de las tijeras de escritorio sufre una importante y espectacular transformación, que se debe a la aparición de la "media luna", de recuerdo morisco o "C". La incorporación de la "media luna" seguramente se debería al deseo de recoger un antiguo elemento decorativo hispano que oponer a los gustos franceses que traían los Borbones en aquellos primeros años del siglo XVIII.

Este nuevo y sencillo elemento decorativo, agrupado por parejas, contrapuestas y en disminución, y situados a continuación, como prolongación de los anillos, forman un llamativo, digamos muy atractivo, adorno que yo he designado con el nombre de "peineta" y que se convertiría, pasados algunos años, en el perfil representativo de estas tijeras de Albacete. Al principio este conjunto fue pequeño, tímido, formado por una sola pareja de estas "C", para llegar a finales de aquel siglo, a ese alarde de calados con dos y hasta tres pares, que añadían obsesivamente hasta caer en la exageración y amaneramiento, lo que ocurrió ya alcanzada la decadencia del arte de la cuchillería en España, muy a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Estas "medias lunas", que al principio eran abiertas y en relieve, ya entrada la segunda mitad del siglo las van cerrando y aplanando, no pareciéndose al final a lo que significaban los nombres que se les había dado al inicio.

Precisamente ese adorno que he llamado "peineta" es el que hoy, al verlo, nos diferencia, como digo, a aquellas tijeras de escritorio que fueron labradas en el siglo XVIII en Albacete. No obstante, hay que tener cuidado antes de pronunciarse sobre el lugar en que pensamos fueron labradas, ya que a veces puede llevarnos a confusión, porque este adorno fue rápidamente imitado y adoptado por maestros de otros centros cuchilleros españoles, principalmente por los situados hasta 200-250 km. de Albacete, zona en la que siempre tuvo una notable influencia.

Y si se ha dado la "peineta" como la característica fundamental de las tijeras de escritorio labradas en Albacete en el siglo XVIII, como curiosidad hay que indicar que una modalidad particular de las que labraron los **Ximénez,** en ese mismo siglo, es la convergencia de los ejes, líneas de "contacto" o de separación, entre las propias medias lunas, o entre éstas y otros elementos curvos, en que, como veremos, terminan estos adornos de los anillos,

Nombre	Maestro	Actividad laboral en	Fraguas y vivienda en calle de	Años trabajó	Pieza que pudo labrar
Antonio	Cerrajero	1670-1705 1705-1710	Rodrigo Castañeda Puerta Chinchilla	40 años	1 y 2
Pedro	Cerrajero Cuchillero	1730-1743 1743-1748	Rodrigo Castañeda Zapateros	18 años	4, 5, 6 y 7
Sebastián	Cuchillero	1725-1740	Zapateros	15 años	3, 4, 5, 6 y 7
Alonso	Cerrajero	1725-1734	Rodrigo Castañeda	9 años	3, 4, 5 y 6
Andrés	Cerrajero	1733-1735 1735-1774	Rodrigo Castañeda Zapateros	41 años	6 y 7
Andrés, Vda. de	Cerrajero	1774-1784	Zapateros	10 años	–
Pedro	Cerrajero	1786-?	San Agustín	1 año	–

convergencia, digo, que raramente fue imitada o aceptada por ningún otro maestro.

Como es natural, con una muestra más importante[19] se podría llegar a estudiarlas de forma más compleja y exhaustiva, bien por familias o dinastías de maestros, por cuchilleros que trabajaron en solitario, o incluso por las zonas de ubicación de las fraguas y talleres. Entonces se podrá disponer de datos para ordenar, lo que estimo será todo un reto, aquellas tijeras de escritorio con leyenda, que, bien porque no fueron firmadas, o porque el tiempo y una mala conservación han hecho desaparecer el nombre, dificultan la posibilidad de catalogarlas.

Y tendrá aún más interés conseguir lo que ahora es totalmente imposible estudiar y clasificar, aquellas otras tijeras de escritorio que considero como corrientes o sencillas, y que, si bien fueron labradas con buen trabajo de forja y lima, algunas también con un magnífico trabajo de diseño, incluso con bonitas "peinetas", tienen una terminación no tan artística, apariencia que puede ser debida a faltarles un refinado acicalado. Desde luego, en ellas no figura leyenda grabada, aunque algunas cuchillas de estas tijeras presentan un tímido esgrafiado de cenefas, posiblemente con línea de puntos. Con frecuencia estas tijeras menos atractivas llevan marcas o cuños, pero desgraciadamente por no tener estas señales ninguna de las firmadas, resulta hoy, con los datos que conocemos, imposible atribuirlas a zona o maestro determinado.

A continuación, y siguiendo el orden de las fechas grabadas, se incluye el estudio de las siete piezas labradas por los maestros Ximénez:

Nº 1. AÑO 1692.–Tijeras de escritorio para cortar papel, modelo normal. Firmadas por **ANTONIO XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.** Longitud: 31 cm. Distancias desde el clavillo: 11,5 cm./19,5 cm.

Colección Ricardo Donoso-Cortés. Número 035. Procedencia: No conocida.

DISEÑO:

Cuchillas: Apuñaladas, dobladas, con tres planos y muesca para pasar a dos (9,7 cm. al clavillo).

Escudete: Grande, proporcionado, con clavillo fuerte.

Unión escudete/brazos: Con zona en forma de triángulo-trapecio, con líneas curvas, con depresión hacia fuera.

Brazos: Formados por un par de columnas abalaustradas, aplastadas, con zona superior más voluminosa, del gusto greco-romano, con nervios fuertes y cuadrados, con estrechamientos y arillos redondos en las bases.

Unión brazos/anillos: Con zona en forma de trapecio, con depresión, menos evolucionada que la otra unión escudete/brazos, en relación con las de principio de ese siglo.

Anillos: Ovalados, fuertes y por su parte exterior, en su unión a los brazos, en forma de almendra. Preparada la zona de contacto.

Adornos: Una coma o vírgula adosadas al final de cada anillo, que recuerdan los "perrillos" de ese siglo en las tijeras francesas y que pronto empezarán a desaparecer y darán paso a las conocidas "peinetas" del siglo XVIII de Albacete.

GRABADO:

Leyenda: En uno de los lados de las tijeras se inicia en la 1ª meseta del escudete y pasa al II plano de la cuchilla:

ANTº XIMENEZ / EN ALBAZETE
Å DE 1692

En el otro lado sólo está grabada en su II plano:

SOI DE DN DIEGO IGNAZIO
DE SORTOZ (?)

Está escrita con letras mayúsculas, reengruesadas, con abreviaturas en nombre, año y tratamiento, y no hay errores.

Cuchillas: En el III plano, más ancho, decoración vegetal de desarrollo ondulado, y "jarrón" con dos pájaros por cuchilla, y en los I y I-II, cenefas con comas, puntos, ramos pequeños, espigas y anchas ramas también con eje ondulado. Decoración grabada en las zonas laterales del interior de las cuchillas.

Escudete: Tiene diferenciada las tres zonas longitudinales o mesetas que se repiten con tipos de cenefas diferentes, dibujos en forma de corazón con flores de hojas grandes en su interior en la 2ª meseta, sin recuadrar el clavillo, ramaje de tallos gruesos ondulados y las clásicas cenefas de dobles líneas onduladas.

Importantes tijeras de escritorio con muy buen trabajo de forja, lima, acicalado y grabado, como corresponde al maestro cerrajero que las grabó y que dio origen a una importante dinastía de artistas. Continúan la tradición de las tijeras labradas en Albacete.

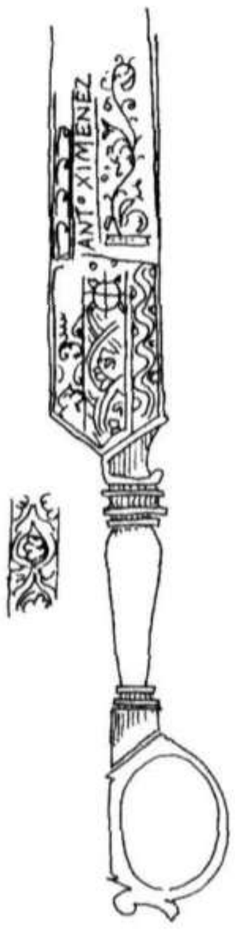
Nº 2. AÑO 1698.–Tijeras de escritorio para cortar papel, modelo pequeño. Firmadas por **ANTONIO XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.**

Longitud: 24,8 cm. Distancias desde el clavillo: 11,5 cm./13,3 cm.

[19] Estoy preparando un trabajo de investigación sobre las tijeras de escritorio con leyenda en España, en el que he clasificado cerca de 300 piezas.

N.º 1. Tijeras de escritorio para cortar papel, labradas por Antonio Ximénez, en 1692 en Albacete. Es la primera que se conoce firmada por un miembro de esta familia.

N.º 2. Tijeras de escritorio con leyenda, firmadas por el Maestro cuchillero *Antonio Ximenez,* fundador de la dinastía, en que consta la fecha de 1698 y *Albazete*. Es la última de las que se conocen con las "comas" como adorno al final de los anillos.



Colección Museo Arqueológico Nacional. Número 56127-41. Procedencia: Colección Rico y Sinobas.

DISEÑO:

Cuchillas: Cortas, apuñaladas, dobladas, recortadas y arregladas las puntas. Con tres planos y muesca para pasar a dos (7,2 cm. al clavillo).
Escudete: Pequeño y recogido.
Unión escudete/brazos: Con zona en forma de triángulo-trapecio y con líneas curvas y depresión hacia fuera.
Brazos: Formados por una pareja de columnas fuertes, abalaustradas, largas, con zona superior notablemente muy abultada, y fuste estrecho de sección casi circular. Nervios importantes, cuadrados, con estrechamientos en la zona próxima al escudete y en la base arillos circulares separados.
Unión brazos/anillos: Zona en forma de trapecio, con depresión hacia el centro, todavía en la línea del siglo XVII, que pronto dará paso a la "media luna".
Anillos: Ovalados, fuertes y zona preparada de contacto.
Adornos: El clásico adorno recogido pequeño, en forma de coma en la parte exterior de los anillos y que tradicionalmente se venían repitiendo en las tijeras españolas y que también recuerdan a los "perrillos" de las francesas de la época.

GRABADO:

Leyenda: En los dos lados está grabada en el II plano:

ANTº XIMENEZ / EN ALBAZETE Å D 1698 / SOI DE DN ALONSO ABBAD

Está escrita con letras mayúsculas, reengruesadas y adornadas, con abreviaturas en nombre, tratamiento y año y sin errores.

Cuchillas: En el III plano, decoración vegetal con "jarrón" y eje ondulado, dibujo menudo, poco marcado y no se adivina grabaran ningún pájaro. En el plano I, cenefa que recuerda la línea sinuosa, y en el otro, una media espiga, mientras que en los planos I-II, con "jarrón", un dibujo difícil de interpretar. Decoración con cenefa de bonito dibujo, apoyado en doble línea recta grabado en el interior de las cuchillas.
Escudete: Dividido en las tres franjas o mesetas longitudinales clásicas, con recuadro del clavillo en la 2ª, y cenefa con ramaje ancho que delimitan zonas cerradas con hojas grandes en el interior y que se repite con dibujo parecido en mesetas alternadas en cada lado y líneas onduladas.

Importante ejemplar de tijeras de escritorio de finales del siglo XVIII, como labradas por un notable maestro albacetense, con buen trabajo de forja y lima, de bonito diseño y proporciones. Desgraciadamente tiene muy recortadas las puntas (proporción 11/13).

Nº 3. AÑO 1725.–Puñal de bota o de "rufián", para diestro. Firmado por **XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.**

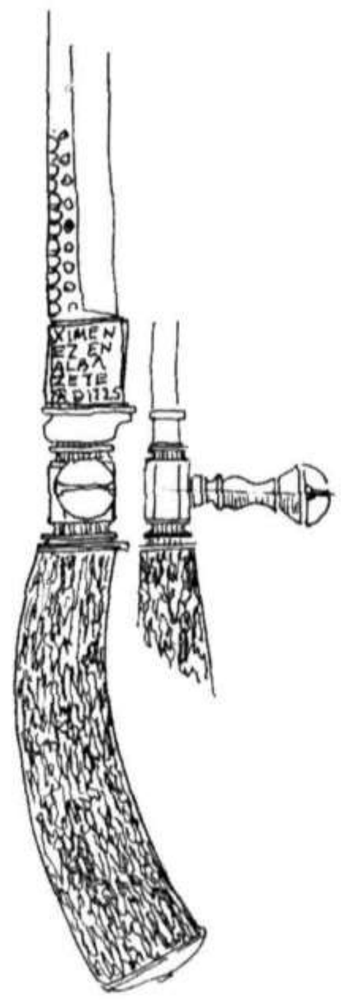
Longitud: 26,2 cm. Distancias desde el clavo: 10,2 cm./16,0 cm.

Colección Ricardo Donoso-Cortés. Número 063. Procedencia: No conocida.

DISEÑO:

Hoja: Estrecha, de sección trapecial, semejante a las cuchillas de las tijeras de escritorio labradas por maestros de Albacete, con tres planos y muesca, para pasar a dos (11,2 cm. al clavo) y punta recortada. Estrías o pequeñas ranuras transversales como decoración, en plano I, zona opuesta al posible corte.
Recazo: De bonito perfil, con recorte en forma de "bota" y recuadro rectangular para la leyenda, y, como es muy frecuente en estos puñales, sección octogonal en el arranque del "clavo".

N.º 3. Tijeras de escritorio para cortar papel, fechadas en 1732 y firmadas por el Maestro *Ximenez* en *Albazete*. Están labradas con la "peineta" formada con dos parejas de "medias lunas" de recuerdo morisco.



"Clavo": Columna enana abalaustrada de fino y delicado perfil, siempre existen semejanzas de partes de estos puñales con alguna zona de las tijeras de escritorio, en este caso con los brazos.
Botón: Como remate del "clavo", en forma de cabeza semiesférica con dos hendiduras diametrales y seguida de un tronco de cono con reborde de separación en relieve.
Mango: De asta natural, sin pulir, con importante curvatura, para separarse de la pierna y facilitar fuera desenvainado.
Remate: Ligeramente abombado, de contorno coincidente con el del final del mango, de latón y con una pequeña sujeción de hierro, continuación de la hoja.

GRABADO:

Leyenda: En el recazo, en el lado en que se proyecta el clavo, en recuadro, grabada en cinco líneas en sentido transversal:

XIMEN/EZ EN/ALBA/ZETE/Å D 1725

Está escrito con letras mayúsculas, reengruesadas y adornadas, bien realizadas, con abreviaturas en año y preposición y no tiene errores.

El haber sido grabada la leyenda en sentido transversal obligó a dividir el texto en cinco líneas, llegando a cortar una sílaba.

Dibujo: En el otro lado del recazo, un motivo de ramaje que forma una superficie cerrada con la flor de hojas grandes redondas que se repite con mucha frecuencia en las tijeras de escritorio. En el plano II de la cuchilla, el que queda a nivel del recazo, una cenefa de puntos hasta la muesca. En el remate, línea grabada, próxima al borde y lisa la parte central.

Bonito ejemplar de puñal de bota o de "rufián" de buen diseño y proporciones, con buen trabajo de forja, lima, acicalado e incluso grabado, bien dibujada la leyenda y también la cenefa y el adorno.

Se trata de un puñal de "rufián" poco frecuente, que está firmado y fechado, precisamente por un miembro de una familia de maestros cuchilleros-cerrajeros de Albacete de los que conocemos otras piezas firmadas por ellos.

Nº 4. AÑO 1731.–Tijeras de escritorio para cortar papel, gran modelo. Firmadas por **XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.**

Longitud: 42,4 cm. Distancias desde el clavillo: 17,9 cm./24,5 cm.

Colección Museo Arqueológico Nacional. Número 56157-97. Procedencia: Colección Rico y Sinobas.

DISEÑO:

Cuchillas: Largas, apuñaladas, dobladas, de hierro, algo recortadas las puntas, con tres planos y muesca para pasar a dos (12 cm. al clavillo).

Escudete: Grande, largo, con buen acoplamiento.

Unión escudete/brazos: Forma geométrica con aristas y ángulos que repiten después los demás miembros de la familia en todas las tijeras de escritorio que labraron.

Brazos: Formados por pareja de columnas abalaustradas, con nervios cuadrados, importantes y fuertes, con estrangulamientos en cabeza y con arillos circulares y nervios cuadrados en base.

Unión brazos/anillos: A través de una media luna que es la primera que conocemos diseñada por los Ximénez.

Anillos: Fuertes y circulares y zona de contacto.

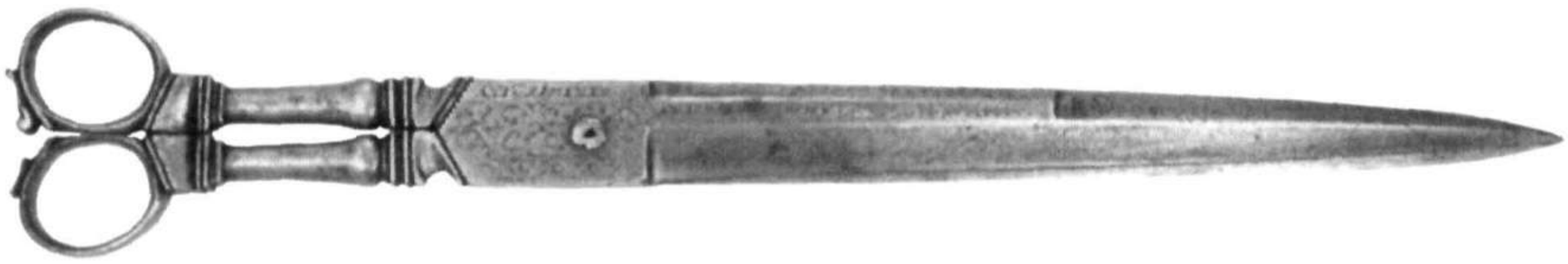
Adornos: Se trata de la clásica "peineta" que se repite en todas las tijeras de escritorio de Albacete del siglo XVIII. Está formada en este caso con dos parejas de "C" o "medias lunas", contrapuestas y en disminución, seguidas como final de una "S", que termina en un adorno en forma de almendra. Son *convergentes* los ejes de separación de las "C" tanto entre ellas como con los anillos y las "S", y entre éstas y la almendra o pluma final. Como he indicado, esta condición que adoptaron los Ximénez en el siglo XVIII no fue apenas imitada por otros maestros cuchilleros.

GRABADO:

Leyenda: En ambos lados de las tijeras está grabada en el II plano de las cuchillas:

XIMENEZ / EN ALBAZETE
Å D 1731 /
SOI DE D^{N} FRANCO GARZIA
D ABILA MI S^{r}

Está escrita con letras mayúsculas, reengruesadas y adornadas, con deficiente caligrafía y mal distribuida, con abreviaturas en nombre, tratamientos, preposición y año, y no tiene errores.



N.º 4. Tijeras de escritorio con leyenda firmadas por *Ximénez*, fechadas en 1731 en *Albazete*, en las que ya se han incorporado la "peineta" como adorno de los anillos.

Cuchillas: En el III, con "jarrón", una decoración vegetal con dibujo menudo, prieto, desarrollado con eje ondulado, dos pájaros por cuchilla y termina con motivos que recuerdan coronas. En I, cenefa de pares de comas, apoyadas en doble línea recta, y en I-II, también con "jarrón" se repiten las "coronas". En el interior de las cuchillas tiene grabado una cenefa grande.

Escudete: Dividido en las tres clásicas zonas longitudinales o mesetas. En la 1ª y 3ª, doble línea ondulada, mientras que la 2ª está repartida en otras cuatro transversales, con el recuadro del clavillo en 2ªb; en la 2ªa, las coronas, pero aquí en disminución; en la 2ªc, una cruz formada con las diagonales de un cuadrado, y, por último, en 2ªd, un bonito dibujo de centro. En el otro lado, *un corazón atravesado por dos flechas.* ¿Regalo de novios? Este tema también se repite en la tijera de 1733, labrada por Ximénez, y raramente en algunas otras de escritorio.

Interesante ejemplar de tijeras de escritorio, puede que influya su gran longitud y la bonita proporción, con apreciable trabajo de forja y lima y deficiente grabado.

Nº 5. AÑO 1732.–Tijeras de escritorio para cortar papel, gran modelo. Firmadas por **XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.**

Longitud: 36,7 cm. Distancias desde el clavillo: 15,2 cm./21,5 cm.

Colección Ricardo Donoso-Cortés. Número 044. Procedencia: No conocida.

DISEÑO:

Cuchillas: Largas, apuñaladas, estrechas, dobladas, de hierro, con tres planos y muesca para pasar a dos (9,5 cm. al clavillo).

Escudete: Largo y estrecho con clavillo importante.

Unión escudete/brazos: Forma geométrica con ángulos y aristas vivas, características que continúan en todas las tijeras de escritorio que conocemos, labradas por los Ximénez.

Brazos: Formados por una pareja de columnas abalaustradas del gusto greco-romano, de sección circular, zona superior más voluminosa, con importantes nervios fuertes y cuadrados, y estrangulamientos y aretes redondos en la base.

Unión brazos/anillos: Una "C", con extremo inferior, prolongado, en su unión a los anillos.

Anillos: Circulares, pequeños y fuertes, con zona exterior de contacto.

Adornos: La "peineta" está formada en este caso por dos parejas de "medias lunas", como siempre, contrapuestas y en disminución, la zona en "S" terminada en pluma o almendra con depresión central. Como lo repitieron siempre los maestros Ximénez del siglo XVIII, ejes convergentes que separan los distintos elementos de la "peineta", las "medias lunas", la "S" y la pluma.

GRABADO:

Leyenda: En ambos lados de las tijeras está escrita en el II plano de las cuchillas:

XIMENEZ / EN ALBAZETE 1732 /
SOI DE MI DVEÑO I SEÑOR

Está escrita con letras mayúsculas, reengruesadas y adornadas, sin abreviaturas y únicamente con el posible error de la **I.**

Cuchillas: En el III plano, decoración vegetal de desarrollo ondulado, con "jarrón" y dos pájaros por cuchilla, y en el I plano, cenefa de media espiga apoyada en doble línea recta, mientras que en I-II, espiga sin el tallo principal.

Escudete: Con tres zonas longitudinales o mesetas en que suelen estar divididos, con tres cenefas distintas, "oleaje", ramaje grueso con superficies cerradas y con las flores de hojas redondas, línea ondulada y el clavillo con recuadro.

Importantes tijeras de escritorio con muy buen trabajo de forja, acicalado, lima y grabado. Muy buena conservación con la **funda original de cuero.** Un muy bello ejemplar de tijeras labradas por un maestro cuchillero de Albacete.

Nº 6. AÑO 1733.–Tijeras de escritorio para cortar papel, modelo normal. Firmadas por **XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.**

Longitud: 34,1 cm. Distancias desde el clavillo: 14,6 cm./19,5 cm.

Colección Museo Arqueológico Nacional. Número 56027-95. Procedencia: Colección Rico y Sinobas.

DISEÑO:

Cuchillas: Dobladas, apuñaladas, estrechas, con tres planos y muesca para pasar a dos (9,2 cm. al clavillo).

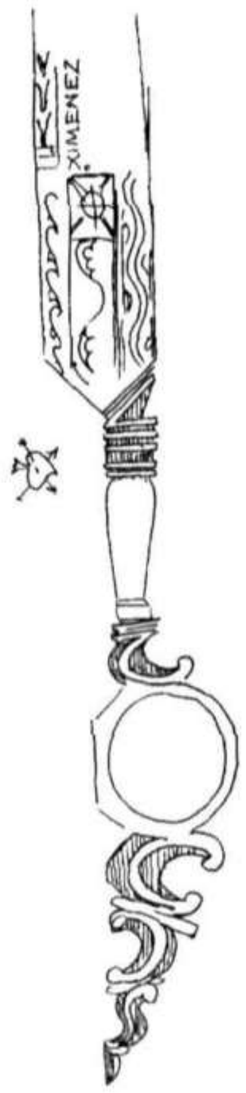
Escudete: Largo, estrecho, importante, con clavillo remachado y no bien centrado.

Unión escudete/brazos: De forma geométrica, aristas vivas y ángulo como todas las labradas en el siglo XVIII por los Ximénez.

Brazos: Formados por pareja de columnas cortas, abalaustradas, de sección ovalada, con zona superior más

N.º 5. Puñal de bota o de "rufián", firmado por *Ximenez* y fechado e 1725 en *Albazete*. Es uno de los pocos puñales de esta modalidad en que consta el nombre del Maestro cuchillero que lo labró.

N.º 6. Tijeras de escritorio firmadas por el Maestro *Ximenez* y fechadas en *Albazete* en 1733, con el mismo patronaje que las otras conocidas labradas por algún *Ximenez*.



abultada, aplastadas, con nervios importantes, cuadrados y fuertes, con estrangulamiento en parte superior y anillos con arillos redondos en la base.

Unión brazos/anillos: Por una media luna o "C" que les une a los anillos.

Anillos: Fuertes y circulares, con zona exterior de contacto.

Adornos: Como en todas las tijeras de escritorio que conocemos de esta época labradas por los Ximénez, están formados por dos parejas de medias lunas, contrapuestas y en disminución y con ejes convergentes y remate en forma de "S" con la pluma o almendra, con depresión hacia el centro, siguiendo el modelo de las labradas por esta familia en el siglo XVIII.

GRABADO:

Leyenda: Está grabada, en ambos lados de las cuchillas, en el II plano:

XIMENEZ / EN ALBAZETE Å D 1733 / SOI DE MI DVEÑO I SEÑOR

Está escrita con letras mayúsculas, reengruesadas y adornadas, con abreviaturas en año y preposición y sin errores.

Como curiosidad se puede indicar que estas tijeras debían estar construidas algún tiempo antes de que las compraran, es decir, no fueron encargadas. Parece demostrado que las dos últimas cifras del año están grabadas seguramente por otra mano y, desde luego, en otro momento posterior a cuando fueron labradas. Esta opinión la confirma el que no figure el nombre del que la hubiera encargado y sólo la alusión impersonal "SOI DE MI DVEÑO I SEÑOR".

Cuchillas: En el III plano, ornamentación vegetal, dibujo menudo, escaso, ligero, de línea fina y desarrollo ondulado, *sin* pájaros, mientras que en el I hay cenefa de ramos, y el grabado de I-II está borrado. No grabada la zona interior de las cuchillas.

Escudete: Dividida su decoración en las conocidas tres franjas longitudinales clásicas o mesetas con cenefas en la 1ª, "oleaje" en la 2ª, ramaje grueso con superficies cerradas y flores de hojas grandes en su interior. Recuadro del clavillo, decorado con rayos a semejanza de un sol, y encima *un corazón atravesado por dos flechas.* Este motivo también figura en la tijera fechada en 1731. ¿Regalo entre novios? En la 3ª meseta, cenefa de línea ondulada.

Tijeras de escritorio muy atractivas, de bonito diseño y ejecución muy albaceteña del siglo XVIII, con muy buen trabajo de forja, lima, acicalado y grabado.

Nº 7. AÑO 1737.–Tijeras de escritorio para cortar papel, gran modelo. Firmadas por **XIMÉNEZ** en **ALBAZETE.**

Longitud: 37,3 cm. Distancias desde el clavillo: 14,7 cm./22,6 cm.

Colección Museo Arqueológico Nacional. Número 56051-98. Procedencia: Colección Rico y Sinobas.

DISEÑO:

Cuchillas: Amplias, dobladas, de hierro, apuñaladas. Con tres planos y muesca para pasar a dos (11,4 cm. al clavillo), ligeramente arregladas las puntas.

Escudete: Amplio, normal, con buen acoplamiento, con clavillo remachado en relieve.

Unión escudete/brazos: Forma geométrica igual a todas las que labraron los Ximénez del siglo XVIII, con ángulos y aristas vivas.

Brazos: Formados por pareja de columnas abalaustradas, aplanadas, con nervios importantes, cuadrados con estrangulamiento en la parte superior, mientras que en la base aros redondos.

N.º 7. Tijeras de escritorio para cortar papel, fechadas en 1732 y firmadas por el Maestro *Ximenez* en *Albazete*. Están labradas con la "peineta" formada con dos parejas de "medais lunas" de recuerdo morisco.

Unión brazos/anillos: Por medio de un media luna con zona inferior alargada y que les une a los anillos.

Anillos: Grandes, circulares y fuertes, con zona preparada para el contacto.

Adornos: Con la conocida "peineta" de las tijeras albaceteñas del siglo XVIII y que en los Ximénez estaba diseñada por dos parejas de "C" abiertas, alternadas y en disminución, que terminan en la conocida "S" y la pluma o almendra con depresión hacia el interior, el modelo normal de las que labraron estos maestros en el siglo XVIII.

GRABADO:

Leyenda: En ambos lados está grabada en el II plano de las cuchillas:

XIMENEZ / EN ALBAZETE Å 1737 /
SON DE D^N ALONSO CAMACHO MI S

Está escrita con letras mayúsculas, reengruesadas y adornadas, con abreviaturas en tratamientos y año y carece de errores.

Cuchillas: Además de la leyenda, está grabada en el I plano una cenefa de comas, y en el I-II, cestas o coronas. En el III plano, con jarrón, decoración vegetal de desarrollo ondulado, motivos menudos y con un pájaro por cuchilla.

Escudete: Dividido en las tres zonas longitudinales frecuentes en las tijeras de escritorio de Albacete, modalidad que siempre utilizaron los Ximénez. También estos maestros grabaron en ellas los mismos tipos de cenefas: de línea ondulada, "oleaje" y ramaje con hojas grandes en su interior, que se repiten. En la 2ª meseta está recuadrado el clavillo. El grabado está bastante desgastado, seguramente por tratamiento con asperón.

Importantes tijeras de escritorio con buen trabajo de forja, lima, acicalado y grabado, como labradas por un importante maestro cuchillero de Albacete. Desgraciadamente tiene arregladas las puntas de las cuchillas y el grabado está bastante borrado.

Para completar el estudio individualizado de las siete piezas cuchilleras y poder darnos cuenta más rápida y claramente de las semejanzas y diferencias que se van produciendo durante los cuarenta y cinco años que separan las fechas en que fueron labradas la primera y la última tijera, a continuación reúno en un cuadro las características de diseño y los motivos de decoración grabada que estimo permiten una más fácil comparación.

Esto referido a las tijeras, porque en cuanto al puñal de "rufián" he intentado buscar las semejanzas, cuando éstas pueden existir, entre zonas de éste con otras de las propias tijeras (hojas con cuchillas, recazo con escudete y clavo con brazos) y de esta forma conocer cómo trataban estos maestros, lo que pienso tiene mucho interés, piezas cuchilleras diferentes.

He preferido dejar para después del cuadro los comentarios relativos a las diferencias y semejanzas que encuentro más llamativas.

En el cuadro anterior se pueden apreciar, como indicaba antes, diferencias y semejanzas tanto de diseño como de decoración grabada, que ahora brevemente comentaré.

El espectacular cambio que afecta al modelo tradicional de las tijeras de escritorio con leyenda en España, surge a principios del siglo XVIII, y por ello tiene lugar en el período en que labraron los **Ximénez** las piezas cuchilleras que conocemos.

Las dos primeras tijeras (números 1 y 2), fechadas en 1692 y 1698, mantienen todavía la tradición de las tijeras españolas de escritorio labradas en el siglo XVIII, ya en su fin.

Llama la atención, al compararlas entre sí, el grado de similitud que existe entre ellas, así como la gran diferencia que hay con las que se labraron algunos años después (números 4, 5, 6 y 7), que prácticamente a su vez son iguales.

Esta gran diferencia, ya lo he dicho antes, se debe a que a principios del siglo XVIII aparece la "media luna", o "C", como también se las conoce. La incorporación de la "media luna" seguramente se debería al deseo de recoger un antiguo elemento decorativo hispano que oponer a los gustos franceses que traían los Borbones en aquellos primeros años del siglo XVIII.

La incorporación por pareja de este elemento decorativo, también lo he indicado, forma el nuevo adorno final de los anillos, que yo he designado como "peineta", y cuya implantación fue escalonada, se inició muy a principios del siglo XVIII y figura en las cuatro últimas tijeras.

Otras diferencias de diseño, pero ya de menor importancia, se encuentran en las uniones de los brazos, tanto con el escudete como con los anillos.

Lo que no varía por lo general en cuanto a diseño, en las tijeras de escritorio, y, por tanto, es igual en las seis, es precisamente la parte esencial de ellas, las cuchillas, que mantienen su forma apuñalada, están labradas con tres planos y tienen todas la "muesca" para pasar a dos, y en cuanto al escudete, se conservan las proporciones y el tamaño.

La decoración grabada, como se indica en el cuadro, prácticamente es igual la que adorna a las seis tijeras. Para situar la leyenda siguen utilizando la misma zona; en realidad, el II plano de las cuchillas, se usa el mismo tipo de letra, escriben las mismas abreviaturas, todas están fechadas y en todas figura "Albazete".

También en todas es semejante el tipo de decoración vegetal, con eje ondulado y siempre grabada en el III plano de las cuchillas, llevan "jarrón" o arranque de las cenefas, y, por último, el escudete está dividido en tres zonas longitudinales o mesetas.

Puede decirse que la ornamentación incisa no varía, al menos significativamente entre las tijeras labradas a finales del siglo XVII y las hechas cuarenta años después, ya en la siguiente centuria.

Como **resumen** quiero recalcar que el gran interés que pienso que tiene el estudio de los maestros **Ximénez** y el de las siete piezas cuchilleras conocidas labradas por ellos, es porque en la producción de esta familia contemplamos la gran evolución de las tijeras de escritorio con leyendas, ya que sucedía precisamente en el período de tiempo, cuarenta y cinco años, comprendido entre el labrado de la primera y el de la última. Esta evolución ocurre, como ya he dicho antes, con la aparición de la "media luna", elemento que, unido caprichosamente en parejas, forman la "peineta", atractivo y llamativo adorno que rompe los modelos tradicionales y que en un principio es característico de las tijeras de Albacete. Dada la gran belleza que en pocos años acertaron a conseguir con el nuevo diseño los maestros albaceteños, repito, rápidamente se conoció y fue adoptado por los de otros centros cuchilleros de la que sería, a partir de entonces, su amplia zona de influencia.

Tiene también gran importancia el que en la producción de los maestros **Ximénez** se conserve ese puñal de "rufián", único que se sabe fuera labrado por un maestro cu-

CUADRO DE ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS ENTRE LAS PIEZAS QUE CONOZCO FUERON LABRADAS POR MIEMBROS DE LA FAMILIA DE CUCHILLEROS-CERRAJEROS XIMÉNEZ

CARACTERÍSTICAS	1692	1698	1725	1731	1732	1733	1737
DISEÑO							
Cuchillas:							
Apuñaladas	X	X	–	X	X	X	X
C/ tres planos	X	X	X	X	X	X	X
C/ muesca	X	X	X	X	X	X	X
Escudete:							
Grande, largo	X	–	–	X	X	X	X
Pequeño, recogido	–	X	–	–	–	–	–
Zona de unión escudete/brazos:							
Trapecio/triángulo con reborde curvo	X	X	–	–	–	–	–
Forma geométrica, aristas y ángulos vivos	–	–	–	X	X	X	X
Brazos:							
Pareja de columnas abalaustradas	X	X	–	X	X	X	X
C/nervios cuadrados y fuertes en cabeza	X	X	–	X	X	X	X
C/nervios y aretes redondos en base	X	X	–	X	X	X	X
Zona de unión brazos/anillos:							
Trapecio c/depresión	X	X	–	–	–	–	–
"Media luna"	–	–	–	X	X	X	X
Anillos:							
Circulares	–	X	–	X	X	X	X
Ovalados	X	–	–	–	–	–	–
C/zona de contacto	X	X	–	X	X	X	X
Adorno anillos:							
C/comas o perrillos	X	X	–	–	–	–	–
C/2 par. medias lunas contrapuestas y en disminución	–	–	–	X	X	X	X
C/final en "S" y contorno almendra	–	–	–	X	X	X	X
C/ejes convergentes de separación	–	–	–	X	X	X	X
GRABADO							
Leyenda:							
C/letras mayúsculas reengruesadas y adornadas	X	X	X	X	X	X	X
En 1ª meseta escudete y II plano cuchillas	X	–	–	–	–	–	–
En II plano cuchillas	X	X	–	X	X	X	X
C/abreviatura A	X	X	X	X	–	X	X
C/fecha	X	X	X	X	X	X	X
C/Albazete	X	X	X	X	X	X	X
C/Nombre del que lo encargó	X	X	–	X	–	–	X
Ornamentación:							
<u>En cuchilla (III plano):</u>							
Decoración vegetal c/desarrollo ondulado	X	X	–	X	X	X	X
C/"jarrón"	X	X	–	X	X	X	X
C/1 pájaro	–	–	–	–	–	–	X
C/2 pájaros	X	–	–	X	X	–	–
Sin pájaros	–	X	–	–	–	X	–
<u>En escudete:</u>							
C/tres zonas o mesetas longitudinales	X	X	–	X	X	X	X
C/recuadro clavillo	–	–	–	X	X	X	X

chillero con importante obra conocida, ya que siempre a los cuchilleros que los firmaron no se les conocía la autoría de tijeras de escritorio.

Para terminar, agradezcamos todos a los pocos coleccionistas de instrumentaria, en este caso a los que se interesaron por las bellas tijeras de escritorio con leyenda, ya que hoy sus colecciones han permitido, aunque la muestra era pequeña, estudiar la producción cuchillera a lo largo de 70 años, período en el que precisamente estalla la transformación más llamativa del diseño de aquellas tijeras que fueron labradas por miembros de una familia, una dinastía de cuchilleros-cerrajeros albaceteños. Espero que estas notas nos hayan ampliado el conocimiento que todos teníamos de la cuchillería en España.

BIBLIOGRAFÍA

DONOSO-CORTÉS Y MESONERO-ROMANOS, R.
(1994): *Las tijeras de Albacete, esas desconocidas.* Catálogo de la Exposición "Una mirada a la Historia de la Cuchillería de Albacete". Comunidad de Castilla-La Mancha. Toledo.

RICO Y SINOBAS, M.
(1871): *Noticia histórica de la cuchillería y de los cuchilleros antiguos de España.* Almanaque del Museo de la Industria. Madrid.

RICO Y SINOBAS, M.
(1895): "La cuchillería en España". Artículo I: "Siglo XVII". Artículo II: "Siglo XVIII". Revista *Historia y Arte.* Tomo I. Madrid.

SUMMARY

The geanological history and work of the Ximenez family as cutlers and locksmiths is described here. The founder of the dynasty was Antonio Ximenez who started this career as a locksmith in 1670, the last known member of the family in 1780 bing Pedro Ximenez.

Different members of this family were the makers of the six writing-desk scissors showing a legend and a boot dagger, whose design and manufacture are studied in this paper. The pieces belong to the Rico and manufacture are studied in this paper. The pieces belong to the Rico and Sinovas collection kept at the Museo Arqueológico Nacional, and also to the private collection of the author of this article.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo.* Madrid, 1993, 424 pp., 54 lám., 205 fig. 21 x 14.

El objeto de este estudio lo presenta el propio autor en la introducción: trata de cubrir una necesidad surgida como consecuencia del progresivo desarrollo de la institución museística. Así pues, nos encontramos ante un tratado general de museología, de gran magnitud por su contenido, apoyado y enriquecido por una abundante y reciente bibliografía.

El profesor Alonso Fernández, además conservador de museos, aborda el tema desde su doble condición profesional. Enriquecido por sus experiencias en materia museológica más allá de nuestras fronteras, es manifiesta su amplia perspectiva y su profundo conocimiento del mundo de los museos, por las continuas referencias y alusiones a ejemplos actuales.

En líneas generales, su estudio tiene dos directrices fundamentales. En primer lugar, puede considerarse un buen manual para aquéllos que se inician en el campo profesional de los museos, dado que la museología se está introduciendo en los planes de estudio de algunas facultades españolas. Y, en segundo lugar, se impone como lectura obligada a conservadores, técnicos y personal especializado en las áreas funcionales del museo.

El estudio consta básicamente de siete capítulos, bastante amplios y desarrollados, un epílogo, un apartado de bibliografía sistemática y un índice nominal y temático. Inicia el trabajo con el capítulo *Museo, Museología, Museografía,* en el que recopila todas las definiciones y estudios sobre estos conceptos de una manera clara y didáctica. Continúa con la *Historia y evolución del museo,* en el que hace un recorrido histórico, remontándose desde épocas anteriores a la griega, hasta nuestros días. Complementando el estudio del origen del museo desde el punto de vista histórico, hace también una valoración del mismo, desde el punto de vista del desarrollo cultural de la humanidad, con especial hincapié en el capítulo 3º, a su relación con la sociedad de nuestro siglo XX. Es de destacar el repaso que hace de los principales acontecimientos y reuniones en materia de museos, así como las Conferencias del ICOM a partir de los años sesenta, en los que se van perfilando los matices de la institución museística de nuestros días. Hay que tener en cuenta, en la valoración del museo desde el punto de vista del desarrollo cultural, la importancia que paulatinamente se está otorgando al legado patrimonial como herencia de nuestro pasado, y que corre paralelo al desarrollo del museo, lugar donde se llevan a cabo las actividades de investigación, conservación y difusión de nuestros bienes patrimoniales conservados.

En el capítulo dedicado a *Tipologías museísticas,* cita los estudios de G. Bazin, L. Benoist o G. H. Rivière, entre los extranjeros, o M. L. Herrera y Gaya Nuño, entre los españoles, terminando con una visión más acorde con la tipología museística establecida por el ICOM.

Otro amplísimo capítulo lo dedica al estudio de las *Funciones convencionales del museo,* para terminar con los sucesivos sobre Organización, Arquitectura, Estructura y Programación del Museo.

El texto se enriquece con un abundante complemento gráfico en blanco y negro, y un profuso desarrollo de las notas.

En el epílogo, a modo de conclusión, hace unas reflexiones en torno al concepto actual de museo con fuertes raíces en la tradición. Toma conciencia de la importancia del museo como centro de proyección sobre su entorno social, lo cual le lleva inevitablemente a una continua renovación.

El apartado de bibliografía es muy interesante y, además, es un importante instrumento de trabajo para los estudiosos del mundo de los museos. Realiza una clasificación por temas y finaliza con un apéndice, en el que hace un vaciado de las revistas *Mouseion y Museum,* resumiendo, por años y por temas, sus contenidos hasta el año 1992, dando completa referencia a los artículos de mayor relevancia.

El estudio, en definitiva, es serio y minucioso. Además de su carácter didáctico, no sólo por la forma de exposición de los temas y como trabajo de recopilación de todo lo publicado sobre las ciencias museológica y museográfica; es también un gran trabajo de investigación, con una aportación personal importante, al precisar y concretar términos, conceptos e ideas hasta ahora vagos e imprecisos.–**Isabel Arias Sánchez**

VV.AA.: *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax,* Sociedad Española de Estudios Medievales, en colaboración con The British Council y el Instituto de Estudios Manchegos, Madrid, 1995, 427 pp., 22 x 16.

En 1992 murió en Inglaterra, su país de origen, el profesor e hispanista Dr. Derek W. Lomax. Tres años más tarde, la Sociedad Española de Estudios Medievales, de la que fue socio de honor, en colaboración con el British Council y el Instituto de Estudios Manchegos, le rinde un homenaje a través de la publicación de un volumen que recoge los trabajos de muchos de sus amigos y conocidos, que han querido expresar así el profundo sentimiento que ha provocado su desaparición.

Sobre la importante labor investigadora del profesor Lomax nos hablan los cerca de cien títulos de su bibliografía (pp. 11-15), de los que destacaremos, por su número, los dedicados a las Ordenes Militares presentes en los diversos reinos de la Península Ibérica en época medieval. No extraña, pues, que un buen número de los trabajos reunidos en este volumen tengan como objeto el estudio de esas instituciones. Es el caso de la Orden de Calatrava, más concretamente de su monasterio femenino de San Felices de Amaya (Burgos), cuya evolución histórica –desde el siglo XII, momento en que es donado a la Orden, hasta el XVI, inicio de su decadencia y desaparición– es analizada por Carlos de-Ayala (pp. 17-34) Por su parte, Luis Rafael Villegas Díaz estudia (pp. 413-427) el proceso repoblador y de creación de la Puebla de Don Rodrigo Girón durante el siglo XV, por la citada Orden de Calatrava, a través especialmente de la carta-puebla de 1472.

La Orden de Santa María de España, antes de su integración en 1281 en la Orden de Santiago, poseía, al igual que las demás Ordenes Militares, un carácter militar y otro religioso. Sobre este último aspecto, concretamente sobre el Monasterio de Santa María la Real de Murcia, profundiza el profesor Torres Fontes (pp. 369-383).

Los castillos de la Orden de Avis en el siglo XV son el objeto de estudio del historiador portugués Baquero Moreno (pp. 53-63), quien pone de relieve la importancia estratégica que tuvieron en la frontera castellano-portuguesa.

Dos son los trabajos dedicados a la Orden de Santiago. Angela Madrid (pp. 269-276) investiga la presencia de los Mendoza y los Manrique en la Orden a lo largo de los siglos XV y XVI, a través de figuras tan señeras como Antonio Mendoza, Rodrigo Girón, Jorge Manrique o Luis Manrique de Lara, todos ellos caballeros de la Orden santiaguista. Por otro lado, las relaciones que esta Orden tuvo con la del Hospital, durante los siglos XII y XIII, son el objeto de estudio de Matellanes Merchán (pp. 285-296).

Por último, el profesor Riu centra su atención en la presencia templaria en el valle de Lord, en los confines del antiguo condado de Urgel (pp. 319-327).

Completan la obra una serie de estudios que ya no coinciden en la materia, sino que tratan diversos aspectos del mundo medieval. Así, Carlos Baliñas (pp. 35-51) nos acerca al nacimiento y primer desarrollo de la aristocracia gallega, a través del estudio de la casa del conde Odoario, durante los siglos IX y X.

Por su parte, el profesor Eloy Benito Ruano (pp. 65-81), en un hermoso trabajo, constata cómo, desde los siglos medievales, el nombre de Toledo desprende *un aura de encantamiento y misterio*, cuyo origen, según el autor, estaría *en la específica condición de la ciudad en cuanto sede regia de la Monarquía gótica, a cuya crisis final y a las personas de sus protagonistas les fue imputada siempre la culpa de la perdición de España, como consecuencia de sus pecados de lascivia y de infidelidad.*

Los problemas de defensa y repoblación que los reinos cristianos se encuentran, en el siglo XIII, cuando se hacen cargo de los extensos territorios del antiguo reino de Córdoba, son analizados por el profesor Emilio Cabrera (pp. 83-99). Distinto objetivo tiene Salvador Claramunt (pp. 101-110), quien se interesa por la presencia política y cultural de los aragoneses en la Italia medieval. La contradicción con el derecho romano y con las disposiciones de los Cuadernos de Cortes, unida al equilibrio de fuerzas, son las causas, según Coria Colino (pp. 111-119), que explican la eliminación de los jueces de la iglesia en los concejos medievales de la Corona de Castilla, más concretamente los casos de León, Zamora, Salamanca y Murcia, entre los siglos XIII y XIV.

La expulsión de los judíos de España y sus repercusiones en el reino de Portugal es el contenido del trabajo de John Edwards, el único compatriota del homenajeado presente en este volumen (pp. 121-139).

Etelvina Fernández (pp. 141-157) se detiene en el análisis iconográfico y en las leyendas del pendón de Baeza, que tienen su origen en la conquista, por parte de Alfonso VIII, de la citada ciudad en el año de 1147.

Las actividades políticas y militares de Ramón de Perellós, vizconde de Roda, y Perellós, consejero de los reyes Pedro el Ceremonioso, Juan I y Martín el Humano, son el propósito del trabajo de la investigadora María Teresa Ferrer i Mallol (pp. 159-173). Otra figura histórica, el veneciano Jerónimo Vianello, que estuvo al servicio de la corona española a comienzos del siglo XVI, es estudiada por el profesor López de Coca Castañer (pp. 253-265).

A través de un documento de 18 de septiembre del año 1373, Andrés Galera Pedrosa (pp. 175-185) hace un análisis de los bienes muebles de la sacristía de San Miguel de Cardona, perteneciente, en ese tiempo, a Hugo Folc II, vizconde de Cardona. Por otro lado, el medievalista francés Jean Gautier-Dalché (pp. 187-194) hace una serie de precisiones sobre las Cortes de Valladolid de 1295.

Por su parte, el profesor González Jiménez se detiene en el manuscrito de Juan de Arquellada, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (sig. MS 1859), escrito a finales del XVI por un soldado combatiente en Flandes, para recoger datos históricos sobre las relaciones fronterizas entre los reinos de Jaén y Granada a lo largo de los siglos XIV y XV, principalmente aquellos que el autor del cronicón dedica al condestable Miguel Lucas de Iranzo. También el profesor Miguel Angel Ladero (pp. 221-234) hace una incursión en el campo de la antigua historiografía, deteniéndose en diversos tratados heráldico-genealógicos del siglo XVI, en los que, además de la descripción de numerosos linajes, aparecen noticias sobre los orígenes históricos de diversos reinos, señoríos y ciudades, muchas veces con un carácter fabuloso, como es el caso "La India", sede del mítico personaje del Preste Juan.

Un carácter más general tiene el trabajo de César González Mínguez (pp. 209-219) sobre el proceso de unidad castellano-leonesa a lo largo de los años que van desde 1037 a 1230. Ese carácter generalizador está presente también en el análisis que el profesor Suárez Fernández (pp. 361-367) dedica al papel de la nobleza en la Historia de España. Las transformaciones que esa institución sufre durante el reinado de Enrique III son puestas de relieve por Fernando Suárez Bilbao (pp. 345-360).

Tres son los trabajos que tienen connotaciones de carácter económico, aunque se refieran a muy diferentes realidades. José Luis Martín (pp. 277-287) pone de relieve la importancia que para el desarrollo económico de la vida urbana tuvieron los mercados, poniendo el ejemplo del mercado franco de Ciudad Rodrigo, concedido por Isabel la Católica en el año de 1475. Este carácter económico está presente también en el trabajo de Peinado Santaella (pp. 297-318), al estudiar el fraude que se produce con el proceso de desmantelamiento del antiguo patrimonio real nazarí. Por último, la finalidad del trabajo del profesor Ruiz de la Peña (pp. 325-335) es el análisis de la documentación, donde se realza la tradición marinera del puerto de Tazones, y de otros puertos cantábricos, en la caza y explotación económica de las ballenas a lo largo de los siglos XIII y XIV.

Antonio Linage Conde (pp. 235-252) hace un repaso a las diversas controversias que acompañan el estudio del Canto Gregoriano, aportando unas hipótesis de lo más sugestivas en cuanto a su nacimiento y evolución. Estrechamente relacionado en la actualidad con el Canto Gregoriano está el monasterio de Santo Domingo de Silos. Sobre la vida de este santo escribe Isabel Uría (pp. 385-398) a través de un manuscrito (Ms. 39) localizado en el monasterio del mismo nombre.

Por último, haremos referencia a dos trabajos que tienen en común el análisis de los caminos y del peregrinaje. El primero lo dedica María Josefa Sanz Fuentes a diversos aspectos de la peregrinación a la catedral ovetense, así como al origen del Hospital de Santiago de Oviedo. Javier Villalva (pp. 391-411) reconstruye, teniendo como base la documentación medieval del Monasterio de Leire, las vías de comunicación existentes en el reino de Pamplona entre los siglos IX y XII.–**Feliciano Novoa Portela**

RODRÍGUEZ-PICAVEA, Enrique: *La formación del feudalismo en la meseta meridional castellana (Los señoríos de la Orden de Calatrava en los siglos XII-XIII).* Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 1944, 430 pp., 17 gráficos, 12 mapas, 24 x 16,9 cm.

No es fácil dirigir un grupo de investigación, y quizá mucho menos cuando pesa la responsabilidad de obtener unos resultados en tiempo establecido al gozar de una financiación pública para ello. El profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, Carlos de Ayala, no obstante, ha logrado dotar al equipo *Encomienda* de la cohesión necesaria para desarrollar gradualmente un ambicioso proyecto que lleva por título: "Las Órdenes Militares en la Edad Media del Occidente Peninsular: feudalización de la sociedad y crecimiento económico (1150-1350)". El rigor aplicado en la distribución del trabajo en el equipo, así como un seguimiento casi diario de los avances que se iban produciendo, ha permitido materializar lo que hace años parecía sólo un sueño: las distintas Órdenes Militares del occidente peninsular gozan –o lo harán muy pronto– de unos estudios particulares con un planteamiento genérico sumamente sugerente: la feudalización de la sociedad, proceso controvertido y complejo como pocos, encuentra en las Órdenes Militares un vehículo propicio de verificación. Hoy podemos apreciar estos logros en el libro de Enrique Rodríguez-Picavea, centrado en la Orden de Calatrava, y seguramente muy pronto nos asomaremos a los resultados de las Órdenes de Alcántara, Santiago, etc.

El tesón y mantenimiento efectivo de un grupo de investigación cohesionado por el profesor Ayala ha tenido recompensas notables. Una de ellas sería el hallazgo del Libro de Privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León, editada por todos los miembros del equipo, con su director a la cabeza, y otra las abundantes referencias bibliográficas que forman ya parte integrante y valiosa de la producción relativa a las Ordenes Militares en la Edad Media.

El análisis de Enrique Rodríguez-Picavea sobre la Orden de Calatrava, depurada síntesis de lo que un día fuera excelente trabajo de investigación utilizado por el autor para la obtención del título de Doctor en la Universidad Autónoma de Madrid, comienza con una ajustada revisión y propuesta metodológica en la que, entre otras cosas, se incluyen las oportunas conceptualizaciones de términos relativamente controvertidos. La Organización social del espacio, "punto de llegada y planteamiento globalizador de todos los factores que entran en juego en el desarrollo de una formación socioeconómica", desde el punto de vista de la metodología histórica, se convierte para el autor en vehículo y objetivo de la arquitectura interna de su trabajo, lo que asegura una coherencia argumental ratificada constantemente a lo largo de todo el recorrido por las páginas de su libro. La "renta feudal", por otra parte, definida como el "resultado de la materialización económica de las relaciones sociales y de producción en el marco del señorío", representa la conclusión lógica del esfuerzo de "sistematización metodológica" desarrollado por Enrique Rodríguez-Picavea, al expresar, en virtud de una acertada división temática, el conjunto de ingresos y derechos señoriales.

La base material sobre la que aplicar las propuestas metodológicas, ampliamente debatidas en el seno del equipo de investigación coordinado por el profesor Ayala, es obviamente el estudio individualizado de las encomiendas dependientes de la Orden. Obedece éste a un interesante esquema según el cual se parte de la asimilación de tales encomiendas con simples circunscipciones administrativas, resaltando de ese modo su innegable consideración como "unidades elementales de administración patrimonial y cobro de rentas". El método analítico que permite desarrollar el esquema anterior nos atreveríamos a calificarlo de ejemplar, pues, por una parte, respeta meticulosamente la uniformidad en la selección de criterios utilizados, y, por otra, se procede a un sistema de elección de tales criterios en el que no se desestiman, pese a la dificultad intrínseca de su cuantificación, aspectos tan determinantes como el de la potencialidad productiva de medio físico, aplicado en el análisis del cerca de medio centenar de encomiendas estudiadas.

Coherencia y uniformidad metodológica como garantía de unos resultados objetivables, que están presentes en todo el trabajo. Buena prueba de ello es la distinción con que se enfoca y se lleva a cabo el examen de la estructura económica de la Orden, diferenciando claramente entre aquella que está ligada a la explotación puramente señorial del patrimonio calatravo y la que depende de la organización feudal en virtud de su relación directa con la explotación jurisdiccional. Junto a ello, y como complemento de lo anterior, se pone en práctica una singular observación de la estructura social en los territorios dependientes de la Orden, en la que se presta atención tanto a niveles de tipo productivo como culturales o religiosos. Por fin, y como broche de ese planteamiento globalizador con que el autor acomete su estudio, se repara en la participación política de la Orden desde su relación particular con los concejos correspondientes.

Pero si la escrupulosidad metodológica en su planteamiento y ejecución es digna de alabanza en sí misma, lo es mucho más cuando comprobamos el elenco documental y bibliográfico que paciente y oportunamente seleccionó Enrique Rodríguez-Picavea como base imprescindible de su investigación. Un apoyo cartográfico igualmente preciso se presenta como instrumento complementario en el que nos resulta enormemente sencillo apreciar las realidades espaciales que se indican.–**F. Javier Villalba Ruiz de Toledo**

MANSO PORTO, Carmen: *Arte gótico en Galicia: Los Dominicos.* Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1993, 2 vols., 815 pp., con figuras y láminas incluidas, 463 figuras, 550 láminas en blanco y negro, 110 láminas a color, 29 x 23 cm.

La doctora Carmen Manso Porto es una investigadora que reúne extraordinarias cualidades como tal, que se detectan en su ya abultada obra científica: serena reflexión, sentido crítico, gran capacidad informativa, minuciosidad y enorme capacidad de trabajo y dedicación. Reunido todo ello, ha culminado este maduro y espléndido trabajo, merecedor del rango de clásico. No ha dejado en ningún momento lugar a la improvisación; por el contrario, ha trabajado bastantes años, a lo largo de los cuales ha ido publicando sucesivamente varios artículos muy interesantes sobre variados aspectos del tema ("Contribución al estudio de las representaciones de la caza del

jabalí en Galicia", "Iconografía de los capiteles de Santo Domingo de Pontevedra", 1983; "Reflexiones sobre la caza nobiliaria en la Baja Edad Media y su proyección en Galicia", 1985; "San Francisco de Betanzos", 1987; "Arquitectura mendicante en Galicia", 1992) y su dedicación se ha coronado con esta magnífica obra. El título parece referir la investigación exclusivamente a la Galicia dominicana. Lejos de ello, la autora ha abordado la complicada tarea del análisis del arte de dicha orden en paralelo con la otra orden mendicante, la de San Francisco, por las especiales concomitancias de una y otra, impulsoras de un nuevo sistema de religiosidad alejada de los cánones monásticos y más cercana del pueblo. De hecho, el volumen dedicado a la orden dominicana conforma la primera parte de conjunto global: la autora prepara actualmente una monografía sobre la Orden Franciscana. Resultará una obra maestra, que esperamos con fruición. El profundo estudio de las fuentes históricas y documentales, la epigrafía, la heráldica, todo ello reflejado sobre los propios monumentos, la escultura y el arte funerario, han supuesto una monumental aportación no sólo a la arquitectura mendicante, sino a la gótica gallega en general. La explicación viene dada precisamente por la extraordinaria contribución de dichas órdenes religiosas, que calaron más hondo que en la mayoría de las demás regiones europeas.

Presentada como tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, fue dirigida inicialmente por D. José M.ª de Azcárate, quien por imperativos académicos, debido a su jubilación, propuso la dirección al profesor D. Serafín Moralejo. La defensa fue un merecido y rotundo éxito. De ella ha surgido este magnífico libro, obligado punto de referencia para todo interesado por la arquitectura gótica mendicante. Su minucioso estudio de los materiales y la revisión de lo publicado hasta el momento, han proporcionado nuevos datos, que enmiendan multitud de errores de cronología, de atribuciones, de patronazgos de edificios conservados unos y perdidos muchos.

Dedica un extenso capítulo a las monografías de los 11 conventos dominicanos, con referencias a los conventos franciscanos de la misma ciudad o cercanos a ella, cuando se observa la intervención de los mismos talleres o similar tipología arquitectónica. Debido a la gran pérdida de conjuntos arquitectónicos, su reconstrucción ha sido posible a partir de lo conservado en los franciscanos, fundamentalmente arquerías del claustro y de ingreso a la sala capitular, y portadas.

Capítulo especialmente revelador es el de la historia de ambas órdenes, con la problemática peregrinación a Santiago de Compostela de los respectivos fundadores, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco Javier, la implantaci´ón de las mismas y emplazamiento de los conventos. La incidencia de la posible peregrinación jacobea, o al menos la venida a nuestro país, se detecta en el arte gótico no sólo en Galici, sino también fuera de dicho ámbito. Concretamente, las grandes catedrales góticas de Burgos y León reflejan el protagonismo de los dos fundadores en lugares de preferencia, nada menos que en las respectivas portadas del Juicio Final. La implantación de los conventos en determinados lugares ha llevado a la autora a analizar la legislación y tipologías empleadas en el resto de Europa. Se inscribe así la arquitectura mendicante gallega en el marco europeo, aspecto sobre el que ha incidido de nuevo con una ponencia en el seminario dedicado al tema *Spanien und die europäische Architektur der Gotik*, celebrado en Gotinga en febrero de 1994. Destaca el importantísimo papel desempeñado por la iglesia de Santo Domingo de Santiago, completamente ignorada en la historiografía mendicante europea.

Realiza una magnífica síntesis de la tipología de las iglesias mendicantes europeas del siglo XVIII y comienzos del XIV, para determinar el origen del templo mendicante galleto. Este método le ha proporcionado datos para extraer nuevas y convincentes conclusiones relativas a la revisión estilística y cronológica de templos que venían siendo datados entre el último cuarto dle siglo XIV y primer cuarto del siguiente. A partir de la evolución estilística de la decoración y de la excelente tesis doctoral del profesor Moralejo, *Escultura gótica en Galicia*, Santiago de Compostela, resumen, 1975), uno de los cerebros más dotados y brillantes en la historiografía del arte medieval, ha conseguido establecer el origen de la tipología más frecuente en las iglesias mendicantes gallegas en las construcciones de Ribadavia, Orense y Pontevedra, en contra de la tesis tradicional, que confería la primacía a la iglesia de San Francisco de Santiago, obrada en el siglo XIII.

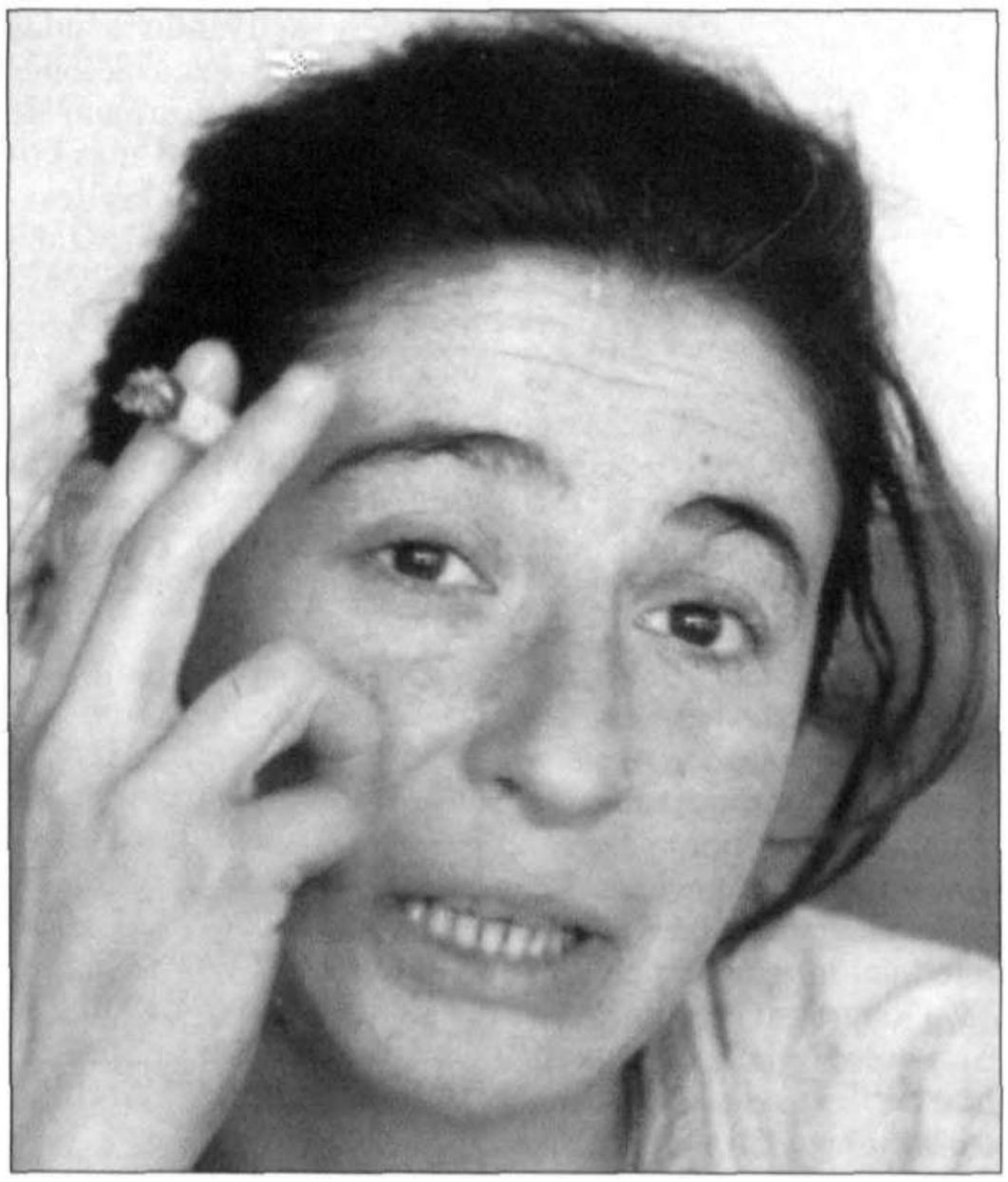
La documentación, tanto epigráfica, como la extraída de los archivos, gran parte inédita, verifica la información aportada. Preciosos han sido los datos obtenidos de los documentos custodiados en el Archivo Histórico Nacional, datos de primera mano, por cuanto el P. Pardo, el primer investigador de la orden, no tuvo acceso a los mismos. Estos, sumados a los manejados de los conventos de las dominicas Belvís y Valdeflores, y dominicos de Salamanca y Madrid, amén de otros parroquiales, han proporcionado datos de valor incalculable en el proceso de esta investigación.

Ha sido muy sistemática a la hora de consultar la bibliografía, donde se incluyen trabajos referidos a monumentos no sólo españoles, sino también de diversos lugares europeos, imprescindibles para la investigación. Ha tenido además el mérito de seleccionar sabiamente la verdaderamente útil y necesaria para la elaboración del trabajo. Ha agotado la infomación de la bibliografía referente a a cada convento en particular, no siempre fáciles de conseguir.

Se completa la obra con un espléndido aparato gráfico, organizado en tres apartados: apéndices, figuras y láminas, donde de nuevo preside el orden y el rigor. En el primer apartado se incluyen algunas referencias documentales sobre la actividad de los prelados dominicos lucenses, extractos de documentos seleccionados para la elaboración del plano de Lugo, documentos referentes a los dos talleres de escultores lucenses más destacados, que trabajan durante el último tercio del siglo XIV y primer cuarto del XV, la nómina del personal de la Primera y Segunda Orden de Predicadores de Lugo, y cuadros genealógicos de las principales casas nobiliarias gallegas que contribuyeron a la financiación de los conventos mendicantes. Las figuras comprenden plantas, alzados y fotografías de distintos monumentos góticos. Las láminas reúnen las fotografías de los distintos conventos dominicanos.

Finalmente, la obra, publicada lujosamente en gran formato, ha sido realizada con pulcritud y cuidado. Se ha puesto especial interés en presentar un texto bien corregido, fácilmente legible y con un estilo elegante y ameno. ¡Ojalá cunda el ejemplo con obras realizadas desde la honradez y silencio reflexivo en esta época dominada por la premura y apresuramiento!–**Angela Franco Mata.**

RUEDA SABATER, Mercedes



El 19 de agosto de 1995 fallecía en Valladolid Mercedes Rueda Sabater, a los 38 años de edad, después de una cruel enfermedad. La noticia sobrecogió a todos los que la conocíamos y nos fue difícil asimilar su ausencia definitiva. Su personalidad se hacía notar en todos los lugares donde estaba: era independiente, pero derrochaba ternura y se entregaba a todo lo que ella consideraba importante.

Su inteligencia, formación y capacidad organizativa se dejaron sentir en el Museo Arqueológico Nacional, Institución en la que desempeñó una buena parte de su actividad profesional como Conservadora del Departamento de Numismática y Medallística.

Su brillante formación como especialista en numismática se manifestó pronto en su doctorado leído en la Universidad de Valladolid, en junio de 1989, con la Tesis "Primeras acuñaciones de Castilla y León", en la que obtuvo la calificación de *Apto cum laude*. Anteriormente había defendido su memoria de Licenciatura sobre "Los florines del Museo Arqueológico Nacional".

Además, había cursado otros estudios: era diplomada en Archivística y Documentación, con estudios de postgrado en la Biblioteca Nacional, realizando prácticas en el Archivo de la Villa de Madrid, en la Biblioteca y en el Archivo Fotográfico del Museo.

Su interés la llevó a particpar en varios proyectos de investigación: Moneda medieval española en el British Museum, Estudio de las primeras acuñaciones en los Museos de la Comunidad Autónoma de Castilla y León; estos proyectos los compaginó con la participación en numerosas excavaciones arqueológicas: La Hoya, Bracara Augusta, Unst, Fuentungrillo, Zamora, Murallas de Gijón, Alarcos, etc.

Tras la realización de las prácticas de museos en el Museo Arqueológico Nacional (1981-82) y la obtención de un contrato en dicha institución entre septiembre de 1982 y enero de 1983, obtuvo una plaza por oposición al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y en 1991 se incorporó definitivamente al Departamento de Numismática y Medallística como jefe de sección. Desde entonces se ocupó principalmente de la catalogación y estudio de monedas y medallas medievales del Gabinete Numismático, así como de la elaboración de un Thesaurus para la catalogación de piezas.

Asimismo, organizó, en colaboración con otros miembros del Departamento, congresos, cursos y ciclos de conferencias, en los cuales participó activamente: "III Jarique de moneda hispano-árabe", "Moneda y Arqueología", "La moneda: su contribución a la historia", etc. La catalogación y el comentario de piezas en distintas exposiciones fue una tarea diaria que supo realizar, y en ocasiones actuó como supervisora en el traslado de las piezas a exposiciones de distintos países.

Pero su trabajo no se limitó al desarrollo en el Museo Arqueológico Nacional, sino que se centró en otros museos, tanto nacionales como extranjeros, catalogando fondos numismáticos medievales: British, Ashmolean, Fitzwilliam, Museo de Burgos, de Valladolid, Palencia, León, Soria, Segovia, Avila, etc. Fruto de estas actividades fue su designación como miembro de la AEAM y la SIAEN.

Su valía profesional quedó reflejada en su participación en numerosos congresos y simposios, presentando ponencias que le valieron un reconocimiento internacional de sus trabajos.

De entre las publicaciones de libros y artículos relacionados con la numismática medieval son de destacar los siguientes:

– *Los florines del Museo Arqueológico Nacional.* ANE. Barcelona, 1984.

– *Primeras acuñaciones de Castilla y León*, Asociación Española de Arqueología Medieval y Junta de Castilla y León. Salamanca, 1991.

– *For a better knowledge of the florin and its role in the economy of the catalan-aragonese crown.* Actas del I Symposium sobre *Problems of medieval coinage in the iberian area*, Santarem. Portugal, 1984.

– *Cronología del vellón castellano: un caso desconcertante.* Actas del *II Congreso de Arqueología Medieval Española.* Madrid, 1987.

– *La moneda medieval castellana: problemática y propuesta de método de estudio.* Actas del *III Congreso de Arqueología Medieval Española.* Oviedo, 1989.

– *Medieval coins and burials in Castile and Leon.* Actas de *Medieval Europe, 1992*, Death and Burial, vol. 4. Nueva York, 1992.

– *Hallazgos medievales de moneda castellana y Leonesa. Numisma*, n.º 230. Madrid, 1992.

– *Ponderales medievales para el oro en Castilla. Numisma.* Madrid, 1993.

Su recuerdo permanecerá siempre vivo entre los que la conocimos.–**M.ª del Carmen Pérez Díe.** *Directora.*

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, José

El pasado día 21 de agosto, después de años de penosa enfermedad, falleció en Mérida, rodeado del respeto y admiración de sus conciudadanos, el patriarca de la arqueología extremeña don José Alvarez Sáenz de Buruaga. Aunque de ascendencia asturiana, nació en Vitoria en 1916, donde pasó su infancia, trasladándose posteriormente a Zaragoza, donde inició estudios, interrumpidos por la Guerra Civil, para licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras, que pùdo terminar concluida aquélla. En 1940 ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, siendo destinado al Museo de Gerona.

En 1942 ocupó plaza en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, siendo comisionado casi inmediatamente por el inspector general de Museos para realizar el inventario y puesta al día de los fondos del Museo de Mérida. Durante 1943 realiza el ingreso de los fondos arqueológicos acumulados en varios barracones de la ciudad, procedentes en su mayoría de las antiguas excavaciones del Teatro Romano, desarrolladas por Mélida, Macías y Floriano, y concluye, asimismo, el primer inventario de fondos, que alcanza el número de 4.324.

De nuevo en Madrid, en 1945, permuta su plaza en el Museo Arqueológico Nacional con el conservador entonces destinado en Mérida, don Octavio Gil Farrés. Contrae matrimonio con la emeritense María del Carmen Martínez, y fija su residencia en la ciudad, donde permanece al frente de la dirección del centro hasta su jubilación en 1985.

En sus cuarenta años al frente de la institución y con los pocos medios materiales disponibles, se ocupó de la instalación de los fondos en el único local disponible, la iglesia de Santa Clara, así como de la ordenación de los fondos museísticos y de la ampliación de instalaciones, siendo las reformas más conocidas las realizadas con motivo de la celebración en Mérida del XI Congreso Nacional de Arqueología y la inauguración de la sala de arte paleocristiano y visigodo. Gracias a su tesón, reconocido por propios y ajenos, se concretó la creación de una nueva sede para el Museo Nacional de Arte Romano, inaugurado por SS.MM. los Reyes el 19 de septiembre de 1986.

Durante los largos años de permanencia al frente de la institución se ocupó de la potenciación del patrimonio arqueológico emeritense. Comisionado por el entonces comisario de Excavaciones de la Ciudad de Mérida, doctor Almagro Basch, realizó informes y enojosos trámites burocráticos destinados a la recuperación, mediante expropiación, de buena parte de lo que hoy constituye el Conjunto Monumental de la Ciudad (casas romanas, Huerta de Otero, Columbarios, calle de Graciano, Templo de Diana, Arco de Trajano, etc.), debiéndose a el, en buena medida, su configuración actual.

Entre los años 1969 y 1979 fue director de las excavaciones de Augusta Emerita, supervisando las numerosas prospecciones de urgencia que el desarrollo urbano de la ciudad imponía, y activando sendas campañas de excavaciones en el entramado urbano de la misma. Entre las más conocidas se cuentan las desarrolladas en La Alcazaba árabe, Circo Romano, casa de Suárez Somonte y villa de Las Tiendas.

Desde el año 1963, y hasta el momento de su jubilación, fue secretario del recién constituido Patronato de la Ciudad Monumental de Mérida.

Durante treinta años, y hasta su segregación en 1974 del Museo de Mérida, fue también director del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, ocupando al mismo tiempo entre los años 1947 y 1983 la plaza de director de la Biblioteca Pública Municipal de Mérida y de su Archivo Histórico.

Desempeñó, entre otros cargos, el de consejero provincial de Bellas Artes de Badajoz y vocal de la Junta Nacional de Museos y de la I. C. Pedro de Valencia (D.P.).

Era académico de número de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, miembro correspondiente de la Real de la Historia, miembro de mérito de la Academia de Doctores de Madrid, cronista de Mérida e hijo adoptivo de la ciudad. En reconocimiento a sus cualidades profesionales y humanas, ha sido objeto de numerosas distinciones y homenajes, entre los que cabe destacar la monografía editada en 1982 por la Institución Cultural Pedro de Valencia. Amigo de sus amigos, afable con todos, maestro de una pléyade de profesionales, riguroso, serio y discreto, donde los haya, con su marcha perdemos uno de los últimos exponentes de una generación que supo con orgullo hacer suyo al lema de su Cuerpo: *Sic vos non vobis*. Descanse en paz.

Obra

–Nuevas sepulturas romanas de Mérida. Los hallazgos de la calle de Furnier. Madrid, 1943.

–"Don José Ramón Mélida y don Maximiliano Macías. Su obra arqueológica en Extremadura". *Revista de Estudios Extremeños*, 1945.

–"Nuevas aportaciones al estudio de la necrópolis oriental de Mérida". *Archivo Español de Arqueología*, 1946.

–"Las ruinas de Emérita e Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro". *Revista de Estudios Extremenos*, 1950.

–"Estudio de las antigüedades de Mérida. Una carta inédita conservada en la Real Academia de la Historia". *Revista de Estudios Extremeños*, 1950.

–"Un núcleo de enterramientos romanos en la campiña de Mérida". *II Congreso Arqueológico Nacional*. Madrid, 1951.

–"El escudo de Mérida y su origen romano". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1954.

–"El hallazgo de la perdida lápida de Proserpina en Mérida". *Archivo Español de Arqueología*, 1957.

–"Mérida y los viajeos (siglos XII-XVII). *Revista de Estudios Extremeños*, 1959.

–"Miscelánea emeritense del siglo XVI". *Revista de Estudios Extremeños*, 1959.

–"Sobre la posible identificación de una iglesia visigoda dedicada a Santa María". *Archivo Español de Arqueología*, 1969.

–"Un ex voto de bronce de Ataecina-Proserpina en el Museo de Mérida". XI *Congreso Arqueología Nacional*. Zaragoza, 1970.

–"Epitafio del obispo emeritense finales del siglo VI". *Habis*, 1970.

"Mérida en el siglo XVII". Badajoz, 1971.

–"Una casa romana con valiosas pinturas de Mérida. *Habis*, 1973.
–"Historia de Mérida". Edición de la escrita por Bernabé Moreno de Vargas. Badajoz, 1974.
–"Localización de la cabeza de Santa Eulalia". *Revista de Estudios Extremeños*, 1975.
–"La fundación de Mérida". *Augusta Emérita*. Madrid, 1976.
–"El palacio del duque de Roca, de Mérida". *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, 1976.
–"Los primeros templos cristianos de Mérida". *Revista de Estudios Extremeños*, 1976.
–"El acueducto de 'Rabo de Buey'. San Lázaro, de Mérida". *Homenaje a Carlos Callejo Serrano*. Cáceres, 1979.
–"Mérida a fines del siglo XIX (1890-1899)". *Revista de Estudios Extremeños*, 1979.
–"Del lugar y del momento de la batalla de Albuera (1479)". *VI Congresode Estudios Extremeños*. Badajoz, 1979 (en prensa).
–"Acerca del nombre de la colonia Augusta Emérita". *Revista de Estudios Extremeños* (en prensa).
–"Observaciones sobre el Teatro Romano de Mérida". Simposio Internacional sobre *"El teatro clásico en la Hispania romana"*. Mérida, noviembre 1980.
–Mérida en el siglo XVIII. Badajoz, 1981 (A.V.J.).
–"Materiales para la Historia de Mérida, 1637-1939). Badajoz, 1994.–**Agustín Velázquez Jiménez** *(Conservador).*

SÁENZ-DÍEZ DE LA GÁNDARA, Juan Ignacio (1934-1994)

De manera inesperada y repentina, a consecuencia de un fulminante ataque al corazón, falleció en Madrid el 31 de julio de 1994 nuestro compañero y amigo Juan Ignacio Sáenz-Díez de la Gándara, experto numísmata y gran conocedor de la cultura e historia del Islam.

Juan Ignacio era un hom - bre polifacético, ingenioso y reservado, cuyo porte de Califa estaba muy en consonancia con el período histórico, al que dedicaba su investigación numismática. Según hemos podido saber por la prensa soriana, ciudad a la que estaba muy vinculado familiar y afectivamente, nació en Madrid el 6 de julio de 1934, cursando sus primeros estudios en la capital. Fue misionero en Sudán y Líbano, finalizando más tarde Teología en Inglaterra. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid en 1971, donde diez años más tarde, en 1981, obtuvo el grado de doctor. También obtuvo el título de periodista en la Escuela de Periodismo de Madrid y comenzó la carrera de Derecho.

Su labor docente se inició en 1970, en la Universidad Complutense de Madrid, donde alcanzó la titularidad como profesor del Departamento de Historia Contemporánea. También fue profesor de las Universidades Norteamericanas de la Universidad Complutense entre 1970 y 1978, y de los cursos

de verano para extranjeros de la Universidad de Zaragoza en Jaca en 1973 y 1974. En los últimos años fue director del centro asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Soria.

Juan Ignacio también fue un hombre político, pues militó activamente en Unión de Centro Democrático (UCD), llegando a ser secretario provincial, diputado nacional en 1977 y 1979, y a presidir la Comisión de Medio Ambiente del Congreso de los Diputados en la primera legislatura de la Democracia. También fue asesor del ministro de Cultura, D. Ricardo de la Cierva, y una de las principales personalidades de la transición en Soria. En los años ochenta creó junto a otros políticos sorianos la plataforma Agrupación de Electores Independientes (ADEI), abandonando poco después la actividad política para centrarse en la intelectual, pues no cabe duda que era una de las principales personalidades de la vida pública soriana.

Realizó también múltiples colaboraciones en diversos periódicos nacionales, como *El Correo Gallego, Madrid, El Alcázar, Informaciones, Cuadernos para el Diálogo, El País*, y especialmente en el *Diario de Soria* y *Soria 7 días*, periódico este último del que fue editor desde octubre de 1993.

Al margen de su fecunda labor en otros campos, el Juan Ignacio que nosotros hemos conocido era el abnegado especialista en numismática hispanoárabe, asiduo investigador del Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional, donde realizó, entre otros trabajos, el catálogo de las emisiones hispanoárabes de la colección Sastre, ingresada en el Museo en 1973.

Fue el creador e impulsor de los *Jariques* de numismática hispanoárabe, reuniones bianuales de la especialidad, de las que, hasta la fecha, se han realizado tres ediciones, la primera en Zaragoza (1986), la segunda en Lérida (1988) y la tercera en Madrid (1990), esta última organizada por el Departamento de Numismática del M.A.N. en colaboración con el Museo Casa de la Moneda. Este tercer *Jarique* nos permitió colaborar estrechamente con él y culminar un proyecto conjunto.

Dentro del mundo de la numismática también cabe destacar su paso, como vocal, por la Junta Directiva de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos (SIAEN), editora de la revista *Numisma*, de la cual, un poco antes que él había desaparecido otro gran numismático y amigo, Antonio Orol Pernas, que fue secretario de la misma.

De su dilatada obra en distintas especialistas, son muestra algunos de sus libros como *La civilización del desperdicio* (1971), *Cultura popular y política cultural* (1975), *Las acuñaciones del Califato de Córdoba en el Norte de Africa* (1984), *Ramón Llull, un médico fronterizo* (1990), *Reencuentros Palestina-Israel* (1992), *Riojanos en América* (1992), Síntesis de la historia del pensamiento político (1994). También destacan sus múltiples artículos de investigación numismática en revistas especializadas como *Numisma, Acta Numismática, Gaceta Numismática*, así como en nuestro *Boletín del M.A.N.*, además de diversas ponencias en congresos, nacionales e internacionales, cursos y conferencias.

Desde estas páginas vaya, pues, nuestro mejor recuerdo para Juan Ignacio y nuestra voluntad de apoyar la continuidad de los *Jariques* de numismática hispanoárabe, que con tanto entusiasmo creó, fomentó y continuó.–**Carmen Alfaro Asins.**

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Formato y Soporte

Los originales deberán entregarse mecanografiados en Din-A4 o en folios a doble espacio. Cada página tendrá 30-35 líneas de 70 espacios por una sola cara. Todas las páginas irán numeradas.

Se admitirán también en soporte mecánico.

Autor-Autores

En el encabezamiento se colocará el nombre del autor o autores o autores y centro donde trabajen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título del trabajo, el nombre y apellido del autor o autores, la dirección completa, el teléfono y el cargo que ocupan, así como la Institución donde prestan sus servicios.

Idioma

La redacción se entregará en alguna de las lenguas oficiales del Estado español, normalizándose los nombres propios en la lengua usada. Ocasionalmente se aceptarán originales en otros idiomas, como inglés, francés o italiano. Los originales deberán acompañarse de un resumen en la propia lengua del trabjo y otro en lengua extranjeras (inglés, francés, italiano o en alemán). La extensión del resumen tendrá un máximo de 10 líneas.

Extensión del texto e ilustraciones

La extensión máxima de los trabajos no excederá de 40-50 páginas de texto y 10 de láminas. Las láminas serán fotografía en B/N. Excepcionalmente, y en función de la naturaleza del trabajo, se admitirán reproducciones en color. En hoja aparte se pondrán los pies de las figuras.

Publicación

Los originales deberán ser inéditos. No se admitirán trabajos presentados a otras revistas. Oportunamente, el Consejo de Redacción podrá contemplar la publicación de traducciones que considere de especial interés.

El Consejo de Redacción seleccionará los originales, reservándose el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no se adapten a las características del Boletín. Los originales no aceptados se devolverán a los autores.

Citas Bibliográficas

Se aceptarán dos sistemas.

A) Las citas en el texto se realizarán de la siguiente forma: situado entre paréntesis el apellido(s) del autor(es), con minúscula y sin la inicial del nombre propio, seguido del año de publicación y, caso de citas puntuales de las páginas reseñadas tras dos puntos. Ejemplo: (García Bellido, 1943:21).

La lista bibliográfica se situará al final del trabajo, siguiendo un orden alfabético por apellidos.

La reseña de las citas se hará de la siguiente forma: el(los) apellido(s) del (los) autor(es) en minúscula y seguidos de la inicial del nombre. Debajo y reservando tres espacios más de margen, se indicará al año de publicación de la obra, diferenciado con las letras a, b, c, etc., los trabajos publicados por un autor en un mismo año. Los títulos de las monografías o, en su caso, de revistas o actas de congresos, deberán ir subrayados y sin abreviar. Para los libros se señalará la editorial y el lugar de edición; para las revistas, el volumen y las páginas del artículo, y para los congresos, el lugar y la fecha de celebración, así como el lugar de edición. Ejemplo:

Franco Mata, A.

(1983): El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XVI Archivo Español de Arte, LVI: 219-242.

García Bellido, A.

(1943a): Algunos problemas de arte y cronología ibéricos. Archivo Español de Arqueología, XVI: 78-108.

(1943b): La Dama de Elche y el conjunto de piezas reingresadas en España en 1941. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Franco Mata, A.

(1986): Le crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littératura mystique du XIvème siècle. XIIe Congrès d'Histoire d ela Couronne d'Aragon (Montpellier, 1985): 8-15. Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: Apellidos, nombre, título de obra (subrayado), edición, lugar de publicación, año y páginas. Ejemplo: Toesca, Pietro, Il Medioevo, 2.ª ed., Turín, 1967. Cuando se trata de dos o tres autores se colocarán los apellidos e inicial del nombre de cada uno de ellos. Cuando el número supera el de tres, se colocará V.V. A.A. Cuando el libro ha sido dirigido por el autor, se indicarán sus datos y a continuación y otros.

Bibliografía: Bajo este título se recogen las recensiones, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en mayúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos puntos, el título subrayado, prólogo, si existe, editorial, lugar de la edición, año, número de páginas, reproducciones en color y blanco y negro y dimensiones en centímetros y entre paréntesis. Se firma al final.

Ejemplo: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerrománica. Prólogo de R. Otero Túnez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326 pp., 133 fig., en b. y n., y 13 en col. (18 x 15). Angela Franco. Si se trata de un Coloquio, Exposición, etc., se coloca en primer lugar el título del mismo y el resto sigue la normativa antes indicada.

Noticiario. Comprenderá noticias relacionadas con la labor desarrollada por el M.A.N.: Datos y estadística de visitantes, vida cultural del mismo, necrológicas, etc.

Corrección de pruebas. Esta correrá a cargo de los propios autores, que deberán efectuarlas en un plazo máximo de una semana a partir de su recepción. Les serán enviadas por correo, y si prefieren, pueden corregirlas en el Museo. No se admitirán variaciones sustanciales en el texto, tan sólo errores gramaticales y correcciones mínimas.

Pedidos, ventas e intercambio:

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13 - 28001 Madrid (España)
Teléf. (91) 577 79 12
Fax. (91) 431 68 40

Precio: 1.500 pts.

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES