

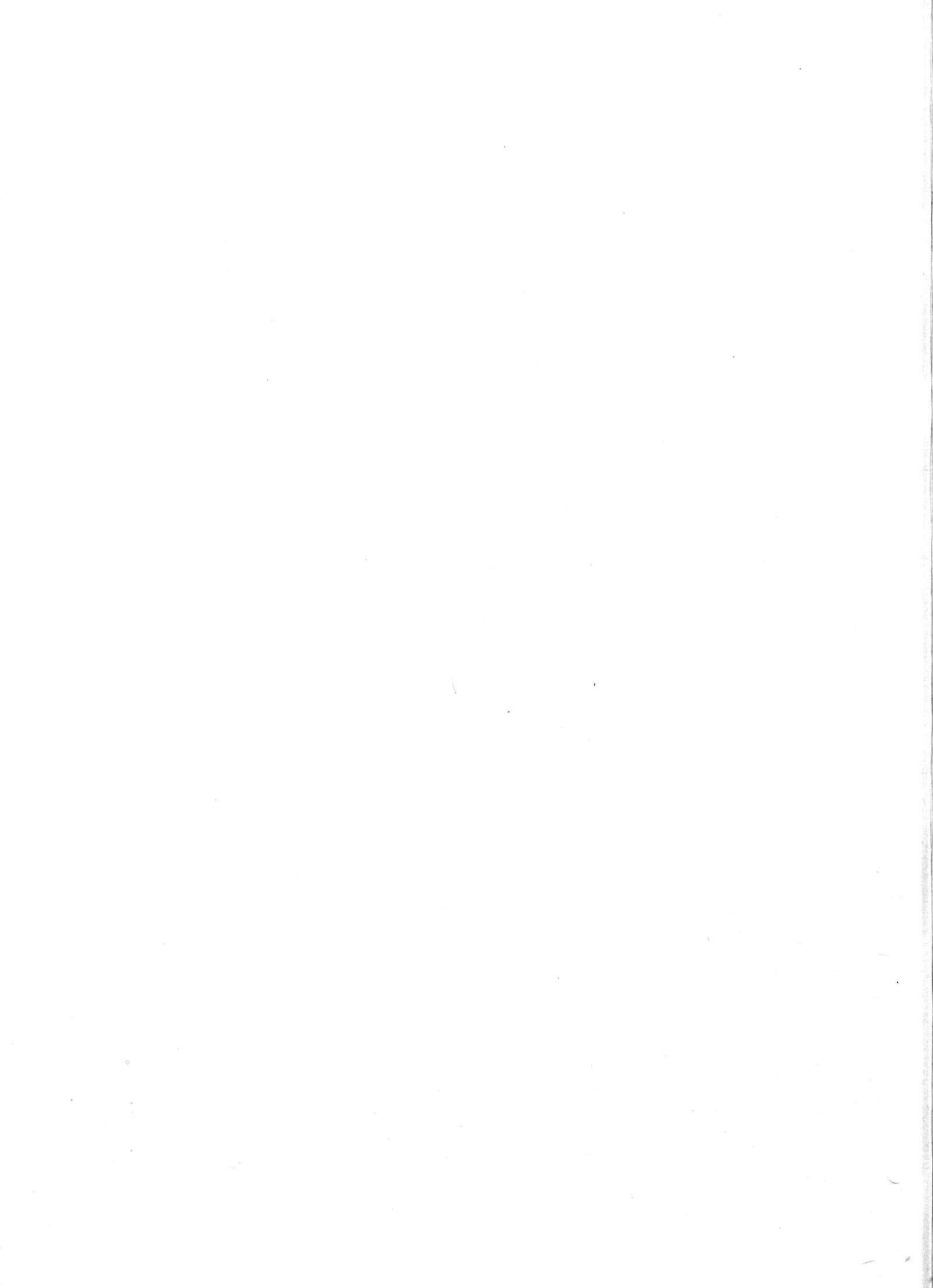


Z-556

Boletín del Museo Arqueológico Nacional







Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Tomo XVI, n.^{os} 1 y 2 - 1998

DIRECTORA

Marina Chinchilla Gómez

COMITÉ CIENTIFICO

Dra. Dña. Carmen Alfaro Asins
Dña. Eva María Alquézar Yáñez
Dra. Dña. Paloma Cabrera Bonet
Dra. Dña. Carmen Cacho Quesada
Dra. Dña. Ángela Franco Mata
Dña. Carmen Mañueco Santún
Dra. Dña. Carmen Pérez Díe
Dra. Dña. Alicia Rodero Rianza
Dr. D. Salvador Rovira Llorens
Dña. Rosario López de Prado

SECRETARIA

Dra. Dña. Ángela Franco Mata

Subdirección General de Museos Estatales
Museo Arqueológico Nacional
Serrano, 13
Tel. 91 577 79 12
28001 Madrid

PORTADA:

CALATO PINTADO DE ELCHE-ARCHENA.
Siglo II - primera mitad del siglo I a.C.



© MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Secretaría de Estado de Cultura

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Depósito Legal: M. 24.078-1999

NIPO: 176-99-080-3

ISSN: 0212-5544

Diseño y maqueta: Luis Carrillo y Raúl Areces

Servicio Fotográfico del M.A.N.: Antonio Trigo,

Francisco Rodríguez y Ángel Martínez

Imprime: IMPRESA



Ministro de Educación y Cultura
Mariano Rajoy Brey

Secretario de Estado de Cultura
Miguel Ángel Cortés Martín

*Director General de Bellas Artes
y Bienes Culturales*
Benigno Pendás García

*Subdirectora General de Promoción
de las Bellas Artes*
Laura López de Cerain Salsamendi

Subdirectora General de Museos Estatales
Aranzazu Echánove Echánove

Directora del Museo Arqueológico Nacional
Marina Chinchilla Gómez

SUMARIO

INVESTIGACIÓN	PÁGS.
TRINIDAD TORTOSA ROCAMORA y J.A. SANTOS VELASCO, <i>Los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: Análisis tipológico e iconográfico</i> ...	11
MAGDALENA BARRIL VICENTE, ESPERANZA MANSO MARTÍN y VIRGINIA SALVE QUEJIDO, <i>Tejidos de mallas celtibéricas en las necrópolis de Almaluez (Soria) y Clares (Guadalajara)</i>	65
ESTHER PONS MELLADO, <i>Terracotas egipcias de época greco-romana procedentes de Ehnasya el Medina</i>	81
ÁNGELES CASTELLANO y ÁNGEL MORILLO, <i>Nuevas lucernas del Museo Arqueológico Nacional</i>	105
LUIS JAVIER BALMASEDA MUNCHARAZ y CONCEPCIÓN PAPI RODES, <i>Cruces, incensarios y otros objetos litúrgicos de épocas paleocristiana y visigoda en el Museo Arqueológico Nacional</i>	119
EUSEBIO GUTIÉRREZ DOHIJO, <i>Reinterpretación de algunos hallazgos realizados por D. Narciso Sentenach en Tiermes (Soria)</i>	143
GARBINE BILBAO LÓPEZ, <i>La pila bautismal románica de San Pedro de Villanueva (Asturias)</i>	161
LOURDES DIEGO BARRADO, <i>Contribución al estudio de la forja románica española. Los testimonios del Museo Arqueológico Nacional</i>	167
NOELIA SILVA SANTA-CRUZ, <i>Nuevas aportaciones sobre algunas arquetas de marfil pintadas hispano-árabes</i>	179
ÁNGELA FRANCO MATA, <i>Precisiones sobre algunas obras góticas del Museo Arqueológico Nacional</i>	187
MIGUEL ÁNGEL MARCOS VILLÁN, <i>Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I Duque de Alburquerque</i>	199
DOCUMENTACIÓN	
VÍCTOR M. DURÁN NARANJO y JOSÉ M.ª MARTÍNEZ SÁNCHEZ, <i>El sistema de información Caimán en el Museo Arqueológico Nacional</i>	223
EVA M.ª ALQUÉZAR YÁÑEZ, <i>El sistema informatizado de documentación del Museo Arqueológico Nacional</i>	229
ROSARIO LÓPEZ DE PRADO ET AL., <i>Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Quince años de experiencia</i>	241
CONCEPCIÓN PAPI RODES, <i>Sobre la procedencia de la llamada "fibula de Tiermes"</i> ...	259
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	
CARMEN DÁVILA BUITRÓN, <i>Conservación y restauración de la malla núm. 1940/27/C1/287 de la necrópolis celtibérica de Navafría (Clares, Guadalajara)</i>	269
ISABEL MARTÍNEZ-MARTÍNEZ, <i>Restauración del Archivo Histórico Fotográfico del Museo Arqueológico Nacional</i>	273
M.ª CARMEN RODRÍGUEZ DE LA ESPERANZA, <i>Restauración de la tabla gótica de "San Nicolás y San Jerónimo", del Maestro de Paredes de Nava (Palencia)</i>	285
RECENSIONES	291
NECROLÓGICA	
CARMEN ALFARO ASINS, <i>D. Felipe Mateu y Llopis y el Museo Arqueológico Nacional</i> ...	303

INVESTIGACIÓN

LOS VASOS PINTADOS DE ELCHE-ARCHENA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: ANÁLISIS TIPOLOGICO E ICONOGRÁFICO*

T. TORTOSA ROCAMORA

Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.)

J. A. SANTOS VELASCO

Dpto. de Ciencias Humanas y Sociales (Universidad de la Rioja)

RESUMEN

Tras el estudio de archivos y bibliotecas publicado en el número anterior de esta misma revista, nos ha sido posible clasificar los materiales que forman estas colecciones y en algún caso identificar sus orígenes, información que se había diluido con el paso del tiempo, ya que estos materiales no habían sido objeto de un estudio sistemático. Esto nos ha permitido analizar las piezas y plantear algunas directrices sobre los rasgos definidores del estilo Elche-Archena.

SUMMARY

On the basis of a previous analysis published in the last issue of this Review of Iberic ceramic collections through archives and libraries we have been able to classify the materials and even to identify the origin of some items, information forgotten with the pass of time as this material has not been properly arranged according to a system. This has allowed us to analyse the pieces and to establish the distinctive features of the so called Elche-Archena style.

EN el número anterior de esta revista publicábamos la primera parte del estudio de estos materiales que debido a su amplitud era necesario dividir en dos partes. En aquella ocasión acometíamos el análisis de la documentación de archivos y bibliotecas para reconstruir la historia de la formación de esta colección, o mejor colecciones, intentando ave-

riguar la procedencia de las piezas que las componen, siempre que esto fuera posible. Por tanto, nuestra primera labor fue establecer la identificación de los vasos a partir de los dibujos y fotografías de los expedientes de los antiguos archivos y publicaciones. De inmediato quedó patente la descontextualización de estos materiales que, obviamente, iba a repercutir en el tratamiento de ciertos aspectos del estudio.

* Este trabajo se incluye en el Proyecto de la D.G.I.C.Y.T. PS-93-0006 "Iconografía y territorio en época ibérica: las cuencas del Vinalopó y del Segura". Su realización ha sido posible gracias a la colaboración de los Dptos. de Colonizaciones y Archivos del Museo Arqueológico Nacional, y a la Residencia de Estudiantes a quienes agradecemos su interés. También agradecemos a Gilberto Pedreira la realización de los dibujos aquí presentados.

La primera clasificación fue el establecimiento de cinco grupos. Los grupos I y II están formados por vasos de *posible procedencia* de Archena, en el primer caso, y Elche en el segundo. Hemos optado por hacer uso de este giro, *posible procedencia*, por la particularidad de los datos que hemos manejado con los que no pode-

mos ser absolutamente tajantes respecto a la certeza absoluta de los lugares de hallazgo. Si bien, también podemos afirmar que las piezas que componen estos dos grupos proceden con un alto índice de probabilidad de las zonas mencionadas, eso sí, sin poder precisar los yacimientos concretos. No obstante, las piezas dibujadas en el primer expediente de donación por depósito del año 1905, entre las que se encuentra el conocido *vaso de los guerreros de Archena*, ofrecen un alto grado de fiabilidad en lo referente a su origen en esa localidad murciana. El grupo III está formado por una urna procedente de Cazorla publicada por Bosch Gimpera (1913-14). Por último, los grupos IV y V están constituidos por vasos de origen incierto para los que no hemos encontrado ninguna referencia. El Grupo IV lo forman piezas con decoraciones del llamado *estilo Elche-Archena*, entre las que aparecen algunas sigladas como colección Vives. El problema es que no hemos encontrado un inventario cerámico detallado en los archivos del Museo Arqueológico Nacional, donde se especifique la entrada de las piezas. En aquellos momentos la cerámica se trata como algo secundario frente a otros objetos como los de bronce. Para finalizar, las piezas del Grupo V están pintadas con decoraciones geométricas.

En el estudio tipológico los rasgos utilizados para su sistematización han sido los habituales: tamaño y perfil de la pieza configuran el tipo, mientras que atributos como la presencia/ausencia de asas, las formas de los bordes y de las bases o el tamaño del cuello han servido para definir los subtipos.

En el estudio iconográfico, los nombres de los signos de las imágenes son los usados habitualmente en las descripciones de las cerámicas ibéricas. Aunque, hay algunas rectificaciones o nuevas denominaciones que están recogidas en la Memoria de Licenciatura de uno de nosotros¹ y que iremos indicando a lo largo de estas páginas. Por otra parte, debido a la repetición continuada de signos e incluso de escenas en algunos de los grupos, hemos optado, por realizar después de la descripción tipológica de cada pieza,

una breve indicación sobre los signos y su composición en las imágenes. El comentario general, al final de cada grupo, muestra la configuración de *conjunto* del mismo.

GRUPO I.- MATERIALES DE POSIBLE PROCEDENCIA DE ARCHENA

TIPO 1: CALATOS DE GRAN TAMAÑO.

Forma para la que no hemos encontrado paralelos exactos².

Vaso 1. N^o inv. 1905/39/1 (lám. 1,1). Dimensiones: Altura 41'6 cm.; Diámetro del Borde 32 cm.; Diámetro base 26 cm.; Diámetro máximo 37 cm.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: n^o 1), Documento de la Junta de Ampliación de Estudios (1918: n^o 1); Pijoán, J. (1911-12: 685).

Otra bibliografía: Sandars (1913: 247-48, lám. XV); Bosch Gimpera (1915: 15-17, lám. III-1 y 2); Olmos *et alii* (1992: 137-8).

Urnas cinerarias³ con representaciones de lucha entre infantes y entre infante y jinete. En otra escena, un jinete con lanza persigue a unos jabalíes, uno de ellos herido. Un lobo parece observarles.

La peculiaridad de la composición de este friso continuo estriba en dos rasgos. Primero, el desarrollo de una única escena representada alrededor del vaso y con una disposición vertical de los signos. La escena está encuadrada por una banda entre líneas, tanto en la parte superior como en la inferior. El segundo rasgo peculiar es la inexistencia de signos vegetales acompañando a las figuras humanas y animales, algo común en las composiciones del *estilo Elche-Archena*. En el hombro se pintan grupos de tejadillos en vertical.

² En el yacimiento de la Alcudia hay un vaso de grandes dimensiones con esta forma en Ramos, A.; Ramos, R. (1976: fig. 8).

³ Sandars (1913: 44) comenta que "contenía restos incinerados".

¹ Tortosa, T. (1993).

Iconográficamente no hay duda de la originalidad de la pieza, que queda plasmada tanto en el uso de la técnica de silueta y de contornos como en la temática y composición de las figuras. La acción plasma momentos diferentes de una lucha en la que participan infantes y jinetes pertrechados con cascos, escudos, lanzas y falcatas.

TIPO 2: CALATOS DE MEDIANO TAMAÑO

Es la forma más representada, con cinco vasos que tienen unas características morfológicas semejantes, lo que impide establecer subtipos. Tienen el fondo cóncavo, las paredes de tendencia troncocónica y el labio pendiente. Pertenecen al tipo 7.2.2 de Mata y Bonet (1992). Según Ros Sala (1989: 74) no parece que sean formas anteriores a los inicios del siglo II a. C. y perduran hasta la primera mitad del siglo siguiente, aunque todavía en pequeñas dimensiones los hallamos en la primera mitad del siglo I d. C. Sus paralelos se encuentran en todo el Sureste.

Vaso 2. Nos. inv. 1986/150/21 y 1941/46/58 (lám. 1,2; fig. 1a y b). Dimensiones: A 22'9; DB 26'9; Db 12.

Documentación y Bibliografía: Obermaier; Heiss (1929: n° vaso 4, lám. 4, fig. 11a).

Una banda entre líneas junto al borde y en la base introduce dos frisos separados. El superior es continuo y lo recorren **brotos + espirales enlazadas + ¿hojas?**⁴. El friso inferior, metopado, recoge trazos verticales que separan grupos de "SSS". Decoración de dientes de lobo en el labio.

Vaso 3. N° inv. 1986/150/6 y 1941/46/49 (lám. 1,3; fig. 2). Dimensiones: A 26; DB 27; Db 11'5.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71,

⁴ Este es un tipo de signo no documentado, hasta ahora, en la cerámica del Sureste y lo curioso es que las dos mitades de esta ¿hoja? no surgen de la misma parte del tallo, como se aprecia en la fig. 1.

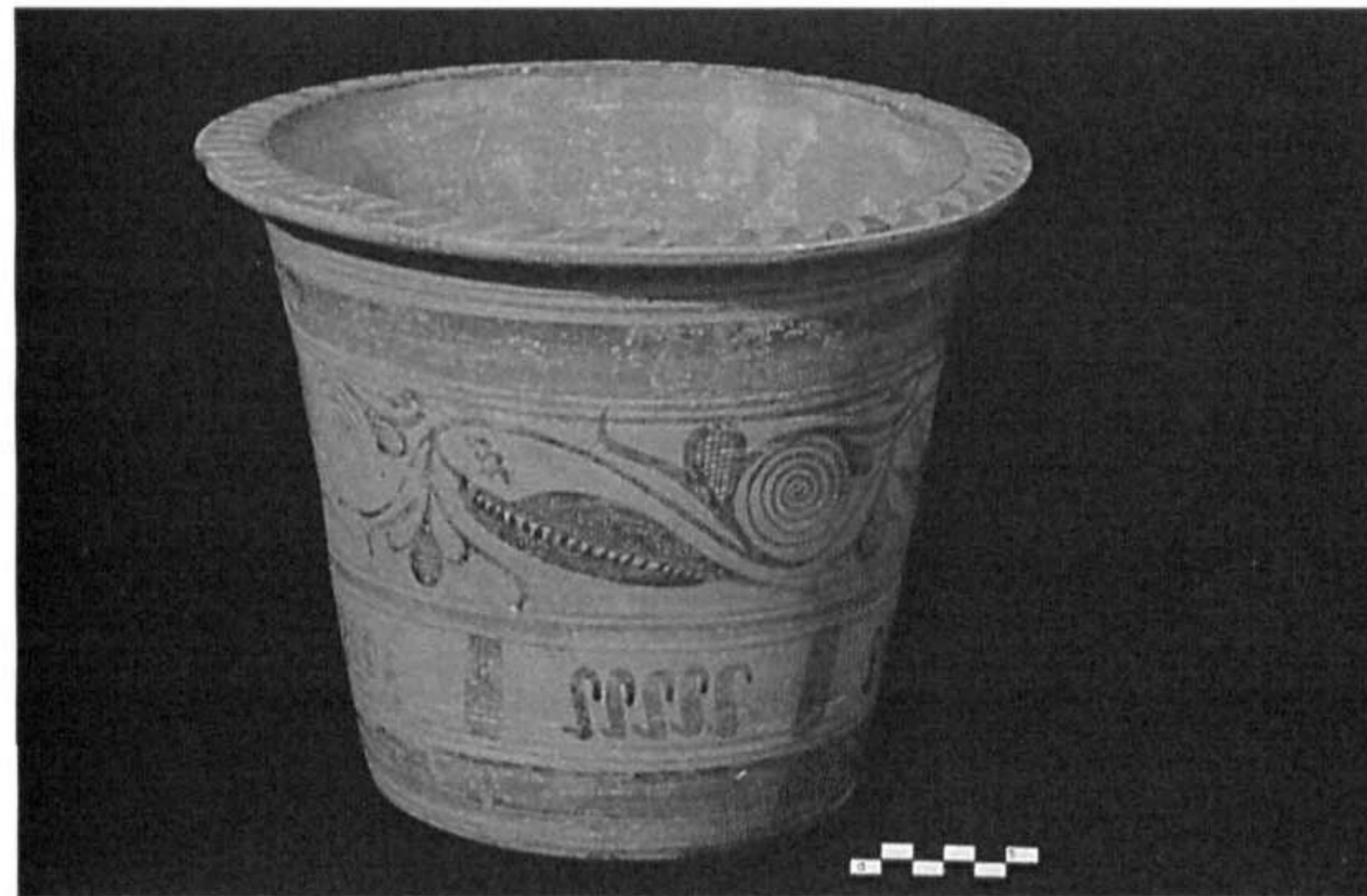


FIGURA 1A



FIGURA 1B

lám. XVII,2); Obermaier; Heiss (1929: n° vaso 1, lám. 3).

Idéntica composición al cálatos anterior. El primer friso es continuo hasta la cara B donde la figuración acaba en una metopa. La escena más importante es un ave de cuerpo completo y alas abiertas con la cabeza vuelta. Al animal se asocian signos vegetales como los **brotos + hojas de zarzaparrilla, junto a las espirales**. Los espacios hasta la metopa posterior se decoran con signos vegetales, con una reiteración de la fórmula: **hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales**. El friso inferior es continuo con "SSS".

Vaso 4. Nos. inv. 1918/69/3 y Archena? (lám. 1,4; fig. 3). Dimensiones: A 20; DB 22; Db 12'5.

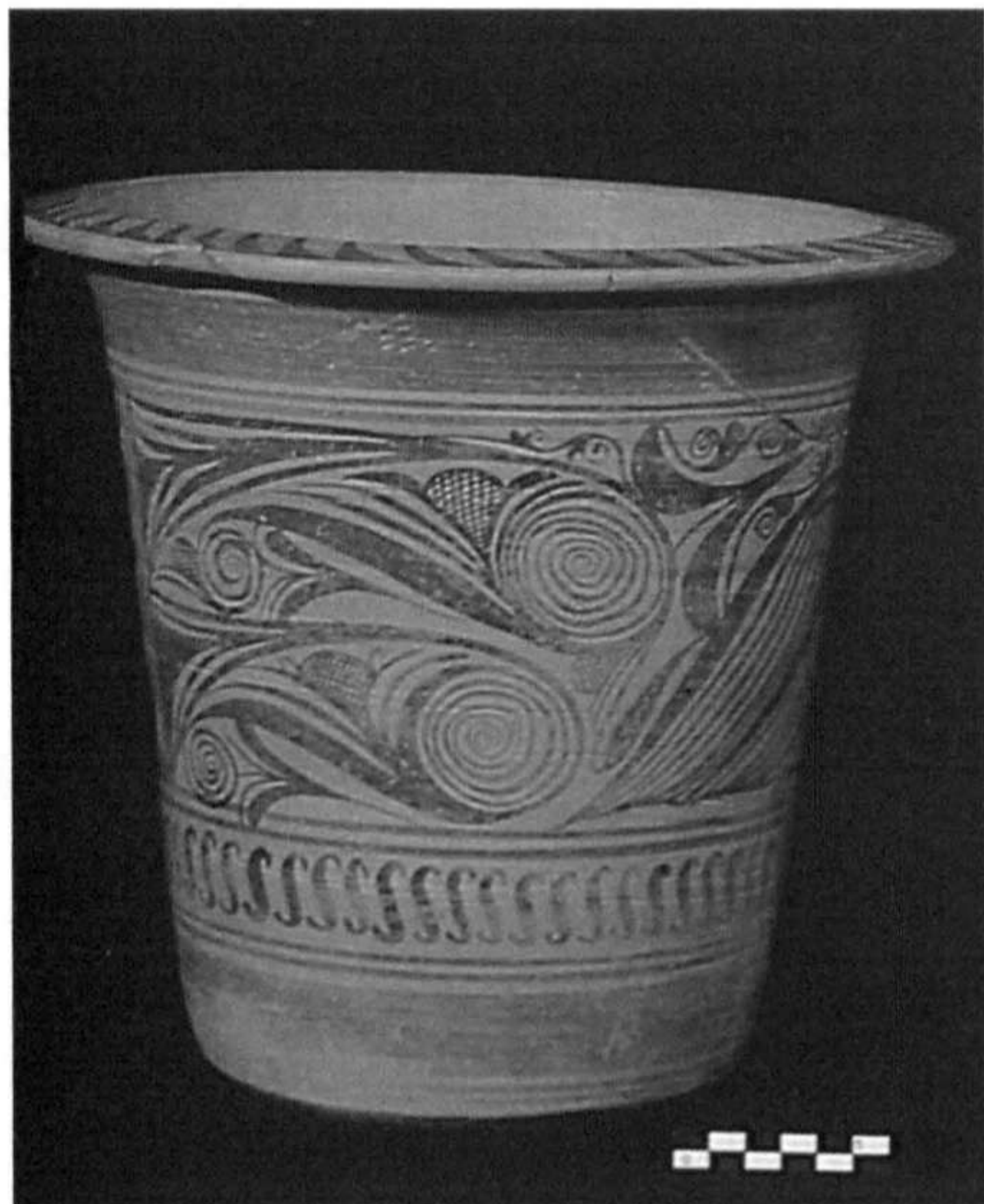


FIGURA 2

Documentación y Bibliografía: Expdte. de la J.A.E. (1918: nº 4).

Igual composición a los anteriores. Friso superior en tejadillos alternados con un signo en zig-zag flanqueado por dos líneas y un motivo en "m", todo ello con disposición vertical. Este último motivo no lo tenemos documentado, por el momento, en otra pieza. El segundo friso, metopado, presenta pequeños trazos verticales que separan grupos de "SSS".

Vaso 5. Nº inv. 1941/46/36 (lám. 1,5; fig. 4). Dimensiones: A 21'5; DB 24; Db 15.

Documentación y Bibliografía: Obermaier; Heiss (1929: nº vaso 6, lám. 5).

Similar composición a las piezas anteriores. Friso superior metopado. En el interior de cada metopa, semicírculos concéntricos junto a un signo *indeterminado*⁵. El segundo friso es continuo con "SSS".

⁵ El problema de identificación y denominación con la realidad de los signos, es frecuente en la iconografía ibéri-



FIGURA 3

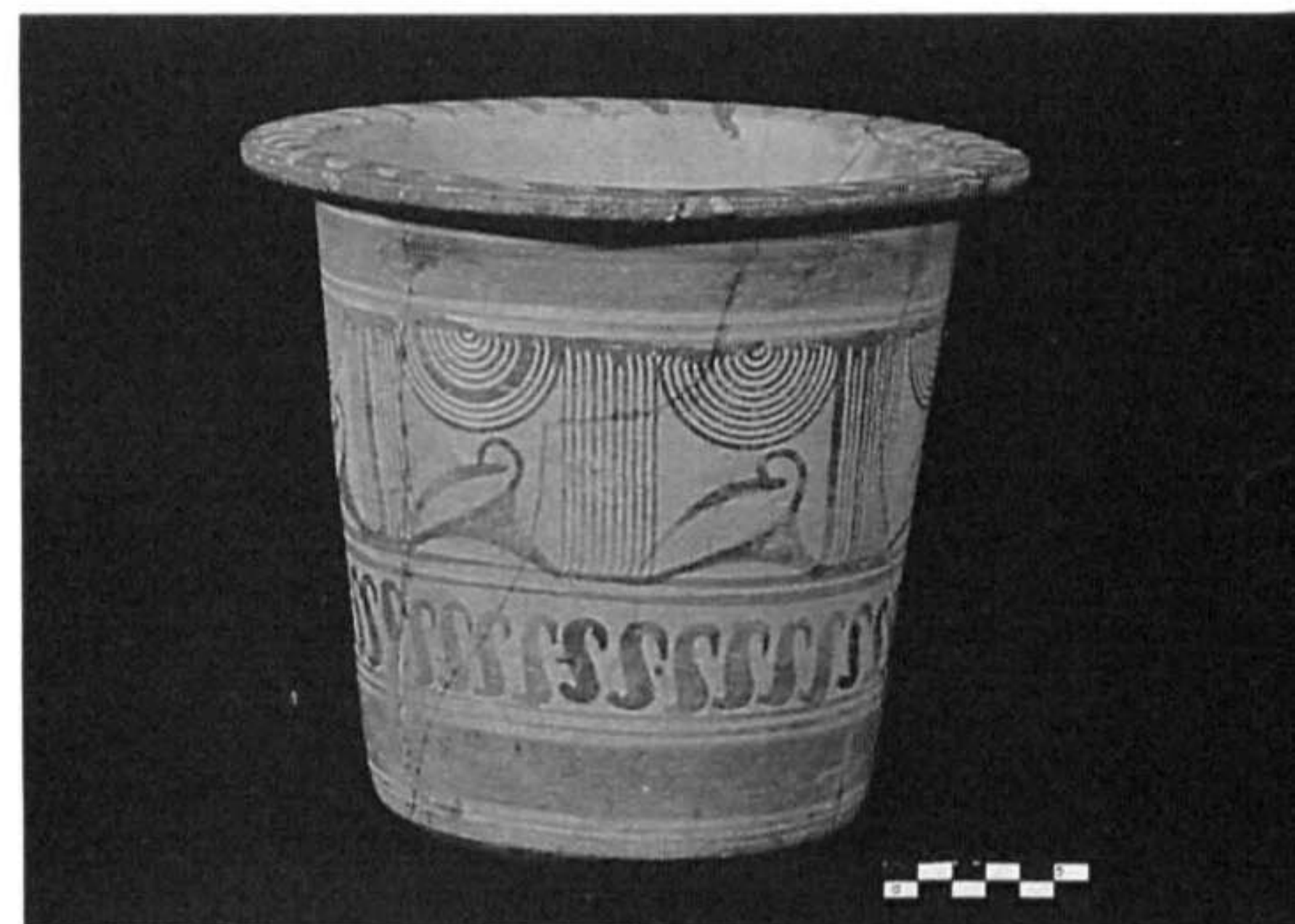


FIGURA 4

Vaso 6. Nº inv. 1941/46/35 (lám. 1,6; fig. 5). Dimensiones: A 23'2; DB 27'1; Db 12'6.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVII,1); Obermaier; Heiss (1929: nº vaso 3, lám. 4, fig. 11).

Composición semejante a las anteriores. Friso continuo. En la cara A, **prótomo de ave asociado a brotes + hojas de zarzaparrilla y espirales**. En la cara B hallamos el mismo esquema del vaso nº 3 de **brotes + hojas y espirales junto a una roseta**.

ca, lo que ha motivado la disparidad en los nombres asociados a ciertos signos iconográficos.

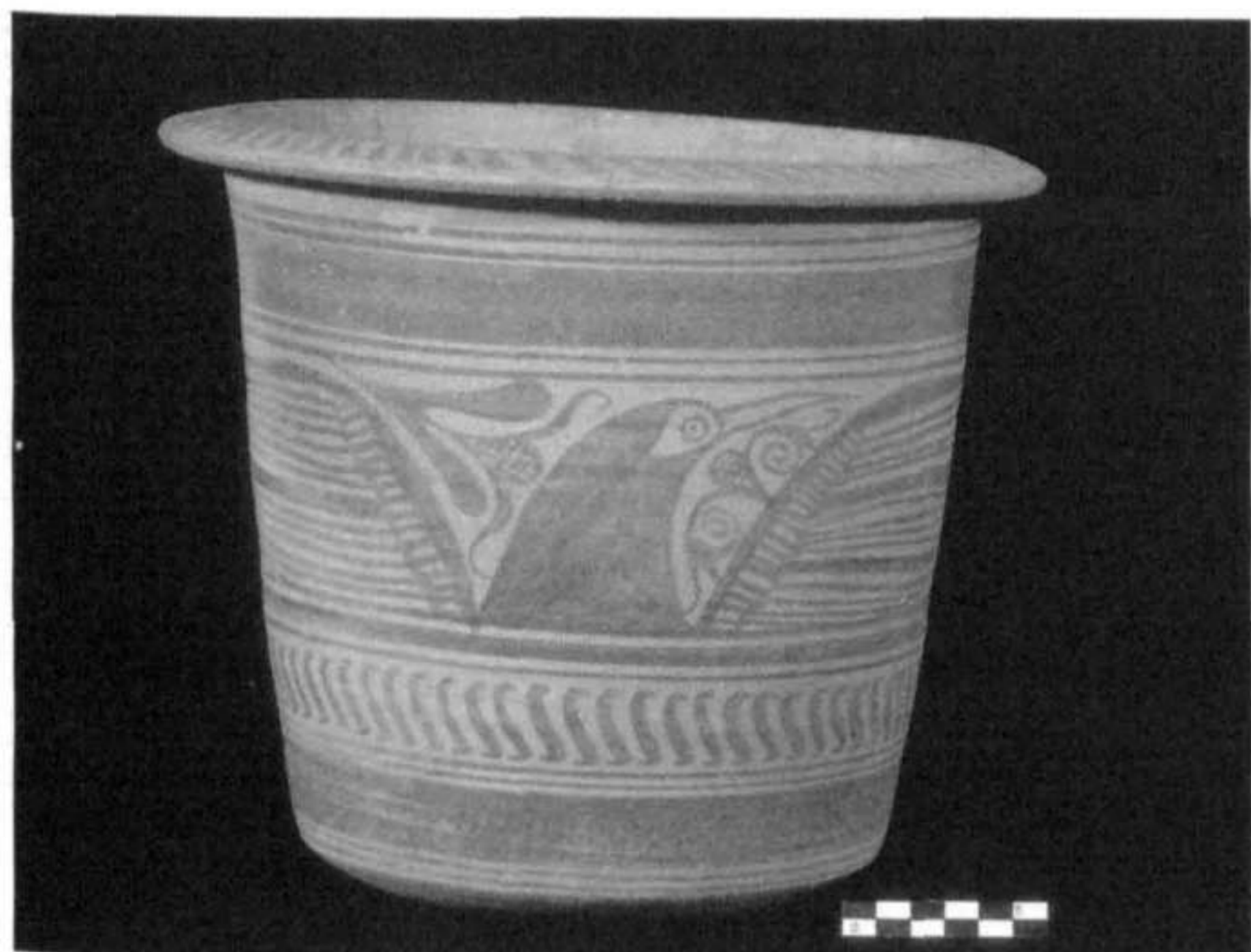


FIGURA 5

TIPO 3: JARRA DE BOCA TRILOBULADA

Presenta múltiples variantes formales por lo que hemos distinguido:

- SUBTIPO 3A: jarra de perfil bitroncocónico con ambas partes de cono de iguales dimensiones, separadas por una carena bien marcada. Fondo cóncavo. El paralelo más exacto lo encontramos en la Alcudia (Elche, Alicante), concretamente en la "tienda del alfarero" que se data entre fines del siglo II y 100 a. C. (Sala 1992: 44, vaso E-65).

Vaso 7. Nº inv. 1941/46/49 (lám. 2,7; fig. 6). Dimensiones: A 18'8; DB 6; Db 4'2; Dm 13'2.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVII, 4); Obermaier; Heiss (1929: nº vaso 8, lám. 6, fig. 12).

La composición pictórica en este tipo de vasos la subraya, de manera relevante, el perfil de la pieza. Así, el cuello y el asa suelen estar decorados con trazos paralelos. En el diámetro superior del galbo se suele diferenciar dos frisos, mediante banda entre líneas. El superior suele estar decorado con figuración zoomorfa-vegetal. En la cara A se pinta en el mismo eje del pico vertedor un prótomo de ave picando en un brote. Junto al ave, en la cara B de la pieza, se pinta una decoración vegetal: **brotos + hoja de gran tamaño + pequeñas hojas relacionadas con**

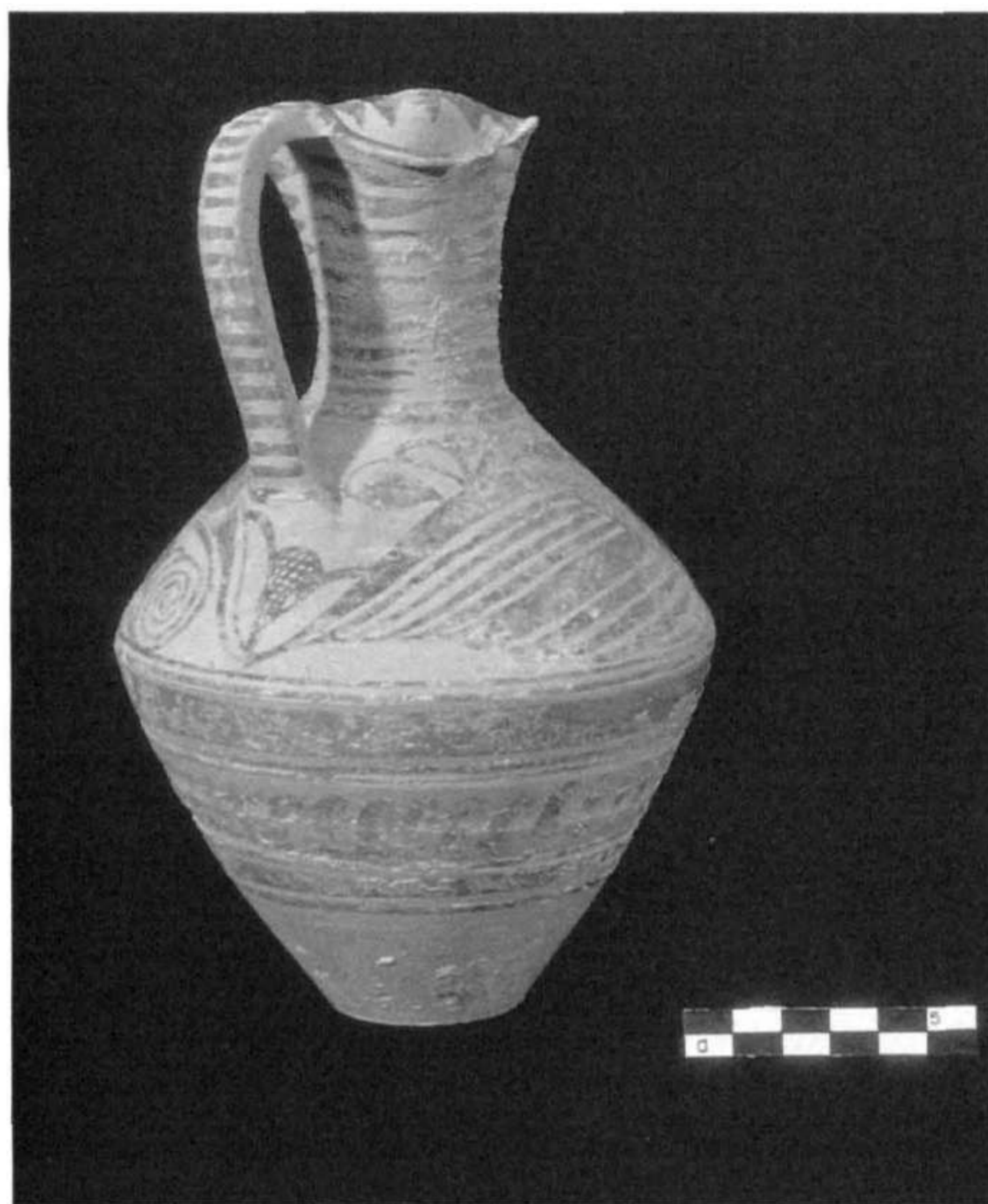


FIGURA 6

espirales. El segundo friso inferior y continuo se decora con signos "SSS".

- SUBTIPO 3B: el nº 8 es una jarra con cuerpo de tendencia globular, fondo cóncavo y una moldura que separa el cuello del galbo. Forma extendida por el Sureste, la hallamos en yacimientos como el Amarejo (Albacete), en fechas de fines del siglo III a principios del II a. C. (Broncano 1989: 212); el Cabecico del Tesoro, formando parte del ajuar de la tumba 213 fechada entre 200-100 a. C. (Quesada 1989: 74); o la T-190 de El Cigarralejo datada en esas mismas fechas (Cuadrado 1987: 348). El nº 9 presenta un cuello de tendencia cilíndrica muy desarrollado que recuerda formas de cerámica común romana de época altoimperial, como el tipo 40 de Vegas (1973: 96).

Vaso 8. Nos. inv. 1905/39/10 y 1918/69/4 (lám. 2,8). Dimensiones: A 33'8; DB 12; Db 9; Dm 23.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: nº 10).

La desaparición de la pintura en el cuello y parte superior de la pieza, sólo nos permite apreciar, en la zona del diámetro máximo, una pequeña banda entre líneas, sobre la que se disponen dos frisos continuos con signos geométricos: el superior, con tejadillos en horizontal, y el inferior, con tejadillos en vertical pintados junto a semicírculos concéntricos.

Vaso 9. Nº inv. 1986/150/9; 1941/46/50 y Heiss 9 (lám. 2,9; fig. 7). Dimensiones: A 26'8; DB 10; Db 8; Dm 17.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVIII,4). Posiblemente corresponde al expediente de la J.A.E. (1918: nº 7).

El cuello está decorado con trazos pintados desde el mismo borde de la pieza, que van decreciendo en su recorrido hacia el galbo. El friso superior está encuadrado por una pequeña banda al final del cuello y otra banda a la misma altura, se localiza en la zona donde termina el asa. Este espacio se decora con tejadillos aislados. El friso inferior, de menor tamaño, se pinta con tejadillos poco marcados. Finalmente, una banda entre líneas cierra la decoración.

- SUBTIPO 3C: de cuerpo globular y fondo cóncavo, presenta la particularidad de la decoración polícroma lo que le asemeja a otro vaso casi igual del depósito votivo del Amarejo (Broncano 1989:212).

Vaso 10. Nº inv. 1941/46/38 (lám. 2,10; fig. 8). Dimensiones: A 21'4; DB 7'6; Db 6'6; Dm 15.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVIII, 2).

La pintura está bastante deteriorada. Los colores rojo, blanco y negro dispuestos en bandas decoran el vaso. No es frecuente esta policromía en contextos del SE. Sin embargo, esta trilogía de colores la hallamos en contextos funerarios andaluces, como en el caso de Baza-Granada- (Presedo 1982) y algunos vasos del

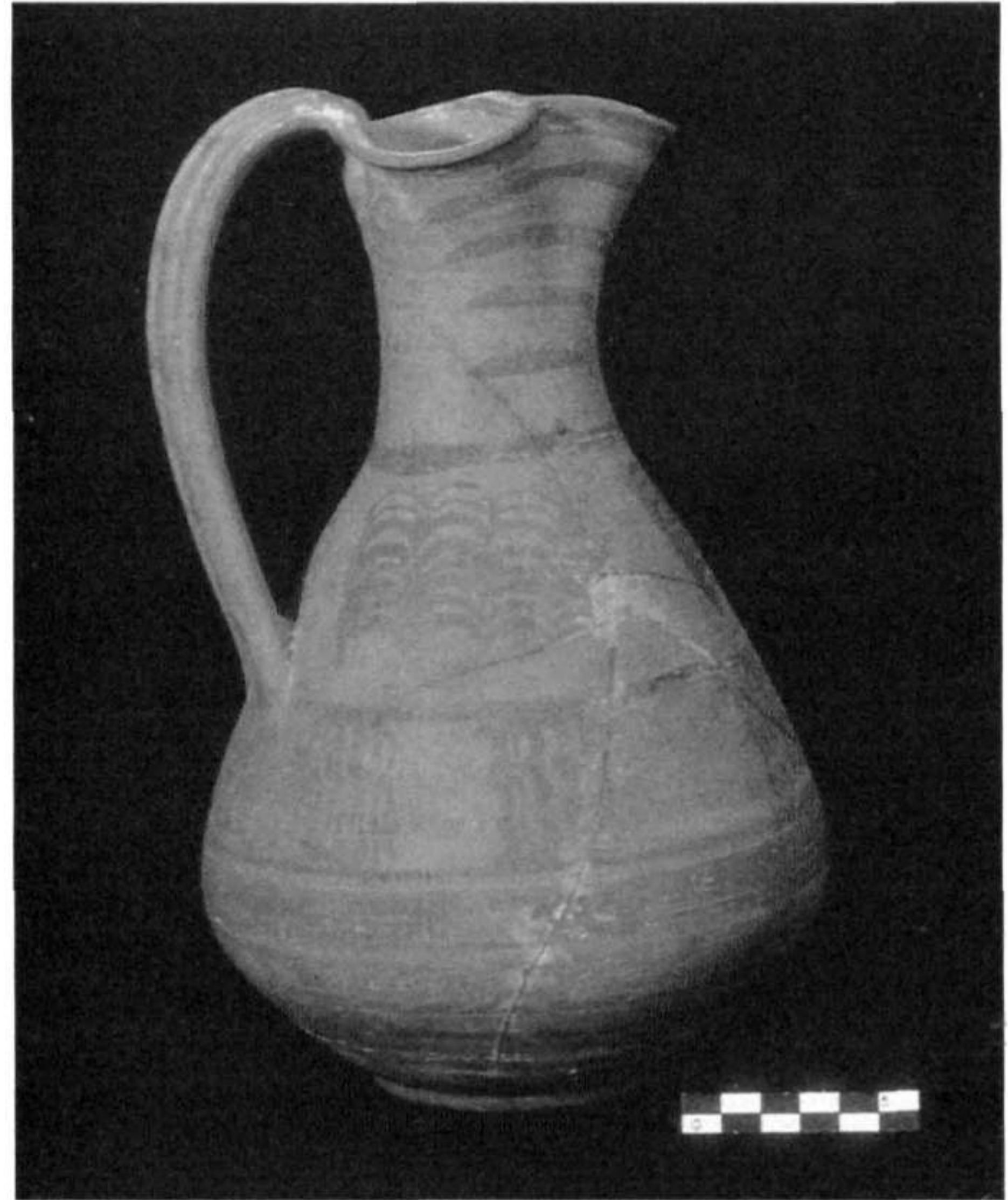


FIGURA 7

yacimiento albacetense de El Amarejo (Broncano 1989).

TIPO 4: OLPE

- SUBTIPO 4A: de borde circular y perfil bitroncocónico. Una carena bien marcada separa el tronco de cono superior, de mayor altura, del inferior. Fondo cóncavo. No hemos encontrado paralelos exactos para esta forma, aunque la boca circular pueda indicar una datación tardía, como es propia de los olpes.

Vaso 11. Nº inv. 1941/46/37 (lám. 2,11). Dimensiones: A 17'3; DB 10; Db 6'1; Dm 13'8.

Documentación y Bibliografía: Obermaier; Heiss (1929: nº vaso 13, lám. 8, fig. a).

El campo decorativo está delimitado entre la parte más estrecha del vaso (estrangulamiento del cuello), pintada con una pequeña banda y la zona de máximo diámetro, con banda entre líneas. En este espacio se diferencian dos frisos;

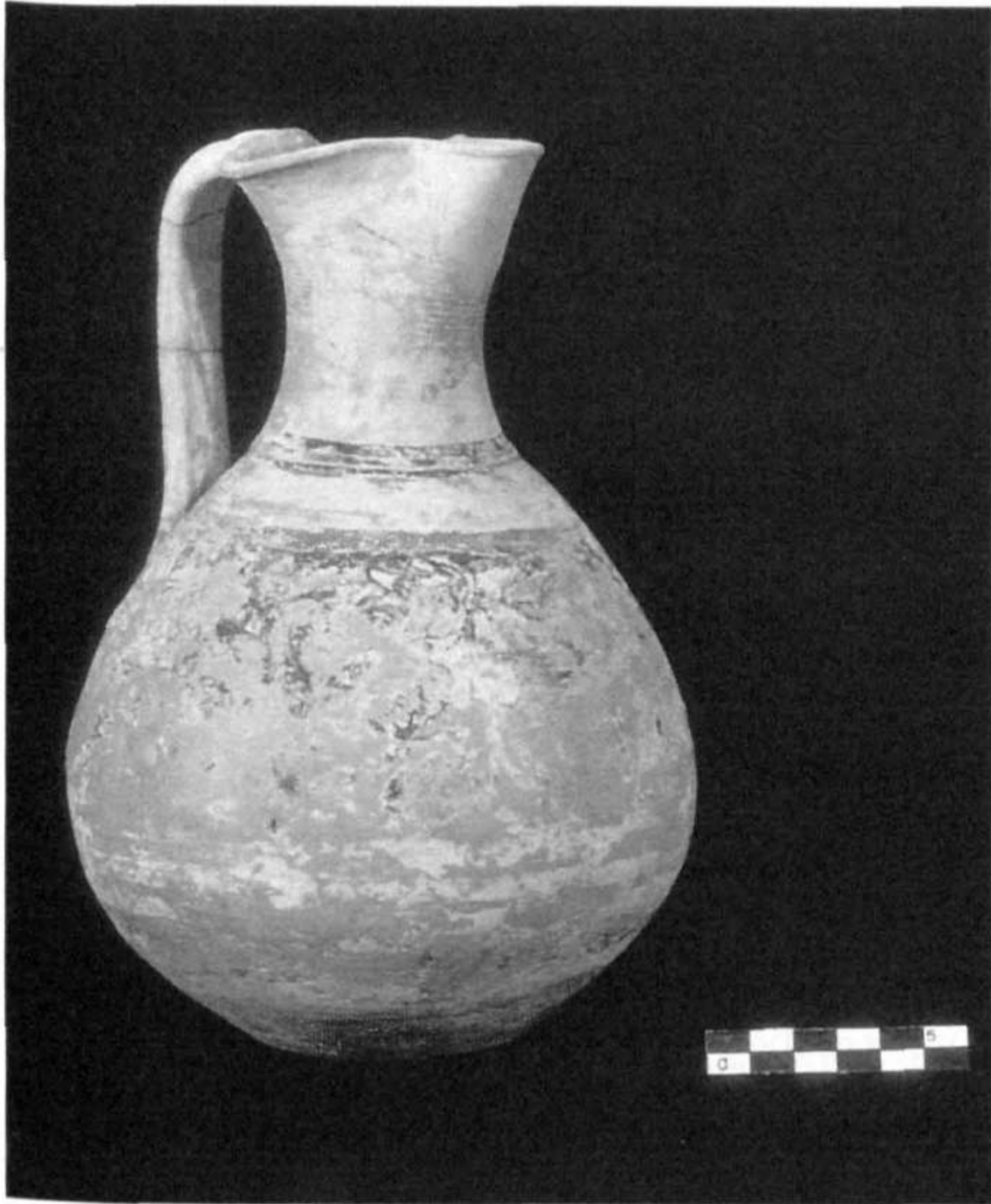


FIGURA 8

el primero, con tejadillos en horizontal y el segundo, con cuartos de círculos concéntricos.

- SUBTIPO 4B: imitación de la forma 44 de la cerámica común romana de Vegas (1973: 103), quien la fecha entre los siglos II a. C. y II d. C. Labio de pico de ánade, cuello bien definido y separado del galbo por un pequeño baquetón. Cuerpo de tendencia globular y fondo cóncavo. Esta forma está presente en la Alcudia (Olmos en prep.).

Vaso 12. Nº inv. 1941/46/60 (lám. 2,12). Dimensiones: A 28'9; DB 10'5; Db 8; Dm 20'6.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVIII,3).

Una pequeña banda pinta el baquetón que define el final del cuello. Éste se decora con líneas verticales. El galbo se compone de dos frisos. En uno se pinta un prótomo de ave, con las alas abiertas, que tiene suspendido del pico un elemento redondeado, tal vez un fruto. No

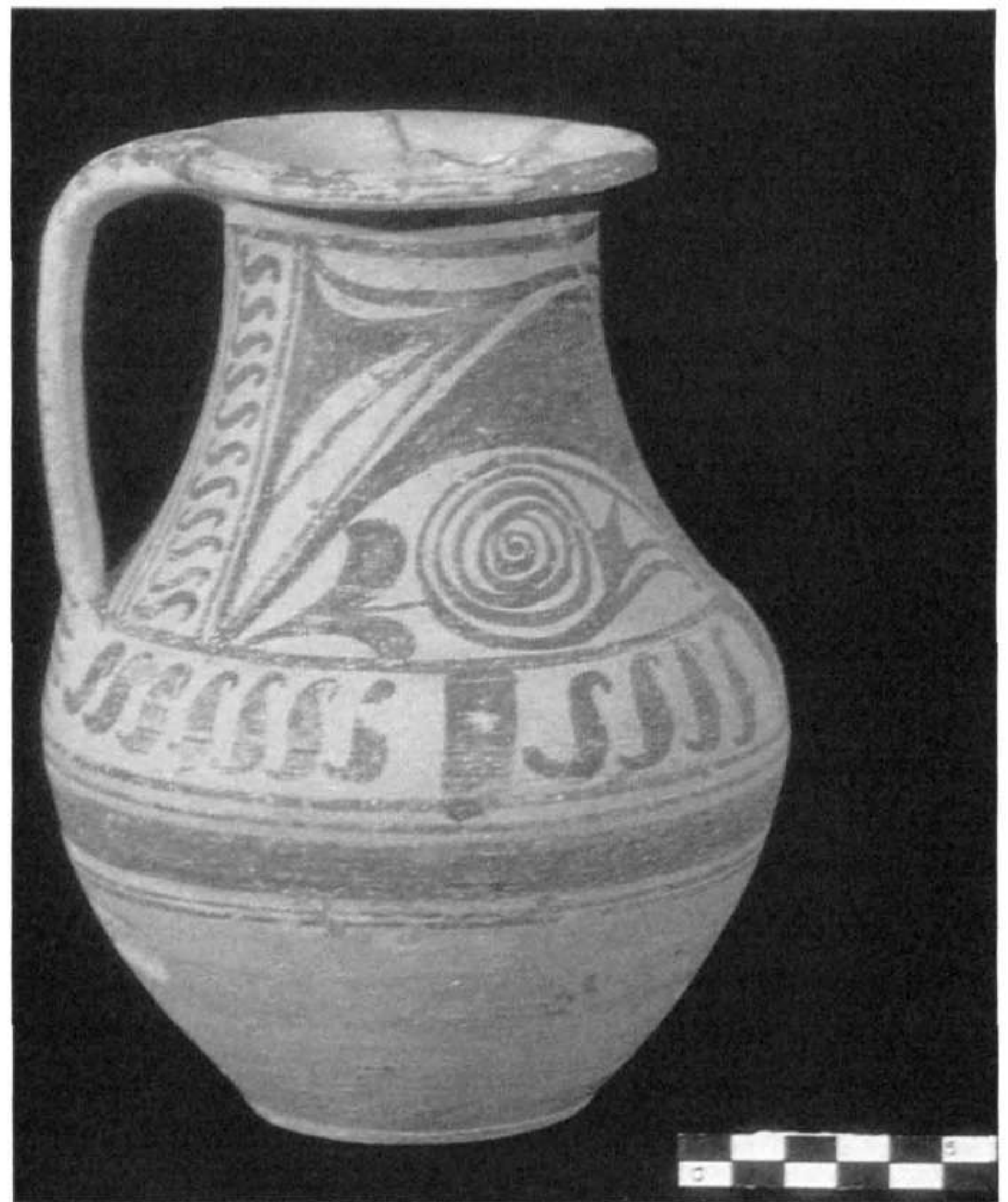


FIGURA 9

se aprecian bien los detalles por el deterioro y la pérdida de la pintura. El friso inferior lo forman pequeños trazos verticales. Labio pintado.

- SUBTIPO 4C: presenta un cuerpo de perfil ligeramente bitroncocónico y un cuello poco definido. Base cóncava. Vasos semejantes los hallamos en Elche en fechas tardías, aunque allí llevan, casi siempre, un pie marcado. Otro lugar del Sureste donde encontramos este tipo de vaso es Cartagena (forma VIa), en donde se fecha entre los siglos I a. C. y I d. C. (Ros Sala 1989: 98). Hay que señalar también que es muy semejante a la forma 44 de cerámica común romana de Vegas, quien la data entre los siglos II a. C. y II d. C. (1973: 103).

Vaso 13. Nº inv. 1941/46/40 (lám. 3,13; fig. 9). Dimensiones: A 19'3; DB 9'9; Db 6'5; Dm 15.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XIX, 2).

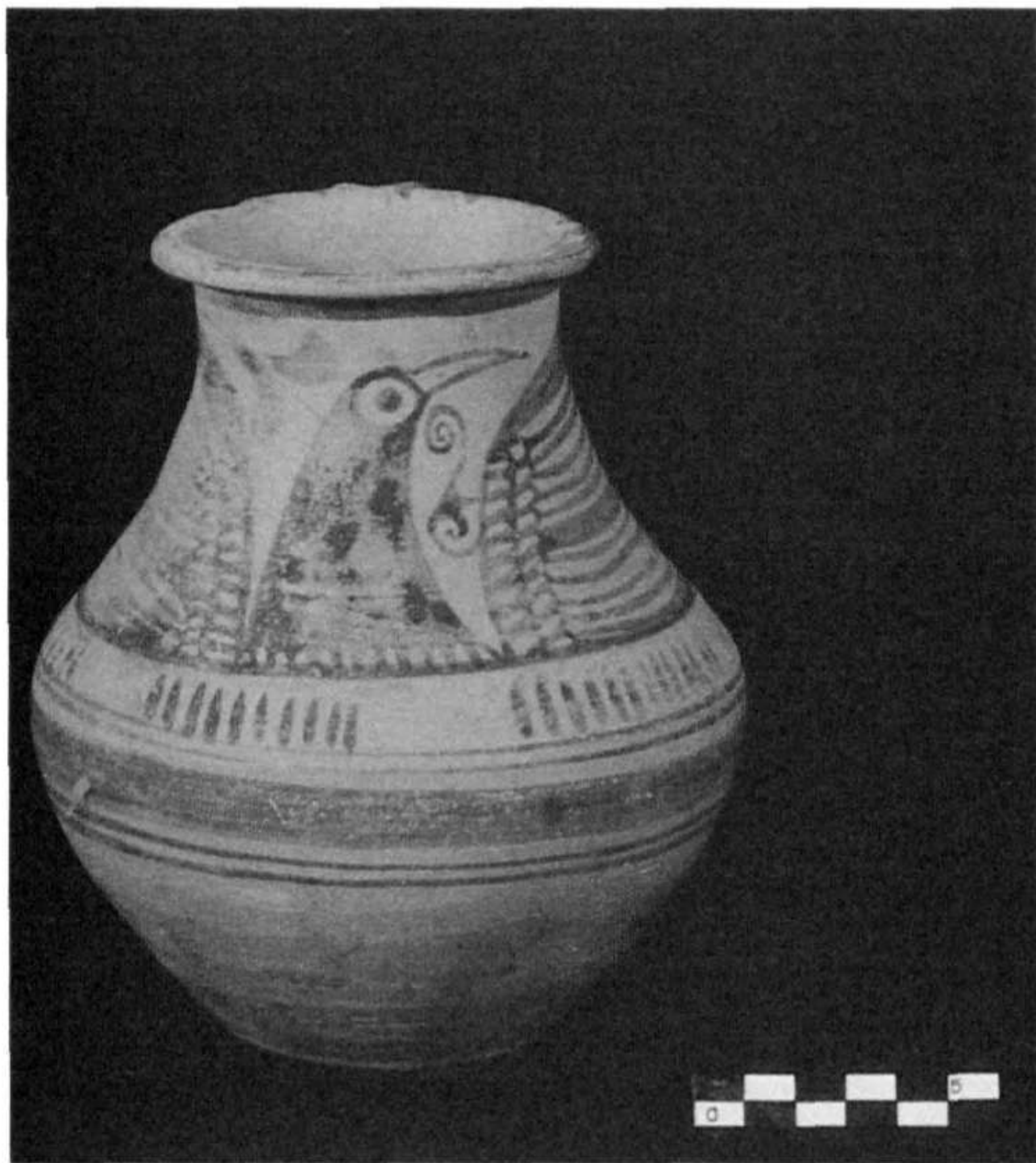


FIGURA 10

Composición de la pieza en dos frisos. El superior acaba al final de las asas y está compuesto de signos vegetales con una asociación de una **gran hoja + hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales**. El segundo friso, inferior, se forma con grupos de "SSS" separados por pequeños trazos en vertical. Una banda entre líneas indica de nuevo el final de la decoración del vaso. El asa está decorada con pequeños trazos horizontales. Labio pintado con dientes de lobo.

Vaso 14. Nos. inv. 1986/150/1 y 1941/46/54 (lám. 3,14; fig. 10). Dimensiones: A 16'4; DB 9; Db 6; Dm 14.

Documentación y bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVII, 3).

Composición en dos frisos definidos por banda entre líneas. En el friso superior se representa un prótomo de ave —que se encuentra en la zona opuesta al asa— con la hoja de zarzapa-

rrilla en el lado derecho al igual que en otros vasos comentados anteriormente. A estos signos se unen brotes y pequeñas hojas. El segundo friso lo forman grupos de pequeños trazos en vertical.

Vaso 15. Nos. inv. 1986/150/7 y 1941/46/53 (lám. 3,15). Dimensiones: A 14'6; DB 7'6; Db 7'6; Dm 14.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XIX, 2).

Cuello de la pieza decorado con trazos en horizontal. En el galbo hay dos frisos (cf. vasos 25 y 26). El superior con signos vegetales: **hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales**. Y el inferior con pequeños trazos verticales aislados. La decoración del vaso acaba con estrechas bandas.

- SUBTIPO 4D: se caracteriza por su perfil claramente bitroncocónico formado por dos troncos de cono de igual altura. Similares a éste tenemos un ejemplar en la Alcudia (Olmos, e. p.) y otro en Liria (Ballester *et alii*, 1954: lám. LVI).

Vaso 16. Nos. inv. 1986/150/3 y 1941/46/52 (lám. 3,16; fig. 11). Dimensiones: A 13'3; DB 8; Db 4'2; Dm 10'2.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVII,5).

Dos líneas debajo de una banda remarcan el diámetro superior. En el tronco de cono superior, un tallo serpenteante recorre el vaso y **hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales** surgen de él. Junto al borde encontramos semicircunferencias entrelazadas. En el labio se pintan dientes de lobo.

TIPO 5: URNA CON TENDENCIA BITRONCOCONICA

De borde saliente, ligero hombro entre el cuello y el cuerpo, que es de tendencia bitroncocóni-



FIGURA 11

ca. Fondo cóncavo y asas verticales. Se trata de una forma muy extendida tanto en el tiempo como en el espacio en el mundo ibérico, según Mata y Bonet (1992: 125), desde el siglo VI al IV a. C.

Vasos semejantes a éste los encontramos en Andalucía occidental: el tipo 1AI de Pereira (1988: 145), aunque con un hombro más marcado y datables entre los siglos VI-IV a. C. Similar es también el tipo 1DIV del mismo autor (1988: 148), con fechas del s. IV a. C., pero esta vez distribuidos esencialmente por la Andalucía oriental (Galera, Cástulo, Toya, Baza). En el ámbito del Sureste los hallamos en Cabezo Lucero (Aranegui *et alii* 1993: 96) con una cronología antigua que llega hasta fines del siglo V a. C. En el Cigarralejo es el tipo 2a fechable entre 425-275 a. C., pero sobre todo durante el s. IV a. C. (Cuadrado; Quesada 1989: 78). En fechas aún más recientes lo encontramos en la Albufereta, durante los siglos II-I a. C. (Broncano; Blánquez 1985: 121).

Vaso 17. N° inv. 1905/39/3 (lám. 3,17; fig. 12). Dimensiones: A 29; DB 16'4; Db 7'6; Dm 25.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: n° 3).

La composición muestra una banda pequeña entre líneas que marca dos campos figurativos;

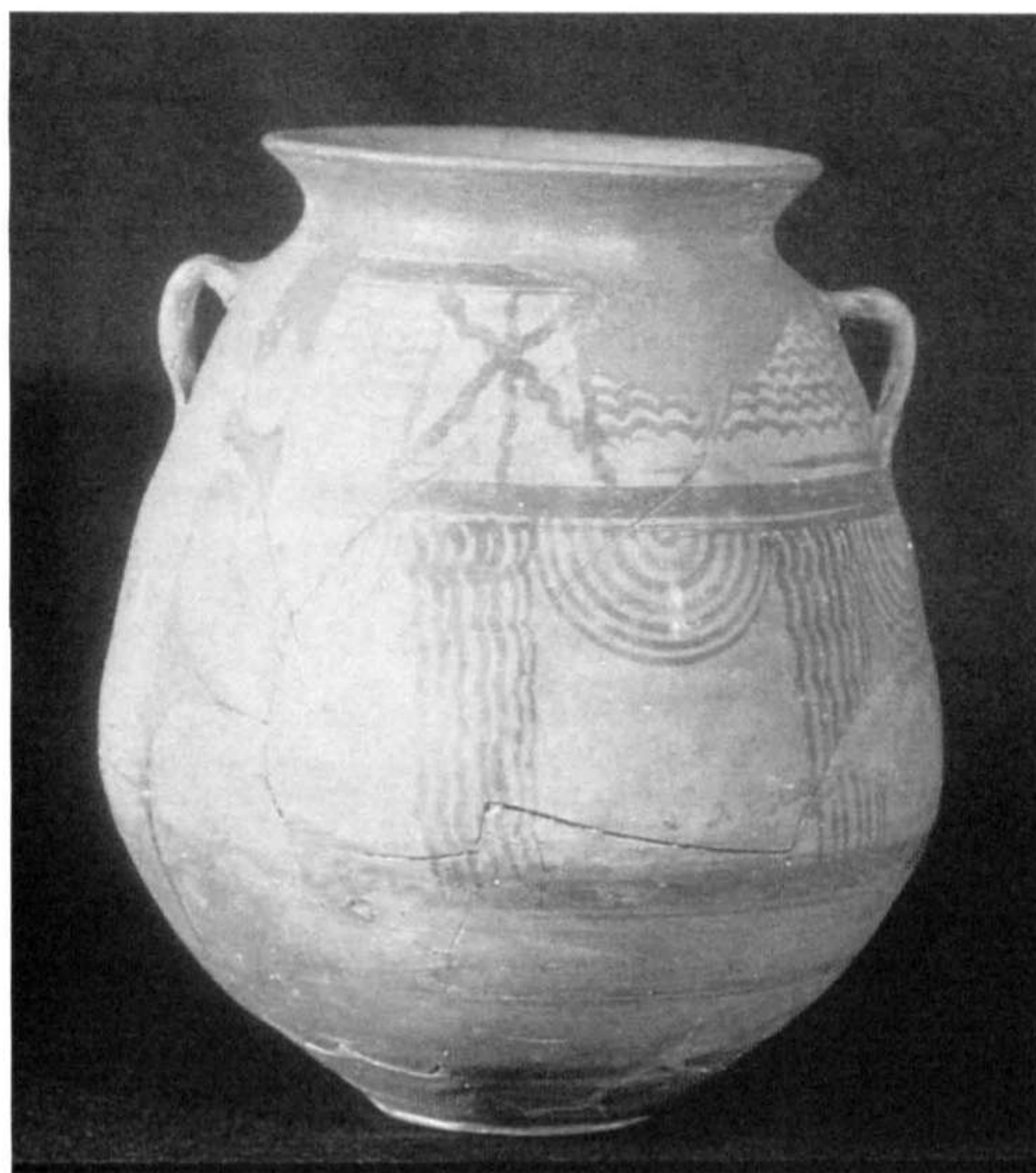


FIGURA 12

el de la zona de las asas, pintado con cabelleras horizontales junto a tres trazos que conforman una cruz en aspa, situada ésta en un área no centrada del friso. En el segundo campo, inferior, continuo y de mayor tamaño, alternan semicírculos concéntricos y cabelleras en vertical. En la zona próxima a la base se pinta una línea que recorre todo el vaso.

TIPO 6: URNA DE TENDENCIA GLOBULAR

De cuerpo globular y fondo cóncavo. Esta forma no parece estar muy extendida ya que sus paralelos se reducen prácticamente al Cigarralejo, donde es el tipo 2b2 de Cuadrado y Quesada (1989: 79), fechable entre 375-300 y con dataciones más tardías entre 175-100 a. C.

Vaso 18. N° inv. 1905/39/2 (lám. 3,18). Dimensiones: A 26'8; DB 19'6; Db 9.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: n° 2).

Una banda entre líneas continúa separando dos frisos superiores, continuos y con signos geométricos. El primero de ellos con dos partes: a) tejadillos en vertical con semicírculos concéntricos, no alternos y pequeños circulitos concéntricos aislados y b) de menor tamaño, representado con semicírculos concéntricos -varios- con tejadillos no alternos dispuestos también en vertical. En el friso inferior del vaso, se disponen trazos oblicuos con disposición paralela.

TIPO 7: URNA GLOBULAR DE PEQUEÑO TAMAÑO

Con borde exvasado, cuerpo globular y un pequeño engrosamiento en la zona que separa el cuello del cuerpo. No hemos encontrado paralelos precisos para esta pieza.

Vaso 19. N^o inv.1905/39/5 (lám. 4,19; lám. 10,3). Dimensiones: A 10; DB 9'9; Db 4'6.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: n^o 5).

Vaso de arcilla y coloración pictórica en tonos anaranjados que no son los habituales de las producciones del Sureste del denominado *estilo Elche-Archena*. Posiblemente tenga procedencia andaluza. El espacio entre el labio hasta el engrosamiento de la pieza está completamente pintado. Debajo, el centro de la pieza se decora con pequeñas pinceladas. El final del campo decorativo se cierra, de nuevo, con una banda entre líneas.

TIPO 8: CALATOS DE PEQUEÑO TAMAÑO

Desde el punto de vista formal es igual a nuestro Tipo 2, excepto por sus pequeñas dimensiones. Es un vaso común en los ámbitos del Levante y Sureste, en lugares como la Alcudia de Elche (Olmos en prep.) o la Albufereta (Rubio 1986: 275, NA 5719).

Vaso 20. Nos inv. 1986/150/2 y 1941/46/48 (lám. 4,20). Dimensiones: A 9'9; DB 13'8; Db 7'2.

Documentación y Bibliografía: Obermaier ; Heiss (1929: n^o vaso 6, lám. 5, fig. 11).

La composición es igual que en los ejemplos anteriores, banda pequeña entre líneas que indica el campo figurativo. En la cara A: **prótomo de ave con las alas abiertas + ramita** (derecha) y **hoja de zarzaparrilla** (izqda.). En la cara B: **gran hoja + brotes y espirales**. Labio del vaso pintado con los conocidos dientes de lobo.

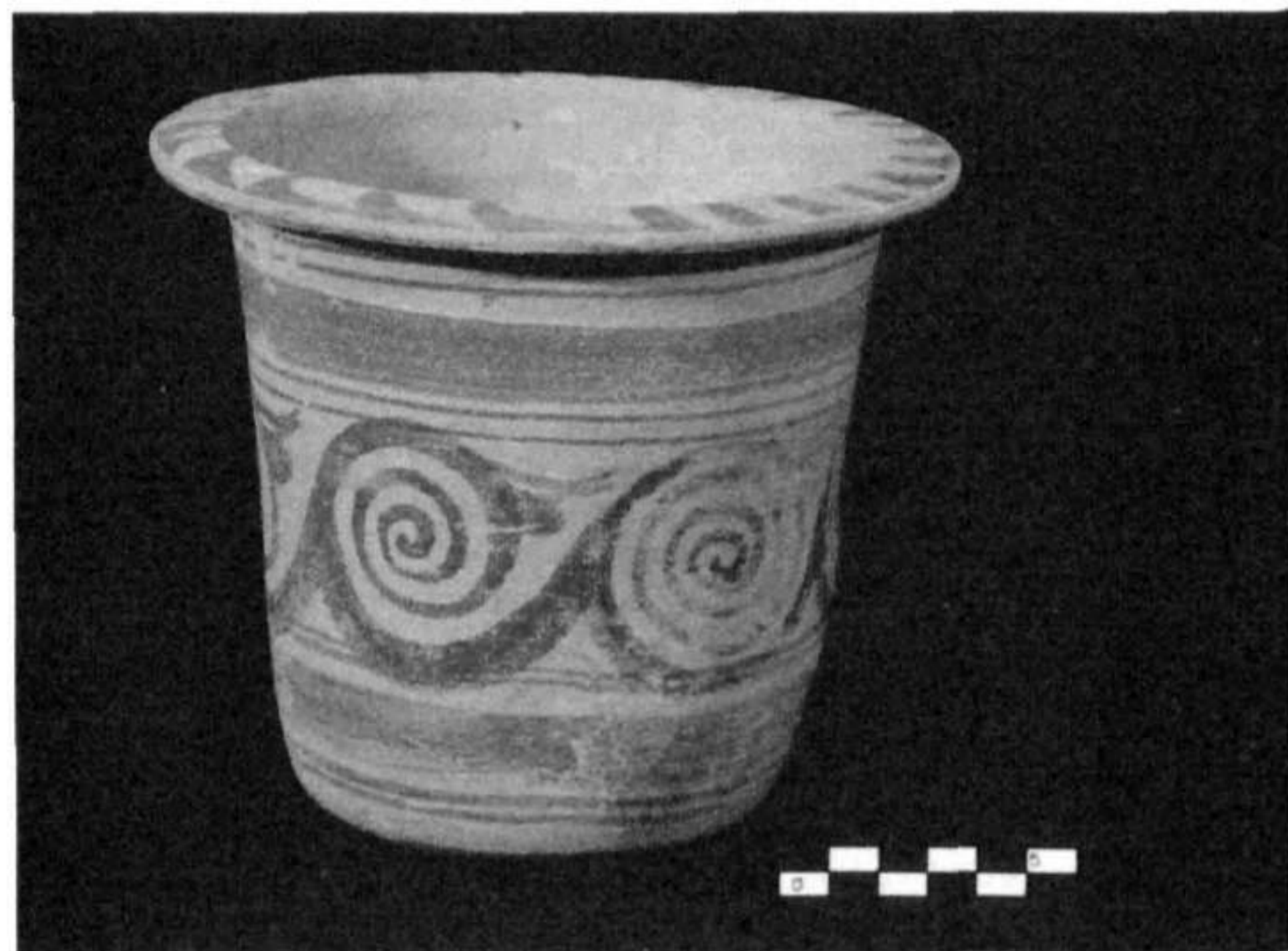


FIGURA 13

Vaso 21. N^o inv, 1941/46/51; Archena? y Heiss n^o 7 (lám. 4,21; fig. 13). Dimensiones: A 14'3; DB 16'2; Db 8'2.

Documentación y Bibliografía: Adquisiciones del M.A.N. (1940-45) (1947: 68-71, lám. XVIII, I).

Tiene friso central con **espirales enlazadas + brotes y hojas**. Se delimita con una banda entre líneas tanto por la parte superior como por la inferior. Decoración de dientes de lobo en el labio.

TIPO 9: LEBES DE PEQUEÑO TAMAÑO

Se trata de una forma corriente en el mundo ibérico y con una cronología muy amplia. Tiene el labio redondeado, el perfil del cuerpo ligeramente bitroncocónico y el pie marcado. Las piezas con pies marcados caracterizan el Ibérico

Pleno y el siglo III a. C. (Mata; Bonet 1992: 129). Este tipo se reparte por la zona de Levante y del Sureste en yacimientos como los Villares, Liria, la Bastida, la Albufereta, Elche o el Amarejo.

Vaso 22. Nº inv. 1986/151/3 (lám. 4,22; lám. 11,1). Dimensiones: A 8; DB 10'2; Db 5'2; Dm 5'8.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: nº 11). Posiblemente corresponde al Expdte. de la J.A.E. (1918: nº 8).

Forma la composición un friso continuo decorado con espirales enlazadas. Por debajo, la banda entre líneas cierra la decoración. Labio pintado con dientes de lobo.

TIPO 10: CALICIFORME

De perfil en "S" muy suave y pie indicado. Forma muy extendida en todo el mundo ibérico, sin embargo, sus paralelos más cercanos los encontramos en la Alcudia de Elche (Olmos en prep.) y en la tumba 90 del Cigarralejo, de los siglos III-II a. C. (Cuadrado 1987: 217).

Vaso 23. Nº inv. 1986/151/333 (lám. 4,23; lám. 11,2a y 2b). Dimensiones: A 7'8; Db 4; Dm 6.

Documentación y Bibliografía: Obermaier; Heiss (1929: nº vaso 12, lám. 7d). En esta publicación se observa cómo el vaso ha perdido el borde que conservaba en aquella fotografía.

La decoración sigue la misma constante: la banda entre líneas, en la zona del diámetro máximo, define dos frisos. El superior y continuo ofrece una cara A con las alas de un ave, mientras que el resto de su cuerpo queda sustituido por un brote. En la cara B, brote con hojas. El friso inferior, también continuo, tiene motivos en "SSS".

TIPO 11: PLATO

Labio redondeado y pie indicado. No es una forma común porque carece de borde marcado y

porque el cuerpo es muy aplanado y con tendencia a la horizontalidad. Las únicas formas semejantes a éstas pero con una mayor profundidad del galbo las hallamos en el Oral (Abad; Sala 1993b: 213) durante la Fase Antigua, pero también en el Amarejo (nº 81), donde Broncano y Blánquez lo datan entre los siglos III-II a. C. (1985: 116).

Vaso 24. Nº inv. 1905/39/16 (lám. 4,24). Dimensiones: A 5'5; DB 25'6; Db 6.

Documentación y Bibliografía: Expdte. Salas (1905: nº 16); posiblemente corresponde al expediente de la J.A.E. (1918: nº 35).

A partir de la banda entre líneas del centro del plato, se disponen cuatro grupos de semicírculos concéntricos, alternando con tejadillos en vertical, en lo que constituye el friso circular interior. El friso exterior, se localiza en el labio de la pieza y se pinta con cuartos de círculos concéntricos y con la prolongación de los tejadillos del friso anterior.

COMENTARIO TIPOLOGICO DEL GRUPO I.

Pese al escaso tamaño de la muestra (24 vasos), el grupo presenta una gran variedad tipológica (11 formas distintas), aunque 11 de las piezas pertenecen a los Tipos 2 y 4. En nuestra opinión este hecho carece de relevancia dada la falta de contextualización del conjunto.

Tanto la exigua cantidad de material como la amplitud cronológica de algunas de las formas impide acometer un estudio detallado. No obstante creemos que podemos definir dos conjuntos de Tipos. En el primero englobaríamos los Tipos 5, 6 y 11 que aunque se pueden datar en fechas recientes proceden de una tradición antigua, pudiendo fecharse entre los siglos VI-IV a. C., durante las fases Antigua y Plena, de acuerdo con los paralelos morfológicos que hemos encontrado. Lo que podría confirmarse por el hecho de que se trata de vasos con decoración geométrica.

En el segundo conjunto quedan incluidas aquellas formas que tienen una datación tardía

(Tipos 2, 3, 8 y 10), que coinciden con los vasos con decoraciones vegetales y zoomorfas, a excepción del Tipo 3 (Jarras de boca trilobulada) con decoraciones geométricas pero con paralelos formales y dataciones bastante precisas, entre 200-100 a. C. aproximadamente. Es también el caso de los vasos 4 y 5 (cálatos del Tipo 2), que aunque con decoraciones geométricas se fechan, *grosso modo*, por su forma entre 200 a. C. y el cambio de Era. Asimismo es interesante señalar que fechas algo más tardías puede alcanzar el Tipo 8 que, según Ros Sala (1989: 74), llegaría hasta mediados del siglo I d. C.

Por lo demás, este horizonte tipológico está, en líneas generales, ligado al área contestana por la abundante presencia de cálatos troncocónicos (Tipos 2 y 8), el enócoe del subtipo 3a, el caliciforme del Tipo 10 o el plato (Tipo 11). Algunas formas nos llevan por sus paralelos a áreas más extensas, pero siempre en la región del Sureste, incluyendo yacimientos que podemos considerar periféricos a la Contestania, como el Cigarralejo (Murcia) y el Amarejo (Albacete), tal como ocurre con los Tipos 6 y, de nuevo, el 10, 11 y el subtipo 3b.

Del Tipo 5 cabe destacar sus paralelos en Andalucía oriental. Circunstancia que no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que Archena se sitúa en una zona equidistante de los grandes centros ibéricos del Alto Guadalquivir, la submeseta sur, y Elche, por lo que es razonable pensar que recibiera influencias de estas zonas limítrofes.

Por último, mencionar otra interesante cuestión. Las formas con paralelos en Andalucía, Albacete o Murcia occidental (El Cigarralejo) coinciden con ser las que pudieran tener una datación antigua (Tipos 3b, 5 y 6), cuando la que conocemos por Contestania ibérica no está aún configurada (Abad 1993a). Por el contrario, el mayor número de piezas corresponde a vasos con claros paralelos en el Sureste, en general, y Elche, en particular, como los Tipos 2, 3a, 8, 9 y 10, con decoraciones figuradas y correspondientes a un momento, entre fines del s. III-I a. C., en que sabemos por las fuentes literarias que se define plenamente la Contestania, dentro de la

cual pudiera englobarse la actual localidad de Archena, como ha propuesto recientemente uno de nosotros (Santos Velasco 1992).

COMENTARIO ICONOGRÁFICO DEL GRUPO I.

Un tratamiento específico merece el vaso conocido como *de los guerreros de Archena*. Su peculiaridad iconográfica nos lleva a marcar diferencias entre sus imágenes y las propias del *estilo Elche-Archena*, al que por su ubicación geográfica debería pertenecer.

Este vaso recoge escenas del instante de la lucha: heridos o muertos en el suelo, uno de ellos atravesado por la lanza; a su lado, dos infantes protegidos con grandes escudos se enfrentan, acercándonos al momento de la acción. Sentido narrativo que no adquieren, por lo general en momentos posteriores, las representaciones de guerreros y cazadores edetanos del *estilo Oliva-Liria*, en las que la narración nos aproxima a desfiles, actos culturales con música, etc. Este vaso recoge escenas del momento de la lucha: heridos o muertos en el suelo. Temáticamente, monomaquía, lucha entre infante y jinete, caza no son temas, aunque se documentan casos aislados, característicos de la cerámica de Elche. La guerra y la caza, atribuciones propias de la élite aristocrática, se documentan, sobre todo, en las imágenes edetanas (Olmos 1987; Tortosa 1996: 146). Además, la presencia de guerreros muertos o la presencia de jabalíes parecen enfatizar el sentido funerario de toda la escena. Si observamos los iconos y la composición de esta pieza y las comparamos con las cerámicas pintadas de la zona ilicitana observamos notables diferencias. En el primer caso, la figura antropomorfa ocupa todo el espacio, un friso continuo, sin ningún tipo de división interna como es habitual en el material pintado del *estilo Elche-Archena*. En el espacio cerámico que queda libre entre los personajes pintados, no se pintan los signos vegetales, tan del gusto de esta área ibérica, sobre todo a partir del s. II a. C. Por tanto, ni por la composición ni por el contenido de estas imágenes, podemos incluir este vaso en el estilo pictórico de Elche-Archena.

En general, uno de los primeros aspectos atrayentes en la visualización de las pinturas ibéricas es la dialéctica entre forma e imagen. Obviamente, la capacidad que ofrece el espacio cerámico será la primera limitación que encuentre el pintor-artesano para desarrollar su trabajo. Así, en las descripciones sobre la composición de los vasos hay una constante evidente, la banda entre líneas que define los diferentes campos figurativos de un vaso: cálatos, jarra de boca trilobulada, olpe, urna o caliciforme muestran esta *norma*. Esta banda entre líneas se suele disponer en las inflexiones de la pieza y está constatada en todos los vasos de este grupo (cf. vaso 7); ya sea debajo de las asas (cf. vaso 17), en la carena baja (vaso nº 11) o en el punto más estrecho del cuello. Su función, además de la puramente funcional, es la de diferenciar y acotar los espacios de los dos frisos pictóricos donde se insertan, por lo general, las imágenes (cf. vaso nº 3 / vaso 20 o 23).

Dentro de esos campos figurativos, los superiores se presentan generalmente con signos vegetales y zoomorfos y con un desarrollo continuo, apreciación que se adecúa, no sólo a la fisonomía de la pieza, sino también a la estructura de unión de todos los signos de la misma imagen (cf. vaso 6), continuidad que se rompe, en algunas casos, por la presencia de las asas. En otras ocasiones, como muestra el vaso 3, una flor en una metopa cierra un friso continuo sin que exista un impedimento formal. En los frisos inferiores, son "SSS" los signos que suelen encontrar más aceptación como elemento decorativo en el *estilo Elche-Archena*.

Desde el punto de vista temático, encontramos entre las piezas de este Grupo ocho vasos con signos vegetales y zoomorfos, el resto son geométricos. Los primeros se integran en el conocido *estilo* del Sureste. El tema zoomorfo más habitual, el ave⁶, tiene la cabeza girada a un lado y pintada como prótomo o cuerpo entero. Cuando se trata de prótomos, se mantiene una

⁶ Los rasgos pertinentes de este signo particularmente ilicitano son las alas abiertas y cabeza vuelta hacia atrás o hacia adelante con el pico rozando un elemento vegetal.

composición de signos similar: junto a su ala izquierda brota una hoja de zarzaparrilla⁷, sola o con brote⁸, mientras que a la derecha del animal, brotes y espirales o ramitas ocupan el espacio. Este tema y sus variantes se documentan en los vasos nº 3, 6, 20 y en otros del Grupo IV, como veremos.

Esta *norma*, sin embargo, no se cumple en las representaciones con ave de cuerpo completo y alas abiertas, donde **los brotes + hojas de zarzaparrilla y espirales** se pintan entre los huecos que deja la figura del animal. Sin embargo, los números 15 y 16 muestran esta fórmula bajo una estructura zigzagueante. Los vasos 12 y 14 nos ofrecen junto a los signos vegetales, los prótomos de ave con alas abiertas. Y, en los vasos 14 y 20 se enfatiza la similitud con los ejemplos ilicitanos en el detalle, incluso, de que es en el lado derecho donde el prótomo de ave tiene una **hoja de zarzaparrilla + brote**.

En el vaso nº 7 hallamos una variante singular en la representación del prótomo de ave picando en un brote, con un bello detalle estético: el friso continuo no acaba en la zona del asa, por el contrario los signos se enlazan mediante un brote. Este tema se repite en numerosas ocasiones, no sólo en el yacimiento de la Alcudia, sino también en la zona murciana, en un vaso del Cabecico del Tesoro⁹ o en ejemplos de orfebrería¹⁰ de cronología más antigua. Este tema, bien adaptado a la morfología del vaso y vinculado a los elementos vegetales tradicionales, confiere a la pieza un sentido de *orden* en la decoración.

⁷ Esta hoja de zarzaparrilla había sido identificada y denominada como hoja de hiedra. Sin embargo, el análisis realizado conjuntamente con el Dr. Ramón Morales Valverde del Jardín Botánico de Madrid mostró la mayor similitud de este signo con la hoja de zarzaparrilla (Tortosa 1993: 270-ss).

⁸ Denominamos brote a este signo que por su aspecto - elemento redondeado- y por su representación, aparece como elemento de origen de algunos signos vegetales o antropomorfos (Tortosa 1993: 270-ss).

⁹ Este vaso se enmarca cronológicamente en el s. II a. C. (Conde 1990: 157-8).

¹⁰ Como en la arracada del tesoro de la Aliseda que se fecha en el cuarto cuarto del s. VII a. C. (Olmos *et alii* 1992: 86).

Otra fórmula temática repetitiva nos introduce ahora en el ámbito vegetal: **hojas de zarzaparrilla (ó una gran hoja) + brotes y espirales (a veces con otras hojas más pequeñas)**. La combinación de estos signos forma prácticamente la mayoría de las composiciones del *estilo Elche-Archena* (cf. vasos nº 2, 3, 6, 7, 20, 23 y otros ejemplos pertenecientes a otros Grupos).

Debemos destacar la peculiaridad iconográfica de la *hoja*, documentada en el vaso nº 2. Se trata de un tallo sinuoso formado por **espirales + brotes + esa hoja peculiar**. Otro rasgo interesante iconográficamente lo presenta el vaso 23, donde en la cara A se dibuja un brote del que surgen unas hojas; imagen que, en la cara B se sustituye por un brote asociado a unas alas abiertas; en este caso la presencia del ave –simbolizada por la representación de las alas– se asocia al signo vegetal más habitual en la cerámica ilicitana, el brote. La misma idea se repite en las dos caras del vaso; el surgir, el brotar de la Naturaleza vegetal idealizada.

Las imágenes ibéricas transmiten la peculiaridad de su código; un código que permite mezclar los diferentes signos formando, a su vez, otros más complejos que provocan una visualización de la imagen que no corresponde con el resultado final. Veamos en el vaso nº 3 la flor encuadrada en una metopa. No se trata de una flor que morfológicamente sea tal, sino que con hojas de zarzaparrilla y pequeñas hojitas se consigue el efecto deseado, una flor de grandes pétalos, con paralelos en otros vasos de la Alcudia (Olmos en prep.). Otro ejemplo, el vaso 23, tiene una combinación peculiar de signos vegetales con zoomorfos: en el centro de la cara B un brote, pintado con reticulado interno, aparece con hojas a ambos lados. La cara A, con alas abiertas pintadas entre un brote,¹¹ muestra simbólicamente un prótomo de ave con fisonomía vegetal. Este tipo de *juegos* visuales ibéricos se encuentran en otras piezas, donde vegetales y zoomorfos cambian, se sustituyen y se

¹¹ Estos son los dos tipos de brote documentados en las imágenes ilicitanas: uno redondeado y reticulado interiormente y el otro, triangular y con un trazo vertical en el centro (Tortosa 1993: 343-ss.).

metamorphosean para ofrecernos imágenes difíciles de entender fuera de su código.

Otro rasgo, considerado habitual en el *estilo* de los vasos ilicitanos y que aparece en este grupo, es la relación continua de todos los signos que participan en las imágenes: vegetales y zoomorfos principalmente (vaso nº 6). Todo surge, se entrelaza y aparece de manera sinuosa, serpenteante.

Es normal hallar entre los rasgos que la bibliografía presenta como tradicionales en la definición del *estilo* Elche-Archena, el *horror vacui*. Esta composición abigarrada se ha concebido, en ocasiones, como un sinónimo de mescolanza de signos, sin orden. Nuestra propuesta sintáctica apunta, sin embargo, a la existencia de una serie de normas repetitivas, mínimas, a partir de las que se originan todas las asociaciones de signos.

Desde el punto de vista cronológico, los paralelos iconográficos de este grupo de vasos con el material de la Alcudia, nos induce a pensar en una datación semejante para ellos. La cerámica figurada del enclave ilicitano se ha situado en un período de la segunda mitad del s. III a. C. al s. I a. C., según la opinión de los excavadores del yacimiento (Ramos 1982). Y unas fechas más precisas, entre fines del s. II-I a. C., si tratamos de los vasos hallados en la “tienda del alfarero” (Sala 1992) de este enclave.

Por otra parte, en el caso de los signos geométricos hay una mayoría que corresponde a las piezas con paralelos formales más antiguos (vasos nº 8, 17, 19 y 24), aunque haya tipos que tienen una larga pervivencia (cf. comentario tipológico).

GRUPO II: MATERIALES DE POSIBLE PROCEDENCIA DE ELCHE

TIPO 1: URNA DE GRAN TAMAÑO

Las grandes urnas o tinajas tradicionalmente consideradas como contenedores son formas

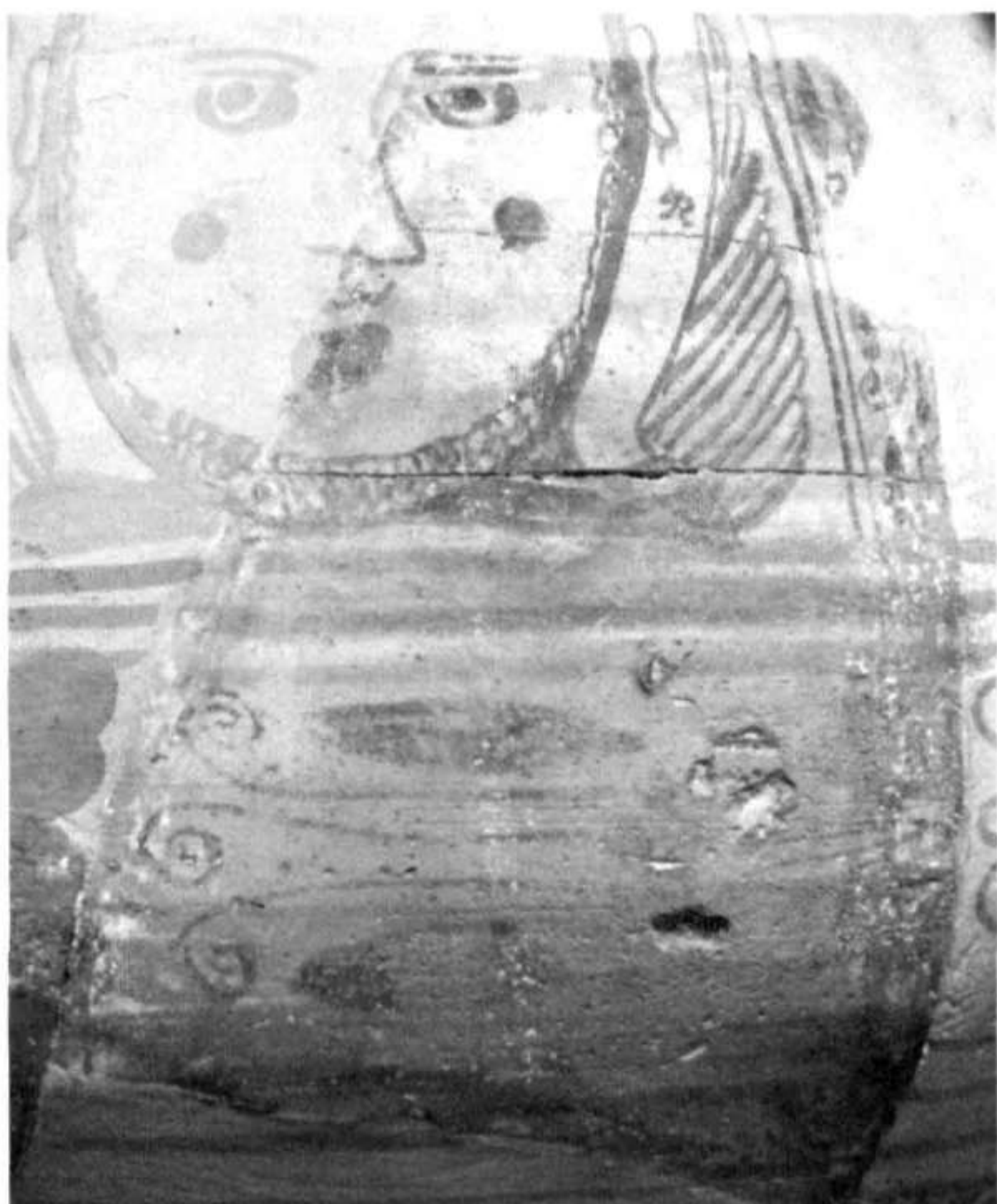


FIGURA 14

muy extendidas en todos los ámbitos ibéricos, de todas las épocas, pese a ello no hemos conseguido encontrar paralelos ajustados a este vaso concreto. No obstante, hay que tener en cuenta que se trata de una pieza muy reconstruida, por lo que algunos de los aspectos que la definen morfológicamente pueden ser poco seguros.

Vaso 25. Nº inv.1986/151/1485 (lám. 4,25; fig. 14). Dimensiones: DB 21; Dm 38.

Documentación y Bibliografía: Ramos, R. (1992: lám. III).

Vaso reconstruido del que se conservan varios fragmentos que permiten reconocer tres frisos: el de signos antropomorfos (en la zona superior), el vegetal (en la zona intermedia) y el geométrico (en la zona inferior). El friso superior presenta parte de un rostro frontal y alado, con arreboles, mentón marcado y una oreja incompleta con pendiente. Otro fragmento muestra el cabello de otro rostro junto a unas hojitas. Si unimos ambos fragmentos, veríamos que el cabello de la cabeza está hecho de la misma manera que el de la parte inferior de la cara. Si esto fuese así estaríamos ante un rostro

barbado y, por tanto, masculino. En el comentario iconográfico analizaremos esta posibilidad con más detalle.

El friso fitomorfo muestra un tipo de signos clasificados como vegetales y, en concreto, identificados como hojas esquemáticas. El tercer friso está ocupado por semicírculos concéntricos.

TIPO 2: SITULA

Esta forma, como la anterior, está muy repartida entre los distintos grupos culturales ibéricos pero, en este caso, se trata de la imitación de un tipo foráneo. Según Pereira, estas imitaciones procederían de vasos suritalicos, aunque él mismo señala que es una mera suposición puesto que en Andalucía se documentan en fechas antiguas (siglos VI-IV a. C.), como en Cazalilla o Cástulo (1988: 162). Mata (1991) señala que es una forma relativamente frecuente en Levante, con una gran amplitud cronológica (siglos V-II a. C.). Asimismo, Mata y Bonet advierten que su enorme variedad de perfiles y fechas hace imposible incluir este vaso entre las imitaciones propiamente dichas (1992: 131). En concreto, para esta pieza no hemos hallado ningún paralelo preciso, tanto por la especificidad del asa como por la presencia de un cuello cilíndrico bien desarrollado.

Vaso 26. Nº inv. 1986/151/13 (lám. 4,26). Dimensiones: A 12; DB 9'8.

Documentación y Bibliografía: Colección Ibarra. Nº inv. 17640. Ramos, A. (1990: lám. 49,3).

Decoración geométrica de trazos pequeños horizontales dispuestos a lo largo del cuello conservado, en el labio y en el asa. Sobre ésta hay una moldura sobrepuesta pintada.

COMENTARIO ICONOGRÁFICO GRUPO II.

El yacimiento ilitano de la Alcudia es de nuevo nuestro punto de referencia para la iconografía del vaso más relevante de este grupo, el

nº 25. Ese enclave es el único lugar donde aparece este tipo de rostros frontales, aunque es necesario matizar algunas diferencias. Los ejemplos de Elche –rostros femeninos– presentan dos series diferentes. La primera estaría representada por el gran vaso de los rostros con arreboles (Olmos *et alii* 1992:124), rostros que se ubican debajo de sus dos asas. A pesar de la específica localización de estos signos, aquéllo que ocupa el vaso en casi su totalidad es la abrumadora presencia de signos vegetales y zoomorfos. Además estos rostros surgen de un brote vegetal por lo que adquieren una cierta ambigüedad, al mezclarse en su fisonomía rasgos antropomorfos y fitomorfos.

En la segunda serie, los rasgos de los rostros, ahora alados, definen mejor el carácter antropomorfo de las figuras, como observamos en el vaso de la fig. 14 procedente también de la Alcudia (fechado en el s. I a. C./I d. C., según Ramos Fernández 1989), donde el cabello, los ojos, la nariz y la barbilla están mejor definidos. Es en este grupo donde deberíamos incluir el vaso –nº 25– que nos ocupa ya que a diferencia de la primera serie estos rostros se presentan individualizados, sin signos vegetales y zoomorfos que los envuelvan y ocupando el friso principal del vaso.

En la cratera ilicitana dos personajes contemplan el surgimiento del rostro frontal alado. Sin embargo, en nuestro vaso nº 25 no conocemos el desarrollo iconográfico completo del friso. Lo que sí parece evidente es que los rostros ocuparían el espacio superior de la pieza. El friso inferior se pinta con signos vegetales esquemáticos que tienen sus paralelos en Cartagena y Santa Pola¹² en momentos tardíos.

Nos queda por abordar una peculiaridad importante del vaso 25. Tal como expresamos en su descripción, podríamos estar ante un rostro barbado y, por tanto, masculino. El problema para argumentar esta posibilidad estriba en la falta de paralelos de signos barbados-masculinos. Los ejemplos que encontramos de rostros

¹² Según Abascal (1986: 141) estas cerámicas podrían datarse en los siglos I-II d. C.

frontales, tanto en casos ibéricos como en otros contextos, tienen un carácter femenino¹³.

GRUPO III: URNA PROCEDENTE DE CAZORLA

TIPO 1: URNA GLOBULAR

Responde al tipo 2 de Cuadrado (1972) y al 7 de Pereira, quien señala sus paralelos en localidades del Alto Guadalquivir como Toya, Galera, Castellar y Ceal, entre los siglos IV-III a. C. (1988: 91).

Vaso 27. Nº inv. Archena? (lám. 4,27). Dimensiones: A 24'7; DB 14'3; Dbn 7'7.

Documentación y Bibliografía: Bosch Gimpera (1913-14: 878, fig. 155,2).

Vaso de arcilla clara, decorado con bandas que definen el labio y marcan tres frisos en el galbo, donde el espacio central está pintado por cuatro líneas.

COMENTARIO TIPOLOGICO E ICONOGRAFICO

Tanto por la forma como por la composición es una pieza que recuerda más a prototipos de la zona andaluza que de Alicante o Murcia. Recordemos en este sentido lo que dice Bosch Gimpera (1913-14), sobre la práctica habitual de intercambio de piezas entre los coleccionistas, como parece ser el caso de este vaso.

GRUPO IV: VASOS DE PROCEDENCIA INCIERTA DECORADOS CON MOTIVOS PINTADOS DE ELCHE-ARCHENA

TIPO 1: URNA

A pesar de su estado fragmentario permite identificarla como parte de una urna de gran tamaño adscribible al Grupo 7 de Pereira

¹³ Así, por ejemplo, encontramos rostros frontales pintados en los huevos de avestruz, desde el s. VI a. C. Son rostros con arreboles, grandes ojos y pestañas marcadas (Tortosa 1993: 362).



FIGURA 15

(Castellar de Santisteban, Toya) y al tipo 2.2 de Bonet y Mata (El Cigarralejo, Murcia).

Vaso 28. N^o inv. 1986/152/2 (lám. 5,28; fig. 15). Dimensiones: DB 35; Dm 56.

Aunque el vaso está reconstruido, se observan dos frisos. El superior, metopado: con zoomorfos y vegetales. Debajo, el segundo friso continuo se decora con "SSS". Las divisiones del campo figurativo, como en las piezas precedentes, se realiza con banda entre líneas.

La cara A representa un lobo de cuerpo entero y alargado que vuelve la cabeza hacia atrás, para tocar con su lengua la pequeña ave con alas abiertas que se apoya en su lomo. El descenso abrupto del cuerpo, desde sus cuartos traseros hasta los comienzos del cuello del animal, permite al pintor la adaptación del zoomorfo al campo figurativo de esa metopa. Otra ave, de mayor tamaño que la anterior, arrima su pico a la parte inferior de las costillas del cuadrúpedo. En el entorno surgen o se relacionan los signos vegetales; **alguna hoja de zarzaparrilla + brotes junto a las espirales**, fórmula habitual del *estilo ilicitano*. Varias rosetas aisladas aparecen también en la escena.

En la cara B, se pinta el otro signo zoomorfo característico de la Alcudia, la conocida como ave de alas abiertas. Esta se encuentra mirando

hacia atrás y picando o tocando el signo vegetal. De sus alas surgen, a cada lado, prótomos de lobo a los que les falta la cabeza por la pérdida de la pintura. Esta imagen, **ave + prótomo de lobo surgiendo de las alas** se encuentra ampliamente documentada en la Alcudia. El resto del espacio lo ocupan, de nuevo, algunas **hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales**.

TIPO 2: CALATOS DE MEDIANO TAMAÑO

- SUBTIPO 2A: corresponde al Tipo 2 de nuestro Grupo I.

Vaso 29. N^o inv. 1986/150/23 (lám. 5,29; lám. 11,3a y b). Dimensiones: A 27'3; DB 27'1; Db 12.

La reiterativa banda entre líneas que hemos descrito anteriormente configura también la composición de este cálato. En su espacio pictórico se delimitan dos frisos: en el superior, signos zoomorfos y vegetales aparecen en dos metopas separadas por líneas. En la cara A, la figura es un prótomo de ave con una sola ala, único ejemplo que conocemos con este rasgo. Junto a ella se pinta **una hoja de zarzaparrilla + brotes y espirales**. En la cara B, se articulan a partir de un eje central dos espacios casi simétricos, con hojitas y dos grandes hojas. A destacar, la presencia de dos pequeñas alas, simétricas, que brotan de uno de los signos vegetales. En la parte inferior, dos rosetas aisladas participan también de la simetría del conjunto. Los signos fitomorfos son los habituales: **pequeñas hojitas + brotes y espirales**. El friso inferior del vaso es continuo con signos en "SSS".

Vaso 30. N^o inv. 1986/150/22 (lám. 5,30; lám. 11). Dimensiones: A 27; DB 26'2; Db 13'4.

Su composición es similar a los cálatos anteriores. El friso superior es continuo. Su cara A muestra prótomo de ave con alas abiertas que pica en el elemento vegetal. Junto al ala se pinta una hoja de zarzaparrilla con un brote en su interior. La cara B tiene la misma composición que el vaso anterior, a ambos lados del eje de simetría.

tría se disponen los **brotos + hojas y espirales** que parten de un mismo punto de origen. El segundo friso es metopado con grupos de "SSS". Dientes de lobo se pintan en el labio.

- SUBTIPO 2B: igual al anterior, pero con asas pegadas al cuerpo. La presencia de este último elemento es característico de producciones catalanas y de vasos de gran tamaño (Mata; Bonet 1992: 129). Se documentan también en la Alcudia de Elche, en concreto en la "tienda del alfarero", entre mediados del siglo II y 100 a. C. aproximadamente (Sala 1992).

Vaso 31. Nº inv. 1986/150/52 (lám. 5,31). Dimensiones: A 27'2; DB 29; Db 13.

Parte de la decoración se encuentra perdida. Observamos una composición similar al vaso anterior. En la cara A, se pinta un prótomo de ave con las alas abiertas, de cuyo lado derecho surge una hoja de zarzaparrilla unida a un brote.

Vaso 32. Nº inv. 1986/150/24 y Archena? (lám. 5,32, lám. 11). Dimensiones: A 29'3; DB 29'6; Db 13'8.

Documentación y Bibliografía: Colección Vives. Bosch Gimpera (1913-14: 876, fig. 149-150). Este autor señala su procedencia en cualquier lugar del Sureste. Bosch Gimpera (1915: 15-16, lám. IV,1). Se percibe la pérdida de pintura del vaso después del paso del tiempo.

Reiteración en la composición: banda entre líneas que encuadra los dos frisos centrales de la pieza. El superior con signos vegetales y el inferior con grupo de "SSS". Los brotes y espirales, con disposición horizontal, componen la cara A. En la cara B una gran hoja recorre todo el espacio; **hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales** la acompañan. Las asas se pintan con pequeños trazos en disposición vertical y el labio se decora con dientes de lobo.

TIPO 3: JARRA

Su perfil presenta un borde abierto al exterior y moldurado, cuello cilíndrico y baquetón que

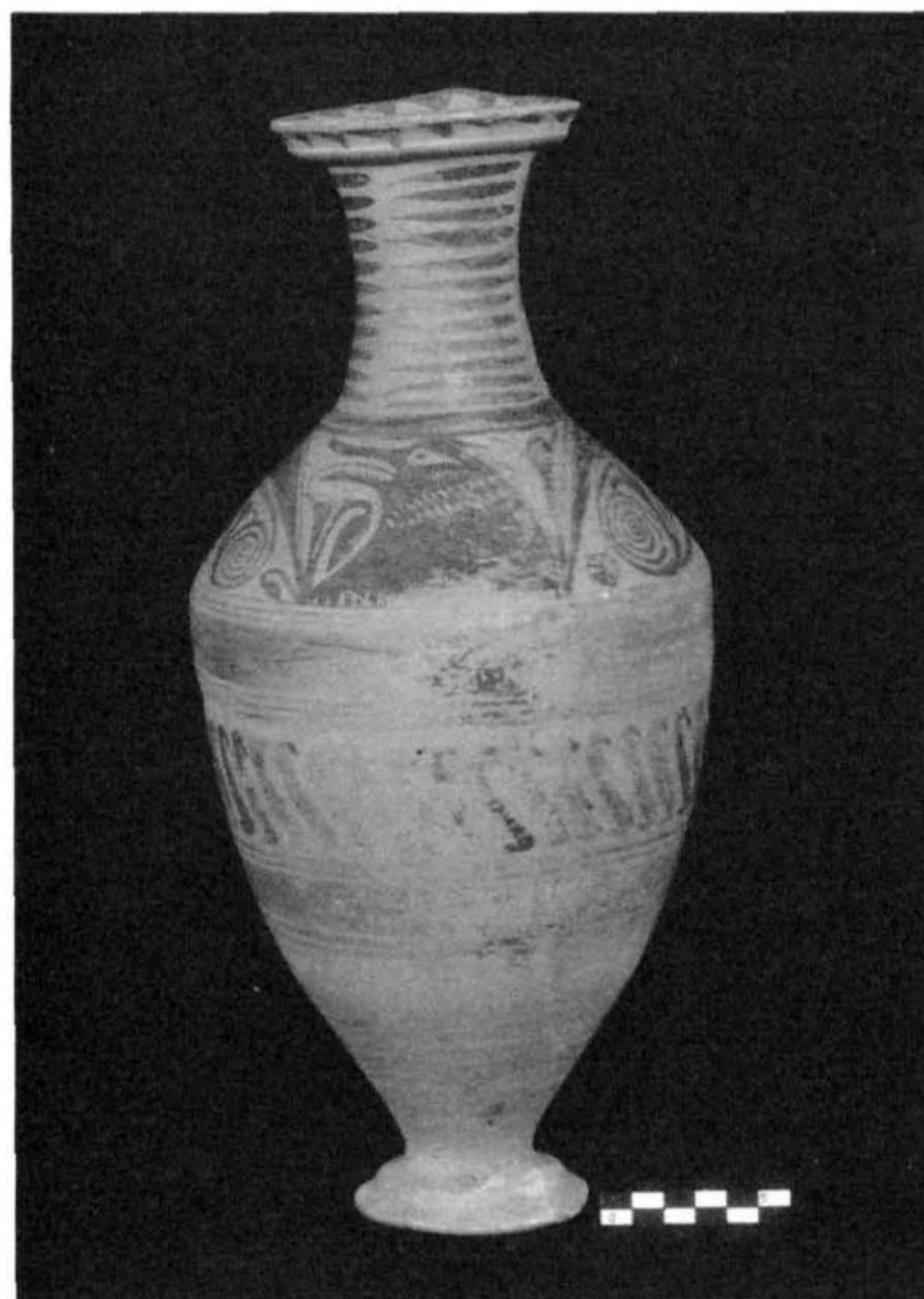


FIGURA 16

separa el cuello del cuerpo. Este es troncocónico con la parte superior estrecha y la inferior de mayores proporciones y ligeramente convexa; ambas están separadas por una fuerte carena. Pie moldurado. Estamos ante una forma única, hoy por hoy, que se asemeja a la F-6 de las cerámicas altoimperiales de la meseta norte y valle del Ebro de Abascal (1986: 345); así como a ciertos tipos de cerámica vidriada catalana del siglo I d. C., recogidos por López Mullor (1981: 215).

Vaso 33. Nos. inv. 1986/152/1 y Archena (d) (lám. 6,33; fig. 16). Dimensiones: A 35; DB 9; Db 7; Dm 16.

Documentación y Bibliografía: Bosch Gimpera (1913-14: 877, fig. 151-52); Bosch Gimpera (1915: 15-6, lám. IV,2).

Los dos frisos pictóricos del vaso se definen con banda entre líneas. El friso superior, continuo hasta el asa, tiene representaciones de signos zoomorfos y vegetales. El friso inferior, también continuo, se decora con "SSS". En la parte opuesta del asa (cf. vaso 27) se dibuja un

prótomo de lobo con sus rasgos habituales. De los puntos extremos de este signo parten dos hojas que completan el resto del espacio cerámico y a los que se asocian **otras hojas más pequeñas + brotes y espirales**.

Dientes de lobo decoran, tanto el labio de la pieza como los laterales del asa. Trazos pequeños en disposición horizontal y agrupados se pintan en el cuello y en la parte frontal del asa.

TIPO 4: LEBES

Como ya comentamos en el Grupo I, se trata de una forma habitual en el ámbito ibérico. Contamos con ejemplos como los tipos 5 de Pereira, entre los siglos VI-IV a. C. (1988: 152); o el 6 del Grupo II de Mata; Bonet (1992: 129).

-SUBTIPO 4A: con borde exvasado, cuerpo ligeramente bitroncocónico y pie levantado. No hemos encontrado un paralelo exacto para este vaso, aunque su forma es frecuente en la Alcudia en tamaños más reducidos (Olmos en prep.).

Vaso 34. Nº inv. 1986/151/347 (lám. 6,34; lám. 10,1). Dimensiones: A 18'5; DB 21; Db 7; Dm 24.

Una banda entre líneas divide los dos frisos que decoran esta pieza. El friso superior está pintado con signos similares documentados en ejemplos de la Alcudia, en época tardía. El friso inferior es continuo y se decora con semicircunferencias entrelazadas.

- SUBTIPO 4B: de borde plano, cuerpo bitroncocónico, cuyo tronco de cono superior es de menor altura que el inferior, y fondo cóncavo. Este subtipo se corresponde, *grosso modo*, con el tipo 5aII de Pereira (1988: 152). Se documenta, asimismo, en los Molinicos de Moratalla (Murcia), entre fines del siglo V y IV a. C. (Lillo 1981: 143); en el Cigarralejo, clasificado como subtipo 10a y fechado entre 400-200 a. C. (Cuadrado; Quesada 1990: 84); en Plá de Piquer (Sagunto), en la primera mitad del siglo IV a. C. (Aranegui; Martí 1995:

148); en el Oral (Abad; Sala 1993); y en la Albufereta (Rubio 1986: 281, vaso NA 5773). Asimismo, en Elche, en la "tienda del alfarero", entre fines del siglo II y 100 a. C. (Sala 1992: 42, vaso E-121). Como apuntan Mata y Bonet los lebes sin pie pueden ser de cualquier época (1992: 129).

Vaso 35. Nº inv. 33932 (lám. 6,35). Dimensiones: A 13'6; DB 18'8; Db 6'5; Dm 21'6.

Documentación y Bibliografía: Bosch Gimpera (1913-14: 878, fig. 153), lo publica como parte de la Colección Vives y con procedencia desconocida dentro del área del Sureste. Sin embargo, Bosch Gimpera (1915: 16-17, lám. IV, 3), dice que este vaso junto a los vasos 32 y 33 "acaso puedan ser de esta necrópolis -de Archena- o por lo menos son análogos a su cerámica..." y perteneciente a la colección Vives.

Decorado con un solo friso de "SSS" en el tronco de cono superior, que está encuadrado con banda entre líneas. Labio pintado con dientes de lobo.

TIPO 5: SITULA

De cuerpo ligeramente bitroncocónico y fondo cóncavo. Ver comentario del tipo 2 Grupo II.

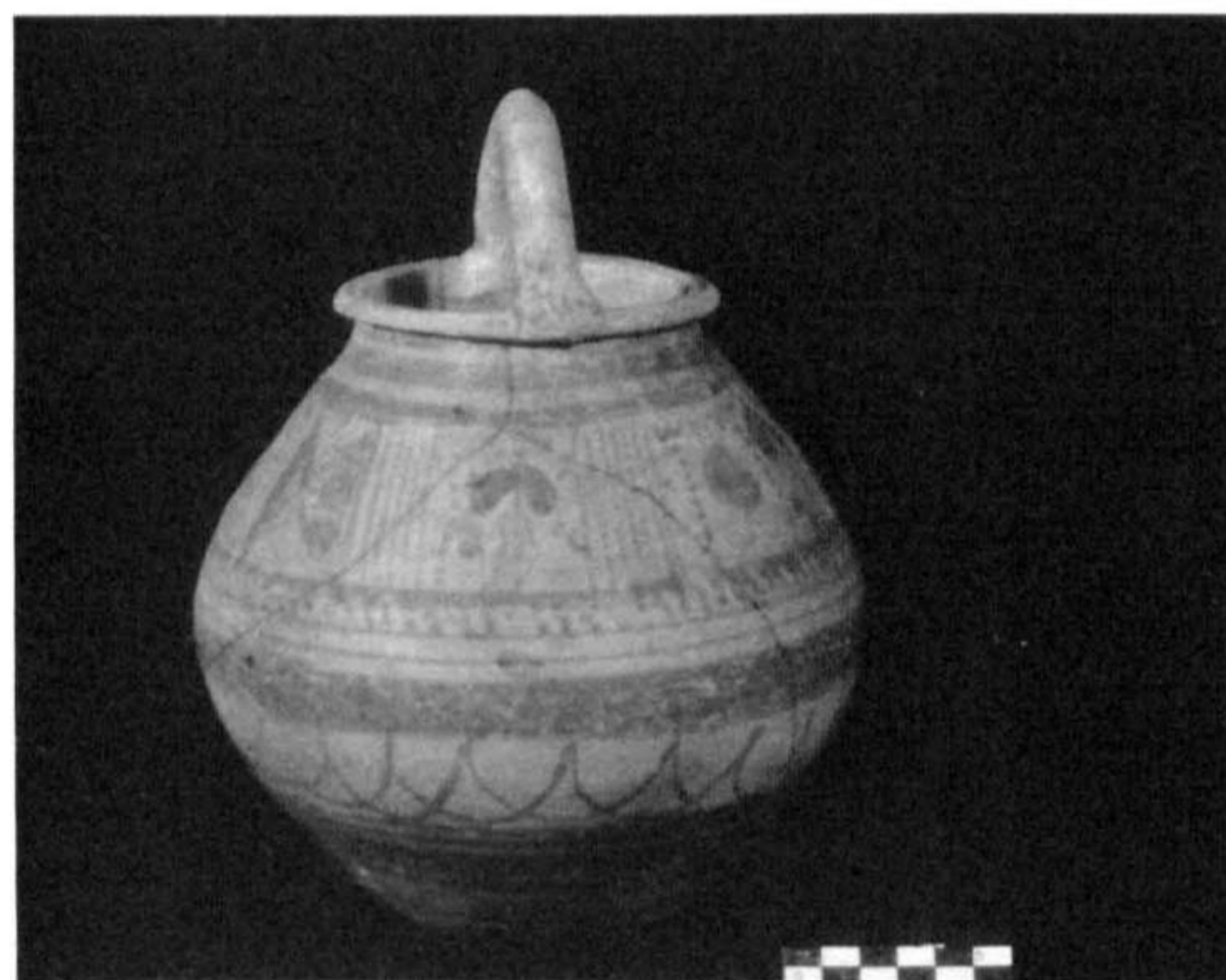


FIGURA 17

Vaso 36. Nº inv. 1986/151/343 y 12530 (lám. 6,36; fig. 17). Dimensiones: A 22'5; DB 10'4; Db 6'6; Dm 18'4.

Decoración de las asas con pequeños trazos. Un primer friso se compone de metopas con un signo vegetal indeterminado, un signo en aspa y grupos de líneas. El segundo friso continuo se pinta con semicircunferencias concéntricas.

TIPO 6: LEBES DE PEQUEÑO TAMAÑO

La problemática de este tipo es semejante a la del anterior (cf. Grupo I, Tipo 9). Presenta el borde pendiente, cuerpo con ligera carena y pie marcado. Fondo cóncavo y alto.

Vaso 37. Nos. inv. 1986/150/5; 1941/46/55; Heiss? y 33933 (lám. 6,37). Dimensiones: A 10'5; DB 10'8; Db 5'6; Dm 12.

Decorado con un tallo serpenteante con **hojas de zarzaparrilla + brotes y espirales**. Una banda entre líneas encuadra la escena. Labio de la pieza decorado con dientes de lobo.

COMENTARIO TIPOLÓGICO DEL GRUPO IV.

Desde el punto de vista formal hay que destacar, una vez más, como ya hiciéramos con el Grupo I que las piezas encajan en el ámbito del Sureste. Si bien en este Grupo, la afinidad con los Tipos que se documentan en la Alcuía de Elche es mayor, en especial los 2, 4 y 6. Por otra parte, cuando aportan alguna información cronológica, ésta sitúa las piezas sobre todo en fechas de la Baja época (Tipos 2, 3 y 4b), lo que concuerda con los signos de sus decoraciones. Únicamente, llamar la atención sobre la datación tardía que pueden tener algunas formas como las olpes, ya en época imperial. Contexto cronológico en el que hemos de situar una pieza singular, el Tipo 3, cuyos paralelos nos llevan a fechas dentro del s. I d. C. Una datación tardía para los habituales signos zoomorfos ilicitanos, que no debe sorprendernos si tomamos en consideración la problemática sobre las últimas producciones de la Alcuía con temas figurados. La

peculiaridad de este vaso alcanza asimismo el campo de su morfología, dado que sólo hemos hallado paralelos en producciones de Cataluña, Valle del Ebro y Meseta Norte.

COMENTARIO ICONOGRÁFICO DEL GRUPO IV.

Como ya comentamos para los Grupos I y II, desde el punto de vista iconográfico aquéllo que mejor define este grupo son sus similitudes con el yacimiento de la Alcuía. Lobos, aves, rosetas, brotes y espirales componen de manera abigarrada las escenas, que se disponen en frisos delimitados por banda entre líneas. Estos signos se combinan de manera reiterada y nos permiten hablar, de nuevo, de *normas* combinatorias en la pintura cerámica ibérica. Así, la cara A de los vasos nº 29, 30 y 31 presentan la asociación **prótomo de ave + hoja de zarzaparrilla + brote**; Los vasos 37 y 21, al igual que veíamos en los nºs. 15 y 16 (Grupo I) muestran, bajo una estructura zigzagueante, una fórmula de **espirales + hojas de zarzaparrilla + brotes**, a través de tallos serpenteantes. También el vaso 31 como los nºs. 14 y 20 (Grupo I), enfatiza la vinculación con el enclave ilicitano con detalles tan puntuales como que del lado derecho del prótomo de ave surja una **hoja de zarzaparrilla + brote**¹⁴, disposición que de manera reiterativa ofrecen algunas escenas cerámicas de la Alcuía. Asimismo en el vaso 30, se pinta un prótomo de lobo con los signos vegetales **-brotes**¹⁵ + **espirales + una gran hoja-**, escena que ocupa el campo figurativo.

El vaso 34 presenta un soporte de época tardía y una decoración con signos esquemáticos vegetales documentada no sólo en la Alcuía sino también, como veíamos anteriormente, en

¹⁴ Los brotes son los signos más representados en la cerámica ilicitana. No sabemos exactamente cual es el significado de esta representación pero quizás proporcione el concepto de brotar, de surgimiento inherente al esquema global de la vegetación en la cerámica pintada ibérica (Tortosa 1993: 343).

¹⁵ El vaso 26 presenta una variante del brote, que ahora se pinta en su interior, formando la composición : brote + espiral + hoja de zarzaparrilla e introduciendo una gran hoja.

otros yacimientos de la zona alicantina como el Tossal de Manises, Santa Pola y Cartagena¹⁶.

En el mismo sentido, observamos un rasgo interesantísimo en la cara A de los vasos 29 y 30 en los que, a partir de un eje central definido por un tallo, se disponen los signos vegetales de manera simétrica¹⁷. Este tipo de composición se beneficia de las paredes cilíndricas de estos cálatos.

No sólo la temática muestra paralelos con el yacimiento de la Alcudia, también la sintaxis compositiva ofrece esquemas similares, como es el caso de la cara B del vaso 32 que tiene una disposición horizontal (Olmos en prep.).

Pero, el sello ilicitano no sólo se manifiesta en estas reiteraciones compositivas —como los ejemplos de los vasos 29 y 30— o temáticas como las representaciones de —lobo y ave, a veces en las caras A y B del mismo vaso— o de signos vegetales —brote, hoja de zarzaparrilla— y espirales, —cf. vasos 28 y 29— ya señaladas, sino que también los rasgos estéticos como la manera detallista y de trazo seguro de los signos vegetales y zoomorfos nos indican, como ya hemos insistido, la vinculación de estas piezas con los vasos de la Alcudia (vasos nº 27, 28, 29, 30, 16 y 33).

Además de estas referencias constantes tanto temáticas como compositivas existen ciertos rasgos peculiares y diferenciados del código cerámico que también nos ayudan a definir sus relaciones internas en el ámbito del Sureste. En la cara A del vaso 29, solamente se pinta un ala al prótomo de ave; un ave con una formalización que recuerda ejemplos murcianos del Cabecico del Tesoro. En su cara B dos alas pequeñas se representan junto a las hojas. Se enfatiza, de esta manera, la presencia del ave en todo el vaso.

Un rasgo interesante lo ofrece el vaso 28. En sus caras A y B se pintan como signos principales el lobo y el ave de gran tamaño. Estos se

¹⁶ cf. n. 16. Similar al vaso 25 del segundo grupo.

¹⁷ Igual que ocurre con la cara B del vaso de la Alcudia publicado por Ramos Folqués (1990: lám. 68).

combinan, alternándose, con otros elementos más pequeños, es decir, en la primera cara el lobo mira y toca con la lengua a la pequeña ave que hay sobre su lomo, mientras otra de similar tamaño pica en el vientre del cuadrúpedo. En la segunda cara, los prótomos de lobo surgen de las alas del ave.

Pensamos que en estas imágenes se constata, más que una oposición entre signos contrarios ave/lobo, tal como se ha argumentado en otros trabajos, una “complementariedad” de signos afines. Para mantener esta afiliación nos basamos en la inexistencia de una formalización diferencial de estos dos motivos zoomorfos, como comentamos arriba, en cada cara del vaso, ave o lobo, aparecen indistintamente de mayor tamaño, complementándose cada uno de ellos con el otro signo de tamaño menor.

GRUPO V: VASOS DE PROCEDENCIA INCIERTA CON DECORACIONES GEOMÉTRICAS

TIPO 1: URNA CON TENDENCIA BITRONCOCÓNICA

Esta forma se corresponde con las denominadas “tinajas” recogidas en el *Corpus Vasorum* de Liria (1954) que Mata y Bonet (1992) recogen bajo la misma denominación como Grupo II. En el Cigarralejo corresponde al tipo 2d2, fechado entre 425-300 (Cuadrado; Quesada 1989).

Vaso 38. Nº inv. 1986/150/51 (lám. 7,38). Dimensiones: A 31'6; DB 22'5; Db 8; Dm 31'6.

Presenta tres frisos continuos. El superior, con cuartos de círculo concéntricos; el intermedio, **semicírculos + melenas alternas** y el friso inferior con semicircunferencias concéntricas.

TIPO 2: CALATOS DE MEDIANO TAMAÑO

Los subtipos 2a y 2b recogen los vasos que tradicionalmente se vienen denominando cálatos de cuello estrangulado. Pieza típicamente

ibérica que se documenta en los ambientes culturales, durante un lapso de tiempo extenso, entre los siglos IV-II a. C. Es el tipo 8 de Pereira (1988) y el tipo 10 del grupo II de Mata y Bonet (1992). La extremada variabilidad que presentan sus atributos hace que su tipología sea amplísima y haga casi imposible encontrar dos ejemplares similares. Hemos distinguido:

- SUBTIPO 2A: con labio colgante, cuello alto y paredes rectas ligeramente inclinadas hacia el interior.

Vaso 39. N^o inv. 1986/151/345 (lám. 7,39). Dimensiones: A 24; DB 19; Db 16; Dm 19'6.

Pintura roja cubre todo el borde y el cuello del vaso. Unas bandas dividen su galbo. En el centro, se pintan semicírculos concéntricos. Se trata de una composición pictórica extraña a las producciones del Sureste.

- SUBTIPO 2B: con borde exvasado y carena pronunciada que separa el cuello de un cuerpo que tiene paredes convexas. Fondo plano.

Vaso 40. N^o inv. - 1986/151/346 (lám. 7,40). Dimensiones: A 20; DB 17; Db 14; Dm 16'8.

Varias líneas ocupan el hombro del vaso y separan los dos frisos geométricos continuos, señalando además la parte final. En ambos frisos se pinta un grupo de dos cuartos de círculos concéntricos con melenas.

- SUBTIPO 2C: con labio en ala, cuerpo cilíndrico, base cóncava y asas horizontales pegadas. Este subtipo aparece a partir del siglo III a. C. (Mata; Bonet 1992). Se documenta en el área catalana y del noreste en el siglo II a. C. Ejemplares semejantes se encuentran en lugares del Sureste como Cabecico del Tesoro (Conde 1990: 150).

Vaso 41. N^o inv. 1986/151/12 (lám. 7,41). Dimensiones: A 28'3; DB 27; Db 14.

Igual composición a la anterior. El friso superior está pintado con semicircunferencias concéntricas; en el inferior, alternan **tejadillos + semicircunferencias concéntricas**.

TIPO 3: JARRA DE BOCA TRILOBULADA

- SUBTIPO 3A: forma similar a nuestro subtipo 3b del Grupo I. Presenta un cuello de tendencia cilíndrica muy desarrollado que recuerda formas de cerámica común romana de época altoimperial, como el tipo 40 de Vegas (1973: 96).

Vaso 42. N^o inv. 1918/69/1. Archena? (lám. 8,42). Dimensiones: A 31'3; DB 9'6; Db 8'3; Dm 18'6.

Documentación y Bibliografía: Posiblemente corresponde al expediente de la J.A.E. (1918: n^o 6).

El cuello está pintado con un estrecho tejadillo. Una pequeña banda y una banda entre líneas -en la zona de máximo diámetro- definen el espacio cerámico de los dos frisos continuos del vaso. En el friso superior alternan, aislados, tejadillos y temas que se encuentran entre los conocidos como melenas y tejadillos. En el friso inferior alternan cuartos de circunferencias concéntricas con grupos de líneas rectas o sinuosas, en vertical.

Una línea recorre toda la jarra en la parte próxima a la base. El asa también se pinta con pequeños trazos en horizontal que guardan entre ellos una determinada distancia.

Vaso 43. N^o inv. 1986/151/8 (lám. 8,43). Dimensiones: A 33; DB 10; Db 8; Dm 18.

No se puede definir la decoración del cuello y del asa debido a su deterioro. La composición pictórica es, sin embargo, igual que la pieza anterior, de la que se diferencia por la ausencia de los cuartos de circunferencias concéntricas.

Vaso 44. N^o inv. 1918/69/4 (lám. 8,44). Dimensiones: A 32'7; DB 10; Db 8'4; Dm 19'4.

Una banda entre líneas en la zona de diámetro máximo del vaso.

TIPO 4: OLPE

- SUBTIPO 4A: equivale a nuestro subtipo 3c del Grupo IV.

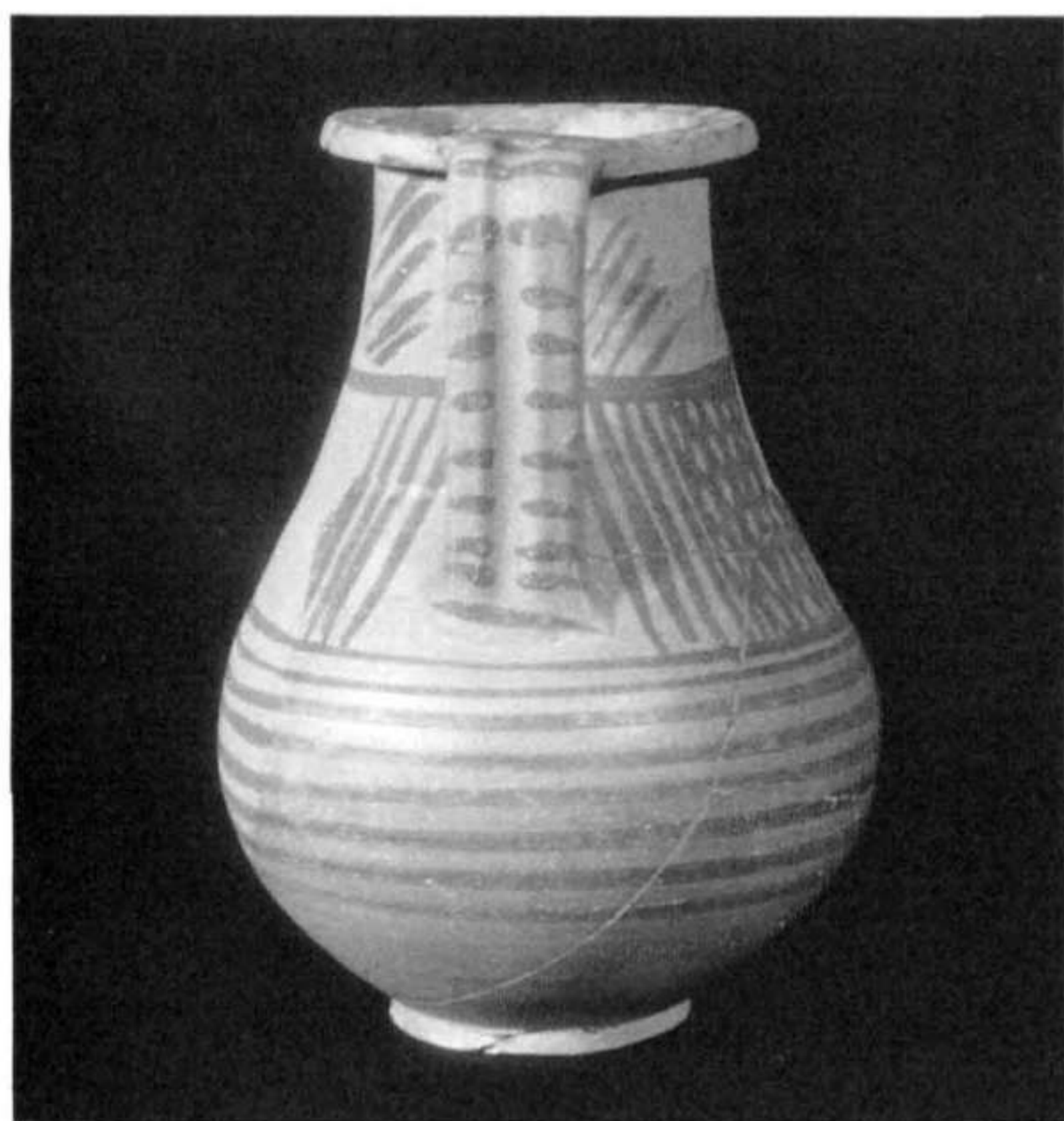


FIGURA 18

Vaso 45. Nº inv. 1986/150/19 (lám. 8.45).
Dimensiones: A 16'3; DB 11'6; Db 4'9.

Un friso con tejadillos define el único campo figurativo desarrollado en el tronco superior de la pieza.

- SUBTIPO 4B: se caracteriza por un cuello alto y pie indicado. Es muy frecuente en Elche (Olmos en prep.), y también se documenta en la Albufereta (Rubio 1986: 251, vaso NA 6022) y el Tossal de Manises (Llobregat 1972: 197).

Vaso 46. Nº inv. 1986/150/25 (lám. 8,46; fig. 18). Dimensiones: A 21'1; DB 10'2; Db 6'4, Dm; 15'6.

El borde está decorado con dientes de lobo. El asa bífida está pintada con doble trazo en disposición vertical. Tres frisos configuran la decoración: el superior, con trazos oblicuos en paralelo; el intermedio, con reticulado y líneas oblicuas; y el inferior, con circunferencias concéntricas. El vaso está muy restaurado.

TIPO 5: IMITACION DE CRATERA

Se trata de una imitación de cratera griega de campana que corresponde a los tipos 55a de

Cuadrado (1972) y 9bI2 de Pereira (1988: 163). Se datan en el siglo IV a. C., momento de máxima afluencia de los prototipos áticos a nuestra península.

Vaso 47. Nº inv. 1986/150/53 (lám. 8,47).
Dimensiones: A 28'8; DB 29'5.

La decoración es de color rojo, salvo un friso que ocupa desde el principio del galbo hasta el final de la zona de las asas. Alternan grupos de cuartos de circunferencias concéntricas -tres- con melenas. El pie está totalmente reconstruido.

TIPO 6: CRATERIFORME

En opinión de Pereira y Sánchez (1985: 98) se trata de una imitación de cratera, pero en una versión plenamente indígena, prescindiendo de las asas, por lo que habría que fechar este tipo de vasos en la Época Plena. No obstante, en nuestra área de estudio contamos con ejemplos tardíos como en la "tienda del alfarero" de la Alcuia (Sala 1992: 98 nº 59) y en el Cigarralejo con una cronología semejante, hacia 200-100 a. C. (Cuadrado 1987: 517, tumba 303). Pensamos que esta forma no necesariamente se trata de una imitación de cratera, ya que el único elemento que podemos vincular con aquellos vasos de importación sería el pie elevado.

Vaso 48. Nº inv. 1986/150/44 (lám. 9,48).
Dimensiones: A 23'1; DB 16'9; Db 11'6.

Están pintados el borde y la parte superior del galbo. Se decora con un friso con cuartos de circunferencias concéntricas de gran tamaño. Debajo, se pinta una gran banda entre tres líneas a cada lado. Otro grupo de líneas marca la zona de inflexión hacia la base y el contacto con el inicio del pie.

TIPO 7: SITULA

Sirve lo ya señalado para el Tipo 2 de nuestro Grupo II. En este caso presenta cuello cilíndrico con un baquetón que le separa del cuerpo, claramente bitroncocónico. Presenta fondo plano con umbo.

Vaso 49. Nº inv. 1986/150/18 (lám. 9,49). Dimensiones: A 20; DB 8'3; Db 6'8; Dm 15.

La pintura de la pieza bastante desvaída nos permite reconocer más que unos motivos triangulares reticulados pintados en su interior.

TIPO 8: URNA BITRONCOCÓNICA DE PEQUEÑO TAMAÑO

Forma usual en el mundo ibérico en todas sus fases. Nordstrom estableció para este tipo una evolución morfológica que iría desde los vasos donde los troncos de cono son de igual altura a aquéllos en que el tronco de cono superior es mayor que el inferior, que no aparecería hasta el siglo IV a. C., siendo la variante más evolucionada aquella de perfil convexo-cóncavo (Nordstrom 1973: 190). Esta hipótesis elaborada hace más de veinte años sobre una base evolucionista sin un contraste arqueológico sólido, tal vez requiera una visión más distanciada en este momento.

Las tres variantes citadas se documentan en este grupo.

- SUBTIPO 8A.

Vaso 50. Nº inv. 1986/150/27 (lám. 9,50). Dimensiones: A 13'5; DB 11'2; Db 5; Dm 15.

Tres bandas marcan los frisos decorados. El superior, con **semicírculos concéntricos** y **melenas**. El inferior, más ancho, con **semicírculos concéntricos + melenas + cuartos de círculos concéntricos**. Labio pintado.

- SUBTIPO 8B.

Vaso 51. Nº inv. 1986/150/43 (lám. 9,51; lám. 10,2). Dimensiones: A 16; DB 11'2; Db 7'4; Dm 19.

- *Documentación y Bibliografía:* Posiblemente corresponde al expediente de la J.A.E. (1918: nº 26).

Pintado con bandas. Tanto el tipo de pintura como de su composición apuntan a una posible procedencia andaluza.

- SUBTIPO 8C.

Vaso 52. Nº inv. 33940 (lám. 9,52). Dimensiones: A 8'8; DB 8'6; Db 6'2; Dm 13'2.

Presenta pequeñas bandas a la altura del cuello y comienzo del galbo. Labio pintado.

TIPO 9: URNA GLOBULAR DE PEQUEÑO TAMAÑO

Puede tratarse de la forma 18a de Abascal (1986: 109-ss. figs. 12 y 85-ss) denominada "vaso globular de labio sencillo". Es un tipo muy abundante en la Meseta Sur durante el Alto Imperio e imita, según este autor, la forma XXb de paredes finas de Mayet que se produce durante los reinados de Tiberio y Claudio. Sus centros de producción están en Segóbriga, Toledo y la zona de Villaverde (Madrid).

Vaso 53. Nº Inv. 1986/151/344 (lám. 9,53). Dimensiones: A 11'1; DB 11'4; Db 7'4; Dm 13'4.

Decoración en color anaranjado, en el borde y al principio del galbo con líneas horizontales.

TIPO 10: DENOMINACIÓN SEGÚN AUTORES

Es el tipo 13a1 de Pereira de perfil carenado y con decoración de bandas monocromas en la parte superior del cuerpo. Se fecha entre los siglos IV-III a. C. y se halla en toda la Andalucía oriental (1988: 164). Significativamente esta forma no se documenta en Elche. Mata y Bonet (1992) recogen ésta bajo la denominación "botellita", dentro del Grupo IV subtipo 1.1.1., pieza procedente del Cigarralejo (Murcia).

Vaso 54. Nº inv. 33955. Archena? (lám. 9,54; fig. 19). Dimensiones: A 8'4; DB 4'2; Db 3'8; Dm 8'2.

Pintado con pequeñas bandas en la parte superior del galbo. Labio pintado.



FIGURA 19

Vaso 55. N° inv. 33943. Archena? (lám. 9,55). Dimensiones: A 11'4; DB 7; Db 4; Dm 11.

Pieza pintada en rojo, desde el borde hasta el final del galbo.

TIPO 11: CALICIFORME

De cuerpo cóncavo-convexo o ligeramente globular, de pequeño tamaño y pie indicado. Es uno de los tipos más extendido en el mundo ibérico y se puede datar entre los siglos V-II a. C.

- SUBTIPO 11A.

Vaso 56. N° inv. 1986/151/7 (lám. 9,56). Dimensiones: A 9; DB 8'4; Db 3'6; Dm 8'8.

Decoración con líneas paralelas.

Vaso 57. N° inv. 1986/151/57; 1941/46/56 y 73/36/301 (lám. 9,57). Dimensiones: A 7; DB 5'4; Db 3; Dm 6.

Documentación y Bibliografía: Obermaier; Heiss (1929: lám. 7c). Este vaso posiblemente sea de Archena.

Decoración geométrica con trazos y grupos de líneas en vertical.

- SUBTIPO 11B.- Pieza análoga al subtipo 11b2 fechado entre 425-325 a. C. del Cigarralejo (Cuadrado; Quesada 1989: 85). Este vaso tiene unas características técnicas peculiares, en especial por su pasta muy depurada de color rojizo y la calidad de su superficie que no correspondería con lo habitual en la zona, lo que podría indicar una cronología tardía para esta pieza.

Vaso 58. N° inv. 1918/69/6. Archena? (lám. 9,58). Dimensiones: A 8'2; DB 11'3; Db 5'5.

Decoración de líneas.

- SUBTIPO 11C.- Semejante a éste es un vaso de Galera que Pereira (1988) adscribe al grupo 13b1.

Vaso 59. N° inv. 1986/151/2 (lám. 9,59). Dimensiones: A 9'3; DB 8; Db 4; Dm 8.

Borde pintado. Un friso con grupo de líneas en disposición vertical y un signo no determinado.

TIPO 12: CALATOS DE PEQUEÑO TAMAÑO

Corresponde a nuestro Tipo 8 del Grupo I.

Vaso 60. N° inv. 1986/151/11 (lám. 9,60). Dimensiones: A 15'3; DB 20; Db 10.

Borde pintado. Presenta dos frisos con decoración geométrica, encuadrados por bandas. En el friso superior se pintan cuartos de círculos concéntricos y en el inferior alternan los semicírculos concéntricos y las melenas.

TIPO 13: CUENCO

Imitación de la forma 27 de Lamboglia de la campaniense A.

Vaso 61. N° inv. 33949 (lám. 9,61). Dimensiones A 6'2; DB 17'2; Db 5'5.

Decoración con líneas geométricas.

COMENTARIO TIPOLÓGICO DEL GRUPO V.

Nos encontramos ante un grupo sumamente heterogéneo tanto desde el punto de vista formal como cronológico. Nuestras dudas respecto a los orígenes de estos vasos se incrementan; pueden ser de Elche-Archena, como consta en los números de inventario del Museo Arqueológico Nacional, o de cualquier lugar del Sureste e incluso Andalucía. Por tanto, es arriesgado hacer cualquier tipo de valoración más allá de la propia pieza. No obstante, no nos resistimos a hacer un pequeño comentario o, al menos, mencionar la importancia que hubieran tenido ciertos vasos si hubieran estado contextualizados. Nos referimos al 39, cuya composición decorativa es completamente ajena a la zona del Sureste; al vaso 41 de posible producción catalana y que se documenta en yacimientos murcianos (Conde 1990); a la imitación de cratera y al crateriforme, vasos 47 y 48; a la pieza 53 posible producción romana de la Meseta Sur de época altoimperial; al vaso 61 imitación de cuencos de barniz negro. Y finalmente a los vasos 54 y 55 que no se documentan en la Alcuía y que pudieran tratarse de productos andaluces de los siglos IV-III a. C. (Pereira 1988).

Algunos vasos del conjunto (n^{os}. 42, y 51) es posible que correspondan al Expdte. de la JAE de 1918 y, por tanto, probablemente procedan de la comarca de *Archena*. Aunque así fuera no añadirían datos nuevos, pues se trata de dos jarras de boca trilobulada (vasos 42 y 9). Únicamente el vaso n^o 51 tanto por su forma como por su decoración puede ser de procedencia andaluza lo que significativamente nos llevaría de nuevo al comentario que hacíamos en el Grupo I sobre la situación geográfica de la localidad murciana, favorable a la intrusión de ciertos elementos del Alto Guadalquivir.

COMENTARIO ICONOGRÁFICO DEL GRUPO V.

La heterogeneidad, apuntada ya en el comentario tipológico, es válida también para introducir este apartado iconográfico. Podríamos hablar de un grupo con paralelos en la Alta Andalucía (vasos 39, 47, 51, 52, 54 y 55), caracterizado por

una decoración geométrica de líneas y bandas en color rojo vinoso. Sin embargo, en las producciones habituales del Sureste encontramos una mayor representación de cuartos de círculo, tejadillos con disposición en horizontal y en vertical y melenas. La composición de este último grupo sigue las directrices iconográficas que hemos señalado en los anteriores: o bien, hay una diferenciación en dos frisos, si la pieza lo permite, (vasos como el tipo 3) o en uno, en el caso de piezas bitroncocónicas como la 45. Las inflexiones y el diámetro máximo siguen siendo los rasgos que delimitan los campos figurativos.

Dentro de la variabilidad de este grupo, el vaso 53 responde claramente a prototipos de la meseta sur¹⁸, no ya sólo por su perfil sino por la pintura de color anaranjado y textura brillante que en los ejemplos de la zona ibérica del Sureste.

Hay un caso peculiar en el vaso n^o 42 de cuello largo. Este rasgo permite que su primer friso no acabe a la altura final del asa, sino que continúe más abajo. Otro ejemplo particular es el del vaso n^o 44 que presenta los campos figurativos, definidos mediante líneas y carentes de decoración en sus espacios internos.

FRAGMENTOS CERÁMICOS

Además se guardan en el Museo Arqueológico Nacional 49 fragmentos de galbos y algunas asas bajo la denominación de *Elche-Archena*. De ellos, hemos seleccionado por su iconografía algunos de los más representativos:

Fgto. 62. N^o inv. Elche 17641 y 1986/151/1 (fig. 20).

Bibliografía: P. Paris (1904: lám. I).

Dos frisos. El superior con un lobo que tiene los rasgos habituales: boca abierta con la lengua fuera, costillas marcadas así como el pelaje. El lobo es menos estilizado que en algunos ejemplos de la Alcuía.

¹⁸ Agradecemos a Gilberto Pedreira esta información.



FIGURA 20

El cuadrúpedo tiene la pata izquierda delantera alzada y junto a la cabeza del ave. El ala de ésta se pinta encima de la pata derecha del lobo. Sobre el lomo de este animal otra pequeña ave sostiene una ramita en el pico. Encima de ella se conserva parte de una roseta. El segundo friso, separado del primero por una banda entre líneas, es geométrico con semicírculos concéntricos y melenas.

Fgto. 63. N^o inv. 1986/151/80 (fig. 21).

Patas delanteras-trasera y parte del vientre de un lobo. Tres peces alternan entre las patas del cuadrúpedo.

Fgto. 64. N^o inv. 17644 y 1986/151/145 (fig. 21).

Parte de la cabeza de un lobo frente a un ave de pequeño tamaño. En la zona superior un elemento no identificado.



FIGURA 21

Fgto. 65. N^o inv. 1986/151/121-1986/151/116 - 1986/151/137 (fig. 22).

Son fragmentos con signos vegetales; uno de ellos representa una palmera con el tronco pintado con rombos.

Fgto. 66. N^o inv. 1986/151/171 (fig. 23).

Ala y pata + signo vegetal, junto a un conejo. Pequeños signos vegetales con brotes se encuentran entre los zoomorfos.

Fgto. 67. N^o inv. 17645 y 1986/151/79 y otro fragto. 1986/151/158 (fig. 24).



FIGURA 22

El primero, son ramas vegetales, junto a la boca de un lobo. El segundo, cabeza de animal, sólo constatado hasta este momento en la Alcudia. Su rasgo pertinente, característico de este animal, es la lengua dividida en tres partes (Tortosa 1993).

Todos estos fragmentos tienen similitudes y formalismos del yacimiento ilicitano.

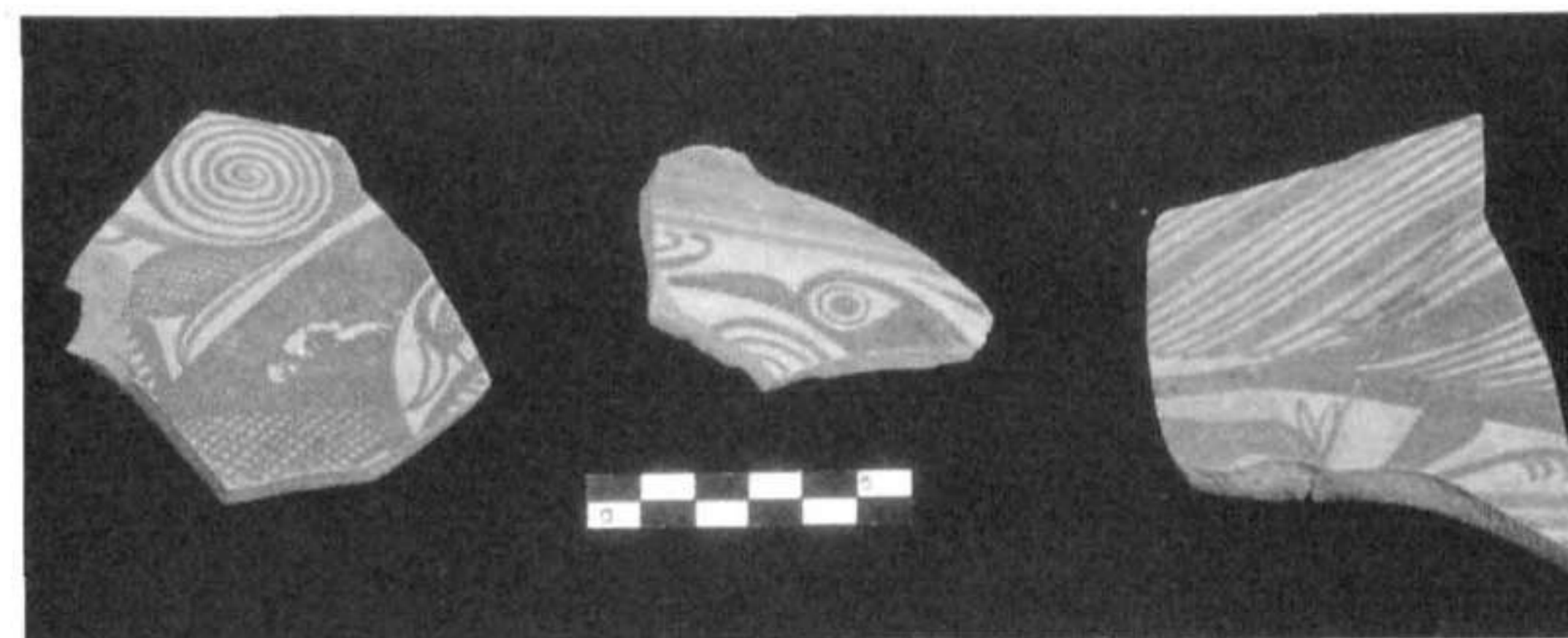


FIGURA 23



FIGURA 24

Estos materiales cerámicos pintados y siglados como Elche-Archena están depositados en el Museo Arqueológico Nacional junto a cerámicas ibéricas sin decorar, como algunos cuencos de pequeño tamaño de borde reentrante y pie anular que Aranegui (1970: 109-ss.) denominó "páteras de borde reentrante y pie recto u oblicuo" y que en la tipología de Cuadrado (1972) corresponde al tipo 7. Forma propia de los siglos III-II a. C. según la autora y que relaciona con las formas 25 y 27 de Lamboglia. Paralelos de este tipo encontramos en la Serreta, Amarejo, la Albufereta, etc. Además, a estas piezas hay que unir un plato de barniz rojo y varios cuencos y platos de imitación de cerámica campaniense (formas 22 y 26 de Lamboglia). Conjunto al que habría que unir también los tres pebeteros que presentamos a continuación.

PEBETEROS

1.- N^o inv.1986/151/70.- Procedencia: Elche-Archena. (lám. 12,1; fig. 25).

Dimensiones: A: 16 cm. Diám. superior: 11 cm. Diám. base: 8 cm.

Cazoleta. con cinco agujeritos. Molde bivalvo. Sin señales de quemado.

Estas piezas, como conocemos, representan bustos femeninos¹⁹ que suelen llevar, el cabello distribuido simétricamente y cubierto con un tocado de hojas o frutos agrupados. El tocado de

¹⁹ Para las terracotas ibéricas en forma de cabeza masculina procedentes de la zona edetana, fechados a fines del s. III-ppios s. II a. C., cf. Bonet *et alii* (1990).

estos personajes es un *kalathos* que, en este caso, se decora con dos aves afrontadas a unos frutos redondeados. Este pebetero responde al grupo A de Muñoz Amilibia (1963), con la diferencia de que el que nos ocupa no presenta en la parte inferior los pliegues de la túnica recogidos en la parte central con un broche circular. Los pendientes son en forma de racimo y la cazoleta de la parte superior tiene cinco agujeros, sin restos de fuego, como también suele ser habitual en estas piezas del Mediterráneo Occidental. Entre los ejemplos que Muñoz Amilibia (1963: 27) integra en este grupo se encuentran el ejemplar II de Ampurias y otro de la Albufereta. Esta vinculación de la zona catalana con los ejemplares del Sureste también se pone de manifiesto en el trabajo de Pena, años más tarde (1987: 354), que relaciona las piezas de la Albufereta y de la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Murcia).

2.- N^{os}. inv.1986/151/5 y 17653.- Procedencia: Elche. Colección Aureliano Ibarra. (lám. 12,2; fig. 26)

Dimensiones: A: 21 cm. Diám. base: 14 cm.

Bibl.: Ibarra (1879: 163, lám. IX); Lau-monier (1921: 203-4, lám. CXX,1).



FIGURA 25

Es el pebetero más grande de los tres que presentamos. Está roto en la parte superior y reconstruido en los laterales y en la parte superior.

Presenta varios rasgos peculiares que lo diferencian de los otros dos ejemplos, más habituales, que ofrecemos: grandes ínfulas o pendientes que caen a ambos lados del rostro, el pecho marcado bajo los pliegues de la túnica y un fino collar en el cuello. Su rostro, un poco ladeado, parece esbozar una leve sonrisa que se aprecia si comparamos esta imagen con el pebetero nº 1 (cf. fig. 25). Sonrisa que se encuentra lejana de los rostros más hieráticos de los ejemplos más comunes de estas piezas. En este caso, tampoco el tocado es un cálato sino una torre al modo de los rostros que presentan los anversos de las monedas de algunas emisiones andaluzas como Carteia o Malaca de los siglos II-I a. C. (Chaves 1997 y Campo 1995).

Iconográficamente existe un cambio conceptual en la representación de este busto con respecto a los nºs. 1 y 3. Estos nos ofrecen la imagen de una divinidad frugífera, de la fecundidad. Este nº 2, sin embargo, aunque incluya esta funcionalidad, aporta un rasgo importante y novedoso, quizás el de la divinidad representante de la ciudad. La concepción de esta pieza y sus peculiaridades, junto a los materiales romanos con los que apareció asociada, según indica Aureliano Ibarra (1879: 161-3, fig. IX), apuntan hacia una cronología del s. II-I a. C. Unas fechas más tardías, que el margen temporal de los siglos IV-II a. C. usado para la datación de estos pebeteros.

Esta pieza se halla junto a fragmentos de esculturas de mármol de época romana en el yacimiento ilicitano, tal como relata A. Ibarra (1879: 161-ss): "...nos referimos á los grandes fragmentos de escultura que se conservan en Elche, sobre el muro mismo de la casa de la ciudad, contiguos a las inscripciones de que anteriormente nos ocupamos, y los cuales fueron hallados también en la Alcudia ... merece muy especial mención, ya que damos cuenta de fragmentos esculturales, una cabeza de barro cocido, materia de la cual tan diversos y múltiples usos hacían los antiguos; cabeza, destinada tal vez, al mismo uso que esas pilas, o macetas de



FIGURA 26

porcelana o loza, que suspendemos sobre los muros de nuestras moradas, con el objeto que contengan algunas plantas raras, o ramos de flores para que hermoseen las estancias. La parte superior de la cabeza, o sea su tocado, se halla abierta, permitiendo ver al descubierto todo el interior de la escultura, que forma a la manera de un receptáculo o vaso, de todo su grandor.

La prueba evidente de que este objeto debía tenerse suspendido sobre la pared, existe, en que no presenta base alguna que pueda mantenerlo derecho, pues mirado lateralmente, se ve, que, la parte anterior y posterior del mismo, se estrechan de arriba a bajo, formando en su conjunción un ángulo muy agudo; y al propio tiempo, en la parte posterior, nos muestra el agujero, practicado con el intento de poderla suspender de un clavo" (lám. 13).

3.- Nºs. inv. 1986/151/69 y 17652.-
Procedencia: Elche. Colección Aureliano Ibarra.
(lám. 12,3; fig. 27).

Dimensiones: A: 16'6 cm. Diám. superior: 12'2 cm. Diám. base: 10'6 cm.

Bibl.: Ibarra (1879: 207-8, lám. XXII); Laumonier (1921: 203, lám. CXX,2).

Pieza con cinco agujeritos en la cazoleta. Hoquedad pequeña en la parte posterior. Restaurada en la parte superior del cálatos. El color grisáceo-negrusco de la arcilla denota su exposición al fuego. Su cabello, con la raya en el centro y realizado con suaves ondas, sostiene el cálato adornado con frutos redondos y hojas. El escote se cierra en la parte central con un broche circular. Esta pieza pertenece al grupo A de Muñoz Amilibia (1963).

Esta terracota femenina procede de una necrópolis de Elche, como nos cuenta A. Ibarra (1879: 207-8)²⁰: "... y al O. mismo de Elche, antes de llegar al cementerio, en propiedad de nuestro tío, D. Juan Ibarra, otro notable enterramiento, consistente en una gran vasija de barro cocido, dentro de la que conservaban las cenizas y restos humanos, en unión del hierro de una lanza, la hoja doblada y rota, al parecer de una espada, el trozo de un gran cuchillo, fragmentos de dos vasijas de metal, con asas móviles, ingeniosamente colocadas, para que aquellas se mantuviesen en equilibrio;... sobresaliendo entre todos los objetos hallados en la vasija un interesante busto, coronado de hojas y frutos y con la bulla al cuello, igualmente de barro cocido, de color plumizo, que reproducimos en la lámina XXII, destinado a un uso incierto, supuesto que en la parte superior, una concavidad, provista de cinco agujeritos que comunican con el interior de la cabeza, completamente vacía, permitirían colocar en ellos, flores, tallos de algunas plantas, espigas o algún otro objeto

²⁰ El 11 de Febrero de 1892 ingresa en el Museo Arqueológico Nacional la colección de materiales ilicitanos de Aureliano Ibarra. En el inventario del material no aparece especificado este objeto. Sin embargo, la publicación de Laumonier (1921), sobre las Adquisiciones del M. A. N. presenta esta terracota como perteneciente a la Colección Ibarra y aparece su dibujo en la lámina XXII donde se recogen parte de los materiales del yacimiento de la Alcudia; materiales que a su muerte pasarían a ser depositados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid por expreso deseo de este estudioso ilicitano.



FIGURA 27

cualquiera, estando al propio tiempo provisto de un agujero mayor en su parte posterior, tal vez para poderlo fijar a algún clavo, sobre los muros de un larario".

El estudio de estos, probablemente mal denominados, quemaperfumes ha tenido una serie de cuestiones que han generado debate²¹. En primer lugar, la misma denominación. Es cierto que son las piezas procedentes de la *favissa* de Cartago y del depósito de Lugherras (Cerdeña) las que presentan huellas de exposición al fuego y que por lo tanto podrían recibir ese nombre. Tal vez a los ejemplares de Occidente habría que buscarles una funcionalidad diferente (Pena 1987: 350). Ruiz de Arbulo (1994: 168), ante la diversidad contextual donde se documentan estos objetos, propone que: "*Como objetos votivos serían los contenedores de primicias ofrendadas en el santuario, pero en el altar doméstico representaban*

²¹ Ruiz de Arbulo (1994: 168) propone denominarlos "cernos figurados con cabeza de Core" pero teniendo en cuenta un matiz fundamental: esta denominación tendrá que tener en cuenta su variedad funcional".

a la propia imagen de la divinidad que recibía las ofrendas en el interior de su cálato”.

Las otras cuestiones problemáticas de estos objetos apuntan hacia el origen de estas terracotas y su interpretación. Sobre el primer tema las posturas se enfrentan entre quienes defienden un origen púnico o ibérico (Ugolini) o griego de Sicilia (Bisi). Ruiz de Arbulo (1994: 168) defiende un origen en Cartago en el s. IV a. C. con una difusión a la Sicilia púnica, Cerdeña y Occidente. Sobre el tema de la interpretación debatido desde los primeros trabajos aparecidos sobre estas piezas (García y Bellido 1948:195-205), volvemos a trasladar aquí la opinión de Ruiz de Arbulo (1994: 168) sobre los significados de estos objetos: “... estos cernos representaban una serie compleja de divinidades con poderes semejantes y probablemente por esta razón en ocasiones confundidas o asimiladas en una sola: una divinidad ctonia, protectora de las cosechas y de la fecundidad, señora de la muerte y de la resurrección a la que podemos llamar por igual Deméter, Core, Cibeles, Tanit, Isis o un nombre ibérico todavía por determinar”.

CONCLUSIONES

A) LOS VASOS Y SUS SIGNOS

El conjunto de cerámicas ibéricas que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, bajo el epígrafe Elche-Archena, está formado por colecciones de distintas procedencias y adquisiciones. Los problemas de estos materiales están en la forma en que se producen sus hallazgos, más bien rebuscas, y no excavaciones sistemáticas. A ello hay que añadir la carencia o inexistencia, según los casos, de documentación sobre sus orígenes, procedencias, forma o momento de su adquisición (Tortosa; Santos 1997). Estas circunstancias explican el porqué este conjunto no ha sido objeto de un estudio pormenorizado.

Si bien es verdad que este análisis no nos ha posibilitado conocer con certeza el origen de todas las piezas -Elche o Archena- sí que nos ha permitido ofrecer un estudio tipológico de estas cerámicas y, al mismo tiempo, la posibilidad de

continuar indagando sobre el código iconográfico de la cerámica ibérica del Sureste, que como observamos -sobre todo en los grupos I y IV- presentan gran similitud temática y compositiva con los ejemplares de la Alcudia de Elche.

Algunos de estos vasos, como se indica en la bibliografía que ofrecemos en cada uno de ellos, pertenecieron a las colecciones Heiss y Vives²². Sin embargo, la incertidumbre acompaña a la mayoría de estas piezas desde los primeros momentos, como se indica en los vasos que aparecen en la publicación *Adquisiciones del M.A.N. de 1940-45* (1947). Estos vasos y el recipiente zoomorfo (*Adquisiciones* 1947: 70, fig. 6a), con el que aparecen en esta obra proceden de la necrópolis del Cabezo del Tío Pío (Archena) y formaron parte de la colección Heiss. Piezas de esta publicación (1947) como las dos pequeñas jarritas de boca trilobulada (Obermaier; Heiss 1929; figs. nº 9 y 10) y los dibujos de la última lámina de la publicación de Obermaier; Heiss (1929: lám. 13), o la urna que Obermaier presenta en su trabajo (1930: lám. 1), de la que dice este autor que queda “sin ingresar” en el Museo, responden verdaderamente, a piezas que no hemos podido encontrar²³.

La fase de documentación de archivos y bibliografía antigua ha sido la clave para la identificación, siempre que ha sido posible, del origen de los recipientes. El análisis documental ha permitido definir los Grupos I y II (26 vasos) de los que podemos presumir con un grado de certidumbre elevado que proceden de Archena y Elche respectivamente, aunque sin poder precisar de qué yacimientos en concreto. Si bien, lo más probable es que correspondan al Cabezo del Tío Pío (Archena) y de la Alcudia (Elche). Es

²² A la colección Vives pertenecen los vasos 32, 33 y 35. Bosch Gimpera (1915) no se atreve a asegurar que procedan de la necrópolis de Archena. Algunas de las piezas que aquí se presenta ya habían sido publicadas por Obermaier y Heiss (1929); otras son inéditas y no se habían conocido hasta este momento (vaso 21, 9, 14, 13, 15, 10, 16).

²³ De la misma manera el material de la obra de Bosch Gimpera (1915: lám. III,3) y el fragmento que presenta este autor en la pág. 13, fig. 1 no los hemos hallado.

preciso poner de relieve que el conjunto de materiales de *posible procedencia de Archena* depositado en el MAN constituye el lote más importante de cerámicas con decoraciones pintadas originarias de aquella localidad murciana.

Los grupos IV y V tienen procedencias dudosas, tal y como ocurre con algunos de los fragmentos con decoraciones figuradas del último apartado. Aunque sus formas y motivos iconográficos encajan perfectamente en el ámbito del sureste peninsular, en especial con el yacimiento de la Alcudia (Elche). Encontramos excepciones en varias piezas pertenecientes al grupo V, cuyos paralelos tipológicos y pictóricos son de una difícil adscripción. Entre los vasos pintados con tipos geométricos (Grupos III y V) existen, sobre todo, repeticiones de la asociación semicírculos concéntricos y tejadillos, tanto en disposición horizontal como vertical. Como hemos apuntado hay ejemplos como "la urna de Cazorla" (G. III) o el vaso 54, que guardan similitudes tipológica y decorativamente con ejemplares de la Andalucía oriental. En estos casos se muestra un gusto diferente en la plasmación de estos signos geométricos: bandas y líneas en una composición en la que no se pinta todo el espacio del vaso; al contrario que suele ocurrir en los casos del SE en los que se ordena el espacio cerámico en frisos bien delimitados donde se combinan esos signos geométricos.

Con los vasos de los dos primeros grupos, desde el punto de vista formal sus paralelos se encuentran en el Sureste y Levante, en general, pero sobre todo en yacimientos como el Cigarralejo y Cabecico del Tesoro (Murcia), El Amarejo (Albacete) o la Albufereta (Alicante) y, como no, entre todos ellos sobresale la Alcudia de Elche.

Desde el punto de vista cronológico también se pueden apuntar algunos datos de interés, en especial para el momento final de las producciones más características del grupo Elche-Archena (zoomorfos-fitomorfos). El Tipo 8 de nuestro Grupo I (cálatos de pequeño tamaño) se data por Ros Sala (1989: 74) hasta mediados del siglo I d. C. Es el mismo caso que el Tipo 3 del Grupo IV que podemos fechar en el Alto Imperio. Otros

vasos, por sus paralelos formales con las jarras y las olpes, se pueden llevar incluso entre los siglos I-II d. C.; o el vaso (nº 34) con la decoración de hojas poco habituales. Sin embargo, llaman más la atención los dos primeros ejemplos porque conservan los signos habituales del ave y el lobo. Estas fechas tardías para esos signos figurados se corroboran con muy pocos datos arqueológicos seguros, pero los encontramos un poco antes del cambio de era en *Albintimilium*, en el estrato VIa (30-20 a. C.) (Lamboglia 1954: 253); en una tumba de *Portus Magnus* (Orán, Argelia), donde un clásico enócoe con un prótomo de ave con las alas abiertas se encuentra asociado a una Dragendorf 17 con el sello de *P. Cornelius Ateius*, datable pocos años antes del cambio de era (Santos 1982-83: 140).

Ante la incertidumbre de las procedencias de estos vasos los rasgos iconográficos pueden informarnos sobre las similitudes con piezas conocidas procedentes del yacimiento de la Alcudia. Así, nuestros objetivos iconográficos han estado encaminados a analizar la composición de la imagen: la identificación de los signos, sus combinaciones, cómo se disponen y cuáles son sus relaciones semánticas. De esta pequeña muestra de 61 vasos, hay 32 que están dentro de los parámetros iconográficos -compositivos, formales y temáticos- que presentan los materiales de la Alcudia (Elche). Materiales inscritos en lo que se ha denominado desde los años 40 como *estilo pictórico de Elche-Archena*. En este sentido podemos hablar de las peculiaridades compositivas de los vasos ilicitanos que coinciden con la treintena de piezas que, en este trabajo, tienen una decoración zoomorfa, vegetal y antropomorfa. Como es habitual las inflexiones de las piezas acotan y diferencian los distintos frisos figurativos configurando la dialéctica entre soporte e imagen. Composiciones que, en general, se delimitan con una banda entre líneas, como veíamos en los ejemplos de los grupos I y IV. También en la composición suelen primar los frisos continuos. Este rasgo y el abigarramiento, conocido como *horror vacui*, son peculiaridades de los vasos ilicitanos. Con referencia a este punto, en ocasiones, se ha hablado de ciertas dosis de improvisación y anarquía. Sin embargo, la reiteración compositiva de los vasos

que presentamos nos ofrecen una serie de *normas* que nos introducen en un *orden* ibérico que codifica esta manera de pintar. Este orden se manifiesta, por ejemplo, en los vasos 29 y 30 donde, a partir del eje central de la pieza, que coincide con el eje de simetría pictórico, se definen dos imágenes similares a ambos lados.

El tipo de signos más representados son los vegetales (Tortosa 1993: 386-ss). El análisis de estas piezas revela que una de las fórmulas iconográficas que más se repite es: hoja-hojas de zarzaparrilla (acorazonadas) + brotes + espirales -a veces, esa hoja/s de zarzaparrilla son sustituidas por una gran hoja- utilizada para componer gran parte de las escenas de este estilo. Los signos zoomorfos pertinentes de este grupo son el ave y el lobo. Se representan en 11 vasos de nuestra muestra, con una clara relevancia de las aves. En la cara A se pinta el ave y en la cara B el lobo; una temática habitual en los vasos ilicitanos. Estos zoomorfos se muestran y se relacionan con los signos vegetales que los rodean: se unen, se vinculan y forman escenas que, salvo en algunos ejemplos, son temas específicos para el soporte cerámico. Sin embargo, el vaso 7, recoge la escena del ave picando en un signo vegetal; tema que se convierte en habitual en el repertorio de esta cerámica, recogiendo una tradición antigua representada sobre otros soportes²⁴.

La imagen ibérica sobre cerámica nos aporta, además, rasgos interesantes que denotan el gusto del artesano cuando pinta; es el ejemplo, de los n.ºs. 23 y 29. En el primero, en la cara A, un brote²⁵ se une a unas alas de ave, que simboliza de forma sintética el prótomo del pájaro que aparece en gran número de piezas. La cara B presenta un esquema similar: ahora, un brote se une a unas hojas. Es el juego visual y de las sustituciones que el ibero combina en su obra. Signos zoomorfos y vegetales que, en nuestra

opinión, poseen un similar rango jerárquico. En el vaso 29 el ave se muestra, se presenta, surge junto a la hoja de zarzaparrilla y el brote y con sólo un ala. El lugar del ala izquierda del animal lo ocupa una composición habitual de **brotes + espirales**. En la cara B de la pieza, la presencia del ave está constatada con las dos pequeñas alas ubicadas a ambos lados del eje central, de una manera casi simétrica. Se representa de esta forma una parte de un todo, mostrando el rasgo pertinente que identifica al ave: las alas.

En la identificación de esta Naturaleza ideal que, a veces, no logramos identificar y denominar, como ha ocurrido con el tipo de *hoja?* del vaso 5 o del elemento *indeterminado* que se pinta en el n.º 36, nuestra falta de referencias con la *realidad* ibérica nos impide reconocer el signo en cuestión. *El podría ser* nos invade incluso en signos, tan habituales en las cerámicas ibéricas, como el brote (documentado en 19 casos de esta muestra), signo que sintetiza el momento de surgimiento en el concepto genérico de naturaleza vegetal representado por el ibero.

Los tipos vegetal y animal de las imágenes nos muestran una visión idealizada de la Naturaleza en el instante en la que estos signos se encuentran en el apogeo de su acción, - brotes, dispuestos a abrirse; rosetas, con los pétalos abiertos; hojas entrelazadas; aves, con las alas abiertas; lobos, mostrando su corpulencia y su fiereza con las bocas abiertas-. Todos parecen existir en una perfecta simbiosis, sin que tengamos razones para observar en las aves y en los lobos dos signos contrapuestos²⁶, como en ocasiones se ha planteado por algunos autores.

²⁴ Este hecho no implica, en nuestra opinión, que cada uno de estos signos -el ave y el lobo- puedan tener unos matices diferentes a nivel de significación, sino que dentro del código genérico iconográfico, no hay nada en la composición que indique diferenciación. Estos signos guardan una jerarquía similar. Aquí radica la diferencia en las posiciones que se persiguen, habitualmente, en los trabajos sobre imágenes ibéricas y en los objetivos que nosotros perseguimos. Uno de los vicios que en nuestra opinión han arrastrado estos análisis, ha sido la necesidad por interpretar, de manera inmediata, el contenido de algunas imágenes en determinadas piezas. Este fin ha ensombrecido un objetivo, a nuestro entender, más interesante y enriquecedor: el acercamiento al código ibérico y la indagación sobre los temas y las composiciones genéricas que lo caracterizan.

²⁴ Cf. nota ya recogida en la n.º 10.

²⁵ El brote se representa de dos maneras: una, redondeada y pintada interiormente con un reticulado -cf. cara B de este vaso- y, otra, de manera apuntada como en el vaso 1986/150/1 o la barbilla del vaso de *los rostros con arreboles* de la Alcudia de Elche.

Pensamos que, más bien al contrario, todos participan del mismo sentido y actúan al mismo rango dentro del código iconológico. La similitud de los tipos y la composición iconográfica de algunas piezas es tan semejante que algunas de ellas podrían adscribirse perfectamente a la Alcudia. Es el caso de las figs. 7 y 8 presentadas en nuestro anterior trabajo en esta revista y también ocurre con la lámina I publicada por Obermaier y Heiss (1929) con las mismas características que un vaso procedente de la Alcudia (Ramos Folqués 1990: lám. 50,5). Este hecho nos lleva a reflexionar, como hipótesis preliminar, en la difusión de las cerámicas ilicitanas hacia este enclave murciano, en la posibilidad de un taller murciano que trabaje con códigos y técnicas similares a los existentes en Elche, o en la propia presencia de artesanos ilicitanos que trabajan en Archena. No podemos precisar más.

Esta normativa sintáctica y temática, que nos aproxima al código iconográfico nos permite hablar de los signos pertinentes de esta muestra: aves, lobos, hojas de zarzaparrillas y espirales, componentes de las fórmulas descritas para cada vaso. Estas reiteraciones constatadas también en las cerámicas ilicitanas confirman que el código cerámico es bastante seriado y que mantiene *un orden ibérico*. En este sentido y, aunque algunos vasos puedan ser efectivamente de procedencia murciana, tanto el soporte como la iconografía, la composición y el trazo firme y detallado de los dibujos anuncian el taller ilicitano como el lugar de origen de los recipientes 3, 5, 6, 7, 23, 28, 30, 31, 14, 33, 37.

En el caso de la pintura antropomorfa, ya hemos hablado del ejemplo excepcional del *vaso de los guerreros* de Archena (vaso nº 1)²⁷ que, paradójicamente no cumple, como ya hemos apuntado, los rasgos atribuidos a esta producción pictórica de Elche-Archena.

²⁷ El hallazgo posterior de una copa Droop (530 a. C.) decorada con monomaquías y auriga sobre un carro, temas cercanos a la representación de esta urna ibérica, hubiese reforzado, en opinión de Olmos (1987: 32), los argumentos propuestos por Bosch Gimpera para la datación de la pieza. Consideramos que, este vaso singular, pueda tener una cronología temprana.

El cómputo de vasos con figuración antropomorfa se reduce, en esta muestra, a otra pieza decorada con rostros con arreboles (cf. comentario iconográfico Grupo II). Este grupo se encuentra representado en la Alcudia en dos series. La primera estaría compuesta, entre otros, por los rostros que el gran cálatos de la Alcudia tiene debajo de sus dos asas. Estos surgen directamente de la tierra, indicando de esta manera, su génesis vegetal²⁸. Este tipo, que se pinta rodeado de signos vegetales y animales, cambia formalmente en la segunda serie donde es el atributo *alado* el que confiere el estatus divino al rostro. Este es el caso del rostro de la cratera²⁹ de la Alcudia, fechada por su excavador R. Ramos en s. I a. C.-s. I d. C. y el vaso X que presentamos aquí y que ha sido publicado en diversas ocasiones (Ramos Fernández 1989 y 1992). En esta segunda serie, la exuberancia vegetal se ha perdido, los signos vegetales son inexistentes, como en el ejemplo de la cratera ilicitana o como nos lo indican los signos vegetales esquemáticos que se pintan en el vaso 25 debajo de los rostros. Rostros que ocupan el friso principal y prácticamente la totalidad del espacio decorativo del vaso. Están, además, más humanizados que los de la primera serie, como denotan la mayor definición de los rasgos de la cara o los pendientes que, por ejemplo, luce el rostro del vaso 25. En la primera serie, los atributos de los rostros se encuentran imbuidos en la ambigüedad de la Naturaleza que comparten todos los signos de la primera serie de este grupo. Nos encontramos, pues, ante variaciones de un mismo tema en momentos diferentes, ya que esta segunda serie tiene una datación del s. I a. C.- s. I d. C., como parece atestiguarlo también el tipo vegetal tardío que se pinta debajo del vaso 25 y que corresponde a signos semejantes que hallamos en vasos tardíos de la Alcudia y de Cartagena³⁰. Estos rostros frontales establecen una relación directa con el espectador y pueden

²⁸ A esta serie pertenece también el rostro del cernos ilicitano. Para ambas imágenes cf. Olmos *et alii* (1992: 124-129).

²⁹ Cf. Olmos *et alii* (1992: 125).

³⁰ El signo vegetal de este vaso, pintado en el friso debajo de los rostros, corresponde a signos semejantes recogidos en vasos de la Alcudia y de Cartagena. Pertenece al grupo de hojas esquematizadas del tipo B.3.4. de Ros Sala (1989: 34) y a algunas cerámicas del estrato D de la Alcudia (Ramos 1990: figs. 124 y 125).

ser evolución de las diosas frontales mediterráneas de la vegetación, procedentes del sur de Italia³¹.

Estos apuntes nos introducen en el cambio de código iconográfico que debe producirse en esos momentos del s. I a. C., como consecuencia de la presencia y la aculturación romana y que coincide en la Alcudia, como ya se ha apuntado en ocasiones, con la declaración de *Colonia Iulia Augusta* en el año 42 a. C. (Ramos Folqués 1990: 247)³². Cambio iconográfico que supone la pérdida de la exuberancia vegetal como rasgo definidor del estilo pictórico Elche-Archena y la ausencia de signos zoomorfos y antropomorfos, cambios que habría que relacionar con un nuevo gusto y con unos nuevos componentes ideológicos y culturales: los modos y la moda romanos. Este momento más tardío está representado por los signos de los vasos 25 y 34 (Ros Sala 1989; Abascal 1986), interpretados como elementos esquemáticos de tipo vegetal.

B) LA CUESTIÓN DE *ELCHE-ARCHENA*.

A la vista del análisis de estas piezas, una de las primeras reflexiones que surge es la evidente descompensación historiográfica, que ha llegado prácticamente hasta hoy, entre el relevante papel que se le ha otorgado al enclave de Archena en la génesis, definición y producción del *estilo Elche-Archena*, cuando en realidad el conocimiento que se ha tenido sobre la cerámica ibérica pintada de esta localidad murciana ha sido escaso. El auge del positivismo historicista, la visión de la Arqueología como Historia del Arte y como medio de llenar las vitrinas de los museos de obras bellas, pudieron dar impulso a una valoración de este hallazgo que, al confirmarse su similitud a cerámicas pintadas con motivos idénticos a los ilicitanos, elevaba la localidad de

Archena a punto de referencia incuestionable, junto con Elche, en la definición de este estilo pictórico. Ciertamente el desconocimiento era tal, que son precisamente los vasos del Grupo I que presentamos los que forman el conjunto del yacimiento murciano. El Museo de Murcia guarda solamente unos fragmentos pintados³³. Este hecho fue lo que nos indujo a rastrear el por qué de esta realidad que se nos presentaba de forma tan evidente. El principio del ovillo nos llevaba al Expediente de 1905 y al *vaso de los guerreros* de Archena del que ya hemos hablado (Tortosa Santos 1997) y, del que como apuntábamos, no corresponde al estilo Elche-Archena (Tortosa 1996). Este proceso, siempre bajo el halo jerárquico despertado por este vaso, desembocó en los años 40 en la denominación del estilo Elche-Archena para todos estos materiales³⁴. En todo este proceso del yacimiento murciano, observamos varios de los vicios comunes iconográficos que han incidido en los trabajos sobre imagen en la Península Ibérica. La mayoría de estos estudios otorgan, en ocasiones, gran relevancia a la imagen antropomorfa, más cercana a nuestros parámetros clásicos. Esto conduce, como ha sucedido en el caso de Archena, a que algunos materiales se vuelven piezas fetiches que captan y ensombrecen la importancia del resto de los materiales de un enclave. Vicio iconográfico en el que también ha caído el propio yacimiento ilicitano donde la relevancia de los vasos con escenas antropomorfas excepcionales ha hecho olvidar que lo común y lo relevante de toda esa producción pictórica son los signos vegetales que acompañan a zoomorfos y antropomorfos. En la bibliografía se observa también un interés reiterativo precisamente por las caras A, con decoración antropomorfa, olvidando la mayoría de veces, las escenas de las caras B -con zoomorfos y fitomorfos-, siendo éstas prácticamente desconocidas.

³¹ Olmos *et alii* (1992: 87-ss.).

³² Sobre esta fecha, como apunta Lloréns (1987: 8-9) no hay suficientes argumentos para conocer con exactitud cuando *Ilici* recibe el título de colonia, pero parece probable que el primer establecimiento de romanos en la ciudad debió ser en la época de César y quizás por este motivo las monedas lo recuerdan. Hay autores como García y Bellido (1961-2) que piensan que el título de colonia sólo se concede a partir de Augusto.

³³ Fragmentos que corresponden a la publicación de la excavación realizada por San Valero y Fletcher (1947).

³⁴ La bibliografía había señalado en diversas ocasiones que esta denominación había sido otorgada por Obermaier y Heiss en su publicación de año 1929. Sin embargo, la lectura atenta de este texto, informa claramente de que se dota a este término de un contenido geográfico (grupo Elche-Archena), tal como institucionalizara en su tesis de 1915 Bosch Gimpera.

Por último reseñar que las cerámicas pintadas con el *estilo Elche-Archena* han sido propuestas como uno de los criterios de definición del espacio geográfico contestano (Abad 1993a; Ruiz, Molinos 1993; Santos 1992). En este sentido, el Grupo I de posible procedencia archenera, apoyaría la idea de la inclusión de aquél enclave como punto integrante en la difusión de este estilo pictórico.

C) DE NUEVO SOBRE EL "FANTASMA" DE ARCHENA

Continuando con la cuestión planteada en este yacimiento entre la discordancia de lo que realmente conocemos de él y lo que se puede deducir a través de la bibliografía existente, nos gustaría destacar una serie de rasgos acerca de Archena que nos permitirán conocer mejor sus peculiaridades contextuales y comprender este problema. Si analizamos los datos con precisión, observamos que los interrogantes que envolvieron al yacimiento murciano de "Archena" hace 50 años continúan candentes.

Las razones que motivaron la realización del presente trabajo fueron definir exactamente qué conocemos del yacimiento y de los materiales de Archena para contextualizar en su justa medida el tan usado *estilo Elche-Archena*. Problemática que interesó y que surgió entre algunos estudiosos de los años 40. El interés por este enclave, queda claramente expuesto en el trabajo de Fernández Avilés de 1943 que centra el debate en los siguientes términos: la ubicación geográfica de Archena y el tipo de material identificado como procedente de este lugar. Ambos aspectos afectan, obviamente, al material pintado ibérico de nuestro estudio. Este autor, a través de unas escuetas frases, contextualiza muy bien las preocupaciones de este enclave en esa década (Fernández Avilés 1943: 115): "Las circunstancias especiales de los primeros hallazgos motivaron, como en casos análogos, el silencio acerca de su verdadero o concreto origen". Y continúa: "En realidad, tras el sonoro nombre de Archena, no había aparentemente nada". Estas palabras esconden *el misterio* que encierra esta necrópolis, tanto en su localización exacta como en los rasgos contex-

tuales y la vinculación del material cerámico con otros materiales que, obviamente, podían aportar una cronología. A pesar de los inconvenientes, Fernández Avilés tiene la claridad de colocar las cosas en su sitio: proporciona nombres y fechas de lo que ha sido el devenir de necrópolis ibérica de Archena³⁵.

Sobre el tema de la localización geográfica del yacimiento, como también apuntamos, el problema estaba en conocer si en realidad los materiales procedían del Cabezo del Tío Pío o si, por el contrario, el hallazgo se produjo en algunos de los cerros cercanos a aquél (Fernández Avilés 1943: 116): "Así se llama, de modo concreto, el sitio a que la corta bibliografía arqueológica arriba citada se refiere al mencionar la "región de Archena" como procedencia de los vasos pintados que han dado fama a la estación...". Esta denominación geográfica genérica pudo llevar a pensar que, tal vez, algunas de las piezas o fragmentos que se conocen pertenezcan a algunos de los cerros próximos al Cabezo del Tío Pío, aunque en este sentido nos informa el autor (1943: 118) que los vasos del MAN (Madrid), los de Barcelona (presentados en la parte 1ª de este trabajo) y el vaso de París³⁶, procedían de la necrópolis, según había confirmado Cabré en su visita al Cabezo del Tío Pío en los años 1924-25. También Pericot y Bosch Gimpera³⁷, años antes (1915), mantienen en sus escritos la incertidumbre y el desconocimiento que se tiene del lugar. Fernández Avilés incorpora, además, una cuestión que luego será confirmada en la excavación de 1944 de San Valero y Fletcher (1947): la existencia de diferentes niveles de ocupación en el Cabezo del Tío Pío, en la zona delimitada como poblado.

³⁵ Nos habla por ejemplo de la colección de A. Valiente Atué, aficionado del lugar. Una colección que no tiene piezas extraordinarias, aunque sí vasos, no decorados, fusayolas, etc. Este y Fernández Avilés en 1933 hacen una cata en una de las estribaciones del lado sur y encuentran fusayolas, unas escudillas pequeñas y alguna pátera con decoración geométrica. (Fernández Avilés 1943: 117).

³⁶ Paris, P. (1907: fig. 5).

³⁷ Sobre tres vasos de esta publicación indica Bosch Gimpera (1915: 16): "Acaso puedan ser de esta necrópolis, o por lo menos son análogos a su cerámica".

Esta campaña desveló varias cuestiones. Ambos autores, como ya hiciera Fernández Avilés (1943) anteriormente, plantean los interrogantes de "Archena" (San Valero y Fletcher 1947: 11): "Sin embargo, todas las referencias han sido siempre sumamente concisas y superficiales a causa del completo desconocimiento que se tenía de la zona de los descubrimientos y de la forma en que éstos se realizaron. Ello obligaba a que se hicieran vagas atribuciones de los referidos materiales 'a la región de Archena' o tb al grupo 'Elche-Archena', sin descender a más detalles ni tener siquiera certeza respecto a qué hallazgos podían realmente encuadrarse en este encasillado tan ambiguo".

En esta ocasión (1947: 23-ss) se excavan cinco tumbas en la zona sur de la necrópolis y se trabaja en el poblado donde se diferencian dos zonas con diferente ocupación: la zona del NE con cerámica ibérica decorada con signos geométricos y con una escasa presencia romana y la meridional que parece tener una ocupación en momentos tardíos: la cerámica ibérica aparece vinculada a ánforas romanas, como se constata en los departamentos 1º y 6º, donde se halló cerámica pintada con signos zoomorfos, vegetales y antropomorfos. En la primera estancia se encontró un fragmento con una cabeza humana junto a un cuello de pájaro, y otro con un elemento vegetal. En el departamento 6º, asociadas a unas ánforas romanas, se hallaron

fragmentos de un cálatos decorado con alas de pájaro y "SSS" y otros pintados con jinete y caballo, junto a signos vegetales (San Valero y Fletcher 1947: 25-32). Parece que desde la tesis de Bosch Gimpera (1915), los hallazgos de Archena habían quedado encuadrados en los siglos V-IV a. C. La autoridad de quien apoyaba la datación y el desconocimiento del asentamiento hizo que esta cronología se mantuviese hasta esos años 40 (San Valero y Fletcher 1947: 13) en que la datación se retardó. En este caso, la cerámica estaba asociada al poblado, pero, los vasos de nuestro Grupo I (de Archena) ¿proceden todos de la necrópolis de Archena?.

La cuestión es que esta excavación de San Valero y Fletcher que pretendía ser el primer paso en el redescubrimiento del enclave "fantasma" de Archena, se vio frustrado. No se volvió a excavar. Cincuenta años después nuestro interés nos reencuentra con las mismas cuestiones. Así, las palabras de Fernández Avilés (1943: 121) se perciben todavía como un deseo: "El inventario de las colecciones aludidas a lo largo de este escrito y la exploración cuidadosa del monte debe acompañar a la investigación de la zona inferior de enterramientos, que acaso logrará desvelar, con el "fantasma" de Archena, el enigma que todavía rodea, aunque creemos que por poco tiempo la cronología de nuestra bella cerámica autóctona".

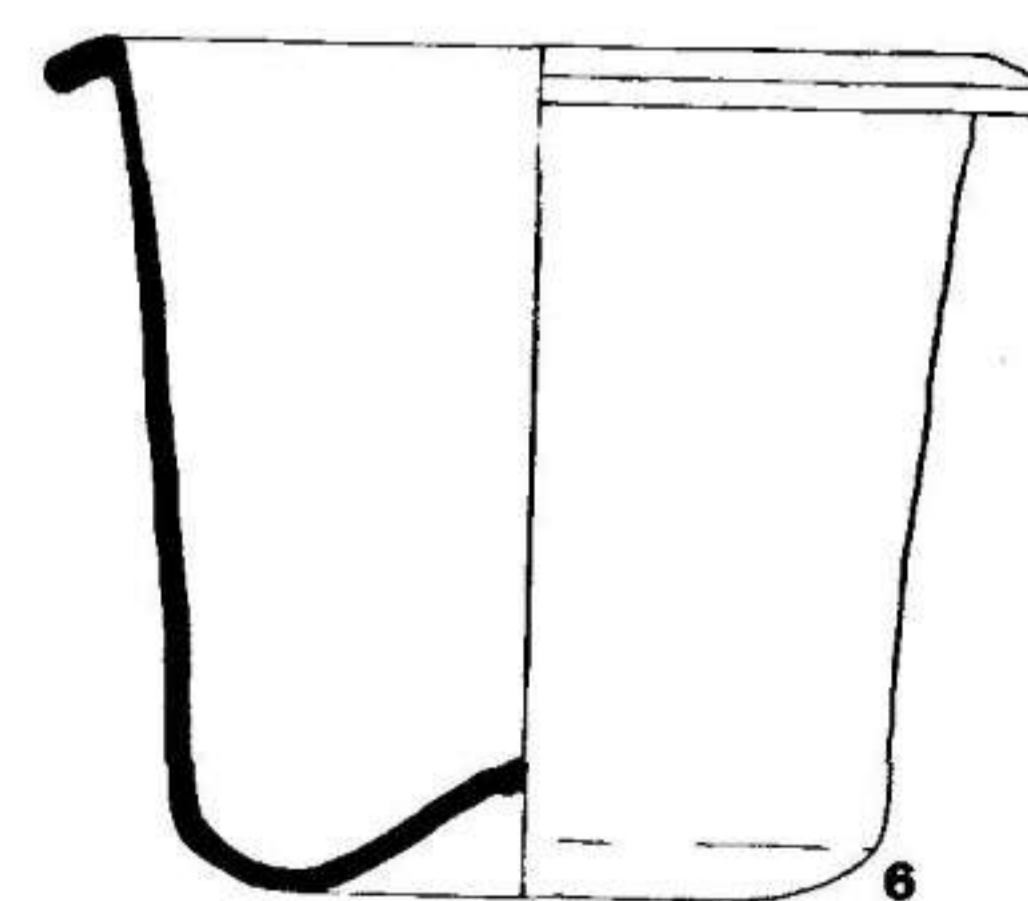
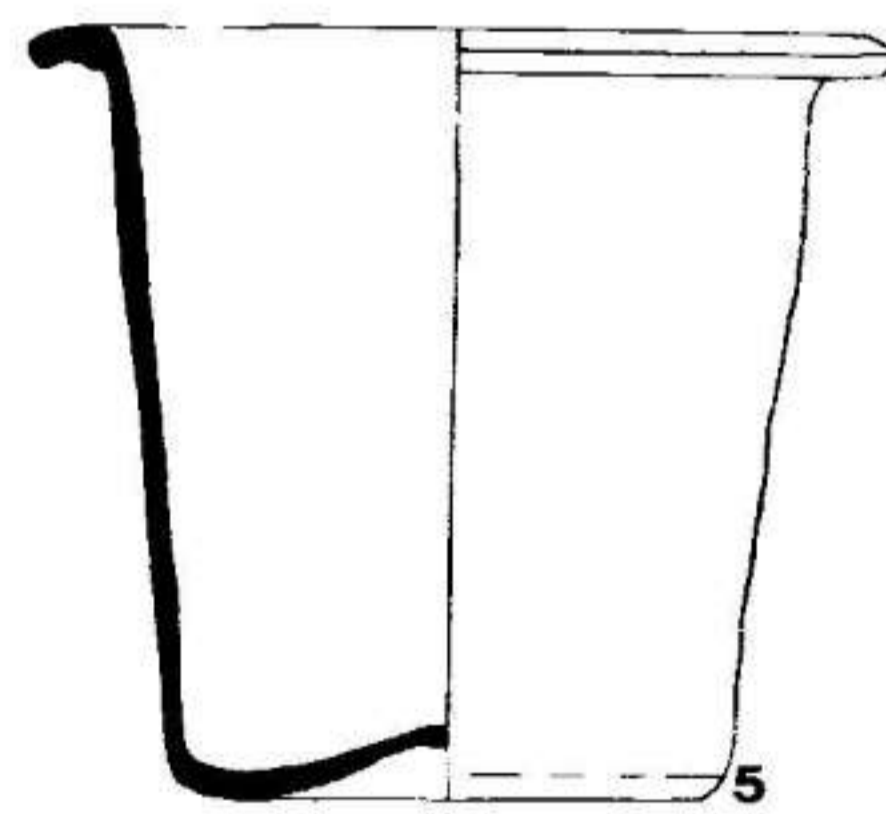
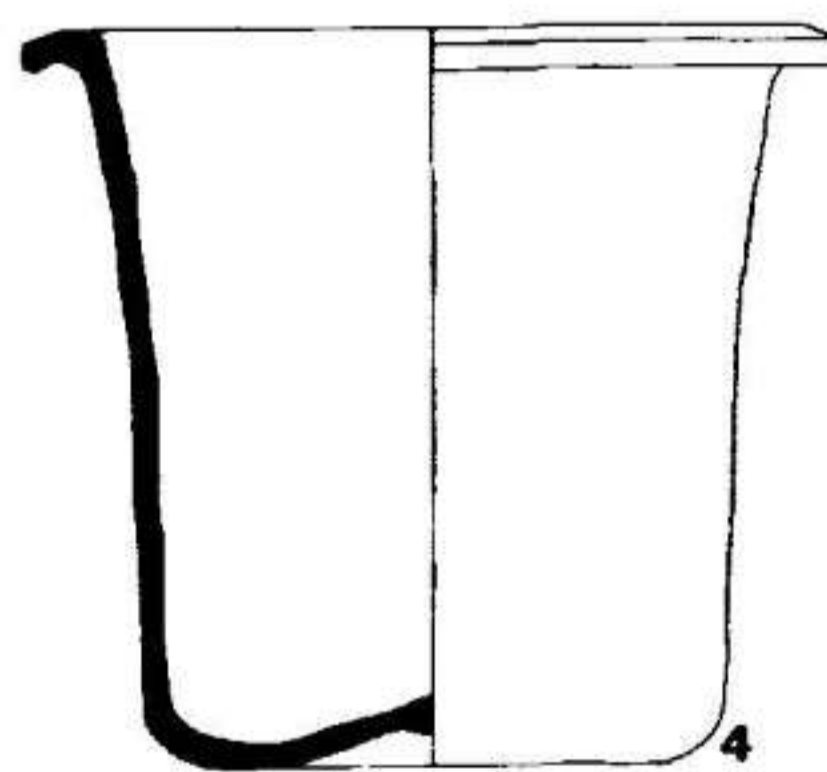
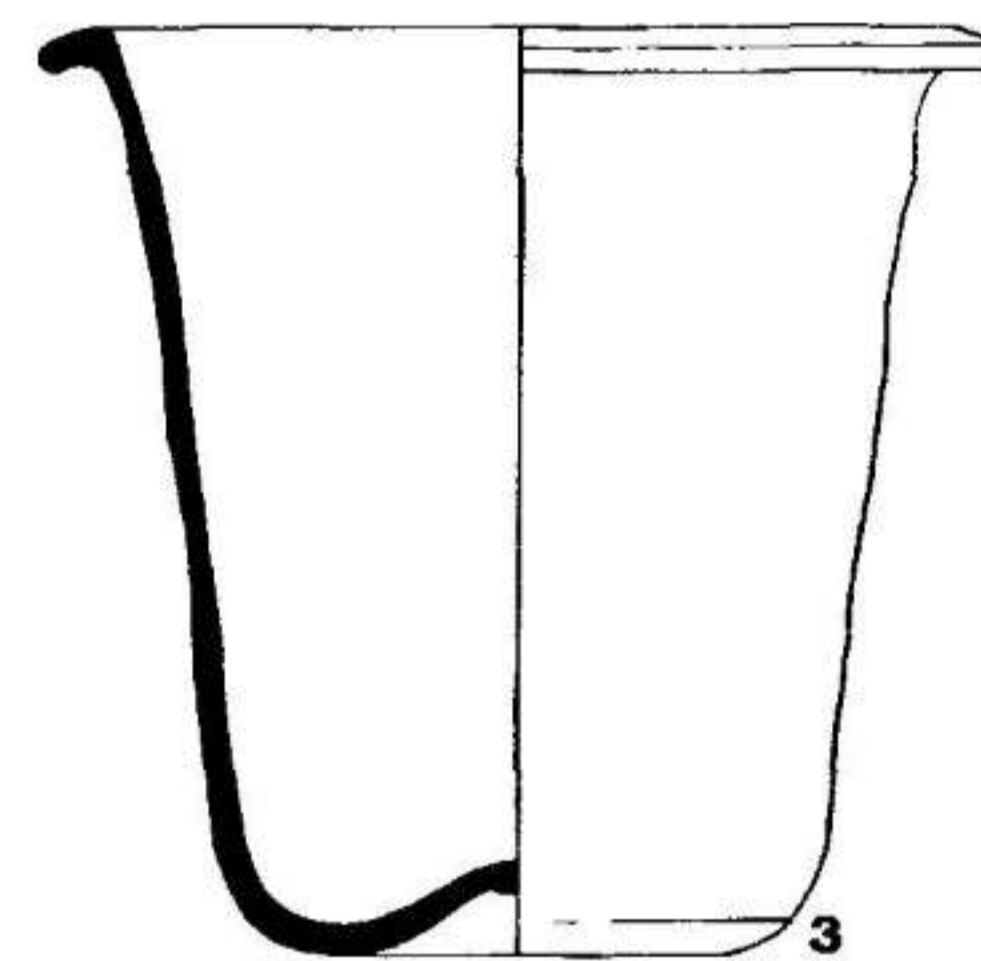
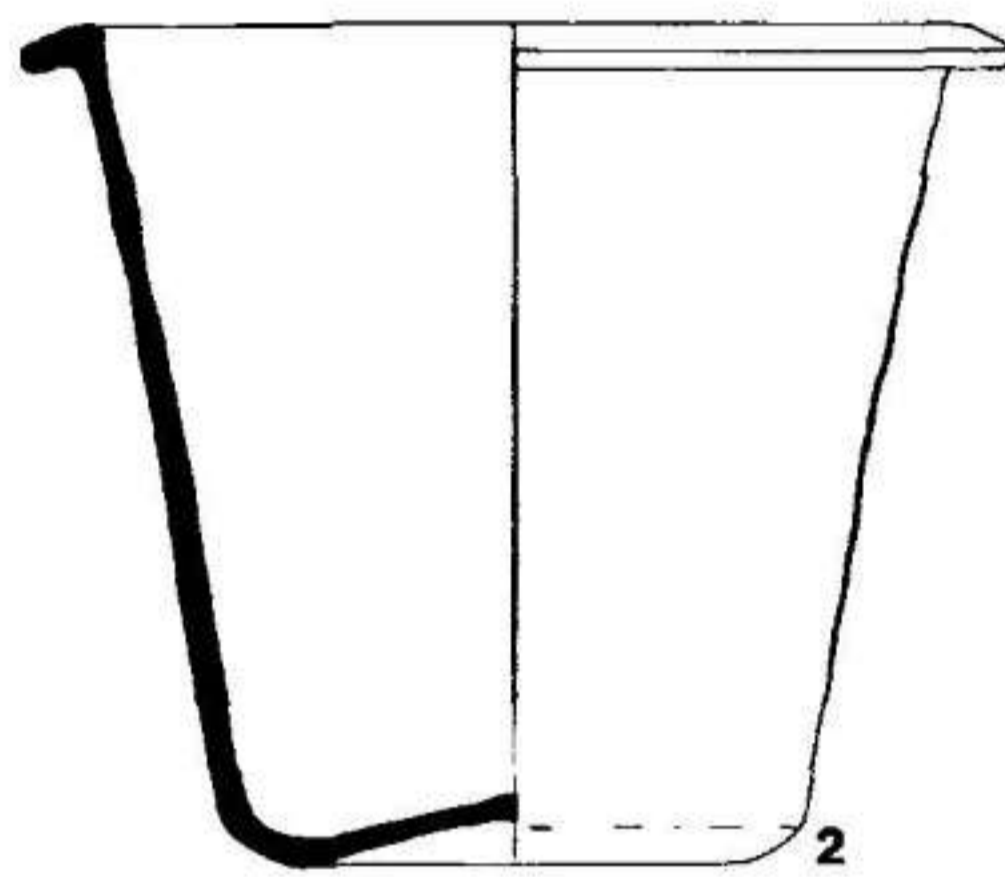
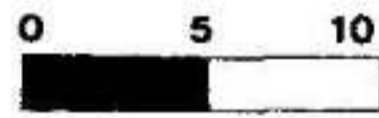
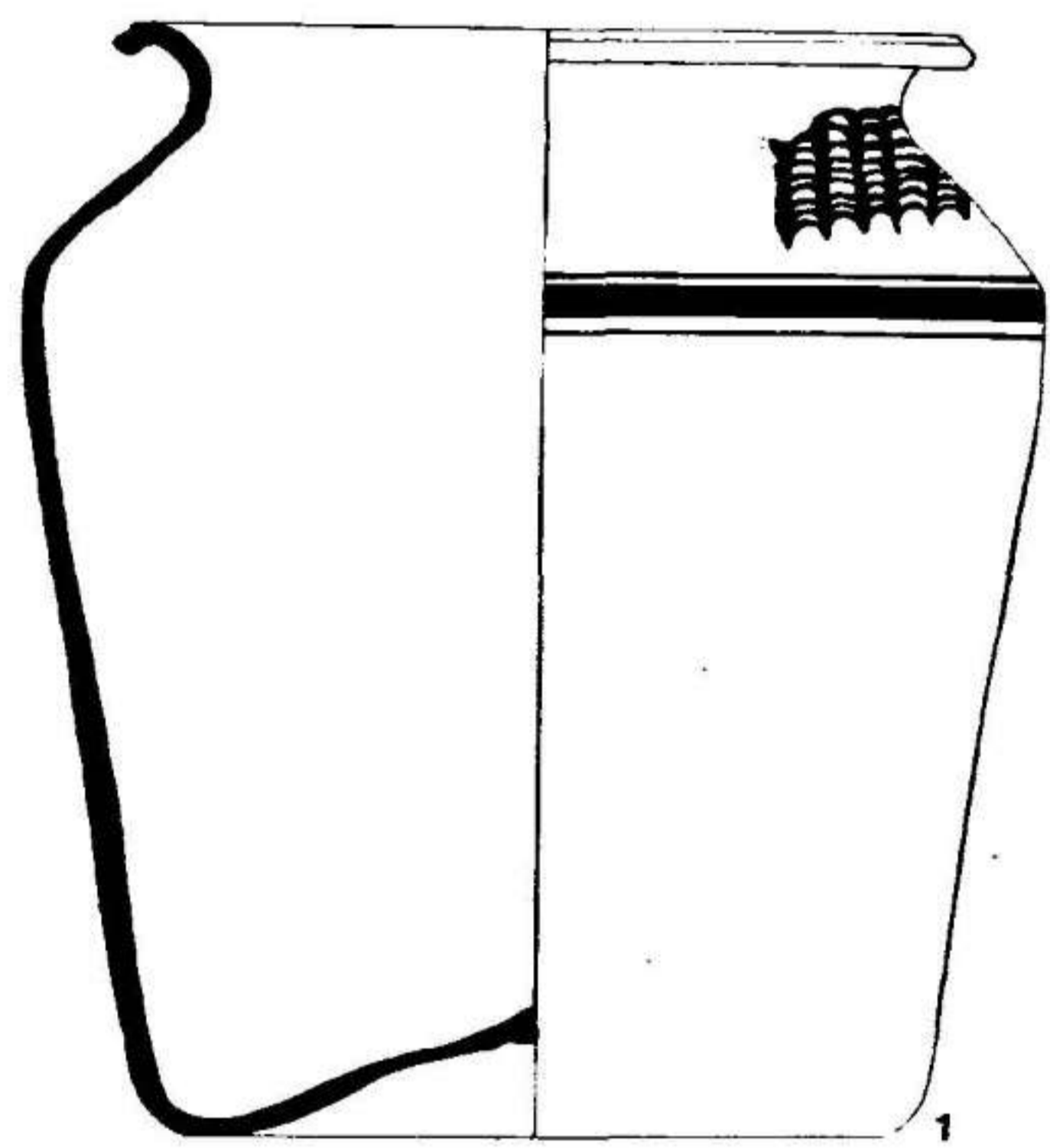


LÁMINA I. VASOS DEL GRUPO I.

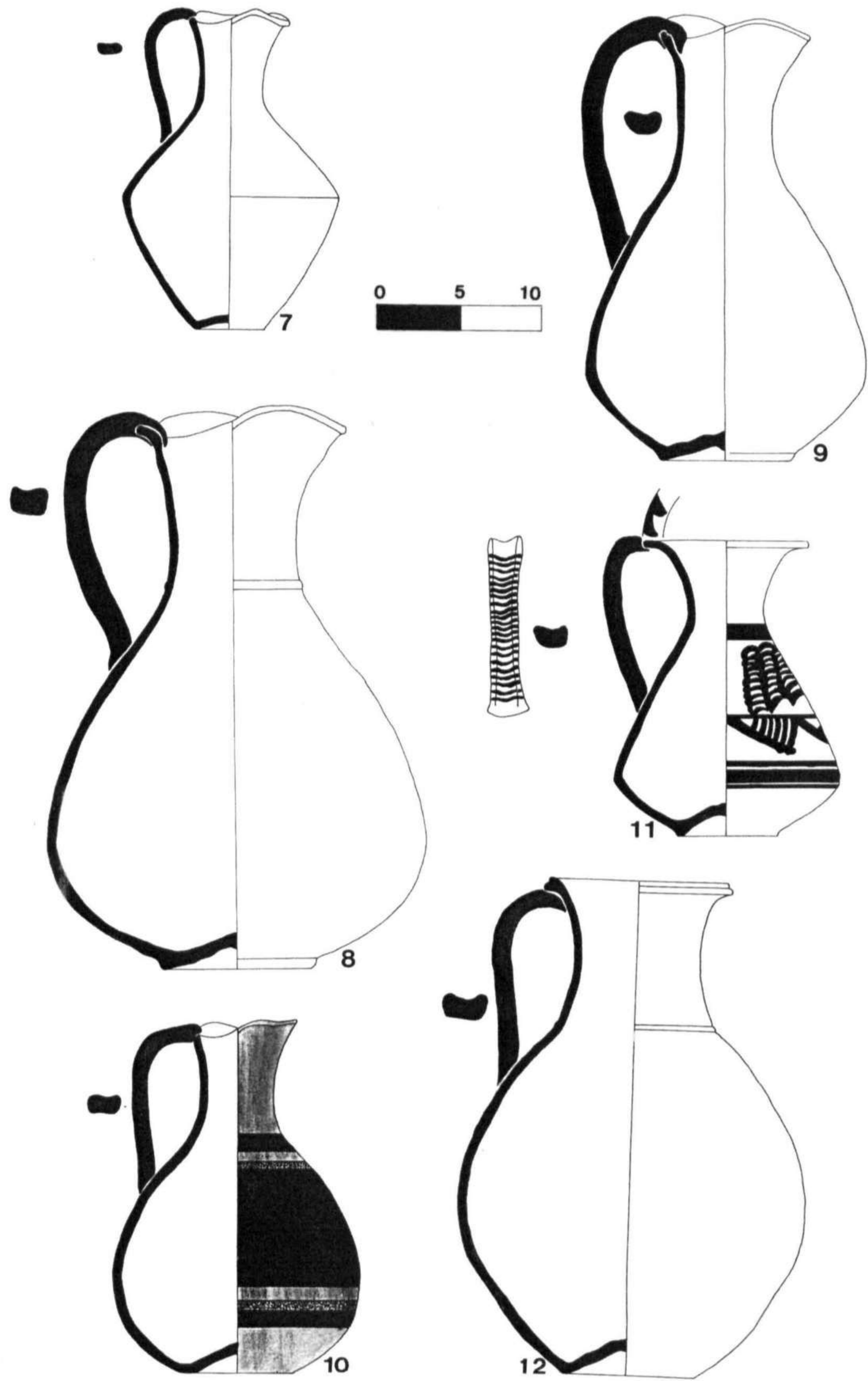


LÁMINA 2. VASOS DEL GRUPO I.

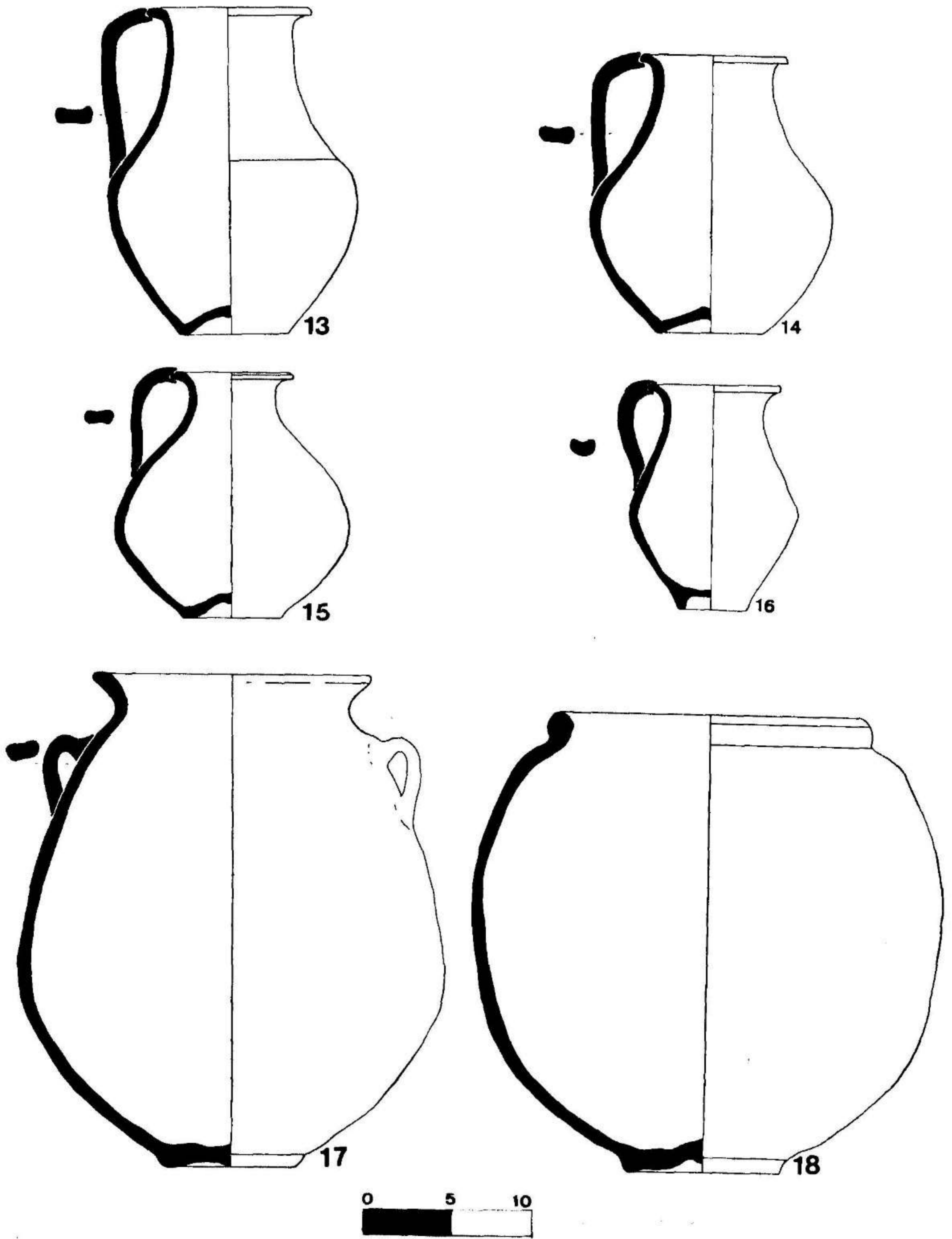


LÁMINA 3. VASOS DEL GRUPO I.

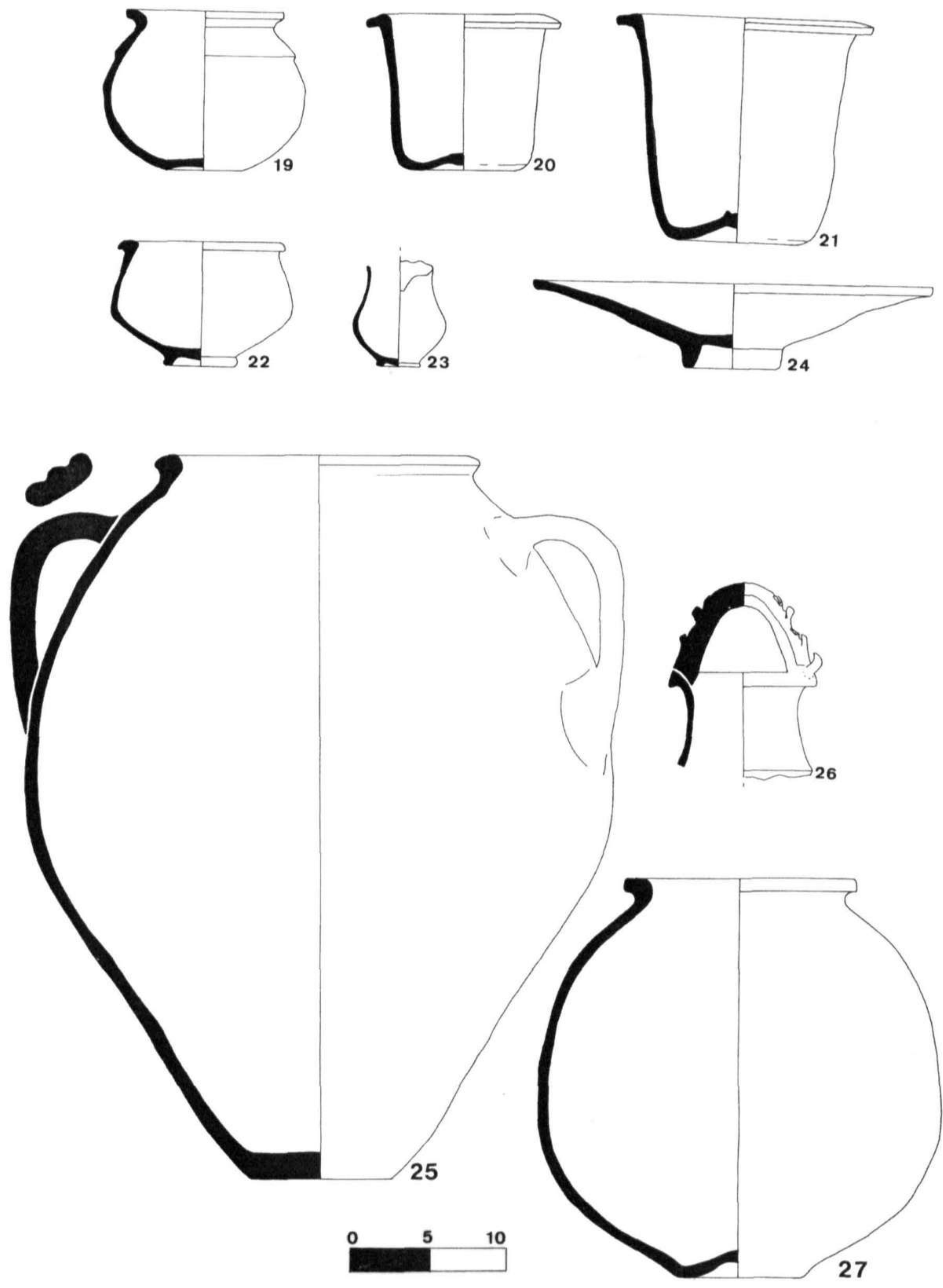


LÁMINA 4. 19 A 24: VASOS DEL GRUPO I. 25 Y 26: VASOS DEL GRUPO II. 27: VASO DEL GRUPO III.

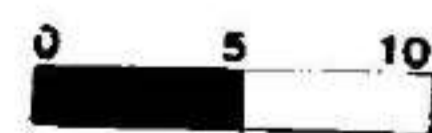
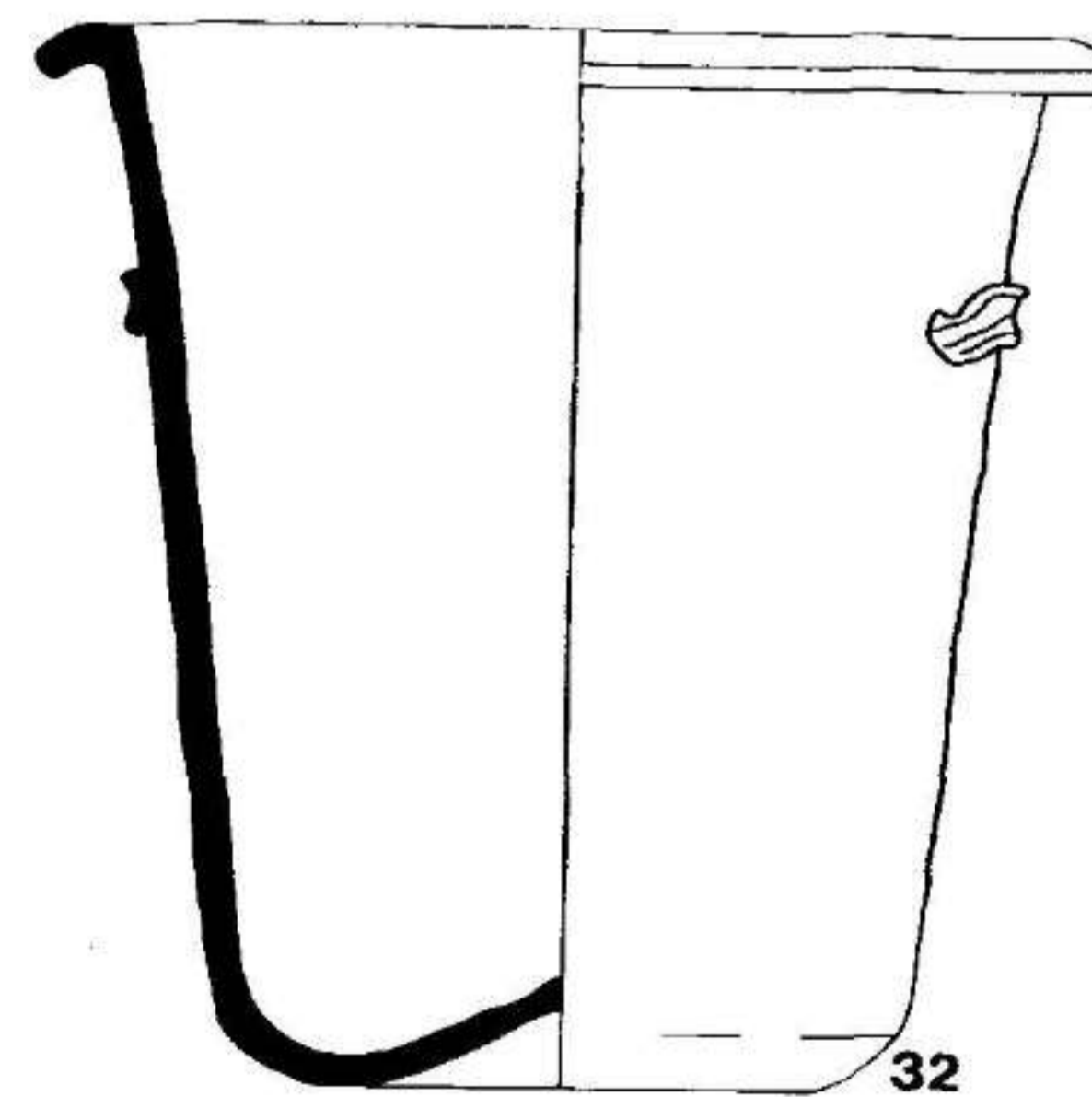
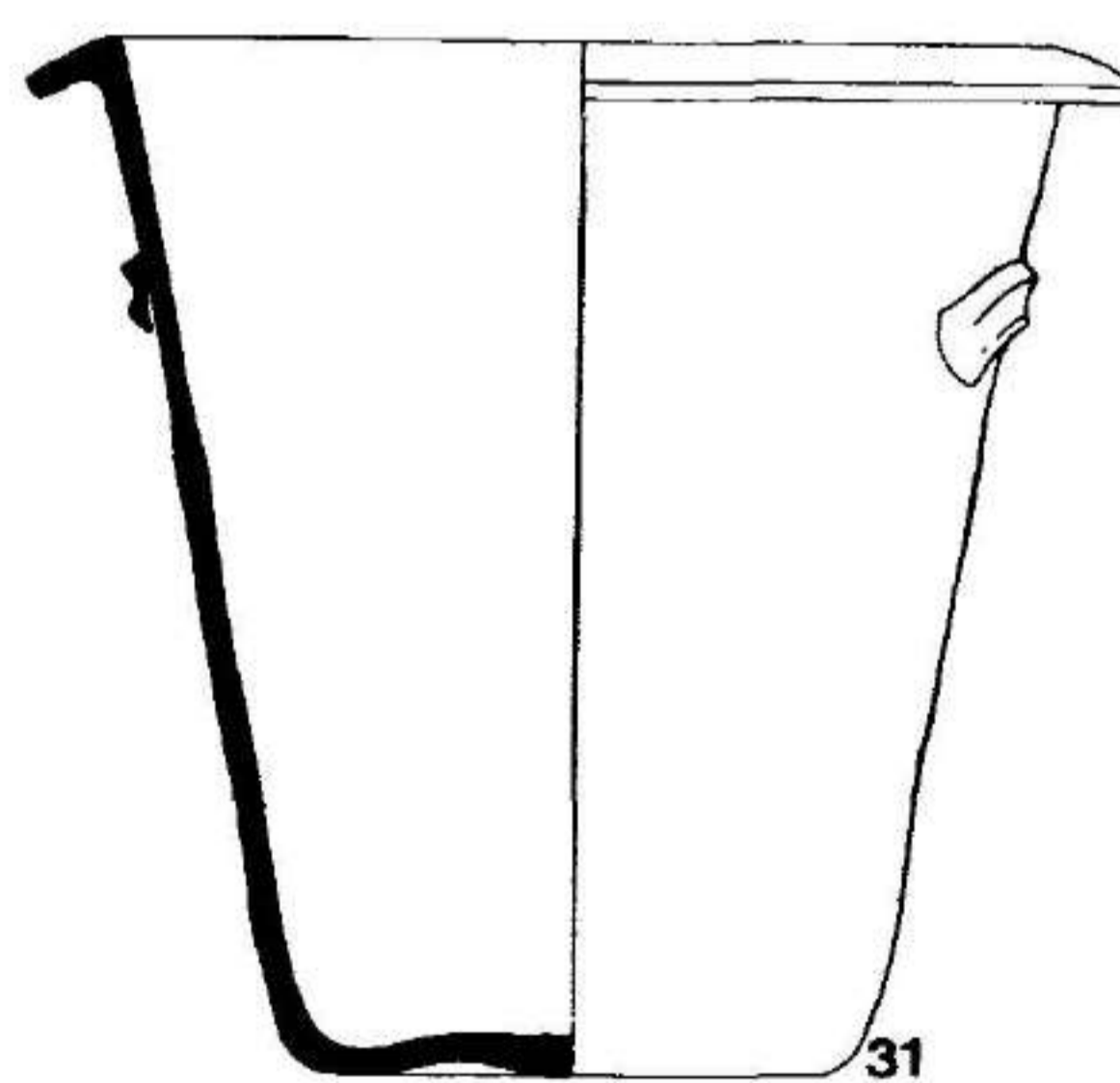
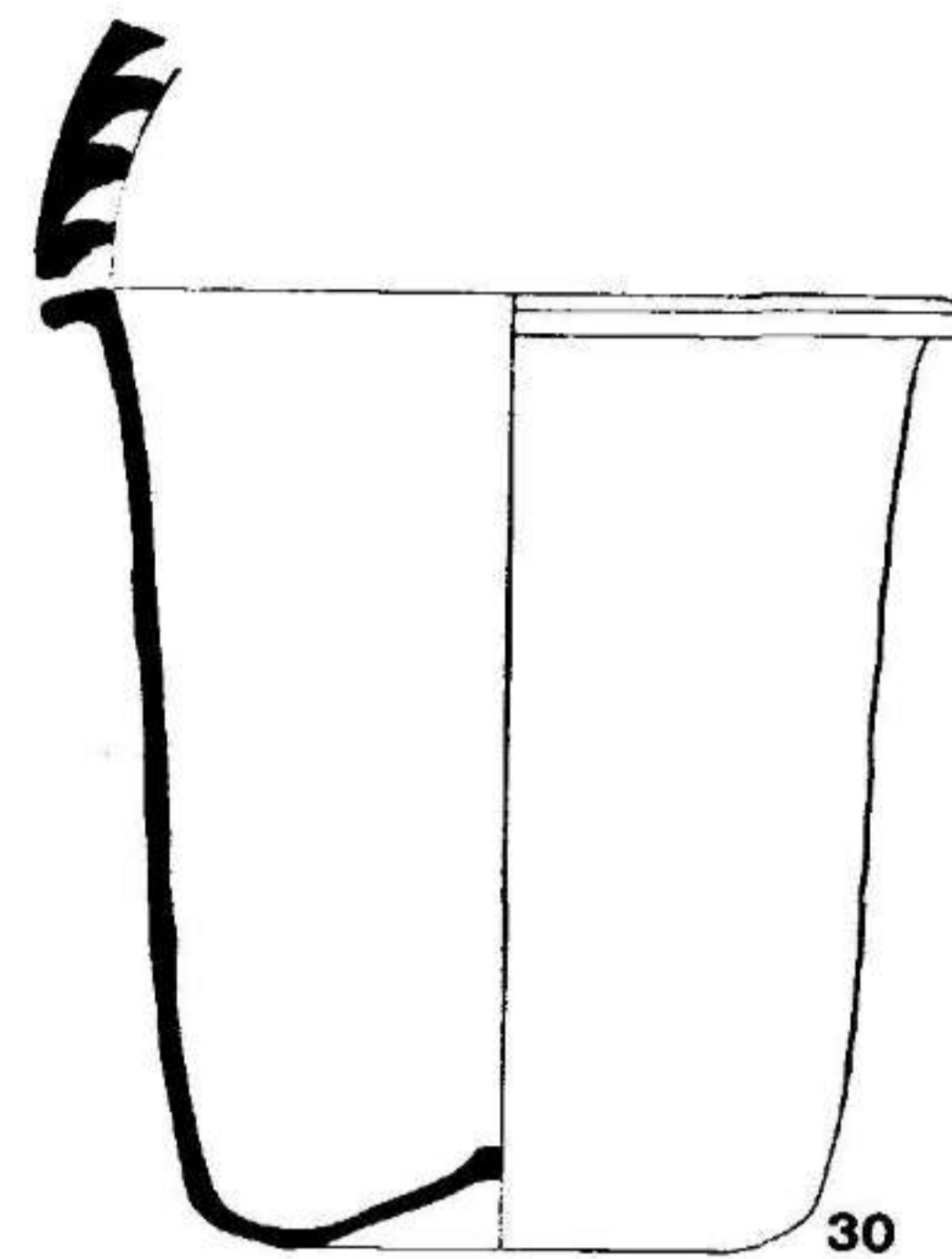
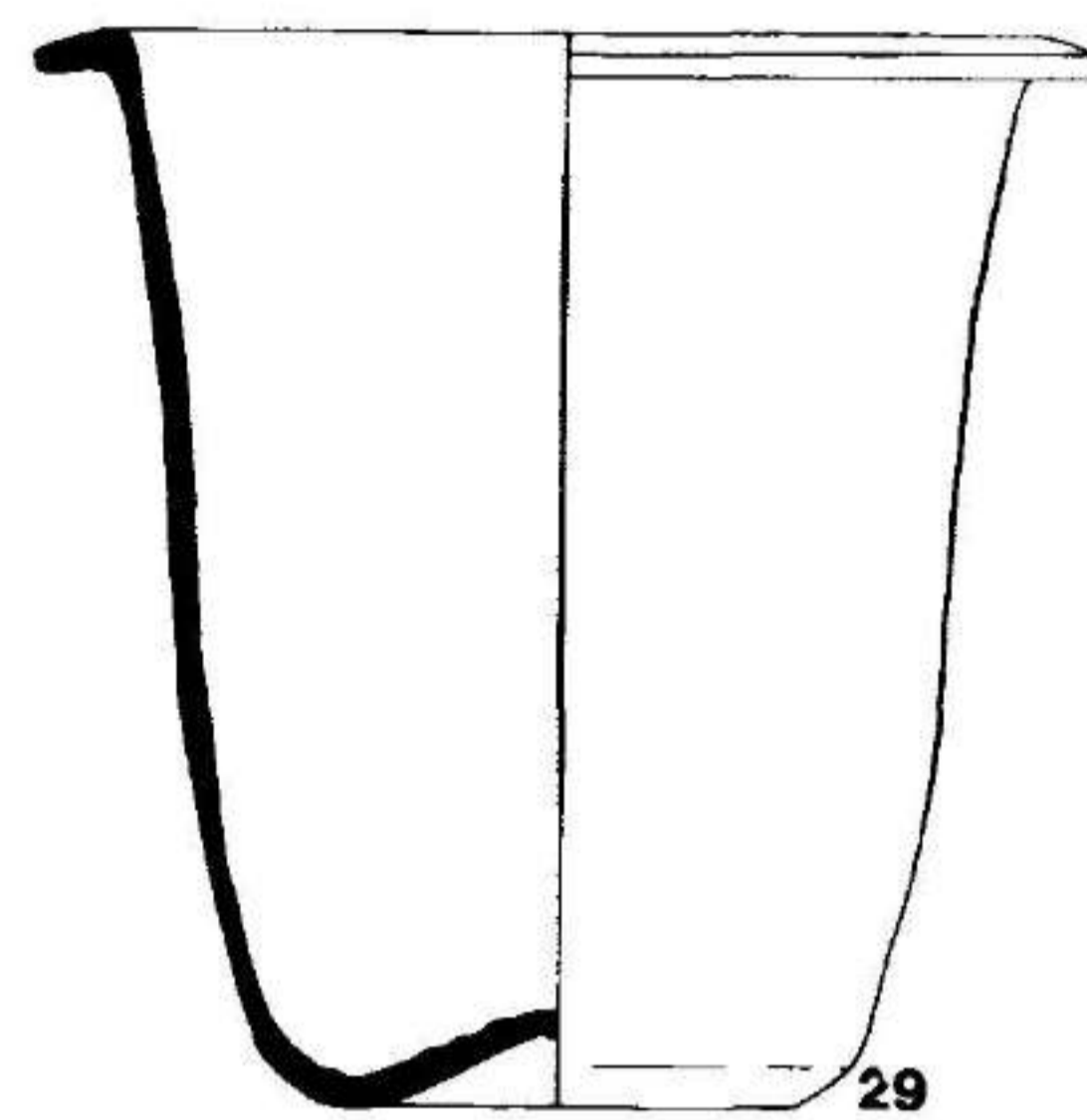
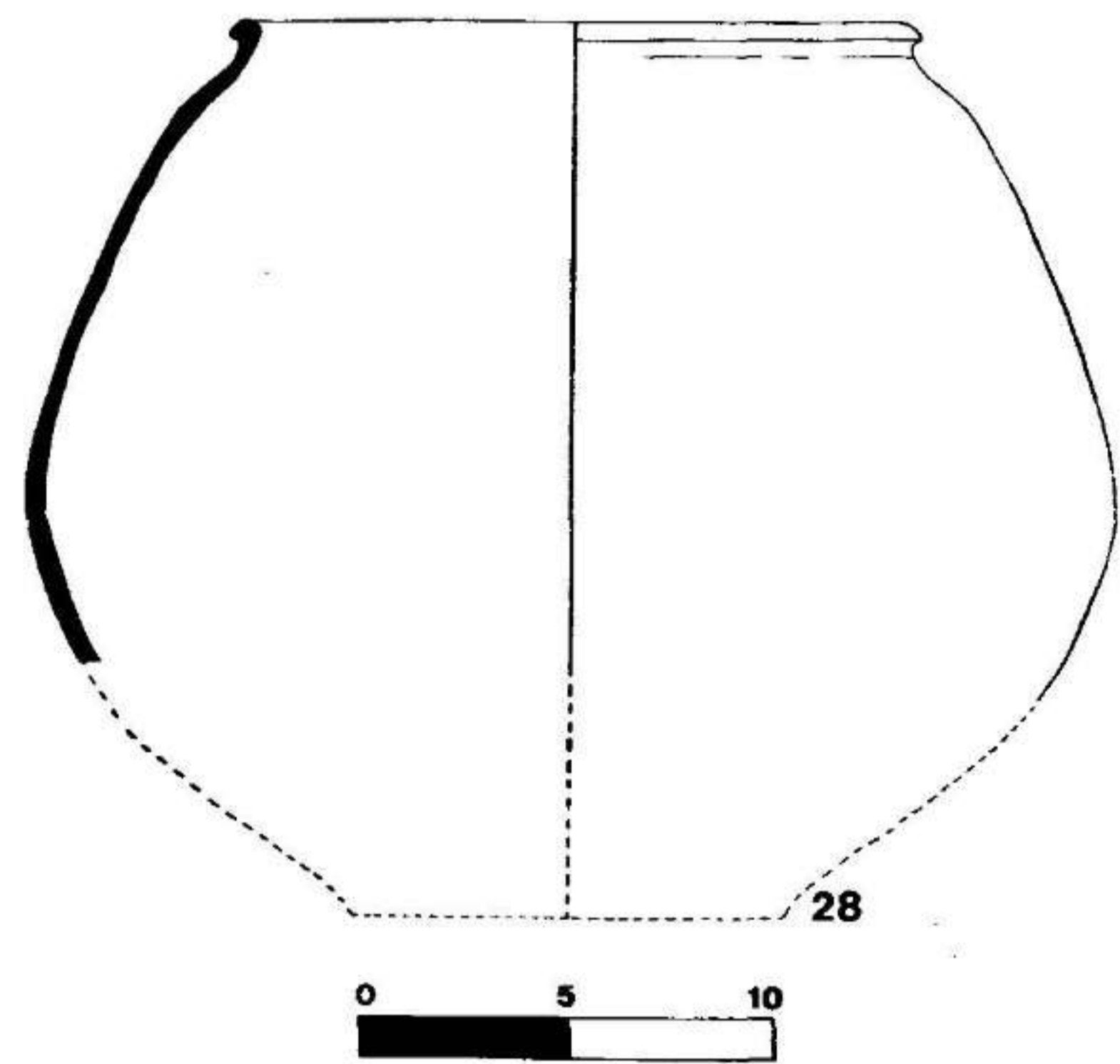


LÁMINA 5. 25 A 32: VASOS DEL GRUPO IV.

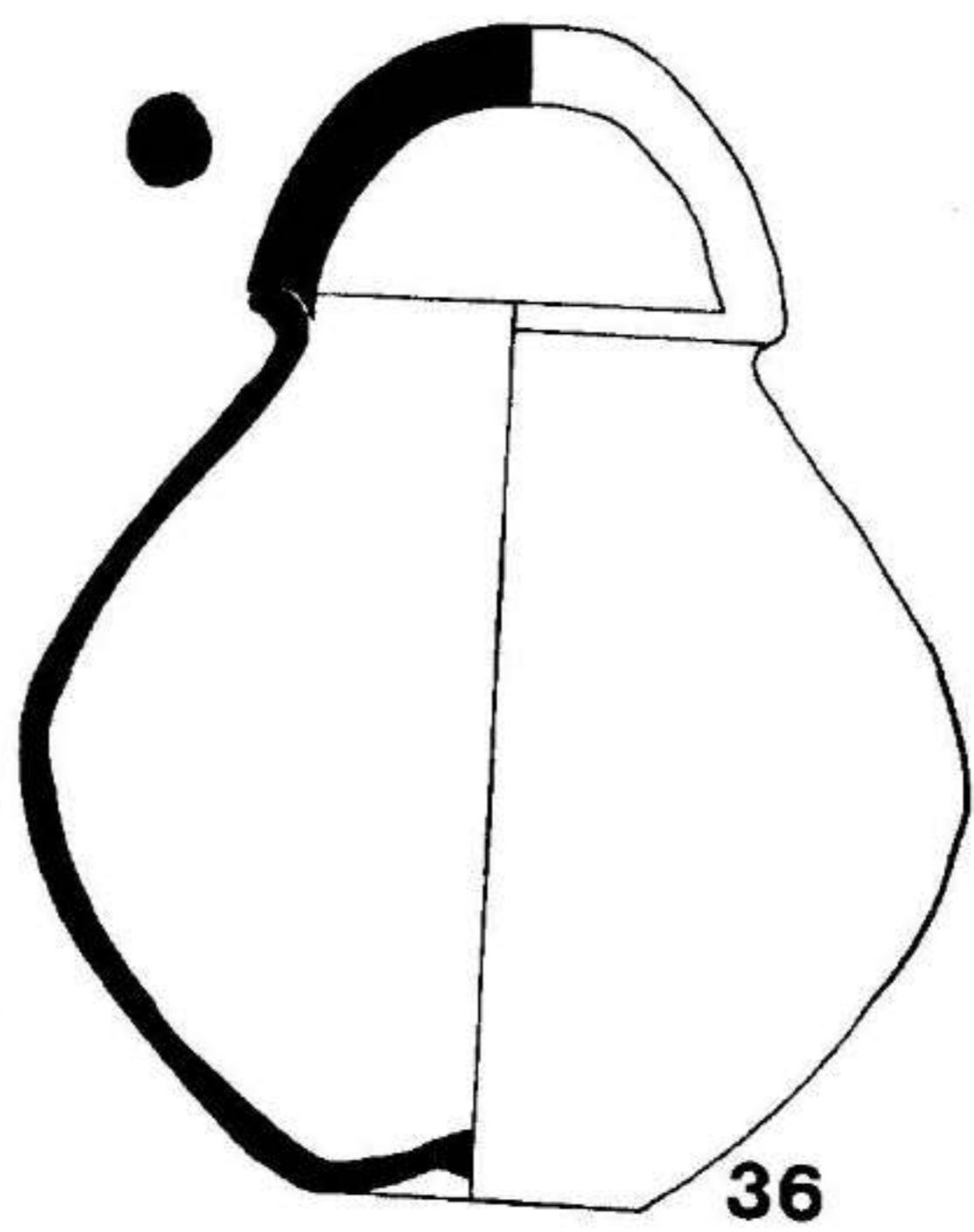
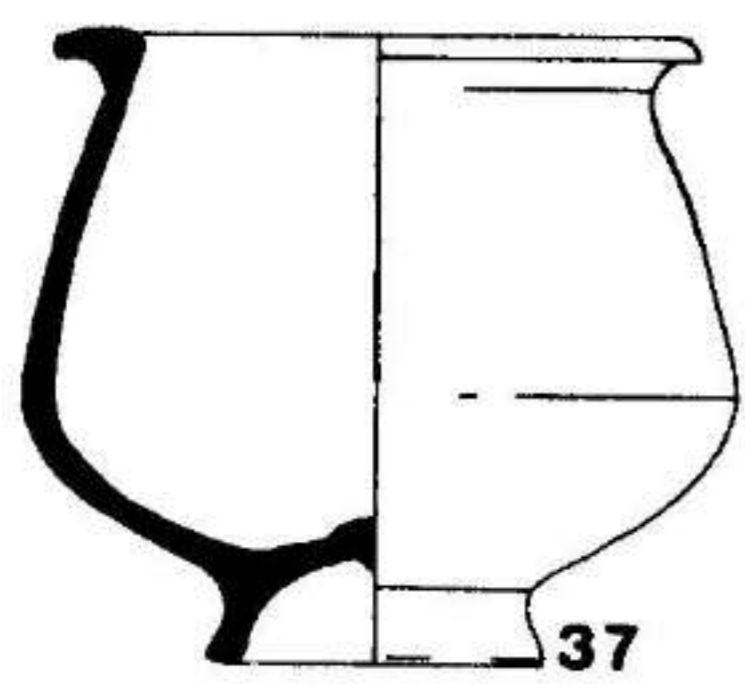
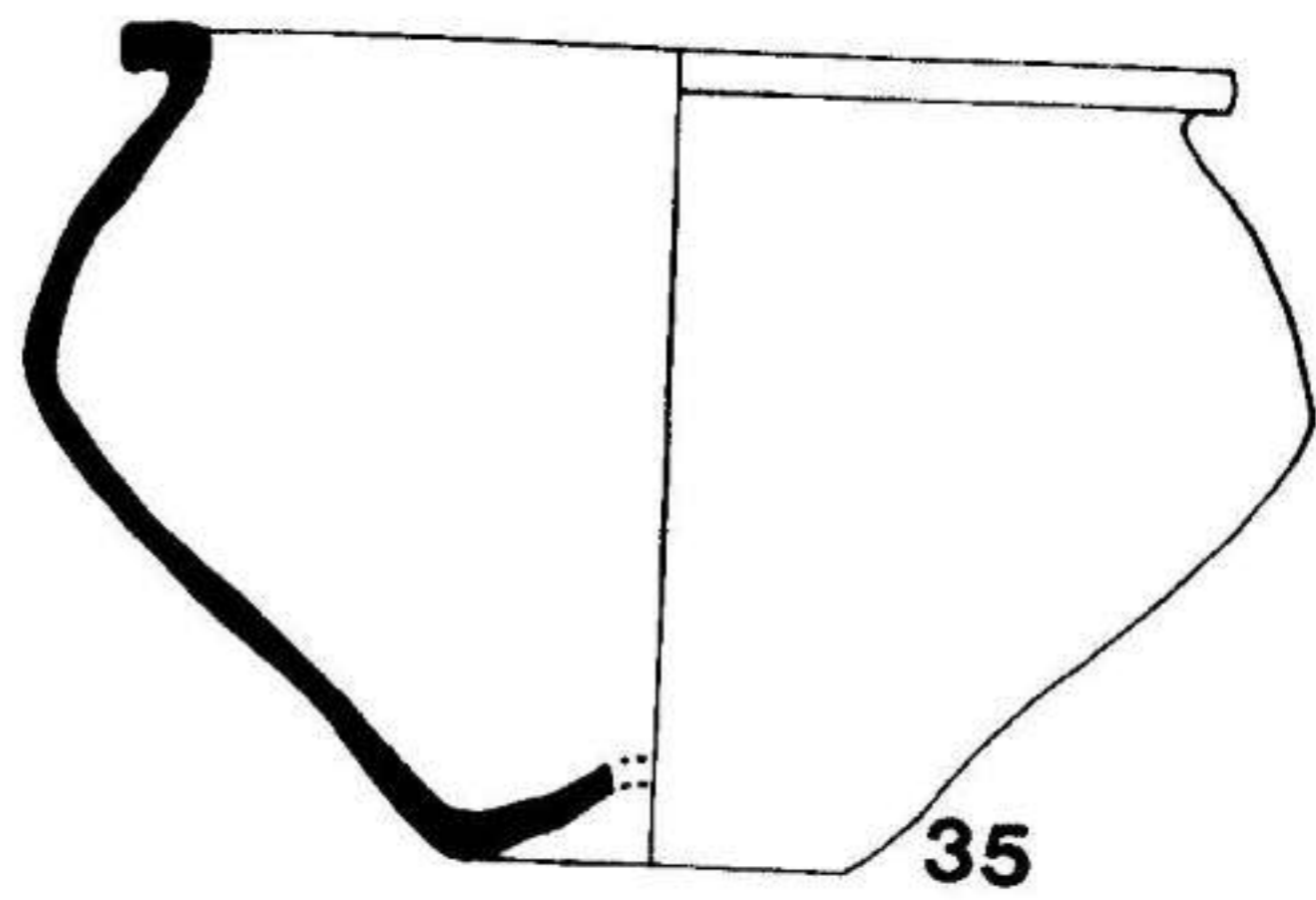
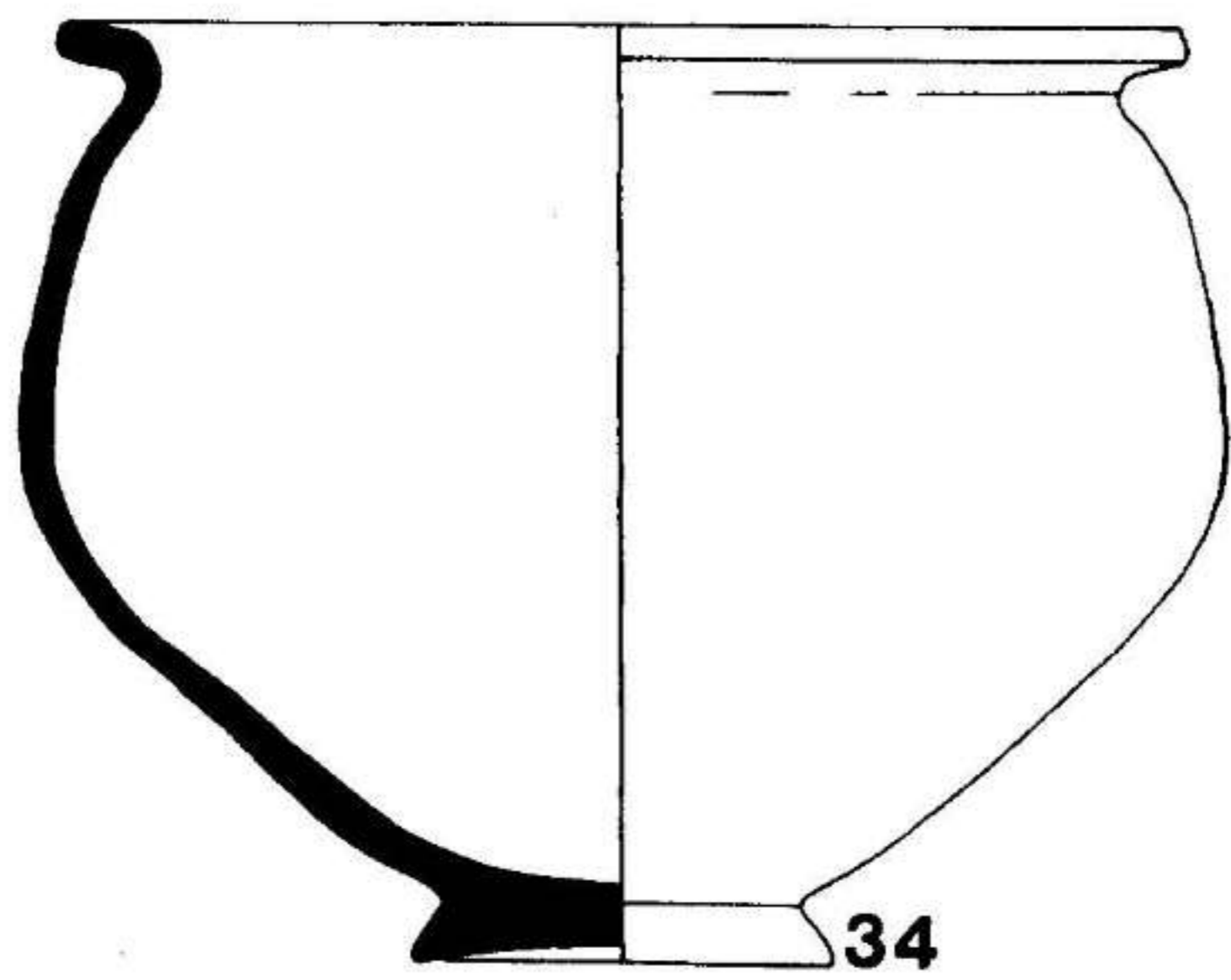
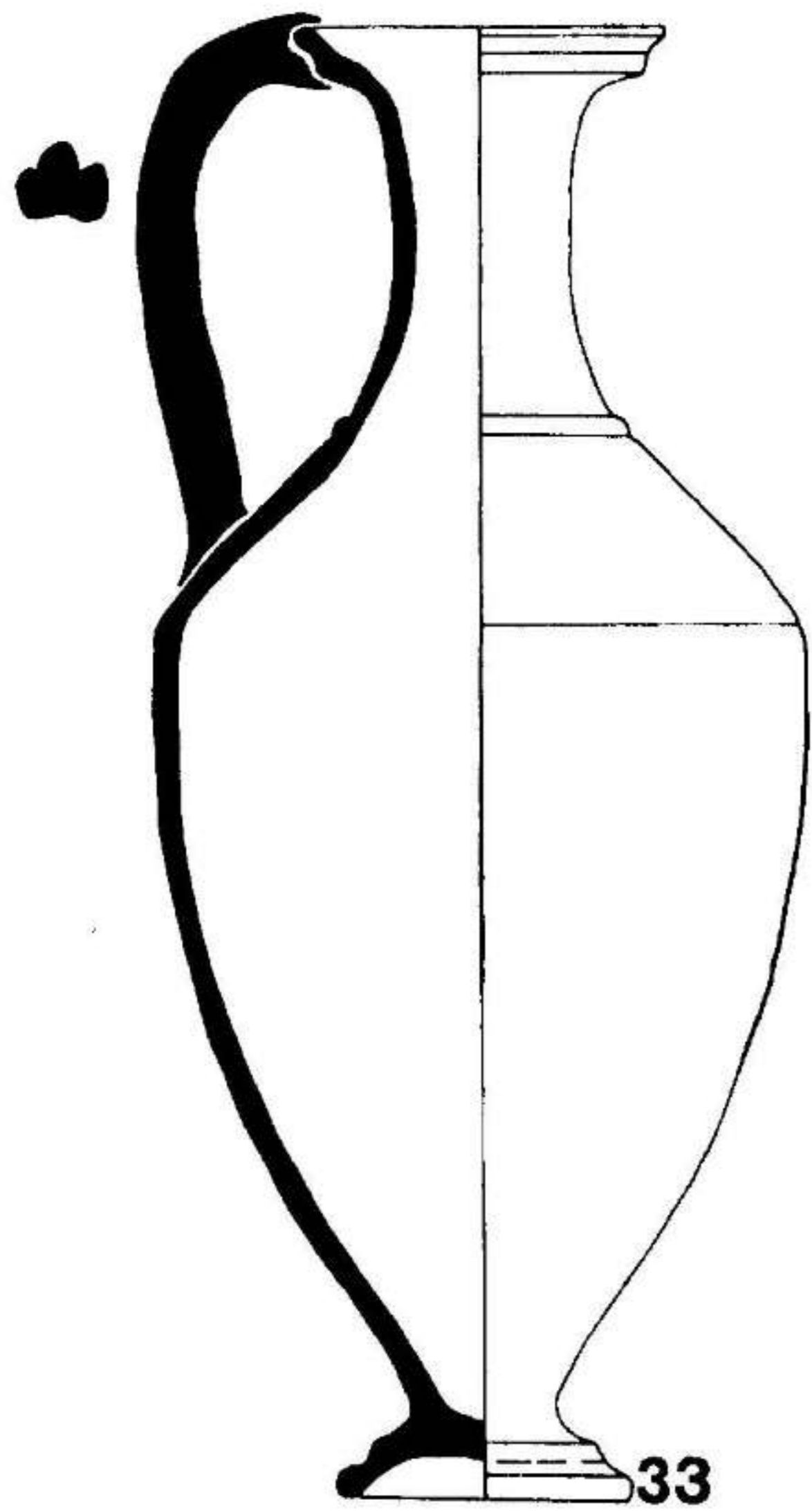


LÁMINA 6. VASOS DEL GRUPO V.

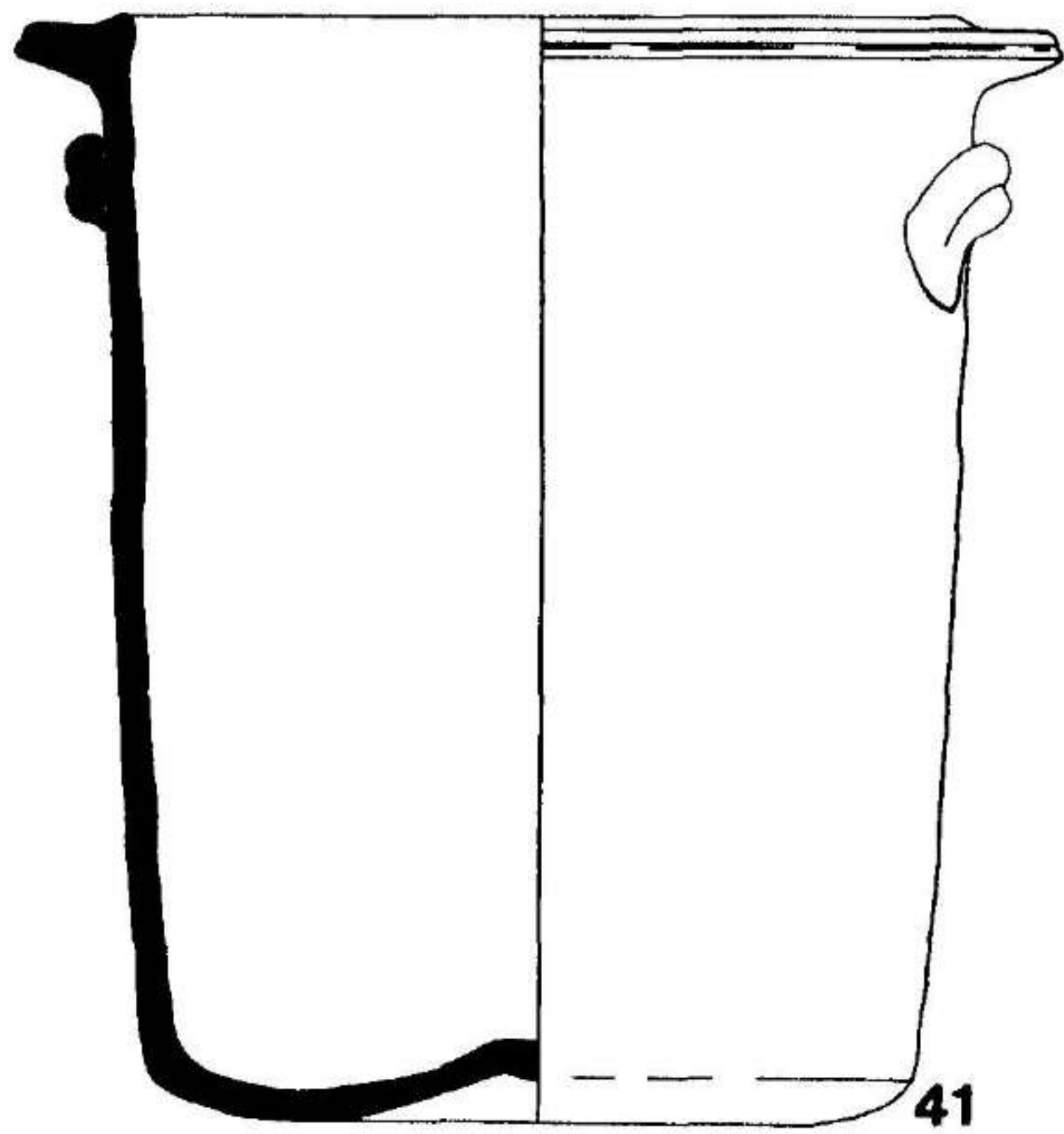
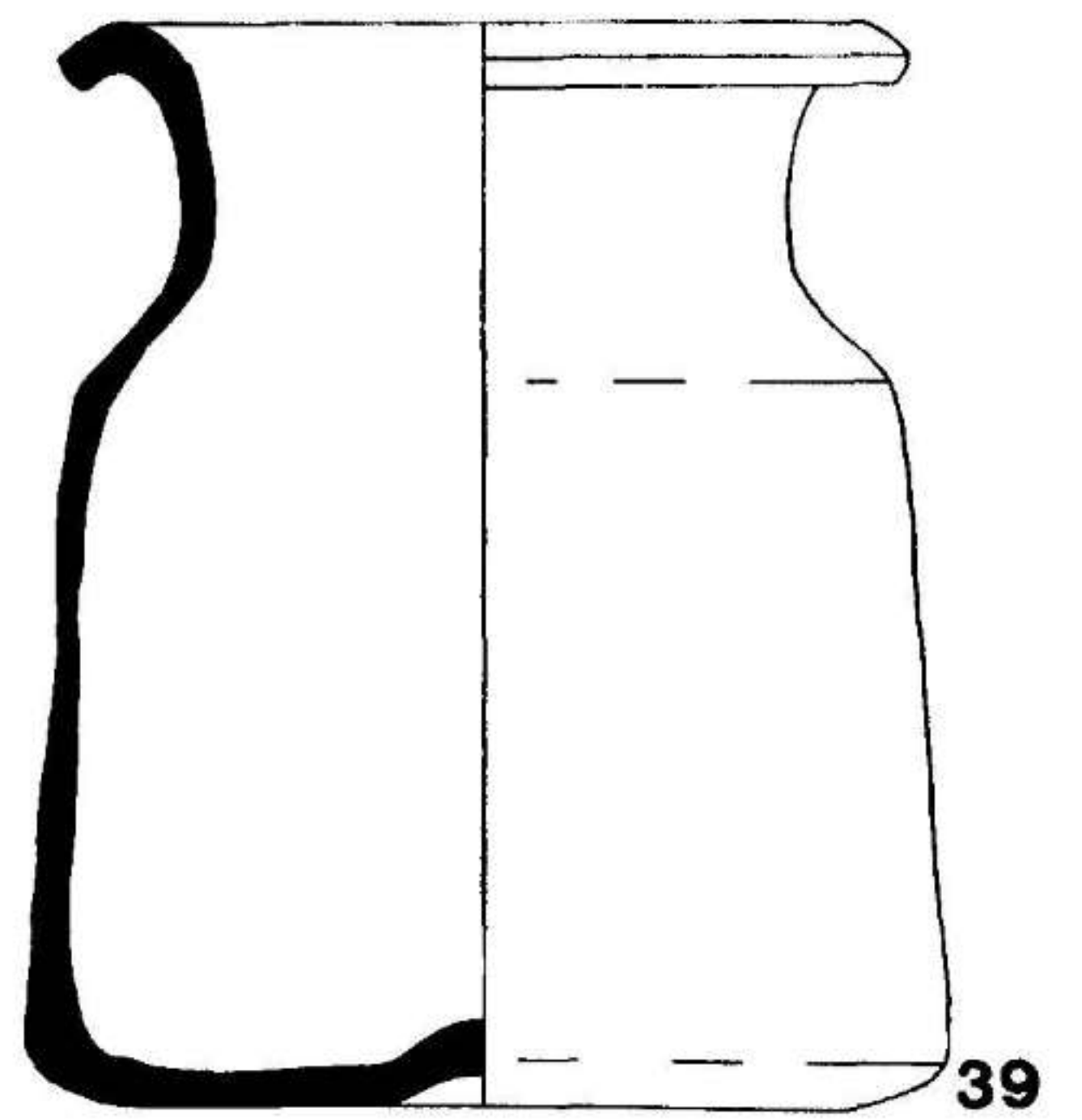
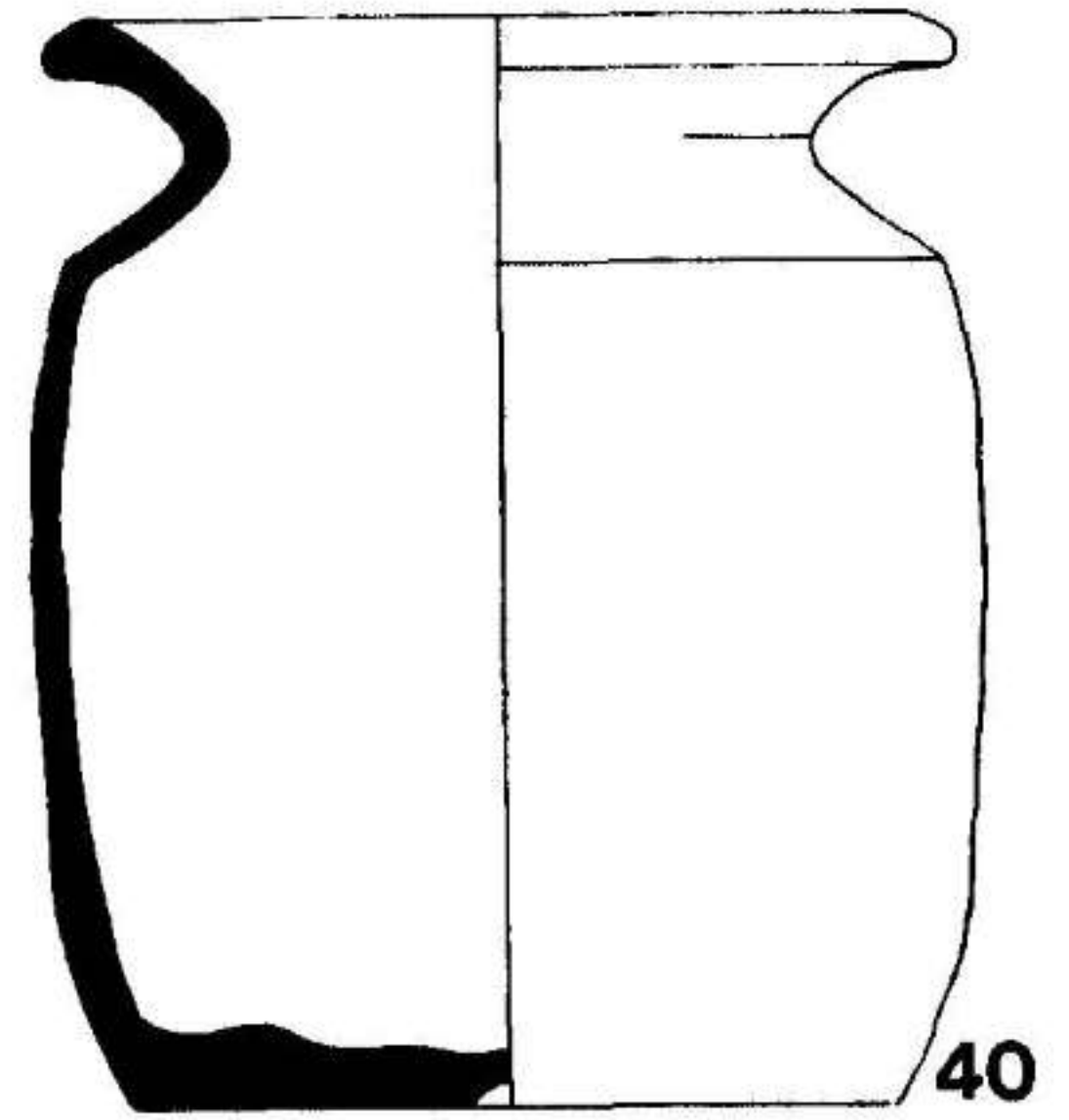
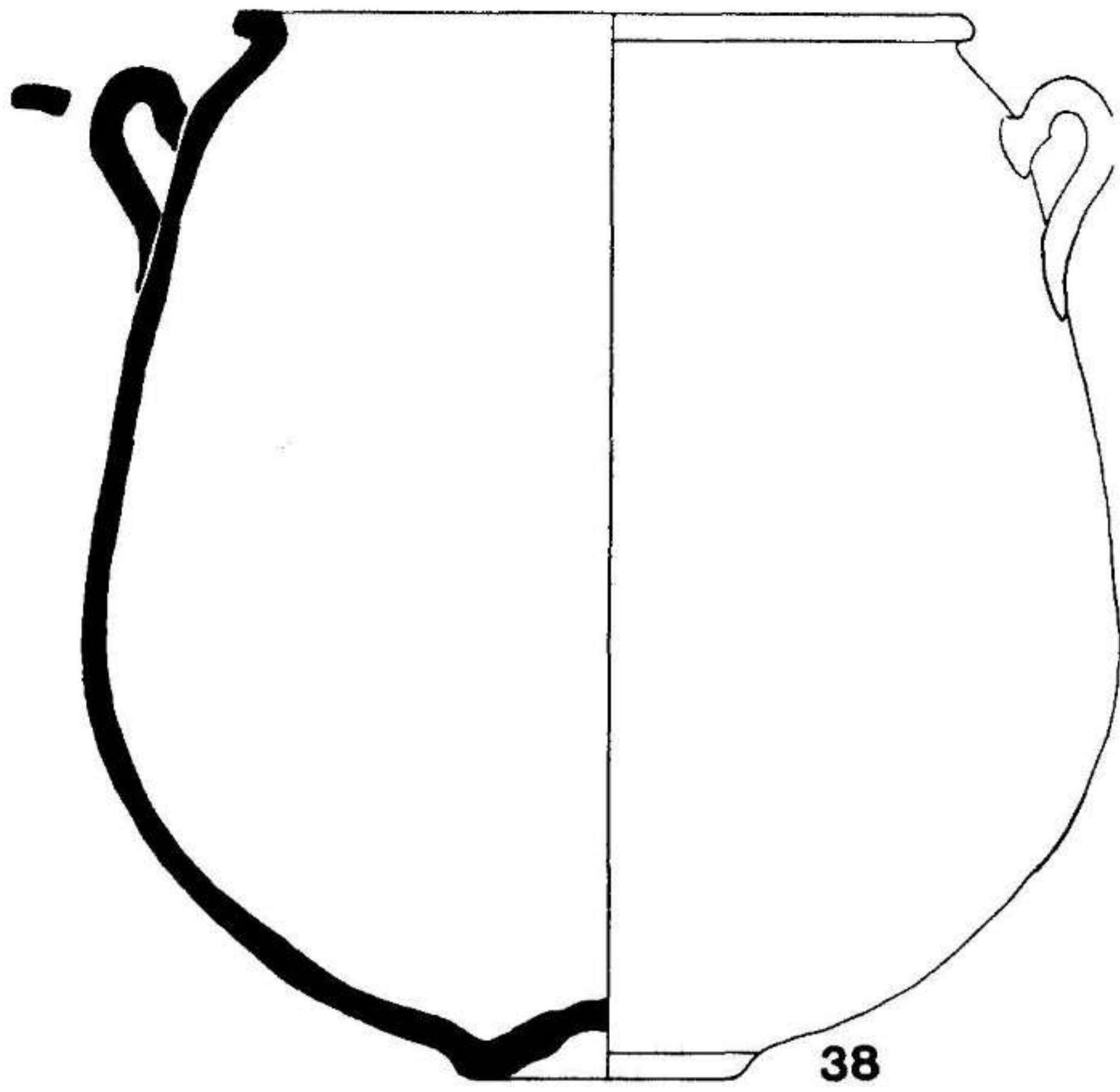


LÁMINA 7. VASOS DEL GRUPO V.

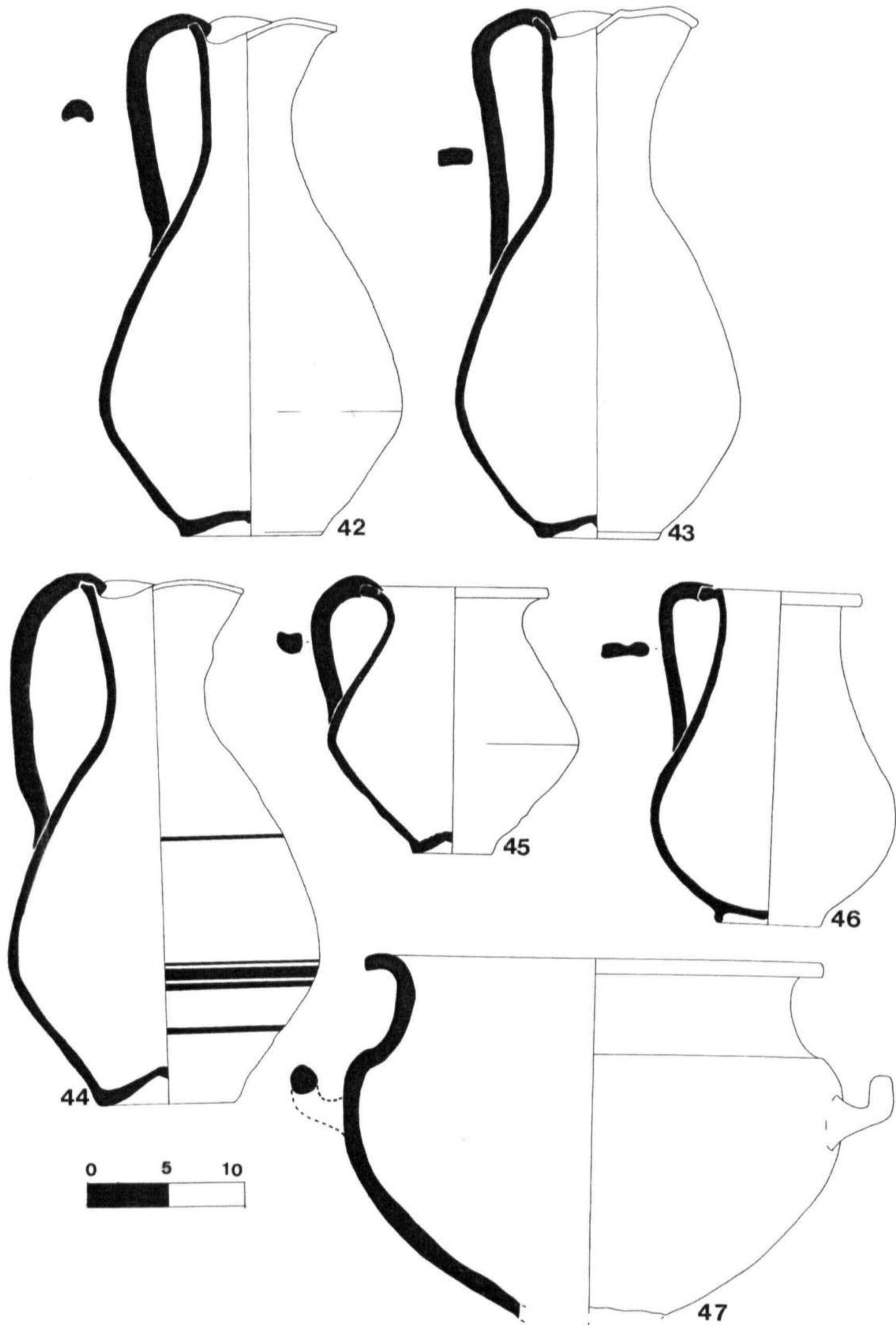


LÁMINA 8. VASOS DEL GRUPO V.

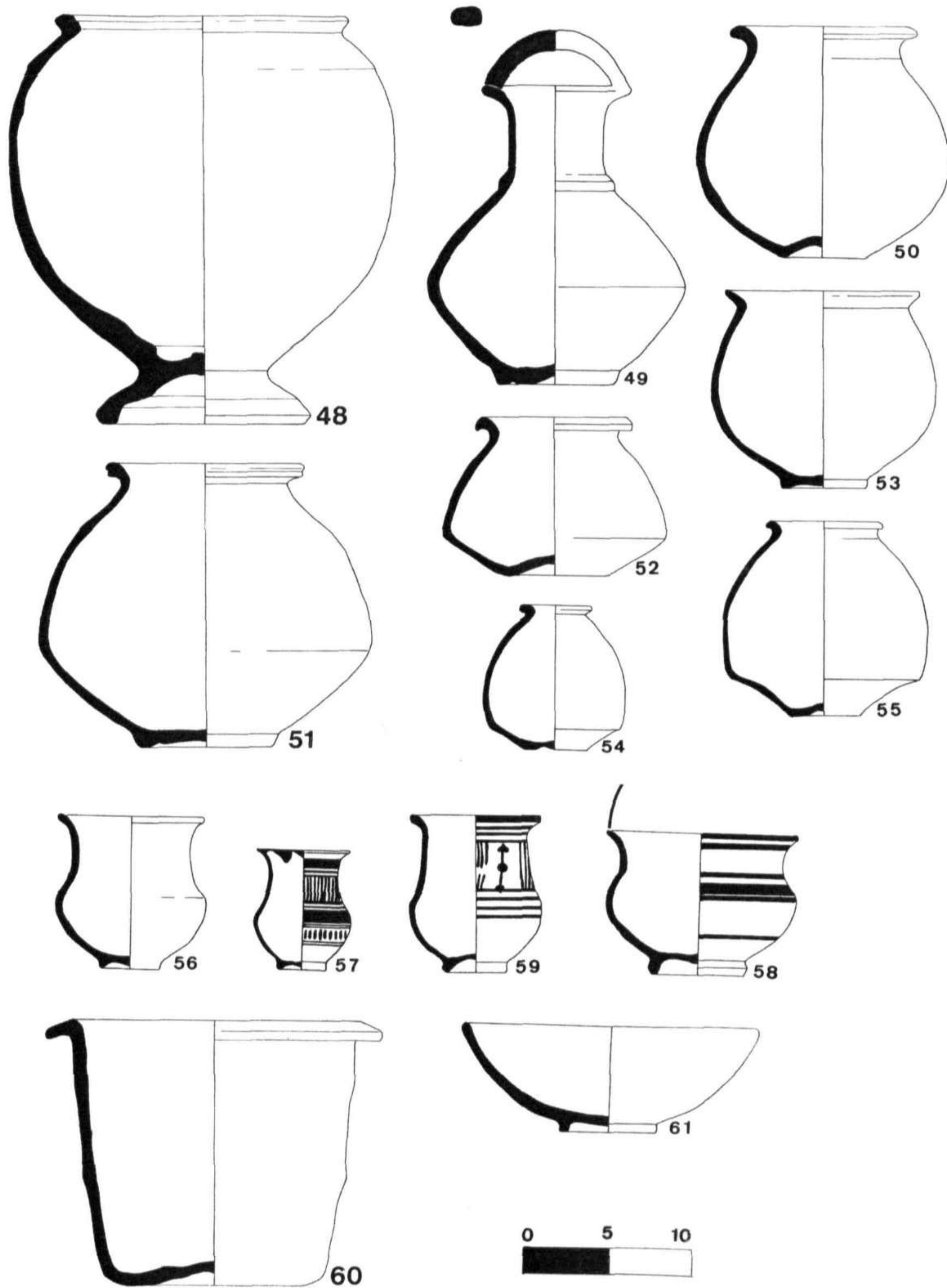


LÁMINA 9. VASOS DEL GRUPO V.



LÁMINA 10. Nº 1 (VASO 34); Nº 2 (VASO 51); Nº 3 (VASO 19).



LÁMINA II. N.º 1 (VASO 22), N.º 2 (VASO 23, CARAS A Y B), N.º 3 (VASO 29, CARAS A Y B),
 N.º 4 (VASO 30), N.º 5 (VASO 32 CARA A).

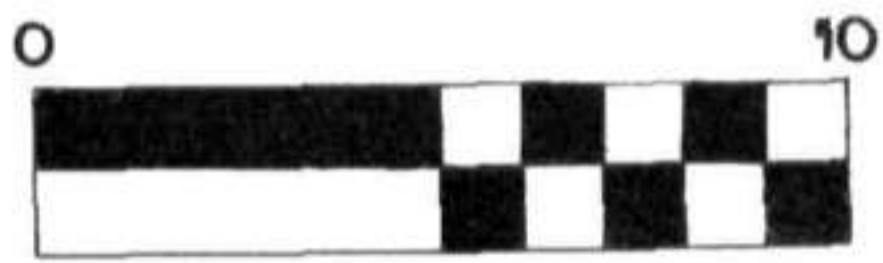
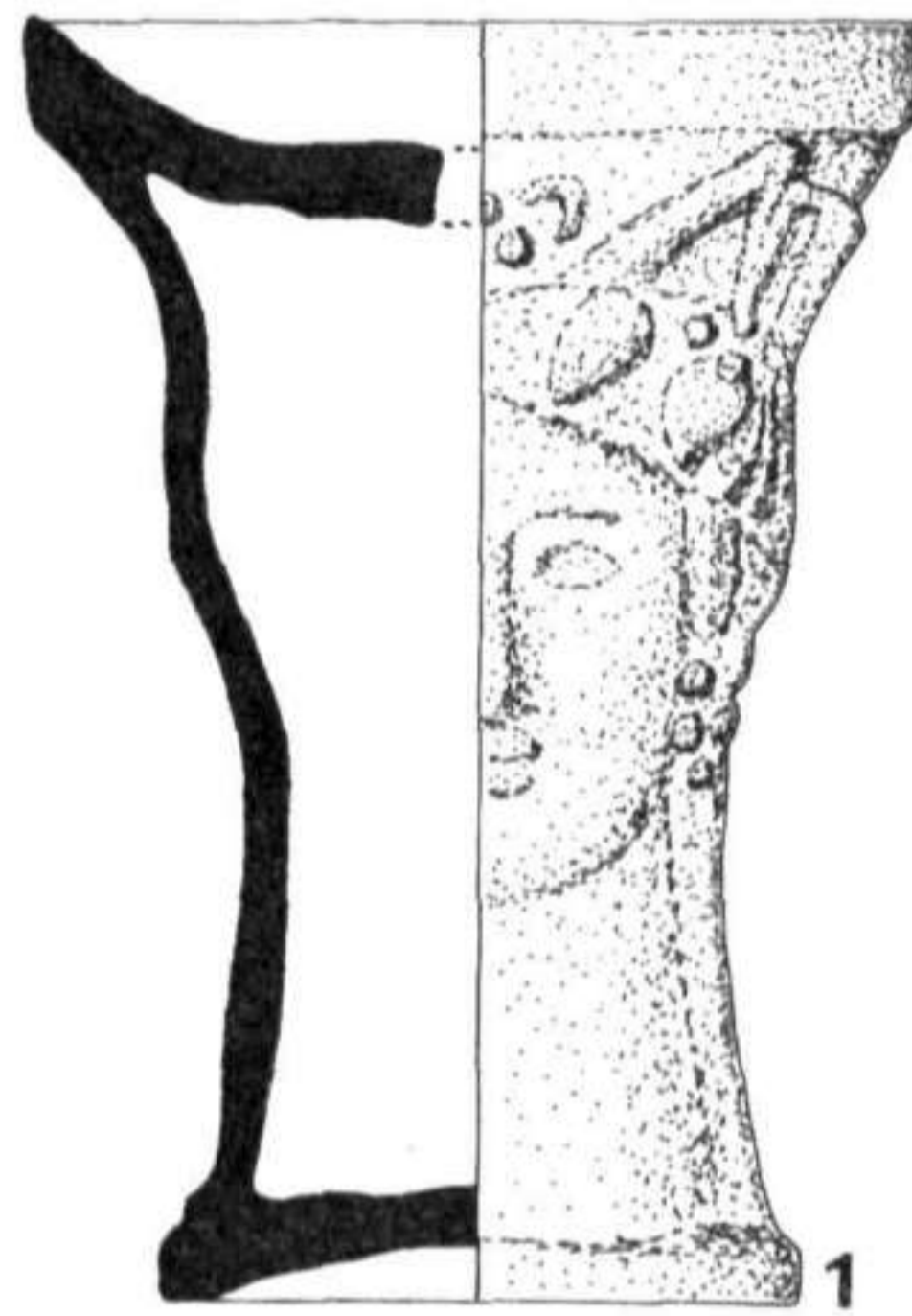
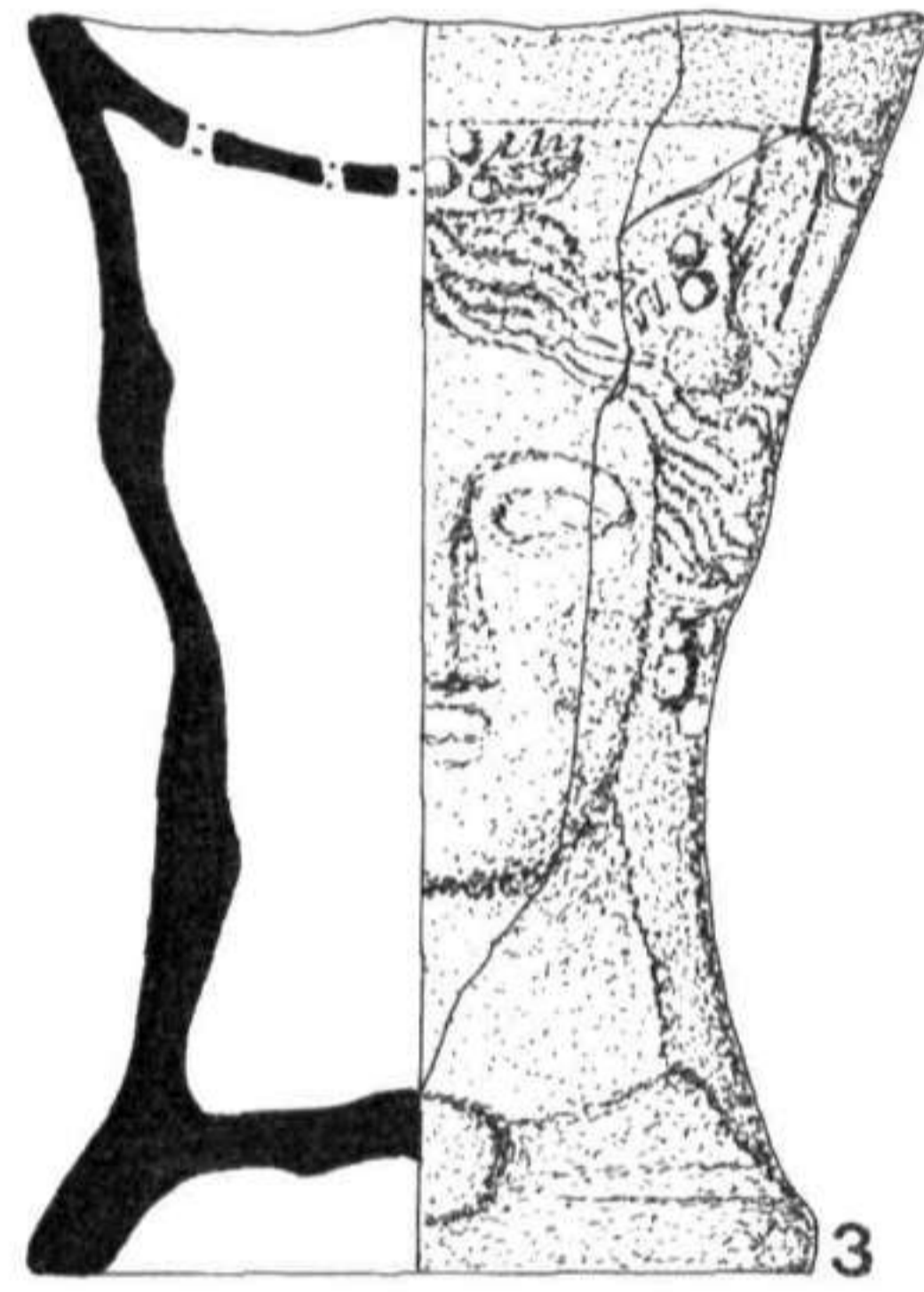
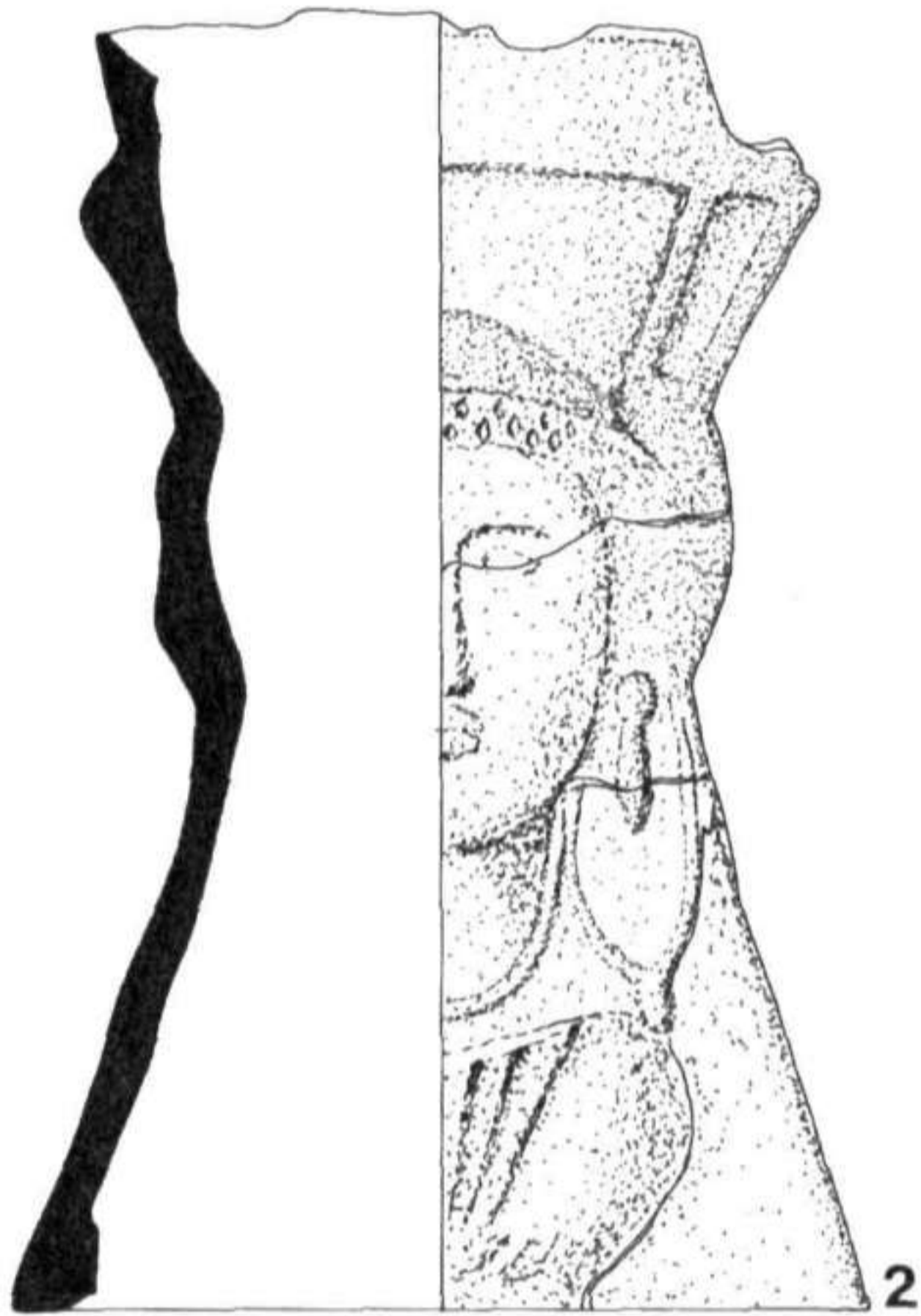


LÁMINA 12. LOS PEBETEROS SIGLADOS COMO ELCHE-ARCHENA DEPOSITADOS EN EL M.A.N. (MADRID).

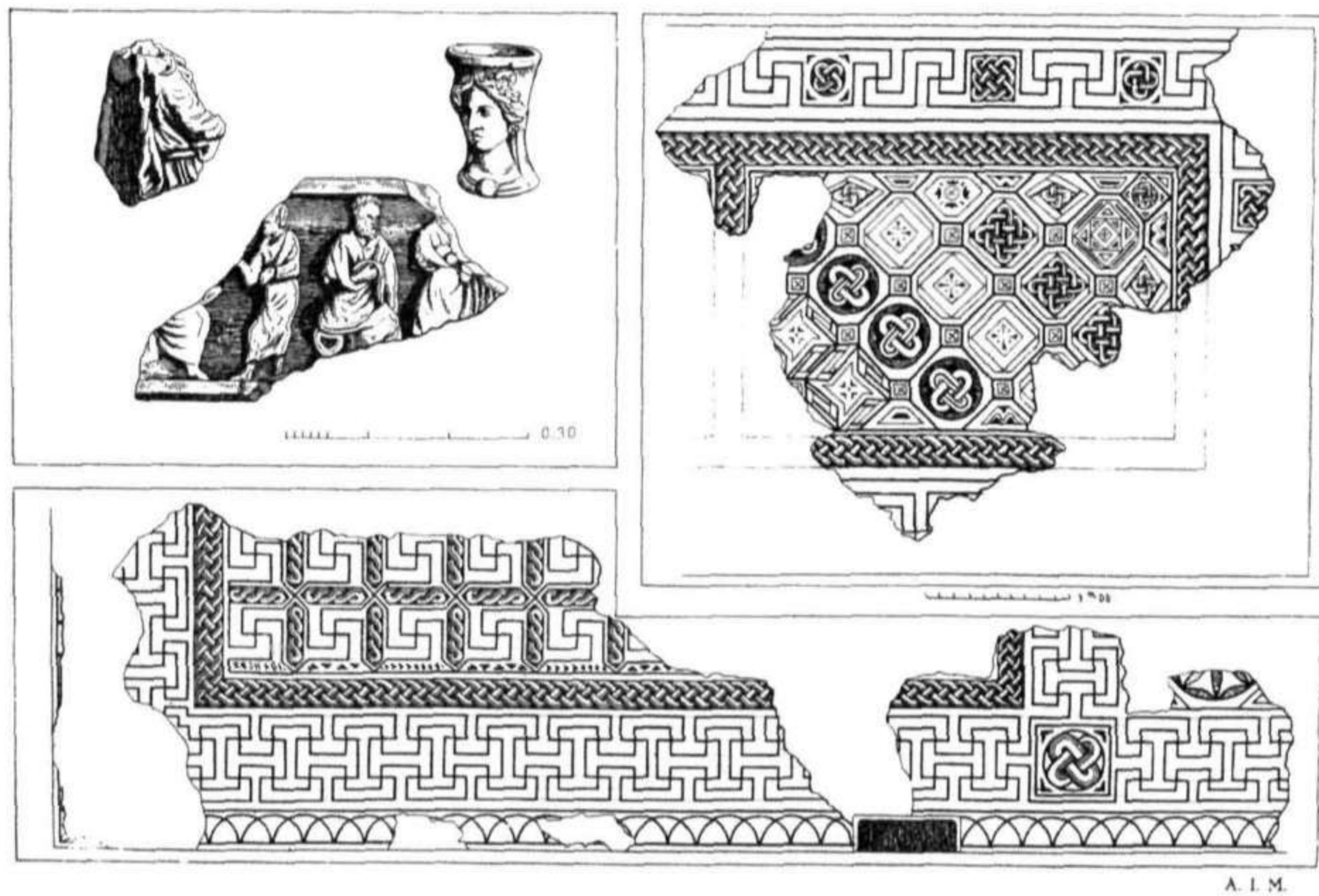


LÁMINA 13. PEBETERO Nº 2 (LÁM. 12,2) JUNTO A LOS MATERIALES CON LOS QUE APARECE,
SEGÚN A. IBARRA (1879: 161-3, FIG. IX).

BIBLIOGRAFIA

- Abad Casal, L.
(1993a): Las culturas ibéricas del área suroriental de la Península Ibérica. *Paleoetnología de la Península Ibérica, Complutum* 2-3, Madrid: 151-166.
- Abad, L.; Sala, F.
(1993b): El poblado ibérico de El Oral (San Fulgencio, Alicante). *Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos Varios del S.I.P.*, 90.
- Abascal Palazón, J. M.
(1986): *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica*, Universidad de Alicante.
- (1947): *Aquisiciones del Museo Arqueológico (1940-1945)*. Madrid.
- Aranegui, C.
(1970): Cerámica ibérica de la Serreta (Alcoy): los platos. *Saguntum*, 10:107-121.
- Aranegui et alii
(1993): *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*. Madrid-Alicante.
- Aranegui, C.; Martí, M. A.
(1995): Cerámicas procedentes de un alfar ibérico localizado en el Pla de Piquer (Alfara d'Algimia), cerca de Sagunt (València). *Saguntum*, 28: 131-149.
- Ballester Tormo, I. et alii
(1954): Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria. *Corpus Vasorum Hispanorum*, Madrid.
- Bock, S.
(1994): Thimiaterios de tradición púnica en los museos de la región de Murcia. *El mundo púnico. Historia, sociedad y cultura*, A. González, J.L. Cunchillos, M. Molina (coord.): 397-442.
- Bonet, H.; Mata, C.; Guérin, P.
(1990): Cabezas votivas y lugares de culto edetanos. *Verdolay*, 2: 185-199.
- Bosch Gimpera, P.
(1913-14): Adquisicions de la col·lecció Vives, de Madrid. *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 5: 875-879.
- Bosch Gimpera, P.
(1915): El problema de la cerámica ibérica. *Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Protohistóricas*, 7. Madrid.
- Broncano Rodríguez, S.
(1989): El depósito votivo ibérico de El Amarejo. Bonete (Albacete). *Excavaciones Arqueológicas en España*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Broncano Rodríguez, S.; Blánquez Pérez, J.
(1985): El Amarejo (Bonete, Albacete). *Excavaciones Arqueológicas en España*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Campo, M.
(1995): *Las monedas de Malaca*. Madrid.
- Conde Berdós, M. J.
(1990): Los kalathoi "sombbrero de copa" de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia). *Verdolay*, 2:149-160.
- Cuadrado Díaz, E.
(1972): Tipología de la cerámica fina de El Cigarralejo, Mula (Murcia). *Trabajos de Prehistoria*, 29: 125-187.
- Cuadrado Díaz, E.
(1987): La necrópolis ibérica de El Cigarralejo, Mula Murcia. *Bibliotheca Praehistorica Hispanica*, XXXIII, C.S.I.C., Madrid.
- Cuadrado Díaz, E.; Quesada Sanz, F.
(1989): La cerámica ibérica de "El Cigarralejo" (Murcia). Estudio de cronología. *Verdolay*, 1: 49-116.
- Cuadrado Díaz, E. (1990) Un nuevo análisis de la cratera ibérica del desfile militar (El Cigarralejo). *Homenaje a Jerónimo Molina*: 131-134.
- Chaves, F.
(1997): *Las monedas hispano-romanas de Carteia*. Barcelona.
- Fernández de Avilés, A.
(1943): Notas sobre la necrópolis ibérica de Archena (Murcia). *Archivo Español de Arqueología*, XIV: 115-121.
- García Cano, J.M.; Page, V.
(1994): Panorama actual de las cerámicas griegas de Murcia (1982-1991). *Huelva Arqueológica*, XIII,1: 217-240.
- García y Bellido, A.
(1948): *Hispania Graeca*, II. Madrid.
- García y Bellido, A.
(1961-2): Aportaciones al proceso de la romanización del SE de la Península. *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*: 371-2.
- Ibarra y Manzoni, A.
(1879): *Illici. Su situación y antigüedades*. Instituto de Estudios Alicantinos.
- Jully, J.J.; Nordstrom, S.
(1972): Une forme de céramique ibéro-languedocienne: la jarre bitroncoconique. *Archivo de Prehistoria Levantina*, 13: 93-102.
- Lamboglia, N.
(1952): Per una classificazione preliminare della ceramica campana. *I Congresso Internazionale di Studi Liguri*, Bordighera: 139-206.
- Laumonier, A.
(1921): *Catalogue des terres cuites du Musée Archéologique de Madrid*. Bibliothèque de l'Ecole de Hautes Etudes Hispaniques, fasc. II., París.
- Lillo Carpio, P.
(1981): *El poblamiento ibérico en Murcia*. Murcia.
- López Mullor, F.

- (1981): Notas para una clasificación de los tipos más frecuentes de la cerámica vidriada romana en Cataluña. *Ampurias*, 43: 201-216.
- Llobregat, E. A.
(1972): *Contestania Ibérica*. Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante.
- Lloréns, M. del Mar
(1987): *La ceca de Ilici*. Valencia.
- Mata, C.
(1991): Los Villares. Origen y evolución de la cultura ibérica. *Homenaje a E. Plá Ballester. Trabajos Varios del S.I.P.*, 88.
- Mata, C.; Bonet, H.
(1992): La cerámica ibérica: ensayo de tipología. *Trabajos Varios del S.I.P.*, 89, 117-173.
- Muñoz Amilibia, A.M.
(1963): *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina (De coroplastia ibérica I)*. Instituto de Arqueología. Universidad de Barcelona.
- Nordstrom, S.
(1969-1973): *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*. Estocolmo, 2 vols.
- Obermaier H.
(1930): Una obra maestra de cerámica ibérica. *Investigación y Progreso*, IV nº 1: 1-2.
- Obermaier, H. y Heiss, C.
(1929): Iberische Prünk Keramik vom Elche-Archena Typus. *Jahrbuch für Prähistorische und ethnographische kunst*.
- Olmos Romera, R.
(1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste. *A.Esp. A.*, 60: 21-42.
- Olmos Romera, R. et alii
(1992): *La Sociedad Ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- Olmos, Romera, R.
(1998, en prep.): *El yacimiento de la Alcudia (Elche, Alicante)*.
- Paris, P.
(1903-4): *L'essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne Primitive*. París, 2 vols.
- Paris, P.
(1907): Quelques vases ibériques inédits (Musée Municipal de Barcelona et Musée du Louvre). *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, I: 76-88.
- Pena, M.J.
(1987): Los thymiateria en forma de cabeza femenina hallados en el Noreste de la Península Ibérica. *Grecs et Iberes au IV s.* (Burdeos, 1986): 349-356.
- Pena, M.J.
(1991): Considerazioni sulla diffusione nel Mediterraneo occid. dei bruciaperfumi a forma di testa femminile. *Atti del II Congr. Indt. di St. Fenici e Punici* (Roma, 1987), III, Roma: 1109-18.
- Pereira Sieso, J.
(1988): La cerámica ibérica de la cuenca del Guadalquivir. I: Propuesta de clasificación. *Trabajos de Prehistoria*, 45:143-174.
- Pereira Sieso, J.
(1989): La cerámica ibérica de la cuenca del Guadalquivir II. Conclusiones. *Trabajos de Prehistoria*, 46: 149-160.
- Pereira, J.; Sánchez, C.
(1985): Imitaciones ibéricas de vasos áticos en Andalucía. *Cerámicas gregues i hellenistiques à la Peninsula Iberica*, (Empuries, 1983) Barcelona: 87-ss.
- Pericot, L.
(1924): Archena. *Reallexikon Vorgeschichte I*, Berlín: 215.
- Pijoán, J.
(1911-12): El vas ibèrich d'Archena. *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, IV: 685-6.
- Presedo Velo, F.J.
(1982): La necrópolis de Baza. *E.A.E.*, 119.
- Quesada, F.
(1989): Armamento, guerra y sociedad en la necrópolis ibérica de El Cabecico del Tesoro (Murcia, España). *BAR International Series 502 (i-ii)*, Cambridge.
- Ramos Fernández, R.
(1982): Precisiones para la clasificación de la cerámica ibérica. *Lucentum*, I: 117-134.
- Ramos Fernández, R.
(1989): Nuevos hallazgos en la Alcudia de Elche. *A.Esp.A.*, 62: 236-240.
- Ramos Fernández, R.
(1992): La crátera iberorromana de la Alcudia. *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Pla Ballester*. Diputación Provincial de Valencia: 175-189.
- Ramos Folqués, A.
(1990): *Cerámica ibérica de la Alcudia (Elche, Alicante)*. Alicante.
- Ramos Folqués, A.; Ramos Fernández, R.
(1976): Excavaciones en la Alcudia de Elche durante los años 1968 al 1973. *E. A. E.*, 91.
- Ros Sala, M.
(1989): *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*. Universidad de Murcia.
- Rubio Gomis, F.
(1986): *La necrópolis ibérica de la Albufereta de Alicante*. Academia de Cultura Valenciana, Serie Arqueológica, 11, Valencia.
- Ruiz de Arbulo, J.
(1994): Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas

- propuestas en torno a su denominación, función y origen. *Saguntum*, 27: 155-171.
- Ruiz, A.; Molinos, M.
(1993): *Los Iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*. Ed. Crítica, Barcelona.
- Sala Sellés, F.
(1992): *La "tienda del alfarero" del yacimiento ibérico de la Alcudia*. Alicante.
- Sandars, H.
(1913): The weapons of the Iberians. *Archaeologia* LXIV, Oxford.
- Santos Velasco, J. A.
(1982-3): La difusión de la cerámica ibérica pintada en el Mediterráneo occidental. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 9.
- Santos Velasco, J. A.
(1992): Territorio económico y político del Sur de la Contestania Ibérica, *Archivo Español de Arqueología*, 65: 33-47.
- Santos Velasco, J. A.
(1997): Imagen y territorio en época ibérica en el Bajo Segura. *Iconografía ibérica e iconografía itálica: propuestas de interpretación y de lectura* (Roma 11-13 Nov, 1993). *Varia* 3: 249-260.
- San Valero Aparisi, J.; Fletcher Valls, D.
(1947): Primera campaña de excavaciones en el Cabezo del Tío Pío (Archena). *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones arqueológicas*, 13.
- Serrano Várez, D.
(1981): Materiales de la necrópolis del Cabezo del Tío Pío. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI: 447-454.
- Tortosa Rocamora, T.
(1993): *Cerámica ibérica en la provincia de Alicante. Una propuesta de análisis iconográfico*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Alicante.
- Tortosa Rocamora, T.
(1996): Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste. *Colección Lynx. La Arqueología de la mirada*, 1: 145-162.
- Tortosa, T.; Santos, J. A.
(1997): Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. t. XV, n.º 1 y 2: 49-58.
- Vegas, M.
(1973): *La cerámica común romana en el Mediterráneo occidental*. Barcelona.
- Archivos de compras, depósitos y adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.); Archivos de la Residencia de Estudiantes sobre la Junta de Ampliación de Estudios (J.A.E.).

TEJIDOS DE MALLAS CELTIBÉRICOS EN LAS NECRÓPOLIS DE ALMALUEZ (SORIA) Y CLARES (GUADALAJARA)

MAGDALENA BARRIL VICENTE
ESPERANZA MANSO MARTÍN
VIRGINIA SALVE QUEJIDO

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Se presentan en este artículo los restos de unos tejidos de malla pertenecientes a las necrópolis celtibéricas de Almaluez (Soria) y Clares (Guadalajara), interesantes tanto por la novedad de los materiales como por su interpretación.

A través de un análisis comparativo de técnicas de fabricación y compositivas, así como de la revisión de sus contextos, proponemos su identificación como objetos de adorno personal, posiblemente a modo de pectorales, datados en torno al siglo V a.C.

SUMMARY

The aim of this paper is to show several chain mail weaves belongs to the celtiberian necropolis of Almaluez (Soria) and Clares (Guadalajara), important because of their strangeness and their interpretation.

By the comparative analysis of their manufacture, composition and the check of the burial context, we suggest their identification as personal materials, perhaps pectoral cross, dated around V b.C.

AL revisar los materiales de las necrópolis celtibéricas de Almaluez (Soria) y Clares (Guadalajara) se han documentado restos de unos tejidos de pequeñas anillas y eslabones de bronce, enlazados entre sí, denominados mallas. Según el Diccionario de la Real Academia Española con esos tejidos se hacían cotas y otras armaduras defensivas y actualmente portamonedas, bolsas y otros utensilios. Como veremos, en época protohistórica, sirvieron para armaduras y adornos.

La importancia científica de estas mallas radica en que se trata de unos materiales poco conocidos y valorados, a los que se ha hecho alusión siempre de forma lateral y parcial pues hasta ahora las referencias bibliográficas han

sido siempre sólo a dos de ellas, una de Clares (Aguilera 1916) y otra de Almaluez (Taracena 1942, Domingo 1982). La revisión de los materiales de estas necrópolis ha permitido constatar la presencia de otros fragmentos de mallas, de las que no podemos precisar con seguridad su forma y tamaño original debido a lo reducido de la muestra y a las deformaciones que presentan. No obstante consideramos interesante conocer su auténtica función dentro del contexto de las necrópolis de época celtibérica.

Para el estudio de estas mallas disponemos de varias vías de acercamiento, arqueológicas, iconográficas, documentales y técnicas, referidas tanto a la Península Ibérica como a áreas

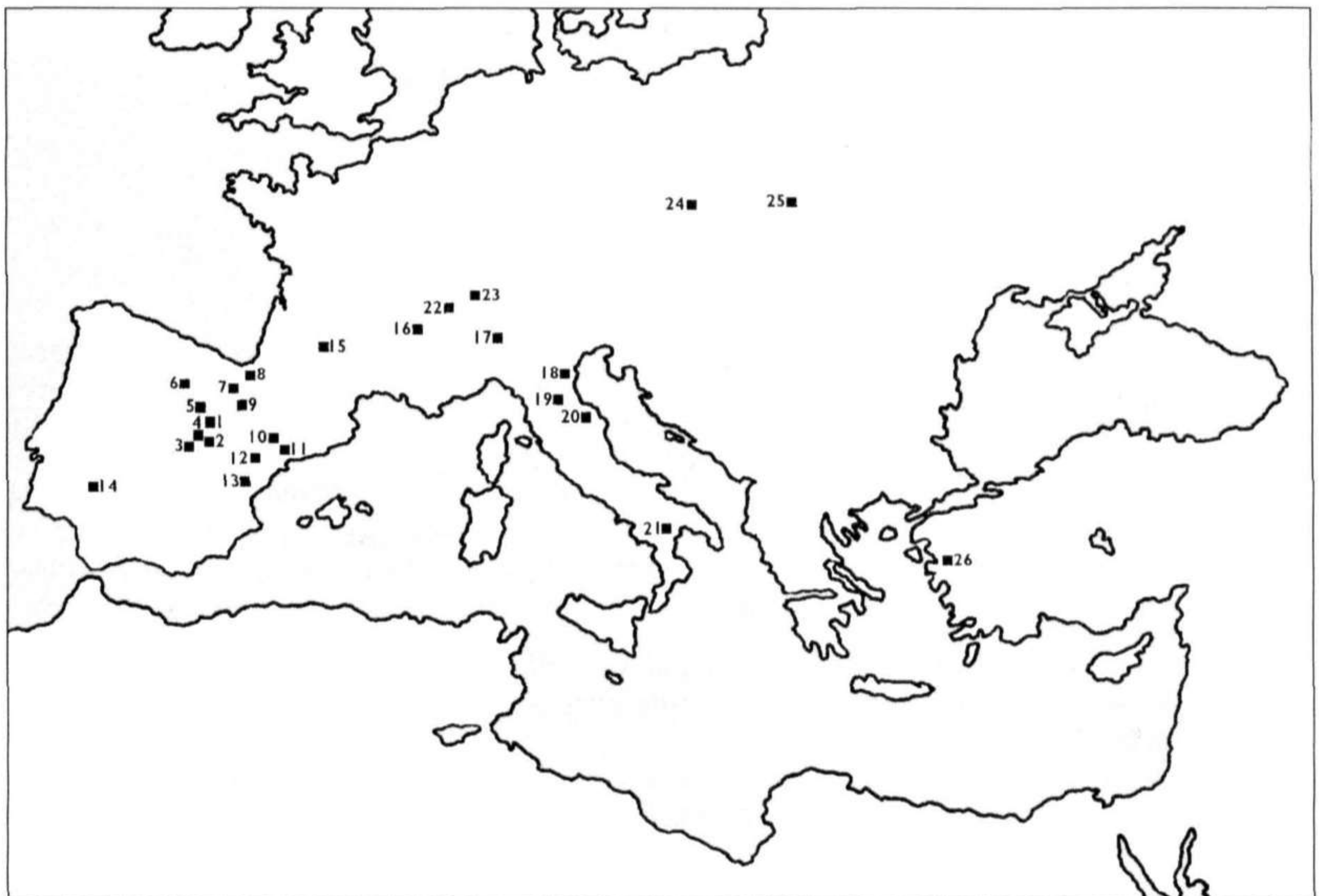


FIGURA I. LOCALIZACIÓN DE LOS YACIMIENTOS CITADOS EN EL TEXTO:

- | | | |
|-----------------------|-------------------------------|-------------------|
| 1. Almaluez | 10. Mas de Mussols, Tortosa | 19. Monte Bibele |
| 2. Clares | 11. Mas Mianes, Santa Barbara | 20. Ancona |
| 3. Sigüenza | 12. Calaceite | 21. Anzi |
| 4. Carratiermes | 13. Liria | 22. La Tène |
| 5. Numancia | 14. Capote | 23. Tifenau, Enge |
| 6. La Hoya, Laguardia | 15. Aubagnac | 24. Brno-Zidenice |
| 7. Cortes de Navarra | 16. Mont Denis | 25. Ciumesti |
| 8. La Atalaya | 17. Ca Morta | 26. Pérgamo |
| 9. La Torraza | 18. Ceretoly | |

geográficas del resto del mundo europeo de la Segunda Edad del Hierro, aspectos todos ellos que se tratarán en las líneas que siguen a continuación.

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

Los restos de mallas presentados en este trabajo pertenecen a dos necrópolis de incineración excavadas en el primer tercio de siglo XX. Su documentación plantea algunos problemas consecuencia de una falta de referencia de los materiales en el propio yacimiento y

de su selección en el mismo¹; de la pérdida y mezcla de objetos, contextos y asociaciones de los ajuares, debida a veces a manipulaciones descuidadas posteriores y a la ausencia de publicaciones precisas, debido a esos mismos problemas. Además el hecho de tratarse de necrópolis de incineración implica que parte de los materiales se hallen en mal estado, algu-

¹ Tanto el Marqués de Cerralbo como Taracena hablan en sus diarios y publicaciones de la existencia de restos de cerámicas o bronce "inservibles". Taracena dice textualmente: "Sep. 66. Restos de armillas de bronce, "para tirar".

nos semifundidos, y que con seguridad, otros desapareciesen por haber sido incinerados junto al difunto o tratarse de materiales orgánicos.

La necrópolis de Almaluez en Soria fue excavada por B. Taracena en los años 1933 y 1934 (1942: 32-34) y posteriormente se han realizado estudios parciales de sus materiales por M. L. Cerdeño (1978), L. Domingo (1982), C. Ballano (1987) y J. L. Argente (1994: 167) entre otros. Taracena explica que la necrópolis está situada al SE. del cerro Manóbar, junto al arroyo Margón, en la margen izquierda del Jalón (fig. 1), y excavó trescientas veintidós tumbas que él data entre los siglos IV y III a.C. Entre los materiales hallados señala la presencia de “*numerosos adornos espiraliformes o de malla tejida con hilos finos y rematados en plaquitas, etc.*” (Taracena 1942: 34). El estudio de las fíbulas de la necrópolis permiten situarla a partir de mediados del siglo VI, languideciendo a finales del III a.C. (Argente 1994: 166).

La necrópolis de Clares, en Guadalajara, en el valle del río Mesa (fig. 1), fue excavada por el Marqués de Cerralbo en 1912 y es mencionada en su obra *Las necrópolis ibéricas*, en la que presenta varias piezas singulares de este yacimiento (Aguilera 1916). Al igual que en el caso anterior, se han realizado estudios posteriores de aspectos parciales por M.L. Cerdeño (1978), E. Malpesa (1992), J.L. Argente (1994) y M. Barril-C. Dávila (1996). El estudio de las fíbulas, realizado por Argente permite datar esta necrópolis entre el último cuarto del siglo VI y el último cuarto del siglo IV a.C.

En las líneas siguientes se comentan los aspectos principales de los restos de mallas, así como su contexto particular. Para datos más concretos remitimos al cuadro adjunto² y para una visión de conjunto al apartado de interpretaciones y paralelos.

² Agradecemos desde aquí la ayuda prestada por D. Raúl Areces para la realización del cuadro y del mapa de la figura 1.

Necrópolis de Almaluez (Soria)

1952/10/579 a, b (fig. 2, 3 y 4) comprende varios fragmentos de malla que se hallaban reunidos en una bolsa sin número de sepultura. Por sus características técnicas, que posteriormente se detallan, parecen pertenecer a dos tejidos distintos, por lo que se han inventariado como **a** y **b**, aunque sería interesante confirmar este aspecto mediante un análisis metalográfico³. Algunos de los fragmentos pertenecientes al grupo **a**) aparecen fotografiados en el momento de ingreso en el Museo Arqueológico Nacional junto a un adorno espiraliforme, dos brazaletes fragmentados de aro simple, una lámina triangular con perforaciones en la base y un gancho en el vértice. La malla, fragmentada, está unida a una pequeña placa rectangular con un gancho y perforaciones en tres de sus lados, relacionándose además con tres placas de las mismas características. Al revisar los materiales se ha comprobado la existencia de veintiocho fragmentos de la misma malla, que en conjunto ocuparía una superficie aproximada de 375 cm². Asimismo se ha documentado una quinta placa rectangular, pero no se conservan ni la placa triangular ni el resto de los objetos de la fotografía. Esta malla aparece en el trabajo de L. Domingo de 1982, aunque con un número de fragmentos distinto a los de la foto de ingreso y al de los que se conservan actualmente y sin las placas rectangulares, a excepción de la que está unida a los eslabones (Domingo 1982: lám. IV.4, 276). Las placas rectangulares están inventariadas actualmente con los números 1952/10/582 a 585 y dos de ellas están bordeadas por puntos impresos. No podemos asegurar que los objetos asociados en la fotografía de 1952 pertenezcan al conjunto original en el que apareció la malla, aunque sabemos que procuraban hacerlo así. De ser cierta esta asociación, estaría en relación con las llamadas “sepulturas femeninas” por el marqués de Cerralbo debido a la presencia de adornos espiraliformes y brazaletes, lo cual en la actualidad es sostenido con cautela.

³ Actualmente el equipo analizador de metales del IPHE está fuera de uso, por lo que no es posible realizar este tipo de análisis.

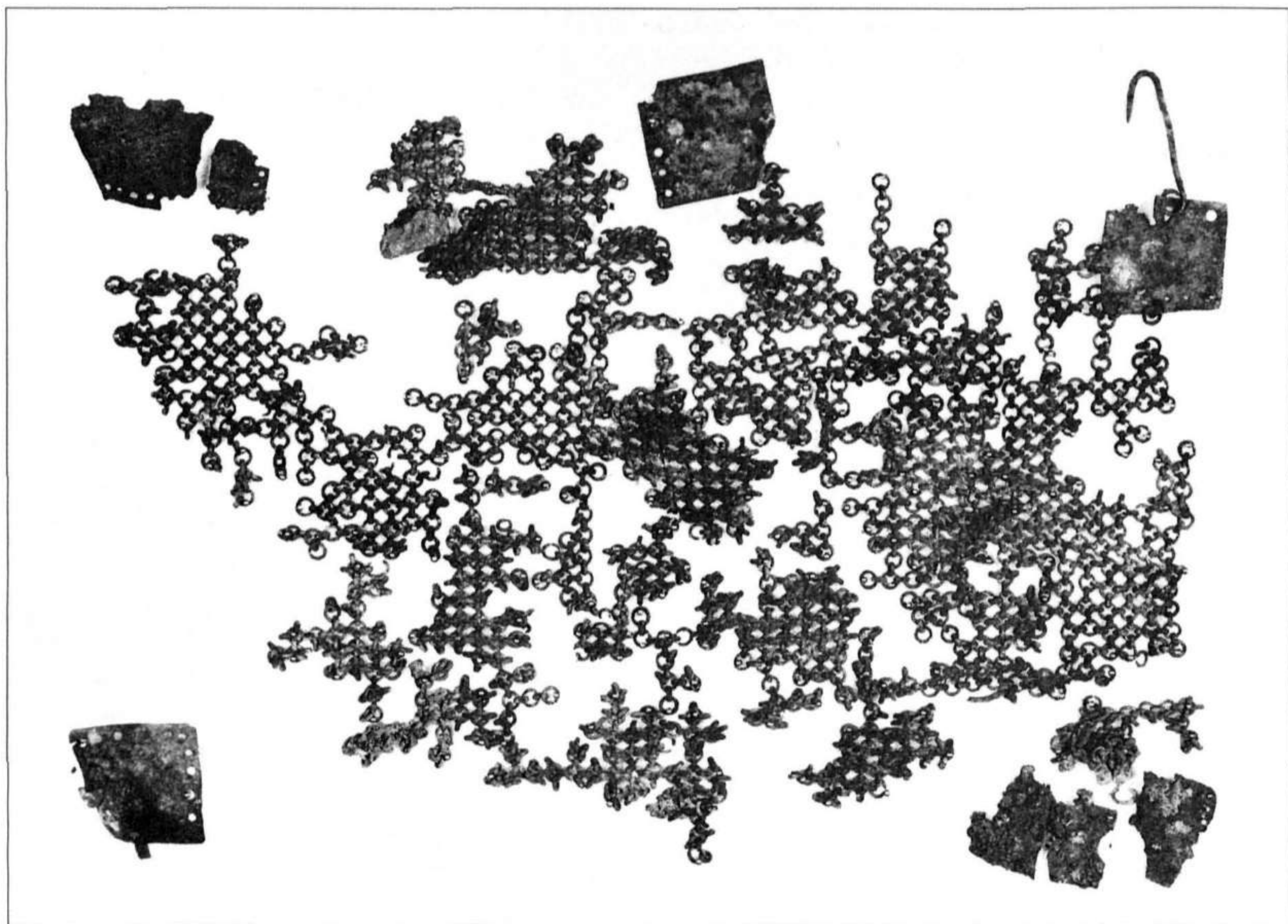


FIGURA 2. MALLA DE ALMALUEZ INV. 1952/10/579 A. FOTO M.A.N.

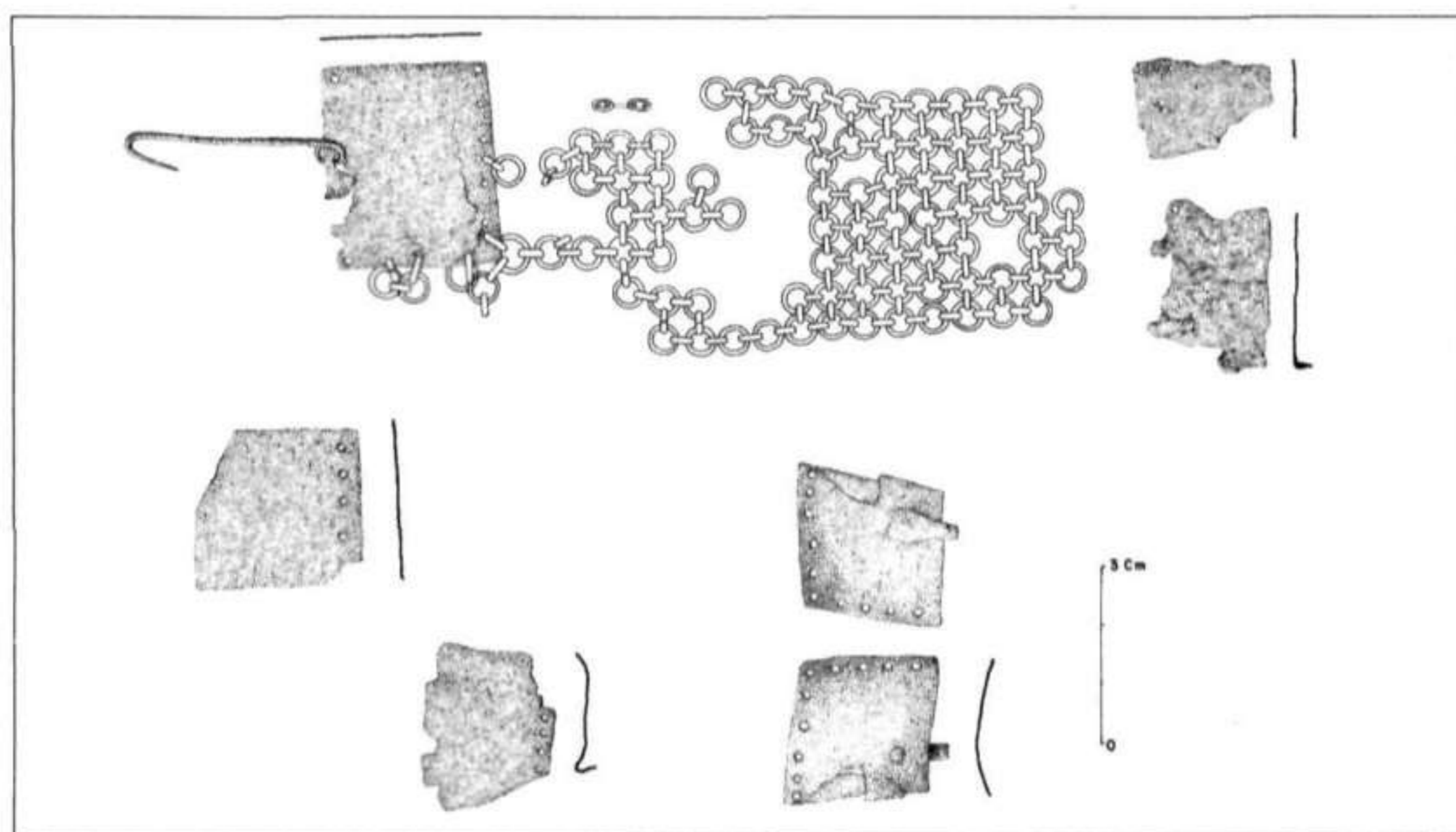


FIGURA 3. DETALLE DE LA MALLA DE ALMALUEZ INV. 1952/10/579 A. DIBUJO DE FERNANDO FERNÁNDEZ. M.A.N.

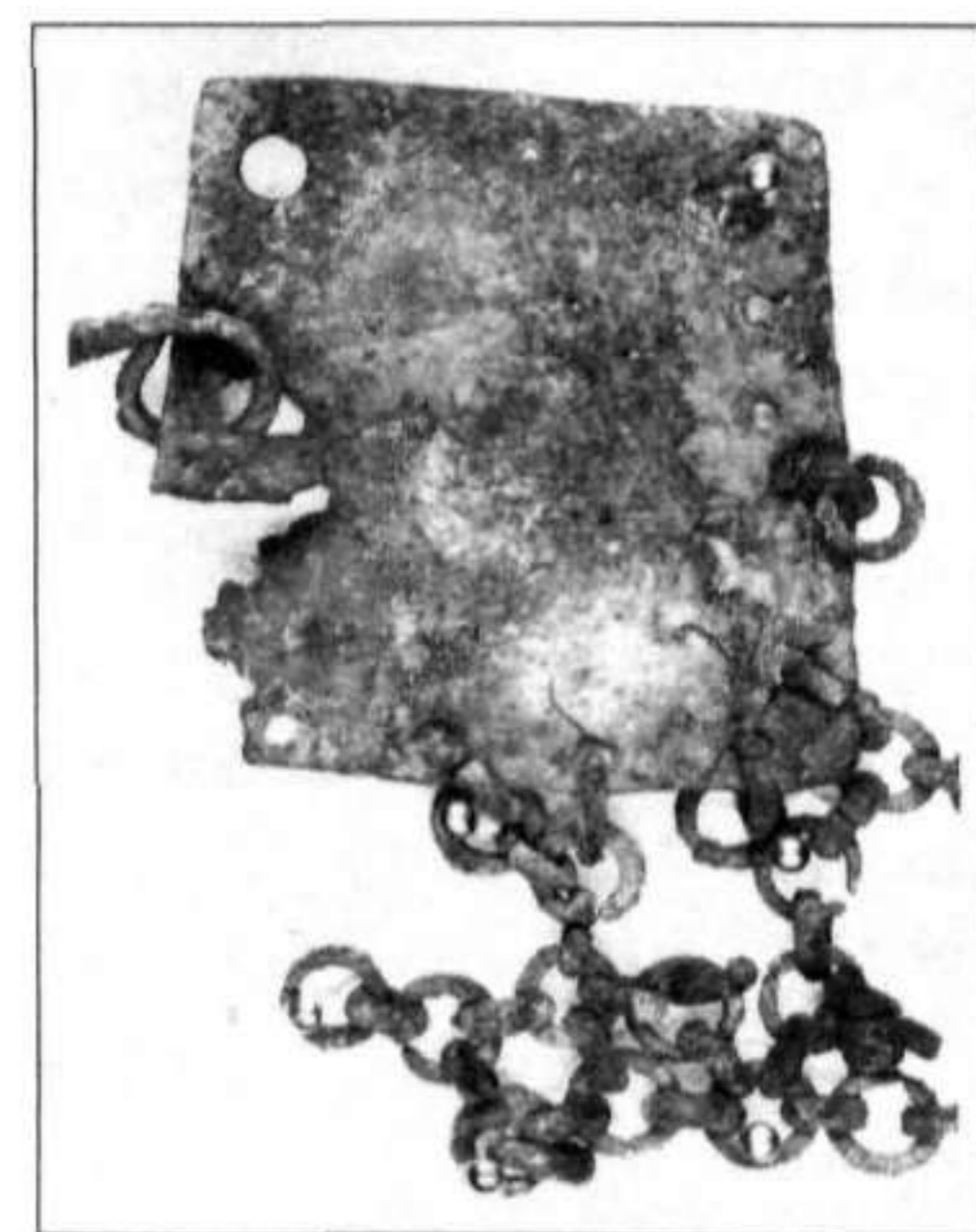


FIGURA 4. DETALLE DE LA MALLA DE ALMALUEZ INV. 1952/10/579 A. FOTO M.A.N.

Los seis fragmentos integrantes del grupo **b)** presentan distinta coloración que el grupo de fragmentos anteriores y las dimensiones de las anillas son menores. Si aceptamos que el hecho de encontrarse actualmente juntas, implica que en origen formaron parte del

mismo ajuar, debemos deducir, que o bien se trataría de dos tejidos de malla distintos o bien de una sola malla en la que jugando con fragmentos de tejidos de eslabones de diferentes tamaños se conseguirían efectos decorativos.

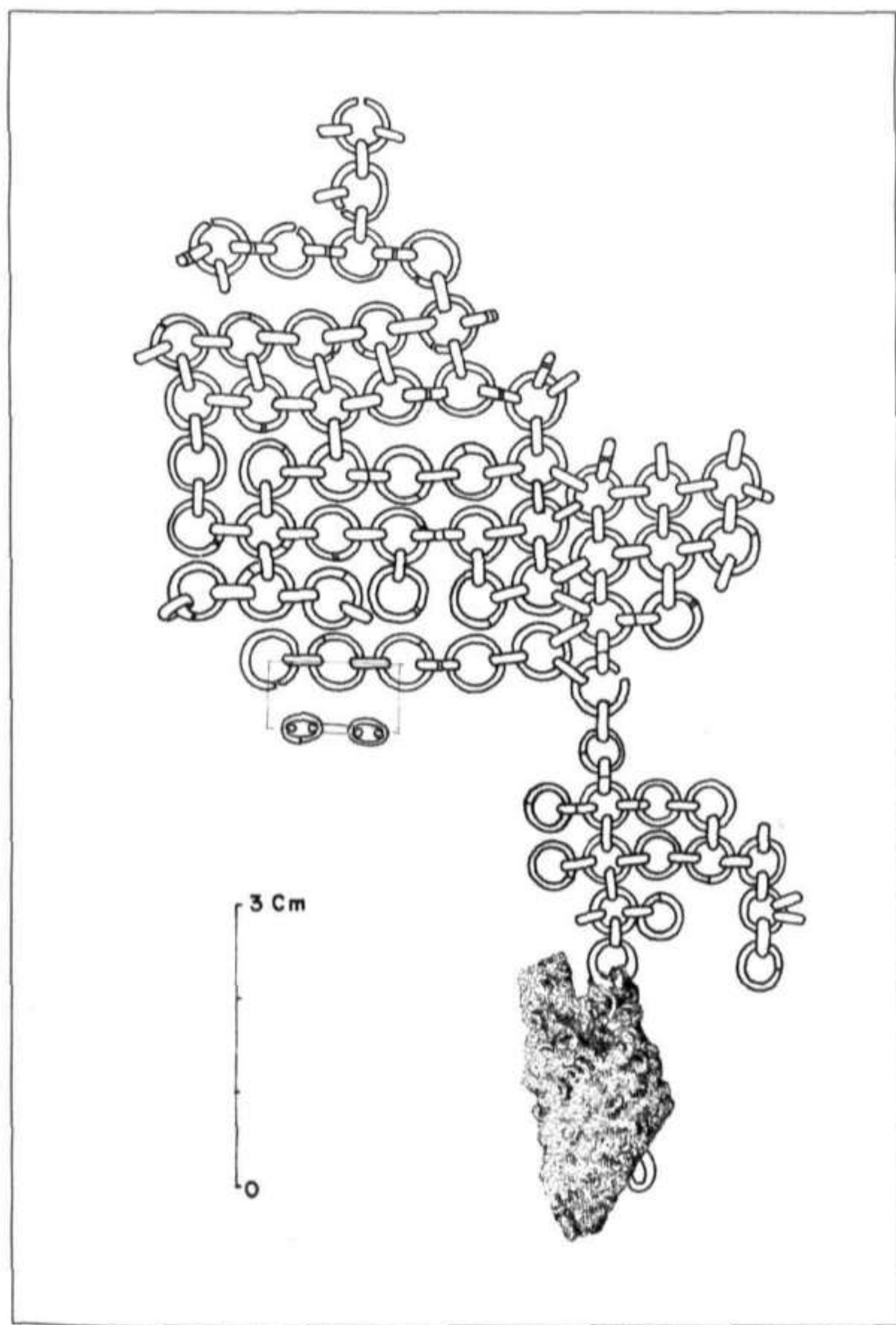


FIGURA 5. DETALLE DE LA MALLA DE ALMALUEZ INV. 1952/10/131/28. DIBUJO DE FERNANDO FERNÁNDEZ. M.A.N.

1952/10/131/28 (fig. 5 y 6) Comprende un total de nueve fragmentos de malla recogidos en el conjunto etiquetado como tumba 131. Están acompañados de colgantes bicónicos, fragmentos de placas decoradas, brazaletes de aros compuestos, agujas y varias fíbulas, cuyo número y tipología nos hace dudar que todas sean realmente coetáneas y pertenezcan a esta misma sepultura. Entre ellas una gran fíbula de puente romboidal, tipo 9B5 de Argente, datada entre fines del siglo VI y principios del IV a. C. y que en esta tumba opina que perduraría hasta la segunda mitad del IV (Domingo 1982: fig. 5,1 y Argente 1994: 100 y 180 fig. 17, 45), una fíbula de caballito tipo 8B1 de Argente y una zoomorfa de verraquito tipo 8B1.1 datadas entre la segunda mitad del siglo IV a. C. y principios del III a.C. (Argente 1994: fig. 15, 33 y 34), una fíbula de torrecilla tipo 8 A2 de Argente datada entre los siglos IV y III a.C (Argente 1994: fig. 15, 30), otra de placa rectangular, tipo 9B2 de Argente y otra simétrica tipo 8 A1.1 que data también en el siglo IV pudiendo llegar al III (Argente 1994: fig. 15, 29).

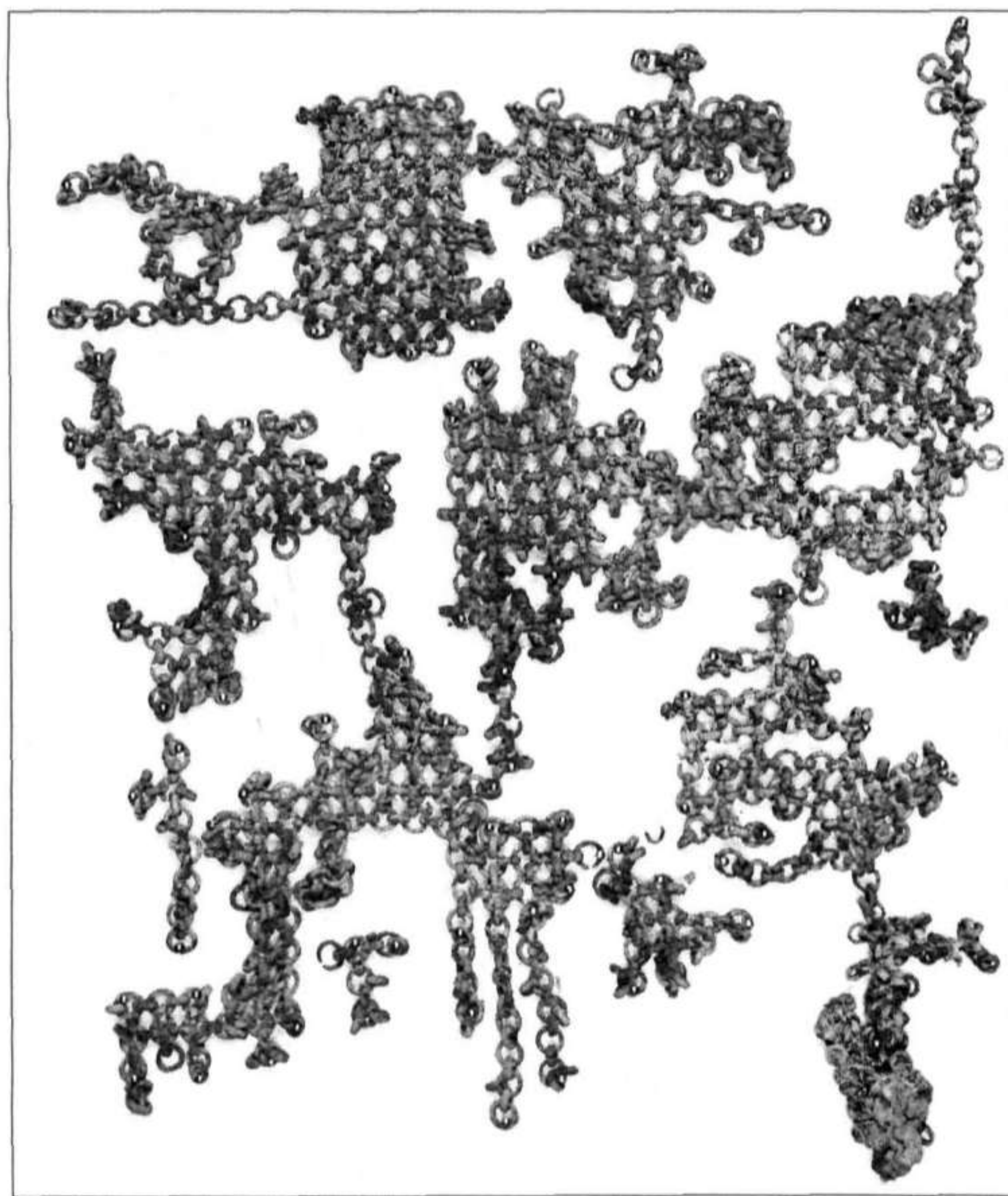


FIGURA 6. MALLA DE ALMALUEZ INV. 1952/10/131/28. FOTO M.A.N.

1952/10/294/31. Con este número se inventariaron varios conglomerados semifundidos de bronce reunidos todos ellos con etiqueta de la tumba 294, comprendiendo también pequeñas cuentas de bronce y pasta porosa que formaban abalorios (Barril 1996: 27, lám. III). Entre ellos se identifican seis fragmentos de malla con eslabones de dos tamaños distintos pertenecientes a la misma pieza. El resto de los materiales asociados en esta sepultura se compone de láminas rectangulares y discoidales con círculos repujados, espiraliformes y brazaletes de bronce, cuentas de bronce esféricas, una punta de lanza de hierro, fragmentos de huesos incinerados y un pequeño fragmento de sigillata. La presencia de este último elemento nos lleva de nuevo a cuestionar la correcta manipulación de los materiales y su consiguiente mezcla, y aunque por su tamaño pudiera ser una intrusión *in situ*, nos plantea dudas sobre el auténtico contexto deposicional de los restos de la malla.

FRAGMENTOS DE TEJIDOS DE MALLAS

PROCEDENCIA	INVENTARIO	MATERIA	ANILLA CENTRAL	ANILLA LATERAL
1 Almaluez	1952/10/579 a	375 cm.2, 28 frag.	Diám. 0,45 cm. Al. 0,13 cm. Sec. Cil.	Long. 0,37 cm. Al. 0,12 cm. Sec. Cil.
2 Almaluez	1952/10/579 b	6 frag.	Diám. 0,32 cm. Al. 0, 09 cm. Sec. Cil.	Long. 0,33 cm. Al. 0,09 cm. Sec. Cil.
3 Almaluez	1952/10/131/28	355 cm ² , 9 frag.	Diám. 0,49 cm. Al. 0,10 cm. Sec. Cil.	Diám. 0,33 cm. Al. 0,14 cm. Sec. Cil.
4 Almaluez	1952/10/294/31	6 frag.	Diám. 0,45 m. Al. 0,10 cm.	Long. 0,30 cm.
5 Almaluez	1952/10/105/46	frag. informe	—	—
6 Almaluez	1952/10/235/1-b	muy frag.	Diám. 0,36 cm. Al. 0,10 cm. Sec. Cil.	Long. 0,38 cm. Al. 0,10 cm. Sec. Cil.
7 Almaluez	1952/10/260- 169/22	frag.	Diám. 0,43 cm. Al. 0,1 cm. Sec. Cil.	Long. 0,36 cm. Al. 0,15 cm. Sec. Cil.
8 Almaluez	1952/10/249/ 1 y 2	frag. informe	—	—
9 Clares	1940/27/CI/287	72 cm ²	Diám. 0,45 cm. Al. 0,10 cm. Sec. Cil.	Long. 0,35 cm. Al. 0,14 cm. Sec. Cil.
10 Clares	1940/27/CI/827 MC3505	un frag.	Diám. 0,51 cm. Al. 0,21 cm. Sec. Cil.	Diám. 0,51 cm. Al. 0,21 cm. Sec. Cil.

* (1) Existen en uno de los fragmentos algunas cadenillas compuestas por anillas de las mismas dimensiones (diám. 0,36 cm. y alt. 0,10 cm.), unidas a su vez entre sí, de manera que forman una estructura de cadenas horizontales y verticales.

* (2) Existen además otros tipos de anillas: en uno de los lados mayores tres anillas más grandes que el resto, de sección cilíndrica, de 0,46 cm. de diámetro, y grosor 0,23 cm. En el lado opuesto: 14 anillas de sección cilíndrica, que cuelgan verticalmente, de diámetro 0,36 cm. y grosor 0,12 cm.

Todas las dimensiones de las anillas se han considerado como dimensiones medias.

UNIÓN	SEPULTURA	CONTEXTO
4 anillas ovas unidas a una central circular, abiertas	s.n.	Dudoso: 2 brazales, espiraliformes, placas con gancho
4 anillas ovas unidas a una central circular, abiertas	s.n.	id.
4 anillas unidas a una central. Circulares, abiertas * (1)	tumba 131	Dudoso: Fíbulas diversas, brazales, colgantes, placas
4 anillas unidas a una central. Ovas. Semifundidas	tumba 294	Dudoso: láminas de br. repujadas, abalorios, brazales, espirales, punta lanza, sigillata
amalgama semifundida	tumba 105	Brazalete, fíbulas, colgantes, láminas, cuentas, botón, espiraliforme, ¿escudo?
4 anillas ovas unidas a una central circular, abiertas	tumba 235	Láminas, brazalete, espiraliformes, anilla, cadenas, hierros
4 anillas ovas unidas a una central circular, abiertas	tumba 260 ó 169	Abalorios, broche cinturón, placa calada, colgantes, fíbulas
amalgama semifundida	tumba 249	Placa, espiraliformes
4 anillas ovas unidas a una central circular, abiertas*(2)	s.n.	Dudoso, placa con cadenillas y espiraliforme con cadenas
Todas las anillas iguales, circulares, circulares, abiertas	s.n.	No

1952/10/105/46. Hallado en la tumba 105, consiste en un fragmento semifundido junto a restos de un brazalete, muy difícil de identificar por el estado en que quedó tras la acción del fuego. El conjunto de la tumba está compuesto por otros elementos en bronce como una fíbula de pie vuelto incompleta, posiblemente del tipo 7B de Argente, datado entre finales del VI a.C. y el V a.C., brazales, anillas, colgantes en 8, cuentas de collar esféricas, fragmentos de láminas con decoración repujada, tal vez de un escudo del tipo de los de Alpanseque o Griegos (Cabré 1949: 40) o de un casco, restos de un pectoral espiraliforme, un botón cónico y algunos fragmentos de hierro irreconocibles.

1952/10/235/1 b. Es un fragmento doblado, muy deteriorado, de un tejido de malla con dos tipos de anillas. Apareció en la sepultura 235 junto a restos de adornos de bronce pertenecientes a láminas, espirales, brazales, cadenas y un aro.

1952/10/260-169/22. El fragmento, compuesto también por anillas de dos tipos, no podemos precisar si apareció en la sepultura 260 o en la 169, ya que los materiales de ambas se encuentran mezclados (Domingo 1982: 243, nota 6). El conjunto de ambos ajueres se compone de pequeñas cuentas de bronce y pasta vítrea que formarían abalorios, un broche de cinturón de placa rectangular completo (Domingo: 1982, fig. 6,8), un pectoral de placa calada con colgantes helicoidales, restos de brazales, espiraliformes, un botón, una fíbula de doble resorte tipo 3 B de Argente, datada de la segunda mitad del siglo VI al último cuarto del V a.C. (sin ajuar asociado según este autor) (Argente 1994: 168, fig.12.2) y una fíbula de placa tipo 9 B3 de Argente (Argente 1994: fig. 16. 43) cuya cronología va desde la segunda mitad del siglo VI hasta finales del siglo IV a.C. y fragmentos de láminas de hierro.

1952/10/249/1 y 2. En la sepultura 249 aparecieron dos pequeños fragmentos de malla dentro de una amalgama semifundida en la que también se aprecian restos de una placa y de un espiraliforme.

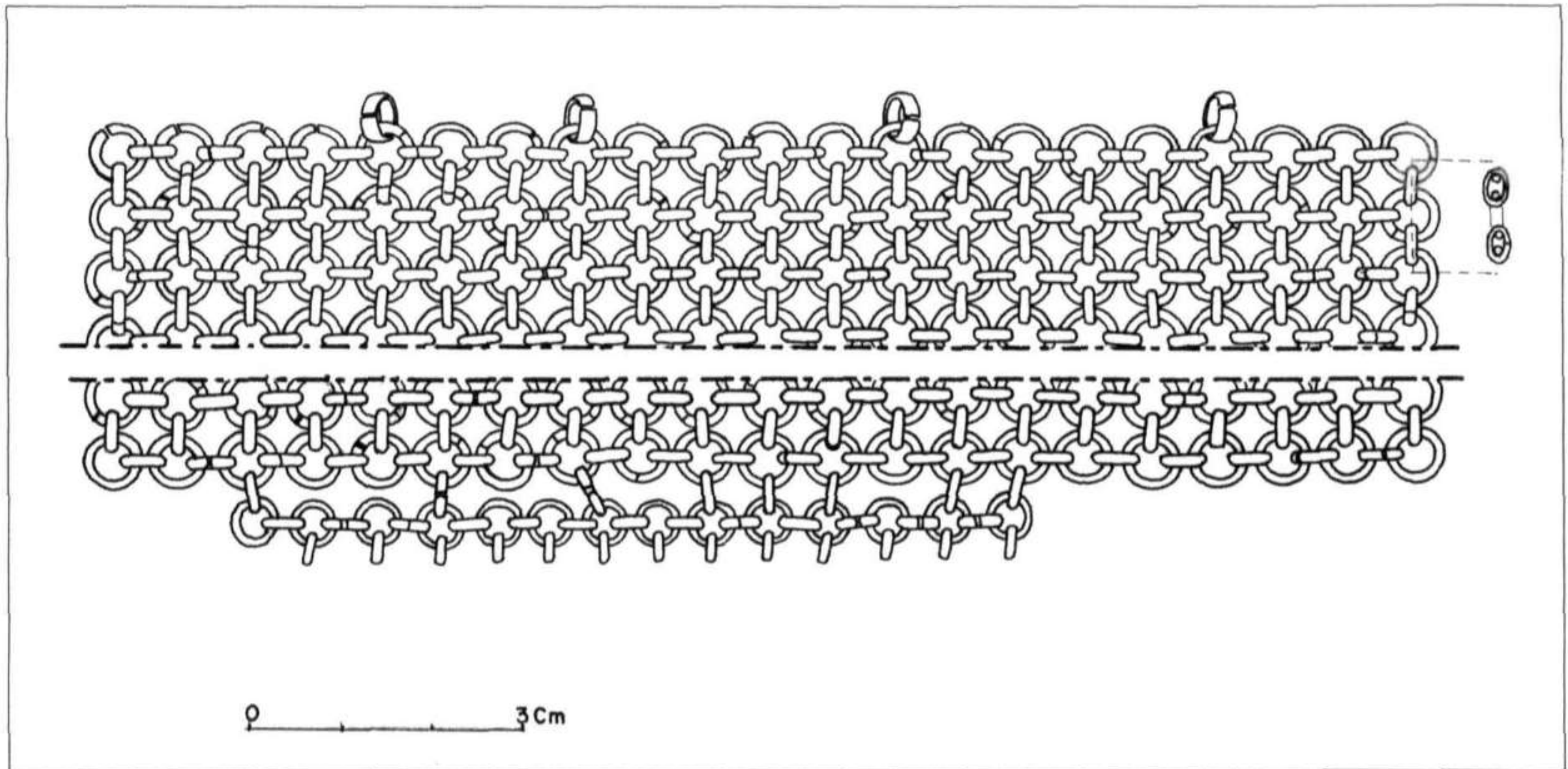


FIGURA 7. DETALLE DE LA MALLA DE CLARES INV. 1940/27/CL/287. DIBUJO DE FERNANDO FERNÁNDEZ. M.A.N.

Necrópolis de Navafría de Clares (Guadalajara)

1940/27/Cl/287 (fig. 7 y 8) En la actualidad se conservan unos 72 cm² correspondientes a un rectángulo de 12 cm. de lado por 6 cm. de alto, en el que se distinguen cuatro tamaños de anillas (ver cuadro adjunto), algunas de las cuales parecen rematar el tejido. En efecto, en uno de los lados mayores se aprecian cuatro anillas de mayor tamaño y grosor que las que forman el tejido, y en el extremo opuesto una hilera muy delimitada de anillas verticales, de las que quizá colgaran algún tipo de adornos.

El marqués de Cerralbo publica esta malla en su obra "*Las necrópolis ibéricas*" (Aguilera 1916: 70, fig. 39) donde la presenta, como hallada dentro de una tumba femenina, junto a una placa rectangular con cadenas - fíbula tipo 9 B.I que Argente data desde principios del siglo VI a finales del IV a. C. (Argente 1994: fig. 11, 100) - y un colgante espiraliforme, aunque en el pie de foto no se explicita esa relación de pertenencia a la misma sepultura, al contrario de lo que ocurre en otras fotografías. Esto induce a dudar de que se trate realmente de piezas del mismo ajuar.

1940/27/Cl/827 Un fragmento, sin contexto, formado por la unión de dos cadenas engarzadas entre sí, con anillas de un único tamaño.

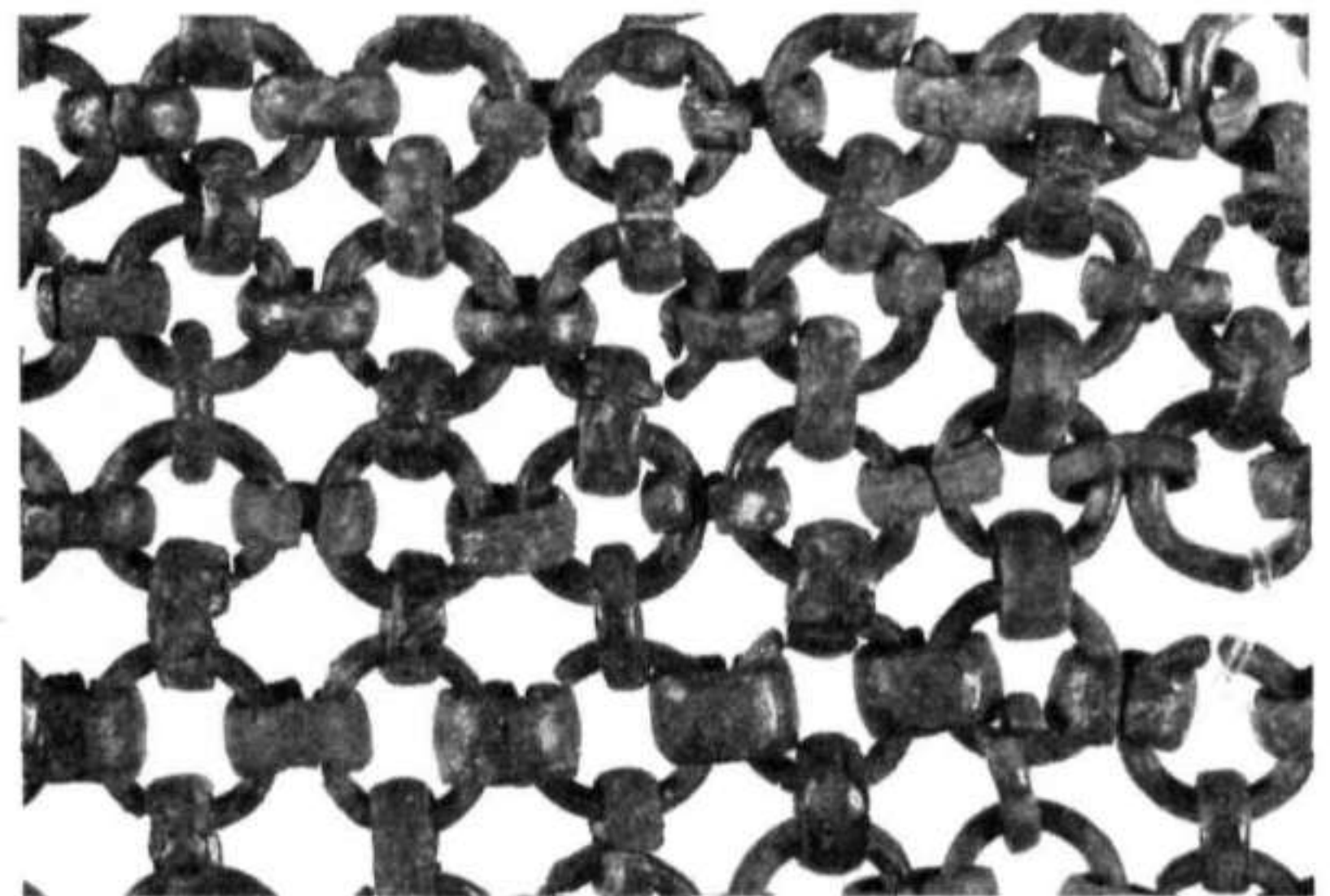


FIGURA 8. DETALLE DE LA MALLA DE CLARES INV. 1940/27/CL/287. FOTO M.A.N.

TÉCNICAS DE FABRICACIÓN, COMPOSICIÓN Y DECORACIÓN

Los diez fragmentos o conjuntos de fragmentos estudiados presentan en líneas generales las mismas características técnicas, a excepción de una de Clares. Se trata de tejidos formados por la sucesiva unión de una anilla central de mayor diámetro en la que se engarzan en forma de cruz otras cuatro, más pequeñas y la mayor parte de las veces ovales en lugar de cilíndricas. De este modo se consigue formar líneas perpendiculares componiendo el tejido metálico. Las anillas siempre están abiertas. La disposición del tejido de los fragmentos de malla unidos a la placa

1952/10/579 a), indica que ésta se realizó formando tramas verticales y horizontales y no diagonales. Si consideramos que la 1952/10/579 b) pudo formar parte de la misma malla, podemos

por sistema de fluorescencia de Rayos X, con cargo al Proyecto "Arqueometalurgia de la Península Ibérica" proporcionando los siguientes resultados:

Malla de Clares 1940/27/C1/287								
PA2434	Fe	Ni	Cu	As	Ag	Sn	Sb	Pb
	0.625	nd	83.20	nd	0.042	14.74	0.009	1.360
Malla de Clares 1940/27/C1/827								
PA5287	Fe	Ni	Cu	As	Ag	Sn	Sb	Pb
	0.07	nd	81.81	nd	0.056	15.95	0.028	1.77
Malla de Almaluez 1952/10/235/1								
PA7276	Fe	Ni	Cu	As	Ag	Sn	Sb	Pb
	0,29	0.28	89.88	nd	0.043	9.40	0.025	0.07

pensar que al igual que se jugó con distintos tamaños de anillas para conseguir un efecto ornamental, pudieron disponer en sentido diagonal los tejidos para obtener efectos decorativos al alternarse con los horizontales. De hecho en la malla 1952/10/131/28 observamos ese juego con distintos grupos de tamaños de anillas en uno de los fragmentos conservados.

La excepción a este tipo de entramado lo constituye el fragmento 1940/27/C1/827, en el que todas las anillas son de igual tamaño. El hecho de que se conserven sólo dos cadenas unidas entre sí nos hacen pensar que se trata no de una malla, sino de adornos colgantes del tipo de los que conservan algunos cinturones itálicos militares de principios del siglo IV a.C., de los que hablaremos más adelante.

Por lo que se refiere a la técnica de fabricación, la uniformidad de las anillas de fragmentos pertenecientes a la misma malla, indicaría que se realizaron enrollando un hilo de bronce alrededor de un vástago, cortando posteriormente. Luego, se formarían cadenas que se unirían entre sí por medio de anillitas hasta conformar la totalidad del tejido.

Tres de los restos de malla fueron analizados por D. Salvador Rovira y D. Ignacio Montero

Los dos primeros análisis, los de Clares, indican la presencia de un bronce ternario, mientras que el tercero, de Almaluez, muestra un bronce binario, es decir algo más blando que los anteriores y que se asemeja al de otros materiales de adorno de esta necrópolis como el disco y las cuentas que formaban parte de un abalorio (Barril 1996).

No obstante, la composición de los tres y según nos ha informado el Dr. Rovira, hacen perfectamente factible su ductilidad y facilidad de ser convertido en un hilo maleable y regular, pasándolo por un orificio, y su transformación en anillitas, siguiendo la técnica anteriormente descrita.

INTERPRETACIÓN Y PARALELOS

Basándose en la información proporcionada por las fuentes clásicas los restos de tejidos de malla se han considerado como característicos de cotas defensivas, datándose las más antiguas, de hierro, en el s. III a.C. en territorio galo, según narra Varrón. (*De lingua latina*: V, 24, 116). Diodoro de Sicilia también habla del equipamiento militar de los galos: "... unos llevan, a modo de corazas, cotas de hierro, otros, combaten desnudos..." (*Bibliothèque Historique* V, 30). Igualmente las fuentes escritas antiguas hacen referencia a las cotas de malla en la Península Ibérica: Estrabón menciona que usa-

ban túnicas engrasadas denominadas "sagum" y al describir el equipo guerrero de los lusitanos menciona: "...La mayoría viste cotas de lino; son raros los que la usan de malla..." (Estrabón III.3.6). No se hace referencia a las mallas en otros pueblos de la Península. El texto nos indica que aunque escasas, las cotas de malla eran conocidas, aunque ignoramos en qué material⁴, de hecho en las esculturas de guerreros lusitanos y galaicos se ha interpretado que llevan túnicas cortas decoradas (Coelho 1986, lám. CXX).

Una revisión de las conclusiones a que han llegado los estudiosos del armamento prerromano usado en la Península Ibérica nos permite afirmar lo siguiente: durante los siglos VI y V se usaban corazas metálicas de ascendencia mediterránea, bien cubriendo todo el cuerpo como la de Calaceite, bien en forma de discos sobre el pecho denominados "kardiophilakes" (Kurtz 1985). También existían corazas de tela y materiales orgánicos que podían reforzarse con escamas metálicas a modo de lórigas, las "loricae iberiae" que menciona Horacio (*Carmina* I: 29, 15), como se aprecia en la vestimenta de algunos guerreros pintados sobre vasos cerámicos de Liria datados entre mediados de los siglos III y II a.C. y de las que no conocemos testimonios arqueológicos peninsulares, a excepción de unos apliques discoidales de Numancia que Taracena pensaba podían colocarse sobre las corazas de lino (Taracena 1954: 268). Estos autores, a excepción de Pérez Casas (1988: 122) y Cabré-Baquedano (1991: 66), dudan que los fragmentos de tejidos de cadenas hallados en Clares y Almaluez sean auténticas cotas de malla y se inclinan a pensar que son restos de adornos, tal vez femeninos, en base a la descripción realizada por el marqués de Cerralbo (Taracena 1954: 267, Kurtz 1992: 212, Lorrio 1997: 166, Quesada 1997: 577).

En este sentido, algunos investigadores (Deyber 1986: 339) interpretan estas mallas como un tejido que era fijado sobre la vestimenta de guerra, la cual se componía de una túnica

⁴ No hemos de olvidar que Estrabón no pisó suelo hispano, sino que tomó la información de otros autores como Posidonio o Artemidoro.

corta, sin mangas y provista de espalderas. Efectivamente por las características de los tejidos de malla objeto de este trabajo, no parece que su uso haya sido el que relatan las fuentes sino más bien algo parecido a la propuesta de Deyber, y que creemos puede constituir un elemento de ceremonia, guerrero o no, mas que una auténtica arma defensiva.

Por lo que se conserva de las tres mallas de mayor tamaño, éstas parecen haber tenido estructuras y formas de uso distintas. La de Clares 1940/27/C1/287 está rematada por uno de sus bordes por cuatro anillas espaciadas de mayor tamaño que pudieron colgar de otra pieza actualmente desaparecida o coserse a un tejido para mantenerla extendida. La mayor y más conocida de Almaluez, la 1952/10/579 a), en cambio, parece que estuvo encuadrada por placas de bronce que le darían estabilidad y permitirían mantener la malla extendida al fijarla mediante los ganchos a un tejido recio, de cuero o tela. La otra malla más completa de Almaluez, la 1952/10/131/28, conserva un fragmento de un borde con anillas de menor tamaño que el resto y cadenillas colgantes, que ignoramos si corresponde al centro inferior del contorno o a uno de los ángulos de la pieza.

De la misma manera que ocurre en la Península Ibérica, en el resto de Europa las cotas de malla conservadas son muy escasas y corresponden a fragmentos de diversos tamaño. A esta precariedad de restos conservados contribuyeron, sin duda, las dificultades de conservación del material en que estaban realizados, hierro principalmente, o a que éste se reutilizaba y amortizaba.

De todos los fragmentos de auténticas cotas de malla que se conservan en Europa, posiblemente el más antiguo sea el que se ha encontrado en la necrópolis de Ciamești (Rumanía occidental), fechada a comienzos del siglo III a. C. Esta necrópolis con enterramientos de incineración e inhumación fue descubierta de forma fortuita en 1960 y excavada al año siguiente. Una de las incineraciones más espectaculares, por su ajuar funerario, es la llamada "Tumba del jefe" (Rusu 1969, Zirra 1991) a la que pertenece un gran fragmento de cota de malla, en hierro, cuyo

tejido está formado según un esquema básico compuesto por seis anillas: una central en la que se engarzan otras cinco anillas, todas de igual tamaño, que a su vez se enlazan con todas las adyacentes. Este esquema se va repitiendo hasta formar todo el tejido, que presenta un entramado de líneas verticales y horizontales. Acompañan a la cota de malla tres apliques de bronce en forma de disco, conocidos con el nombre de faleras. Dos de ellos presentan las mismas dimensiones, 6,6 cm de diámetro, y están sobrepuestos al tejido de la malla. El tercero es de mayor dimensión, 9,1 cm de diámetro, y se conserva separado del resto. Los tres presentan el mismo tipo de decoración, formada por motivos de lirás y trisqueles (fig. 9). Entre el resto de las armas enterradas junto con la cota destacamos por su espectacularidad otras también de armamento defensivo: un casco coronado por un ave rapaz (que algunos autores han identificado con un halcón) con alas móviles y un par de grebas de fabricación griega. Todos estos objetos evidencian una gran calidad tanto técnica como artística, que ha llevado a proporcionar a la tumba el nombre que adscribe al difunto a una clase social dirigente (Szabo, 1992: 144-145).

Otros restos de una cota de malla de hierro fueron descubiertos en el túmulo 3 de la necrópolis de Vielle, en Aubagnac, cerca de Toulouse (Francia), excavado a principios de siglo y datado a fines del siglo III a.C. El túmulo contenía varias tumbas de incineración de las que dos, la 6 y la 7 se consideraron un enterramiento doble denominado "Sepultura del rey y la reina" (Roux-Coffyn 1990: 37)⁵, conteniendo la masculina armas defensivas y ofensivas, formando un conjunto similar al de Ciumesti, fíbulas y dos páteras de plata y la femenina fusayolas, fíbulas, torques, diadema y otros adornos. Al igual que la anterior, la cota de malla con eslabones de hierro tenía adheridos discos o faleras de bronce y según los documentos de la excavación había cuatro fíbulas del tipo de las Mont-de Marsan, con tres discos a cada lado del resorte, pero de las que sólo se conserva una. Dentro del conjunto del ajuar había además una fíbula de pie vuel-

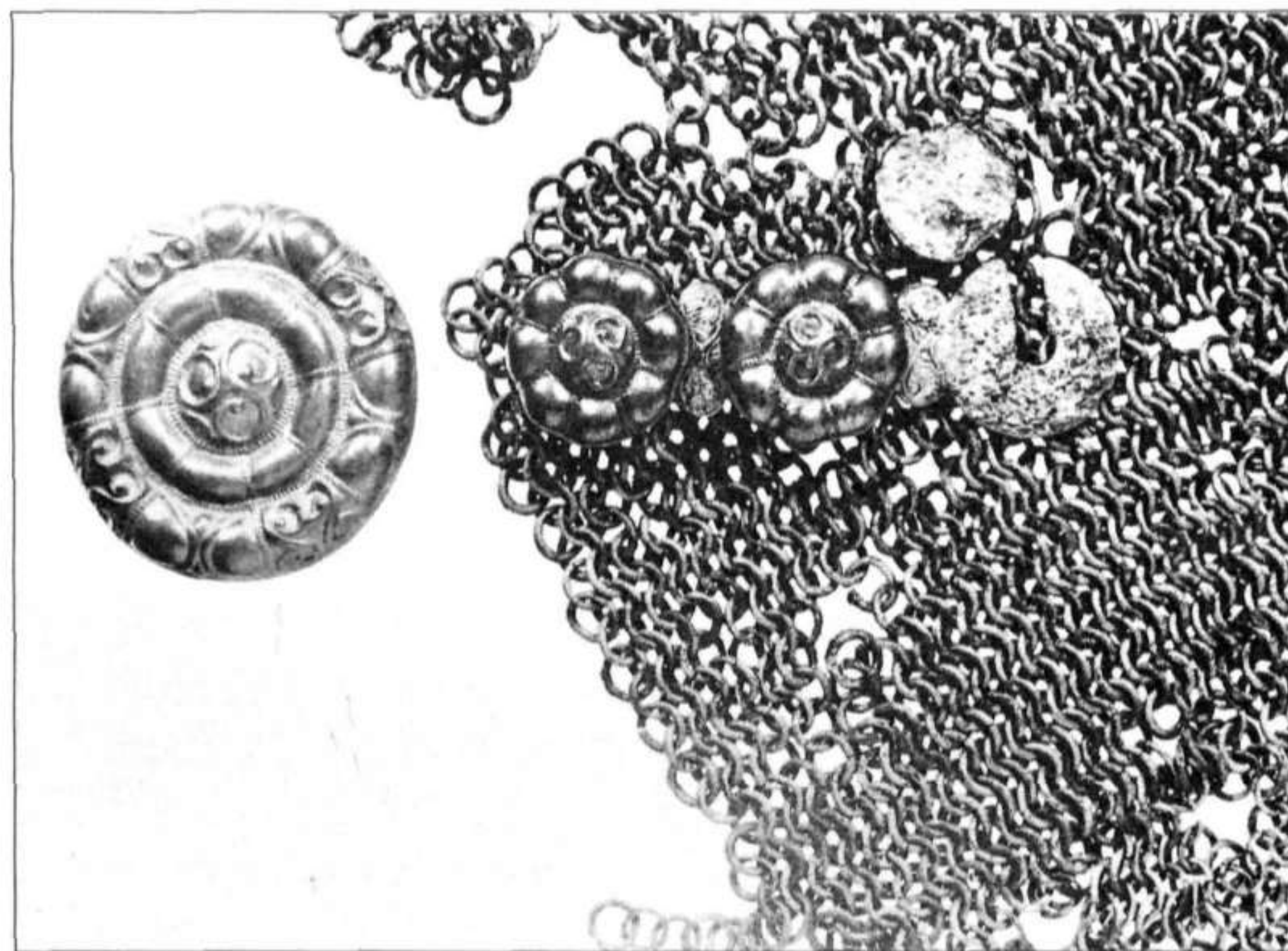


FIGURA 9. MALLA DE CIUMESTI (RUSU 1969: LÁM. 146).

to. De gran interés son las páteras de plata, de las que sólo se conservan los restos de una, ya que tenían en el centro una cabeza de lobo, del tipo de la Tivissa (Tarragona) y llevaban letrero ibérico (Roux-Coffyn 1990: 40).

Posterior es el fragmento de cota de malla encontrado en el depósito votivo de Tiefenau, en el antiguo *oppidum* de Enge, cerca de Berna (Suiza), hallado de forma fortuita en 1849⁶. Allí aparecieron numerosas piezas de armamento, restos de carros, útiles y barras de hierro. Formando parte de este conjunto aparecieron seis fragmentos de cotas de malla, fechados en el siglo I a.C. Actualmente se conservan dos fragmentos, uno en el *Musée Historique* de Berna, que presenta unas dimensiones de 8,2 x 7,5 cm. Está realizado en anillas de hierro con un diámetro aproximado de 1,3 cm de grosor. El esquema que compone el tejido de la malla, está compuesto por una anilla central a la que se unen otras seis anillas vecinas, a su vez unidas entre sí, formando un tejido tupido, bastante compacto, siguiendo el mismo esquema que en la cota de Ciumesti, anteriormente descrita, y otorgándoles la supuesta efectividad que requieren objetos con tal uso. Las extremidades o laterales de estas anillas no están soldadas, ni ribeteadas.

⁵ Agradecemos muy sinceramente a Philippe Gardes que nos halla proporcionado este artículo.

⁶ En los depósitos votivos se agrupaban principalmente armas de gran rareza.

El otro fragmento se conserva, sin restaurar, en el *Musée d'Archeologie et d'Histoire* de Lausana, tanto las dimensiones de las anillas como el del propio fragmento son menores que las del anteriormente descrito, por lo que habría que pensar, como en el caso de algunos de los fragmentos de Almaluez, que o bien se trata de restos de dos mallas o bien de una única con distintos tipos de anillas (Müller, 1986: 118-120).

Son también de gran interés los restos de cotas de malla documentados en la estación que da nombre a la Segunda Edad del Hierro en Centroeuropa, en La Tène (Suiza), interpretados por algunos autores como escamas de coraza (*lorica squamata*) (Vouga 1923), tal como las encontramos en distintas representaciones escultóricas, de las cuales el ejemplo más notable es la estatua del guerrero de Vachères (Alpes-de-Haute-Provence). Está fechada en época augustea (siglo I a.C - siglo I d.C.), realizada en piedra caliza y actualmente conservada en el Musée Calvet de Avignon. Representa la figura de un guerrero en el que aparecen mezclados elementos celtas como la cota de malla y el torques que lleva como adorno en el cuello y elementos romanos como el manto y el cinturón. Lleva también un escudo circular con gran umbo que puede ser de influencia germánica (Barruol 1996).

Un ejemplo más antiguo es el de la placa de mármol del santuario de Athena Nikephoros en Pérgamo, fechada a comienzos del siglo II a.C. y que actualmente se encuentra en el Museo de Pérgamo de Berlín. En ella se representan una serie de armas celtas, entre las que figura una cota de malla, que presenta un entramado de tejido de anillas, a diferencia de las escamas que hemos visto en el ejemplo anterior.

Estos ejemplos aquí mencionados corresponden a las piezas más notables que se conservan como testimonio de la utilización de las cotas de malla en Europa y un repertorio más extenso puede consultarse en el trabajo de Roux y Coffyn (1990: 39). De cualquier modo es un elemento poco frecuente dentro de los conjuntos con armas y en particular no conocemos ningún ejemplo en la península italiana, donde en luga-

res como Ceretoloy o Monte Bibele se encuentran importantes restos de otras armas defensivas como escudos o cascos (Vitali 1986).

Hacemos hincapié en el hecho de que no conocemos ningún ejemplar itálico debido precisamente a que en esta zona es donde desde la primera Edad del Hierro, en necrópolis como las de Ancona, Ca Morta o Anzi, se documentan fíbulas, barras con espirales a ambos lados, colgantes, cinturones, etc. de las que cuelgan cadenas formadas por eslabones con carácter ornamental (Bartoloni *et alii*, 1980: lám. LXVII y LXXXII). Piezas de este tipo han aparecido también en Francia, concretamente en Mont Denis, situado en el valle entre los ríos Isère y Arc, con cronología de finales del siglo VIII a.C. o principios del siglo VII a.C. (Bocquet, 1991: 117, lám. 118 nº 5 y 6).

Especial interés tiene en relación con los restos de tejidos de malla que aquí estudiamos una placa rectangular procedente de Anzi (fig. 10) que lleva en su borde superior, una anilla para colgar en el centro y dos cabezas zoomorfas esquematizadas a los lados. De su borde inferior cuelgan cadenas de anillitas que se van engarzando entre sí formando un tejido abierto (Bartoloni *et alii*, 1980: LXXXII, 1, p. 102). Es de este tipo de adornos, considerados femeninos, de los que se hace derivar los cinturones militares de bronce itálicos de comienzos siglo IV a.C. consistentes en una lámina con apliques y de cuyo borde inferior cuelgan cadenas que cada tres eslabones se entrelazan entre sí mediante otro eslabón, como el que se exhibe en el Museo del Louvre con número de inventario Br 4757 con la explicación citada.

Otros posibles precedentes de las mallas metálicas del Hierro I son una camisa hecha de

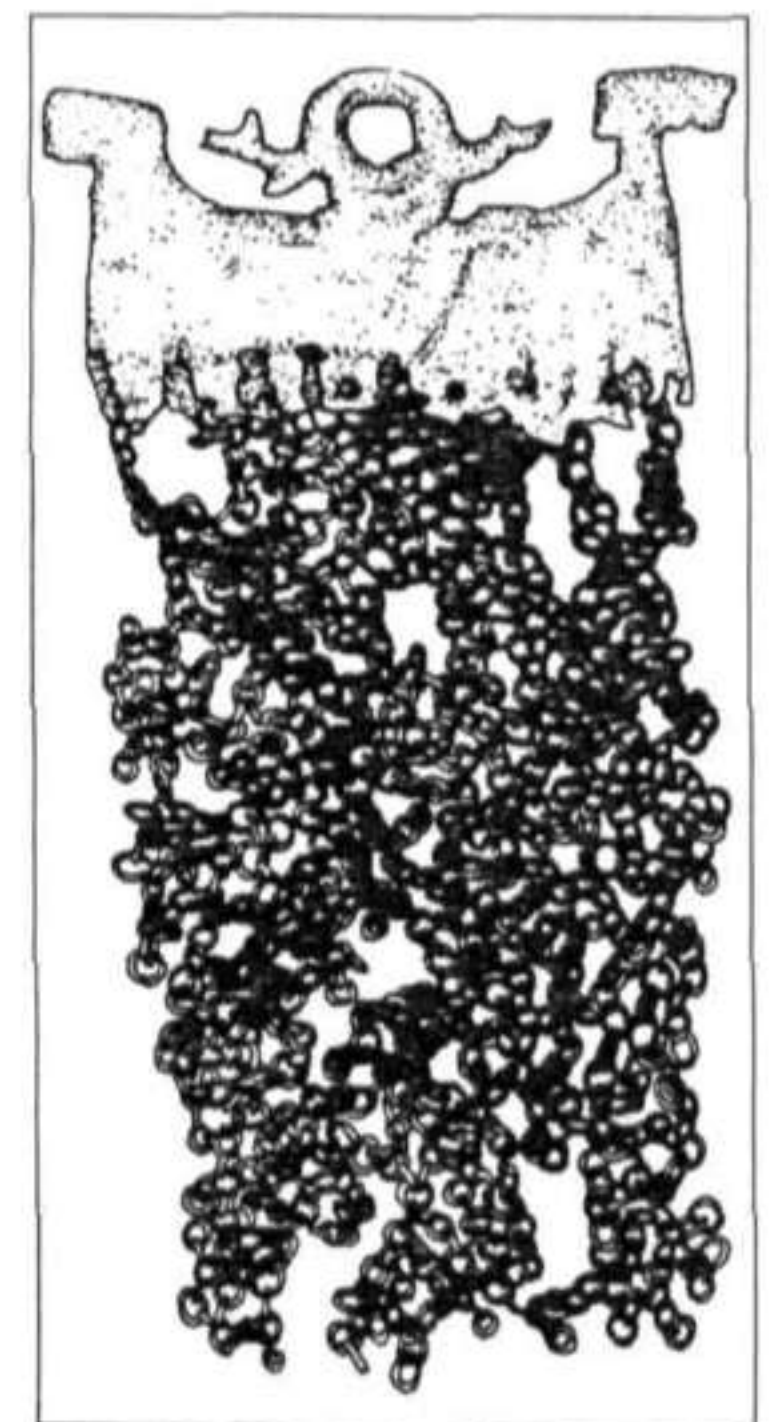


FIGURA 10. PECTORAL DE ANZI (BARTOLONI ET AL. 1980)

anillas de bronce unidas por tejidos de hilos de lino, cañamo y lana descubierta en Brno-Zidenice, antigua Checolovaquia (Hruby, 1959: 33, en Roux y Coffy 1990: 38) y un cinturón de Ancona (Italia) en el que se usó el mismo procedimiento (Dimitrescu 1929: 136, en Roux y Coffyn 1990: 38). Estas características han hecho pensar a Roux y Coffyn que la cita de Varrón indicando que las cotas de malla era una invención gala no es correcta y que estos celtas se limitaron a sustituir los hilos orgánicos por otros eslabones y utilizar anillas de hierro para la totalidad, consiguiendo así las cotas de malla que llevaron escitas, dacios, griegos y romanos (Roux-Coffyn, 1990: 38). Nos interesa especialmente esta mención al cinturón de Ancona ya que se encuentra en el Piceno, región en la que Argente encuentra los únicos paralelos a los pectorales de placas celtibéricas aunque duda sobre si trata de una coincidencia o de un producto del comercio (Argente *et al.* 1992: 307)

Por lo que se refiere a la Península Ibérica, en La Hoya (Laguardia, Alava) se planteó que un grupo de colgantes helicoidales que formaban un todo compacto fuese una malla (Caprile 1986: 127, lám. XXXVII, 5b). Este mismo modelo de colgantes, pero usados como eslabones de cadenas, se documentan en necrópolis paleoibéricas, en concreto y por citar un ejemplo en la de Mas de Mussols (Tortosa, Tarragona) (Maluquer 1984: fig. 20), donde se datan en los siglos VI- V a.C. y en poblados del ámbito del suroeste peninsular como Capote (Badajoz) donde se les asigna una datación de fines del siglo V-IV a.C. (Berrocal, 1992: 242, fig. 82,2). Este mismo tipo de colgantes son los que completan el pectoral calado del conjunto de la tumba 260-169 de Almaluez.

Restos de cadenas de bronce se documentan desde el siglo VI a. C. en lugares en torno al valle de Ebro como en el nivel PIIB del poblado Cortes de Navarra (Navarra) y en las necrópolis cercanas de La Atalaya y La Torraza (Maluquer, Gracia, Munilla 1990: 145- 172) y en las necrópolis paleoibéricas cercanas a la desembocadura del Ebro (Munilla 1991), donde son elementos colgantes rematados en forma bicónica o zoomorfa, que se consideran colgantes de cinturones femeninos, sin que se indique la presencia de tejidos de eslabones. Esto no quiere decir que no existiesen pues, curiosamente, en lugares donde sí tenemos cons-

tancia de que aparecieron no se señala su presencia. Así ocurre en la necrópolis paleoibérica de Mas Mianes (Santa Bárbara, Tarragona), datada del último cuarto del siglo VI a finales del V a. C. en cuya memoria no se menciona (Maluquer de Motes 1984). Munilla en su interesante trabajo sobre los materiales de ascendencia etrusca tampoco lo indica, aunque sí presenta su fotografía como soporte de unas cadenas colgantes que rematan en palomas y anillas con apéndices globulares, perteneciente a la tumba 26B, que completaba su ajuar con una fíbula anular, un broche de cinturón de tres garfios y colgantes de espirales (Munilla 1991: lám. XI y cuadro 6). Lo mismo ocurre en la necrópolis celtibérica de Sigüenza (Guadalajara), datada desde finales del siglo VI a.C. hasta el fin del siglo IV a.C. (Cerdeño - Pérez de Ynestrosa 1993: fig. 29, 12) donde aparece dibujado un fragmento de un tejido de eslabones (fig. 11) entre materiales sin contexto al que no se hace referencia explícita en el texto. Ambos fragmentos presentan un sistema de enlace entre las anillitas igual entre ellos y diferente a los de Almaluez y Clares. El sistema que presentan parece otorgar una mayor densidad y fortaleza al tejido⁷ y se asemeja al de las cotas de hierro celtas y romanas, "loriga hamata", anteriormente descritas.

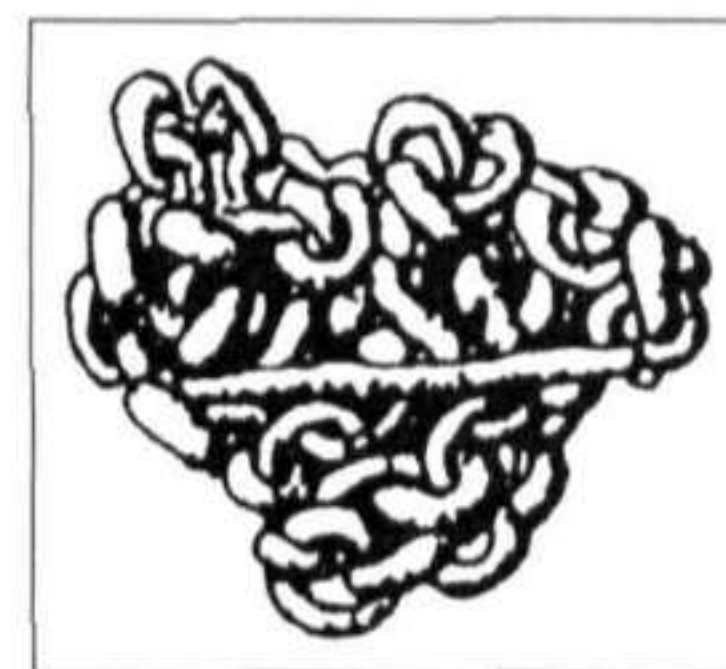


FIGURA 11. FRAGMENTO DE SIGÜENZA (CERDEÑO - PÉREZ DE YNESTROSA) 1993.

En su estudio sobre la presencia de materiales de procedencia mediterránea en los territorios del interior peninsular, Cerdeño *et alii* (1996) no mencionan adornos de cadenas en ninguno de los yacimientos que recogen, pero desde años se han venido poniendo en relación adornos como los de Clares presentados por el Marqués de Cerralbo con los de las necrópolis paleoibéricas tarraconenses (Maluquer 1984) y en un estudio sobre los materiales de ascendencia mediterránea en el interior peninsular, se observa que éstos abundan más en los primeros momentos celtibéricos, en especial en el siglo VI (Cerdeño *et alii* 1996: 307), desapareciendo casi por completo posteriormente.

⁷ Es posible que esa apariencia se deba a la falta de restauración.

CONCLUSIONES

En primer lugar, es difícil aceptar su uso como auténticas cotas de malla, es decir con una función defensiva, debido tanto a su extrema fragilidad como a su escasa entidad. Ambos aspectos supondrían una deficiente o nula efectividad. Técnicamente estas mallas de bronce son endebles, poco compactas para repeler agresiones, al contrario que mallas de hierro posteriores en las que, como se ha indicado, el sistema de engarce de las anillas es más complicado y forma un tejido tupido. Por otra parte, las características de tamaño y de los elementos que les acompañan nos hacen pensar que las mallas de Clares y Almaluez serían de pequeño tamaño y formarían parte de elementos de mayor tamaño, bien colgando de otros elementos metálicos, bien fijándose a superficies de cuero o tela por medio de anillas mayores, como en la malla de Clares 1940/27/CI/287, o bien mediante placas con garfios, como parece indicar una de las mallas de Almaluez, la 1952/10/579 a). En este caso las placas servirían además para encuadrar el tejido, dando estabilidad a la pieza y permitiendo que esta se mantuviera extendida y vistosa, de forma similar a la que actuarían siglos más tarde las fíbulas de la malla de hierro de Aubagnac. Tanto en un modelo como en otro, de sus bordes colgarían cadenillas o adornos. Técnica y formalmente se asemejan a las cadenillas que cuelgan de algunas placas y fíbulas, cuyo carácter es puramente ornamental.

Por todo ello, nos inclinamos más a pensar que estos tejidos sean un tipo de los denominados "pectorales", que estarían reservados a las clases dirigentes y llevados sobre el pecho tendrían carácter ceremonial y ornamental, con una estructura que podría asemejarse en algunos ejemplares a la ya descrita de Anzi. Para aseverar el destino social de estas mallas nos basamos en el tiempo invertido en realizarlas uniendo las anillas y en que el efecto visual sería impactante, ya que si nos imaginamos la citada malla de Almaluez colocada sobre el busto, en su color original, veríamos un torso dorado y sabemos por las fuentes que la presencia y el adorno eran a la vez una forma de impresionar al enemigo y de mostrar que se pertenecía a una clase dirigente (Baquedano-Cabré, 1996).

Los pectorales de placa discoidal, "discoscoraza" "kardiophilakes" o "clípeos" aparecen en ajuares con restos de armamento (Kurtz 1985), es decir lo que tradicionalmente se conoce como "ajuares masculinos de guerrero", mientras que los de placa rectangular y los espiraliformes se han considerado tradicionalmente como integrantes de ajuares femeninos, sin embargo en la necrópolis de Carratiermes se han encontrado integrados en ajuares con adornos en bronce (broches de cinturón, pasadores, fíbulas, ...) y cuchillos de hierro, un útil multifuncional; esto ha llevado a sus excavadores a plantearse si son en efecto ajuares femeninos o no, en cualquier caso pertenecerían a la clase dirigente (Argente *et alii*, 1992: 304). En paralelo, los restos de mallas aquí estudiados se localizan, cinco asociados a supuestos "ajuares femeninos" por los adornos; dos a posibles "ajuares masculinos", el de la sepultura 294 de Almaluez, en la que existen una punta de lanza y algunos materiales anómalos (sigillata) y el de la 105 también de Almaluez, con un posible fragmento de escudo perteneciente a la Subfase IIA1 de Lorrio (1994: fig.7, 222) y tres no están asociados a tumba concreta.

Si aceptamos la condición femenina de los ajuares anteriormente mencionados y la extrema fragilidad de las mallas, se corroboraría la hipótesis de que se trata de un objeto de adorno más, integrante en ajuares con materiales de prestigio (Brun 1987) y que no serían exclusivo de un sólo sexo. Lamentablemente no disponemos de una muestra suficientemente amplia en tamaño y calidad para observar si se comprueban diferencias estilísticas o de sujeción entre las tumbas de un sexo y otro. En este sentido sería interesante contrastar esta hipótesis con otros fragmentos de malla que aparezcan en el futuro en excavaciones modernas bien documentadas, para cuyos contextos, ajuares e identificación del difunto, tengamos seguridad plena.

Por último, en función de los paralelos conocidos, anteriormente comentados, así como de la asociación de las piezas fiables que les acompañan creemos que estos tejidos de malla se pueden datar en torno al siglo V a.C. o principios del IV a.C.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera y Gamboa, E. Marqués de Cerralbo.
(1916): *Las necrópolis ibéricas*. Asociación para el Progreso de la Ciencia, Valladolid.
- Argente Oliver, J.L.
(1994): "Las fibulas de la Edad el Hierro en la Meseta Oriental", en *Excavaciones Arqueológicas en España*, 168. Ministerio de Cultura, Madrid, 493 p.
- Argente, J.L., Díaz, A., Bescós, A. y Alonso, A.
(1992): "Los conjuntos protoceltibéricos de la Meseta oriental: Ejemplos de la necrópolis de Carratiermes (Montejo de Tiermes, Soria)", *Trabajos de Prehistoria*, 49, pp. 295-325.
- Ballano Aguilar, C.
(1987): *La necrópolis de Almaluez. Los materiales cerámicos*. Memoria de Licenciatura. Universidad Complutense. Madrid.
- Baquedano, I. - Cabré E.
(1996): "Caudillos celtas y armamento de parada", *La guerra en la antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*. Ministerio de Defensa, Madrid, pp. 261-269.
- Barril Vicente, M.
(1996): "Tejidos de abalorios de la necrópolis celtibérica de Almaluez", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XV, pp. 25-24.
- Barril, M. y Dávila, M.C.
(1996): "La necrópolis de Navafría de Clares (Guadalajara). Estudio y restauración de dos piezas peculiares", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIV.
- Barruol, G.
(1996): "La statue du guerrier de Vachères (Alpes-de-Haute-Provence)" *Revue Archéologique de Narbonnaise*. CNRS Éditions. Paris. Tomo 29, pp. 1-11. Ministerio de Cultura, Madrid. pp. 39-53.
- Bartoloni, G. et alii
(1980): *Dizionario terminologico. Materiale dell'età del Bronzo finale e della prima età del Ferro*. Centro Di, Firenze,
- Berrocal Rangel, L.
(1994): *El Altar prerromano de Capote. Ensayo etnoarqueológico de un ritual céltico en el suroeste peninsular*. Universidad Autónoma. Madrid, 450 p.
- Bocquet, A.
(1991): "L'archéologie de l'âge du Fer dans les Alpes occidentales françaises", *Revue Archéologique de Narbonnaise. Supplément 22*. CNRS Éditions. Paris pp.91-155.
- Brun, P.
(1986): "Le sacrifié, le défunt et l'ancêtre", *Revue Aquitania. Supplément I*, pp. 319-320-450 av. J.C.) Editions Errance, Paris, 219 p.
(1987): *Princes et princesses de la Celtique. Le premier âge du Fer en Europe (850* Brunaux, J.L.
- Cabré Aguiló, J.
(1939-1940) "La Caetra y el Scutum en Hispania durante la Segunda Edad del Hierro", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, VI, pp. 58 -83.
- Cabré, E. - Baquedano, I.
(1991): "La guerra y el armamento", *Los Celtas en la península Ibérica. Revisita de Arqueología, extra*, pp. 58-71.
- Caprile, P.
(1986): "Estudio de los objetos de adorno del Bronce Final y Edad del Hierro en la provincia de Avila", *Estudios de Arqueología Alavesa*, 14. Vitoria-Gasteiz, 416 p.
- Cerdeño, M.L. y García Huerta, R.
(1990): "Las necrópolis de incineración del Alto Jalón y el Alto Tajo", *Necrópolis Celtibéricas, II Simposio sobre los celtíberos, Daroca 1988*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 75-92.
- Cerdeño, M.L., García Huerta, R., Baquedano, I., Cabanes, E.
(1996): "Contactos interior - zonas costeras durante la Edad del Hierro: Los focos del noreste y suroeste meseteños", *Complutum Extra 6*, pp. 287-312.
- Cerdeño, M.L.- Pérez de Ynestrosa, J.L.
(1993): "La necrópolis celtibérica de Sigüenza: Revisión del conjunto", *Monografías Arqueológicas del S.A.E.T.* 6. Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología. Turolense, 90 p.
- Coelho Ferreira da Silva, A.
(1986): *A Cultura castreja no noroeste de Portugal*. Museu Arqueológico da Citânia de Sanfins, Paços de Ferreira.
- Déchelette, J.
(1914): *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*. Tomo IV, pp. 1155-1156.
- Deyber, A.
(1986): "Contribution a l'étude de la guerre a la fin de l'époque de La Tène: l'emploi de l'armement celtique en Gaule au premier siècle avant Notre Ere", *Revue Aquitania. Supplément I*, pp. 339-340.
- Dimitrescu, V
(1929): *L'età del Ferro del Piceno*
- Domingo Varona, L.
(1982): "Los materiales de la necrópolis de Almaluez (Soria) conservados en el Museo Arqueológico Nacional", en *Trabajos de Prehistoria*, 39, pp. 2.
- Estrabón.
(1992) *Geografía. Libros III -IV*. Madrid, Gredos.
- García Huerta, M.R - Antona del Val, V.
(1992): "La necrópolis celtibérica de la Yunta (Guadalajara). Campañas 1984-1987", *Patrimonio Histórico-Arqueología Castilla la Mancha 4. Excavaciones Arqueológicas*, Junta de Comunidades de Castilla - la Mancha. Albacete. 197 p.

- Kurtz, W.S.
 (1985): "La coraza metálica en la Europa protohistórica", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 21, pp. 13-23.
 (1992): "Guerra y guerreros en la cerámica ibérica". Olmos, R. (Coor.) *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 206-215.
- Hruby, V.
 (1959): *Sbornik Fil.* Brno 8, p. 30
- Lorrio Alvarado, A.
 (1994): "La evolución de la panoplia celtibérica", *Madriditer Mitteilungen*, 35, pp. 213-257
 (1997): "Los celtíberos". *Complutum Extra* ,7 Universidad Complutense. Madrid, 451 p.
- Malpesa Montemayor, E.
 (1993): "La "Sacerdotisa del Sol" y el "Collar sideral": la tumba 53 de Clares (Guadalajara)" *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XI, pp. 17-24
- Maluquer de Motes, J.
 (1958): *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra. Estudio crítico II*. Institución "Príncipe de Viana", Pamplona, 150 p.
 (1984): "La necrópolis paleoibérica de "Mas de Mussols" La Palma. Tortosa, Tarragona". *Programa de Investigaciones Protohistóricas*, VIII. Departament de Prehistoria i Arqueologia. Universitat de Barcelona. Tarragona.
 (1987): *La necrópolis paleoibérica de Mianes en Santa Bàrbara (Tarragona)*. Departament de Prehistoria i Arqueologia. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- Maluquer de Motes, J., Gracia Alonso, F. y Munilla Cabrillana, G.
 (1990): "Alto de la Cruz (Cortes de Navarra). Campañas, 1986-1988", *Trabajos de Arqueología Navarra* 9. Pamplona, 246 p.
- Müller, F.
 (1986): "Das fragment eines keltischen Keltenpanzers von der Tiefenau bei Bern", en *Archéologie suisse*, 9, pp. 118-120.
 (1991): "Il deposito votivo di Berna -Tiefenau" en *Catálogo de la Exposición I Celti.*, pp. 526-527. Gruppo Editoriale Fabbri. Venezia
- Munilla, G.
 (1991): "Elementos de influencia etrusca en los ajuares de las necrópolis ibéricas", Remesal, J y Musso, O. (eds.): *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Barcelona, Universitat, pp. 107-175.
- Pérez Casas, J.A.
 (1988): "El armamento", Burillo, F., et alii: *Celtíberos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 115-122.
- Quesada Sanz, F.
 (1997): *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional. Social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica*. Monographies instrumentum 3. Monique Mergoïl, Montagnac, 962 p.
- Rafel i Fontanals, N.
 (1993): "Necrópolis de Coll del Moro (Gandesa, Terra Alta). Campanyes del 1984 al 1987", en *Excavacions Arqueològiques a Catalunya*, 12. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona. 105 p.
- Real Academia Española de la Lengua
 (1992): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid , 2 vol.
- Roux, D. - Coffyn, A.
 (1990): "Le tumulus n° 3 de la Lande Mesplede a Vielle dans les Landes" *Actes du Congrès de la Fédération Historique de Sud-Ouest*, Pau.
- Rusu, M.
 (1969): "Das Keltische Fürstengrab von Ciumesti in Rumänien" en *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 50, pp. 267-300, lám. 140-149.
- Szabo, M.
 (1992): *Les celtes de L'Est. Le Second Age du Fer dans la cuvette des Karpates*. Paris, 205 p.
- Taracena, B.
 (1933): *Diario de B. Taracena-Almaluez, cuaderno 12*. Manuscrito
 (1934): *Diario de B. Taracena-Almaluez, cuaderno 6*. Manuscrito
 (1942): *Carta arqueológica de Soria*. Soria
 (1954): "Los pueblos celtibéricos", Menéndez Pidal, R. (dir.): *Historia de España*, I.3. Madrid. Espasa Calpe, pp. 195-299.
- Vitali, D.
 (1986): "L'armement de type celtique dans la région de Bologne", *Revue Aquitania*. Supplément I, pp. 309-316.
- Vouga, P.
 (1923): *La Tène. Monographie de la station*. Leipzig
- Zirra, V.
 (1991): "La necropoli e la tomba del Capo di Ciumesti" *Catálogo de la Exposición I Celti*, pp. 382-383. Gruppo Editoriale Fabbri. Venezia

TERRACOTAS EGIPCIAS DE ÉPOCA GRECO-ROMANA PROCEDENTES DE EHNASYA EL MEDINA (Heracleópolis Magna)

ESTHER PONS MELLADO

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Este catálogo agrupa la colección de Terracotas egipcias de época Greco-romana conservadas en el Departamento de Antigüedades egipcias del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, procedentes de Heracleópolis Magna (1968 y 1979), fruto del reparto de excavaciones.

SUMMARY

This catalogue gather the collection of egyptian Terracottas of Graeco - Roman period conserved in the Department of Egyptian Antiquities of the Nacional Archaeological Museum of Madrid and coming from Heracleópolis Magna (1968 and 1979), result of division after excavation.

EL presente catálogo agrupa la colección de terracotas egipcias de época Greco-romana que se conserva en el Departamento de Antigüedades egipcias y Próximo Oriente del Museo Arqueológico Nacional¹, y que proceden del yacimiento de Ehnasya el Medina (Heracleópolis Magna), fruto del reparto de excavaciones².

¹ He excluído todos los fragmentos informes, que suman algo más de doscientos.

² Las primeras excavaciones en el yacimiento de Ehnasya el Medina (Heracleópolis Magna), se iniciaron en el año 1966, gracias a una partida de dinero que sobró de las asignaciones dadas al Comité para el Salvamento de los Monumentos de Nubia. El 2 de Septiembre de 1968, el profesor Martín Almagro Basch fue nombrado Director de la Misión Arqueológica Española en Oriente Próximo por la Dirección General de Relaciones Culturales, cargo de desempeño hasta 1983. Desde 1984, la Dirección del yacimiento de Heracleópolis Magna corre a cargo de la Dra. M^a Carmen Pérez Die.

Las terracotas que entraron en el año 1968 tienen el expediente 1976/114/a, y las que lo hicieron en 1979 tienen el expediente 1976/114/c.

Las únicas referencias escritas que tenemos acerca de estas piezas nos vienen dadas por el Prof. Jesús López³, quien en 1974 y 1975 publicó sendos artículos⁴ en los que se hacía eco del descubrimiento de este tipo de esculturas. En el primero de ellos, nos informa del hallazgo de un número elevado de terracotas en el interior de una casa, fechada en época romana, y en un pozo que se hallaba próximo a ésta⁵, así como en el templo de Herisef, y en concreto en niveles datados en la etapa greco-romana⁶, mientras que en el segundo, nos dice que en la entrada de

³ Participó en los trabajos de excavación bajo la Dirección de Don Martín Almagro Basch.

⁴ López. Rapport Préliminaire sur les Fouilles d' Héraklêopolis (1966) en *Oriens Antiquus* XIII, 1974, pp. 299- 316. Rapport Préliminaire sur les Fouilles d' Héraklêopolis (1966) en *Oriens Antiquus* XIV, 1975, pp. 57 - 78.

⁵ López. *Op. Cit.* 1974, p. 300. En concreto se localiza en la trinchera C.

⁶ López.. *Op. Cit.* 1974, p. 307.

dicho templo, y en los estratos correspondientes a este mismo período, fueron localizados numerosos restos de lucernas, monedas de bronce y terracotas⁷.

No es mi intención tratar en este artículo de las cuestiones generales de esta clase de figuras: técnica de fabricación, función, procedencia, evolución tipológica y estilística, etc., pero sí quiero dejar claro que algunas de las consideraciones expuestas, no sólo son propias de este grupo de objetos, sino que también se reflejan en toda la koroplástica egipcia.

Así pues, vemos como la gran mayoría de este grupo de terracotas presentan un aspecto tosco y una superficie externa de tonalidad rojiza⁸, son de pequeño tamaño, huecas⁹, y carecen de policromía, a pesar de que en su momento la tuvieron.

El lugar de los hallazgos: templo de Herisef, e interior y pozo de una casa, nos indica la función que desempeñaron. Para el primer caso, es evidente que tuvieron un carácter cultual, que sirvieron como ex-votos, y que fueron depositados por los fieles en dicho templo en agradecimiento a un favor o para que llevasen a cabo sus deseos, mientras que para el segundo caso, la utilización puede ser más diversa, e iría desde objetos de culto doméstico hasta simples piezas decorativas, e incluso, juguetes para niños.

En cuanto a los temas representados, éstos forman un amplio abanico, aunque es patente una clara desigualdad tipológica y numérica entre ellos. Hay un total de 26 terracotas de divinidades, siendo Harpócrates el dios más mostrado, hecho que no rompe en absoluto con la norma general de la koroplástica egipcia, sin embargo, la escasez de figuras con la imagen de la Isis, solo 4, resulta algo chocante, puesto que ésta es una diosa altamente representada en las colecciones de terracotas egipcias de este época.

⁷ LÓPEZ. *Op. Cit.* 1975, pp. 57 - 58.

⁸ En el catálogo únicamente señalaremos las terracotas cuya superficie externa no cumpla esta condición.

⁹ En el catálogo únicamente señalaremos las terracotas que sean macizas.

Otro grupo bastante numeroso en nuestra colección es el que corresponde a las figuras humanas, siendo la Orante, la más mostrada. Hecho que no nos parece extraño dado el lugar donde fueron halladas la gran mayoría de piezas de esta colección. También contamos, aunque en menor medida, con terracotas de las llamadas de "género", es decir, las grotescas, las caricaturas, que, y al contrario de lo que tradicionalmente se decía, no representan sujetos profanos, sino que se integran en el mundo de las fiestas, públicas o privadas, donde están llamadas a ejercer un cierto poder apotropaico.

De la misma manera, los animales: Ibis, caballos, camellos, perros, etc., forman un grupo importante en este repertorio, y encarnan las diversas divinidades del panteón egipcio, en la tradición de fayenzas y bronce votivos de época faraónica.

Los dos últimos conjuntos interesantes de esta colección son las máscaras femeninas, en donde se dibujaban los rasgos más o menos convencionales de los difuntos, y las cabezas femeninas, que pueden considerarse como simples cabezas votivas o como cabezas destinadas a cuerpos.

CATÁLOGO

- 1.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/32 (68)
Medidas: alt.: 10.5 anch.: 5 gro.: 3.3 cms.
Estado de conservación: Regular.



FIGURA 1.

Descripción: Harpócrates sedente sujetando una vasija globular. Su cuerpo descansa sobre la pierna izquierda. Con la mano izquierda sostiene dicho recipiente, mientras que la derecha la tiene en su interior. Viste túnica hasta las rodillas y va tocado con dos yemas de loto recogidas con una cinta. El mechón de la infancia cae por su hombro derecho. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco. Presenta un orificio en la espalda.

Paralelos: Pons Terracotas egipcias..., 1995, p. 20, lám. 1, fig.2. Se da una extensa bibliografía al respecto.

2.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/249 (66)
Medidas: alt.: 6.3 anch.: 3.5 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de la figura de Harpócrates. Con su mano derecha sostiene el cuerno de la abundancia, mientras que la izquierda está cerrada como si estuviera sujetando un objeto, hoy perdido.

Bibliografía: López Oriens Antiquus, XIII, 1974, pp. 300 - 302, lám. XVb.

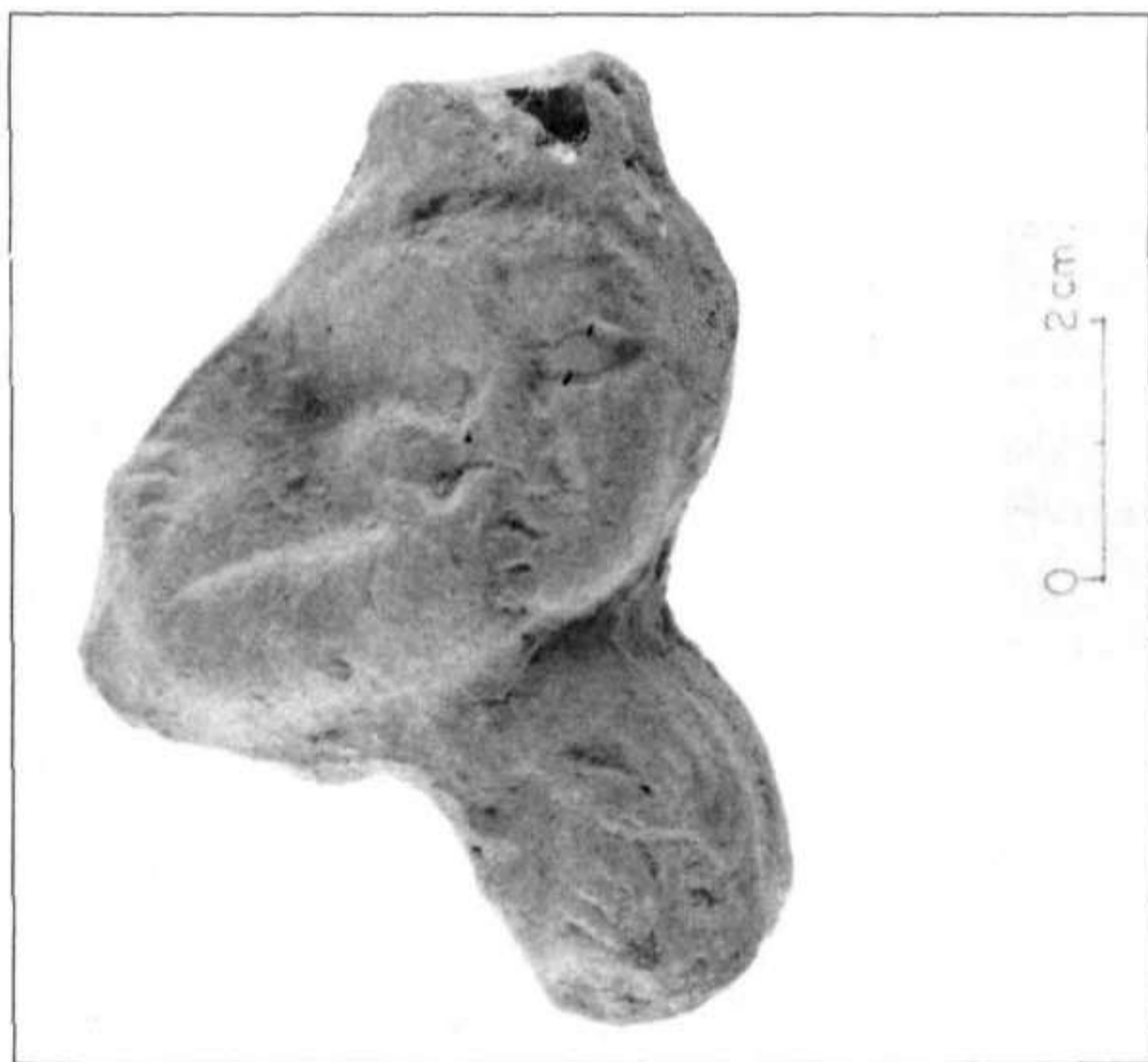


FIGURA 3.

3.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/52 (68).
Medidas: alt.: 7.5 anch.: 6 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates. Tocado con dos yemas de loto recogidas con una cinta, dedo índice de la mano derecha sobre los labios. Rasgos faciales bastante desgastados.

4.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/50.

Medidas: alt.: 4.3 anch.: 2.8 gro.: 1.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates con rasgos faciales muy desgastados.

5.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/55 (68).

Medidas: alt.: 6 anch.: 4.5 gro.: 3.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates. Mechón de la infancia sobre el hombro derecho, y dedo índice de la mano derecha apoyado en los labios. Rasgos faciales muy desgastados.

6.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/53.

Medidas: alt.: 6.4 anch.: 4.3 gro.: 4.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates con rasgos faciales muy desgastados. Va tocado con la corona "Pschent".

7.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/55.

Medidas: alt.: 5 anch.: 4.2 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates tocada con hojas de acanto y sobre ellas la corona "Pschent". Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

8.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/61 (68).

Medidas: alt.: 4.5 anch.: 3.5 gro.: 2.6 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates. Rasgos faciales muy desgastados. Va tocado con dos yemas de loto, unidos con una cinta y el mechón de la infancia. Presenta el dedo índice de la mano sobre los labios.

9.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/70.

Medidas: alt.: 6 anch.: 3 gro.: 2.9 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates con rasgos faciales muy desgastados. Va tocado con una diadema de pequeñas flores y sobre ésta la corona "Pschent". Se distingue el mechón de la infancia y el dedo índice de la mano derecha sobre el labio.



FIGURA 10.

10.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/66 (68)
Medidas: alt.: 6.5 anch.: 4.5 gro.: 3.1 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates con rasgos faciales bastante marcados. Va tocado con hojas de acanto que rodean la cabeza y sobre ellas la corona "Pschent". Se distingue el mechón de la infancia.

11.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/57 (68)
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 4.5 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Harpócrates. Rasgos faciales muy desgastados. Va tocado con dos yemas de loto sujetas con una cinta. Se distingue el arranque del mechón de la infancia.

12.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/77 (68)
Medidas: alt.: 11.5 anch.: 7 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de figura de Harpócrates. Conserva la cabeza, adornada con diademas y cintas, y sobre ellas la corona "Pschent", el mechón de la infancia, el brazo derecho, cuyo dedo índice apoya en los labios,



FIGURA 12.

así como parte del cuerpo. Rasgos faciales marcados.

13.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/47
Medidas: alt.: 4 anch.: 2.5 gro.: 2.9 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de Harpócrates. Va tocado con dos yemas de loto recogidas con una cinta. El mechón de la infancia cae sobre su hombro derecho. Rasgos faciales algo desgastados.

14.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/58 (68)
Medidas: alt.: 9.5 anch.: 5.5 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Harpócrates sujetando con la mano izquierda el cuerno de la abundancia. Presenta el dedo índice de la mano derecha sobre los labios. Va tocado con la corona "Pschent". Se ha perdido de cintura hacia abajo.

15.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/53 (68)
Medidas: alt.: 6.3 anch.: 5 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de Serapis con cuello de serpiente. Rasgos algo desgastados.



FIGURA 14.

Bibliografía: López Oriens Antiquus, XV, 1975, pp. 57 -58, lám. XXVIIIc11.

16.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/231 (66).
Medidas: alt.: 6 anch.: 5 gro.: 4 cms.
Estado de conservación: Regular.



FIGURA 16.



FIGURA 18.

Descripción: Cabeza de Serapis. Rasgos faciales algo desgastados. Conserva restos de pintura roja en la cara.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa1.

17.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/78
Medidas: alt.: 7 anch.: 6 gro.: 3.8 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Figura de Hércules que tan sólo conserva la cabeza y parte del hacha. Rasgos faciales negroides.

Paralelos: Pons op.cit., 1995 p. 31, lám. 2, fig. 24. Se da bibliografía al respecto.

18.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/76 (68)
Medidas: alt.: 12 anch.: 7.1 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Figura de Hércules. Ha perdido la cabeza, parte del hacha, la pierna derecha a partir de la rodilla, y el pie izquierdo.

Bibliografía: Petrie Roman Ehnasya..., 1905, lám. XXVIIIc9.

Paralelos: Pons, op. cit., 1995 p. 31, lám. 2, fig. 24. Se da bibliografía al respecto.

19.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/52.

Medidas: alt.: 4.6 anch.: 4 gro.: 3.9 cms.

Estado de conservación: Regular

Descripción: Parte superior de un vaso plástico de Bes. Se distinguen los ojos, la nariz y parte de los labios. Rasgos faciales algo desgastados. La parte posterior presenta un pellizco.

20.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/80 (68).

Medidas: alt.: 4.5 anch.: 3.5 gro.: 3.9 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de Bes. Ha perdido el característico tocado de plumas de avestruz. Rasgos faciales bien delimitados.

Bibliografía: López Op.cit., 1975, lám. XXVIIIc10.



FIGURA 20.

21.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/151 (66).

Medidas: alt.: 5.2 anch.: 3.8 gro.: 2 cms.

Estado de conservación: Malo

Descripción: Tocado de la diosa Isis, en el que aprecian parte de los cuernos y el disco solar entre ellos.

22.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/139 (66).

Medidas: alt.: 4.9 anch.: 3.5 gro.: 1.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Tocado de diosa Isis, con arranque de cuernos, doble pluma y disco solar. Maciza.



FIGURA 23.

23.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/51 (68).

Medidas: alt.: 8.5 anch.: 4.5 gro.: 3.9 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de diosa Isis. Va tocada con el disco solar y la doble pluma blanca. Rasgos faciales bastante desgastados.

24.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/196.

Medidas: alt.: 7.5 anch.: 3.5 gro.: 5.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Bajo relieve de la cabeza de la diosa Isis con los rasgos faciales muy desgastados. Maciza.

25.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/215

Medidas: alt.: 9.1 anch.: 6.9 gro.: 1.9 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Parte del cuerpo de la diosa Atenea. En su lado izquierdo se distingue un escudo oval con botón central.

Bibliografía: López Op.cit., 1974, lám. XVb.

26.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/26 (66).

Medidas: alt.: 8 anch.: 9 gro.: 3.5 cms.

Estado de conservación: Malo.



FIGURA 26.

Descripción: Orante. Figura femenina sedente, con los brazos levantados y las palmas de las manos abiertas. Viste una fina túnica y adorna sus brazos y tobillos con pulseras y tobilleras. El pecho y el pubis se nos muestran muy marcados. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

Bibliografía: López Op. cit., 1974, lám. XIVa.

27.- N^o de Inv. del MAN 1976/114/a/2106.

Medidas: alt.: 11.5 anch.: 9 gro.: 6.2 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Orante. Figura femenina sedente. No conserva ni la cabeza, ni el lateral izquierdo. El brazo derecho lo tiene levantado y la palma de la mano abierta, mientras que la pierna derecha está doblada. Lleva como adorno un collar con un colgante en forma de flor, así como una pulsera y una tobillera.

Bibliografía: López op.cit., 1974, p. 300, lám. XIVa.

Paralelos: Pons op.cit., 1995, pp. 71-72, lám. 5, fig. 90. Se da una extensa bibliografía al respecto.

28.- N^o de Inv. del MAN 1976/114/a/72 (66)

Medidas: alt.: 5.5 anch.: 6 gro.: 3.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de orante sedente. Únicamente se conserva la pierna izquierda flexionada.



FIGURA 27.

29.- N^o de Inv. del MAN 1976/114/a/119.

Medidas: alt.: 6 anch.: 3.8 gro.: 2.7 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Brazo izquierdo y mano con la palma abierta, perteneciente a la figura de una orante. Adorna la muñeca con una pulsera.

30.- N^o de Inv. del MAN 1976/114/a/115.

Medidas: alt.: 5.2 anch.: 3.5 gro.: 2.3 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Mano izquierda con la palma abierta, perteneciente a la figura de una orante. Adorna la muñeca con una pulsera.

31.- N^o de Inv. del MAN 1976/114/a/106.

Medidas: alt.: 8 anch.: 14 gro.: 3.9 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de espalda y trasero, perteneciente a la figura de una orante sedente.

32.- N^o de Inv. del MAN 1976/114/a/131 (66).

Medidas: alt.: 5 anch.: 8.5 gro.: 5.1 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pierna derecha doblada, perteneciente a la figura de una orante sedente. Está adornada con una tobillera.

33.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/111 (66).
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 5.8 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Trasero, perteneciente a una figura de orante sedente.

34.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/112 (66).
Medidas: alt.: 3.7 anch.: 2.7 gro.: 2.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Mano con la palma abierta, perteneciente a la figura de una orante. Muñeca adornada con una pulsera.

35.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/108 (66).
Medidas: alt.: 8 anch.: 7 gro.: 3.1 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Parte del cuerpo, brazo izquierdo y mano, con la palma abierta, perteneciente a una orante sedente. Muñeca adornada con una pulsera.

36.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/126 (66).
Medidas: alt.: 4.3 anch.: 2.2 gro.: 1.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo derecho y mano, con la palma abierta, perteneciente a una orante sedente. Muñeca adornada con una pulsera.

37.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/117.
Medidas: alt.: 4.4 anch.: 6.3 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo derecho y mano, con la palma abierta, perteneciente a una orante sedente. Muñeca adornada con una pulsera.

38.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/118 (66).
Medidas: alt.: 6 anch.: 4 gro.: 4.1 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pierna derecha doblada, perteneciente a una orante sedente. Está adornada con una tobillera.

39.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/128 (66).
Medidas: alt.: 6.2 anch.: 6 gro.: 4.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pierna derecha doblada, perteneciente a una orante sedente. Está adornada con una tobillera.

40.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/137 (66).
Medidas: alt.: 5.3 anch.: 4.3 gro.: 2.7 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pierna izquierda de una figura de orante sedente, adornada con una tobillera.

41.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/154 (66).
Medidas: alt.: 5 anch.: 5.3 gro.: 4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pierna izquierda de una figura de orante sedente, adornada con una tobillera.

42.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/135 (66).
Medidas: alt.: 5 anch.: 5.3 gro.: 4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento del trasero de una orante sedente.

43.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/159 (66).
Medidas: alt.: 6.2 anch.: 5 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento del trasero de una orante sedente.

44.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/156 (66).
Medidas: alt.: 8 anch.: 4.5 gro.: 2.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo y mano derecha, con la palma abierta, de una figura de orante. Se adorna la muñeca con una pulsera.

45.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/153 (66).
Medidas: alt.: 4.5 anch.: 3.5 gro.: 5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pierna y pie izquierdo de una figura de orante, adornada con una tobillera.



FIGURA 20.

- 46.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/141 (66).
Medidas: alt.: 9.8 anch.: 8.5 gro.: 1.4 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de la parte posterior, y arranque de la pierna izquierda de la figura de una orante sedente.
- 47.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/138 (66).
Medidas: alt.: 3.7 anch.: 4.5 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Pie y arranque de pierna derecha de una orante sedente. Está adornada con una tobillera.
- 48.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/147 (66).
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 7.5 gro.: 1.8 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de la parte posterior y arranque de pierna derecha de una figura de orante sedente.
- 49.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/216.
Medidas: alt.: 4.9 anch.: 5.6 gro.: 8.8 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Piernas y parte del cuerpo de una orante sedente.
- 50.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/158 (66).
Medidas: alt.: 5 anch.: 3.7 gro.: 2.2 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Pie y arranque de pierna derecha de una orante sedente. Está adornada con una tobillera.
- 51.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/226.
Medidas: alt.: 7.3 anch.: 8.2 gro.: 2.9 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Cuerpo y piernas de una orante sedente.
Bibliografía: López Op.cit., 1974, lám. XIVA.
- 52.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/242
Medidas: alt.: 12.3 anch.: 8.2 gro.: 6.4 cms.
Estado de conservación: Regular
Descripción: Piernas de una orante sedente. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.
Bibliografía: López Op.cit., 1974, lám. XIVA
- 53.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/223.
Medidas: alt.: 6.7 anch.: 10.2 gro.: 8.4 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Piernas de una orante sedente.
Bibliografía: López Op.cit., 1974, lám. XIVA.
- 54.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/240 (66)
Medidas: alt.: 5.7 anch.: 8.8 gro.: 3 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Brazo y mano izquierda, perteneciente posiblemente a una orante. Bajo ésta se distingue parte de un cesto.
Bibliografía: López Op.cit., 1974, lám. XVb.
- 55.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/172.
Medidas: alt.: 4 anch.: 3.5 gro.: 1.4 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Mano y parte de un cuerpo de la que tan solo se conservan cuatro dedos.
- 56.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/39.
Medidas: alt.: 5.1 anch.: 4.6 gro.: 2.2 cms.
Estado de conservación: Malo.
Color de la pieza: gris.
Descripción: Fragmento del cuerpo de una paridora. Se distingue el pubis y la mano izquierda, que apoya en la pierna izquierda.
Paralelos: Pons op. cit., 1995, p. 56, lám. 4.
Se da abundante bibliografía al respecto.
- 57.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/74 (68).
Medidas: alt.: 14.7 anch.: 12.5 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Figura de soldado recostado. Ha perdido la cabeza, las manos y el pie derecho.
- 58.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/30 (68).
Medidas: alt.: 8 anch.: 4.5 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Figura masculina de pie sosteniendo con sus brazos un objeto, no reconocible dado el mal estado de conservación. Viste túnica hasta los tobillos. No conserva la cabeza, aunque si se distinguen rizos que caen sobre los hombros.
Bibliografía: López op. cit., 1975, lám. XXVIII c 7.
- 59.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/40.
Medidas: alt.: 4.4 anch.: 2.5 gro.: 0.7 cms.
Estado de conservación: Malo.



FIGURA 57.

Descripción: Figura masculina de pie. Las manos apoyan en el cuerpo. Viste túnica hasta los tobillos.

60.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/209.
Medidas: alt.: 5.3 anch.: 4 gro.: 0.9 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Parte del cuerpo de una figura masculina, cubierto con una túnica. Rasgos muy desgastados.

61.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/51.
Medidas: alt.: 7.8 anch.: 4 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Fragmento de figura masculina. Se conserva de cintura hacia abajo. Viste túnica hasta las rodillas.

62.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/65 (68).
Medidas: alt.: 5.8 anch.: 3.5 gro.: 2.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de figura masculina desnuda. Se conserva de cintura hacia abajo, con excepción de la pierna izquierda y parte de la derecha. Maciza.



FIGURA 58.

Bibliografía: López Op. cit., 1975, lám. XXVIII c 8.

63.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/43.
Medidas: alt.: 8 anch.: 9 gro.: 5 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Fragmento de figura masculina, que solo conserva los pies desnudos y parte de las piernas, cubiertas con una túnica. Rasgos algo desgastados.

64.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/41.
Medidas: alt.: 10.5 anch.: 6 gro.: 4.4 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Fragmento de figura masculina, que solo conserva los pies desnudos y parte de las piernas y del cuerpo, cubierto con una túnica. Rasgos algo desgastados.

65.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/241 (66)
Medidas: alt.: 6.6 anch.: 5 gro.: 2.7 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Parte del cuerpo y las piernas de una figura masculina, cubierta con una túnica.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb



FIGURA 61.



FIGURA 69.

66.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/233 (66).
Medidas: alt.: 7.3 anch.: 3.9 gro.: 1.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Figura masculina de pie con el brazo derecho levantado y el izquierdo caído y pegado al cuerpo. Rasgos muy desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb.

67.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/221 (66).
Medidas: alt.: 8.6 anch.: 5.3 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Parte del cuerpo y piernas de una figura femenina vestida con una túnica.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb.

68.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/232 (66).
Medidas: alt.: 11.4 anch.: 5.4 gro.: 1.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Parte del cuerpo de una figura masculina vestido con túnica.

69.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/28 (66).
Medidas: alt.: 11 anch.: 6.5 gro.: 4.3 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Figura femenina que aparece rota de cintura hacia abajo. Rasgos faciales negroides. Va tocada con una corona de flores que rodea toda la cabeza y a ambos lados se aprecian sendos orificios para las arracadas. Viste túnica adornada con fíbula redonda. Con su mano izquierda sostiene una copa, mientras que con la derecha sujeta un instrumento musical parecido a un sonajero. Conserva restos de pintura en color rojo. Hueca, con orificio en la espalda.

70.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/36 (66).
Medidas: alt.: 20 anch.: 8.5 gro.: 5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Figura femenina. Aparece de pie y vista frontalmente. Viste túnica hasta los tobillos. Con su brazo izquierdo sostiene una cesta. Carece de cabeza y brazo derecho. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb.

71.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/69 (68).
Medidas: alt.: 8 anch.: 5.8 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Regular.



FIGURA 77.

Descripción: Figura femenina rota de cintura hacia abajo. Va tocada con una diadema de pequeñas flores que rodean toda la cabeza y a ambos lados de ésta se distinguen dos orificios para las arracadas. Con los brazos sujeta un objeto no identificable dado el mal estado de conservación de la pieza. Viste túnica de manga corta. Rasgos faciales muy desgastados.

72.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/58.
Medidas: alt.: 5.9 anch.: 3.1 gro.: 1.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de figura femenina. Presenta los brazos caídos y pegados al cuerpo. Ha perdido la cabeza y los pies. Maciza.

73.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/234.
Medidas: alt.: 5 anch.: 3.6 gro.: 1.9 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Cuerpo desnudo de una figura femenina.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XIVa.

74.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/122 (66).
Medidas: alt.: 7.2 anch.: 5 gro.: 1.4 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento del cuerpo de una figura femenina cubierto con una túnica.

75.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/107 (66).
Medidas: alt.: 6 anch.: 5 gro.: 1.2 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento del cuerpo de una figura femenina cubierto con una túnica.

76.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/152 (66).
Medidas: alt.: 3.5 anch.: 3.9 gro.: 1.4 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de cuerpo de una figura humana. Conserva la zona del obliquo y viste una túnica.

77.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/103 (66).
Medidas: alt.: 4.8 anch.: 3.5 gro.: 1.4 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento del cuerpo de una figura humana sujetando con su brazo izquierdo el cuerno de la abundancia.

78.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/29.
Medidas: alt.: 7.5 anch.: 3.5 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Figura humana que únicamente conserva los pies y parte de las piernas, que están cubiertas con una túnica.

79.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/109 (66).
Medidas: alt.: 6.5 anch.: 3.9 gro.: 1.5 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de cuerpo de una figura humana, cubierto con una túnica.

80.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/110 (66).
Medidas: alt.: 6.5 anch.: 4.2 gro.: 2 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento del cuerpo de una figura humana, cubierto con una túnica.

81.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/155 (66).
Medidas: alt.: 8.2 anch.: 5
Estado de conservación: Malo.



FIGURA 83.

Descripción: Fragmento de figura femenina. Se distingue el pecho y el arranque del brazo derecho.

82.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/56 (68).
Medidas: alt.: 11 anch.: 6 gro.: 3.8 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Figura humana de pie que no conserva ni la cabeza ni los pies. Viste túnica hasta las rodillas. Con su brazo izquierdo sujeta un recipiente globular, mientras que la mano derecha está en su interior. Es posible que se trate de Harpócrates.

Bibliografía: López op. cit., 1975, lám. XXVIII c 6.

83.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/34.
Medidas: alt.: 8.5 anch.: 5.5 gro.: 5.1 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza masculina de rasgos negroides. Cabellos rizados y rasgos faciales muy marcados.

84.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/224 (66).
Medidas: alt.: 4.8 anch.: 3.2 gro.: 3.4 cms.

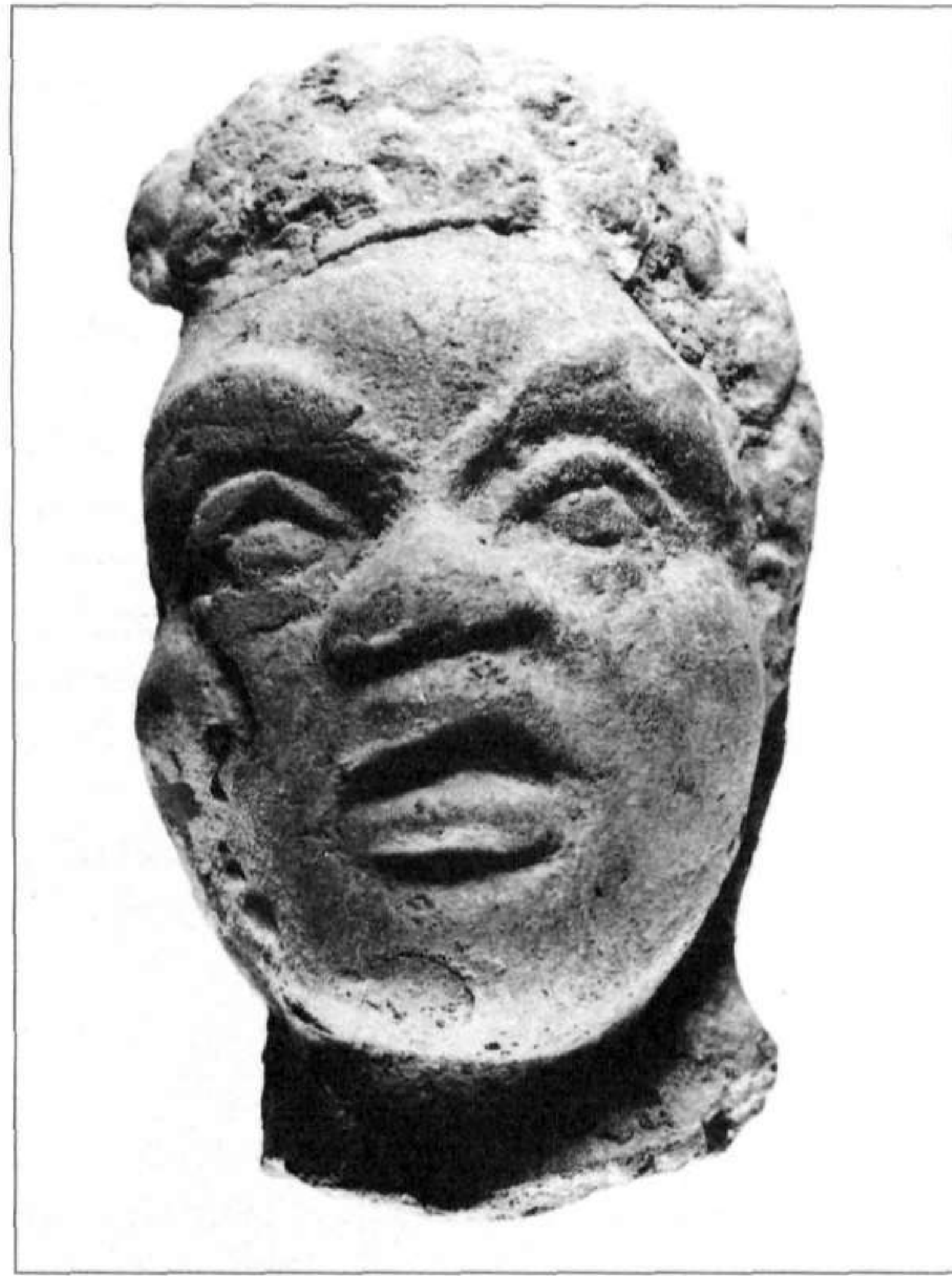


FIGURA 86.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza masculina con rasgos faciales algo desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa13.

85.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/67 (68).
Medidas: alt.: 4.5 anch.: 3.5 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura masculina de rasgos faciales negroides.

86.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/42.
Medidas: alt.: 6 anch.: 3.9 gro.: 3.8 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de figura masculina de rasgos faciales negroides.

87.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/41.
Medidas: alt.: 5 anch.: 4.3 gro.: 2.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura masculina tocado con hojas de acanto?. Rasgos faciales desgastados.

88.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/248 (66).
Medidas: alt.: 4.3 anch.: 3.2 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza masculina tocada con una corona de pequeñas flores.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa14.

89.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/229 (66).
Medidas: alt.: 4.6 anch.: 2.8 gro.: 3.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura masculina tocada con gorro frigio. Rasgos faciales muy desgastados.

90.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/235 (66).
Medidas: alt.: 3 anch.: 2.4 gro.: 2.9 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura masculina. Rasgos faciales muy desgastados.

91.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/250 (66).
Medidas: alt.: 4.7 anch.: 4.1 gro.: 1.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura masculina. Rasgos faciales muy desgastados.

92.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/219 (66).
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 3.4 gro.: 1.5 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Rostro de figura masculina. Rasgos faciales algo desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa11.

93.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/178.
Medidas: alt.: 6.8 anch.: 4 gro.: 2.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Parte izquierda de una cabeza de figura masculina. Rasgos algo marcados.

94.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/79 (68).
Medidas: alt.: 4.5 anch.: 4 gro.: 2.2 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de figura femenina. Va cocada con una diadema de pequeñas flores que rodea la cabeza, y a ambos lados de ésta se distinguen sendos orificios para las arracadas.. Rasgos faciales muy marcados.

95.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/75 (68).
Medidas: alt.: 6.5 anch.: 5 gro.: 2 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura femenina. Rasgos faciales bastante marcados. V tocada con varias diademas superpuestas de pequeñas flores, adornadas con una doble cinta.

96.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/246 (66).
Medidas: alt.: 4.7 anch.: 4 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de figura femenina con tocado voluminoso. Rasgos faciales bastante desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa16.

97.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/251 (66).
Medidas: alt.: 4.4 anch.: 4 gro.: 2.6 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura femenina. Presenta dos orificios para las arracadas. Rasgos faciales muy desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa15.

98.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/236 (66).
Medidas: alt.: 5 anch.: 4.3 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Regular.



FIGURA 95.

Descripción: Cabeza de figura femenina, tocada con peinado voluminoso a base de grandes rizos. Rasgos faciales algo desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa4.

99.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/43.

Medidas: alt.: 5.8 anch.: 4 gro.: 2.6 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura femenina, tocada con hojas de acanto.

100.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/49.

Medidas: alt.: 3.9 anch.: 3.4 gro.: 3.2 cms.

Estado de conservación: Regular

Descripción: Cabeza de figura femenina con rasgos faciales desgastados. Presenta dos orificios en ambos lados de la cara para las arracadas.

101.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/48.

Medidas: alt.: 3.4 anch.: 3.2 gro.: 2.8 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza femenina tocada con una trenza que rodea la cabeza, adornada con una cinta. Rasgos faciales desgastados.

102.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/220.

Medidas: alt.: 7.6 anch.: 5.5 gro.: 4.3 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de figura femenina tocada con un voluminoso peinado de dos pisos a base



FIGURA 98.

de pequeños rizos. Presenta dos orificios para las arracadas. Rasgos faciales algo desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa8.

103.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/222 (66).

Medidas: alt.: 7.6 anch.: 3.7 gro.: 5.5 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de figura femenina. Ha perdido la mitad del rostro desde la nariz hasta la barbilla. Va tocada con un voluminoso peinado de dos pisos formado por trenzas y adornado con un cinta.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa7.



FIGURA 101.

104.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/239 (66).

Medidas: alt.: 5.3 anch.: 3.6 gro.: 4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura femenina tocada con un voluminoso peinado. Presenta orificios para las arracadas. Rasgos faciales muy desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVa2

105.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/244 (66).

Medidas: alt.: 6.7 anch.: 4.8 gro.: 1.7 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de figura femenina tocada con un voluminoso peinado. Rasgos faciales muy desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. Xva9.



FIGURA 102.

106.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/45.
Medidas: alt.: 4.2 anch.: 3.8 gro.: 1.8 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Cabeza de figura femenina con rasgos faciales muy desgastados. Va tocada con una diadema de flores.

107.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/47.
Medidas: alt.: 7 anch.: 6.2 gro.: 1.7 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Parte posterior de la cabeza y espalda de una figura femenina.

108.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/54 (68).
Medidas: alt.: 10 anch.: 8 gro.: 2.4 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Parte posterior de la cabeza de una figura femenina. Presenta incisiones que marcan los brazos y el cuello.
Bibliografía: López op.cit., 1975, lám. XXVIIIc16.

109.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/127 (66).
Medidas: alt.: 6 anch.: 5.2 gro.: 2.1 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Rostro de aspecto triangular, y muy esquemático de una figura femenina. Presenta un orificio en el lado izquierdo de la cara para la arracada, aunque también debió de tenerlo en el lado derecho, pero hoy día se ha perdido. Conserva abundante base preparatoria en color blanco. Maciza.

110.- N° de Inv. del MAN 1976/114/c/44.
Medidas: alt.: 6.9 anch.: 4.7 gro.: 2 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de rostro femenino con alto tocado de flores. Rasgos faciales muy desgastados.

111.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/142 (66).
Medidas: alt.: 3.5 anch.: 4.3 gro.: 1.2 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Busto de una figura femenina con rasgos muy desgastados. Se aprecia el arranque de un tocado. Junto a dicha representación parece que se distingue otra, aunque su mal estado de conservación no nos permite decir de quien se trata.

112.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/174.
Medidas: alt.: 4.3 anch.: 4 gro.: 2.7 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Tocado femenino. Conserva restos de la base preparatoria en color rosado.

113.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/197.
Medidas: alt.: 6.5 anch.: 3.8 gro.: 2 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Tocado femenino formado por cuatro hojas de acanto y pequeñas flores formando un arco. Maciza.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIIb5.

114.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/68 (68).
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 9.5 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de corona compuesta de pequeños rizos, cuya parte superior está adornada con una Ureus en un extremo, y el disco solar, los cuernos y la doble pluma, en la otra.

Bibliografía: López op. cit., 1975, pp. 57-58, lám. XXVIII c 12.

115.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/133 (66).
Medidas: alt.: 4 anch.: 6.3 gro.: 1 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de tocado a base de pequeños rizos a modo de círculos.

116.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/121 (66).
Medidas: alt.: 3.5 anch.: 2.5 gro.: 1.8 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de tocado, decorado con una cruz enmarcada en un círculo.

117.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/81 (68).

Medidas: alt.: 11 anch.: 10 gro.: 3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina. Conserva la parte superior derecha. Va tocada con una diadema de pequeñas flores recogida con una doble cinta. En el centro se aprecia un pequeño orificio de suspensión.

Bibliografía: López op. cit., 1975, pp. 57-58, lám. XXVIII c 2.

118.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/82 (66).

Medidas: alt.: 19.5 anch.: 16.5 gro.: 0.9 cms.

Estado de conservación: Buena.

Descripción: Máscara femenina con los rasgos faciales bastante bien delimitados. Ha perdido el lado inferior derecho.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XIVb.

119.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/87 (66).

Medidas: alt.: 15.5 anch.: 11 gro.: 25.5 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Lateral derecho de una máscara femenina. En la parte superior presenta un orificio para colgar.

120.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/91 (66).

Medidas: alt.: 6.5 anch.: 5.5 gro.: 1.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente a la frente y a la parte superior de los ojos.

121.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/84 (66).

Medidas: alt.: 7 anch.: 7 gro.: 1.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente al ojo izquierdo y parte del cabello.

122.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/96 (66).

Medidas: alt.: 7 anch.: 10.2 gro.: 1.5 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente al ojo derecho y parte del cabello.

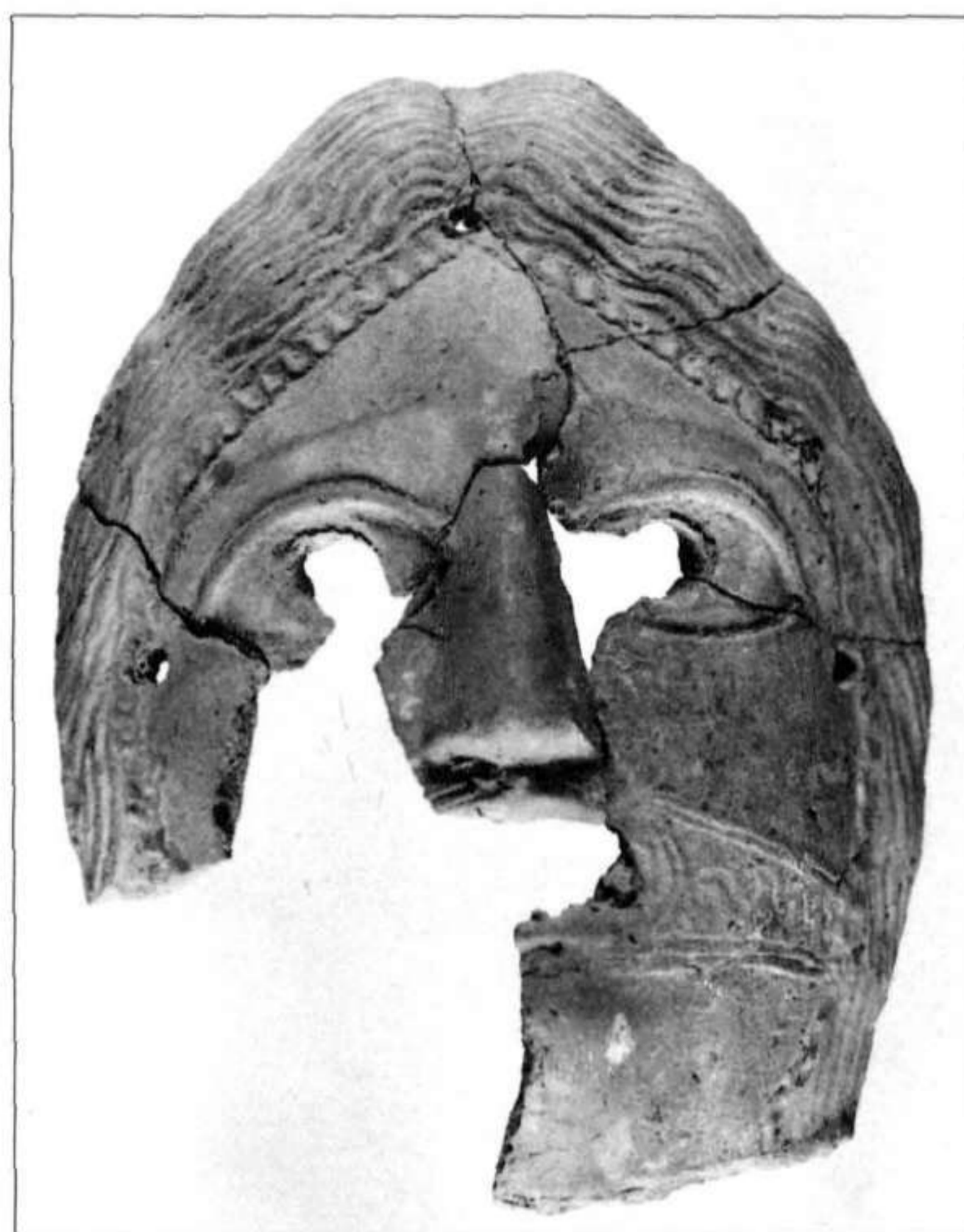


FIGURA 118.

123.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/38 (66).

Medidas: alt.: 6.5 anch.: 4.5 gro.: 2.6 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente al ojo derecho y parte del cabello.

124.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/99 (66).

Medidas: alt.: 9.5 anch.: 10.5 gro.: 1.1 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente a las mejillas, labio inferior y barbilla.

125.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/102 (66).

Medidas: alt.: 6.6 anch.: 4.5 gro.: 1.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente al cabello y parte del ojo derecho.

126.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/89 (66).

Medidas: alt.: 12.5 anch.: 11 gro.: 1.9 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara femenina perteneciente a la mejilla derecha, barbilla, parte inferior del labio, y trenza en forma de rodete.



FIGURA 119.

127.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/73 (68).
Medidas: alt.: 8 anch.: 6 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de máscara masculina. Conserva la nariz, parte de los ojos, el bigote y el labio superior.

Bibliografía: López op. cit., 1975, pp. 57 - 58, lám. XXVIII c 3.

128.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/49 (68).
Medidas: alt.: 9.5 anch.: 8.3 gro.: 1.5 cms.
Estado de conservación: Regular.

Descripción: Fragmento de tocado y rostro de máscara femenina. El primero, se representa a base de puntos y ancha cinta, mientras que del segundo solo se conserva la frente, el ojo derecho, y el arranque del izquierdo.

Bibliografía: López op.cit., 1975, lám. XXVIIIc1.

129.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/c/56.
Medidas: alt.: 3.9 anch.: 3 gro.: 2.1 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza y parte del cuerpo de la figura de un niño. Rasgos faciales desgastados.

Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

130.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/63 (68).
Medidas: alt.: 5.5 anch.: 4 gro.: 2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pectoral de una figura humana, que presenta en el centro la imagen de Ibis en el interior de un círculo radiado. Maciza.

Bibliografía: López op. cit., 1975, lám. XXVIII c 13.

131.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/104 (66).
Medidas: alt.: 4 anch.: 4.5 gro.: 1.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Rostro y parte del tocado de una figura femenina. Rasgos muy desgastados. Maciza.

132.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/104 (66).
Medidas: alt.: 5 anch.: 3 gro.: 1.1 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Busto y parte del tocado de una figura femenina. Rasgos muy desgastados. Maciza.

133.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/27.
Medidas: alt.: 4 anch.: 4.5 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pie derecho. Se distinguen los cinco dedos. Maciza.

134.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/193.
Medidas: alt.: 5 anch.: 5.4 gro.: 3.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pie derecho de una figura humana. Rasgos muy desgastados.

135.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/214.
Medidas: alt.: 5.3 anch.: 3.7 gro.: 3.4 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pies de una figura humana Rasgos muy desgastados. Maciza.

136.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/201.
Medidas: alt.: 4.5 anch.: 6.5 gro.: 4.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pies de una figura humana Rasgos muy desgastados. Maciza.

137.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/39.

Medidas: alt.: 7 anch.: 7.5 gro.: 5.2 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pies y piernas de una figura humana. Se conserva parte de la túnica que cubría el cuerpo, así como restos de la base preparatoria en color blanco.

138.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/31.

Medidas: alt.: 11 anch.: 6.5 gro.: 4.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pies, piernas y parte del cuerpo de una figura humana. Se conserva parte de la túnica que cubre el cuerpo, así como restos de la base preparatoria en color blanco.

139.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/37.

Medidas: alt.: 5 anch.: 2 gro.: 2.6 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Pie derecho de una figura humana. Hueco.

140.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/192.

Medidas: alt.: 6.5 anch.: 4 gro.: 3 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Pies y parte de las piernas de una figura humana masculina, cubiertas con túnica. Rasgos algo desgastados. Maciza.

141.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/150 (66).

Medidas: alt.: 5.5 anch.: 4 gro.: 1.7 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de las piernas de una figura humana, cubierta con una túnica.

142.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/210 (66).

Medidas: alt.: 5.9 anch.: 4 gro.: 3.4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Piernas de una figura humana masculina, rodeadas de un reptil, posiblemente una serpiente. Rasgos muy desgastados. Maciza.

143.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/237 (66).

Medidas: alt.: 7.3 anch.: 4.2 gro.: 2 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Piernas de una figura masculina sedente. Rasgos muy desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb.



FIGURA 138.

144.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/205.

Medidas: alt.: 6 anch.: 2.5 gro.: 2.5 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Mano derecha agarrando un objeto. Rasgos algo desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIb6.

145.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/64 (68).

Medidas: alt.: 4 anch.: 8 gro.: 2.1 cms.

Estado de conservación: Buena.

Descripción: Mano y brazo derecho adornado con dos brazaletes. La palma de la mano está abierta, mientras que el brazo está doblado. Maciza.

Bibliografía: López op. cit., 1975, pp. 57-58, lám. XXVIII c 5.

146.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/60 (68).

Medidas: alt.: 10 anch.: 3 gro.: 2.1 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo derecho levantado, posiblemente de una figura femenina, cuya mano sujeta un espejo.

Bibliografía: López op. cit., 1975, pp. 57 - 58, lám. XXVIII c 4.



FIGURA 119.

147.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/247 (66).
Medidas: alt.: 6.9 anch.: 5.5 gro.: 2.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo derecho y parte del cuerpo de una figura masculina. El brazo descansa en el hombro. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb.

148.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/114 (66).
Medidas: alt.: 4.3 anch.: 3.9 gro.: 1.8 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo derecho levantado y parte superior del cuerpo de una figura femenina.

149.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/148 (66).
Medidas: alt.: 8.5 anch.: 3 gro.: 2.2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Brazo y mano, con la palma abierta.

150.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/140 (66).
Medidas: alt.: 3.7 anch.: 6.4 gro.: 2.9 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Senos y arranques de brazos de una figura femenina. Conserva restos de base preparatoria en color blanco y pintura negra a base de finas líneas. Maciza.

151.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/130 (66).
Medidas: alt.: 5.1 anch.: 2.8 gro.: 1.7 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Rodilla cubierta con una túnica,

perteneciente a una figura femenina. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

152.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/120 (66).
Medidas: alt.: 8.1 anch.: 4.6 gro.: 1.9 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Rodilla y parte del cuerpo de una figura humana.

153.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/25.
Medidas: alt.: 9.5 anch.: 9.5 gro.: 4.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Base y parte de las piernas de dos figuras humanas vestidas con túnica. Conserva restos de pintura roja.

154.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/243 (66).
Medidas: alt.: 6.2 anch.: 4.8 gro.: 3.9 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Base en la que descansa una terracota, de la que hoy solo se conserva parte de los pies.

155.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/218 (66).
Medidas: alt.: 6.8 anch.: 7 gro.: 4.3 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Base y pies de una figura masculina. Conserva restos de pintura roja en ellos. Rasgos muy desgastados.

156.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/238 (66).
Medidas: alt.: 10.5 anch.: 4.8 gro.: 3.2 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Base, columna y parte de las piernas de una figura humana. Rasgos muy desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVb

157.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/33.
Medidas: alt.: 8 anch.: 8.5 gro.: 4.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Base en la que debió apoyar una figura. Conserva restos de pintura en color rojo.

158.- Nº de Inv. del MAN 1976/114/a/35.
Medidas: alt.: 10.4 anch.: 5.3 gro.: 5.5 cms.
Estado de conservación: Malo.

Descripción: Base en la que apoya una figura humana de la que tan sólo se conservan los pies.

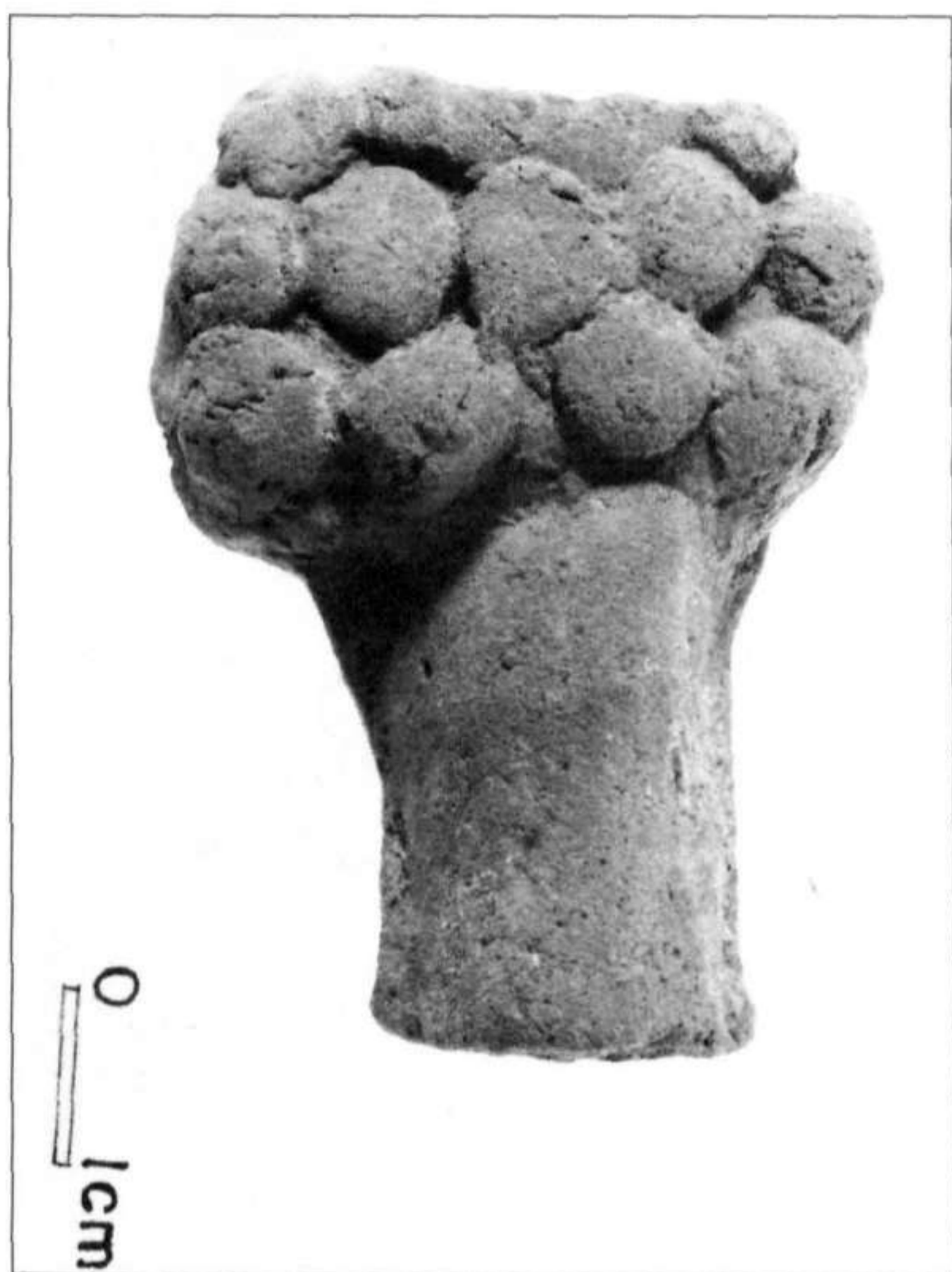


FIGURA 162.

159.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/166.
Medidas: alt.: 6.5 anch.: 2.5 gro.: 3 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Doble corona del Alto y Bajo Egipto. Maciza.

160.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/134 (66).
Medidas: alt.: 14.4 anch.: 5.7 gro.: 2.6 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Sistro hathórico, que lleva en el centro la imagen de la cabeza de la vaca Hathor. Maciza.

161.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/136 (66).
Medidas: alt.: 5.8 anch.: 5.9 gro.: 2.8 cms.
Estado de conservación: Malo.
Descripción: Fragmento de sistro hathórico, que lleva en el centro la imagen de la vaca Hathor muy esquematizada. Maciza.

162.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/162.
Medidas: alt.: 5.7 anch.: 4.4 gro.: 1.4 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Copa, a modo de círculos, y parte del tronco de un árbol. Maciza.



FIGURA 165.

163.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/163.
Medidas: alt.: 4 anch.: 3.6 gro.: 1.5 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Copa de árbol realizada a base de bolitas. Maciza.

164.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/161.
Medidas: alt.: 4.2 anch.: 3.5 gro.: 1.3 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Copa de árbol realizada a base de bolitas. Maciza.

165.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/40 (66).
Medidas: alt.: 11.5 anch.: 6 gro.: 4 cms.
Estado de conservación: Regular.
Descripción: Representación de un saco de forma convexa, atado con dos anchas franjas y una cadena de eslabones en el cuello. Maciza.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIIb3.
Paralelos: Petrie op.cit., 1905, lám. LIIA, 165.

166.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/42 (66).
Medidas: alt.: 11 anch.: 4 gro.: 3.8 cms.
Estado de conservación: Regular.



FIGURA 166.

Descripción: Cesto de frutas sobre podium.
Maciza.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIb8.

167.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/46 (66).

Medidas: alt.: 10 anch.: 5 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Lámpara de cuerpo circular y techo cónico. El primero presenta una entrada de forma rectangular enmarcada en una línea incisa, y tres orificios de aspecto triangular, mientras que el techo tiene tres agujeros triangulares. En la parte superior de éste hay una argolla de sujeción. Conserva restos de haber sido utilizada.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIb2.

Paralelos: Petrie op.cit., 1095, lám. LIIA, 161.

168.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/62 (68).

Medidas: alt.: 6.4 anch.: 3.2 gro.: 7 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza y cuello de caballo. Rasgos bien marcados.

Bibliografía: López op. cit., 1975, pp. 57-58, lám. XXVIII c 15.

169.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/169.

Medidas: alt.: 7 anch.: 4 gro.: 2.9 cms.



FIGURA 167.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de caballo. Rasgos bastante marcados.

170.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/173.

Medidas: alt.: 5.5 anch.: 5.5 gro.: 2 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de caballo. Rasgos faciales algo desgastados. Maciza.

171.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/184.

Medidas: alt.: 9 anch.: 5.5 gro.: 1.8 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Lomo de caballo.



FIGURA 168.

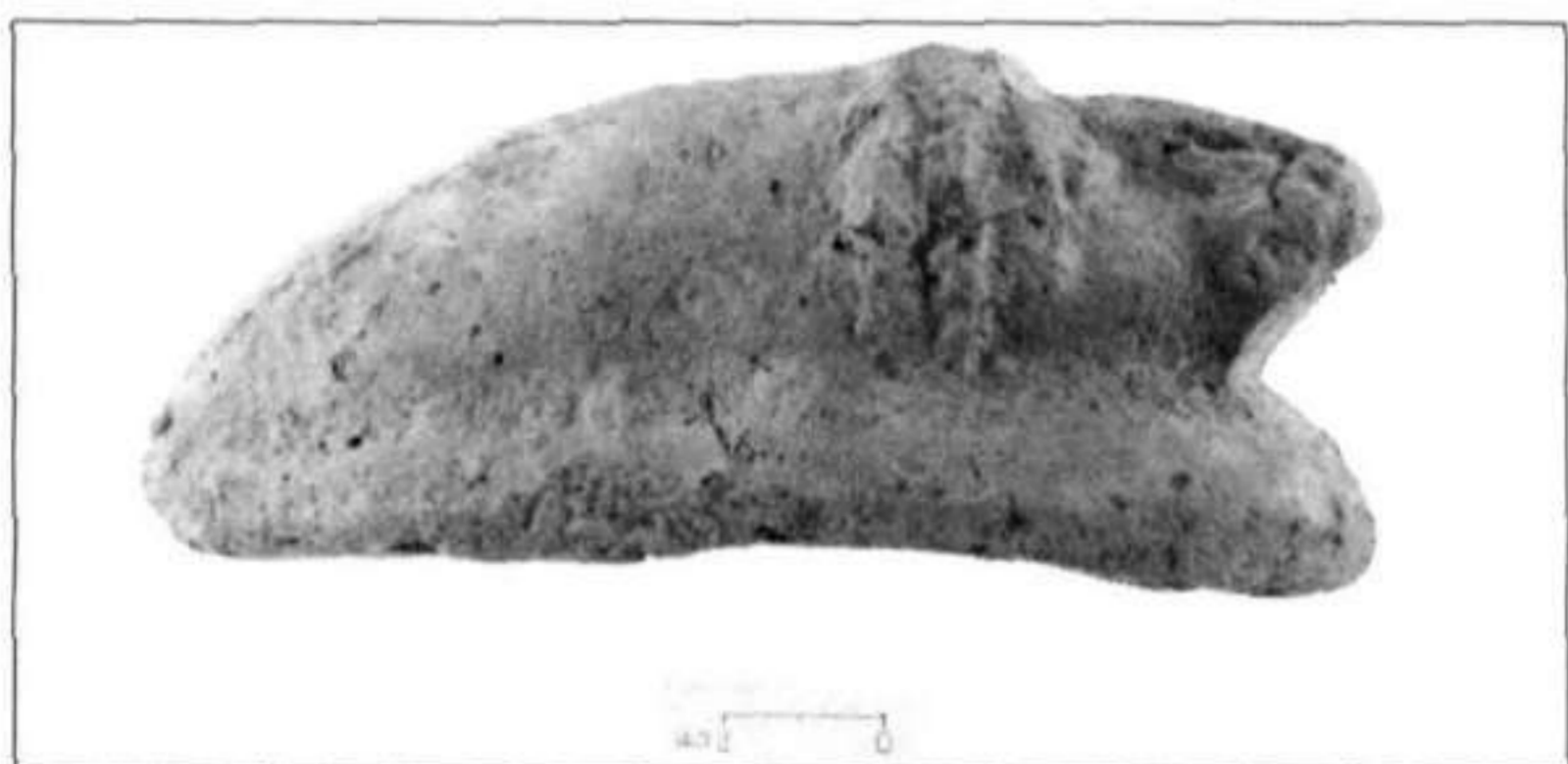


FIGURA 175.

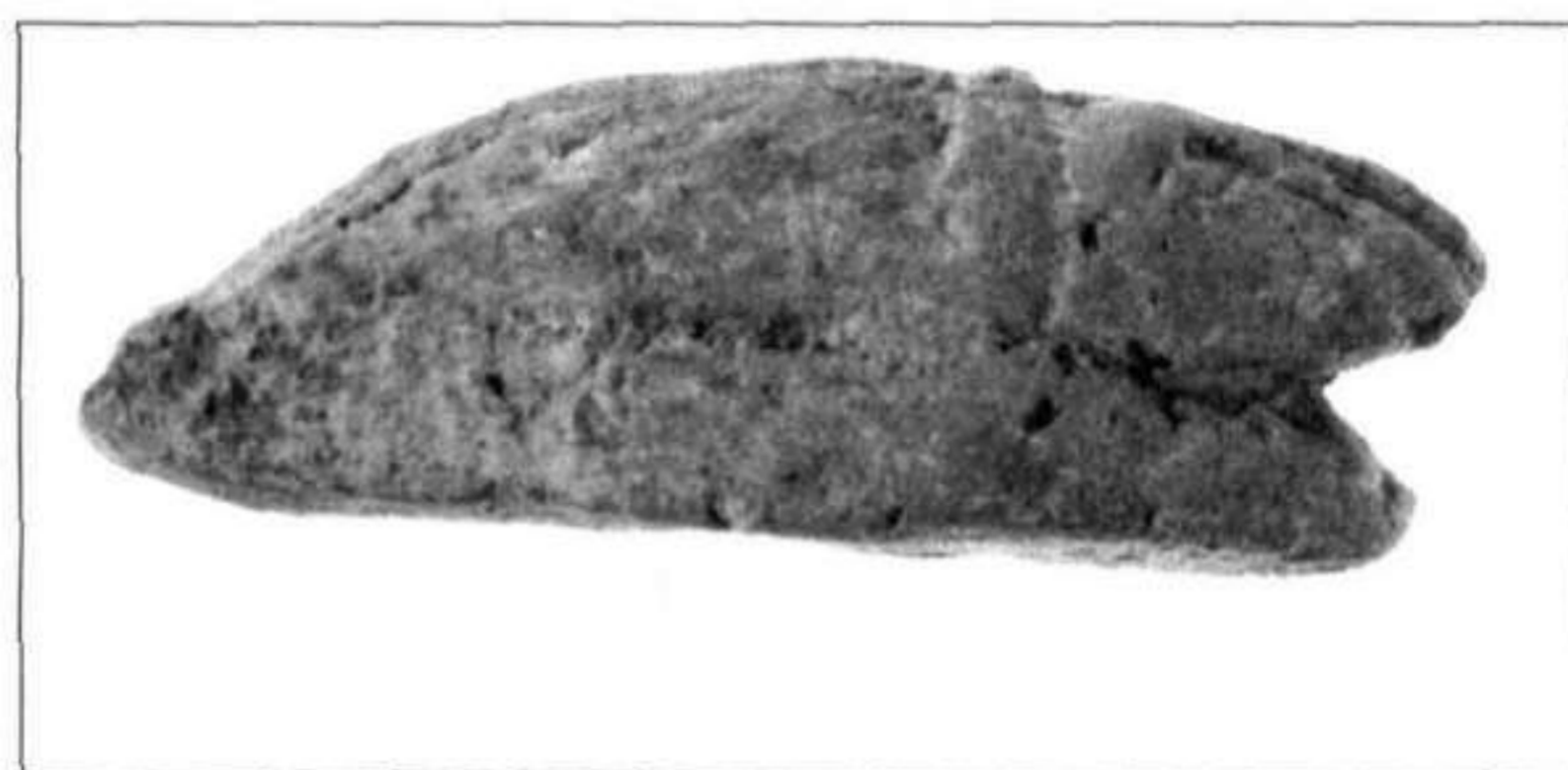


FIGURA 176.

172.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/171.

Medidas: alt.: 9 anch.: 5 gro.: 4.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento del cuerpo y extremidades posteriores de un caballo.

173.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/50 (66).

Medidas: alt.: 6.5 anch.: 5.5 gro.: 3.2 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de caballo. Rasgos faciales algo desgastados.

174.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/105 (66).

Medidas: alt.: 8.8 anch.: 3 gro.: 3.4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Extremidad perteneciente muy posiblemente a un caballo. Maciza.

175.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/44 (66).

Medidas: alt.: 15 anch.: 6 gro.: 4.6 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Representación esquemática de cocodrilo. Rasgos desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIa6.

Paralelos: Petrie op. cit., 1905, lám. LII, 144.

176.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/59 (68).

Medidas: alt.: 6.8 anch.: 2.3 gro.: 1.7 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Figura de animal, quizá cocodrilo, acostado. Maciza.

Bibliografía: López op. cit., 1975, lám. XXVIII c 14.

177.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/261 (68).

Medidas: alt.: 10.6 anch.: 4.3 gro.: 3.4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de halcón, que muy posiblemente perteneció a la parte superior

de un botijo. Conserva restos de pintura roja, blanca y negra, ésta última, a modo de rayas.

178.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/187.

Medidas: alt.: 2.5 anch.: 4 gro.: 1.5 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de chacal. Rasgos faciales algo desgastados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, p. 300, lám. XVIa4.

179.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/2108.

Medidas: alt.: 8 anch.: 4.6 gro.: 5.1 cms.

Estado de conservación: Malo.

Color de la pieza: Amarillento.

Descripción: Cabeza de perro ?, que muy posiblemente perteneció a la parte superior de un botijo.

180.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/179.

Medidas: alt.: 3.6 anch.: 2.6 gro.: 2 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento de cabeza de camello. Rasgos faciales algo marcados. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco.

181.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/182.

Medidas: alt.: 3.6 anch.: 6.7 gro.: 1.5 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de camello. Rasgos faciales algo desgastados.

182.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/175.

Medidas: alt.: 5 anch.: 3.8 gro.: 1.7 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza de camello. Rasgos faciales algo desgastados.



FIGURA 189.

183.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/180.

Medidas: alt.: 6 anch.: 2.7 gro.: 2.4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cinocefalo sentado. Rasgos muy desgastados. Maciza.

Bibliografía: López op.cit., 1974, p. 300, lám. XVIa5.

184.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/167.

Medidas: alt.: 7 anch.: 5 gro.: 2.1 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cabeza de Ibis tocada con disco solar y cuernos.

185.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/168.

Medidas: alt.: 6.5 anch.: 3.4 gro.: 4.3 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cuerpo de un Ibis. Conserva restos de la base preparatoria en color blanco. Macizo.

186.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/160.

Medidas: alt.: 6.4 anch.: 3.3 gro.: 3.2 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cuerpo de un Ibis. Conserva restos de la base preparatoria en color rosado. Macizo.

187.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/190.

Medidas: alt.: 4.7 anch.: 4.3 gro.: 4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Fragmento del cuerpo y cuello de un ave.



FIGURA 191.

188.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/177.

Medidas: alt.: 3.2 anch.: 3 gro.: 1.6 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Pájaro de rasgos muy desgastados. Maciza.

189.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/164.

Medidas: alt.: 5.5 anch.: 7.1 gro.: 3 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza y parte del cuerpo de un león. Rasgos muy bien marcados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, p. 300, lám. XVIa2.

190.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/176 (66).

Medidas: alt.: 7.3 anch.: 5.5 gro.: 3.4 cms.

Estado de conservación: Malo.

Descripción: Cuerpo de un león recostado. No se conserva ni la cabeza ni las extremidades delanteras.

Bibliografía: López op.cit., 1974, p. 300, lám. XVIa1.

191.- N° de Inv. del MAN 1976/114/a/71 (66).

Medidas: alt.: 7 anch.: 7 gro.: 2 cms.

Estado de conservación: Regular.

Descripción: Cabeza y parte del cuerpo de un león sedente, visto frontalmente. Rasgos faciales bien marcados.

Bibliografía: López op.cit., 1974, lám. XVIa3.

NUEVAS LUCERNAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ÁNGEL MORILLO Cerdán

Universidad Internacional SEK

Ángeles Castellano Hernández

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Desde 1991 se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional un nuevo conjunto de lucernas helenísticas, romanas y bizantinas. Estas piezas completan la colección que el Museo tiene de producciones cerámicas.

SUMMARY

Since 1991 the Archaeological National Museum possess a new set of hellenistic, roman and byzantine lamps. These pieces complete the Museum collection of ceramic productions.

LUCERNAS HELENÍSTICAS

1.- Lucerna helenística completa de tipo del-finiforme (Fig. 1).

Número de inventario M.A.N. : 1991/45/17.

Dimensiones: Longitud: 9,5 cm.; Diámetro: 5,8 cm.; Altura: 3,5 cm.

Arcilla de tono castaño oscuro, dura y bien depurada, cubierta por un barniz oscuro, con reflejos metálicos y de excelente calidad y conservación.

La pieza presenta un cuerpo circular de perfil bitroncocónico, con amplia orla inclinada hacia el exterior y decorada con dos grupos de tres incisiones transversales respecto al disco flanqueadas por elementos aislados en relieve de forma acorazonada. En el lado izquierdo de la pieza, el cuerpo se prolonga formando una aleta triangular, característica de esta variedad de lucernas helenísticas. El disco es de dimensiones reducidas y está ocupado en su mayor parte por



FIGURA 1.

un gran orificio de alimentación rodeado de una pequeña moldura baja y de otra gran nervadura en resalte. La piquera o *rostrum* es larga y tubular, ensanchada en su extremo en forma de semi-círculo, en cuyo centro se abre el orificio de iluminación.

Las lucernas de época helenística realizadas a molde presentan por lo general grandes semejanzas morfológicas, derivadas precisamente de la adopción del molde como sistema de fabricación y de la imitación de los mismos prototipos metálicos. Sin embargo, estas similitudes formales no ocultan la gran diversidad estructural, que afecta a zonas como la piquera y el asa y, sobre todo el empleo de léxicos decorativos muy diferentes. La existencia de varios centros productores repartidos por el Mediterráneo Oriental (Efeso, Cnido, Atenas, Egipto...) es responsable, en última instancia, de esta multiplicación de tipos.

Dentro de las lucernas helenísticas, el tipo delfiniforme (tipo BRONEER XVIII) constituye uno de los más difundidos, en sus diversas variantes locales. Broneer estableció la cronología de estas lucernas entre el siglo II antes de nuestra era y el cambio de la misma. (BRONEER, 1930, 66).

Aunque no hemos localizado ningún paralelo perfecto de esta pieza en los repertorios disponibles, las características morfológicas de la pieza que aquí presentamos permiten enmarcarla dentro de las producciones egipcias. Ejemplares muy semejantes formalmente se encuentran en el Museo Británico (BAILEY, 1975, Q 556, Lám. 109), Karanis (SHIER, 1978, N^o 25 y 26, Lám. 12) y Museo Real de Ontario (HAYES, 1980, N^o 94 y 95, Lám. 10). Algunas piezas del Museo de Varsovia (BERNHARD, 1955, N^o 105 y 106, Lám. XXI) y del Museo Real de Ontario (HAYES, 1980, N^o 149, Lám. 16) presentan decoraciones sin duda emparentadas con las del ejemplar del M.A.N. Recientemente, Darszewski ha asignado a esta forma el número 13 en su clasificación de las lucernas helenísticas del reino ptolemaico, situando su producción entre mediados del siglo III y finales del siglo I antes de nuestra era (DARSZEWSKI, 1987, 56).



FIGURA 2.

2.- Lucerna helenística del tipo caracterizado por dos proyecciones u orejetas laterales. (Fig.2).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/12.

Dimensiones: L. 7 cm. (incompleta); D. 7 cm.; A. 2,3 cm.

Pasta de color castaño oscuro, dura y bien depurada. Barniz oscuro y brillante, de buena calidad y bien conservado. La pieza no conserva el extremo del pico.

La lucerna presenta un cuerpo circular de perfil bitroncocónico, con dos orejetas laterales formadas por dos elementos semejantes a valvas de un molusco. La orla es ancha, levemente inclinada hacia el exterior, y decorada con tres elementos ovales en relieve, posiblemente de tipo vegetal. En la transición entre orla y piquera se dispone una palmeta invertida, también en relieve. El disco es cóncavo, con orificio de alimentación central, rodeado de una gruesa moldura. El *rostrum* es alargado y cilíndrico, probablemente terminado en forma curva, aunque el extremo no se conserva. La base de la pieza es plana, delimitada por una circunferencia incisa y con una letra beta en relieve.

Las lucernas con dos orejetas o proyecciones laterales son muy frecuentes en el Mediterráneo Oriental durante el periodo helenístico. Su lugar

de origen es difícil de precisar. Howland ya sugirió la posibilidad de que procedieran de Alejandría (HOWLAND, 1958, 144). En efecto, este tipo de piezas son muy abundantes en Egipto, desde la capital ptolemaica a Edfú (SHIER, 1978, 18). Un ejemplar casi idéntico al nuestro, procedente de Alejandría, se encuentra en la colección de la Universidad de Tubinga (CAHN-KLAIBER, 1977, N° 94, Lám. 5). Lucernas egipcias con proyecciones laterales, más o menos semejantes a la pieza que aquí presentamos, se documentan en el Museo de Varsovia (BERNHARD, 1955, N° 151-180, Lám. XXIX-XXXIV), el Museo Británico (BAILEY, 1975, Q 590, Lám. 112) y en el Museo Real de Ontario (HAYES, 1980, N° 78, 79, 83, 84 y 85, Lám. 9). La mayoría de los autores sitúan este tipo de piezas entre el siglo II a. n. e. y el siglo I. (BERNHARD, 1955, 282-289; BAILEY, 1975, 272; SHIER, 1978, 18).

Por lo que se refiere a la marca de taller, Bailey señala asimismo su origen egipcio (BAILEY, 1975, Q 565, Lám. 2).



FIGURA 3.

3.- Lucerna helenística. (Fig.3).

Número de inventario M.A.N.:1991/45/19.

Dimensiones: L. 7 cm. (incompleta); D. 7 cm.; A. 2,7 cm.

Pasta de color negruzco, dura y gruesa. Se conservan restos de engobe de tono oscuro y brillante. Está casi completa. Fue fabricada en Egipto.

Este ejemplar presenta un cuerpo bitroncocónico en forma de elipse transversal, de la que arranca la piquera alargada y cilíndrica, terminada de forma recta o levemente curva, cuyo extremo no se conserva. En la parte superior del cuerpo de la lucerna se abre un gran orificio de alimentación, rodeado de una gruesa moldura. En el extremo apuntado derecho se abre una pequeña perforación circular.

La lucerna que aquí comentamos presenta una forma auténticamente atípica y poco habitual dentro de las lucernas de época helenística. Tan sólo hemos localizado un ejemplar del mismo tipo en el Museo de Varsovia, procedente de Edfú y datada entre los siglos I a.n.e. y I (BERNHARD, 1955, 295, N° 209, fig. 76, Lám. XLI). De nuevo en este caso debemos hablar de una producción egipcia local, que alcanza escasa difusión, y cuyo origen pudo estar en el Alto Egipto.

LUCERNAS ROMANAS DE ÉPOCA REPUBLICANA

4.- Lucerna del tipo Cilíndrico del Esquilino. (Fig. 4).

Número de inventario M.A.N. 1991/45/11.

Dimensiones: L. 7 cm. (incompleta); D. 4,5 cm.; A. 2,3 cm.

Arcilla rosada, dura y bien depurada, cubierta por un engobe rosado de excelente calidad y conservación.

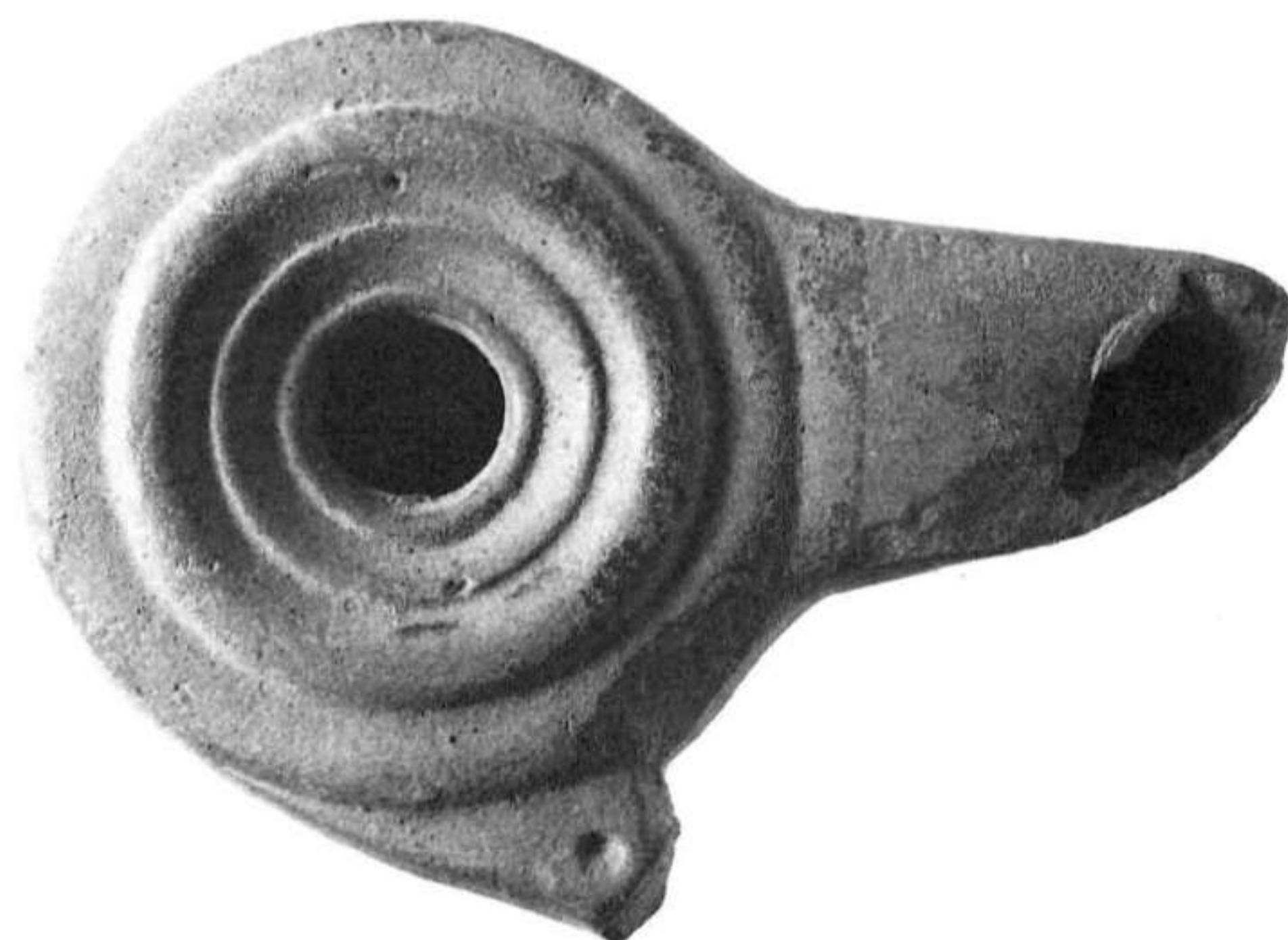


FIGURA 4.

Lucerna realizada a torno que presenta un cuerpo cilíndrico de perfil troncocónico, con pequeña aleta o apéndice lateral de forma triangular en su lado izquierdo. Esta aleta presenta una leve incisión circular. El disco está ocupado en su mayor parte por un gran orificio de alimentación, rodeado por tres molduras descendentes a partir de la orla. Piquera yunqueiforme, cuyo extremo se ha perdido. Base con pie elevado.

Las primeras producciones de lucernas romanas se conocen principalmente por los hallazgos realizados por Dressel en la necrópolis del Esquilino en Roma, a finales del siglo XIX (DRESSEL, 1880). El tipo más antiguo es el llamado bicónico del Esquilino, cuya producción se inicia en torno a mediados del siglo III antes de nuestra era y que imita los modelos griegos en barniz negro. Aproximadamente un siglo más tarde surge un nuevo tipo, el tipo cilíndrico del Esquilino, realizado todavía a torno pero que prescinde por primera vez del barniz negro. Su cronología se extiende hasta mediados del siglo I a. n. e. (PAVOLINI, 1981, 152). Para Pavolini, este tipo, al que pertenece la lucerna que aquí presentamos, intentaba competir con las producciones helenísticas coetáneas del Mediterráneo Oriental (PAVOLINI, 1981, 152-3). Su difusión es muy restringida, limitándose a Roma y el Lacio las áreas de producción (PAVOLINI, 1981, Lám. XXIX). Algunos ejemplares alcanzan la costa adriática, la Italia Meridional y el litoral de la Galia, Hispania y África (DENE-AUVE, 1969, N^o 208-232, Lám. XXXI). En nuestro país se ha documentado este tipo en diversos contextos de Baleares, el área catalana y el Valle del Ebro (AMARE, 1988, 147; PALANQUES, 1992, N^o 8, Lám. I; BERNAL, 1993, N^o 39-47).

LUCERNAS ROMANAS DE ÉPOCA ALTOIMPERIAL

5.- Lucerna completa del tipo de volutas con piquera redondeada u ojival tipo Loeschcke IV. (Fig. 5).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/15.

Dimensiones: L. 9,5 cm.; D. 6,5 cm.; D. disco: 3,6 cm.; A. 2,8 cm.



FIGURA 5.

La pasta es beige clara, dura y bien depurada. Engobe achocolatado, algo perdido.

El ejemplar consta de una orla ancha e inclinada hacia el exterior, separada del disco por seis pequeñas molduras. El disco es plano, con orificio de alimentación central y sin decoración. La piquera presenta una forma ojival, flanqueada por dos volutas. Base plana, delimitada por una circunferencia incisa y paredes del depósito bajas y curvas.

Las lucernas de volutas constituyen el grupo mejor conocido y documentado dentro de las lucernas romanas imperiales. Se difunden extraordinariamente por todos los rincones del Mediterráneo y alcanzan con gran profusión las regiones interiores. La variedad LOESCHCKE IV, con piquera redondeada u ojival, aunque carece de la calidad técnica o artística de otros tipos, es una de las producciones más abundantes, frecuentemente imitada en talleres locales. El momento inicial de su producción debe situarse a comienzos del siglo I, aunque el tipo alcanza su máximo desarrollo en las décadas centrales de esta centuria (BAILEY, 1980, 153; MORILLO, 1992, 93).

6.- Lucerna de volutas con piquera redondeada u ojival tipo Loeschcke IV (Fig. 6).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/18.

Dimensiones: L. 8 cm.; D. 6 cm.; D. D. 3,4 cm.; A. 2,2 cm.



FIGURA 6.

Arcilla dura y bien depurada, de color ocre oscuro. Engobe rojo-acastañado, oscurecido en algunas zonas por efecto de la cocción y algo perdido.

Lucerna de volutas con orla ancha e inclinada hacia el exterior, separada del disco por dos molduras. El disco es cóncavo, con orificio de alimentación desplazado hacia la zona inferior derecha y decorado con la representación de un león a la carrera hacia la izquierda. El extremo del *rostrum* es redondeado y se encuentra flanqueado por dos volutas. La base es plana, sin separación respecto a la pared baja y curva del depósito. En la base se encuentra una marca "S" incisa. La pieza presenta acumulaciones de arcilla en su superficie, provocadas por el empleo de un molde desgastado.

La escena decorativa de esta pieza se ha identificado en numerosos repertorios sobre lucernas de volutas de los tipos LOESCHCKE IB, LOESCHCKE IC y LOESCHCKE IV. Entre ellos podemos citar, a manera de ejemplo, los ejemplares de *Vindonissa* (LOESCHCKE, 1919, N° 189-190, Lám. Lám. XII), Neuss (VEGAS, 1966, N° 209, Lám. 8), Suiza (LEIBUNDGUT,

1977, N° 314-317, motivo 312, Lám. 49), el Museo de Chipre (OZIOL, 1977, N° 360-361, Lám. 19) y el Museo de Tréveris (GOETHERT-POLASCHEK, 1985, N° 102, 118, 205, 399, 502, 536 y 772, motivo 187, Lám. 39 y 59). En el Museo de Berlín (HERES, 1972, N° 152, Lám. 20) y en el Museo Británico (BAILEY, 1988, Q 1912, fig. 82, Lám. 34) encontramos piezas de fabricación local egipcia idénticas a la que aquí presentamos, por lo que podemos mantener, como hipótesis, esta procedencia para el ejemplar del M.A.N.

Por lo que se refiere a la cronología de esta pieza, no podemos añadir nada nuevo a lo ya expuesto para el ejemplar anterior.

7.- Lucerna de disco tipo Dressel 28, caracterizado por la piquera de forma acorazonada. (Fig. 7).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/14

Dimensiones: L. 10 cm.; D. 7,5 cm.; D. D. 2,6 cm.; A. 4,8 cm.

La arcilla es ocre, dura y bien depurada y se encuentra recubierta por un engobe rojo vinoso, oscurecido por la cocción y bien conservado.



FIGURA 7.

La pieza presenta un cuerpo circular, con una ancha orla levemente inclinada hacia el exterior, decorada con una sucesión de hojas lanceoladas a partir del centro. Una gruesa moldura constituye la transición al disco. Este es cóncavo, decorado con una cabeza de Sileno de frente. Alrededor del disco se dispone una banda radiada en relieve. El orificio de alimentación se encuentra desplazado hacia la parte inferior del disco. El *rostrum* está delimitado por dos trazos curvos, que configuran una piqueta acorazonada. La base es anular, sin marca de taller. La pieza consta de un asa de disco, elevada y moldurada externamente.

El motivo iconográfico de tipo báquico consistente en una cabeza de Sileno barbada, con o sin corona de pámpanos de vid, resulta bastante conocido dentro de la lucernaria romana. Paralelos semejantes al que aquí presentamos conocemos, entre otros, en ejemplares itálicos procedentes del Museo de Maguncia (MENZEL, 1954, N° 180, fig. 31, 14), Cartago (DENEAUVE, 1969, N° 430, 431 y 909 Lám. XLVI y LXX-XIII), Magdalensberg (FARKA, 1977, N° 1080, motivo 25, Lám. 29 y 63), Museo Británico (BAILEY, 1980, Q 895, Q 1071 y 1072, fig. 16, Lám. 14 y 37), Museo de Tréveris (GOETHERT-POLASCHEK, 1985, N° 203, motivo 52, Lám. 26), la Biblioteca Nacional de París (HELLMANN, 1987, N° 259, Lám. XXXII), Aragón (AMARE, 1988, fig. 109, Lám. III, 2), la BÉTICA (MORENO JIMÉNEZ, 1991, N° 2264 y 2722, motivo 140, Lám. CLXX) o *Arcóbriga* (SÁNCHEZ, 1992, N° 14, fig. 7, 2). Este mismo motivo se identifica en producciones locales del Mediterráneo Oriental conservadas en los museos de Berlín (HERES, 1972, N° 363, Lám. 40), Chipre (OZIOL, 1977, N° 378-381, Lám. 20) y Británico (BAILEY, 1988, Q 2379, Q 3027 y Q 3028, fig. 13, Lám. 63 y 99). Hasta el momento, esta representación se documenta sobre las formas LOESCHCKE IB, LOESCHCKE IC, LOESCHCKE IV, LOESCHCKE V, DRESSEL 17 y DRESSEL 27, a las que debemos sumar la forma DRESSEL 28 de la pieza aquí presentada.

Por lo que se refiere a la decoración de la *margo*, las hojas lanceoladas constituyen un motivo no muy frecuente, pero perfectamente

constatado en producciones de disco itálicas como las publicadas en la Colección Arqueológica Municipal de Bolonia (GUALANDI, 1977, N° 373 y 374, Lám. 50) o Cosa (RICKMAN FITCH-GOLDMAN, 1994, N° 825-827, fig. 85-86). Asimismo aparecen en imitaciones griegas orientales (BAILEY, 1988, Q 2521 y Q 2528, Lám. 68). En ejemplares chipriotas se documenta también el motivo de la banda radiada en la transición entre la orla y el disco (BAILEY, 1988, Q 2548, Lám. 68).

Aunque la aparición por separado de los motivos decorativos que ornamentan esta pieza número 7 de nuestro catálogo resulta bastante frecuente, su insólita asociación no se ha documentado en ninguno de los repertorios consultados. La aparición de ambos motivos en distintos ejemplares fabricados en el Mediterráneo Oriental, podría tal vez constituir una indicación acerca de la procedencia de esta pieza, aunque sólo podemos apuntarlo a modo de hipótesis.

Por lo que se refiere a la cronología de las lucernas del tipo DRESSEL 28, el arranque de su producción parece tener lugar en la segunda mitad del siglo II (DENEAUVE, 1969, Lám. XVI), perdurando a lo largo del siglo III (MORILLO, 1990, 159).

8.- Lucerna tipo Dressel 28. (Fig. 8).
Número de inventario M.A.N.: 1991/45/9.



FIGURA 8.

Dimensiones: L. 8 cm.; D. 6 cm.; D. D. 3 cm.; A. 2,1 cm.

La arcilla es castaña clara, dura y bien depurada. Engobe acastañado, bien conservado.

El ejemplar presenta una orla ancha y levemente inclinada hacia el exterior, decorada con una hilera de pequeños círculos y hojas vegetales de forma redondeada en relieve. El disco es cóncavo, decorado con una representación de Cupido sobre un pequeño pedestal y vestido con un manto o himation sobre sus hombros agitado por el viento. En sus manos sostiene una mariposa y una antorcha. El orificio de alimentación se encuentra desplazado hacia la zona inferior derecha. Dos molduras de diferente grosor separan el disco de la orla. La piquera, de forma acorazonada, se ha conservado parcialmente. El asa elevada, de tipo egipcio, ha perdido la parte superior. Las paredes del depósito son bajas y curvas y la base es plana, delimitada por una circunferencia incisa y con una marca de taller consistente en una espiga de trigo impresa. En torno al orificio de iluminación se conservan restos de combustión orgánica.

Los paralelos iconográficos perfectos de esta escena decorativa se documentan exclusivamente sobre ejemplares procedentes de Egipto. Este sería el caso de las lucernas conservadas en el Museo Petrie (PETRIE, 1905, Lám. LIII, C.20a), Museo de Berlín (HERES, 1972, N° 462, Lám. 49), Museo Arqueológico Municipal de Bolonia (GUALANDI, 1977, N° 656, Lám. 85), Universidad de Tubinga (CAHN-KLAIBER, 1977, N° 316-317, Lám. 33) y Museo Británico (BAILEY, 1988, Q 2022 y Q 2023, fig. 16, Lám. 42). Este último autor recoge además numerosos paralelos inéditos (BAILEY, 1988, 13). En todos los casos mencionados las piezas coinciden tanto en su forma como en la decoración con la que aquí presentamos. No albergamos ninguna duda respecto a la procedencia egipcia de este ejemplar, corroborada asimismo por la marca de taller constatada sobre alguna de las lucernas citadas.

El siglo II parece haber sido el momento de fabricación de estos ejemplares (CAHN-KLAIBER, 1977, 380; BAILEY, 1988, 247).



FIGURA 9.

9.- Lucerna de disco. (Fig. 9).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/10

Dimensiones: L. 8 cm.; D. 6,5 cm.; D.D. 3,8 cm.; A. 2,4 cm.

La pasta es rosada y dura, cubierta con engobe del mismo tono, algo perdido.

Lucerna de disco con cuerpo circular y paredes bajas y curvas. Orla ancha y levemente inclinada hacia el exterior, definida por dos gruesas molduras lisas que flanquean una banda central con decoración reticulada incisa, posiblemente derivada de la morfología de la piña. El disco es levemente cóncavo, con orificio de alimentación central rodeado por tres molduras concéntricas y una representación de tipo geométrico consistente en una hilera de semicírculos secantes en relieve, en cuyo interior se encuentran pequeñas hojas vegetales. El orificio de iluminación se aloja en un breve apéndice del cuerpo, que constituye la corta piquera. El asa, del tipo de disco y elevada, se ha perdido por completo. La base es anular, con una marca incisa consistente en un haz de tres espigas.

El ejemplar aquí considerado pertenece a una variante de lucernas de disco fabricada en el

Egipto romano. Shier asigna a esta forma el tipo B.25 c (SHIER, 1978, 38). Lucernas con una morfología idéntica se encuentran en Karanis (SHIER, 1978, N° 360 y 361, Lám. 39) y en las colecciones del Museo Real de Ontario (HAYES, 1980, N° 436-458, Lám. 54). No obstante, en ninguna de las piezas identificadas con esta misma forma se documenta el motivo decorativo que adorna la orla y el disco de la lucerna del M.A.N. El comienzo de la fabricación de este tipo tendría lugar en los años finales del siglo I o los comienzos de la siguiente centuria, prolongándose hasta el siglo III (SHIER, 1978, 127-8; HAYES, 1980, 110-115).

Por lo que respecta a la marca consistente en un haz de tres espigas, todos los investigadores la consideran característica de las producciones egipcias, aunque aparece en un grupo de lucernas coetáneas bastante heterogéneo (BAILEY, 1988, Q 2052, Q 2055 y Q 2056, fig. 148; HAYES, 1980, N° 436-458, Lám. 54), entre ellas algunos ejemplares del mismo tipo que nuestra. Shier señala que esta marca de taller es muy frecuente en la zona de El Fayum (SHIER, 1978, 39), afirmación que tal vez constituya un valioso indicativo de procedencia.

10.- Lucerna perteneciente a tipo “rana” o *frog lamp*. (Fig. 10).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/16

Dimensiones: L. 7,5 cm.; D. 5,9 cm.; A. 3,3 cm.

Pasta ocre y dura, muy bien depurada, carente de engobe.

La lucerna de tipo “rana” que aquí describimos presenta un cuerpo circular, bajo y carenado, de perfil bitroncocónico. La orla es ancha e inclinada hacia el exterior, decorada con una representación entre realista y estilizada de una rana, de la que resultan visibles las ancas traseras, las patas delanteras, los ojos y la boca. El cuerpo del batracio está decorado con líneas incisas. Dos gruesas molduras constituyen la transición al disco, cóncavo y de reducidas dimensiones, ocupado casi en su totalidad por el orificio de alimentación central, en torno al que se dispone otra moldura. La piquera es alargada, con los lados convexos, y terminada con resaltes



FIGURA 10.

laterales, que le dan una forma casi triangular. La base es anular, sin marca de taller.

Las lucernas de tipo “rana”, en sus diversas variantes, constituyen sin duda la producción egipcia más numerosa y característica, así como la mejor conocida. Trabajos como los de Petrie (PETRIE, 1905) y Shier (SHIER, 1978), han aclarado perfectamente la evolución morfológica del tipo desde los ejemplares más antiguos, como el que aquí presentamos, hasta lucernas de cuerpo oval con representaciones muy estilizadas.

La aparición de representaciones de la rana en estas lucernas debemos ponerla en relación con la estrecha asociación de este animal con la fertilidad y el nacimiento en la vieja mitología egipcia. Este simbolismo se perpetúa incluso bajo el cristianismo, ya que encontramos la cruz y la rana juntas en las mismas piezas (SHIER, 1978, 24).

Las lucernas de este tipo se encuentran repartidas por todo Egipto, sin que podamos establecer diferencias geográficas dentro de la producción. Bailey apunta la existencia de una mayor

concentración de las mismas en el Alto Egipto (BAILEY, 1988, 227).

La lucerna que aquí presentamos pertenece al tipo 5.1a de Shier (tipo PETRIE E). Ejemplares de este mismo tipo se documentan en el Museo de Berlín (KUNZE, 1972, N° 26 y 27, Lám. 11), el Museo Egipcio de Florencia (MICHELUCCI, 1975, N° 151 y 152, Lám. XI), la Universidad de Tubinga (CAHN-KLAIBER, 1977, N° 122, Lám. 9), Karanis (SHIER, 1978, N° 77 y 78, Lám. 16), el Museo Británico (BAILEY, 1988, Q 2100 -Q 2122, Lám. 46-47) y el Museo Universitario de Bonn (HOBINGER, 1993, N° 283-284, Lám. 34). La pieza más semejante a la nuestra es la conservada en las colecciones de la Universidad de Tubinga, procedente de Alejandría.

La fabricación de las *frog lamps* se extiende entre los siglos I y IV, aunque su momento de máximo auge es el siglo III (SHIER, 1978, 24; BAILEY, 1988, 227 y 255-257; HOBINGER, 1993, 144). La lucerna que aquí analizamos pertenece a una de las variantes más antiguas que, según Shier, surge en Alejandría durante el primer siglo de nuestra era, prolongándose hasta el siglo III (SHIER, 1978, 25).

II.- Lucerna completa derivada del tipo disco. (Fig. 11).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/8

Dimensiones: L. 8 cm.; D. 5,5 cm.; D. D. 3,6 cm; A. 3 cm.

Pasta ocre, dura y bien depurada, sin engobe.

Lucerna de cuerpo oval con piquera levemente apuntada y adosada al cuerpo, delimitada por un sencillo trazo curvo. Orlla ancha y plana, decorada con una banda delimitada por dos surcos concéntricos y constituida por impresiones circulares separadas por líneas incisas transversales. Disco levemente cóncavo, ocupado por una escena decorativa de carácter mitológico. Harpócrates, en el centro, en pie y desnudo, se lleva la mano derecha a los labios en actitud característica. El dios se encuentra flanqueado por dos figuras humanas con colas de serpiente, identificadas con Isis y Serapis como *Agathoi Daimones*. Los rasgos borrosos de la representa-



FIGURA 11.

ción traslucen el empleo de un molde muy desgastado. El orificio de alimentación se encuentra levemente desplazado. En torno al orificio de iluminación se aprecian huellas de combustión orgánica.

La pieza presenta un asa maciza y pequeña. En la base se aprecia una marca de taller en forma de media luna.

El motivo iconográfico que ornamenta el disco de este ejemplar se ha documentado en otras piezas de disco de indiscutible procedencia egipcia (MICHELUCCI, 1975, N° 102, Lám. VIII; BAILEY, 1988, Q 2043, fig. 30, Lám. 43). Este es el único elemento que podemos apuntar respecto a la procedencia de esta pieza, pues su forma resulta bastante atípica y la marca de taller tampoco resulta ilustrativa.

A juzgar por la morfología de esta lucerna, claramente derivada de los ejemplares de disco, debemos situar su fabricación durante el siglo III o comienzos de la siguiente centuria.

LUCERNAS DE ÉPOCA BAJO IMPERIAL Y BIZANTINA

12.- Lucerna de *terra sigillata* africana de la forma Atlante VI.A. (Fig. 12).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/7.

Dimensiones: L. 12,2 cm.; D. 8,5 cm.; D. D. 4,2 cm.; A. 4,3 cm.

Pasta anaranjada, dura y muy bien depurada, cubierta con engobe rojo-anaranjado, característico de la *terra sigillata* africana.

Lucerna de cuerpo circular y perfil bitroncónico. La orla es ancha e inclinada hacia el exterior, decorada con un motivo vegetal impreso que podría interpretarse como varios tallos que siguen diseños semicirculares. El disco es levemente cóncavo, con dos orificios, uno de ellos desplazado hacia la parte superior y otro en dirección a la piquera. Un tallo vegetal dibuja un motivo acorazonado sobre el disco. *Margo* y *discus* están separados por una gruesa moldura, que se prolonga alrededor del *rostrum* rodeando el orificio de iluminación y formando un canal abierto. La piquera es poco alargada.



FIGURA 12.

La forma ATLANTE VI.A, a la que pertenece esta pieza, se desarrolla en algún lugar del interior de la actual Tunicia, en una fecha aún imprecisa, pero que podríamos situar en la primera mitad del siglo IV. Su difusión se restringe a la Tunicia central y costera y, de forma puntual, alcanza la vecina Tripolitania (ATLANTE, 1981, 191-192). Constituye una de las primeras variantes de *terra sigillata* africana con decoración impresa en el molde.

Aunque carecemos de paralelos decorativos en los repertorios al uso, esta forma se ha documentado en diversas publicaciones (FENDRI, 1961, N° 4, Lám. XXXVI; JOLY, 1974, N° 873, Lám. XXXVI; LYON CAEN-HOFF, 1986, 95 y 97, N° 19 y 26).

13.- Lucerna completa realizada en Egipto. (Fig. 13).

Número de inventario M.A.N.: 1991/45/13.

Dimensiones: L. 11 cm; D. 6,5; A. 5,5 cm.

Pasta de color ocre oscuro, dura y bien depurada, sin restos de engobe.



FIGURA 13.

Lucerna de forma almendrada u oval, de perfil bitroncocónico. La orla es muy ancha e inclinada hacia el exterior, separada del disco por una alta y gruesa moldura que se prolonga hasta el orificio de iluminación. Una hilera de pequeñas ovas decora la *margo*. El disco también presenta una forma oval, con orificio de alimentación central, alrededor del cual se dispone la decoración en relieve consistente en una cabeza de santo invertida, los brazos laterales de una cruz enjorada y pequeños círculos en los extremos. El *rostrum* es alargado, con orificio de iluminación transversal en su extremo.

En las monografías de lucernas disponibles hemos documentados varios ejemplares muy semejantes al del M.A.N, tanto en la forma, como en la decoración del disco. Debemos reseñar las piezas del Museo de Varsovia (BERNHARD, 1955, N^o 364, Lám. CIX), Karanis (SHIER, 1978, N^o 486, Lám. 50) y el Museo Real de Ontario (HAYES, 1980, N^o 526-528, Lám. 59). Una lucerna prácticamente idéntica a la nuestra se guarda en el Museo Egipcio de Florencia, clasificada con el tipo XXXV de Micheluzzi y datada en los siglos VI-VII (MICHELUCCI, 1975, 106, N^o 366, Lám. XXI). Esta parece ser la cronología mantenida por la mayoría de los autores (BERNHARD, 1955, 339; HAYES, 1980, 130-131).

Por lo que respecta a la procedencia de esta pieza, y, dejando a un lado el indudable parentesco con las lucernas palestinas contemporáneas (LYON CAEN-HOFF, 1988, 133), todos los datos apuntan a que nos encontramos ante una producción del Egipto copto.

OBSERVACIONES FINALES

Del análisis del conjunto de piezas que acabamos de exponer más arriba se deducen algunas consideraciones generales, que exponemos a continuación. En primer lugar, debemos señalar

que, desde el punto de vista morfológico, constituyen un grupo heterogéneo, donde se encuentran representadas formas muy diferentes y repartidas a lo largo de un periodo cronológico muy amplio, de casi un milenio. Los ejemplares adquiridos por el M.A.N se escalonan entre los siglos III-II antes de nuestra Era y los siglos VI-VII. Entre ellos encontramos ejemplares helenísticos, lucernas romanas republicanas y altoimperiales, así como algunas piezas tardorromanas y bizantinas. La carencia de contextos arqueológicos concretos nos obliga a conformarnos con la datación tipológica propuesta por la investigación para cada una de las formas.

Si bien desde el punto de vista morfológico existen grandes diferencias entre estas piezas, la mayoría del conjunto procede de un ámbito geográfico muy concreto y perfectamente definido. Egipto es, sin duda, el lugar de fabricación de, al menos, 7 de estos ejemplares (N^o 1, 2, 3, 8, 9, 10, y 13). Los números 6 y 11 podrían asimismo tener un origen egipcio. El número 7 procede probablemente de algún lugar del Mediterráneo Oriental. Por lo que se refiere a las lucernas número 4 y 12 del catálogo, sus lugares de procedencia son, respectivamente, el Lacio y Tunicia. Carecemos de datos respecto al origen del ejemplar N^o 5.

La presencia de lucernas egipcias es un fenómeno muy frecuente en las colecciones de algunos museos europeos y americanos. Este sería el caso del Museo Británico, el Museo Petrie, el Museo de Varsovia, la colección de la Universidad de Tubinga o el Museo Real de Ontario, por poner tan sólo algunos ejemplos. El Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que guarda un número reducido de lucernas procedentes de fuera de nuestras fronteras, se enriquece de forma significativa con estas adquisiciones, que permiten completar algunas lagunas en sus fondos, permanentemente a disposición de los investigadores.

BIBLIOGRAFÍA:

- AMARE, M^a T. (1988): *Lucernas romanas en Aragón*, Zaragoza.
- ATLANTE (1981): *Atlante delle forme ceramiche I. Ceramica fina romana nel bacino Mediterraneo (Medio e Tardo Impero)*, *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Roma.
- BAILEY, D. M. (1975): *A Catalogue of the lamps in the British Museum, I: Greek, Hellenistic and Early Roman pottery lamps*, Londres.
- BAILEY, D. M. (1980): *A Catalogue of the lamps in the British Museum, II: Roman lamps made in Italy*, Londres.
- BAILEY, D. M. (1988): *A Catalogue of the lamps in the British Museum, III: Roman provincial lamps*, Londres.
- BERNAL, D. (1993): "Lucernae Tarraconenses: Las lámparas romanas del Museu Nacional Arqueològic y del Museu i Necròpolis paleocristians", *Butlletí Arqueològic*, época V, 15.
- BERNHARD, M. L. (1955): *Lampki Starozytne*, Varsovia.
- BRONEER, O. (1930): *Terracota Lamps*, Corinth IV, II, Cambridge.
- CAHN-KLAIBER, E. M. (1977): *Die antiken Tonlampen des archäologischen Instituts der Universität Tübingen*, Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 2, Tubinga.
- DARSZEWSKI, W. (1987): "Les lampes Egyptiennes d'époque hellénistique", *Les Lampes en terre cuite en Méditerranée des origines à Justinien*, Lyon, 1981, París.
- DENEAUVE, J. (1969): *Lampes de Carthage*, París.
- DRESSEL, H. (1880): "La suppellettile dell'antichissima necropoli esquilina", *Annali dell'Istituto* (reed. *Saggi sull'instrumentum romano. Reprints di Archeologia e di Storia Antica* 2, Perugia, 1978).
- FARKA, C. (1977): *Die römischen Lampen vom Magdalensberg*, Kärntner Museum 61, Klagenfurt.
- FENDRI, M. (1961): *Basiliques chrétiennes de la Skhira*, París.
- GOETHERT-POLASCHEK, K. (1985): *Katalog der römischen Lampen des Rheinischen Landesmuseum Trier. Bildlampen und Sondenformen*, Maguncia.
- GUALANDI, M. C. (1977): *Lucerne fittili della collezione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna.
- HAYES, J. W. (1980): *Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum, I: Greek and Roman Clay Lamps*, Toronto.
- HELLMANN, M. C. (1987): *Lampes antiques de la Bibliothèque Nationale II: Fonds general. Lampes pré-romaines et romaines*, París.
- HERES, G. (1972): *Die römischen Bildlampen der Berliner Antiken-Sammlung*, *Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike* 3, Berlín.
- HOWLAND, R. M. (1958): *The Athenian Agora. Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens, IV: Greek lamps and their survivals*, Princeton.
- HÖBINGER, U. (1993): *Die antiken Lampen des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn*, Berlín.
- JOLY, E. (1974): *Lucerne del Museo de Sabratha*, Roma.
- KUNZE, M. (1972): "Die Tonlampen in 'Agyptischen Museum'", *Forschungen und Berichte Staatliche Museum zu Berlín* 14.
- LEIBUNDGUT, A. (1977): *Die römischen Lampen aus der Schweiz*, Berna.
- LOESCHCKE, S. (1919): *Lampen aus Vindonissa*, Zurich.
- LYON CAEN, C. y HOFF, V. (1986): *Musée du Louvre. Catalogue des lampes en terre cuite grecques et chrétiennes*, París.
- MENZEL, H. (1954): *Antike Lampen in Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz*, Maguncia.
- MICHELUCCI, M. (1975): *La collezione di lucerne del Museo Egizio di Firenze*, Florencia.
- MORENO JIMENEZ, F. (1991): *Lucernas romanas de la Bética*, Madrid.
- MORILLO, A. (1990): "En torno a la tipología de lucernas romanas: problemas de nomenclatura", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Univ. Autónoma de Madrid* 17, 143-167.
- MORILLO, A. (1992): *Cerámica romana de Herrera de Pisuerga (Palencia, España): las lucernas*, Ed. Univ. Int. SEK, Santiago de Chile.
- OZIOL, Th. (1977): *Les lampes du Musée de Chypre, Salamine de Chipre I*, París.
- PALANQUES, M^a L. (1992): *Las lucernas de Pollentia*, Palma de Mallorca.

PAVOLINI, C. (1981): "Le lucerne nell'Italia romana", *Società romana e produzione schiavistica, II, Mercati, mercati e scambi nel Mediterraneo*, Bari.

PETRIE, W. M. F. (1905): *Roman Ehnaysia (Herakleopolis Magna) 1904*, Londres.

RICKMAN FITCH, C. y GOLDMAN, N. W. (1994): *Cosa: The Lamps*, *Memoirs of the American Academy in Rome* XXXIX.

SANCHEZ, M. A. (1992): "Lucernas", *Arcobriga II: las cerámicas romanas*, Zaragoza.

SHIER, L. A. (1978): *Terracota Lamps from Karanis, Egypt. Excavations of the University of Michigan*, Michigan.

VEGAS, M. (1966): *Novaesium II. Die Lampen aus den neuer Grabungen*, *Limesforschungen* 7, Berlín.

CRUCES, INCENSARIOS Y OTROS OBJETOS LITÚRGICOS DE ÉPOCAS PALEOCRISTIANA Y VISIGODA EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

LUIS JAVIER BALMASEDA MUNCHARAZ
CONCEPCIÓN PAPI RODES

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Además de la importante colección de jarritos y "patenas"¹, existen en el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.) objetos en bronce y otras materias, que tienen clara función cultual, mientras que de un tercer grupo sólo podemos afirmar este carácter con ciertas reservas. En estas páginas se recogen algunos de ellos, con sus circunstancias de hallazgo, datos de compra o donación y una aportación de piezas paralelas que pueden iluminar algo más su función.

SUMMARY

Not only in the National Archaeological Museum of Madrid we have liturgical bronze patens and jugs visigothic age, but also there are objects in bronze, argent and glass with a similar workshop character. With this article we want commenting main details of them and present parallels at others museums.

PRESENTAMOS en este escrito un conjunto de objetos, conservados en el M.A.N., que se consideran relacionados con el culto cristiano. Algunos, por su importancia, han merecido estudios monográficos y se exhiben en las vitrinas de las salas de exposición permanente, pero otros son inéditos o han sufrido una clasificación incorrecta y se guardan en los depósitos de reserva del museo. Su consideración en un todo contribuirá a hacer patente la variedad de utensilios empleados en las ceremonias de culto.

Entendemos el término "litúrgico" en sentido amplio, referido a objetos relacionados con el culto público y utilizados en la administración de sacramentos, sobre todo Eucaristía y Bautismo, y también de sacramentales: procesiones, exorcismos y bendiciones de agua, sal, incienso, sepultura, etc., que la Iglesia confiere con gran liberalidad, desde los primeros tiem-

pos, y de los que hay abundantes formularios en el *Liber Ordinum* de la liturgia hispana. Algunos elementos bendecidos, agua principalmente, acompañaban a la plegaria en las casas, constituyendo lo que podemos considerar actos de culto doméstico.

No pretendemos abarcar todas las piezas, tarea más propia de un catálogo sectorial, sino tan sólo escogemos algunas claramente cultuales y presentamos a discusión otras cuyo carácter litúrgico resulta dudoso. Hay, además, en los fondos del M.A.N., objetos de uso común

¹ Véase PALOL, P. (1950): *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. I. Jarritos y patenas litúrgicos*. Barcelona, donde incluye los ejemplares del Museo ingresados hasta la fecha de su publicación. El conjunto de la colección se volvió a considerar en BALMASEDA, L.J. y PAPI, C., (1997): "Jarritos y patenas de época visigoda en los fondos del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XV, Madrid, pp. 153-174.

adornados con símbolos cristianos, a los que se añaden los llamados amuletos u osculatorios, cuyo significado y función son aún cuestionados.

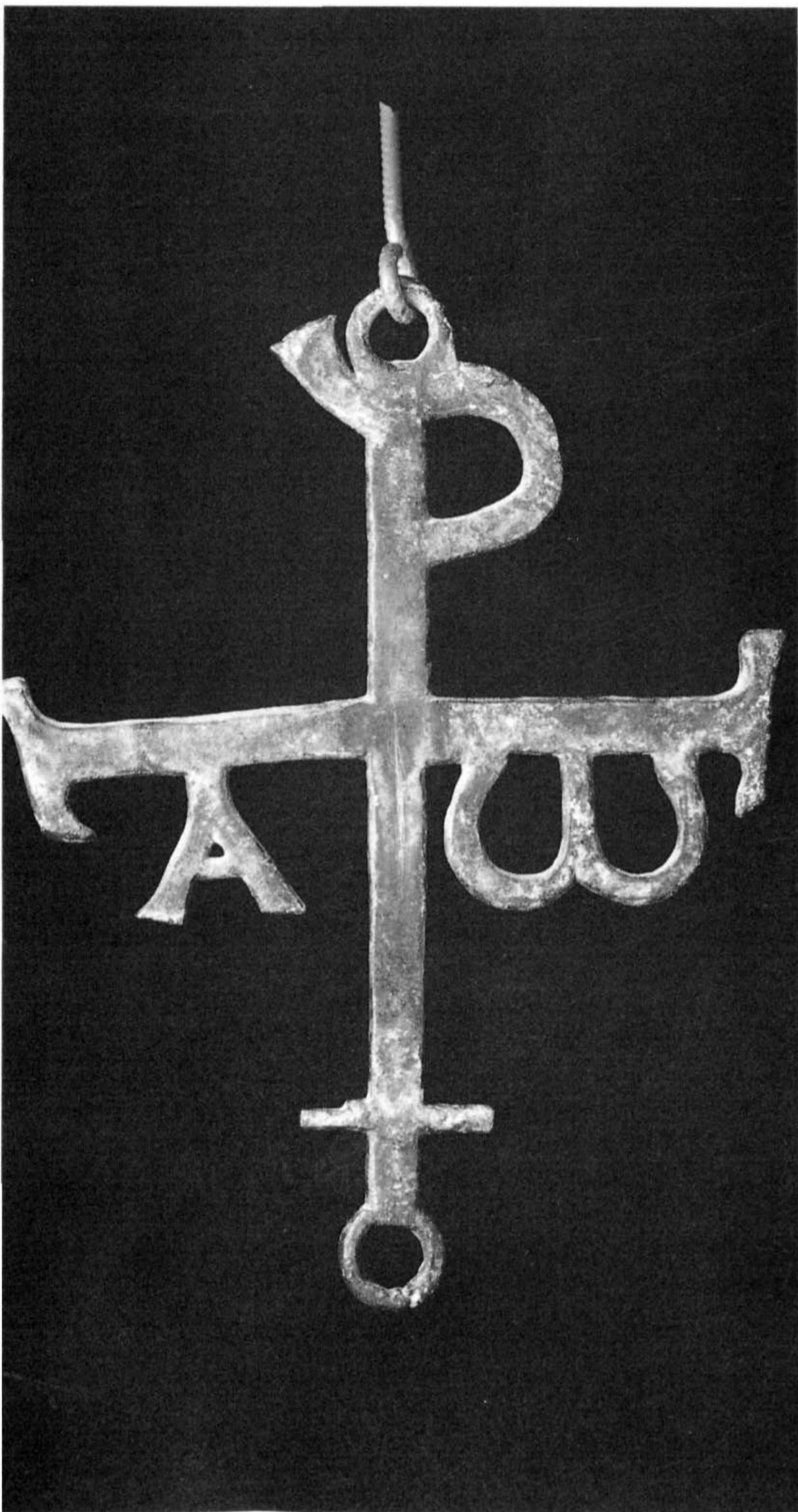


FIGURA 1.

OBJETOS DE USO LITÚRGICO

I. CRUCES

I.1. CRUZ DE BAENA

Nº Inv.: 56693

Exp.: 1902/52

Dimensiones²: Alt.: 34; Anch.: 26; Gr.: 0,9

Materia: Bronce

Procedencia: Baena (Córdoba). Sustraída en julio de 1993.

Cruz monogramática lisa, cuyo tramo vertical adopta forma de "P" (*rho*) griega, cerrada, y remata arriba y abajo en anilla suspensoria; en el lado izquierdo un apéndice ascendente muestra la continuación de la curvatura de la letra (Fig. 1). En la zona inferior del tramo del pie, hay una cruceta que, a la izquierda, tiene una pequeña muesca en la parte superior. De los brazos, rematados por apéndices verticales algo sinuosos, penden el *alfa* y la *omega*. En cuanto a la técnica, "las rebabas que presenta sobre todo en su parte superior indican que debió de ser fundida aunque después se recortara y trabajara cuidadosamente con lima que ha dejado en sus bordes un bisel de unos 2 mm. El grosor de la plancha es de 8 a 9 mm y está trabajado de una sola pieza con las letras *alfa* y *omega* de los brazos laterales, la *rho* de la cabecera del brazo principal y las dos anillas de los extremos superior e inferior"³.

Fue hallada a fines de diciembre de 1901 en el interior de una tumba de ladrillos cubierta con losas de piedra, en el Cortijo de Iscar, a 12 kilómetros de Baena. Acompañando a los restos humanos había también una vasija. En el expediente correspondiente, consta como donada al M.A.N. por F. Valverde y Perales el 18 de noviembre de 1902.

Un paralelo muy estrecho es la cruz monogramática, también de bronce, procedente de

² Todas las medidas se expresan en centímetros.

³ MUÑOZ AMILIBIA, A. M^a (1982): "Cruz de bronce monogramática procedente de Cehegín (Murcia)", *Actes de la II Reunió d'Arqueologia paleocristiana hispànica. Montserrat, 2 al 5 de Novembre 1978*, p. 270. Este estudio contiene valiosas observaciones referentes a la cruz de Baena.

Cehégín (la antigua Bigastri) y hoy en propiedad particular. Fue estudiada y publicada por Ana M^a Muñoz⁴. La técnica de fabricación es igual que la de Baena: por fundición y retoque posterior a lima o cincel, según la autora. De tamaño algo mayor, presenta algunas diferencias formales respecto a la del M.A.N.: la *rho* tiene un ápice saliente inferior que como señala Muñoz la aproxima más a la R latina. El extremo de la izquierda que prolonga la grafía de la *rho* en la cruz del M.A.N. está sólo apuntado en la de Cehégín. La parte inferior remata en ensanchamiento por ambos lados rotos, con huellas de perforaciones, mientras que la de Baena termina en una anilla encima de la cual, e incluido en el pie de la cruz, se sitúa una breve cruceta. Las letras pendientes se diferencian en el caso del *alfa* por estar formada con travesaño angular y los extremos de la *omega* en forma más abierta. Los brazos rematan rectos en vez de contar con los adornos verticales de la cruz de Baena. Tiene la de Cehégín por decoración en sus dos caras un enfilamiento de círculos concéntricos, que contrastan con la lisura del ejemplar del M.A.N. Tenía además la cruz murciana dos delfines, hoy sueltos, que iban unidos en diagonal a la parte superior de la cruz desde ambos brazos, según cree probable A.M^a Muñoz; y en el arranque, unida a la anilla, lleva una cadena de eslabones retorcidos que rematan en otra anilla mayor; entremedias una pieza circular, rematada en pequeñas anillas arriba y abajo, sirve de engarce a los dos sectores de cadena. Forma un calado dibujando en su interior otra pequeña cruz monogramática muy semejante a la mayor y con la misma decoración de circulitos concéntricos. La autora atribuye la cruz a un taller hispánico, entrado el siglo VI.

La cruz monogramática aparece a mediados del siglo IV como simplificación del crismón constantiniano, coexistiendo luego con él. Un fragmento de sarcófago estrigilado, antes en el Museo Lateranense, ofrece en la cartela central la cruz gemada monogramática (en *rho* cerrada) con *alfa* y *omega* encima de los travesaños, y debajo de ellos, dos soldados; es claro su senti-

⁴ MUÑOZ AMILIBIA, A. M^a, *Op. cit.*, pp. 265 y ss.

do triunfal, alusivo a la Resurrección de Cristo⁵. Una estatuilla de S. Pedro, procedente de Roma y conservada en los Museos Estatales de Berlín, porta en su mano izquierda una cruz del mismo tipo; J. Nelson la atribuye a fines del s. IV o inicios del V⁶. En ciertos vidrios y platos, como el de Paterno, de plata con dorados, el crismón que les adorna adopta en los remates formas sinuosas, como en la cruz de Baena⁷. Son frecuentes también las cruces monogramáticas en objetos de bronce, como incensarios⁸ o lámparas⁹.

En epigrafía se emplea la cruz monogramática desde mediados del s. V con cierta frecuencia en inscripciones funerarias emeritenses¹⁰, donde aparece con *alfa* y *omega* dentro de corona encima del letrero, y luego sin ella, a fines del s. VI. Coexiste con el crismón y ambos son reemplazados por la cruz sola en las inscripciones del s. VII. Palol señala que la monogramática es también frecuente en epígrafes béticos y tarraconenses, y hace un recuento

⁵ Véase LECLERCQ, H. (1928) *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, T. VIII, 1, s. v. "labarum", fig. 6548. A. M^a MUÑOZ, *Op. cit.*, pp. 273 y ss., menciona un trabajo de A. Frantz en el que estudia la distribución regional de las cruces con *rho* abierta y cerrada. En Hispania parecen haber coexistido ambos tipos. LECLERCQ, H., *Ibidem*, reproduce una inscripción de la Siria central adornada con las dos variantes.

⁶ SCHLUNK, H. (1939): *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*. Berlín, n^o 154, lám. 41; WEITZMANN, K.(ed.), (1977): *Age of Spirituality*. Princeton, n^o 509 (texto de J. Nelson).

⁷ Véase WEITZMANN, K.(ed), *Op. cit.*, n^o 546.

⁸ Así el de Mannheim, con cubierta decorada con tal cruz sobre círculo horadado. Véase Leclercq, H. (1922): *DAEL*, T. V, 2, s. v. "encensoir", fig. 4073; y el de Bovalar. Véase PITA, R. y PALOL, P. (1972) "La basílica de Bovalá y su mobiliario litúrgico", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*. Barcelona.

⁹ DALTON, O.M. (1901): *Catalogue of Early Christian Antiquities*. Londres, n^o 501; LECLERCQ, H., 1928, T. VIII, 1, s. v. "lampes", fig. 6722, 6724 y 6726; SCHLUNK, H. (1939), *Op. cit.*, n^o 146 y lám. 46.

¹⁰ NAVASCUES, J.M^a. (1953): *El concepto de la epigrafía*, Madrid, p. 48 y ss. La forma cerrada de la *rho* precede en Mérida a la abierta, según el autor, aunque la lápida de Proiectus (VIVES, J., ICERV, n^o 17), que se inicia con dos cruces monogramáticas (sin *alfa* y *omega*) flanqueando a dos crismones, es datada por él a fines del s. IV o comienzos del V.

de 20 ejemplares con cristogramas con o sin la letras apocalípticas¹¹.

Por semejanza con esta cruz de Cehegin y el conjunto de incensario, cadenas y cruz intermedia nº 62341 del M.A.N., que más adelante estudiaremos, la de Baena debió servir como engarce, con cadena enlazada en la parte superior y otro segmento de cadena o una anilla en la inferior, de la que colgaría una lámpara, como cree Schlunk, o un incensario. A imitación de los conjuntos pensiles coptos, la cruz de Baena sería de factura local del s. VI.

BIBLIOGRAFÍA

FERRÁNDIS, J.: "Artes decorativas visigodas" en MENÉNDEZ PIDAL, R. (Dir) (1940): *Historia de España, T. III. España visigoda*, p. 638, fig. 414; SCHLUNK, H. (1947): "Arte visigodo", *Ars Hispaniae*. vol. II, p. 320; MUÑOZ AMILIBIA, A. M^a (1982): "Cruz de bronce monogramática procedente de Cehegín (Murcia)" II Reunió d'Arqueologia Paleocristiana Hispánica, Montserrat, 2-5 de noviembre 1978, pp. 265-276; PALOL, P. de (1990): "Bronces cristianos de época romana y visigoda en España", VV.AA., *Los bronce romanos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 144, nº. 116.

I.2. CRUZ DE BURGUILLOS

Nº Inv.: 61746

Exp.: 1916/34

Dimensiones: Alt.: 22; Anch.: 22 ; Gr.: 0,25

Materia: Bronce

Procedencia: Burguillos (Badajoz)

La cruz es patada, de brazos iguales, de los cuales falta gran parte del derecho; tiene rotura horizontal en la mitad del tramo superior (Fig. 2). Como decoración lleva en cada brazo series de cuatro círculos concéntricos troquelados, dispuestos en pares los más próximos al extremo, y enfilados los dos restantes. En el centro de los extremos de cabecera y pie tiene sendas perforaciones con anillas que facilitarían su suspensión.

¹¹ PALOL, P. (1990): "Bronces cristianos de época romana y visigoda en España", VV.AA. *Los bronce romanos en España*. Madrid, p. 145.

En el ángulo inferior del brazo izquierdo se aprecia otra perforación de la que colgaría seguramente un *alfa* que en el brazo perdido se correspondería con la *omega*. En la intersección de los brazos conserva una inscripción, que precedida por una cruz incisa, ofrece la siguiente lectura:

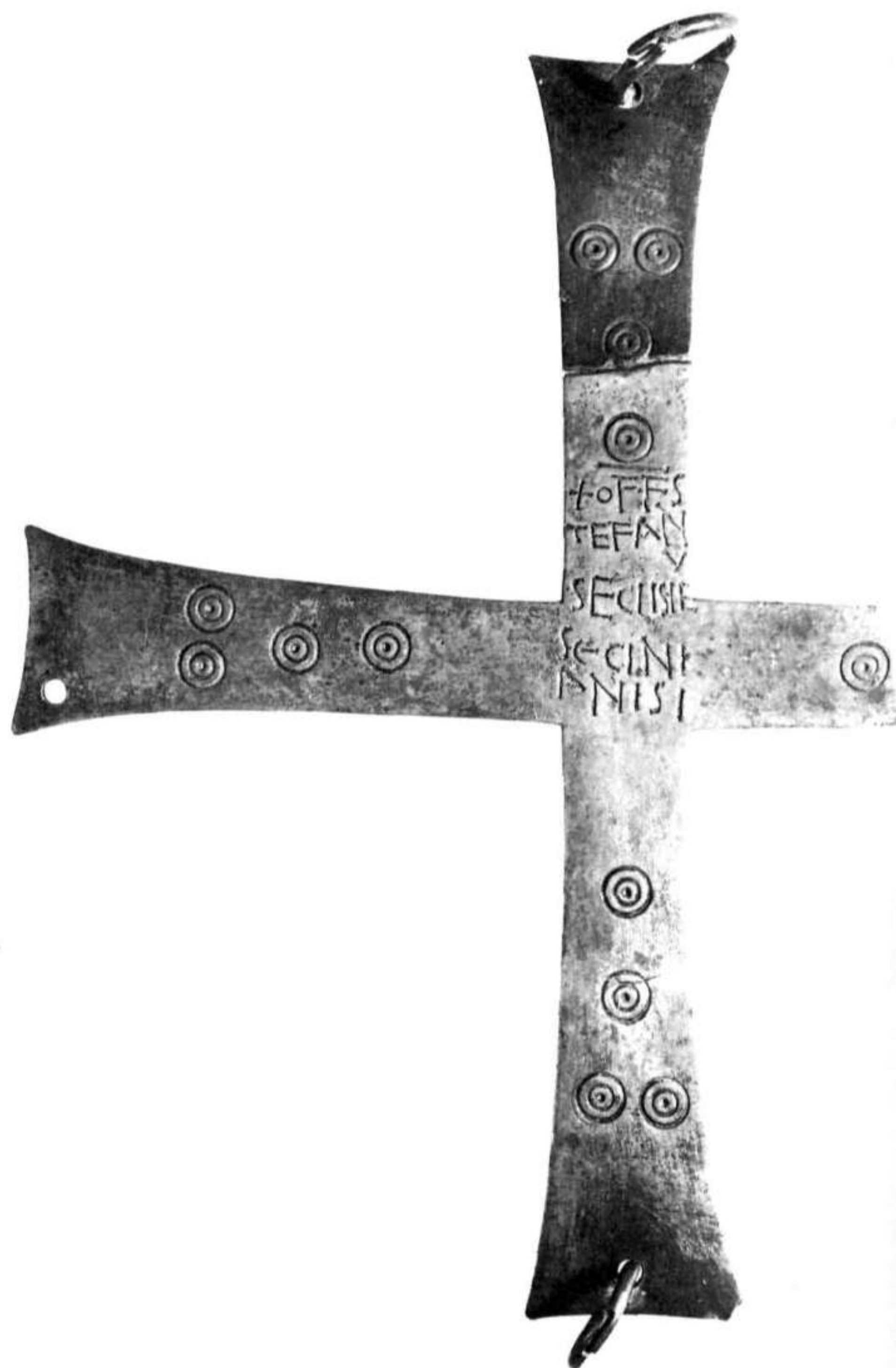


FIGURA 2.

+ OFFS
TEFAN
V
SECLISIE
SECINI
ANISI

OFFeret STEFANVS ECLISIE SanctaE
Crucis IN IANISIS (La ofrece Esteban a la
Iglesia de la Santa Cruz, en Yanises), según

transcripción y lectura de F. Fita¹², que recoge Hübner¹³. A J. Vives, en cambio, le parecen indescifrables las dos últimas líneas¹⁴.

La cruz, a juzgar por las anillas superior e inferior, que se prolongarían en cadenas, formaría conjunto con el objeto pendiente, probablemente una lámpara. Tendría, pues, la misma función que la cruz de Baena.

Fue hallada rota y con la falta que hoy tiene en lo alto de una colina, a 4 km. al O. de Burguillos, removiendo unas ruinas para edificar una nueva casa. Aquéllas correspondían a un pequeño templo, orientado, de 11 m (E-O) x 8,5 m (N-S), prolongado hacia el O. por un amplio vestíbulo con una piscina bautismal¹⁵. Fue donada al M.A.N. en 1916 por Siro García de la Mata, propietario de la finca¹⁶.

¹² En RAMON MARTINEZ, M. (1898): "Basílica del siglo VII en Burguillos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 32, p. 354.

¹³ HÜBNER, E. (1901): *Supplementum [a Inscriptiones Hispaniae Christianae]*, Berlín, nº 360.

¹⁴ VIVES, J. (1969): *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. (ICERV) Barcelona, 2ª ed., nº 378.

¹⁵ Adosado al templo por el S., un recinto de proporciones semejantes albergaba 13 sepulturas, hechas de mampostería y con lajas de pizarra por cubiertas; en una de ellas se halló entera una jarrita de barro blancuzco, con restos de pintura roja. El templo, construido con mampuestos y sillares en esquinas, se adornaba con un pavimento formado con losetas romboidales de barro moldeado, con adornos en relieve complementadas por listeles de barro también con relieves. En el centro, seis losetas dibujaban composición estrellada, con letras en sus ángulos interiores. Sólo se pudieron extraer las marcadas con *e*, *s* y *c*, interpretadas por Fita como *E(cclesia) S(anctae) C(rucis)*.

Por toda la falda de la colina, que coronaban las ruinas del templo, había restos de viviendas hechas con materiales muy pobres. Ramón Martínez, correspondiente de la Academia, quien informa pocos meses después de los hallazgos, interpreta que el complejo sería un *pagus* o *vicus*, con su iglesia. *Cfr. op. cit.*, p. 361.

¹⁶ En la donación, acompañaban a la cruz 36 baldosas (algunas enteras y las más sólo fragmentos), un jarrito de barro blanco con faja pintada de rojo (alt.:20,5 cm.), un cuchillo de hierro con mango de hueso (Long.: 45 cm.), una hoja "como de sierra, de hierro, con una espiga al medio" (Long.: 19,7 cm.) y un rastrillador "a modo de tridente, con su espiga de hierro". *Cfr. MELIDA, J.R.(1926): Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz. vol. II (texto). Madrid, pp. 49-51.*

Como paralelos, cabe citar el ejemplar de la basílica de Fornells, en Menorca, estudiado por Palol¹⁷. En este caso, se trata de una pieza formada por dos planchas de bronce unidas en el centro por un clavo. Si bien carece de inscripción, repite el motivo decorativo del ejemplar de Burguillos: los círculos concéntricos. Asimismo presenta una anilla en la cabecera y un agujero en el pie, que hace pensar en la pérdida de una de las anillas. En los extremos inferiores de los brazos, aparecen sendos agujeros de suspensión de los que seguramente penderían el *alfa* y la *omega*.

Los circulitos concéntricos con agujero en medio son frecuentes en la decoración de cruces antiguas¹⁸ y utensilios metálicos o marfileños de épocas romana y altomedieval. Si bien es cierto que en el área copta son usados con profusión¹⁹, en cualquier caso constituyen un motivo muy extendido.

Hay que recordar, además, dos cruces pertenecientes al Tesoro de Guarrazar: la de Sonnica y la de Lucetius. Alejadas en lo formal y material, ambas, sin embargo fueron donadas para embellecer, colgadas, algún templo coetáneo al de Burguillos y conservan el epígrafe del dedi-

¹⁷ PALOL, P. de (1982) "Les excavacions del Institut d'Arqueologia i Prehistoria a la basílica de Fornells, Menorca" *II Reunió d'Arqueologia Paleocristiana Hispànica*. Barcelona, p. 395, fig. 19; *Idem* (1990): "Bronces cristianos de época romana y visigoda en España", *VV. AA. Los bronce romanos en España*, Madrid, pp. 142-143.

¹⁸ Véase LECLERCQ, H., *DACL.*, (1914), T. III, 2, s.v. "Croix et crucifix", fig. 3422: fuente de *sigillata clara*, procedente de Alejandría, que lleva impreso un personaje en pie, con túnica, flanqueado por dos amocillos; muestra una gran cruz, sostenida con su brazo izquierdo, adornada con enfilamiento de círculos con punto.

¹⁹ Véase STRZYGOWSKI, J., (1973) *Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée Du Caire. Koptische Kunst*. Osnabrück, nº 9176 y 9181, lám. XXXIV; ROSS, M.C.(1962): *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. I. Washington, nº 48, incensario con cubierta rematada por una cruz con circulitos, los cuales se troquelan también por toda la pieza; Igualmente el incensario nº 49. Ross sostiene la procedencia de talleres coptos en piezas que presentan este tipo ornamental, junto con otros detalles técnicos y formales. *Cfr. pp. 44 y 45.*

cante, en términos muy parecidos²⁰. Con otras cruces pendientes, que componen el mismo tesoro, la semejanza se advierte en la distribución pareada de las piedras o perlas en los extremos de los tramos, sustituidos por circulitos en la de Burguillos. Habría que pensar si el motivo decorativo no sería aquí una simplificación de la *crux gemmata*, plasmada con realismo en los relieves en piedra, pero más difícil de traducir al metal.

Existen cruces también en el ámbito oriental de tamaño y forma semejantes con inscripciones en las que constan el nombre del oferente y el lugar de destino de la ofrenda. Así, una cruz en plata, procedente de Siria y fechada a fines del siglo VI o inicios del VII, lleva una inscripción en griego que recorre el árbol y el travesaño que dice: "En el tiempo del presbítero Juan se ofrece a la iglesia de la Madre de Dios en el pueblo de Phela". En el remate de la base, un vástago denota su uso procesional²¹. Otra cruz de plata, de igual origen siríaco, guardada ahora en Baltimore²², es patada con los extremos de los tramos rematados en ligera concavidad y lleva la inscripción dedicatoria en todo su anverso: "Ciriaco la ha presentado tras haber dicho sus oraciones a S. Sergio". La zona inferior de los brazos tiene seis agujeritos para suspensión de clamasterios. Ross cita otra cruz semejante pero de inferior calidad hallada en Luxor y guardada hoy en el Museo Copto de El Cairo que tiene forma y dedicatoria semejantes²³.

²⁰ La cruz de Sonnica, conservada en el Museo parisino de Cluny, lleva la siguiente inscripción: IN Dn/I/NOM/INE/OFFERET/SoNNICA/SCE/MA/RIE/INS/ORBA/CES. En la de Lucetius el desciframiento aún se discute. Tradicionalmente se ha leído: IN NOMINE DNI :N NOMINE SCI OFFERET LVCETIVS E. Cfr. FERRANDIS, J. (1940): "Artes decorativas visigodas", MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.) *Historia de España*, vol. III, pp. 628-630; VIVES, J., *op. cit.*, n° 379. Pequeñas cruces de oro, del Tesoro de Torredonjimeno, guardadas en los museos de Córdoba y Barcelona están marcadas con inscripciones semejantes. Cfr. VIVES, J., *Op. cit.*, n°s 383 y 387.

²¹ ROSS, M.C.: *Op. cit.*, n° 14, lám. XVIII.

²² The Walters Art Gallery. Cfr. WEITZMANN, K.(ed.), *Op. cit.*, n° 540.

²³ ROSS, M.C., *Op. cit.*, p. 20; STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, n° 7201 y lám. 39.

La de Burguillos es obra de taller hispánico, datable con cierta seguridad en el s. VII.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M. (1964-65): "Un nuevo incensario de época visigoda hallado en España", *Ampurias*, t. XXVI-XXVII, Barcelona, p. 191 y lám. VII, n° 2; FERRÁNDIS, J. "Artes decorativas visigodas", en MENÉNDEZ PIDAL, R. (Dir.) (1940): *Historia de España*, vol. III. *España visigoda*. Madrid, p. 638 y fig. 415; HÜBNER, E. (1901): *Supplementum [a Inscriptiones Hispaniae Christianae]*, Berlín, n° 360; MÉLIDA ALINARI, J.R. (1917): "Cruz de bronce y baldosines de barro con relieves, procedentes de una basílica visigoda del siglo VII", *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1916. Notas descriptivas*. Madrid, pp. 11 y ss. y lám. V; *Idem* (1926): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz* (1907-1910), vol. II. Madrid, pp. 47 y ss.; MUÑOZ AMILIBIA, A.M^a (1982): "Cruz de bronce monogramática procedente de Cehegín (Murcia)", *II Reunión d'Arqueología Paleocristiana Hispànica*. Barcelona, p. 270; PALOL, P. de (1967): Arqueología cristiana de la España romana y visigoda. Madrid-Valladolid, pp. 99-100; *Idem*, (1990): Bronces cristianos de época romana y visigoda en España", *Los bronces romanos en España*. Madrid, pp. 142-143; RAMÓN MARTÍNEZ, M. (1898): "Basílica del siglo VII en Burguillos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXII, pp. 352-363; SCHLUNK, H. (1947): "Arte visigodo", *Ars Hispaniae*, vol. II, pp. 320-321; VIVES, J. (1969): *ICERV.*, n° 378.

Las cruces de Baena y Burguillos son piezas para eslabonar sendos conjuntos colgantes que terminarían soportando algún objeto de cierto tamaño. Sus dimensiones y materia no desentonarían como ensambladoras de lámparas de múltiples mechas o cirios (*polycandela*). Los que se conservan en museos y colecciones foráneas suelen ser de bronce y forma circular calada, con composiciones geométricas o vegetales muy vistosas, suspendidos por tres cadenas, a veces con piezas intermedias²⁴. En el Museo de

²⁴ ROSS, M.C., *Op. cit.*, n° 42-44, láms. XXX-XXXI, del s. VI, procedentes de Constantinopla y de factura muy compacta. El n° 44 posee un pie en forma de cáliz y el disco calado se decora con círculos y flores de lis. Las tres cadenas de suspensión llevan engarzada, hacia la mitad de su recorrido, una pieza intermedia circular, calada con motivo de cruz. Asimismo se conserva otro ejemplar en el Museo Británico: (DALTON, O.M., *Op. cit.*, n° 529, lám. XXVI), con cruces intermedias, esta vez en el disco.

El Cairo hay un ejemplar fragmentado, con cruces patadas intermedias en el calado del disco; en vez de cadenas, va sujeto mediante tres largas barras horadadas en sus extremos para recibir anillas, que confluyen en una pieza con agujero arriba y tres vástagos horizontales con pestañas para recibir las anillas de las barras²⁵. El gusto copto por las cruces intermedias formando parte incluso de objetos compactos se puede apreciar en el pie de lámpara del mismo museo²⁶: una gran cruz patada con minúsculo monograma abierto sustituye al balaustre de otras piezas similares, entre la pieza de la que salen las patas y el platillo superior con el vástago. Pero lo mismo podían colgar de las cruces otras lámparas más simples o incensarios votivos o no, según luego se verá. El *Stephanus* de la inscripción de la cruz de Burguillos ofrecería a la iglesia en cuestión todo el conjunto pensil, aunque el epígrafe conste sólo en la pieza mencionada; tal sucede con algunas coronas y cruces de los tesoros de orfebrería visigodos conocidos.

En las iglesias de la época había también otras cruces, como la procesional, que, acompañada de cirios, era llevada al frente de las procesiones; así sucedía en la liturgia de la Vigilia Pascual²⁷. Algunos templos podían ostentar cruces de oro y pedrería colgantes, ofrenda de personajes potentados. Y reliquias de la *vera crux* no era raro que estuviesen alojadas en el centro de alguna cruz preciosa. El crucifijo en el altar, necesario antes para la celebración eucarística, es una introducción del siglo XII, según Jungmann²⁸.

II. INCENSARIOS

II. 1. INCENSARIO DE ALMERÍA²⁹

Nº Inv.: 62341

Expediente: 1965/28

Dimensiones: Incensario: Alt.: 5,5; Anch.: 10,4; Cruz: Alt.: 17,5; Anch.: 7,5; Gr.: 0,5; Cadena: Long³⁰: 230

Materia: Bronce

Procedencia: Almería



FIGURA 3.

El incensario tiene forma de poliedro hexagonal, con aristas bien marcadas (Fig. 3). Va decorado con molduras lisas en borde y base. En

²⁵ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9156. Lo fecha entre el s. VI y el VIII. Semejantes son los enlaces de los que cuelga el ejemplar del Museo Británico (DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 393), eslabones en forma de 2 largas barras aplastadas con engrosamiento medial.

²⁶ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.* nº 9126.

²⁷ PUERTAS TRICAS, R.(1975): *Iglesias Hispanas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*. Madrid, p. 156.

²⁸ JUNGSMANN, A. (1963): *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid (2ª ed.), p. 351.

²⁹ Procedencia según ALMAGRO GORBEA, M. (1964-65): "Un nuevo incensario de época visigoda hallado en España", *Ampurias*, T. XXVI-XXVII, p. 181-182.: "[...] sólo hemos podido averiguar que se encontró en la parte oriental de Andalucía, al parecer, en la provincia de Almería, aunque no nos ha sido posible precisar más el lugar exacto donde se halló."

³⁰ Incluida la cruz.

el exterior de ésta última tiene tres pequeñas patas para sostén. En el borde superior, y paralelos a las patas, tres apéndices circulares sirven de arranque a las cadenas de sujeción que confluyen en una anilla; de ella parte una cadena más gruesa con 130 eslabones que enlaza, en medio, a una cruz sencilla patada. El incensario es de bronce fundido mientras que la cadena es de bronce forjado con sus eslabones en forma de ocho.

Formó parte de una colección particular, de la que pasó al comercio de antigüedades. Fue adquirida por el Estado para completar los fondos del M.A.N.

Esta pieza ha sido objeto de un exhaustivo estudio por parte de M. Almagro Gorbea³¹, donde recoge los paralelos más cercanos dentro y fuera de nuestra península. Del exterior cita una pieza conservada en el Museo Copto de El Cairo³², de tamaño algo menor, otra aparecida en Delos, dos ejemplares más procedentes de Esmirna y un último incensario hallado en Olimpia³³. Con estos ejemplares el autor forma un grupo homogéneo con los siguientes caracteres: forma hexagonal de la cazoleta, paredes lisas, molduras sencillas en los bordes superior e inferior, pies de apoyo simples y enganches para cadenas de suspensión.

Como una variante de éstos, debido principalmente a sus paredes decoradas, se cuenta el procedente de Lladó, hoy conservado en el Museo Episcopal de Vich³⁴. Es igualmente hexagonal pero de mayor altura (16 cms) y más elegante y decorado que el de Almería; va sujeto con tres cadenas de eslabones retorcidos que se unen en una gran argolla. Las paredes están decoradas con círculos concéntricos; tiene unos apliques en forma de cabezas de aves contra-

puestas que, horadados en su mitad, se sitúan en el borde para sujeción de las cadenas. Apoya la pieza en tres garras salientes.

Otras piezas ofrecen variantes evolutivas más complicadas basadas tanto en la forma como en la decoración. Así la cazoleta de un incensario conservado en el Museo Bizantino de Atenas está construida con nueve lados y pie circular. Otro ejemplar guardado en el Museo de Epidauro muestra en sus caras decoración de círculos marcados a buril. Finalmente aduce Almagro Gorbea la antigua pieza hallada en Crikvine, en Dalmacia, que cuenta con una tapadera cónica cuya base está horadada con arquillos de herradura y tiene la cima rematada con un pequeño pájaro³⁵.

Almagro Gorbea estudia con detención la estructura de las tres cadenas del incensario, así como la larga con su cruz en medio. Ve un origen helenístico romano en la técnica de forja de los eslabones, construidos primero en forma de ocho y posteriormente retorcidos hasta dejar sus orificios perpendiculares. Para la cruz encuentra paralelos en el Museo Copto de El Cairo, que tienen anillas en sus extremos para el enganche de cadenas. Remite también a las cruces de Baena y de Burguillos que poseen anillas semejantes. Finalmente un conjunto, igualmente de El Cairo, compuesto por numerosos tramos de cadena unidos mediante tres cruces decoradas con círculos, le sirve para aventurar la función del incensario almeriense. Cree que estaría suspendido en lo alto del templo mediante la larga cadena que posibilitaría su subida y bajada para suministrarle brasas e incienso³⁶.

A los citados del grupo evolucionado del estudio de Almagro Gorbea hay que añadir dos ejemplares que forman parte de la colección de antigüedades bizantinas y altomedievales en la Dumbarton Oaks de Washington. Los dos son hexagonales. El primero fabricado en Siria³⁷, está decorado en sus caras con racimos de uva realizados mediante trabajo de buril y troquel,

³¹ ALMAGRO GORBEA, M. (1964-65): *Op. cit.*, lám. VII, nº2

³² STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9116

³³ ALMAGRO GORBEA, M., *Op. cit.*, pp. 185-186

³⁴ PALOL, P. (1950): "Los incensarios de Aubenya (Mallorca) y Lladó (Gerona)", *Ampurias*, vol. 12. Barcelona; SCHLUNK, H. (1947), *Op. cit.*, fig. 337; LECLERCQ, H.: *DACL.*, 1922, T. V, 2, t. V, 1, s.v. "encensoir".

³⁵ ALMAGRO GORBEA, M., *Op. cit.*, pp. 186-190.

³⁶ ALMAGRO GORBEA, M., *Op. cit.*, pp. 190-192.

³⁷ ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 45, lám. XXXII.

pero tiene una tapadera de forma cupular calada con hojas de vid. Según Ross dataría del siglo VI. El segundo ejemplar³⁸, hecho en Egipto, es algo más tardío (siglos VI-VII); tiene las aristas adornadas con columnitas adosadas y sus caras se decoran con circulitos y un punto en medio, realizados a troquel. Su tapadera es hexagonal, calada con cruces, con una pequeña cruz sobrepuesta, a la que engancha una cadenita y al final una argolla.

Almagro Gorbea propone el siglo VI como datación apropiada para la pieza, pero haciendo constar que, ante la perduración de tipos en los bronce, puede ser del anterior o de los inicios del siguiente. Sería fabricada en talleres egipcios y traída a la Península por el comercio bizantino.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO GORBEA, M.: "Un nuevo incensario de época visigoda hallado en España", *Ampurias*, vol. XXVI-XXVII, pp. 181-201; MUÑOZ AMILIBIA, A. M^a (1982): "Cruz de bronce monogramática procedente de Cehegín (Murcia)", *II Reunió d'Arqueologia Paleocristiana Hispànica*. Barcelona, pp. 271 y ss.; PALOL, P. de (1990): "Bronces cristianos de época romana y visigoda en España", *Los bronce romanos en España*. Madrid, pp. 143 y ss. y n^o 121.

II. 2. INCENSARIO AGALLONADO

N^o Inv.: 62365

Expediente: 1966/23

Dimensiones: Alt.: 7'3; Diám. boca: 10'5;

Diám. base: 4'4

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Adquirido por compra a D. Juan Caballero Alcaraz, este incensario de perfil semiesférico ingresó en el Museo Arqueológico Nacional el 7 de mayo de 1966. Ninguna noticia consta en el expediente sobre su procedencia hispana o foránea.

³⁸ ROSS, M.C., *Op. cit.*, n^o 48, lám. XXXIII.

Se apoya sobre un pie de corona y tiene un cuerpo agallonado que junto al borde muestra dos pares de líneas incisas horizontales (Fig. 4). El borde es plano y reentrante y del mismo salen, verticales y equidistantes, tres pestañas horadadas (falta una, con parte del borde) que soportarían el arranque de las tres cadenas, de las que sólo se conservan por un lado siete eslabones en forma de ocho retorcido, y por otro lado tres eslabones.



FIGURA 4.

Un incensario cuyo dibujo transmite H. Leclercq³⁹ tiene una configuración casi exacta al nuestro. Tras unas breves molduras en el borde, presenta todo el cuerpo con gallones y según la representación posee un ligerísimo pie circular. La plástica merovingia muestra, en una estela de la Cripta Norte de la Abadía de Jouarre, a un ángel turiferario acompañando a un personaje; el incensario tiene cuerpo semiglobular agallonado con pie de corona y cubierta horadada con arqui- llos; son visibles tres cadenas que le sustentan⁴⁰.

³⁹ LECLERCQ; H., *DACL*, 1922, T. V, 2, vol. V, 1, s. v. "encensoir", fig. 4070.

⁴⁰ HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F., (1968): *La Europa de las invasiones*. Madrid, fig. 91. La estela, de caliza blanda, es contemporánea de la tumba del obispo Agilberto.

Tal modelo de incensario podría representar un nuevo tipo, coexistiendo con el hexagonal y otros, que luego daría origen a otras formas provistas de una decoración más complicada. Se basaría en numerosos cuencos de metal o de vidrio decorados con gallones⁴¹, abundantes en el mundo romano y producidos después en talleres coptos alejandrinos. Los incensarios de cuerpo semiesférico, decorados con escenas figuradas, son numerosísimos. Leclercq a principios de este siglo dice que ya se elevaban a la treintena y reproduce y describe dos de ellos⁴² con sus panzas decoradas con escenas evangélicas⁴³. Otro ejemplar conservado en el Museo de Arte Tardoantiguo y Bizantino (Museos Estatales) de Berlín⁴⁴ presenta bajo una orla de palmetas también sucesión de escenas⁴⁵. De igual modo en el Museo Británico otro incensario del mismo tipo se adorna con escenas neotestamentarias⁴⁶. La mayoría de tales piezas con decoración figurada proceden de Palestina y serían difundidas por tierras occidentales, al igual que las *ampulae*, por peregrinos.

El origen de este tipo formal radicaría en los modelos coptos simples y sin decoración salvo una sencilla moldura junto al borde y un pie de corona, como algunos ejemplares que se exhiben en el Museo de El Cairo⁴⁷. Estaría vigente desde el s. V hasta el VIII.

⁴¹ Véase STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9042 y lám. XXVII.

⁴² LECLERCQ, H., *DACL*, 1922, T. V, 2, s. v. "encensoir", fig. 4070.

⁴³ Uno, con la Anunciación, Visitación, Natividad, Bautismo de Jesús, Crucifixión y Resurrección; el otro, con la Visitación, Anunciación, Adoración de los Magos, Natividad, Duda de Santo Tomás y Jesús adorado por dos ángeles.

⁴⁴ DONATI, A. (Com.) (1996): *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*. Milán, nº 252, p. 328.

⁴⁵ Anunciación, Visitación, Natividad, Bautismo de Cristo, Anuncio a los pastores y Crucifixión.

⁴⁶ DALTON, O.M. (1901): *Catalogue of Early Christian Antiquities and objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography at the British Museum*. Londres, p. 107, nº 540.

⁴⁷ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, pp. 282 y ss., nºs 9110 al 9114, lám. XXXII; LECLERCQ, H., *Op. cit.*, p. 27, fig. 4068.

BIBLIOGRAFÍA

Inédito

El incensario agallonado del M.A.N., con la incógnita de su origen, se une a los cuatro mencionados, que sí fueron hallados en suelo hispano: Aubenya (Mallorca), Lladó (Gerona), provincia de Almería, y Bovalar (Lérida). A éstos hay que añadir el de Córdoba⁴⁸, de cuerpo globular, borde muy resaltado, tres pestañas perforadas equidistantes y paralelas al borde y una perpendicular a éste, también con agujero para la bisagra de la tapa, que falta; y el de Villafáfila⁴⁹, con algún reparo. Palol vió imposible establecer una tipología que los relacionara con sus prototipos⁵⁰, salvo en los dos de cuerpo prismático, ya establecida por él mismo y Almagro Gorbea. Separa, sin embargo, al de Bovalar, con cubierta cupular horadada, de los demás que sólo presentan una simple cazoleta o quemador, y se fija, asimismo, en la forma de éste: hexagonal (Lladó, Almería), cilíndrico (Bovalar) o semiesférico (Aubenya).

Entre los incensarios foráneos más conocidos habría que distinguir, *grosso modo* aquellos con cuerpo:

⁴⁸ Museo Arqueológico de Córdoba, nº inv. 28.343. Cfr. *Bronces romanos en España*, cit., nº 120. Al no consignar bibliografía anterior, entendemos que se publica aquí por primera vez.

⁴⁹ FERNANDEZ GONZALEZ, J.J. (1990): "El tesoriillo visigodo de Villafáfila (Zamora)", *Numantia*, vol. III, pp. 195 y ss. El cuerpo es troncocónico con un pequeño pie de anillo; en el fino borde superior, marcado con acanaladura, tan sólo hay un apéndice vertical roto y, enfrente, un agujero que rompe el borde. El fragmento de tapa cupular se decora con pares de orificios unidos por acanaladura vertical y está coronado por una protuberancia con anilla insertada. Los análisis metalográficos (Cfr. ROVIRA, S., CONSUEGRA, S. y MONTERO, I. (1990): "Estudio arqueometalúrgico del tesoriillo de Villafáfila", *Numantia*, III, pp. 209-215) de ambas piezas son similares y los diámetros coincidentes. Fernández reconoce que la pequeñez del recipiente (alt. cuerpo: 4,4; diám. boca: 6,8) le aparta de lo normal, así como la carencia de suficientes amarres para las cadenas.

⁵⁰ PALOL, P. (1990), *Op. cit.*, p. 145.

- a) *semiesférico* (liso⁵¹, agallonado⁵², con escenas bíblicas⁵³), generalmente soportado por pie de anillo. Una variante puede ser el incensario de largo pie torneado, en forma de cáliz⁵⁴.
- b) *cilíndrico*, soportado por 3 patas⁵⁵.
- c) *cuadrado*⁵⁶, con 4 apoyos en forma de bolas.
- d) *hexagonal*, con apoyo en 3 patas⁵⁷ o en pie de anillo⁵⁸.
- e) *heptagonal*, con 7 apoyos⁵⁹.
- f) *plástico*⁶⁰.

Luego habría que observar si el cuerpo se complementa con cubierta o carece de ella. Ambos tipos parecen coexistir. Si tiene cubierta, ésta es generalmente horadada, a fin de que pueda penetrar el aire para la combustión y salir el humo perfumado, y se articula con el cuerpo mediante bisagra en un lado y cierre con pasador en el opuesto.

Finalmente hay que considerar el sistema de movilidad de los incensarios, distinguiendo:

⁵¹ El de Aubenya, con pie troncocónico (PALOL, P.(1950): "Los incensarios de Aubenya (Mallorca) y Lladó (Gerona)", *Ampurias*, vol. 12.); STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9109 y 9111

⁵² M.A.N., nº inv.: 62365; LECLERCQ, H., *DACL.*, 1922, T. V, 2, s.v. "encensoir", fig. 4070.

⁵³ DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 540; LECLERCQ, H., *DACL.*, 1922, T. V, 2, s.v. "encensoir", fig. 4070; WEITZMANN, K., *Op. cit.*, nº 563 (de Berlín) y 564 (de Richmond).

⁵⁴ ROSS, *Op. cit.*, nº 46; LECLERCQ, H., *DACL.*, T. V, 2, s.v. "encensoir", fig. 4070.

⁵⁵ El procedente de Bovalar (PITA, R. y PALOL, P. (1972): "La basílica de Bovalá y su mobiliario litúrgico", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*. Barcelona LECLERCQ, H., *DACL.*, T. V, 2, s.v. "encensoir", fig. 4069 (proc. de Volubilis) y 4073 (conservado en Mannheim).

⁵⁶ Ejemplares procedentes de Siria o Egipto (SCHLUNK, H. (1939), *Op. cit.*, nº 150; ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 47 y 49).

⁵⁷ LECLERCQ, H., *DACL.*, T. V, 2, s.v. "encensoir", fig. 4066 (proc. de Crikvine), 4068; ROSS, nº 45.

⁵⁸ DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 399.

⁵⁹ ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 48.

⁶⁰ LECLERCQ, H., *DACL.*, T. V, 2, s.v. "encensoir", fig. 4070, en forma de cabeza humana.

a.1) El modelo más común es el dotado de 3 cadenas que prenden en pestañas horadadas situadas en el borde superior del cuerpo o junto a él, y se reúnen en una anilla por la que se pasan los dedos para llevar colgante el incensario. Pero el sistema es cómodo cuando la cazoleta no tiene cubierta; El mecanismo de apertura de la cubierta, generalmente cupuliforme y tan voluminosa como el cuerpo, interferiría con las cadenas y sus pestañas.

a.2) los modelos con cubierta no suelen tener cadenas desde el cuerpo, sino una sola que arranca desde lo más alto de aquella, una protuberancia o adorno (crucecita, paloma, etc.) agujereado. Otros ejemplares salvan la dificultad colocando las pestañas salientes en horizontal, en la parte alta del cuerpo⁶¹.

b) Hay otros incensarios provistos de un largo mango recto, para transportarlo, que se asemejan más a los llamados "pebeteros" o "quemaperfumes"; suelen tener cuerpo cilíndrico de breve altura⁶², sin tapa, pero también los hay de esbelta forma apoyados en tres patas y con cubierta⁶³.

c) Dentro ya del modelo de "pebetero" entraría el tipo constituido por una cazoleta con la zona superior horadada y gran pie abalaustrado que remata en 3 garras⁶⁴.

Los incensarios con cadenas podían articularse, mediante otras series de eslabones y piezas intermedias (cruces, círculos, etc), para ser colgados del techo y mantenerse fijos en el templo para perfumar el ambiente. Así serían los de carácter votivo. Muchos, sin embargo, conservan aún un gancho unido a la anilla que reúne las cadenas desde el cuerpo, indicando así su doble carácter de móviles y fijos, pues, descolgados, podían ser balanceados y empleados en las ceremonias.

⁶¹ Así los de Bovalar y Mannheim.

⁶² STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9119, lám. XXXII; LECLERCQ, H., *DACL.*, T. V, 2, s.v. "encensoir", figs. 4068 y 4072.

⁶³ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9118 y lám. XXXII; WEITZMANN, K., *Op. cit.*, nº 323.

⁶⁴ WEITZMANN, *Op. cit.*, nº 353.

La gran mayoría de incensarios antiguos conservados son de bronce. Hemos mencionado uno de plata, hoy en Londres⁶⁵, pero la literatura de la época testimonia la existencia de ejemplares de oro. El *Liber Pontificalis*, crónica pontificia romana del siglo VI, consigna entre los objetos donados por Constantino a la basílica de S. Juan de Letrán dos incensarios de oro purísimo y un “*thymiaterium ex auro purissimo cum gemmis prasinis (esmeraldas) et hyacintis*”⁶⁶, lo que indica una temprana datación en la introducción del uso de incienso e incensario en la liturgia occidental. Y ésto se hizo no a través del empleo de incienso en las prácticas funerarias, posibilidad que sostiene E. Fehrenbach⁶⁷, sino por el influjo del ritual de la corte imperial⁶⁸. El simbolismo del humo del incienso ascendiendo hasta Dios, como la plegaria (Ps. 141, 2), muy enraizado en el judaísmo, se hizo familiar a los cristianos.

⁶⁵ DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 399.

⁶⁶ Citado en LECLERCQ, *DACL*, T. V, 2, s. v. “encensoir”, col. 23.

⁶⁷ FEHRENBACH, E. (1922): *DACL*, T. V, 2, s.v. “encens”. Se servían del incienso para embalsamar a los muertos y lo quemaban alrededor del cadáver en su honor.

⁶⁸ Cfr. PIETRI, Ch. (1983): “Liturgia, cultura y sociedad en la Roma de los siglos IV y V”, *Concilium*, nº 182, pp. 213-224. Entre esta influencias hay gestos, como la prostración, el recibir los objetos con las manos cubiertas por un paño o velo, el lujo de las vestimentas litúrgicas, el papel desempeñado por los “silenciarios”, etc. “El incienso que acompaña la entrada (*adventus*) del príncipe y su triunfo, se quema ahora en honor del emperador celeste” (*Ibidem*, p. 223). El trasvase de ritos había sido ya denunciado por JUNGSMANN, A. (1963): *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 4ª ed., pp. 356 y ss. Hubo que esperar a la desaparición del culto pagano romano que utilizaba el incienso profusamente como ofrenda en todo tipo de sacrificios y en el culto doméstico. Quemar incienso en los altares de los dioses o el emperador era sinónimo de apostasía de su religión para el cristiano; esta primitiva aversión al incienso se impuso a la posible influencia de la religión judía, donde era exclusivo del culto divino, ofrecido dos veces al día en el altar de los perfumes, en el Templo de Jerusalén. Desaparecida oficialmente la religión romana, el incienso fue paulatinamente adoptado por la liturgia, sobre todo en Oriente. Ya a fines del s. IV, Egeria describe admirada cómo en la basílica de la *Anástasis*, en Jerusalén, tras recitar tres salmos y tres oraciones eran introducidos los incensarios (*thiamataria*) y todo el recinto se llenaba de perfume. Vide ARCE, A. (ed.) (1980): *Itinerario de la virgen Egeria* (381-384). Madrid, XXIV, 10, pp. 262-263.

Además de la estela de Jouarre, ya aludida, existen figuraciones anteriores de incensarios en los mosaicos de S. Vitale y S. Apolinar in Classe, en Ravenna⁶⁹. Ambos cuelgan de tres cadenillas muy breves y el personaje que los porta pasa su dedo por la anilla que las amarra. Son diferentes, pero se apoyan en tres patas salientes como garras y parecen de cuerpo cilíndrico, semejando un pequeño cubo. En S. Apolinar, el turiferario lleva en su izquierda una cajita (*acerra*) con el incienso, que en tiempos posteriores adquiriría forma de píxide y de naveta.

En el ámbito visigodo, el opúsculo conocido por “*Liber de vitas sanctorum patrum emeritensium*” menciona los incensarios (*thuribula*) llevados por los diáconos, en la procesión del clero con el arcediano a la cabeza que salía al encuentro del obispo⁷⁰. Los textos litúrgicos son muy pocos en anotación de rúbricas; sólo el *Liber Ordinum*,⁷¹ en la consagración de un sepulcro nuevo menciona su incensación, como uno de los ritos componentes. También se prescribe la incensación en el *ordo ad corpus parvuli commendandum*, y parece que de la misma forma era incensado por un diácono el cadáver adulto, mientras se recitaban las oraciones⁷². No sólo se utilizaba, quemado, como perfume; su sustancia era uno de los componentes del “crisma” empleado para la unción de los enfermos, mezcla de óleo, incienso y otros perfumes, bendecido solemnemente en la fiesta de S. Cosme y S. Damián⁷³.

⁶⁹ Véanse los dibujos en LECLERCQ, H., *DACL.*, 1922, T. V, 2, s.v. “encensoir”, figs. 4063 y 4064.

⁷⁰ CAMACHO, A. (ed.) (1988): *Liber Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium*. Mérida, VI, 2 y ss y XIII, 11; pp. 97 y 119. PUERTAS TRICAS, R. (1975): *Iglesias Hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*. Madrid, p. 144, nº 118 (Apéndice B, nº 159).

⁷¹ PUERTAS TRICAS, R., *Op. cit.*, p. 140 (Apéndice D, nº 26). El *Liber Ordinum*, aunque las redacciones llegadas a nosotros son de siglos posteriores a la época visigoda, reflejan en su sustancia la liturgia del s. VII, adoptada por la Corte asturiana de Oviedo. Sobre su utilización, vide GROS, M. (1982): “Utilizació arqueològica de la liturgia hispana. Possibilitats i limits”, *II Reunió d'arqueologia paleocristiana hispanica*. Barcelona, pp. 147-167.

⁷² FERNANDEZ ALONSO, J. (1955): *La cura pastoral en la España romanovisigoda*. Roma, p. 583.

⁷³ FERNANDEZ ALONSO, J., *Op. cit.*, p. 577.

Volviendo a los incensarios hallados en España, extraña que casi todos sean importados y no surgieran aquí imitaciones de aquellos modelos, como sí se constata en los jarritos y "patenas" de tiempos visigodos; los ejemplares autóctonos superan con creces en número a los traídos de fuera. Ya Almagro Gorbea veía probable la existencia de otros talleres bronceístas en nuestra Península, al igual que en Sicilia, de donde procede la pieza de Aubenya⁷⁴. La pieza de Córdoba tiene el aspecto de ser producto local y lo mismo afirmaríamos de la de Villafáfila. Ante el aún escaso número de hallazgos, la cuestión debe quedar pendiente.

El incienso, producido en regiones orientales era importado a través del comercio realizado por los *negotiatores transmarini*, que contaban con colonias en las principales ciudades, desde época tardorromana.

III. LÁMPARAS

III.1. LÁMPARA EN FORMA DE PAVO REAL

Nº Inv.: 9996

Expediente: 1867, Legajo 12, Exp. 3

Dimensiones: Alt.: 12,5; Anch: 14; Gr.: 4,3;

Diám. base: 3,9

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida

Forma parte de los fondos fundacionales del Museo Arqueológico Nacional, al proceder de la colección de la Biblioteca Nacional. Es una lámpara en forma de pavo real (Figs. 5 y 6). En la cabeza tiene bien señalados la protuberancia nasal y el ojo expresivo; conserva el arranque de la cresta, perdida. La mitad del cuerpo está cubierta por líneas de plumaje, prolongándose luego liso hasta alcanzar la cola horizontal donde se alojaba el pábilo de la llama (*rostrum*). En la parte superior, tras el cuello, se aloja la tapadera practicable del depósito de aceite (*infundibulum*). Asimismo, antes de la cola hay una pequeña protuberancia rematada en botón circular. Apoya el ave sobre una peana circular ornada con tres anillas resaltadas, que por dentro ofrece

⁷⁴ ALMAGRO GORBEA, M., *Op. cit.*, p. 194.



FIGURA 5.



FIGURA 6.

un hueco cuadrado. Tiene factura de tradición romana y sólo por el simbolismo asignado al pavo real y por paralelos con otras piezas semejantes, se puede encuadrar en el ámbito paleocristiano⁷⁵.

⁷⁵ Fulgoso, en la lámina que precede a su estudio (ver Bibliografía), presenta la lámpara sobre un largo soporte compuesto por una barra torsa a modo de cable, que descansa en un trípode quebrado en ángulo, rematando en garras de león; la parte superior toma forma de vaso con asas, coronado por un platillo, que acaso tuviese algún elemento saliente de encaje. Ya el autor advierte que tal soporte no perteneció originariamente a la lámpara.

Lámparas iguales se conservan en el Museo de El Cairo⁷⁶, en el British Museum⁷⁷, en los Museos Estatales de Berlín⁷⁸, Louvre⁷⁹, la Dumbarton Oaks Collection⁸⁰, y colecciones privadas. Todas ellas proceden de Egipto, donde el modelo parece fue muy popular entre los siglos IV y VII. El ejemplar de la Dumbarton, muy completo, es el que parece más aproximado al nuestro; conserva la cresta que, tras su nacimiento se divide en tres penachos, más finos y apuntados los laterales, algo caídos, y grueso y de terminación redondeada el mediano, decorado con circulito y punto troquelados. Existen unas lámparas de la misma serie procedentes de Volubilis y Banasa⁸¹.

No se conserva en el M.A.N. el soporte original de la lámpara; rara vez sobrevive unida la pareja de objetos, acoplados por vástago y oquedad de medidas precisas. El Metropolitan Museum of Art de N. York posee una lámpara de bronce con cruz sobre su soporte primitivo, elevado sobre trípode de garras mediante un esbelto y complicado balaustre y el platillo final⁸²; el conjunto mide 42,6 cm. de alto.

El pavo real figura como decoración del disco de muchas lucernas cerámicas norteafricanas y orientales⁸³. Era símbolo solar debido a la

⁷⁶ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9142 y lám. XXXIII.

⁷⁷ DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 509, lám. XXVII (con tapa del depósito en forma de hoja); los nº. 510 y 511 tienen similar forma, pero están provistas de enganches para cadenas suspensorias.

⁷⁸ *DACL.*, (1936) XII,2, col. 2037, fig. 9007 s.v. "oie".

⁷⁹ COCHE DE LA FERTÉ, E., "Section des antiquités chrétiennes. Acquisitions récentes", en *La revue du Louvre et des musées de France*, 11 (1961), p. 78, nº 2, fig. 6.

⁸⁰ ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 41, lám. XXVIII.

⁸¹ BOUBE-PICCOT, Ch. (1960): "Lampes de bronze du Maroc", *Bulletin d'archéologie marocaine*, t. IV, pp. 459-466, láms. IX c y d; *Idem* (1966): "Bronzes coptes du Maroc", *Bulletin d'archéologie marocaine*, t. VI, pp. 329-347, láms. I.1 y 2; *Idem*, (1980): Les bronzes antiques du Maroc. III vol. *Etudes et travaux d'Archéologie Marocaine*, VIII., pp. 167, 168 y 281-2, láms. 98 y 211.

⁸² WIETZMANN, K., *Op. cit.*, nº 556.

⁸³ DALTON, O.M., (1928), *Op. cit.*, nº 835, procedente de Beiruth, muestra en cada uno de los lados dos pavos afrontados a un elemento vegetal estilizado, comiendo granos; LECLERCQ, H., *DACL.*, 1925, T. VIII, 1, s.v. "lampes", col. 1134 y fgs. 6636-6638.

rueda de su cola, evocadora del cielo estrellado, y fue adoptado rápidamente en la plástica paleocristiana como alusión a la bienaventuranza, abrevando en la crátera, que representa la fuente de la vida sacramental. La lámpara en forma de pavo real fue una invención afortunada, pues, al estar alojada la llama en la cola, sugeriría, encendida, la vistosidad del adorno del ave.

BIBLIOGRAFÍA

FULGOSIO, F. (1873): "Candelabros y lucnas de bronce del Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, T. II, Madrid, pp. 429-444 y lám. anterior al título.

III.2. LÁMPARA CON CRUZ

Nº Inv.: 62363

Expediente: 1958/45

Dimensiones: Alt.: 5,4; Long.: 11,6

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida



FIGURA 7.

La lámpara perteneció a la colección Gómez-Moreno. De pequeño tamaño, con asa de anilla que soporta una cruz, patados convexos tres de los tramos y el inferior recto (Fig. 7). El orificio de carga se cubre con una tapa en forma de venera⁸⁴, la boca para el pábilo es cir-

⁸⁴ El clavillo de cobre que sujeta la tapa es moderno, como ya observó Vazquez de Parga, L. "Disco de bronce, de arreo de caballo y lamparita de bronce", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1958-1961 (Extractos) vol. XIX-XXII, Madrid, p. 36. La considera fundida de una sola vez, cruz incluida; después se soldó uno de los elementos del asa.

cular. En la base presenta un orificio cuadrangular que sugiere la existencia de un pie, hoy perdido.

Similares son los ejemplares del Museo de El Cairo⁸⁵, que tienen pequeño asa circular y cruz sobrepuesta, aunque la forma de ésta es algo diferente, y el de la Dumbarton Oaks Collection⁸⁶. Aquéllos, hallados en Egipto y Nubia y éste se presume que en Siria. Leclercq reproduce el dibujo de tres lámparas de diversa procedencia, con igual construcción del asa⁸⁷; la cruz de una de ellas⁸⁸, patada convexa es muy aproximada a la del M.A.N. Conchas semejantes cubriendo el *infundibulum* hay en muchos ejemplares⁸⁹, y, de gran tamaño, sirviendo de protección a la llama, en otros⁹⁰. La cronología propuesta por Strzygowski para las citadas piezas de El Cairo es amplia: siglos V al VIII. Ross fecha el ejemplar de Washington entre el V y el VI.

Un curioso fragmento de pie con lámpara en miniatura, procedente de Constantinopla, se guarda en Houston⁹¹; representa una figurita de jóven que en la punta de la espada, que sostiene en su izquierda, balancea una lamparita, mientras extiende la derecha para equilibrarse. La lámpara, de 7,7 cms parece calcada del ejemplar del M.A.N. Ross, autor de la ficha del catálogo, fecha el conjunto en los siglos VI-VII, época en que el tipo es corriente en todo el Mediterráneo Oriental.

⁸⁵ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9137 y 9138.

⁸⁶ ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 32, de cuerpo más breve, pero con asa de anillo y cruz pequeña, decorada con círculos y punto troquelados. Carece de tapadera del *infundibulum*.

⁸⁷ LECLERCQ, H., *DACL.*, 1925, T. VIII, 1, s.v. "lamps", fig. 6728 (16, 16[2] y 16[3]).

⁸⁸ LECLERCQ, *Ibidem*, fig. 6728, 16[2].

⁸⁹ LECLERCQ, H., *DACL.*, 1925, T. VIII, 1, s.v. "lamps", fig. 6737 (8) (venera parecida a la nuestra), fig. 6736 (6) y 6739 (9) (más aplastadas). Un ejemplar procedente de Volubilis, citado en BOUBE-PICCOT, Ch. (1980), *Op. cit.*, p. 174, lám. 106.

⁹⁰ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 9124 y 9125.

⁹¹ Colección de D. y J. de Menil. Cfr. WEITZMANN, K., *Op. cit.*, nº 320.

BIBLIOGRAFÍA

VAZQUEZ DE PARGA, L. (1963) "Disco de bronce, de arreo de caballo, y lamparita de bronce", *Memorias de los Museos Arqueológicos*, 1958 a 61 (Extractos), Vol. XIX a XXII, Madrid, pp. 35 y 36, lám. IX, nº 2.

III.3 LÁMPARA PENSIL CON CABEZA DE GRIFO⁹²

Nº Inventario: 10019

Expediente: 1867/ Leg. 12, Exp. 3

Dimensiones: Alt.; 18,5; Anch.: 21,5; Prof.: 14,2

Materia: Bronce

Procedencia: Italia⁹³

Lámpara de dos *rostra*, asa en forma de cabeza y cuello de grifo e *infundibulum* sin tapa (Figs. 8, 9 y 10). La cabeza del animal se vuelve hacia el cuerpo de la lámpara; tiene enhiestas las orejas, ojos fijos y pico entreabierto sujetando una esferita; debajo de la mandíbula cuelga un mechón de barba en pico sinuoso. Por el dorso del cuello surgen unas crines en forma de cuatro puntas rematadas en bolitas, las dos inferiores, desmochadas. Entre las orejas tiene clavada una cruz, sobre la que se posa una paloma; la cruz lleva unas volutas circulares entre el tramo superior y los brazos. La zona de unión entre cuello y cuerpo está marcada por una línea circular incisa. El *infundibulum* es cóncavo, decorado con simples líneas concéntricas. Los *rostra* tienen el borde exterior dentado y en el cuerpo una de las dos volutas simétricas falta por rotura. El pie es de forma anular, exvasado. Las tres anillas para las cadenas de suspensión se hallan en la cabeza del grifo y en la parte anterior de los *rostra*. Tanto las tres cadenas de suspensión,

⁹² Agradecemos a nuestra compañera María Angeles Castellano las indicaciones bibliográficas que gentilmente nos suministró para el estudio de la pieza.

⁹³ BLAZQUEZ, J.M. afirma (*op. cit.* en bibliografía, p. 159): "la procedencia de todos estos objetos se puede asegurar con bastante certeza es Italia, ya que las antiguas colecciones, Biblioteca Nacional, Museo de Ciencias Naturales, la del Marqués de Salamanca, se formaron con piezas traídas de allá".



FIGURA 8.

como la que parte de la anilla en que éstas confluyen, están formadas por eslabones de bronce en forma de ocho retorcido.

La pieza sufrió una restauración antigua que unió la cabeza del grifo, seccionada. Hoy presenta falta de materia en un lateral y bajo la mandíbula, y algunas grietas a lo largo del cuerpo.

Fulgosio, observando al grifo de frente, quiere ver en las volutas el apunte de las alas del monstruo y en el dentado de los *rostra*, sus garras. Fue el primero en advertir, por la cruz, su correspondencia a época cristiana. Blázquez la fecha en el Bajo Imperio por la factura del grifo.

En el British Museum se guarda un ejemplar semejante, con cadenas suspensorias rematadas por un gancho; el grifo lleva la cruz monogramática con la paloma sobre su cabeza, y en sus fauces una manzana, según apunta con dudas



FIGURA 9.



FIGURA 10.

Dalton⁹⁴. Posee un único *rostrum* y el *infundibulum* se cubre con tapa cupular.

Leclercq estudió una serie del mismo tipo, pero con decoración más completa⁹⁵; comienza por la pieza hallada en Porto d'Anzio, cerca de un *xenodochium*. La cruz monogramática de la cabeza del grifo reaparece a ambos lados incisa en el cuerpo, en forma de barca. Tras el *rostrum*, un delfín parece avanzar llevando algo en su boca entreabierta⁹⁶. Semejante en todo es una

⁹⁴ DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 502.

⁹⁵ LECLERCQ, H., *DACL*, 1925, T. VIII, 1, vol. VIII, 1, s.v. "lampes", col. 1199 y ss.

⁹⁶ El simbolismo que el sabio monje descifra, siguiendo a De Rossi, es contundente: El cuerpo de la lámpara en forma de nave significa la Iglesia; la cruz penetra en la cabeza del dragón infernal, que guarda en sus fauces la manzana, ocasión del primer pecado; el Espíritu Santo, en figura de paloma, presencia la victoria y el delfín salvador avanza portando un trozo del pan eucarístico,

segunda lámpara conservada en el antiguo Museo Kircher⁹⁷, y otras en Hartford⁹⁸ y Berlín⁹⁹. Después considera Leclercq otros ejemplares con variantes, como el hallado cerca de Benevento¹⁰⁰, sin delfín ni paloma, o los del Vaticano, Cagliari y Ermitage (con dos *rostra*), que no tienen paloma. La serie está, en fin, representada en Milán y Madrid (M.A.N.), pero sin delfín.

En Washington, una lámpara de la serie¹⁰¹, que conserva tan sólo restos de la cruz en la cabeza del grifo, presenta una inscripción en griego ("De Juan") grabada en uno de sus lados.

La mayoría de los ejemplares parecen proceder de Italia y dos (Washington y Berlín) proceden del área bizantina. Ross cree que pudo haber dos centros de producción, en Roma y Constantinopla, desde donde se exportaría el tipo, luego quizás imitado con variantes y más estilizado, en otras zonas.

Existe otro tipo de lámpara colgante, más simple, emparentado en forma con el anterior y representado en nuestro museo por la n.º inv. 9992: el cuerpo remata en asa constituida por cuello y cabeza de grifo y, en el otro extremo, un *rostrum* alargado. La cabeza del monstruo resulta plasmada con fuerza a través de unas orejas pequeñas y un pico ganchudo, que nada sostiene. Constatamos una ausencia total de símbolos cristianos¹⁰². Semejante es la n.º 9144 del Museo de El Cairo¹⁰³. Otra parecida, hallada en Asia Menor, cita Leclercq¹⁰⁴.

Es patente la gran difusión del tipo de lámpara con grifo, que se fue enriqueciendo con

otros temas clásicos. El animal mítico había adquirido carta de naturaleza también en la toréutica romana, en su doble condición de acompañante de Apolo y guardián funerario¹⁰⁵; grifos/dragones eran los custodios de las manzanas de las Hespérides y ésa puede ser la explicación del objeto esférico que el monstruo porta en algunas lámparas. Emparentada con este tema existe otra versión plasmada en una lámpara de bronce, que guarda The Hispanic Society of America, que muestra como asa una cabeza de serpiente sosteniendo en su boca abierta una esferita.¹⁰⁶ Otro motivo, el de la paloma posada sobre objetos, resultaba muy familiar ya desde el s. I d.C. Blázquez recuerda que piezas pompeyanas frecuentemente están coronadas por aves; patos, lechuzas, águilas y otros pájaros aparecen encaramados sobre jarros de bronce¹⁰⁷. Desde el s. IV, los cristianos se sirvieron de motivos paganos confiriéndoles un nuevo contenido y los talleres hubieron de adaptar facturas clásicas a las exigencias de la nueva creencia. Así, el guardián del mundo de la muerte resulta vencido por el emblema cristiano. La paloma, seguramente el símbolo más usado en el nuevo arte naciente, representaba el alma del creyente, pero también pasó a significar al Espíritu Santo¹⁰⁸. Este es el sentido de que sea una paloma y no otro ave la que se represente posada sobre la cruz¹⁰⁹; se apuntaría a la asociación del cristiano en la victoria de la cruz.

¹⁰⁵ Cfr. DELPLACE, Ch. (1980): *Le griffon. De l'archaïsme à l'époque impériale*. Bruselas, p. 428.

¹⁰⁶ GARCÍA y BELLIDO, A. y M.ª P., *Album de dibujos de la Colección de bronce antiguos de Antonio Vives Escudero*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XIII, Madrid, 1993, p. 179, lám. 315 y p. 269.

¹⁰⁷ BLÁZQUEZ, J.M., *Op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁸ Así, en escenas de mosaicos de Santa María la Mayor, en Roma (Anunciación), o Ravenna (Bautismo de Cristo).

¹⁰⁹ Aislada, vide LECLERCQ, H., *DACL*, 1914, Vol. III, 2, s.v. "croix et crucifix", fig. 3404; en lámparas con cruz, BALUTA, L. C. (1979): "Les lampes antiques en bronze de la Dacie Supérieure. Classification et chronologie", *Cahiers d'archéologie romande*, n.º 17 (*Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau. Actes du Ve Colloque international sur les bronzes antiques. Lausanne, 8-13 mai 1978*) Lausanne, pp. 205-209, lám. 117.10; KIRSCH, J.P., *DACL*, Vol. III, 2, s.v. "colombe", fig. 3128.

⁹⁷ LECLERCQ, *ibidem*, fig. 6722.

⁹⁸ The Wadsworth Atheneum. Vide WEITZMANN, K., *Op. cit.*, n.º 560.

⁹⁹ SCHLUNK, H. (1939), *Op. cit.*, n.º 146, lám. 46.

¹⁰⁰ LECLERCQ, H. *DACL*, 1925, Vol. VIII, 1, s.v. "lampes", fig. 6723 (10).

¹⁰¹ ROSS, M.C., *Op. cit.*, n.º 30, lám. XXV; la fecha en los siglos IV-V.

¹⁰² BLÁZQUEZ, J.M., *Op. cit.*, n.º 12, lám. V.

¹⁰³ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, n.º 9144, lám. XXXIII.

¹⁰⁴ *Ibidem*, col. 1204. El autor sostiene que este tipo deriva, por simplificación, del anterior, con más carga simbólica.

La particularidad de la cruz que adorna al ejemplar de Madrid es que, en vez de realizarla monogramática, el artífice compuso también la *rho* a la izquierda, acaso para dar mayor base de sustentación a la paloma, no quedando la forma perceptible con claridad. En una lucerna de Córdoba¹¹⁰, los tallos curvados, que forman el asa, rematan en la unión con el cuerpo en dos pequeñas volutas contrapuestas, encima de las cuales se asienta una crucecita, en modo análogo a la pieza del M.A.N.

BIBLIOGRAFÍA

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M^a. (1959): "Veintinueve lámparas romanas de bronce del Museo Arqueológico Nacional de Madrid", *Zephyrus*, T. X, Salamanca, p.167, lám. VIII, n^o 22.; FULGOSIO, F. (1873): "Candelabros y lucernas de bronce del Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, t. II, pp. 442 y ss. y láms. precedentes; LECLERCQ, H. (1925): *DACL.*, s.v. "lampes", col. 1203; THOUVENOT, R. (1927): *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid*. Burdeos, p. 87, n^o 439.

III.4. ASA DE LÁMPARA CON EL BUEN PASTOR

N^o Inv.: 50163

Expediente: 1867, leg. 12, exp. 3. B.N. n.º 423

Dimensiones: Alt.: 10,5; Anch.: 10,4; Gr.: 3

Materia: Bronce

Procedencia: Desconocida, pero hispana.

Asa de lámpara que, dadas las proporciones, debió de ser de cierto tamaño. Sobre una pelta cuyos extremos revueltos están unidos por media luna, aparece una imagen varonil vestida con faldellín plegado y zamarra (Fig. 11). Sobre sus hombros lleva un cordero. La pelta está decorada a base de líneas incisas oblicuas. Tiene dos roturas: una en la curva de la izquierda de la pelta y otra que afecta a las piernas del personaje. La imagen de éste, de factura minuciosa, deja ver detalles como ojos, nariz, boca, peinado a modo de casquete y los dedos de la mano izquierda que aparece entre el rabo y una de las patas traseras del animal. El asa debió ser fundida aparte y luego soldada al cuerpo de la lámpara, mediante la pestaña inferior.



FIGURA 11.

¹¹⁰ VV.AA., *Bronces romanos en España*, cit., n^o 118.

La pelta con extremos vueltos permitía pasar los dedos para empuñar mejor la lámpara. Similar es la construcción del asa de un ejemplar del Metropolitan Museum de N. York¹¹¹, fundida separadamente del cuerpo, y formada por dos amplios tallos que se enroscan en voluta, igual que otra de Catania, reproducida por Leclercq¹¹². La identificación de la figura con el Buen Pastor es congruente, en razón de la temprana apropiación del símbolo clásico por el arte cristiano. Escenas de cierta complejidad son representadas en asas de lámparas, como en una del Vaticano, en la que aparecen S. Pedro y S. Pablo flanqueando un crismón con pie¹¹³, o la del museo de Florencia, con la representación dentro de corona de laurel de Moisés haciendo brotar el agua de la roca, que recoge un hebreo semiarrodillado¹¹⁴.

F. Salcedo y J.C. Sánchez datan la pieza a fines del s. IV o comienzos del V¹¹⁵.

BIBLIOGRAFÍA

PALOL, P. de (1967): Arqueología cristiana de la España romana y visigoda. Madrid-Valladolid, p. 352 lám. CIX, 1; *Idem* (S. f.): *Arte paleocristiano en España*, Barcelona (Ed. Polígrafa), p. 340, fig. 177; SCHLUNK, H. (1947): "Arte visigodo", *Ars Hispaniae*. T. II Madrid, p. 320; SALCEDO, F. y SANCHEZ, J.C., en VV. AA. (1990): *Bronces romanos en España*, nº 119 (reproducida también en p. 140 publicada con el n.º 61740 que tuvo anotado erróneamente).

Los templos aún en pie que, al menos parcialmente pueden ser atribuidos a tiempos visigodos, por su disposición y elementos constructivos no parecen estar dotados de suficiente luminosidad. Además, reuniones y celebraciones, principalmente en iglesias monacales, tenían lugar incluso en horas vespertinas y nocturnas; de ahí la necesidad de iluminar artificialmente los recintos con lámparas múltiples (*polycandela*) y simples, colgantes y en soportes móviles, que empleaban de ordinario el aceite

como alimento, y cirios. A la necesidad se unían las ofrendas por el temprano simbolismo de la lámpara o cirio encendido acompañando a la plegaria.

Puertas Tricas cree que las escasas veces que aparece *lucerna* en los textos conciliares godos hay que traducir por lámparas. Cita el can. 9 del IV concilio de Toledo (633) en que se distinguen dos tipos de iluminación que podía tener la iglesia: *lucerna* y *cereus*, ambas englobadas en la palabra *lumen*¹¹⁶.

El inventario de mobiliario de la iglesia de Cirta (Constantina), del 303, menciona 7 lámparas de plata, 2 candeleros, 7 pequeños candelabros de bronce con sus lámparas y 11 lámparas de bronce con sus cadenas de *suspensión*¹¹⁷. El *Liber Pontificalis* transmite la existencia de ricas lámparas y lampadarios en algunas basílicas¹¹⁸. Podemos suponer que muchos de estos objetos eran donaciones y exvotos de fieles, como interpreta Ross, a partir de la inscripción griega de la lámpara de Washington¹¹⁹.

IV. FUENTE DE ELCHE

Nº Inv.: 57685

Expediente: 1891/10

Dimensiones: Alt.: 8,2; Diám. boca: 35; Diám. base: 16,7

Materia: Vidrio verdoso

Procedencia: Elche (Alicante)

¹¹⁶ PUERTAS TRICAS, R. (1967): "Terminología arqueológica en los concilios hispano-romanos y visigodos", *Actas de la I Reunión de Arqueología Paleocristiana Hispánica*. Vitoria, p. 215; *IDEM*. (1975), *op. cit.*, p. 124, nº 65 (Apéndice A, nº 100, en p. 181). El canon se refiere a la fiesta de la Pascua, pero la generalización es obligada. En la Vigilia Pascual tenía importancia capital la bendición y encendido de la lámpara, cuyo simbolismo (luz/Cristo Salvador) era el guía de toda la celebración.

¹¹⁷ LECLERCQ, H., 1925, Vol. VIII, 1, s.v. "lampes", col. 1200.

¹¹⁸ LECLERCQ, H., *Ibidem*, col. 1198.

¹¹⁹ ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 30. "De Juan" puede aludir al primitivo poseedor, pero es más correcto referirlo a la dedicación a una iglesia o icono de S.Juan. Cita otro ejemplo del Detroit Institute of Arts, con la inscripción: "por voto de Ariston", interpretada como donación a alguna iglesia o icono.

¹¹¹ WEITZMANN, K., *Op. cit.*, nº 556.

¹¹² LECLERCQ, H. 1925, T. VIII, 1, s.v. "lampes", fig. 6732.

¹¹³ LECLERCQ, H. *Ibidem*, fig.6735.

¹¹⁴ *Ibidem*, fig. 6734.

¹¹⁵ VV.AA., *Bronces romanos en España*, p. 226.

Con la colección Ibarra, ingresan en el museo fragmentos de una fuente o gran plato que se reconstruyó posteriormente. Es un recipiente con borde recto, ligeramente reentrante, gran carena y pie de anillo algo abierto (Fig. 12). Del original se conserva el centro (de forma incompleta), cuatro sectores fragmentados del borde y dos zonas de la base. Tiene grabados al esmeril, en el centro, una cruz monogramática inserta en un círculo, con cenefas de pequeños círculos. De los ángulos en la intersección de los tramos nacen unos florones.

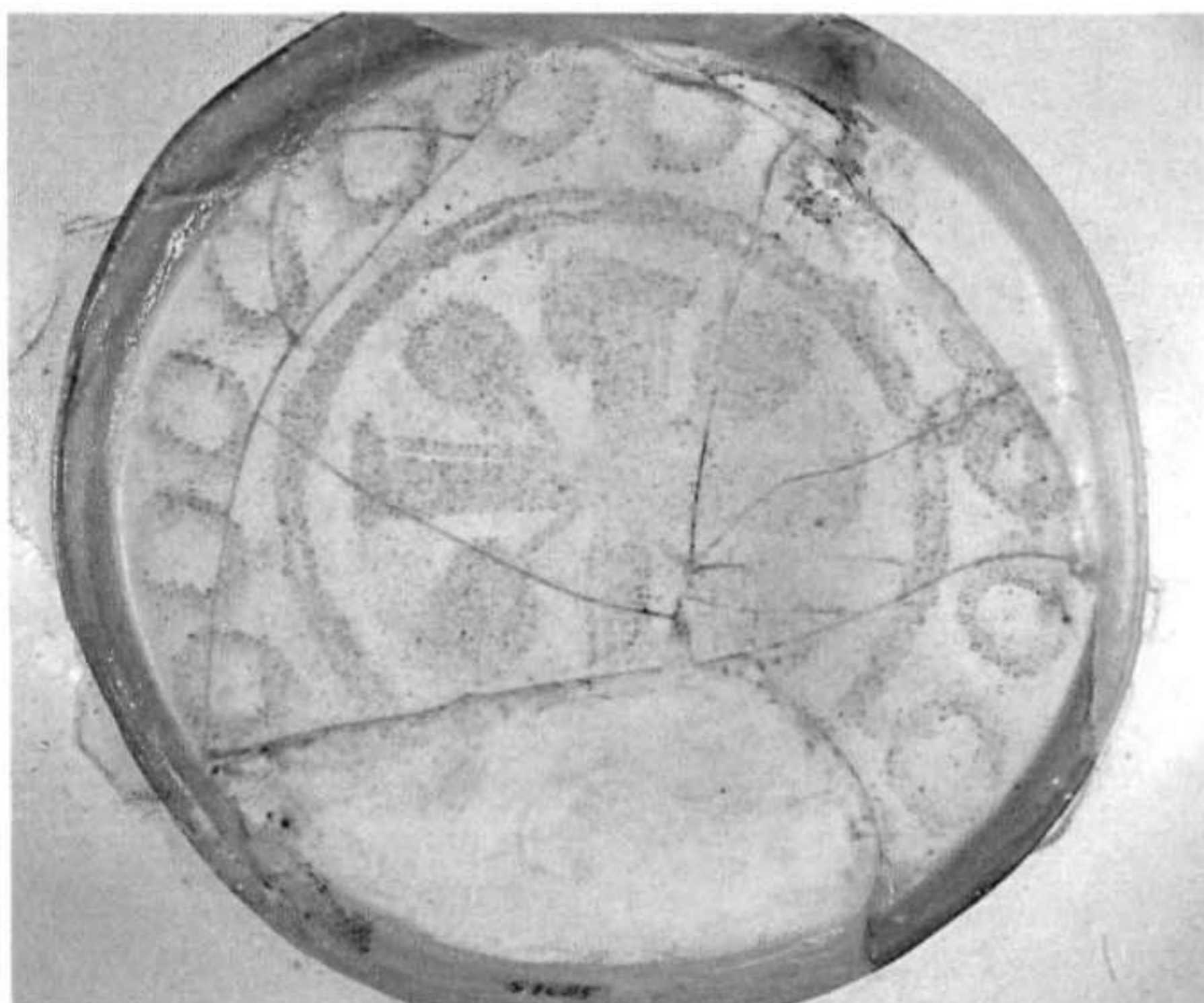


FIGURA 12.

Un gran vaso cilíndrico, muy fragmentado, se recuperó en la excavación de unas termas de Clunia (Peñalba de Castro, Burgos). Según cálculos de Palol, mediría unos 40 cms de alto y 23 de diámetro de boca. Posee un ligero estrangulamiento bajo el borde, que permitiría mantenerlo colgado. *Por decoración tallada* en las dos paredes algo aplanadas, presenta dos crismones con *alfa* y *omega*, encerrados en cuádruple círculo, en cuyos interespacios se alojan zarcillos muy enroscados. En la zona superior, bajo sucesión de arquerías, aparecen racimos, un frontón de edificio, fragmentos de cráteras y otros elementos. Palol cree que la pieza fue importada desde talleres renanos y estaba en uso en el s. V, según las monedas aparecidas en el contexto ^{119bis}.

^{119 bis} PALOL, P. "Arte paleocristiano", en *Historia del arte de Castilla y León, I: Prehistoria, Edad Antigua y Arte prerrománico*. Valladolid, 1994, pp. 121-124; dibujo de la reconstrucción en p. 123.

En la Dumbarton Oaks Collection existe un cáliz de vidrio verdoso, decorado con dos escenas con cruces, una de las cuales tiene, al igual que el ejemplar de Elche, en los espacios angulares de la cruz, unos florones salientes del vértice ¹²⁰. Leclercq reproduce una estampilla de ánfora con cruz central e inscripción griega alrededor; en los ángulos aparecen una especie de florones romboidales ¹²¹.

Pese a las reticencias de Schlunk a considerar la fuente de Elche como objeto litúrgico, creemos que tal era el uso que primitivamente tuvo. Se emplearía para función auxiliar en ciertos ritos, como para recogida de ofrendas de los fieles antes de la Misa ¹²². Fuentes rectangulares de plata, decoradas con cruces (monogramática y normal) hay en el Museo de El Cairo ¹²³, que tendrían un uso semejante.

Cronológicamente puede situarse la pieza muy a fines del s. IV o ya en el s. V., importada.

BIBLIOGRAFÍA

- BALMASEDA MUNCHARAZ, L.J. (1997): "Plato"; 1897-1997. *Cien años de una Dama. Catálogo de la exposición*. Madrid, p. 105, n.º 25.
- FERRÁNDIS, J. (1940). "Artes decorativas visigodas", en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Op. cit.*, pp. 659-660, fig. 452;
- IBARRA, A. (1879): *Illici*, p. 271, lám. XXV. Alicante;
- SCHLUNK, H. (1947): *Ars Hispaniae*, T.II, p. 323, Madrid.
- SÁNCHEZ DE PRADO, M.ª D. (1984): "El vidrio romano en la provincia de Alicante", *Lucentum*, T. III, Alicante, p. 96 y Fig. 11.5.

OTROS OBJETOS DE POSIBLE USO LITÚRGICO

ACETRES DE LAS PESQUERAS

Nº Inv.: 1970/6/5 y 6

¹²⁰ ROSS, M.C., *Op. cit.*, n.º 96, lám. LIV. Cree posible su origen sirio y lo fecha en los inicios del s. VI; WEITZMANN, K., *Op. cit.*, n.º 545.

¹²¹ LECLERCQ, H., *DACL*, 1914, Vol. III, 2, s.v. "croix et crucifix", fig. 3424.

¹²² Sería el equivalente a los recipientes denominados en los inventarios altomedievales como "inferturias", "intromissios", "supostorios", "discos", etc. Eran recipientes amplios, como bandejas, generalmente de plata. Cfr. GÓMEZ-MORENO, M. (1919): *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*. Madrid, p. 339.

¹²³ STRZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, n.º 7203 y 7204.



FIGURA 13.

Expediente: 1970/6

Dimensiones del 1970/6/5: Alt.: 17,5;

Diám.: 11

Materia: Hierro

Procedencia: Las Pesqueras, Fresneda de Cuéllar (Segovia)

Un acetre completo (1970/6/5) y un pequeño fragmento de otro (1970/6/6), junto con otros objetos de bronce -jarritos y patenas- aparecieron dentro de un gran vaso cerámico, fruto de un hallazgo casual por parte de D. Francisco Martín de Benito en su propiedad de "Las Pesqueras".

El acetre es de forma cilíndrica y base cóncava, con tres pequeñas patas abiertas que lo sostienen (Figs. 13 y 14). En la parte superior del borde liso, y enfrentadas, dos anillas para insertar el asa, un fragmento del cual está amalgamado con el borde.

La decoración es a base de cordones sogueados aplicados a la superficie que parten de la anilla; uno central vertical y a cada lado uno oblicuo. En una cara se conservan dos casi enteros y el arranque del tercero, y en la otra sólo restos de uno de los diagonales.

El fragmento de acetre correspondiente a parte del borde con un trozo de asa, ésta de sección circular, se halla en tan pésimo estado que no permite hacer ninguna apreciación ni siquiera sobre el tipo de unión de asa y borde.



FIGURA 14.

Un acetre similar forma parte de un conjunto litúrgico del Museo cordobés, compuesto por incensario, acetre y lámpara de bronce con cruz. El acetre¹²⁴ (nº inv. 28.344) es de cuerpo cilíndrico, dividido en cuatro frisos; en el superior, inscripción: + OFFT. SESLOVS SCI. VINTIL * EVITE.; en el borde, tres apéndices perforados.

Otro ejemplar de proporciones más rechonchas y pie de cáliz, hallado en Italia, se conserva en la Dumbarton Oaks Collection¹²⁵. Es de bronce y va decorado con líneas incisas horizontales y cuatro crismones nielados, situados a intervalos regulares; dos pestañas en el borde, perforadas, sujetan el asa. El crismón marca el término *post quem* y el grupo de acetres similares a que pertenece, la mayoría hallados en el Bajo Rin, inclinan a Ross a fecharlo en época constantiniana.

La función del acetre es contener el agua bendecida para las múltiples aspersiones utilizadas en la liturgia desde época antigua. En esto coincide con su antecesora inmediata, la sítula romana, de configuración cilíndrica o troncocónica, a veces muy decoradas; con un ramo de olivo por aspersor, servía en la *lustratio* romana.

¹²⁴ Bronces romanos en España, cit., nº 120, sin foto del acetre.

¹²⁵ ROSS, M.C., Op. cit., nº 50, lám. XXXII.

BIBLIOGRAFÍA

VV. AA.(1990): *Bronces romanos en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 228-229, nº 123.

Existen en los fondos del Museo otros recipientes de bronce y hierro, de forma semejante, como el de Hinojar del Rey (Burgos) (nº inv. 61789), y los de Suellacabras (Soria) (Nº inv. 61136 y 61137, actualmente en depósito temporal en Soria, y el 61212). Estos vasos se conectan mejor en forma y contexto con algunos de la vajilla tardorromana estudiados por Palol y Fuentes¹²⁶. Una característica diferencial es la base con pie de sustentación o trípode en los acetres, mientras en los recipientes de las necrópolis tardorromanas la base suele ser cóncava, como destinados a transportarse colgados del asa. La adopción de utensilios con formas largamente experimentadas para nuevas finalidades sacras es frecuente en la liturgia naciente. A veces sólo los símbolos o el contexto del hallazgo permiten dilucidar su destino.

CUCHARILLA

Nº Inv.: 61996

Expediente: ¿1943?

Dimensiones: Alt.: 1,6; Long.: 15,5

Materia: Plata

Procedencia: Monte Rodiles, término de Solorio, en Villaviciosa (Asturias)

Hallada con un lote de clavos, un hacha imitación de *francisca*, una punta de lanza y otra de venablo, un broche de cinturón y una cuenta de ámbar, al hacer una trinchera, fue donada por el alférez Sr. Hidalgo en el año 1943. Presenta esta cucharilla un mango apuntado y de su extremo más grueso se origina, mediante una voluta calada, la pala con superficie curvada, de la que apenas se conserva el inicio; ésta queda a un nivel más bajo que el mango (Fig. 15).

La *cochlear* o *cochleare* romana, de mango puntiagudo, se usaba en principio con alimentos, como conchas, huevos y otros. El empleo de la plata para su confección era normal, así como su personalización, mediante el grabado de anagramas, nombres y divisas. Con el cristianismo se

¹²⁶ PALOL, P. (1970): "Necrópolis hispanorromanas del siglo IV en el valle del Duero. III. Los vasos y recipientes de bronce", *BSEAA.*, vol. 36, pp. 205-236; FUENTES, A. (1990): "Los bronce bajoimperiales en Hispania", *VV.AA., Los bronce romanos en España*. Madrid, pp. 117-135.

pasó a decorarlas con cruces e incluso escenas bíblicas, como las seis que forman parte del tesoro de Aquileya¹²⁷. Una, de pala circular con crismón encerrado en láurea y mango apuntado, procede de Cartago y se guarda en el British Museum¹²⁸; es similar en forma a otra del Museo de El Cairo¹²⁹.

García y Bellido recoge en un breve artículo varias cucharillas de épocas paleocristiana y visigoda, halladas en tierras portuguesas¹³⁰, a las que considera los únicos ejemplares aparecidos en suelo hispano. Dos de ellas, de plata, ya publicadas por Almeida¹³¹, son muy semejantes a la nuestra. La primera, conservada en el Museo de Elvas, hallada en una sepultura con un vaso de vidrio deshecho, tiene el mango perdido; en el cuenco de la pala lleva una inscripción recuadrada, en la que se lee AELIAS VIVAS IN [crismón], y en el arranque del mango pueden verse el *alfa* y la *omega*. La segunda, en el Museo de Lagos, tiene la pala decorada como semejando una hoja, con nervios resaltados, y carece de inscripción. Da noticia García y Bellido, al final de su escrito, de un ejemplar hallado en Bruñel (Jaén), también de plata y sin inscripción, muy semejante a las piezas portuguesas.

En las donaciones a iglesias de la alta Edad Media se mencionan cucharas de plata; así, en un documento¹³² de la catedral de León del 847. Cita Leclercq¹³³ el testamento de Ermentrudis: "*Basilicae sanctae cruces vel domni Vincenti*

¹²⁷ Fechadas en el s. IV y adornadas con el sacrificio de Abraham, adoración de los Magos, bautismo de un niño y personajes bajo la aclamación EVSEBIORVM DIGNITAS. Véase LECLERCQ, H., *DACL*, 1914, Vol. III, 2, s.v. "cuiller", col. 3173.

¹²⁸ DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 375. Véanse los 24 ejemplares del "tesoro de Chipre" (nº 400-424) y los 13 del "tesoro de Lampsacus" (380-392). Piezas semejantes hay en los principales museos europeos, que sería prolijo enumerar. Las 8 de la Dunbarton Oaks Collection, proceden de Constantinopla y son fechadas a fines del VI o inicios del VII (ROSS, M.C., *Op. cit.*, nº 13, lám. XVII).

¹²⁹ SRTZYGOWSKI, J., *Op. cit.*, nº 7050.

¹³⁰ GARCÍA BELLIDO, A., "Cochleares romano-visigodas de la Península Hispánica", en *Conimbriga*, 10 (1971), pp. 93-97 y figs. 1-2.

¹³¹ Almeida, F., "Arte visigótico em Portugal", en *O Arqueólogo Português*, 4 (1962), núms. 322-324.

Un corpus de cochleares establecen V. Milicic y H. Veters en *Zu den spätkaiserzeitlichen und merowingischen Silverlöffeln*. Berlin, 1970, 111 y ss.

¹³² GÓMEZ-MORENO, M., *Op. cit.*, p. 340.

¹³³ *Ibidem*, col. 3173.p

cochliaria argentea dece(m) dari jubeo", y menciona a Du Cange, que en su *Glossarium* aduce textos en los que patena y cochlear se relacionan; uno de ellos habla de los "*oblatae* [pequeños panes eucarísticos] *quae cochliari argenteo in patena ponuntur*". Las iglesias orientales conservaron la tradición de suministrar la comunión bajo las dos especies y, para ello, se servían del *labis*, cucharita de oro o plata. En la liturgia visigoda también se mantenía la doble especie para los fieles: el pan se daba en la mano, según antigua tradición, pero nada se dice del vino. Fernández Alonso¹³⁴ cree posible el uso de la cucharilla, que seguro tendría otros alternativos menos sacramentales, como para poner la porción de incienso en el incensario¹³⁵.

Ni sabemos si la desaparecida pala del ejemplar del M.A.N. se adornaría con algún símbolo cristiano, ni tampoco el contexto de hallazgo es expresivo como para deducir sobre su uso. Los demás objetos que acompañaban a la cucharilla parecen concordar con una sepultura visigoda del s. VII, a tenor del broche de cinturón que es de placa rígida. En el Museo de Avila se guarda una muy parecida que procede de una posible villa en Mamblas, cerca de Bercial de Zapardiel¹³⁶.

García y Bellido apunta que la inscripción de la cucharilla de Elvas y el hecho de haber aparecido en una sepultura infantil, pueden indicar su utilización sacramental anterior, convertida ahora en recuerdo y acompañamiento del infante difunto.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPS CAZORLA, E. (1947): "Hallazgo visigodo de Villaviciosa, Asturias", *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-45)*, Madrid, p. 141.

¹³⁴ FERNÁNDEZ ALONSO, J., *Op. cit.*, p. 331.

¹³⁵ Y extraer del caliz partículas o insectos caídos en él. La utilización de cucharilla o cacillo para mezclar agua al vino se introduce en la liturgia occidental en el s. XIII, según Jungmann (*op. cit.*, 585 y ss.)

¹³⁶ LARREN, H. (1990): "Excavaciones arqueológicas de urgencia", *Numantia*, vol. III, pp. 246-247,

OBSERVACIONES FINALES

Al pasar revista a estos *disjecta membra* del mobiliario litúrgico se advierte que muchos de ellos colgaban del techo de las iglesias. Gómez-Moreno recuerda¹³⁷ que en las iglesias altomedievales sobre el altar no había nada permanentemente y "sólo fué costumbre colgar encima, pendientes de la bóveda o de arquerías y perchas, las coronas, luminarias, arquetas y vasos que solemnizaban el lugar sagrado", y observa que las iglesias asturianas mantienen argollas para enganche de las cadenas y remite a miniaturas castellanas que atestiguan la misma práctica¹³⁸. El conjunto de objetos del Tesoro de Guarrazar, tanto remanentes como perdidos, pero de los que queda alguna noticia, permiten retrotraer la costumbre a los templos visigodos.

Los inventarios de iglesias hispanas manejados por Gómez-Moreno, redactados aún en latín medieval, repiten los mismos nombres de objetos enumerados por otras donaciones pertenecientes a los primeros siglos cristianos. La fijación de los tipos en la mayoría de los instrumentos litúrgicos es muy temprana y precede a la de los textos y a la articulación de las fiestas del año, al menos en los ritos occidentales. Otra información de los inventarios altomedievales: siguen anotando cruces, coronas e incensarios de oro y plata. Hay que deducir que algunos eran perduración de épocas anteriores y otros creación nueva. En el índice explicado que Gómez-Moreno incluye en su obra¹³⁹ hay otros objetos que hubieron de estar en uso en tiempos anteriores y no están representados en los fondos del M.A.N., como son las "*capsas*", para la reserva

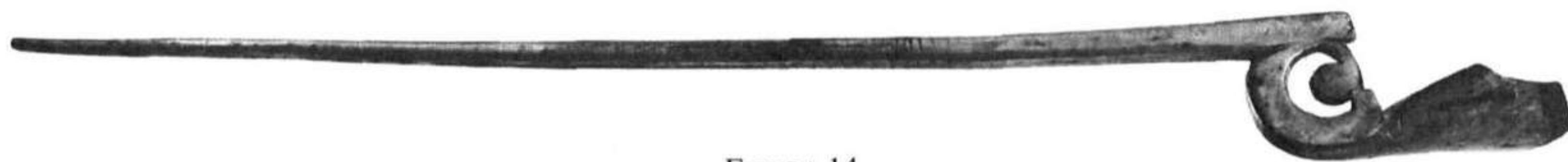


FIGURA 14.

¹³⁷ GÓMEZ-MORENO, M., (1919): *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*. Madrid, p. 326.

¹³⁸ También había objetos colgantes en edificios privados: La llamada "arqueta de las Musas" del Museo Británico (DALTON, O.M., *Op. cit.*, nº 305, lám. XIX), de plata, de cuerpo circular, ricamente decorado y tapadera cupular, tenía en su interior una plataforma de bronce con 5 vasitos para perfumes y ungüentos; el conjunto pendía de tres cadenas que unen en anilla grande.

¹³⁹ *Ibidem*, cap. X: Preseas eclesiásticas., pp. 231 y ss.

eucarística, reliquias o evangeliarios, y los platillos y cajitas de plata o marfil, para contener el incienso (y que él identifica con los "offertoria").

En la ornamentación de las lámparas de bronce puede verse la ambigüedad inicial de la iconografía cristiana. Al comienzo, según escribe Grabar¹⁴⁰ las imágenes alegóricas eran relativa-

mente abstractas. El Buen Pastor del asa de lámpara del M.A.N. era en el arte pagano el símbolo de la filantropía (*humanitas*). La forma externa es idéntica y tan sólo el contexto en que aparece permiten orientar el iconograma en uno u otro sentido. Un proceso distinto es el cambio de sentido por adición de símbolos que manifiesta la lámpara del grifo, en este caso la cruz y la paloma.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M. (1964-65): "Un nuevo incensario de época visigoda hallado en España", *Ampurias*, T. XXVI-XXVII, Barcelona, pp. 181-201.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1959): " Veintinueve lámparas romanas de bronce del Museo Arqueológico Nacional de Madrid", *Zephyrus*, T. X, Salamanca, pp. 159-170.
- CAMPS CAZORLA, E. (1947): "Hallazgo visigodo de Villaviciosa, Asturias", *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-45)*, Madrid.
- DALTON, O.M. (1901): *Catalogue of early Christian Antiquities and objets from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography at the British Museum*, Londres.
- DONATI, A (Com.) (1996): *Dalla Terra alle Genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Milán.
- FERRANDIS, J.: "Artes decorativas visigodas" en MENÉNDEZ PIDAL, R. (Dir) (1940): *Historia de España, T. III. España visigoda*, Madrid.
- FULGOSIO, F. (1873): "Candelabros y lucernas de bronce del Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, T. II, Madrid, pp. 429-444 y lám. que precede al trabajo.
- IBARRA Y MANZONI, A. (1879): *Illici*, Alicante.
- LECLERCQ, H. (1925), *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, T.V,1.
- MÉLIDA ALINARI, J.R. (1917): "Cruz de bronce y baldosines de barro con relieves, procedentes de una basílica visigoda del siglo VII", *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1916. Notas descriptivas*, Madrid.
- (1926): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Vol. II, Madrid, pp. 47 y ss.
- MUÑOZ AMILIBIA, A.M^a (1982): " Cruz de bronce monogramática procedente de Cehegín (Murcia)" *II Reunió d'Arqueología Paleocristiana Hispànica, Montserrat, 2-5 de noviembre 1978*, pp. 265-276.
- PALOL, P. de (1950): "Los incensarios de Aubenya (Mallorca) y Lladó (Gerona)", *Ampurias*, Vol. 12, Barcelona.
- (1982): "Les excavacions de l'Institut d'Arqueologia i Prehistoria a la basílica de Fornells, Menorca" *II Reunió d'Arqueología Paleocristiana Hispànica, Montserrat, 2 al 5 de noviembre de 1978*, pp. 353-404.
- (1990): "Bronces cristianos de época romana y visigoda en España", *Los bronce romanos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (S. f.): *Arte paleocristiano en España*, Barcelona (Ed. Polígrafa), fig. 177.
- RAMÓN MARTÍNEZ, M. (1898): "Basílica del siglo VII en Burguillos", *Boletín de la Real Academia de la Historia (B.R.A.H)*, Vol. XXXII, pp. 352 y ss.
- ROSS, M.C. (1962): *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Vol. I. Washington.
- SCHLUNK, H. (1947): *Ars Hispaniae*, T. II, Madrid.
- STRZYGOWSKI, J. (1973): *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Koptische Kunst*. Osnabrück. (Ed. anastática de la de 1904).
- VAZQUEZ DE PARGA, L (1963) "Disco de bronce, de arreo de caballo, y lamparita de bronce", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1958 a 61 (Extractos), Vol. XIX a XXII, Madrid, pp. 35-36 y lám. IX.
- VIVES i GATELL, J. (1969): *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda (I.C.E.R.V)*, Barcelona, 2ª edición.
- VV. AA.: (1990): *Bronces romanos en España*, Madrid, (Catálogo de exposición).
- WEITZMANN, K. (1977) *Age of spirituality. Late Antique and Early Art third to seventh century. Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978*, Princeton University Press.

¹⁴⁰ GRABAR, A.(1985): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, p. 21.

REINTERPRETACIÓN DE ALGUNOS DE LOS HALLAZGOS REALIZADOS POR NARCISO SENTENACH EN TIERMES (SORIA)

EUSEBIO GUTIÉRREZ DOHIJO

A José Luis Argente

"in memoriam"

RESUMEN

La búsqueda de explicación de unos hallazgos producidos durante la excavación de 1911 por D. Narciso Sentenach en Tiermes (Soria), sumados al descubrimiento de una necrópolis de época visigoda en el Foro de Tiermes en 1993, han permitido reinterpretar parte de las zonas excavadas en 1911, y localizar una serie de piezas cuya datación se adscribe al mundo hispanovisigodo (siglo VII).

SUMMARY

The search for an explanation of some findings for the excavations of 1911 by D. Narciso Sentenach in Tiermes (Soria), plus discovery of a cemetery the visigothic period in the Foro of Tiermes in 1993, have allowed to reinterpret part of the area excavated in 1911, and localize some objects whose cronology is attributed to "visigothic hispanic" world (century VII).

EN ocasiones los trabajos de aquellos que nos han precedido quedan en el olvido, otras veces no somos capaces de saber cuales fueron sus logros o hallazgos; más cuando una disciplina, como la arqueología, tan receptora de todo avance científico tiende por su propia naturaleza a evolucionar hacia unos conocimientos cada vez más especializados, relegando antiguos hallazgos a un oscuro silencio. Así, algunas veces, objetos recuperados en excavaciones a principios de siglo no fueron estudiados con el detenimiento que ahora se les trata. Los criterios de valoración a la hora de analizar un hallazgo arqueológico han sufrido una radical evolución. De esta manera, objetos que en el momento de su descubrimiento no suscitaron apenas interés, ahora nos permiten esta-

blecer una serie de nuevas hipótesis. Así, surge este pequeño estudio sobre unos hallazgos que efectuara D. Narciso Sentenach en 1911 en el yacimiento de Tiermes (Soria).

D. NARCISO SENTENACH Y EL YACIMIENTO DE TERMES

En 1909 el Conde de Romanones excava en el yacimiento termestino a partir del mes de Agosto según reflejaban sus propias palabras (Figuroa y Torres, 1910: 4), había conocido la existencia del lugar por medio del párroco de Galve de Sorbe (Guadalajara), Saturnino Herranz, el cual mantuvo una gran insistencia en que tal distinguido noble conociera las mencio-

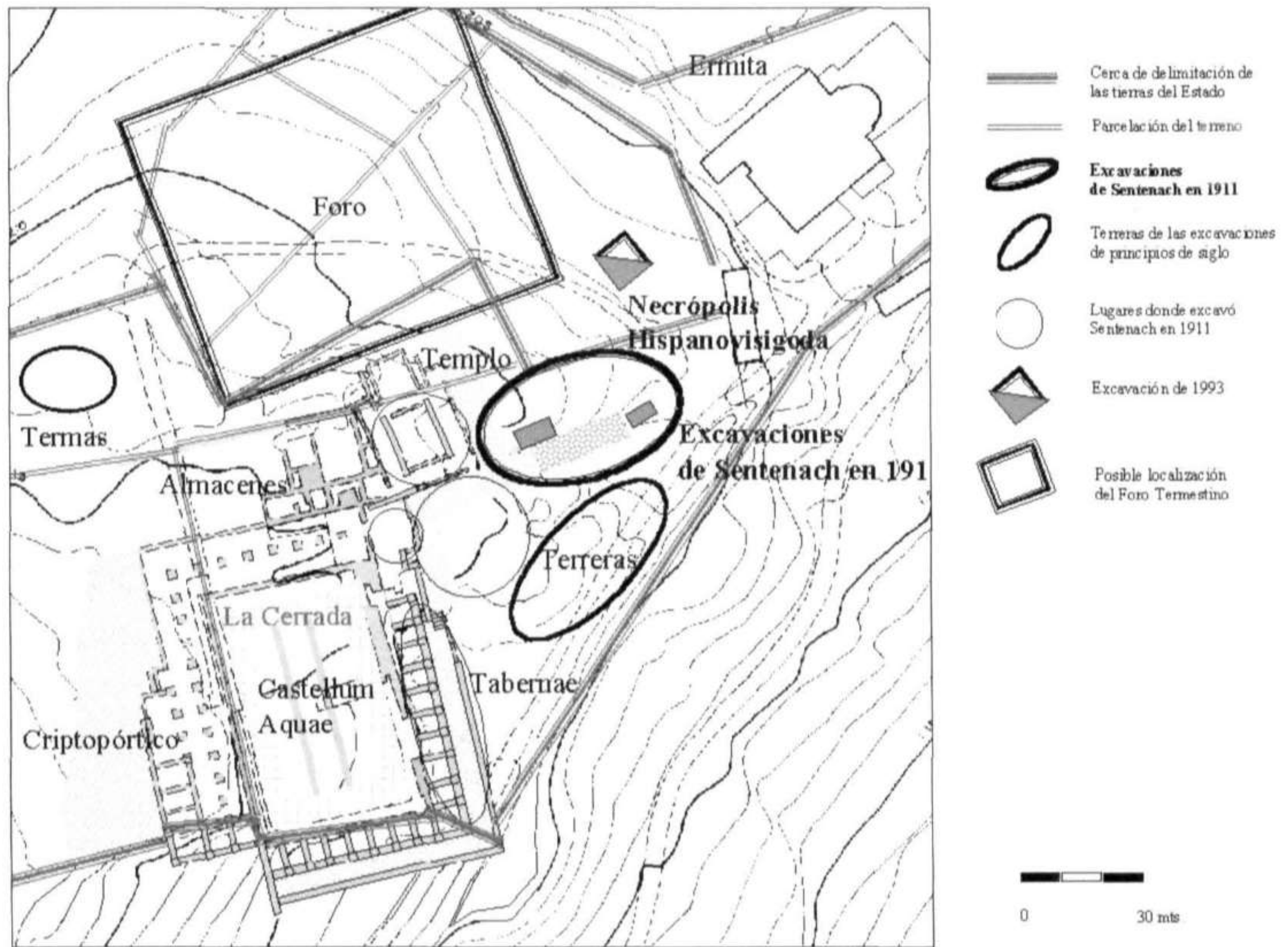


FIGURA. PLANO DEL ÁREA DE ESTUDIO.



FIGURA. ÁREA DEL FORO EN LA ACTUALIDAD.

nadas ruinas. A su vez, el Conde de Romanones, no era el primer investigador que pisaba el yacimiento con la intención de horadar sus entrañas, como le recordará agriamente Schulten en un artículo posterior (Schulten, 1913); pero en cambio, si que le podemos considerar como el primer promotor de la realización de trabajos continuados en este solar, como a continuación veremos.

En este contexto es cuando Narciso Sentenach tiene su primer contacto con objetos procedentes de Tiermes, al encargarle el Conde de Romanones la catalogación y clasificación de las piezas encontradas en su excavación del año 1909 (Figuerola y Torres, 1910: 21). Así establecido el vínculo entre ambos, al año siguiente el Gobierno nombra Comisionado de las excavaciones a efectuar en *Termes* a D. Narciso Sentenach, siendo entonces Ministro de Instrucción Pública el mencionado Conde de Romanones. Los trabajos de Sentenach se alargarán durante tres años, animado principalmente por el descubrimiento de fragmentos de esculturas durante su primera campaña de excavaciones en Tiermes, en el año 1910.

NOTICIAS ESCRITAS DE LOS HALLAZGOS

A pesar de la evidente existencia de la realización por parte de Sentenach de diarios de excavación, éstos en la actualidad se hallan en paradero desconocido. De ahí que las noticias que aportamos ahora hayan sido extraídas de los artículos que publicara, y de los expedientes conservados en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional¹. De esta manera, sabemos que en 1911 Sentenach excava en cuatro puntos concretos del yacimiento, dentro de la zona adquirida por el Estado: en la zona conocida en la actualidad como las *Tabernae*, situadas en el lado Este del *Castellum Aquae*; el Templo, que él define como Basílica; una calle que parte de la puerta Oriental del Criptopórtico, situada entre las *Tabernae* y el Templo; y por último una zona en donde encontró cadáveres. Fuera del recinto perteneciente al Estado es posible que

¹ Queremos ahora agradecer la amable ayuda que nos prestó D^a. Pilar Martínez, responsable del Archivo del Museo Arqueológico Nacional en la búsqueda de datos referentes a estas excavaciones.



realizara alguna tarea de limpieza en las Termas, ya que en la apartado en donde narra los trabajos de 1911, Sentenach especifica detenidamente las diferentes estancias de dicha edificación, con la misma meticulosidad que cuando se refiere a las zonas en donde, con seguridad, si llevó a cabo excavaciones. Por otra parte, la metodología que utiliza en 1911, no coincide con la empleada el año anterior. Ahora excava en extensión, hecho que le permitiría tener más posibilidades en conseguir los restos de las anheladas estatuas.

Como hemos indicado con anterioridad, Sentenach al comentar sus trabajos exploratorios va describiendo cada una de las zonas con una cierta meticulosidad, individualizando los trabajos y hallazgos que efectúa en cada una de las áreas. No vamos a realizar la valoración de todos los trabajos que efectuó, más cuando nos hallamos preparando un trabajo específico sobre ello; además, la reinterpretación que ahora presentamos solo se circunscribe a una zona muy determinada del yacimiento de Tiermes. Continuando con el relato de los acontecimientos, al describir Sentenach las excavaciones que efectúa en *la zona de los cadáveres* comenta:

“propúseme éste (año) desalojar por completo aquella parte adquirida por el estado y que siempre consideré como la más principal de la ciudad, con este motivo pude observar hasta dónde llegaron los estragos del incendio, pues las cenizas abundan sobre todo y los efectos de la calcinación son terribles.

En algunos sitios aparecían aún aglomerados los cadáveres de los que, poseídos del pánico, se acogieron á lo que consideraban el lugar más fuerte; los cráneos más completos, pero los huesos calcinados; aún en los de las manos de algunos de hallaron sus anillos y pulseras, las techumbres de las casas derrumbadas cobijaban también, aunque destrozados, los vasos y utensilios; formando contraste curioso con toda aquella destrucción, la presencia de un precioso é irisante lacrimatorio ó pomo de vidrio, finísimo, que apareció en un hueco de un muro, y que la falta de pericia necesaria por parte de un obrero, le hizo estallar lastimosamente en mil pedazos.” (Sentenach, 1911: 187).

La anterior narración es el único testimonio que dejó Sentenach de los descubrimientos que realizó en dicho punto concreto del yacimiento, ya que seguidamente el texto narra la gran cantidad de tierra extraída para despejar el paramento Este del *Castellum Aquae*; así como las *Tabernae* y la calle que parte de la puerta del Criptopórtico. Sin embargo, el texto de Sentenach plantea diferentes interrogantes que, a la luz de las nuevas excavaciones realizadas en Tiermes, es posible plantear bajo una serie de nuevas hipótesis explicatorias.

INTERPRETACIÓN TRADICIONAL

Estudios posteriores nunca han destacado el pasaje anterior ni el hallazgo de esos cadáveres, por lo que ha pasado desapercibido a lo largo del tiempo; sin embargo, algunos investigadores han reproducido la dramática descripción de la huida de la población en medio de un incendio, como base argumentativa para fechar el fin de la ciudad con la entrada de los cuerpos germanos. El iniciador de esta postura historiográfica fue Sentenach, siguiéndole Ignacio Calvo (Casa/Izquierdo, 1992: 1009-1010), y más recientemente García Merino (1975: 300) y García de Castro (1994: 8; 1995: 145). La realidad es otra bien distinta como a continuación vamos a mostrar.

LOS INTERROGANTES Y NUESTRA REINTERPRETACIÓN

El texto de Sentenach, anteriormente reproducido, nos planteaba una serie de interrogantes o dudas, más cuando conocíamos la aparición de restos de época visigoda durante la campaña de 1911, en concreto el hallazgo del broche calado con un grifo, repetidamente publicado. La datación de dicho objeto en el siglo VII era incompatible con la pretendida destrucción de la ciudad en el siglo IV. A ello se le unía sin duda la extraña mención de cadáveres que aún portaban anillos y pulseras; por lo que sólo cabría dos posibilidades: una, la verosimilitud de la hipótesis de una destrucción de la ciudad como causa directa de la presencia de cadáveres, localizán-

dose éstos en niveles de destrucción violenta de la ciudad. La hipótesis contradecía todos los datos de las excavaciones modernas que se han realizado en la ciudad, ya que en ningún caso, había aparecido niveles de destrucción que indicaran signos de violencia. La segunda hipótesis era más sencilla, los cadáveres formaban parte de una necrópolis, siendo los anillos y pulsera que portaban las inhumaciones los restos de sus ajuares funerarios.

De esta manera, nuestro primer objetivo era localizar, lo más exactamente los lugares en donde excavó Sentenach en 1911, para así situar la posible ubicación de los restos humanos. Para efectuar esta labor sólo teníamos las indicaciones dadas por el dicho autor, y en concreto para hallar el lugar donde aparecieron los cadáveres solo contábamos explícitamente con la expresión "en algunos sitios", término excesivamente genérico lo que ocasionaría la indeterminación espacial de el/los lugares a definir. No obstante, analizando detenidamente el escrito realizado por Sentenach observamos a la hora de redactarlo mantuvo un estricto orden, consistente en describir paulatinamente en cada párrafo cada una de las áreas que exploró. Así, por exclusión era posible tener una somera idea de el/los lugares en donde pudo encontrar los cadáveres. Tras describir el área de los cadáveres comentaba los trabajos realizados en otras zonas dentro siempre de la parte adquirida por el Estado, eran las siguientes:

- despeje del paramento Este del *Castellum Aquae*.
- excavación de parte de las *Tabernae* (que denomina como plaza).
- excavación de la calle que parte de la puerta del Criptopórtico con alguno de los edificios laterales.
- excavación completa del edificio de mosaicos al Norte del *Castellum Aquae*.

La zona que el Conde de Romanones adquirió para el Estado será denominada con el tiempo como "la Cerrada del Gobierno", ya que fue cercada por un muro, siendo bien reconocida en

el terreno y a través de fotografía aérea, o de los planos catastrales². En ella quedan incluido edificios conocidos desde antiguo como el *Castellum Aquae*, el hoy denominado Templo (Basílica para Sentenach), las *Tabernae*, y la calle que parte de la Puerta Este del Criptopórtico; así como otros conocidos por recientes excavaciones, sean toda zona al Oeste del *Castellum Aquae*, incluido el Criptopórtico, los Almacenes o el propio *Castellum Aquae*. En todos estos lugares, tanto en las excavaciones antiguas como modernas nunca se describen restos de la aparición de cadáveres. Más aún, Sentenach no asocia la aparición de los cadáveres con otros edificios que el también excavó, como el Templo, las *Tabernae*, y la calle que parte de la Puerta Este del Criptopórtico. Así por exclusión solo queda como probable área de aparición de los cadáveres una zona situada al oriente del Templo, siempre al norte de la calle que despejara Sentenach. Precisamente, muy cerca de dicha área, aproximadamente a unos 10 mts. al norte de la cerca que dividía la zona adquirida por el Estado, es el lugar donde se realizó en el año 1993 un sondeo de 100 m², localizándose parte de la necrópolis hispanovisigoda de Termes (Argente/ et alii, 1993: 27-36). No creemos que la proximidad de ambos hallazgos sea una simple coincidencia, más cuando conocíamos otra serie de restos de época hispanovisigoda, como ya hemos indicado, cuya datación era concordante con el cementerio ahora descubierto.

De esta manera, ya teníamos despejada una de las incógnitas que suscitaba el texto de Sentenach; pero quedaban por esclarecer otras dudas, por ejemplo la asociación existente entre los cadáveres con la destrucción de la ciudad a causa de un pavoroso incendio, siendo su reflejo más evidente el hallazgo en la excavación de numerosas cenizas. Por una parte, Sentenach narraba que "las cenizas abundan sobre todo y los efectos de la calcinación son terribles". Sin embargo, nosotros estimábamos y seguimos manteniendo que habría que especificar aún más

² Agradecemos las informaciones que nos ha proporcionado D. José Luis Argente, Director del Museo Numantino, sobre la localización exacta de este área.

estas palabras. ¿Donde aparecían las “cenizas y carbones que por todas partes aparece” (Sentenach, 1911: 187)? La respuesta es sencilla. En el proceso de excavación de los edificios más significativos de la ciudad a causa de la extensión prospectada, sean *Castellum Aquae*, Casa del Acueducto, Conjunto Rupestre del Sur o área norte al *Castellum Aquae*, en ninguno de ellos se había detectado señales de tan pavoroso incendio. Creemos que Sentenach interpretó como restos de ese incendio unas acumulaciones de cenizas y carbones, estando muy próximos en alguna ocasión a los cadáveres, aspecto que recalca el dramatismo de su narración con términos como “huesos calcinados”. Sin embargo, esas cenizas y carbones si aparecieron en el año 1993 entre los cadáveres que componían la necrópolis hispanovisigoda, en el sondeo realizado a apenas 10 metros del lugar que hemos interpretado como zona donde Sentenach en 1911 encontró los cadáveres con las cenizas. Se trataban de los restos de las viguerías de los sótanos de una habitación, del suelo de madera, de una escalera y del umbral de una puerta. Restos correspondientes a estructuras arquitectónicas, anteriores al cementerio hispanovisigodo (Argente/ et alii, 1993: 33-36). Su aparición entre los muertos tiene una explicación sencilla, el área destinada como cementerio, tenía como contenido estos elementos cenicientos, al practicarse las fosas de las sepulturas, dichas partes quedaron al mismo nivel que los muertos. No solo el contexto específico coincide con los restos encontrados en 1993, también la mención de acumulaciones es decir superposiciones de tumbas es semejante, lo que hace posible su identificación con lo que nosotros creemos que fue parte de la necrópolis excavada hace casi un siglo.

Recapitulando, Sentenach encontró en 1911 parte de la necrópolis excavada recientemente en 1993, así como los restos de más viguerías y de otros elementos de madera también calcinados, que interpretó como los efectos de destrucción de la ciudad por los bárbaros, ya que esta solución resultaba ser la menos problemática. Dichos comentarios trascendieron a nivel científico y fueron recogidos por una parte de la historiografía que ha pretendido la destrucción de

la ciudad en el siglo IV o V. Como ya hemos indicado, indudablemente no dudaron de la verosimilitud del planteamiento, ya que el resultado era coherente dentro de su visión histórica muy concreta de los acontecimientos, demostrar la ruina de la cultura romana causada por la entrada violenta de los bárbaros. Imagen sin duda cargada de un fuerte romanticismo.

Aquí no acaba la importancia de las noticias vertidas por Sentenach, quién menciona la aparición de algunos objetos, que nosotros interpretamos como pertenecientes a restos de los ajueres funerarios, decía: “*las manos de algunos (cadáveres) se hallaron sus anillos y pulseras*” (Sentenach, 1911: 187). Este dato, más la constancia de la existencia del broche calado con un grifo aparecido en ese año de 1911, hizo que consultáramos los expedientes conservados en el Museo Arqueológico Nacional.

LOS DOCUMENTOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Al cotejar los diferentes expedientes observamos como el correspondiente a las excavaciones realizadas por Sentenach, expediente 1911/103, titulado *Relación dada al Ministerio de los objetos traídos de Termes en el año de 1911* contenía en sus dos primeras páginas la siguiente enumeración de objetos:

“*Bronces.*

Broche de un ancho correaje calado y punteado con la estilización de un caballo, como motivo ornamental.

Pulsera lisa, que fue hallada con los huesos de la mano de la persona que la usaba.

Cuatro anillos encontrados entre los restos de los esqueletos.

Varios restos de adornos espirales, propios de mujer.

Restos de la vaina de un puñal con menuda labor.

Contera de espada con labores.

Varios restos de fíbulas.

Numerosos restos de objetos de bronce muy fragmentarios”

Los tres primeros objetos hacen alusión al broche calado con un grifo, y a otros elementos que fueron hallados en las excavaciones de Sentenach como ajuar de los muertos de ahí la cita “fueron hallados con los huesos de la mano de la persona que la usaba”, o “entre los restos de los esqueletos”. En la última mención se incluirían una hebilla y un broche de bronce, que como veremos a continuación también poseen una datación dentro de época visigoda.

LOS OBJETOS, SU ESTUDIO

Hemos podido identificar la mayoría de los objetos que, sin lugar a dudas, formaron parte de los ajuares. Los objetos son los siguientes:

Broche de cinturón de placa rígida calada.
Nº. de inventario 7.385.³

³ Queremos agradecer especialmente a D. Luis Balmaseda, la ayuda que nos facilitó para consultar este broche, así como su paciencia al escuchar los planteamientos y propuestas que le planteábamos en la búsqueda del resto de los elementos que componían el lote.

Presenta una hebilla es una placa rectangular, con la terminación distal semicircular, de lengüeta calada. Presenta la figuración de un grifo alado, con silueta recortada a següeta. Así mismo, en la plancha se realizaron una serie de motivos decorativos burilados y troquelados con objeto de que la imagen zoomorfa quedara enriquecida. De esta manera, se observa la representación de uno de los ojos del animal fantástico, de la trompa, y de las garras; el torso, panza, patas y alas del “animal”, se rellenan con círculos concéntricos, realizados con impronta circular. El cuello presenta líneas de troqueles triangulares, que parecen representar las crines o las escamas que poseería el grifo. La representación se completa con dos grandes círculos dispuestos en los cuartos delantero y trasero del animal. Se estructuran ambos de manera semejante, a través del desarrollo de motivos concéntricos, expuestos de la siguiente manera, un círculo central realizado con el mismo troquel que el utilizado para los motivos de las extremidades, y envolviéndole un círculo de aces triangulares desplegados radialmente. Igualmente, observamos como el marco más externo de la pieza está ocu-

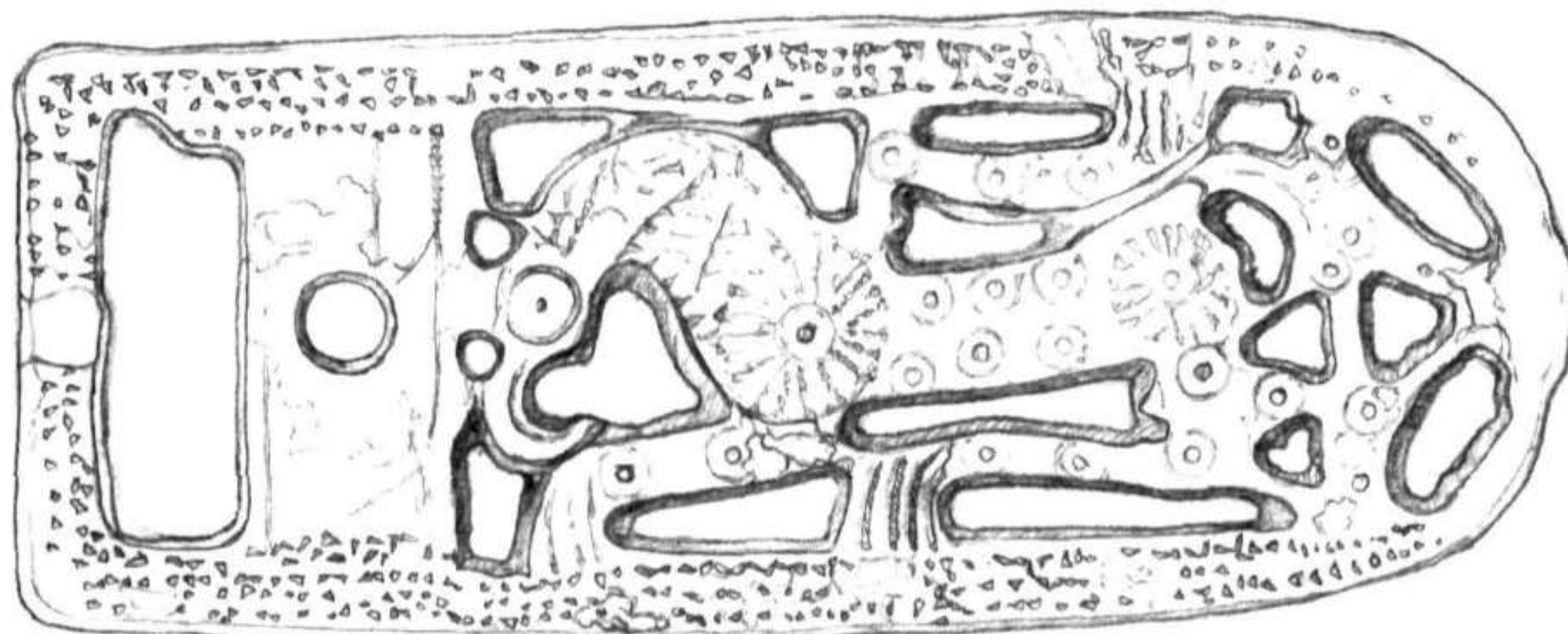
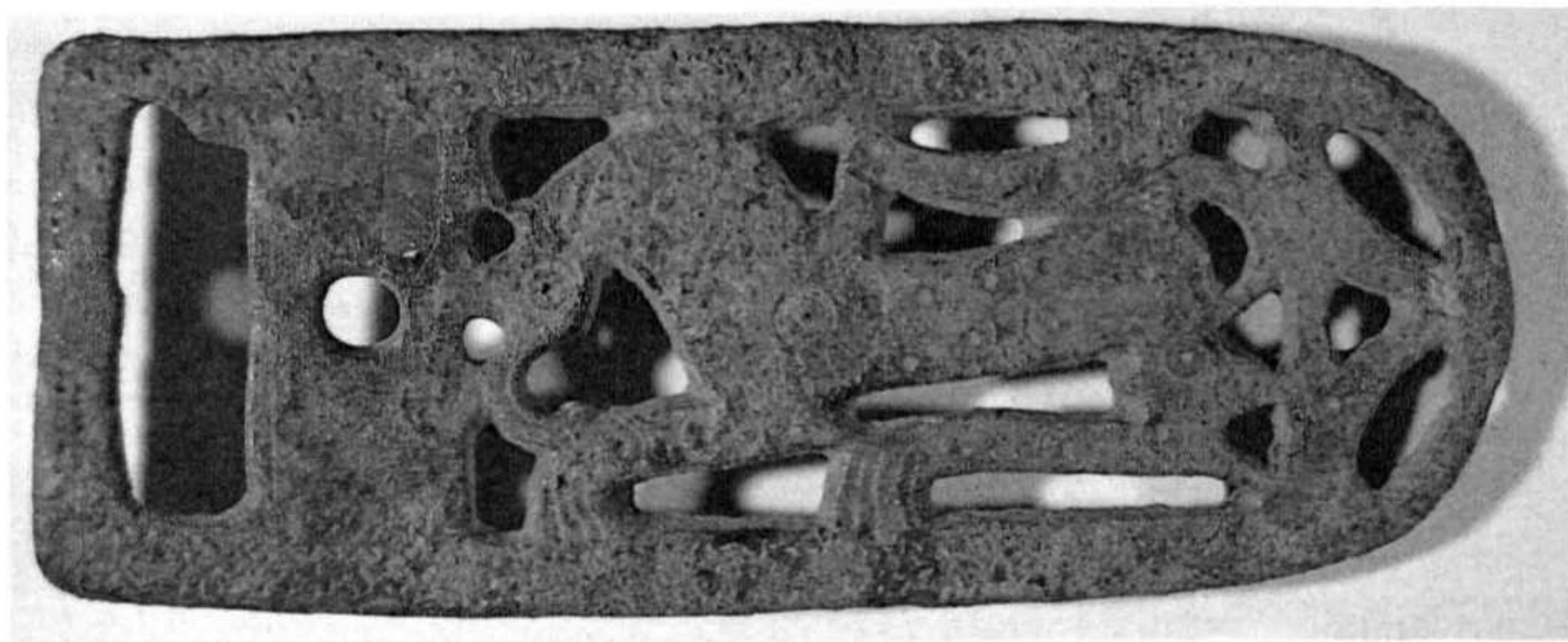


FIGURA. BROCHE DE CINTURÓN DE PLACA RÍGIDA CALADA. Nº. DE INVENTARIO 7.385.

pado por motivos realizados a través del troquel de impronta triangular. Dichos motivos en algunas ocasiones parecen que intentan seguir tres líneas de puntos o “troqueles” paralelos. Toda la decoración se conserva en mal estado, siendo difícil el examen de ella. La forma del orificio que corresponde a la hebilla en la placa no es totalmente simétrica, sino que uno de sus ángulos hay un pequeño saliente; lo que permite identificar la pieza de manera segura con respecto de otras similares. A su vez, existe un pequeño rebaje para que la aguja se asiente de manera más firme. El reverso presenta cinco apéndices de forma rectangular con una perforación circular, tres de ellos están en la actualidad incompletos. Medidas: 12,1 cms de largo, 4,8 cms de ancho, 0,3 cms de grosor.

HISTORIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Hemos creído conveniente incorporar este apartado ya que la pieza en estudio, ha sido publicada en ocasiones sin su procedencia exacta. En 1911, Narciso Sentenach saca a la luz uno de los artículos dedicados a las excavaciones que realizaba en Tiermes, en él se acompaña una lámina en donde se observa la reproducción del broche de cinturón de placa calada (Sentenach, 1911: lámina titulada “Bronces ibero-romanos”). Sin embargo, en el texto no se citaba la mencionada pieza, por lo que, lamentablemente, desconocemos el contexto preciso del hallazgo. En la lámina también se mostraba la cabeza de una estatua aparecida en 1910 y la pulsera estudiada ahora en un segundo plano. Posteriormente, Sentenach volverá a publicar su imagen, en 1915; siendo la misma fotografía que en 1911, pero a la que se ha recortado los demás objetos para dejar el broche exento (Sentenach, 1915: 95). La imagen no posee pie de fotografía, pero en el texto se comenta “broche con el caballo estilizado” (Sentenach, 1915: 95). Anteriormente, Juan Cabré en su *Catálogo Monumental de Soria* (inédito), recoge dos piezas procedentes de Tiermes, una de ellas corresponde a este elemento catalogándolo de la siguiente manera: “nº 1, broche visigótico, de bronce, hallado por el Sr. Sentenach. Museo Arqueológico” (Cabré, 1912: tomo IV, pág. 62 y

lámina XXI). Era la primera vez que se relacionaba la pieza con el mundo visigodo.

Aberg en su conocida obra sobre *toreútica hispanogoda* recogía la pieza (Aberg, 1922: 226 y abb. 359); pero desconocía su procedencia, de ahí que probablemente de la mención provenga el posterior silencio sobre el origen del broche. Ello puede ser debido a que en las antiguas fichas de inventario tampoco citan la procedencia del objeto. A su vez, podemos observar como en la fotografía que publica Aberg del broche, éste ya no mantiene la aguja escutiforme, tal y como en un principio aparecía en la primera fotografía proporcionada por Sentenach. Zeiss conocedor de la obra de Aberg recogió el broche calado indicando su “procedencia desconocida” (Zeiss, 1934: taf. XV, V). A partir de entonces aquellos investigadores que tomaron como referencia la obra de Zeiss mantendrán el origen desconocido de la pieza. Seguidamente, Zeiss vuelve a publicarlo en una síntesis de la anterior obra, repitiendo la “procedencia incierta de la pieza” (Zeiss, 1936: pág. 20, y lám. XII, IV). El equívoco estaba formado, así Supiot cita y reproduce el broche, sin indicar su origen, y mencionando sólo el lugar donde se depositaba, el Museo Arqueológico Nacional (Supiot, 1933-34: 199 y lám. VIII. II).

Hasta 1941, no volvemos a encontrar otra mención; esta vez, es con ocasión de la conocida “Carta Arqueológica” de Blas Taracena; en ella dice: “*Se han encontrado algunos de esta época: (refiriéndose a objetos de época visigoda) una hebilla de cinturón de bronce con un caballo calado...*” (Taracena, 1941: 115). Posteriormente, Teógenes Ortego también lo mencionará pero de forma superficial, diciendo: “*Otros objetos de esta época hallados en las excavaciones han sido osculatorios, fíbulas, broches de cinturón con placas que ostenta rica decoración zoomorfa...*” (Ortego, 1975: 39 y 1980: 40). A su vez, Alonso Ávila habla de un broche de cinturón de placa rígida con una figura de caballo (Alonso Ávila, 1984: 193); indudablemente hacía referencia a nuestra pieza. Por último, Caballero Zoreda describe la pieza como

“el broche de Termes con un caballo” (Caballero, 1984: 444). Nosotros hemos descrito el motivo decorativo como un grifo, ya que la trompa, garras y alas imposibilitan su identificación con un caballo. En suma, la confusión ha llegado a ser tal, que otros autores hablan del broche, a tenor de las antiguas publicaciones, pero no identificaban la pieza con la depositada en el Museo Arqueológico Nacional. Así, poco a poco, incluso se ha creado la idea de que se desconocía el lugar de depósito de la pieza (Casa/Izquierdo, 1992: 1011).

Pulsera. N^o de inventario 21.062.⁴

Pulsera de sección circular de un grosor de 0,6 cm. Sus dos apéndices se ensanchan en forma de torque. El diámetro de la pulsera es de 6,9 cms. La pulsera fue reproducida en una fotografía, pero al situarse detrás del broche era difícil su identificación (Sentenach, 1911: lám. “Bronces ibero-romanos”).

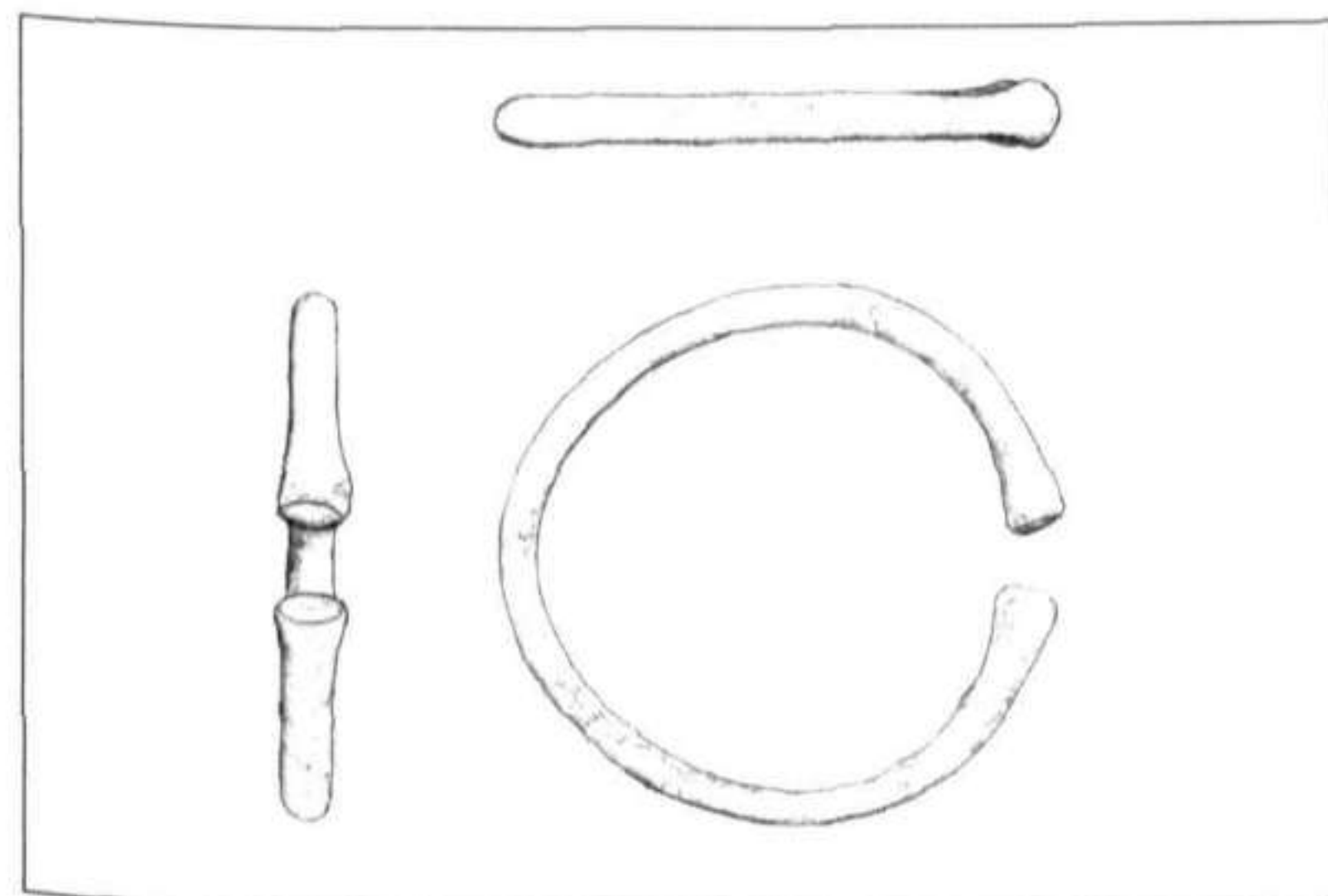
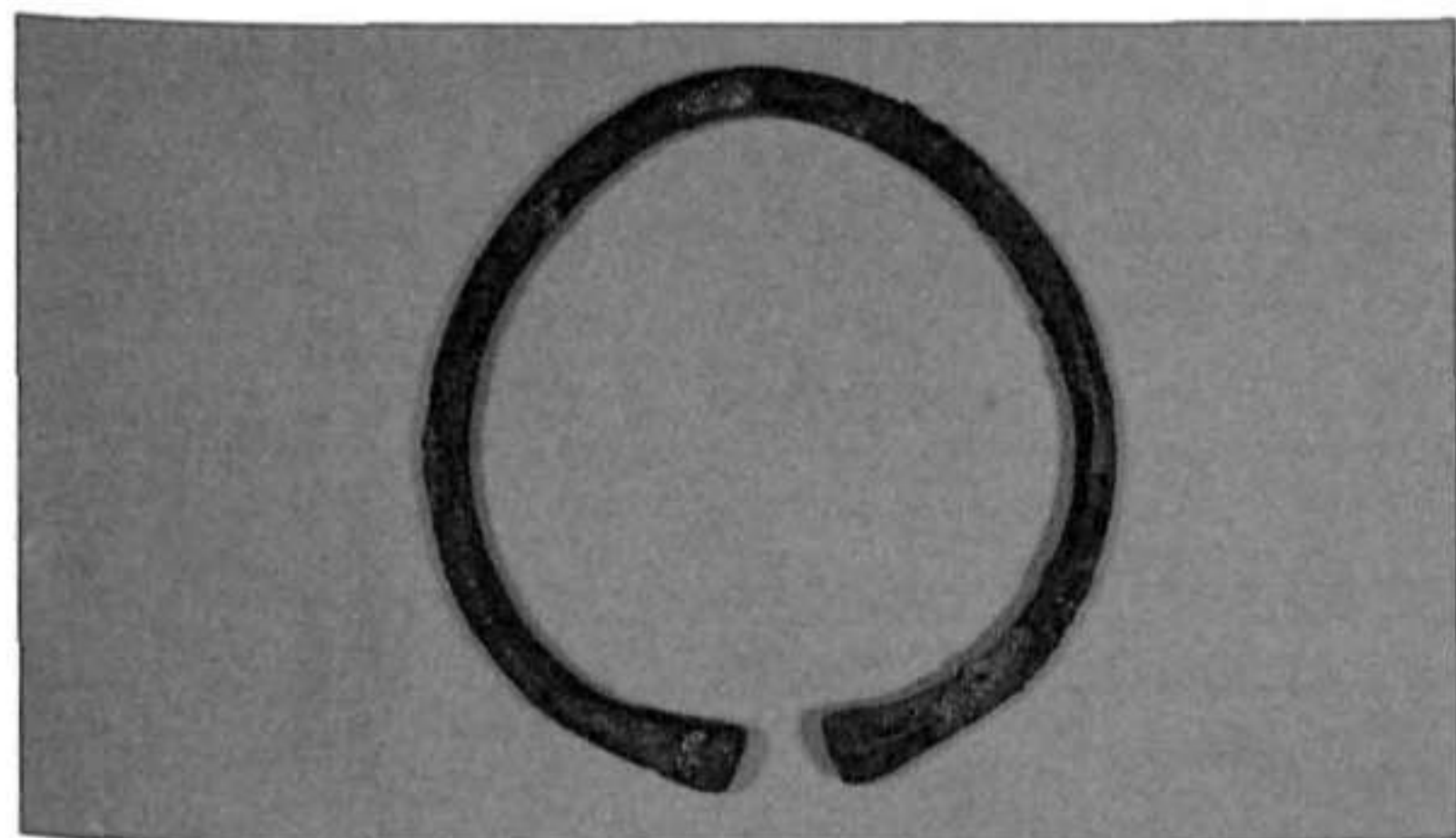


FIGURA. PULSERA. N^o DE INVENTARIO 21.062.

⁴ Amablemente D^a. Virginia Salve localizó y nos permitió la consulta de esta pieza.

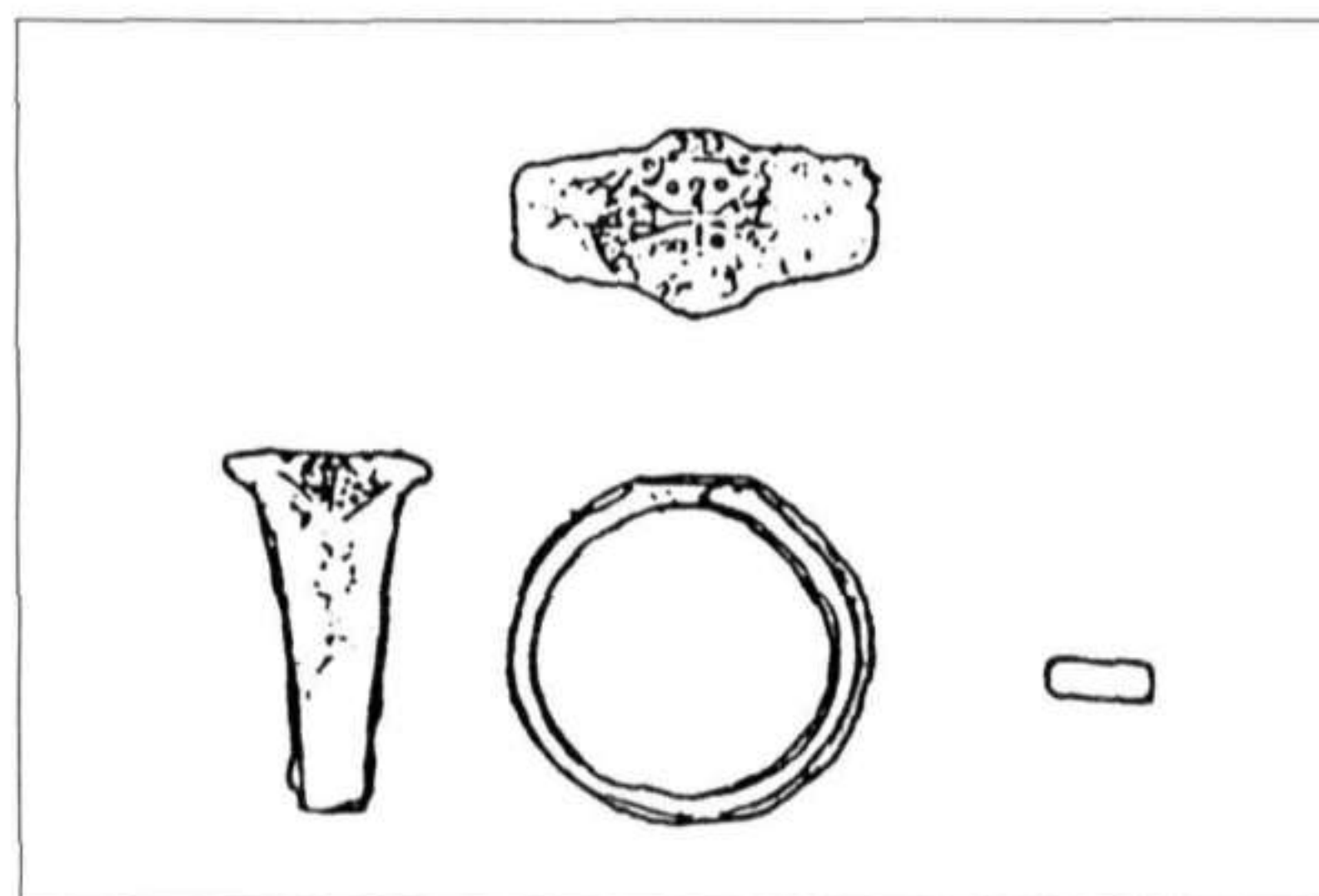


FIGURA. ANILLO. N^o DE INVENTARIO 21.437.

Anillo. N^o de inventario 21.437.⁵

Anillo formado a partir de una lámina de bronce que se ensancha en el chatón. Su decoración se centra en el centro del chatón por lo que parece podría ser un monograma de difícil lectura. El motivo central parece representar una cruz que abre dos de sus brazos en tres apéndices, ocupando los espacios libres unos diminutos puntos troquelados, llegando a extenderse al comienzo de la cinta, al recrearse en un rombo insinuado por una línea incisa, su interior también es rellenado por numerosos puntos diminutos troquelados. Este último desarrollo sólo se conserva en uno de los extremos del chatón, ya que en su opuesto el deterioro de la pieza no permite en la actualidad observar su ornamentación. En cada uno de los ángulos que forman los dos brazos de la cruz, se dispuso un punto más grande, de forma simétrica. En el extremo de uno de los brazos que no se remata con los tres apéndices, existe un signo que pudiera en forma de “E”. La terminación del restante brazo no es posible su visión, a causa de su deterioro. La forma del aro del anillo, no es una cinta rectangular, ya que al acercarse al chatón adquiere una mayor anchura. La sección de la sortija es rectangular. Medidas: 2,1 cms de diámetro máximo, 0,6 cms de ancho, 0,2 cms de grosor, y diámetro del chatón 1,1 cms.

⁵ Los anillos, broches y contera que a continuación recogemos están depositados en el Museo Arqueológico Nacional, su consulta ha sido posible gracias a la inestimable ayuda que nos prestó D^a. Marigel Castellano, quien además localizó dos de los anillos que en un principio considerábamos extraviados.

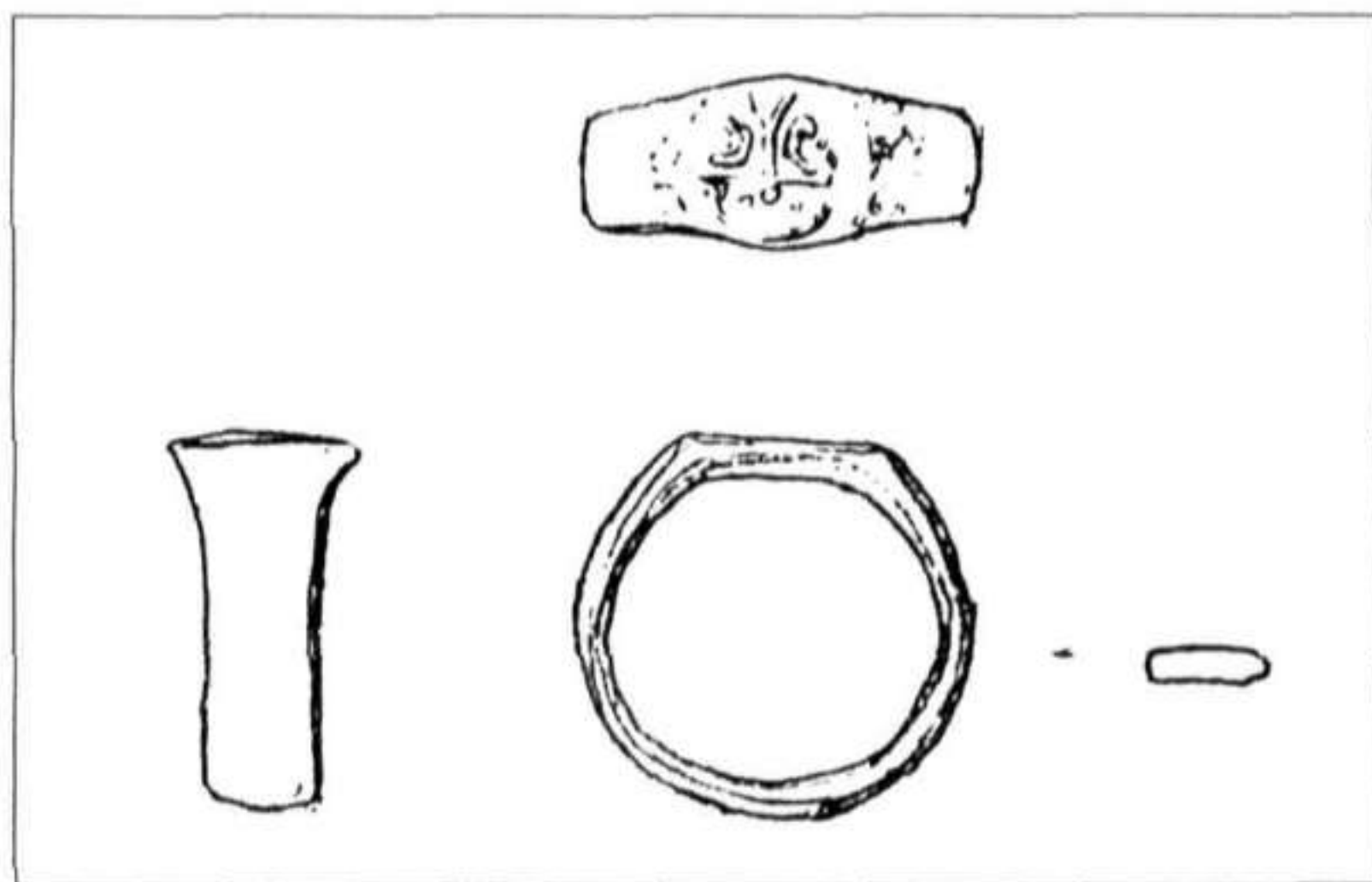


FIGURA. ANILLO. N^o DE INVENTARIO 21.438.

Anillo. N^o de inventario 21.438.

Anillo formado a partir de una lámina de bronce que se ensancha igualmente que en el caso anterior en el chatón. Sólo muestra decoración en el centro del mismo, que se compone de un símbolo, que pudiera corresponder a un monograma. Otra posibilidad es asociarlo con una pequeña figura humana esquemática, en donde los brazos en cruz forman un trazo, que es continuado por otro que representaría el cuerpo del que parten las dos piernas. Los brazos están unidos por un trazo semicircular que cubre la cabeza. En los dos ángulos que forman los brazos con el torso y piernas, se dispuso un lazo más en forma de pequeña espiral. La forma del aro del anillo es prácticamente una cinta rectangular, salvo justo en la unión del chatón en que se ensancha. La sección del anillo es también rectangular. Medidas: 2,0 cms de diámetro máximo, 0,5 cms de ancho, 0,2 cms de grosor, y diámetro del chatón 0,9 cms.

Anillo. N^o de inventario 21.439.

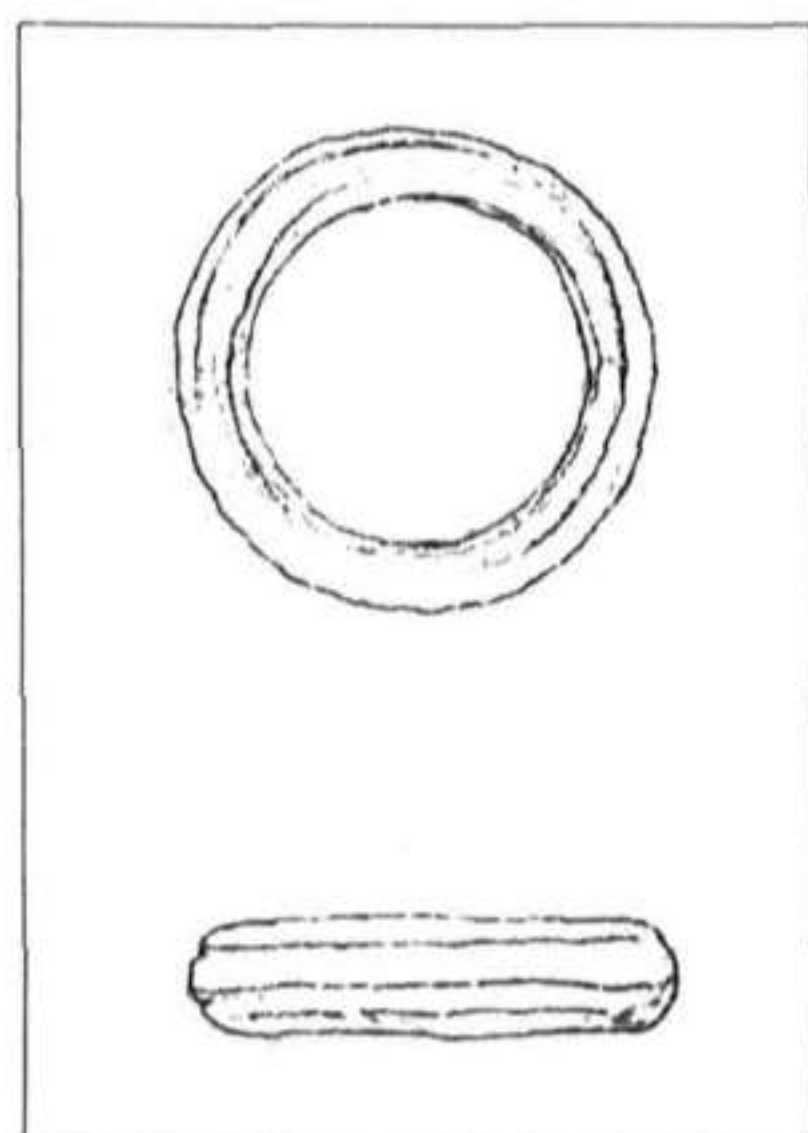


FIGURA. ANILLO.
N^o DE INVENTARIO 21.439.

Anillo de bronce, compuesto por un grueso aro de sección triangular; dos suaves molduras, remarcadas por una línea incisa forman el exterior del aro, que refuerza de esta manera la sección exterior de la pieza. Medidas: 2,0 cms de diámetro máximo, 0,3 cms de ancho y 0,2 cms de grosor.

Anillo. N^o de inventario 21.440.

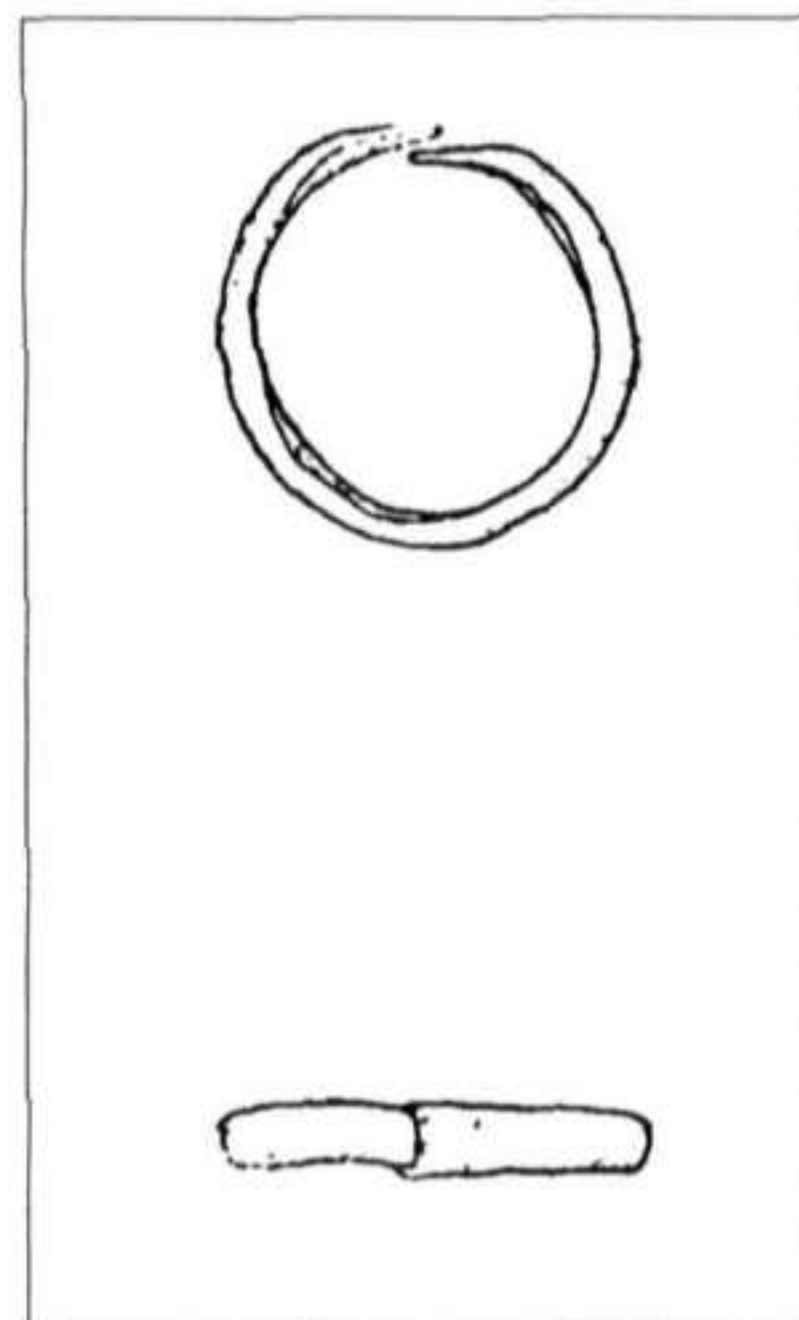


FIGURA. ANILLO.
N^o DE INVENTARIO 21.440.

Anillo de bronce, compuesto por un aro filiforme de sección oval. La zona frontal se halla seccionada, diferenciándose del resto del aro por su sección plana. Parte de uno de sus extremos se solapa con su contrario. No presenta decoración. Medidas: 2,2 cms de diámetro máximo, 0,5 cms de ancho y 0,4 cms de grosor.

Cuando estábamos intentando identificar los objetos anteriormente descritos. Observamos como en el lote correspondiente a las antiguas excavaciones de Termes, existían tres piezas que por sus características creemos conveniente hablar de ellas. Son un broche de cinturón liriforme, una hebilla de cinturón posiblemente también de un broche liriforme, y una contera. Las dos primeras piezas aparecen catalogadas en el libro de registro de entrada de objetos como "Fragmentos de hebillas", especificando que "proceden de Termes. Excavación de 1911"; mientras que la contera es agrupada junto a otras piezas denominando el conjunto como "Fragmentos de vaina de puñal con menuda labor", e indicando que procedían de la campaña de 1911 efectuada en Termes. De lo que no hay duda es que dichas piezas fueron halladas también por Sentenach en la campaña de 1911. Son los siguientes elementos:

*Hebilla de cinturón liriforme.
N^o de inventario 21.450.*

Hebilla de forma oval en bronce que ha perdido su aguja. Estuvo articulada a una placa por medio de una charnela de pasador, que conserva los dos apéndices de agarre. El lugar de apoyo de la aguja esta rebajado. Presenta decoración a lo

largo de la anilla en solo una parte de la misma, es una incisión en forma ondulante. En ambos extremos en su unión al eje de la charnela se crean dos pequeños apéndices. La pieza esta en buen estado de conservación. Medidas: 3,7 cms de largo, 2,7 cms de ancho y 0,5 cms de grosor.

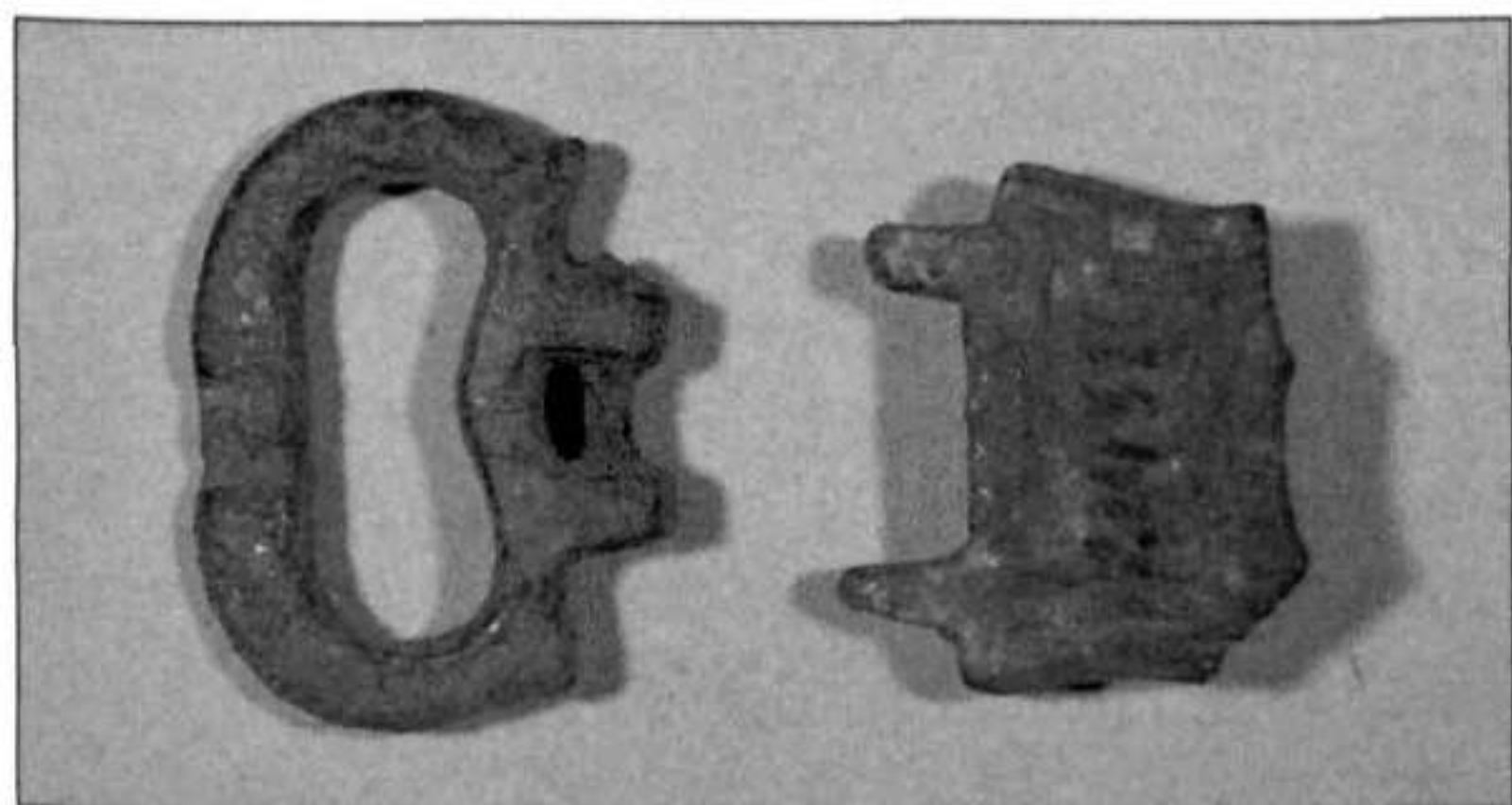
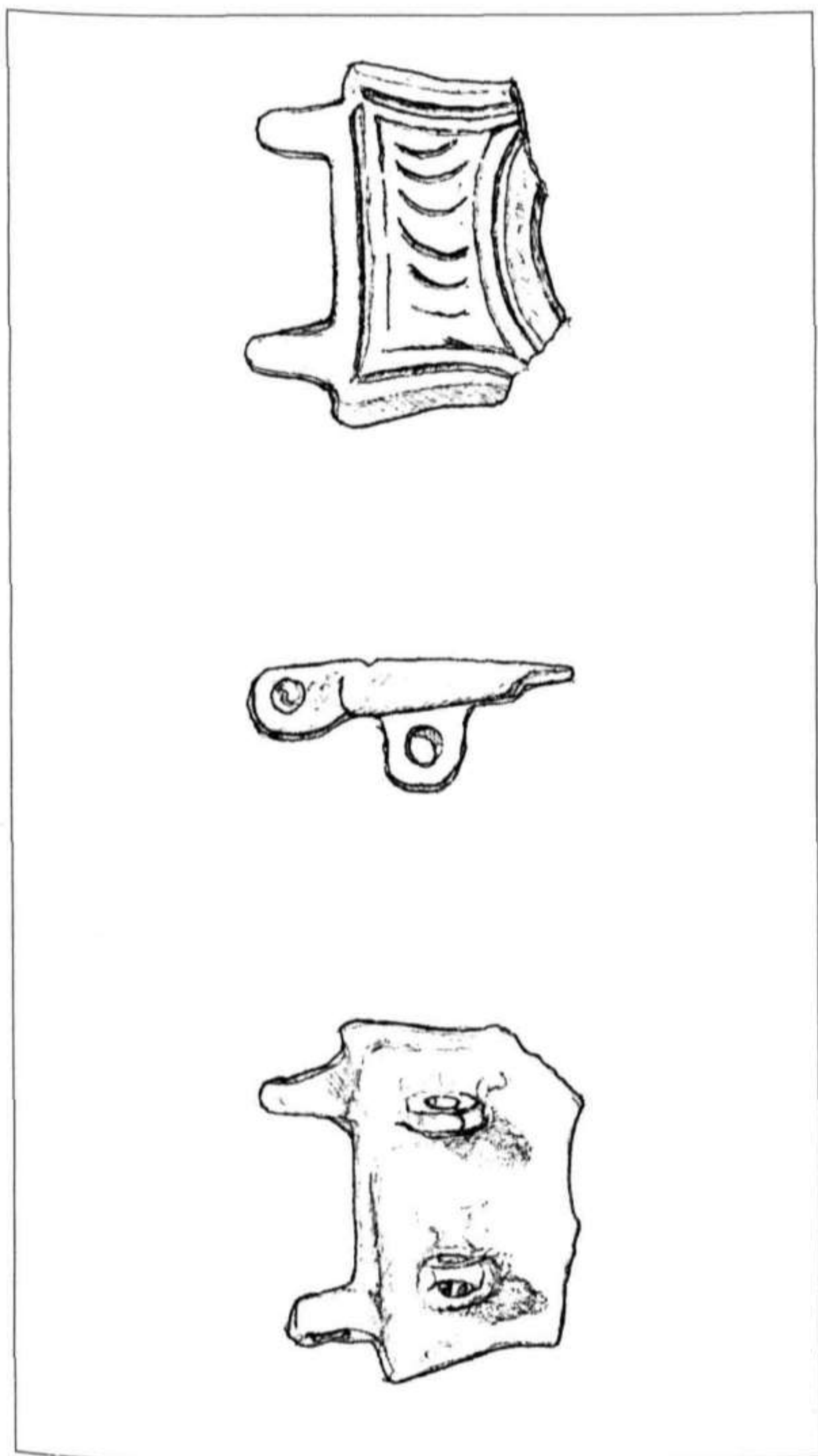


FIGURA. HEBILLA DE CINTURÓN LIRIFORME.
Nº DE INVENTARIO 21.450.



Broche de cinturón liriforme.
Nº. de inventario 21.451.

Pequeña placa de broche de cinturón de bronce de tipo liriforme. La pieza esta fracturada, habiéndose conservado el extremo de unión con la hebilla. Conserva los dos apéndices perforados donde se introducía el pasador que articulaba la charnela. La superficie del anverso se puede dividir en dos partes, la más próxima a la hebilla formada por un rectángulo, aguzado por la decoración incisa de la placa con dos rectángulos, el interior de un grosor menor que el exterior. Dentro del rectángulo se disponen seis medias lunas paralelas entre si, dispuestas longitudinalmente a la placa. El extremo distal tenía un círculo, del que sólo se ha conservado parte del mismo. En el reverso aparecen en el eje longitudinal de la pieza dos apéndices exentos perforados. Medidas conservadas: 2,7 cms de largo, 3,0 cms de ancho y 0,3 cms de grosor.

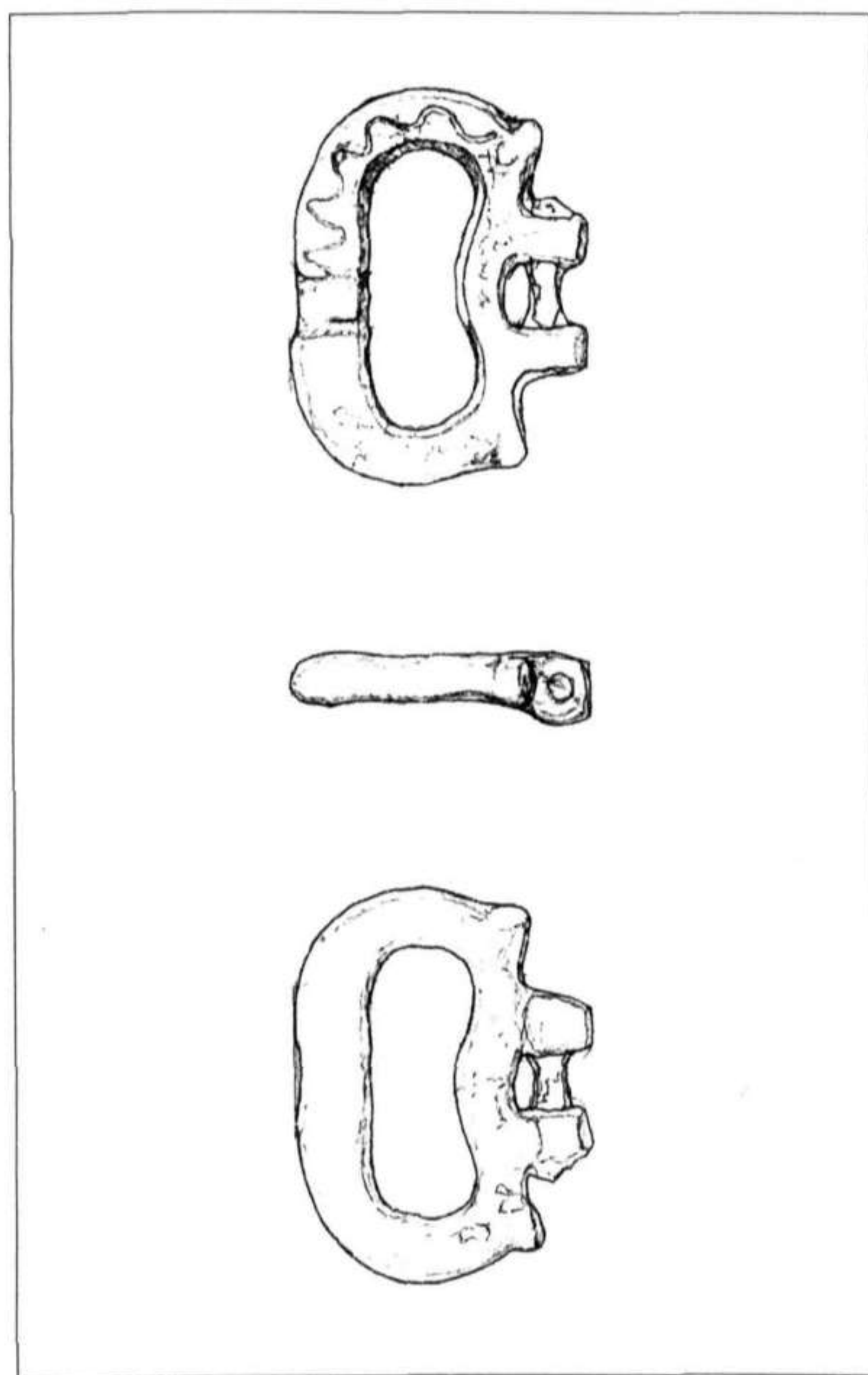


FIGURA. HEBILLA DE CINTURÓN. Nº DE INVENTARIO 21.451.

Contera. N^o. de inventario 21.456

Se compone de dos piezas: la vaina distal y su placa protectora que se inserta en ella. La vaina distal, de 4,7 cms de larga, 2,5 cms de ancha y 0,5 cms de grosor, consta de una lámina curvada hacia dentro para formar la concavidad de alojamiento de la punta del cuchillo. Presenta un semblante esbelto a causa de su alargada longitud. En los extremos de la lámina se aplicaron simétricamente dos pequeñas cintas decorativas molduradas, elemento característico de algunas conteras de este periodo cronológico. También en cada uno de los extremos se ha conservado parcialmente un orificio, que servirían de elemento de sujeción. La plaquita protectora de planta rectangular posee las siguientes medidas: 4,1 cms de largo, 2,1 cms de ancho y 0,1 cms de grosor, acabando uno de sus extremos en forma semicircular.

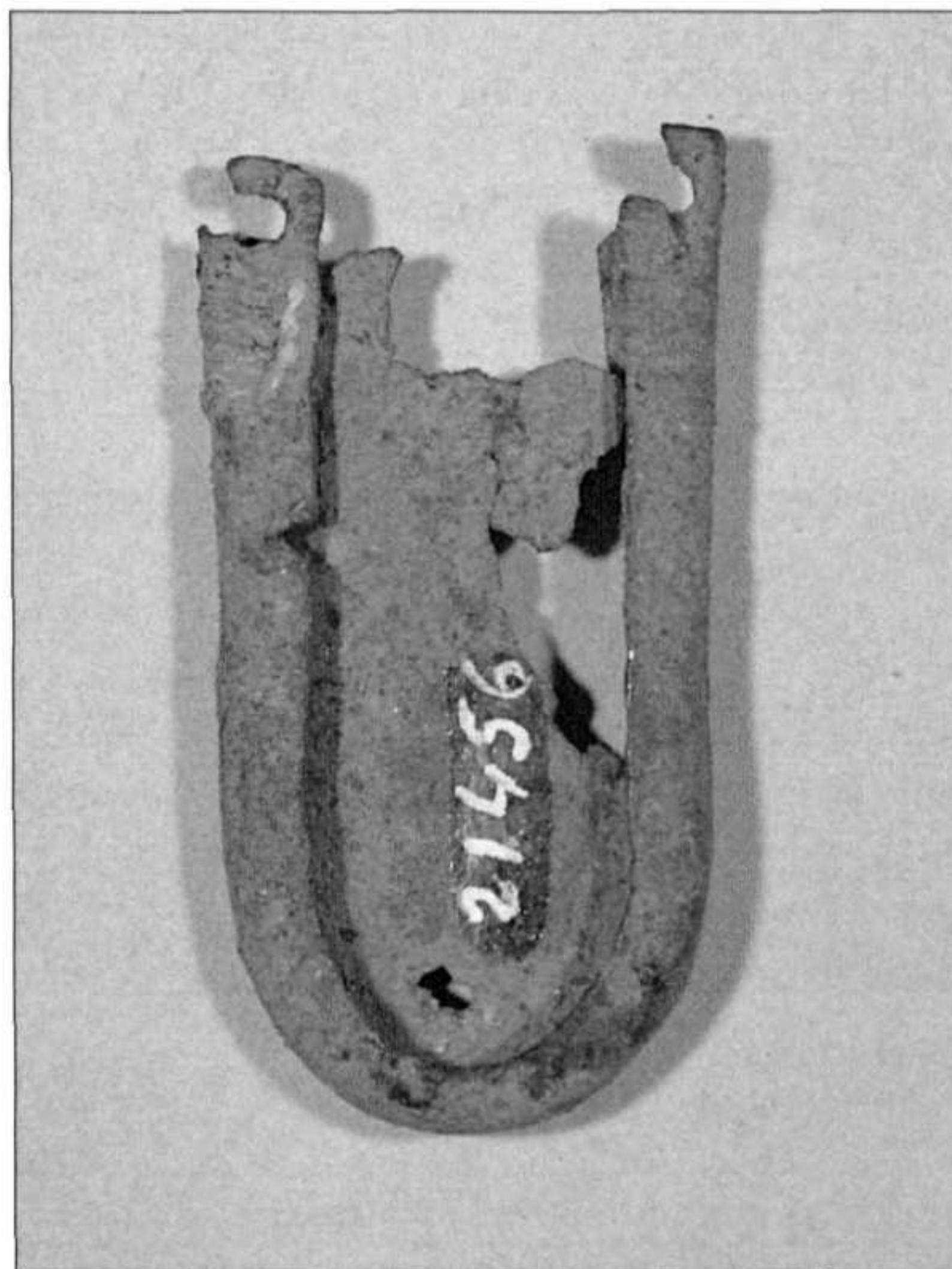
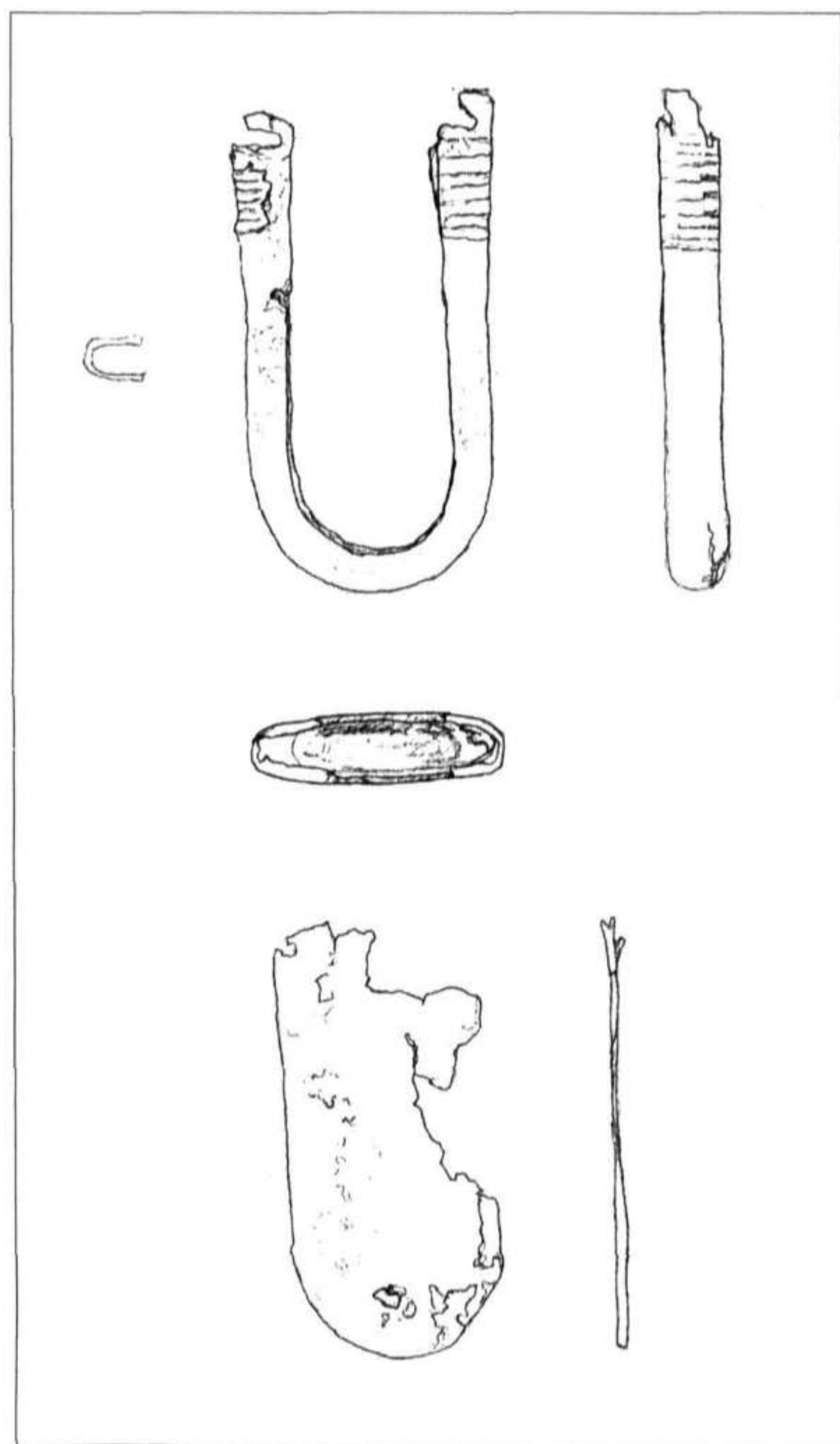


FIGURA. CONTERA. N^o DE INVENTARIO. 21.456.



Los tres elementos poseen una datación acorde con los ya descritos anteriormente. A pesar de no conocer el contexto preciso del hallazgo, sin duda, debieron aparecer en el área que hemos definido, ya que su cronología es acorde con dichos hallazgos. De ahí que hayamos decidido incluirlas en el estudio.

ESTUDIO DE LAS PIEZAS

Broche de cinturón de placa rígida calada.
N^o. de inventario 7.385.

Existe una cierta polémica a la hora de identificar el motivo principal de la placa como un caballo o un grifo. Para una parte de los investigadores la imagen correspondería a un caballo, tal y como indican Sentenach (1915: 95), Taracena (1941: 115), Alonso Ávila (1984: 193) y Caballero (1984: 444). Mientras que para otra parte de los estudiosos el semblante creado se identificaría con un animal fantástico, en concreto un grifo alado, tal y como señalaba ya Supiot (1933-4: 199). Este último autor realiza

una acertada apreciación al comentar que “en ellas representó el artista especies de grifos, o de caballos alados con garras y cabeza de ave de presa.” (Supiot, 1933-4: 198). Realmente Supiot no establecía una diferenciación entre ambos motivos, pero acertaba a la hora de señalar los rasgos por los cuales no puede considerarse un caballo en su estricto término. Será posteriormente cuando Zeiss vuelva a ahondar en la esencia del problema, incorporando a su vez un parámetro evolutivo para explicar el por qué de los animales fantásticos; y así señala que: “el animal (se) vuelve más y más fantástico, perdiendo lo que caracteriza al caballo y desarrollando un pico curvo mezclado con el rudimento de la fuente dividida, que se ve mejor en paralelos franceses” (Zeiss, 1936: 150).

Por otra parte, Supiot plantea la escena de una forma más rica, pero de difícil interpretación e identificación: “Otras dos hebillas conservadas en el mismo Museo (Láms. VIII-II y IV) presentan el mismo animal fantástico, pero detrás de él y en actitud de hundir un arma sobre el lomo del animal, parece adivinarse una figura humana tan esquematizada y bárbara que hace difícil una interpretación cierta.” (Supiot 1933-4: 199). Más aún incluso quiere ver a una concreta especie de ave, un quebrantahuesos, como motivo principal de la escena (Supiot 1933-4: 198). A nuestro entender no hay duda de que se trata de un animal fantástico, un grifo, ya que su semblante es acorde con ella: cabeza y pecho de águila, y piernas con garras y patas, uñas y cola de león (Mélida, 1887: 289). A través del trabajo de Bouffard (1945) sobre este tipo de piezas se constata efectivamente que los modelos originarios representaban grifos, siendo los ejemplares más claros el hallado en Ursins (Vaud, Suiza) (Bouffard, 1945: 62) y el de Toulouse (Francia) (Zeiss, 1936: Lám. XII, fig. 1). La propia evolución del modelo original transformaría el grifo en un animal más semejante a un caballo que a uno fantástico, como ocurre con la pieza de Morrens (Vaud, Suiza) (Bouffard, 1945: 62). Por tanto nuestra opinión es diametralmente opuesta a la suscitada por Zeiss (1936: 150), el cual estimaba una evolución contraria: la degeneración del caballo originaba la aparición del grifo.

Por otra parte, este mismo autor (Zeiss, 1936: 150) también estimaba la descendencia del tipo de piezas a partir de prototipos romano-orientales, popularizándose en la región del Ródano. De ahí, que normalmente se hallan relacionado con el mundo burgundio. El mismo autor, remarcaba la existencia de características propias en las piezas hispanas para no considerarlas foráneas (Zeiss, 1936: 150). Desconocemos a que peculiaridades hacía referencia. Pero, sin lugar a dudas los objetos hispanos muestran unas pautas propias no solamente en lo referente a la decoración de los mismos sino también en la articulación técnica de la placa con la hebilla. Las piezas hispanas han perdido parte del simbolismo de los broches burgundios, al no presentarse los grifos bebiendo de recipientes, tal y como aparecen en las piezas europeas (Bouffard 1945: 61-65). Como señalábamos, técnicamente también son diferentes, las piezas burgundias unen la hebilla y la placa por medio de una charnela; mientras que las piezas de origen hispano mantienen los modelos comúnmente difundidos en la península, en donde la hebilla y la placa forman una misma pieza. Son los broches denominados de lengüeta oval de perfiles rectilíneos (Ripoll, 1985: 44). Su diferencia con los broches decorada con grifos es sólo ornamental, a estas piezas se les practicaría un calado y un troquelado para embellecer las placas.

Ambas técnicas eran bien conocidas dentro de la Antigüedad Tardía, habiéndose propuesto una serie de explicaciones para dicho fenómeno. Para Zeiss el hecho estaría poniendo al descubierto una posible filiación romana a la hora de fabricar el objeto (Zeiss 1936: 141); sin embargo, para Ripoll el empleo del calado nos estaría vinculando a producciones de talleres italianos, de origen lombardo, siendo la Bética la zona hispana en donde más cantidad de estos piezas caladas han aparecido (Ripoll 1987: 362). Más en concreto, para los broches con representación de un grifo, Palol (1965: 55), estima su filiación burgundia. Indudablemente al comparar los broches de ambas zonas se observa un vínculo directo. La relación solo atañería a la decoración, no en su aspecto técnico de utilización de calados o troqueles, sino en la copia de un modelo figurativo, caso del grifo bebiendo de un reci-

piente. La falta de exactitud de las copias con sus modelos originario, más el empleo de unas broches de lengüeta oval y perfiles rectilíneos como base de una decoración concreta, son dos argumentos a favor del origen hispano.

A ello se le podría sumar que la procedencia de las piezas similares a la termestina ha sido hasta ahora hispana. Recordemos que además de la misma, existe en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid otra muy semejante, de procedencia desconocida, catalogada con el número de inventario 7.428 (Zeiss, 1934: 171). Otros broches semejantes son por ejemplo: el hallado en la sepultura de "El Castellar, Villajimena (Palencia)" (García Guinea/ et alii, 1963: 17 y fig. 5); y el depositado en el museo de Valladolid (Wattenberg, 1997).

La datación que se viene atribuyendo a este tipo de piezas es del siglo VII (Zeiss 1936: 150-1).

Pulsera. Nº de inventario 21.062.

No es ni mucho menos común la presencia de este tipo de pulseras dentro de los ajueres de necrópolis hispanovisigodas. En el ámbito hispano no conocemos ningún otro caso similar. Fuera de nuestras fronteras parece ser que es un elemento conocido, pero en vez de utilizar bronce/ latón (?) como elemento material de las pulseras se emplearon materiales de una mayor riqueza, plata u oro.

En la tumba 3 de la necrópolis de Hács-béndekpuszta (Westungarn, Hungría) se encontró un pulsera similar. (Kiss, 1995). De su función como pulsera no hay duda, ya que, por ejemplo, en este caso el cadáver tenía en el antebrazo izquierdo dicho elemento (Kiss, 1995: 284). La cronología de este tipo de piezas en Panonia, se centra en la segunda mitad del siglo V (Kiss, 1995: 311).

Hebilla de cinturón. Nº de inventario 21.451.

En la actualidad aún no existe ningún trabajo específico sobre los broches y hebillas denomi-

nadas liriformes. Tradicionalmente, se les ha asignado una datación dentro del siglo VII. A pesar de la gran variedad de tipos de piezas, no es posible en la actualidad establecer unos parámetros, para poder datar con mayor precisión este tipo de piezas. En ocasiones se han intentado establecer una tipificación. Así, Zeiss (1936: 153) proponía una evolución de los broches de cinturón liriformes, a partir de criterios artísticos, en la que el esquema ornamental varía, primero imitando los ribetes repujados para, a continuación, pasar a ser ininteligibles; de ahí vendría la simplificación de las piezas de pequeño porte, con sólo dos campos compositivos, uno de ellos circular. Ante la difícil demostración la hipótesis propuesta por Zeiss, hemos optado por seguir manteniendo la datación atribuida, dentro del siglo VII, para este tipo de elementos.

A su vez, hemos recopilado los broches más semejantes al nuestro, agrupándoles en dos conjuntos a tenor de la presencia o ausencia de apéndices salientes en la unión de los dos campos compositivos de las hebillas. Así, las de apéndices salientes se encuentran en La Yecla (Burgos) (González Salas, 1945: fig. 7), Hinojar del Rey (Burgos) (Martínez Santa Olalla, 1934: fig. 3); de Castilla la Vieja (Zeiss, 1934: taf. 17. 6) procede otro ejemplar, igual que de la provincia de Granada (Zeiss, 1936: fig. 17. 5); un broche más de procedencia desconocida (Ripoll, 1986: fig. 7. 3); en El Fayum (Egipto) (Zeiss, 1934: taf. 31. 4); de Condexeixa-a-Velha (Portugal) (Zeiss, 1934: Taf. 17. 7); el de la necrópolis de San Pedro de Alcántara (Vega del Mar, Málaga) (Ripoll, 1988: 1132), y un último hallado en Ceuta (Ripoll, 1988: 1137). Sin apéndices salientes se conocen: tres de procedencia desconocida (Ripoll, 1986: taf. 9. 2 y 3; y taf. 10. 3), uno de Hinojar del Rey (Burgos) (Martínez Santa Olalla, 1934: fig. 3); otro de Castilla la Vieja (Zeiss, 1934: taf. 17. 9); y un último de Cataluña (Casas/ et alii, 1995: fig. 92).

Anillos

Los cuatro anillos se ajustan a la clasificación que propuso Ripoll (1985: 33) al estudiar la necrópolis de El Carpio de Tajo (Toledo). Dos

de ellos, (nº 21.437 y 21.438) correspondientes al grupo formado por los que presentan una cinta circular con ensanchamiento en la zona frontal, mostrando en el chatón decoración geométrica incisa. Los otros dos (nº 21.439 y 21.440) pueden incluirse con los que forman por un aro filiforme, de sección oval, especialmente el segundo de ellos; mientras que el primero presenta una variante al poseer un grosor mayor que el habitual, así como una sección trapezoidal. La forma del anillo es la menos frecuente, mientras que en los restantes casos existen una gran multitud de semejanzas en su forma con otros ejemplares aparecidos en necrópolis hispanovisigodas.

Por otra parte, la decoración que ostentan en los chatones, podían estar indicando la existencia de algún monograma, pero el desciframiento de dichos caracteres es prácticamente imposible, como bien indicara Reinhart (1947: 171).

Contera Nº. 21.456

En ocasiones, en los ajuares de algunas tumbas de necrópolis de época visigoda aparecen conteras semejantes a la pieza nº 21.456. Así en la necrópolis de Madrona, en sus sepulturas números 200 (Molinero Pérez, 1971: lám. XXXI) y 271 (Molinero Pérez, 1971: lám. XXXVII), entre los elementos de ajuar contenían una contera semejante a la pieza que mostramos. Ambas sepulturas se pueden fechar en el nivel V de Ripoll (1987), cuya datación se centraría en el siglo VII. Otras dos conteras del mismo tipo proceden de Quinta de Marín (Zeiss, 1934: Taf. 25. 34), y de Palazuelos (Guadalajara) (Zeiss, 1934: Taf. 25. 32). La datación de este último conjunto cementerial también tendría una cronología acorde con el resto de las conteras señaladas.

CONCLUSIONES

A pesar de que los hallazgos materiales no fueron los esperados por Sentenach, al no encontrar las ansiadas estatuas, si recuperó otra serie de hallazgos menores como: "fíbulas y bro-

ches, guarniciones de espadas y puñales, pulse-
ras y anillos, y otros utensilios, ofreciéronse delatando el lujo y exquisito gusto artístico de aquellos habitantes" (Sentenach, 1911b: 188-9). Por sus palabras también sabemos que no acabó de excavar en su totalidad la zona adquirida por el Estado como era su propósito, al comentar: "Otro año quizá pueda avanzarse más en el total descubierto, por lo menos de la parte cercada, en éste, á pesar de mi estancia de cerca de dos meses, bien puedo decir que tuve que abandonar aquellos trabajos cuando despertaban el mayor interés" (Sentenach, 1911b: 188). Al año siguiente, continuó sus trabajos en Tiermes, sonriéndole de nuevo la fortuna, ya que encontró más restos escultóricos. A pesar de no haber dejado mención de sus trabajos en un nuevo artículo conocemos los hallazgos a través del expediente 1912/85 correspondiente a los objetos que entrega Sentenach, en él aparecen citados: "*1 Cabeza de bronce, de mayor tamaño del natural del Emperador Galva, en buen estado de conservación y patina verde. Rota por la parte inferior del cuello correspondía sin duda á una estatua, que se supone fuera la ecuestre del Emperador, á juzgar por otros fragmentos encontrados (...)*".

Sin lugar a dudas, los descubrimientos realizados por Sentenach con el transcurrir del tiempo, casi un siglo después, adquieren un nuevo valor, desconocido hasta ahora. Las piezas que hemos recuperado del olvido, nos permiten conocer de manera más precisa el yacimiento de Tiermes, posibilitando la reinterpretación de algunas de las hipótesis que antaño se defendían sobre este solar, como era su destrucción en el siglo IV por la entrada de los "bárbaros". El estudio del contexto preciso de aparición de algunas de estas piezas dio la pista sobre el verdadero carácter que tuvo el amontonamiento de cadáveres. No era otro que el de un cementerio. Las escasas noticias han permitido reconstruir parcialmente algunos de los ajuares de dicha necrópolis. Así sabemos que la pulsera y los cuatro anillos compondrían cada uno de ellos los elementos de ajuar de unas cuantas tumbas. A ello se le unía la aparición de una hebilla, un broche de cinturón, y una contera cuya datación era acorde con el resto del material estudiado.

Lo que sin duda hacía del lote de objetos un conjunto de piezas coherentes en el tiempo, más si a ello unimos su asociación con otros restos muy cercanos encontrados en un sondeo en el año 1993, consistentes en una necrópolis hispanovisigoda.

Nos quedarían por conocer muchos de los aspectos que ahora siempre nos preguntamos a la hora de estudiar una necrópolis: cuántos muertos aparecieron, cual fue su disposición.

La datación de todas las piezas se centra en el siglo VII, salvo la pulsera cuyos paralelos en Panonia se fechan en la segunda mitad del siglo V. Sin embargo, este dato no contradice la datación

que proponemos ya que a pesar de unas mismas características formales nuestra pulsera fue realizada con un material más pobre que el de aquellas piezas, lo que puede estar indicando un paso evolutivo de este tipo de objeto. Y por otro lugar, las piezas balcánicas poseen esta datación acorde con el devenir histórico que todos conocemos, en el camino seguido por parte de algunos de los pueblos germanos, unos de los solares en donde habitaron fue Panonia. La presencia posterior en Hispania de un elemento ornamental con vínculos germanos no nos debería extrañar. Sin duda, era una reminiscencia del pasado dentro de un ambiente cultural en donde influjos de corrientes bizantinas, centroeuropeas e hispanas se aglutinaron en nuestra península.

BIBLIOGRAFÍA

- Aberg, N.
(1922): *Die Franken und Westgoten in der Völkerwanderungszeit*. Upsala.
- Alonso Ávila, A.
(1984): "La visigotización de la provincia de Soria". *Celtiberia*, 68. Págs. 181-206.
- Argente Oliver, J. L./ et Alii
(1993): *Tiermes. campaña de excavaciones 1993*. Junta de Castilla y León. Soria. 48 págs.
- Bouffard, P.
(1945): *Nécropoles burgundes de la Suisse. Les garnitures de ceinture*. Ginebra.
- Caballero Zoreda, L.
(1984): "Arqueología Tardorromana y visigoda en la provincia de Soria". *Actas I Symposium de Arqueología Soriana, Soria 1983*, Soria. Págs. 433-458.
- Cabré Aguiló, J.
(1912): *Catálogo monumental de España. Soria* (Inédito), Tomo IV.
- Casa Martínez, C. de la./ Izquierdo Bertíz, J.M.
(1992): "Aproximación al habitat visigodo de Tiermes", *II Symposium de arqueología Soriana, Soria, 1989*. Soria, Vol. II. Págs. 1007-1019.
- Casas I Genover, J./ et Alii.
(1995): *El Moin rural d'època romana a Catalunya (L'exemple del nord-est)*. Barcelona.
- Figuerola y Torres, A. (Conde de Romanones)
(1910): *Las ruinas de Tiermes. Apuntes Arqueológicos descriptivos*. Madrid.
- Martínez Santa Olalla, J.
(1934): "Notas para un ensayo de sistematización de la arqueología visigoda en España. Período godo y visigodo". *Archivo Español de Arte*, X. Págs. 139-176.
- García de Castro, F. J.
(1994): "El poblamiento tardío de Soria y su significación en el contexto histórico de Hispania Romana durante el siglo IV". *Celtiberia*, 87-8. Págs. 7-31.
(1995): *Sociedad y Poblamiento en la Hispania del siglo IV d. C.* Valladolid
- García Merino, C.
(1975): *Población y poblamiento en Hispania romana. El Conventus Cluniensis*. Studia Romana, I.
García Guinea, M. A. / et Alii
(1963): "El Castellar, Villajimena (Palencia)". *Excavaciones Arqueológicas en España*, 22. Madrid.
- González Salas, S.
(1945): "El Castro de Yecla, en Sto. Domingo de Silos (Burgos)". *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas*, 7. Madrid.
- Kiss, A.
(1995): "Das Germanische Gräberfeld von Hács-béndekpuszta (Westungarn) aus dem 5-6. Jahrhundert". *Acta Antiqua Hungarica*, 36. Págs. 275-342.
- Mélida, J.R.
(1887): *Vocabulario de términos de arte*. (Edición traducida y aumentada por...). Madrid.
- Molinero Pérez, A.
(1971): "Aportaciones de las excavaciones y hallazgos casuales (1941-1959) al Museo Arqueológico de Segovia". *Excavaciones Arqueológicas en España*, 72. Madrid.
- Ortego y Frías, T.
(1975): *Tiermes. Guía del Conjunto Arqueológico*. Ministerio de Cultura. Madrid.
(1983): "La huella visigoda en territorio soriano", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 17. Págs. 9-17.
- Palol y Salellas, P. de.
(1965): "Esencia del arte hispánico de época visigoda; romanismo y germanismo", *Settimane di Studio del Centro Italiano sull'Alto Medioevo*, tomo. II, Spoleto. Págs. 65-126.
- Reinhart, W.
(1947): "Los anillos hispanovisigodos.". *Archivo Español de Arqueología*, XX, 68. Págs. 167-179.
- Ripoll López, G.
(1985): "La necrópolis visigoda de El Carpio de Tajo (Toledo)", *Excavaciones Arqueológicas en España*, 142. Madrid.
(1986): "Bronces romanos, visigodos y medievales en el M.A.N.". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV. Págs. 55-82.
(1987): "Reflexiones sobre arqueología funeraria artesanos y producción artística de la Hispania visigoda". *XXXIV Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Edizioni del Girasole (Ravenna). Págs. 343-373.
(1988): "Problemes de Chronologie et de typologie a propos du mobilier funeraire hispano-wisigothique". *Les Derniers romans en Septimanie IVe-VIIIe siegles. Gaule merovingienne et monde Mediterraneen*. Págs. 101-107.
- Sentenach, N.
(1911b): "Excursión a Tiermes". *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XIX. Págs. 176-190.

- (1915): "Los arevacos". *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 32-33. Págs. 71-96 y 467-487.
- Supiot, J.
(1933-4): "Papeletas sobre orfebrería bárbara, II. Hebillas de cinturón visigodas, hebillas de placa rígida." *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, II, 5. Págs. 191-200.
- Schulten, A.
(1913): "Monumentos e Historia de Termancia." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 63. Págs. 461-477.
- Taracena Aguirre, B.
(1941): *Carta Arqueológica de España*. Soria. Madrid.
- Wattenberg García, E. (Coord).
(1997): *Museo de Valladolid. Guía*. Valladolid.
- Zeiss, H.
(1934): *Die Grabfunde aus dem Spanischen Westgotenreich*. Berlín y Leipzig.
(1936): "Los elementos de las artes industriales visigodas", *Anuario de Prehistoria Madrileña*, IV-V-VI, 1933-1935. Págs. 141-163.

LA PILA BAUTISMAL ROMÁNICA DE SAN PEDRO DE VILLANUEVA (ASTURIAS)

GARBIÑE BILBAO LÓPEZ

Universidad del País Vasco

RESUMEN

La pila bautismal románica de San Pedro de Villanueva es una de las más hermosas y antiguas en España. Su antigüedad es mostrada por su peculiar estructura y decoración, muy similar a la de las primeras pilas realizadas en madera. Por otra parte, dicha pila está enriquecida con una inscripción que indica el año de ejecución y posiblemente el mecenas que la mandó realizar.

SUMMARY

The romanesque font of San Pedro de Villanueva is one of the most beautiful and ancient in Spain. Its antiquity is showed by its peculiar type and decorations, very similar to those which should have the early fonts made of wood. On the other hand, the font of San Pedro de Villanueva is enriched with one inscription that tell us about the year which was made in, and about the maecenas who made it possible.

LA pila bautismal objeto de este artículo se expone en la sala 32 del Museo Arqueológico Nacional, en el cual ingresó en el 9 de octubre de 1868. Su donación fue realizada por don Antonio Cortés y Llanos, que la conservaba en su propiedad de Cangas de Onís, aunque el verdadero lugar de procedencia de la pila es el monasterio de San Pedro de Villanueva, también en Oviedo. Según se cree, la pila fue destinada a la iglesia parroquial de este monasterio¹.

En su ubicación actual, la pila se muestra sobre un pilar poligonal que permite su luci-

miento a la vez que facilita su estudio. Pero es posible que, en origen, este ejemplar asturiano sólo constara de la copa y de la estrecha moldura convexa que hace las veces de basamento y que todavía se conserva, estando ausentes el pie y un plinto sobre los cuales elevarse. No se trataría de un caso excepcional, ya que muchas pilas románicas y góticas conservadas en la actualidad fueron creadas en ausencia de los citados elementos de sustentación. En esta circunstancia, y con el fin de realzar su altura y hacer más cómoda su utilización, las pilas solían estar dispuestas sobre uno o varios escalones circulares².

Más inusual es la tipología de esta pila de Villanueva. Las fuentes bautismales románicas, tanto hispánicas como de otras regiones europe-

¹ Queremos ahora agradecer la amable ayuda que nos prestó D^a. Pilar Martín, responsable del Archivo del Museo Arqueológico Nacional en la búsqueda de datos referentes a estas excavaciones y a la Dra. Angela Franco Mata, jefa del Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional, por las facilidades brindadas para la realización de este trabajo.

² Este es el caso de ciertas pilas castellanas como las de Quintanilla Río Fresno (Burgos) o Cabria (Palencia).

as, adoptaron todo tipo de formas geométricas para sus copas; así las hay semicirculares, rectangulares, cuadradas, poligonales, tubulares y aquellas que toman la apariencia de un tronco de cono invertido³. Sin embargo, esta pila del M.A.N. no responde a los tipos románicos clásicos, pues presenta la forma de un pequeño barril de panza abultada cuyo diámetro se estrecha progresivamente hacia los extremos. También sorprende la limitación de sus dimensiones, que apenas alcanzan los 63 centímetros de altura y los 75 de diámetro, más aún cuando estas medidas son ampliamente superadas por muchas de las pilas románicas españolas que han sido estudiadas. En cualquier caso, tal peculiaridad no hace sino acentuar el atractivo de este curioso y coqueto ejemplar.

La decoración de la pila de Villanueva se distribuye en tres bandas de profundo relieve y de desigual grosor que abrazan el perímetro de la copa a diferentes alturas. Las bandas superior e inferior se cubren con un mismo tipo de guirnalda vegetal abigarrada y ondulante. Entre estos dos frisos se dispone la tercera de las bandas, con una inscripción que más adelante será comentada. Realizada sobre piedra arenisca de mediana dureza, el estado de conservación de la pila y de sus ornamentos es, en general, bueno, a pesar de las profundas muescas que surcan su embocadura afectando al motivo de la guirnalda y desdibujando parcialmente la que debió ser primitiva apariencia de la pila. Según el testimonio de su anterior propietario, estos rebajes fueron producidos por los labradores de la zona, que acostumbraban a afilar sus aperos de labranza sobre ella⁴.

³ Bond, F. *Fonts and Font Covers*, Oxford University Press, Londres, Nueva York, Toronto, 1908. Tyrrell-Green, E. *Baptismal Fonts*, Society for Promoting Christian Knowledge, Londres, Nueva York, Toronto, 1928. Nordström, F. *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Umea University, 1984. Domeño Martínez de Morentín, A. *Pilas Bautismales Medievales en Navarra: Tipos, Formas y Símbolos*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1992.

⁴ Villa-Amil y Castro, J. "La Pila Bautismal del siglo XII existente en el Museo Arqueológico Nacional", Museo Español de Antigüedades, 1875, T. IV, pág. 437.

La afortunada donación de la pila de Villanueva al Museo, así como su bella configuración han despertado en varias ocasiones el interés de los especialistas, motivando trabajos pioneros como el de José Villa-Amil y Castro (publicado en el año 1875), que a la descripción formal de la pila añadió algunas reflexiones sobre el tipo de bautismo que fue dispensado en ella⁵. A lo largo de este siglo, la pila ha sido de nuevo considerada, como evidencia la breve mención de Francisco Abbad o los dos trabajos de Angela Franco Mata⁶. Sin embargo, aún no han sido agotadas las particularidades tipológicas y ornamentales de este ejemplar, del cual, además, interesa analizar algunos aspectos simbólicos.

LOS MOTIVOS VEGETALES. CONSTANTES ORNAMENTALES Y SIMBÓLICAS

La decoración propiamente dicha de la pila de Villanueva es exclusivamente vegetal y consta, según se ha visto, de dos bellas guirnaldas de hojas alternantes que abrazan los extremos superior e inferior de la copa. Ambos motivos son idénticos en tipología y constituyen, en su simplicidad, un ejemplo de elegancia. Como es sabido, la guirnalda fue uno de los temas ornamentales más repetidos sobre todo tipo de creaciones pictóricas y escultóricas medievales, en las cuales aparece integrada con pequeñas variantes formales y de estilo⁷. Sin embargo, su protagonismo sobre ésta y sobre otras muchas pilas románicas es absoluto y parece que no puede ser explicado como el mero resultado de una elección caprichosa. Los estudios simbólicos referidos a las fuentes de bau-

⁵ Villa-Amil y Castro, J. *op.cit.*, págs. 436-437.

⁶ Abbad, F. "Pilas Bautismales Románicas", Archivo Español de Arte, 1941, págs. 313-315. Franco Mata, A. "Antigüedades Cristianas de los siglos VIII al XV", Guía General del Museo Arqueológico Nacional, Vol. II, págs. 86-87. De la misma autora, "Comisiones Científicas 1868-1875, I", Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas (BANABAD), 1993, pág. 123.

⁷ Carbonell i Esteller, E. *L'Ornamentació en la Pintura Romànica Catalana*, Barcelona, 1981, págs. 80-93. Pernoud, R. y M. *Sources de l'Art Romane*, París, 1980, págs. 156-160.



FIGURA I.

tismo medievales han revelado la singular importancia que la decoración vegetal alcanzó en este ámbito, donde sorprende el número de ejemplares que fueron embellecidos con flores, frutos, cereales o figuras arboriformes, a todos los cuales hay que sumar la guirnalda ⁸.

⁸ Domeño Martínez de Morentín, A. *Pilas Bautismales Medievales en Navarra...*, págs. 62-67. Bilbao, G. *Simbolismo e Iconografía Bautismal en el Arte Medieval Alavés*, Vitoria, 1994, págs. 42-53. En mi artículo sobre la pila románica de Mazariegos (Burgos), publicado en el número anterior de esta revista, fueron analizados los precedentes simbólicos de la guirnalda vegetal y su evolución desde los conjuntos funerarios paganos a los repertorios ornamentales cristianos.

Los trabajos que De Bruyne, Van Berchem y Clouzot o De Palol dedicaron a los frescos y a los mosaicos paleocristianos, han puesto de relieve que este recurso ornamental remonta sus orígenes hasta los primeros baptisterios, en los cuales el elemento vegetal fue utilizado para acercar la visión del jardín del Edén a los neófitos y suscitar en ellos la certeza de la salvación por el bautismo: **“El Bautismo es la llave del Reino de los Cielos”** ⁹. Parece que los temas vegetales repre-

⁹ De Bruyne, L. *“La Décoration des Baptistères Paléochrétiens”*, *Miscellanea Liturgica in Honorem L. Cuniberti*. Mohlberg I, Roma 1948, págs. 193-216.

sentados siglos más tarde sobre las pilas medievales pudieron perseguir fines propagandísticos y aleccionantes similares. Mediante composiciones simples, y en ocasiones muy esquematizadas, pero realmente efectivas, árboles, flores y guirnaldas como las de Villanueva consiguen relacionar la pila bautismal con la mítica Fuente de la Vida que se hallaba dispuesta en medio del Paraíso y cuyas aguas, según señalaban los propios textos sacramentales, conferían la inmortalidad ¹⁰.

La permanencia de estas decoraciones y de su significación desde la Antigüedad hasta la Edad Media, ha permitido teorizar sobre la existencia de ciertas obras compilatorias que, como la conocida "Guía de la Pintura", debieron codificar desde los primeros tiempos del cristianismo los motivos y los temas ornamentales más idóneos para ser reproducidos en los ámbitos bautismales ¹¹. Merced a estos "repertorios" los canteros medievales lograron, no sólo mantener la tradición ornamental y simbólica de siglos anteriores, sino generalizar un repertorio decorativo que, con las inevitables variantes regionales y de estilo, se encuentran repetidos en muchas pilas medievales del territorio europeo.

Aunque no han sido realizados estudios concluyentes al respecto, es posible que otro medio para la pervivencia de estas decoraciones lo constituyeran las antiguas pilas bautismales de madera. La evolución desde las piscinas baptisteriales hasta las pilas de piedra medievales se realizó en muchos casos a través de recipientes portátiles de madera, a los cuales se recurrió cuando los recursos de la parroquia no permitían mayores dispendios ¹². Estos primeros recipien-

¹⁰ Véase de Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1972, Tomo I, Partida I, Título IV, Ley XIV, págs. 66-67.

¹¹ Sobre la "Guía de la Pintura", Cabrol, F. y Leclercq, H. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1924-1953, Tomo II, 2ª parte, col. 397.

¹² Corblet, J. *Historia Dogmatique, Liturgique et Archéologique du Sacrement de Baptême*. París, 1881, Tomo II, págs. 95-96. Paley, M. A. *Baptismal Fonts*, Londres, 1844, pág. 23. Saintenoy, P. "Prolégomènes à l'Etude de la Filiation des Fonts Baptismaux depuis les Baptistères jusqu'au XVIe Siècle", *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, Vols. V y VI, 1891-1892, pág. 157.

tes lignarios, decorados en ocasiones, debieron actuar como transmisores de los temas ornamentales más frecuentes en el embellecimiento de los baptisterios, haciendo posible su reproducción posterior sobre las pilas de piedra. A pesar de que son escasos los ejemplares de madera conservados, algunos autores como M. Roe han formulado hipótesis en este sentido y han relacionado los motivos y la técnica ensayada sobre algunas antiguas pilas románicas de piedra con las tallas de sus predecesoras de madera ¹³.

La pila bautismal de Villanueva es, en este aspecto, un ejemplo de doble interés. Este ejemplar, fechado en los primeros años del siglo XII, presenta una antigüedad que incluso se manifiesta en su forma y en sus dimensiones, más próximas a la de las "cubas" o "vasos" de madera —que en aquel momento aún existían— que a las pilas pétreas que se generalizarían más tarde ¹⁴. Por otra parte, esta pila asturiana es un ejemplo plausible de la pervivencia y de la transmisión de las fórmulas ornamentales tradicionales, ya que sus bellas guirnaldas ondulantes son las mismas que dos siglos más tarde aún seguían siendo reproducidas sobre numerosas pilas de los reinos hispánicos ¹⁵.

LA INSCRIPCION DE LA PILA DE VILLANUEVA Y EL FENÓMENO DE LAS DONACIONES

Son escasas las pilas del románico español enriquecidas con el añadido de una inscripción y, más aún, las que, como en ésta de Villanueva, le otorgaron tanto protagonismo, disponiendo su leyenda en la zona central de la copa con caracteres de meticulosa y bella caligrafía que componen el siguiente texto:

¹³ Roe, H. M. *Medieval Fonts of Meath*, Meath Archeological and Historical Society, Longford, 1968, págs. 7, 14.

¹⁴ Véase la bibliografía de la nota nº12.

¹⁵ Bilbao, G. *Iconografía de las Pilas Bautismales del Románico Castellano*, Burgos, 1996, págs. 91-95.

IOANES : ET MARIA FECERUNT HOC OPUS :
IN ERA MLA:CLII ¹⁶

"Juan y María hicieron este trabajo en la era de 1152". Con el respeto de las fórmulas al uso, esta inscripción informa sobre el momento en que fue realizada la pila (según el cómputo de la Era Hispánica) y sobre quienes, de uno u otro modo, la hicieron posible. Sin embargo, hay que destacar, una vez más, que la fecha proporcionada (el año 1114) supera aquí su valor testimonial, pues sitúa este ejemplar en los albores del siglo XII y lo confirma como uno de los más antiguos conservados en España.

Otra cuestión es la referida a los personajes de Juan y María que, según se señala, "*hicieron este trabajo*". Como ya hubo ocasión de comentar en el artículo dedicado a la pila de Mazariegos (Burgos), la fórmula del "*me fecit*" o del "*fecerunt hoc opus*" seguido de un nombre propio fue la más utilizada en las inscripciones de estos accesorios del culto, surgiendo la consiguiente confusión sobre si el personaje de este modo inmortalizado fue el inspirador de la obra, el "mecenas" que la costeó o el propio maestro cantero ¹⁷. La inscripción de Villanueva está libre de este tipo de complicaciones, gracias, fundamentalmente, a la presencia del nombre femenino de María. En efecto, la incorporación de las mujeres a la producción artística es un fenómeno relativamente moderno, con lo que queda descartada la posibilidad de que Juan y María fueran los artífices manuales de la pila. Tampoco hay evidencias de mujeres cuya opinión fuera requerida para inspirar el repertorio ornamental de las obras de arte religiosas o civiles de aquel tiempo. Aunque existieron damas de eminente preparación intelectual —abadesas, señoras nobles—, éstas estuvieron casi permanentemente excluidas del mundo de las artes, reservado, como otros ámbitos, a los hombres. Por todo ello, sólo queda la posibilidad de que Juan y María fueran el matrimonio noble que, debido, posiblemente, a una relación especial con el

¹⁶ Reproducimos aquí la transcripción recogida por Rodrigo Amador de los Ríos para la ficha del M.A.N.

¹⁷ Bango Torviso, I. *El Románico en España*, Madrid, 1992, págs. 13-14.

monasterio de San Pedro de Villanueva, decidió dotar a la parroquia de una pila bautismal. En estos casos era el varón quien ordenaba la donación, mientras que la mujer, y sólo cuando poseía un rango social elevado, era considerada en virtud de su vínculo matrimonial con el marido ¹⁸.

La donación de objetos de santidad es uno de los fenómenos más conocidos de la Edad Media ¹⁹. El hombre de este periodo vivió especialmente preocupado por la salvación de su alma, a la que consideraba permanentemente expuesta a la tentación y al pecado, y estimaba que un medio efectivo de contribuir a ella era la participación en obras de misericordia como la construcción y reparación de los templos o el ofrecimiento de diversas piezas para el ajuar litúrgico. Por otra parte, la aspiración de indulgencias a través de este tipo de acciones presenta una característica especialmente vinculada al sacramento del bautismo. Según hizo notar, entre otros muchos, el benedictino Teodulfo de Orleans (750-821), puesto que el bautismo recibido a la edad más temprana no puede ser repetido, los pecados cometidos con posterioridad a su recepción deberían ser borrados por el *bautismo* de "**las lágrimas de la penitencia, las limosnas y las buenas obras**" ²⁰. Para los magnates feudales costear este tipo de obras era, además, un modo de propaganda piadosa y un medio de quedar inmortalizado sobre las mismas.

En ocasiones, este recuerdo a la generosidad de los donantes se materializó mediante la representación figurada de los mismos, como sucede en la magnífica pila alemana de Hildesheim (s. XIII), o en las más humildes de Renedo de Valdavia

¹⁸ Frugoni, Ch. "*L'Iconographie de la Femme au cours des Xe-XIIIe Siècles*". C.C.M., N^o 23, 1977, pág. 185.

¹⁹ Silva y Verástegui, S. "*Iconografía del Donante en el Arte Navarro Medieval*", Príncipe de Viana, 1988, anejo 11, págs. 445-446. Francastel, G. *El Retrato*, Madrid, 1978, pág. 67.

²⁰ Favreau, R. "*Les Inscriptions des Fonts Baptismaux d'Hildesheim. Baptême et Quaternité*". C.C.M., XXXVIII, 1995, págs. 116-139.

(Palencia) o de Najurieta (Navarra) ²¹. Pero son más frecuentes los casos en que los personajes fueron recordados por el escudo de armas de la familia o simplemente por su nombre, como sucede en esta pila de Villanueva.

EL PROBLEMA DE LAS “PILAS DE INMERSIÓN”

Quisiera finalizar este breve análisis de la pila de Villanueva refiriéndome a un aspecto que todavía sigue suscitando controversias y que no es otro que el de las denominadas “pilas de inmersión”, a las cuales, según se dice en el mencionado artículo de Villa-Amil y Castro, pertenecería este ejemplar. A pesar del tiempo transcurrido y de los avances realizados en el campo de la arqueología bautismal, sigue extendida la opinión de que las pilas medievales carentes de elementos de sustentación -pie o fuste- sirvieron para la dispensa del bautismo por inmersión, mientras que en sus “herma-

nas” pedunculadas se administraba el bautismo por infusión practicado en la actualidad.

Es necesario incidir en el hecho de que el Occidente medieval sólo conoció un tipo de bautismo que, además, fue el mismo que ya aparece en los frescos de las catacumbas y las escenas de los sarcófagos del primer arte cristiano: inmersión parcial –mayor o menor según las dimensiones del recipiente bautismal y del propio neófito– complementada con la triple infusión del agua sobre su cabeza. Aunque es cierto que las pilas carentes de pie, como ésta de Villanueva, muestran un aspecto más arcaizante, no es correcto denominarlas “pilas de inmersión”, ya que los textos sinodales y los cánones de los concilios de aquellos siglos prueban que la inmersión fue el único rito bautismal dispensado en cualquier tipo de pila ²². Así pues, es evidente que el calificativo de “de inmersión”, so pena de no clarificar nada, induce a error, siendo más conveniente evitar su uso.

²¹ Favreau, R. *op. cit.*, (págs.127-128). Domeño Martínez de Morentín, A. *Pilas Bautismales Medievales en Navarra...*, págs. 57-58.

²² Ritual Romano, Tít.II, cap. 2, n. 20 (según la edición oficial española). *Ritual de los Sacramentos*, Barcelona, 1966, pág. 25.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA FORJA ROMÁNICA ESPAÑOLA. LOS TESTIMONIOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

LOURDES DIEGO BARRADO

Doctoranda de la Universidad de París-Sorbona I
Departamento de Arqueología y Arte Bizantinos

A Juan Ángel y Yolanda

RESUMEN

El estudio de la forja románica española no ha suscitado todavía en los investigadores el interés que merece. A pesar de los diferentes trabajos que sobre forja artística se han ido sucediendo, carecemos de un estudio científico que permita determinar de dónde partió la corriente creadora que favoreció el desarrollo de una serie de motivos decorativos que son propios de la rejería románica y que han hecho de ella un arte verdaderamente singular.

El Museo Arqueológico Nacional cuenta con algunos testimonios de excepción: tres piezas de rejería, diversos motivos propios de la rejería románica reutilizados en un cerrojo de época posterior y un magnífico brasero, valioso ejemplar de entre los pocos conservados del mundo románico.

RÉSUMÉ

L'étude du travail du fer à l'époque romane en Espagne n'a pas encore suscité dans les chercheurs l'intérêt qu'elle mérite. Malgré les différents ouvrages qui se sont occupés de la ferronnerie artistique, nous regrettons l'absence d'une étude scientifique qui puisse déterminer d'où partit le courant qui favorisa le développement d'une série de motifs décoratifs propres aux grilles romanes et qui ont fait de la ferronnerie romane un art tout à fait singulier.

Le Museo Arqueológico Nacional possède quelques témoignages d'exception: trois grilles, quelques motifs propres aux grilles romanes qui ont été réutilisés dans un verrou d'une époque postérieure et un magnifique brasero, précieux échantillon parmi les quelques exemplaires conservés dans le monde roman.

ESTUDIOS SOBRE EL ARTE DE LA FORJA ROMÁNICA¹

EL arte de la forja románica no ha suscitado a lo largo de nuestro siglo todo el interés que merece. La dificultad de estudiar tanto el proceso de realización de la

¹ Este artículo es resultado de una investigación financiada en parte por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, al que agradecemos sinceramente la ayuda prestada; y dará como fruto final la publicación de una monografía sobre la rejería románica española titulada: *Nacido del fuego. El arte del hierro románico en torno al Camino de Santiago, Zaragoza, 1999* (en prensa).

pieza forjada como los componentes formales que la caracterizan parecen haber sido las claves del desinterés de la mayoría de los autores que se han referido a la forja antigua en muy contadas ocasiones. La descripción de algunos de los más bellos ejemplos que ennoblecen la rejería románica de nuestro país no se ha hecho esperar; sin embargo, carecemos todavía de un estudio científico que permita establecer las causas que dieron origen al desarrollo inusitado de una serie de motivos decorativos muy recurrentes en todas las piezas de forja que se conservan en el mundo románico.

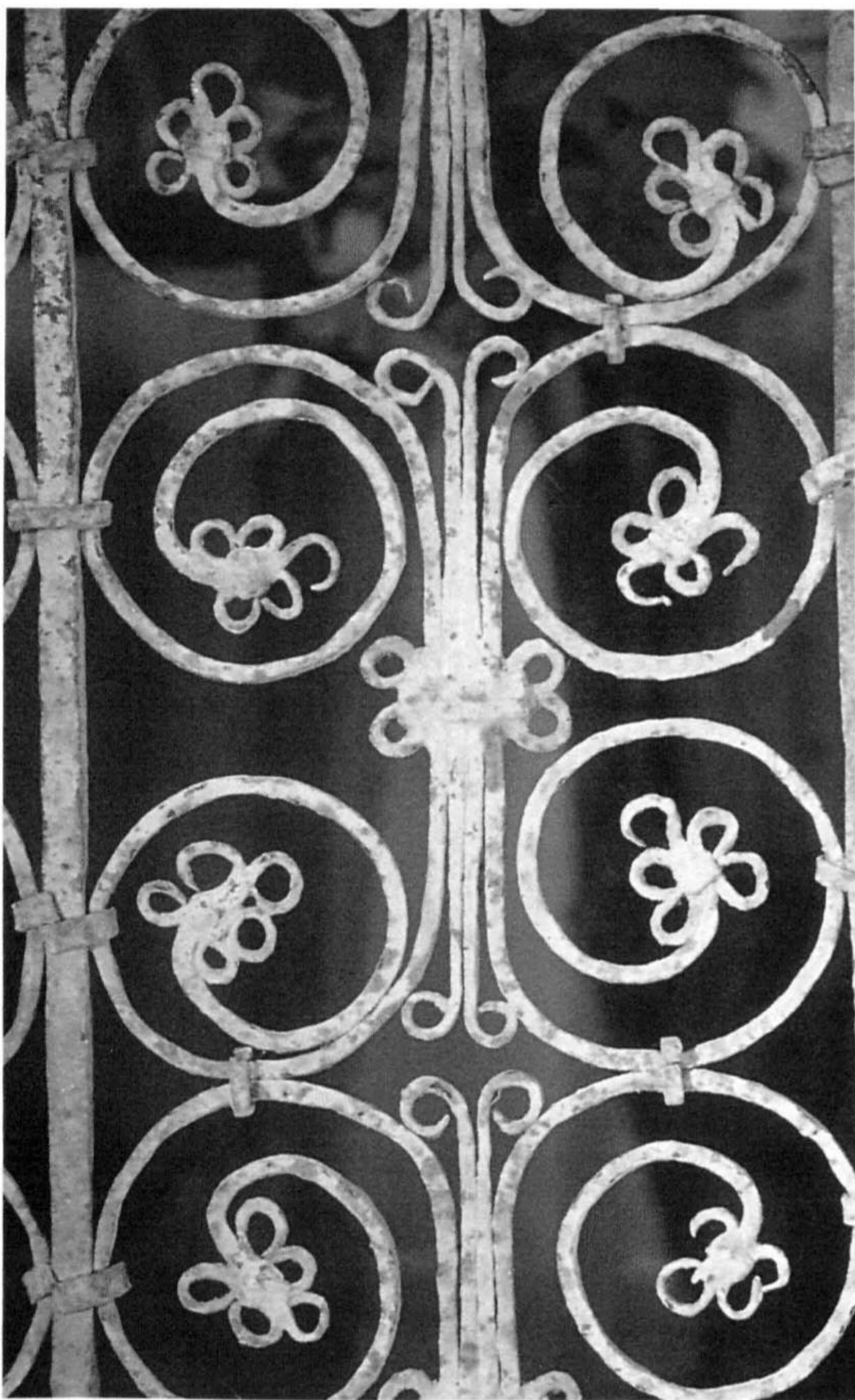


FIGURA I. MELLID (LA CORUÑA).
IGLESIA DE SANTA MARÍA. REJA REUTILIZADA EN UNA
PUERTA. DETALLE. FOTOGRAFÍA DE JAIME OIZA GALÁN,
CONSERVADOR DE MUSEOS.
AYUNTAMIENTO DE LA CORUÑA.

El estudio de la forja artística española -y, en concreto, de la rejería- como arte de ennoblecer el hierro ha dado lugar a diferentes trabajos, algunos de ellos considerados ya clásicos, como los de Lafond, Labarta, Orduña y Viguera, Byne y Stapley, De Artiñano, Pérez Bueno, Camps

Cazorla, Ruiz Castillo y Bailly². De fechas relativamente recientes son las obras de De Fayet, Alcolea y Rubio Aragonés³. Con un carácter más general, el estudio sobre *Hierros artísticos* de Kowalczyk⁴ y el *Manual de forja artística* de Kühn⁵ clarifican al lector el proceso de creación de las piezas de rejería a lo largo de las distintas épocas.

La mayor parte de las rejas románicas castellanas y gallegas han sido citadas en distintos trabajos de Amelia Gallego de Miguel (fig. 1)⁶. En cuanto a las piezas de forja románica conservadas en Cataluña (*in situ* o en colecciones museísticas), la referencia fundamental es la obra *Catalunya romànica*⁷, aunque no hay en ella un estudio particular para todos y cada uno de los testimonios. Finalmente, para el conocimiento de los hierros artísticos de Aragón, la obra capital

² Cfr. P. Lafond, "Ferrerie espagnole", *L'Art Décoratif*, 1911-1913 (artículo nº 6), s. p.; L. Labarta, *Hierros Artísticos/ Fers Artistiques*, Barcelona, 1901; E. Orduña y Viguera, *Rejeros españoles*, Madrid, 1915; A. Byne y M. Stapley, *Spanish Ironwork*, s. l., 1915; P. M. de Artiñano, *Hierros antiguos españoles*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1919; L. Pérez Bueno, *Hierros artísticos españoles de los siglos XII al XVIII*, Barcelona, s. f.; E. Camps Cazorla, *Hierros Antiguos Españoles*, Madrid, 1941; A. Ruiz Castillo, *El arte del hierro en España*, Barcelona, 1946; y P. F. Bailly, *Ferrerie d'Espagne*, Casablanca, 1952.

³ Cfr. M. de Fayet, *Ferrerie espagnole*, París, 1968; S. Alcolea, "Hierros forjados", en ídem, *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniæ*, vol. XX, Madrid, 1975, pp. 15-92, espec. 15-19; y M^{ra} J. Rubio Aragonés, *Exposición de hierros antiguos. Catálogo*, Madrid, 1989.

⁴ Cfr. G. Kowalczyk, *Hierros artísticos*, Barcelona, [1927].

⁵ Cfr. F. Kühn, *Manual de forja artística*, Barcelona, 1989.

⁶ Cfr. A. Gallego de Miguel, *El arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963, espec. pp. 19-26; eadem, *Arte del Hierro*, Madrid, 1969; eadem, *Rejería castellana. Segovia*, Segovia, 1974; eadem, *Rejería castellana. Salamanca*, Salamanca, 2^a ed., 1977; eadem, *Rejería castellana. Valladolid*, Simancas, 1982; eadem, *Rejería castellana. Palencia*, Palencia, 1988; y eadem, "La rejería", in I. Bango Torviso et alii, *Historia del Arte de Castilla y León*, tomo II, *Arte Románico*, Valladolid, 1994, pp. 317-320, espec. p. 319. A pesar de no ser exhaustivos, estos estudios resultan novedosos por haber referenciado la mayor parte de las piezas de rejería románica conservadas en Castilla y en Galicia.

⁷ J. Vigué y A. Pladevall i Font, dirs., *Catalunya romànica*, Barcelona, desde 1984.

sigue siendo todavía la de *Hierros artísticos en Aragón* de Anselmo Gascón de Gotor⁸.

En cuanto a las obras de carácter rigurosamente científico que han tenido al estudio de la forja artística de época románica como protagonista, debemos citar los trabajos pioneros de Marie-Nöel Delaine por la seriedad y el rigor que la autora ha puesto de manifiesto⁹. Sus estudios son meritorios en cuanto que devuelven la dignidad que merece al arte del hierro románico, concebido en no pocas ocasiones como un arte menor y marginal. Esta autora ha sentado, además, las bases de la catalogación de las rejas románicas y ha analizado pormenorizadamente los motivos que en ellas se suceden a lo largo de los siglos XI y XII. Es, además, la única investigadora que se ha atrevido a datar las piezas basando sus inter-

⁸ Cfr. A. Gascón de Gotor, *Hierros artísticos en Aragón*, Zaragoza, 1947. Esta obra fue realizada para su Discurso de ingreso como Académico de número en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Ver, además, nuestros trabajos: L. Diego Barrado, "Premières recherches sur les grilles romanes en Aragon", *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxà*, XXVII (1996), pp. 181-186; y *La forja románica aragonesa en su contexto hispano-francés* (Tesis de Licenciatura defendida en la Universidad de Zaragoza en el mes de diciembre de 1997), donde pretendimos establecer el punto de partida para posteriores estudios sobre la rejería románica aragonesa así como el nexo de unión de ésta con las rejerías española y francesa. De fecha más reciente, el profesor Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso ha realizado en su artículo "La reja arquitectónica medieval en España. Su implantación, desarrollo, simbolismos y tipologías", *Annales de Historia del Arte (Univ. Complutense)*, 7 (1997), pp. 87-98, una serie de reflexiones sobre la "implantación de la rejería arquitectónica en España" así como sobre su evolución y esplendor durante la época medieval.

⁹ Cfr. M.-N. Delaine, "Les grilles romanes en France", *Revue d'histoire des mines et de la métallurgie*, IV (1972), pp. 117-178. Este trabajo es fruto de una investigación realizada por la autora para la obtención de la Maîtrise en Historia del Arte, la cual llevó por título: *Les grilles d'époque médiévale: mémoire pour la maîtrise d'histoire de l'art*, Clermont-Ferrand, 1970, 2 vols. Véanse, además, para las rejas de Francia, eadem, "Les grilles romanes en France", *L'information d'Histoire de l'Art*, 16 (1971), pp. 122-127; y eadem, "Les grilles médiévales du centre de la France. Essai d'inventaire", *Revue d'Auvergne*, 1 (1973), pp. 97-149. Finalmente, ver la obra de conjunto de la misma autora sobre la *Ferromnerie médiévale du centre de la France*, Clermont-Ferrand, 1975.

pretaciones en el análisis previo de las fases de los monumentos para los que fueron realizadas así como en la función que éstas debieron de cumplir originariamente. Sin embargo, sus investigaciones se han centrado en las rejas románicas francesas, indicando muy de soslayo las restantes conservadas en los demás países.

Son también meritorios los trabajos sobre los herrajes de puerta románicas —expresión señera, junto con las rejas, de este arte— realizados por d'Allemagne, Ghislain, David-Roy, Justafre¹⁰ y por la propia Delaine¹¹.

Pese a todo, la falta tanto de una metodología específica para el estudio del proceso del forjado del hierro en la península ibérica durante la época románica como de tradición investigadora en este campo hace muy costosos los primeros pasos. Más aún, la carencia de un inventario de todas las piezas conservadas en nuestro país dificulta todavía más la investigación. Establecer un listado con todas las conservadas en iglesias y catedrales, en museos o en colecciones privadas resulta, por el momento, empresa difícil de acometer. No poseemos documentación alguna referente a la realización, colocación primigenia y posteriores traslados de las piezas. La procedencia de muchas de ellas resulta todavía desconocida. La reutilización bien de los motivos de las propias rejas románicas en rejas de factura posterior o, en el caso más extremo, la refundición del hierro románico con la finalidad de acometer obras que reflejaran mejor el gusto de épocas posteriores limitan en gran medida nuestra tarea. Las cronologías —siempre relativas— a

¹⁰ Cfr. H.-R. d'Allemagne, "Les pentures de portes au moyen âge", *Congrès Archéologique de France*, LXXIII sesión, Carasona-Perpiñán, 1906, París-Caen, 1907, pp. 518-533; J. C. Ghislain, "Pentures romanes en Belgique", *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, 6 (1977), pp. 23-35; M. David-Roy, "Le travail du fer au Moyen-Age, les pentures romanes: un étonnant décor et une solide défense", *Archéologia*, 129 (1979), pp. 58-66; y R. Justafre, *Les portes ferrées médiévales nord catalanes*, Serrabona, 1988.

¹¹ Cfr. M.-N. Delaine, *Les pentures médiévales du Centre de la France*, 2 vols., Clermont, 1973; y eadem, "Les pentures des portes médiévales dans le Centre de la France", *Revue d'Auvergne*, 2 (1974), pp. 81-188.

las que podemos llegar se establecen en virtud de la función que originariamente cumplieron las piezas (generalmente protectora) o inclusive del propio marco arquitectónico, el cual resulta en algunos casos de valiosa ayuda. El análisis comparativo entre las piezas de forja románica conservadas en nuestro país y las de más allá de los Pirineos nos permitirá determinar en un futuro el nexo artístico común que llevó consigo la difusión de gran cantidad de motivos decorativos en toda la rejería románica. Con ello conseguiremos valorar en su justa medida la originalidad de la rejería románica así como su aportación a la rejería posterior.

FORMA Y FUNCIÓN DE UNA REJA ROMÁNICA

La reja es la expresión más señera del arte de la forja románica. Los principios decorativos de la misma responden al gusto de la época y al deseo del artista por hacer de su oficio un verdadero arte. La reja es, además, el resultado del trabajo del *faber* medieval que a golpe de martillo sobre el yunque moldeaba la barra de hierro hasta conseguir que ésta adquiriera el efecto deseado.

La reja románica, realizada siempre en hierro, queda conformada por un marco compuesto por dos travesaños —uno superior y otro inferior— y por dos montantes externos. En el interior del mismo una serie de montantes intermedios dan lugar a una sucesión de bandas dispuestas en sentido comúnmente vertical, de anchuras diferentes. Dichas bandas son decoradas con distintos motivos, de mayor o menor complejidad en función de la destreza del propio artista y de la disponibilidad económica del encargante. Gracias al ensamblaje de multiplicidad de piezas (varillas principales, varillas secundarias, varillas de acompañamiento, presillas o abrazaderas¹², etc.), el forjador realizaba sus obras artísticas con mayor comodidad.

¹² Esta pieza que sirve de sujeción de unos motivos a otros, a los barrotes o a los montantes puede recibir a su vez el nombre de ligadura o de grapa.

Los maestros herreros intentaron, poco a poco, nuevas formas para sus composiciones. Las rejas ya no se embellecían solamente con motivos formados por dos 'ces' afrontadas, que a su vez generaban en sus extremos roleos dispuestos en sentido inverso dos a dos, sino que éstos se complicaban haciendo uso de varillas de acompañamiento. Ello diversificaba en gran manera los propios motivos, haciéndolos cada vez más singulares y de una belleza estética que difícilmente se superaría en la rejería posterior.

Los motivos que decoran las rejas románicas se forman generalmente a partir de dos varillas principales que, sujetas por el centro gracias a un anillo, se arrollan desde sus extremidades hacia adentro formando roleos o volutas que acrecientan variablemente su número de vueltas, llegando incluso a cuatro o en algunas ocasiones a más. A estas dos varillas principales, que son las que delimitan lo sustancial de cada motivo, se añaden otras en cantidad muy variable, que aparecen dispuestas bien entre aquéllas dos formando pequeñísimos bucles en sus extremos, bien en el interior de las 'ces' y entre los roleos superiores e inferiores. En algunas ocasiones, las varillas de acompañamiento sirven para completar el espacio restante entre el propio motivo y el montante correspondiente al que aquél va engarzado, siendo curvadas en función del espacio a cubrir. Las varillas secundarias pueden decorar, además, los llamados 'motivos centrales' por quedar dispuestos éstos entre los roleos superiores y los inferiores de cada motivo y en la parte central del mismo.

Las rejas románicas servían bien para cerrar ábsides (los ejemplos más significativos de nuestra península los tenemos en la catedral de Jaca —figs. 2 y 3— y en la iglesia de San Vicente de Avila), capillas o ventanas (entre las cuales las más numerosas son las castellanas). Ellas, además de clausurar un espacio concreto, permiten verdaderas mamparas transparentes contemplar sin dificultad las reliquias o la talla custodiada, tamizando la luz, contribuyendo a asegurar el culto y a preservar el espacio sagrado del templo. Convertida en verdadero ensayo compositivo, la reja románica nace, pues, en el marco de un arte



FIGURA 2. JACA (HUESCA). CATEDRAL. REJA DEL ÁBSIDE SEPTENTRIONAL. DETALLE. FOTOGRAFÍA DE LOURDES DIEGO BARRADO.



FIGURA 3. JACA (HUESCA). CATEDRAL. REJA DEL ÁBSIDE MERIDIONAL. ESQUEMA COMPOSITIVO DE LOURDES DIEGO BARRADO.

en plena madurez para proteger y decorar las más importantes iglesias románicas.

Sin embargo, la reja románica no es la única expresión *superstite* del trabajo de los herreros en la Edad Media. Numerosos objetos como braseros, candelabros, herrajes de puerta, incensarios, aldabones, atriles o campanas son el reflejo de un arte religioso muy desarrollado. Armas más o menos sofisticadas o incluso objetos de menor valía artística -dícese de utensilios para la vida diaria en la casa o en el trabajo- son testimonio, además, de un arte al servicio de la sociedad.

LAS REJAS ROMÁNICAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid cuenta con algunas piezas de excepción dentro del mundo de la rejería románica. Tres fragmentos pertenecientes a otras tantas rejas así como varios motivos de rejería que decoran un cerrojo -probablemente de época posterior- embellecen la entrada a la sala XXXII del museo.

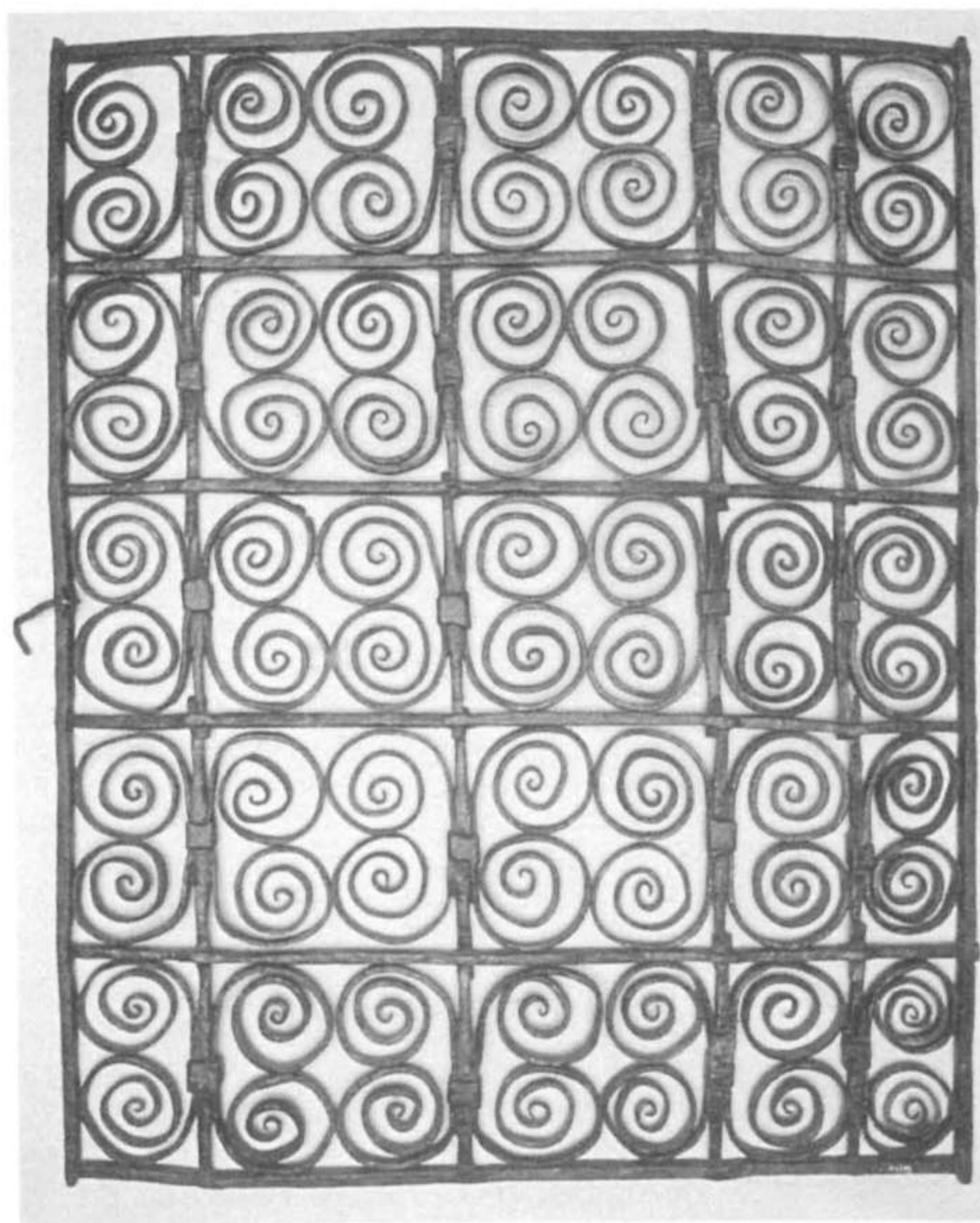


FIGURA 4. MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. REJA DE VENTANA. Nº DE INVENTARIO: 57.818. FOTOGRAFÍA DEL M. A. N.

La pieza con nº de inventario 57.818 (fig. 4), que mide 66'5 cm. de altura por 53 cm. de anchura, fue exhibida con ocasión de la exposición Alarcos '95¹³. De forma casi cuadrada, con la composición más sencilla pero más bella de entre las piezas románicas del *Museo Arqueológico Nacional*, esta reja se halla dividida en diferentes compartimientos debido a la sucesión de cuatro montantes verticales y cuatro travesaños horizontales que se entrecruzan quedando clavados a los travesaños y a los montantes externos. Estos poseen un mayor grosor con lo que se da consistencia a la pieza. Los motivos dispuestos en el interior de la composición son los clásicos formados por dos 'ces' afrontadas cuyas varillas se arrollan en sus extremos formando espirales simples. Las 'ces' van sujetas a los montantes y no entre sí por medio de anillos retorcidos en caliente. El espacio que conforman los dos últimos montantes en la extremidad derecha de la reja permite tan solo el desarrollo de motivos de 'ces' simples, lo que genera una ligera disimetría en el conjunto. La pieza pudo haber sido parte integrante de una mayor o haber sido reutilizada en un momento determinado para ocupar un espacio ajeno al original. Para ello, se hubo de conformar una nueva estructura o armazón que diera cabida a los motivos a reutilizar y muy probablemente su nueva función fue la de cerrar un hueco o ventana. La procedencia resulta, al igual que para las demás piezas de este museo, desconocida.

La reja con nº de inventario 51.702 (fig. 5)¹⁴, la cual mide 77'5 cm. de altura por 27'5 cm. de anchura, debe fácilmente constituir la parte superior de una reja de cierre de ventana. Presenta una composición donde los motivos decorativos de dos 'ces' afrontadas aparecen dispuestos de forma ligeramente irregular a lo largo

¹³ Cfr. el Catálogo de la Exposición *Alarcos '95. El fiel de la balanza*, Museo de Ciudad Real, Junio, 1995, pieza nº 149 (catalogación de la pieza y una reproducción). Ver otra reproducción de la misma en De Fayet, *Ferromnerie espagnole*, o. c., lám. 21, nº 33.

¹⁴ Cfr. De Artiñano, *Hierros antiguos españoles*, o. c., p. 50 y fig. nº 199 (la pieza ha sido reproducida, no obstante, del revés); y De Fayet, *Ferromnerie espagnole*, o. c., lám. 22, nº 36.

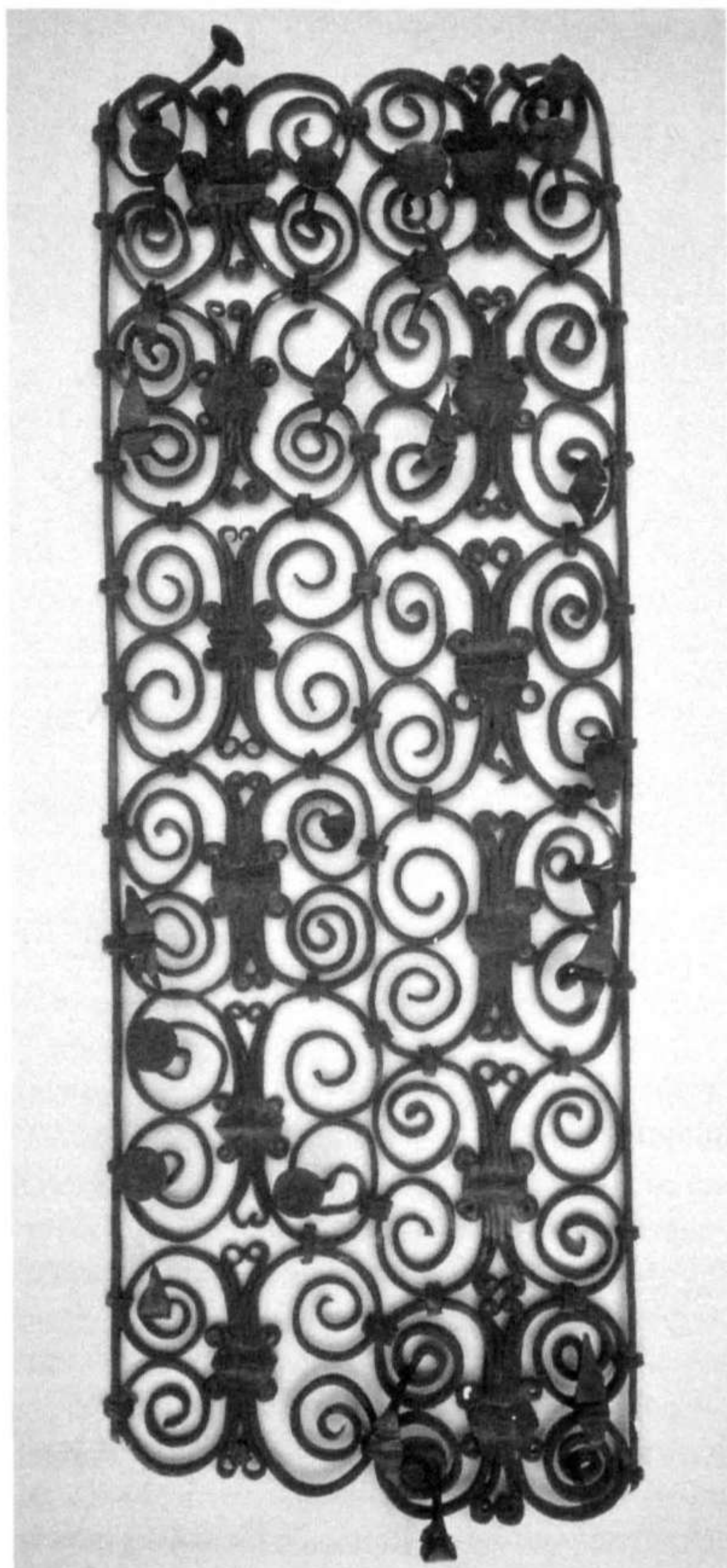


FIGURA 5. MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. REJA DE VENTANA. Nº DE INVENTARIO: 51.702. FOTOGRAFÍA DEL M. A. N.

de dos bandas verticales imaginarias. Estos motivos de volutas sencillas y de factura no siempre bien resuelta poseen, además, un complemento decorativo singular. Del interior de los roleos resurge hacia fuera una varilla remachada en punta o a modo de cabeza de clavo, lo que determinaría -a nuestro parecer- una cronología relativamente más tardía. El paso del tiempo ha afectado de manera singular a esta pieza, pues los motivos que la componen se han deformado

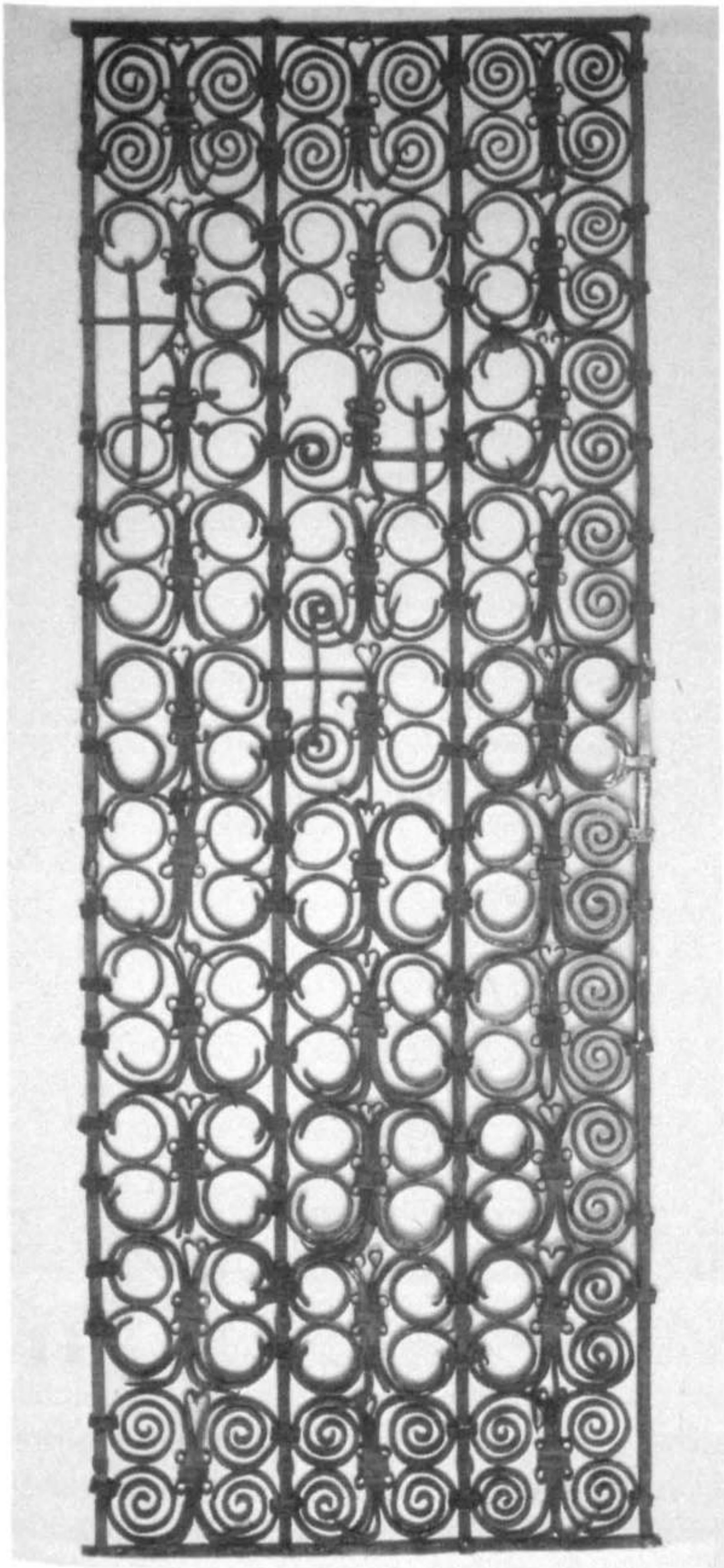


FIGURA 6. MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.
REJA. Nº DE INVENTARIO: 57.820.
FOTOGRAFÍA DEL M. A. N.

de manera considerable adquiriendo algunos de ellos una mayor longitud y contribuyendo a crear un cierto desorden en su organización compositiva.

La pieza con nº de inventario 57.820 (fig. 6) es la de mayores proporciones: 182 cm. de altura por 67'5 cm. de anchura. Está formada por tres bandas verticales —separadas por sus correspondientes montantes— en el interior de

las cuales se desarrollan diez motivos en cada una de ellas. Estos se conservan en un estado muy fragmentario, a excepción de los que quedan emplazados en los extremos superior e inferior de la reja. Se mantienen también prácticamente enteras las espirales de los motivos en 'ce' de la extremidad de la banda derecha. De las dos varillas principales se generan los roleos o espirales. Las varillas secundarias, que se sitúan entre las varillas principales partiendo del mismo anillo central, se retuercen en la parte inferior de los motivos formando ganchos o bucles y en la parte superior resurgen hacia fuera a modo de pinchos, al igual que sucede en la reja de procedencia castellana expuesta en la sala XXXII del Museo Nacional de Artes Decorativas (nº de inventario 2.580), de proporciones menores y que corresponde a la tipología de reja de ventana. El mejor ejemplo de este tipo de decoración lo tenemos, sin embargo, en la famosa reja del coro bajo del monasterio de Santa Clara en Tordesillas (Valladolid). Esta debe proceder de una reja mayor, la cual hubo



FIGURA 7. MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.
CERROJO CON MOTIVOS DE REJERÍA ROMÁNICA. Nº DE
INVENTARIO: 57.898. FOTOGRAFÍA DEL M. A. N.



FIGURA 8. LEÓN. IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL MERCADO. FACHADA OCCIDENTAL. VENTANA. REJA. DETALLE. FOTOGRAFÍA DE LOURDES DIEGO BARRADO.

de cerrar en origen el antiguo presbiterio de la iglesia del monasterio, hasta que fue reaprovechada parte de la misma en el siglo XVIII como separación de la clausura monacal del resto del templo.

La pieza con nº de inventario 57.898 (fig. 7) es particularmente singular dentro de la forja española. Corresponde con un cerrojo, probablemente posterior a la época románica pero que incorpora como decoración en su cara posterior cuatro motivos típicos de la rejería románica. De

gran belleza, los motivos en forma de 'ce' quedan acoplados a la plancha de hierro gracias a unas varillas de mayor grosor que las que componen los motivos y que, intercaladas entre las varillas secundarias, se remachan en sus extremidades a aquélla. En dos de los cuatro motivos lamentamos la pérdida de algunas de las espirales que conformaban las 'ces'. Tal vez lo más destacado de ellos es que introducen en su interior los así llamados 'motivos centrales' por quedar dispuestos en el centro de los mismos. Dos varillas secundarias, complementarias de las que generan los bucles en las extremidades superior e inferior de los motivos, quedan sujetas por el centro al anillo –al igual que todas las demás y que las principales– y adquieren un desarrollo horizontal rematándose en pequeños bucles que llegan a tocar graciosamente a las grandes volutas o espirales.

La presencia en las piezas analizadas tan solo del motivo formado por dos 'ces' afrontadas invita a la reflexión. Es éste el motivo más clásico en toda la rejería románica y el que más perdura en el tiempo. El hecho de que aparezca como único elemento decorativo en todas las rejas sirve para determinar, en la mayor parte de los casos, una cronología temprana. Es verdad, también, que en las rejas castellanas hay un uso casi exclusivo del mismo motivo. Desde la simple 'ce' originada al arrollar una varilla por sus dos extremos formando sendas volutas o roleos presente en la reja de ventana procedente de la iglesia de San Nicolás de Segovia (y conservada en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de dicha localidad) hasta los complejos y bellos motivos formados por dos 'ces' afrontadas de las conocidísimas rejas que ocupan actualmente las ventanas de la fachada occidental de la iglesia de Santa María del Mercado de León (fig. 8) y que debieron de proceder de la primitiva reja de cierre del presbiterio de dicha iglesia, el arte de forjar el hierro en época románica se hace cada vez más complejo adquiriendo formas inusitadas. Es en Castilla donde encontramos más ejemplos de rejas de cierre de ventana, aunque en algunos de los casos no podemos asegurar si ésa fue la función originaria de las mismas o si por el contrario fueron reutilizadas de rejas de mayo-



FIGURA 9. CONQUES (FRANCIA). IGLESIA DE SANTA FE. REJA DEL PRESBITERIO. TRAMO CURVO. DETALLE.
FOTOGRAFÍA DE LOURDES DIEGO BARRADO.

res proporciones para dicho fin. Los 'motivos centrales' que aparecen en un segundo momento del desarrollo artístico de la forja románica no están presentes en los ejemplos del *Museo Arqueológico Nacional*, a excepción del caso de la pieza con nº de inventario 57.898 (fig. 7). Tampoco está presente el motivo que determina una cronología más tardía –el de forma de 'árbol o de corazón invertido'– que hallamos en ejemplos tan señeros como las rejas que cierran los ábsides menores de la catedral de Jaca (fig. 2) o las rejas de cierre del presbiterio de la iglesia de Santa Fe de Conques en Aveyron (Francia, fig. 9).

A pesar de que las piezas descritas no son homogéneas y que cada una de ellas refleja el estilo de maestros rejeros bien distintos,

podemos pensar –después del estudio de numerosas piezas de toda la península– que la reja más antigua debe de ser la que tiene el nº de inventario 57.818, probablemente datable de comienzos del siglo XII. Las rejas con nºs de inventario 51.702 y 57.820 (figs. 5 y 6) reflejan un estadio más elaborado, lo que consentiría una cronología relativamente más tardía (segunda mitad del siglo XII para la primera y fines de este siglo o principios del siguiente para la segunda). De fechas muy similares serán los motivos que decoran el cerrojo. Como ya hemos advertido anteriormente, estas cronologías deben considerarse siempre relativas y pueden ser establecidas tan solo gracias al estudio formal de los elementos que componen las rejas y por un análisis comparativo con otras conservadas en la



FIGURA 10: MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. BRASERO. Nº DE INVENTARIO: 57.819.
FOTOGRAFÍA DEL M. A. N.

península y en el extranjero. Un método complementario para ayudar a datar con mayor precisión sería analizar el hierro de cada uno de los ejemplares, lo que nos resulta por el momento imposible.

UNA SINGULAR MANIFESTACIÓN DE LA FORJA ROMÁNICA: EL BRASERO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Los braseros románicos son piezas de hierro forjado que fueron empleadas con fines domésticos y litúrgicos. Se utilizaban en las casas y también en las iglesias o catedrales, cuando el frío del invierno hacía más penosas las largas celebraciones litúrgicas. Ellos proporcionaban, a su vez, el combustible que precisaban los

incensarios. El tamaño de los mismos es variable, aunque se trata siempre de pequeñas piezas cuadradas o rectangulares (fig. 10)¹⁵.

Están formados por una base donde en un

¹⁵ En realidad, tenemos motivos para asegurar que el brasero experimentó muy pocas variaciones entre las épocas romana y románica. Así parecen demostrarlo dos piezas excepcionalmente bien conservadas. Una de ellas es el brasero romano realizado en bronce que procede de la villa romana de Baños de Valdearados (Burgos), fechado entre los siglos III-IV d. C, que se conserva en la actualidad en el Museo de Burgos -véase una magnífica reproducción del mismo en la revista *Dossier Archeo*, 87 (1992), p. 114-. La otra pieza a la que nos referimos corresponde a una especie de brasero que servía específicamente para calentar el agua del baño y que se conserva en el *Museo Archeologico Nazionale* de Nápoles -véase una reproducción en L. Franchi dell'Orto, *Rome Antique. Vie et culture*, Florencia, 1982, p. 55-.

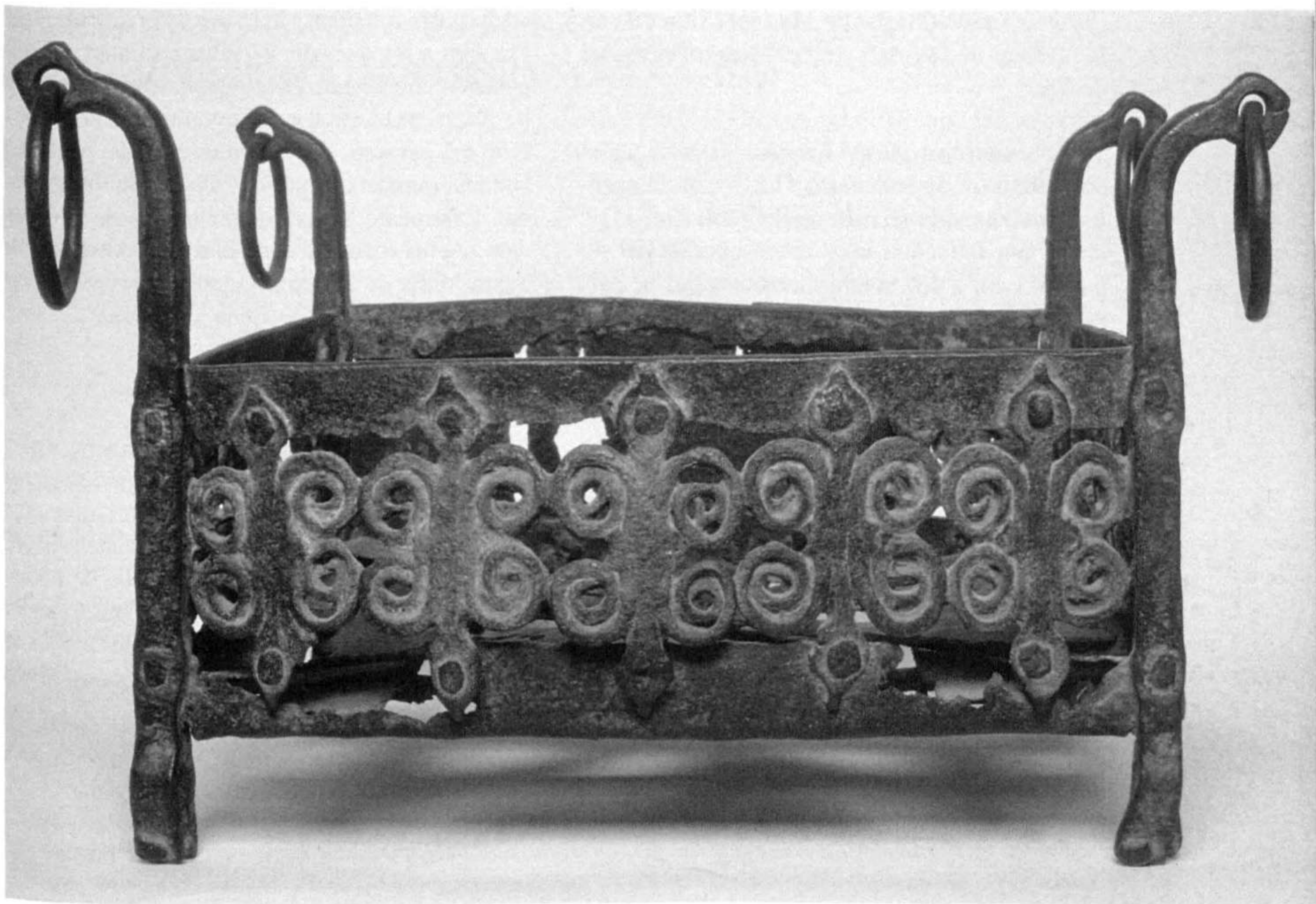


FIGURA 11: MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. BRASERO (DETALLE). Nº DE INVENTARIO: 57.819.
FOTOGRAFÍA DEL M. A. N.

recipiente son colocadas las brasas. Sobre los laterales se sitúan cuatro bandas decorativas, delimitadas cada una de ellas por dos travesaños de hierro amplios y lisos, y cuatro montantes angulares que se prolongan en sus extremidades inferiores formando cuatro patas con pequeñas ruedas, las cuales permiten el desplazamiento del objeto de un lugar a otro con comodidad. En algunos casos se han conservado inclusive las anillas, acogidas en las extremidades superiores de los montantes que se curvan hacia fuera. Por las anillas se pasaban fuertes barrotes (probablemente de madera) con lo que la movilidad de la pieza quedaba garantizada.

Escasos son los braseros románicos conservados en nuestra península. Ellos forman parte,

en la actualidad, de colecciones de museos. No podemos saber con precisión sus lugares de origen puesto que, como ya hemos dicho, éstos podían ser trasladados con relativa facilidad de un lugar a otro. Además del brasero del Museo Arqueológico Nacional y el del Museo Diocesano de la Seu d'Urgell¹⁶, se conservan en nuestra península otras cinco piezas que se hallan actualmente en la catedral de Tarragona¹⁷, en el Museo del Cau Ferrat

¹⁶ Cfr. J. VIGUE, dir., *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XXIII, 1988, pp. 264 (con fig.)-265.

¹⁷ Cfr. De Artiñano, *Hierros antiguos españoles*, o. c., p. 53 (pieza nº 206); A. Pladevall i Font, dir., *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XXI, 1995, p. 168 (con fig.); y Catálogo de la Exposición *Alarcos '95. El fiel de la balanza*, o. c., pieza nº 150.

(Sitges)¹⁸, en el Museo de Maricel (Sitges)¹⁹, en la catedral de Lérida²⁰ y en el Museo Episcopal de Vic²¹.

El brasero del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (nº de inventario 57.819), pieza excelente que ha sido fechada hacia 1200 (fig. 11)²², posee una estructura muy compacta (30 por 40 por 35'5 cm.), con cuatro montantes que se curvan para acoger las anillas y originalmente también con ruedas que, hoy en día, han desaparecido. El tema de las dobles volutas aparece en este brasero al igual que en los demás conservados en la península ibérica, dada la sencillez con la que supuestamente el herrero obtenía este tipo de motivo y la finalidad que cumplían dichas piezas. El motivo basado en dos 'ces' afrontadas que había sido empleado en la ornamentación de las rejas románicas sirvió, a su vez, para embellecer las reducidas bandas decorativas de los braseros de la misma época. Los roleos o espirales suelen

ser bastante sencillos, sin gran número de vueltas. Los ejes a los que son soldados terminan en disposición doble lanceolada y quedan remachados a las placas de hierro lisas que conforman la estructura del brasero. Dichos motivos, de pequeño tamaño, quedan dispuestos en sentido longitudinal. Raramente los braseros carecían de decoración alguna, como sucede con el procedente de Santa María de la Seu d'Urgell y conservado en el Museo Diocesano de dicha localidad.

* * *

Tales braseros se han conservado gracias a que se realizaron para hacer posible el oficio litúrgico. A la vista de aquellas rejas entreabiertas, mientras el clero cantaba la salmodia al amor de la lumbre, todo herrero hubo de sentirse orgulloso de haber contribuido con su saber hacer a la construcción de aquel arte de la plenitud del mundo medieval que ahora llamamos 'románico'.

¹⁸ Cfr. De Artiñano, *Hierros antiguos españoles*, o. c., pp. 53-54 (pieza nº 207).

¹⁹ Cfr. A. Pladevall i Font, dir., *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XIX, 1992, p. 279.²⁰ Cfr. De Artiñano, *Hierros antiguos españoles*, o. c., p. 52 (pieza nº 205); y A. Pladevall i Font, dir., *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XXIV, 1997, p. 208 (con fig.).

²¹ Cfr. J. Vigué, dir., *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XXII, 1986, pp. 238-239 (con fig.).

²² Cfr. Catálogo *Vida y Peregrinación*, Santo Domingo de la Calzada, 9 de julio-26 de septiembre, 1993, p. 211 (pieza nº 73).

NUEVAS APORTACIONES SOBRE ALGUNAS ARQUETAS DE MARFIL PINTADAS HISPANO-ÁRABES

NOELIA SILVA SANTA-CRUZ

RESUMEN

Los estudios recientes sobre una parcela artística tan interesante como la eboraria postcalifal son prácticamente inexistentes. En el presente artículo se analizan una serie de arquetas de marfil pintadas, atendiendo a sus aspectos estilísticos, tipológicos y técnicos. Estas piezas son comparadas con diversos productos artísticos nazaríes, estableciéndose importantes analogías entre ambos, lo que permite resolver definitivamente la compleja datación de este lote, al adjudicarle una cronología granadina.

SUMMARY

Recent studies about an artistic parcel so interesting as the post-caliphal ivory work are actually non-existent. In the present article are analysed a serie of ivory caskets painted attending to its style, type and technical aspects. These pieces are compared to diverse artistic nasrid products, establishing important style analogies between both, this is what allow us to date definitively such as complex portion, awarding it a granadan chronology.

DURANTE décadas, la belleza y excepcional calidad de los trabajos en marfil ejecutados en al-Andalus durante los siglos X y XI han centrado en exclusiva el interés investigador sobre este período, eclipsando por completo el estudio de cualquier otra producción eboraria andalusí posterior, en especial la granadina. Esta última parcela artística carece por completo de investigaciones recientes de conjunto, publicándose tan sólo en los últimos años escasas referencias a piezas concretas dentro de catálogos de exposiciones temporales. Sería deseable, por tanto, poner fin a este desolador panorama, retomando el estudio global de la eboraria nazarí y reafirmando su importancia como una de las modalidades más interesantes, pero menos conocidas de las artes suntuarias bajomedievales.

Este pequeño trabajo se orienta en esa dirección, al pretender aclarar las dudas existentes en torno a la cronología de un grupo de arquetas de marfil con decoración pintada en los frentes, estableciendo definitivamente su fecha de fabricación en época del sultanato granadino.

Las piezas objeto de mi interés fueron creadas para satisfacer una demanda comercial, por supuesto andalusí, pero quizá también cristiana. Su existencia nos informa de la importante actividad artística e industrial desplegada en este crítico momento histórico. El hecho de que muchas de ellas se hayan conservado desde tiempos remotos en tesoros de catedrales o monasterios indica que los cristianos sintieron un interés manifiesto por poseer estos objetos de

lujo, adaptándolos a sus propias necesidades litúrgicas, generalmente como contenedores de reliquias. Pero una duda se plantea ¿estas arquetas fueron reutilizadas *a posteriori*, al hilo de la reconquista territorial o, por el contrario, Granada exportó a los reinos cristianos una pequeña parte de su producción eboraria, de la misma forma que comerció con tejidos u otras manufacturas, porque éstas eran demandadas desde el otro lado de la frontera? Todavía resulta difícil con el nivel actual de conocimientos dar respuesta a una pregunta como ésta, resultando más esclarecedor abordar el asunto desde presupuestos menos arriesgados. Será necesario, en primer lugar, recapitular el estado de la cuestión.

Los marfiles pintados hispano-árabes han sido, desde que se inició su estudio a principios del presente siglo, un asunto complejo y resbaladizo. Todavía hoy, transcurrido más de medio siglo desde su publicación, los escritos de D. José Ferrandis constituyen una cita bibliográfica obligada e imprescindible para cualquier acercamiento al tema¹.

Ya en 1928, en su obra *Marfiles y Azabaches Españoles*, Ferrandis propuso una clasificación de las arquetas de marfil pintadas en función de su lugar de fabricación. Constituyó dos grupos: a uno de ellos le otorgó una procedencia siculo-árabe, mientras que para el otro sugirió un posible origen granadino. Esta teoría se vio reforzada por la aparición en 1939 del estudio de Cott sobre los marfiles sicilianos², en el que este autor acotaba con mayor precisión que su antecesor aquellas piezas de procedencia hispano-árabe, proporcionando una cronología nazarí para las mismas. Un año después, Ferrandis recopiló sus conclusiones sobre el tema en el segundo volumen de *Marfiles Árabes de Occidente*, realizando una completa catalogación y descripción de las arquetas pintadas, pero

¹ FERRANDIS TORRES, J., *Marfiles y Azabaches españoles*, Barcelona y Buenos Aires, 1928; *Marfiles Árabes de Occidente*, 2 vols, Madrid, 1935-1940; "Marfiles Hispano-Árabes con decoración pintada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIV (1940), pp. 117-126.

² COTT, P.B., *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton, 1939.

sin pronunciarse definitivamente sobre el controvertido asunto de su procedencia. Desde 1940 nadie había retomado este asunto, manteniéndose sin revisar su clasificación, sin duda cuestionable.

Indagando en el sector de piezas que Ferrandis considera granadinas, creo distinguir un pequeño grupo de arquetas con características técnicas, tipológicas y estilísticas afines, que parecen confirmar la existencia de una producción eboraria propia dentro del reino nazarí. Al menos así parece deducirse de sus similitudes con diseños empleados en la decoración arquitectónica de la Alhambra, tejidos o cerámica coetánea. El conjunto está constituido por ocho arquetas carentes de cualquier referencia a taller, fecha o autor, pudiendo ser su número ampliado en el futuro como resultado de nuevas investigaciones. Tres de ellas se conservan en museos: Museo Lázaro Galdiano, Museo de Bellas Artes de Lyon y Museo Victoria y Alberto de Londres (Nº de inventario 11-1866). Otras tres, en instituciones religiosas españolas: Monasterio de Santa María de Huerta, Concatedral de Soria y Catedral de El Burgo de Osma. Y las dos últimas, una arqueta completa y una cubierta, forman parte de la colección privada de D. Bartolomé March Servera (Palma de Mallorca), procediendo la primera del Relicario de la Catedral de Zamora, y la segunda de la antigua colección Junyent (Barcelona)³.

TÉCNICA:

La inexistencia de marfil en la Península Ibérica obligó, ya desde época califal, a importar esta materia prima de lejanos lugares. Tradicionalmente se ha venido otorgado en exclusiva una procedencia africana al marfil trabajado en al-Andalus⁴, pero el testimonio de via-

³ Todas estas piezas fueron estudiadas y descritas por Ferrandis en el segundo tomo de su obra *Marfiles Árabes de Occidente*, *Op. Cit.*, correspondiéndose con los números 91, 92, 94, 95, 98, 99, 100 y 101 del catálogo.

⁴ ZOZAYA STABEL-HANSEN, J., "Importaciones casuales en al-Andalus: las vías de comercio", *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española: Sociedades en Transición*, Alicante, 1993, p. 124.

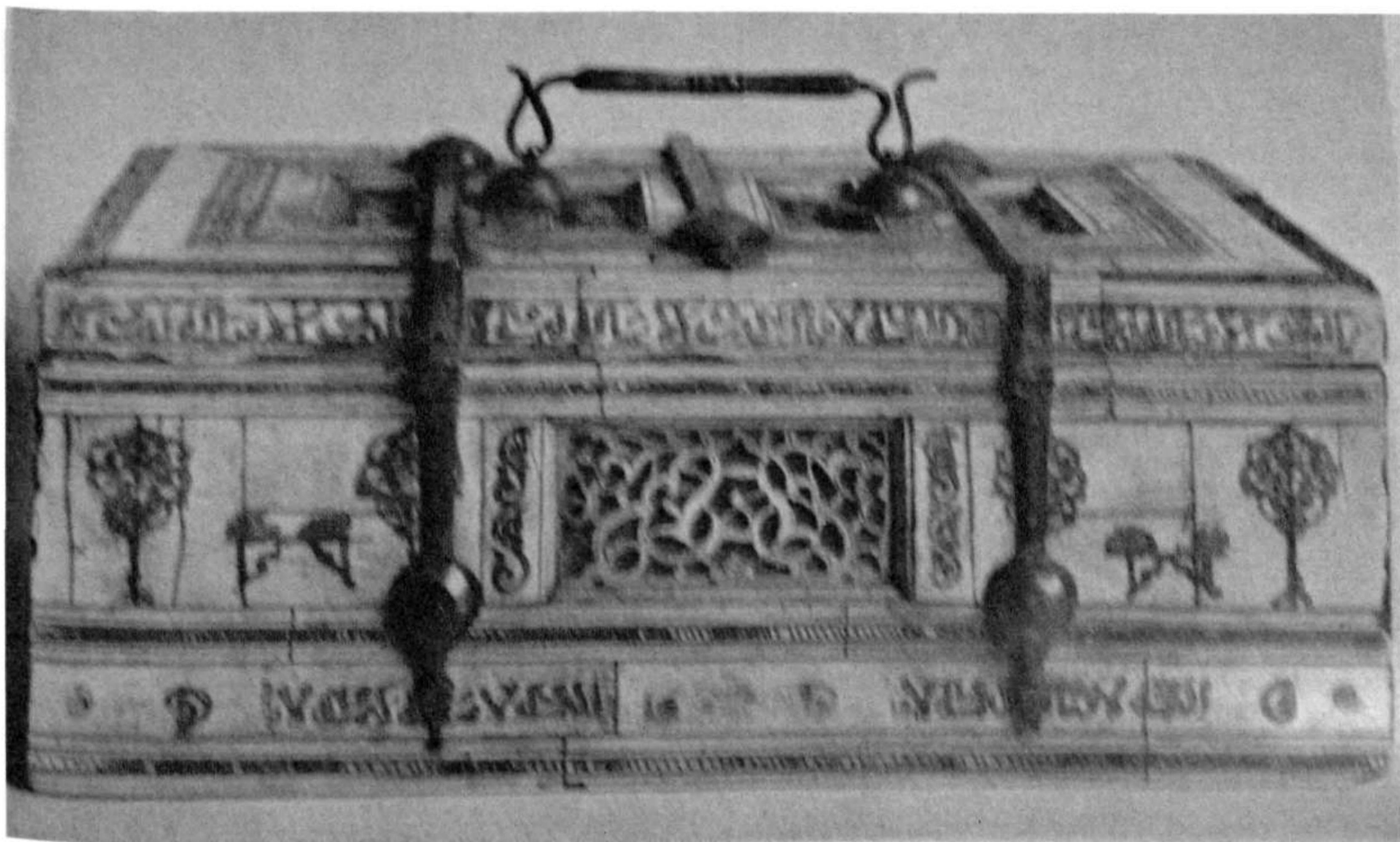


FIGURA 1. ARQUETA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE LYON (FOTOGRAFÍA: FERRANDIS).

jeros medievales como Ibn Battuta⁵ documenta la presencia masiva de elefantes en el continente asiático, al menos en el siglo XIV. Las excelentes relaciones de amistad que el reino nazarí mantuvo siempre con el Egipto mameluco⁶, principal controlador de la entrada de productos orientales hacia el Mediterráneo⁷, puede justificar la llegada de marfil indio a al-Andalus. Aún existiendo esta doble vía comercial, la materia prima se obtuvo en muy pequeñas cantidades, lo que explica su uso restringido en una producción de lujo que debió adaptarse a la presión económica, sin renunciar a la ostentación cortesana.

Las arquetas a las que me refiero responden a un misma técnica de fabricación. Constan de un núcleo o alma de madera forrado por láminas de marfil de escaso grosor, lo que evidencia un apro-

vechamiento extremo del material. En ocasiones, como es el caso de la cubierta de arqueta de la Colección de D. Bartolomé March Servera, las placas son tan pequeñas y disimétricas que su unión asemeja un complicado rompecabezas.

TIPOLOGÍA:

Las piezas nazaríes aquí analizadas responden a dos únicas tipologías: arqueta rectangular con cubierta ataudada y caja prismática rectangular. Al primer formato pertenecen la mayoría de los ejemplares referidos, siendo las arquetas del Museo de Bellas Artes de Lyon y de Santa María de Huerta las únicas que corresponden al segundo. Hay que notar la incorporación de pequeños pies de marfil en el caso del ejemplar del Museo Victoria y Alberto.

Los herrajes que completan estas pequeñas obras de arte son metálicos, de azófar. Aunque no se conservan completos en todos los casos, debieron ceñirse a un modelo único con ligeras variantes. En la cara posterior de cada una de las arquetas, dos bisagras lanceoladas con remates piriformes soportan la apertura de la cubierta,

⁵ IBN BATTUTA, *A través del Islam*. Madrid, 1981, pp. 487-661.

⁶ SALIM, A.A., "De al-Andalus a Egipto y de Egipto a al-Andalus". En *Al-Andalus y el Mediterráneo (El Legado Andalusi)*, cat. exp., Barcelona, 1995.

⁷ MAKKI, M.A., *Ensayo sobre las aportaciones orientales en la España musulmana*, Madrid, 1968.

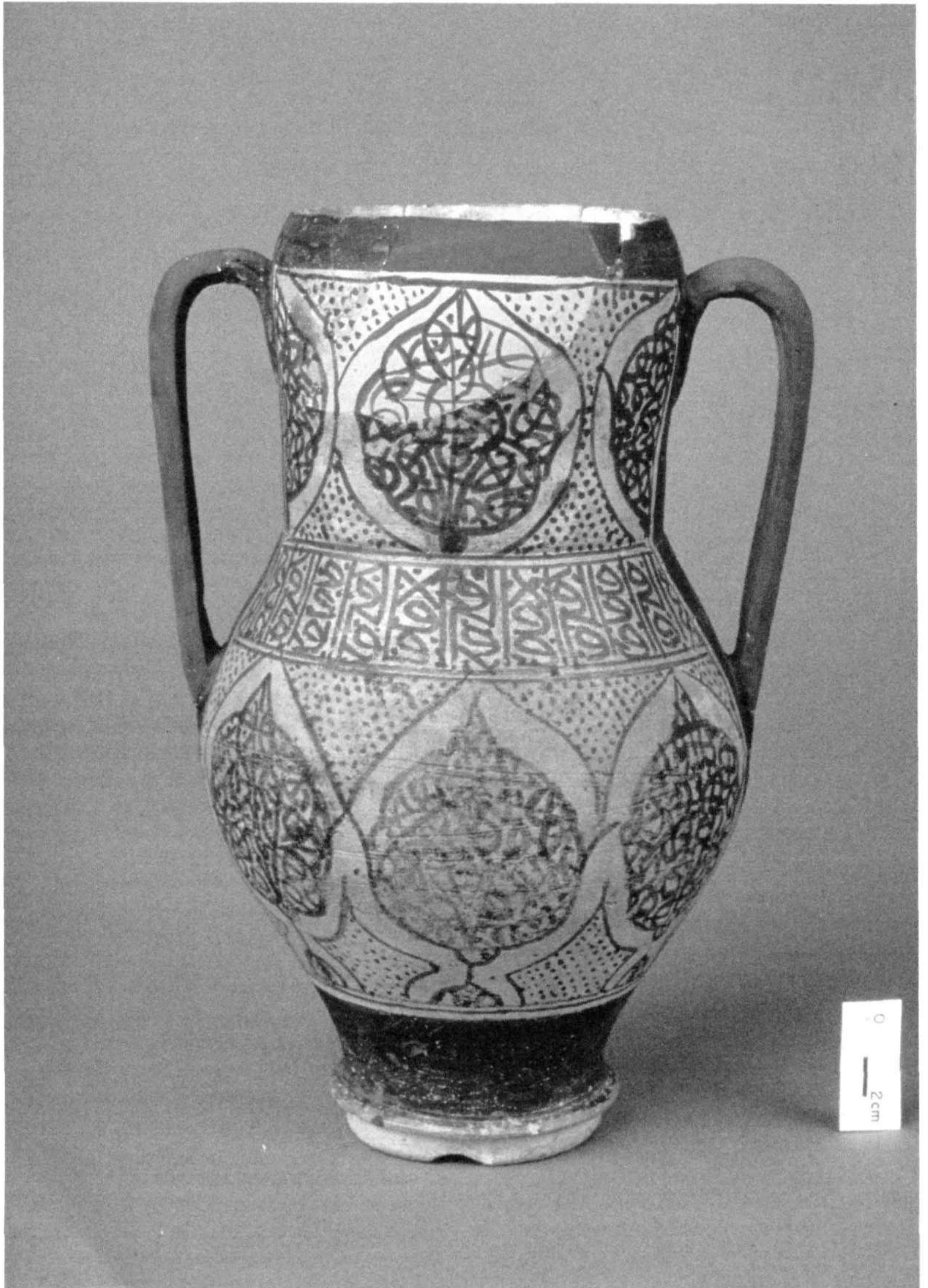


FIGURA 2. JARRA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (Nº DE INVENTARIO 50.843). (ARCHIVO FOTOGRÁFICO. M.A.N.)

mientras que otra bisagra semejante cierra la caja por la parte delantera, rematando en un aldabón que encaja en la chapa de cierre, siendo ésta casi siempre de formato rectangular. En la parte superior de la cubierta se dispone el asa, repitiendo un modelo-tipo exacto en todos los ejemplares granadinos que lo conservan. Su uniformidad se define por la presencia invariable de ciertos elementos: dos estructuras semiesféricas de anclaje con argolla superior, donde se inserta la agarradera, un botón prensor central y la prolongación de los extremos de la misma en forma de arabesco decorativo.

DECORACIÓN

Como ya he aludido, las arquetas se decoran con motivos pintados en sus frentes, buscando siempre el más estricto equilibrio compositivo. La variedad de los asuntos no es muy amplia, reduciéndose a elementos vegetales, geométricos y epigráficos. Tan solo uno de los ejemplares del grupo estudiado incorpora representaciones humanas. Su ornamentación permite establecer múltiples paralelismos con obras nazaríes perfectamente fechadas y conocidas, lo que resulta de gran ayuda a la hora de proponer una datación probable para estas arquetas⁸. Veamos algunos ejemplos esclarecedores.

Dos piezas, la arqueta del Museo de Bellas Artes de Lyon (Fig. 1) y la de la Catedral de El Burgo de Osma, se decoran con árboles de la vida muy estilizados, iguales a los que aparecen en la loza de los siglos XIV y XV. Los encontramos, por ejemplo, en el cuello y cuerpo del famoso Jarrón de las Gacelas, en la pared externa del ataífor de la nave del Museo Victoria y Alberto o en la jarra del Museo Arqueológico Nacional (Nº de inventario 50.843) (Fig. 2).

Un tema vegetal constante en la decoración granadina es el que Pavón Maldonado ha definido como palmetas emparejadas⁹ (Fig. 3). A mi entender esta nomenclatura no es del todo exac-

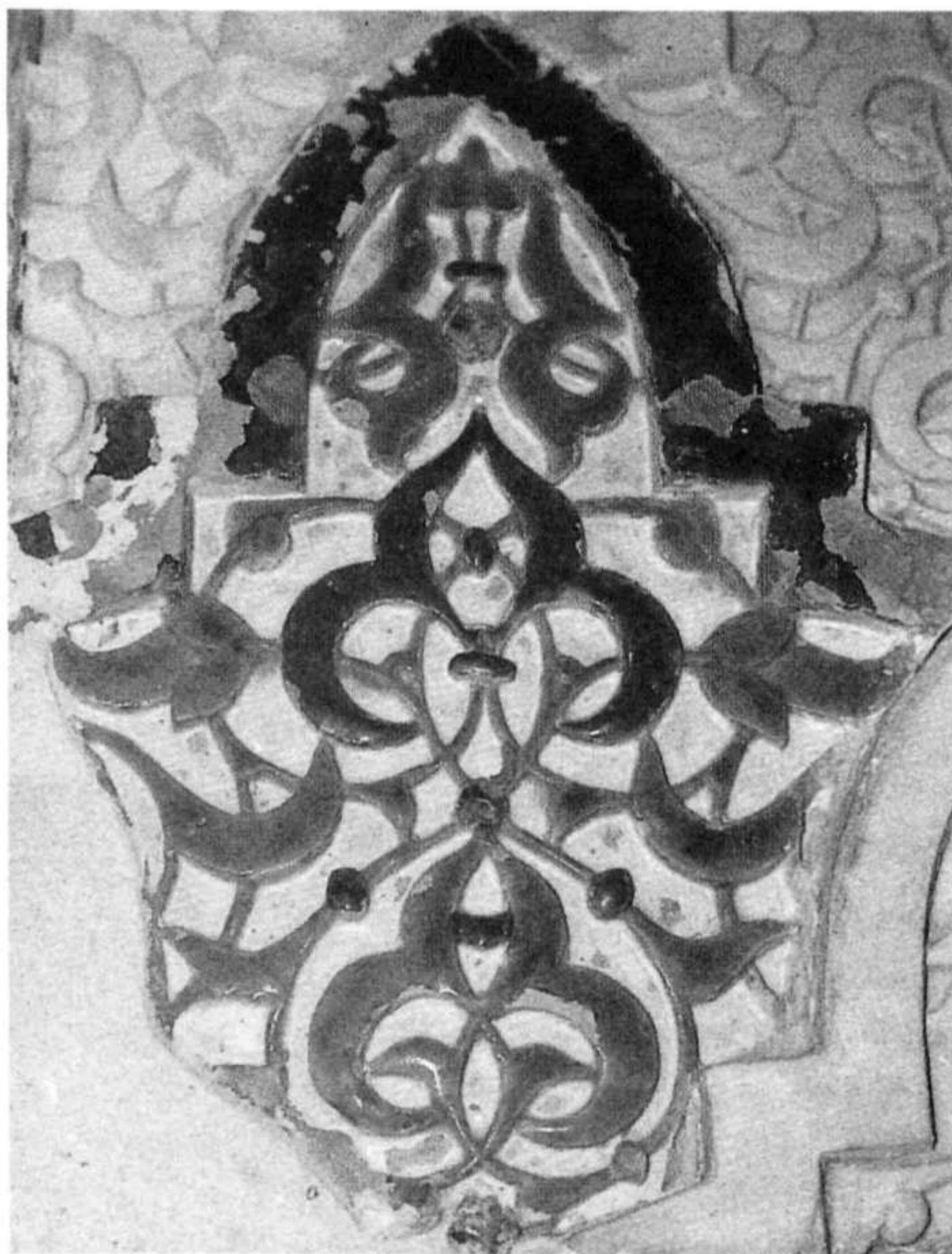


FIGURA 3. VARIANTES SIMPLES DE PALMETAS EMPAREJADAS EN UN FRAGMENTO CERÁMICO DEL SIGLO XIV, CONSERVADO EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTE HISPANO-MUSULMÁN DE LA ALHAMBRA (GRANADA) (FOTOGRAFÍA: MARTÍNEZ CAVIRÓ).

ta, puesto que este motivo adquiere en la producción artística nazarí un protagonismo tan acusado que merece ser bautizado con un nombre propio, o al menos reconocido como un elemento independiente dentro de su estética. Reducido a una unidad simple o enmascarando su diseño tras complejas variantes, este motivo decorativo no sólo se repite hasta la saciedad en las yeserías de la Alhambra, sino que está presente en todas las manifestaciones artísticas coetáneas: tejidos, cerámica, manuscritos iluminados,... Si lo aislamos, comprobaremos como es el mismo elemento reproducido bajo los arcos de la caja de la Colección Lázaro Galdiano (Fig. 4) o, de forma más compleja, en la de Santa María

⁸ Algunos de estos paralelismos ya fueron estudiados y reseñados por Ferrandis hace décadas. La mayoría de ellos siguen manteniendo su vigencia y han servido de punto de partida inicial para este escrito.

⁹ PAVÓN MALDONADO, B., *El Arte Hispano-musulmán en su Decoración floral*, 2ª edic, Madrid, 1990, pp. 29-37.

de Huerta. En la arqueta de la Colección Lázaro además, las placas extremas de la cubierta se decoran con un entramado vegetal que, como ya señaló Ferrandis, es análogo al existente en las albanegas de la Puerta del Vino¹⁰.

El tema antes aludido, así como las cenefas de tallos vegetales entrelazados que ornamentan la Arqueta del Museo de Bellas Artes de Lyon y la Cubierta de la Colección de D. Bartolomé March Servera, están presentes, a su vez, en la guarnición de marfil conservada en el Museo del Ejército, relacionada con Boabdil. Esta empuñadura forma parte de un interesante grupo de armas de uso ceremonial que pertenecieron, sin duda, a los sultanes nazaríes, pues ostentan en lugar bien visible el escudo de la banda acompañado, en ocasiones, del emblema de la dinastía¹¹. Es muy probable, y Ferrandis así lo afirma, que estas piezas fueran realizadas en talleres vinculados a la corte. Resulta, por tanto, bastante esclarecedor desde el punto de vista de la datación que las arquetas estudiadas muestren analogías estilísticas con la ornamentación de este armamento.

Por otra parte, como muy acertadamente reseñó este mismo autor, los motivos arquitectónicos presentes en estas piezas de eboraria se adecuan con exactitud a los representados en los numerosos paneles ornamentales de la Alhambra. En la tapa de arqueta de la Colección de D. Bartolomé March Servera y en la caja de Santa María de Huerta se pintan los mismos arcos polilobulados tallados en éstos, mientras que en el ejemplar de la Concatedral de Soria se recurre a un modelo de arquería muy decorativo conectado estrechamente con el representado en los golletes del Jarrón del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y del Ermitage de San Petersburgo, así como en la cortina de Cleveland. Ambas tipologías de arcos aparecen con frecuencia formando parte de la decoración arquitectónica meriní, como consecuencia lógica del íntimo contacto existente en este

momento entre las manifestaciones artísticas de las dos orillas del Estrecho.

El arco de herradura, presente en la ornamentación de la arqueta de la Colección Lázaro Galdiano, aunque de más compleja filiación a primera vista, tampoco queda desligado de los modelos artísticos del reino nazarí. Fue empleado a menudo durante los siglos XIV y XV, componiendo la estructura de estelas funerarias, como la conservada en Huelva¹².

En cuanto a los motivos geométricos presentes en estas arquetas, ofrecen variedades semejantes a los de las yaserías o alicatados granadinos¹³, que, como parece probado, copian a su vez tejidos coetáneos. Sin embargo, dos casos son particularmente elocuentes. La arqueta del Museo Victoria y Alberto reproduce exactamente el mismo diseño que decora la gualdrapa de uno de los caballos de las pinturas de El Partal¹⁴, mientras que la caja de la catedral de El Burgo de Osma evoca el aspecto de los coranes iluminados nazaríes con sus dorados rosetones de lacería, teniendo éstos un trazado prácticamente idéntico a los del manuscrito T.360 del Museo de Arte Turco e Islámico de Estambul.

Los únicos motivos figurados del grupo corresponden a la arqueta de Santa María de Huerta, en la que se disponen bajo arquerías, jóvenes tañedoras de laúd. Por el momento prefiero eludir su comentario, por hallarme en pleno estudio iconográfico y estilístico de estas representaciones.

En los ejemplares analizados, el borde inferior de la cubierta se suele reservar para incorporar una banda epigráfica. A veces, la importancia de ésta se multiplica de tal modo que llega a subdividirse en tres fajas superpuestas: parte

¹⁰FERRANDIS TORRES, J., "Marfiles Hispano-árabes con decoración pintada", *Op. Cit.*, p. 123.

¹¹SOLER DEL CAMPO, A., "Espada y Vaina". En *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España*, cat. exp., Madrid, 1992, pp. 282-283.

¹²MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica Hispano-Musulmana: andalusí y mudéjar*, Madrid, 1991, pg. 122-123.

¹³Un buen repertorio de los mismos lo encontramos en PAVÓN MALDONADO, B., *El Arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*, Madrid, 1975.

¹⁴MEHREZ, G., *Las Pinturas Murales Musulmanas en el Partal de la Alhambra*, Madrid, 1951.

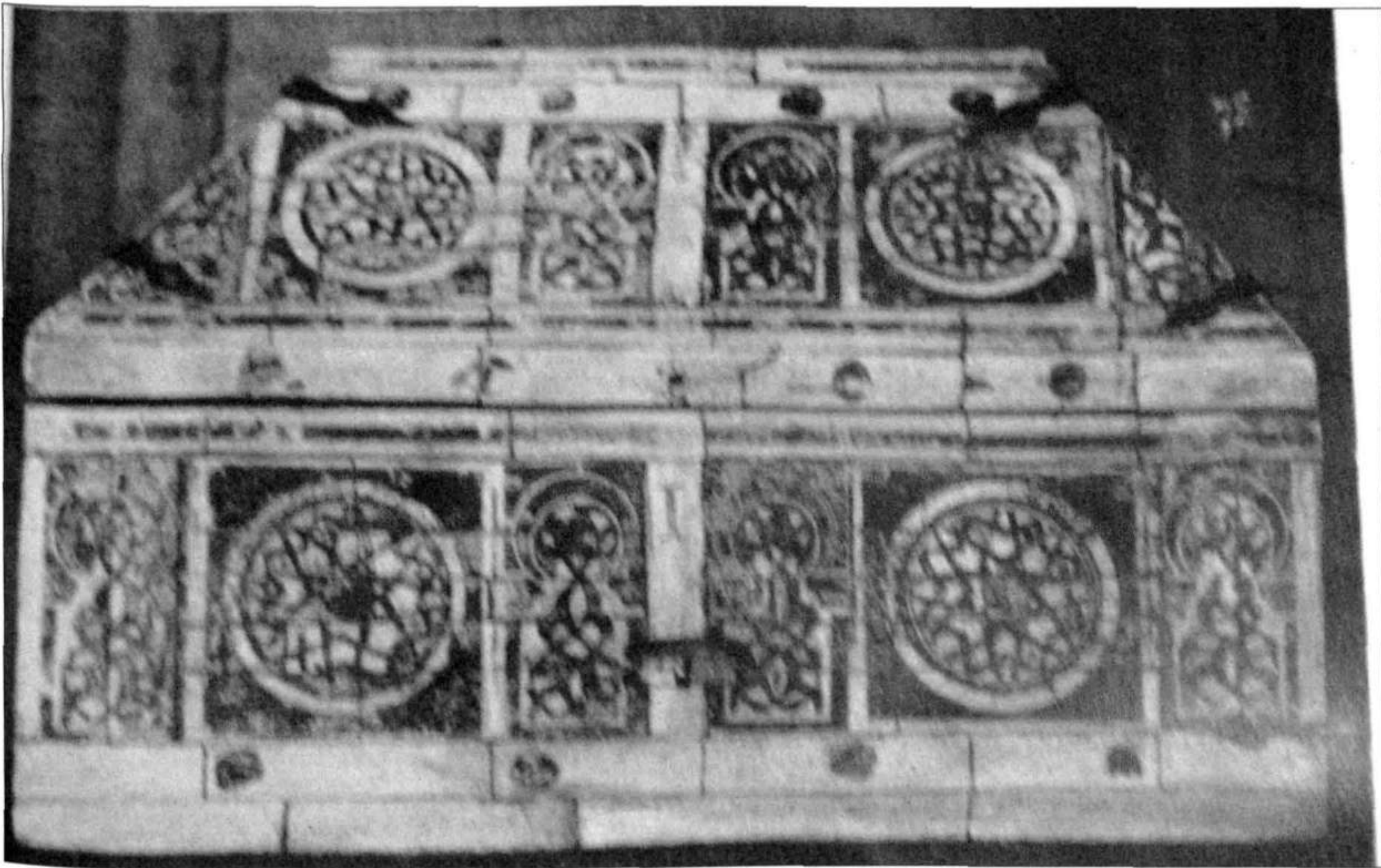


FIGURA 4. ARQUETA DE LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO. (FOTOGRAFÍA: FERRANDIS).

superior e inferior de la tapa y zona inferior del cuerpo de la arqueta. En la cubierta de la Colección Bartolomé March Servera el texto se dispone, en cambio, en el interior de círculos concéntricos y bajo los arcos polilobulados. La utilización de formas circulares cobijando inscripciones se halla también en el gran Jarrón del Ermitage y en la bandera del sultán Abu I-Hasan Alí, tomada como botín de guerra en la Batalla del Salado, y hoy conservada en la Catedral de Toledo. Aunque ésta fue fabricada en Fez, según se lee en la dedicatoria, puede considerarse equivalente a las utilizadas en Granada¹⁵.

En general, los epígrafes de la serie estudiada son bastante homogéneos, reduciéndose a dos variantes esenciales. La mayoría augura buenos deseos para el propietario del objeto mediante la reiterada frase "Felicidad y Prosperidad" o simplemente "La Felicidad". Es habitual la presencia de ambas versiones de este eulogia en epitafios hispano-árabes de los siglos XIV y XV, así como

en algunos restos de inscripciones decorativas¹⁶. Según Ferrandis, además, este lema aparece repetido con frecuencia en la cerámica nazarí, sobre todo en los llamados jarrones de la Alhambra, y en tejidos coetáneos¹⁷. La otra frase aludida, "La Bendición Cumplida" o "La Bendición Completa" se reduce a un ámbito religioso, siendo su porcentaje de utilización mucho menor.

En definitiva, con este pequeño estudio pretendo haber aclarado las dudas existentes sobre la procedencia de estas arquetas, fijando definitivamente su realización en época nazarí, algo que con gran agudeza había sospechado ya Ferrandis, aunque sin atreverse a afirmarlo de forma categórica. A pesar de que las fuentes históricas no documentan la existencia de estas piezas eborarias, creo aportar pruebas suficientes, apoyadas en paralelos estilísticos irrefutables, que permiten ratificar la atribución propuesta para las mismas.

¹⁶ ACIÉN ALMANSA, M. Y MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.A., *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*, Madrid, 1982.

¹⁷ FERRANDIS TORRES, J., "Marfiles Hispano-árabes con decoración pintada", *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁵ PÉREZ HIGUERA, T., *Objetos e Imágenes de Al-Andalus*, Madrid, 1994, p. 76.

PRECISIONES SOBRE ALGUNAS OBRAS GÓTICAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ÁNGELA FRANCO MATA

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En este artículo se revisan aspectos iconográficos, documentales y estilísticos de algunos objetos góticos, una tabla, dos alabastros ingleses y varios fragmentos escultóricos posiblemente pertenecientes a un mismo sepulcro.

SUMMARY

On this paper I have revised the iconographic, documental and stylistic aspects of some gothic objects, a wood painting, two english alabaster carvings and several fragments belonging possibly to the same funerary monument.

LA investigación, en sus progresivos avances, determina un conocimiento cada vez más profundo de los diferentes saberes. Constituye un proceso constante a través del cual se dan nuevos pasos, y estimo que nunca se ha dicho todo. Teniendo en cuenta esta premisa, en la presente colaboración pretendo, con toda modestia, precisar algunos puntos, que en estudios anteriores no han sido valorados.

Una precisión que estimo de interés resaltar corresponde a la tabla denominada Virgen de la Misericordia (Figs. 1-3), que ha venido siendo considerada obra del bautizado como Maestro de Santa María del Campo¹ hasta las últimas investi-

gaciones de Pilar Silva Maroto, quien la atribuye, como la Misa de San Gregorio (n. inv. 51717), al pintor riojano Juan de Nalda (?).² La obra ingresó en el Museo Arqueológico Nacional en 1869, en el marco de las Comisiones Científicas creadas con destino a engrosar los fondos del recién fundado museo³. Es de excelente calidad, la cual corre

² Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Valladolid, 1990, pp. 804, 812-813; Id. ficha catalográfica, catálogo de la exposición *Vlaanderen en Castilla y León*, Amberes, 1995, pp. 268-271; Franco Mata *Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV, Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1996, p. 242; Cienfuegos-Jovellanos, T., *La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional. I, Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 15, Madrid, 1997, pp. 205-230, sobre todo p. 223.

³ La obra ha sido catalogada por mí e introducidos los datos en la base de datos del Museo Arqueológico Nacional por Isabel Arias. He aquí los datos administrativos: n. inv. 51812, fecha de ingreso: 20 de octubre de 1869, por intermedio de la Comisión Rada y Malibrán, que la expropiaron del monasterio de Santa Clara, de Palencia. Ambos autores la incluyen en su *Memoria de las adquisiciones... hechas*

¹ Gudiol Ricart, *Pintura gótica, Ars Hispaniae*, t. IX, Madrid, 1955, p. 379, fig. 327; Camón Aznar, J., *Pintura medieval española, Summa Artis*, vol. XIII, Madrid, 1963, fig. 613; Laclotte, *L'École d'Avignon*, reed., p. 117, n. 146; Franco Mata, *Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV, Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1992, vol. II, p. 108.



FIGURA 1. TABLA DE LA VIRGEN DE LA MISERICORDIA. DETALLE.



FIGURA 2. ID. DETALLE.

pareja con el contenido de la misma, que la acredita como un encargo regio.

La Virgen cobija bajo su manto, sostenido por tres ángeles, a una apiñada serie de personajes, distribuidos a derecha e izquierda de ella. La disposición obedece a un sistema codificado en el que la jerarquía tenía que ser absolutamente respetada. A la derecha de la Virgen —izquierda del espectador— se aglomeran un papa —con la tiara de triple coro-

para el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1871, p. 80, n. 304. Sobre las comisiones Científicas vid. Franco Mata, *De Gabinete a Museo*, catálogo de la exposición, Madrid, 1993 pp. 300-309.

na—, un cardenal ataviado de rojo con el sombrero característico, un obispo —con mitra—, un caballero, nobles, varios religiosos tonsurados, un distinguido personaje de religión islámica tocado con el alhame, varios religiosos tonsurados y un personaje con la cabeza cubierta por un gorro, que lo acredita como judío. A la izquierda de María, se disponen también arrodillados, un rey y una reina coronados, dos clarisas, un religioso tonsurado y varios personajes, pertenecientes a la nobleza (Figs. 1, 3).

Los reyes se han identificado, con más o menos énfasis con los Reyes Católicos, extremo que estimo insostenible, por dos razones interconectadas entre sí. La primera de ellas es de orden retratístico. Ambos personajes tienen rostros muy bien individualizados. Si se comparan con los de los yacentes de Juan II y su segunda esposa Isabel de Portugal, en sus sepulcros de la cartuja de Miraflores (Burgos)⁴ se observará la similitud de los rasgos faciales, aunque en las yacentes se trata de esculturas. Dicha identificación viene secundada por datos de carácter ideológico, claro paralelismo de las representaciones de Fernando III el Santo y Beatriz de Hohenstaufen, en el claustro de la catedral de Burgos⁵, que la crítica artística ha identificado sin justificación con Alfonso X el Sabio y su esposa Doña Violante. Se trata de la exaltación de personajes ya muertos, en paralelo con el mundo romano, que entraban en el dominio de la sacralidad. La Reina Católica habría mandado realizar el retrato de sus padres, como comisionó su propio sepulcro en la cartuja burgalesa.

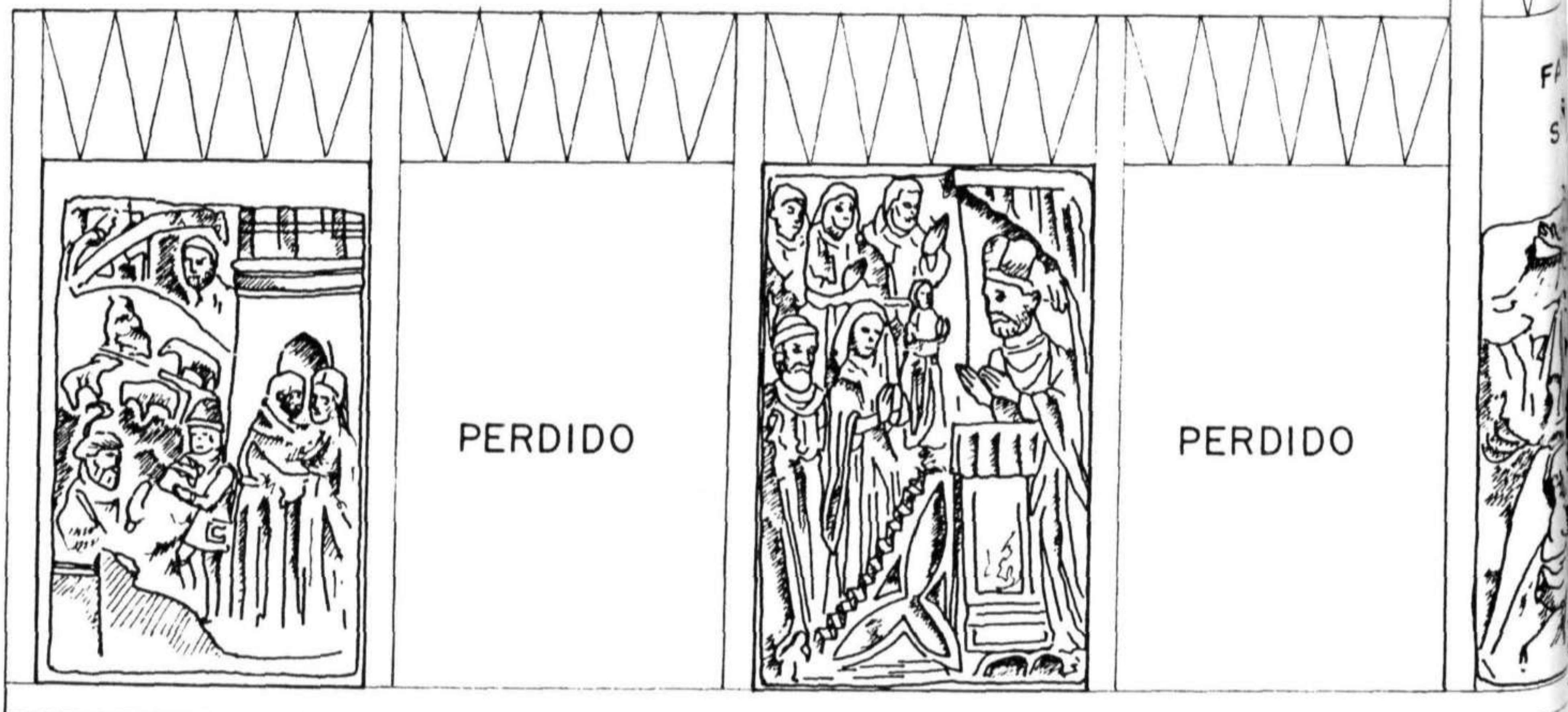
En el cinturón del monarca puede leerse con más o menos fidelidad la inscripción ENIICPD[ON]IOANN (Fig. 2). Las últimas letras parecen aludir a don Juan, que reforzaría su identificación con el padre de la Reina Católica.

⁴ Para los sepulcros de los reyes Juan II e Isabel de Portugal vid. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1988, pp. 203-216, figs. 159-165, sobre todo detalles figs. 160-161.

⁵ Para la escena de esponsales del claustro de Burgos vid. Karge, H., *La catedral de Burgos*, pp. 122-123. Vid también Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, pp. 41-42.



FIGURA 3. JUAN DE NALDA (?). TABLA DE LA VIRGEN DE LA MISERICORDIA.



- SAN JOAQUÍN CON LAS OVEJAS
- ANUNCIO A SANTA ANA
- ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA
- NACIMIENTO DE LA VIRGEN
- PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN
- SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER
- TRINIDAD A LA VIGEN EN PRESENCIA DE SAN JOAQUÍN

FIGURA 4. DISPOSICIÓN ICONOGRÁFICA IDEAL DEL RETABLO DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO, SEGÚN ÁNGELA FRANCO (DIBUJO: FERNÁNDEZ GARCÍA)

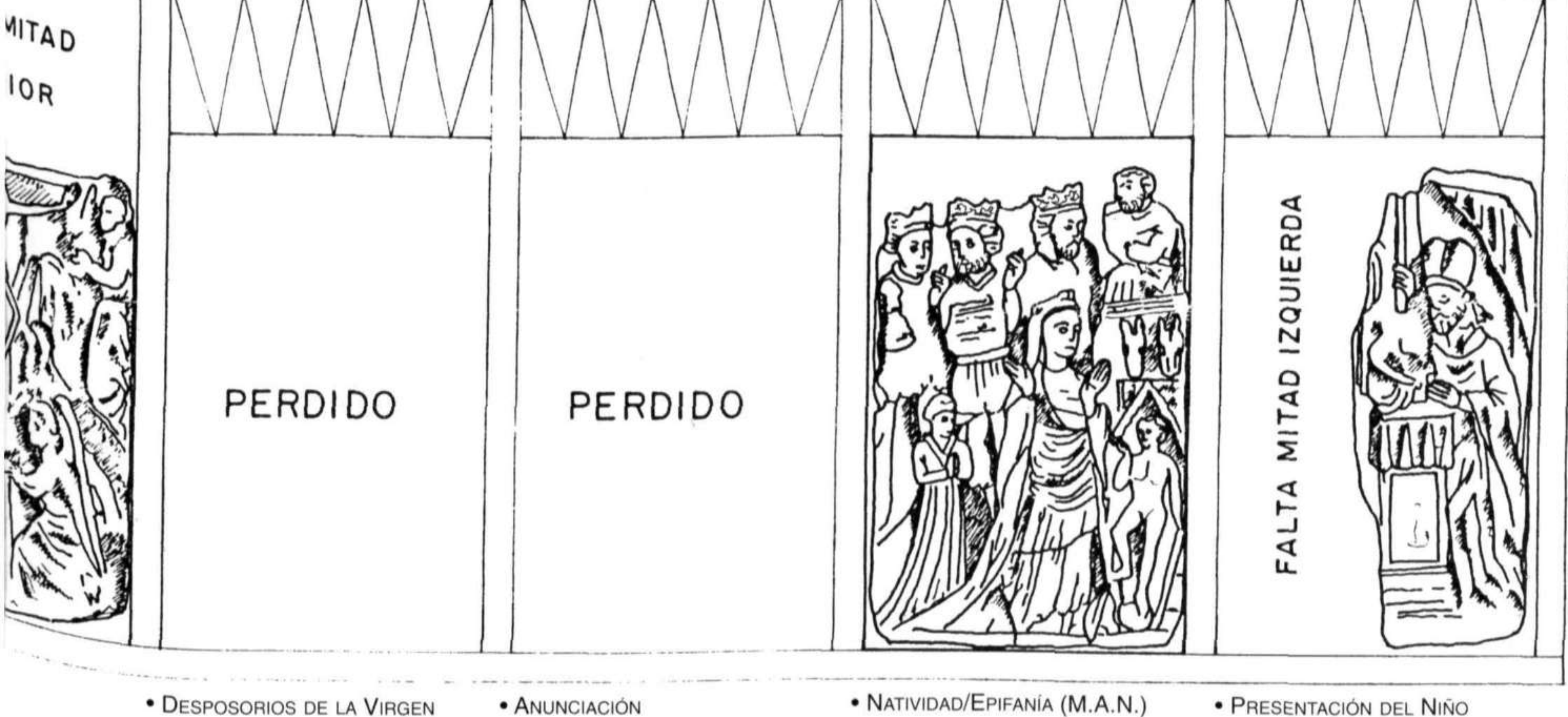
Aunque los expedientes constituyen preciosos referentes para la historia de los objetos, en ocasiones es preciso utilizarlos con cautela, pues no siempre proporcionan información precisa. Esto se repite con harta frecuencia sobre todo en expedientes antiguos, donde se lee por ejemplo “*talla gótica*”, o *Virgen con Niño*, muchas veces sin fotografía, lo que hace extremadamente difícil la identificación y obliga a ser cautos. A veces, gracias al recurso de otros datos, procedentes bien fichas, antiguas o modernas, o en su caso del archivo fotográfico, se ha podido identificar la obra. Otras veces, de un error se ha obtenido un acierto. Tal es el caso del expediente n. 1873/27, que hace referencia a un depósito que no tuvo lugar, hecho que se constata a través de una publicación. Se trata de cuatro relieves ingleses de alabastro, pertenecientes a un retablo de la Vida de la Virgen –San Joaquín con las ovejas, Anuncio a Santa Ana, Abrazo ante la Puerta Dorada;

Presentación de la Virgen, Trinidad, Circuncisión–, que se exhiben en el museo de la catedral de Mondoñedo (Fig. 4) y forman conjunto con otro relieve –la Epifanía (Fig. 5)– ingresado en el Museo Arqueológico Nacional en fecha imprecisa, de mano del Gobierno Provincial de Lugo⁶. Creo que el error se ha generado en primer lugar por entender que habían sido traídos a Madrid, y de la circunstancia de ingresar la Epifanía partida en cinco fragmentos pegados posteriormente-, que se identificaron con los relieves que permanecieron en Galicia, depositados un tiempo en el Gobierno Provincial.

Aunque amplí estas informaciones en un estudio más extenso⁷, estimo procedente indicar

⁶ N. inv. 59767. La fuente me ha sido amablemente indicada por don Enrique Cal Pardo.

⁷ Escultura gótica inglesa de Mondoñedo en el marco europeo (*Compostellanum*, en prensa).



• DESPOSORIOS DE LA VIRGEN

• ANUNCIACIÓN

• NATIVIDAD/EPIFANÍA (M.A.N.)

• PRESENTACIÓN DEL NIÑO

algunos datos, con el ánimo de deshacer el error que se ha vertido en las sucesivas publicaciones, donde se incluyen las citadas piezas, la última de ellas, firmada por mí en el **Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional**⁸. En el expediente arriba citado figura un escrito del Director General de Instrucción Pública al Director del Museo Arqueológico Nacional, con fecha 20 de diciembre de 1873, que dice así: "Ilmo. Sr.: El Gobierno de la República de acuerdo con lo propuesto por V.I. ha tenido a bien disponer. Primero. Que el Gobernador de la provincia de Lugo remita inmediatamente al Museo Arqueológico Nacional el báculo del siglo XII y las sandalias de la misma época pertenecientes al Obispo don Pelayo de Cabeyra juntamente con los cuatro

relieves de alabastro del siglo XV que procedentes de la incautación de Mondoñedo se custodian en aquel Gobierno de la provincia. Segundo: Que estos objetos se conserven en depósito en el mencionado establecimiento, hasta que organizado completamente el Museo arqueológico provincial de Lugo pueda acordarse lo más conveniente y Tercero: que los pequeños gastos que se originen con motivo de la traslación acordada, se abonen con cargo al capítulo 19 artículo 3º partida para Incautaciones del presupuesto vigente, previa cuenta justificada de su importe. De orden de dicho Gobierno de la República lo traslado a V.E. para su inteligencia y efectos consiguientes". Y lo hago a V.E. para su conocimiento. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 20 de Diciembre de 1873".

⁸ 2ª ed., Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 78-79, n. 63.

Se trata del pretendido depósito en el Museo Arqueológico Nacional, de los cuatro relieves de

alabastro, que nunca fueron trasladados, como ya recoge José Villaamil y Castro, al finalizar un artículo precisamente sobre “El báculo y calzado del obispo de Mondoñedo, Don Pelayo (+ 1218)”, en estos términos: “No he de concluir sin decir que a la historia de estos objetos mindonienses pertenece aquel episodio parlamentario de la sesión del 6 de Marzo, de las Cortes Constituyentes de 1869 (páginas 346 a 354 del *Diario de las sesiones*), lo que por no haberlo consignado en mis anteriores trabajos [*La catedral de Mondoñedo...cit.*⁹ y *Exposición Histórico-europea*], no he de callarlo ahora; como tampoco que *incautados* esos objetos con otros (al fin y al cabo) no obstante lo dicho en esa otra sesión, a vuelta de tales y cuales vicisitudes, se mandó que fuesen llevados al Museo Arqueológico Nacional por una Real orden, que, como tantas otras, **no recibió cumplimiento**”¹⁰. Los relieves fueron devueltos a su lugar de origen, la catedral de Mondoñedo, como los zapatos del prelado. En cuanto al báculo, se custodia actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de Barcelona, donde ingresó como compra a don Luis Plandiura en 1932, quien lo adquirió al cabildo de Mondoñedo en 1913.

El citado expediente del Museo Arqueológico Nacional ha de entenderse como continuación del “Acta de incautación de objetos de ciencias, letras y Artes que se hallaron en poder de las Corporaciones Excelentísimas de Mondoñedo”, cuyo manuscrito se conserva en el archivo de la catedral. En ella figuran cuatro piedras de mármol, a las que se refiere de la siguiente manera: “...habiendo acordado el Alcalde el reconocimiento de otra habitación en que solían recogerse y restaurarse efectos de la Iglesia, deteriorados por el uso, a consecuencia de indicación del comisionado, y abierta sin obgección [sic] por los representantes del Cabildo, se hallaron en ella **cuatro piedras de**

⁹ La referencia completa es: La catedral de Mondoñedo, su historia y descripción, sus pinturas murales, accesorios, mobiliario, bronce y orfebrería, vestiduras y ropas sagradas, *El Arte en España*, 3, Madrid, 1865, pp. 401-430.

¹⁰ El subrayado es mío. Fue publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 33, Madrid, 1895, pp. 165-168.

mármol con altos relieves que a pesar de sus mutilaciones y deterioros fueron calificadas por el predicho Comisionado como objetos dignos de aprecio y de recogerse por su mérito artístico, por el lugar que debieron haber ocupado en el altar primitivo y por la antigüedad que representaban; en vista de lo cual se dispuso su incautación y custodia en la casa Consistorial hasta tanto que la Autoridad superior, mediante informe prevenido, ordene su traslación a punto conveniente”¹¹.

Así pues, el relieve que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, ingresó en fecha imprecisa y, a pesar de mis pesquisas, no he hallado expediente donde figure su adquisición.

Otro alabastro inglés ha dado lugar a confusiones. Se trata del relieve con la Coronación de la Virgen, procedente de Pertuis, que figuró con el número de inventario 1943/70/24. Esta obra, propiedad de Miguel Mateu Pla, ingresó en el Museo Arqueológico Nacional el 30 de julio de 1943, formando parte del lote de doscientos setenta y tres objetos, depósito constituido por la Comisión General del Patrimonio Artístico Nacional. La reseña de las **Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-1945)** contiene un error, al incluir datos correspondientes a otro relieve de madera con la misma temática (n. inv. 60617, exp. 1942/69), lo que ha venido a complicar la situación¹². El relieve, como la Virgen con el Niño, n. inv. 60620¹³, había sido sustraído a su dueño y recuperado por la citada Comisión. Identificada su pertenencia, fue devuelto en 1957 a su legítimo dueño¹⁴. Publicado por J. Hernández

¹¹ Manuscrito cuyo conocimiento debo a la amabilidad de don Enrique Cal Pardo.

¹² *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-1945)*, Madrid, 1947, p. 181-182, n. 175, catalogado en Franco Mata, *Catálogo de la escultura gótica...*, cit. p. 73, n. 61.

¹³ Franco Mata, *Catálogo de la escultura gótica...*, cit. pp. 40-41, n. 36. Fue sustraída a su dueña Viuda de Gestoso, de Sevilla, y recuperada por la Comisaría, siendo posteriormente vendida al Estado por su dueña. Es recogida por Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 468, fig. 282.

¹⁴ Exp. 1957/30.



FIGURA 5. RETABLO DE MONDOÑEDO, EPIFANÍA, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

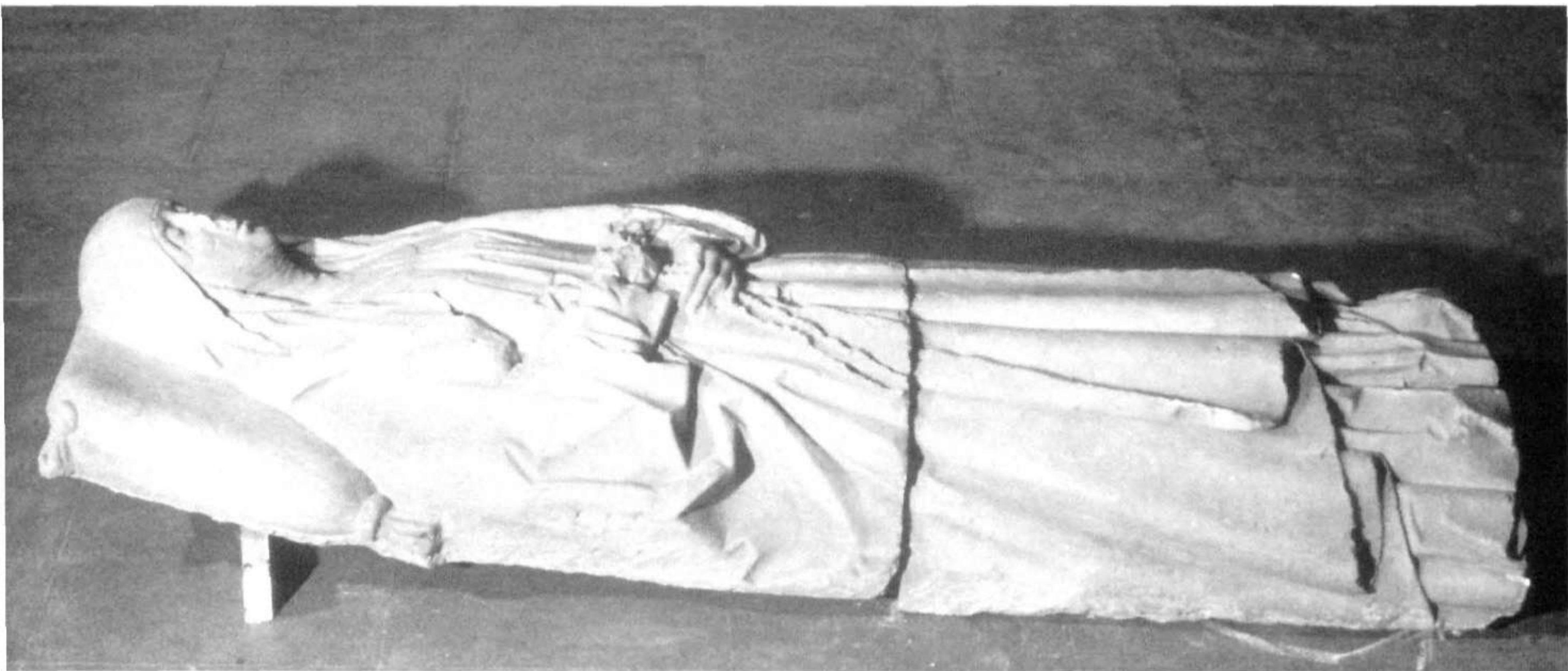


FIGURA 6.- YACENTE, POSIBLEMENTE DE DOÑA ELVIRA GONZÁLEZ



FIGURA 7.- YACENTE, POSIBLEMENTE DE DOÑA ELVIRA GONZÁLEZ. DETALLE.

Perera en 1958 como existente en el Museo Arqueológico Nacional¹⁵, lo recoge en su lugar actual, castillo de Peralada (Gerona), en una publicación de 1970. Alcolea, por su parte, lo publica en 1971, como dos relieves diferentes, uno en el Museo Arqueológico Nacional, y el otro en el castillo gerundense¹⁶.

Una última precisión se refiere al mundo funerario. En el expediente 1936/67 se consigna la adquisición por parte del Estado a don Enrique Galera Gómez de "dos figuras yacentes", procedentes de Cuéllar (Segovia) (figs. 6-9). Como quiera que junto con dichas piezas ingresó un fondo de lucillo pintado, procedente de la iglesia de San Esteban, de dicha villa¹⁷, parece lógico que ambas yacentes tengan la misma proveniencia. Sin embargo, girada una detenida visita a la iglesia me llevó a concluir que es imposible. En el **Catálogo de la escultura gótica** aventuré la hipótesis de la pertenencia de la yacente femeni-

¹⁵ Alabastros ingleses en España, *Goya*, 22, Madrid, 1958, p. 221, fig. p. 219; Id. Más relieves góticos ingleses en España, *Homenaje a Elías Serra Ràfols*, la Laguna, 1970, p. 262.

¹⁶ Relieves ingleses de alabastro: ensayo de catalogación, *Archivo Español de Arte*, 174, Madrid, 1971, n. 9, 16.

¹⁷ Franco Mata, *Arte y liturgia: Un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional*, *Homenaje a la Prof. Carmen Orcástegui*, (en prensa).

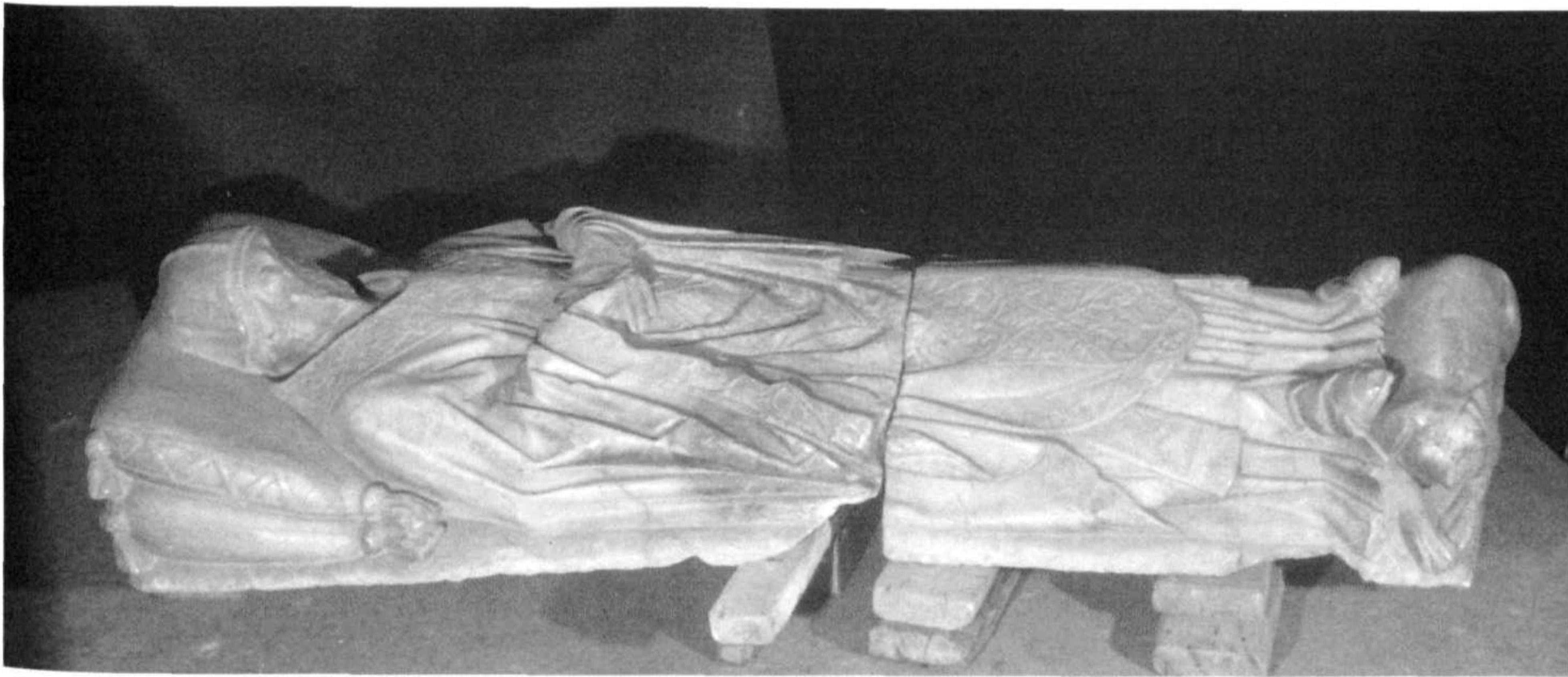


FIGURA 8. YACENTE DE CLÉRIGO.

na a doña Isabel de Zuazo (+ 1509), enterrada en el presbiterio de aquélla. Sin embargo, los enterramientos de esta dama y su esposo, Martín López de Hinestrosa se hallan en perfectas condiciones de conservación en el lugar a ellos destinado. Sus caracteres estilísticos responden a los del sepulcro de la primera esposa de Diego Arias Dávila, doña Juana Rodríguez, enterrada en la capilla funeraria en la parroquia de San Martín, de Segovia, que ocupa el ábside del lado del Evangelio¹⁸.

Basándome en consideraciones de tipo documental y estilístico aventuro la identificación de la yacente ingresada en el Museo Arqueológico Nacional en 1936 con la de la segunda esposa de



FIGURA 9. YACENTE DE CLÉRIGO. DETALLE.



FIGURA 10. EPITAFIO DE DÑA. ELVIRA GONZÁLEZ.

¹⁸ No tuvieron descendencia, cfr. El Marqués de Lozoya, p. 72. Los sepulcros de los Arias Dávila, *Estudios Segovianos* 9, Segovia, 1957, pp. 67-81 sobre todo p. 72. Este autor informa sobre el tipo de sepulcro, de pizarra, de labra gótica, situado en un arcosolio en el muro del ábside correspondiente al lado de la Epístola. Lleva en el frente y en la cubierta las armas familiares, águila, castillo y cruz y una inscripción identificativa, en caracteres góticos: "Sepultura de Juana Rodríguez, muger de Diego Arias de Avila, contador Maior del muy alto señor Príncipe fijo del muy alto Rei Don Joan de Castilla e del su Consejo e secretario del Señor Rei e Regidor desde Ciudad" (p. 80). Vid. más recientemente Gómez Nieto, Leonor, *El hospital de peregrinos de Segovia: testimonio de su fundación, El camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 255-262.

Diego Arias Dávila (+ 1466), doña Elvira González de Ávila (+ 1458), que recibió sepultura en la capilla mayor del desaparecido convento segoviano de la Merced¹⁹, construida a costa de la familia. De verificarse dicha propuesta identificativa, la yacente de la dama ya había sido trasladada a su lugar actual, cuando el marqués de Lozoya vio en la desmantelada capilla neoclásica del convento de la Merced, “un trozo de imposta gótica con las armas de los Arias Dávila y los rotos e incompletos fragmentos de dos estatuas funerarias yacentes, de varón la una y de mujer la otra”. Concedidos al Marqués por el encargado de las obras del antiguo hospital de San Antonio de los Peregrinos, en la antigua plaza de la Merced, en aquél entonces en trance de derribo, fueron llevados a su casa y actualmente se hallan en la capilla conmemorativa construida en el jardín por el general don Enrique Varela en 1937. Ambas yacentes corresponden al Contador de Castilla, Don Diego Arias Dávila y a su hija doña Isabel (+ 1497), que estuvo casada con don Gómez González de la Hoz. Además de esta hija ambos esposos fueron padres de Pedrarias Dávila “*el Valiente*” y don Juan, obispo de Segovia. Ambos sepulcros han sido atribuidos por el Marqués a Sebastián de Almonacid, quien se esmeró más en la cuidada ejecución del sepulcro del caballero. Los pliegues lineales y cortantes del atuendo de la yacente de doña Isabel resultan muy similares a los de la yacente del M.A.N. También el material, alabastro vetado, de tonos calientes, procede indudablemente de las mismas canteras.

La obra maestra de Sebastián de Almonacid, citado como Sebastián de Toledo, son los sepulcros de don Álvaro de Luna y su esposa Juana Pimentel, en 1489, en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo. Pero desarrolla una amplia actividad en diversos lugares de Castilla, como en Alcalá de Henares, el destruido sepulcro del

arzobispo don Alonso Carrillo de Acuña. Su estilo se relaciona con sepulcros de Guadalajara, como el de don Rodrigo de Campuzano en San Nicolás, y provincia, como el don Martín Vázquez de Arce, “*el doncel de Sigüenza*”²⁰ y el de Gómez Carrillo de Albornoz, en la catedral seguntina. Un discípulo aventajado talló el monumento de Fernando de Coca en San Pedro de Ciudad Real. Relación con el estilo del maestro afectan sepulcros y escultura monumental abulenses, cuyo foco tuvo desarrollo entre 1460 y comienzos del siglo XVI.

El taller de Sebastián de Almonacid se documenta en Segovia, donde consta que trabaja en las esculturas del Parral y sobre todo en el claustro de la catedral, donde talla la Piedad en el tímpano de la puerta de ingreso, así como un interesante conjunto de imágenes y escenas de reducido tamaño en jambas y arquivoltas²¹. Los plegados de los vestidos de los personajes de la citada portada, duros y cortantes, así como los rostros expresivos y doloridos, se repiten en los sepulcros de los Dávila, cuya posición económica les permitió contratar al escultor más reconocido en la Castilla la Nueva del momento.

Por otro conducto llegó al Museo Arqueológico Nacional la inscripción funeraria de doña Elvira González (Fig. 10), que he publicado en el citado **Catálogo de la escultura gótica**²², sin referir su lugar de procedencia²³. Dicha inscripción informa ampliamente de cargos y señoríos acumulados por su esposo, sobre todo

²⁰ Azcárate, El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza, *Wad-al-Hayara*, 1, 1974, pp. 7-34.

²¹ Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 245-248.

²² Franco Mata, *Catálogo de la escultura gótica...*, cit. p.140, n. 138.

²³ Este se consigna en Echagüe Burgos, Jorge Javier, *Enrique IV y Segovia*, p. 74, nota 17.

²⁴ Vid. también Vera Yagüe, Espacio, poblamiento y señorialización en el Madrid bajomedieval: la comunidad de villa y tierra de Madrid, el sexmo de Valdemoro y las encomiendas de la Orden de Santiago en la ribera del Tajo, *Villa de Madrid*, 105-106, 1991, pp. 62-77, sobre todo pp. 66, 68-69.

¹⁹ El Marqués de Lozoya, Los sepulcros de los Arias Dávila, *Estudios Segovianos*, 9, Segovia, 1957, pp. 67-81. Quadrado no hace alusión a los sepulcros, tan sólo al establecimiento de los Mercenarios [sic] en 1367, los primeros en habitar dentro de los muros, cfr. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1884.



FIGURA 11. RELIEVE PROCEDENTE DE SEPULCRO, POSIBLEMENTE DEL DE DÑA. ELVIRA GONZÁLEZ

en tierras de Segovia y Madrid²⁴. Resulta explicable la ostentación de la familia a la hora de la muerte, pues su poder político y económico alcanzó cotas difícilmente superables en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV²⁵.

Responden al mismo estilo la yacente de canónigo (Figs. 8, 9), que ingresó en las mismas circunstancias que la de la dama indicada²⁶, y un relieve de monje que formó parte de uno de los frentes de sarcófago (Fig. 11), que llegó por los

años de la creación del Museo²⁷. Para el primero no dispongo de apoyatura suficiente para proponer una identificación; podría tratarse del hijo de Diego Arias Dávila y Elvira González, que dieron a la iglesia. Sin embargo, su condición de obispo parece impedirlo. Tal vez fuera un familiar que alcanzó la dignidad de canónigo en Segovia. El relieve de monje, típico de los enterramientos del ocaso de la Edad Media en Castilla, evoca la expresividad y melancolía de la muerte en el ocaso de la Edad Media.

²⁴ La familia Arias Dávila prosperó mucho en la segunda mitad del siglo XV, obteniendo importantes posesiones de Enrique IV. Para Diego Arias Dávila vid. Álvarez Rubiano, Pablo, Diego Arias Dávila, *Estudios Segovianos*, 1, 1949, pp. 367-372; Vera Yagüe, Carlos Manuel, En torno a los planteamientos teóricos y metodológicos de la investigación histórica medieval. Tres propuestas del Colectivo Transierra, *Historia a debate. Medievalismo*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 199-221; Id., El triunfo nobiliario en la transierra madrileña bajomedieval, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 1996, pp. 671-685, sobre todo p. 675.

²⁶ Franco Mata, *Catálogo de la escultura gótica...*, cit. p. 118, n. 103.

²⁷ N. inv. 50227, exp. Caja 11, leg. 11-17, n. 82; cfr. Franco Mata, *Catálogo de la escultura gótica...*, cit. p. 115, n. 97.

ACERCA DE LOS SEPULCROS DE ALABASTRO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE CUÉLLAR (SEGOVIA), PANTEÓN DE DON BELTRÁN DE LA CUEVA, I DUQUE DE ALBURQUERQUE¹

MIGUEL ÁNGEL MARCOS VILLÁN²

Museo Nacional de Escultura. Valladolid

RESUMEN

La iglesia del Convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), elegida como panteón por don Beltrán de la Cueva, valido de Enrique IV de Castilla, fue prácticamente demolida a principios de este siglo. Con su destrucción se dispersó un importante conjunto de tumbas del primer renacimiento labradas en alabastro, cuyos restos en la actualidad se localizan en diversas instituciones de España y Estados Unidos. En este trabajo se plantean diversas hipótesis de reconstrucción de los sepulcros así como su interpretación simbólica, al tiempo que se aborda el problema de su autoría.

SUMMARY

The church of St. Francis monastery in Cuéllar (Segovia), chosen by Beltrán de la Cueva, favourite of king Henry IV of Castilla, as his family vault, was almost pulled down at the beginning of the 20th century. A quite interesting group of renaissance tombs carved in alabaster were dispersed after the collapse of the monastery, and now their remains stand in different cultural institutions through Spain and the U.S.A. The aim of this article is to provide a hypothetical reconstruction of their original arrangement, their symbolic lecture, and also, new facts about the unsolved problem of their authorship.

UNO de los más importantes conjuntos sepulcrales del primer renacimiento en España se dio al traste, de manera lamentable, como consecuencia de la azarosa historia del edificio del Convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia)³, elegido para

panteón de su linaje por el valido de Enrique IV, don Beltrán de la Cueva. Dicho conjunto funerario en alabastro estaba formado por dos tumbas murales, la del obispo don Gutierre, hermano de Beltrán de la Cueva, y la de doña Mencía Enríquez, su segunda esposa, ambas situadas en los brazos del crucero, y otra exenta, situada en el crucero junto a las gradas del altar mayor, destinada al Duque con sus otras dos mujeres. Desmontadas a principios de siglo, las dos primeras tumbas fueron vendidas al Museo de la Hispanic Society of America en Nueva York, mientras que los restos del sepulcro del primer duque se dispersaron por España y América. Desde los estudios

¹ Quisiera dedicar este trabajo a la memoria de una buena amiga, Mercedes Rueda Sabater.

² Conservador del Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

³ Sobre el convento de San Francisco ver nuestro trabajo: Marcos Villán, M. A., "El convento e iglesia de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I duque de Alburquerque", (*en prensa*), en donde se recopila la bibliografía anterior.

de Proske⁴ se han producido una serie de avances en estos últimos tiempos que permiten completar en buena medida nuestros conocimientos sobre tan singular y disperso conjunto monumental⁵.

LA TUMBA DE DON BELTRÁN DE LA CUEVA, DOÑA MENCÍA DE MENDOZA Y DOÑA MARÍA DE VELASCO

En 1622 el cronista López de Haro⁶ describe la tumba “que yo he visto y mirado con mucha atención” como “una cama de muy fino alabastro, en que se representan tres bultos”, colocados como dispuso don Beltrán en su testamento. Por el borde de dicha cama corría la siguiente inscripción: “Este deposito es del ilustrissimo señor don beltran de la cueua maestre de satiago, duque de alburquerque, conde de ledesma, y de huelma, señor de las villas de cuellar, roa, mombeltran, atiença, y eladrada, torregalindo, y la codosera, fue hijo de don diego de la cueua vizconde de huelma, cabeça de este linage en la ciudad de vbeda. Caso con las ilustrissimas señoras, cuyos depositos esta presentes. La primera fue d. Mencia de medoça hija del duque del infantadgo. La segunda fue d. Mencia heriquez de toledo hija del duque de alua. La tercera fue doña maría de velasco hija del condestable de castilla. Fallezio el dia de todos santos del año de 1492”.

⁴ Proske, B. G., “Catalogue of sculpture (Sixteenth to eighteenth centuries) in the collection of the Hispanic Society of America”, Nueva York, 1930, págs. 3-34; Íd., “Castillian Sculpture. Gothic to Renaissance”, Nueva York, 1951, págs. 371-469; Íd., “The tomb of Beltran de la Cueva de Cuellar”, *Actas del XXIII C.I.H.A. “España entre el Mediterráneo y el Atlántico”*, Granada, 1973, tomo II, págs. 385-392.

⁵ Agradecemos la colaboración prestada para la realización de este trabajo por el Museo de Valladolid, Museo Federico Marés de Barcelona, Museo Catedralicio de Segovia, Escuela Taller de Cuéllar, Convento de Santa Clara de Cuéllar, y Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque (A.C.D.A.) en Cuéllar. También queremos agradecer a Manuel Arias y José Ignacio Hernández, Subdirector y Conservador del Museo Nacional de Escultura, sus atinadas observaciones sobre el tema.

⁶ López de Haro, A., “Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España”, Madrid 1622, vol. 1, pág. 347.

A mediados del siglo anterior, y como consecuencia de la ocupación francesa, las estatuas yacentes, de tamaño cercano al natural, estaban ya en mal estado, al igual que la inscripción que rodeaba la cama del sepulcro. Así en 1865 Quadrado sólo pudo leer de la misma algunos fragmentos en malas condiciones, lo que provocó su error y extrañeza al leer en ella “hija de D. Diego de Acuña”, en vez de “hijo de D. Diego de la Cueva”. Por suerte, según el mismo autor, el cuerpo del sepulcro “en cuyas esquinas hay nichos con figuras sentadas, y en cada frente, escudos sostenidos por ángeles de relieve”, debía estar algo mejor⁷. Pareja descripción realiza de la tumba Venancio García Muñoz, párroco que fue de Cuéllar entre 1891 y 1906: “... se ven en la capilla mayor las casi ruinas del suntuoso enterramiento ... que representa una cama de finísimo alabastro, en la que aparecen tres figuras echadas, bravamente ejecutadas de tamaño natural con trajes de su tiempo... Se levanta el mausoleo del suelo como dos metros; en las caras de enfrente, derecha e izquierda se ven sostenidos por figuras de ángeles los escudos de armas de los Cuevas, Mendozas y Velascos con algunas otras de santos de altorrelieve ejecutadas en el mármol (sic) con gran inteligencia y arte”⁸. Respecto a su estado es más precisa la memoria realizada en 1876 por el maestro de obras Victor Valentín quien, a instancias del administrador del Duque en Cuéllar, señala cómo el panteón se encontraba “en el estado que tenía hace tiempo, hechándose de ver que en uno de los extremos de la derecha del frente falta la cabeza en una figura de adorno y varias con algunos golpes o picados; los bultos de los duques se encuentran en pedazos y sin cabezas, que esto no es de ahora, y sin que se pueda decir de que fecha están destruidos”⁹. La única imagen de la tumba es una fotografía poco clara del ábside con el retablo *in situ* a finales del siglo

⁷ Quadrado, J. M., “Recuerdos y Bellezas de España. Salamanca, Ávila y Segovia”, Barcelona, 1865, págs. 708-709.

⁸ García Muñoz, V., “Fundación del convento de San Francisco de la villa de Cuéllar y cosas notables de su templo”, Manuscrito inédito, Biblioteca de The Hispanic Society of America (B139), c. 1891-1906, s/pág.

⁹ A.C.D.A. Estado de Cuéllar, 692, Leg. 692, 1876.

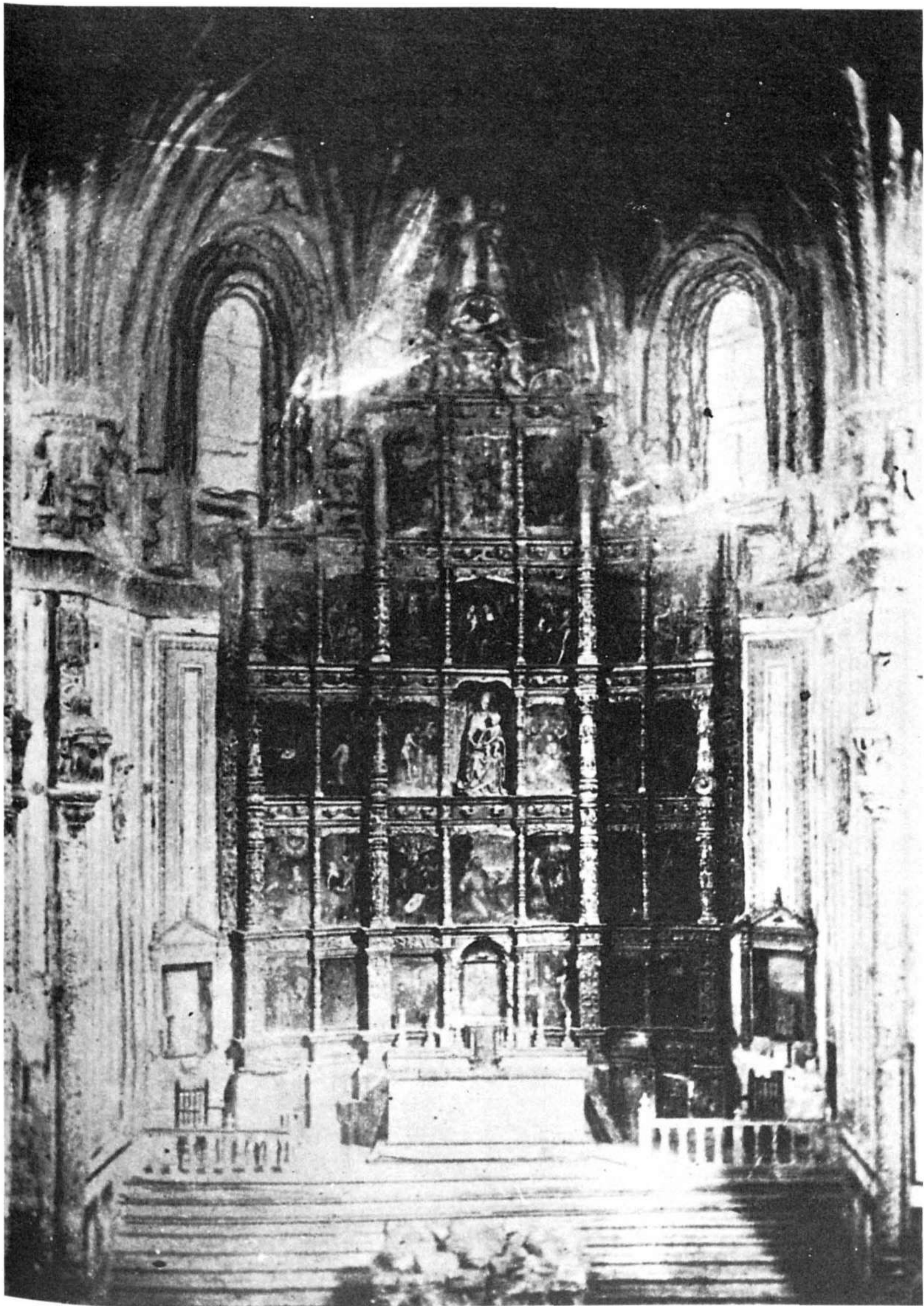


FIGURA 1. LOCALIZACIÓN DE LOS SEPULCROS CITADOS EN EL TEXTO.



FIGURA 2. CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TUMBA DE DON BELTRÁN: ESQUINA DEL ZÓCALO.



FIGURA 3. CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TUMBA DE DON BELTRÁN: ESQUINA DEL ZÓCALO.



FIGURA 4. ESCUELA TALLER DE CUÉLLAR, TUMBA DE DON BELTRÁN: HORNACINA CON SAN ANTONIO ABAD.

XIX, publicada por B. Velasco¹⁰, que a grandes rasgos corrobora las descripciones anteriores (Fig. 1).

La tumba de don Beltrán, desmantelada, se repartió entre diversos museos e instituciones tanto españolas como extranjeras. Así, algunos restos "olvidados" permanecen en Cuélllar, unos rescatados durante el desescombro de la nave de la iglesia por la Escuela Taller, entre los que destacan dos esquinas del zócalo (Fig. 2 y 3), una hornacina con la representación de un monje orante (Fig. 4) y parte de una esquina de la cama del sepulcro con la inscripción totalmente perdida

(Fig. 5), junto con algunos otros fragmentos menores de zócalo y hornacinas¹¹; y otros, en el Convento de Santa Clara de Cuélllar, en donde se conserva buena porción del basamento (Fig. 6), parte de una hornacina muy fragmentada (Fig. 7), así como otro con una representación de un personaje con túnica de difícil adscripción¹². También el Museo de Valladolid, aparte de la ya conocida representación de la Templanza en su hornacina¹³,

¹⁰ Velasco Bayón, B., "Cuélllar. Reportaje gráfico de su historia", Valladolid, 1972, pág. 55.

¹¹ Vega, D., y Callejo, S., "Iglesia de San Francisco de Cuélllar. Estudio Histórico", Cuélllar, 1990, pág. 34. Agradecemos a los autores la amabilidad de permitirnos consultar este interesante trabajo todavía inédito.

¹² Velasco Bayón, *op. cit.* pág. 66.

¹³ Wattenberg García, E. (Coord.), "Museo de Valladolid", Valladolid, 1997, pág. 203.



FIGURA 5. CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TUMBA DE DON BELTRÁN: FRAGMENTO DE LA CAMA DEL SEPULCRO.



FIGURA 6. CONVENTO DE SANTA CLARA, TUMBA DE DON BELTRÁN: FRAGMENTO DEL ZÓCALO.



FIGURA 7.- CONVENTO DE SANTA CLARA, TUMBA DE DON BELTRÁN: HORNACINA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA CARIDAD.

conserva otro fragmento de zócalo incorporado en el arbitrario montaje de restos que la sustenta (Figs. 8 y 9). El Museo Federico Marés de Barcelona custodia en sus colecciones un relieve de un ángel tenante, al parecer procedente de la colección del Duque del Infantado, en donde formaba parte de una composición heráldica¹⁴ (Fig. 10). En Estados Unidos se conservan en Nueva York, en el museo de la Hispanic Society, varios fragmentos del zócalo de la tumba junto con otro correspondiente a la esquina inferior bajo un escudo, piezas que al parecer viajaron



FIGURA 8. MUSEO DE VALLADOLID, TUMBA DE DON BELTRÁN: HORNACINA CON LA REPRESENTACIÓN DE LA TEMPLANZA.

¹⁴ VV.AA., "Fons del Museu Federico Marés III: Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII", Barcelona, 1996, pág. 241; Proske, B.G., "The tomb ...", pág. 389, fig. 2.



FIGURA 9.- MUSEO DE VALLADOLID, TUMBA DE DON BELTRÁN: FRAGMENTO DEL ZÓCALO.

confundidas con las de los otros dos sepulcros¹⁵; mientras que en Providence (Rhode Island), en el Museum of Art de la Rhode Island School of Design, se expone un panel en tres piezas con dos ángeles tenantes del escudo de los Mendoza, así como un fragmento de la cama del sepulcro en el que se puede leer la palabra “*Infantadgo*”¹⁶ (Fig. 11).

Ya Proske adscribió el zócalo conservado en la Hispanic Society a la tumba del duque, resuelto en el mismo estilo renacentista del de la duquesa, y obra de los mismos escultores, con motivos tratados de similar manera, aparte de que la estatua de la Templanza le recuerda a las de santas del sepulcro de Mencía Enriquez¹⁷.

La identificación de un fragmento conservado en el Convento de San Francisco, decorado con motivos exactos a los del fragmento de friso de Providence (delfines con collares y cornucopias), como parte de la esquina de la cama del sepulcro (Fig. 12), permite adscribir sin ningún género de dudas todos estos *dissecta membra* al

¹⁵ *Ibidem*, pág. 389, fig. 5 y 7.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 388, fig. 3 y 6.

¹⁷ Proske, B. G., “*Castillian sculpture...*”, pág. 377.



FIGURA 10.- MUSEO FEDERICO MARÉS, TUMBA DE DON BELTRÁN: FRAGMENTO DEL CUERPO DEL SEPULCRO, ÁNGEL TENANTE (FOTO MUSEO FEDERICO MARÉS).

sepulcro de don Beltrán. A través del análisis de los restos hemos elaborado un ensayo de reconstrucción de la tumba, tanto en planta como en alzado (Fig. 13 y 14), para lo que nos hemos basado en datos documentales y materiales, abordando al tiempo el estudio de sus elementos decorativos y su posible lectura simbólica.

Hecha en “*alabastro armado*”, es decir, en piezas, dada la dificultad de obtener grandes bloques homogéneos de ese material en las canteras españolas, sus diversas partes se unían mediante grapas de hierro de las que resta algún fragmento muy corroído, que se encajaban en rebajes todavía apreciables en los cantos superiores de los bloques. Su aspecto era el de una gran masa cúbica exenta situada en el crucero junto a las gradas del altar mayor, en la posición preeminente de la iglesia. De planta cuadrada, (2,94 m. de lado en la base, según nuestra reconstrucción), alcanzaba una altura de 1,27 m. hasta la plataforma superior sobre la

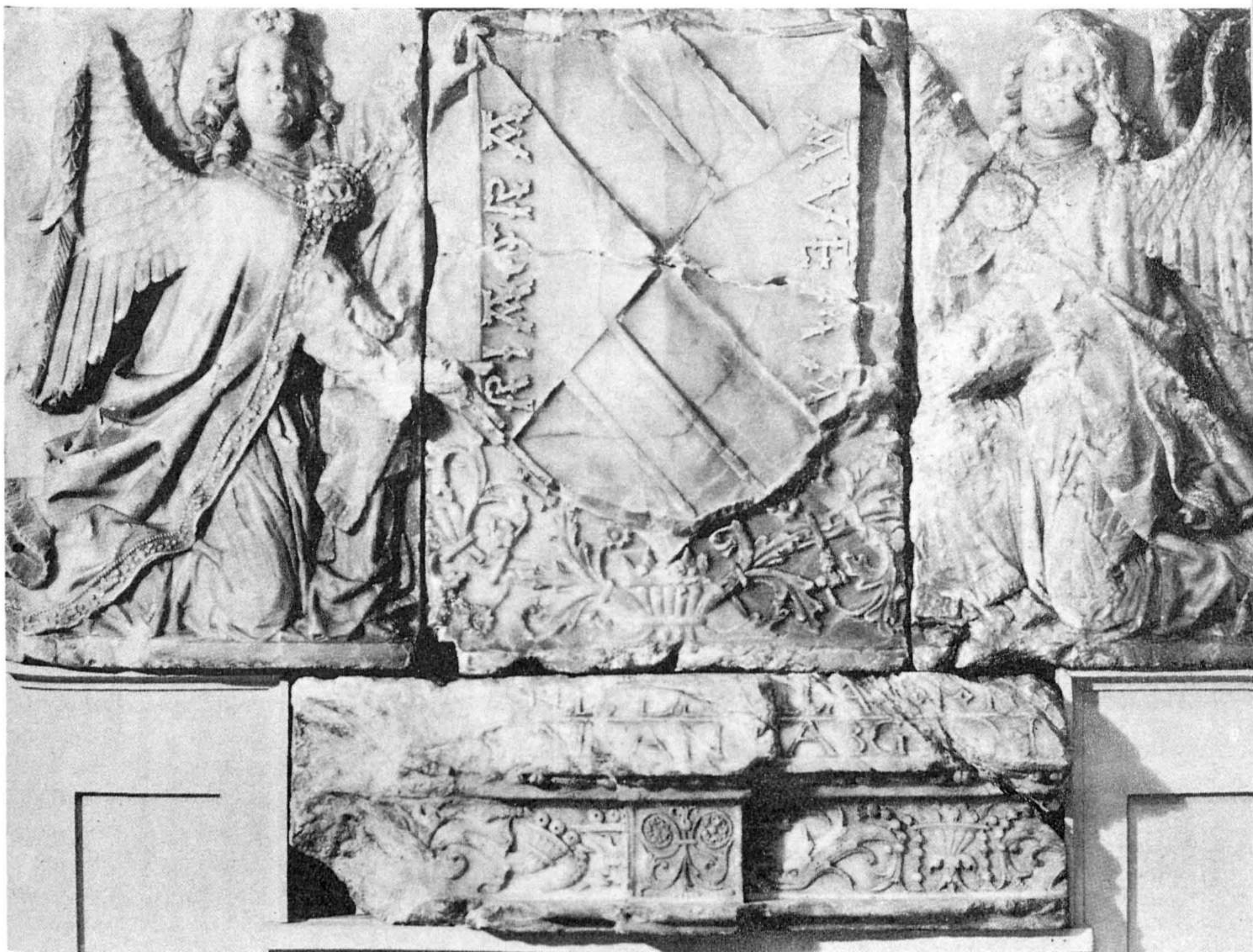


FIGURA 11.- MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN (PROVIDENCE, R.I), TUMBA DE DON BELTRÁN:
 A: FRAGMENTO DE LA CAMA DEL SEPULCRO CON INSCRIPCIÓN;
 B: FRAGMENTO DEL CUERPO DEL SEPULCRO, DOS ÁNGELES TENANTES DEL ESCUDO DE LOS MENDOZA (SEGÚN PROSKE 1978).



FIGURA 12.- CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TUMBA DE DON BELTRÁN: FRAGMENTO DE LA CAMA DEL SEPULCRO, DETALLE.

inscripción, a la que habría que añadir la altura de las figuras yacentes, alrededor de 0,55/0,60 m. más, lo que daría unas medidas muy próximas a los 2 metros citados. Dado el tamaño de la plataforma superior (2,72 m. cada lado en el borde de la cama), y usando como referencia las efigies yacentes conservadas de las otras dos tumbas (Obispo don Gutierre, 2,18 m.; doña Mencía Enríquez, 1,97 m)¹⁸, es fácil deducir que existía holgura suficiente para disponer sobre ella los bultos del duque y sus esposas.

¹⁸ Id., "Catalogue ...", págs. 12 y 21.

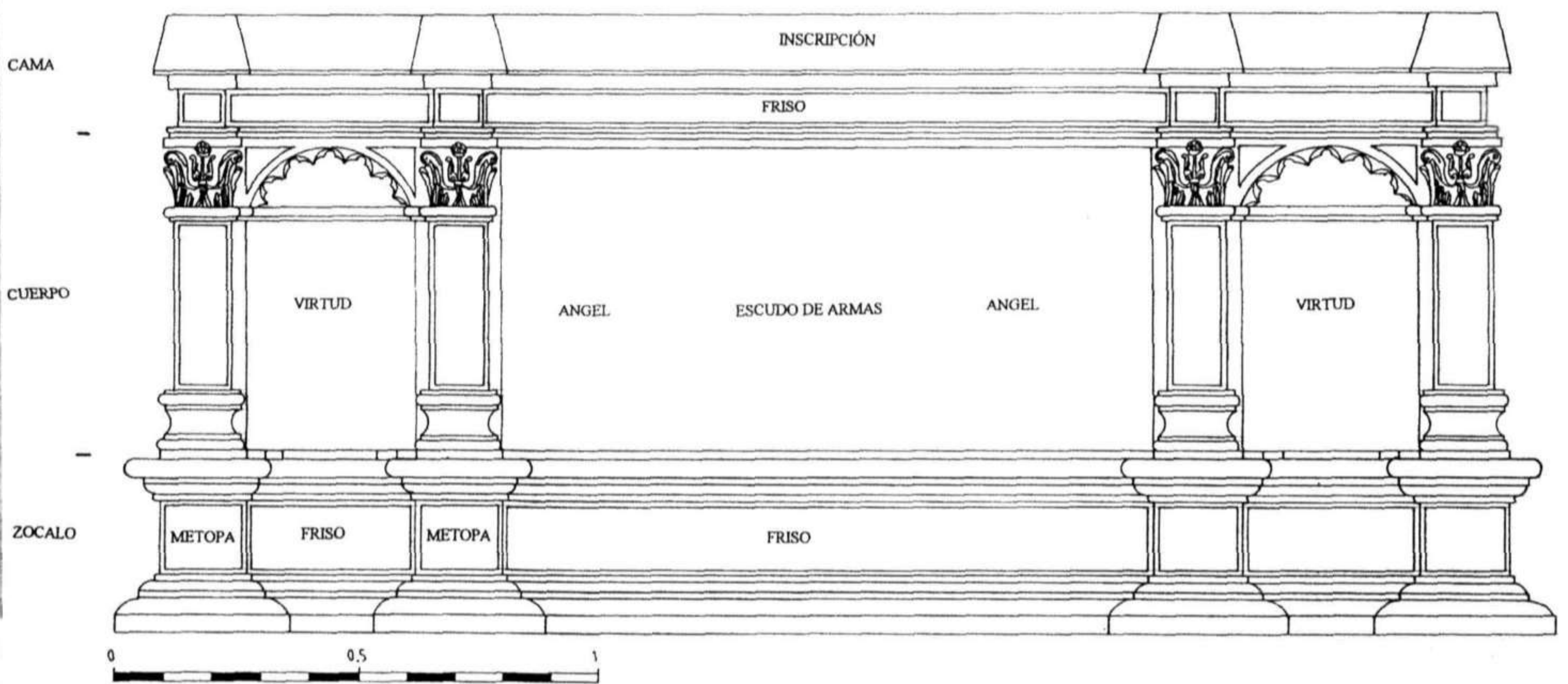


FIGURA 13.- RECONSTRUCCIÓN DE LA PLANTA DE LA TUMBA DE DON BELTRÁN (DIBUJO M. A. MARCOS).

El basamento del sepulcro arranca de una banda lisa sobre la que se dispone una moldura en cuarto de bocel con hojas, separada por un listel de otra con círculos entrelazados o guilloque. En el friso, entre listeles, se disponen diversas decoraciones de animales fantásticos afrontados, mientras que la parte superior del basamento arranca de una moldura con un friso de hojas que recuerdan a las ovas clásicas, separada por medio de otro filete de un grueso medio bocel tallado en forma de corona de laurel recogida por cintas. En donde corresponde a los apoyos de las pilastras del cuerpo del sepulcro, el basamento sobresale interrumpiéndose el friso decorado con animales fantásticos, formando una especie de metopas en donde se disponen motivos aislados de diversa índole.

Sobre este potente zócalo se dispone el cuerpo del sepulcro, organizado de igual manera en todos sus frentes. En cada uno de ellos ocupa su centro un panel heráldico en tres piezas de alabastro, con un escudo en el medio sostenido por dos ángeles arrodillados, vestidos con albas y cubiertos con capas pluviales cerradas con broches circulares de pedrería (*agrafos*) y bordes ornados con los mismos motivos, mientras que el espacio inferior que queda entre ellos se rellena

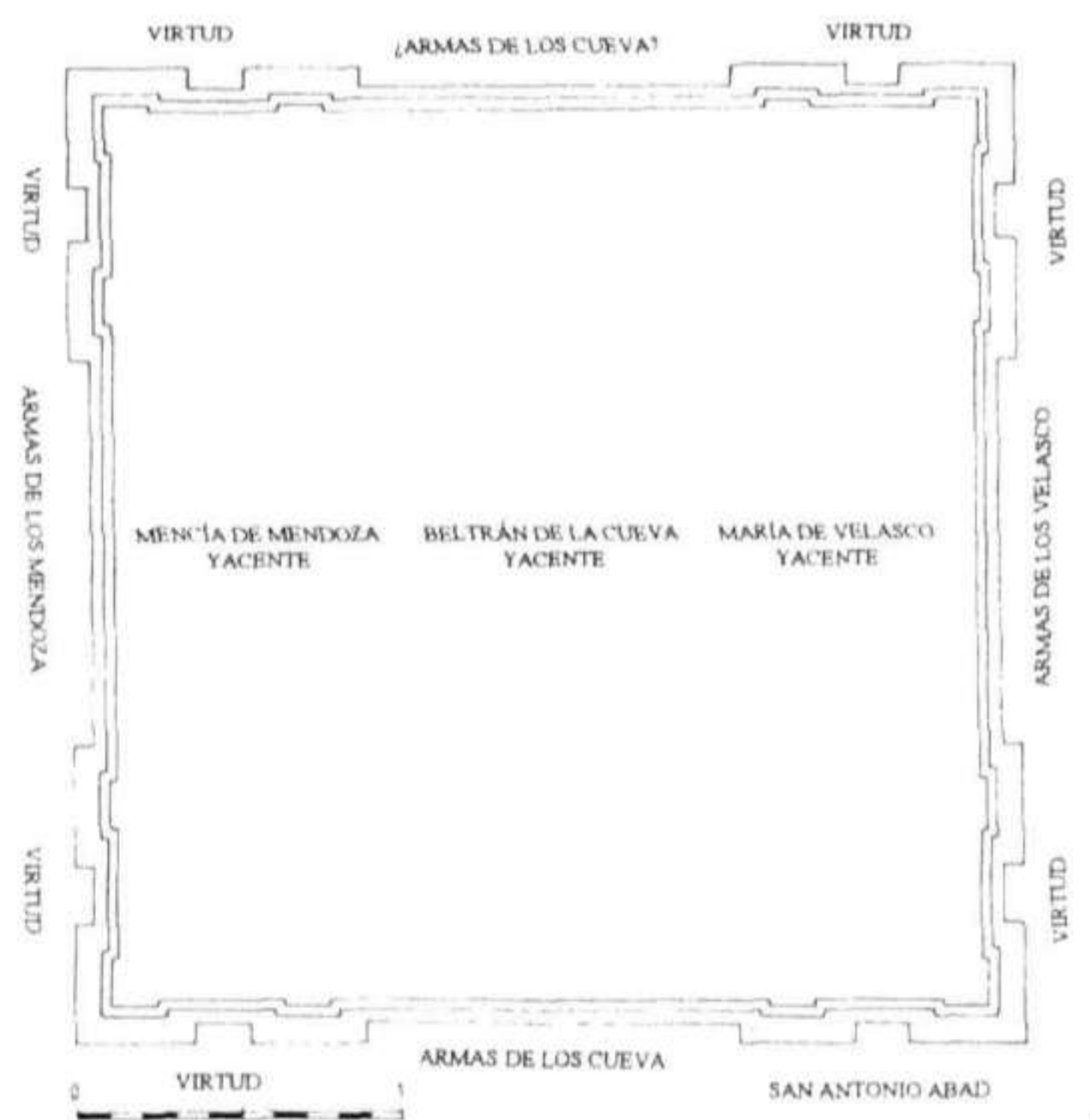


FIGURA 14. RECONSTRUCCIÓN DEL ALZADO LATERAL DE LA TUMBA DE DON BELTRÁN (DIBUJO M. A. MARCOS).

de relieves vegetales. Flanqueando dicho panel heráldico se dispone a cada lado una hornacina rematada en semicírculo y angrelada con trifolios; ésta descansa sobre pilastras planas ornadas con grutescos vegetales con basas simples en las que se alternan filetes, junquillos y una media caña central, y que se culminan con capiteles decorados con hojas y roleos que remedan el corintio. El cuerpo y la cama del sepulcro

están separados por un friso con motivos vegetales de tallos y cornucopias, y de ramos con delfines atados con collares de cuentas, interrumpido en donde coincide con las pilastras, formando unos salientes a modo de metopas decorados con grutescos vegetales. Sobre este friso, y separado por un listel, se dispone un cordón de cuentas ahusadas y redondas alternadas, sobre el cual avanza el borde ataludado de la cama del sepulcro, en donde en dos líneas, separadas por un fino junquillo, se dispone la inscripción en elegante letra latina.

Las estatuas yacentes ya estaban a fines del XIX rotas y descabezadas. Aunque no se ha identificado ningún fragmento que pueda pertenecerles, para reconstruir su aspecto contamos, además de las ya citadas, con la descripción circunstancial de Trassierra quien, aludiendo a la leyenda romántica de G. A. Bécquer, *"El Beso"*, comenta cómo *"..los soldados franceses pudieron impunemente destrozar los delicados rostros, los lujosos briosales, los escudos ...sin que se desenvainara la espada del héroe de Olmedo"*¹⁹. Así pues, el Duque estaría representado como caballero con coraza y espada, algo habitual en la plástica del momento, y más si cabe, como corresponde a un viejo combatiente de luchas dinásticas y fronterizas, que incluso, según algunos autores, asistió a la toma de Granada poco antes de su muerte. De igual modo mostraría sobre sí las insignias de la orden de Santiago de la que fue Maestre, que es, por cierto, el primer título relacionado en la inscripción del sepulcro. Los emblemas de esta orden militar también están presentes en otros elementos del edificio, como son las cruces pintadas en la bóveda sepulcral sita bajo las gradas de subida al altar mayor, o en otra de las tumbas, como son las veneras presentes en la bordura del escudo sobre la cruz de Santiago con las armas del duque situado en el ático de la tumba de doña Mencía Enríquez, cuyo bulto yacente bien puede servirnos de referencia del aspecto que tendrían los de la primera y tercera mujer de don Beltrán.

¹⁹ Torre y Trassierra, G. de la, "Cuéllar", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1894-1898, pág. 227.

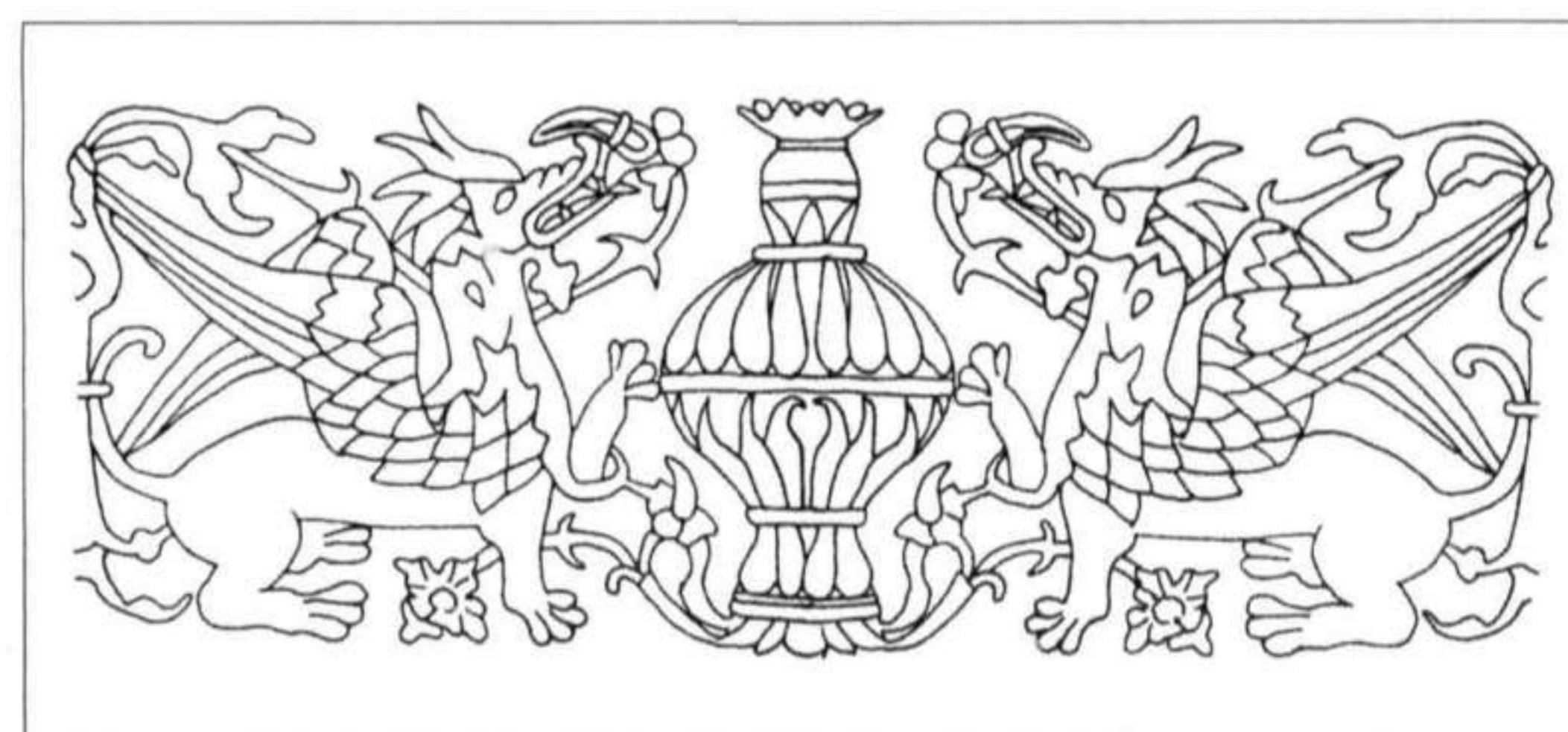
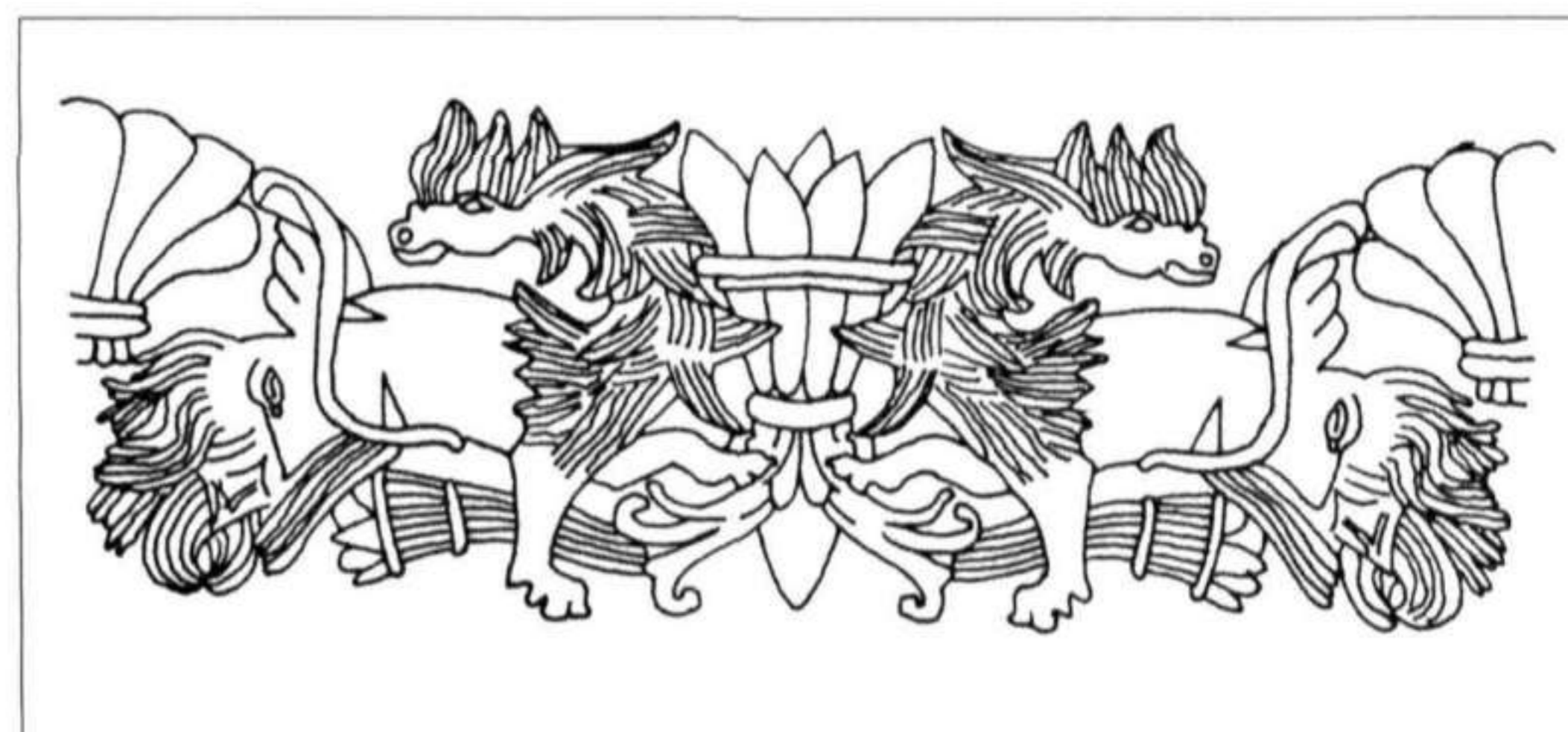
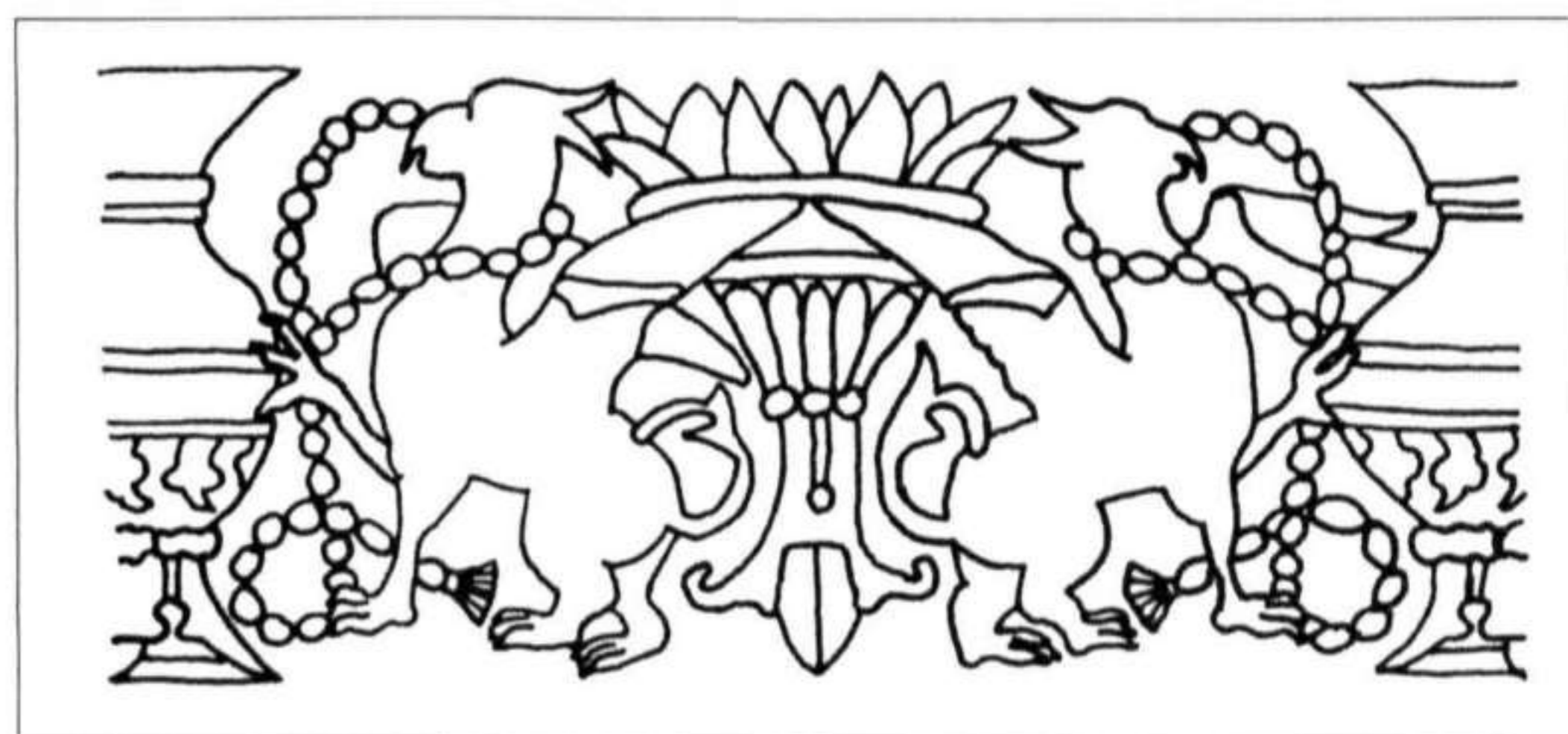
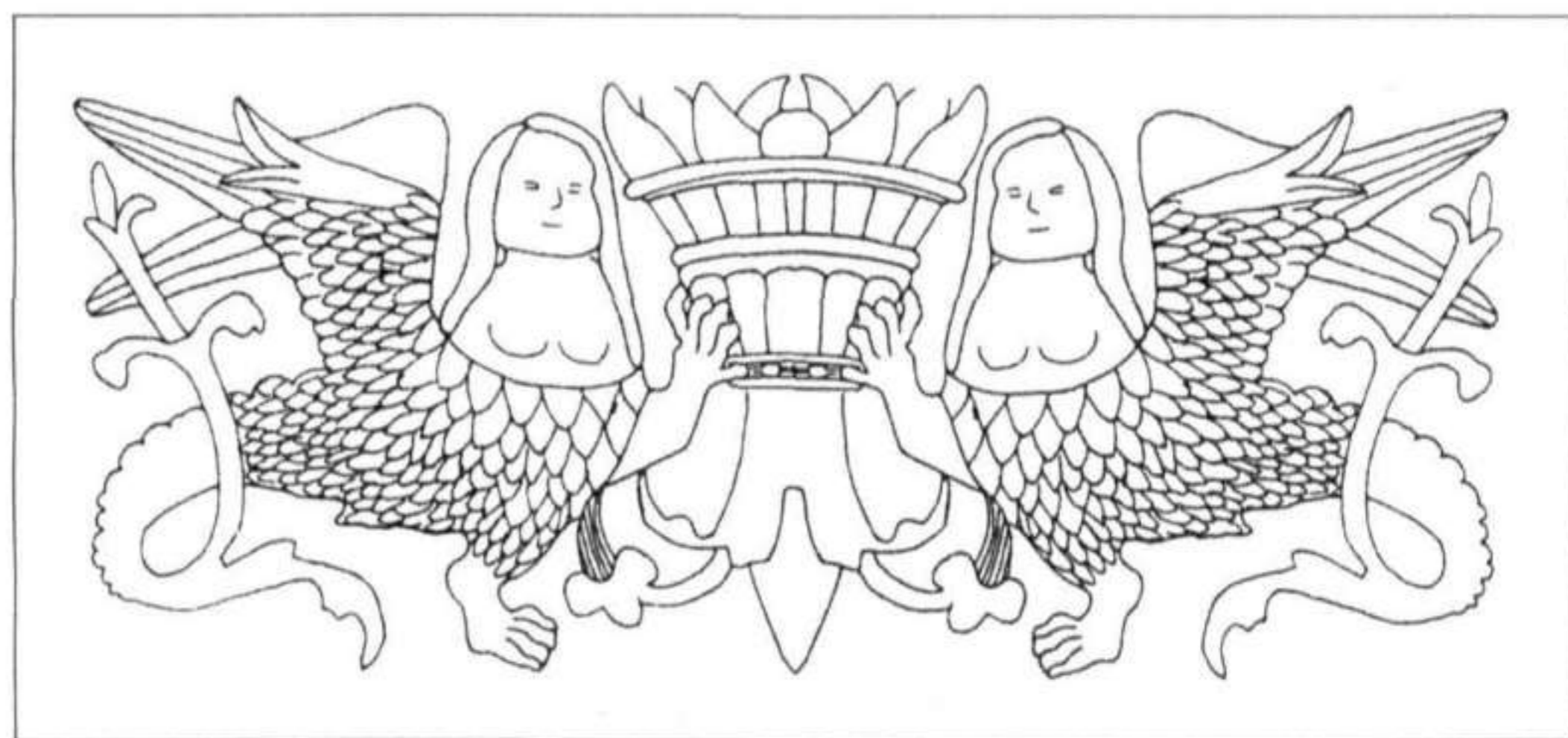


FIGURA 15. TUMBA DE DON BELTRÁN, MOTIVOS DE LOS FRISOS:

- A: HARPIAS
 - B: GRIFOS
 - C: BASILISCO
 - D: BASILISCOS ALADOS
- (DIBUJO M. A. MARCOS).

Su destino es incierto: es posible que las estatuas, decapitadas y fragmentadas, acabaran por destruirse como sugiere Merino²⁰, al colapsarse la bóveda del crucero. Si bien este suceso puede explicar la fragmentación de los restos conservados, por el contrario no justifica la ausencia de elementos identificables de los yacientes. El viajero destino de las dos tumbas murales y de parte del sepulcro permite albergar todavía la esperanza de que puedan estar "lastimeramente mutiladas" custodiadas en alguna colección o institución extranjera o española, desconocedoras de su procedencia, o incluso, con ésta totalmente errada, como sucedió con las piezas de Rhode Island donadas al museo como de origen suritálico²¹.

LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS DE LA TUMBA DE DON BELTRÁN

• *El basamento. Frisos y metopas*

Dada la estructura arquitectónica de la tumba, debemos diferenciar dos tipos de motivos presentes en el basamento, condicionados por el espacio que disponen para su ubicación:

1- **Frisos:** En cada lateral de la tumba hay tres lugares para este tipo de decoración; uno en cada extremo ocupando el espacio entre pilastra y pilastra, y otro central, más extenso, ocupando el espacio bajo los escudos sostenidos por ángeles. Son motivos heráldicos de animales afrontados, que forman frisos de desarrollo indefinido, de los cuales se han podido documentar cuatro tipos diferentes:

- *Friso de harpias* (Fig. 15 A): Estas figuras fantásticas, genios alados formados por busto de mujer y cuerpo de ave rapaz, con afiladas garras y cola alargada que en este caso se convierten en tallos vegetales, poseen un carácter tanto maléfico como psicopompo, es decir, de raptora o portadora de almas al Hades. Parecido carácter dual

²⁰ MERINO DE CÁCERES, J. M., "Un armorial pétreo de los Alburquerque, de Cuéllar, EN MIAMI", *Estudios Segovianos* 88, 1991, PÁG. 119.

²¹ Proske, B. G., "The tomb ...", pág. 388.

y aspecto también presenta la sirena, con la cual cabría confundirla en su iconografía más clásica anterior al siglo XIII, cabeza de mujer y cuerpo de ave rapaz, momento a partir del cual será habitual la representación de su cuerpo en forma de cola de pez e identificada con las tentaciones. Sirenas y harpias serán en muchas ocasiones objeto de confusión, pero en este caso, creemos más razonable identificarlas con las segundas²². (CSC²³).

- *Friso de grifos* (Fig. 15 B): Según San Isidoro este mítico animal "vive en los montes Hiperbóreos; tiene cuerpo de león, alas y rostro de águilas.." ²⁴. Aquí se disponen afrontados a jarrones y floreros a los que se enlazan con collares de perlas, motivo quizás alusivo a su condición simbólica de custodios de tesoros, aunque también participan del mismo carácter psicopompo de las harpias²⁵. (CSC, HS).

- *Friso de basiliscos* (Fig. 15 C): Sus cuartos traseros son bocas de animales fantásticos de grandes melenas y puntiagudos dientes, mientras que sus cabezas presentan una serie de crestas que recuerdan las de los gallos, elemento que permitiría asimilarle con los basiliscos, identificados con lo demoniaco, la maldad y la muerte. Una especie de perro o dragón con su cabeza con cresta vuelta mirando a sus cuartos traseros en forma de boca de animal, muy similar, puede verse en una misericordia de la sillería de Ciudad Rodrigo. (CSF, HS).

- *Friso de basiliscos alados* (Fig. 15 D), con cabezas coronadas con crestas, cuerpo alado y garras de felino, todo cubierto de plumas, cuyas

²² Redondo, M. J. "El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e Iconografía", Madrid, 1987, pág. 214; Mateo, I., "Temas profanos en la escultura gótica castellana: Las sillerías de coro", Madrid, 1979, págs. 125-130.

²³ Las siglas aluden al lugar en donde se conservan los fragmentos que llevan dicha decoración: CSC: Convento de Santa Clara de Cuéllar; CSF: Convento de San Francisco de Cuéllar; HS: Hispanic Society of America; MV: Museo de Valladolid.

²⁴ *Ibidem*, págs. 80-81.

²⁵ Redondo, M. J., *op. cit.* pág. 217.

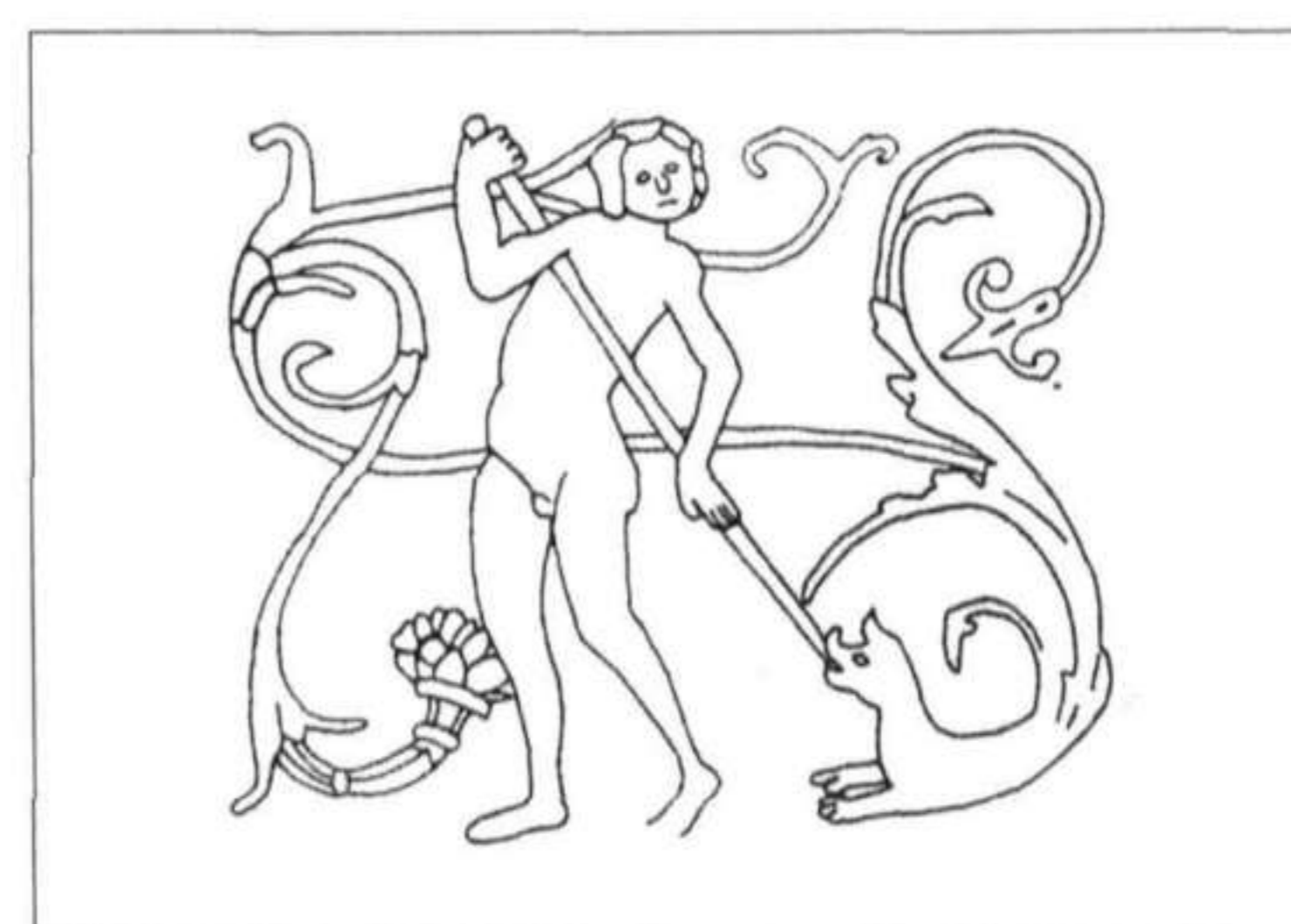
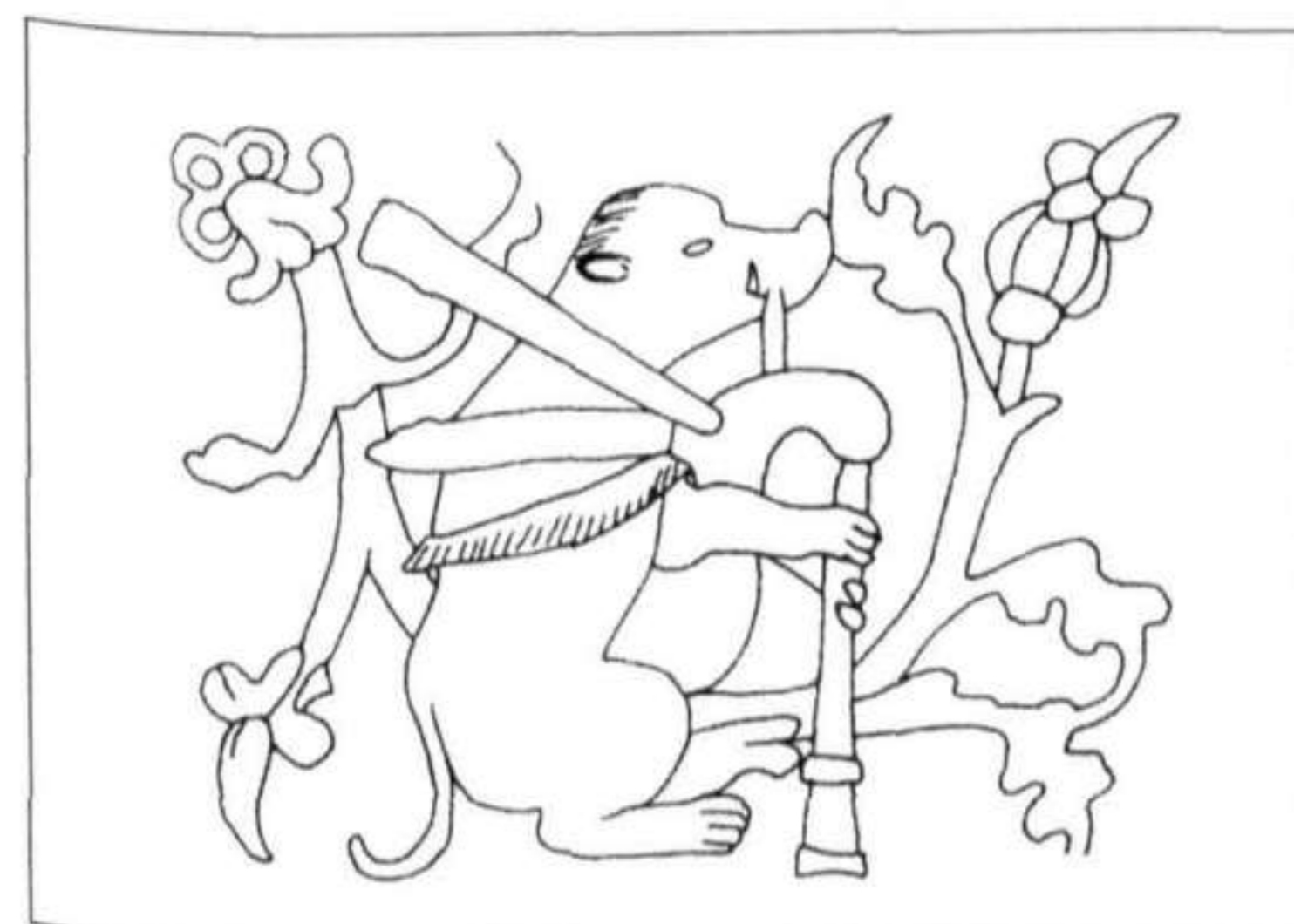
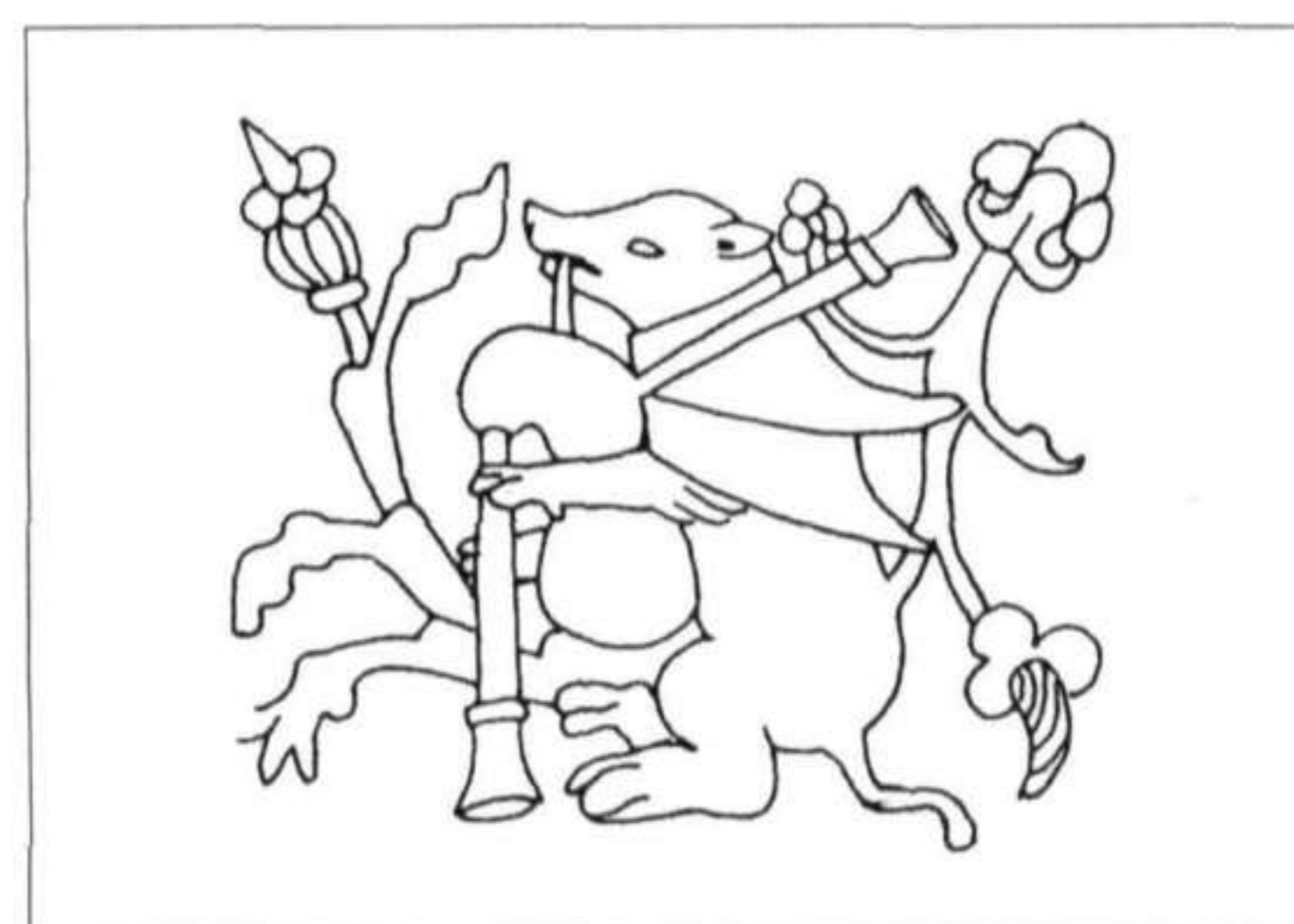
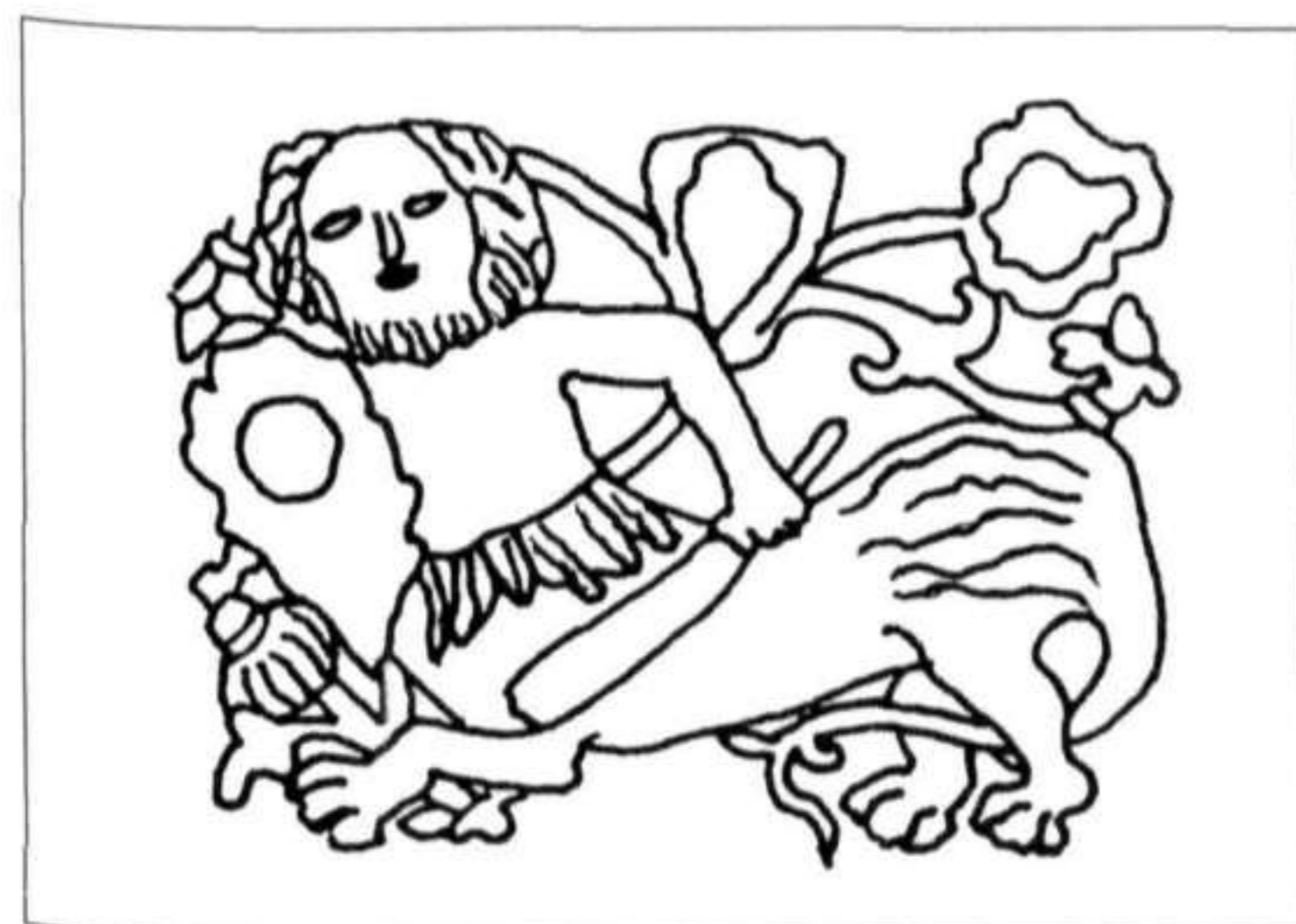
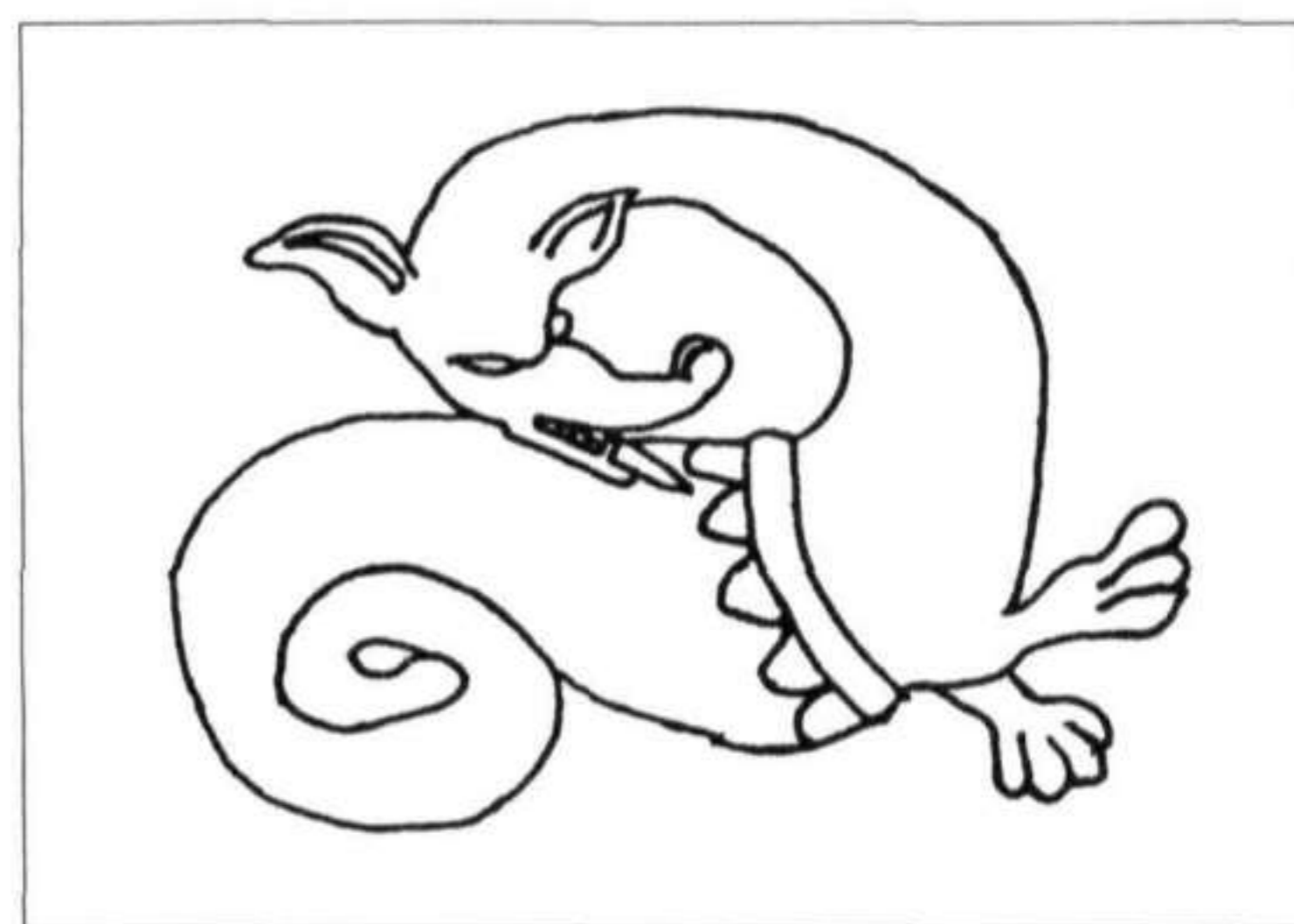
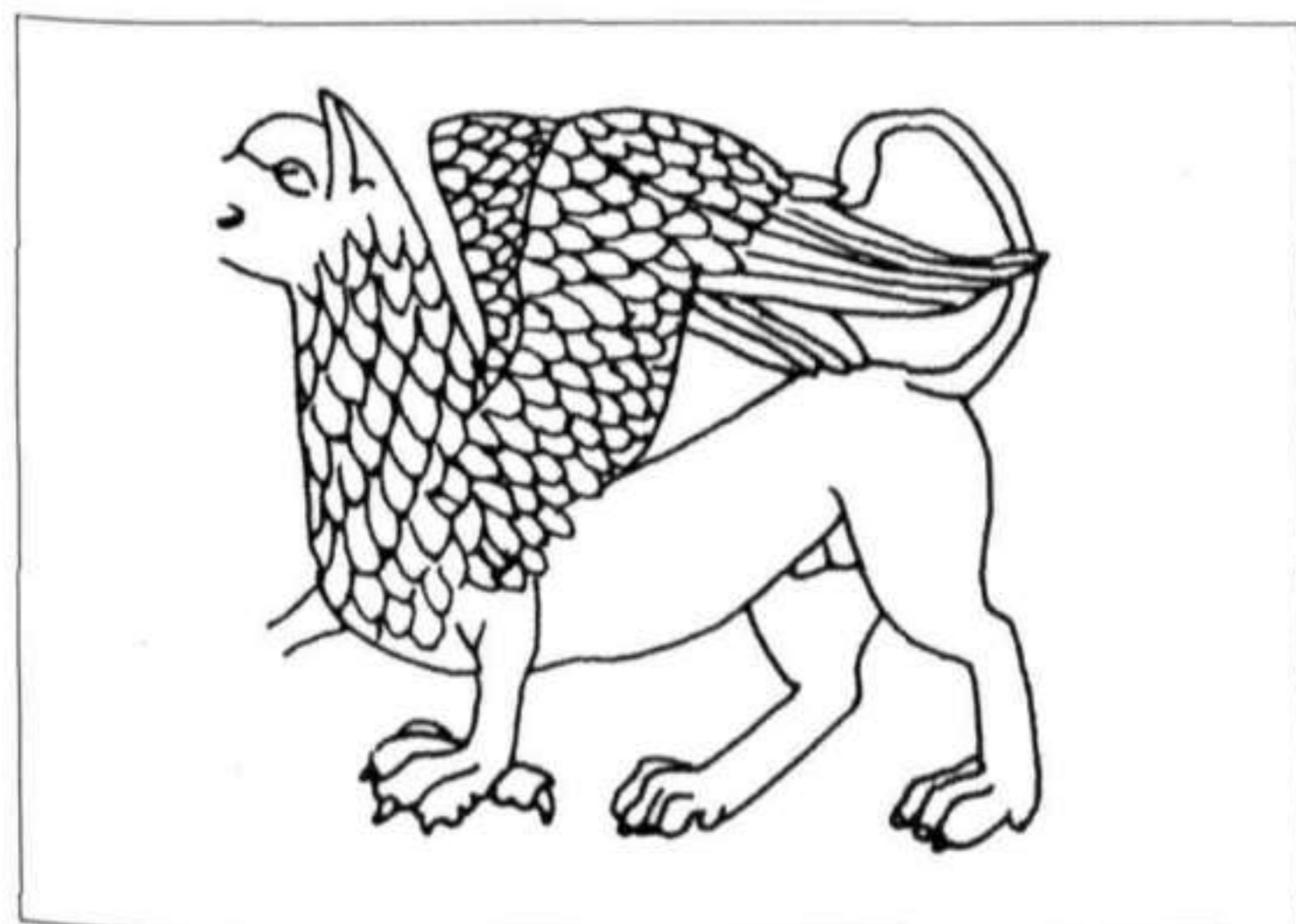
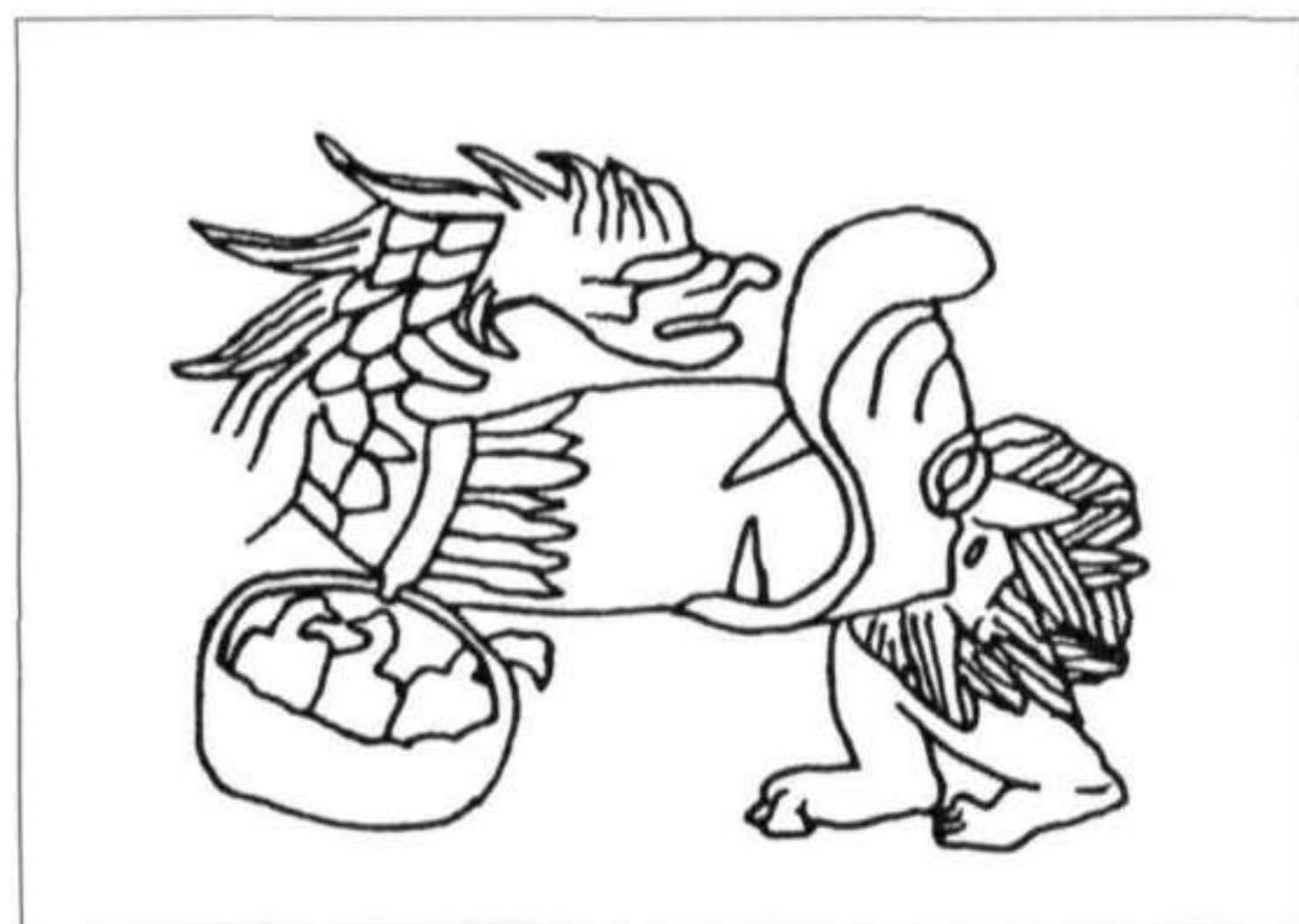
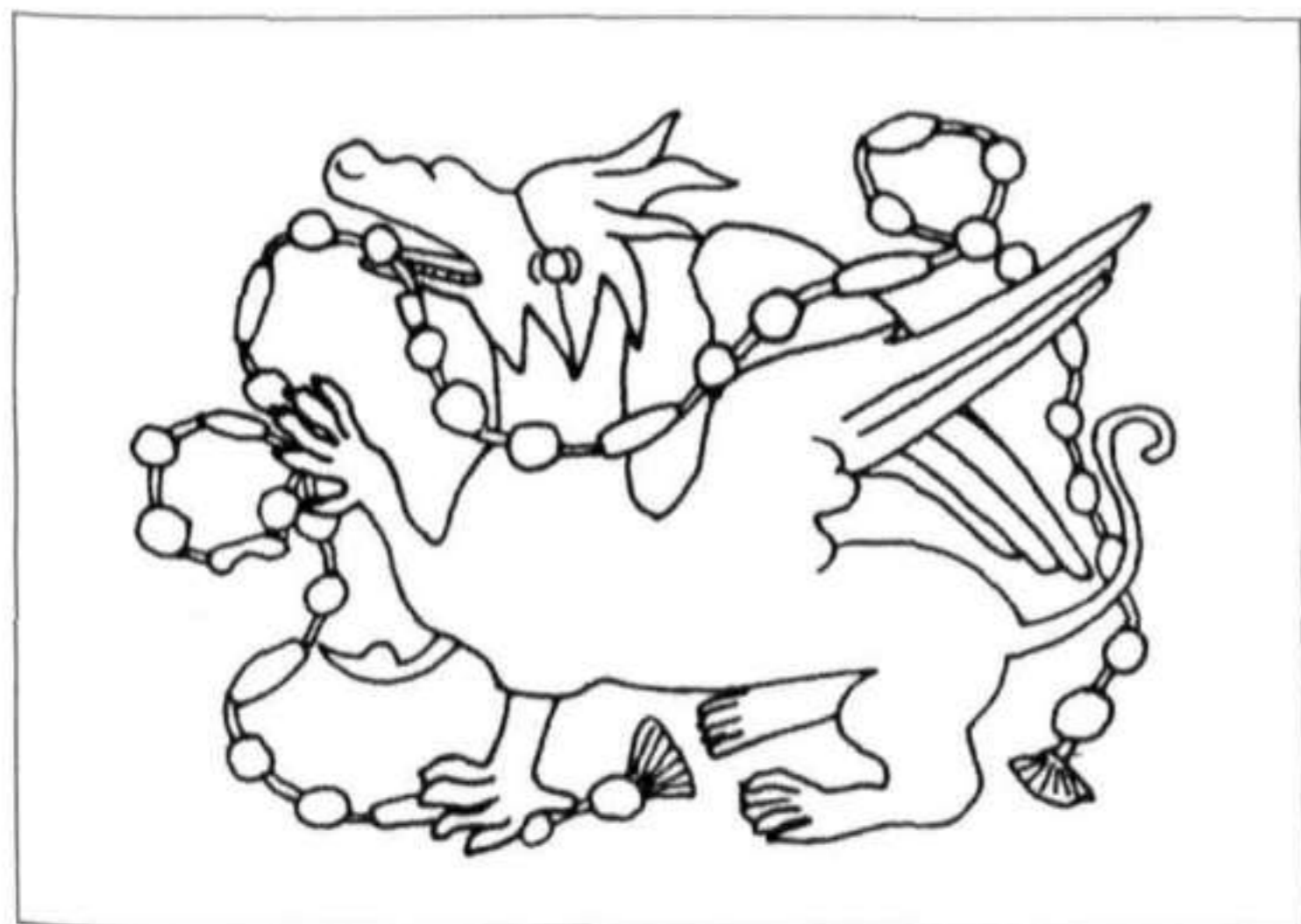


FIGURA 16. TUMBA DE DON BELTRÁN, MOTIVOS DE LAS METOPAS: A: BASILISCO; B: BASILISCO CON CESTA DE POLLUELOS; C: GRIFO; D: DRAGÓN; E: CENTAURO; F: CERDO TOCANDO LA CORNAMUSA; G: OSO TOCANDO LA CORNAMUSA; H: CAZADOR (DIBUJO M. A. MARCOS).

colas se enlazan y se convierten en tallos vegetales que se enredan en torno a sus patas y bocas. (CSC, HS).

2- **Metopas:** En total cuatro en cada lateral de la tumba, rellenos con figuras aisladas, que en casos concretos repiten elementos de los frisos.

- *Basilisco:* Aunque algunos de los motivos de las metopas pueden ser calificados de *híbridos*, mezclas de diversos animales, la iconografía a la cual más se asemejan es la de los basiliscos, pero algo alejados de su representación mas habitual, la de una especie de ave con cola de serpiente y gran cresta. En una de las metopas simplemente se aísla el motivo utilizado en el friso de los basiliscos alados, sustituyendo los tallos vegetales que le rodean por un collar ensartado de cuentas o perlas (Fig 16 A) (CSF). En otra destaca uno cercano a la decoración del friso de basiliscos, pero con elementos diferentes: sus cuartos traseros son también a su vez la boca dentada de un animal, del cual escapa llevando un cesto con crías de águila anudado por una cinta a su cuello, mientras vuelve su cabeza cubierta con una cresta (Fig. 16 B) (CSF, HS). Quizás este motivo pueda ser la representación del versículo de Isaías 59,5, en el que advierte que “...de la estirpe de la culebra nacerá el basilisco, y lo que de éste saldrá engullirá las aves”²⁶.

- *Grifo* (Fig. 16 C): En una metopa se le representa con sus características habituales, algo más estilizado y con sus puntiagudas orejas erguidas en actitud vigilante, reflejando una fuerte influencia oriental. (CSC).

- *Dragón* (Fig. 16 D): Aunque básicamente son partes de león –cuerpo, garras– y partes de serpiente –cabeza, cola–, aquí el cuerpo es todo él serpentiforme, con la cola enroscada, una cinta alrededor de su pecho, cortas garras de león y cabeza con orejas puntiagudas y morro alargado en una actitud amenazante. El dragón, caracterizado como una “*gruesa y alta serpiente con garras e alas*”, habitualmente se identifica con el diablo y con el pecado. Según la tradi-

²⁶ Mateo, I., *op. cit.*, págs. 44-46.

ción clásica mantenida en la Edad Media, estos monstruos fantásticos son inmortales, viven cerca de los sepulcros y custodian los objetos preciosos y tesoros prohibidos a los hombres²⁷. (CSF).

- *Centauro* (Fig. 16 E): El centauro, mezcla de cabeza y torso humano y cuerpo de caballo, aparece igualmente armado de escudo y maza en las sillerías de coro de Ciudad Rodrigo, Plasencia, Belmonte y Barcelona. Son, según la mitología, producto de la soberbia y de la lujuria. Aparte de su identificación maléfica, también se asocian a la escatología funeraria como guardianes de la puerta de los infiernos y como psicopompos²⁸. (CSF, MV).

- *Cerdo tocando la gaita o cornamusa* (Fig. 16 F): Este motivo, junto con el siguiente, es típico de la sátira del mundo bajomedieval reflejada en las sillerías, y así, al cerdo, símbolo de la lujuria y de la gula, se le representa tocando una cornamusa, instrumento también relacionado ya en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera con los lujuriosos, en las sillerías de León y Ciudad Rodrigo²⁹. (CSC)

- *Oso tocando la gaita o cornamusa* (Fig. 16 G). Ya desde los *Sermones* de San Agustín se vino identificando con el demonio por el paralelismo que se hizo de la lucha de David contra los osos como prefiguración del combate de Cristo con el Demonio, aunque en otras ocasiones aparece como atributo de la ira o de la pereza según la escena³⁰. (CSC).

- *Cazador* (Fig. 16 H), representa un hombre desnudo, de pie, que sostiene una lanza que clava en la cabeza de un animal similar a un perro cuyo cuerpo se estiliza hasta convertirse en un roble vegetal, quizás con un simbolismo protector, aunque poco claro, relacionado muy estrechamente con la iconografía del “*homo venator*” típica de la antigüedad clásica. (CSC).

²⁷ *Ibidem*, pág. 69 y ss.

²⁸ *Ibidem*, págs. 130-133; Redondo, M. J., *op. cit.* pág. 217.

²⁹ Mateo, I., *op. cit.*, págs. 61-66.

³⁰ *Ibidem*, pág. 95.



FIGURA 17. MOTIVOS DE LAS ORLAS DEL LIBRO DE HORAS DE ROUEN, IMPRESO POR SIMON DE VOSTRE EN 1508 (SEGÚN C.B. GRAFTON 1980).

Tanto los motivos representados en frisos como en metopas tienen su fuente en la rica iconografía fantástica del fin de la Edad Media, ya sea en las representaciones satíricas de las sillerías —los animales músicos—, o en los bestiarios medievales, en donde buena parte de esta fauna imaginaria, aunque de origen y formulación clásica, encuentra sus raíces, mientras que alguno en concreto evidencia la influencia oriental siempre presente en la Edad Media europea.

Parte de estos motivos se inspiran, si no copian, los grabados que orlan las páginas del denominado Libro de Horas de Rouen, impreso por Symon de Vostre “vendedor de libros, residente en París”, cuya primera edición lleva la fecha de 1508. Este tipo de libros de horas impresos solían posteriormente ser coloreados para asemejarlos a sus competidores manuscritos e iluminados, de mayor calidad y elevado precio³¹. Los motivos, en su inmensa mayoría, proceden del arte de carácter nórdico propio del final de la Edad Media, de los cuales se copian literalmente en las metopas de la tumba los centauros, los animales músicos y el extraño basilisco con el cesto de polluelos que pende de su pecho (Fig. 17).

³¹ VV.AA.: “Ornamenten aus drei Jahrtausenden”, Tübingen, 1978, I, págs. 112-113; Grafton, C. B., “Pictorial archive of printer’s ornaments from the Renaissance to the 20th century”, Nueva York, 1980, pág. 31.

• *El cuerpo de la tumba: Hornacinas y paneles heráldicos*

Ya hemos visto cómo se articulaba cada lateral del cuerpo de la tumba mediante un gran panel heráldico central y dos hornacinas con figuras sentadas flanqueándole a cada lado. De éstas, al parecer en siete de las ocho del sepulcro se alojaban representaciones de las Virtudes. La conservada en el Museo de Valladolid acoge una representación sentada de la Templanza al modo italiano, con una redoma en cada mano vertiendo agua al vino o mezclando agua fría y caliente, mientras que en la iconografía francesa del momento sus atributos son diferentes: reloj en la cabeza, freno en la boca, lentes, espuelas, etc³². Por otro lado, el fragmento de hornacina conservado en el Convento de Santa Clara de Cuéllar puede identificarse con la Caridad, aunque aquí siguiendo el modelo iconográfico utilizado en los manuscritos franceses del siglo XV, en los que aparece sosteniendo en sus manos el anagrama de Cristo a modo de sol, de forma similar a como se representa en el sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores³³. La identificación de la

³² Katzenellenbogen, A., “Allegories of the virtues and vices in Medieval Art”, Londres, 1939, págs. 55-56.

³³ Male, E., “L’art religieux de la fin du Moyen Age en France”, París, 1969, pág. 313.

Templanza, una de las cuatro virtudes cardinales junto con la Fortaleza, Justicia y Prudencia, y la de la Caridad, que junto con la Fe y la Esperanza conforman las teologales, afirmarían la presencia en el cuerpo de la tumba del ciclo completo de las siete virtudes, entronizadas y coronadas como figuras victoriosas de su lucha contra los vicios y el pecado.

En la hornacina restante se disponía una figura diferente de las personificaciones de virtudes, que se corresponde con el fragmento custodiado en la Escuela Taller de Cuéllar. Dentro de la decoración del sepulcro éste se situaría en su frente, a la derecha del escudo de los Cuevas, si como creemos es la misma figura a la que se refiere el maestro de obras Víctor Valentín en 1876 cuando señala que "*en uno de los extremos de la derecha del frente falta la cabeza en una figura de adorno...*"³⁴. Dentro de una hornacina similar a la de la Templanza, se nos muestra, en medio de un paisaje rocoso dominado al fondo por una ermita con su espadaña, la figura de un monje arrodillado cuya cabeza falta por rotura, vestido con túnica talar, escapulario y capa con capucha, con sus manos unidas en actitud orante de las que pende un bastón parcialmente perdido; en lo alto de la escena, a la derecha, se sitúa la aparición sobrenatural de un personaje barbado en medio de un óvalo de rayos luminosos, que sin duda es la representación de Dios Padre.

La escena narrada en el relieve corresponde a un episodio de la vida de San Antonio Abad. En concreto se trata de uno de los más conocidos de su hagiografía, inserta en el ciclo de las tribulaciones o pruebas del santo eremita. En él San Antonio es vapuleado por una horda de demonios a los que la aparición del Señor, en forma de intensa luz, pone en fuga, momento en que el santo interpela al Señor preguntándole el motivo de su abandono al poder de los demonios. El Señor le responde que quería comprobar la resistencia de su fe ante las tentaciones, y así, al vencerlas de este modo, haría que su nombre se mencionara y alabase en toda la tierra. Este episodio es muy corriente en la iconografía bajo-

medieval y renacentista, escogiéndose en la inmensa mayoría de las ocasiones la escena del apaleamiento diabólico, que dado su carácter anecdótico, otorgaba gran libertad a los artistas a la hora de recrear los tipos demoníacos. La representación, como aquí ocurre, de la aparición del Señor a San Antonio una vez huídos los demonios, es poco habitual. De ahí que la elección intencionada de este momento del relato hagiográfico en un contexto funerario como es la tumba del duque, sirve para aludir al poder de soportar las tentaciones y a la recompensa que se sigue de dicha pugna³⁵.

• *La cama del sepulcro*

La cama del sepulcro repite el esquema del basamento alternando metopas con motivos vegetales estilizados, y frisos con cornucopias y jarrones, junto con otros con delfines cuyas colas convertidas en roleos vegetales se enlazan a jarrones por medio de sartas de perlas, composición presente tanto en el fragmento conservado en Providence como en el del Convento de San Francisco. Es este último un motivo típico del mundo renaciente retomado del mundo clásico, donde el delfín ya conllevaba un carácter benéfico como animal psicopompo, que será reforzado en el occidente cristianizado al asimilarse al episodio de Jonás y la ballena, una de las prefiguraciones de la resurrección de Cristo en el Antiguo Testamento³⁶.

• *Interpretación general*

Dado el carácter y ubicación de los motivos que decoran la tumba de don Beltrán, parece entreverse la plasmación en el sepulcro de un programa iconográfico alusivo a las virtudes del difunto. De todos modos, este tipo de interpretaciones simbólicas deben ser tomadas con muchas precauciones, pues no son numerosas las ocasiones en que puede definirse la existencia de una lectura simbólica intencionada de

³⁵ Réau, L., "*Iconographie de l'art chrétien*", París, 1958, III/1, págs. 101-115; Vorágine, S. de la, "*La leyenda dorada*", Madrid, 1982, págs. 107-111.

³⁶ Réau, L., *op.cit.*, II/1, págs. 410-419; Redondo, M. J., *op. cit.*, pág. 213.

³⁴ A.C.D.A. Estado de Cuéllar, 692/Leg. 692/1876.



FIGURA 18. MUSEO DE VALLADOLID, TUMBA DE DOÑA MENCÍA ENRÍQUEZ: PILASTRAS CON JARRONES; TUMBA DEL OBISPO DON GUTIERRE: PANEL CON SIRENAS.



FIGURA 20.- CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TUMBA DE DOÑA MENCÍA ENRÍQUEZ: FRAGMENTO DE LOS CASETONES DE LA BÓVEDA.

mayor o menor complejidad en un monumento. Más bien puede hablarse del uso de modelos anteriores, como pueda ser en nuestro caso el sepulcro de don Alvaro de Luna en la capilla de los Condestables de la Catedral de Toledo, cuyo cuerpo también presenta similar organización de paneles con ángeles tenantes de escudos flanqueados por representaciones de las virtudes en nichos en las esquinas, dentro de un lenguaje gótico.

Así en el basamento de la tumba de don Beltrán, donde figura toda esta pléyade de animales fantásticos (grifos, basiliscos, dragones, harpías, etc.), se simbolizaría una intención profiláctica, de protección del sepulcro, pues es una de las características de buena parte del bestiario representado, a lo que se une su carácter psico-

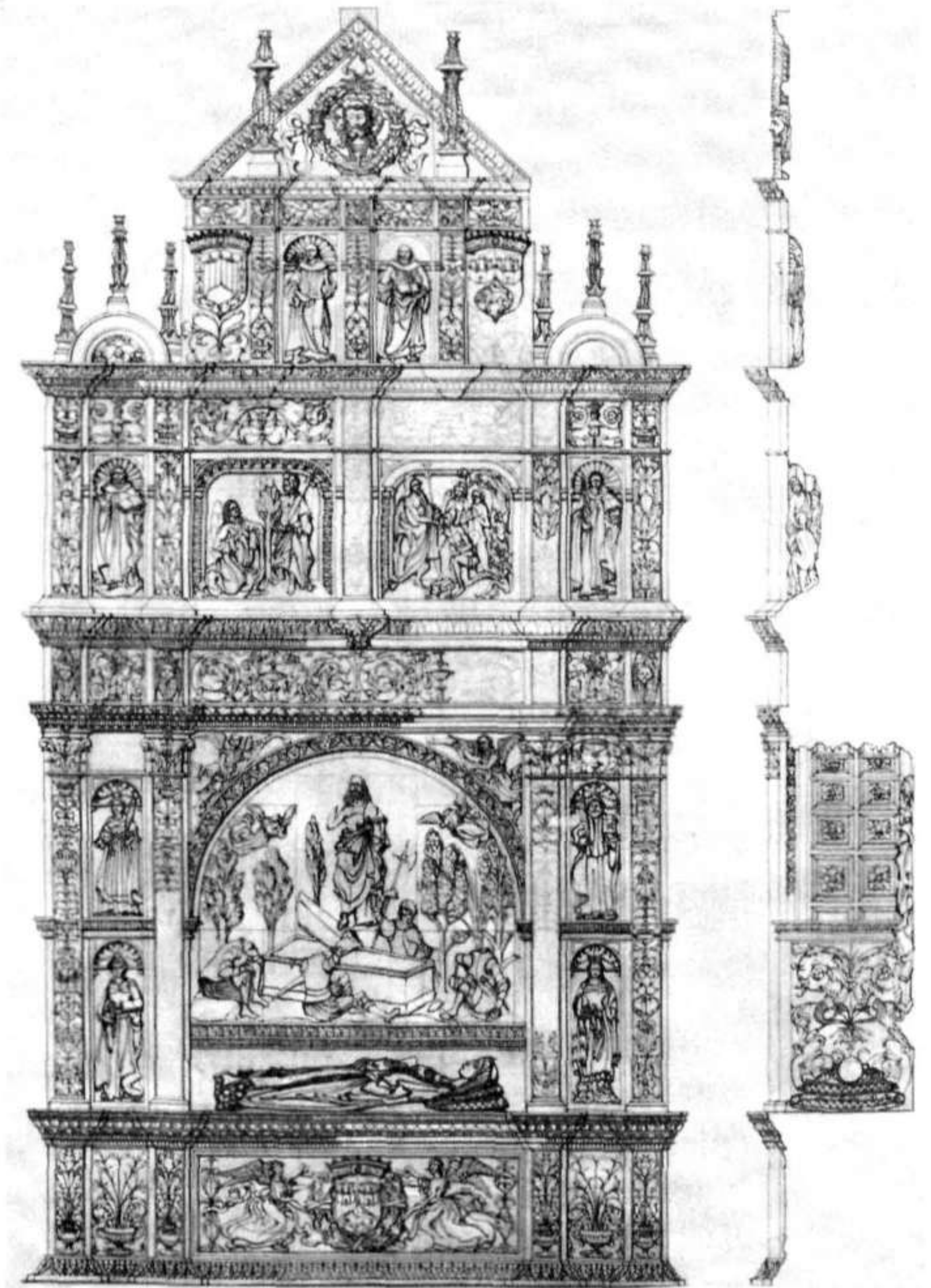


FIGURA 19. DIBUJO DE A. BYNE DE LA TUMBA DE DOÑA MENCÍA ENRÍQUEZ (SEGÚN PROSKE 1955).

pompo, —portadores del alma al cielo del difunto enterrado en el sepulcro que protegen—. Por otro lado, y conviviendo al mismo nivel de interpretación, éstos junto con otros motivos más explícitos (cerdo y oso tocando la gaita, centauro con garrote y escudo), todos ellos situados en la parte más baja de la tumba e identificados con la simbología del mal, quizás quieran significar las tentaciones y el pecado.

Sobre el zócalo se disponen las siete virtudes, teologales y cardinales, entronizadas y coronadas como vencedoras de la lucha, a las que se une el santo más caracterizado por la superación de las tentaciones en su momento de gloria y reconocimiento divino, personajes que con su presencia no pueden sino aludir a la victoria sobre el pecado y la muerte por medio del ejer-

cicio de las virtudes cristiana y el ejemplo de los santos, en una traslación al alabastro del conocido salmo: “*Tu marcharás sobre el áspid y el basilisco y tu aplastarás a los pies el león y el dragon*” (Sal. 90, 13).

Este triunfo se ve ratificado por el friso de hojas de laurel ceñidas con una cinta a modo de corona que separa el basamento –personificación del mundo del mal y del pecado–, del cuerpo de la tumba, simbolizador del ejercicio virtuoso. También los motivos de delfines y cornucopias tallados en el friso superior inmediato a la inscripción, refuerzan el carácter triunfal del monumento. Al tiempo, hay que señalar que el laurel, en forma de corona de hojas, ya desde su uso en los sarcófagos romanos, es asimismo emblema de la victoria del alma sobre la muerte³⁷.

LA TUMBA DE DOÑA MENCÍA ENRÍQUEZ DE TOLEDO

En el piso superior del patio del Museo de Valladolid, formando parte del arbitrario montaje de los restos de la tumba de don Beltrán, se conservan otros también procedentes de los



FIGURA 22. MUSEO CATEDRALICIO DE SEGOVIA, TUMBA DEL OBISPO DON GUTIERRE: PILASTRA.

sepulcros de Cuéllar. De ellos interesa destacar dos pilastras en alabastro (Fig. 18), con medidas 0,76 x 0,27 m., en las que se representa un jarrón gallonado con un ramo de clavellinas que surgen simétricamente de su boca, en cuyas ramas superiores se disponen pájaros que picotean las flores³⁸. Ambas pilastras son idénticas a las

³⁸ González García-Valladolid, C., “*Valladolid: Recuerdos y Grandezas*”, Valladolid, 1901, II, págs. 775-776; Martín González, J. J., “*Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid XIII. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*”, Valladolid, 1976, pág. 50; Wattenberg García, E. (Coord.), “*Museo...*”, pág. 203.



FIGURA 21. MUSEO CATEDRALICIO DE SEGOVIA, TUMBA DEL OBISPO DON GUTIERRE: PANEL CON SIRENAS.

³⁷ *Ibidem*, pág. 218.



FIGURA 23. RECONSTRUCCIÓN DEL FRONTAL DE LA TUMBA DEL OBISPO DON GUTIERRE (DISEÑO M. A. MARCOS).

representadas por A. Byne³⁹ en la base de la tumba de doña Mencía Enríquez de Toledo (Fig. 19), en donde flanquean pareadas el gran panel con dos ángeles tenantes de sus armas. Mientras que en el dibujo Byne refleja la existencia de las cuatro pilastras, en los diversos catálogos del Museo de la Hispanic Society esta sección inferior de la tumba de la duquesa nunca se la representa completa en las fotografías, apareciendo únicamente dos de piezas aisladas, e incluso del panel heráldico central con el escudo de los Enríquez, sólo se fotografía el fragmento del ángel tenante de la derecha⁴⁰. Esto indica que el sepulcro no se trasladó íntegro a Nueva York, como por otro lado claramente lo demuestra el hallazgo en la desmantelada iglesia de San Francisco de un fragmento de la bóveda de casetones del arcosolio del cuerpo central de la tumba (Fig. 20). Además de la pareja de pilastras, en el Museo de Valladolid también se conservan otros dos restos más en alabastro que indudablemente formaban parte del sepulcro. Éstos son un fragmento decorado con hojas perteneciente al zócalo, y más en concreto, al apoyo de una de las pilastras decoradas con jarrones, y otro con diversas molduras que debe asignarse a las cornisas que separan los cuerpos en que se organiza el sepulcro, que en su mayor parte se conservan en la Hispanic Society⁴¹.

³⁹ Proske, B. G., "Castillian sculpture...", pág. 380, fig. 235.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 405, figs. 269 y 270; pág. 441, fig. 301.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 392, fig. 247, y pág. 393, fig. 249.

LA TUMBA DE DON GUTIERRE DE LA CUEVA, OBISPO DE PALENCIA

En el Museo de Valladolid, formando también parte del citado montaje de piezas procedentes de Cuéllar, figura un panel de alabastro decorado con una pareja de sirenas y cornucopias (Fig. 18). Atribuido separadamente por Gómez Moreno al taller de Vasco de la Zarza⁴², Proske sugirió, juzgando por sus medidas (0,68 x 0,61 m.), que podría haberse situado flanqueando el escudo de armas de los Cueva de la base de la tumba del obispo don Gutierre⁴³. Recientemente A. Montero⁴⁴ localizó otro panel de alabastro (Fig. 21), idéntico al anterior tanto en motivos como en medidas (0,68 x 0,61 x 0,13 m.), en la capilla de los Cabrera, sita en el Claustro de la Catedral de Segovia. Junto a él se encuentran una pareja de pilastras (Fig. 22), igualmente de alabastro, decoradas con grutescos vegetales que arrancan de la espalda de un animal acéfalo cubierto de pelo, que atinadamente identificó como restos pertenecientes a las tumbas de Cuéllar.

⁴² González García-Valladolid, C., *op. cit.*, págs. 775-776; Gómez Moreno, M., "El Arte en España. Exposición Internacional de Barcelona 1929. Guía del Museo del Palacio Nacional", Barcelona, 1929, Sala XXIII, nº 1602; Museo de Valladolid, "Museo Arqueológico de Valladolid. Papeletas sumarias. Fascículo I", Valladolid, 1933, nº 18; Martín González, J. J., *op. cit.*, pág. 50; Wattenberg García, E., (Coord.), *op. cit.*, pág. 203.

⁴³ Proske, B. G., "Castillian sculpture...", pág. 425.

⁴⁴ *El Norte de Castilla*, (Ed. Segovia), 6-XI-1996, pág. 19.

Ambas pilastras, de similar labra e igual medida en altura que los paneles (0,68 x 0,14 x 0,13 m.), son idénticas a otra conservada en la Hispanic Society, en donde flanquea el panel de los ángeles tenantes del escudo del obispo en su ubicación original⁴⁵. Ello permite, de manera definitiva, adscribir tanto el panel con sirenas del Museo de Valladolid como su homólogo y las dos pilastras conservadas en el Museo Catedralicio de Segovia, a la base de la tumba de don Gutierre. Su presencia en la sede segoviana está relacionada con el traslado en 1845 del púlpito de la iglesia del convento a la catedral, en donde se instaló en uno de los pilares del crucero. Junto con este arribaron a la catedral, además de algunas escalerillas de subida al altar mayor y pinturas del retablo, unas "losas de jaspe labradas del frontal de un colateral de la capilla mayor", fácilmente identificable con el sepulcro mural del Obispo⁴⁶.

La recomposición que, conforme a estos nuevos hallazgos, hemos realizado del cuerpo inferior de la tumba (Fig. 23), evidencia ahora unos caracteres netamente orientados al mundo renaciente, con tallas muy planas y motivos de evidente raigambre italiana, que se alejan, tanto en concepto como en estructura, de la parte superior de la tumba (Fig. 24), reiteradamente relacionada con esquemas tardogóticos burgaleses, en concreto con el utilizado en el sepulcro mural del Arcediano Fernando Díez de Fuentepelayo en la capilla de la Concepción de la catedral de Burgos, atribuido al taller de Simón de Colonia, relación que ya evidenció Gómez Moreno⁴⁷.

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CRONOLOGÍA Y AUTORÍA DE LOS SEPULCROS DE CUÉLLAR

Ya en 1865 señaló Quadrado cómo los sepulcros participaban "de los primores y galas

⁴⁵ Proske, B. G., "Castillian sculpture...", pág. 441, fig. 302

⁴⁶ A.C.D.A., Estado de Cuéllar, 173, Leg. 2, n.º. 10. Sobre el púlpito de mármol y su origen ver nuestro trabajo ya citado.

⁴⁷ Gómez Bárcena, M. J., "Escultura gótica funeraria en Burgos", Burgos, 1988, pág. 79; Gómez Moreno, M., "La escultura del Renacimiento en España", Barcelona, 1931, pág. 39.

de un estilo más avanzado", siendo por tanto posterior su realización a la muerte de don Beltrán. La documentación hasta ahora conocida confirma aquella primera impresión, pues sitúa su labra en los años que van de 1492, cuando el primer duque de Alburquerque encomienda en su testamento su realización a su sucesor, a 1525, data del testamento del segundo duque, Francisco Fernández de la Cueva, en donde declara tenerlos finalizados junto con la reja y otros elementos, pero sin poder instalarlos por no estar totalmente culminada la obra de la cabecera⁴⁸.

Gómez Moreno los dató en torno al final de la primera década del siglo XVI, atribuyendo su autoría a Vasco de la Zarza, con anterioridad a sus realizaciones más características en la Catedral de Avila, en especial el sepulcro del Tostado. Zarza daría la traza de las tumbas basándose en esquemas arquitectónicos y decorativos de filiación lombarda, aunque en el caso de la del obispo posiblemente le fue impuesto por modelo la del arcediano Díaz de Fuentepelayo, mientras que para su talla contó con la colaboración de entalladores góticos, responsables de los abundantes resabios goticistas presentes en su decoración⁴⁹.

Para Proske, las tumbas no pudieron comenzarse mucho antes de 1508 cuando el renacimiento hacía su aparición todavía de forma esporádica, siendo posible que estuvieran ya finalizadas en 1517, antes de la muerte de la segunda mujer del duque Francisco, pues en su opinión, su tumba hubiera formado parte de este programa⁵⁰.

Según parece, María de Velasco, la tercera mujer de don Beltrán, quedó a la muerte de su marido en 1492 en posesión de la villa de Cuéllar, y es a ella a quien corresponden los primeros pasos para la ejecución del testamento. En el denominado "Libro de ornamentos de San

⁴⁸ A.C.D.A., Estado de Alburquerque, 10, caja 3, leg. 3, n.º. 12; Velasco Bayón, B., "Historia...", pág. 293.

⁴⁹ Gómez Moreno, M., *op. cit.*, págs. 39-40.

⁵⁰ Proske, B. G., "Castillian sculpture...", pág. 389.

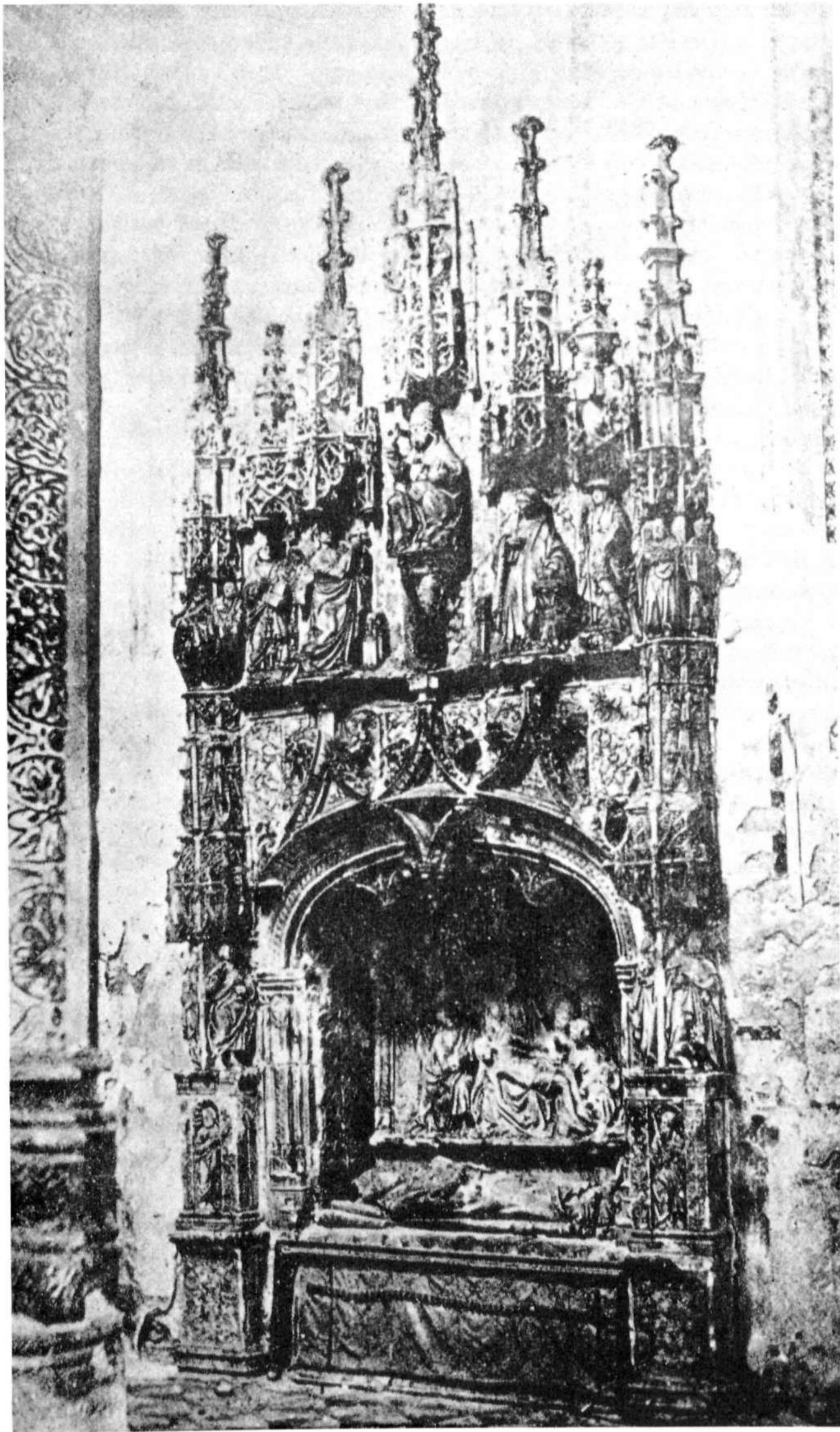


FIGURA 24. CONVENTO DE SAN FRANCISCO, TUMBA DEL OBISPO DON GUTIERRE: ESTADO DEL SEPULCRO *IN SITU* A FINALES DEL SIGLO XIX (SEGÚN B. VELASCO 1988).

Francisco y la Armedilla", datado en torno al cambio de siglo, pues en él se asienta el pago de algunas deudas contraídas en 1498, figura la siguiente partida: "*por cinco bultos de alabastro q. se an de azer en sant. fran.co de cuellar q. pueden costar a cinquenta mill mrs. cada uno son dosientos y cinquenta mill mrs*"⁵¹. Claramente se refiere al encargo, de forma conjunta y anterior a las estructuras de las tumbas, de los bultos yacentes tanto del obispo como del Duque y sus tres esposas, cinco en total. Esto permite confirmar las suposiciones de Collar de Cáceres, quien alegaba la realización por el mismo taller de los dos únicos conservados, el de Mencía Enríquez y el del Obispo don Gutierre, relacionándoles con el goticismo preciosista de la obra de los sepulcros de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores, obra de Gil de Siloé, aunque aquí con menor suntuosidad.

La relación de estas piezas con talleres burgaleses parece más evidente si consideramos que el encargo fue hecho durante la regencia de la duquesa viuda, hija de Pedro González de Velasco, Condestable de Castilla, para quien se erigió la suntuosa capilla de los Condestables en la Catedral de Burgos, obra de los Colonia, taller de donde Gómez Moreno pensaba que salió la traza de la tumba del obispo. Igualmente a la órbita de este taller burgalés deben ser adscritas las estatuas de la decoración de la cabecera, cercanas en concepción y elaboración a la ornamentación de la fachada de San Pablo de Valladolid, aunque de caracteres más avanzados. Además es en torno a 1508 cuando se documenta la presencia del maestro rejero Fray Francisco de Salamanca en Cuéllar, al que atribuimos la realización de la desaparecida reja de la capilla mayor⁵², quien pocos años antes había realizado la reja del sepulcro real y otras más en la cartuja de Miraflores, circunstancia que refuerza aun más el influjo de los talleres burgaleses en esta primera fase de la edificación.

En ese mismo año de 1508 muere la duquesa y la villa pasa a manos de Francisco Fernández

de la Cueva, quien desde el principio muestra una clara voluntad constructiva. Es él quien se encarga de la renovación del monasterio jerónimo de la Armedilla contratando al maestro Hanequín, conocedor de los nuevos aires renacentes como declara su portada para el monasterio, en la actualidad en el jardín de la Casa Museo de Cervantes en Valladolid. Hay que señalar que Francisco Fernández de la Cueva era hijo de la primera mujer de don Beltrán, Mencía de Mendoza, procedente de una familia capital en la introducción del renacimiento en España, lo que permite suponerle cierta sensibilidad artística, además de que su segunda mujer, Francisca de Toledo, hermana de su madrastra, Mencía Enríquez de Toledo, eran ambas hijas de los primeros Duques de Alba, y por tanto también procedentes de un ambiente muy receptivo a las novedades.

Con su llegada se retomaría la elaboración de los sepulcros, incorporando al taller ya existente la dirección y la colaboración de artistas del círculo toledano, entre los que es posible se encontrara Vasco de la Zarza o alguien relacionado con su taller, conocedor de los esquemas arquitectónicos de inspiración lombarda utilizados en la tumba de la Duquesa doña Mencía, para la cual se ha señalado como antecedente el sepulcro de don Pedro López de Ayala en San Juan de los Reyes de Toledo.

En realidad asistimos a la continuidad en el trabajo de un taller tardogótico, que utiliza un repertorio decorativo ampliamente difundido especialmente en las sillerías, que inicia la tumba del obispo conforme a una traza burgalesa, y que tras dicho cambio de dirección, realizará la parte inferior de la misma con motivos de grutescos no muy complejos y de talla muy plana. Su labor continuará en el sepulcro exento de don Beltrán, en donde parte de los motivos del basamento, el angrelado de las hornacinas o más claramente las figuras de ángeles, virtudes y santos, deben adjudicarse a este taller. Por el contrario, la traza de la tumba del duque debe adscribirse a los recién incorporados, más cercanos a las nuevas corrientes que aún no han asimilado plenamente, pues en realidad, el esquema utilizado es claramente medieval. Valga

⁵¹ A.C.D.A., Estado de Cuéllar, 165/D.

⁵² Marcos Villán, M. A., op. cit. (en prensa).

como ejemplo el ya aludido enterramiento de don Alvaro de Luna en la capilla del Condestable de la catedral de Toledo, de igual disposición en su lateral, con virtudes flanqueando a dos ángeles tenantes de sus armas, aunque en la tumba de don Beltrán los elementos góticos simplemente se cambian por sus homólogos renacentistas. Incluso la interpretación simbólica de sus motivos como victoria de la virtud del difunto sobre el pecado y la muerte, hunde sus raíces en programas más cercanos a la devoción tardogótica que a la exaltación profana del héroe, propia del renacimiento.

En el caso de la tumba de doña Mencía la estructura, claramente deudora de esquemas renacentistas, es interpretada aquí de manera más próxima a la tipología del retablo que a la sepulcral, condición que ya señaló el cronista López de Haro⁵⁴. También los motivos decorativos se incorporan a esta órbita, aunque diversos elementos delatan la participación de entalladores góticos, ya sea por los angrelados de las hornacinas, o mucho más claramente en la escultura figurativa, tanto en los relieves como en las figuras aisladas. Un problema añadido, aparte de la formación dispar de los artistas, es su diferente valía o habilidad, que explica las desigualdades de calidad constatadas entre motivos similares, como pueden ser la diferente composición y talla de los ángeles tenantes del sepulcro del duque. Esto es más claramente visible en la tumba de doña Mencía Enríquez, si comparamos la torpe factura de los ángeles portadores de filacterias situados en las enjutas del arco sepulcral, respecto de sus elegantes compañeros que sostienen las armas de los Enríquez en su base.

Las tumbas de Cuéllar forman un conjunto de transición, en el que se comienzan a adoptar estructuras renacentistas, ya sean deudoras de esquemas anteriores como sucede en la del duque, o interpretadas en el caso de la duquesa de modo retardatario remedando la estructura de un retablo. Este carácter transicional del conjun-

to también se observa a nivel figurativo, pues como ya indicó Collar de Cáceres, prácticamente ningún relieve o estatua de cualquiera de los tres sepulcros puede ser considerado como verdaderamente renacentista⁵⁴. Poco más se puede decir respecto a su autoría ante el silencio documental sobre este punto; por ahora la hipótesis más razonable a nuestro parecer es la ya conocida y reiterada atribución de Gómez Moreno a Vasco de Zarza o a alguien relacionado con su taller, muy familiarizado con la talla del alabastro, labor que por su dificultad requiere cierta especialización, y que en sus obras muestra influencias del mundo lombardo, ambiente del cual se supone a Zarza buen conocedor por su posible participación en la obra de la Cartuja de Pavía⁵⁵.

El destino de los sepulcros en un primer momento serían los arcosolios de las paredes y el centro de la capilla mayor, parcialmente remozada ya en tiempos de don Beltrán, pues allí estaría el arco al que se refiere en su testamento donde se debía colocar el bulto funerario de su hermano. Entre 1517 y 1518, terminadas ya las tumbas, el segundo duque toma la decisión, aparte de la de edificar una amplia sacristía, de ampliar el ámbito destinado a panteón de su linaje mediante la construcción de un crucero en donde poder ubicarlos con el espacio necesario para su mejor visión. Por ello, hasta no acabar las obras de esta nueva ampliación, los sepulcros permanecerían desmontados a la espera de su instalación definitiva, que será después de 1525, demora nada inhabitual dentro de los usos de la época, tanto en el caso de monumentos funerarios como de rejas, retablos, sillerías, etc.

• *Las piezas de San Francisco de Cuéllar conservadas en museos vallisoletanos*

Un punto oscuro es cómo llegaron todos estos restos a formar parte de las colecciones del Museo de Valladolid. Salvo la excepción de las dos pilastras decoradas con jarrones de la tumba

⁵⁴ Collar de Cáceres, F., "Persistencia de lo gótico en las artes plásticas del siglo XVI en Segovia", *Arte Gótico Posmedieval*, C.E.H.A., Segovia, 1987, págs. 49-60

⁵⁵ Portela Sandoval, F., "La Cartuja de Pavía y la escultura del Renacimiento", *Goya* 94, 1970, págs. 208-215.

⁵³ López de Haro, A., *op. cit.*, vol. I, pág. 347: "un suntuosísimo arco a manera de altar, y en él un bulto en medio de alabastro".

de doña Mencía de Mendoza y el panel con sirenas del basamento de la tumba de don Gutierre de la Cueva, registradas y descritas en 1890 en el Inventario del entonces Museo Arqueológico Provincial de Valladolid, no existe ninguna otra referencia a las demás en los inventarios antiguos de ambos museos. Junto a esta ausencia de datos hay que señalar que en las tres piezas inventariadas en 1890 no se consignó, frente a lo habitual en todas las incorporaciones al Museo, el modo de ingreso. Aún más, figuran como procedentes *¡"del histórico castillo de Coca"!*, procedencia que se ve apoyada por el asiento en la contabilidad del Museo de un pago realizado a finales del año anterior por el acarreo de estas piezas desde Coca.

Obviamente dicho origen debe ser descartado, pues aparte de su exacta coincidencia con lo conservado en Cuéllar, Segovia y Nueva York, no conocemos restos similares existentes en el castillo de Coca⁵⁶, ni tampoco creemos pertenecieran a la decoración *en mármol* del patio vendido en 1825 por el administrador del Duque de Alba⁵⁷, familia en cuyas manos ha permanecido el castillo hasta mediados de este siglo. Lo más lógico es pensar que, interesadamente, se cambiase su origen por otro más evocador en el ambiente cultural de la época como era el

Castillo de Coca, aunque no hay que descartar que en algún momento estuvieran allí circunstancialmente.

Así, la fecha de ingreso en el Museo de Valladolid marca un término *ante quem* para datar las antiguas fotografías que nos muestran íntegra la tumba de Doña Mencía y la de don Gutierre con un faldellín tapando la parte central del basamento, incompleto ya desde 1845. Incluso podría afinarse más dicha fecha si consideramos que en 1886 el entonces duque de Albuquerque dispuso fueran exhumados los restos de sus antepasados del panteón familiar, para ser trasladados al convento de Santa Clara, en donde estuvieron provisionalmente instalados en el coro hasta su inhumación definitiva en la cabecera de la iglesia conventual en 1912 en una solemne ceremonia⁵⁸.

Quizás la presencia de todas estas piezas repartidas entre los dos museos vallisoletanos, pueda atribuirse a una intervención de Antonio Rodríguez Villa, Archivero que fue del Marqués de Alcañices, estudioso y reivindicador de la figura del primer Duque, y también, colaborador de José Martí y Monsó, Director del entonces Museo de Pintura y Escultura de Valladolid a finales del siglo XIX⁵⁹.

⁵⁶ Blanco, J. F.; Rodríguez, A.; Rodríguez, F., *"Coca. Guía turística"*, Madrid, 1988, pág. 30 y ss; más recientemente Rallo Grauss, C., "El castillo de Coca y su ornamentación", *Anales de Historia del Arte* 6, Madrid, 1996, págs. 13-34.

⁵⁷ Madoz Ibáñez, P., *"Diccionario Geográfico Histórico Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar"*, Madrid 1847, tomo VII (Reed. Valladolid 1984, pág. 64).

⁵⁸ Velasco Bayón, B., *"Historia ..."*, pág. 605.

⁵⁹ En la página VIII del prólogo del *"Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid"*, publicado en Valladolid en 1874, J. Martí y Monsó agradece su colaboración a *"D. Antonio Rodríguez Villa, Archivero de la Casa del Excmo. Sr. Marqués de Alcañices"*.

DOCUMENTACIÓN

EL SISTEMA DE INFORMACIÓN CAIMAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

VÍCTOR M. DURÁN NARANJO

Lucent Technologies, Madrid

JOSÉ M.^a MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Grupo de Tratamiento de Imágenes
Universidad Politécnica de Madrid

RESUMEN

El Museo Arqueológico Nacional cuenta con un sistema de información que contiene datos referentes a las piezas del museo, sus fotografías (tanto digitales como en soporte físico), sus movimientos y los expedientes administrativos. El catálogo está accesible al público en Internet. También puede ser consultado a través de la aplicación de teleconsulta MIRA, con mayor funcionalidad. Para la consulta y gestión integrada de los datos del museo, éste posee el sistema CAIMAN, que ofrece un amplio conjunto de herramientas para la introducción, el tratamiento y la consulta de los datos.

SUMMARY

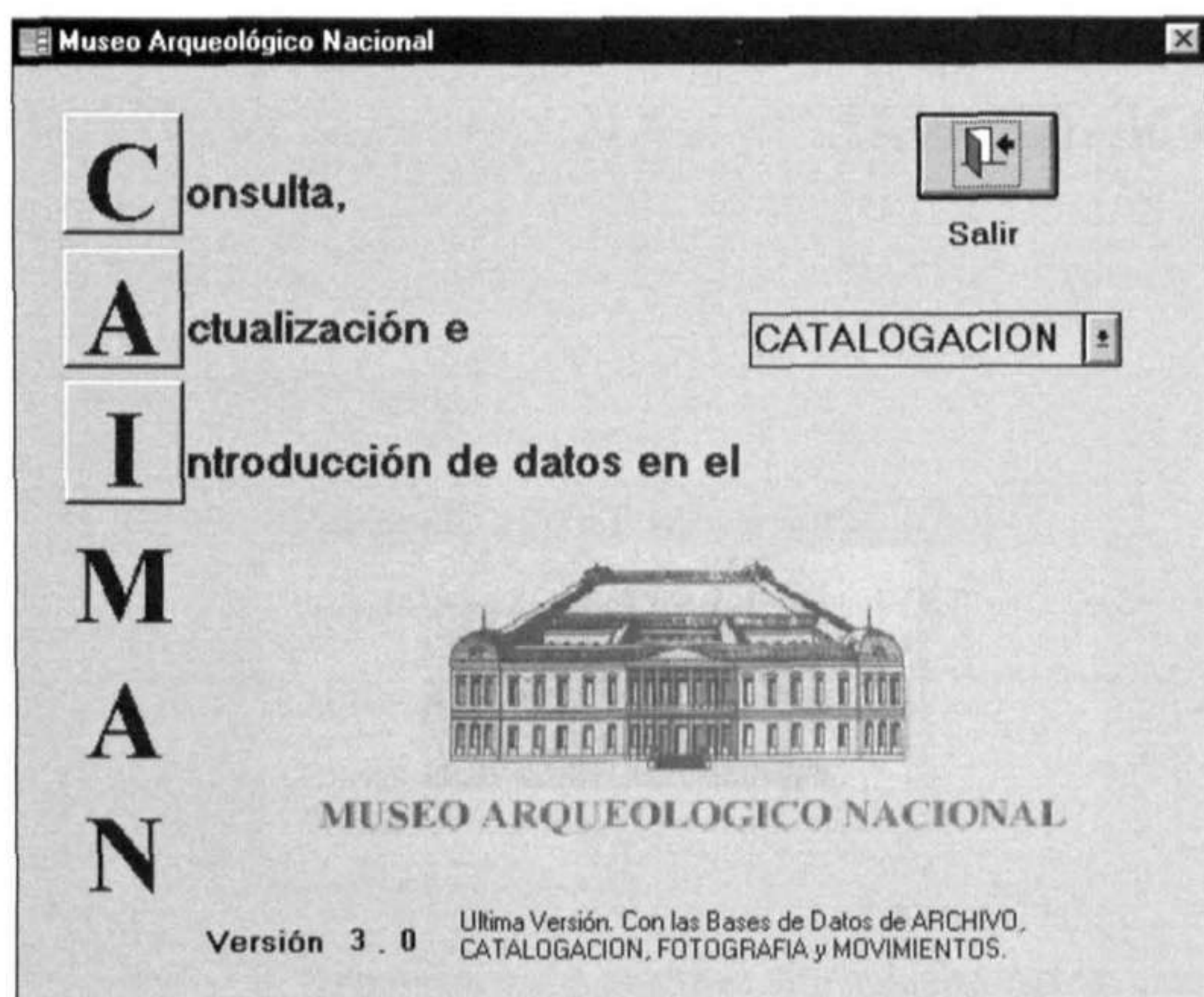
The Museo Arqueológico Nacional has an information system that contains data about its collections, its photographs (digital as well as physical), the pieces movement registry and the administrative reports file. The public can gain access to the catalogue through Internet. It is also made accessible through the teleinvestigation application called MIRA. For the integrated management of museum data, there is the application CAIMAN, which offers a wide tool kit for the data insertion, updating and consultation.

EL Museo Arqueológico Nacional, como centro dedicado a la divulgación e investigación del patrimonio histórico artístico, cuenta en sus fondos con más de un millón de piezas con características muy dispares, pues posee objetos de todas las ocupaciones que ha desarrollado la humanidad a lo largo de su historia. La organización y clasificación de los datos que se manejan en este entorno resulta compleja y laboriosa, si se procura que puedan ser fácilmente recuperables y útiles por y para otras personas. Por este motivo es imprescindible el uso de herramientas que ayuden a organizar esta vasta información manejada día a día por conservadores e investigadores en el museo. Con el fin

de agilizar y hacer más sencillo el acceso a los datos se comenzó en 1990 la labor de informatización del MAN. Desde entonces ha pasado por diferentes etapas, en las que se ha ampliado y mejorado el sistema de información.

BASES DE DATOS DEL MAN

Antes de comenzar con la informatización es preciso organizar los datos que se van a tratar en función de la utilización que se va a hacer de ellos. Esta etapa ya estaba superada, pues el museo ya contaba con un estudio previo realizado por conservadores en prácticas en



1989¹ (Proyecto de Informatización del Sistema Español de Museos) (Cacho, 1995) en el que se hacía una primera aproximación a la sistematización de toda la documentación del MAN, en el que se basó el primer intento de informatización del museo.

La informatización no se realizó directamente, sino que se ha pasado por diversas fases en las que se han solventado los problemas de las fases anteriores y se ha ampliado el sistema hasta llegar al actual. Una primera aproximación a la informatización del MAN fueron los programas de gestión de datos realizados en DBaseIII+ y DBaseIV a partir de los programas IBIM (Inventario Básico Informatizado de Museos Españoles) y SIGME (Sistema Integrado de Gestión de Museos Españoles) del entonces Ministerio de Cultura.

Una segunda etapa en la que se realizaron innovaciones técnicas y de desarrollo de una plataforma estable de gestión de los datos fue posible gracias a los fondos aportados por los proyectos europeos EMN (European Museum Network) (Delclaux, 1991) y RAMA (Remote Access to Museum Archives) (Delclaux, 1994)

¹ Pilar Barraca, Magdalena Barril, Paloma Cabrera y Amparo Sebastián.

(Bescós, 1994), ambos pertenecientes al programa RACE (Research and Technologies Development of Advanced Communication in Europe). El desarrollo de estos proyectos se realizó en colaboración del GTI (Grupo de Tratamiento de Imágenes) de la Universidad Politécnica de Madrid y dio como resultado la obtención de un plataforma de gestión fiable de los datos en ORACLE que hacía accesible la información desde las aplicaciones MIRA (Multimedia Information Remote Access) y CMAN (Catalogación del MAN)², desde Internet o desde la red de área local del MAN respectivamente.

Posteriormente se ha continuado desarrollando este sistema hasta integrar en él otros archivos del museo y aumentar sus funcionalidades. Actualmente es utilizada la herramienta CAIMAN (Consulta, Actualización e Introducción de datos en el MAN)³, que puede desglosarse en cinco partes bien definidas, aunque relacionadas. Para referirnos a ellas las llamaremos bases de datos, aunque este nombre normalmente suele utilizarse para denominar al conjunto global. La principal de ellas contiene la catalogación de las piezas y sirve de nexo de unión entre las otras cuatro: fotografías digitales, archivo fotográfico, expedientes administrativos y movimiento de piezas.

ACCESO A LAS BASES DE DATOS

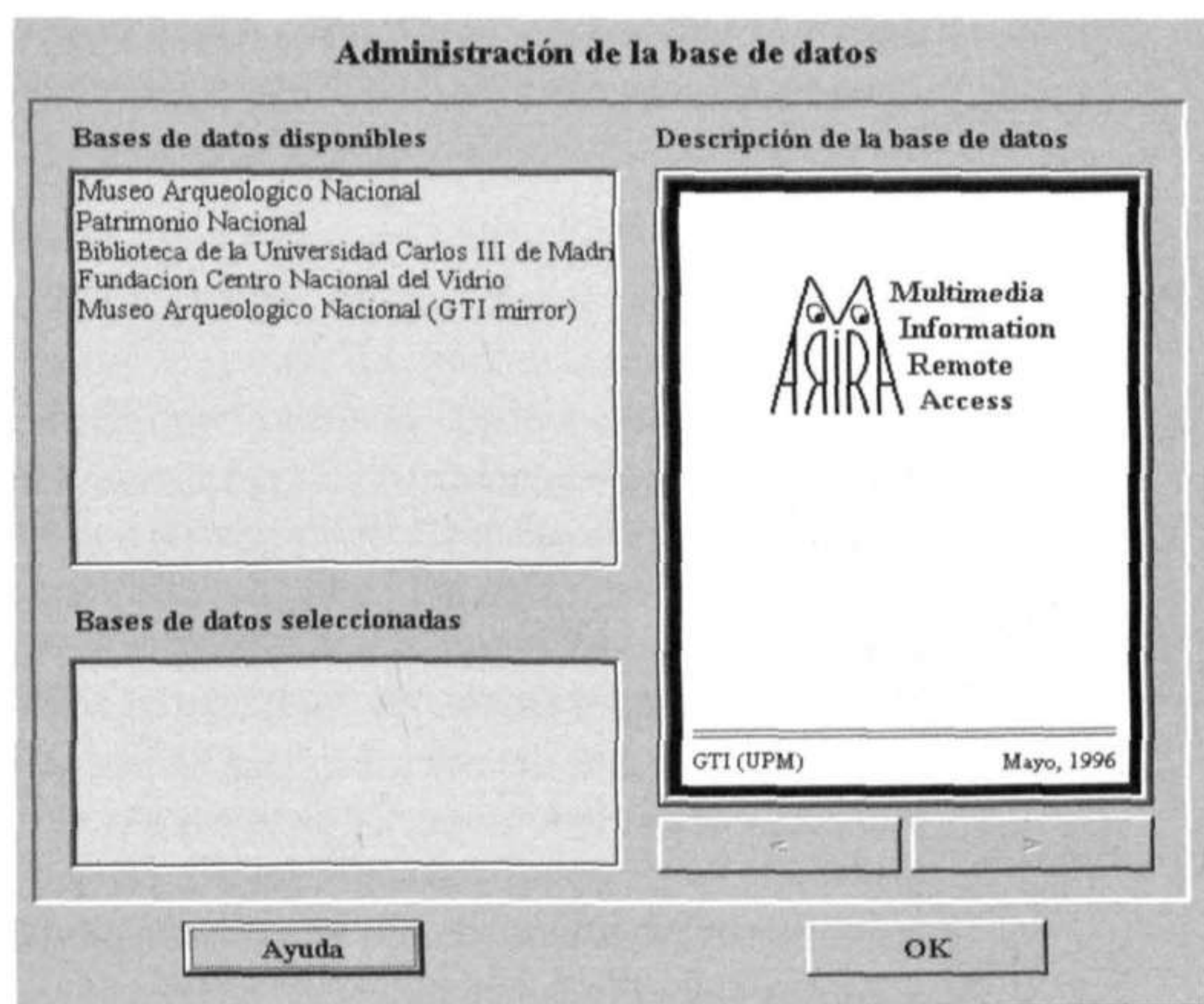
Veamos los diferentes medios de acceso a la información del MAN para así ir describiendo sus distintas partes. Se ha de resaltar que mientras más limitado es el número de usua-

² Para más información sobre CMAN, consultar el Proyecto Fin de Carrera titulado "Sistema de Información para el Museo Arqueológico Nacional", Antonio Alberto de Mercado Cristóbal, Grupo de Tratamiento de Imágenes, ETSI Telecomunicación, Universidad Politécnica de Madrid, 1997.

³ Desarrollada por Víctor M. Durán gracias al acuerdo de colaboración entre el GTI de la UPM y el MAN. Para obtener información más detallada de su estructura y funcionamiento, consultar el Proyecto Fin de Carrera titulado "Sistema de Información Integrado para la Gestión de Fondos Museográficos en el Museo Arqueológico Nacional", Víctor Manuel Durán Naranjo, Grupo de Tratamiento de Imágenes, ETSI Telecomunicación, Universidad Politécnica de Madrid, 1998.

rios que pueden acceder por un medio al sistema de información, se dispone de más herramientas para trabajar con los datos. Comenzamos por el acceso de mayor difusión y menos prestaciones, para posteriormente invertir estos términos.

El acceso más amplio, abierto a mayor número de usuarios, se realiza a través de Internet. Cualquier persona que esté conectada a esta red, en cualquier parte del mundo y con un navegador estándar, puede consultar los datos de las piezas del museo con sólo escribir la dirección: <http://www.man.es>. Por este medio se accede como visitante a gran parte de la información de las piezas de la base de datos y a una pequeña foto identificativa.



Multimedia en Museos y Bibliotecas vía Internet) (Cisneros,1997), al que pertenece MIRA, se tiene acceso a bases de datos de Patrimonio Nacional (Palacio Real), Fundación Centro Nacional del Vidrio (Real Fábrica de Cristales de la Granja), Biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid y Museo Arqueológico Nacional. En breve se sumarán a la publicación de datos el Museo del Prado y el Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya, también participantes en el proyecto.

A partir de la consulta de las fichas de catalogación se puede acceder a las fotografías digitalizadas que de aquéllas se disponga. Junto a la ficha de catalogación se muestra una imagen pequeña que sirve para reconocimiento de la pieza, pero también hay imágenes de alta definición. Algunas piezas tienen hasta diez fotografías que muestran detalles variados. Estas fotografías son fruto de los proyectos europeos EMN (Delclaux, 1991) y RAMA (Delclaux, 1994) en los que se invirtió un gran esfuerzo en dotar al MAN de un archivo con 5.000 imágenes digitales de gran resolución. Este trabajo fue llevado a cabo por Ana Luisa Delclaux, M^a del Carmen Alonso y Margarita Sánchez Llorente entre los años 1990 y 1997.

También vía Internet y utilizando la aplicación de teleconsulta MIRA⁴, desarrollada por el GTI (Grupo de Tratamiento de Imágenes) en la ETSI de Telecomunicación de la Universidad Politécnica de Madrid, se pueden hacer búsquedas más avanzadas en los datos de catalogación y acceder también al archivo de imágenes digitales de gran resolución en el que se pueden consultar varias fotos de cada pieza. Dentro del proyecto BABEL (Servicios

⁴ Esta aplicación, disponible para Windows95 y WindowsNT, se puede obtener a través de Internet en <http://www.gti.ssr.upm.es/~jms/mira/>

Introducción de datos en el Museo Arqueológico Nacional), sistema de información desarrollado en el MAN.

CAIMAN

Esta aplicación posee diversas herramientas que facilitan al personal del museo el acceso a la información. Es la única vía de entrada de nuevos datos y modificación de los existentes, además de permitir la consulta avanzada y unificada de todos los datos ya almacenados en las cinco bases de datos anteriormente descritas. Hay que hacer especial hincapié en ciertos aspectos de la introducción y revisión de los datos, pues es la única manera de que una base de datos sea útil en el momento de recuperar la información allí almacenada.

La base de datos de catalogación de piezas intenta contener todos los datos necesarios en la catalogación. Aquí se almacena la información relativa a sus características físicas (descripción, materia, inscripciones, nombre del objeto, clasificación genérica...), datos de interés arqueológico (lugar de hallazgo, lugar de producción, bibliografía, época...) y datos de gestión administrativa interna del museo (número de inventario, número de expediente, catalogador, topografía,...). Ha sido laborioso conseguir una homogeneización de los campos que forman la base de datos entre los diferentes departamentos del museo. Aún después de haber celebrado prolongadas reuniones, hay algunas variaciones entre departamentos, derivadas de la diversidad de piezas que gestionan; sin embargo se ha conseguido que el número de campos dispares sea reducido. Esta información es accesible por los tres medios descritos.

El eje principal de los datos almacenado en el MAN se sitúa, como es natural, en las piezas que en él se custodian. Alrededor de las piezas hay datos añadidos que completan la información aportada sólo por estos objetos. Las bases de datos que podemos considerar anejas a la de catalogación de piezas, en el sistema de información CAIMAN, son las de fotografía digital, archivo fotográfico, archivo de expedientes y movimientos de las piezas.

El museo dispone de un amplio archivo fotográfico de sus fondos en el que se almacenan fotografías en todos los formatos. Este archivo se encuentra parcialmente informatizado, y consta de más de 5000 registros en la actualidad. Esta información queda accesible directamente, o bien a través de la búsqueda de una pieza. Así, quien esté interesado en una pieza puede averiguar fácilmente las fotografías disponibles y a la inversa, a partir de los datos de una fotografía del archivo, obtener información de la pieza a la que corresponde.

Otro aspecto fundamental, desde el punto de vista administrativo y de investigación, es el acceso a los expedientes (Carretero, 1996). En ellos se guarda la historia de las piezas en su paso por el museo y otros datos administrativos. También es consultable el contenido de los expedientes que afectan a una pieza a partir de la localización de ésta. Desde un expediente se puede pasar hasta otro relacionado y de éste a otra pieza distinta. De esta manera, con el simple movimiento del ratón se tiene acceso de forma unificada a toda la información que gira en torno a las piezas. Por ejemplo, una vez seleccionada una pieza es posible consultar el expediente de su adquisición y, a partir de él, consultar otras piezas que pudieran haber llegado con la misma colección y con las cuales está relacionada. Éste es uno de los mecanismos de extracción de los datos allegados a una búsqueda inicial.

La base de datos del movimiento de las piezas está más orientada al control interno. En ella se refleja en todo momento la situación de una pieza, o de un conjunto, y se tienen almacenados todos sus movimientos, tanto dentro como fuera del museo.

HERRAMIENTAS

Las piezas, y todos los datos relacionados con ellas, acaparan la atención principal del museo, de sus visitantes, profesionales de museos e investigadores en general. Es fundamental la uniformidad de criterios a la hora de introducir los datos para que posteriormente sea posible su recuperación. En repetidas ocasiones se

piensa que no existe un dato dentro del sistema informatizado por un error en el tecleo. Por ejemplo, que no se encuentre una "figura" porque al introducirla hubo un error y está almacenado "figra". Para evitarlo hay que tomar dos medidas: una previa, con ayudas a la introducción, y otra posterior, revisando periódicamente los datos ya informatizados. En estos aspectos, CAIMAN cuenta con diversas herramientas:

AYUDAS A LA INTRODUCCIÓN:

– Plantillas definidas por el usuario para introducir una serie de piezas con datos similares. Cada operador define los datos que tienen en común las piezas a introducir en la base de datos y de esta manera se evita el trabajo de la repetición de los mismos y los posibles errores. Es muy útil a la hora de catalogar objetos de un mismo yacimiento, donde hay gran similitud entre las piezas.

– Listas cerradas de elección. Corresponden con clasificaciones previamente definidas en la base de datos. El operador sólo puede elegir un término de los prefijados para ese campo, por ejemplo, el departamento al que pertenece una pieza. El operador no puede inventarse un nuevo departamento, sino que tiene que ajustarse a los ya existentes.

– Listas abiertas. Existen dos opciones para rellenar el campo: elegir un elemento de la lista, confeccionada a partir de datos revisados o bien a partir de los datos que ya contiene la base de datos, o hacer una nueva anotación, que puede ser añadida al listado para posteriores introducciones de datos.

– Menús con palabras clave. Consisten en presentar al operador un conjunto de palabras clave, comúnmente utilizadas en el campo a completar, como son el campo de topografía o las dimensiones del objeto. Estas palabras pueden ser elegidas con el ratón, evitando así el tecleo, de forma que se agiliza su introducción y se evitan fallos.

Ayudas a la revisión, que consisten en la prestación de facilidades para la obtención de

listas, tanto en pantalla como en papel. Utilizando estas herramientas se pueden conseguir dos tipos de enumeraciones:

– Listados generales. Presentan las diferentes entradas en un campo. Son el fiel reflejo del estado de la base de datos, o bien de un departamento en concreto. En ellos se detectan los errores de criterio al introducir los datos. Por ejemplo, se puede obtener la relación de los diferentes nombres de objeto que hay introducidos en la base de datos. Así se nos muestran todas sus variantes, evitando las repeticiones que se tienen de cada término.

– Listados reducidos. Sirven para revisar un área delimitada de los datos. En estas relaciones aparecen los valores de los campos seleccionados en cada una de las fichas elegidas, con las condiciones impuestas en la búsqueda ordenada por el usuario. Como ejemplo, ésta es la herramienta que permite hacer la revisión de los datos introducidos en la última semana por un departamento o un operador en concreto.

Una vez introducidos y revisados los datos, se llega a un estado avanzado de madurez de la base de datos. Puede ser una labor que no finalice nunca, pues las bases de datos siempre deben estar en evolución, bien añadiéndose nuevos datos, bien consultando y modificando los existentes; pero puede mantenerse un estado de alta fiabilidad de los datos que se contienen. Es entonces cuando se puede ofrecer todo el contenido de forma fiable a sus usuarios, fin último de todo sistema de información.

La consulta puede hacerse, como es habitual en otros sistemas, a través de la búsqueda dirigida. A partir de un dato conocido por el usuario se insta al motor de la base de datos a recuperar toda la información en la que aparezca. Para ello es necesario cumplimentar la condición de búsqueda deseada y ejecutar la consulta. En CAIMAN también se pueden obtener datos por relación con los ya consultados. A partir de algunos campos es posible obtener información de otras piezas, expedientes relacionados, fotografías de la pieza, movimientos y fotografías digitalizadas, siempre partiendo de los datos que se estén

consultando en ese momento. De esta manera el acceso a la información se realiza de una manera cómoda y dinámica, de una forma similar a lo que llaman navegación en Internet sólo haciendo clic clic con el ratón del ordenador.

FUTURO DE LA INFORMATIZACIÓN DEL MAN

Hasta el momento, con la herramienta CAIMAN se ha conseguido la informatización de gran parte de los archivos con los que cuenta el MAN, potenciando con la sinergia de su integración el valor de sus datos. Por otro lado añade nuevas opciones para facilitar, dirigir y revisar la información introducida de manera que el contenido sea coherente en su conjunto y organización. Hasta el momento existen tres medios de acceso a esta base de datos y en los próximos años adoptará las nuevas tecnologías para aprovechar sus recursos:

– Funcionamiento completamente basado en Internet. En estos momentos el acceso a los datos requiere de la instalación de CAIMAN en el PC para poder disfrutar de todas sus facilidades. Éste será un lastre que se evitará en un plazo breve. Gracias a la plataforma de programación JAVA -lenguaje adaptado para que sus progra-

mas en cualquier PC sin necesidad de instalar previamente más que un navegador de Internet, el acceso a CAIMAN será utilizando un visor de Web. No requerirá instalación ni actualización de la aplicación, solamente tener un ordenador conectado a Internet en cualquier parte del mundo.

– Una de las posibilidades que permite la información digital es la preparación rápida y sencilla de presentaciones. A partir de una selección de la información de texto como de las imágenes digitalizadas, puede prepararse un paquete de información con fines como permitir la consulta del público en una exposición, pronunciar una conferencia o confeccionar un CD-ROM divulgativo.

– Unión con la biblioteca del museo. En estos momentos se está informatizando la biblioteca del MAN, gracias a la labor infatigable de Rosario López de Prado. Una opción interesante a la hora de utilizar CAIMAN para investigar acerca de las piezas del museo, puede ser acceder a la información disponible sobre su bibliografía, reflejada en las fichas de catalogación. A partir de estos datos, se podría integrar el sistema con la base de datos de la biblioteca del MAN de manera que se podrían obtener simultáneamente los datos publicados acerca de la bibliografía.

BIBLIOGRAFIA

Bescós, J., Martínez, J.M., Cisneros, G.

(1994): "RAMA: Servicios de Acceso Multimedia a Museos". Libro de Actas de las Cuartas Jornadas TELECOM I+D. pp. 1-10.

Cacho, C., Martí, J., Maicas, R., Armada M.

(1995): Informatización y Documentación en el Museo Arqueológico Nacional. Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios y Museólogos y Documentalistas. Madrid.

Carretero Pérez, A., Chinchilla, M., Barraca, P., Adellac, M.D., Pesquera, I., Alquézar, E.

(1996): Normalización Documental de Museos. Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid.

Cisneros, G., Martínez, J.M., Bescós, J., Cabrera, J.

(1997): "Servicios Multimedia en Museos y Bibliotecas vía Internet". Libro de Ponencias de las Séptimas Jornadas TELECOM I+D. Madrid. pp. 177-186.

Delclaux Bravo, Ana Luisa

(1991): "El Museo Arqueológico Nacional y la Red Europea de Museos". Boletín del Museo Arqueológico Nacional, IX. pp. 113-116.

(1994): "Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (acceso remoto a bases de datos)". Boletín del Museo Arqueológico Nacional, XII. pp. 145-148.

Sánchez Llorente, Margarita

(1996): "La digitalización de imágenes para la base de datos del Museo Arqueológico Nacional". Boletín del Museo Arqueológico Nacional, XIV. pp. 201-204.

EL SISTEMA INFORMATIZADO DE DOCUMENTACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

EVA M^a ALQUÉZAR YÁÑEZ

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Este artículo expone el estado de la cuestión del sistema informatizado de documentación del Museo Arqueológico Nacional. Desde comienzos de 1998 está funcionando la versión 3.1 de la aplicación CAIMAN, desarrollada para gestionar el inventario, catalogación y gestión de fondos museográficos y administrativos.

SUMMARY

This article explains the present situation of the computerized documentation system of the Museo Arqueológico Nacional. Since the beginning of 1998 the 3.1 version of the application CAIMAN is working to manage the inventory and the catalogue of museum collections and administrative documentation.

CON este artículo queremos presentar el estado de la cuestión del sistema informatizado de inventario, catalogación y gestión de fondos museográficos y administrativos del Museo Arqueológico Nacional. Este sistema tiene un origen ya bastante alejado en el tiempo y su génesis inicial fue dada a conocer en su momento por el equipo de personas que intervinieron en sus comienzos en el proyecto de informatización del sistema documental del Museo¹. No es por ello éste el lugar de referirnos a la evolución del sistema desde sus inicios²,

salvo alguna obligada referencia, sino de presentar el estado de la cuestión actual y las perspectivas de futuro desarrollo, intentando al mismo tiempo hacer una evaluación y autocrítica.

DEFINICIÓN Y OBJETIVOS DEL SISTEMA

El proceso de informatización ha tenido como objetivo desde su origen la elaboración de una herramienta que permita reunir y dar acceso a una serie de informaciones, dispersas hasta el momento en diferentes secciones orgánicas y funcionales del Museo, pero que forman un conjunto de repertorios informativos estrechamente vinculados por su origen y contenidos; estos vínculos deben ser explicitados para que el usuario pueda extraer todos los datos necesarios para una adecuada gestión de los fondos museográficos. La informatización permite establecer estos

¹ Cacho, C. y otros: Informatización y documentación en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, ANABAD, 1995.

² Esta evolución ha ido siendo descrita pormenorizadamente en varios documentos internos del museo (Documentación e Informatización del M.A.N.. Estado de la cuestión; diciembre 1991; noviembre 1992; mayo 1993; marzo 1995; abril 1996). El último de ellos está siendo redactado en estos momentos.

vínculos ágil y eficazmente, convirtiéndose hoy en una herramienta casi imprescindible para la gestión de una información que crece de manera exponencial en los museos.

En los inicios del proyecto de informatización del Museo Arqueológico Nacional, como en otras instituciones museísticas españolas que comenzaron este proceso a comienzos de los 90, se centraron los esfuerzos en el establecimiento de un sistema de inventario y catalogación de los fondos museográficos que superase los tradicionalmente utilizados³. Pero pronto se detectó la necesidad de ir más allá y conectar con los archivos de catalogación otros repertorios informativos imprescindibles para la gestión de los fondos inventariados. Nos referimos a los archivos fotográficos, a los archivos de restauración, al archivo administrativo y a la información sobre algunos episodios de la vida de los fondos museográficos en el museo, episodios que se traducen en movimientos físicos, con diferentes motivos y finalidades. Hay que tener en cuenta que la información que pueden contener estos repertorios es muy puntual y precisa, y por ello muy difícil de recuperar si no se recoge adecuadamente en el momento oportuno. No ocurre lo mismo con los datos de descripción o clasificación científica de los objetos, ya que los acompañan o pueden ser fruto de sucesivas interpretaciones, hechas en cualquier momento.

Conscientes de esta necesidad, el sistema informatizado del Museo Arqueológico Nacional se ha estructurado en varias tablas que contienen distintos tipos de información interrelacionada, siendo posible la "navegación" a través de ellas buscando conexiones a partir de un determinado dato. Así, a partir de la ficha de inventario de un determinado objeto, podemos acceder a otros objetos relacionados con éste; podemos conocer los documentos relacionados con su ingreso en el museo; qué otros objetos ingresaron con él y qué

³ El mayoritariamente utilizado desde los años 40, aunque con variantes según los museos, ha sido el conocido como "sistema Navascués", publicado en 1942 por el Ministerio de Educación Nacional: Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

otra documentación hace referencia a este objeto; qué fotografías se han realizado del objeto a lo largo de su vida en el museo; qué informes de conservación se han emitido sobre él y qué procesos de restauración ha sufrido; qué movimientos ha experimentado y con qué motivos y finalidades: cambios de ubicación en almacenes y salas de exposición, consulta de investigadores, estancias en laboratorios de fotografía y restauración (propios o ajenos), exposiciones, depósitos en otras instituciones, etc.

CAIMAN 3.1. DESCRIPCIÓN DE LA APLICACIÓN

En el momento de escribir este artículo se encuentra ya disponible para su utilización en las distintas terminales de la red local del Museo la versión 3.1 de la aplicación CAIMAN, el resultado de varias mejoras aplicadas sobre las versiones utilizadas anteriormente, desde abril de 1996. Algunas de estas mejoras se refieren a nuevas funcionalidades introducidas en la base de datos de inventario y catalogación de fondos, que constituía el núcleo de anteriores versiones, pero la novedad más destacada es la conexión de otras bases de datos, como explicábamos más arriba en la definición general del sistema. Algunas de estas bases de datos ya se habían pensado en momentos anteriores del proceso de informatización⁴, pero es ahora cuando por primera vez están disponibles para su utilización: consulta de los datos ya introducidos y carga de nueva información.

CAIMAN es una aplicación programada en Microsoft Access 2.0, a modo de interface de acceso a las tablas de datos almacenadas en Oracle 7. La programación ha sido realizada por Alberto de Mercado y Víctor Durán bajo la coordinación del departamento de Documentación del Museo, gracias a la colaboración entre el Museo Arqueológico Nacional y el Grupo de Tratamiento de Imágenes de la Universidad Politécnica de Madrid, socios en varios proyectos europeos y de la CICYT.

⁴ Cacho, C. y otros: *Op. cit.*, pp. 85-96.

Hay que destacar también la participación de todo el personal técnico del Museo, que con sus sugerencias y con la continuada prueba de las sucesivas versiones han aportado una importantísima ayuda al desarrollo del proyecto. También ha sido una aportación fundamental la del personal contratado por el Ministerio de Cultura a través del INEM. De un modo especial queremos señalar el trabajo de las personas que han formado parte del departamento de Documentación en diferentes momentos a lo largo de estos años de desarrollo: Carmen Cacho, Javier Martí, Rut Maicas, Manuel Armada, Teodora Fernández y José Luis Mingote. A todos ellos hay que añadir los nombres de Ana Luisa Delclaux, Margarita Sánchez Llorente y Carmen Alonso, cuya labor de coordinación de los proyectos EMN y RAMA⁵ ha sido fundamental para el impulso de la informatización del museo, además de su extraordinario trabajo de digitalización de imágenes, que han enriquecido la información accesible a través de nuestra base de datos.

El sistema CAIMAN contiene datos referidos, por el momento, a cinco ámbitos de información interrelacionados: Catalogación de fondos museográficos, Archivo fotográfico, Imágenes digitales, Archivo administrativo y Gestión de movimientos de fondos. En cada uno de estos ámbitos, según el nivel de acceso de cada usuario, es posible la consulta, edición e impresión de datos. (Figura 1).

1. CATALOGACIÓN DE FONDOS MUSEOGRÁFICOS

La información sobre catalogación de fondos es accesible a todos los usuarios del sistema en modo de consulta, aunque el modo de

⁵ DELCLAUX, A.L.: "El Museo Arqueológico Nacional y la Red Europea de Museos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo IX, 1991, pp.113-116.

DELCLAUX, A.L.: "Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (Acceso Remoto a las Bases de Datos)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XII, 1994, pp. 145-148.

SÁNCHEZ LLORENTE, M.: "La digitalización de imágenes para la base de datos del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XIV, 1996, pp. 201-204.

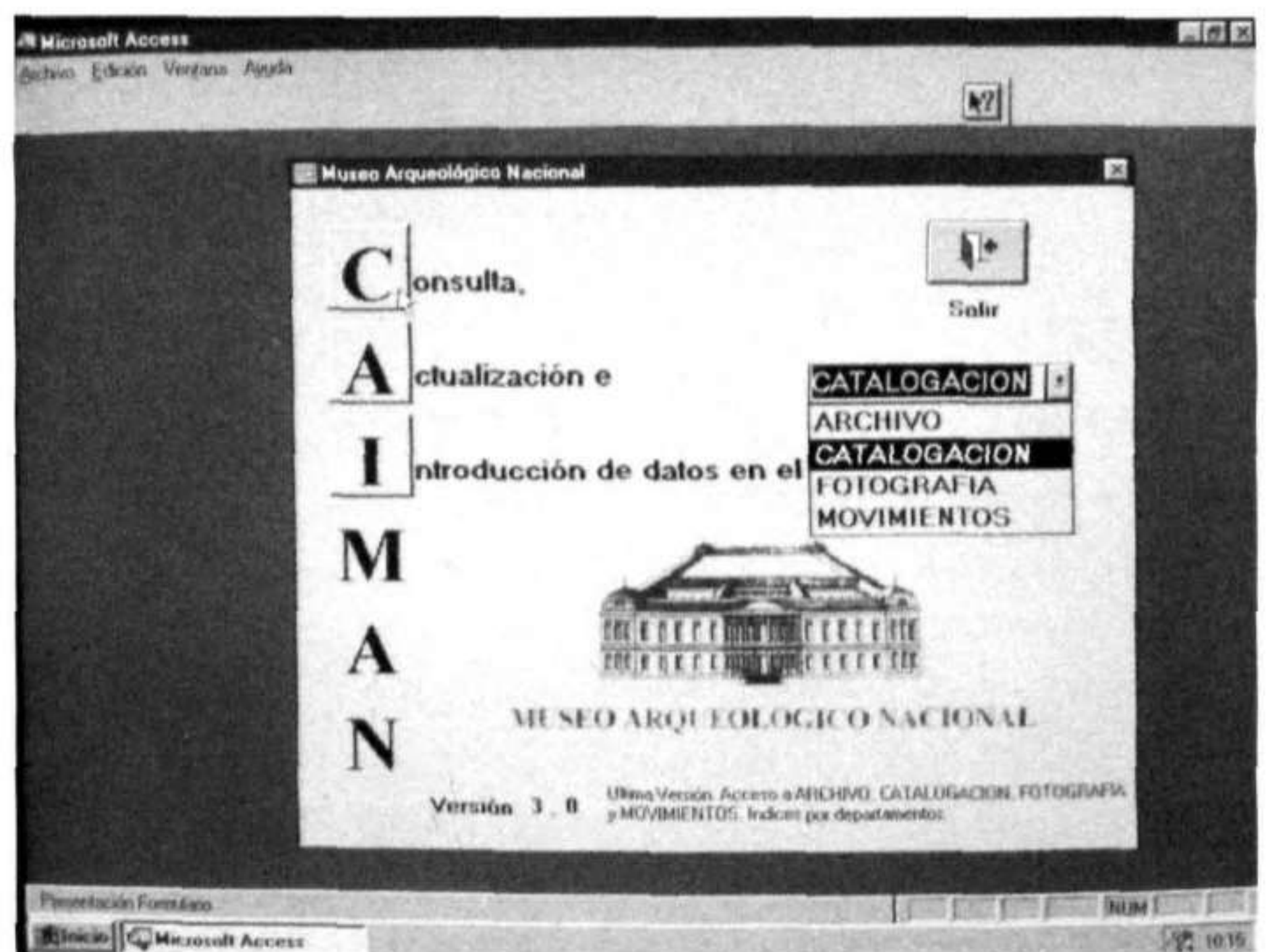


FIGURA 1.

edición está reservado a los usuarios de los departamentos del museo que tienen entre sus funciones la catalogación de fondos museográficos; los catalogadores, según el departamento al que pertenecen, tienen acceso a la edición de datos sobre los fondos que tienen asignados en cada caso.

Actualmente (abril de 1998) la base de datos de catalogación contiene casi 32.000 registros⁶.

a) *El modo de consulta* da acceso al conjunto de los datos de catalogación de todos los fondos del museo, independientemente del departamento al que se adscriban. No obstante, el grueso de los datos se almacenan en el sistema en siete tablas independientes, correspondientes a cada uno de los departamentos de investigación⁷, de modo que si las consultas se quieren acotar a un departamento determinado, el acceso es mucho más ágil. La acotación de la consulta se puede

⁶ La totalidad de estos registros, incluyendo las imágenes con ellos asociadas, son accesibles también a través de la página Web del Museo Arqueológico Nacional, aunque en una versión algo reducida (<http://www.man.es>). Este acceso es posible gracias al Grupo de Tratamiento de Imágenes de la ETSIT de la Universidad Politécnica de Madrid.

⁷ Prehistoria; Protohistoria y Colonizaciones; Egipto y Próximo Oriente; Antigüedades Clásicas; Antigüedades Medievales; Edad Moderna; Numismática y Medallística.

realizar por medio de condiciones de búsqueda a partir de todos los campos que forman la base de datos de catalogación, con condiciones simples o combinadas.

Como apoyo para la formulación de condiciones de búsqueda es posible extraer los índices correspondientes a los contenidos introducidos en cada uno de los campos de la base de datos.

Una vez acotada la consulta, el acceso a los datos puede realizarse a través de listados con la información previamente seleccionada por el usuario, y a través de las pantallas de visualización de los registros completos.

Cada registro de catalogación se visualiza en cuatro pantallas, que contienen los datos de identificación, descripción, catalogación y administrativos sobre el objeto correspondiente. La mayoría de los campos que forman el

registro son comunes para la catalogación de todos los objetos del museo, independientemente del carácter de los mismos, ya que fue objetivo del proceso de informatización desde el principio que la estructura catalográfica fuese única y común a todo tipo de fondos, tal y como recomiendan todos los estándares documentales para museos publicados en el ámbito internacional⁸. La clasificación de los campos bajo el epígrafe de cada una de las cuatro pantallas es meramente indicativa, dada la relatividad del carácter de la información que puede contener cada campo (así, la autoría de una pieza puede extraerse de una visible firma, siendo un dato casi meramente descriptivo, o puede deducirse tras un complejo trabajo de investigación, considerándose entonces el dato como parte del más avanzado proceso de catalogación). Teniendo en cuenta esta consideración, los campos se distribuyen en las pantallas del siguiente modo:

Datos de Identificación	Datos de Descripción	Datos de Catalogación	Datos Administrativos
Departamento	Materias	Lugar de hallazgo	Nº de expediente
Nº de inventario	Técnicas	Lugar de producción/ Ceca	Otros números
Clasificación genérica	Dimensiones	Epoca	Nº de fotografía
Nombre del objeto	Peso	Datación	Fecha de ingreso
Clasificación científica	Inscripciones	Estilo	Fuente de ingreso
Tema	Firmas/Marcas	Autor	Forma de ingreso
Título	Descripción	Taller	Topografía
Nº de conjunto (Imagen)	Anverso	Escuela	Archivo de imagen
	Reverso	Inspirado en	Catalogador
	Posición de cuño	Serie	Operador
	Valor	Emisor	Fecha
	Conservación	Historia del objeto	
		Colección	
		Bibliografía	
		Notas	

El modo de consulta permite acceder a otras tablas y ámbitos de información relacionados con el ámbito de la catalogación de fondos y conectados entre sí por el sistema.

A través de la pantalla de datos de identificación (Figura 2) se establece una conexión automática con la tabla que contiene las imágenes digitalizadas del objeto catalogado, visualizándose directamente la primera de ellas en peque-

ño tamaño para una primera identificación visual del objeto, y pudiéndose acceder a ésta y al resto de imágenes a mayor formato previa selección

⁸ International Guidelines for Museum Object Information, CIDOC-ICOM

MDA Data Standard: Spectrum, Gran Bretaña
Categories for the Description of Works of Art, The Paul Getty Foundation, U.S.A.

Normalización Documental de Museos, Ministerio de Educación y Cultura, España.

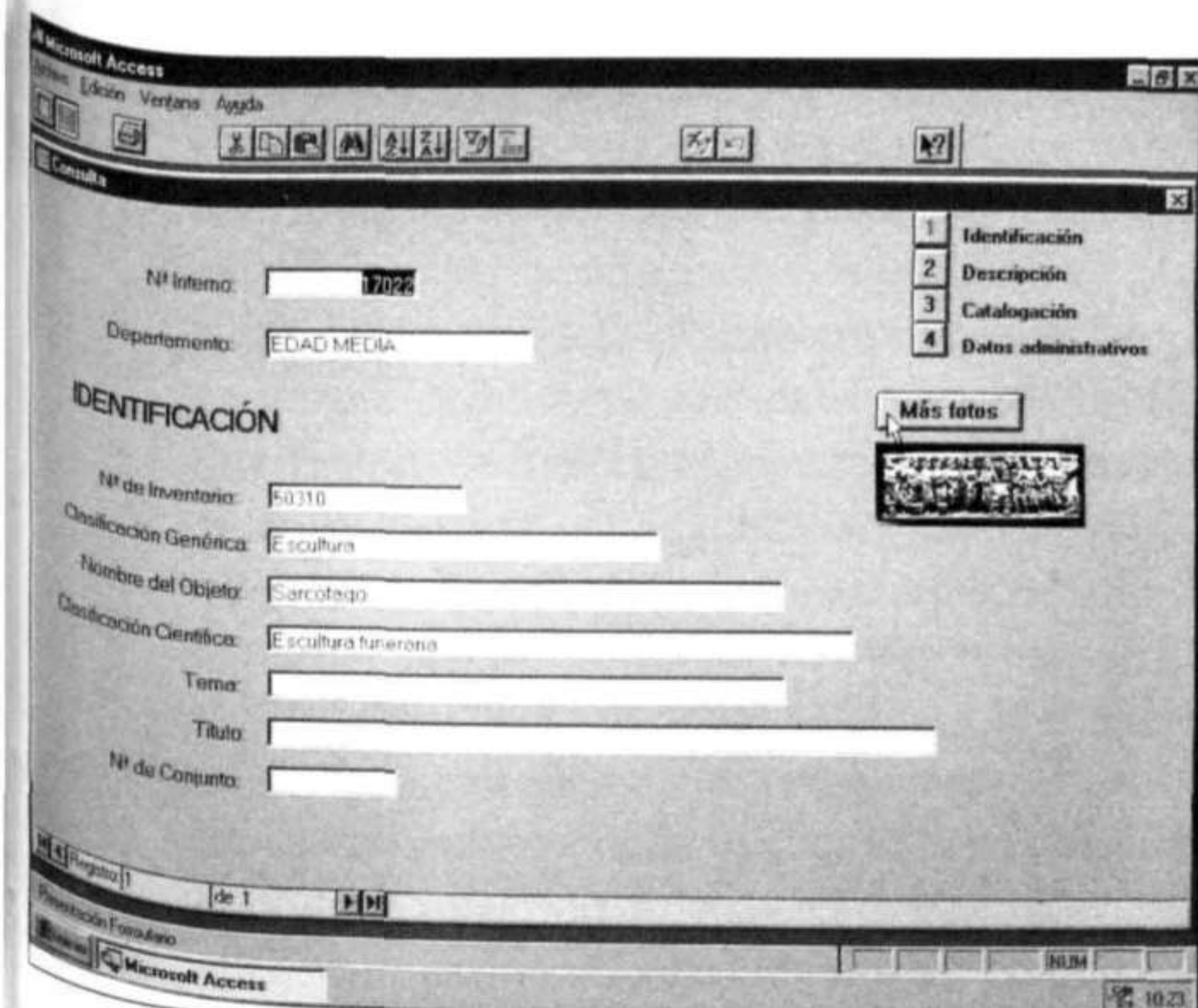


FIGURA 2.

con el ratón. Cada registro de catalogación puede tener asociadas hasta diez imágenes, dependiendo del tipo de objeto al que se refiera, aunque el objetivo actual es que todos los registros tengan al menos una imagen identificativa.

A través de esta primera pantalla también se puede acceder a la tabla de Conjuntos, que contiene el número de identificación, el título, la descripción y el número de objetos asociados a cada conjunto. Esta tabla permite establecer relaciones entre los fondos museográficos, relaciones que no son fácilmente recuperables a través de otros campos de la tabla de catalogación (ej.: una pareja de pendientes, una urna funeraria y el ajuar hallado dentro de ella,...). El número de identificación del conjunto sirve de nexo entre el conjunto y cada uno de los registros de catalogación de los objetos que lo constituyen.

A partir de la cuarta pantalla (Figura 3), la que contiene los datos administrativos, se establecen accesos con tres ámbitos de información relacionados con el registro de catalogación seleccionado: Archivo administrativo, Archivo fotográfico y Gestión de movimientos de fondos.

La conexión con la base de datos de Archivo administrativo se efectúa a través del campo *Nº de Expediente*. Este campo contiene el número del expediente que alberga la documentación de

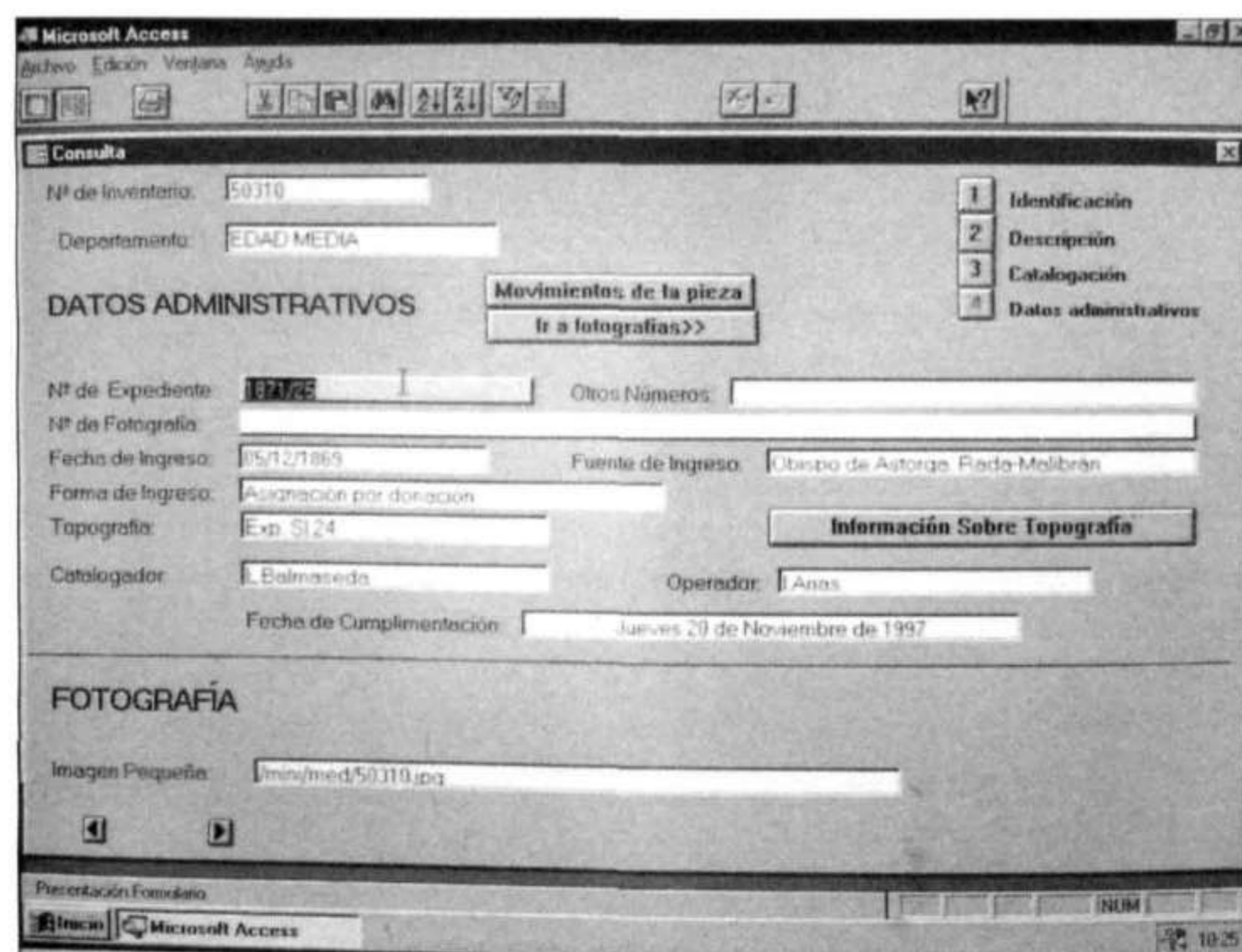


FIGURA 3.

ingreso del objeto en el Museo; a través de él es posible consultar el registro de catalogación de ese expediente, con una relación exhaustiva de todos los documentos que contiene.

A través de un botón activo en esta cuarta pantalla es posible consultar los registros fotográficos asociados al objeto, ya correspondan a fotografías individuales de éste o a conjuntos de objetos entre los que se incluye el seleccionado. Esta conexión se establece a través del número de inventario.

También a través del número de inventario y por medio de un botón en la cuarta pantalla se pueden consultar los registros correspondientes a todos los movimientos experimentados por el objeto, tanto internos como externos.

El modo de consulta permite la impresión de la información obtenida en la búsqueda en varios formatos: fichas completas, fichas simplificadas (con una selección de los campos más identificativos) y listados con una selección de campos encolumnados.

b) *El modo de edición* permite la introducción de nuevos registros de catalogación o la actualización de los ya existentes. Como decíamos más arriba, esta opción sólo está disponible para un determinado grupo de usuarios.

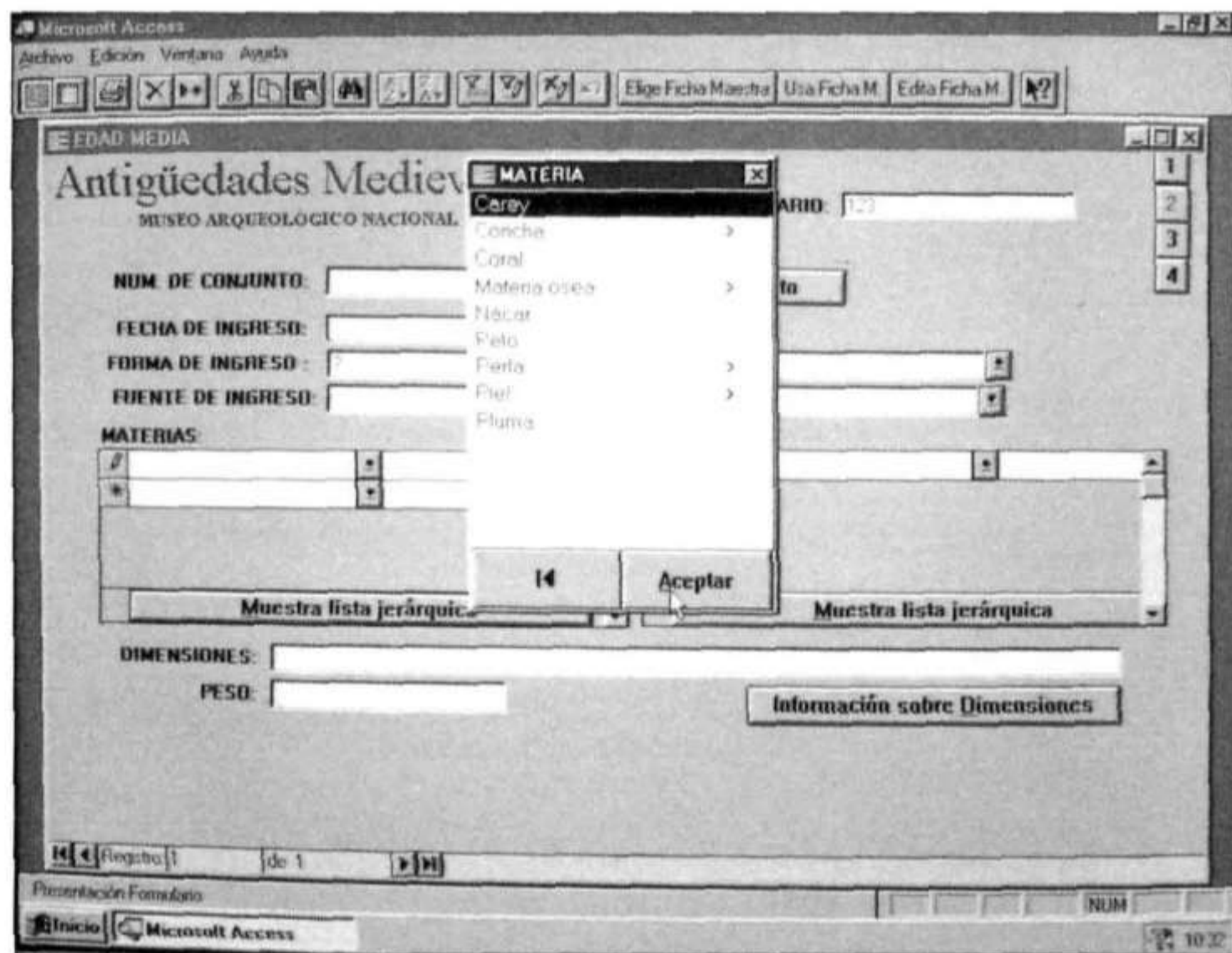


FIGURA 4.

La introducción de datos adopta un formato distinto de pantalla según el departamento al que pertenezca el usuario que va a catalogar fondos museográficos, ya que dependiendo del tipo de materiales más frecuentes en cada uno de los departamentos, se ha optado por un determinado orden y agrupación de los campos.

Los campos *Nº de Inventario* y *Clasificación Genérica* son de obligada cumplimentación. El número de inventario lleva asociado un control que impide introducir números repetidos y pide confirmación para grabar el número elegido, ya que a través de él se produce la interconexión de varias bases de datos.

Algunos campos llevan asociadas tablas de apoyo y control de terminología, con el objetivo de favorecer la normalización de la información y una más eficaz recuperación de la misma, que es el objetivo final de todo sistema de información. Estas tablas son de diferentes tipos:

- Tablas simples cerradas, que sólo permiten la introducción de uno de los términos incluidos en las mismas. Se asocian a los campos: *Estado de Conservación*, *Serie*, *Colección* y *Forma de Ingreso*.

- Tabla simple cerrada, que permite seleccionar uno o dos de los términos incluidos. Se asocia al campo *Clasificación Genérica*⁹.

- Tablas jerárquicas cerradas (Figura 4), que, como las anteriores, sólo permiten introducir términos previamente controlados (hasta 7 por registro), pero que en este caso se estructuran de modo jerárquico, permitiendo recuperar los datos por el sistema de árbol. Se asocian a los campos *Materias* y *Técnicas*. Junto con los términos controlados, estos campos disponen de un espacio para incluir en él observaciones a los términos seleccionados. Con esta estructura jerárquica se están elaborando en este momento las tablas de *Época* y la nueva de *Clasificación Genérica*.

- Tabla abierta, que permite seleccionar uno de los términos propuestos o introducir otro libremente. En este segundo caso, la repetición de términos no previamente controlados indicará la necesidad de ampliar la tabla terminológica. Se asocia al campo *Fuente de Ingreso*.

- Tablas de abreviaturas: Contienen las abreviaturas utilizables en los campos *Dimensiones* y *Topografía*, permitiendo completar los datos a que se refieren cada una de ellas.

Otra de las herramientas de las que dispone el sistema para la introducción de datos es la que hemos denominado "Fichas Maestras". Se trata de plantillas que permiten archivar una serie de datos correspondientes a determinados campos, y comunes a un número relativamente elevado de objetos, de modo que no sea necesario introducirlos en reiteradas ocasiones, sino sólo una vez. Cada plantilla o ficha maestra puede ser titulada con un nombre identificativo y utilizarse cuando convenga, según el objeto que se esté catalogando. Este procedimiento es extraordinariamente útil en el caso del inventario de materiales arqueológicos procedentes de un mismo

⁹ En el momento de escribir este artículo, la tabla de Clasificaciones Genéricas está siendo replanteada, tanto en su estructura como en su contenido. En lo que se refiere a su estructura, va a adoptar la forma de una tabla jerárquica.

yacimiento, de objetos procedentes de una misma colección, de objetos que comparten unas determinadas características (material, técnica, datación, clasificación genérica,...), etc. La gestión de las "Fichas Maestras" se realiza por medio de los botones que encabezan la pantalla de Introducción de Datos: *Editar Ficha Maestra*, *Elegir Ficha Maestra*, *Usar Ficha Maestra*.

La actualización de datos ya introducidos en el ámbito de catalogación exige una selección previa de los registros que se van a modificar. Esta selección se efectúa del mismo modo que la selección para consulta. También es posible extraer índices con los contenidos informativos de cada campo, muy útiles para detectar errores y proceder a su corrección.

Las actualizaciones pueden efectuarse desde las pantallas de visualización de los registros, que coinciden con las utilizadas para la introducción de datos, con la misma agrupación de campos según los departamentos y con las mismas tablas de ayuda. El sistema también permite la modificación en bloque de varios registros previamente seleccionados, modificación que puede afectar a uno o varios campos.

La eliminación de registros sólo se puede realizar desde la pantalla de visualización individual de cada registro, no siendo posible para el usuario la eliminación de registros en bloque.

A partir de una selección de uno o varios registros de catalogación para su actualización, es posible asociar a esos registros uno o varios registros de Gestión de Movimientos y de Archivo Fotográfico.

Desde las pantallas de Introducción y Actualización de datos existen las mismas opciones de impresión ya comentadas en el modo de Consulta.

2. ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Este ámbito de información contiene referencias a todas las fotografías de que es objeto un

fondo museográfico desde su ingreso en el museo, realizadas en diferentes momentos, con distintos motivos, y con unas características físicas propias de cada una de ellas (formato, soporte, color, etc.).

Cada registro de la base de datos de Archivo fotográfico contiene la información referente a una fotografía, que puede ser de un objeto o de un conjunto de ellos. A través del/los número/s de inventario se establece la conexión con el/los registro/s de catalogación del objeto o los objetos correspondientes, conexión inversa a la ya mencionada a partir de la base de datos de catalogación, que conduce a todos y cada uno de los registros fotográficos asociados con un objeto.

La base de datos del Archivo fotográfico contiene en la actualidad más de 5300 registros, correspondientes a las secciones de fondos de Grecia, Etruria, paleocristianos y visigodos. Es el inicio de un proceso que pretende abarcar la enorme cantidad de fotografías que contiene el Archivo del Museo Arqueológico Nacional.

La estructura de la base de datos del Archivo fotográfico contiene los siguientes epígrafes.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Nº de fotografía
Nºs de inventario relacionados
Nombre del objeto
Clasificación genérica
Clasificación geográfica
Descripción de la toma
Fecha de la fotografía
Color
Tipo de fotografía
Soporte
Formato
Conservación
Fotógrafo
Signat. topográfica del original
Signat. topográfica de las copias
Disposición
Archivo digital
Observaciones
Operador
Fecha

El ámbito del Archivo fotográfico tiene las mismas opciones iniciales que el de Catalogación: consulta, actualización e introducción de datos.

La consulta es accesible para todos los usuarios del sistema y puede realizarse a partir de un registro de catalogación, como ya hemos indicado, o mediante la formulación de unas condiciones de búsqueda, del mismo modo que en todas las bases de datos del sistema CAIMAN.

La actualización e introducción de datos sólo están permitidas al departamento de Documentación, y van apoyadas por pequeñas tablas de datos asociadas a los campos *Color* y *Tipo de Fotografía*.

3. IMÁGENES DIGITALES

Como hemos indicado en el módulo de consulta del ámbito de Catalogación de fondos museográficos, cada registro está relacionado con una o varias imágenes digitales, que se almacenan como archivos y van asociadas a su vez a una pequeña tabla con las características propias de cada imagen. Esta tabla sólo es accesible para el administrador del sistema y para el departamento de Documentación. La estructura de esta tabla es la siguiente:

IMÁGENES DIGITALES

Nombre del archivo
Productor
Tamaño
Anchura
Altura
Resolución
Formato
Otros datos
N^{os} de inventario relacionados

4. ARCHIVO ADMINISTRATIVO

El ámbito del Archivo administrativo contiene la catalogación de la documentación contenida en este archivo. Esta documentación es un reflejo de la evolución del Museo Arqueológico

Nacional y de las diferentes funciones que ha cumplido a lo largo de su historia. En el ejercicio de sus funciones, el museo ha ido generando una documentación que se agrupa en unidades denominadas "expedientes".

Cada registro de la base de datos de Archivo administrativo contiene la descripción y catalogación de un expediente, si bien en los casos en los que la documentación aparece mal archivada y se agrupan en un único expediente asuntos diversos, se ha procedido a la subdivisión del expediente tantas veces como asuntos contiene, catalogándose cada subdivisión en un registro de la base de datos.

Los asuntos de los que tratan los expedientes son muy diversos y responden en líneas generales a la estructura funcional del Museo a lo largo de su historia. Para su clasificación, se ha optado por aplicar la estructura de series documentales propuesta por la Comisión de Normalización Documental de la Dirección General de Bellas Artes para la clasificación de fondos administrativos de los museos¹⁰. Teniendo en cuenta que esta clasificación en series está pensada a partir de las funciones actuales del museo, hay que señalar que en líneas generales se adapta bastante bien a la documentación histórica conservada, exceptuando la documentación generada por funciones que tuvo el personal del Museo y que hoy corresponden a otras instituciones (inspección de excavaciones y monumentos, etc.).

La base de datos de Archivo cuenta actualmente con casi 4.000 registros, correspondientes al vaciado y catalogación de todos los expedientes pertenecientes a los años comprendidos desde la inauguración del Museo hasta 1914.

La estructura de la tabla de catalogación de los expedientes sigue en lo básico la recomendada por la citada Comisión de Normalización Documental:¹¹

¹⁰ CARRETERO, A. y otros: Normalización Documental de Museos, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, pp.390-393.

¹¹ CARRETERO, A. y otros: op. cit., pp. 313-317.

ARCHIVO ADMINISTRATIVO

Nº de expediente
Fecha de inicio
Fecha de cierre
Unidad de origen
Serie documental
Asunto
Contenido
Tramitación
Catálogo temático
Catálogo geográfico
Catálogo onomástico
Expedientes relacionados
Nºs de inventario relacionados
Signatura topográfica
Catalogador
Operador
Fecha

La base de datos del Archivo administrativo puede consultarse a partir del registro de catalogación de un objeto, a través del campo *Nº de Expediente*. Como el resto de las bases de datos del sistema CAIMAN, la consulta puede realizarse mediante la formulación de condiciones de búsqueda.

Un registro correspondiente a un determinado expediente puede dar acceso a los de todos aquellos expedientes relacionados con él, seleccionando con el ratón aquél al que se quiere acceder. También es posible el acceso a los registros de catalogación de los objetos relacionados con el expediente por cualquier motivo (no sólo por tratarse del expediente de ingreso de un determinado objeto; puede ser el expediente de una exposición, de una restauración, de un depósito en otra institución, etc.).

5. GESTIÓN DE MOVIMIENTOS DE FONDOS MUSEOGRÁFICOS

Este ámbito de información es el destinado a almacenar los datos referidos a las diferentes vicisitudes por las que pasan los fondos museográficos desde el momento de su ingreso en el museo. Cualquiera de estas circunstancias (restauración, fotografía, reproducción física, investigación, préstamo para exposición, depó-

FIGURA 5.

sitos a largo plazo,...) implica un movimiento del objeto desde su ubicación habitual a otra provisional, independientemente de que esta temporalidad sea corta o prolongada, y de que el movimiento se realice dentro del propio museo o implique un desplazamiento fuera de la institución.

La base de datos de control de movimientos se asocia por un lado con la de catalogación de fondos museográficos, a través del *Nº de inventario*, y por otro con la de Archivo administrativo, ya que muchos de los movimientos (especialmente los externos) llevan asociada una documentación, documentación a la que se accede a través del *Nº de expediente*.

La base de datos (Figura 5) se estructura en dos tablas relacionadas: una de ellas contiene los datos propios del movimiento y otra los de los objetos a los que afecta. Un movimiento puede afectar a uno o varios fondos museográficos, y viceversa: un objeto puede experimentar varios movimientos a lo largo del tiempo. Por este motivo, un registro de la tabla de movimientos se conecta con tantos registros de la de fondos museográficos como objetos se muevan; y un registro de fondos se asociará a un registro de movimiento cada vez que se vea afectado por uno. De este modo el usuario puede consultar los datos de catalogación de los

objetos que experimentan un movimiento, o la información sobre todos los movimientos que ha sufrido un determinado fondo.

La estructura de la tabla de movimientos sigue en lo fundamental, como en el caso anterior, las recomendaciones de la Comisión de Normalización Documental, diferenciándose en la cantidad de campos según se trate de gestionar movimientos externos o internos, ya que el control de los primeros implica mayor cantidad de datos.¹²

	MOVIMIENTOS	
	Externos	Internos
Tipo de movimiento	X	X
Nº de expediente	X	X
Solicitante	X	X
Institución	X	
Destino	X	
Fechas de realización	X	
Estado del movimiento	X	X
Fecha de salida	X	X
Fecha de retorno	X	X
Fecha de renovación/ tránsito	X	X
Autorización	X	X
Transporte	X	
Incidencias	X	X
Observaciones	X	X
Operador	X	X
Fecha de cumplimentación	X	X
FONDOS MUSEOGRÁFICOS		
Nº de inventario	X	X
Departamento	X	X
Signatura topográfica	X	X
Signatura top. provisional	X	X
Seguro	X	
Condiciones especiales	X	

Como veíamos al hablar de la catalogación de fondos museográficos, a partir de los datos administrativos de un objeto se pueden consultar los registros de la tabla de movimientos que estén asociados con él. La consulta sobre esta tabla puede realizarse también formulando condiciones de búsqueda sobre los movimientos, de un modo similar al resto de las bases de datos del sistema.

¹² CARRETERO, A. y otros: op. cit., pp.180-193.

La introducción de nuevos registros de movimientos se realiza a partir de una selección de los objetos que van a ser afectados por dicho movimiento. El sistema carga automáticamente el número de inventario y la signatura topográfica de estos objetos, asociándolos al movimiento, y permitiendo siempre la asociación de nuevos fondos a un movimiento ya existente.

En conexión con la tabla de movimientos hay dos tablas auxiliares de control de terminología asociadas a los campos *Tipo de movimiento* y *Estado del movimiento*.

El ámbito de control de movimientos permite la emisión impresa de "testigos de desplazamiento" individuales para cada objeto, e "informes de movimiento", con los datos generales del mismo y una relación de los objetos afectados.

VALORACIÓN Y FUTURAS VERSIONES DE CAIMAN

Uno de los problemas con los que se ha tenido que enfrentar el proceso de informatización del Museo Arqueológico Nacional es el largo tiempo que ha ocupado el desarrollo de una herramienta adecuada a sus necesidades documentales.

Cuando el Museo se planteó la automatización de sus repertorios informativos, ante la inexistencia en el mercado de una herramienta adecuada a la documentación de museos, tuvo que optar por el desarrollo de una aplicación "a medida", aplicación que ha podido llegar a buen término gracias a la dotación económica que ha proporcionado la participación en varios proyectos, uno financiado por la CICYT y dos por la Unión Europea. Sin embargo, la carencia de personal técnico especializado propio y la necesidad de tiempo y personal para efectuar pruebas reales de operatividad de la aplicación, han prolongado el proceso durante varios años. Este largo período ha afectado al diseño inicial de la aplicación desde dos puntos de vista:

Por un lado, tanto el software como el hardware han evolucionado de un modo vertiginoso

desde comienzos de los 90, haciendo quedar obsoletas las sucesivas versiones de la aplicación. Los cambios no sólo se han referido a los gestores de bases de datos, sino sobre todo a las nuevas posibilidades que han ido surgiendo de estructuración de la información, que permiten un almacenamiento más racional de los datos, así como una recuperación de los mismos más rápida y eficaz.

Estas nuevas formas de estructurar la información han obligado a reconvertir los datos introducidos de una determinada manera para volcarlos en las nuevas estructuras. Es el caso, por ejemplo, de la información almacenada en los campos *Materias y Técnicas*, que en un primer momento se introdujo como una sucesión de términos en campos de texto normales, y que posteriormente se convirtió en una tabla de códigos numéricos asociada al número de inventario del objeto catalogado y a una tabla de términos estructurada jerárquicamente.

Por otro lado, el tiempo transcurrido desde el primer diseño de la aplicación ha propiciado que el uso de las sucesivas versiones haya suscitado numerosas sugerencias de mejoras y exigencia de nuevas funcionalidades, no previstas en el diseño inicial. Al mismo tiempo, se han ido desarrollando experiencias paralelas en otros museos e instituciones del mismo ámbito en España y en el resto del mundo, cuyo conocimiento ha enriquecido y ampliado nuestros requerimientos iniciales¹³.

Otro problema añadido al de la necesidad de retroconversión de información por cambios de estructura, es el de la ausencia de normalización terminológica, carencia que afecta a cualquier intento de informatización de los repertorios documentales de los museos y contra la que se

viene luchando desde hace unos cuantos años en el ámbito museístico internacional mediante la elaboración de tesauros especializados.

Como ya hemos venido exponiendo, la aplicación CAIMAN contiene algunas tablas auxiliares de control de terminología, si bien se refieren a aspectos parciales de la información y se carece de un control terminológico de campos tan fundamentales como el de *Nombre de Objeto*. Es de esperar que lleguen a buen puerto iniciativas como la emprendida por la Subdirección General de Museos Estatales con la creación de comisiones para la elaboración de vocabularios técnicos, que pueden ser un apoyo inestimable a la informatización de los catálogos de los museos.

Como decíamos al comienzo de estas líneas, la versión 3.0 de CAIMAN se encuentra funcionando desde hace unos meses en las terminales de trabajo de los técnicos del Museo Arqueológico Nacional. Paralelamente a la carga progresiva de todo el catálogo de los fondos museográficos y del Archivo administrativo, así como de los datos del Archivo fotográfico y de los que vaya generando el movimiento de los fondos, está previsto llevar a cabo las siguientes tareas:

- Revisión de los datos ya introducidos, detectando posibles errores sintácticos, terminológicos o de clasificación.
- Elaboración de tablas auxiliares de control de terminología y categorías de clasificación. En estos momentos se está trabajando en las de *Clasificación Genérica y Época*.
- Cambios en la estructura de algunos campos para facilitar una mejor recuperación de la información: *Época, Datación, Lugar de Hallazgo*.
- Incorporación de nuevos ámbitos de información, especialmente el de Restauración, como nuevas tablas asociadas a la de catalogación de fondos museográficos. El control de los datos de restauración es fundamental, pues se trata de un tipo de información que se pierde si no se recoge en el momento en que se produce, siendo vital para el seguimiento

¹³ En el ámbito español podemos citar, entre otras, las experiencias desarrolladas por Patrimonio Nacional, los Museos Militares, el Servicio de Museos de la Generalitat de Cataluña, o la Subdirección General de Museos del Ministerio de Educación y Cultura.

En el ámbito internacional, hay que destacar la larga experiencia de los Museos Británicos a través de la MDA, la de los Museos Canadienses, y las recomendaciones de organismos como el CIDOC-ICOM.

de la conservación de los objetos e imprescindible para planear futuros tratamientos.

* * *

Con estas líneas hemos querido exponer el estado actual y las perspectivas de desarrollo del proceso de informatización del Museo Arqueológico Nacional, uno de los pioneros en esta labor en España. Pero debemos dejar claro que la aplicación CAIMAN, y muchas otras que se han desarrollado en otros centros, no son más que una herramienta de apoyo para conseguir que los museos dispongan de un sistema docu-

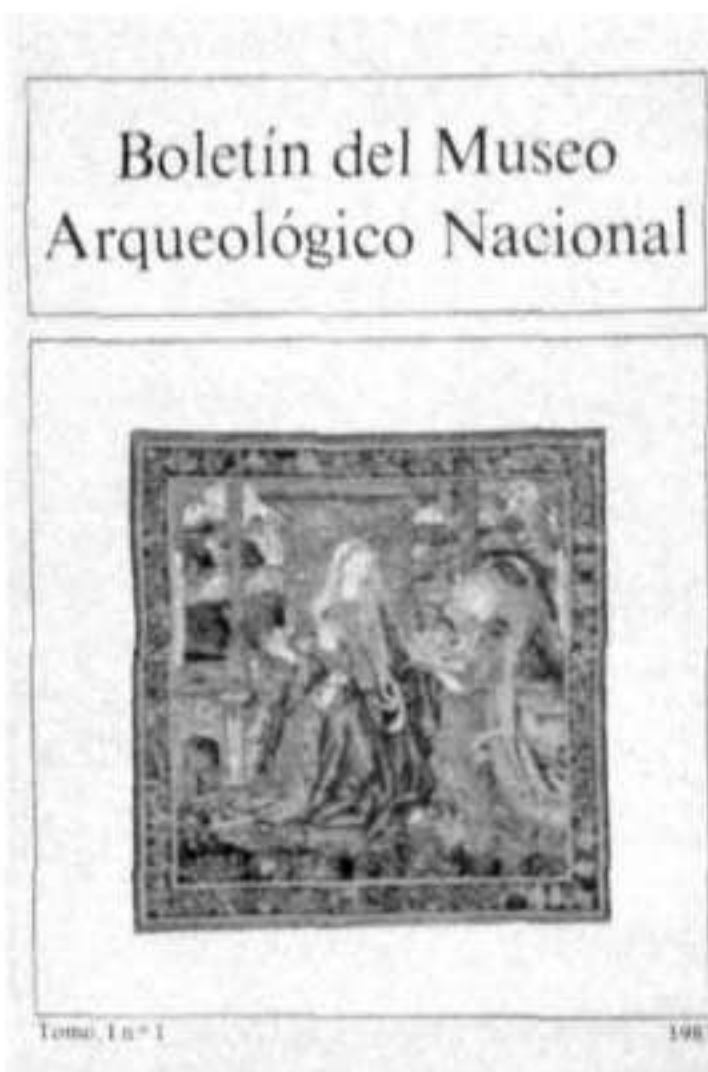
mental adecuado para gestionar el patrimonio del que son responsables y proporcionar un acceso a ese patrimonio para la sociedad. La informatización debe acompañarse de un importante trabajo de recopilación, estructuración y normalización de la información, pues, de lo contrario, de poco sirve.

Además, creemos que ha llegado el momento de superar las iniciativas individuales e intentar aprovechar las experiencias para lograr un sistema documental común para todos los museos, ya que las necesidades son comunes y el intercambio de información así lo exige.

BIBLIOGRAFIA

- CACHO, C.; MARTÍ, J.; MAICAS, R. y ARMADA, M. (1995): Informatización y documentación en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, ANABAD.
- CARRETERO, A.; CHINCHILLA, M.; ADELLAC, M.D.; ALQUÉZAR, E.M.³; BARRACA, P. y PESQUERA, M.³I. (1996): Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- CIDOC-ICOM. (1995): International Guidelines for Museum Object Information.
- DELCLAUX, A.L.: "El Museo Arqueológico Nacional y la Red Europea de Museos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo IX, 1991, pp.113-116.
- DELCLAUX, A.L.: "Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (Acceso Remoto a las Bases de Datos)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XII, 1994, pp.145-148.
- GETTY ART HISTORY INFORMATION PROGRAM. (1995): Categories for the Description of Works of Art.
- MONTSERRAT, R.M. y SOLER, A. (1991): Projecte d'Informatització dels Museus de Catalunya. Anàlisi de dades, Barcelona, Servei de Museus, Generalitat de Catalunya.
- NAVASCÚES, J. M.: (1990): Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos (O.M. de 16 de mayo de 1942), ANABAD, Madrid.
- SÁNCHEZ LLORENTE, M. (1996): "La digitalización de imágenes para la base de datos del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XIV, pp. 201-204.
- SPECTRUM. (1994): The UK museum documentation standard, Cambridge, MDA.

BOLETÍN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL QUINCE AÑOS DE EXPERIENCIAS (I)



ROSARIO LÓPEZ DE PRADO *ET AL.**

Coordinadora

(*)

ELENA DE BENITO RODRÍGUEZ, CONCEPCIÓN BALLANO AGUILAR, CARMEN LÓPEZ DEL PIÑERO, M.^a VICTORIA RODRÍGUEZ LÓPEZ, MERCEDES PANIAGUA LABAD; Y LA COLABORACIÓN DE: DIONISIA ANTÚNEZ, TRINIDAD GARCÍA, ENRIQUE GÓMEZ, NELIA MARTÍNEZ Y CONSTANZA RUBIO.

Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda que ha prestado el CINDOC. Agradecemos especialmente su colaboración a M.^a Isabel Martínez Navarrete y Ángel Rodríguez Alcalde.

RESUMEN

El Boletín del Museo Arqueológico Nacional nació con el objetivo de difundir los resultados de la actividad investigadora del Museo Arqueológico Nacional y ahora acaba de cumplir quince años. Es un buen momento para hacer balance de los resultados y mejorar la calidad. La Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional analiza la revista mediante un artículo que, por su extensión se publicará en dos bloques: la primera parte se ocupa de la revista en sí misma; la segunda se ocupa de los artículos a través del análisis de citas. Para estudiar el contenido se ha contado con la colección completa; para establecer el grado de cumplimiento de normas, las características generales, identificación y responsabilidad se ha tomado como referencia el último número. Todo el personal de la Biblioteca ha participado en el trabajo.

SUMMARY

The aim of the "Boletín del Museo Arqueológico Nacional", which is now 15 years old, was at its beginning the spreading of the results of research activities of the Museo Arqueológico Nacional. It's a good moment to make a balance of its results and to improve its quality. The Museo Arqueológico Nacional Library makes an analysis of the review in an article that will be published in two parts due to its extent. The first one deals with the review itself and the second one with the reports through quotations research. In order to study the contents the whole collection has been used in order to find the degree of fulfillment of the standards (rules), the general characteristics, identification and responsibility, the last number has been taken as a reference. All the Library staff has participated in this work.

INTRODUCCIÓN

EL Boletín del Museo Arqueológico Nacional ha cumplido quince años. Este parece un buen momento para que la

revista se mire a sí misma y haga un balance de los resultados de esta primera etapa, constate los aspectos positivos y negativos, diagnostique los fallos y lagunas y planifique las mejoras convenientes para los próximos años. La

intención de este trabajo no es otra que suministrar al Museo Arqueológico Nacional (MAN) una serie de instrumentos que permitan perfeccionar la publicación, mejorar la calidad y aumentar su impacto, para conseguir más rentabilidad.

A lo largo de su andadura, el Boletín ha conocido cambios: algunos son evidentes, otros solo salen a la superficie después de un cuidadoso análisis. La Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional se ha propuesto la tarea de estudiar la publicación desde la perspectiva de la Bibliometría, que ofrece la oportunidad de conocer la publicación a la luz del análisis estadístico. El estudio se estructura en dos bloques que, por su extensión se publicarán por separado: la primera parte se ocupa de la publicación en sí misma, sus características físicas, nacimiento, intereses, y evolución. La segunda parte se ocupa de los artículos y hace un detenido análisis de citas que permiten establecer las características de las fuentes de información, las corrientes de estudios colegios invisibles y tendencias de investigación que existen detrás de la publicación misma.

Para estudiar el contenido, la evolución y las tendencias se ha contado con la colección completa; para establecer el grado de cumplimiento de normas, las características generales, identificación y responsabilidad se ha tomado como referencia el último número (Tomo XV, nº 1 y 2, 1997). No parece de gran interés constatar si la revista cumplía o no con las normas en épocas anteriores, sobre todo si tenemos en cuenta que la normativa internacional ha sido una cuestión cambiante a lo largo del tiempo, lo que obligaría a una labor de recuperación de normativa para proceder a un estudio comparativo que no llevaría muy lejos en el terreno práctico. Sin embargo, sí hacemos alguna referencia al pasado cuando se ha constatado que la revista cumplía con normas en otras épocas y actualmente no lo hace.

Cada sección del estudio tiene su propia metodología: por este motivo, se explica por separado, renunciando a englobar bajo un epígrafe único diferentes métodos de trabajo.

1. CARACTERÍSTICAS

1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El Boletín del Museo Arqueológico Nacional es una publicación especializada en Arqueología, Museología y materias afines (Historia, Documentación, Métodos de Investigación, Restauración, etc.). Tiene vocación científica y divulgativa y admite todo tipo de artículos siempre y cuando estén relacionados con las materias de su especialidad.

1.2. PERIODICIDAD, EXTENSIÓN, FORMATO Y PUBLICIDAD

Es de periodicidad semestral, aunque desde el año 1987 los dos fascículos anuales se vienen publicando juntos. Está numerado por tomos, que coinciden con los años naturales, y estos a su vez en volúmenes, que corresponden a los fascículos anuales. Tiene formato folio, que ha mantenido inalterado desde su nacimiento, se imprime a dos columnas y contiene ilustraciones en blanco y negro y color. La extensión no es fija ni en páginas ni en número de artículos y no incluye publicidad.

1.3. IDENTIFICACIÓN

El nombre oficial completo es BOLETÍN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. No aparece abreviatura normalizada en ningún repertorio, ni en el mismo documento. Tienen ISSN 0212-5544, Depósito Legal M-16820-1983 y NIPO 176-97-088-8. No tiene Código UNESCO ni BIBLID.

1.4. RESPONSABILIDAD

El Boletín del Museo Arqueológico Nacional está publicado por el Centro de Publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, por encargo de la Subdirección General de Museos Estatales de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. La directora de la revista es María del Carmen Pérez Díe y el Comité de Redacción está formado por todos los Conservadores-Jefes de los Departamentos del

Museo Arqueológico Nacional de nivel administrativo 26 o superior; doña Ángela Franco Mata actúa como Secretaria del Comité de Redacción. El diseño y maqueta es obra de Luis Carrillo y Raúl Areces, las fotografías que no tienen firma de autor son de Antonio Trigo, Francisco Rodríguez y Ángel Martínez, del Servicio Fotográfico del M.A.N. y la impresión se hace en JARYAN, S.A., Madrid. La dirección postal es la misma que la del Museo Arqueológico Nacional (Serrano, 13, 28001-Madrid, teléfono 91-5777912), aunque en la revista esta dirección aparece bajo la Subdirección General de Museos Estatales. Los derechos de autor son propiedad del Ministerio de Educación y Cultura. Todos estos datos aparecen en la página de verso de portada.

1.5. ESPECIFICACIONES SOBRE SÍ MISMA

La revista no incluye manifestación de intenciones implícita ni explícita, ni tampoco informa acerca de su periodicidad, línea editorial o cualquier otra declaración de principios. Tiene membrete identificador, que es logotipo del Museo. No tiene ficha bibliográfica ni modelo de catalogación aconsejada. No publica índices acumulativos. Se puede decir que es monolingüe; aunque a veces ha recogido artículos en otras lenguas, estas colaboraciones son esporádicas.

1.6. ESPECIFICACIONES SOBRE LOS ARTÍCULOS

Los artículos incluyen resúmenes en español e inglés, pero no palabras clave. No aparece fecha de entrega ni de aceptación de los trabajos y la mención a la procedencia de los autores sólo se respeta de forma parcial y no sistemática.

1.7. NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista incluye Normas de Publicación, pero no indica cuales son los criterios que sigue para la selección de originales, si hay o no corrección de pruebas de imprenta, ni quién será el depositario de los derechos de publicación. Por el contrario precisa el tipo de soporte y formato, forma de presentación de autores, idioma, extensión e ilustraciones. Exige exclusividad de publicación e indica la forma de las listas y referencias bibliográficas.

1.8. DATOS DE CUBIERTA

La cubierta del Boletín presenta el nombre en forma normalizada, el membrete identificador, número de tomo y volumen, y año. Siempre aparece la fotografía en color de una pieza del Museo de la cual se trata en algún artículo del fascículo; la fotografía está explicada en nota de páginas preliminares. En la contracubierta consta el escudo de España y el membrete de la Secretaría de Estado de Cultura. No indica precio de número ni de suscripciones, ISSN, fecha de entrega real ni lugar de publicación. En el lomo aparece el nombre, número de tomo y volumen (fascículo) y año de publicación. La información de cubierta está situada en sentido contrario al que indican las Normas UNE.

1.9. OTRAS ESPECIFICACIONES

Los sumarios tienen forma idéntica desde 1994; anteriormente habían sufrido algunos cambios. Indican la página primera de cada artículo, pero no la última. No aparece precio de suscripción ni de números sueltos, ni tampoco dirección a la que dirigirse para intercambios (dato que sí aparecía hasta el año 1995). La revista se encuentra en 191 bibliotecas nacionales y 78 extranjeras por intercambio, y en 12 españolas y 8 extranjeras por suscripción.

2. ORÍGENES

Según manifestaba en el primer número de la revista don Eduardo Ripoll Perelló, Director entonces del Museo Arqueológico Nacional, el Boletín nació como una respuesta a la necesidad del Museo de contar con órgano de expresión propio que permitiera recoger los trabajos de los investigadores relacionados con la institución. En el mismo artículo declara que el contenido del Boletín se ha establecido "tomando como punto de referencia las propias colecciones del Museo", y que "constituyan avances en el conocimiento general". El profesor Ripoll explica además cual será la estructura de la revista, el contenido y orientación de sus diversas secciones, periodicidad, numeración de páginas y las intenciones generales. Su Introducción es una

verdadera declaración de principios y, hasta el momento, la única que se ha realizado.

La revista contó desde el principio con Director, Comité de Redacción y Secretario estable, que aparecían en la página de verso de portada o en la contraportada de la publicación. También contaba con número de Depósito Legal, pero carecía de cualquier otro número de identificación. Además de la Introducción, estaba estructurada en varias secciones: Artículos –con las aportaciones más relevantes–, Varia –artículos de dimensiones menores, estados de la cuestión, nuevos descubrimientos, etc.–, Noticario –actividades del Museo–, Bibliografía –con recensiones de los libros de más actualidad que llegaban a la Biblioteca– y La cultura en el BOE –repertorio de disposiciones legales que afectan a los Museos y a la cultura en General.

Con el tiempo, estas secciones fueron desapareciendo o cambiando. En 1984 y 1985 no hay Bibliografía; en 1986, toma la forma de recensiones críticas de mayor extensión, prácticamente artículos bibliográficos; vuelve a desaparecer en 1987 y reaparece, otra vez reforzada, en 1988, 1991 y 1992. A partir de este año, consiste en breves notas que unas veces reciben el nombre de Bibliografía y otras de Recensiones. Desde 1986 el Noticario sólo aparece los años 1987 y 1992. Varia no aparece en 1986 y, aunque lo hace el año siguiente, desaparece definitivamente a partir del año 1988. La sección La cultura en el BOE no aparece más que en el primer año. En 1989 y 1990 no tiene separación alguna de secciones. A partir de 1991 se hacen constar las Normas de publicación y desde 1992 aparece la sección Necrológicas, que sólo desaparecerá los dos últimos años (1996 y 1997).

Los artículos no incluyen resúmenes de manera sistemática hasta el año 1993, que lo hacen en inglés y al final. Desde 1996, se ofrecen resúmenes en inglés y español al principio de cada colaboración, en una columna y en cursiva, lo que marca una diferencia tipográfica notable con respecto al texto completo del artículo.

Los primeros números no eran demasiado rigurosos en cuanto al respeto a la normativa,

aspecto por lo demás común a la mayoría de las publicaciones de la época. EL caso del Boletín del Museo Arqueológico Nacional era más grave: no mantenía uniformidad ni siquiera dentro de sí misma. Así, por ejemplo, el Sumario del primer fascículo del primer tomo tiene una forma y el Sumario del fascículo siguiente del mismo tomo, adopta una forma diferente. Tampoco se respetaba la uniformidad tipográfica: aparecen secciones impresas a dos columnas y otras a tres. No se mantenía la uniformidad en la presentación y mención de las ilustraciones ni en las formas de las citas y referencias bibliográficas. En todos estos aspectos, la publicación ha conseguido una considerable mejora, como se verá más adelante.

3. CONTENIDO

3.1. EXTENSIÓN

El Boletín del Museo Arqueológico Nacional recoge un total de 249 artículos, firmados por 186 autores y que se extienden a lo largo de un total de 2.361 páginas, más preliminares y páginas de respeto y separación. La distribución del total de páginas y del número de artículos no es ni mucho menos uniforme y ha evolucionado a lo largo de su historia, como se puede comprobar en la Tabla 1 y el Gráfico 1.

El número total de páginas de cada tomo ha variado considerablemente. El tomo que más páginas reunió fue el XVI (1997), con 278 páginas; el tomo con menos páginas corresponde al VII (1989), con solo 99. El volumen 2 del tomo II (año 1984) no tiene más que 72 páginas, pero hay que tener en cuenta que ese año aparecieron dos volúmenes.

En cuanto al número de artículos van del año 1983 (un total de 31 artículos en dos volúmenes) a 1989 (8 artículos en un sólo volumen). La media de páginas por artículos es de 9,48. El año en que los artículos son más breves es 1988, con una media de 5,58 páginas por artículo; por el contrario, los más extensos corresponden al último año (1997), con una media de 13,35 páginas por artículo (ver Tabla 1).

NÚMERO DE ARTÍCULOS					
Año	T.	Vol.	Págs.	Art.	Pag./art.
1983	I	1	112	13	7,6
		2	112	18	
1984	II	1	136	9	10,68
		2	72	10	
1985	III	1	127	9	13,3
		2	115	13	8,2
1986	IV	1	116	6	9,80
		2	103	20	
1987	V	1-2	108	11	9,18
1988	VI	1-2	105	17	5,58
1989	VII	1-2	99	8	11,25
1990	VIII	1-2	111	11	8,6
1991	IX	1-21	125	15	7,8
1992	X	1-2	116	11	9,8
1993	XI	1-2	142	10	13,8
1994	XII	1-2	159	13	11,23
1995	XIII	1-2	160	15	9,86
1996	XIV	1-2	212	20	10,2
1997	XV	1-2	278	20	13,35
Total			2.509	249	19,48

TABLA N.º 1 T.: TÍTULO VOL.: VOLUMEN
PÁGS.: PÁGINAS ART.: ARTÍCULOS

La cantidad del número de páginas por tomo, que empezó bastante alta, sufrió una fuerte caída a finales de los ochenta para remontar poco a poco hasta el último número (el más extenso). El número de artículos por tomo ha seguido una evolución casi paralela, salvo algunas excepciones (ver **Gráfico 1**): tras empezar con 31, cayó hasta 8 para remontar hasta los 20 de los dos últimos tomos. La extensión media de los artículos se ha mantenido: salvo la caída de 1988 (5,58 páginas de media) y el incremento de 1997 (13,35 páginas), en general ha oscilado entre las 11,25 y las 7,6 páginas por artículo. El artículo más largo que se ha publicado es el de Ángela Franco Mata Azabaches del MAN, de 1986, con 38 páginas, seguido por el de M^a Jesús Sánchez Beltrán Los tapices del MAN, de 1983, con 36 páginas. Los más breves corresponden a algunos artículos de Bibliografía.

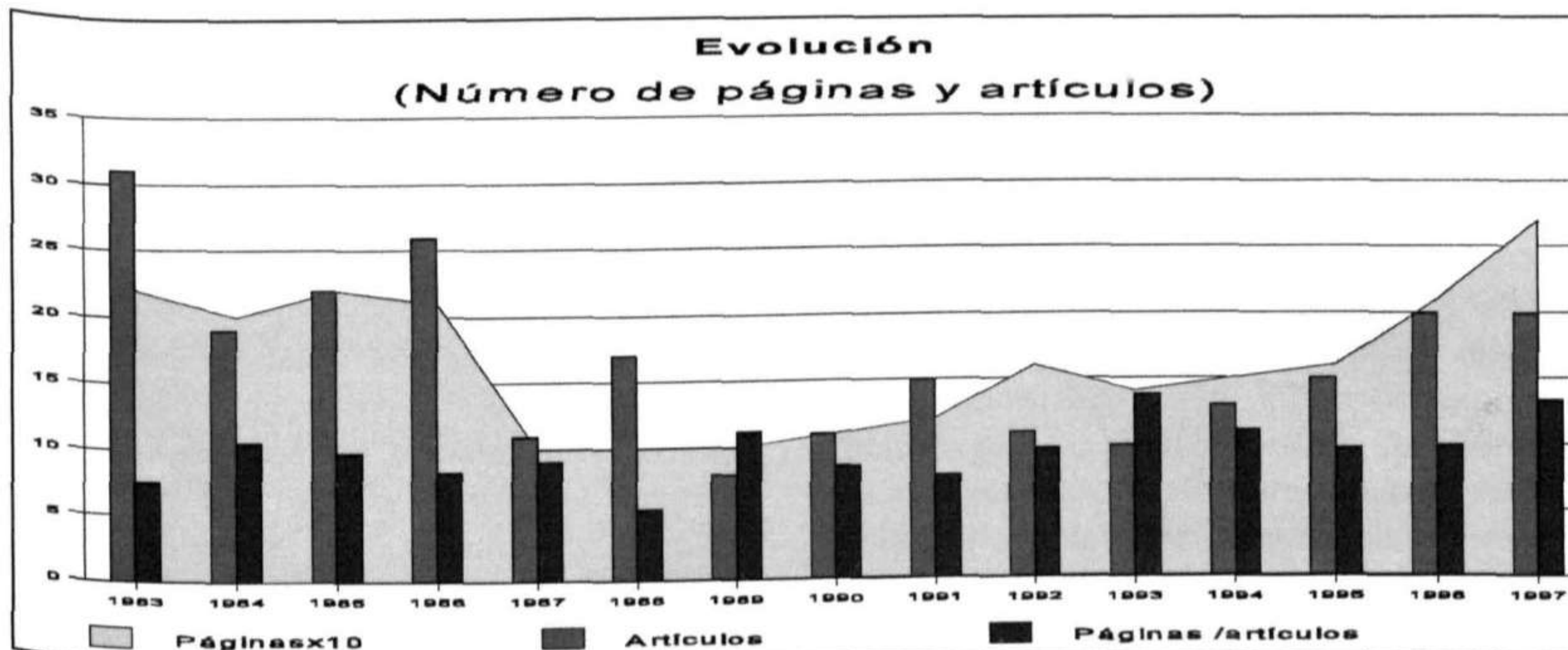


GRÁFICO N.º 1

3.2. MATERIAS Y AUTORÍAS

AUTORES Y MATERIAS CON MÁS APARICIONES

Año	Nº art.	Aut. Mult.	Art. más extenso	Autor más citado	Materia más citada
1983	31	—	Sánchez Beltrán (36)	Ripoll Perelló (3)	Clásicas (12)
1984	19	2	Davidson (22) Martínez de Merlo (22) Montero (22)	—	Clásicas (3) Islam (3) Varios (3)
1985	22	2	Caballero Zoreda (32)	Franco Mata (2)	Clásicas (5)
1986	26	2	Franco Mata (38)	Franco Mata (3)	Clásicas (5)
1987	11	4	Sogorb Álvarez (32)	—	Clásicas (3)
1988	17	2	Modrzewska (34)	—	Clásicas (3)
1989	8	1	Enamorado Rivero (20)	—	Clásicas (2) Medieval (2) Numismática (2) Prehistoria (2)
1990	11	—	Kreytemberg (22)	Alfaro Asins (2)	Numismática (5)
1991	15	—	Franco Mata (34)	Lavado (4)	Medieval (3)
1992	11	1	Franco Mata (20) Barril Vicente (20)	Franco Mata (3)	Medieval (3)
1993	10	—	Sánchez, C. (30)	—	Clásicas (2) Medieval (2) Numismática (2)
1994	13	3	Ramón y Chíncoa (26)	—	Clásicas (4) Medieval (4)
1995	15	1	Franco Mata (18)	Franco Mata (3)	Medieval (7)
1996	20	7	Maicas y Papí (24)	Franco Mata (2)	Medieval (6)
1997	20	3	Pons (26)	—	Clásicas (5)

TABLA N.º 2

Para clasificar los artículos de la revista por materias se ha tenido en cuenta la declaración de intenciones que hacía al principio de la publicación el profesor Ripoll Perelló, cuando manifestó que “la temática del Boletín se establecía tomando como referencia las colecciones del Museo”. Por esta razón, se han clasificado las posibles materias de los artículos atendiendo a los diferentes Departamentos del Museo, más Cultura Islámica, Legislación, Arqueología (referido a campañas de excavaciones, técnicas, etc.), Museología y varios.

Cuando un artículo elaborado por un Departamento determinado se refería a una exposición, se ha preferido incluirlo en el apartado de Museología: es el caso, por ejemplo, del artículo *La moneda: algo más que dinero*, del Departamento de Numismática.

a) El Boletín suele ocuparse de temas muy variados, pero no siempre en igual cantidad ni profusión (ver **Tabla 3**). La media de especialidades que se tratan en cada revista es de 7,47, que no se alcanzan en ocho ocasiones. El año

AÑO: AÑO DE LA PUBLICACIÓN Nº ART.: NÚMERO DE ARTÍCULOS ART. MÁS EXTENSO: ARTÍCULO MÁS EXTENSO
 AUT. MULT: ARTÍCULOS CON AUTOR MÚLTIPLES AUTOR MÁS CITADO: AUTOR QUE TIENE MÁS ARTÍCULOS
 MATERIA MÁS CITADA: MATERIA DE LA QUE SE OCUPAN MAYOR NÚMERO DE ARTÍCULOS

	Prh	Prt	Egi	Cla	Me	Isl	Md	Nm	Cn	Pd	Dc	Ms	Lg	Arq	Bbl	Var	Tt
83				12	1		1	4	1			3	2	1	2	4	31
84	2		1	3		3		2	1	2				2		3	19
85	3	2		5	4		2	3						1		2	22
86	2			5	3			1				1			13	1	26
87				3	1		1	1	1	1		1		1		1	11
88			1	3	1			2		1					9		17
89	2			2	2			2									8
90				2	2			5		1				1			11
91				2	3							1		2	7		15
92		1		1	3			1	1	1					2	1	11
93	1	1		2	2	1		2				1					10
94	1			4	4		1		1	1	1						13
95				3	7	1	1	1	1					1			15
96	2	1		1	5	1	1	2			3	1	1		1	1	20
97	1	4	1	5	4			1	2		1			1			20
Tt	14	9	3	53	42	6	7	27	8	7	5	8	3	10	34	13	249

PRH. PREHISTORIA PRt: PROTOHISTORIA EGI: EGIPTO CLA: CLÁSICAS LG.: LEGISLACIÓN
ME: MEDIEVA ISL.: CULTURA ISLÁMICA MD.: MODERNA MS.: MUSEOLOGÍA ARQ.: ARQUEOLOGÍA
CN.: CONSERVACIÓN PD.: PEDAGÓGICO DC.:DOCUMENTACIÓN VAR.: VARIOS BBL. BIBLIOGRAFÍA
NM: NUMISMÁTICA

TABLA N.º 3

que incluye más diversidad es 1996 (9 materias) y el que menos 1989 (sólo 4 materias).

b) La materia que más se repite es Clásicas: 53 artículos (21,29% del total) en 573 páginas (el 24,27%). Le sigue Medieval, que con 43 artículos (17,27% del total) es, sin embargo, el que más extensión ocupa: 578 páginas (24,48%). Ellos dos juntos ocupan casi la mitad del total de la publicación en número de páginas y la tercera parte en número de artículos. Les siguen en número de artículos los dedicados a Bibliografía (34), con escasa extensión, Numismática, con 27 artículos (10,85%) y 207 páginas (8,77%) y Prehistoria que con sólo 13 artículos (5,22%) ocupa 208 páginas (8,81%). Todas las demás materias se encuentran a considerable distancia (ver **Tabla 3**).

c) Los artículos que se ocupan de Clásicas son los que más se repiten (en 10 ocasiones), aunque

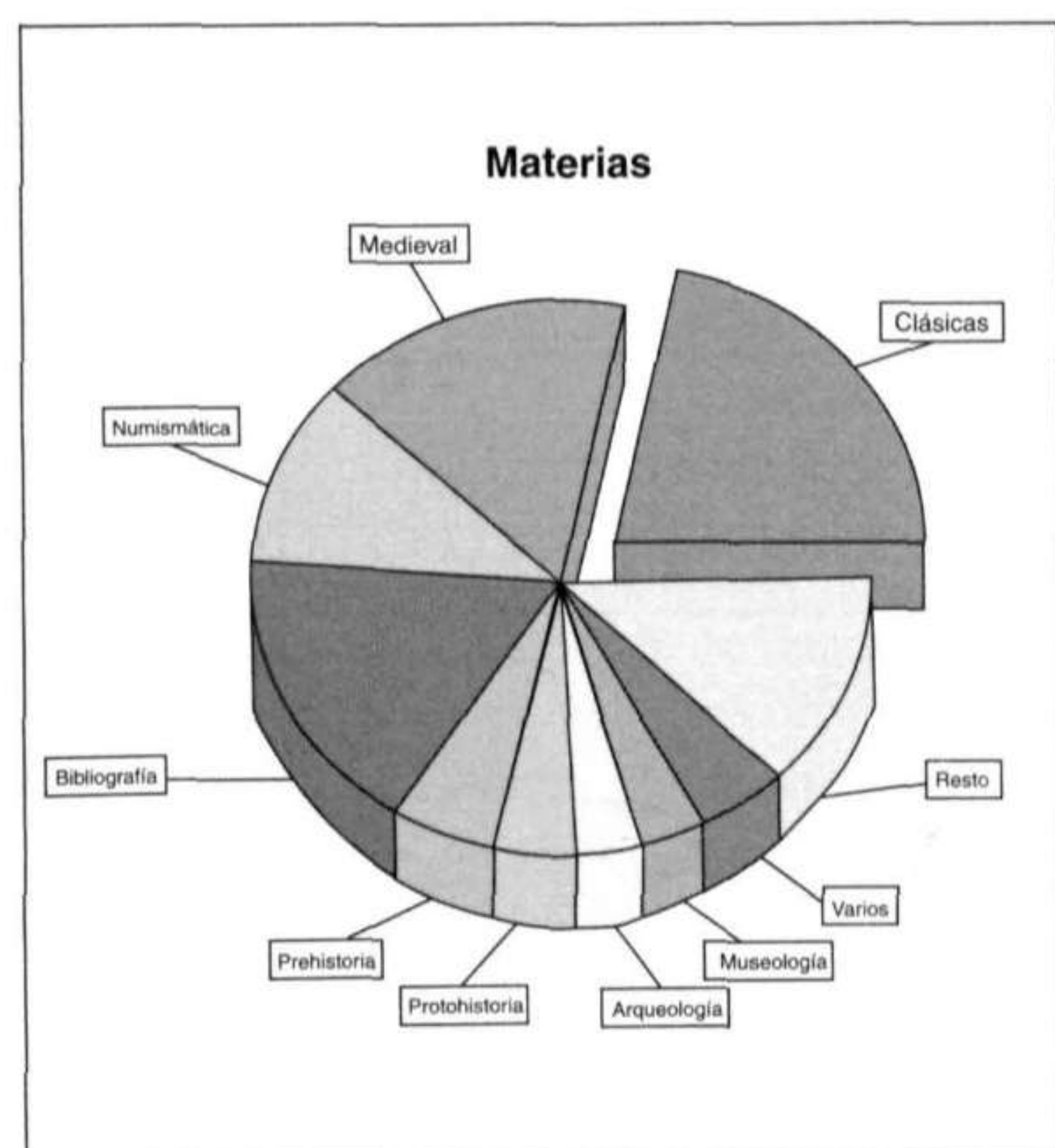


GRÁFICO N.º 2

a veces están empatados con otras materias. Medieval es la que más se repite en 6 ocasiones, y Numismática en tres.

d) La materia de presencia más constante es, una vez más, Clásicas: no falta a la cita ni una sola vez. Medieval aparece 14 años (93,3%) y Numismática 13 (86,6%). Legislación sólo aparece dos años (13,3%) y Egipto y Documentación tres (20%).

e) Egipto es la materia que más se extiende en sus artículos (18 páginas de media). Le siguen Prehistoria (16 páginas de media), Moderna (15) Medieval (13,44) y Protohistoria (11,8). Los artí-

culos más breves, si exceptuamos Bibliografía, son los de Legislación (5,33), Conservación (5,37) y Museología (6). Legislación es la materia que menos páginas ocupa: sólo 16, lo que hace el 0,68% del total (ver Tabla 4).

A lo largo de toda la historia del Boletín las grandes materias han sido, de forma indiscutible, Clásicas, Medieval y Numismática. Sin embargo, no siempre han aparecido de la misma forma. Al principio Clásicas era la materia que más se repetía (hasta 12 veces en 1983); poco a poco, van ganando terreno las otras dos. En los tres casos, el número de páginas es muy fluctuante,

Materia	Artículos		Páginas		Pág./autor
	Total	%	Total	%	
Arqueología	10	4,02	85	3,6	8,5
Bibliografía	33	13,25	45	1,91	1,45
Clásicas	53	21,29	573	24,27	10,81
Conservación	8	3,21	43	1,82	5,37
Documentación	5	2,1	42	1,78	8,4
Egipto	3	1,2	54	2,29	18
Islam	6	2,41	55	2,33	9,16
Legislación	3	1,2	16	0,68	5,33
Medieval	43	17,27	578	24,28	13,44
Moderna	7	2,81	105	4,45	15
Museología	8	3,21	48	2,03	6
Numismática	27	10,48	207	8,77	7,66
Pedagógico	7	2,81	74	3,13	10,57
Prehistoria	13	5,22	208	57,62	16
Protohistoria	10	4,02	118	5	11,8
Varios	13	5,22	117	4,96	9

TABLA N.º 4

por lo que no resulta representativo. Lo mismo cabe decir de la extensión de los artículos.

3.3. AUTORÍAS

La revista recoge un total de 186 autores. La que más frecuenta el Boletín es Franco Mata, con 20 artículos (8,03%) en 209 páginas

(9,28%). Le sigue Alfaro Asins, con 9 artículos en 91 páginas y Montero y Ripoll Perelló en número de artículos (cinco cada uno), pero no en número de páginas: 21 y 44 páginas respectivamente. Con cuatro artículos están Barril Vicente (61 páginas), Zozaya (9 páginas) y Lavado (4 páginas). Con tres artículos aparecen 10 autores: Balmaseda Muncharaz (40 páginas), Blanco

ARTÍCULOS/AUTORES			
Autores	Nº de artículos	Total	Acumulado
1	20	20	20
1	9	9	29
2	5	10	39
3	4	12	51
10	3	30	81
14	2	28	109
155	1	155	264
Existen 28 coautorías			

TABLA N.º 5

García (30 páginas), Elvira Barba (32 páginas), Gago Blanco (19 páginas), García Blanco (34 páginas), Gil Farrés (24 páginas), Ripoll (31 páginas), Rodríguez Mérida (22 páginas), Rueda Sabater (22 páginas) y Villalpando Guedón (11 páginas). Hay 14 autores con 2 artículos y 155 con un sólo artículo. Un 16,67% de los autores ocupan el 43,78 de los artículos

Las coautorías son escasas: sólo 28, (apenas el 11,24%). De ellas, 21 tienen 2 autores, 6 tienen 3 y sólo hay una de cuatro. La práctica totalidad están escritos en castellano. Sólo hay dos en francés (años 1983 y 1993), uno en portugués (1983) y uno en italiano (1990).

4. ADECUACIÓN A LAS NORMAS

El grado de acuerdo de una publicación científica con las normas internacionales no afecta de ningún modo a la calidad de su contenido, pero puede disminuir sensiblemente su capacidad de difusión. Desde el momento en que se reconoce la relevancia de las revistas científicas en la difusión de los resultados de la investigación y como fundamento de nuevos trabajos, se hace evidente la importancia que tiene para ellas el grado de difusión que alcancen. El acuerdo con las normas internacionales, además, facilita la evaluación de las publicaciones y su tratamiento documental, lo que a su vez favorece su inclusión en bases de datos bibliográficas, aumentando así su visibilidad considerablemente.

El análisis del grado de acuerdo con las normas se ha llevado a cabo siguiendo las recomendaciones de Delgado y Ruiz y utilizando un cuadro de recogida de datos similar al que ellos proponen en su artículo para la evaluación de revistas según las normas ISO (ver ANEXOS). La estructura del cuadro es como sigue:

a) Columna de normas. Recoge específicamente todas las normas que afectan a las publicaciones periódicas, desglosadas en apartados.

b) Columna de descripción. Explica en qué consiste cada apartado de la norma

c) Columna de control. Indica si la revista cumple la norma (+), no la cumple (-), no tiene relación con la norma (x) o la cumple generalmente, pero no de forma sistemática (\$). Cuando la norma no obliga, sino que es más bien una recomendación se indica con el asterisco (*).

d) Salvo aquellos casos en que es obligatorio consultar números anteriores, se toman como referencia de cumplimiento los dos últimos números, que entendemos marcan la situación actual del Boletín.

e) Las normas que se toman como medida son las UNE, por dos razones: son las que rigen de manera específica en España y responden a la adaptación de las normas ISO de manera muy adecuada.

Norma UNE	Nº artículos	No afectan	Obligatorios	Opcionales	Cumple	%
50-101-90	44	15	26	3	17	58,6
50-110-90	13	3	9	1	9	90
50-120-90	4	1	3	0	3	100
50-126-94	6	0	6	0	6	100
50-132-94	7	0	6	1	0	0
50-133-94	39	5	34	1	29	82,8
50-103-90	14	1	12	1	12	100
50-104-94	61	1	54	6	52	86,6
Total	88	26	150	13	128	68,08

TABLA N.º 6

Revisada la adecuación a las normas de la revista se llegó a la conclusión de que el cumplimiento de las normas es, en general, bastante alto. Sin embargo, hay fallos graves. El peor de ellos es la falta de adaptación en el uso de las citas, y la falta de uniformidad dentro de la misma revista. Es aconsejable que, si no se respetan las normas internacionales, al menos se mantenga una cierta normalización interna.

CONCLUSIÓN (I.ª Parte)

El Boletín del Museo Arqueológico Nacional es una publicación creada con el objetivo de difundir los resultados de la actividad investigadora del MAN. En su nacimiento se detectan

fallos de normalización, especialmente interna, y fallos en la delimitación de los campos tratados. Da la impresión que el reparto de los artículos por materias es completamente aleatorio a lo largo de muchos años. Poco a poco, la revista va superando estos problemas iniciales y tiende a hacerse más variada, al tiempo que normaliza su estructura y aspectos formales. Es relativamente uniforme en cuanto a la extensión media de los artículos, pero muy desigual en términos absolutos.

También es desigual el reparto de materias: la mayoría de la revista se la reparten Clásicas, Medieval y Numismática, mientras otros como Egipto y Documentación apenas tienen presencia. Desigual también es el reparto de autorías: tres autores ocupan la tercera parte de las páginas.

BIBLIOGRAFÍA

DELGADO LÓPEZ-CÓZAR, E., RUIZ PÉREZ, R. A model for assessing compliance of scientific journals with international standards. *Libri*, vol 45, 1995. pp. 145-159

ORTEGA, C., PLAZA, L.M., MARTÍN, M.J., URDÍN, M.C. Spanish scientific and technical journal. State of the art. *Scientometrics*, vol. 24, nº 1, 1992, pp. 21-24.

PÉREZ ÁLVAREZ-OSSORIO, J.R.. Cobertura temática y procedencia institucional de los artículos publicados en la Revista Española de Documentación Científica en sus veinte años de experiencia. *Revista Española de Documentación Científica*, 20, 3, 1997, pp. 290-298.

RODRÍGUEZ ALCALDE, A., SAN MILLÁN, M.J., SÁNCHEZ NISTAL, J.L., CHAPA BRUNET, T., MARTÍNEZ NAVARRETE, M.I., RUIZ ZAPATERO, G. Análisis bibliométrico de Trabajos de Prehistoria. *Trabajos de Prehistoria*, 50, 1993, pp. 11-37.

SANZ CASADO, E. **Manual de estudios de usuarios**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

SANZ, E., ARAGÓN, I., MÉNDEZ, A. The function of national journal in disseminating applied science. *Journal of Information Science*, 21 (4), 1995, pp. 319-323.

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo II, n.º 2 1984

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo III, n.º 1 1985

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo III, n.º 2 1985

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo IV, n.º 1 1986

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo IV, n.º 2 1986

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo V, n.º 1 y 2 1987

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo VI, n.º 1 y 2 1988

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo VII, n.º 1 y 2 1989

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo VIII, n.º 1 y 2 1990

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo IX, n.º 1 y 2 1991

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo X, n.º 1 y 2 1992

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo XI, n.º 1 y 2 1994

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo XII, n.º 1 y 2 1993

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo XIII, n.º 1 y 2 1995

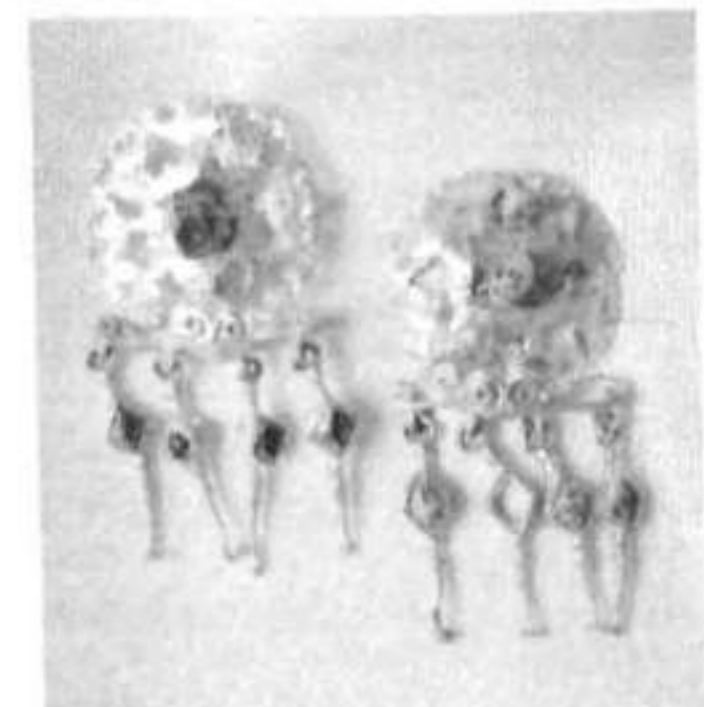
Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Homenaje a
MERCEDÉS RUEDA SABATER
"IN MEMORIAM"

Tomo XIV, n.º 1 y 2 1996

Boletín del Museo
Arqueológico Nacional



Tomo XV, n.º 1 y 2 1997

ANEXOS

CUADRO DE CUMPLIMIENTO DE NORMAS UNE

UNE 50-101-90 Presentación de las publicaciones periódicas			
4. Título de las publicaciones periódicas			
1	4.1		
2	4.2	Significado del título	+
3	4.3	Subtítulo explicativo	x
4	4.4	Forma del título	+
5	4.5	Cambio del título	x
6	4.6	Título multilingüe	x
5. Fascículos			
7	5.1	Formato	+
8	5.2	Datos de cubierta	-
9	5.3	Datos de distribución y suscripción	-
10	5.4	Datos de identificación bibliográfica	-
11	5.5	Volumen de índice	x
12	5.6	Datos del lomo	-
6. Numeración			
13	6.1	Numeración correlativa de fascículos	+
14	6.2	Interrupción de numeración	x
15	6.3	Número de fascículo	+
16	6.4*	Indicación de "fin de volumen"	-
17	6.5	Numeración de suplementos	x
18	6.6	Numeración de índices	x
7. Volumen			
19	7.1	Datos obligatorios	-
20	7.2	Forma de numeración	-
21	7.3	Datos de portada	+
22	7.4*	Volumen por año	x
8. Fecha			
23	8.1*	Año de publicación	+
24	8.2	Uso de cifras arábigas	+
25	8.3	Forma de representación del mes	x
26	8.4	Abreviación de la fecha	+
9. Presentación			
27	9.1	Uniformidad tipográfica de fascículos	+
28	9.2	Uniformidad tipográfica de artículos	+
10. Título de cada página			
29	10	Inclusión del título en cada página	-
11. Paginación			
30	11.1	Paginación del volumen	+
31	11.2	Láminas y cuadros	+
32	11.3	Páginas de publicidad	x
33	11.4	Paginación general	+

12. Presentación de los artículos (Desarrollada en la Norma UNE 50-133-94)			
13. Sumario del fascículo			
34	13.1	Situación del sumario	+
35	13.2	Información contenida en cada artículo	+
36	13.3	Información de secciones	+
37	13.4	Separación de secciones	-
38	13.5	Sumario multilingüe	-
39	13.6	Páginas de resúmenes	x
14. Índices			
40	14.1	Índices de cada volumen	-
41	14.2	Presentación de los índices	-
15. Casos particulares			
42	15.1	Fusión de varias publicaciones	x
43	15.2	División en dos o más publicaciones	x
44	15.3	Anuncios de los cambios	x

UNE 50-110-90 Sumario de las publicaciones periódicas			
45	4.1	Presencia del sumario en el fascículo	+
46	4.2*	Orden secuencial	+
47	4.3	Presentación del sumario	+
4.4 Idiomas			
48	4.4.1	Idiomas originales de artículos	+
49	4.4.3	Traducción del sumario	x
50	4.4.3	Sumario bilingüe	x
5. Situación			
51	5.1	Posición del sumario	+
52	5.2	Situación en el fascículo	+
53	5.3	Continuación del sumario	-
6. Elementos del sumario			
54	6.1	Encabezamiento	+
55	6.2	Información sobre cada artículo	+
56	6.3	Epígrafes diferentes	+
57	6.4	Separación de epígrafes	-

UNE 50-111-98 Índices (no afecta)

UNE 50-112-92
Páginas de resúmenes (no afecta)

UNE 50-120-92 Títulos en los lomos			
	3.1	Título del lomo	
58	3.1.1	Contenido y presentación	+
59	3.1.2	Legibilidad	+
60	3.1.3	Zona para legibilidad en bibliotecas	+
61	3.3	Título en el margen de la cubierta	x

UNE 50-126-94 Presentación de los títulos de las series			
4. Presentación del título			
62	4.1	Identificación del título	+
63	4.2	Uniformidad en la forma del título	+
64	4.3	Modificaciones del título	+
5. Numeración de la serie			
65	5	Numeración de la serie	+
6. Lugar del título			
66	6	Lugar del título	+
7. ISSN			
67	7	ISSN	+

UNE 50-132-94 Numeración de las divisiones y subdivisiones en los documentos escritos			
2. Numeración de las divisiones y subdivisiones			
68	2.1	Cifras utilizadas	-
69	2.2	Numeración de las divisiones principales	-
70	2.3	Numeración de las subdivisiones	-
71	2.4	Separación de las subdivisiones	-
72	2.5*	Numeración con 0	-
3. Citación de las divisiones y subdivisiones			
73	3	Citación de las divisiones y subdivisiones	-
4. Enunciación			
74	4	Enunciación	-

UNE 50-133-94 Presentación de los artículos en las publicaciones periódicas			
4. Elementos de identificación			
	4.1	Título, título común y subtítulo	
75	4.1.1	Información contenida en el título	+
76	4.1.2	Títulos de artículos en varias entregas	+
77	4.1.3	Títulos y subtítulos	+
78	4.1.4	Uniformidad del título	+
79	4.1.5	Abreviaturas en el título	+

	4.2	Nombre y dirección de los autores	
80	4.2.1	Forma del nombre del autor	+
81	4.2.2	Autor-entidad	+
82	4.2.3	Transcripción de los nombres	x
	4.3	Resúmenes	
83	4.3.1	Presencia de resúmenes	+
84	4.3.2	Palabras clave en el resumen	+
85	4.3.3	Uso de descriptores de un tesoro	x
86	4.3.4	Código de clasificación	x
87	4.4	Fecha	-
5. Texto principal			
88	5.1	Estructura	+
89	5.2	Sumario	x
90	5.3	Numeración de divisiones y subdivisiones	-
	5.4	Notación y nomenclatura	
91	5.4.1	Uso de notación normalizada	+
92	5.4.2	Expresión de medidas	+
93	5.4.3	Nombres, Símbolos y nomenclaturas	+
94	5.4.4	Fechas y horas	+
95	5.5	Notas a pie de página	+
	5.6	Citas (Norma UNE 50-104)	
96	5.7	Agradecimientos	+
97	5.8	Bibliografía	+
6. Artículos presentados para otros fines			
98	6	Artículos presentados originalmente para otros fines	x
7. Ilustraciones y tablas			
99	7.1	Numeración de las ilustraciones	+
100	7.2	Numeración y título de las tablas	+
101	7.3	Referencia a las ilustraciones en el texto	+
8. Derechos de autor			
102	8	Derechos de autor	+
9. Anexos			
103	9	Anexos	+
10. Erratas			
104	10.1	Corrección de erratas	+
105	10.2	Identificación de errores	+
ANEXO: Instrucciones técnicas para los autores			
106	A.1	Generalidades	+
107	A.2	Tipo de papel	+
108	A.3	Preparación del original	+
109	A.4	Uso de tipos especiales	-
110	A.5	Ilustraciones	+
111	A.6	Tipos de referencia	+
112	A.7	Envío del original	-
113	A.8	Corrección de pruebas	-

UNE 50-103-90 PREPARACIÓN DE RESÚMENES			
114	5.1	Objetivos	\$
115	5.2	Metodología	\$
	5.3	Resultados y conclusiones	
116	5.3.1	Resultados	\$
117	5.3.2	Conclusiones	\$
118	5.4	Información marginal	\$
6. Información marginal			
119	6.1	Colocación del resumen	+
120	6.2	Información bibliográfica	x
121	6.3*	Fichas bibliográficas	-
122	6.4	Exhaustividad, precisión y extensión	+
123	6.5	Estilo	+
124	6.5.1	División en párrafos	+
125	6.5.2	Uso de verbos en voz activa y pronombres	+
126	6.5.3	Terminología	+
127	6.5.4	Elementos no textuales	+

UNE 50-104-94 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: CONTENIDO, FORMA Y ESTRUCTURA			
4. Presentación de las referencias bibliográficas			
128	4.1	Monografías	\$
129	4.2	Publicaciones en serie	\$
	4.3	Partes o capítulos de monografías	
130	4.3.1	Partes de monografías	\$
131	4.3.2	Capítulos de monografías	\$
132	4.4	Artículos en las publicaciones en serie	\$
133	4.5	Documentos de patentes	x
5. Fuentes de información			
134	5	Fuentes de información	+
6. Reglas generales			
135	6	Reglas generales	+
136	6.1	Transliteración o romanización	+
137	6.2	Abreviaturas	+
138	6.3	Uso de mayúsculas	+
139	6.4	Puntuación	+
140	6.5	Tipos de imprenta	+
141	6.6	Adiciones y correcciones	x
7. Especificación de los elementos			
	7.1	Responsabilidad principal	
142	7.1.1	Personas o entidades	+
143	7.1.2	Presentación de los nombres	+

144	7.1.3	Entidades	+
145	7.1.4	Dos o tres nombres	+
146	7.1.5	Más de tres nombres	+
147	7.1.6	Responsabilidad principal desconocida	+
	7.2	Título	
148	7.2.1	Presentación	+
149	7.2.2	Traducción	+
150	7.2.3	Más de un título	+
151	7.2.4	Subtítulo	+
152	7.2.5	Abreviación del título	+
153	7.2.6	Título clave	+
	7.3	Responsabilidad subordinada	
154	7.3.1	Personas o entidades con responsabilidad subordinada	x
155	7.3.2	Presentación	x
	7.4	Edición	
156	7.4.1	Presentación	+
157	7.4.2	Abreviaturas y términos numéricos	+
	7.5	Indicación del fascículo	
158	7.5.1	Presentación	+
159	7.5.2	Indicación del primer fascículo solamente	+
160	7.5.3	Indicación de una secuencia completa y parcial	+
	7.6	Datos de publicación	
161	7.6.1	Presentación	-
162	7.6.2	Lugar de publicación	+
163	7.6.3	Más de un lugar	+
164	7.6.4	Lugar de publicación desconocido	+
165	7.6.5*	Editor	x
166	7.6.6*	Más de un editor	x
167	7.6.7	Editor desconocido	x
168	7.6.8	Fecha de publicación	+
169	7.6.9	Publicaciones que se extienden a lo largo de más de un año	+
170	7.6.10	Año de publicación desconocido	+
	7.7	Extensión	
171	7.7.1	Monografías impresas	+
172	7.7.2	Documentos no impresos	+
173	7.8*	Series	+
174	7.9*	Otra información	+
175	7.10	Número normalizado	+
	7.11	Parte	
176	7.11.1	Partes de monografías	+
177	7.11.2	Colaboraciones en monografías o publicaciones en serie	+
178	7.12	Elementos de las referencias a los documentos de patentes	x
8. Listas de referencias bibliográficas			
179	8.1	Ordenación	+

180	8.2	Dos o más referencias con el mismo primer elemento	+
181	8.3	Todas las referencias con el mismo primer elemento	+
182	8.4	Situación del elemento "Responsabilidad principal"	+
9. Citas			
183	9.1	Relación entre referencias y citas en el texto	+
184	9.2	Método de las referencias numéricas	+
185	9.3	Notas secuenciales	+
186	9.3.1	Primera cita	+
187	9.3.2	Segunda cita y sucesivas	+
188	9.4	Método del primer elemento y fecha	+

LISTA DE AUTORES

AUTOR	MATERIA	PÁG.
Alarçao	Clásic.	6
Alfaro Asins (9)	Numis.	91
Alonso Cardona (2)	Mediev.	8
Alonso Martínez	Conserv.	10
Alonso Rodríguez	Clásic.	8
Alonso Tejada	Biblio.	1
Alquézar Yáñez	Doc.	12
Anónimo (14)	Varios	36
Arias Sánchez (2)	Mediev.	26
Asensio Brouard (2)	Ped.	28
Asorey García	Numis.	2
Azcárate de Luxán	Mediev.	8
Badenas	Clásic.	14
Bailey	Arqueo.	22
Balmaseda Muncharaz (3)	Mediev.	40
Ballano Aguilar	Doc.	10
Ballester	Conserv.	12
Barraca de Ramos	Mediev.	8
Barralt Altet	Mediev.	8
Barril Vicente (4)	Proto.	60
Barroso Cabrera	Mediev.	8
Belén, M	Arqueo.	10
Bilbao López	Mediev.	8
Blanco Freijeiro	Clásic.	6
Blanco García (3)	Mediev.	30
Caballero Zoreda	Clásic.	32
Cabañas Moreno	Mod.	10
Cabrera Bonet (2)	Clásic.	8
Cabrera Bonet	Clásic.	22
Cacho Quesada	Prehist.	14
Cajal	Vario.	2
Canto García	Numis.	6
Casa-Martínez	Biblio.	1
Casariago	Arqueo.	6
Castellano Hernández (2)	Clásic.	16
Castellanos Martín	Mediev.	4

AUTOR	MATERIA	PÁG.
Castiñeiras González	Mediev.	34
Cienfuegos-Jovellanos	Mediev.	26
Colonia, L	Conserv.	2
Chaves, M. J. (2)	Numis.	6
Chaves, R (2)	Numis.	6
Chincoa Gallardo	Clásic.	26
Chinchilla Gómez	Mediev.	14
Davidson	Arqueo.	22
Dávila Butrón (2)	Clásic.	20
Delclaux Bravo (2)	Doc.	8
Díaz Rodríguez	Arqueo.	12
Domingo Hay	Clásic.	12
Donoso-Cortés	Mod.	12
Ducay Berdejo	Clásic.	4
Elvira Barba (3)	Clásic.	32
Enamorado Rivero	Prehist.	20
Espinosa Martín	Moder.	8
Fernández Benítez	Biblio.	1
Fernández-Vega	Prehist.	20
Foerster	Varios	4
Franco Mata (20)	Varios	219
Fuente, A	Leyes	6
Gago Blanco (3)	Conserv	19
Galán y Saulnier	Prehist.	20
Galindo Ortiz	Proto.	8
García Blanco (3)	Ped.	34
Gifré Dalmau	Biblio.	1
Gil Farrés (3)	Medie.	24
Gil Farrés	Numis.	4
Gimeno Pascual	Clasic.	22
Gómez Ramos	Prehis.	8
González	Clásic.	18
Harris, J	Mediev.	18
Hernando Garrido	Mediev.	14
Ibañez Artica	Numis.	4
Iruretagoyena	Conser.	6
Janke, Steven	Islam	10
Jiménez, T	Varios	8
Jornet, A	Arqueo.	8
Juan Tovar	Clásic.	14
Karg, S.	Clásic.	8
Kreytenberg	Mediev.	22
Kurent	Varios	28
Lavado, P (4)	Biblio.	4
Lavín Berdonces	Arqueo.	8
López de Prado	Doc.	10
López de Ripoll	Museo.	2
Lorenzo Millana	Biblio.	1
Lorenzo, C	Varios	8
Losada Núñez	Clásic.	10
Madroñero de la Cal (2)	Arqueo.	14
Maicas Ramos (3)	Prehis.	66
Malpesa Montemayor	Prehis.	8
Mañueco Santurtún	Mod.	8
Mariné	Clásic.	6
Martín Ansón	Mediev.	6
Martín de la Torre	Clásic.	12
Martínez deMerlo	Prehist.	22
Martínez Díaz	Leg.	8

AUTOR	MATERIA	PÁG.	AUTOR	MATERIA	PÁG.
Matesanz Fernández	Clásic.	4	Sánchez Abal	Clásic.	8
Mateu Llopis	Numis.	8	Sánchez Ameoijeiras	Mediev.	10
Mayet	Clásic.	4	Sánchez Amores	Moder.	20
Mezquiriz Irujo (2)	Clásic.	18	Sánchez Beltrán	Moderna	39
Modrzewska	Clásic.	34	Sánchez Fernández	Clásic.	8
Molinero Polo	Biblio.	1	Sánchez Llorente	Doc.	4
Montero (5)	Varios	44	Sánchez Sánchez	Clásic.	10
Moralejo, S.	Mediev.	2	Sánchez Trujillano	Mediev.	26
Moscati, I	Clásic.	4	Sánchez, C (2)	Proto.	42
Moure Romanillos	Prehist.	8	Sánchez-Corriendo	Clásic.	10
Muguruza Álvarez	Doc.	8	Sanromá Castro	Clásic.	4
Neguerela (2)	Islam	10	Sanromá	Ped.	6
Noguera Celdrán	Clásic.	10	Santos Rodríguez	Conserv.	10
Novoa Portela (3)	Varios	28	Santos Velasco	Proto.	10
Nuñez	Ped.	6	Sayas Abengo	Clásic.	8
Nuñez Rodríguez	Mediev.	8	Sebastián	Prehist.	14
Olaguer-Feliu	Mediev.	18	Serrano Ramos	Clásic.	8
Onrubia Pintado	Arqueo.	4	Sogorb Álvarez	Clásic.	32
Otero	Museo.	8	Sotomayor M (2)	Clásic.	14
Ovejero Lafarga	Egip.	18	Storch de Gracia	Biblio.	1
Padilla Montoya	Ped.	8	Suárez Smith	Conserv.	10
Padrino Fernández	Numis.	8	Tejeira Pablos	Mediev.	16
Papi Rodes (2)	Prehist.	42	Torres Lázaro	Numis.	12
Pascual	Varios	4	Tortosa Rocamora	Proto.	10
Pavón Casar	Islam	8	Trillmich	Clásic.	14
Paz Yanes	Arqueo.	8	Vallejo Bozal	Mediev.	16
Perea Caveda	Proto.	6	Vicent Zaragoza	Clásic.	8
Perea Yébenes	Clásic.	6	Vidal	Museo.	8
Perez Cañamares	Ped.	4	Villalba Varneda	Clásic.	8
Perez Lacharga	Egip.	10	Villalpando Guedón (3)	Biblio.	11
Pérez Ballester	Clásic.	20	Zaragoza García	Museo.	8
Pérez Cañamares	Museo.	8	Zozaya (4)	Varios	9
Pérez-Rubín	Mediev.	4			
Piñón Varela	Biblio.	1			
Plaza y Gregorio	Doc.	8			
Pol Méndez	Ped.	14			
Pons (2)	Egip.	26			
Pozo, S (2)	Clásic.	26			
Ramos Sainz	Clásic.	26			
Raya Román	Clásic.	14			
Redondo Rodríguez	Clásic.	8			
Retuerce Velas	Islam	19			
Rey Osorio	Conser.	2			
Ripoll López (3)	Biblio.	31			
Ripoll Perello (5)	Varios	21			
Ripoll, S.	Museo.	2			
Roca Roumens (2)	Clásic.	10			
Roda, I	Clásic.	4			
Rodríguez López, M. V.	Doc.	10			
Rodríguez López, M.D	Clásic.	10			
Rodríguez Lorente	Numis.	4			
Rodríguez Mérida (3)	Numis.	22			
Rovira Llorens	Prehis.	8			
Rueda Sabater (3)	Biblio.	17			
Sáenz Díez	Numis.	6			
Sáenz Velasco	Clásic.	29			
Sáez Marquina	Ped.	8			
Salve Quejido (2)	Varios	26			
San Nicolás Pedraz	Proto.	4			

LISTA DE MATERIAS		
MATERIAS	AUTORES	PÁG.
Arqueo	Anónimo	1
Arqueo	Davidson/Bailey	22
Arqueo	Jornet, A	8
Arqueo	Lavín Berdonces	8
Arqueo	Madroñero/Casariago	6
Arqueo	Montero Ruiz	4
Arqueo	Onrubia Pintado	4
Arqueo	Paz Yanes	8
Arqueol	Belén, M	10
Arqueol	Díaz Rodríguez	12
Biblio	Alonso Tejada	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1
Biblio	Anónimo	1

MATERIAS	AUTORES	PÁG.	MATERIAS	AUTORES	PÁG.
Biblio	Anónimo	3	Clásic	Roca Roumens	4
Biblio	Anónimo	11	Clásic	Roca Roumens	6
Biblio	Casa-Martínez	1	Clásic	Roda, I	4
Biblio	Fernández Benítez	1	Clásic	Sáenz Velasco	29
Biblio	Franco Mata	1	Clásic	Sánchez Abal/Redondo R	8
Biblio	Franco Mata	1	Clásic	Sánchez Fernández	8
Biblio	Franco Mata	1	Clásic	Sánchez, C.	30
Biblio	Gifré Dalmau	1	Clásic	Sanromá Castro	4
Biblio	Lavado, P	1	Clásic	Sayas Abengo	8
Biblio	Lavado, P	1	Clásic	Serrano Ramos	8
Biblio	Lavado, P.	1	Clásic	Sogorb Álvarez	32
Biblio	Lavado, P.	1	Clásic	Sotomayor Muro	1
Biblio	Lorenzo Millana	1	Clásic	Sotomayor, M	4
Biblio	Molinero Polo	1	Clásic	Trillmich	14
Biblio	Piñón Varela	1	Clásic	Vicent Zaragoza	8
Biblio	Ripoll López	1	Clásic	Villalba Varneda	8
Biblio	Ripoll López	1	Clásic	Villalpando Guéron	4
Biblio	Ripoll Perelló	1	Conserv	Alonso Martínez	10
Biblio	Rueda Sabater	1	Conserv	Ballester	12
Biblio	Storch de Gracia	1	Conserv	Colonia, L	2
Biblio	Villalpando Guedón	1	Conserv	Gago Blanco	3
Bibliog	Franco Mata	1	Conserv	Iruretagoyena	6
Bibliog	Franco Mata	1	Conserv	Rey Osorio	2
Clasic	Gimeno Pascual	22	Conserv	Santos Rodríguez/	
Clásic	Alarçao	6		Suárez Smith	10
Clásic	Alonso Rodríguez/Karg	8	Conserva	Gago	2
Clásic	Anónimo	10	Doc	Alquézar Yáñez	12
Clásic	Badenas/Elvira/Gago	14	Doc	Ballano/López/Rodríguez	10
Clásic	Blanco Freijeiro	6	Doc	Delclaux Bravo	4
Clásic	Caballero Zoreda	32	Doc	Muguruza/Plaza	8
Clásic	Cabrera Bonet	8	Doc	Sánchez Llorente	4
Clásic	Cabrera Bonet	14	Egip	Ovejero Lafarga	18
Clásic	Castellano Hernández	8	Egip	Perez Lacharga	10
Clásic	Castellano Hernández	8	Egip	Pons	4
Clásic	Dávila Butrón	4	Islam	Franco Mata	10
Clásic	Domingo Hay	12	Islam	Janke, Steven	10
Clásic	Ducay Berdejo	4	Islam	Neguerela	4
Clásic	Elvira Barba	8	Islam	Pavón Casar	8
Clásic	Elvira/Sánchez-Corrien	10	Islam	Retuerce Velas	19
Clásic	González	18	Islam	Zozaya	4
Clásic	Juan Tovar	14	Leg	Martínez Díaz	8
Clásic	Losada Núñez	10	Leg	Anónimo	2
Clásic	Madroñero de la Cal	8	Leg	Fuente, A	6
Clásic	Mariné	6	Mediev	Alonso Cardona	8
Clásic	Martín de la Torre	12	Mediev	Alonso Cardona	18
Clásic	Matesanz Fernández	4	Mediev	Arias Sánchez	10
Clásic	Mayet	4	Mediev	Arias Sánchez/Novoa	16
Clásic	Mezquiriz Irujo	8	Mediev	Azcárate de Luxán	8
Clásic	Mezquiriz Irujo	10	Mediev	Balmaseda Muncharaz	2
Clásic	Modrzewska	34	Mediev	Balmaseda Muncharaz	16
Clásic	Moscati, I	4	Mediev	Balmaseda Muncharaz	22
Clásic	Negueruela Martínez	6	Mediev	Barraca de Ramos	8
Clásic	Noguera Celdrán	10	Mediev	Barralt Altet	8
Clásic	Perea Yébenes	6	Mediev	Barroso Cabrera	8
Clásic	Pérez Ballester	20	Mediev	Bilbao López	8
Clásic	Pozo, S	8	Mediev	Blanco García	8
Clásic	Pozo, S	18	Mediev	Blanco García	8
Clásic	Ramos Sanz/Chincoa	26	Mediev	Castellanos Martín	4
Clásic	Raya Román	14	Mediev	Castiñeiras González	34

MATERIAS	AUTORES	PÁG.	MATERIAS	AUTORES	PÁG.
Mediev	Cienfuegos-Jovellanos	26	Numis	Ibañez Artica	4
Mediev	Chinchilla Gómez	14	Numis	Marcos Alonso	4
Mediev	Franco Mata	4	Numis	Mateu Llopis	8
Mediev	Franco Mata	4	Numis	Padrino Fernández	8
Mediev	Franco Mata	4	Numis	Rodríguez Lorente	4
Mediev	Franco Mata	6	Numis	Rodríguez Mérida	6
Mediev	Franco Mata	10	Numis	Rodríguez Mérida	6
Mediev	Franco Mata	12	Numis	Rodríguez Mérida	10
Mediev	Franco Mata	18	Numis	Rueda Sabater	8
Mediev	Franco Mata	20	Numis	Rueda Sabater	8
Mediev	Franco Mata	22	Numis	Sáenz Díez	6
Mediev	Franco Mata	34	Numis	Torres Lázaro	12
Mediev	Franco Mata	38	Ped	Montero	22
Mediev	Franco-Mata	2	Ped	Nuñez/Sanromá/Villalp	6
Mediev	Harris, J	18	Ped	Padilla Montoya/Salve	8
Mediev	Hernando Garrido	14	Ped	Perez/Novoa	4
Mediev	Kreytenberg	22	Ped.	García Blanco	12
Mediev	Martín Ansón	6	Ped.	García Blanco/Asensio	14
Mediev	Moralejo, S.	2	Ped.	García Blanco/ Sáez Marquina	8
Mediev	Nuñez Rodríguez	8	Prehist	Cacho Quesada	14
Mediev	Olaguer-Feliu	18	Prehist	Enamorado Rivero	20
Mediev	Pérez-Rubín	4	Prehist	Fernández-Vega/Galán	20
Mediev	Sánchez Ameoijeiras	10	Prehist	Maicas Ramos	20
Mediev	Sánchez Trujillano	26	Prehist	Maicas Ramos	22
Mediev	Vallejo Bozal/Teijeira	16	Prehist	Maicas Ramos/Papí Rodes	24
Mediev.	Franco Mata	14	Prehist	Malpesa Montemayor	8
Medieval	Gil Farrés	12	Prehist	Martínez deMerlo	22
Mod	Cabañas Moreno	10	Prehist	Moure Romanillos	8
Mod	Donoso-Cortés	12	Prehist	Papí Rodes	18
Mod	Espinosa Martín	8	Prehist	Rodríguez/Sánchez Sánc	10
Mod	Franco Mata	8	Prehist	Rovira Llorens/Gómez	8
Mod	Mañueco Santurtún	8	Prehist	Sebastián	14
Mod	Sánchez Amores	20	Proto	Barril Vicente	8
Mod	Sánchez Beltrán	39	Proto	Barril Vicente	12
Museo	Alfaro/Marcos/Otero/Vida	18	Proto	Barril Vicente	16
Museo	Asensio, M	14	Proto	Barril Vicente	20
Museo	Delclaux Bravo	4	Proto	Galindo Ortiz	8
Museo	López de Ripoll	2	Proto	Perea Caveda	6
Museo	Montero	3	Proto	Salve Qujido	18
Museo	Montero	7	Proto	San Nicolás Pedraz	4
Museo	Ripoll, S.	2	Proto	Sánchez	12
Museo	Zaragoza/Novoa/Perez	8	Proto	Tortosa Rocamora/Santos	
Numis	Alfaro Asins	3	Proto	Velasc	10
Numis	Alfaro Asins	4	Vario	Cajal	2
Numis	Alfaro Asins	4	Vario	Foerster/Pascual	4
Numis	Alfaro Asins	8	Vario	Kurent	28
Numis	Alfaro Asins	8	Vario	Lorenzo/Jiménez	8
Numis	Alfaro Asins	14	Vario	Marcos Alonso/Pons	22
Numis	Alfaro Asins	20	Vario	Ripoll López	28
Numis	Alfaro Asins	22	Vario	Ripoll Perello	2
Numis	Asorey García	2	Vario	Ripoll Perello	2
Numis	Blanco García	14	Vario	Ripoll Perelló	4
Numis	Canto García	6	Vario	Ripoll Perelló	12
Numis	Chaves/Chaves	2	Vario	Zozaya	1
Numis	Chaves/Chaves	4	Vario	Zozaya	2
Numis	Gil Farrés	4	Vario	Zozaya	2
Numis	Gil Farrés	8	Vario		

SOBRE LA PROCEDENCIA DE LA LLAMADA "FÍBULA DE TIERMES"¹

CONCEPCIÓN PAPÍ RODES

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En este artículo hacemos una revisión sobre la documentación tanto archivística como bibliográfica existente sobre la fíbula de arco nº inv. 56708, de los fondos del Museo Arqueológico Nacional, para aclarar su procedencia original.

SUMMARY

In this article we make a short review of documents about bow fibulae nº 56708, to clarify its origin.

A raíz de la revisión de las fichas de inventario y catalogación de diversos materiales, y su cotejo tanto con la documentación antigua de los archivos del Museo Arqueológico Nacional (M.A.N), como con la bibliografía que han generado, nos hallamos hoy ante un caso, ciertamente singular, tanto por la pieza en sí misma, como por las diversas adscripciones de origen, que, a lo largo del tiempo, se le han ido asignando.

Nos referimos a una fíbula de arco de técnica trilaminar, con nº de inventario 56708, (Figs. 1a y b) realizada en una sola pieza de metal recortada y con un sistema de sujeción con mortaja soldada al pie. También lleva soldados un apéndice de sujeción del muelle del

resorte y otro elemento que sostiene una de las varillas pasadores. Los ajustadores que mantienen fijas a la placa del resorte a las varillas han desaparecido, quedando sólo dos plaquitas rectangulares en los bordes rectos de la misma².

En las fichas de inventario actuales constaba como procedente de Tiermes, sin más especificación sobre su entrada, ya fuera por expediente, fecha, forma o fuente de ingreso. Esta ausencia de datos nos llevó a revisar toda la documentación antigua sobre la pieza y la procedencia que se hacía constar. De este yacimiento soriano ha habido diferentes entradas en el M.A.N. La primera se remonta a 1909, tra-

¹ Este artículo nunca se hubiera llevado a cabo de no ser por el ánimo y la generosidad con que constantemente nos apoya Luis Balmaseda.

² El estudio detallado de la fíbula está realizado por Eusebio Gutiérrez en un trabajo de doctorado inédito. Le agradecemos su comunicación y habernos facilitado el acceso al mismo.



FIGURA. 1 A. FÍBULA DE ARCO, Nº INV. 56708.
VISTA DE LA CARA SUPERIOR.



FIGURA 1 B. FÍBULA DE ARCO, Nº INV. 56708.
VISTA DE LA CARA INFERIOR.

tándose de una donación efectuada por el Conde de Romanones. En el expediente correspondiente³ se citan “fíbulas”, pero al no describirse con detalle ninguna de ellas, ni contener material gráfico alguno, no se puede llegar a su individualización e identificación. El mismo problema encontramos con el material procedente de las excavaciones de N. Sentenach y que ingresa en el M.A.N. en los años 1910, 1911 y 1912⁴,

³ Exp. 1909/53 bis. Archivo del M.A.N.

⁴ Exps. 1910/51, 1911/103, 1912/85. Archivo del M.A.N. En este último no se cita fíbula alguna.

así como los procedentes de la de I. Calvo en 1914⁵.

Sin embargo, la revisión de las fichas antiguas de catalogación, realizadas bajo los auspicios de Amador de los Ríos desde el año 1895, y ésta concretamente entre los años 1895 y 1903, correspondiente al número de inventario 56708, nos aportaba unos datos sobre la fíbula no sólo distintos en cuanto a la procedencia, sino muy completos desde el punto de vista administrativo

⁵ Exp. 1914/26. Archivo del M.A.N.

e incuestionables en cuanto a la correcta identificación de la pieza, dado que la ficha incluye un minucioso dibujo que recoge la fíbula en su más ínfima particularidad formal. Así pudimos averiguar que esta pieza, no siempre estuvo asignada al Dpto. de Medieval, ya que su entrada con otros materiales, en su mayoría de época clásica, hizo que fuera otro su primer destino. Entró formando parte de la colección de materiales que pertenecieron a D. Joaquín Rodríguez Cao, y que fueron adquiridos a Doña María Cao. Tal y como consta en el expediente⁶, dicha colección ingresó en abril de 1885, quedando inscrita en el Libro de Compras del Museo en el f. 49 v⁷. El

expediente recoge una relación manuscrita de la “Colección de Antigüedades de Don Joaquín Rodríguez”, que se divide en: “Objetos prehistóricos” (del 1 al 49), “objetos ibéricos” (50 y 51) “objetos Greco-romanos y romanos” (del 52 al 194). Es dentro de estos últimos donde, comprendidas entre los números 99 a 121 se citan “veintidos fíbulas de diferentes formas [...]. Procedente de Vetonia.”. Así pues, la pieza se trasladó desde la sección 1ª (desde prehistoria hasta Roma) a la sección 2ª (desde visigodo a moderna), (figs. 2 a y b).

La región que ocupaban los vetones abarcaba casi toda la provincia de Salamanca y de Ávila y la parte oriental de Cáceres y Badajoz y el extremo occidental de la de Toledo, como señalan J.J. Sayas y R. López⁸.

Atendiendo a que eran diversas las publicaciones en que se recogía esta fíbula como de Tiermes, decidimos revisar todo el material referente a esta pieza, tanto de archivo, como

FIGURA 2 A. FICHA DE INVENTARIO Nº 56708 DE AMADOR DE LOS RÍOS. ANVERSO.

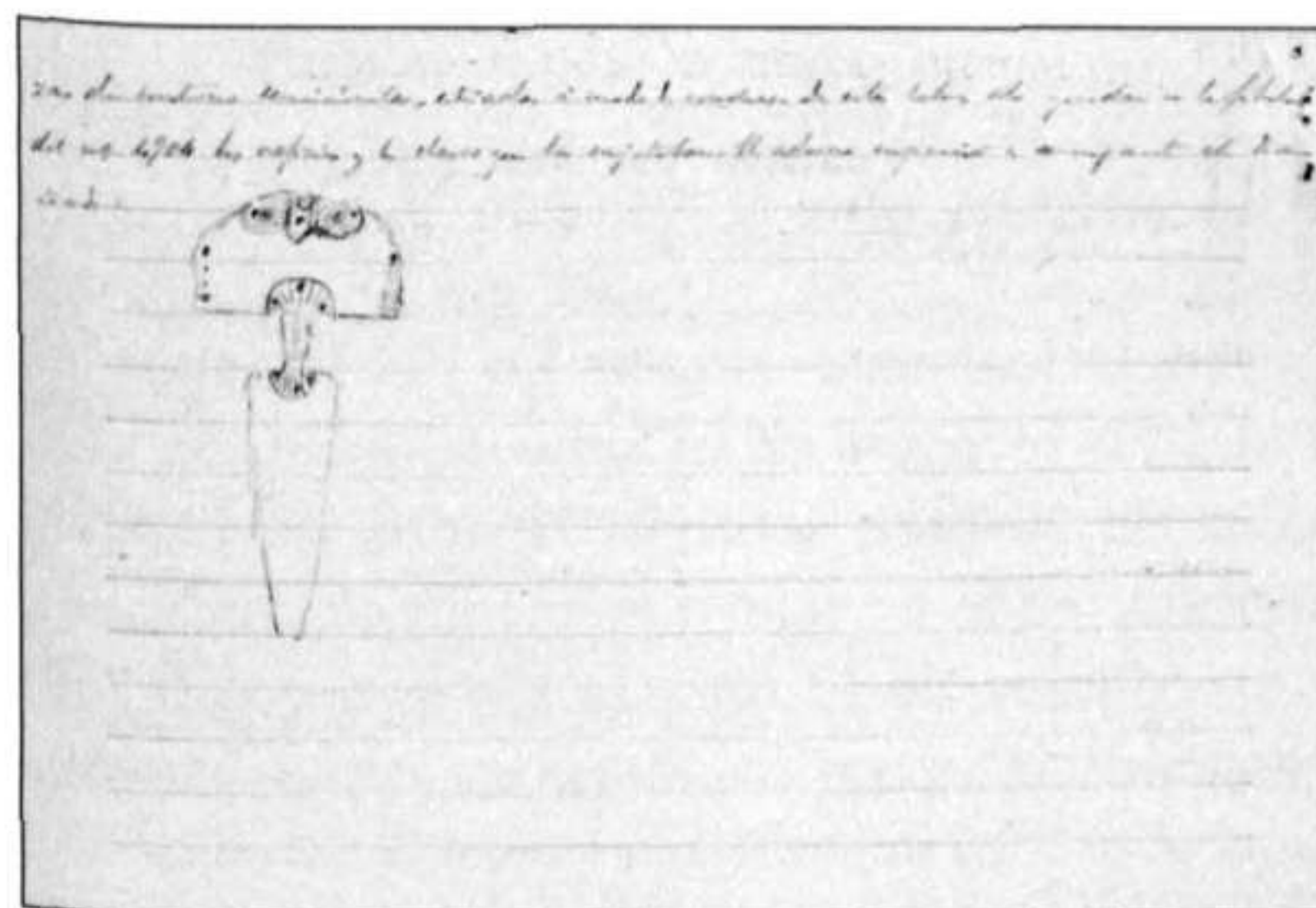


FIGURA 2 B. FICHA DE INVENTARIO Nº 56708 DE AMADOR DE LOS RÍOS. REVERSO.

⁶ Exp. 1885/4. Archivo del M.A.N. también existe otro expediente que hace referencia a estos materiales: 1884/3, que simplemente recoge la relación de piezas, seguramente, como otras tantas veces ocurre, como conocimiento previo y estudio de la idoneidad de la compra posterior. Los datos administrativos están recogidos en el expediente de 1885.

⁷ Archivo del M.A.N.

⁸ SAYAS ABENGOECHEA, J.J. Y LÓPEZ MELE-RO, R. (1991): “Vettones”, en SOLANA SAINZ, J.M^a (ed.): *Las entidades étnicas de la meseta norte de Hispania en época prerromana*, *Anejos de Hispania Antiqua*, Revista de Historia Antigua, Valladolid, pp. 73-123. En las pp. 79-80, se refieren con más detalle los límites: “El límite oriental, de norte a sur, estaría en el río Cuda (Coa) y discurriría, poco más o menos, por la actual frontera portuguesa para alcanzar Iruña, cerca de Ciudad Rodrigo. De ahí se prolongaría por las estribaciones meridionales de la Sierra de Gata, pasando al oeste de Plasencia para ir a alcanzar el Tajo, quizá en la confluencia con el Tiétar. Desde el Tajo, el límite territorial de separación con los *Lusitanos* discurriría, posiblemente, a lo largo del curso del río Tamuja, pasando entre Cáceres y Trujillo.

El límite meridional, sin rebasar la línea que marca el río Guadiana, pasaría por las estribaciones meridionales de la Sierra de Montánchez y de la Sierra de Guadalupe, para acercarse al Guadiana en la zona de Navalvillar de Pela [...] El límite oriental subiría desde las cercanías del Guadiana, entre la Sierra de Altamira y los Montes de Toledo, hasta alcanzar el Tajo [...]. Desde el Tajo remontaría en dirección norte por la cuenca del río Alberche, para continuar entre las Sierras de Gredos y Guadarrama”.

Queremos agradecer a nuestra compañera Ángeles Castellano, no sólo su orientación en este punto, sino su valiosa ayuda en el seguimiento de la historia de esta pieza en el paso del Dpto. de Clásicas al de Medieval.

de catalogación y de publicación, para comprobar cuáles habían sido los avatares de su transcurrir en el tiempo. Daremos, pues, un repaso a la documentación que se conserva en los archivos del M.A.N de forma imbricada en el tiempo con las noticias escritas sobre esta fíbula.

Como ya hemos indicado, la pieza entró formando parte de la colección Rodríguez Cao en 1885, por lo que ya se recoge en el inventario conocido como de Amador de los Ríos al que aludimos anteriormente. Los siguientes hitos en el tiempo, de importancia para nuestra fíbula son la entrada de los materiales de Tiermes entre los años 1909 y 1914, y, por motivos que en su momento explicaremos, la compra de la colección Vives, en 1913.

Es en esta coyuntura museográfica, en la que en 1922 ve la luz la obra de Aberg **Die franken und westgoten der Völkerwanderungszeit**⁹, primera que recoge la fíbula ya que, suponiendo que fuera de Tiermes, ni N. Rabal en 1888¹⁰, ni N. Sentenach en sus obras de 1910 y 1911¹¹, ni Cabré en su inédito Catálogo Monumental¹² de 1912, ni I. Calvo, en el año siguiente¹³ la recogen de modo individualizado.

Así, la obra de Aberg se convierte en la primera, al menos que nosotros tengamos noticia, que recoge esta pieza fotografiada, pero no con

los datos que ya se recogían en la ficha de Amador de los Ríos, sino con dos importantes variaciones: la primera, el número de inventario, signándose el 57436, que en estas mismas fichas ya aparece corregido como perteneciente a un capitel almohade, y, la segunda y más importante, como de procedencia desconocida.

La siguiente, y trascendental, publicación en el tiempo es la obra de H. Zeiss¹⁴, que ve la luz en 1934, y que recoge la fíbula en las páginas 166 y 167, lám. I.5, manteniendo el erróneo número de inventario y adscribiéndole Tiermes como el lugar de procedencia. ¿Qué motivó a Zeiss, buen conocedor de las colecciones de bronce visigodos del M.A.N a situar esta pieza como del yacimiento soriano? Sin duda, y como ya hemos visto, no pudo ser el material tanto archivístico como de catalogación existente en esos momentos, que dejaba clara su procedencia “vetona”. Sea cual fuera el motivo del equívoco, la por otra parte probada inmensa valía de su obra, debió ser el punto de partida en el tiempo de este origen termestino para la fíbula. Prueba de la confusión sobre su origen es que Santa-Olalla, en el mismo año, la publica¹⁵ como de “procedencia desconocida” ¿quizá siguiendo a Aberg?

Lejos de aclarar las cosas, las siguientes publicaciones que la recogen no hacen sino complicar más su ya enrevesado –al menos bibliográficamente– origen. En 1940, Menéndez Pidal¹⁶ la recogerá en su tomo de la España visigoda de su obra sobre la Historia de España, introduciendo un nuevo elemento de confusión. Los editores de la obra la recogen como “sin procedencia” pero la adscriben como pertene-

⁹ ABERG, N. (1922): *Die franken und westgoten der Völkerwanderungszeit*, Arbeten utgifita med understöd af Vilhelm ekmans universitetsfond, Uppsala, 28.

¹⁰ RABAL, N. (1888): “Una visita a las ruinas de Termancia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XII, Madrid, pp. 451-471.

¹¹ SENTENACH, N. (1910): “Excavaciones de Tiermes. Noticias arqueológicas y artísticas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, T. XVIII, Madrid, pp. 217-218; *Idem* (1911 a): “Excursión a Tiermes”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, T. XIX, Madrid, pp. 176-190; *Idem* (1911 b): “Tiermes I y II”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. XIV, Madrid, pp. 285-294 y 473-481.

¹² CABRÉ, J. (1912): *Catálogo Monumental de España. Soria.*, T. IV. Inédito. Agradecemos a nuestra compañera M. Barril su ayuda para la consulta.

¹³ CALVO, I. (1913): “Tiermes, ciudad celtibérico-arévaca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. XXIX, Madrid, pp. 3-16.

¹⁴ ZEISS, H. (1934): *Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich*, Berlín-Leipzig.

¹⁵ MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. (1934): “Notas para un ensayo de sistematización de la arqueología visigoda en España. Periodos godo y visigodo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. X, Madrid, pp. 139-176. Se reproduce en la lámima XXVI, y la procedencia se consigna en la página 176.

¹⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R. (1934): *Historia de España*, T. III, Madrid. Publicada en p. 144, fig. 53.

ciente a la colección Vives¹⁷. Consultado el album original de dicha colección, hemos podido comprobar que no reproduce la fíbula que nos ocupa, sino otra del mismo tipo trilaminar. ¿qué pudo inducir a error a los editores del volumen en relación con esa pieza de la colección Vives? Dos factores creemos que motivaron este hecho: un número el "7401" consignado en la pieza junto al 56708 de inventario, y no haber contrastado la pieza con los dibujos de Vives sino con los números de sus figuras.

El album original de la colección Vives consta de tres tomos: un primer volumen en el que se recoge la relación de piezas y su procedencia y en el que en ningún lado consta una fíbula de Tiermes, y dos volúmenes más: uno de dibujos y otro de siluetas. En este último, encontramos la silueta de una fíbula trilaminar en cuyo interior figura el número "7401", que en el segundo tomo aparece dibujada con todo detalle en su página 77, nº 1, haciendo constar a la derecha, la siguiente anotación. "1. Fíbula adquirida en Madrid del Sr. de las Heras procedente de Aldeanueva (Toledo), (fig. 3)¹⁸" Sin ninguna duda, la observación de la silueta de la pieza junto con el número existente tanto en el dibujo como, por error, en la fíbula, fue lo que indujo a la confusión. Si se hubiera observado el dibujo definitivo de la pieza, se hubiera comprobado, no sólo que se trataba de otra, sino la procedencia toledana que le apuntaba Vives. Sin embargo, Menéndez Pidal la registra como "sin procedencia".

¹⁷ La colección que formó Antonio Vives Escudero, entró a formar parte de los fondos del M.A.N. fundamentalmente en 1913, si bien ya en 1891 ofrece unos primeros materiales al museo. Así, la mayor parte de la información sobre esta colección engrosa el exp. 1913/59 del Archivo del M.A.N. En él constan los fantásticos álbumes de dibujos y siluetas de sus materiales, publicados en 1993 por M^a P. García y Bellido, figurando su padre como editor, ya que trabajaba en este tema al llegarle la muerte en 1972. GARCÍA Y BELLIDO M^a P. Y GARCÍA Y BELLIDO, A. (Ed.) (1993): *Album de dibujos de la colección de bronce antiguos de Antonio Vives Escudero, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XIII, Madrid.*

¹⁸ Aparece reproducida en la p. 80 de García y Bellido, M^a P y A. *Op. Cit.*

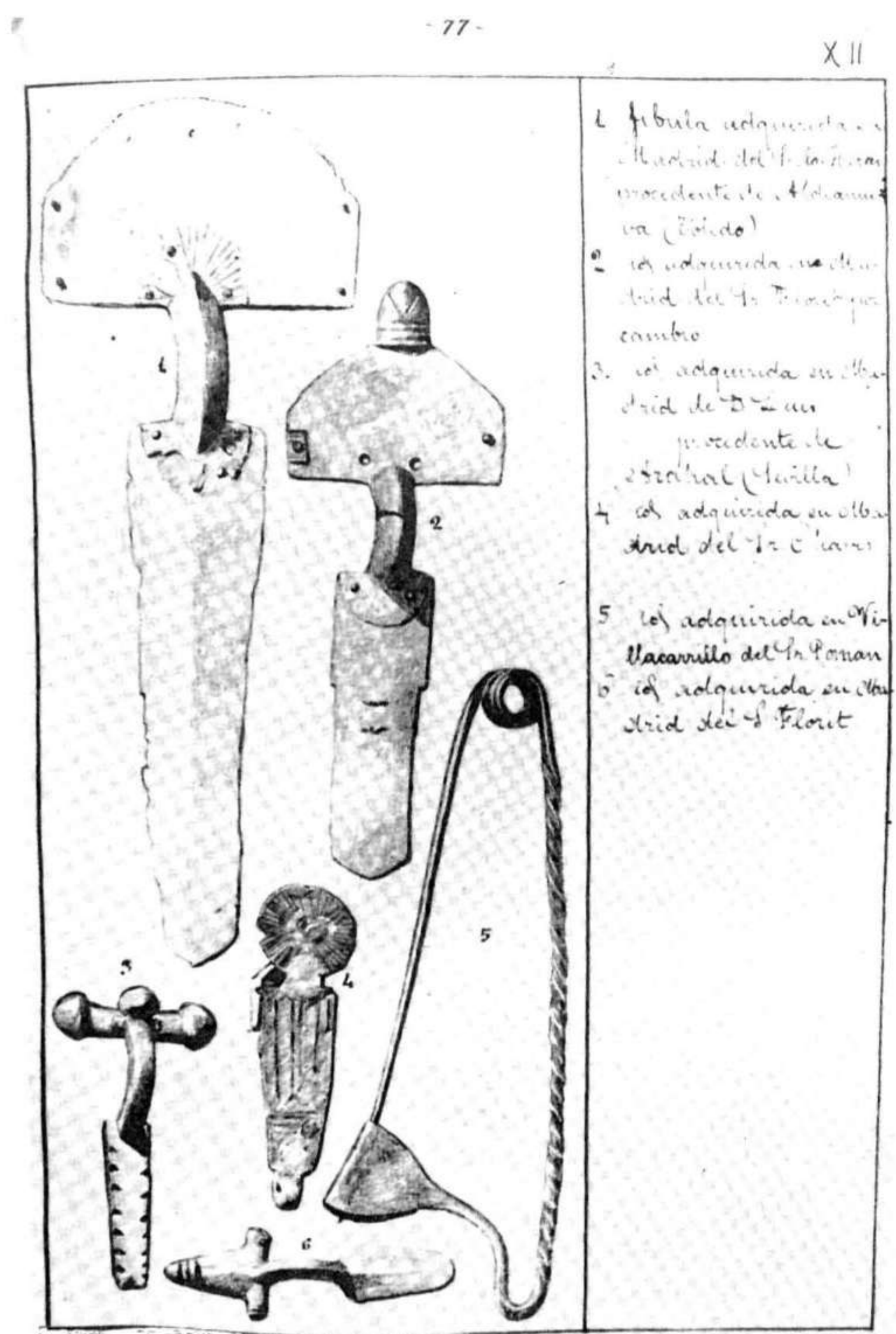


FIGURA 3. LÁM. 77 DEL ALBUM DE DIBUJOS DE LA COLECCIÓN VIVES. REPRODUCCIÓN DE LA PUBLICACIÓN DE GARCÍA Y BELLIDO, M^a P. Y A. (1993).

La siguiente publicación que recoge la fíbula es la obra de Taracena sobre la carta arqueológica de Soria¹⁹, situándola de nuevo como procedente de Tiermes, pero introduciendo un nuevo elemento discordante: bajo el epígrafe de Montejo de Liceras habla de objetos visigodos y "las piezas reproducidas por Aberg en sus figuras 307 [...]"²⁰. Es decir, la referencia la hace a la pieza que reproduce Aberg, sin embargo, ya

¹⁹ TARACENA, B. (1941): *Carta Arqueológica de España. Soria*, Madrid, C.S.I.C.

²⁰ ABERG, *Op. Cit.* p. 213, fig. 307.

hemos dicho que este autor la publica como de procedencia desconocida.

Un gran paréntesis cronológico se abre hasta llegar a la siguiente publicación de la fíbula, en 1985. En él, cabe encuadrar, dentro de los labores de catalogación en el Museo Arqueológico Nacional, un nuevo registro, impulsado en la época de J. M^a de Navascués como director (1952-1966) que en lo que se refiere a la sección segunda da como fruto un topográfico de salas, otro de materias (en realidad, de tipo de piezas) y otro de inventario. Estos nuevos registros, son prueba fehaciente de la confusión que reinaba, aumentada con el tiempo y las publicaciones, sobre la catalogación de esta pieza. La ficha del topográfico de salas numera la fíbula con su número correcto, el 56708, pero le da procedencia de Tiermes, citando a Menéndez Pidal, quien, recordemos, no le adscribía procedencia alguna, y además la remitía equivocadamente a la colección Vives. La ficha de inventario

56708, está perdida en la actualidad, pero sí existe la 57436 que hace referencia a Tiermes. Sin embargo, la más completa de todas, la del topográfico por materias, corrige este número, que ya comentamos líneas más arriba que pertenecía a un capitel almohade, da el número correcto (56708) y recupera la procedencia original: Región vetónica.

Desde la obra de Taracena, son muchas las publicaciones que han visto la luz sobre Tiermes o sobre temas relacionados, y en ninguna de ellas aparece descripción o ilustración de la fíbula de arco²¹. Habrá que esperar hasta 1985, cuando aparece reproducida por J.L. Argente²² como pieza de Tiermes.

Una nueva localización geográfica vendrá de la mano de P. de Palol y G. Ripoll en 1988, y en su obra sobre los godos en el occidente europeo²³, reproducen la fíbula que nos ocupa como procedente de Castiltierra (Segovia)²⁴.

²¹ Por orden cronológico, destacaríamos las siguientes: SUPIOT, J. (1935-36): "Papeletas sobre orfebrería barbara. Fíbulas visigodas", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, IV, 10, Valladolid, pp. 97-115; ORTEGO Y FRIAS, T. (1975): *Tiermes, ciudad rupestre celtibérico-romana*, Madrid; LUCAS, M^a. V. Y VIÑAS, V. (1977): Tecnología de la fíbula trilaminar de la necrópolis visigoda de Aguilafuente (Segovia)", *Trabajos de Prehistoria*, 34, Madrid, pp. 139-176; ARGENTE OLIVER, J. et alii (1980): Tiermes I, *Excavaciones Arqueológicas en España*, 110, Madrid; ORTEGO Y FRIAS; T (1983): "La huella visigoda en territorio soriano", *Boletín de la Sociedad Española de Amigos de la Arqueología*, 17, Madrid, pp. 9-17; ALONSO ÁVILA, A. (1984): "La visigotización de la provincia de Soria", *Celtiberia*, 68, Soria, p. 193; CABALLERO, L. (1984): "Arqueología tardorromana y visigoda de la provincia de Soria", *Actas del I Symposium de Arqueología Soriana, Soria, 1983*, Soria, pp. 433-458.

²² ARGENTE OLIVER, J.L. (1985): *Tiermes. Guía del yacimiento arqueológico*, Madrid, Ministerio de Cultura.

²³ PALOL, P. DE Y RIPOLL, G. (1988): *Los godos en el occidente europeo*, Madrid, Ediciones Encuentro.

²⁴ PALOL Y RIPOLL, *Op. Cit.*, p. 314 y lám. 176 dcha.

PROCEDENCIAS PUBLICADAS		
Sin proc/Proc./Desc.	Tiermes	Castiltierra
Aberg, 1922		
Santa-Olalla, 1934	Zeiss, 1934	
Menendez Pidal, 1940		
	Taracena, 1941	
	Argente, 1985	
		Palol y Ripoll, 1988

Este es, pues, el panorama bibliográfico de una pieza, que llevando más de cien años ingresada en el museo, ha recorrido lo suyo, al menos sobre el papel. Es difícil explicar el por qué de este periplo, sobre todo en algunos casos, ya que la procedencia desconocida puede responder tanto a una ignorancia de la misma como a la falta de datos, sin embargo, la consignación de la "región vetónica" como su origen, estaba registrada en el inventario hecho entre 1895 y 1903. ¿Ante la vaguedad de un lugar concreto que supone referir una región no actual se pudo optar por ignorarla? Es plausible, pero poco comprensible y defendible.

Queda claro que el origen de considerarla de Tiermes, parte de la obra de Zeiss. Desconocemos qué pudo impulsar a este autor a considerarla como del yacimiento soriano, dado que no consta en ningún archivo o documenta-

ción del Museo Arqueológico Nacional esta procedencia, además de que él cita la obra de Aberg como referencia, y ya sabemos que éste no fue el artífice. Sin embargo, la por otra parte calidad indiscutible de su obra, hizo seguramente que otros autores posteriores no hallaran motivo alguno de duda sobre la pieza, y así, el error se ha ido arrastrando a lo largo del tiempo. Queda, por fin, la referencia a Castiltierra a la que no encontramos explicación alguna. No consta en ningún documento, no aparece en referencias bibliográficas antiguas. Sencillamente, no sabemos de dónde puede provenir esta posibilidad.

Siempre resulta arriesgado e incómodo rectificar errores, más cuando vienen de tan lejos y tan asumidos, sin embargo, no queda otra alternativa ante la evidencia de los documentos y archivos conocidos en la actualidad.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA MALLA NÚM. 1940/27/CI/287 DE LA NECRÓPOLIS CELTIBÉRICA DE NAVAFRÍA (CLARES, GUADALAJARA)

CARMEN DÁVILA BUITRÓN
Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

Descripción de los procesos de restauración llevados a cabo en una de las mallas de Clares estudiadas en el trabajo precedente, para su conservación y exposición en el Museo Arqueológico Nacional. Por su complejidad, la limpieza, la reintegración y el montaje fueron los trabajos que requirieron mayor investigación y precisión.

ABSTRACT

Description of the restoration process carried through one of the Clares chain weave studied in the preceding work, in order to its preservation and exhibition in the Archaeological National Museum. Because of its complexity, the cleaning, the reconstruction and the mounting were the most studied and precise tasks.

NOS encontramos ante una de las mallas estudiadas en el trabajo precedente. Se trata de una pieza de bronce, mayoritariamente compuesto por cobre y estaño y con una pequeña cantidad de plomo; el tejido de red está formado por anillas, de forma y sección circulares, que unen entre sí cuatro eslabones, elípticos y de sección plana ligeramente curvada. Por tanto, el conjunto forma cadenetas de anillas enlazadas vertical y horizontalmente por eslabones. En los laterales más anchos podemos distinguir piezas algo diferentes: en uno de ellos hay cuatro anillas de la misma sección que los ovalados pero de forma circular y cuyo diámetro coincide con el eje mayor de aquéllos, lo que aumenta su tamaño. Su distribución es más o menos regular, separadas de los dos extremos

por cuatro y tres anillas respectivamente y, entre ellas, por dos, cuatro y cuatro anillas. El otro lado mayor está terminado por una hilera de cadeneta formada por este último tipo de anillas anchas, lo que le da un aspecto más compacto, como un remate. Parece claro que son estos lados más anchos los que formaban los extremos superior e inferior, ya que tanto las cuatro anillas de uno como la terminación homogénea del otro podían servir como soporte del conjunto o de otros colgantes que pendieran del mismo.

La malla llegó al laboratorio de restauración en pésimo estado de conservación: muy incompleta y montada con unos hilos negros que aparentemente la sujetaban pero que distorsionaban totalmente su forma y aspecto. Los eslabones

estaban muy sucios, con tierra y polvo adheridos y en avanzada fase de mineralización aunque unas zonas aparecían más atacadas que otras. Las anillas presentaban menor alteración en conjunto que las piezas de sección plana que, quizá por esta razón, se encontraban en peor estado. El tipo de corrosión era la característica del bronce antiguo, con una cubierta de cloruros mezclados con tierra que soldaban grupos de eslabones entre sí y rellenaban una gran parte impidiendo su movilidad; bajo esta capa aparecía una pátina de carbonatos básicos de cobre bastante homogénea.

A petición del Departamento de Protohistoria y Colonizaciones se realizaron los análisis ya descritos en el estudio de M. Barril, E. Manso y V. Salve. En el Laboratorio de Fotografía se llevó a cabo la documentación fotográfica previa, en blanco y negro y diapositiva, y el Departamento de Conservación y Restauración se encargó de documentar el proceso durante su desarrollo.

La primera fase de intervención fue la retirada del hilo negro que la sujetaba para poder identificar su forma real y determinar el nivel de fragmentación y de pérdida de piezas. Para ello se colocó el conjunto sobre una pequeña plancha de poliestireno expandido y con ayuda de pinzas, tijeras de cirujano y pequeños alfileres de acero inoxidable se fue desmontando, manteniendo los diferentes fragmentos en el mismo

lugar que ocupaban en la reconstrucción antigua. A continuación se fueron reordenando siguiendo el sentido que la propia pieza imponía, tomando como criterio el número de eslabones que dependía de cada anilla. Al colocar los diferentes elementos en su posición ya podíamos comprobar el estado de conservación de la malla, que aparecía muy fragmentada, con abundantes lagunas y elementos sueltos. Muchos eslabones estaban abiertos y esto había causado la separación de los grupos. El estudio estructural realizado permitió reunir las unidades básicas—formadas por una anilla y cuatro eslabones— y colocar en su lugar los fragmentos sueltos mencionados, de manera que se vio que no se trataba de un fragmento irregular de otra malla más grande sino que nos encontrábamos ante una forma rectangular, de 12 x 6 cm, y con indicios para pensar que constituía una pieza en sí misma (independientemente de que pudiera ir acompañada de otros elementos, actualmente inexistentes). También se observó que los eslabones que faltaban eran menos de los que en un principio parecía y, por tanto, que las lagunas se reducían considerablemente.

Para poder llevar a cabo la restauración se realizó un montaje provisional que permitiera la manipulación del objeto. La limpieza fue el proceso más delicado, ya que hubo de realizarse un tratamiento mecánico independiente para cada eslabón. Dado el grado de mineralización, la fra-

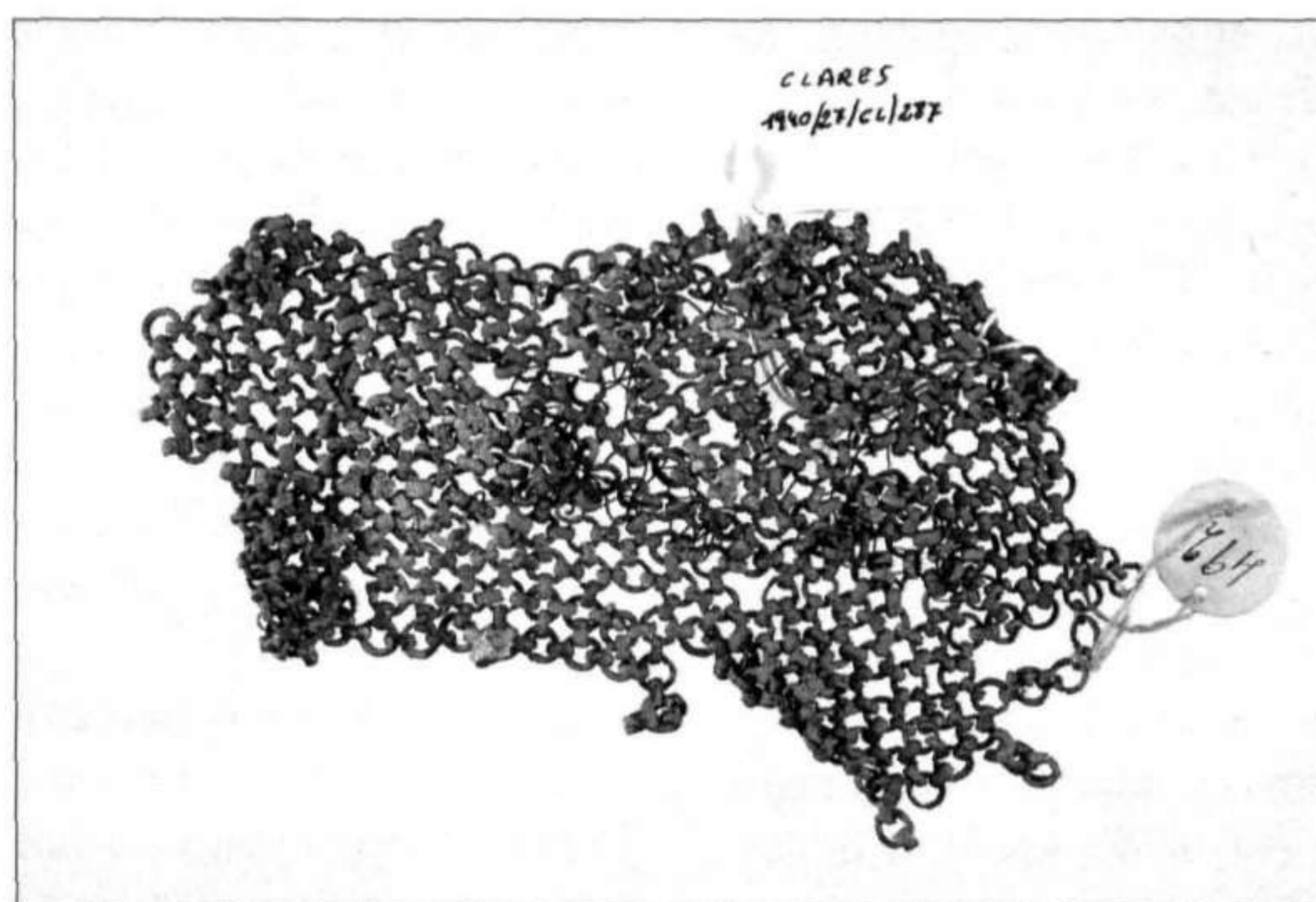


FIGURA 1. ESTADO DE CONSERVACIÓN PREVIO A LA INTERVENCIÓN (FOTO M.A.N.).

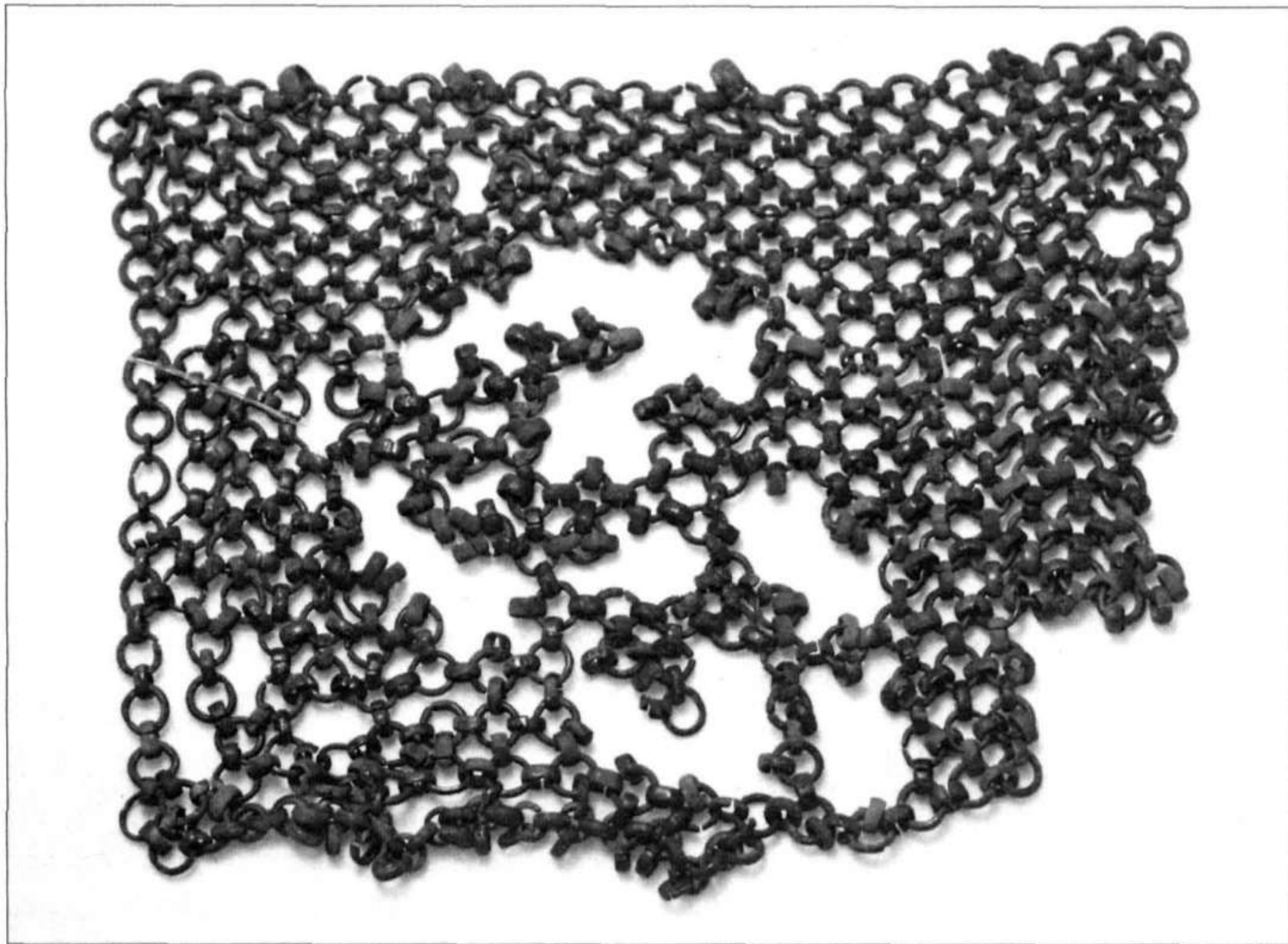


FIGURA 2. FASE DE RECONSTRUCCIÓN Y REINTEGRACIÓN TRAS LA LIMPIEZA (FOTO C. DÁVILA).

gilidad y el pequeño tamaño de estas piezas, a lo que en algunos casos se unía una gruesa capa de productos de corrosión mezclados con suciedad, fue necesario recurrir a diversos sistemas y útiles, desde finísimos punzones hasta micromotor

de dentista a bajas revoluciones, pasando por bisturís, cepillos de fibra de vidrio, pinceles o perilla de aire. En los casos en que el metal estaba demasiado frágil se hicieron consolidaciones locales con resina acrílica (*Paraloid B-72* al 5 %

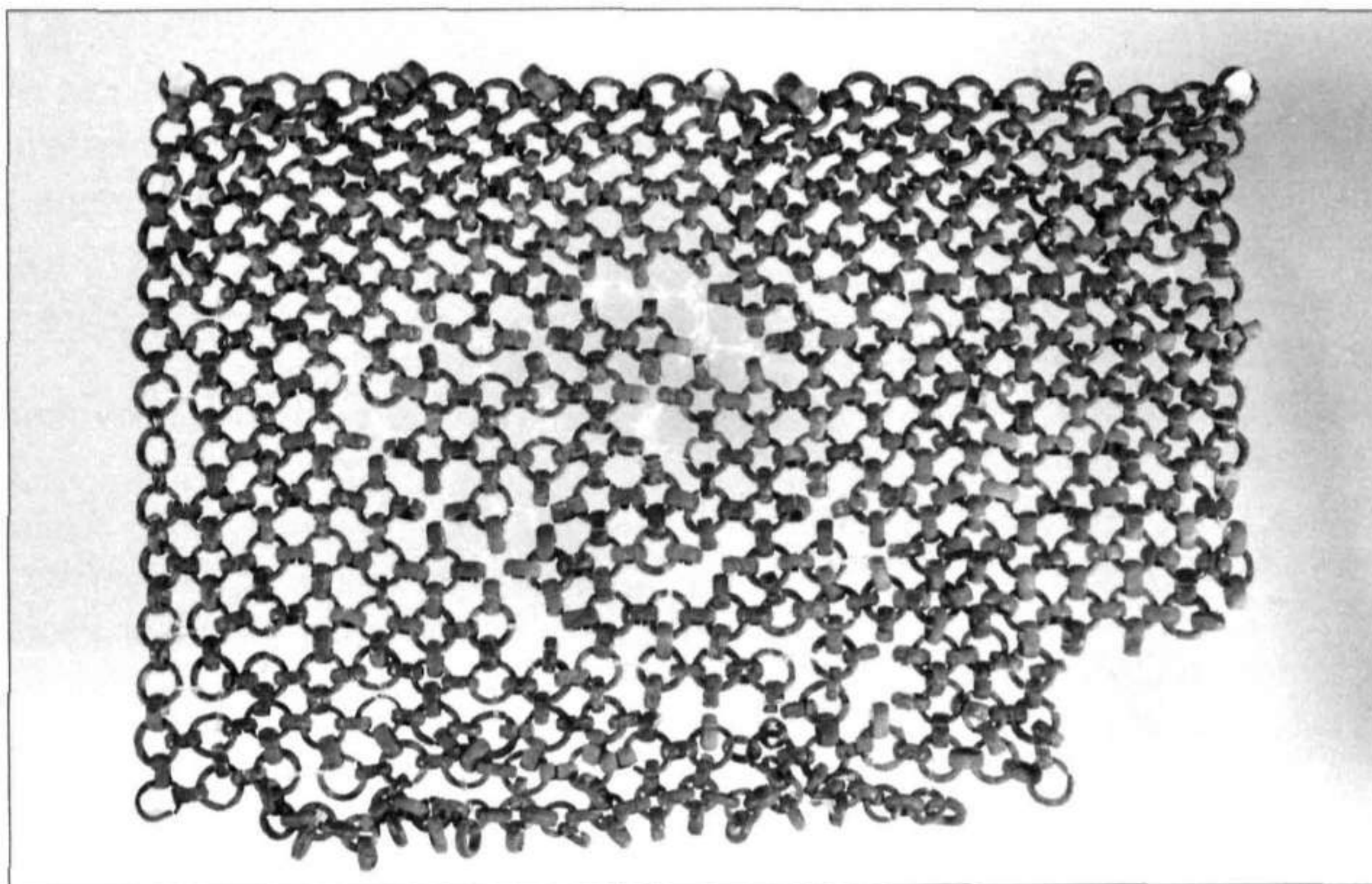


FIGURA 3. ASPECTO FINAL, YA MONTADA SOBRE SU SOPORTE (FOTO C. DÁVILA).

en xileno), y los que estaban fracturados se pegaron con adhesivo del tipo cianoacrilato (*Súper-Glue 3*). Una consecuencia inmediata de la limpieza fue la recuperación de la movilidad que caracteriza los tejidos de malla.

Para la estabilización y desalación se utilizó sesquicarbonato sódico al 4 % en agua desmineralizada, aplicado en baños sucesivos de dos litros, hasta que se consideró eliminada la mayor parte de los iones Cl⁻, elemento más nocivo y peligroso de los componentes de la corrosión del bronce. Este proceso duró aproximadamente dos meses. Una vez seca y desengrasada con etanol, se sumergió en un baño de benzotriazol al 5 % disuelto en una mezcla hidroalcohólica al 50 %, para producir una inhibición superficial de la corrosión. Tras la eliminación de restos visibles de este producto, un nuevo secado y un nuevo desengrasado, se aplicó mediante pincel una capa de protección aislante de base acrílica con una parte de cera microcristalina, al 3 % en acetona.

El siguiente paso fue realizar el montaje definitivo en varias fases: en la primera se colocaron en su lugar los eslabones desplazados y, si se habían abierto y separado de su anilla correspondiente, se abrieron ligeramente para introducir el otro elemento en su interior y se volvieron a cerrar, en algunos casos con un punto de adhesivo; este delicado proceso se llevó a cabo con

dos pares de pinzas de cirujano y la ayuda en algunos casos de un bisturí del número 3. La segunda fase consistió en la reintegración de lagunas; como se trataba de una reintegración estructural que debía sostener el tejido, consolidarlo y, además, cumplir unos requisitos de orden físico-químico (ser estable, inerte, resistente y duradero) y estético (no alterar el aspecto del conjunto ni destacar sobre él), hubo que elegir cuidadosamente el método y el material más adecuados. Se optó por realizar una reconstrucción a escala 1:1, exclusivamente de los eslabones que faltaban, con hilo de poliéster transparente de sección circular y 0,4 mm de diámetro, cuyos extremos se unieron con cianoacrilato.

Por último se colocó sobre un soporte inclinado de metacrilato, en compañía de otra pieza del mismo ajuar: una plancha de bronce decorada con punteado, con un gancho en su parte superior y de la que colgaban varias cadenas (restaurada por M^a Antonia Moreno). La sujeción de ambas piezas se hizo mediante pequeños cilindros de resina de poliéster transparente pegados con cianoacrilato a la base de metacrilato. De estos cilindros se colgaron las piezas por sus eslabones o perforaciones, de manera que se puedan retirar de ese soporte en cualquier momento, garantizando así la reversibilidad de toda la reintegración y el montaje.

RESTAURACIÓN DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO HISTÓRICO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ISABEL MARTÍNEZ-MARTÍNEZ

RESUMEN

Isabel Martínez-Martínez, aborda en este artículo los trabajos de Conservación y restauración llevados a cabo sobre uno de los archivos fotográfico-históricos más antiguos que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.

SUMMARY

This paper deals with the works of the Conservation and Restoring works carried out on one of the oldest historic photographic archives that exist in the Museo Arqueológico Nacional.

EL Museo Arqueológico Nacional, alberga en sus archivos una basta colección de imágenes relacionadas con el campo de la arqueología y soportadas en muy diferentes materiales¹.

Sus fondos han sido nutridos de una parte por la producción interna de imágenes; y de otra, por el legado o compra de colecciones privadas, que muestran piezas, excavaciones y arquitectura en diferentes localizaciones.

Así, los archivos están divididos en:

- Material de producción y uso interno; constituido por imágenes de piezas contenidas en el museo, así como salas y personal de éste, y soportadas en vidrio, material plástico tanto en negativo individual como en rollo (nitrato, acetato, Poliéster) y diapositivas.

- Colecciones de origen privado, entre las que se encuentran:

- Colección Julio Martínez Santaolalla. Adquirida el 20 de febrero de 1975. Presenta imágenes de yacimientos y piezas arqueológicas sobre soporte vítreo, acetato, nitrato y positivos en papel.

- Colección Emilio Camps Cazorla; donada el 16 de febrero de 1982 por Dña. María Teresa Camps Blanco. Ésta muestra diferentes imágenes de arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas y urbanismo desde el mundo clásico hasta el Siglo XVIII. Conformada por soporte vítreo y, en menor medida, por acetatos, diapositivas y papel.

- Colección Antonio Blanco; adquirida recientemente, esta colección es en su totalidad de positivos.

El carácter del Archivo, su empleo inadecuado en determinadas ocasiones, así como un

¹ Dependiente del Departamento de Documentación, dirigido por Dña. Eva M.^a Alquézar.

almacenamiento no del todo recomendable, unido a la degradación que por natura sufre este tipo de material, hacen que actualmente los archivos no estén en las condiciones de conservación más deseables.

Así, en 1993 se toma la decisión de comenzar el proceso de mejora de las condiciones de conservación y restauración del Archivo Fotográfico Histórico del M.A.N., a fin de frenar el deterioro y recuperar el máximo posible de imágenes.

Los trabajos comenzarían por uno de los archivos de uso interno. Constituido por 14870 imágenes negativas en blanco y negro (placa de vidrio, nitrato y acetato), 82 clichés B/N en soporte vítreo y plástico y seis placas a color en Acetato que muestran imágenes de Segóbriga. Este archivo fue concebido con una función puramente documental, es por ello que las imágenes que contiene nos muestran una gran cantidad de piezas del M.A.N., así como salas y trabajadores, en diferentes momentos de su historia, lo que nos permite hacer un seguimiento bastante fidedigno de los cambios sufridos tanto en el Museo como en determinadas piezas de este a lo largo de siglo.

No se conoce la fecha exacta en la que comenzó la ejecución de este Archivo en concreto, si bien se encuentra entre los más antiguos de los conservados en el Departamento de Fotografía. Esta aseveración es posible si nos ceñimos al tipo de material que conforma y soporta las imágenes, así como a determinadas fechas que aparecen en los sobres originales.

El Archivo presenta tres tipos de soportes, consecutivos en un tiempo lineal en la Historia de la Fotografía, esto es: Vidrio, Nitrato y Acetato. Es precisamente el empleo de placas y nitratos lo que nos hace pensar que el inicio del archivo fuese aproximadamente en la primera treintena de siglo.

Los trabajos de restauración quedaron concretados en tres fases:

Fase A: Definición de materiales.

Fase B: Definición de patologías.

Fase C: Restauración y recuperación de negativos.

FASE A: DEFINICIÓN DE MATERIALES

Tal vez el cambio más importante que podemos encontrar en el transcurso del pasado siglo, en el campo de la imagen, sea la aparición de los materiales fotosensibles.

Como casi todos los comienzos, también el desarrollo de los materiales "formantes de imágenes" por efecto de la luz, fue difícil y de carácter empírico.

Desde el empleo de soportes metálicos, como el cobre que dio lugar a los Daguerrotipos, y el hierro que sería la base para los Ferrotipos; materiales opacos o semi-opacos, como los soporte celulósicos con emulsiones a la albúmina; hasta el uso de los primeros materiales transparentes empleados para negativos, como el vidrio, con el cual se comienza a experimentar en la segunda mitad del siglo pasado, o los materiales plásticos como el Nitrato de Celulosa o el Acetato de Celulosa, la fotografía ha experimentado un gran avance en un periodo de tiempo relativamente corto. En un cierto sentido, el archivo que nos ocupa es testigo mudo de esta evolución, dada la diversidad de soportes que presenta.

SOPORTES QUE CONFORMAN EL ARCHIVO:

EL VIDRIO

En la segunda mitad del siglo XIX aparecen las placas de vidrio como soporte transparente alternativo a los soportes opacos empleados hasta el momento, llegando a sustituir al metal por motivos obvios:

- Material con gran estabilidad
- Reducción considerable de los tiempos de exposición
- Mayor calidad en las imágenes, sobre todo en cuanto a nitidez se refiere

- La sensibilidad de las placas se conservaba durante varios meses.

En un primer momento se emplearían emulsiones de Albúmina y Colodión húmedo, generalizándose finalmente las matrices de plata-gelatina.

No obstante, este tipo de soporte implicaba una serie de desventajas a la hora de trabajar, esto es, una gran fragilidad y peso. Es por ello que se continúa en la búsqueda de materiales transparentes, pero que al mismo tiempo resulten más flexibles y ligeros, llegando finalmente al empleo de materiales plásticos.

EL NITRATO DE CELULOSA

Como resultado de las investigaciones que, a finales del siglo XIX, se realizan en búsqueda de materiales que den solución a las problemáticas presentadas por el vidrio, pero al mismo tiempo aúnen sus cualidades, aparece el soporte de Nitrato de celulosa.

Fue fabricado de manera industrial a partir de 1889, comercializándose en hojas fotográficas en 1939 y empleado como película cinematográfica hasta 1951.

Soporte que conforma gran parte de Archivos documentales en todo el mundo, se trata de un material considerablemente inestable y peligroso.

Desde el punto de vista de la Conservación-Restauración debemos pensar que nos encontramos frente a un soporte que presenta multitud de inconvenientes:

- Intrínsecamente inestable por su composición, se debilita y resquebraja en su proceso de envejecimiento natural.

Los nitratos son soportes que sufren una degradación continua, lenta al principio y más rápida según evoluciona. Dicha degradación se ve activada por temperaturas y humedades altas. A modo de referencia podemos decir que la velocidad de degradación se multiplica por dos cuando la temperatura aumenta 5°C.

En su proceso de descomposición emite gases perjudiciales como el Peroxido de Nitrógeno, que en atmósfera húmeda da lugar a Acido Nítrico y Acido Nitroso, compuestos que contaminan los materiales circundantes.

El proceso de degradación presenta los siguientes estadios:

1. Decoloración marrón-amarillenta uniforme, seguida de la aparición de manchas y un ligero desvanecimiento de la imagen.

2. La emulsión pasa a presentar un aspecto pegajoso y el soporte se vuelve frágil.

3. Formación de una masa pegajosa y viscosa; en este estadio se corre el riesgo de ignición espontánea del material, sobre todo en torno a valores de 40°C en presencia de fuerte humedad².

- Es un material peligroso ya que es fácilmente inflamable y en condiciones de almacenamiento no controladas puede sufrir ignición espontánea. No obstante para que esto último se produzca debe haber una gran cantidad de material en contacto directo y en condiciones de temperatura y humedad extremas.

ACETATO DE CELULOSA

En 1934 aparece el Diacetato de Celulosa que mejorado y corregido daría paso a las películas de Triacetato.

DIACETATO

- Inestable;

- La humedad puede causar en el soporte cambios dimensionales;

² Masetti Bitelli, L. y Vlahov R., *La Fotografia. Tecniche di conservazione e problemi di restauro*. Edizioni Analisi. Regione Emilia Romagna. Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali. Soprintendenza per i Beni Librari e documentari, p. 101.

- Sufren encogimientos por evaporación del plastificante;

- Descompone con facilidad, liberando Ácido Acético que puede causar daños en la imagen de plata.

TRIACETATO

- Aparece como soporte fotográfico en 1947;

- Ha resultado ser un material muy estable frente al envejecimiento natural, sobre todo en ambientes de calor seco.

Actualmente el material plástico más empleado es el Tereftalato de Polietileno, llamado generalmente Poliéster. Éste fue desarrollado durante los años cincuenta por la Imperial Chemical Industries (I.C.I.) en Inglaterra. Este soporte ha demostrado tener una estabilidad dimensional y una inercia química excelentes³.

Encontramos pues que los dos soportes más estables serían el Triacetato de celulosa y el Poliéster, siempre que cumplan los requisitos del ANSI y para película plata-gelatina, son considerados material permanente de registro desde 1971⁴.

EMULSIONES:

Es poco lo que se sabe a cerca de la estabilidad en las primeras emulsiones empleadas en fotografía. La Albúmina y el Colodion, emulsiones predominantes en los materiales fotográficos del siglo XIX, son sustancias que tienden a endurecerse en su proceso de degradación, llegando a alcanzar estados de impermeabilidad frente a soluciones acuosas. Por otra parte, los soportes metálicos tienen como principal problema los compuestos óxidos derivados del soporte. En cualquier caso, la totalidad

³ Hendriks B. Klaus. *Preservación y Restauración Materiales Fotográficos Materiales Fotográficos en Archivos y Bibliotecas: Un Estudio del RAMP con Directrices*. Programa General de Información UNISIST. París. Unesco 1984, p. 25.

⁴ Hendriks B. Klaus, *op. cit.*, p. 25.

de las imágenes tratadas hasta el momento (6560 clichés) están emulsionadas mediante plata en matriz de gelatina. Por lo tanto, nos centraremos en la descripción de este material.

MATRIZ DE GELATINA

Utilizada como ligante de las sales metálicas desde hace 100 años (generalmente sales de plata), la gelatina es una proteína dilatada y permeable al agua. Tiene la propiedad de formar un coloide que protege los haluros de plata y que por endurecimiento puede llegar a transformarse en un gel insoluble que aumenta la resistencia mecánica de la emulsión.

Propiedades:

1. Presenta una gran afinidad por el agua, siendo capaz de absorber gran cantidad de ésta, hasta el punto que duplica varias veces el tamaño que las partículas presentan en estado seco, pudiendo llegar a su completa disolución.

2. Notable estabilidad frente a ambientes de calor seco.

Su afinidad por el agua es una de las características que más problemas puede presentar a la hora de su manejo y conservación. Por ello, este tipo de emulsiones suelen estar tratadas con una sustancia endurecedora que puede ser aplicada bien en el proceso de fabricación o en un baño de procesado, que generalmente es el fijador. Estas sustancias son muy útiles desde el punto de vista de la restauración de negativos a la plata-gelatina, dado que las emulsiones tratadas con endurecedores resisten mejor los tratamientos basados en baños de diferente pH.

Como se ha indicado, la mayoría de las emulsiones de gelatina tienen como base metálica la plata. Por lo tanto, los procesos fotográficos basados en la sensibilidad a la luz de los haluros de plata, tienen como producto final formador de la imagen partículas de plata finamente divididas. Éstas son capaces de reaccionar con agentes oxi-

dantes, causando una serie de degradaciones que analizaremos en el apartado de patologías.

ADHERENCIA ENTRE SOPORTE Y EMULSIÓN:

Tiene una cierta lógica pensar que la fuerza de unión entre el soporte por un lado, ya sea vidrio, metal, papel o lámina plástica, y la emulsión por otro, puedan plantear poca resistencia y en consecuencia una gran problemática en su conservación. Este problema queda solventado mediante la creación de una interfase de unión entre soporte y emulsión que puede aparecer por aplicación directa de la emulsión sobre un soporte adecuado, o bien, mediante una capa intermedia que facilite la unión. No obstante sí es posible que por el paso del tiempo o por unas malas condiciones de conservación, dicha interfase vea alterada su función, y éste es un punto a tener en cuenta cuando vamos a desarrollar un proceso de restauración basado en baños de diferente pH, sobre todo cuando hay una gran tendencia a un pH ácido, dado que se podrían producir desprendimientos o levantamientos de la emulsión. Es en estos casos cuando convendría reforzar la emulsión con un baño endurecedor.

FASE B: DEFINICIÓN DE PATOLOGÍAS

Como ya se ha dicho, este archivo está constituido tanto por soportes rígidos (vidrio), como por soportes flexibles (Nitratos y Acetatos); todos ellos emulsionados mediante plata en matriz de gelatina. El hecho de tener esta variedad de soportes, unido a su antigüedad y almacenamiento en condiciones poco óptimas, hace que hayan aparecido una serie de degradaciones (por otro lado muy comunes), provocadas principalmente por las siguientes causas:

- Los negativos están guardados en sobres de papel Kraft, este es un papel con un pH muy ácido y con uniones hechas mediante adhesivos de las mismas características. Esto provoca variaciones químicas en los negativos, que a su vez son catalizadores para otra serie de reacciones de degradación.

- Todas las placas estaban mezcladas, de manera que las exhalaciones de gases provocadas por algunos soportes, han podido dañar a los circundantes.

- Almacenamiento en armarios no estancos, con excesiva cantidad de materia por cajón, y con utilización de las imágenes indiscriminada e inadecuada hasta hace pocos años.

- Procesos fotográficos incorrectos y añadido de materiales no inocuos.

Así pues, pasamos a describir las diferentes degradaciones que se han encontrado en el transcurso de la restauración.

a) CAUSAS EXTERNAS AL NEGATIVO

En éstas incluimos todas aquellas degradaciones provocadas por materiales ajenos al puramente constitutivo del negativo, y entre las que encontramos:

- El sobre de almacenado.

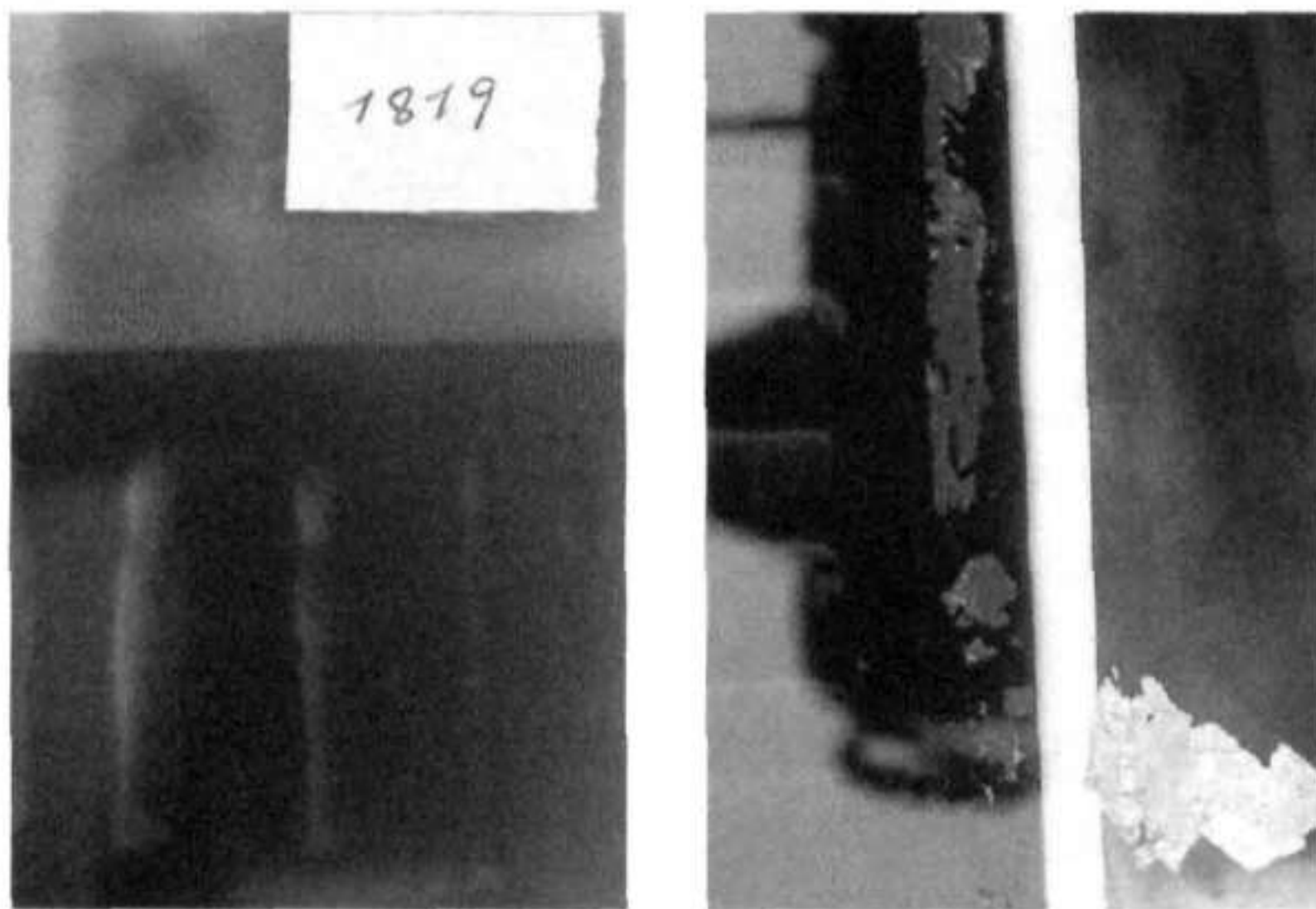
Como ya se ha mencionado presenta un pH muy ácido y que en consecuencia provoca una serie de cambios de carácter físico-químico que alteran de manera irreversible las emulsiones y en algunos casos también el soporte.

En multitud de ocasiones encontramos negativos, sobre todo placas, con el soporte opacado y toda la trama del sobre contenedor reflejada a modo de metalización en la emulsión.

- Adhesivos, etiquetas y cartoncillos

Es común encontrar en los negativos, tanto en la parte del soporte como de la emulsión, etiquetas adhesivas con el número de cliché, pegamentos que en algún momento sostuvieron papeles o cartones, empleados para enmascarar los fondos de las imágenes. Como cabe imaginar ninguno de estos productos es neutro, por ello son causantes de degradaciones como rigidez del soporte y emulsión, amarilleamientos, metalizaciones, cambios de pH.

Siempre y cuando los encontremos sobre el soporte de placas de vidrio su eliminación es

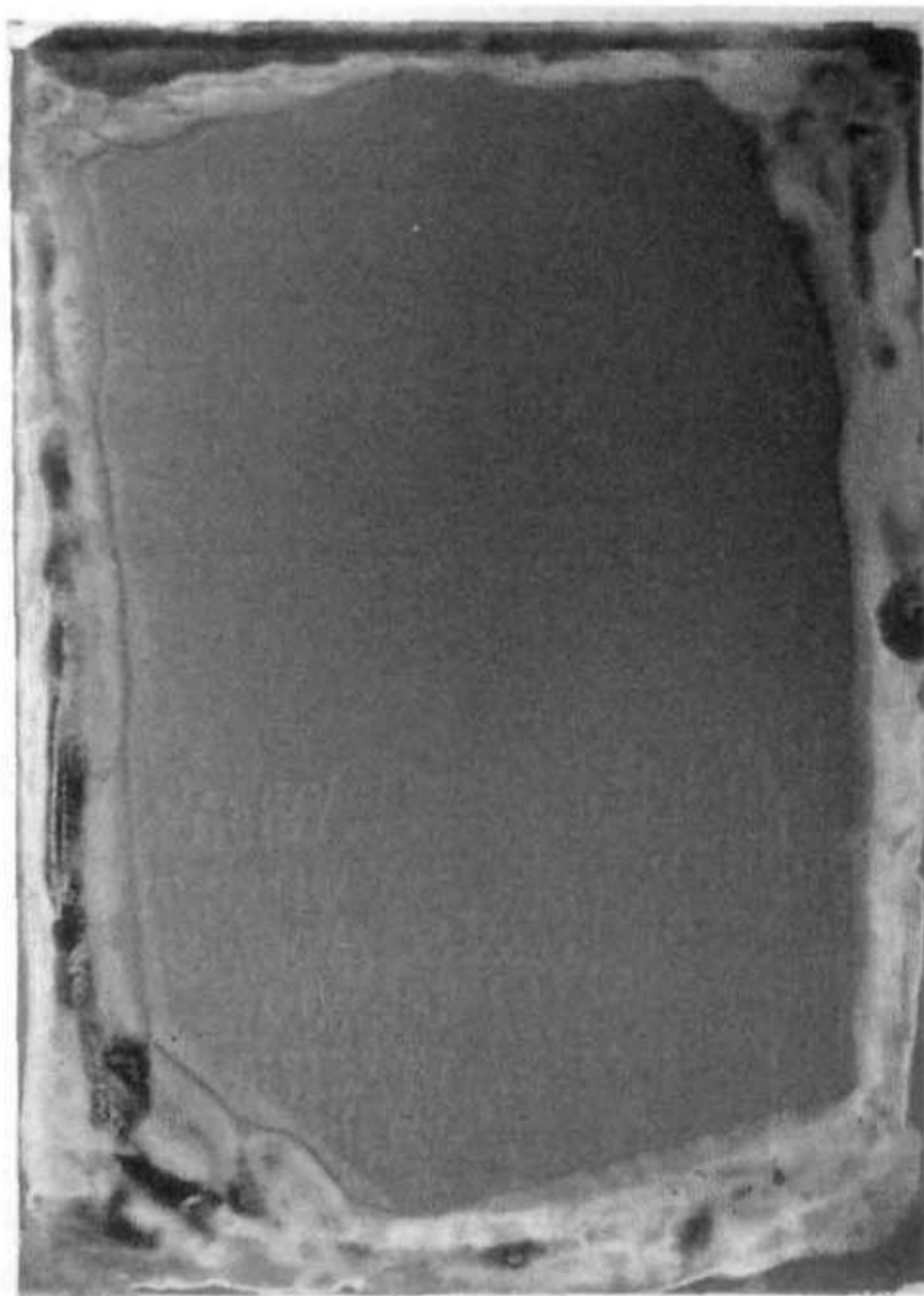


RESTOS DE CINTAS ADHESIVAS, PAPELES ENMASCARADORES Y ETIQUETAS EMPLEADAS PARA LA NUMERACIÓN DEL CLICHÉ. TODOS ELLOS DE CARÁCTER ÁCIDO.

sencilla, pero habitualmente las encontramos sobre las emulsiones o los soportes plásticos con lo que su eliminación es arriesgada.

- Tintas y enmascaradores de imagen

Las tintas suelen aparecer en las emulsiones remarcando el número de cliché. Generalmente son tintas al alcohol o al agua, que con el paso del tiempo han quedado atrapadas entre las partículas de gelatina y han adquirido un estado insoluble.



EN LA FOTOGRAFÍA SE APRECIA LA METALIZACIÓN CAUSADA POR LA APLICACIÓN DE ENMASCARADOR SOBRE UNA EMULSIÓN, RESULTANDO INDEMNES AQUELLAS ZONAS LIBRES DE ÉSTE.

Los enmascaradores son tintas hidrosolubles, empleadas por los fotógrafos para tapar aquellas zonas de la imagen que no les interesa que aparezca en el positivo. Podemos encontrarlas aplicadas sobre los soportes, que generalmente no causan degradaciones y en el caso del vidrio son fácilmente eliminables o sobre las emulsiones donde su efecto es desastroso, dado que generan una reacción química que provoca la metalización.

En efecto, encontramos multitud de negativos donde las metalizaciones quedan localizadas tan solo en aquellas zonas de la emulsión que contienen enmascarador, encontrándose en perfecto estado de conservación las zonas libres de éste.

- Ralladuras e improntas digitales.

Uno de los deterioros más comunes que hemos encontrado en la restauración del Archivo es la falta de emulsión a causa de ralladuras, así como grandes superficies de la imagen con improntas digitales (evidentemente de carácter graso).

Estos deterioros que encontramos en la imagen, tanto en el soporte como en la emulsión, están causados por el mal empleo que del Archivo se ha hecho en tiempos pasados y por la falta de una conciencia de conservación en este tipo de materiales. Cabe remarcar que los cambios físicos provocados por rozaduras o por improntas digitales (no retiradas a tiempo) son totalmente irreversibles y a su vez causantes de un deterioro más rápido de la pieza, sin embargo éstos serían perfectamente evitables tomando una serie de precauciones muy sencillas; esto es, el empleo de guantes de algodón o látex a la hora de coger un negativo, y un mínimo de cuidado en su manipulación, para no provocarle ningún tipo de rozadura.

B) CAUSAS LIGADAS AL NEGATIVO

En este grupo incluiremos aquellas patologías, que derivadas o no de la actuación humana, han provocado un deterioro en el negativo, partiendo del tipo de material constitutivo de la imagen, así, podemos encontrar:

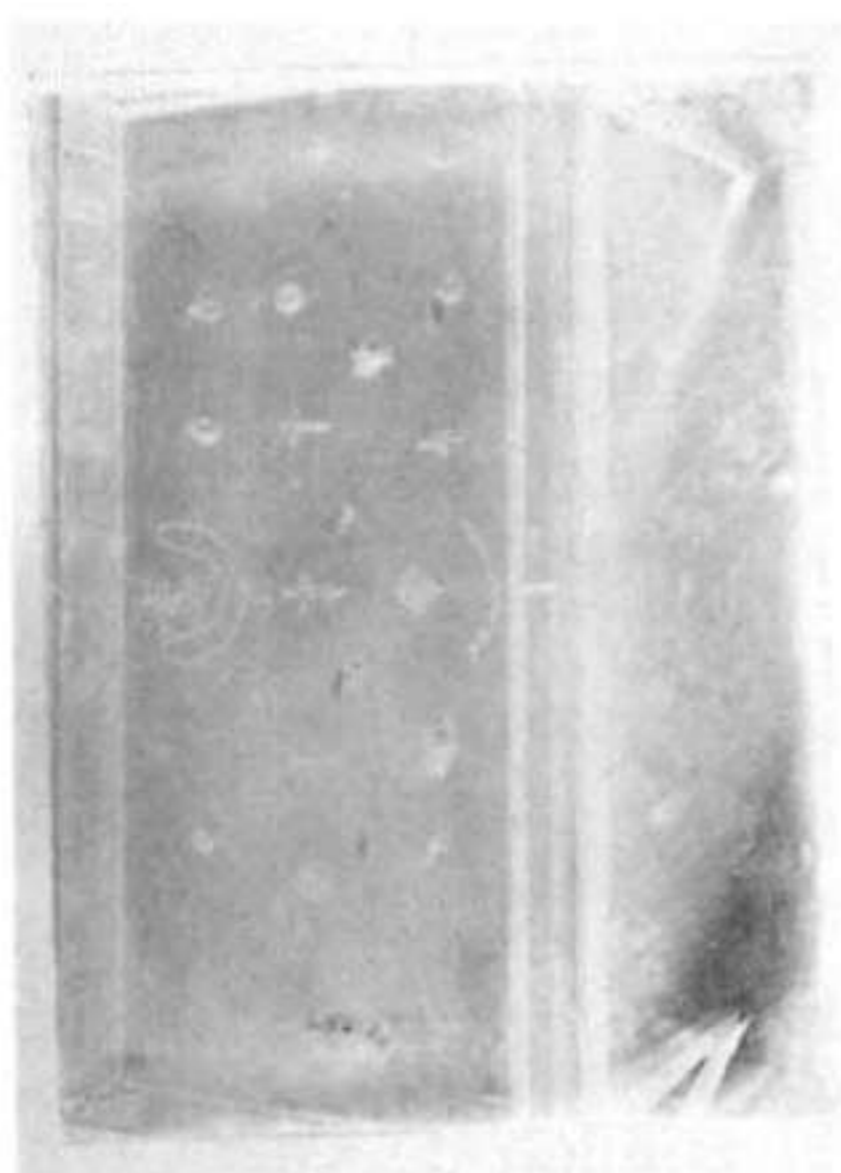
FRAGMENTOS DE UN
NEGATIVO
CORRESPONDIENTE A LAS
SERIES DE
PLACAS ROTAS.



- Rotura de soportes vítreos.

Durante los procesos de restauración efectuados en el Archivo, ha sido habitual encontrar placas rotas. Probablemente una gran cantidad de estas placas han sufrido rotura, además de por la fragilidad del soporte, por el archivado y uso incorrecto de los clichés. Dado que había una gran cantidad de placas por cajón y sin separación entre ellas, la apertura y cierre de cajones ha provocado la ruptura de series enteras de placas.

ASPECTO DE PLACA CON
DESVANECIMIENTO EN LA
IMAGEN.



- Desvanecimiento de la imagen.

Cuando tras el proceso de revelado, no completamos correctamente el baño de lavado de la imagen, estamos favoreciendo la formación de compuestos sulfurados que serán la causa del debilitamiento generalizado de la imagen, y primera muestra de que la plata ha resultado afectada⁵.

⁵ Masetti Bitelli L. y Vlahov R., *op. cit.*, p. 99.

- Cambios de tono en el negativo.

Cuando un negativo es expuesto, y el proceso de revelado se efectúa correctamente, los bordes de la imagen (que no han sido expuestos a la luz) han de ser perfectamente transparentes. Sin embargo no es extraño encontrar negativos con una tonalidad parda, amarillenta o rosada. Generalmente esto viene provocado por efecto de un mal procesado, bien por fijados o lavados incompletos, o por contaminación de los químicos.

COLORACIÓN DE DOS
NEGATIVOS CON UN
PROCESADO
INCORRECTO.



- Desprendimiento de emulsiones.

Este efecto está causado por una falta de adhesión entre el soporte y la emulsión. Hasta ahora este deterioro lo hemos encontrado tan solo en los negativos constituidos por soporte de acetato y emulsión plata-gelatina. Generalmente la separación de ambas fases suele ser de apariencia bastante radical, esto es, que la emulsión aparezca totalmente rota o incluso pulverulenta, sin embargo los negativos afectados por esta patología presentan de un lado la lámina plástica y de otro la lámina de emulsión, perfectamente conservada y flexible, ambas unidas por un extremo.

Probablemente este efecto esté provocado por una pérdida de fuerza en la interfase de unión y sin embargo la elasticidad propia de las emulsiones de gelatina no esté afectada.

En el caso de las placas aparece el fenómeno llamado rizado a lo largo de los bordes del nega-



EN LA FOTOGRAFÍA SE APRECIA LA SEPARACIÓN ENTRE SOPORTE Y EMULSIÓN EN UN NEGATIVO SOBRE ACETATO.

tivo, que no constituye un problema grave. Su apariencia, como el nombre indica, es la de un pequeño levantamiento o rizamiento desde los bordes hacia el centro de la imagen.

- Metalizaciones.

Causadas por reacciones Redox. Desde el punto de vista químico podemos definir las como procesos de oxidación en los que la plata elemental se transforma en iones de plata, es decir, partículas con una carga eléctrica, susceptibles de migrar a través de la gelatina y formar compuestos de plata, que generalmente serán sales. El aspecto de esta degradación es el de un brillo metálico azulado y en algunos casos verde o amarillento. Este efecto se obser-



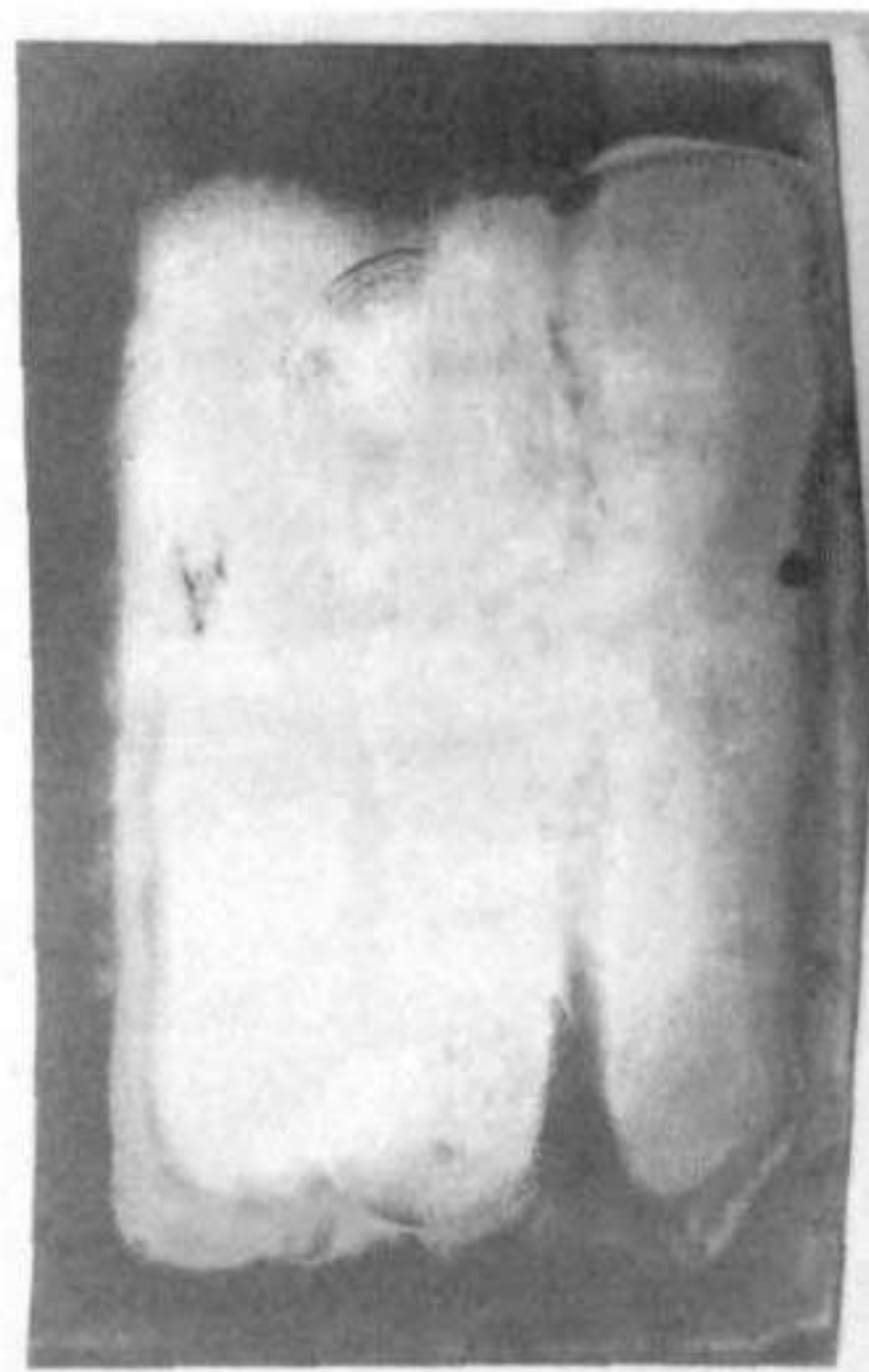
EFEECTO DE LA METALIZACIÓN HACIA LA CARA DEL SOPORTE.

va en mayor medida en las zonas de gran densidad de la imagen, donde lógicamente se concentra mayor cantidad de plata elemental.

Generalmente este brillo azulado consiste en una capa muy fina de plata elemental formada alrededor de núcleos de sulfuro de plata⁶.

Estas reacciones se ven acrecentadas frente a la presencia de humedad y continentes ácidos.

Su presencia más común es sobre la parte vista de emulsión, siendo posible en raras ocasiones encontrar que los iones de plata han migrado hacia la zona del soporte.



ASPECTO DE UNA PLACA CON FUERTE METALIZACIÓN SOBRE LA CARA VISTA DE LA EMULSIÓN.

- Agentes químicos de deterioro.

Además del revelador y el fijador, hay otra serie de agentes que pueden causar cambios químicos y afectar a la conservación del Archivo. Como ha quedado patente, las sustancias químicas más perjudiciales para este tipo de material son las sustancias oxidantes. Estas sustancias pueden estar contenidas en el soporte o en la imagen, como se expuso al principio de este apartado, a causa de un mal procesado que proporciona agentes reactivos para el inicio de la degradación; o bien, hacer su aparición por causas externas al material:

- Gases de resinas formaldehído;

⁶ Hendriks B. Klaus, *op. cit.*, p. 29.

- Peróxidos formados por la lenta degradación de cartones y papeles continentales de los negativos, caso muy frecuente en el Archivo que nos ocupa;

- Gases como el Dioxido de Azufre, Sulfuro de Hidrógeno, Ozono.

- Reacciones Redox iniciadas por la presencia de tintas o adhesivos ácidos.

FASE C : RESTAURACIÓN

CRITERIOS SEGUIDOS EN LA RESTAURACIÓN

Dada la función prioritariamente documental del archivo, el proceso de restauración, además de estar dirigido a la conservación de los negativos, se ha desarrollado bajo la línea de su posterior utilización. Así, básicamente se han seguido los siguientes criterios:

- Partiendo del respeto por el original, conservar el 100% de la imagen que aparece actualmente;

- Eliminar todo material ajeno a la obra que no presente carácter documental o histórico a conservar, y que provoque reacciones de deterioro;

- Recuperar las piezas rotas o enmascaradas para facilitar una mejor conservación y en pro de la mencionada función documental;

- Estabilización de los materiales existentes mediante el empleo de material neutro en el archivado;

- Seguimiento de procesos que sean absolutamente reversibles e ino cuos para las piezas;

- Catalogación de los clichés y enumeración de observaciones que puedan resultar de interés o ayuda al investigador.

En los tratamientos efectuados se ha seguido un estricto orden de número de cliché, de manera que se han tratado los tres tipos de soporte contemporáneamente. Los pasos a seguir quedaron determinados en:

1. Diferenciación del tipo de soporte.

2. Limpieza físico-química de soporte y emulsión.

3. Recuperación de placas de vidrio rotas.

4. Archivado de los negativos en sobres de solapas neutros.

Diferenciación de soportes.

Para el posterior archivado se tomó la decisión de que los tres tipos de soporte debían estar separados, principalmente por la problemática que presentan los nitratos.

En el caso del soporte vítreo la identificación es inmediata, sin embargo los soportes plásticos son difíciles de identificar a simple vista, de manera que cuando aparece un soporte de estas características se hace una prueba mediante la suspensión de una pequeña parte del soporte en Tricloroetileno.

Tratamientos de limpieza.

Uno de los problemas más comunes que encontramos en el archivo es la presencia de suciedades grasas y pulverulentas sobre la superficie de los negativos, lo cual impide la nitidez necesaria para el positivado de la imagen, así pues se hacía necesario un proceso de limpieza, tanto en el soporte como en la emulsión, de diferentes características según el material al cual nos enfrentábamos.

a) LIMPIEZA FÍSICA

Soportes:

Eliminación de suciedades pulverulentas superficiales mediante perillas de aire y pinceles. Elementos como cintas adhesivas, cartones, papeles, o cualquier material ajeno a la imagen y sin validez documental serían también eliminados.

Emulsiones:

Eliminación de suciedades pulverulentas y pequeñas concreciones mediante el empleo de pinceles de marta.

b) LIMPIEZA QUÍMICA

Soportes:

Las placas (soportes vítreos) son los soportes que menos problemática presentan frente a tratamientos de limpieza. Dada la gran estabilidad que ofrece este tipo de material, para su limpieza se emplearían soluciones de Alcohol, agua destilada y la adjunción de un tensoactivo, o bien, soluciones amoniacaes. En estos casos los enmascaradores también serían eliminados.

El caso de los soportes plásticos es más complejo, estos presentaban la problemática de ser un tipo de material que se raya con mucha facilidad y los tratamientos húmedos pueden alterar su estabilidad dimensional.

Así surgía la necesidad de emplear soluciones no acuosas, con una elevada velocidad de evaporación y un fuerte poder de disolución, de manera que se eliminaran las suciedades super-

ficiales con gran efectividad sin afectar las zonas internas del soporte. Finalmente se emplearía 111-Tricloroetano y Pec-12, una solución industrial compuesta por diferentes químicos orgánicos.

En ambos casos la limpieza sería efectuada mediante tampones de algodón impregnados en las soluciones oportunas y aplicados en movimientos circulares.

Emulsiones:

Tras la limpieza del soporte se procedía a la limpieza de la emulsión. Dada la afinidad que presentan las emulsiones de gelatina por el agua, y el peligro que los diferentes baños de distinto pH suponen para las imágenes se decidió evitar los tratamientos basados en técnicas acuosas. Así, al igual que en el caso de los soportes plásticos, se emplearían soluciones con un fuerte poder disolvente y una alta velocidad de evaporación, esto es, 111-Tricloroetano, Acetona y Pec12.

Estas soluciones fueron aplicadas igualmente mediante tampones en movimientos circulares.

Recuperación de placas de vidrio.

El problema más grave en el caso de las placas fue la multitud de clichés que aparecían con roturas. En estos casos, antes de cualquier tratamiento se procedía a la unión de los diferentes fragmentos que componían la imagen, para ello se probaron dos tipos de adhesivos diferentes:

EPOTEC-301.

Se trata de una resina epoxy que presenta un ángulo de reflexión de la luz similar al del vidrio en un 97%. Con gran flexibilidad, resistencia y de fácil eliminación, el único inconveniente que presentaba era el tiempo de polimerización que estaba entre 24 y 48 horas.

CIANOACRILATOS.

Se trata de un adhesivo incoloro, reversible y con una velocidad de secado muy rápida, Presentaba el inconveniente de tener poca fle-



POSITIVADO DE UNA PLACA RECUPERADA CON RESINA EPOXY.

xibilidad, de manera que no presentaba ninguna resistencia a la rotura frente a un leve golpe.

En ambos casos encontramos que proporcionaban uniones limpias, eran inocuos y totalmente reversibles, sin embargo, el carácter de documento en vigencia del archivo nos inclinó al empleo de la resina epoxy, dado que además de tener una gran similitud con el vidrio, presentaba mejor resistencia frente a la manipulación posterior.

Tras ser completadas las placas, se procedía al tratamiento de limpieza tal y como se ha especificado anteriormente.

Mediante esta técnica se ha conseguido recuperar un total de 121 imágenes.

Hay dos afecciones muy comunes, el desvanecimiento de la imagen y la metalización, que no han sido eliminadas, aún existiendo procesos para ello, por considerar por una parte prioritaria la labor de estabilización de todo el archivo y por otra, por los grandes riesgos que estos tratamientos suponen para los negativos.

En el caso del desvanecimiento de la imagen, se puede efectuar un blanqueo de la emulsión y un posterior revelado; para las metalizaciones se puede emplear Ácido Cítrico y Tiosulfato Amónico. En ambos casos los resultados son buenos, sin embargo ambos tienen el riesgo de provocar importantes levantamientos de la emulsión, de modo que se consideró más apropiado dirigir los tratamientos hacia una recuperación de la imagen actual y estabilización de los diferentes materiales⁷.

Archivado

Una vez finalizado el tratamiento oportuno en cada negativo, para su archivado se emplearían sobres de papel neutro de cuatro solapas y sin adhesivos, respetando su numeración origi-

nal pero en armarios diferentes según el soporte que presentarán.

Paralelamente al proceso de restauración, una labor de carácter prioritario ha sido la elaboración de un fichero en el que se especifican las características del negativo y su estado de conservación, así como la imagen que contiene. Esta labor es de gran ayuda en el correcto empleo y conservación de los negativos tratados, dado que el fichero permite consultar las imágenes de un archivo sin necesidad de manipular los clichés, de manera que se evitan determinados riesgos en el abuso de manipulación de los negativos, como improntas digitales, rotura de placas por manipulación inexperta y exceso de radiación ultravioleta.

Los trabajos que se vienen realizando desde 1993 son de una gran importancia para la conservación de los archivos fotográficos del Museo Arqueológico Nacional, pero mínimos si tenemos en cuenta los cientos de imágenes que permanecen ocultos en cajones de archivador, y que además de tener una gran importancia por su interés histórico-documental, son de gran valía en sí mismos.

Hay que concienciarse de la importancia de conservar estos documentos que hoy aúnan su primera funcionalidad documental con el carácter de bien cultural para el estudio y difusión. Sería necesario un proyecto que englobase la totalidad de los archivos y que contemplase la estabilización y catalogación de estos fondos, junto con la restauración óptica y la duplicación de negativos.

Finalmente, no hay que olvidar la salvaguarda de todo el material que cotidianamente se crea y que mañana tendrá la misma función testimonial que las piezas de las aquí se ha tratado.

Autor: Isabel Martínez Martínez
Fotografía: Ángel Martínez Levas

⁶ Vela Antonio, *Objetivo: Restaurar. I El Respeto al pasado*. Revista Foto, N^o 134, Febrero 1994, p. 36.

RESTAURACIÓN DE LA TABLA GÓTICA DE "SAN NICOLÁS Y SAN JERÓNIMO", DEL MAESTRO DE PAREDES DE NAVA (PALENCIA)

M^a CARMEN RODRÍGUEZ DE LA ESPERANZA

RESUMEN

El propósito del artículo es la explicación de los criterios y técnicas que se aplicaron en el proceso de restauración, conservación y documentación de los tratamientos que se realizaron sobre la tabla gótica de "San Nicolás y San Jerónimo".

SUMMARY

The aim of this paper is explaining the different criteria and techniques which were applied in the restoration, conservation and documentation process on the Gothic (Late Medieval) painted table of "San Nicolás y San Jerónimo".

DENTRO de las diferentes actuaciones que se vienen realizando en el Departamento de Conservación del Museo Arqueológico Nacional, se planteó la necesidad de intervenir sobre la tabla gótica conocida como de "San Nicolás y San Jerónimo".

Dicha obra presentaba, en general, un estado de avanzado deterioro debido no sólo al efecto del paso del tiempo y consiguiente degradación de los materiales que la conforman sino también a los negativos efectos de anteriores tratamientos de restauración.

Una vez realizados los análisis y estudios básicos para determinar el estado de conservación de la obra, se estableció una propuesta de restauración. El criterio general de la intervención se basó en la conservación, consolidación, recuperación de la legibilidad y reversibilidad.

Aunque no existe referente documental que atestigüe su fecha de ejecución, se sitúa en torno

a los siglos XV y XVI, siendo atribuida al Maestro de Paredes de Nava (Palencia).

DESCRIPCIÓN

Nos encontramos con un temple graso sobre soporte de madera cuyas medidas son: 1'74 por 0'52 cm.

Los temas representados son, de la zona superior a la inferior: Crucifixión, Ecce Homo, y finalmente, a modo de predella, los bustos de San Nicolás y San Jerónimo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se realizaron diversos estudios mediante diferentes sistemas de análisis y a partir de éstos se pudo efectuar una evaluación de su estado de conservación actual, así como de intervenciones realizadas anteriormente. Para ello fueron fundamentales los exámenes de



FIGURA 1. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA TABLA EN TRES MOMENTOS DIFERENTES: A) ANTES DEL TRATAMIENTO EFECTUADO EN LOS AÑOS CUARENTA; B) ESTADO PREVIO A LA RESTAURACIÓN ACTUAL, Y C) ASPECTO FINAL QUE PRESENTA LA TABLA (FOT. MAN).

luz ultravioleta, reflectografía infrarroja, rayos X (realizados por los técnicos del Instituto del Patrimonio Histórico Español) y la documentación fotográfica conservada en los archivos del MAN que arrojó información esencial para el conocimiento de la historia de las diferentes actuaciones sobre la obra.

Podemos precisar la situación de la tabla en los siguientes apartados:

- **SOPORTE:** debido a los movimientos propios de la madera, uno de los daños fundamentales que presentaba la obra son dos grietas longitudinales sobre la preparación a base de estopa, yeso, y alguna resina que aparejaba y reforzaba las juntas de las tres tablas que lo forman.

Para consolidar las uniones de las maderas, aun estando reforzadas por travesaños, era habitual el uso de estopa por el reverso y de manera ocasional



FIGURA 2. DETALLE DE UNA DE LAS GRIETAS LONGITUDINALES PRODUCIDAS POR LA SEPARACIÓN DE LAS MADERAS.

también por el anverso. Esta preparación se conservó en gran medida pero, en restauraciones de los años 40, fueron cerradas con alguna resina más moderna y de menor flexibilidad que ha favorecido, de nuevo, la apertura de las juntas.

Los cuatro travesaños que unen las tres tablas se encuentran adheridos con diferentes clavos y tornillos que presentaban distintos grados de oxidación.

Por otro lado, y posiblemente en la misma intervención, la madera fue tratada con medios fungicidas y consolidantes que actuaron ante un problema de carcoma. Debido a este tratamiento, la madera estaba, en general, en buen estado de conservación.

- **CAPA PICTÓRICA:** como consecuencia de las tensiones a las que se encuentra sometido el soporte de madera, el fenómeno de separación de las juntas, antes indicado, afecta de manera ostensible a la preparación y a la policromía.



FIGURA 3. DIFERENTES PÉRDIDAS DE PREPARACIÓN Y CAPA PICTÓRICA EN LA IMAGEN DE SAN NICOLÁS.

Nos encontramos con importantes abolsamientos, craqueladuras y separación de sustratos que se hacen evidentes gracias a la fotografía con luz rasante; y es con el empleo de luz ultravioleta con la que observamos los distintos repintes de, al menos, dos épocas diferentes y que abarcan carnaciones, vestiduras, fondos dorados, etc. En ocasiones, como en la escena de la Crucifixión, el repinte es de gran extensión y comprende casi todo el margen izquierdo.

- **CAPA DE PROTECCIÓN:** se aprecia un barniz con una fuerte oxidación y consiguiente amarilleamiento que aporta una tonalidad ocre a la tabla.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

Antes de comenzar la intervención se desarrolló un proceso de protección y sentado de color que evitaba cualquier tipo de desprendimiento.

El tratamiento del **reverso** se centró en la limpieza y eliminación del mortero agrietado y en su sustitución por un mortero mucho más flexible que fuera capaz de soportar las diferentes tensiones a las que se ve sometida la madera. Además se limpiaron y protegieron todos los elementos metálicos que se encontraban en contacto con el soporte.

La limpieza de la **capa cromática** se llevó a cabo en diferentes etapas según la dureza y oxidación del barniz. Para ello se emplearon distintos disolventes mezclados apropiadamente. La eliminación de repintes anteriores se hizo de manera discriminada evitando la supresión de repintes de carácter histórico y de importancia para el conjunto estético de la obra.

Por otra parte se procedió a una exhaustiva documentación de cada uno de los repintes eliminados y de aquéllos que se respetaron y son consecuencia de tratamientos anteriores.

La recuperación y reintegración de la capa pictórica se realizó, en una primera parte, cerrando pérdidas de preparación y grietas mediante estuco. Finalmente se reintegró cromáticamente con pigmentos al agua retocando con pigmentos al barniz.

Para la **capa de protección** se empleó una mezcla de barniz mate y brillante. El aspecto final se consigue con barniz mate rebajado aplicado mediante pulverización.

CONCLUSIONES

Tras los diferentes análisis que se realizaron y una vez obtenida la documentación necesaria para realizar el tratamiento de restauración-conservación, se hizo evidente que la obra había sido sometida a, por lo menos, otras dos intervenciones restauradoras.

BIBLIOGRAFIA

AZCÁRATE, José María, 1990, *Arte Gótico en España*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid.

DÍAZ MARTOS, Arturo, 1975, *Restauración y*



FIGURA 4. FASE DE LIMPIEZA EN LA ESCENA DEL ECCE HOMO.

Un estudio comparativo entre las imágenes obtenidas en los años cuarenta y setenta nos muestra grandes cambios y añadidos. Estos cambios han ido sustituyendo, restando o añadiendo importantes datos que dotan a la obra de una nueva dimensión.

Hemos de insistir en que toda intervención de restauración y conservación, cualquier tratamiento por leve que sea debe ir unido a un proceso de documentación de todos los trabajos que se hayan realizado, de manera que constituya la base de la labor y del estudio de posteriores intervenciones y que de otra forma supondría una pérdida de información difícilmente reversible.

Conservación del Arte Pictórico. Arte Restauro, Madrid.

REVILLA, Federico, 1995, *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Ediciones Cátedra, Madrid.

RECENSIONES

RECENSIONES

MAYS, Simon: *The Archaeology of Human Bones*. Routledge. London New York. 1998, 242 págs., 120 fig. b y n, (24,5 × 19).

La lenta pero inexorable aproximación de la Arqueología a otras ciencias experimentales no puede desatender un campo tan importante para nosotros como es la antropología física, por ello es necesario difundir entre estudiantes y profesionales "las posibilidades" que el estudio de los restos humanos ofrecen a nuestra disciplina. En este sentido se comprenderá el interés que suscitan publicaciones como la de Simon Mays.

Pese a su reconocido interés, el acceso a estos temas sigue siendo difícil para muchos arqueólogos ya que pese al aumento de publicaciones y a la existencia de una asociación española centrada en estos estudios (Asociación Española de Paleopatología), no siempre es posible encontrar la literatura especializada. Frente a la aceptable representación que tiene en nuestras Bibliotecas la Antropología social, apenas se reciben revistas especializadas en Antropología Física e incluso los manuales "clásicos" escasean.

Una excepción a lo anteriormente dicho pudo ser el libro de D.R. Brothwell (*Digging Up Bones* Oxford; University Press/British Museum, Natural History, Oxford) cuya primera edición es de 1963. En nuestro país, si bien ya eran conocidas reediciones inglesas de esta obra, tenemos que esperar hasta 1987 para conocer la primera versión en español, editada en México (Ed. Fondo de Cultura Económica). El éxito del libro de Brothwell se basa en haberse dirigido a los arqueólogos, explicando de forma amena y sencilla los aspectos que nos interesaban directamente.

Actualmente son numerosas las publicaciones en este área, los diversos trabajos de autores españoles como Reverte y Campillo o como el del cubano Rivero de la Calle, pueden considerarse hoy clásicos en esta materia. Frente a ellos, la reciente publicación que ahora comentamos, pretende ser una puesta al día de los temas tratados en obras anteriores.

La obra de Mays se estructura en 11 capítulos, todos ellos ilustrados con buenas fotografías, con clara indicación de los aspectos comentados, así como sencillos dibujos explicativos. En cada capítulo se incluyen casos concretos que permiten al lector un mayor acercamiento al tema tratado.

El primer capítulo explica las características generales del esqueleto humano, la composición de huesos y dientes.

El segundo capítulo comenta los factores que afectan a los depósitos de restos humanos separando aquellos que el arqueólogo no puede controlar (acción del medio físico sobre el hueso), de aquellos que el arqueólogo debe controlar en la medida de lo posible (estrategias y técnicas de excavación). El autor explica las conservaciones diferenciales de los restos según sus circunstancias particulares (aspecto en el que ha trabajado personalmente), advierte de los riesgos que corremos al interpretar partiendo sólo de la excavación parcial de un yacimiento y recomienda repetidamente cribar los restos.

En el capítulo 3, se hace referencia a las determinaciones de sexo y edad. Se explican los métodos tradicionales, con la precisión aportada por recientes pruebas metodológicas.

El capítulo 4 se dedica a la osteometría, en él se recogen explicaciones sobre la complejidad de medida de piezas curvas y, fundamentalmente, las variaciones observadas en función de cuatro aspectos: nutrición, clima, cultura y genética. Los estudios en este campo pueden acercarnos al estudio de las relaciones entre distintas poblaciones, a este respecto cabe destacar el ejemplo comentado sobre la difusión del vaso campaniforme.

El capítulo 5 se dedica a las variaciones cualitativas del esqueleto humano. Se conocen al menos 400 variantes no métricas, sin que estas supongan signo alguno de enfermedad (diferencias en el número de huesos, anomalías en las fusiones, etc.). Muchas de estas variantes tienen un carácter hereditario, lo que ha permitido partir de ellas para estudios demográficos, otras por el contrario se deben a trabajos o hábitos culturales.

En el capítulo 6 se describen enfermedades que afectan a los huesos, divididas en dos grandes grupos: las congénitas y las infecciosas.

El capítulo 7 sigue dedicado a la paleopatología, pero se centra en este caso en el estudio de las enfermedades dentales, relacionándolas con la dieta.

En el capítulo 8 se atiende a las lesiones óseas distinguiendo entre fracturas premortem y postmortem.

El capítulo 9 recoge análisis químicos que pueden efectuarse a partir de material óseo, como son los de isótopos estables y elementos traza.

En el capítulo 10 se analizan los estudios de ADN sobre huesos antiguos, lo que supone un notable cambio en este campo desde los primeros estudios para poblaciones antiguas en 1980.

Finalmente el capítulo 11 está destinado a comentar los aspectos relativos a las cremaciones. Se analizan aquí los estudios sobre temperaturas y preservación de huesos quemados, así como la información obtenible a partir de ellos.

Se trata pues, de una obra básica, clara y ordenada que nos permite llevar a cabo un repaso por los temas fundamentales en estos estudios, para los que el autor ofrece ejemplos y matizaciones, basadas estas últimas en controles efectuados sobre la metodología tradicional en este campo. Los ejemplos utilizados por Mays como complemento a los diferentes capítulos de la obra, se centran en su mayoría en la Edad Media de Gran Bretaña, dado que esta es la principal dedicación del autor. No obstante, se mencionan también referencias de muchos otros lugares y épocas (siempre postpaleolíticas).

En su defensa de los estudios antropológicos, Mays se queja de la poca atención que se ha prestado a estos a causa, en su opinión, de las corrientes teóricas surgidas en el seno de la "Nueva Arqueología", si bien reconoce que la situación está mejorando.

Los capítulos que describen los métodos que han revolucionado los estudios antropológicos en los últimos años son quizá los más novedosos en este tipo de manuales, si bien podemos notar ausencias como las técnicas de análisis de imagen.

No existe el frecuente capítulo introductorio en el que se recoge la historia de la disciplina y su estado actual. También podemos apuntar la falta de un capítulo dedicado a la comparación entre hueso humano y huesos animales, aspecto este de gran importancia para el arqueólogo, que no siempre puede encontrarlos claramente separados en la excavación.

Las graves erratas detectadas en los pies de foto, aparecen corregidas en una etiqueta junto al índice de figuras.

Por último, la amplia bibliografía recogida por el autor, acusa el habitual desprecio por la literatura no anglosajona.

Ruht Maicas Ramos

BURKERT, Walter, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions.* Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1996, (23 × 16).

Quise conocer el libro de Walter Burkert inmediatamente después de haber leído una reseña de Daniel C. Dennett ("Appraising Grace. What evolutionary good is God?". *The Sciences*, Jan/Feb, 1997, págs. 39-44). Aunque las opiniones de Dennett no ahorran algunas críticas, como detallaré más adelante, deja claro que se trata de una aportación excepcional a la historia crítica de las religiones antiguas del mundo mediterráneo. Excepcional por su calidad, pero también porque todavía merecen este adjetivo los estudios de las humanidades que tienen en cuenta que Darwin ha existido.

En 1975 E. O. Wilson establecía las hipótesis fundacionales de la sociobiología promoviendo el estudio sistemático de las bases biológicas del comportamiento social humano. Su objeto de estudio se definía entonces como la búsqueda de las vías por las que las formas de organización social se adaptan al entorno, a los peligros y oportunidades que ofrece. En este contexto W. Burkert reinicia el debate sobre la explicación biológica del desarrollo de las creencias y prácticas religiosas. En su libro se propone analizar las huellas biológicas que detecta en la permanente práctica humana de la religión y en su significado. ¿Se pueden verificar las conexiones entre los fenómenos culturales y las precondiciones biológicas de los humanos? ¿Cómo precisar las relaciones y dependencias de unos y otras, si el comportamiento humano depende tanto de respuestas innatas como de programas aprendidos?

Durante milenios la religión ha sobrevivido a todos los cambios económicos, desde la revolución neolítica hasta la industrial, recreándose a partir de elementos preexistentes. Ha sido contemplada por antropólogos e historiadores como fenómeno social, adjetivada como fórmula de representación colectiva y, más recientemente, como forma y función de comunicación entre grupos sociales. Se ha constatado que, junto a otros universalía antropológicos —la familia, el uso de la tecnología, el intercambio económico, la guerra, el lenguaje o el arte—, la religión se integra perfectamente en la especificidad de cada sistema cultural, siendo, en común, aceptada por empatía social. ¿Cómo formular una explicación general y transcultural a este fenómeno?

En respuesta a esta pregunta el darwinismo social había ampliado a los grupos humanos los principios de la selección natural referidos al individuo, estable-

ciendo que determinados colectivos resultaban más exitosos que otros a la hora de reproducirse y por tanto de perpetuarse. La moral y la religión intervenirían fortaleciendo o debilitando la optimidad del grupo. Posteriormente estas afirmaciones fueron cuestionadas al establecerse que son los genes y no los individuos los que se replican y que el éxito biológico depende más de los primeros que sus portadores. No obstante, la sociobiología más moderna ha superado esta crítica al darwinismo social estudiando las instituciones culturales y pautas de procreación (reglas de matrimonio, tabúes sexuales...) en términos de probabilidades de parentesco genético y de difusión de genes.

Según Burkert el programa biológico se desarrolla siguiendo unas pautas determinadas muy anteriormente a la hominización e inscritas en los genes. A pesar de los martirios, de los sacrificios comunitarios y otras prácticas contrarias a la reproducción que proponen y practican algunos grupos religiosos, la persistencia de la religión en todas las culturas se revela a largo plazo como una estrategia de supervivencia. Las jerarquías, los rituales de sumisión y de humillación, la invocación ritual y onomatopéyica, la transmisión de órdenes vocales, la relación con una soberanía superior invisible que somete al propio soberano... son "prehumanos" y forman parte de nuestra herencia biológica. El autor afirma que la religión proporciona un ejemplo modélico en la prehistoria de la coevolución de genes y de cultura, internalizando en sus códigos el ímpetu de la supervivencia biológica y resolviendo ecuaciones vitales conflictivas que determinan normas de vida. Desde su posición triunfante, la religión ha usado el poder y la violencia para suprimir a los disidentes, ha abogado por la continuidad cultural del grupo, ha proporcionado durabilidad en circunstancias desesperadas. Sus medios de difusión y procesos de aprendizaje (imitación, enseñanzas verbales, difusión de textos escritos...) se comportan siempre como fenómenos culturales cuyo éxito se debe a aspectos como la organización, el sistema de propaganda, el control del poder político o la moda.

La crítica central al libro de Burkert en la reseña de Dennett hace referencia a la formulación de Richard Dawkins (*The Selfish Gene*, 1976) sobre los memes o nociones seminales con capacidad de infestación, vehículos de transmisión cultural que se reproducen en copias idénticas a modo de estructura viva. Según Dennett, Burkert hubiera obtenido mayor provecho considerando los códigos religiosos como memes que explotan las proclividades del sistema cognitivo humano, propagándose entre grandes

grupos sociales, pero también a la élite sacerdotal que somete a dichos grupos, y teniéndose a sí mismos por beneficiarios últimos del proceso evolutivo. Burkert, aun conociendo bien la obra de Dawkins, se asienta en la perspectiva más clásica de la escuela de Émile Durkheim, considerando la religión como representación colectiva, como fenómeno social. Si bien la crítica de Dennett resulta muy sugerente, no resta mérito al trabajo de Burkert. Probablemente sigue siendo difícil para el historiador de la religión conceder a los memes la capacidad de reproducirse de cerebro en cerebro en copias exactas o de fidelidad elevada. Queda mucho por hacer por parte de los historiadores de las religiones para identificar las estructuras de cientos de memes, tarea que puede preverse lenta y polémica. Indudablemente Burkert ha dado un primer paso.

Haciendo alarde de una privilegiada erudición en materia de cultura religiosa sobre las sociedades mesopotámicas, helenística y judeo-cristiana, Burkert analiza algunas pautas rituales muy antiguas, reflejadas en dramas, cuentos y cultos religiosos, que presentan analogías con pautas biológicas que han demostrado funcionar en estadios diversos de la evolución y en especies animales diversas, especialmente entre los simios más próximos al hombre. Sin que se pueda defender un programa único de comportamiento codificado genéticamente, sin ser sostenible que las fantasías humanas dependan estrictamente del aprendizaje cultural y de la empatía social, el hombre deja entrever en los mitos religiosos y en los rituales de culto ciertos programas biológicos. Burkert se refiere a ellos con la expresión "biological landscape", es decir, un "paisaje biológico" no estrictamente genético, no absolutamente cultural, que explicaría la adopción de determinadas conductas y su persistencia. Nótese que Burkert considera que un programa de acciones como el que reflejan los mitos antiguos, con una estructura tan dotada de sentido, no puede tener su origen en la civilización sino en la biología. El cuento, la epopeya o el mito desarrollan la función pragmática de resolver un problema y aunque al igual que la religión son una creación específica de la civilización humana, pueden rastrearse perfectamente en el paisaje biológico que prefigura su trazado original: "Information survival asserts itself side by side with and even instead of genetic survival".

La fundación de cultos con sus prácticas rituales y sus templos, la intervención de mediadores que confieren un sentido a la situación de los humanos, a su pasado, a su presente y a su futuro, creando estrategias distintas —competitivas o cooperativas— evolucionan

hacia éticas genéricas propias de cada civilización. Un programa dinámico no primitivo opera modificando o adaptando estas estrategias de relación en épocas y en civilizaciones distintas. La teoría de juegos, desarrollada y aplicada inicialmente por economistas y estrategias militares, ha generado nuevas ideas sobre las raíces del comportamiento humano tanto en el ámbito biológico como en el sociológico. Contrastando estrategias de comportamiento, las conclusiones de algunos científicos como R. Axelrod, W. D. Hamilton y J. Maynard Smith han incrementado la comprensión de estas actitudes. La nueva genealogía de la moral arranca de la constatación de que, a la larga, las estrategias amables o cooperativas son rentables para la supervivencia. Este es uno de los aspectos en que Burkert incide con mayor fuerza: la práctica de la reciprocidad es un universal antropológico muy efectivo incluso entre individuos astutos e insaciables, movidos por el deseo de obtener sin dar nada a cambio. Burkert se pregunta ¿por qué las prácticas religiosas se encuentran en el terreno de los sacrificios y los dones tan próximas a las prácticas sociales? El ritual del regalo o el sacrificio ofrecido “a los dioses” puede representar, cuando el destinatario es una casta sacerdotal, un proceso racional de exacción de rentas por parte de un colectivo sobre otro. Pero con ocasión del sacrificio gratuito surge obviamente la destrucción irracional de rentas. Si es evidente que los dioses nunca “devuelven” lo que reciben, si a menudo son ellos quienes ciernen la catástrofe sobre sus seguidores más píos, si para éstos la religión resulta una práctica muy cara, ¿por qué insisten en ella? ¿Qué ecuaciones vitales conflictivas resuelve la religión? Según Burkert la reciprocidad y el don a los dioses, así como otras actitudes relacionadas con la práctica religiosa, operan neutralizando las reacciones “prehumanas” de ansiedad y se ajustan perfectamente al “paisaje biológico”, no estrictamente genético, no absolutamente cultural del homo sapiens sapiens.

Mercè Viladrich

DIEGO BARRADO, Lourdes; GALTIER MARTÍ, Fernando: *La morada del poderoso entre el mundo antiguo y el medieval. El palacio de Teodorico en Ravenna, Zaragoza, 1997, Egido Editorial, 202 p. con 105 figs. (23 x 15'6).*

En Italia la historia de la dominación ostrogoda comienza con Teodorico, que tras vencer a Odoacro, se establece en Ravenna en el año 493 convirtiendo esta ciudad en la capital del nuevo reino bárbaro.

Enamorado del pasado de Italia, Teodorico quiso erigirse en sucesor de los emperadores romanos; a lo

largo de su reinado, que se prolonga hasta el 526, año de su muerte y gracias a una prosperidad económica y cultural, Teodorico se preocupó de dar a su poderío el marco arquitectónico adecuado y digno del sucesor de los emperadores romanos. No solo en Ravenna, sino también en Roma, Pavía y Verona, Teodorico emprendió una labor de conservación, ornato y limpieza de las obras públicas. Embelleció Ravenna con nuevos monumentos, pero del Palacio del rey godo, únicamente queda la imagen representada en un mosaico de la Iglesia de San Apolinar Nuevo, basílica levantada para servir de capilla palatina.

Es sobre este mosaico y sobre el complejo palacial al que los autores dedican este estudio que, no por ser reducido en cuanto al número de páginas, deja de ser amplio en cuanto al contenido y riguroso desde el punto de vista de la investigación.

El libro se estructura en tres partes. En primer lugar los autores hacen unas reflexiones sobre el concepto de palacio entre el final del Mundo Antiguo y la Alta Edad Media. Concluye esta parte previa acercándonos a la personalidad de Teodorico y situándonos en la Ravenna ostrogoda, en su historia y en sus monumentos.

La segunda parte que corresponde al capítulo III, es la más extensa y plantea el análisis del Palacio de Teodorico utilizando cuatro tipos de fuentes: En primer lugar estudiando la fuente iconográfica a través del análisis del mosaico, situado en el registro inferior del muro sur de la nave central de San Apolinar Nuevo, capilla palatina del rey ostrogodo; el mosaico representa su palacio que fue restaurado por orden de Justiniano, tras la victoria bizantina. Bajo los intercolumnios se encuentran una serie de personajes, que fueron remplazados por cortinajes, aunque todavía puedan distinguirse las siluetas. La censura de los mosaicos se realizó a instancias del arzobispo Agnello, que consideraba un programa iconográfico atrevido para una iglesia reconciliada con el catolicismo. Tras una descripción del mismo en su versión teodoriciano y agnelliana, los autores exponen y valoran las distintas hipótesis relacionadas con la forma y función del edificio representado en el mosaico: Swoboda, en 1919, Dyggve en 1941 con su teoría de la basílica *discoperta*, las críticas formuladas por Noël Duval a finales de los años cincuenta y por Francovich en los setenta, que considera que puede haber una inspiración en la mezquita de Damasco, hecha a su vez a imitación del palacio imperial de Constantinopla, y por último Noël Duval con su nueva teoría en 1978, que ve en la imagen del Palacio la representación de una basílica.

Continúa el estudio del Palacio a través de la fuente arqueológica. La campaña de excavación se llevó a cabo entre 1908 y 1914 bajo la dirección de Ghirardini. Se excavó la zona situada al Este de la Basílica de San Apolinar Nuevo y de las ruinas de San Salvatore, dando como resultado una *domus* del siglo I que Teodorico usó y amplió. Los autores piensan que el monumento que aparece representado en el mosaico de San Apolinar Nuevo, el Palacio de Teodorico, se halló entre la zona excavada por Ghirardini y la ruinas de la Iglesia de San Salvatore, hoy conocida como "Cosiddetto palazzo di Teodorico", cuya campaña de arqueológica está por realizar.

El tercer punto es el estudio de la fuente arquitectónica, la Iglesia de San Salvatore, "cosiddetto Palazzo di Teodorico". Tras un análisis arquitectónico, escultórico y cronológico de los restos del edificio, los autores demuestran que detrás del primitivo San Salvatore, se hallaba todavía en el siglo VIII el edificio palatino erigido por el rey godo, y que la fachada de esta Iglesia fue construida con gran fidelidad a la puerta desaparecida o a la parte del palacio representada en el mosaico y que se hallaba detrás de dicha *Chalké*.

Por último los autores recogen las fuentes escritas que aluden al palacio, siendo la fuente principal la crónica de Andrea Agnello, el *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, escrita hacia el año 839.

La última parte del trabajo incluye unas reflexiones en las que se barajan e interpretan las fuentes iconográfica, arquitectónica, arqueológica y las fuentes escritas; desgranando los argumentos, terminan admitiendo que el mosaico de la capilla palatina de San Apolinar Nuevo representa por una parte, a la derecha, la puerta monumental del palacio, y por otra, a la izquierda, la parte del palacio que se encontraba al traspasar dicha puerta.

Concluye el trabajo con una propuesta de interpretación en la que argumentan la siguiente hipótesis: el censurado palacio de San Apolinar es una *laubia*, que en el derecho germánico es la sede del tribunal, el lugar donde se administra la justicia.

En definitiva nos encontramos ante un trabajo que invita a realizar un recorrido por la Ravena ostrogoda, mostrándonos un estudio, resultado de una armónica combinación de diversas disciplinas tales como Historia, Historia del Arte, la Arqueología y la Filología. Los autores, Lourdes Barrado especialista en Civilización bizantina, y Fernando Galtier, en Historia

Medieval, Arte prerrománico, románico y bizantino, aportan con esta obra una gran lección al mundo de la investigación en general y dentro del marco cronológico situado entre el final del Mundo Antiguo y la Alta Edad Media, en particular; profundizan con éxito en un terreno no cultivado en la bibliografía española (aunque aquí debemos citar el trabajo de Lauro Olmo Enciso, sobre "*Los conjuntos palatinos en el contexto de la topografía urbana altomedieval de la Península Ibérica*", en II Congreso de Arqueología Medieval Española; T. II Comunicaciones, Madrid, 1987); con habilidad orientan al lector con argumentos fundados; Todos estos aspectos, acompañados de una buena ilustración y un meticuloso manejo de la bibliografía y de las fuentes, hacen de este volumen una novedosa aportación que sin duda aclarará muchos problemas al investigador interesado en la materia.

Isabel Arias Sánchez

A propósito de dos libros recientes sobre calendarios medievales.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio: *El calendario medieval hispánico. Textos e imágenes (siglos XI-XIV).* Salamanca, 1996. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 355 págs., 55 fotos, (25 × 18).

PÉREZ HIGUERA, Teresa: *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos.* Madrid. Encuentro Ediciones, 1997, 272 págs., (33 × 23,5).

La aparición de dos libros sobre un tema similar hace que dediquemos una única reseña a notificar su publicación. Las diferencias existentes entre ambos en cuanto a planteamiento del autor y resultado editorial hace interesante, en nuestra opinión, la confrontación de ambas obras.

El primer libro que vamos a comentar viene a llenar un vacío considerable en la historiografía de la iconografía medieval española. Nos referimos al publicado por Manuel Antonio Castiñeiras González, *El calendario medieval hispánico. Textos e imágenes (siglos XI-XIV).*

Se trata de una obra cuidadosamente editada —en pasta dura, pero a un precio asequible— por la Junta de Castilla y León que, esta vez, ha asumido la edición de un texto cuyo contenido sobrepasa ampliamente su ámbito de actuación política. De esta forma rectifica, y es de agradecer, alguna iniciativa anterior

como la publicación parcial de la tesis de M. Ruiz Maldonado sobre el Caballero en la iconografía románica, que sólo vio la luz en su parte relativa a la citada Comunidad. Quizá haya que achacar un posible "pero" a la publicación; nos referimos al hecho de no haber incluido fotografías de todos los motivos estudiados. El elevado número de ilustraciones que se incluye es escaso para el tema abordado.

Pasando a comentar el contenido del libro, hay que anotar que se basa en la tesis doctoral del autor, leída en la Universidad de Santiago de Compostela en 1993. Como indica el subtítulo —que no aparece en la portada— en él se analiza no sólo la iconografía de los meses sino también la base literaria y científica que la sustenta. El primer capítulo, dedicado precisamente a la tradición textual de los calendarios, aporta interesantes datos que resaltan el papel jugado por la tradición isidoriana —retomada por el reino leonés en el siglo XI—, la trascendencia del monasterio de Ripoll bajo el gobierno del abad Oliba (a pesar de que no tenga una proyección posterior, en el tema que se estudia, en consonancia con la misma), o la importancia del camino de Santiago como vía por la que se difunden modelos e ideas.

El análisis de los monumentos en los que se localizan calendarios se lleva a cabo en el segundo capítulo, mientras que en el tercero —el más amplio— se estudia la "génesis y evolución" de los temas que integran el repertorio de los meses del año. En este tercer capítulo se tratan tanto aquellas imágenes derivadas de prototipos antiguos, como aquellas otras que reflejan las manifestaciones rurales de la época. En el estudio de estas últimas se recurre, además de a bibliografía de carácter artístico a textos de historia rural o etnología, lo que enriquece el contenido de las explicaciones. Desde nuestra dedicación a la etnología —desdoblada en la etnohistoria medieval— no podemos compartir algunas de las afirmaciones que se hacen y cuya crítica pormenorizada excedería el tamaño de una reseña. En todo caso hay que agradecer el enfoque del autor que sobrepasa los márgenes de eso que hemos dado en llamar "especialidad académica" y que, a menudo, es una excusa para no leer más.

El último capítulo profundiza en la explicación conceptual del papel jugado por los distintos calendarios estudiados, su "contexto programático" en palabras del autor. Y, así, se resalta según los monumentos y el resto de la iconografía que acompaña a la de los meses, el valor del aspecto penitencial, o la vinculación de estos temas con la reforma gregoriana, el anuncio de un nuevo tiempo o, ya en las últimas fases, con la caducidad de la vida humana.

El libro se cierra con una abundante bibliografía ordenada por temas, en la que destacan, como era lógico presuponer, los textos de historia del arte.

En resumen, cabe decir que nos encontramos con una obra importante que, como no podría ser de otra forma, generará matizaciones o negaciones a algunas de sus afirmaciones tanto desde el punto de vista de la historia del arte como de la etnohistoria.

Poco tiempo después de esta publicación, al año siguiente, ha visto la luz otro libro que versa sobre un tema parecido, si bien, como vamos a comentar, las diferencias son abismales. Esta segunda obra se debe a Teresa Pérez Higuera y lleva por título *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos* y, a simple vista, se aprecia que su punto de partida es absolutamente distinto. Nos encontramos ante uno de esos libros que parecen hechos para que adornen una estantería de volúmenes no leídos o decoren una mesa para llamar la atención de las visitas y ser ojeados con admiración estética; de hecho, su precio hace que deba ser considerado claramente un "libro de regalo". Desde esta perspectiva hay que alabar la maqueta, a pesar de algún exceso comprensible por ese carácter decorativo que impregna todo el libro. Parece fuera de lugar la repetición de muchas fotografías variando solamente el tamaño, o el dedicar bastantes páginas enteras —de 32 x 23 cm.— para incluir una fotografía de 10 x 14 cm. y un pequeño pie de foto de tres líneas con un tipo de letra demasiado grande. Esta crítica, que podría ser irrelevante si se considerara una licencia estética, tiene un por qué más de fondo. Parece que el libro ha sido concebido como una serie de textos —los capítulos son pequeños en este sentido— que ilustren unas magníficas fotografías y no como un texto al que se acompañe de un material gráfico de buen nivel. Algunos capítulos, como el titulado "Un paseo por el tiempo" —pp. 19-67— o "La tradición de los calendarios medievales" —pp. 253-268— son exclusivamente un repaso gráfico de varios calendarios a través de una página con todas las escenas conservadas, mes a mes, y la selección de cuatro de ellas, una por cada estación, acompañadas de un comentario descriptivo de la imagen. Su contenido científico es nulo y su presencia inexplicable: no se llega a entender el por qué de la selección de obras (da la sensación de que se han incluido los calendarios cuyas imágenes se ha podido obtener mediante la petición de las correspondientes fotografías al centro que los custodia, y no de aquéllos que son más representativos o interesantes).

En cuanto al texto, cabe hacer algunas consideraciones; no demasiadas porque no lo requiere. Es

inconexo en cuanto a planteamiento general. No se entiende muy bien el apartado dedicado al calendario litúrgico que rompe con la temática anterior -además de utilizar como ilustración única del mismo el *Misal Rico* del cardenal Cisneros, realizado entre los años 1503 y 1518, que evidentemente no encaja bajo la conceptualización del título, "calendarios medievales"- o el ya citado "La tradición..." en el que se recogen imágenes de un calendario del *Sefer Evronot*, de 1716, describiendo -ahora sí y sin saber la causa- todos los meses mediante su correspondiente texto. La inclusión del calendario religioso daría pie para esperar un calendario popular y paralelo al mismo, lo que teniendo en cuenta que el ámbito estudiado es toda Europa no debía plantear muchos problemas en cuanto a su realización.

Si previamente a la lectura del libro de Teresa Pérez Higuera se ha hecho -como es el caso- la del libro de Manuel Antonio Castiñeiras González hay algunas cosas que llaman la atención, como la coincidencia a la hora de elegir la forma de tratar algunos asuntos. El apartado dedicado a "Imágenes alegóricas de la tradición clásica" -pp. 97-121- del libro de Pérez Higuera deriva en exceso del de Castiñeiras y, lo que no es de recibo, sin que esa dependencia se note claramente con la simple lectura del texto. Y este último aspecto es digno de reseñar. Las menciones bibliográficas a lo largo del mismo son escasas y, por el estilo que se ha querido dar al libro, reducidas a la simple cita del nombre del autor (junto a E. Mâle o a S. Moralejo se cita, evidentemente, a M. A. Castiñeiras. Lo contrario hubiera sido excesivo). Se podría pensar que nos hallamos ante un libro de carácter divulgativo, en el que intencionadamente se ha huído de todo aparato crítico que alejara a posibles lectores de una contemplación "estéticamente placentera". Habría que admitir que es una posibilidad tan válida como la del libro de Castiñeiras. Quizá, lo que habría que reclamar entonces -no sólo pedir- es que no se divulgue (¿?) cultura a "12.000 pesetas el libro".

José Luis Mingote Calderón

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M^a Teresa, Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, 2 vols. 703 págs., 88 figs. 44 láms. s. n. en b. y n., (18 × 24).

Fruto de una seria y reposada investigación en el proceso de realización de la tesis doctoral del mismo título, se ha editado esta espléndida y necesaria publicación, por parte de la Junta de Castilla y León. La

autora se enfrenta con el arduo problema de la existencia o no de una arquitectura premonstratense, planteado repetidamente por la crítica artística, cuyo pionero en el tema fue F. Petit. La conclusión establecida es que, revisado el léxico constructivo y el ornamental así como la espacialidad y funcionalidad de los edificios levantados por los mostenses, no existe una arquitectura propia, sino que dicha orden religiosa adopta elementos arquitectónicos propios del románico o del gótico, según el momento en que construyen iglesias o conjuntos monásticos. Lo que existen son matices concretos del concepto que la Orden tiene de la iglesia con respecto al del Císter, por cuanto al estar abierta a los fieles, la portada se cuida mucho más. La presencia de torre, campanario o espadaña es un elemento de llamada a los laicos para asistir a los oficios. Mientras el Císter se presenta como más austero, el *Ordinario* de los mostenses, redactado hacia 1140, permite un mayor ornato en los altares de la iglesia, sobre todo en las fiestas. Serán adornados con magnificencia; se permitirá el empleo de la seda en los ornamentos, se dispondrán generosamente lámparas. La decoración escultórica tendrá amplia representación, como es el caso de Aguilar de Campoo (Palencia). San Norberto marcó para su Orden un espíritu de pobreza, actitud respetada por muchos canónigos, en contra de la mezcla del gusto por el lujo y el espíritu de pobreza, contradicciones que se ven sobre todo en la arquitectura francesa de los siglos XVII y XVIII, particularmente en iglesias.

La Orden de Prémontré se halla diseminada por el territorio peninsular, sobre todo por el reino de Castilla y León, que formaba parte de una de las *circaria*. Ello ha supuesto la posibilidad de efectuar el estudio de sus fundaciones, tanto de hombres como de mujeres, con relativa independencia del resto de Europa, así en historia como en arte y arquitectura. La autora ha realizado rigurosamente el análisis monográfico de cada uno de los monasterios diseminados en ambos reinos, Castilla y León y distribuidos por provincias, Ávila, Burgos, Segovia, Soria y Valladolid en Castilla, y León, Salamanca y Zamora en el reino leonés, las tres últimas tributarias en gran manera del área castellana, que es la que levantó los edificios más destacados; valga citar en este sentido el ya mencionado de Aguilar de Campoo, Santa Cruz de Ribas (Palencia), Bujedo de Candepajares (Burgos), San Cristóbal de Ibeas de Juarros, muy arruinado, Nuestra Señora de La Vid, ambos en la misma provincia, o Retuerta, en la de Valladolid. Como fuera frecuente a lo largo de la Edad Media, los reyes promueven activamente construcciones monásticas, para las que conceden privilegios, que

proporcionan enorme poder a los beneficiados. Los nobles a su vez aportan cantidades más o menos sustanciosas y feudos para obtener en multitud de ocasiones su lugar de enterramiento en iglesias y claustros y sufragio por sus almas, dejando mandas para misas muchas veces diarias, lo que repercute en el afianzamiento de la calidad constructiva.

La Dra. López de Guereño no se ha limitado al estudio de la etapa medieval que conforma lógicamente la parte primordial de la obra; por el contrario, acomete además el análisis de los periodos posteriores hasta el momento actual a partir de la documentación existente y el análisis artístico, consiguiendo así una historia completa de cada conjunto. Como estudio arquitectónico dedica especial interés al apoyo gráfico por medio de plantas, dibujos, alzados y láminas, aspecto éste último tal vez demasiado selectivo, como se deduce de la desproporcionada inclusión de reproducciones de unos edificios con respecto a otros. Al final de cada capítulo inserta un rico aparato bibliográfico, que facilita la lectura, aunque ya ha sido incluido en notas a pie de página.

La presente publicación constituye una referencia obligada a todos los estudiosos que deseen acercarse al estudio del arte empleado por la orden premonstratense, que no había recibido una sistematización en nuestro país, de especial importancia en el contexto constructivo de la arquitectura bajomedieval. La edición es particularmente cuidada, lo que ennoblece los espléndidos resultados obtenidos.

Angela Franco

RETAMERO, Félix: *Moneda i Monedes Àrabs a l'Illa d'Eivissa. Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera*, 34, ed. Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Eivissa, 1995, 66, págs., 6 láms. (24 X 16,5 cm.).

Esta obra, que se ocupa de la colección de moneda árabe del Museo de Ibiza, no pretende limitarse a la mera descripción formal y tipológica de ella. Analizar las causas de la aparición de las monedas, la interacción entre el Estado, que las emplea como un elemento fiscal, y el campesinado, junto a la reflexión de cómo se produce su deposición arqueológica, son los planteamientos iniciales. El estudio se refiere a una isla que supone una entidad geográfica y territorial "per se", lo que unido a las informaciones de quienes realizaron los hallaz-

gos, depositadas en el Museo, sitúan con bastante exactitud dónde se encontraron.

El libro aparece dividido en varios bloques o apartados que permiten al autor mostrar y complejizar sus propuestas histórico-arqueológicas.

La colección, ya estudiada por Rosselló en 1985, está formada por piezas que se reparten cronológicamente entre el siglo I-II H./VII-VIII d. C. y el siglo VI H./XII d. C. En la observación de las 43 piezas se comprueba que el grueso de ellas son de época taifa y almorávide, siendo muy escasas las de época transicional y emiral. Tampoco es importante la presencia de moneda califal.

Aproximadamente la mitad de la colección es, como se ha mencionado, de época taifa destacando las siguientes cecas: Daniya-, Saraqusta, Mayurqa y Garnata. Por su rareza es subrayable el ejemplar número 30, acuñado por al-Mu'tamid en el 469 H., con ceca Isbiliya. En líneas generales, lo significativo de esta primera sección es cómo a través de las descripciones formal y cronológica se puede empezar a vislumbrar las características de la introducción de la moneda árabe en Ibiza.

El segundo bloque que analiza el volumen de piezas que aparecen en la isla, su relación con la evolución histórica de ella y el grado de implantación de un poder estatal, resulta tremendamente coherente. Todo este proceso no transcurre de manera homogénea a lo largo de los distintos periodos, sino que dependiendo de la capacidad de presión que pueda ejercer el Estado sobre la población, se obtienen distintas respuestas de captación de excedentes.

Lo que se ratifica, por lo menos hasta el 902 d. C., en que se produce la conquista de Ibiza, aunque no hay cambios muy significativos después, es un conjunto de pactos de los habitantes con el poder Omeya y la aparición de la moneda entendida ésta siempre como un elemento todavía de escasa proyección social y económica. Se produce una llegada limitada de la moneda, aceptada probablemente por una jerarquía local dirigente que se ve obligada a reorganizar sus relaciones económicas.

Durante el siglo XI y, al establecerse un poder taifa en Mayurqa, se consigue imponer un sistema fiscal que logra extraer todo lo posible para evitar su caída. Las amenazas internas y externas provocan la creación de un modelo recaudatorio que alcanza niveles depredatorios y que modifica la mecánica de trabajo campesino. Es, entonces, cuando se introduce la moneda de forma masiva.

El tercer bloque, una vez presentado cómo se produce la introducción de la moneda en Ibiza, y a qué circunstancias se vincula, supone una reflexión del marco en el que la moneda se convierte en pieza básica de la organización social. El lugar en que grupos difusores claros de la moneda como los comerciantes y el ejército se ponen en contacto con los campesinos es el mercado. Éste, existe previamente a la intervención estatal (lugares de intercambio aparecen siempre en la Historia), especialmente en la confluencia de importantes vías de comunicaciones locales, sitios con abundante agua, y que también marcan límites territoriales entre los grupos. El deseo de controlarlo, de imponerle la moneda y un determinado tipo de medidas, es una de las premisas más necesarias para que un Estado pueda conseguir el orden social y político que desea.

Coincidiendo con Retamero en la importancia del mercado, su planteamiento teórico no se vislumbra claramente en el plano arqueológico aprehensible. Los intentos por mostrar su construcción explicativa en un microespacio de estudio no se logran de manera definitiva. Las características que un lugar determinado debería poseer para ser un mercado, y me refiero a lo propuesto en la obra, no se ven ratificadas en el análisis espacial de la isla y en la selección del sitio. Su topónimo no es de origen árabe,

tampoco presenta proximidad a vías de agua, y no es suficiente comprobar que en el Norte de África, y para época romana, se encuentran lugares de intercambio similares a los planteados. Así, por tanto, en la detección de éstos lugares habrá que recurrir a más elementos de análisis, quedando toda la propuesta en una hipótesis necesitada de validación. Esta dificultad para conseguir la interacción entre el plano teórico y los restos materiales es reconocida por el autor.

La publicación se complementa con una soporte gráfico de todas las monedas presentadas, junto a sus pesos, clasificación, metales empleados en la fabricación y leyendas. El catálogo, como ya he mencionado, no aporta datos desconocidos. No residen ahí las virtudes de la obra, que aporta en cambio otras notas a tener en cuenta.

En conclusión, una obra breve pero de gran interés que elabora una propuesta histórica y metodológica atractiva, que se muestra finalmente oscura por la escasez de elementos que la apoyan.

A pesar de ello, de obligada lectura para quien se interese por la numismática hispano-árabe.

Manuel Castro Priego

NECROLÓGICA

D. FELIPE MATEU Y LLOPIS Y EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

CARMEN ALFARO ASINS

Museo Arqueológico Nacional

RESUMEN

En estas líneas realizamos una breve síntesis de la intensa trayectoria profesional del Profesor Mateu y Llopis, recientemente fallecido, y especialmente destacamos su vinculación con el Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional ya que, gracias a su decidida y valiente intervención, se pudieron salvar algunas de las monedas más importantes en la incautación que tuvo lugar durante la Guerra Civil española.

SUMMARY

This paper gives a brief syntesis of the late professor Mateu y Llopis' professional development, pointing up his bonds with the Coin Cabinet of the Museo Arqueológico Nacional, where he was decisive to rescue some of its most importan coins during the spanish Civil War seizure.

EL pasado día 13 de abril falleció en Barcelona, a la edad de noventa y seis años, el muy querido profesor D. Felipe Mateu y Llopis (1901-1998), Catedrático de Universidad, Facultativo de la brillante promoción de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos de 1930 y antiguo conservador del Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional en esa década. Su figura, legendaria como ninguna otra de la Numismática española de este siglo por su gran formación, laboriosidad y constancia, por azares del destino se vio involucrada en uno de los momentos más difíciles que vivió nuestra Institución en toda su historia, sabiendo actuar con el celo, la inteligencia y la lealtad que tanto prestigio ha dado al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Valenciano de nacimiento (15-XI-1901), cursó sus estudios en la ciudad del Turia, donde se licenció, con calificación de Sobresaliente y Premio extraordinario, en la Facultad de Filosofía y Letras (Sección de Historia) en 1923. Los Cursos de Doctorado los realizó en la Universidad Central de Madrid en 1923-1924, siendo discípulo de D. Elías Tormo y D. Manuel Gómez-Moreno, entre otras ilustres personalidades. En esta misma Universidad leyó en 1926 su Tesis doctoral, Ensayo sobre una Casa Real de moneda de los Países de la Corona de Aragón. La Ceca de Valencia y las acuñaciones valencianas de los siglos XII al XVIII, obteniendo la calificación de Sobresaliente por unanimidad, trabajo que fue publicado, a expensas del autor, en 1929.

En 1930 obtuvo nombramiento como aspirante por oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos, con destino temporal en la entonces Sección III. Numismática y Glíptica del Museo Arqueológico Nacional, donde, tras un paréntesis como Director del Museo Arqueológico y la Biblioteca Provincial de Tarragona, fue nombrado por concurso Conservador Adjunto en julio de 1931.

El paso del profesor Mateu por la Sección de Numismática y Glíptica del Museo fue uno de los periodos más fecundos de la historia del Gabinete por su trabajo *-in labore quies-* y su importante producción bibliográfica sobre los fondos y las nuevas adquisiciones. Entre otras publicaciones redactó el Catálogo de los ponderales monetarios del Museo Arqueológico Nacional, publicado en Madrid en 1934, obra premiada por la Junta del Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos, las Adquisiciones de Numismática y Glíptica del Museo Arqueológico Nacional entre 1930 y 1934, algunas en colaboración con D. Casto M^a del Rivero, y el Catálogo de las monedas visigodas del Museo Arqueológico Nacional, publicado el 20 de junio de 1936, tan sólo unos meses antes de que estas monedas salieran de nuestro Museo.

En estos años y desde la inauguración del Palacio de Archivos, Bibliotecas y Museos, el Gabinete Numismático estaba situado en la planta superior, actual cuarta, en dos salas del ángulo sudeste. La sala XXI, actual 38 o torreón sur, estaba dedicada a la glíptica y las medallas religiosas y la sala XXII, actual 39, adornada con nueve tapices de Bruselas donados por la Marquesa de Villahermosa, a las monedas y medallas. Estas estaban instaladas en los 38 armarios de caoba maciza que fueron mandados hacer por Carlos III para la Botica Real y que en 1825 regaló Fernando VII para instalar en ellos el monetario cuando este, formando parte de la Biblioteca Real y después Nacional, estaba situado en el nº 4 de la Plaza de Oriente. Estos famosos armarios de caoba que albergaron el monetario desde 1825 pasaron en 1951, junto con los tapices de Bruselas, a las Salas Nobles del Museo, donde se instaló parte de la Biblioteca, como podemos ver en la actualidad.



EL PROFESOR MATEU Y LLOPIS DURANTE UN ACTO ACADÉMICO.

En 1936 tuvo lugar uno de los episodios más tristes de la historia del Museo y de nuestro patrimonio numismático, pues durante los días 4 y 5 de noviembre fueron incautadas cerca de tres mil monedas y medallas de oro del Monetario, casi la totalidad de las que se conservaban en ese metal, salvo una pequeña parte que pudo ser salvada por los conservadores a riesgo de su vida, especialmente por la abnegada labor de D. Felipe. Como Conservador del Gabinete Numismático tuvo que soportar el lento y amargo recorrido por los armarios del Monetario de los que se iban retirando los cartones con las monedas, que volcadas en taleguitos y a su vez en cajas salieron del Museo para siempre.

Los hechos, de forma más detallada, según hemos podido saber por la documentación y por el testimonio directo del propio Mateu y Llopis, se desarrollaron de la siguiente forma:

Ante los graves acontecimientos que se estaban desencadenando en Madrid en el verano de



VISTA DE LA SALA XXII DE MONEDAS Y MEDALLAS EN ÉPOCA DE D. FELIPE MATEU Y LLOPIS

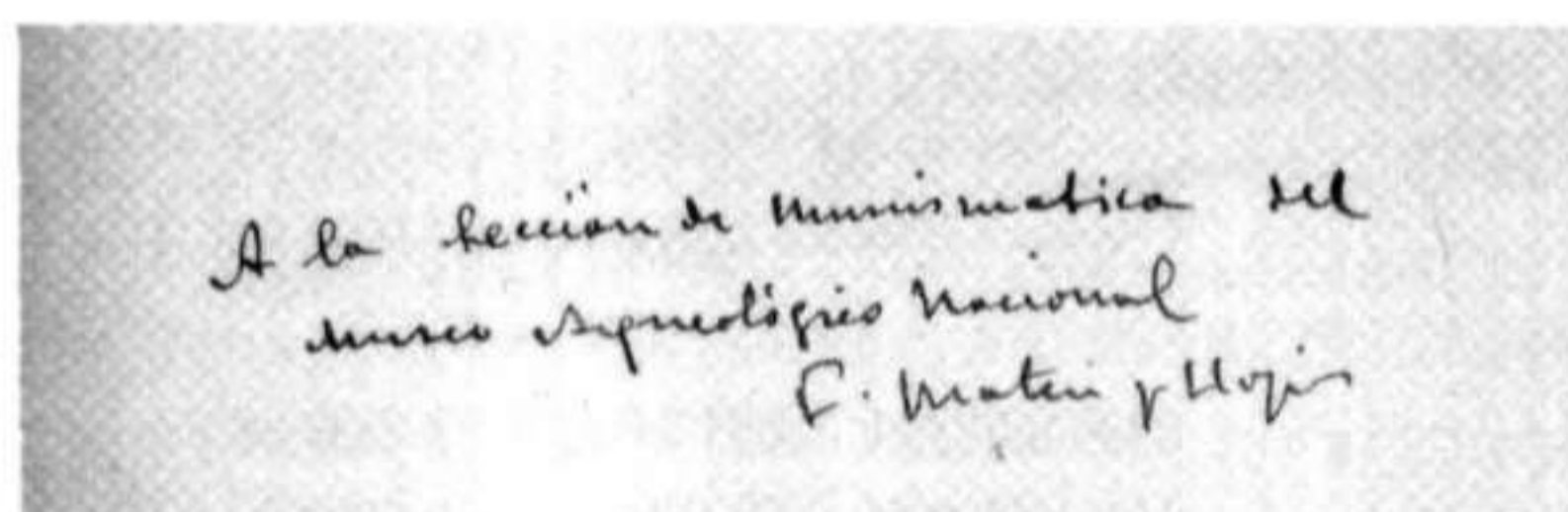
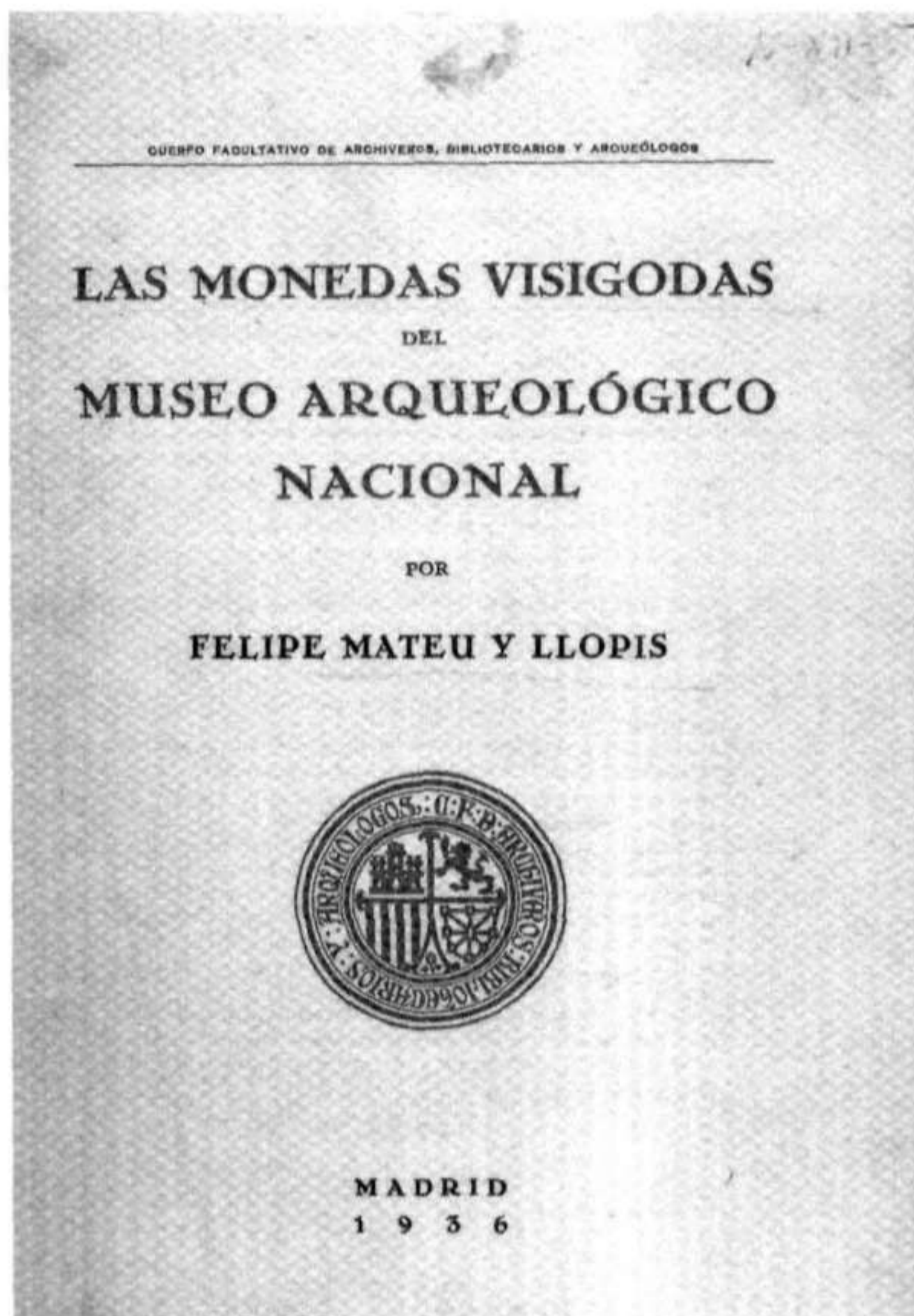
1936, los Funcionarios Facultativos del Museo procedieron a guardar una serie de objetos de la sala del Tesoro y algunas monedas de oro en las arcas que había en las salas de la planta baja, donde estuvieron ocultos hasta finalizada la Guerra Civil. Concretamente en septiembre de 1936 se guardaron algunas monedas de oro en un arca que había en la sala de Talavera. No se bajaron todas las monedas de oro del armario XII, como propuso el Sr. Mateu, por su elevado volumen, pero sí se bajó todo el oro español, principalmente de los Reyes Católicos y medieval, junto a otras piezas notables de la colección que se colocaron en una caja pequeña de cinc que se escondió en un secreto del citado arca. Además otra serie de monedas habían sido escondidas también por D. Felipe Mateu y por D^a Felipa Niño en diferentes mesas y rincones de los despachos del Museo el mismo día 5 de noviembre y en la noche anterior.

En la tarde del 4 de noviembre de 1936 se personó en el Museo el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública D. Wenceslao Roces,

acompañado de un representante de la Junta de Incautación de Obras de Arte, Sr. Rodríguez Moñino, y una serie de guardias armados.

Desde el Museo fueron llamados su Director D. Francisco Alvarez-Ossorio y el Conservador del Gabinete Numismático D. Felipe Mateu y Llopis, a quienes se transmitió la orden del gobierno de la República de que les fueran entregados los tesoros y los objetos más importantes de oro o plata, especialmente las monedas, para ser custodiados por el Ministerio de Instrucción Pública.

Una vez en la sala XXII del Monetario, a la luz de linternas pues no había luz eléctrica, D. Felipe Mateu inició la búsqueda, lo más lentamente posible, por la parte izquierda del salón que daba a la calle Villanueva, donde no había oro salvo lo español moderno, temiendo llegar al testero frontal donde se hallaba la colección Vives de moneda árabe. Así se fueron recorriendo los armarios y retirando los cartones con monedas, primero las onzas, y después al llegar al armario



PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA MONEDA VISIGODA Y DEDICATORIA DEL AUTOR AL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y NACIONAL

XII, situado en la parte derecha del salón, los áureos romanos y los sólidos bizantinos, a los que siguieron una serie de monedas griegas. Por la escasa luz y la iniciativa del Dr. Mateu, fue posible que algunas monedas de oro pasaran como de plata y que en las cajas donde había doble cartón no se escrutara más que el superior.

En el vestíbulo de entrada a la Biblioteca, donde había unos potentes focos eléctricos, se instaló una mesa y una balanza. Allí, ante el asombro e indignación del Sr. Mateu, los cartones con las monedas se iban volcando en los gorros de los milicianos que le acompañaban y que después, por series, iban a parar a taleguitos independientes y estos a su vez a dos cajas. A instancia del Sr. Rodríguez Moñino se prescindió de la relación detallada de las mone-

das y sólo se hizo el recuento y peso global por series. Dado lo avanzado de la noche se interrumpió la labor hasta el día siguiente.

A primera hora del día 5 se continuó con la búsqueda de monedas de oro y se sacaron una serie de monedas modernas extranjeras así como medallas. Ya por la tarde se retiraron en sus bandejas algunas monedas árabes sin pesar y la totalidad de las monedas visigodas que se conservaron en sus propios cartones, sobre los que se colocó un ejemplar de su recién publicado Catálogo¹.

Según el acta de entrega las monedas incautadas, sin mayores precisiones, fueron:

- 58 monedas griegas, con peso de 0,429 kg.
- 830 romanas, con peso de 5,353 kg.
- 297 bizantinas, con peso de 0,992 kg.
- 343 árabes, con peso de 1,251 kg.
- 242 árabes que no se pesaron.
- 322 visigodas que no se pesaron.
- 94 españolas medievales y modernas, con peso de 1,028 kg.
- 111 francesas y portuguesas, con peso de 0,577 kg.
- 432 extranjeras, con peso de 2,581 kg.
- 67 medallas, con peso de 3,636 kg.
- 2 medallas más, con peso de 0,061 kg.²

A la vista de esta somera relación, el número de monedas de oro que salieron del Museo fue de 2.796, con un peso de 15,908 Kg., sin contar las 242 monedas árabes y las 322 visigodas que no se pesaron³. Esta cifra total y la realizada por

¹ Mateu y Llopis, F.: *Catálogo de las monedas visigodas y pre-visigodas del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1936.

² Mateu y Llopis, F.: Recuerdos de Autores Numismáticos. D. Antonio Prieto y Vives. Resumen de la conferencia en la A.N.E., el día 3 de marzo de 1971 pronunciada por el profesor Doctor Don Felipe Mateu y Llopis, *Gaceta Numismática*, 21, Junio, 1971, pp. 57-61. En las pp. 60-61 se transcribe íntegra el acta de entrega.

³ Rivero, C. M^º del: El Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional. 1715-1950, *Numisma*, VI, 19, 1956, p. 67 da la cifra de 2.474 monedas incautadas, con un peso de 16.708 g de oro. En el citado resumen de la conferencia de D. Felipe Mateu y Llopis en la A.N.E., p. 61, se citan también 2.474 monedas y un peso de 15,847 Kg.



CUATERNIÓN DE AUGUSTO ACUÑADO EN EL AÑO 27 A.C., PIEZA ÚNICA, SALVADA DE LA INCAUTACIÓN DE 1936.

series no pueden ser muy exactas, a la vista de las condiciones en que se realizó el cómputo de los ejemplares y de las abundantes monedas de plata que se tomaron por piezas de oro.

Las monedas se colocaron en dos cajas de madera que en total contenían 8 talegos y varios paquetes con las bandejas de cartón de moneda árabe y visigoda. Ambas cajas se precintaron con sello de lacre del M.A.N. y se bajaron a un coche que salió rápidamente del jardín con destino al Ministerio, y desde allí, junto con otros objetos, fueron llevadas por carretera a Valencia, donde estuvieron depositadas en las Torres de Serranos hasta mediados de 1937 en que fueron trasladadas a Barcelona.

Hasta noviembre de 1938 las monedas, custodiadas por la Junta Central de Tesoro Artístico, se hallaban en el Monasterio de Pedralbes de Barcelona, y desde allí, dependiendo ahora directamente del Ministerio de Hacienda, pasaron a la caja fuerte de la Caja de

Reparaciones situada en la Plaza de Cataluña. A este nuevo emplazamiento también llegaron las monedas procedentes de los depósitos del Banco de España de Madrid, mucho más abundantes y mezcladas a causa de haberse roto los sobres que las contenían y que indicaban el nombre del propietario o el número de la caja.

Esta ya gran cantidad de monedas fue trasladada al castillo de Figueras, donde estuvieron unos días y de allí se las llevaron a Lavajol, donde el Gobierno había construido una mina para guardar una parte de los tesoros. Al parecer el 6 de febrero de 1939 salieron de España en un camión por la Aduana de Le Pertus y desde una pequeña estación francesa se mandaron en tren a París, custodiadas por un funcionario del Ministerio de Hacienda, un Comadante de Carabineros y el hijo del que fue Subsecretario del Ministerio de Hacienda.

En París las monedas se custodiaron en la Embajada española durante varios días hasta que



GRAN DOBLA DE PEDRO I "EL CRUEL" ACUÑADA EN SEVILLA EN EL AÑO 1398 DE LA ERA HISPÁNICA, 1360 D.C., UNA DE LAS MONEDAS MÁS IMPORTANTES DEL MONETARIO QUE SE SALVARON DE LA INCAUTACIÓN DE 1936.



MATEU Y LLOPIS HACIA 1947

continuaron su peregrinaje hacia el puerto de El Havre, donde embarcaron en el yate "Vita" con destino a Méjico. Otras versiones dicen que a primeros de marzo fueron llevadas a un puerto francés desde donde embarcaron hacia Londres, custodiadas por un empleado del Ministerio de Marina, y que una vez en Londres las 5 cajas que se transportaban fueron depositadas en la Sucursal del Banco de Bilbao de esa ciudad, donde el oro contenido en ellas alcanzó un peso de 138,400 Kg.

El "Vita", con bandera norteamericana, al parecer, llegó a Veracruz a finales del mes de marzo, aunque el cargamento se desembarcó en Tampico, y de aquí todo su contenido se llevó en tren a la ciudad de Méjico, donde llegó el 2 de abril. En esta ciudad se difuminan las noticias sobre las monedas. Probablemente la mayoría de las piezas debieron ser fundidas quizás en la propia casa de la moneda, aunque quizá una pequeña parte se pudo vender y debe encontrarse en algún lugar desconocido.

En 1939, acabada la guerra, hubo personas como el Sr. Muguruza que hicieron gestiones oficiales para averiguar el paradero de las monedas que habían llegado a Méjico siendo su presidente el Sr. Cárdenas. Igualmente desde el Museo se redactó una carta circular en tres idiomas solicitando información sobre las monedas de oro robadas durante la Guerra Civil que se envió a los principales Museos del mundo, sin que hasta la fecha se haya obtenido una respuesta afirmativa de su paradero⁴.

Se perdieron algunas apreciables monedas griegas como un estátero de electro de Cícico, un "dárico" de oro y el triple shekel de electro de Cartago con leyenda b)rst. Entre las monedas de Egipto salieron las octodracmas de oro de Arsinoe, Ptolomeo III, Berenice, Ptolomeo IV y Ptolomeo V. En moneda republicana se incauta-

⁴ Alfaro Asins, C.: *Catálogo de las monedas antiguas de oro del M.A.N.*, Madrid, 1993, pp. 47-113.

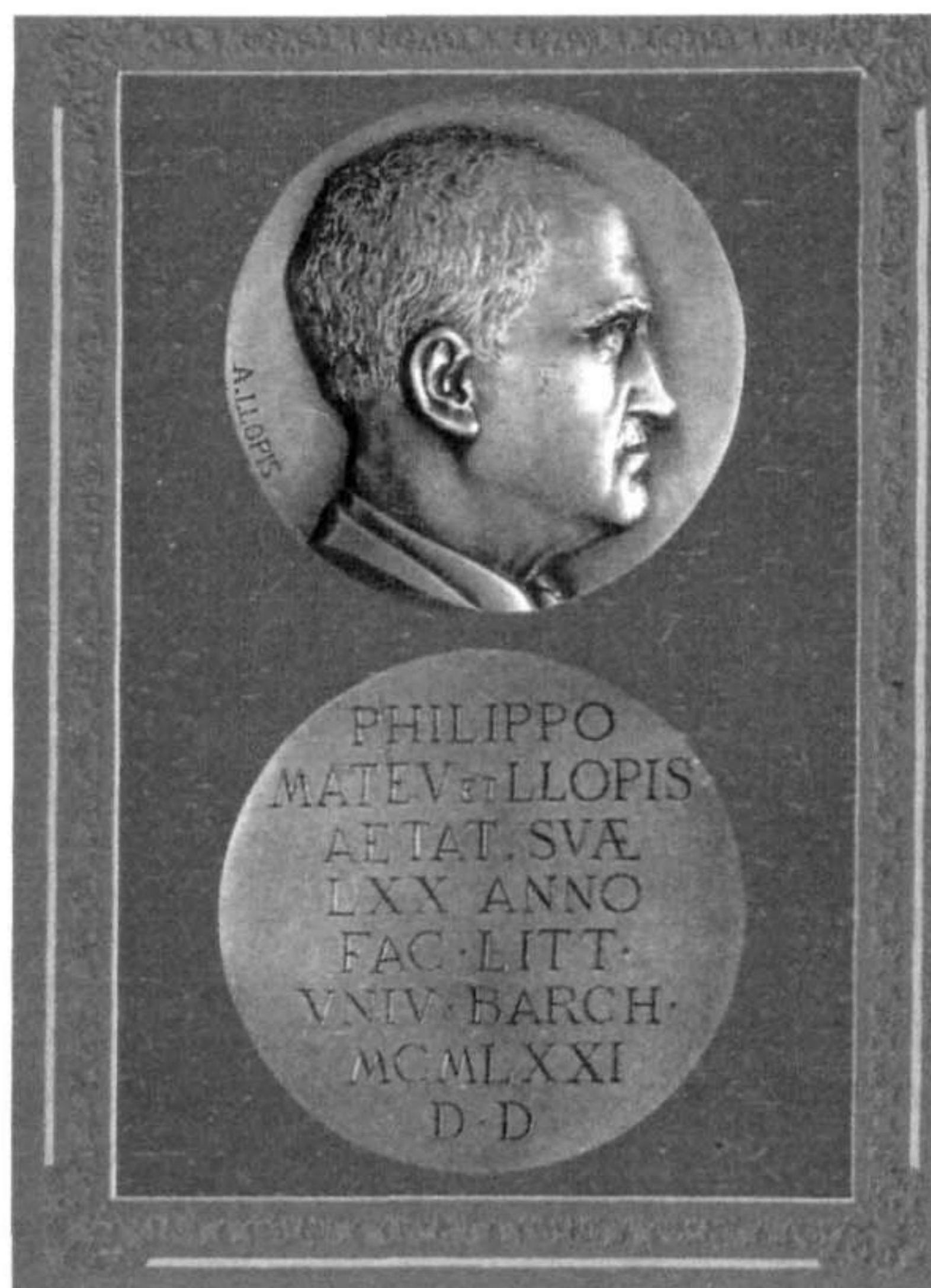
ron los áureos de 60, 40 y 20 ases con cabeza de Marte en anverso y águila sobre rayo en reverso, acuñados hacia el 209 a.C., así como otros diecinueve de las familias Antonia, Barbatia, Caecilia, Claudia, Durmia, Hirtia, Julia, Munatia, Norbana, Numonia, Pompeia y Servilia. En cuanto a moneda romana imperial, se perdieron casi todas, cerca de mil ejemplares, salvo unos pocos áureos de Trajano y Adriano fundamentalmente y el cuaternión de Augusto, escondido junto con otras piezas importantes de la colección como la gran dobla de Pedro I y el centén de Felipe IV, en los días anteriores a la incautación.

Una de las pérdidas más significativas fue la de las monedas visigodas, que según la magnífica monografía de Mateu y Llopis estaba formada por un total de 322 piezas auténticas más 132 entre falsas y reproducciones, con algunas tan importantes como el tremís de Hermenegildo con leyenda REGI A DEO VITA, que había pertenecido al infante D. Gabriel de Borbón.

La magnífica colección de moneda hispano-árabe de oro se perdió en su casi totalidad, salvo las monedas transicionales, del Emirato, unas pocas Califales y algunas muy importantes de las taifas Almorávides ingresadas con la colección Miró. De las monedas medievales, modernas y medallas que se incautaron apenas nos han llegado datos.

Después de la Guerra Civil, en 1940, D. Felipe Mateu y Llopis se trasladó a Barcelona, donde fue sucesivamente Director de la Biblioteca de Cataluña y profesor encargado del Curso de Diplomática, Latín medieval y Filología románica (1941-1942) en la Universidad de Barcelona. Más tarde obtuvo por oposición la cátedra de Paleografía y Diplomática de la Universidad de Oviedo (1943), después por concurso la de Valencia de la misma asignatura (1943) y, por último, la de Barcelona (1945), donde se jubiló en 1971.

Es prácticamente imposible en estas líneas de recuerdo esbozar su brillante curriculum así como su dilatada bibliografía, que está recogida en los *Titula* de Felipe Mateu y Llopis. Su obra



MEDALLA ACUÑADA CON MOTIVO DE SU 83 ANIVERSARIO

científica al conmemorar el LXXXIII aniversario, publicados por la Universidad de Barcelona en 1984. Tan sólo señalar que fue Académico de número de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (1941), correspondiente de la Real Academia de la Historia (1941) y de la Real de San Carlos de Valencia (1953). De su dilatada carrera como numismata cabe destacar que fue colaborador honorario de la Sección de Numismática del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1947) y del Instituto "Antonio Agustín" de Numismática en Barcelona (1952), así como Jefe de la Sección de Historia Monetaria de la Institución "Milá y Fontanals" (1968).

Su papel ha sido relevante en distintas instituciones y asociaciones numismáticas nacionales y extranjeras; así, fue miembro correspondiente de la American Numismatic Society -ANS- de New York (1947), socio honorario del Círculo Filatélico y Numismático de Barcelona (1948), miembro fundador, socio de honor, asesor técnico y vocal nato de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Numis-

máticos –SIAEN– (1950-1951), miembro de la Royal Numismatic Society de Londres (1951), socio de honor (1955) y Presidente de Honor (1984) de la Asociación Numismática Española –ANE–, miembro de honor del Instituto Ecuatoriano de Numismática (1960), miembro correspondiente de la Academia Uruguaya de Numismática y Bibliofilia y de la Academia Argentina de Numismática y Medallística (1963), socio de honor de la Sociedad Numismática Avilesina (1981), miembro correspondiente de la Hispanic Society of America (1983) y miembro honorario de la Comisión Internacional de Numismática.

Tuvo también una gran vinculación con distintas exposiciones numismáticas como, por ejemplo, la Exposición de Numismática de Sabadell como colaborador (1948), miembro del jurado de la I Exposición Nacional de Numismática de Tarrasa (1984), colaborador y miembro del jurado de la II Exposición Nacional de Numismática e Internacional de Medallas (1951), colaborador de la Exposición Iberoamericana de Numismática y Medallística (1958) y presidente del jurado de la Exposición Numismática de la Feria de Muestras de Barcelona (1964).

Por último, entre sus numerosos galardones y distinciones numismáticas destacan el Diploma de la XVIII Exposición del Círculo Filatélico y Numismático de Barcelona (1964), el premio “Javier Conde Garriga” de 1959 –por su libro *Bibliografía de la Historia monetaria de España*– y la medalla presidencial de 1967 que otorgan la

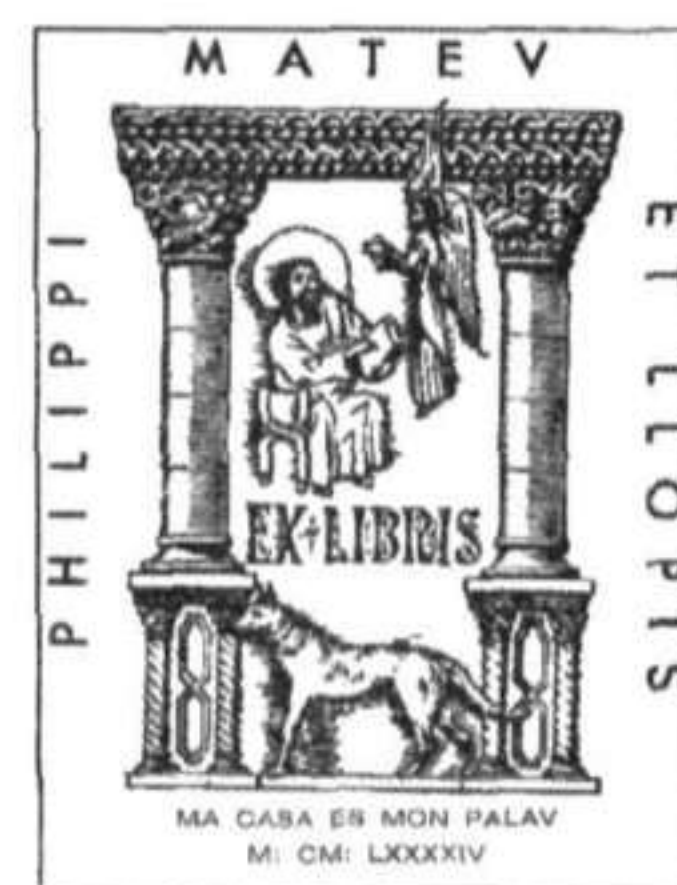
ANE, el Diploma de “Numismático de 1966” por el Club internacional Colón y la prestigiosa medalla Archer M. Huntington de 1979 de la ANS de Nueva York.

Por su relevancia científica su figura será recordada como una de las máximas de la Numismática española e internacional de todas las épocas, pero D. Felipe fue, ante todo, un hombre admirado y querido por todos aquellos que tuvimos la suerte de conocerle, y especialmente esta conserva-

dora de su recordado *Gazophylacium* matritense. En la época en que preparaba la publicación del Catálogo de las monedas antiguas de oro del M.A.N. mantuve con él largas y enriquecedoras conversaciones, además de tener el honor de

que aceptase prologar el libro, que tantos recuerdos le trajo de su añorado museo, en el que siempre permanecerá viva su memoria.

En consecuencia, D. Felipe Mateu y Llopis debe ser considerado como una de las mayores glorias del Cuerpo de Museos, que tantos servicios ha prestado en su callada labor, como fue su caso desde el Museo Arqueológico Nacional, al rico Patrimonio Cultural de España y forma ya parte del panteón de esas ilustres personalidades que ha dado la cultura española en el siglo XX.



EX LIBRIS DE PHILIPPI
MATEU ET LLOPIS, 1994

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 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 algunas 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 trabajo y otro en lenguas 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 de 10 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, en 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 seguido de la inicial del nombre. Debajo y reservando tres espa-

cios más de margen, se indicará el año de publicación de la obra, diferenciando 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 reingresas en España en 1941*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Franco Mata, A.

(1986) Le crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV^{ème} siècle. *XIII^e Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon* (Montpellier, 1985): 8-15 Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: Apellidos, nombres, *título de la 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 reseñas, 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., 133fig., en b. y n., y 13 en col. (18 x15). Ángela 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 estadísticas 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 una 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.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales