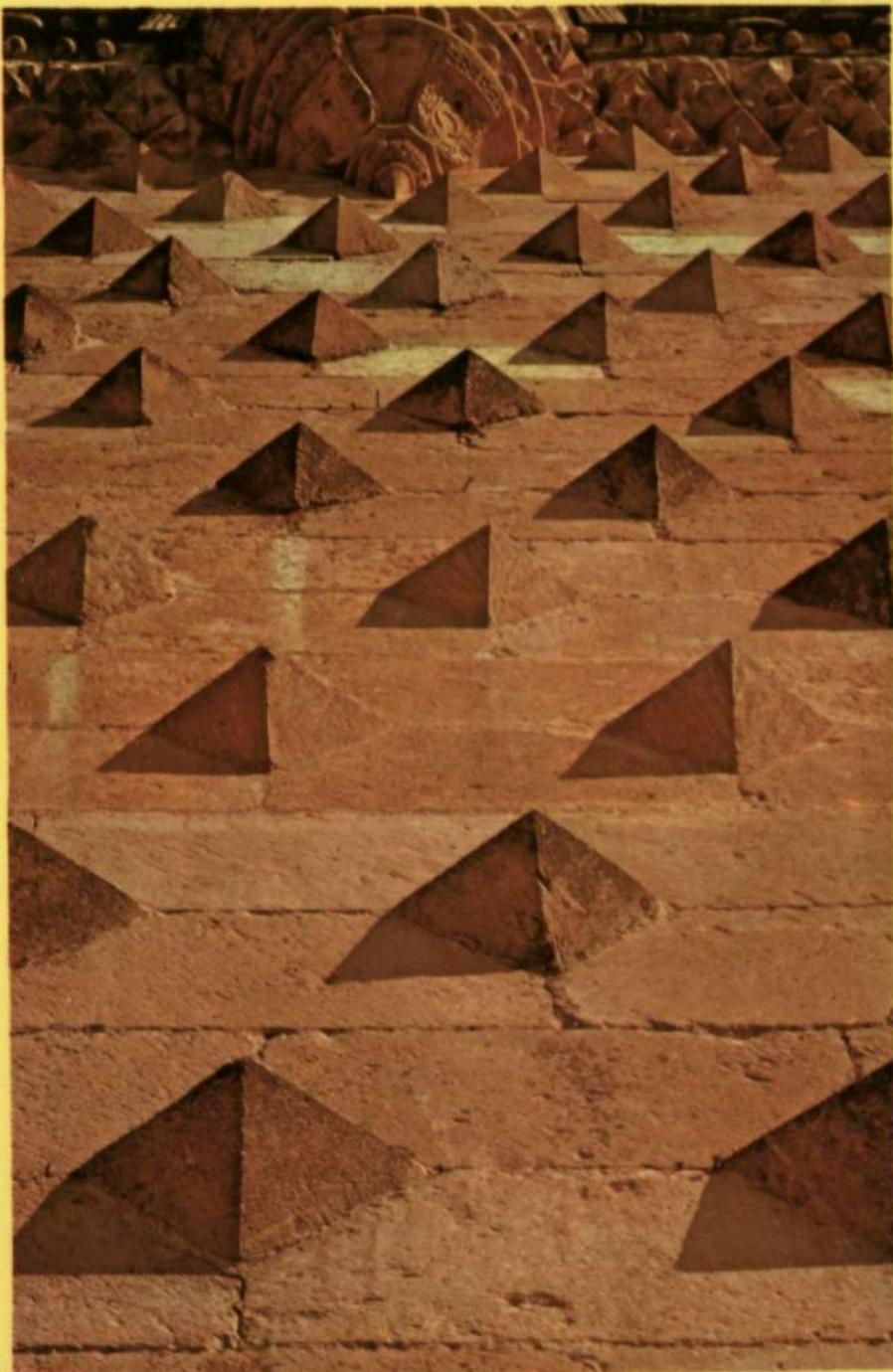


musseos

2-323



museos

1

**DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES,
ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION GENERAL DE MUSEOS
PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS**

Junio, 1982

PROLOGO

Como es sabido, los museos no deben limitarse a la correcta conservación y exposición de unas colecciones históricas o artísticas; su actividad se extiende al campo de la docencia y de la investigación y se proyecta sobre la sociedad que los crea, desarrolla y mantiene. En estos los últimos veinte años hemos asistido a una amplia remodelación de los museos españoles. Esta renovación, muy necesaria teniendo en cuenta la antigüedad de muchos de nuestros centros museísticos, ha puesto al día la mayor parte de las instalaciones, adecuándolas a las exigencias actuales de un museo moderno en su triple finalidad conservadora, didáctica e investigadora.

La renovación había de afectar no solo a las instalaciones de los centros, sino también a los medios de divulgación de sus actividades, entre los cuales se cuenta esta revista.

Las Memorias de los Museos Arqueológicos cubrieron dignamente durante veinticinco años esta necesidad de divulgación de sus actividades. El largo período en que la revista ha dejado de editarse abarca precisamente los últimos veinte años y parece aconsejable acometer su publicación de nuevo con un tratamiento que responda a las exigencias editoriales actuales.

Fruto de este deseo es la revista que hoy presentamos, que pretende ofrecer un reflejo de algunas de las muchas actividades que hoy se desarrollan en nuestros museos, y que la Dirección General de Bellas Artes pretende incrementar por medio del Patronato Nacional de Museos para consolidar en el futuro la tarea de difusión cultural y de investigación científica que ya se está llevando a cabo en ellos.

Alfredo Pérez de Arminán

*Director General de Bellas Artes,
Archivos y Bibliotecas.*

INDICE

Estudios

| | | |
|---|---|----|
| <i>José Alvarez de Buruaga</i> | Acerca del nombre de la Colonia Augusta Emerita . . . | 5 |
| <i>José María Alvarez Martínez.</i> | Epigrafía reginense | 9 |
| <i>Dimas Fernández-Galiano.</i> | Nuevas interpretaciones iconográficas sobre mosaicos hispanorromanos | 17 |
| <i>Eladio Isla Bolaño.</i> | Un tesorillo del siglo IV hallado en Balboa del Bierzo | 29 |
| <i>José Luis de la Barrera Antón.</i> | Capiteles Romanos del Museo de Badajoz | 33 |
| <i>Carmen Martín Gómez.</i> | Placas decoradas de época paleocristiana y visigoda, con inscripción, del Museo Arqueológico de Sevilla | 37 |
| <i>Juan Alonso de la Sierra Fernández</i> | Pilas bautismales mudéjares del Museo Arqueológico de Sevilla | 45 |
| <i>José M. Casal L-Valeiras.</i> | Alumbrado de museos: bases de su realización | 47 |

Adquisiciones

| | | |
|--|--|----|
| <i>Fernando Fernández Gómez.</i> | Una punta de flecha de sílex en la vértebra de un cérvido | 61 |
| <i>Eladio Isla Bolaño.</i> | Hacha de bronce de apéndices laterales | 63 |
| <i>Juan Javier Enriquez Navascués.</i> | Dos nuevas estelas de guerreros en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz | 65 |
| <i>Eladio Isla Bolaño</i> | Arcavn, otro nombre gentilicio en una estela vadiense | 69 |
| <i>Fernando Fernández Gómez.</i> | El ajuar de la tumba de un lañador romano en el Museo Arqueológico de Sevilla | 71 |
| <i>Angel Fuentes Dominguez.</i> | La cabeza en bronce de la Basílica de Valeria | 75 |
| | Adquisiciones recientes en los museos españoles . . . | 85 |

Exposiciones

| | | |
|--|--|-----|
| <i>Manuel Osuna Ruiz.</i> | La nueva sección de Bellas Artes del Museo de Cuenca | 91 |
| <i>Matilde Revuelta Tubino.</i> | Ampliación y mejoras del Museo de Santa Cruz de Toledo en el año 1981 | 101 |
| <i>María Angeles Pazos Bernal.</i> | Museo de Málaga. Sección de Bellas Artes (1974-1980) | 105 |
| <i>María del Pilar Pérez-Muñoz Sanz.</i> | | |
| <i>José Luis Romero Torres.</i> | | |
| <i>Isidoro Coloma Martín.</i> | Exposiciones de arte contemporáneo en el Museo de Málaga. (1979-1980) | 117 |
| <i>María Soledad Buero Martínez.</i> | Una experiencia didáctica en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla | 121 |
| <i>Juan Antonio García Castro.</i> | | |
| <i>Diego Oliva Alonso.</i> | | |

Estudios

José Alvarez de Buruaga.

Acerca del nombre de la Colonia Augusta Emerita

Al fundarse por los romanos la ciudad de Mérida, se le puso el nombre oficial de *Colonia Augusta Emerita*. Así se lee en Dion Cassio (años 155-235), que, en su «Historia Romana», dice: «Terminada esta guerra, (la de los cántabros y astures) Augusto licenció a los más veteranos de los soldados y les concedió que fundaran en Lusitania una ciudad llamada Augusta Emerita». (53,25). Estabrón la cita como colonia (III,2,15). Plinio da su nombre oficial completo (N.H. IV,117). Se lee asimismo AUGUSTA EMERITA en las monedas acuñadas en la colonia bien que con alguna excepción, en que se invierte el orden de los adjetivos o solo figura EMERITA¹; en un mosaico² y en una *tabula* de *hospitium publicum* del año 6 de J.C. entre los emeritenses y los de Ugia, hoy Cabezas de San Juan (Sevilla)³.

Augusta Emerita era una colonia militar activa, que reforzaba la línea del Guadiana⁴. Se fundó para licenciados con muchos años de servicio, a los que les asignaron tierras aquí. Según el reglamento de Augusto (*lex Iulia*), las colonias de legionarios, como la nuestra, se levantaban en las provincias.

La palabra *colonia* tiene el mismo origen que *colonus*, labrador, lo que era fundamentalmente éste, cultivando la heredad y viviendo en ella, aunque estaba también el *colonus urbanus*, que cultivaba un campo por sus criados y no por sí. Las colonias eran centros de ley y de orden, cursos de prosperidad y vida civil. La historia de las colonias —se ha dicho— es la historia del estado romano.

A la palabra *colonia* se le añadían, normalmente, varios adjetivos, uno de ellos para notificar así el nombre del emperador, que la fundaba. En nuestro caso *augusta*, por su creador Octavio Augusto. El calificativo *augustus* fué corriente en el Imperio. Sirve para designar a Augusto, al emperador, al que se da este título por el Senado, el año 27 a.C. Procede de *augeo*, aumentar, y significa venerable, sagrado, grande majestuoso, etc. El adjetivo *augusta* se antepone normalmente, como se ha dicho, a *emerita*.

El otro adjetivo que se le unió a la colonia fué el de *emerita*, que resultó el más importante. Señalaba el por qué o para qué de la fundación: para eméritos o veteranos. Aludía directamente a estos licenciados del ejército, merecedores de recompensa, de tierras aquí, beneméritos, en premio a sus destacados servicios a la causa de Roma. De aquí ya no se pasó en la denominación y era suficiente en lo político, que primaba. Quedó pues su designación en que era una colonia

de Augusto para veteranos. Y nada más. No se dió aquí, junto con el calificativo *augusta*, la indicación geográfica o tribal frecuente, que hubiera fijado en seguida su emplazamiento en el mapa del Imperio, como, por ejemplo, una Astúrica Augusta, Astorga, en tierra de los astures o una Astigi Augusta, Ecija, que une el nombre indígena con el adjetivo latino, una Augusta Taurinorum, una Augusta Treverorum, etc. Pero no le hizo falta porque el adjetivo *emerita*, usado solo, bastaba para señalar la capital de la Lusitania. Se identificó con élla.

Emerita es la forma femenina del participio de dos verbos latinos, *emereor* (*mereor*) y *mereor* (*mereo*), que significan merecer, ganar, ser digno de merecer recompensa, al final de algo. Así, *emeritus* junto a *miles* es el soldado que ha cumplido su tiempo de servicio. Es un licenciado, un veterano. Conlleva el término siempre el sentido de terminar o concluir algo. Así *emerita militia*, *emerita arma*. Un *emeritus* puede ser también un esclavo, que se libra de esa condición.

En otro orden de cosas, un *emeritus rogos* es una hoguera consumida, apagada; un *emeritum aratrum* es un arado fuera de servicio, etc. Hoy en día se usa el término *emeritus* para los licenciados de carreras universitarias, en algunos países del extranjero.

De *emeritus*, adjetivo, saldrá otro adjetivo, que es *emeritensis*, habitante o perteneciente a Emerita.

Si las colonias eméritas eran propias de soldados licenciados y recompensados es obvio que hubo en el mundo romano, con Mérida, otras muchas más. No lo especificaron buen número de ellas pero otras sí. *Augusta Emerita Raurica*, cuyo nombre completo, según epígrafe, era *Colonia Paterna (?) Pía Apollinaris Augusta Emerita Raurica*, fundada en 44 a. C., hoy Augst, cerca de Basilea (Suiza)⁵. *Aventicum*, por la diosa Aventia, de los manantiales, hoy Avenches, fundada como *Colonia Pía Flavia Constans Emerita Helvetiorum* (CIL 13,5089,5090) en el cantón de Vauc (Suiza). La numidia *Ammaedara* o *Colonia Flavia Augusta Emerita Ammaedara* (CIL 8,308) hoy Haidra (Túnez), cerca de Tebesa y de Argelia, en lugar estratégico⁶.

Mérida, *Emerita*, quedó como nombre propio y esto por su propia categoría, acaso por la fama que tenía entre los agrimensores y veteranos legionarios, debido a los generosos repartos, hasta tres, de sus tierras y por ser la capital de la

provincia de la Lusitania, la más occidental e importante del Imperio.

Augusta Emerita no es un nombre propio. Son dos adjetivos que califican al nombre común *colonia* y que indican simplemente se carácter augústeo y perteneciente a veteranos recompensados, sin diferenciarla claramente de otras, en su denominación. Quedó como incompleto este nombre político. Algo parecido, por ejemplo, ocurrió con Caesaraugusta, Zaragoza y Augusta Praetoria, Aosta, que se quedan sin terminar, sin nombre propio también. Bastó, empero, la enorme importancia de la colonia emeritense para, al decir *Augusta Emerita*, señalar sin titubeos a nuestra colonia. Y *Emerita* fue suficiente. Se puede comprobar esto en las monedas acuñadas aquí, algunas de las cuales llevan nada más la leyenda EMERITA. También en la obra de Hyginus, cuando dice: *in Beturia, Emeritae*⁷, etc. Como se ha dicho, el adjetivo *emerita* dió paso —por ser ya nombre propio— al de dos terminaciones *emeritensis*, *e*. Con él se designa a lo colonos. Se ve así en Frontinus⁸ y en Tácito (Hist. I, 78) bien que, por falta de nombre propio legítimo, se distinguirá a los colonos con el otro adjetivo, augustinos o augustanos, en alguna ocasión. Y teniendo en cuenta igualmente que los legionarios favorecidos habían sido los de la V y X legiones, se les llama una vez *quintani* y *decimani*⁹. *Augustini* les llaman Frontino y Agennio Urbico y emeritenses también¹⁰. En el hito del camino de Valencia del Ventoso a Fuente de Cantos se habla de los límites o fines de los emeritenses, al parecer¹¹. Lo mismo en el mojón de Montemolín¹² y en el de Valdecaballeros¹³.

Expuesto todo lo anterior, queda por considerar una última cuestión. Es la existencia en el Museo de Mérida de varias piezas arqueológicas, en las que el nombre de la colonia aparece con una denominación diferente, la de *civitas*, ciudad. En un pedestal pequeño, dedicado al Genio de la ciudad, se lee la inscripción G.C.I.A.E (*Al Genio de la ciudad Augusta Emerita*) donde la palabra *ci* (*vitatis*) sustituye a la de *coloniae*¹⁴ (Fig. 1).

En dos trozos de tubo de plomo (*fistulae plumbae*) se lee, en relieve, con la letras de la estampilla al revés, CIAE siguiendo los nexos AN, CO, más el numeral CC. Las cuatro primeras letras parece que deben leerse *Civitas Augusta Emerita* (Fig. 2). No tienen procedencia, dentro de Mérida, pero el hecho de que lleven el nombre de la ciudad, indica que serían de un lugar público, del servicio de aguas de la misma¹⁵.

La lectura de una y otras piezas, según me dice Jean Pierre Bost, podría variarse transcribiendo *C(olonia) I(ulia) A(ugusta) E(merita)*¹⁶. Lo de *Iulia*, que se ha dado en otros lugares, es nuevo aquí y no está documentado en las fuentes. Añade que pudo acaso ponérselo a la colonia posteriormente, en la conocida repoblación de Otón, del año 69 d. C. para recordar el origen de la casa de donde venía el fundador. No me lo parece. Tampoco hay, además, un punto intermedio entre la C y la I, que la avalara, aunque eso podría pasarse por cuanto no hay interrupción alguna. Pero está el pedestal del



1. Basamento dedicado al Genio de la Ciudad Augusta Emerita.

2. Tubería de plomo con la estampilla al revés (léase de derecha a izquierda) de la ciudad de Augusta Emerita.



Genio, mencionado, en el que hay profusión de puntos y no lo pone entre esas dos letras, confirmando entonces el *civitas*.

Hay tres tejas (*tegulae*), en fin, donde, con estampilla, se puso en relieve, CIAE. No hay interrupción alguna tampoco pero creo que debe leerse *C(ivitas) A(ugusta) E(merita)*. Proceden, dos de ellas (núms. 7736 y 7737) de una sepultura tardía, aparecida dentro de un mausoleo arruinado, en la necrópolis de la salida del Puente¹⁷. la otra no tiene procedencia y lleva el nº de inventario 14.058. (Fig. 3).

Las palabras «ciudad» (*civitas*) parece haberse usado no en los primeros tiempos de la colonia sino en los siglos posteriores. El tipo de letra del pedestal al Genio de la colonia y, sobre todo, el hecho de que las *tegulae* proceden de una sepultura tardía parecen confirmarlo. ■



3. Detalle de la estampilla de una teja alusiva a la ciudad de Augusta Emerita.

¹ GIL FARRÉS, Octavio: *La ceca de la colonia Augusta Emerita*. «Archivo Español de Arqueología», XIX. Madrid, 1946. Núms. 43-59.

² *CIL*, II, 492.

³ D'ORS, Alvaro: *Una nueva tabula emeritense de hospitum publicum*. «Emerita» XVI. Madrid, 1948. Pág. 46 ss.

⁴ GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Las colonias romanas de la provincia Lusitania*. «Arqueología e Historia» VIII. Lisboa, 1958.

⁵ MARTIN, Max: *Romermuseum und Romerhaus Augst*. Augst, 1981. Pág. 32.

⁶ LIEB, Hans: *Zur zweiten Colonia Raureka*. «Chiron», 4. München, 1974, Pág. 422; «Enciclopedia dell'Arte Antica»: Ammaedara. Roma, 1958.

⁷ *Constitutio Limitum*. 135,15. «Fontes

Hispaniae Antiquae». VIII. Barcelona, 1959.

⁸ *De controversiis agrorum*. 44,5. «Fontes Hispaniae Antiquae». VIII. Pág. 242.

⁹ Eran la V y la X Gémina.

¹⁰ *De controversiis*. . . 9 y 37. Pág. 44.

¹¹ MADDOZ: *Diccionario histórico-geográfico*. Art. Valencia del Ventoso. Madrid, 1843.

¹² FITA, Fidel: *Epigrafía romana y visigótica de Montemolín*. «Boletín de la Real Academia de la Historia», 72, 1918, p. 155. ALVAREZ SAENZ DE BURUAGA, José: *La fundación de Mérida*. «Actas del Bimilenario de Mérida. 1975». Madrid, 1976. Pág. 23.

¹³ ALVAREZ SAENZ DE BURUAGA: *Loc. cit.*

¹⁴ ALVAREZ MARTINEZ, José María: *El Genio de la colonia Augusta Emerita*. «Habis» 3, Sevilla, 1971. Pág. 260.

¹⁵ Inventario General. Núms. 17467-68. Así ocurrió en Itálica, Nimes, etc.

¹⁶ De esta opinión es Luis García Iglesias, que afirma era también Antonio García y Bellido, refiriéndose al pedestal del Genio. Véase del primero: *Epigrafía romana en Mérida*. «Actas del Bimilenario. 1975» Madrid, 1976. Pág. 69.

¹⁷ GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Mérida: la gran necrópolis romana de la salida del Puente*. «Excavaciones Arqueológicas en España» núm. 11. Madrid, 1962. Pág. 9. El autor leyó, empero, GIAE, creo que erróneamente. Se completa el trabajo con otra Memoria del mismo título, «segunda y última», núm. 45 de la serie, Madrid, 1966.



Epigrafía reginense

Desde 1978, prácticamente sin interrupción, se lleva a cabo la labor de investigación en el yacimiento arqueológico de *Regina*, sito en el término municipal de Casas de Reina (Badajoz). Poco a poco se ha ido descubriendo el principal monumento conservado allí, el teatro, que ha llegado hasta nosotros en excelente estado, por lo que resultará en su día un edificio de singular importancia dentro del contexto arquitectónico de la *Hispania* romana.

Igualmente hemos podido obtener una serie de datos, desperdigados unos en antiguas publicaciones, inéditos otros, que nos han permitido, bien que brevemente, hacer una pequeña reseña histórica del lugar que resumimos en nuestra comunicación al VI Congreso de Estudios Extremeños¹. Más documentación poseemos del teatro, cuyas características esenciales, finalizada la segunda campaña de excavaciones, hemos dado a conocer en otro lugar².

La tercera campaña, desarrollada durante el mes de junio del pasado año, supuso un buen avance en el estudio del citado monumento y el comienzo del trabajo en el área central de la ciudad, donde se descubrió una calle, el posible *decumanus maximus*, así como un edificio público probablemente relacionado con unas termas.

Dentro del conjunto de piezas que conocemos ya de *Regina*, destacamos la serie epigráfica, parte de la cual conserva el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz y que constituye el objeto del presente estudio.

Queremos hacer constar que los epígrafes que a continuación se estudian son los que hemos podido reunir como procedentes del yacimiento, si bien uno de ellos, el que estudiamos en primer lugar, no tienen una procedencia segura. En las líneas que siguen no pretendemos otra cosa que darlos a conocer de la manera más completa posible, reservándonos el estudio meditado de algunos de ellos para otro trabajo actualmente en elaboración.

Puede apreciarse la importancia para la historia del municipio, por las noticias que contienen en relación con el culto imperial, el de *Iuno*, que tienen estas inscripciones, que por lo demás nos muestran a unos reginenses bien romanizados, sin que falten algunos de procedencia del área greco-parlante. En primer lugar nos ocupamos de las inscripciones que podríamos llamar oficiales para pasar al examen de la epigrafía funeraria.

1) Pedestal de estatua. Mármol. Long. máx.: 0,95 m. Altura máx.: 0,35 m. Interpunción triangular. Se conserva en casa de don Manuel Robina Dominguez en la calle de Santiago, núm. 50 en Llerena. Debo la noticia a don José Iñesta Mena (Fig. 1).

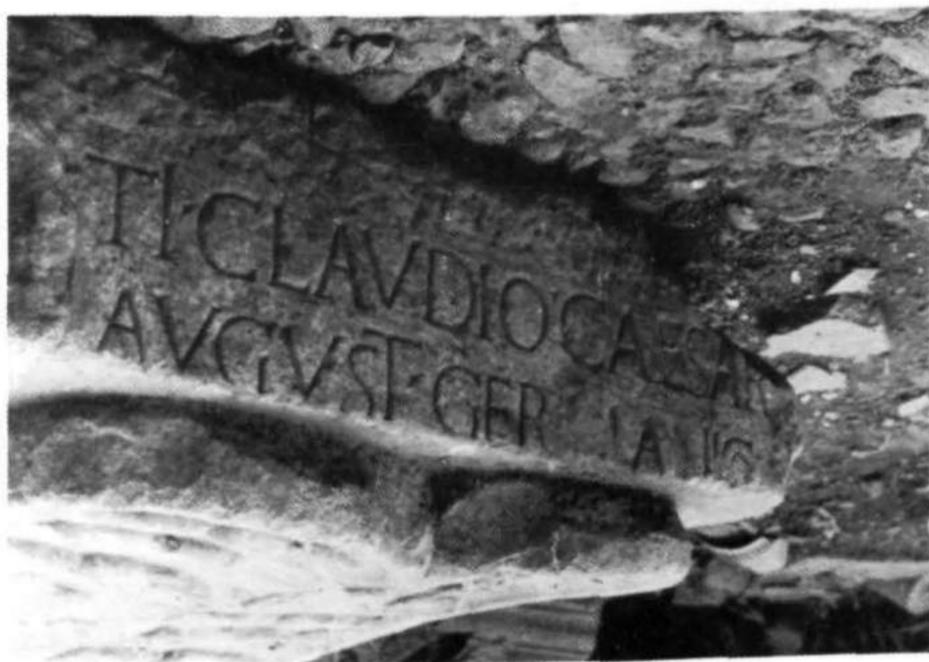
Bibliografía: *C.I.L.* II, 1.027. Mérida. *Catálogo Badajoz* I, núm. 1.859. Vives. *Inscripciones España romana*, núm. 1.072³.

Su procedencia es desconocida. Mérida asegura que procede de unas tierras situadas entre Llerena y Villagarcía de la Torre. No obstante, el hecho de que en el siglo XVI (Docampo, Mamerano, cfr. *C.I.L.* II, 1.027) se conservara, aprovechada como Piedra armera, en la capilla de Zapata de la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena podría invalidar la noticia suministrada por sus propietarios a Mérida. Sospechamos que la inscripción pudo venir de *Regina* y por ello la incluimos en este catálogo.

De la inscripción se conserva lo siguiente:

TI CLAVDIO CAESAR
AVGVST GERMANICO

1. Pedestal de una estatua de Claudio.



Ti(berio) Claudio Caesar(i)/ August(o) Germánico.

Como observaciones señalamos que la letra *O* de Germánico aparece dentro de la anterior, *C*. Hübner incluye *IMP* en una tercera línea que no se conserva actualmente. Mélida considera que se trata de un pedestral de estatua de Tiberio, cuando en realidad es de Claudio.

2) Lápida. Mármol. Fragmentada. Altura máx.: 0,50 ms. Ancho máx.: 0,42 ms. Grosor: 0,025 ms. La altura de las letras es de 11 cms. en la primera línea, 9 cm. en la segunda y 7 cm. en la tercera. La interpunción es en *hereda* en la primera línea y espinosa en la segunda y en la tercera. (Fig. 2).

Apareció hace varios años en las tierras propiedad de Dña. Angela Cabezas Maldonado, hoy del Estado, ubicadas en la zona central del yacimiento arqueológico. Posteriormente fue llevada a la casa de la referida señora en la población de Casas de Reina, de donde la hemos recogido para el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, merced a los buenos oficios de D. Rafael Chavarría, juez de paz de la localidad.

O TITO
ES P
NÉNSIS

(Div) o Tito/ (r)es p(ublica) / (regi)nensis.

El epígrafe es posterior al 13 de septiembre del año 81 d.C., fecha de la muerte del emperador Tito. Es interesante la mención de la *respublica reginensis*, lo que asegura que *Regina*, mencionada como *oppidum* por Plinio, recibió la organización romana posiblemente con los flavios.⁴

2. Lápida de Tito.



3) ¿Pedestal de estatua?. Desaparecida. Hubo de ser llevada desde *Regina* en época medieval o moderna a la zona de Cazalla de la Sierra, donde la vió Ambrosio de Morales, quizá a la ermita de la Virgen del Monte, donde la sitúa Rodrigo Caro, y donde la hemos buscado sin resultado, porque, al parecer, desapareció en el siglo XVII (cfr. Barrantes).

Bibliografía: A. de Morales. *Antigüedades de las ciudades de España*. Alcalá de Henares, 1575, pp. 99-100. L.J. Velázquez. Marqués de Valdeflores. *Observaciones*, fol. 8. A.F. Ceán Bermúdez. *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*. Madrid, 1832, p. 279. J. de Viu. *Extremadura. Colección de sus inscripciones y monumentos*. I. Madrid, 1852, p. 212. C.I.L. II, 1.037. V. Barrantes. *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura*. Madrid, 1875, p. 230. N. Díaz y Pérez. *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Extremadura*. Barcelona, 1887, p. 626. F. Fita «*Excursiones epigráficas*». B.R.A.H. XXV, 1-3 (1894), núm. 113, p. 137. J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho y F. Collantes de Terán. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. II. Sevilla, 1943, pp. 263, 279, 316, 331. R. Etienne. *Culte imperial*, pp. 505-506, 512. Vives. *Inscripciones España romana*, núm. 1.162, p. 136.

1 IMP CAESARI
M AVRELIO ANTONINO
3 SEVERO PIO AVG
FELICI IMP CAESARIS
L SEPTIMI SEVERI PII
6 PERTINACIS AVG FILIO
ARABICO ADIABENICO
PARTHICO MAXIMO
9 BRITANNICO MAXIMO
P P RES P REGINENSIVM
DEVOTA NVMINI EIUS
12 POSVIT

De acuerdo con uno u otro autor hay algunas variantes, pero esta de Hübner que hemos reproducido es la que parece más probable.

Lo más interesante es la fecha del epígrafe en la que no coinciden Hübner y Collantes de Terán. Para el primero sería del año 210-211, porque Caracalla recibió en 210 d. C. el título de *Britannicus maximus* y, efectivamente, no se cita a Septimio Severo como fallecido (*diuus*), lo que, como se sabe, sucedió el 14 de febrero del 211 d. C. Collantes por su parte concluye que la inscripción se grabó en el año 213, o inmediatamente antes, porque no aparece el título de *Germanicus*, que se le confirió al emperador el citado año. Nosotros pensamos que la correcta cronología de la inscripción podría ser la de los años 213 o 214 d. C., teniendo en cuenta que los títulos de *Arabicus* y *Adiabenicus* los obtuvo en 213-214, por lo que coincidimos, más o menos, con lo expresado por Collantes, sin dejar de pensar en lo extraño de la mención de *Septimius Seuerus*, ya fallecido cuando se grabó.

4) Ara. Mármol. Deteriorada en zona superior, donde se observa una ranura para aplicar bien una figura, bien algún *signum*, siendo esta segunda posibilidad la más probable. Ofrece una gran fisura en la zona central. Sus dimensiones son: 0,79 m. de altura, 0,56 m. de ancho máximo y 0,51 m. de grosor. La altura de las letras es de 4,5 cm. en la primera y segunda línea y de 3 cm. en las restantes. (Fig. 3).



3. Ara consagrada a Juno.

Apareció en la campaña de 1981 en la *valva hospitalium* izquierda del teatro, formando parte de la construcción de la ermita de San Pedro de Villacorza, que se levantó, aprovechando la *scaenae frons*, en el *pulpitum* del edificio. Allí la vieron Ambrosio de Morales y otros autores del siglo XVI. Se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Bibliografía: Morales. *Antigüedades*, pp. 100-101 C.I.L. II, 1.036 Fita. «Excursiones», núm. 166, p. 139 Mérida. *Catálogo Badajoz I*, 1.853 Vives. *Inscripciones España romana*, núm. 366.

IVNONI SA
CRVM
3 TERENTIA PVE
LLA TESTAMENTO
PONI IVSSIT EX
ARGENTI LIBRIS
L

«Consagrado a Iuno. Terentia Puella mandó, por disposición testamentaria, que fuera puesto (un *signum*) de cincuenta libras de plata».

La inscripción está bien citada por todos los autores anteriores que siguen a Morales. Solamente hay que corregir la posición de la *L* final (*quinquaginta*) que suelen situar tras la palabra *LIBRIS*. A notar, la *S* primera de la palabra *IVSSIT* de menor tamaño, por cuestiones de espacio, que la segunda.

En la zona tenemos varias manifestaciones del culto a Iuno⁵. Concretamente en Alange la diosa es la divinidad que opera el milagro de la curación, por medio de las aguas, de *Varinia Serena*, hija de *Varinia Flaccina* y de *Licinius Serenianus*, conocida familia del siglo III d. C.⁶

Por lo que se refiere a la dedicante, el *nomen* de *Terentia* está atestiguado igualmente en la zona, en Burgullos del Cerro, Fuente de Cantos (*Terentia Pithane*) y en Alconera⁷.

En cuanto al cognomen *Puella*, es menos usual.

5) Ara. Mármol. Dimensiones: 0,85 m. de altura, 0,39 m. ancho, 0,23 m. grosor. Presenta modillones esquemáticos y *focus* profundo, así como un frontón como círculo en tímpano. En el costado derecho una jarra, en el izquierdo una pátera sin mango. El neto va enmarcado por unas molduras (Fig. 4).

Apareció en *Regina* y fue llevada al castillo de Reina, luego a Llerena, desde donde pasó al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Bibliografía: Morales. *Antigüedades*, p. 100 Ceán. *Sumario*, p. 279 Viu. *Extremadura*, p. 211 C.I.L. II, 1.038 y *Suppl.* pp. 836-37 Fita. «Excursiones», núm. 115, pp. 138-39 T. Romero de Castilla. *Inventario de los objetos recogidos en el Museo de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*. Badajoz, 1896, pp. 58-60 Marqués de Monsalud. «Nuevas inscripciones de Extremadura y Andalucía» B.R.A.H. XXXIII (1898), núm. 7, p. 156 Mérida. *Catálogo Badajoz I*, núm. 1.855 J. Mallon T. Marín. *Las inscripciones publicadas por el Marqués de Monsalud*. 1897-1908. *Estudio crítico*. núm. 5.503 L. García Iglesias. «La Baeturia, un problema geográfico de la Hispania antigua» *AEArq.*, 44 (1971), p. 102 V. Carrasco Lianes. «Documentos y monumentos epigráficos del Museo Provincial de Badajoz» *R.E.E.* XXXII, 1 (1976), pp. 163-164.

La inscripción, muy gastada a partir de la séptima línea, es la siguiente:

D M S
L RVFINVS PRIMVS
3 ITALICVS
AN XXXX
6 FABIA CAMPANA
VXOR
M M ///
9 H S E S T T L

D(is) M(anibus) s(acrum) / L(ucius) Rufinus Primus / italicus / d(omo) reginensis / an(norum) XXXX / Fabia Campana / uxor / m(arito) m(onimentum) (f(ecit)) / H(ic) s(itus) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

En la segunda línea Morales, Ceán, Viu, Romero de Castilla, Monsalud y Mérida leen *Rufinus*, cuando en realidad es *Rufinius* como bien leen Hübner, Fita y Carrasco. En la tercera línea hay que entender *italicus*, como está expresado, y no la referencia a un *italicensis*, como ya pensó Hübner en contra del parecer de algunos. En la cuarta línea tenemos la

mención del domicilio del difunto. En la línea seis hay que leer *Fabia Campana* y no *Fabina* como hace Romero de Castilla. Por fin, en la línea séptima, muy gastada, quizá *uxor* y no *uxor*, y en la octava, casi totalmente desaparecida, es fácil restituir lo expresado en la transcripción, es decir, *marito monumentum fecit*.

El *nomen Rufinius*, menos frecuente que *Rufinus*, se puede ver en varias inscripciones⁸, una de ellas de Mérida⁹. Por lo que se refiere al *cognomen Campana* lo tenemos en el mismo *conventus cordubensis*¹⁰ y en Torre de Miguel Sesmero (Badajoz), localidad dentro del ámbito del *conventus hispalensis*¹¹.

6) Ara-pedestal. Caliza. Sus dimensiones son: 1,07 m. de altura, 0,70 m. de ancho y 0,59 m. de grosor. La altura de las letras es de 4 cm. Falta la base. En la zona superior hay un plinto para el establecimiento de la estatua, que se sujetaba por medio de unas espiguillas de hierro que se ubicaron en dos ranuras. La interpunción es triangular (Fig. 5).

Fue descubierta en 1887 en término municipal de Casas de Reina en el denominado «Cerro de San Blas», donde pensamos estaba situada la más importante necrópolis del municipio romano. Fue donada al Museo Arqueológico Provincial por don Francisco Maesso, propietario de las tierras donde salió.

Bibliografía: Romero de Castilla. *Inventario*, núm. 13, pp. 60-61 Marqués de Monsalud. «*Nuevas inscripciones*», núm. 8, pp. 156-157 Mérida. *Catálogo Badajoz I*, núm. 1.854 Mallón-Marín. *Inscripciones Monsalud*, núm. 106, pp. 52-53 Vives. *Inscripciones España romana*, núm. 3726. Carrasco, «*Documentos*», p. 169.

P NVMISIO SUPE
RSTITI EX TES
3 TAMENTO SVO
COCCEIA SEVE
RA D D

Bien descrita por los autores anteriormente reseñados, a excepción de Carrasco, cuya transcripción no es acertada. La fecha asignada para el epígrafe (s. II d. C.) por Monsalud, aunque probable, nos parece gratuita.

El *cognomen* del difunto, *Superstes* es, si no frecuente, bien conocido. Así tenemos un *Gaius Appius Superstes* en Peñaflor, y otros individuos con el mismo *cognomen* en otros lugares de la Península¹².

Por lo que se refiere a *Cocceia Severa*, se trata de un personaje reginense bien conocido como tendremos ocasión de comprobar en otra inscripción donde se hace referencia a *Superstes*, sin duda un notable de la comunidad.

Algo extraño es la fórmula final *d(edit) d(edicavit)*, o *d(onum) d(edit)*, toda vez, al menos así lo entendemos nosotros, que el que dispuso que se levantara el monumento fue el propio difunto aunque por la fórmula (*svo*) se refiere a *severa* porque su testamento está atestiguado por la inscripción número 11 que analizaremos más adelante, aunque no está bien expresado en esta que tratamos, ya que más correcto hubiera sido *ex testamento eius*. Por tanto *Cocceia Severa*, posiblemente un familiar, no hizo otra cosa en este caso, y así



4. Ara de Rufinus Primus.

5. Ara-pedestal de Numisius Superstes.



parece que fue en la inscripción núm. 11, que cumplir la disposición testamentaria del difunto *Superstes*, y hubiera sido más correcto indicar la acción de *Cocceia* con la fórmula *fecit o faciendum curavit*.

7) ¿Lápida? Fue hallada, muy probablemente en las tierras de la familia Maesso sitas en el «Cerro de San Blas», en 1840 y fue comunicada a Hübner por don Luis Benitez Lorenzo en 1847, fecha esta en que la vio en el umbral de la casa de la viuda de Maesso. La hemos buscado en Ahillones sin resultado.

Bibliografía: C.I.L. II. 1.039 Fita «Excursiones», núm. 111, p. 133 (sigue a Hübner). Vives. *Inscripciones España romana*, núm. 3.232

D M S
L CORN COR
NELIANVS AN
XXXVI H S E S T T L

Ciudadano romano con especificación de los *trianomina*.

Un *Cornelius Cornelianus* se registra en Ibiza¹³ y una *Cornelia Corneliana* en Granada

8) «Ara de mármol. Incompleta. Altura, 1,18 m. Fue descubierta donde Regina, y allí mismo me la mostró D. Bernardino Rodríguez, vecino de Ahillones» (Mélida). Hemos hecho gestiones para su búsqueda con la hija del difunto Sr. Rodríguez, pero ignora su actual paradero.

Bibliografía: F. Fit-J.R. Mérida «*Inscripciones romanas de Mérida y Reina*» B.R.A.H. LVIII (1911), núm. 1, p. 196. Mérida. *Catálogo Badajoz I*, núm. 1.857.

BIAE
YSOTE
3 EGINEN
UXORI
C CHOTA R FECIT

Mélida la restituye de la siguiente manera:

(Bae)biae / (Chr)ysote / (rae r) eginen si / uxori / C(cornelius) Chotta r(eginensis) fecit.

A comentar los *cognomina* de las personas que figuran en la inscripción, *Chrysotera* y *Chotta*, según Mérida, que, aunque reginenses por domicilio, revelan su procedencia griega, o mejor, del área grecoparlante.

El *cognomen Chrysotera* no lo conocemos, al menos no lo hemos visto en los repertorios que hemos tenido a nuestra disposición. Si hay una *Chrysis* en Mérida¹⁵, una *Fabia Chrysis* en Tarraco¹⁶, *Manilia Chrysis* en Villajoyosa¹⁷, *Iulia Chrysis* en Palencia¹⁸, *Chrysis* en Cástulo¹⁹, *Chruse* en Ategua²⁰ y un *Chriseros* en Almodóvar²¹. Por lo que se refiere a *Chotta* o *Chotta* el *cognomen* nos parece muy raro.

9) «Fragmento de lápida cuadrangular, pequeña, de mármol. Me la mostró en Regina don Bernardino Rodríguez de Ahillones» (Mélida). No hemos podido localizarla en casa de la familia del citado señor, aunque si podemos asegurar que apareció en el «Cerro de San Blas», donde, como hemos apuntado, hay que ubicar la necrópolis principal de *Regina*.

Bibliografía: F. Fita-J.R. Mérida, «*Inscripciones Mérida y Regina*», B.R.A.H. LVIII, p. 196. Mérida. *Catálogo Badajoz I*, núm. 1.858. Vives. *Inscripciones España romana*, 2.535.

CRESC
CALPVR
VVS AN
H S E S

La restitución de Mérida es: *Cresc(ntius) Calpur(ni(i) l(ibertus) Nae) rus an (norum) h(ic)s(itus) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*.

Posiblemente en la primera línea Mérida restituyó *Crescentius* porque el espacio por él calculado lo aconsejaba, ya que más normal hubiera sido *Crescens*. No obstante, el *cognomen Crescentius* lo tenemos atestiguado en la zona de Leiria²¹. En cuanto a *Naeuus*, figura un individuo con este *cognomen* en Peñalba de Castro²².

10) «Lápida que conserva en Reina don Manuel Millán Méndez» (Mélida).

Bibliografía: Mérida. *Catálogo Badajoz I*, núm. 1.856. Vives. *Inscripciones España romana*, núm. 1.248.

D M S
C IVNIVS ALBAN
VS AN XXX
M PIA FACIEN
M CURAVIT
S T T L

Mélida transcribe así:

D(is) M(anibus) S(acrum). C(aius) Iunius Albanus, an(norum) XXX. M(arcia) Pla, facien(du)m curavit (H(ic) s(itus) e(st)) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

Estamos de acuerdo con Vives en que en la cuarta línea mejor que *M(arcia)* se debe entender *M(ater)*, ya que es más normal. En relación al *cognomen* del difunto, *Albanus*, está suficientemente atestiguado en la zona²³.

11) Ara. Caliza. Muy gastada e incompleta. Formaba parte de muro de una casa de la localidad de Casas de Reina, donde la recuperamos para el Museo Arqueológico de Badajoz (Fig. 6).

Las dimensiones del fragmento son: 0,45 m. de altura, 0,54 m. de ancho máximo y 0,35 m. de grosor. La altura de las letras es de 4 cm. La interpunción es triangular. Inédita.

CORNELIA
SEVERIANA
3 EX TESTAMEN
TO NVMI I
SVPER TIS
COCCEIA SE

Cornelia(e) Severiana (e) / ex testamen / to Numi(s) i (i) / Super (sti) tis / Cocceia Se (vera. f (aciendum) c (uravit)).

En este caso, y remitiéndonos a lo expresado a propósito del comentario de la inscripción núm. 6, está claro que el que dispuso que se hiciera el monumento, por testamento, fue

Numisius Superstes. En la línea final aparece el nombre de Cocceia Severa, quien posiblemente, una vez más, cumplió la disposición testamentaria de *Superstes*. Aquí, en esta inscripción la fórmula del testamento viene bien expresada con el nombre del titular en genitivo.

A propósito de *Cocceia Severa* hay una persona de igual nombre, *norbensis, filia Celsi*, en Cáparra, que aparece dedicando tres inscripciones a otros tantos miembros de su familia²⁴. No parece, aunque se ha insinuado por Monsalud, la misma persona.

12). Lápida, Mármol. Fragmentada y muy gastada por la acción del tiempo. Se halla empotrada en la fachada oriental de la Iglesia Parroquial de Casas de Reina. Sus dimensiones son: 0,44 m. de altura máxima, 0,26 m. de long. máx. La altura de las letras es de 6 cm. en la primera línea y de 4,5 cm. en las restantes. La interrupción no es apreciable (Fig. 7).

S
RNIVS
3 AN LV
VARI F
AN LXV
T L

La restitución que proponemos es: (*D(is) M(anibus)*)

S(acrum) / (Calp) urnius. . . / an(norum) LV . . . Vari f(ilius) / . . . an(norum) LXV / (H(ic) s(iti) s(unt) s(it) v(obis)) t(erra) l(evis).

En esta lápida hay, cuando menos dos difuntos, uno *Calpurnius*, y otro, hijo de Varo, cuyo nombre desconocemos.

13) Lápida. Mármol. Bien conservada. Dimensiones: 0,30 m. long. máx., 0,23 m. de altura, 0,03 m. de grosor. La altura de las letras es de 4 cm. en la primera línea y de 3 cm. en las restantes. La interpunción es triangular.

Apareció hace algún tiempo, en la suerte denominada «Las Monjas» cerca del «Cerro de San Blas». La encontró, mientras efectuaba labores agrícolas, don Miguel Millán y Millán en cuyo poder se encuentra. Me la mostró en Reina el secretario del Ayuntamiento de la localidad. Inédita (Fig. 8).

L CALPVRNIVS
SATVRNINVS
AN LV
H S E S T T L

L(ucius) Calpurnius / Saturninus / an(norum) LV / H(ic) s(itus) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

Como dato curioso, reseñar la coincidencia del *nomen*

6. Ara de Cornelia Severiana.



7. Lápida de Calpurnius.



del difunto, así como el de su edad con uno de los de la inscripción anteriormente comentada. En cuanto al *cognomen*, por su abundancia, huelga cualquier tipo de comentario.

14) Fragmento de lápida. Paradero desconocido.

Bibliografía. F. Fita-J.R. Mérida. «*Inscripciones de Mérida y Regina*», p. 196.

El fragmento sólo contenía dos letras: ES lo que equivale a restituir la fórmula lapidaria tradicional (*hic situs est sit tibi terra levis*).

15) Fragmento de lápida. Hallado por don Mariano del Amo y de la Hera en la zona del proscenio del teatro, a un metro de profundidad, en un relleno de tierra. Fue depositada en el Ayuntamiento de la localidad por el Sr. Del Amo, excavador de Regina, sin que se sepa actualmente su paradero.

El fragmento sólo incluía la palabra REGI, es decir *regi(nensis)*.

16) Incluimos aquí una teja de barro cocido descrita por Monsalud, a cuyo artículo remitimos²⁵, y que apareció, al menos así se lo dijeron a Monsalud, en el lugar de «Villagordo», en las inmediaciones de Villafranca de los Barros, donde se presume la ubicación de la *mansio Perceiana*. Su paradero actual es desconocido. Formó parte de la colección

Monsalud. La razón de incluirla aquí es por la mención de un *reginensis*.

| | | | |
|---|---------|-------|------------|
| | D | M | S |
| | M | VLPIO | REGINENSIS |
| 3 | | AN | XXXIII |
| | VENERIA | AVG | LIB |
| | | UXOR | |
| 6 | M | F | |
| | S | T | T L |

D(is) M(anibus) S(acrum) / M(arco) Ulpio reginensis / An(norum) XXXIII / Veneria, Aug(usti) lib(erta), uxor / m(arito) f(ecit) S(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

Es muy raro lo de una interpunción en *hedera* que Monsalud señala para la primera línea, por tratarse de una teja de barro, aunque podría ser normal. En la segunda línea no es correcto *reginensis*, sino que habría de ser *reginensi*. Por lo demás, es correcta la interpretación *Aug(usti) lib(erta)*. En la línea 6, mejor que *m(arito) f(ecit)* que propone Monsalud *m(onimentum) f(ecito)*.

No podemos precisar más, pero teniendo en cuenta las falsificaciones que Monsalud admitió en su colección, alguna teja de barro entre ellas, no podemos dejar de sospechar de la autenticidad de esta pieza. ■

1 J.M. ALVAREZ MARTINEZ. *Excavaciones arqueológicas en Regina. Primera campaña. VI Congreso de Estudios Extremeños*. Mérida 1979 (en prensa).

2 J.M. ALVAREZ MARTINEZ. *El teatro romano de Regina*. Simposio sobre «El teatro en la Hispania romana». Mérida, 1980 (en prensa).

3 Breve mención en R. THOUVENOT. *Essai sur la province romaine de Bétique*. París, 1940, p. 197. Igualmente (Sr. R. ETIENNE. *Le culte imperial dans la Peninsule Ibérique d'Auguste à Diocletian*. París, p. 434.

4 Sobre el tema de los orígenes de Regina véase nuestro artículo citado en nota I.

5 Sobre el culto a Iuno en la Península véase: A.M. VAZQUEZ Y HOYS. «*La religión romana en Hispania. I. Análisis estadístico*». *Hispania Antiqua*. VII (1977), pp. 29 ss.

6 J.M. ALVAREZ MARTINEZ. *Las termas romanas de Alange. Habis-3* (1972), pp. 286 ss.

7 *C.I.L.* II, 1.000, 1.011, 1.030.

8 Dessau, *ILS II*, 1, nº 3.762 y 4.849.

9 *C.I.L.* II, 521.

10 *C.I.L.* II, 1.579 y 2.149.

11 *C.I.L.* II, 981.

12 *C.I.L.* 2.329, 2.330, 2.060, 3.911 y 3.942.

13 *C.I.L.* II, 3.663.

14 Vives. *Inscripciones España romana*, nº 1.438.

15 A. GARCIA Y BELLIDO. *Parerga de arqueología y epigrafía hispano-romanas. AEArc.* XXXIII, 101-102 (1960), p. 180, fig. 29.

16 *C.I.L.* II, 4.361.

17 *C.I.L.* II, 3.571.

18 *C.I.L.* II, 5.770.

19 *C.I.L.* II, 3.289.

20 *C.I.L.* II, 1.563.

21 VIVES. *Inscripciones España romana*, 6.469.

21 *C.I.L.* II, 5.235 y 6.014.

22 *C.I.L.* II, 2.808.

23 Se conoce un *Acilius Albanus* de Lebrija (*C.I.L.* II, 1.294), un *Albanus emeritensis* en *Contributa Iulia* (*C.I.L.* II, 1.026) y un *Vibius Albanus* en Mérida (*C.I.L.*, 600).

24 *C.I.L.* II, 813 y 814. R. HURTADO DE SAN ANTONIO. *Corpus provincial de inscripciones latinas de Cáceres*, Cáceres, 1977, nº 1, p. 47.

25 MARQUES DE MONSALUD. *Lápidas extremeñas de la edad romana y visigótica*. *B.R.A.H.* nº 46 (1905), p. 497. MELIDA. *Catálogo Badajoz I*. 1.626. MALLON-MARIN. *Inscripciones Monsalud*. nº 243.

Nuevas interpretaciones iconográficas sobre mosaicos hispanorromanos

La reciente edición de varios capítulos del repertorio de mosaicos hispánicos ha supuesto un meritorio esfuerzo que ha permitido revisar y poner al día una gran cantidad de documentos arqueológicos, muchos de ellos inéditos y otros procedentes de excavaciones antiguas conservados en los museos españoles y en colecciones particulares.

La catalogación de los pavimentos hispánicos, emprendida simultáneamente por varias instituciones, ha ofrecido hasta la fecha sus resultados en dos ámbitos geográficos fundamentales: por una parte, el nordeste y zona costera catalana y por otra la zona occidental y meridional de la Península Ibérica.

Tres son los volúmenes hasta hoy aparecidos que catalogan pavimentos de Lusitania y de Bética. El primero de ellos se ha dedicado a los mosaicos de Mérida; un segundo volumen, a los conservados en museos y colecciones particulares de Itálica y un tercero, a los hallados en las provincias de Córdoba, Jaén y Málaga¹. Dejando aparte aspectos técnicos tocantes a los criterios de catalogación y estudio, creemos que la reciente aparición de estos volúmenes se presta a unas breves reflexiones globales sobre los conjuntos de mosaicos en ellos contenidos. Mérida muestra una tradición musivaria propia, que aunque comienza probablemente hacia el cambio de Era no vemos bien establecida y definida hasta el siglo II, para evolucionar y cobrar mayor personalidad durante los siglos siguientes. Evidentemente las raíces de los esquemas y motivos decorativos de sus mosaicos se hallan en la Roma altoimperial, combinados y seleccionados las más de las veces de manera propia. Esta tradición basada en el arte musivo de la capital del Imperio debió mantenerse en estrecho contacto con la metrópoli hasta bien avanzado el siglo II, llegando a Mérida las características creaciones de época Hadriano-antoniniana, como la técnica de figuras blanquinegras o los campos decorativos a base de motivos geométrico-florales. El origen del repertorio figurado es más difícil de definir debido a diversos factores, entre los cuales cabe señalar la procedencia de los artesanos, la interrelación de distintas creaciones artísticas y el carácter ecléctico de la musivaria, especialmente sensible en algunas provincias del Imperio, como las hispanas.

La personalidad de la musivaria emeritense se hace más sensible durante la época bajoimperial, haciéndose eco de ciertos fenómenos extendidos en otras zonas del Imperio,

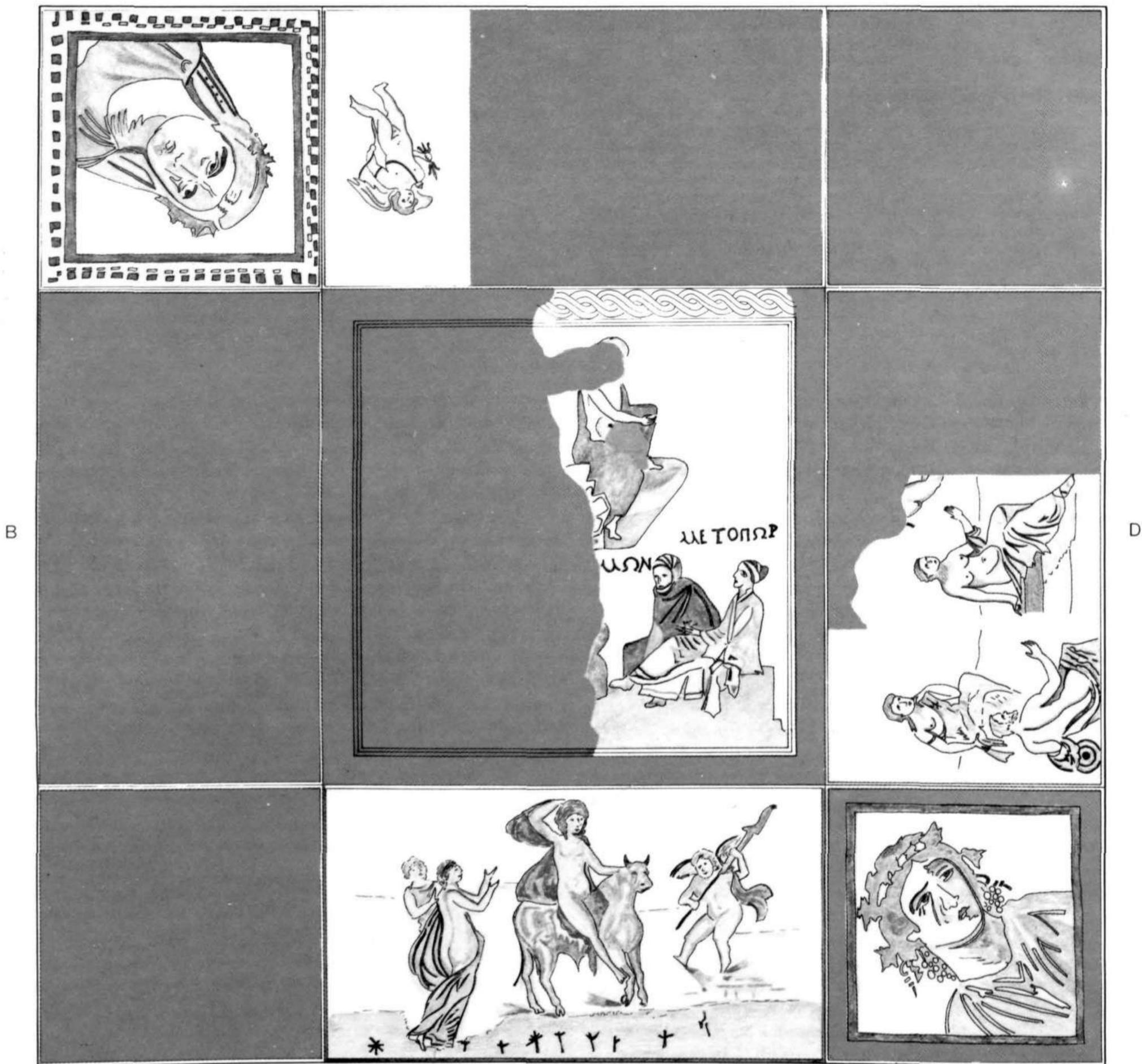
como el uso generalizado de la policromía; conjunta al tiempo rasgos derivados de una evolución propia y otros procedentes del influjo de otras zonas de creación, no siendo Roma como en los primeros tiempos la fuente exclusiva de aprovisionamiento de modelos e ideas creativas.

Los mosaicos de Itálica muestran una clara personalidad que ha sido detectada desde comienzos de siglo. El hecho parece debido a un factor fundamental, que es la contemporaneidad de un gran número de sus pavimentos. Por lo que vamos sabiendo, la musivaria italicense no parece ser anterior a época hadriana: durante este momento y bajo la dinastía antoniniana se fabrica un gran número de pavimentos que participan de características comunes. La dependencia de las creaciones romanas no es menor que en Mérida, y en ocasiones sus pavimentos muestran una mayor fidelidad a los modelos italianos; sin embargo, se detecta claramente la formación de una escuela característica con rasgos peculiares, fenómeno que se repite contemporáneamente de forma semejante en otras ciudades romanas en las que no existía una tradición musiva anterior; tal es el caso de muchas ciudades del norte de África.

Este fenómeno parece haber sucedido asimismo en otras ciudades de Bética, y aparece más claro en aquellos enclaves en los que se ha hallado un número elevado de mosaicos: tal es el caso de Córdoba, cuyos pavimentos presentan unas características comunes a otros mosaicos de Bética y donde asimismo parecen comenzar a detectarse rasgos propios dentro de los generales del sur peninsular.

Todos estos rasgos generales, que anteriormente vislumbrábamos en una visión más fragmentaria, van apreciándose ahora con mayor claridad. La revisión de los mosaicos hispánicos, que supone un importante y necesario paso para el estudio del arte romano en nuestro país, deja la puerta abierta hacia nuevas lecturas, interpretaciones y consideraciones sobre los pavimentos inventariados. En este breve trabajo pretendemos puntualizar algunos aspectos insuficientemente estudiados que creemos ayudarán a valorar correctamente algunos de estos pavimentos.

El primero de estos documentos que pretendemos revisar es el mosaico de Fernán Núñez, hallado al sur de la capital cordobesa a comienzos de siglo². La parte principal del pavimento se hallaba dividida en 9 espacios, ordenados conforme



1. Mosaico de Fernán Núñez, Córdoba.

C

al esquema adjunto³ (Fig. 1). Revisaremos en primer lugar los espacios rectangulares, tratando de integrar los restos y suplir lo posible con las noticias que de ellos conservamos. Espacio A.- Desarrollaba una escena compuesta de tres figuras: a la derecha, un erote volando, con un arco en su mano izquierda y carcaj colgado a la espalda, que sustenta en la otra mano un *fulmen* o haz de rayos; a la izquierda, dos figuras — masculina y femenina— desnudas, la mujer huyendo del

lecho y el varón tratando de alcanzarla con fines amorosos. Pese a la destrucción de estas dos últimas figuras en el momento del arranque del mosaico los datos conservados son suficientes para una identificación: en primer lugar, el símbolo que porta Eros es atributo de una divinidad específica, Zeus, y por tanto esta figura se trata de una representación alegórica concreta: el amor de Zeus o, definida de forma aún más precisa, el amor de Zeus por Antíope. La imagen satiresca

representada —mujer huyendo, nombre solícito— sólo puede referirse al capítulo en el que el dios adopta la figura de sátiro para lograr sus propósitos⁴.

Espacio B.- Se halló destruido. Espacio C.- Integrado por cinco figuras: dos mujeres jóvenes, en pie; Europa sobre el toro; erote portando una antorcha en sus manos (Fig. 3). En este panel, conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, llama la atención la referencia a las narraciones literarias del episodio, plasmada en las figuras de las jóvenes compañeras de Europa a la que según la leyenda acompañaban en sus juegos sobre la playa fenicia. El erote tienen aquí uno de sus atributos característicos, la antorcha que simboliza la pasión amorosa y desempeña en esta escena un papel idéntico al de su congénere: se trata en este caso de la representación del amor de Zeus por Europa.

Espacio D.- Pese a haberse hallado parcialmente destruido, podemos suponerlo integrado por cuatro figuras: una mujer joven, con expresión atribulada, con un hombre semidesnudo a sus pies, apoyado en un cántaro; contigua a ellos y sentada en un banco, una joven semidesnuda, con su mano izquierda elevada en actitud de sorpresa ante un erote, conservado solo parcialmente, que se le acerca volando⁵.

El erote, que cumple en este panel la misma función que los anteriores, señala con probabilidad una actividad amorosa de Zeus. La sola referencia conservada es precisamente la existencia de las otras dos figuras, representadas aquí de la manera que normalmente se tratan en el arte helenístico las personificaciones de ninfas y ríos. Una sola historia de los amores de Zeus puede ser la representada: el episodio de Zeus y Egina. En esta historia lo más característico tras el rapto de la joven es precisamente la búsqueda desesperada por parte de su padre, el río Asopo, recorriendo Grecia, quien concede a Sísifo un manantial a cambio de la información sobre el nombre del raptor de su hija. Así pues, creemos necesario considerar a estas figuras como las de los progenitores de Egina, la ninfa Métope y el dios-río Asopo. Existe un paralelo iconográfico de este tema que no ha sido detectado, y que aprovechamos para valorarlo aquí: es el procedente del pavimento de Itálica con los amores de Zeus⁶. En este mosaico se representan ocho de los episodios amorosos del dios: son los de Dánae, Ganimedes, Io, Leda, Calisto, Europa y Antíope, identificados correctamente; un octavo medallón, con la imagen de un río reclinado ha sido identificado como el Nilo. Sin embargo la gran coherencia temática del pavimento invita a considerar esta figura como la alegórica del río Asopo, en el momento de hacer brotar la fuente en la ciudadela de Corinto con la que compra a Sísifo la información sobre el raptor de su hija. Los trazos de teselas claras en el centro de la roca tocado por el ramo de Asopo y en su parte baja no dejan lugar a dudas sobre el episodio representado. (fig. 2).

Así pues, consideramos que tres de los cuatro paneles que llegaron a conservarse en el mosaico de Fernán Nuñez ofrecen la temática de los amores de Zeus, no excesivamente común en la musivaria romana; salvo algunos mosaicos como los de Beirut, Antioquía, Ouled Agla o Baccano, que representan en un mismo pavimento distintas escenas de los amores del dios, lo más común en representaciones musivarias es hallar una sola de estas escenas amorosas como motivo

único⁷. El hallazgo de dos pavimentos con esta temática en una misma zona geográfica muestra la riqueza iconográfica de los mosaicos hispánicos. Tal vez podríamos añadir a estos dos pavimentos un tercero, procedente de Córdoba, del que se han conservado tres medallones: en uno de ellos se representa una cabeza varonil barbada coronada de pámpanos⁸ y en los dos restantes probables efigies de amantes de Zeus. Uno de ellos, el busto de un joven con el cabello largo, con clámide abotonada sobre el hombro derecho y tocado con una especie de bonete que podría interpretarse como un gorro frigio, inclina a pensar en su identificación con Ganimedes: la cabeza, bruscamente girada a la derecha y la mirada elevada hacia lo alto recuerdan las imágenes del rapto representadas en mosaicos como los Sousse, Itálica o Baccano⁹.

El tercer medallón de este pavimento presenta el busto de una mujer joven, tras cuyo hombro derecho puede apreciarse lo que parece tratarse de la cabeza de un bóvido. En caso de que nuestra interpretación sea correcta, se trataría pues del busto de Europa (o más improbablemente Io), el elemento característico de cuya leyenda se introduce de forma algo forzada dado el espacio limitado del medallón.

Volviendo al mosaico de Fernán Nuñez, hay que señalar que en los espacios cuadrados angulares se dispusieron imágenes estacionales del tipo de busto femenino con atributos, de las que se conservaron dos: el otoño, situado en el ángulo septentrional de la estancia y el invierno, en el ángulo meridional. Es necesario señalar que estas imágenes pertenecen al tipo corriente de representaciones estacionales en el occidente romano: sus atributos —manto para el invierno, pámpanos y racimos para el otoño— son los comúnmente utilizados en este tipo de producción artesanal en la provincia bética y en otras partes del Imperio.

De la parte central del mosaico solo se han conservado las noticias y reproducción gráfica de un fragmento con tres figuras, desconociéndose donde se hallan actualmente al haber sido cuarteado y repartido el mosaico entre diversas



2. Asopo. Mosaico de los amores de Zeus, Itálica, Sevilla.



3. Mosaico de Fernán Núñez. Rapto de Europa.

colecciones¹⁰. El fragmento del que conservamos referencias constituía aproximadamente la mitad derecha del panel central; pese a hallarse parcialmente destruido, el material gráfico conservado permite la reconstitución e identificación del grupo en él figurado (Fig. 4).

La primera de las figuras, incompleta en el momento de su hallazgo, representa la efigie de un hombre joven, con el torso desnudo y con un manto que le cae por detrás de la espalda, cubriéndole las piernas. Estas las presenta en posición abierta y forzada, con las rodillas a diferente nivel, y tiene su brazo derecho extendido hacia adelante, con el puño cerrado.

La mayor parte de la cabeza ha sido destruida, conservándose las teselas correspondientes a un halo circular en la parte superior. Apoya ambos pies sobre una especie de plataforma cuadrada vista en perspectiva, y a su lado se perciben unos trazos de tono claro de difícil identificación al hallarse destruido el mosaico hacia ese lado. La figura se representa como volando en un plano superior por encima de las cabezas de las otras figuras. Estas son tres, en la zona conservada: a la parte izquierda, unos restos de figura sentada, perdida en su mayor parte; separada de esta, una figura de un hombre viejo (o tal vez una mujer embozada) sentado, encogido por el frío y totalmente envuelto en un manto oscuro. A su lado, una mujer asimismo asentada, vistiendo manto claro y con las piernas cruzadas. Presenta su mano abierta sobre el regazo y parece tener en ella hojas y elementos vegetales, probable-

mente frutos. La mujer presenta el tronco erguido y eleva la cabeza para mirar a la figura del plano superior.

Las efigies sentadas van acompañadas de sus correspondientes letreros en griego, conservados parcialmente. Afortunadamente, estas leyendas conservadas nos facilitan la interpretación de este pavimento, sin dejar lugar a dudas sobre los personajes representados. Sobre la figura femenina sentada en primer plano aparece la inscripción ΜΕΤΟΠΙΩΡ ; es pues Μετόπωρον , el Otoño¹¹. Conocemos otros mosaicos, todos tardíos, de la parte oriental del Imperio, donde aparecen imágenes estacionales del Otoño con la misma inscripción: así, el de Hagios Taxiarchis, en forma de busto femenino con la cabeza coronada de frutos¹², el de Apamea, de semejantes características¹³; y los de Kabr Hiram, cerca de Tiro¹⁴ y Dair Solaib, también en forma de bustos femeninos¹⁵; una imagen masculina de Shahba presenta la misma inscripción¹⁶. Es significativo que las inscripciones que aparecen en el mosaico de Fernán Núñez hayan sido escritas en griego más correto que las halladas en mosaicos orientales, aspecto sobre el que volveremos más adelante¹⁷.

La figura que acompaña al otoño es una alegoría del invierno; aunque la inscripción se ha conservado solo parcialmente, es suficiente como para permitir su reconstrucción: (ΧΕΙ) ΜΩΝ¹⁸.

La identificación de la figura situada en el plano superior es más problemática, al no haberse documentado el letrero

que probablemente la acompañaba¹⁹, pero puede no obstante establecerse mediante un doble estudio mitológico e iconográfico que abordamos seguidamente.

La representación de las Estaciones del año en el arte clásico ha sido estudiada por G.M.H. Hanfmann, quien ha establecido los distintos tipos existentes del tema desde las Horas griegas hasta las imágenes estacionales del Bajo Imperio romano. Cuando aparecen acompañando a otros personajes las estaciones son poco más que atributos de distintas divinidades, tales como Zeus, Apolo, Dioniso, Hera y Helios. La posición elevada en que aparece la figura parece que conviene más a Zeus y a Helios que a las restantes. Su iconografía —joven semidesnudo, con manto por la espalda y en posición semisentada— inclina a pensar en Apolo y en Helios antes que en las otras divinidades. Así pues, hay que pensar en Helios como la divinidad más verosímilmente representada en este mosaico, lo que se ve refrendado por el estudio iconográfico de este personaje en el mundo romano. Helios representa el calor, la fuerza alimenticia y fecundante que actúa sobre la tierra; por esta acción directa, es a la vez rector del tiempo y de las estaciones.

La vinculación entre Helios y las Estaciones es antigua y de hecho tiene muchos más testimonios escritos que artísticos: Hanfmann señala un importante fragmento de Eurípides donde se señala a Helios como deidad rectora de las Horas²⁰. Posteriormente los estoicos conciben a las Estaciones, con sus dones periódicos para la humanidad como expresión del orden divino que rige el Universo. En el poema de Arato sobre el Universo este poder divino, que mantiene el orden de estrellas, años, meses y estaciones, se personifica en Zeus, quien señala cuando las estaciones son propicias para cosechar las distintas especies. La función de las Estaciones se describe en un pasaje en el que pone en conexión las Horas o Estaciones con el Sol-Helios²¹.

Esta idea del Sol dirigiendo a las Estaciones es defendida por otros varios estoicos²². Asimismo los neoplatónicos consideran a Helios como la expresión visible del divino ser supremo: Porfirio se refiere al Sol como girando en torno a las Horas, y pone en relación con éstas su nombre Horus²³. Estas ideas desarrolladas durante el Helenismo tienen su continuidad en época romana. M.A. Quet ha señalado los textos del S. I. de nuestra era en los que se enfatiza la regularidad del ciclo solar que hace sucederse a las cuatro estaciones y que simboliza la fuente de armonía del Universo²⁴. En época severiana, los Himnos Orficos, que reflejan la religión intelectualizada prevalente entre los estratos cultos de la sociedad, consideran al dios Sol como «el que rige la sucesión de las Estaciones», el Padre del tiempo, Zeus inmortal que conduce a las cuatro estaciones²⁵.

Junto a estos textos hemos de considerar las representaciones artísticas que presentan a Helios junto a las Estaciones. Algunas representaciones presentan la iconografía más conocida del dios con cabeza radiada conduciendo su cuadriga en su continuo viaje de oriente a occidente: así el mosaico cosmogónico de Mérida, en el que Oriens se sitúa en el nivel celeste por encima de las Estaciones²⁶. Otras representaciones pertenecen a un tipo más indefinido, como los mosaicos de Sens, con Faetón o Helios tratando de controlar el carro

4. Mosaico de Fernán Núñez. Helios y las Estaciones.



solar rodeado por las efigies estacionales²⁷ o el tardío de Beth-Shan, con efigies solar y lunar rodeadas por las imágenes de los meses²⁸ que tiene su correspondencia en manuscritos como el del Vaticano²⁹.

Un grupo de representaciones coherente, al que podemos adscribir el tipo de helios que presenta el mosaico de Fernán Núñez, es el que figura a Sol-Helios rodeado de las cuatro estaciones en la escena de Faetón. En una pintura de la Domus Aurea, el dios solar aparece sentado en un escaño, semidesnudo, con un manto que le cubre las piernas, que mantiene en posición semiabierto, como de movimiento o de incorporación³⁰. Un grupo de sarcófagos con esta escena presenta una variada serie de imágenes de Helios muy semejantes a la del mosaico de Fernán Núñez: así los de Ince Blundell Hall, con las Estaciones junto a su imagen: el de Ny Carlsberg, con la imagen solar sobre las Estaciones, los ejemplares del Louvre, Roma (Borghese), etc.³¹ (figs. 5-8). Así pues, la imagen que sobrevuela las de las Estaciones no puede ser otra que la de Helios. Un problema iconográfico cabe todavía plantearse referido a la relación del tema central con los paneles laterales. Hanfmann ha señalado la insistencia con que filósofos y retóricos, así como poetas clásicos, mencionan a Zeus como padre de las Horas, indicando la escasez de equivalentes artísticos³². La representación central del mosaico pudiera hallarse en relación con los temas figurados en los paneles laterales, y en este caso pudiera existir una intencionalidad en la representación de Zeus bajo la apariencia de Helios, reflejando la teología estoica de época helenística que consideraba a Helios como el equivalente de Zeus.

En este caso, el mosaico de Fernán Núñez podría reflejar

la visión supervisora de un ser supremo (Zeus para los primeros estoicos, Helios en la representación musivaria) sobre las Estaciones, concebidas como el orden terreno establecido por ese ser supremo.

Centrándonos de nuevo en los aspectos técnicos, hay que señalar que el mosaico de Fernán Núñez reúne características pertenecientes a una doble raíz: por una parte, los elementos figurados en su panel central y en los laterales; por otra, las imágenes estacionales situadas en los ángulos. Estas últimas son —por su tipo y por su realización técnica— en todo semejantes a otras imágenes de la misma temática existentes en pavimentos de la Bética. Considerando el mosaico como conjunto iconográfico, son además innecesarias, dado que en el panel central están ya representadas³³. Tenemos por otra parte la representación de los amores de Zeus en una versión característica, que revela una gran proximidad a las fuentes de creación helenística: las figuras de los erotes como personificaciones concretas tienen un sentido distinto de los erotes de un carácter mucho más decorativo que suelen aparecer en otros mosaicos con la misma temática, por ejemplo los de Djemila, Lullingstone o Esparta³⁴. Estas características ayudan a comprender el cuadro central; todo en él es singular: la representación de las Estaciones de cuerpo completo y formando parte de una escena, que nos lleva a las tradiciones más características del helenismo; la concepción y realización iconográfica del grupo central, reflejo de las corrientes ideológicas helenísticas a que hemos hecho mención, apuntando en su origen a los centros de creación artística del mediterráneo oriental. Pero existen además las inscripciones en griego, que señalan sin lugar a dudas la procedencia de las fuentes de

5. París, Louvre.



6. Benevento.



7. Copenhague, Ny Carlsberg.



Helios y las Estaciones en sarcófagos.

creación de los motivos de este pavimento. ¿Cabe pensar en una realización del mosaico por artesanos venidos del Mediterráneo oriental? Nosotros no lo creemos: por una parte las representaciones estacionales de los ángulos antes citadas y por otra el estilo del mosaico parecen indicar que nos hallamos ante una obra realizada por artesanos de la Bética, que copian fielmente cartones o modelos venidos de la parte oriental del Imperio. Los letreros junto a las figuras, rasgo característicamente oriental, se hallan escritos en un griego más correcto que el que usan normalmente los musivarios de oriente; son, desde nuestro punto de vista, fieles copias de inscripciones en modelos procedentes de un centro de creación helenístico. Los artesanos que realizaron el mosaico de Fernán Núñez, probablemente de habla latina, de manera aparentemente paradójica, reproducen las inscripciones griegas sin los errores de los artesanos grecoparlantes que hemos anotado anteriormente. Un dato de interés que creemos no debe ser pasado por alto, pues refuerza la hipótesis de que este panel representa la copia de un cartón o manuscrito, es la forma cursiva de las emes de la inscripción, que difícilmente pueden considerarse capitales epigráficas como las que se emplean normalmente en los mosaicos de la parte oriental del Imperio.

La cronología de este mosaico es otro punto que merece atención: el tratamiento pictórico de las figuras, con teselas de pequeño tamaño; la paleta rica en tonalidades, la búsqueda de efectos de conjunto que se impone al tratamiento detallista de las figuras; el brusco contraste de éstas sobre el fondo, la misma temática del cuadro central con exaltación del orden cósmico presidido por la divinidad solar, todo ello nos lleva al

arte característico de la dinastía severiana, probablemente en su fase final.

Cabe ahora relacionar este pavimento en el contexto en que fue realizado, es decir, la musivaria bética y más ampliamente la hispánica. Señalemos en primer lugar que el hecho de hallar un mosaico tan próximo a su planteamiento y espíritu a las creaciones del helenismo en la Hispania del siglo III no es singular: pavimentos como el cosmogónico de Mérida o el hallado en Itálica con el tema del nacimiento de Venus, en el que aparecen, como aquí, inscripciones griegas junto a las figuras³⁵ señalan una fuerte corriente helenizante en el arte musivo de la época. Muy probablemente para la realización de estos dos últimos pavimentos haya que pensar en artesanos venidos del Oriente mediterráneo, como se ha sugerido³⁶; frente a esta dos últimas obras, de muy clara estirpe oriental, existen otras —el mosaico de Fernán Núñez es buen ejemplo de ello— en las que estos rasgos aparecen mezclados o diluidos en las características propias de los modos de hacer de los artesanos hispánicos. En este conjunto habría que agrupar mosaicos con temas figurados y motivos geométricos que muestran una asombrosa coincidencia con obras del Mediterráneo oriental, como los de la Medusa de Tarragona con el tema de Perseo y Andrómeda y el de las Tres Gracias de Barcelona³⁷ (Fig. 9). Estos dos últimos cuadros presentan el marco «tipo Oxford», imitación de marcos pictóricos, que Balil ha relacionado con obras musivas de la zona sirio-palestina³⁸. Este tipo de marco, que solo se halla en mosaicos de Oriente y de Hispania, aparece en un mosaico de la villa de Martos (Jaén) recientemente publicado en el que vemos una mezcla de rasgos hispánicos y orientales (fig. 10). Estos últi-

8. Lancashire, Ince, Blundell Hall.



9. Mosaico de las Tres Gracias, Barcelona.



mos pueden detectarse tanto en el tipo de marco empleado, que solo aparece en mosaicos orientales e hispánicos, como en el tema enmarcado, el busto de una deidad femenina marina, probablemente. Tetis. Presenta los mismos atributos que la otra efigie de Tetis conservada en el Museo de Jaén: pluma de calamar en lo alto de la cabeza, pinzas de cangrejo en torno, con un pez serpentiforme en torno a su cuello (fig. 11). El motivo de la diosa Tetis representada en busto es indicativo de la corriente de influencia señalada, pues salvo en algunos ejemplos aislados italianos⁴⁰, el tema no aparece más que en mosaicos de Oriente e Hispania. Junto a los dos ejemplares de Jaén habría que señalar un tercero procedente de una casa de Complutum⁴¹. En Oriente, sin embargo, el tema gozó de una gran popularidad hallándose un buen número de mosaicos en los que se representa a Tetis en busto, generalmente con la cabeza alada y acompañada de un monstruo marino, como los de Antioquía, Anazarbus, Anamur, Shabba-Filipópolis y Tesalónica⁴², así como otros varios de Antioquía en los que aparece acompañada de Océano⁴³. La imagen de esta diosa marina es por lo que vamos sabiendo característica de los mosaicos de la zona oriental del Imperio; en el norte de Africa aparece en dos mosaicos de Tagiura⁴⁴, aunque como es sabido el arte musivo de Tripolitania permanece estrechamente unido a las formas de hacer helenísticas, diferenciándose de las grandes escuelas de las provincias occidentales del Africa romana.

La cronología del mosaico de la villa de Martos es difícil de establecer, dada la ausencia de datos arqueológicos que pudiesen determinarla; no obstante, y teniendo en cuenta sus rasgos estilísticos, únicos disponibles, parece que no debe datarse en una fecha anterior al 300.

Tratando de resumir las conclusiones derivadas del estudio de estos pavimentos, hay que admitir una fuerte corriente de inspiración oriental en la musivaria hispánica durante la dinastía severiana, que se refleja en un buen número de mosaicos. Esta influencia aparece clara tanto en mosaicos de las zonas costeras como en pavimentos del interior. Si el comienzo de este fenómeno —que tiene su correspondencia en otras parcelas artísticas y en otras áreas del Imperio— parece definido en época severiana, es más difícil establecer su posterior evolución y desarrollo, debido a la carencia de datos arqueológicos para un gran número de documentos. En la segunda mitad del siglo IV y en lo sucesivo se aprecia una renovada intensidad en las aportaciones de origen oriental en nuestra musivaria. Algunos mosaicos muestran una estrecha vinculación a creaciones pictóricas; aunque todavía es difícil establecer la definición de sus rasgos y el origen de sus elementos fundamentales, parece apreciarse en ellos un tratamiento distintivo del resto de los pavimentos contemporáneos⁴⁵.

El limitado espacio de este trabajo nos impide entrar en detalle en la definición de las características técnicas y la problemática de este grupo de pavimentos. Nuestra intención ha de limitarse a la identificación iconográfica de documentos hasta ahora mal interpretados o insuficientemente valorados.

Entre ellos hemos de señalar dos mosaicos de la villa de Fraga (Huesca)⁴⁶. En el primero de ellos se representan dos figuras, masculina y femenina, desnudas, que se han venido



10. Tetis. Mosaico de Martos, Jaén.

considerando como las de Venus y Adonis⁴⁷. Sin embargo, las alas de mariposa que presenta la figura femenina, distintas de las de ave de su compañero, no dejan lugar a dudas sobre la identificación de los personajes, Eros y Psiqué, presentados en amable conjunción en una versión muy decorativa (fig. 12).

El segundo mosaico, realizado sin duda por un mismo artesano, presenta las figuras de Venus y Eros (fig. 13). La diosa, provista de un largo manto, apoya indolentemente su brazo izquierdo en el que sostiene un *flabellum* sobre una columna, mientras eleva en su mano derecha una flor de cáliz cónico; su hijo parece incitarla al movimiento hacia la izquierda del cuadro. Tal como se nos presenta, el cuadro parece haber subordinado todos sus rasgos a los efectos decorativos, que se ven subrayados por las guirnaldas, accesorios y marcos florales.

La comparación de esta obra con un plato argénteo de Arten (fig. 14) invita a suponer que el motivo del mosaico de Fraga podría tratarse de parte de una escena más amplia representando la despedida de Venus y Adonis. Levi ha señalado el decorativismo del plato de Arten⁴⁸, que aquí aparece llevado hasta sus últimas consecuencias, quizá hasta el punto de desmembrar los personajes de la escena. El autor o autores de estos dos mosaicos parecen conocedores de las creaciones contemporáneas del Mediterráneo oriental; ciertos de los caracteres de estas obras —como los trazos horizontales paralelos alternando líneas de teselas de distintas tonalidades para conseguir el modelado de volúmenes de las figuras— las aproximan a creaciones pictóricas. Probablemente no pueda hablarse de artesanos orientales trabajando en occidente, como en el caso de la villa de Loupian⁴⁹, pero evidentemente se trata de gentes que muestran una formación artística impregnada de helenismo tardío, tradicionalmente conservada en la parte oriental del Imperio. Sus obras se distinguen



11. *Tetis. Mosaico de Jaén.*



12. *Eros y Psique. Mosaico de Fraga, Huesca.*

13. *Venus y Eros. Mosaico de Fraga, Huesca.*



14. *Despedida de Venus y Adonis. Plato argénteo de Arten.*

netamente de los mosaicos orientales que conocemos, pero son también diferentes de las obras contemporáneas peninsulares. Distintos de los pavimentos orientales, estos mosaicos tienen sin embargo muchos rasgos en común con ellos: tales son ciertas características decorativas de las figuras, pero más aún los motivos geométricos y florales que se utilizan en los enmarques: por ejemplo, las orlas florales que sirven de marco al panel con Venus y Eros, motivos típicos —aunque con otra gramática decorativa— de mosaicos de la parte oriental del Imperio⁵⁰; los cuadrados que rodean a estos marcos nos parece deben ser asociados al mismo fenómeno. Igualmente el tipo de marco en doble «S» ha de ponerse en relación con obras pictóricas; aparece fundamentalmente en mosaicos parietales: así en los de Neptuno y Anfítrite en Herculano, en otros varios cristianos como los de Santa Constanza y San Juan de Letrán en Roma, en el Baptisterio de

Nápoles⁵¹ y de forma idéntica, en los mosaicos de la cúpula de Centelles, mosaicos que guardan una estrecha relación con los que aquí estudiamos, y para los que tal vez haya que suponer la actuación de un mismo taller⁵².

Estos rasgos y características que hemos anotado merecen un estudio en profundidad que no podemos abordar aquí; podemos señalar que por lo que vamos sabiendo los mosaicos hispánicos manifiestan a partir del siglo III de JC. en adelante un patente influjo de las creaciones realizadas en la parte oriental del Imperio. Los pasos de este proceso y las corrientes de penetración de estos elementos se hallan todavía en fase de definición y habrán de ser analizados y discutidos detalladamente. Por el momento, creemos haber cumplido con el objetivo de nuestro trabajo al interpretar algunos de estos documentos bajo una nueva perspectiva que ayude a valorarlos correctamente. ■

1 BLANCO FREJEIRO, A. *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid, CSIC, 1978; *Mosaicos romanos de Itálica, I*. Madrid, CSIC, 1978; BLAZQUEZ, J.M. *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid, CSIC, 1981.

2 QUINTERO, P. *RABM*, X (1904) p. 129; «El mosaico de carácter romano en España» Museum, Barcelona, 1911; LIÑAN Y HEREDIA, N.J. «Los mosaicos de Fernán Núñez» *RABM*, XVI (1907) pp. 405-410; THOUVENOT, R. *Essai sur la province romaine de Bétique*. París, 1973 p. 636 fig. 159; SARAZA, A. *Por tierras de Andalucía. La provincia de Córdoba*. Córdoba, 1935, p. 216 ss.; DICCIONARIO ESPASA CALPE, t. 23, p. 749; BLAZQUEZ 1981 (o.c.) pp. 50-54 láms. 39-41.

3 La disposición de las figuras en el esquema general del mosaico ha sido esbozada tras un detallado estudio de la bibliografía precedente. La base para este esquema es la descripción y el croquis de Liñán; aunque en su trabajo las fotografías fueron dispuestas por el editor en distinto orden del presentado por el autor, y no se corresponden por tanto con sus notas, es posible extraer de éstas el orden original en que estaban dispuestas las figuras. Tras su extracción, en el que se perdieron algunas figuras, como el grupo de Zeus y Antíope, el mosaico fue objeto de una desgraciada restauración y de la diseminación en distintas colecciones de sus partes. La carencia de noticias se hace sentir de manera especial en las figuras del grupo central, de las que sólo hemos conservado la imagen gráfica que reproducimos; sin embargo, en el mismo debieron existir otras varias figuras, pues tanto su interpretación iconográfica como el hecho de aparecer en otros bloques de mosaico restos de inscripciones hacen suponer esta hipótesis.

4 Conocemos algunos paralelos para este tema; así, los mosaicos de Itálica con los amores

de Júpiter: BLANCO, a. *Mosaicos romanos de Itálica*. Madrid 1978 n^o1, lám. 4 a) y Timgad: GERMAIN, S. *Mosaïques de Timgad*, n^o96 lám. XXXIV; también existen ejemplos en los que la presencia de Zeus se subraya por medio del haz de rayos, como una pintura de la *Casa della Caccia Antica*, donde Dánae recibe de un erote la lluvia de fuego, mientras frente a la figura femenina se representa el símbolo del rayo: RIZZO, G.E. *La pittura hellenistica e romana*. Milán, 1929 lám. CIII.



Argo. Mosaico de los amores de Zeus, Itálica, Sevilla.

5 Esta figura no ha sido señalada por ninguno de los autores que se han ocupado del mosaico, sin embargo, es perfectamente apreciable en la fotografía que presenta Liñán (o.c. lám. XI). En la restauración que sufrió posteriormente el mosaico fue suprimida.

6 MANJON, R. «El mejor mosaico de Itálica» *BRAH* 67 (1915) pp. 235-240; Palacio de Lebrija. Sevilla 1970, pp. 9-12; GUICHOT, A. *Los dos mejores mosaicos Italicenses*. Sevilla 1931 pp. 7-81; GARCIA BELLIDO, A. *Colonia Augusta Aelia Itálica*. Madrid, 1960 p. 134, lám. XV; THOUVENOT, R. *Essai sur la province romaine de Bétique*. París, 1973, pp. 637-638 fig. 160; BLANCO FREJEIRO A. *Mosaicos romanos de Itálica*. Madrid, 1978 n^o1 pp. 25-26 láms 1-7. El mosaico presenta un programa iconográfico muy coherente; ocho paneles conteniendo referencias a los episodios de los amores de Zeus; cuatro medallones angulares con representaciones estacionales y una imagen central satiresca descrita por A. Blanco: «busto juvenil de tipo campestre, desnudo, que se lleva a la boca entreabierta una siringa. Ha sido interpretado como Pan (R. Manjón) y como Apolo (Guichot). Tiene en la frente un círculo rojo atravesado por dos rayas paralelas del mismo color, que Guichot considera el lazo de una cinta y que a nosotros nos parece un ojo frontal...» Creemos, como Blanco, que los trazos existentes en la frente de esta figura representan un ojo entreabierto, pero no compartimos su interpretación de la figura como la de Polifemo. La figura es verosímilmente la de Argo, divinidad de un solo ojo, dos pares, o cientos de ojos distribuidos por el cuerpo según las distintas versiones, a quien Hera encomienda el cuidado de la vaca Io y a quien Hermes, según distintas leyendas, mató de una pedrada o bien lo durmió tocando la flauta pánica. De cualquier forma, la tradición iconográfica pompeyana nos muestra

en varias ocasiones a Hermes entregando a Argo la flauta pánica (RIZZO, G.E. *La pittura hellenistica e romana*. Milán, 1929. láms LXXX-LXXXI) En el centro del mosaico de Itálica se representa pues la figura de Argo adormecida por la música, mientras en su torno Zeus lleva a cabo sus actividades amorosas.

7 Beirut: CHEHAB, M.H. *Mosaïques du Liban*. París, 1959, p. 22; Antioquía: LEVI, D. *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton-London-La Haya, 1947 p. 208; Ouled Agla: LAVIN, I. «*The hunting mosaics of Antioch and their sources*» *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963) p. 246 fig. 131; Baccano: BECATTI, G. et alii, *Baccano: villa romana*, Roma 1970 n° 9-10. En este último enclave se hallaron numerosos *emblemata*, entre ellos uno con Leda y el cisne y otro con el rapto de Ganimedes. A modo de hipótesis, puede considerarse la posibilidad de que el emblema, hoy perdido, con la imagen de una divinidad fluvial (n°14) se trate asimismo de una personificación del río Asopo, aunque en este mosaico la evidencia arqueológica es menor que en el de Itálica.

8 BLAQUEZ 1981 (o.c.) n°11 lám. 12, b-c.

9 Sousse: FOUCHER, L. *Inventaire des mosaïques*. Sousse. Tunis, 1960 n°s. 57.043, 57.092; Itálica: GARCIA BELLIDO 1960 (o.c.) lám. XIV Baccano: BECATTI 1970 (o.c.) n°9, lám. IX.

10 El mosaico fue dividido en fragmentos y consolidado de forma arbitraria, separando figuras y grupos originalmente relacionados. Así, en la década de 1960 el Museo Arqueológico Nacional adquirió a un particular de Madrid el único panel que hoy podemos contemplar. De las restantes figuras desconocemos su paradero, aunque la fotografías que presenta Blázquez (o.c. láms. 39-41) fueron hechas con posterioridad a la consolidación del pavimento. La lámina 39 B, donde aparecen las imágenes del Otoño e Invierno, presenta bien visible una restauración en el ángulo superior izquierdo, de donde se eliminó, tal vez para conservar en un bloque aparte, la figura que aparecía en el plano superior del cuadro, rellenándose el espacio con teselas blancas.

11 Como es sabido, las Estaciones del año tienen en época romana un significado en parte astrológico y fueron por tanto puestas en relación con los signos zodiacales y consideradas como fases del trayecto solar; pero su significado más claro es el agrícola. Su carácter de protectoras de las cosechas, propiciadoras del clima benigno y de los frutos de la tierra condiciona su origen etimológico en relación con los fenómenos agrícolas. Así, el sustantivo *μετόπωρον* (compuesto de *δπώρα* que evoca la cosecha frutal frente a *θέρως* = cosecha cereal, verano) significa «el tiempo que viene detrás del verano», el verano tardío, el otoño.

12 AKERSTROM-HOUGEN, G. *The calendar and hunting mosaics of the villa of the Falconer in Argos*. Stockholm, 1974 pp. 128-9, lám. X. Inscripción: MEΘOΠOΠO

13 BALTY, J. *Mosaïques antiques de Syrie*. Bruxelles, 1977 pp. 72-74 fig. 33. Inscripción: MEΘOΠOΠINH.

14 HANFMANN, G.M.A. *The Season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Massachusetts, 1951, II, n°193, p. 154 fig. 119. Inscripción: MEΘOΠOΠ.

15 Ibid. n°192 p. 154 fig. 121. Inscripción: MEΘOΠOΠINH.

16 BALTY, J. «*La mosaïque antique au Proche-Orient. I. Des origines à la Tétrarchie*». *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin-New York 1981 lám. XLIII, 2. Inscripción: MEΘOΠOΠON.

17 Las inscripciones de los mosaicos precedentes se refieren tanto al sustantivo neutro

μετόπωρον como al adjetivo femenino *μετοπωρινή* quedando sobreentendido en este último caso el sustantivo *ώρα* (estación) o incluso *τροπή* (equinoccio, solsticio). Dejando a un lado la alternancia de letras en la inscripción de Dair Solaib, que se debe probablemente a un error del artesano, es significativa la alternancia de Θ por T en las inscripciones orientales. Ello se debe a que, frente a la grafía normal con T de la preposición ante vocal, las formas de los mosaicos orientales en *μεθ* se basan en un *δπώρα* con espíritu áspero que ha sufrido contaminación con *ώρα* (estación), de semejante sentido y morfología. Agradecemos al Dr. Manuel Fernández-Galiano las valiosas observaciones que aquí transcribimos.

18 HANFMANN 1951, p. 270 para el estudio del invierno como un viejo encogido junto al fuego.

19 Sabemos que el mosaico había otras inscripciones; cabe suponer que las correspondientes a la Primavera y el Verano. Una de las fotografías que presenta Liñán permite apreciar en uno de los bloques restos de tres letras: TΔΩ que no se corresponden con los letreros estacionales. Tal vez podría pensarse en un adjetivo como *Εὐδωπος* (generoso) o *Εὐδώρητος* (que concede en abundancia).

20 HANFMANN 1951 (o.c.) p. 84.

21 *Astronómica* 5 ss; 550 ss.

22 HANFMANN 1951, p. 108-109.

23 *De imaginibus*, fragm. 8°.

24 QUET, M.H. *La mosaïque cosmologique de Mérida*. París 1981 p. 131, n° 497.

25 *H. Orficos*, VIII, 4, 10, 13.

26 BLANCO FEJEIRO, A. *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid, CSIC, 1978 pp. 35-38; QUET 1981 o.c. pp. 125-135.

27 DARMON, LAVAGNE, H. *Recueil Général des mosaïques de la Gaule. II. Lyonnaise*. 3. París, CNRS, 1977 n°415 láms. XVIII-XXIII.

28 FITZGERALD, G.M. «*A Sixth Century Monastery at Beth-Shan (Scythopolis)*» *Publications of the Palestine Section of the University of Pennsylvania*, vol. IV. Philadelphia, 1939.

29 *Vaticanus gr.* 1291; AKERSTROM-HOUGEN, p. 133 fig. 85, 3-4.

30 HANFMANN 1951 fig. 82.

31 ROBERT, C. *Die Antiken Sarkophagreliefs*. Berlín, 1897, III, III. pp. 412-435 láms. CVIII-CXV.

32 HANFMANN 1951 p. 246.

33 Cabe preguntarse hasta que punto el artesano o artesanos que realizaron esta obra conocían el significado de la escena central, pues la repetición del tema de las Estaciones es absolutamente atípica.

34 Djemila: BLANCHARD LEMEE, M. *Maisons a mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul)* Aix-en-Provence, 1975 lám. XXXV; Lullingstone: SMITH D.J. «*Mythological figures and scenes in Romano-British mosaics Roman Life and Art in Britain*» *British Archaeological Reports* 41 (1977) p. 114 lám. 6 XXIV b; Esparta: WAUWELL, E. «*Roman mosaics in Greece*» *AJA*, 83 (1979) pp. 302, 314-5, fig. 41.

35 CANTO, A.M. «*El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica*» *Habis*, 7 (1976) pp. 293-338.

36 Ibid, p. 331; QUET, o.c.p. 15.

37 BALIL, A. «*Il mosaico della Medusa di Tarragona*» *Hommages a Marcel Renard*, III Bruxelles, 1969 pp. 3-12; «*Las escuelas musivarias del Conventus Tarraconensis*» *La Mosaique Greco-Romaine*. París, 1965 p. 32.

38 BALIL 1969 (o.c.) p. 7.

39 BLAQUEZ 1981 (o.c.) n° 43 p. 64f lám.52, quien interpreta el tema figurado como Medusa, hipótesis que no compartimos.

40 Los de Aquileya: MENIS, G.C. «*I ritratti nei mosaici pavimentale di Aquileya*» *Mosaici in Aquileya e nell'Alto Adriatico*. Udine 1975 p. 75 fig. 2., donde se representa una nereida inidentificada, y de Venosa: FABRICOTTI, E. «*Una tethys venosina*» *Magna Grecia XV-XVII* (1974-1976) p. 207 ss lám. 92-100.

41 Hallado junto con otras figuras enmarcando un panel central con Aquiles y Penthesilea. En prensa.

42 Antioquía: DH 35-U, House 2 LEVI 1947 (o.c.) lám. L, a: The Pool of Thetis, o.c. lám. LXII, a; Yakto Complex, o.c. lám. LXXVI, a; Anazarbus (Turquía): BUDDE, L. *Antike Mosaiken in Kilijien II*, 1972 pp. 84-86; Anamur (Turquía): RUSSELL, J. «*Recent excavations at Roman Anemurium (1969-1973)*» *Actes du X Congrès International d'Archeologie Classique*. Ankara 1978 pp. IIII-II33 lám. 292-294; Shahba-Filipopolis: BALTY, J. *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977 pp. 66-67 láms. 28-29; Tesalónica: mosaico inédito, conservado en el nuevo museo de la ciudad. Se representa a Tetis con un delfín cruzado delante de su busto.

43 En los enclaves siguientes: House of the Calendar LEVI 1947 (o.c.) lám. VI; H of the boat of Psyches, láms. XXXV, a, CLVII, b; H of Menander, lám. XLVIII. La pareja Oceano-Tetis parece haber tenido más popularidad en los mosaicos orientales, mientras que en los norteafricanos la pareja Neptuno-Anfitrite se representa más frecuentemente..

44 VITA, A. di *La villa della «Gara delle Nereidi» presso Tagiura*. Libya Antiqua, Supl. 2 Roma 1966 pp. 34-35 lám. VIII, b, d.

45 Hemos abordado esta problemática en un reciente trabajo: «*Influencias orientales en la musivaria hispánica*», comunicación al III Coloquio Internacional sobre el Mosaico Greco-Romano (Ravena, Septiembre 1980), en prensa.

46 GALIAY SARAÑANA, J. «*Una casa de Gallica Flavia*» *Corona de Estudios*. Madrid, 1941 p. 94 láms. XIV-XV; SERRA RAFOLS, J. de C. «*La villa Fortunatus de Fraga*» *Ampurias V* (1943) pp. 5-35; GALIAY SARAÑANA, J. «*Los mosaicos de Fraga en el Museo de Zaragoza*» *A.E. Arq.* XVI (1943) pp. 227-230; *La dominación romana de Aragón*. Zaragoza, 1946. pp. 157-158.

47 GALIAY 1943 p. 230.

48 LEVI, 1947 I, p. 82 fig. 30: «The episode of the sad and fatal farewell seems to be further transformed in this late monument into a genre scene».

49 LAVAGNE, H. «*Deux mosaïques de style orientalisant a Loupian (Herauld)*» *M.M. Piot*, 61 (1977) pp. 61-86.

50 El marco exterior, con flores blancas sobre fondo negro, se registra tan solo en algunos ejemplares de la parte occidental del Imperio, como en dos ejemplares de Vienne, en otro de Genanzano (Italia) y en otro de tema dionisiaco de Zaragoza; sin embargo se usa frecuentemente en mosaicos de Siria y Antioquía. El marco interior, consistente en una guirnalda de capullos florales de perfil triangular, es ejemplo único en la zona occidental del Imperio, siendo abundantísimo en los mosaicos de Oriente, apareciendo en gran cantidad de ejemplares de Antioquía y de la zona siriopalestina.

51 STERN, H. «*Origine et début de la mosaïque murale*» *Etudes d'Archeologie classique*, II *Annales de l'Est. Fac. Lettres Univ. de Nancy*. Memoire n° 22 pp. 101-121.

52 SCHLUNK, H.; HAUSCHILD, Th. *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centelles EAE*, 18 Madrid, 1962; *Die Denkmäler der frühchristlichen und Westgotischen Zeit*. Mainz, 1978 p. 119 ss.



Un tesoriillo del siglo IV hallado en Balboa del Bierzo

Presentamos aquí un tesoriillo del Bajo Imperio que se descubrió hace algunos años en el extremo noroeste de la provincia de León, en el Km. 2 del camino vecinal recientemente abierto entre Baboa del Bierzo y Villarino. El pueblo de Balboa se halla en el Km. 5 de la carretera interprovincial que parte de la general Madrid-La Coruña en Ambasmestas y penetra en la provincia de Lugo por el alto de Portelo. El terreno forma allí un pequeño valle que se abre hacia el sur formando la cuenca del río Balboa, que tras un corto recorrido mezcla sus aguas en Ambasmestas con las del río Valcárcel. Sobre el valle se elevan cadenas de colinas cuya altura va en aumento hacia el norte hasta enlazar con la cordillera.

La carretera Madrid-La Coruña sigue en esta parte el trazado de lo que en la Antigüedad era la calzada romana que desde *Astúrica Augusta* y *Bergidum Flavium*, siguiendo el valle del río Valcárcel y por el alto del Cebrero conducía a *Lucus Augusti*. Desde época prerromana son testimonio de la importancia estratégica de esta zona los restos de numerosos castros que forman cadena a lo largo del río Valcárcel. En las guerras de Roma contra cántabros y astures fue ésta también la vía de penetración contra los *calaicos*.

La carretera interprovincial que desde Ambasmestas, pasando por Balboa, conduce a la provincia de Lugo, recubre también un antiguo camino, cuya antigüedad se remonta sin duda alguna a la época romana.

El monte por el que asciende el camino recién abierto entre Balboa y Villarino se halla cubierto de una profusa vegetación de arbustos y matorrales. En lo alto de una loma, el camino describe una curva formando un talud de un metro y medio de alto. Fue en la cima y junto al corte mismo de este talud donde los pies de unos cazadores tropezaron con dos jarros que contenían monedas. Uno de los jarros rodó por la pendiente y se estrelló en el camino; el otro, que quedó intacto, decomisado posteriormente por la Guardia Civil del puesto de Vega de Valcárcel, fue entregado al Museo Provincial de León.

Sobre el jarro primero y su contenido, sólo pudimos averiguar que las monedas fueron recogidas por los campesinos y vendidas a traficantes y coleccionistas. El que llegó al Museo es un jarro de panza ovoide y de boca trilobulada con fractura antigua; el hombro presenta tres estrías horizontales y huella de inserción de un asa. El barro contiene gruesas arenas como desgrasante, es de color gris uniforme y de

superficie lisa. Mide 27 cm. de alto, 20,50 de diámetro máximo, y su capacidad es de unos cinco litros.

En su interior llegaron al Museo 3.500 unidades entre piezas más o menos completas y fragmentos, por lo general en mal estado de conservación. Sometidas a la acción constante de la humedad, el óxido devoró la parte más débil de las monedas, ocasionando entre otros deterioros la pérdida total o parcial de las leyendas. Sin embargo, algunas especies que salieron de las cecas con las leyendas recortadas, presentan un estado de conservación que podríamos calificar de bueno.

En cuanto a las circunstancias de la ocultación, consideramos desde el primer momento de máximo interés averiguar si se había realizado en campo abierto o en las proximidades de un poblado. Y en efecto, en nuestra exploración, a 20 pasos del lugar del hallazgo, descubrimos en medio de matorrales restos de muros construidos con lajas de esquisto. De donde sacamos la conclusión de que el tesoriillo fue enterrado por su dueño en el campo y al parecer sin ninguna protección, creyendo que así estaría mejor guardado que si lo escondía en su propia casa.

Las monedas

Si prescindimos de un reducido grupo de bronce pequeños de la segunda mitad del siglo III (monedas de Galieno, Claudio II, Quintillo y Tétrico), que suelen aparecer en tesoriillos del siglo IV y tres ejemplares constantinianos de una fase algo anterior, todas las demás especies corresponden a emisiones realizadas entre los años 335 y 395.

El número de tipos se aproxima a los 40, de los cuales un buen número se repitieron dos o más veces.

Dentro de su pequeñez, sorprende la gran variedad de módulos y peso en una misma especie y en ejemplares acuñados por la misma ceca. Si las denominaciones convencionales de Pierce, AES 1 para la moneda de ca. 8 gr. y AES 2 para la de ca. 5,20 gr. se aproximan a la realidad, ante escalas tan continuas y extensas en módulos y peso de algunos grupos, no vemos ninguna posibilidad de deslindar el valor AES 3 de ca. 2,60 gr. del AES 4 de ca. 1,30 gr. Así, ejemplares de la especie GLORIA EXERCITVS fluctúan entre 12-19 mm. y 0,82-2,25 gr.; los de VICTORIAE DD AVGG Q NN entre 13-18 mm. y 1-2,25 gr., si bien estos dos grupos dentro del conjunto son de los más uniformes. Los de FEL TEMP REPARATIO (jinete caído) entre 11-20 mm. y 0,82-3,04 gr.; los de SPES REIPUBLICAE entre 11-18 mm. y 1,18-2,63 gr. Semejante escala de valores entre 1 y



1. Tesorillo de Balboa del Bierzo.

2,43 gr. presentan los grupos SCVRITAS REIPVBLICAE y GLORIA ROMANORVM, emitidos para Valentiniano I, Valente y Graciano. Los grupos más uniformes son los emitidos entre los años 383 y 395.

La *Diocesis Hispaniarum* no tuvo nunca una ceca propia. Esta ausencia se trata de explicar por el alejamiento de la misma de los grandes centros de la administración del Imperio, así como de los lugares donde tenían lugar las grandes concentraciones de tropas. El numerario necesario afluía, pues, de las cecas vinculadas administrativamente a la Península. Entre ellas las mejor representadas en el tesorillo son: Roma, Arles, Tréveris y Lyon. Pero están representadas también todas las cecas orientales con excepción de Heraclea.

He aquí las cecas y el número de ejemplares que las representan:

| | |
|------------------------|--------------|
| AQUILEIA | 9 ejemplares |
| ARELATUM | 177 » |
| LONDINUM | 1 » |
| LUGDUNUM | 27 » |
| ROMA | 290 » |
| SISCIA | 3 » |
| SIRMIUM | 2 » |
| CONSTANTINOPOLIS | 19 » |
| KYZICUS | 20 » |
| NICOMEDIA | 39 » |
| ALEJANDRIA | 13 » |
| ANTIOQUIA | 41 » |
| THESALONICA | 7 » |

Siendo tan elevado el número de monedas de este tesori-

llo, su descripción detallada y exhaustiva daría materia más que suficiente para llenar un libro. Nuestra finalidad es, dentro de las limitaciones de un artículo, darlo a conocer, ofreciendo una visión global del mismo. Se trata de miles de monedas, de las cuales algunas especies se repiten cientos de veces con valores siempre fluctuantes, lo que nos ha llevado, siguiendo a Guido Bruck, a hacer resúmenes de cada grupo. En trabajos previos se han medido y pesado cada uno de los ejemplares; se han leído las leyendas y las marcas y determinado la dirección horaria del cuño, para tratar de extraer las consecuencias de mayor interés.

Por lo demás, seguimos a Hill-Kent y Carson-Kent en la clasificación por épocas y por grupos¹.

Tipos de moneda y fechas de las emisiones

Monedas del siglo III. *Galiemo*: fragmento. *Claudio II*: gastada (figura femenina); 2 CONSECRATIO (águila); 3 CONSECRATIO (ara). *Quintillo*: FORTVNA REDVX. *Tetrico Aug.*: PAX AVG. ².

?-325. *Crispo*: fragm. VIRTVS EXERCIT (2 cautivos sentados y en medio enseña) Ceca: PLN. ³

324-328. *Constantino I*: PROVIDENTIAE AVGG (puerta con dos torres). Ceca: ARL⁴.

330-335. *Constantino I*: GLORIA EXERCITVS (2 estandartes) Ceca:—

335-337. *Constantino I*: reverso incuso⁵.

335-337. *Constantino I Aug.*, y *Constantino II*, *Constante*, *Constancio II* y *Delmacio Césares*: GLORIA EXERCITVS (1 estandarte).

| Cecas: | LVG | ROMA | TREV. | — |
|-------------------------|-----|------|-------|---|
| Constantino I: 6 piezas | 1 | | 1 | 4 |
| Constantino II: 1 pieza | — | 1 | — | — |
| Constante: 2 piezas | — | — | — | 2 |
| Constancio II: 5 piezas | — | 3 | — | 2 |
| Delmacio: 1 pieza | — | 1 | — | — |

- 335-337. **Constantinopolis:** (victoria sobre proa).
Piezas: 13. Cecas: 1 ARL, 1 CONS, 2 ROMA, 1 TR.
Urbs Roma: (la loba con los gemelos).
Piezas: 8 Cecas: 1 ARL, 2 LVG, 2 ROMA.
- 337-341. **Constantino II, Constante, Constancio II, Augustos, y Constantinopolis:** GLORIA EXERCITVS (1 estandarte)⁶.
Cecas: ARLKYZLVGNIKROMA TR —
Constantino II: 7 piezas — 2 — — 1 — 4
Constante: 67 piezas 12 — 1 2 9 7 36
Constancio II: 58 piezas 8 — 6 1 12 4 27
Constantinopolis: 1 pieza 1 — — — — —
- 337-340. **Constantino II:** VIRTVS AVGVSTI (emperador con lanza y escudo). Piezas: 8. Se acuñó únicamente en Roma: Marcas de ceca: 4.
- 337-341. **Constantino I (post mortem):**
Rev.: AETERNA PIETAS (emperador con lanza y esfera).
Piezas: 5. Cecas: 3 ARL.
Rev.: VN - MR (mujer velada). Piezas: 13. Cecas: 1 ARL., 1 KYZ., 1 ANT.
Rev.: IVST VEN MEM (mujer con balanza). Piezas: 1. Ceca: ARL.
Rev.: anepigr. (cuádriga). Piezas: 4. Cecas: 1 TR.
- 337-341. **Helena y Teodora:** PAX PVBLICA (mujer con ramo de olivo y cetro).
Helena: 5 piezas Cecas: 3 TR.
Teodora: 1 pieza Ceca: TR
Teodora: PIETAS ROMANA (mujer con niño). Piezas: 7. Cecas: 7 TR.
- 341-346. **Constante y Constancio II:** VICTORIAE DD AVGG Q NN (dos victorias afrontadas con sendas coronas)⁷.
Constante: 227 piezas AQ ARL LVG ROMA SIS TR —
Constante: 277 piezas 1 14 — 32 — 8 222
Constancio: 119 piezas 3 61 9 7 1 5 33
- 337-341. **Constante y Constantino II:** SECVRITAS REIP. (mujer apoyada en una columna).
Constante: 22 piezas.
Constancio: 3 (acuñadas únicamente en Roma).
Marcas de ceca: 4.
- 341-346. **Constante, Constancio II y Urbs Roma:** VOT XX MVLX XXX.
Cecas: ALE CONS ANT KYZ NIK
Constante: 24 pie. 2 1 1 2 2 16
Constancio: 34 pie. 1 3 10 2 2 16
Urbs Roma: 1 pie. — — — — — 1
- 346-350. **Constante:** FEL TEMP REPARATIO (emperador y victoria dentro de nave).
Piezas: 2. Ceca: 2 SARL.
FEL TEMP REPARATIO (fénix sobre globo). Piezas: 2.
Cecas: 1 SMA.
- 351-352. **Magnencio:** VICTORIAE DD NN AVG ET CAES (2 victorias apoyando un clipeo sobre una columnilla con la inscripción VOT V MVLX X).
Piezas: 3. Cecas: SMR, TR- y SLC.
Decencio: GLORIA ROMANORVM (Jinete con lanza al galope). Piezas: 1. Marca de ceca perdida.
- 353-361. **Constancio II y Galo (353-354), Constancio II y Juliano César (355-361):** FEL TEMP REPARATIO (jinete caído)⁸.
Cecas: AQ ARLROMALVG SIR ALEANTCONS KYZNIK —
Constancio:
775 p. 1 16 66 2 2 8 13 7 8 13 638
Galo:
21 p. — 1 — — — — — — 1 19
Juliano:
169 p. 1 6 14 1 — — 4 — 2 1 130
- 335-361. **Constancio II y Juliano César:** SPES REIPVBLICE (emperador con lanza y esfera)⁹.
Cecas: ARLROMA TR ALEANTCONS KYZNIK THES —
Constancio:
662 p. 11 — — 1 3 1 — — — 646
Juliano:
162 p. 5 16 1 — — 2 1 5 1 131
- 361-363. **Juliano Augusto:** VIRT EXERC ROMANOR (emperador con trofeo arrastrando a un cautivo). Piezas: 5.
Cecas: 2 ROMA.
- 364-367. **Valente:** RESTITVTOR REIP (emperador con estandarte y con victoria que le corona). Piezas: 1.
Marca de ceca: —.
Valente: VOT V MVLX X. Piezas: 1. Ceca: ANT.
- 364-378. **Valentiniano y Valente (364-367); Valentiniano I, Valente y Graciano (367-375) y Valente, Graciano y Valentiniano II (375-378):**
GLORIA ROMANORVM (emperador con estandarte y un cautivo arrodillado)¹⁰.
Cecas: AQ ROMA SIS ANT CONS NIK THES —
Valentiniano I: 9 p. — 1 1 1 — — — 6
Valente: 41 piezas 1 6 1 2 1 1 2 27
Graciano: 4 piezas — — — — — — — 4
No atribuibles: 73 p. — 1 — 3 — 2 2 65
- 365-366. **Procopio:** (fragm.); REPARATIO FEL TEMP (emperador con estandarte y escudo). Marca de ceca: —.
- 367-375. **Valentiniano I, Valente y Graciano:** SECVRITAS REIPVBLICAE (victoria con corona y palma)
Cecas: ARLROMA ALEANTNIK THES
Valentiniano I: 16 p. — 7 — 1 — — 8
Valente: 143 piezas 1 20 — 6 — 2 114
Graciano: 2 piezas — — — — — — — 2
No atribuibles: 138 p. 3 33 1 2 2 — 97
- 378-383. **Graciano:** VIRTVS ROMANORVM (Roma sentada en un trono con esfera y cetro). Piezas: 1. Ceca: —.
- 378-383. **Graciano y Teodosio:** VOT XV MVLX XX.
Graciano: 3 piezas. Cecas: 1 ARL y 1 ROMA.
Teodosio: 2 piezas. Cecas: 1 ROMA y —.
- 378-383. **Valentiniano II:** CONCORDIA AVGGG (Roma sentada en un trono con lanza invertida y esfera). Piezas: 1.
Ceca: ROMA.
- 383-387. **Valentiniano II, Teodosio y Arcadio:** VICTORIA AVGGG (2 victorias con sendas coronas)
Cecas: ARL ROMA
Valentiniano II: 9 piezas — 1 8
Teodosio: 14 piezas 1 8 5
Arcadio: 9 piezas — 2 7
No atribuibles: 12 piezas — 3 9
- 383—. **Valentiniano II, Teodosio y Arcadio:** VOT X MVLX XX.
Cecas: ANT KYZ
Valentiniano II: 1 pieza — — 1
Teodosio: 3 piezas 1 1 —
Arcadio: 1 pieza — — 1
- 383-392. **Aelia Flacilla:** SALVS REIPVBLICAE (victoria sentada grabando un crismón en un disco). Piezas: 1 Ceca: CON.
- 383-395. **Valentiniano II, Teodosio y Arcadio (383-392); Teodosio II, Arcadio y Honorio (394-395):** SALVS REIPVBLICAE (victoria con trofeo arrastrando a un cautivo, y crismón en el campo).
Valentiniano II: 17 p. AQ ARLLVGROMACONANT —
Valentiniano II: 17 p. — 1 1 4 — — 11
Teodosio: 36 p. — 4 — 3 1 — 28
Arcadio: 11 p. 2 — — 1 1 1 6
Honorio: 4 p. 1 — — 1 — — 2
No atribuibles: 70 p. — 1 — 2 — — 67
- 387-389. **Magno Máximo:** SPES ROMANORVM (puerta con dos torres). Pieza: 3. Cecas: 1 ARL.

Sobre la fecha de la ocultación del tesorillo

Acabamos de ver que las últimas monedas del tesorillo de Balboa fueron acuñadas para Teodosio, Arcadio y Honorio en los años 392-395; así que la fecha de su ocultación tiene que ser bastante posterior, ya que esta moneda, desde el momento de su acuñación, necesitó algún tiempo para llegar a la comarca del Bierzo, lo que nos llevaría posiblemente a los años finales del siglo IV o a comienzos del V. Pero por estas fechas no parece haberse producido ningún fenómeno histórico que amenazase con inminentes peligros a los habitantes del Bierzo. Para ello hay que llegar a finales del año 409, en que los primeros invasores germanos, los suevos, ocupan *Gallecia* con paso obligado por aquella zona para ganar el noroeste peninsular.

Sin embargo, pensando en la crítica situación social en las zonas rurales durante el Bajo Imperio, no es de descartar la posibilidad de que la ocultación se haya realizado con anterioridad al año 409. Los pequeños propietarios, sin protección alguna, veían asaltadas y saqueadas sin tregua sus casas por las partidas, cada vez más numerosas de bandoleros o *bagaudas*. Las fuerzas del Estado, donde existían, eran aún más temibles que los mismos *bagaudas*; pues los grandes terratenientes, a cuyo cargo corría su reclutamiento, procuraban

limpiar sus posesiones de los elementos más indeseables enviándolos al ejército, mientras que, en su propia defensa, organizaban verdaderos ejércitos privados con los colonos y esclavos más adictos.

Por otra parte, parecen señalar asimismo una fecha sensiblemente posterior al año 395 los pequeños módulos de las monedas del tesorillo. La especie AES 2 de Pierce de ca. 5,20 gr., cuya acuñación había cesado en Occidente en el año 388, había continuado emitiéndose en las cecas orientales hasta el 395, en que quedó desmonetizada por una ley, recogida en CTh.9.23.2. Pero hay que suponer que en la práctica continuó circulando varios años más, especialmente en las regiones más apartadas, hasta que al fin quedó por única moneda de cobre vigente el AES 4 de ca. 1,30 gr. A este momento corresponde precisamente esta tesaurización, puesto que en el tesorillo no figura ya ni un solo ejemplar de AES 2.

En cuanto a la mezcla de valores AES 3 y AES 4 e intermedios, es un problema cuya solución permanente en el terreno de la hipótesis. Sospechamos así que AES 3 pudo ser la fracción-mitad de AES 2, mientras existió éste, y que luego se asimiló a AES 4 después de 395, en que AES 4 fue la única moneda de cobre que continuó emitiéndose.

En resumen, nos inclinamos a pensar que la ocultación del tesorillo no tuvo lugar en fecha anterior al 400. ■

1 Entre los autores consultados citamos solamente aquellos que nos han proporcionado los datos necesarios para este trabajo:

COHEN, H., *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*. Vols. 7 y 8. París. 1888-1892.

HILL-KENT, CARSON-KENT, *Late Roman Coinage*. Spink & Son. London 1965.

BRUCK, GUIDO, *Die Spätromische Kupferprägung*. Akademische Druck u. Verlagsanstalt. Graz/Austria - 1961.

ARCE, J., «Un conjunto de monedas tardorromanas hallado en Castulo» en *Excav. Arqueolog. en España. Castulo II*. 1979, 283 sgs.

2 Peso máximo: 1,45 gr.

3 Emitida con anterioridad al año 325, en que se cierra la ceca de Londinum.

4 Marca de ceca: ARL. Es pues anterior al año 328, fecha en que *Arelatum* cambia su nombre por *Constantina* (de Constantino II) que conserva hasta el año 340. Peso: 2,13 gr.

5 Leyenda del anverso: ... NVS MAX AVG. De 14 mm-1,50 gr. (entera).

6 Un ejemplar de Constante y dos de Constancio II llevan la marca PARL. Son, por lo tanto, posteriores al año 340.

7 HILL-KENT no registran más que la marca PARL. En nuestro conjunto además de PARL, la marca SARL aparece en nueve ejemplares de Constante y en cinco de Constancio II.

8 En ningún ejemplar de la especie «jinete caído» del tesorillo se lee la marca ARL. Unos pocos ofrecen las marcas PCON o SCON, que corresponden ya a una fecha posterior al 353 en que *Arelatum* recobra el nombre dinástico de *Constantia* (de Constancio II). Ejemplares de Constancio II de módulo de 16 mm. dan esta escala de valores: 2,52, 2,28, 2,17, 2,05, 1,90, 1,81, 1,41, 1,37 y 1,18 gr. Sin embargo, para esta especie CARSON-KENT no conocen al parecer un valor inferior al AES 3. Un ejemplar de este grupo alcanza el valor máximo de 20 mm-3,04 gr.

del conjunto. Marca de ceca: -Q.

9 El peso de las monedas de este grupo es también muy variable. Limitándonos a las de módulo 16 mm., obtenemos estos valores: 2,62, 2,02, 2,01, 1,98, 1,88, 1,74, 1,70, 1,68, 1,66, 1,60, 1,52, 1,44, 1,38 y 1,30 gr. CARSON-KENT asignan a todo el grupo el valor AES 4. Es notable el pequeñísimo diagrama del anverso en un buen número de ejemplares de módulos entre 12 y 18 mm. con siglas, donde se leen, de la ceca de Roma, mientras que en cuatro de módulo 11 m. la cabeza del anverso desborda el cóspel.

10 En este grupo y en el de SECVRITAS REIPVBLICAE las marcas legibles de cecas más frecuentes son: RPRIMA, RSECVNDA, RTER-TIA, RQVARTA, de las cuales CARSON-KENT no conocen al parecer más que la primera. Los mismos autores asignan a estas dos especies el valor AES 3, pero existen en nuestro conjunto numerosos ejemplares con un peso inferior a 1,50 gr.

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz guarda una pequeña colección de capiteles romanos que pueden ser interesantes a la hora de conocer la evolución de este elemento arquitectónico-decorativo dentro el conjunto de capiteles de la Península Ibérica. Es por ello por lo que pasaremos a realizar a continuación un somero análisis de los mismos¹.

El ejemplar número uno² es un capitel del tipo corintio normal y se encuentra muy deteriorado en su parte trasera a la vez que ha perdido varios acantos, uno en la primera corona y dos en la segunda. Presenta un *kalathos* macizo. La zona inferior del mismo está ocupada por dos filas de acantos, seis en la primera y seis en la segunda que nacen de los espacios intermedios. Cada acanto consta de una gruesa costilla central en torno a la que se abren los lóbulos, articulados en digitaciones de forma lanceolada. Acantos con esta costilla tan pronunciada es frecuente encontrarlos en ejemplares cercanos al cambio de Era como puede observarse en capiteles ostienses³. De entre los acantos de la segunda corona nacen los caulículos muy rígidos e inclinados hacia el exterior y que constan de tallo y borde. Al igual que los acantos, han sufrido la acción del tiempo que los ha deteriorado pero un detenido examen de los mismos nos permite conocer que el tallo estaba surcado por una serie de debilísimas incisiones que se unen dos a dos en su parte alta creando así una especie de lengüetas. El borde es liso, reducido a un simple anillo, tal y como se observa en ejemplares augústeos y primero julio-claudios romanos y del cual nacen las hojas, cuatro en total, que soportan las hélices y volutas. Las hojas más bajas que recubren a éstas se tocan en sus puntas con lo que se crean unas zonas de sombras en forma de triángulos irregulares. Las hélices se disponen bajo el labio del *kalathos* y están unidas por un corto ligamento marmóreo debajo del cual pasa el tallo de la flor del ábaco, flor que ha desaparecido.

Las dos coronas de acantos alcanzan una escasa dimensión con respecto a la altura total del capitel y, comoquiera que las hélices se alzan rectas, queda un gran espacio vacío en la zona central del *kalathos* que en el caso del capitel badajocense está decorado con una hoja de agua lisa en forma triangular debajo de la que nace el tallo de la flor del ábaco. Hélices y volutas sostienen un ábaco liso y sin decoración.

El capitel que acabamos de describir es un capitel corintio canónico; es decir, aquel que posee todos sus elementos estructurales, una vez conformados éstos a través del largo proce-

so evolutivo iniciado en el siglo V a C. Sin embargo existe otro tipo de capiteles que han sufrido una serie de transformaciones tan profundas que han pasado a formar un grupo específico que se ha convenido en llamar capiteles corintizantes. Tal es el caso del capitel número dos⁴. Este ejemplar, en buen estado de conservación si bien con algunos saltados generales, fue hallado en la muralla árabe, en las proximidades del Museo Arqueológico Provincial y del mismo dio una breve reseña Alvarez Sáenz de Buruaga⁵.

Estos capiteles ya se conocían desde muy antiguo y en Roma los vemos desde fines de la República imitando preferentemente modelos helenísticos, sicilianos, etruscos o de Italia meridional. El capitel badajocense constituye un modelo a medio camino entre los esquemas B y C de la clasificación efectuada por Ronczewski sobre este grupo de capiteles variados⁶.

El capitel del Museo de Badajoz posee un *kalathos* casi rectangular y revestido en su zona inferior de acantos compuestos de cinco lóbulos articulados en su zona inferior en hojitas de contorno lanceolado: dos en los inferiores, cuatro en los medianos y cinco en el lóbulo que forma la cima del acanto. Tales lóbulos se disponen en torno a una gruesa costilla central limitada lateralmente por dos incisiones divergentes. El trépano ha sido utilizado únicamente para la realización de las diferentes oquedades de separación de los lóbulos, las cuales toman un aspecto alargado y constituyen la única zona de sombra del capitel. Sobre el acanto central se dispone un cáliz abierto del cual germina el tallo de la flor del ábaco. Dicho tallo se encuentra limitado lateralmente por dos vástagos que, después de ondularse, tocan con sus puntas la terminación de la flor del ábaco. Los vástagos son anchos en la base para disminuir en grosor conforme ascienden. De la parte central de éstos se desprenden dos ligeros tallos, apenas perceptibles, que rodean en su parte alta a dos rosetas cuatripétalas. Todo este conjunto central que acabamos de describir constituye el motivo liriforme. Este motivo es muy usual dentro de la plástica decorativa romana y su origen se remonta a varios siglos anteriores a nuestra Era, pues lo encontramos decorando vasos de cerámica arcaica griega así como en estelas de los siglos V y IV a. C. También lo observamos en terracotas itálicas republicanas y en los frescos de «La Farnesina», de época augústea perviviendo hasta modelos muy tardíos⁷.

Largas hojas que se enrollan en su extremidad forman las volutas⁸ que sostienen un ábaco sin decoración, limitado en sus partes alta y baja por dos ligeros filetes, apoyándose sobre este último la flor del ábaco que se inclina sobre sí misma pesadamente y es del mismo tipo que las rosetas centrales. A las hojas de las volutas se les ha querido dar un cierto aire naturalista por medio de unas ligeras incisiones que pretenden imitar nerviaciones, aire que es también visible en las rosetas que forman el motivo de la lira. Este tipo de rosetas, carnosas y de pétalos abultados, las encontramos frecuentemente en ejemplares comprendidos entre la primera mitad del siglo I d. C. y el periodo trajaneó, principalmente en los de la tardía era flavia.

El capitel de Badajoz posee ajustadas concomitancias estilísticas con una pieza procedente del municipio bético de *Munigua*⁹. Las volutas están formadas por palmetas de lóbulos muy semejantes a los nuestros si bien más anchas y cortas. Asimismo una circunstancia importante que conviene resaltar es que los tallos del motivo liriforme están desprovistos de caulículos. Hauschild ponía de manifiesto como en el capitel de *Munigua* los tallos se encontraban enlazados muy por debajo de las flores centrales de la lira, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las ocasiones donde flores y pasadores se encuentran a la misma altura¹⁰ lo cual ponía en conexión con una data más tardía, fechándolo en la segunda mitad del siglo II d. C. Pero en el capitel de Badajoz se da el caso de que el engarzamiento de los tres tallos es inexistente lo que nos haría pensar bien en un trabajo provinciano, lo que estaría perfectamente en relación con la tosquedad y rudeza que presenta la pieza en su conjunto, bien en un periodo cronológico más avanzado en el que se intentaría quizá imitar modelos anteriores, sin que ambos motivos se excluyesen mutuamente.

1. Capitel número uno.



El Museo de Badajoz conserva asimismo otro capitel corintizante¹¹ que apareció en la calle de Espronceda (Badajoz) al efectuar unos desmontes. Su estado de conservación es bueno aunque está privado de las volutas, flor del ábaco y terminación de algunos acantos principalmente de la corona inferior.

Seis pencas forman la primera corona y seis la segunda, las cuales se yerguen hasta la zona media del *kalathos*. A ambos lados del acanto central de la *segunda folia* y bajo la cima de los de la primera corona se alzan los vástagos que se bifurcan para formar las hélices, que se afrontan y enrollan sobre sí mismas, situándose bajo la flor del ábaco, y las volutas que son del mismo tipo que las hélices y que se dirigen a las esquinas para sustentar un ábaco liso que lleva una flor en su parte media.

Un paralelo de conjunto lo constituye un capitel cordobés¹². Sin embargo existe una ligerísima variante y es que éste presenta hélices y volutas más estriadas. El mismo hecho lo observamos en dos capiteles romanos reutilizados en la erección de la Mezquita de Córdoba de Mértola, la antigua *Myrtillis*, en Portugal. Estos capiteles¹³ poseen hélices y volutas finas y estriadas, más elegantes que las de nuestro capitel, pero a la vez más tardías pues las encontramos con una mayor frecuencia en capiteles visigodos, a lo que vendría a contribuir el hecho de que la flor del ábaco de estos capiteles portugueses sea la concha o venera, de clara simbología cristiana, si bien existen en muchas ocasiones este motivo posee diferente significado. De cualquiera de las maneras, no fue obstáculo para que Torres Balbás observara en ellos su clara raigambre romana¹⁴.

Este tipo de pencas lisas y afiladas tiene su manifestación más cercana en capiteles norteafricanos, más concretamente de *Volubilis* como los de la «Casa del Efebo»¹⁵ o los de la «Casa de *Flavivs Germanvs*»¹⁶.

Thouvenot ha puesto de manifiesto la estrecha vinculación existente entre los capiteles de hojas lisas de la Bética y los del Norte de Africa. Ahora bien, la relación que se observa entre el capitel de Badajoz y los ejemplares de la Bética no pasaría de ser un hecho aislado, quizá un ejemplar provinciano realizado por artífice conocedor de los tipos andaluces, pues lógicamente Badajoz estaría dentro de la órbita artística emeritense, tal y como ocurrirá en época visigoda, y los capiteles de hojas lisas de la capital de la *Lusitania* son claramente parangonables con ejemplares de la *Urbs* o de su territorio.

El capitel que presentamos está inserto dentro del grupo de capiteles tardorromanos que poseen una serie de caracteres tipo, una de las cuales es la ausencia de caulículos. Efectivamente estos capiteles llevan únicamente «floreros» de los que tienen común nacimiento las hélices y las volutas, como en el capitel de Córdoba antes citado o en uno italicense, si bien este último a diferencia de los lusitanos, tienen hélices y volutas dobles o poseen un marcado resalte, aunque el tipo de hojas, anchas y planas, encuadra perfectamente con las que estamos describiendo¹⁷.

El ejemplar más antiguo de capiteles de hojas lisas lo tenemos en Italia, lugar de nacimiento de este tipo de capiteles, en un ejemplar caído de los órdenes superiores del *Tabu-*



2. Capitel número dos.



3. Capitel número tres.

larium y fechable por tanto en el 78 a. C.¹⁸. A partir de este momento recorrerán cronológicamente todo el Imperio e iniciarán una expansión territorial afincándose en todas las provincias. Así vemos capiteles con pencas lisas en «Porta Maggiore», construída por Claudio o en el pórtico occidental del Palacio de los Flavios en el Palatino. Pero cuando verdaderamente alcanzarán su máxima difusión será en época bajo-imperial, período en el que debemos encuadrar el capitel pacense y fecharlo más concretamente a comienzos del siglo IV d. C.

Como complemento a los capiteles del Museo de Badajoz y aunque no forma parte del mismo vamos a incluir una breve nota sobre un capitel romano situado en la denominada «Puerta del Capitel» de la Alcazaba de Badajoz. Se trata de un capitel de pilastra, corintio y de mármol blanco y que procedería casi con completa seguridad de *Augusta Emerita* y más concretamente de algún edificio situado en su Foro municipal. Dos acantos forman la primera corona y tres la segunda que nacen de los espacios intermedios. Cada acanto se compone de cinco lóbulos trilobulados cuyas extremidades se encuentran articuladas en hojitas de contorno espinoso. La costilla central con incisión mediana que se bifurca en Y hacia la base está decorada con incisiones divergentes. A ambos lados se disponen dos surcos paralelos que se detienen aproximadamente a un tercio de la altura total del acanto, en el superior y que llegan a la base en los de la primera corona. Este tipo de lóbulos son claramente relacionables con los que

forman los acantos de los capiteles del Arco de Augusto aunque en éstos las digitaciones son mucho más redondeadas en sus puntas a diferencia de las emeritenses donde el perforador ha realizado un trabajo más sistemático, recortando vivamente las extremidades de las hojas como ha sucedido en Nîmes, en un friso de primer orden, y que Gros fechaba con posterioridad a los frisos de la Maison Carrée¹⁹, lo que situaría a nuestra pieza en la tardía era augustea.

De entre los acantos de la corona inferior surgen los caulículos en los que se pueden apreciar las débiles incisiones que formaban las lengüetas del tronco. El deterioro de la pieza no nos permite conocer cual era el borde que tenían aunque debemos suponer que sería una coronita de sépalos invertidos, tal y como se observa en otros capiteles emeritenses estilística y cronológicamente afines.

Las hélices y las volutas son estrechas y lisas, semejantes a las que se observan en ejemplares augusteos de otras zonas del Imperio, como en capiteles del Templo de la *Fortuna Augusta* de Pompeya, Templo de Roma y Augusto en Pola, Maison Carrée de Nîmes y capiteles de la *Urbs* como los de la perístasis del Templo de *Mars Ultor*.

La zona libre del kalathos está ocupada por una hoja de agua lisa. El ábaco, con ovolo decorado con dardos y ovas y caveto ornado con lengüetas, presenta en su zona media una flor compuesta por acantos que envuelven a una piña, que ha desaparecido.

Capiteles emeritenses tipológica y estilísticamente iguales

son: uno empotrado en la fachada de la iglesia de Santa María la Mayor de Mérida, otros procedentes del desaparecido Palacio del Conde de la Roca y ahora en el Museo de la ciudad, así como los aparecidos en la calle de Sagasta, en plena zona foral. Todos pertenecerían a uno o varios edificios públicos de importancia.

Como conclusión hemos de señalar que la escasez de capiteles romanos en Badajoz se debe a la ausencia de poblamiento urbano. Como ha señalado Rubio Muñoz²⁰ tal poblamiento sería de tipo disperso y caracterizado por una serie de núcleos aislados en la campiña pacense, *villae rusticae*, que abundaban en esta zona. ■

1 Queremos agradecer a D. José María Álvarez Martínez, actual Director del Centro, las facilidades dadas para la realización de este trabajo.

2 N^o de inventario: 3.226. Mármol. Alt. máx.: 0,31 m. Anch. máx.: 0,38 m. Diám. abaco.: 0,50 m.

3 P. PENSABENE *Scavi di Ostia* vol. VII. *I capitelli*. Roma 1972 pág. 57, lám. XX, n^o 217 y Ch. Leon *Die Bauornamentik des Trajansforum*. Wien 1971, pág. 166, lám. 63,4.

4 N^o de inventario: Fondo antiguo. Mármol. Alt. máx.: 0,42 m. Anch. máx.: 0,29 m. *ima folia*: 0,15 m. *secunda folia*: 0,35 m. Diám. abaco: 0,425 m.

5 J. ALVAREZ SAENZ DE BURUAGA. *MMA*, vol. XVII (1956) pág. 173, fig. 93.

6 K. RONCZEWSKI. *op. cit.* pág. 139 y PENSABENE, *op. cit.* pág. 220.

8 Las volutas, como muy bien apunta RONCZEWSKI («Romische Kapitelle mit pflanzlichen

Voluten». *JdAI* 46 (1931) pp. 1 ss. pueden vegetalizarse de dos formas: una recubriendo mediante hojas los tallos de las volutas a modo de aplique y otra, como en el caso que nos ocupa, con hojas propiamente dichas.

9 TH. HAUSCHILD. «Munigua. Die doppelgeschossige Halle und die Adikula im Forumgebiet» *MM* 9 (1968).

10 TH. HAUSCHILD. *op. cit.* pág. 280, lám 26.

11 N^o de inventario: Fondo antiguo Alt. máx.: 0,46 m. *ima folia*: 0,125 *secunda folia*: 0,26 m. Diám. abaco: 0,46. Este capitel fue dado a conocer por J. Romero de Castilla. *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*. Badajoz 1846, n^o 6 pág. 47 y J.R. Mélida Alinari. *CMBadajoz* n^o 2.151, pág. 47.

12 R. THOUVENOT Chapiteaux romains tardifs de Tingitane et d'Espagne. *Publications du ser-*

vice des antiquités du Maroc. Fasc. 3 Paris 1937. pág. 65, fig. 2.

13 CH. EWERT. «Die Moschee von Mértola (Portugal)» *MM* 14 (1973) pp. 232 ss. lám. 43 a y b.

14 L. TORRES BALBAS. «El mihrab almohade de Mértola (Portugal)» *Al-Andalus*, n^o XX,I. Madrid-Granada 1955, pág. 191.

15 R. THOUVENOT. *op. cit.* pág. 75, fig. 7.

16 R. ETIENNE. *Le quartier nord-est de Volubilis*. Paris 1960, lám. LXXXVIII,2.

17 R. THOUVENOT. *op. cit.* pág. 69, fig. 4.

18 G. CRESSÉDI «Origine e sviluppo del capitelto a foglie lisce». *BCStorArchit.* n^o 6 Roma 1952, pág. 9.

19 R. AMY-P. GROS. *La Maison Carrée de Nîmes*. Paris 1979, pág. 154, lám. 68,b.

20 L. A. RUBIO MUÑOZ. «Aportación al estudio del Badajoz romano». *II Jornadas de Metodología de la Historia*. Cáceres 1981. En prensa.

Carmen Martín Gómez.

Placas decoradas de época paleocristiana y visigoda, con inscripción, del Museo Arqueológico de Sevilla

Entre los fondos de época paleocristiana y visigoda que se conservan en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla se encuentra una interesante colección de ladrillos o placas de cerámica decoradas. Unas van ornamentadas con motivos geométricos y animalísticos, y otras presentan, junto a distintos motivos decorativos, el crismón e inscripciones. Es de este último grupo del que vamos a ocuparnos en nuestro estudio.

Se pueden agrupar según los motivos que presentan en: a) Placas o ladrillos con Crismón y otros motivos decorativos; b) Placas o ladrillos con Crismón, inscripciones y otros motivos decorativos; c) Placa y ladrillos con inscripción solamente.

1. Ladrillo o placa rectangular de barro cocido, color rojizo, decorado. Los extremos llevan un rebaje que pudo servir para ser encajado entre dos soportes.

La cara anterior presenta un relieve a molde formado por cinco círculos, en el central de los cuales, va el Crismón, con la P cerrada y la X muy abierta. Faltan el alfa y la omega que suelen acompañar en otros casos al monograma. Los círculos de los vértices del rectángulo presentan motivos de rosáceas, excepto uno que está relleno con una serie de losanges. Los huecos que hay entre los círculos, que llegan a formar una cruz de brazos curvos, están rellenos por composiciones de triángulos ahuecados, en tres de ellos, y el cuarto por una espina de pez.

Dimensiones: 41,5 x 33,5 x 3 cm.

Procede de El Rubio, término de Osuna (Sevilla), y su número de registro de entrada en el museo es el 2.728.

2. Ladrillo o placa de barro cocido, color ocre, de forma rectangular.

En la cara anterior lleva un relieve a molde con el Crismón acompañado por el alfa y la omega. Por estar incompleta la placa, falta parte de la X y el alfa. La P es abierta y va rematada, lo mismo que la X, por un ensanchamiento en los extremos. La placa va ornamentada en los ángulos por una roseta de cuatro pétalos y todo el conjunto encuadrado por una estrecha moldura de sección curva.

Dimensiones: 30 x 23,5 x 3 cm.

Su procedencia es desconocida. Ingresó en el museo en el año 1946 formando parte de la Colección Municipal y su número de registro es el 2.657, del Libro de Objetos en Depósito.

3. Placa de forma rectangular de barro cocido, color ocre rojizo, con relieve. En los extremos de la cara del relieve presenta dos rebajes de 1 cm. de altura y 4-5 de anchura, como para ser encajados.

Está decorada en la cara anterior con un relieve a molde representando el Crismón con la P cerrada, acompañado por el alfa y la omega, todo ello en posición invertida, como si fuera un molde. Los extremos de las letras presentan un ensanchamiento. Dicho motivo va entre dos columnillas con sus capiteles respectivos, unidas por un arco rebajado formado por una sencilla moldura de relieve igual en altura al de las letras. (fig. 1)

Dimensiones: 36 x 23,5 x 6 cm.

Su procedencia es desconocida. Ingresó en el museo en 1946 formando parte de la Colección Municipal y su número en el Libro Registro de entrada de objetos en depósito es el 2.654.

1. Placa nº 2.654. Procedencia desconocida.



4. Placa semejante a la anterior, con las mismas características. Está partida en dos fragmentos.

Dimensiones: 36 x 23,5 x 6 cm.

Ingresó en el museo en 1946 con la Colección Municipal y su número de registro de objetos en depósito es el 2.656.

5. Placa semejante a las anteriores. Le falta la parte superior ocupada por el arco.

Dimensiones: 26 x 23,5 x 6 cm.

Existe de antiguo en el museo, y está registrado con el número 1981/602 en el Libro Registro de entrada de objetos en propiedad. Sin procedencia.

6. Ladrillo o placa rectangular, de barro cocido, color rojizo oscuro y tosco, decorado. Le falta un fragmento en el ángulo inferior derecho.

Lleva en una de sus caras un relieve que consiste en dos columnas completas sobre las que apoya un frontón triangular en cuyo interior va el Crismón acompañado del alfa y la omega. A los lados del frontón dos pájaros afrontados siguen la inclinación de su cubierta. Entre las columnas hay una crátera gallonada que lleva a ambos lados del pie sendos crismones simétricos, en posición inversa, en forma de cruz monogramática, con la P cerrada y la T. (fig. 2).

Dimensiones: 36 x 32 x 4,5 cm.

Su procedencia es desconocida. Pertenece al depósito de la Colección Municipal, y su número de registro es el 2.653.

7. Placa o ladrillo rectangular, de barro cocido, tosco, color ocre rojizo, con relieve moldeado. Le falta un pequeño fragmento en su parte inferior.

2. Placa nº 2.653. Procedencia desconocida.



3. Placa nº 13.198. Procedencia desconocida.

El relieve, en la cara anterior, representa un Crismón con el alfa y la omega a sus lados, entre dos columnas con basa y capitel que sostienen un arco de medio punto formado por tres molduras. Su interior está ocupado por una vena de nueve gallones. En las enjutas del arco, apoyando sobre los capiteles, hay dos elementos palmiformes de tres ramas. A derecha e izquierda del conjunto se desarrolla de abajo a arriba la inscripción: BRACARI VI / VAS CVM TUIS.

Dimensiones: 31 x 20 x 4,5 cm.

Su procedencia es desconocida. Pertenece a la Colección Municipal que entró en el museo en el año 1946, y su número de registro de objetos en depósito es el 2.655.

8. Ladrillo semejante al anterior, con los mismos motivos e inscripción e incluso quizá del mismo molde. Le falta un fragmento en el ángulo inferior derecho.

Dimensiones: 32 x 20,3 x 4,5 cm.

Está de antiguo en el Museo y su número de registro de entrada en propiedad es el 1981/603.

9. Ladrillo o placa de barro cocido, color rojizo, de forma rectangular.

En una de sus caras lleva un relieve hecho a molde que

consiste en un Crismón acompañado de la alfa y la omega, entre dos columnas con basa y capitel corintio; sobre ellos descansa un arco de medio punto, a modo de frontón curvo, formado por una moldura de sección semicircular, en cuyo tímpano va una venera de doce gallones. Ocupando las enjutas del arco hay dos delfines hacia abajo que apoyan sobre los capiteles. Debajo del crismón, entre los brazos de la X y la P, hay dos rosetas de siete pétalos. A los lados externos de las columnas, corre la siguiente inscripción: SALVO EPIS / MARCIANO, leída: SALVO EPIS (copo) MARCIANO. (fig. 3)

Dimensiones: 40 x 25 x 3,7 cm.

Su procedencia es desconocida. Ingresó en el museo en 1970 y fué registrado con el número 13.198 en el Libro Registro de Objetos en Propiedad.

10. Ladrillo o placa de forma rectangular, de barro cocido, color rojizo, decorado. Le falta un fragmento en el ángulo inferior derecho que le quita parte de la decoración.

La parte decorada presenta un relieve hecho a molde consistente en un crismón con el alfa y la omega entre los brazos de la X. La P tiene el trazo vertical muy largo y está rematada en su extremo inferior por un rasgo horizontal. La X es muy abierta y tiene los trazos cortos y engrosados en los extremos. El crismón va entre dos columnas, con bases y capiteles corintios, que sostienen un arco de medio punto formado por tres molduras de sección curva, la central más ancha que las otras. En su interior hay una venera con siete gallones y, en las enjutas del arco, saliendo de los capiteles, un elemento palmiforme de tres ramas. A los lados de cada una de las columnas, corre una inscripción de abajo a arriba, que dice: VTERE FELIX / ... TEMES IN (Crismón). En el extremo superior y en el inferior, cerrando el conjunto, hay dos filas de dientes de lobo o de sierra. (fig. 4).

Dimensiones: 30,5 x 22,5 x 3,5 cm.

Entró en el museo formando parte de la Colección de D. Antonio Lara, en el año 1972 y, según los datos del catálogo del Sr. Lara, procede del pago de "La Foronguilla", al S.O. de El Coronil (Sevilla). Está registrado en el Libro Registro de Objetos en propiedad del museo con el número 15.232.

11. Ladrillo o placa de forma rectangular, de barro cocido, color amarillento. Le falta el ángulo superior derecho.

La cara anterior está decorada con un relieve moldeado que consiste en un crismón con el alfa y la omega a ambos lados, entre dos columnas con basas y capiteles corintios. Las columnas están unidas por un arco de medio punto formado por una fina moldura en cuyo interior hay una venera de varios gallones. Bajo ella, y casi descansando sobre el trazo curvo de la P, hay un delfín. Apoyado sobre el capitel, y en dirección contraria al arco, va una moldura oblicua, como si fuera la mitad de un frontón triangular, bajo el cual, y al lado de la columna, hay cinco pétalos de una roseta incompleta, que se debe continuar en otra pieza similar a la que estudiamos, que formaría parte de un conjunto corrido a modo de friso en que alternarían arcos semicirculares y frontones triangulares. Debajo de estos motivos hay una inscripción muy borrosa, en la que se puede leer: VTEREF...

Sus dimensiones son: 36 x 22,5 x 5 cm.

La procedencia es desconocida. Existe de antiguo en el



4. Placa nº 15.232. El Coronil, Sevilla.

5. Placa nº 1981/601. Procedencia desconocida.



museo y tiene el número de registro de entrada 1981/600.

12. Placa semejante a la anterior, con las mismas características. Lleva también una inscripción que dice: VTERE FELIX FECETI. . . (fig. 5).

Dimensiones: 36 x 22 x 5 cm.

Está de antiguo en el museo, sin procedencia conocida. Su número de registro de entrada en propiedad es el 1981/601.

13. Ladrillo o placa de barro cocido, color rojizo oscuro, de forma cuadrangular, incompleta.

Está decorado en una de sus caras con un relieve moldeado que consiste en un cuadrado en cuyo interior va inscrita una roseta de cuatro pétalos en hueco formada por círculos secantes. Dentro hay un círculo donde va el crismón con el alfa y la omega. Alrededor del cuadrado lleva la siguiente inscripción: AELIA ELIN / CVM FILIS / GAUDET SVB... (fig. 6).

Dimensiones: 38,5 x 31,5 x 4,5 cm.

La procedencia es desconocida. Ingresó en el museo en 1946 formando parte de la Colección Municipal, y fue registrada en depósito con el número 2.658.

14. Placa de barro cocido color rojizo, forma rectangular, con relieve moldeado e inscripción. Esta es el motivo fundamental de la placa. Va metida en una doble moldura mixtilínea, de sección cuadrada, que dice así: FELIX / OPTATA / VIVAS / ISIDORE. Al borde de la placa, encuadrándolo todo, hay una fila de dientes de sierra. (fig. 7).

Dimensiones: 40 x 32 x 3 cm.

Procede al parecer de Utrera (Sevilla). Ingresó en el

6. Placa nº 2.658. Procedencia desconocida.



7. Placa nº 1981/604. Utrera, Sevilla.

museo en 1981 adquirida a un particular y está registrada en el libro de entrada de objetos en propiedad con el número 1981/604.

15. Ladrillo de barro rojizo, con inscripción. Es liso, de pasta bien cocida. Tiene forma rectangular y en dos de los lados estrechos lleva la inscripción CHIONI VIVAS, precedida del crismón, en positivo y de lectura invertida.

Dimensiones: 29 x 18,5 x 4,5 cm.

Su procedencia es desconocida. Entró en el museo en 1946 formando parte de la Colección Municipal y está registrado con el número 2.640 de objetos en depósito.

16. Ladrillo semejante al anterior, de color ocre rojizo y pasta bien cocida. Tiene forma rectangular y en uno de los lados estrechos lleva la inscripción: AMAZONI VIVAS, en positivo y de lectura invertida. En el lado más estrecho, la inscripción tiene las letras más estilizadas y juntas para que quepa entera. (fig. 8).

Dimensiones: 29 x 16,5 x 4,5 cm.

Procede de Casariche, Cerro de la Atalaya, provincia de Sevilla. Fue encontrado por D. Domingo Caballero quien la donó al museo en el año 1971, donde fue registrado con el número 13.544 de objetos en propiedad.

8. Placa nº 13.544. Casariche, Sevilla.

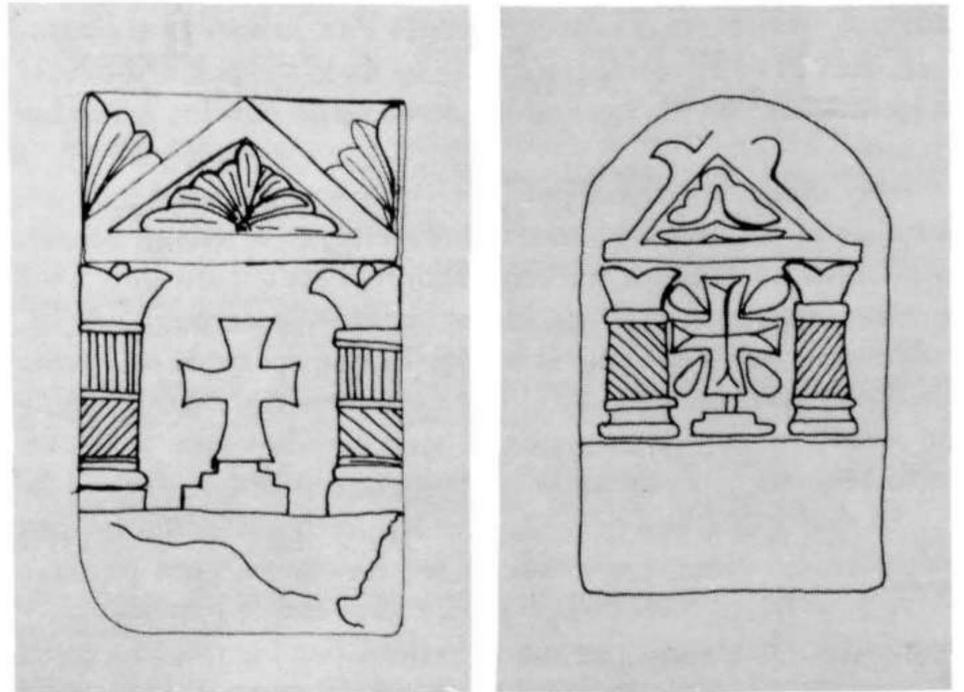


El estado actual de la investigación sobre este tema¹ nos permite afirmar que estos ladrillos o placas ornamentales se encuentran en el arte paleocristiano y perduran en la época visigoda. Su origen parece estar en el Norte de Africa², desde donde pasaron a la Bética, y de aquí a otros lugares de la Península y Baleares. En la Bética se desarrollan con gran intensidad creándose varios talleres, uno de ellos al parecer en Ronda³ y otro en Morón⁴, que fabrican modelos nuevos y distintos al ir evolucionando y tomar motivos propios de las culturas perrromana y romana de la Península.

Respecto a cómo se utilizaron aquí, es difícil afirmar nada concreto ya que, en ningún caso, se han encontrado «in situ» ni se ha hecho excavaciones científicas en los lugares de los hallazgos. Sólo por la bibliografía referente a otros lugares⁵, y por algunos testimonios orales referentes a España⁶, se puede decir que su utilización fue diversa, empleándose como ornamentación de paredes o techumbres de edificios, para cubrimiento de la labor de albañilería de las tumbas hechas a modo de sarcófagos, donde se colocaban en las paredes, y también como cobertura de sepulturas como si fueran mosaicos. Un ejemplo del primer caso pueden ser nuestros ladrillos 3 a 5 que presentan un rebaje en ambos extremos, quizá para ser encajados, y del segundo los números 11 y 12 que se complementan, formando un friso, inspirado posiblemente en sarcófagos marmóreos paleocristianos que también presentan alternancia de frontones curvos y triangulares. Los que llevan inscripción dedicatoria pudieron servir de exvotos o lápidas sepulcrales.

Los motivos que ornán estas placas aparecen también en la escultura en piedra de distintas épocas, anteriores y posteriores. Por ejemplo, la roseta de pétalos en sentido giratorio o rueda de radios curvos que encontramos en la placa número 1, está representada en estelas funerarias romanas de la provincia de Burgos y otras, representando símbolos astrales tomados de culturas anteriores; del mismo modo la podemos ver en las ménsulas que sostienen la lápida fundacional de la Basílica de S. Juan de Baños, en el friso interior de la nave mayor de San Pedro de la Nave, y en una placa decorativa procedente de Segóbriga (Cabeza de Griego). Por esta razón es muy difícil dar una fecha concreta. También aparece este motivo en otras placas cerámicas de la misma época que se conservan en el Museo de Sevilla, así como en dos que guarda el Museo Arqueológico de Córdoba, en una como motivo central, y en otra acompañada de distintos motivos geométricos⁷. Las otras ruedas o rosetas que aparecen en este ladrillo son motivos normales en el arte visigodo, ya sean de seis, ocho o más pétalos. En cuanto a los triángulos ahuecados y la espina de pez, podemos hallarlos en otras placas del museo, así como en una que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁸.

En la placa número 2, el motivo fundamental es el gran Crismón que ocupa casi todo el espacio. Su forma y letras, así como las rosetas que lo adornan, recuerdan al que aparece en uno de los lados estrechos del sarcófago de la Catedral de Braga (Portugal)⁹, aunque en éste la P es cerrada y las rosetas son de seis pétalos. Una placa como ésta, quizá procedente de un mismo molde, se conserva en el Museo Arqueológico de Barcelona¹⁰, y otra semejante pero con inscripción, en el



9. Estelas funerarias de Egipto.

Museo Arqueológico de Córdoba¹¹.

Las placas números 3, 4 y 5, que presentan crismones bajo arco, están en relación con las 7 a 12, aunque las citadas en segundo lugar llevan inscripción. Las primeras son más sencillas, con motivos más finos y estilizados, recordando más el tipo de crismón del sepulcro de Braga. Su posición en sentido inverso debe ser intencionada, ya que si se tratara de un molde, el motivo decorativo iría en hueco para que, al vaciarlo, la reproducción saliera en relieve, como es lo normal en las piezas que se conocen.

Con respecto a la figura arquitectónica del arco sostenido por columnas cobijando un crismón que aparece en estos ladrillos, es muy parecida, sobre todo en el segundo grupo de los nuestros, a la que vemos representada en estelas funerarias de Egipto datadas en el siglo VI¹² (fig. 9), aunque en ellas el Crismón está substituido por una cruz. Esto puede afirmar el carácter funerario de estos ladrillos que pueden considerarse también como estelas. En España aparece la misma forma de estos relieves en canceles de piedra de los talleres de Mérida y Toledo, fechados en el siglo VI-VII, donde se repiten las columnas y la venera, mientras que el crismón, diferente, es la reproducción en piedra de los crismones de tipo bizantino engastados en pedrería¹³.

La pieza número 6 es una variante de los anteriores pues, en lugar del arco de medio punto, presenta un frontón triangular, —a cuyos lados van dos pájaros, posiblemente palomas— que en vez de venera lleva un crismón, mientras que entre las columnas hay una cratera gallonada. Este tipo de cratera aparece en mosaicos romanos del Bajo Imperio y en mosaicos tumbales de Mallorca y Tarragona de los siglos V y VI¹⁴, así como en el sarcófago de Braga, del siglo V. Conjuntos similares de pájaros y crateras juntos se pueden ver en una placa del Museo de Córdoba, quizá más tardía que la nuestra¹⁵, y en un relieve en piedra de la ermita de Ntra. Sra. de Tejares, de Salvatierra de Tormes (Salamanca), del siglo VII, aunque en estos dos ejemplos las aves son pavos reales

en lugar de palomas como en el nuestro, y en una columna de mármol con palomas procedentes de Pax Julia (Beja, Portugal), del siglo VI¹⁶. La fecha que se ha dado a este ladrillo de la crátera, siglos V-VI, nos parece de acuerdo con los paralelos citados¹⁷.

Hay otros motivos decorativos que acompañan a los conjuntos que hemos estudiado. Uno de ellos es el delfín. Este se encuentra en la placa número 9, donde ha substituido a los elementos palmiformes de los anteriores, y en las 11 y 12, entre la venera y la P del crismón. El que aparezca este tema decorativo creemos que no supone solamente la colocación de un nuevo elemento ornamental sino que hay que interpretarlo teniendo en cuenta la simbología cristiana.

El delfín fué considerado por los antiguos como un pez salvador. Se creía que acudía a los naufragos para poner a salvo a los tripulantes de las embarcaciones que zozobraban, y seguía a los barcos de pesca que lo llamaban para acudir en su ayuda en cualquier oportunidad. También evocaba la travesía de las almas llevadas a los Campos Elíseos, sin distinción de creencias. Por ésto se les representaba en los sarcófagos y otros monumentos como figura ornamental. Estas creencias hicieron que fuera asimilada su significación por los primeros cristianos, entre los que representó en un principio las catacumbas, y después la Iglesia y la Resurrección. Al simbolizar la salvación, no es extraño que su figura representara también la persona de Jesús como Salvador de los hombres y de la Iglesia. Al principio este símbolo era expresado por la imagen de un pez indeterminado, y es a partir del siglo III cuando aparece el delfín, solo o acompañado del tridente o el ancla como símbolos de la cruz desde los primeros tiempos. Lo encontramos en el sarcófago de Salustio Ippolito, del siglo IV, del Museo de Letrán, y en el de Aurelia Petronila, del Museo Vaticano. En las Catacumbas de San Calixto sobre un tridente, en una pintura del siglo II y en algunas inscripciones de Anagni¹⁸. En España aparece en una pilastra de Segóbriga, como motivo central de un ladrillo cerámico de Valladolid y en fragmentos de ladrillos o placas conservados en este museo, combinado con motivos geométricos.

Otro motivo a considerar en estos ladrillos es el de la rosácea. Aparece en los números 9, 11 y 12. En el primer caso, se trata de unas rosetas de siete pétalos, colocadas a ambos lados del crismón, en su parte baja, ocupando el mismo lugar que las cruces monogramáticas del ladrillo de la crátera. Esto podría interpretarse como que también aquí se ha querido simbolizar la figura de Cristo, cosa que no es nueva en la iconografía cristiana, siendo muy significativo el número siete en los pétalos de la flor¹⁹. En el segundo caso, aunque no se puede ver completo el motivo, se puede deducir que tiene ocho pétalos. Y podremos ver cómo, en una iglesia de Kalb-Louzeh (Siria), del siglo VI, se representa el Crismón como una estrella o roseta de ocho radios²⁰.

No conocemos la existencia en otros museos de ejemplares semejantes a los del Museo de Sevilla números 3 a 5. Por el contrario, sí son abundantes los del tipo de BRACARI²¹; se conocen varias piezas con el nombre de MARCIANO²², y uno más en el Museo de Granada como el de la crátera. Sin

embargo, creemos que es inédita la pieza que hemos inventariado con el número 10, procedente de El Coronil (Sevilla), cuya inscripción desgraciadamente está incompleta. Por la letra, la altura del relieve y la decoración de dientes de lobo, se puede considerar del siglo VI.

El motivo de la roseta de cuatro pétalos formados por círculos secantes, inscrita en un círculo, se repite mucho en el arte visigodo. Lo podemos encontrar en la placa número 13. Según Palol²³, tiene su origen en mosaicos romanos del Bajo Imperio, como uno que, procedente de Ecija, se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla. Perdura durante todo el arte visigodo y lo podemos encontrar en muchos monumentos hispánicos de esta época; entre otros, en una pilastra procedente de Mérida, del Museo de Badajoz²⁴; en el tenante de altar de la mezquita de Córdoba²⁵; en algunos fragmentos de celosía de la iglesia de Algezares (Murcia)²⁶ en un relieve de La Albufereta, del Museo de Alicante²⁷; y en frisos decorativos del ábside y enjutas de la puerta de la basílica de San Juan de Baños, Baños de Cerrato (Palencia)²⁸. En orfebrería, embellece con su calado la corona de Recesvinto del tesoro de Guarrazar²⁹. Esta placa, aunque el motivo de la rosácea no nos puede dar una fecha definitiva por su larga perduración, sin embargo, por el tipo de letra y por su grueso modelado, la podríamos situar en el siglo VI. Podría ser un ejemplar de los procedentes de Bornos (Cádiz)³⁰, adquirido por la Colección Municipal y depositada en el Museo de Sevilla. Su inscripción, incompleta, ya leída por Vives y Hübner³¹, dice así: *Aelia Elina / cum filis / gavdet subule / salva*.

En cuanto a la placa número 14, lo fundamental en ella es la inscripción, realizada por la sencilla cartela moldurada y los dientes de lobo que la enmarcan. Responde a la conocida fórmula funeraria desde época paleocristiana. Respecto a sus elementos, el nombre Isidorus solamente aparece recogido una vez por Vives y Hübner, en el epitafio de los obispos San Isidro, San Leandro y su hermana Florentina³²; el término OPTATA puede ser interpretado como nombre propio, Optata, pues así aparece en varias inscripciones romanas recogidas por Hübner, y Vives señala un Optatus en su inscripción 75³³. Por otra parte, puede ser un participio en acusativo neutro del verbo *opto*: las cosas deseadas. Todo ello nos daría dos significados diferentes de la inscripción, que, por la grafía de las letras podríamos fechar, teniendo también en cuenta el nombre de Isidro, en el siglo VII.

Las dos últimas piezas que estudiamos son de características semejantes. En ambas se utiliza la misma fórmula exclamativa con VIVAS, aunque el segundo no lleva crismón. La número 15 es similar a una procedente de Estepa³⁴, pero en ésta se repite la inscripción en las dos caras, al igual que en una procedente de Osuna³⁵. La segunda nos da un nombre nuevo, Amazonius, que no aparece en ninguna bibliografía consultada. Ni los nombres ni la grafía de las letras nos dan pie para que podamos situar estos ladrillos fuera del entorno cronológico señalado para los demás ejemplares estudiados, esto es, los siglos V a VII. ■

¹PALOL, Pedro de: *Arqueología cristiana de la España romana*. Madrid-Valladolid, 1967, p. 255-272.

BLAZQUEZ, José M^a: *La Bética en el Bajo Imperio*. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, Diciembre, 1976. Córdoba, 1978, p. 268-270.

²CABROL-LECLERQ, H.: *Carreaux estampés et moulés*. Dictionnaire de Archeologie Chretienne et de liturgie, T. II, Col. 2178-2.189.

³SCHLUNK, Helmut: *El arte decorativo visigodo*. Boletín Bibliográfico, Año XII, núm. 1-2, 1944, p. 18.

⁴TORRES Y LEON, Ignacio: *Los ladrillos visigóticos de Val-Duan*. Re. Arc., Bibl. y Museos, T. XXVIII, 1913, p. 264-290.

⁵LECLERQ, H.: Op. cit.

⁶SANTOS GENER, Samuel de los: *Las artes en Córdoba durante la dominación de los pueblos germánicos*. Bol. de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, n^o 78, 1958.

RADA Y DELGADO, J. de la: *Ladrillos sepulcrales cristianos que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. Museo Español de Antigüedades, T. VII, p. 583-594.

⁷SANTOS GENER, Samuel de los: Op. cit. p. 179 y 183; PALOL, Pedro de: Op. cit. lám. LIX.

⁸PALOL, Pedro de: Op. cit. lám. LIX.

⁹SCHLUNK, Helmut: *Sarcófagos labrados en*

Hispania. Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana. Barcelona, 1969. Roma-Barcelona, 1972, p. 213, lám. LXXIII. PALOL, Pedro de: Op. cit. lám. XCVI.

¹⁰PALOL, Pedro de: Op. cit. pág. 265, lám. LXI.

¹¹PALOL, Pedro de: Op. cit. pág. 265, lám. LXI. SANTOS GENER, Samuel de los: Op. Cit., pág. 185.

¹²WULFF, Oskar: *Altchristlicher und Mittelalterliche und Italianische Bildwerke*. Berlín 1.900. Vol. I, n^o 86 y 104.

¹³PALOL, Pedro de: *Arte Hispánico de época visigoda*. Barcelona, 1968 lám. 20, 27, 30, 31 y 56.

¹⁴PALOL, Pedro de: A.C.E.R., Lám. XCVII y CIII.

¹⁵SANTOS GENER, Samuel de los: Op. Cit., pág. 183.

¹⁶SCHLUNK, Helmut y HAUSCHILD, Theodor: *Dier Denkmaler der Frühchristlichen und Westgotischen Zeit*. Mainz am Rheim, 1978.

¹⁷PALOL, Pedro de: A.H.E.V., lám. 10.

¹⁸LECLERQ, H.: Op. Cit. T. IV, I, pág. 283-295.

¹⁹«*Le Sarcophage de Sancte Chrodoara a l'église collegiale Saint Georges d'Amay*». Bull. du Cercle Archéologique Hesbaye-Coudroz. T. XV-1977. Amay LECLERQ, H., op. cit. T III. col. 1501-1502.

²⁰LECLERQ, H. T. III, I, col. 1503.

²¹PALOL, Pedro de: p. 267. A.C.E.R.

²²PALOL, Pedro de: id. id. id.

²³PALOL, Pedro de: A.C.E.R., fig. 90.

²⁴PALOL, Pedro de: A.H.E.V., lám. 34.

²⁵SCHLUNK, Helmut: *Ars Hispaniae, II*, Madrid, 1947, fig. 228.

²⁶MERGELINA, Cayetano de: *La iglesia bizantina de Algezares*. A.E. Arqu. XIX, 1940-41, fig. 8.

²⁷LLOBREGAT, Enrique A.: *Materiales hispanovisigodos del Museo Arqueológico Provincial de Alicante*. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 10, 1970, p. 199-203, lám. III.

²⁸PALOL, Pedro de: A.H.E.V. lám. 52.

²⁹SCHLUNK, H.: A.H. fig. 330.

³⁰PALOL, Pedro de: A.C.E.R. p. 268.

³¹VIVES, José: *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. Barcelona, 1969, n^o407.

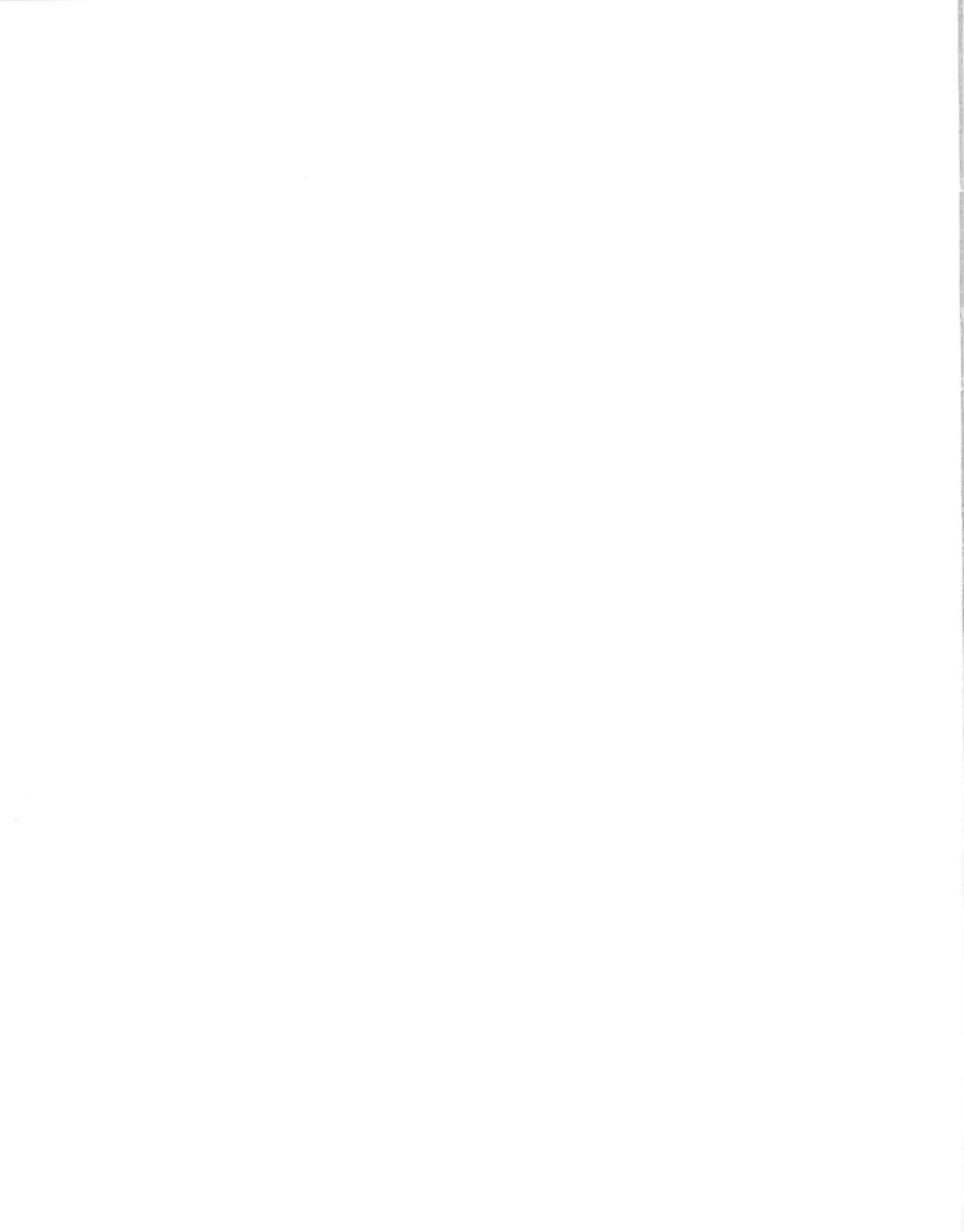
HUBNER, A: *Inscriptionum Hispaniae Christianarum. Supplementum*. Berlín. 1900 número 431.

³²VIVES, José: Op. Cit.: n^o272.

³³VIVES, José: Op. Cit.: n^o75.

³⁴PALOL, Pedro de: A.C.E.R. p. 268.

³⁵VIVES, José: Op. cit. n^o410.



Pilas bautismales mudéjares del museo arqueológico de Sevilla

Durante los trabajos de ordenación de los almacenes que se están realizando en el Museo Arqueológico sevillano, se ha localizado una pila bautismal mudéjar que figura en el libro de registro de objetos en propiedad con el número de entrada 3052 como procedente de Sevilla y que fué donada en 1902 por el pintor Virgilio Mattoni. Consideramos, dada la escasez de los ejemplares conservados, es de interés presentarla junto con la ya conocida pila del Hospital de San Lázaro¹, tenida hasta ahora como el único ejemplar de este tipo existente en la ciudad, y que ingresó en el Museo como depósito de la Exma. Diputación Provincial en el año de 1970.

A pesar de la escasez de piezas localizadas debido a una posterior prohibición de utilizar pilas bautismales realizadas en barro, su producción tuvo que ser muy grande, sobre todo para enviarlas al Nuevo Mundo, hecho que está comprobado por la existencia de documentos que tratan sobre este asunto². Estos dos ejemplares que presentamos son por su contraste una muestra de la diversidad de tipos que debieron fabricarse, los cuales abarcan desde los realizados con mayor complejidad y riqueza, junto a una gran destreza técnica, como la del Hospital de San Lázaro, hasta otros más populares y sencillos de los que es claro exponente la pieza localizada ultimamente.

La primera de ellas se compone de dos piezas, la taza donde se deposita el agua y el soporte sobre el que se apoya la anterior. La pila tiene perfil troncocónico con una carena en su tercio superior que quiebra la dirección de las paredes, cerrándolas un poco. Labio con moldura redondeada al exterior y base plana con un orificio en su centro para dejar salir el agua. El barro es blanquecino, bien decantado y de excelente cocción. Su superficie lleva un vedrío verde en el exterior, mientras es blanco con salpicaduras verdes.

La decoración está hecha principalmente a molde, aplicada sobre la superficie³, y se divide en tres campos. El primero, entre la moldura del labio y otra menor que va algo más abajo, lo ocupa un cordón horizontal con nudos de tipo franciscano. Otro llega hasta la carena, y está formado por un friso de piñas y flores estilizadas, unidas por un tronco que describe meandros y dividen la composición en zonas simétricas opuestas. El tercer campo decorativo es el que ocupa más superficie y está constituido por las mismas piñas unidas a un tronco que describe meandros mucho más amplios y cerrados que los del friso anterior. En los espacios libres que quedan entre ellos se colocan ramos de hojas simétricas, opuestas

alternativamente. La parte inferior, que es la que encaja en el soporte, es lisa.

El soporte es cilíndrico con la misma molduración en sus bordes que la pila. Lleva también un baño de vedrío verde y la decoración se dispone en sentido helicoidal con piñas y flores, enmarcada por el cordón franciscano que corre entre la dolbe molduración de los extremos. En la parte superior tiene dos placas con un rostro barbado, que, como es corriente, posiblemente represente algún santo, quizás San Lázaro, titular de la iglesia a la que perteneció.

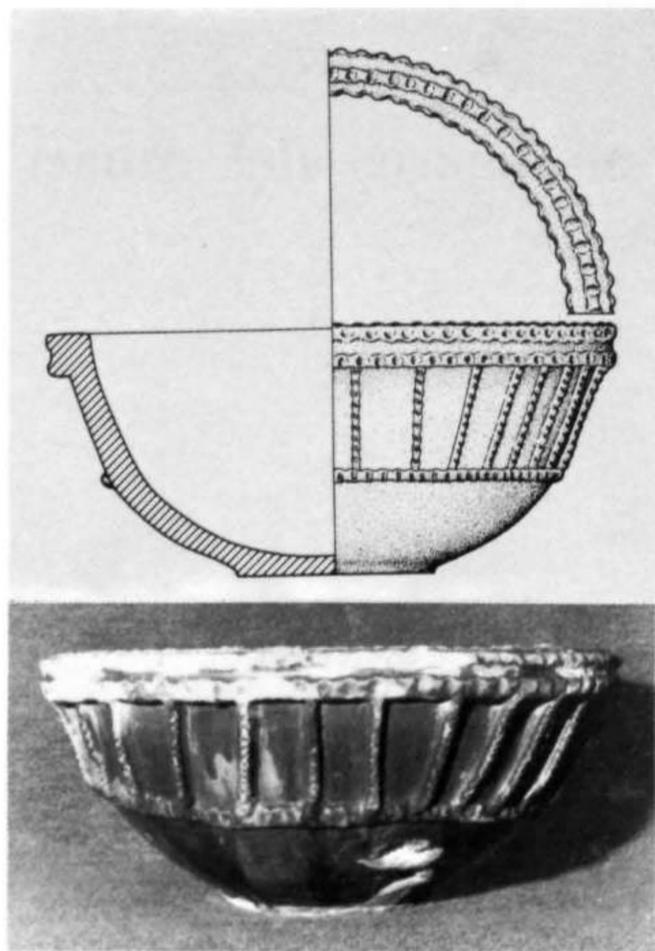
Dimensiones: Pila, diámetro exterior 94,8 cm., diámetro base 21,6 cm., altura 57,2 cm.

La otra pila bautismal es de forma hemiesférica con pie indicado y base plana. Tiene el borde moldurado al exterior por una faja de sección cuadrada de 4 cm. de altura. El barro es de color ocre, bien decantado y cocido. El exterior y el interior van cubiertos de vedrío verde.

La decoración ocupa la mitad superior de la pieza y está formada por un friso limitado por cordones, al que dividen

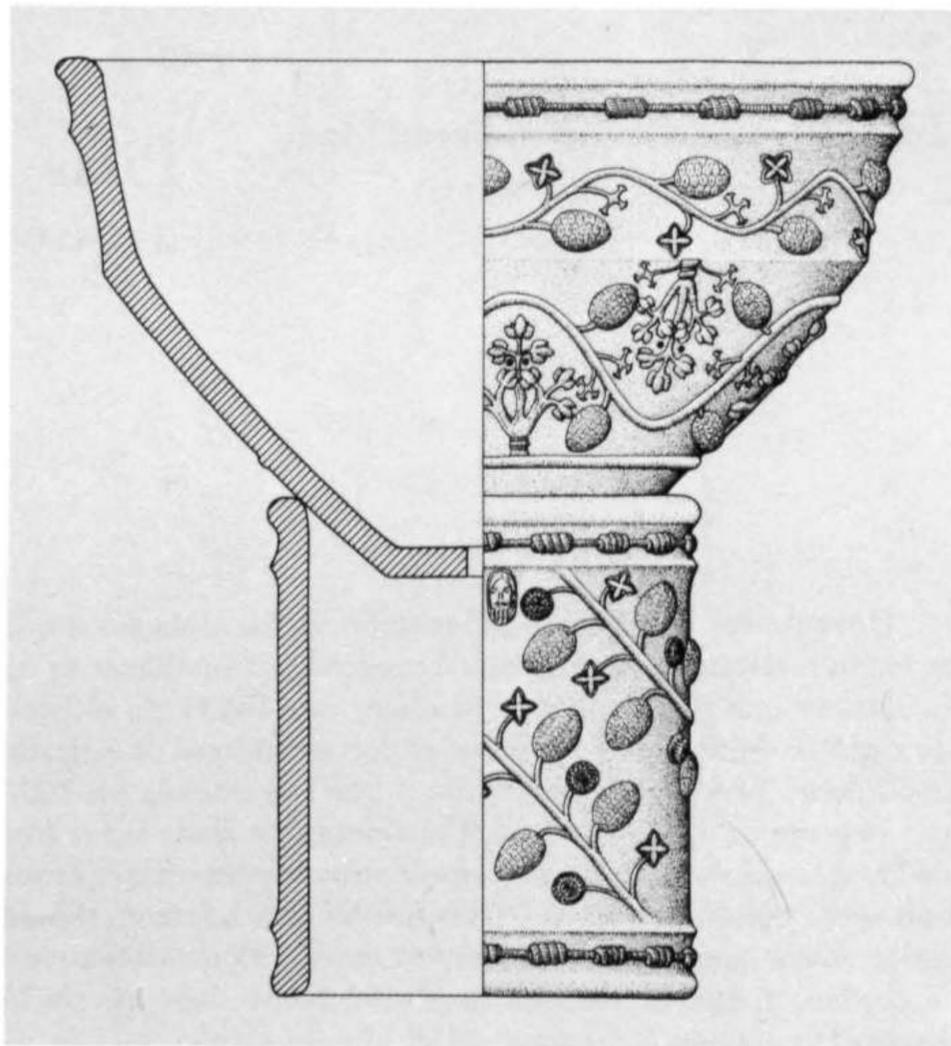
1. Pila bautismal procedente del Hospital de San Lázaro.





2. Pila donada por el pintor Virgilio Mattoni.

3. Pila procedente del Hospital de San Lázaro (Sevilla).



otros cordones perpendiculares en espacios rectangulares a modo de metopas contiguas, en las que se produce un contraste de clarooscuro que contribuye a realizar esta composición; el borde se decora también con cordones en sus ángulos y en el centro de su cara superior.

Dimensiones: diámetro exterior 60 cm., diámetro base 28 cm., altura 26 cm.

La pila del Hospital de San Lázaro nos ofrece unos motivos decorativos totalmente góticos, aunque su composición nos hace recordar las tinajas mudéjares del último momento⁴, en que las hojas de vid y los frutos se enroscan por sus superficies con ánimo de cubrirlas totalmente con un concepto estético semejante al de la pieza que nos ocupa. Lo que si es de hacer notar es la diferencia del cuidado puesto en la realización de unas y otra. Mientras aquellas han sido hechas con rapidez y cierto descuido, esta última lo ha sido con gran esmero y cuidado, lo que está justificado por el distinto fin a que van destinadas. Al observarla tampoco podemos dejar de evocar los motivos decorativos de la arquitectura contemporánea a ella, ya que en las portadas mudéjares sevillanas encontramos composiciones muy semejantes. Pilas muy cer-

canas a esta son las de la iglesia de San Pedro de Carmona y la de La laguna en Tenerife⁵.

En cuanto a la pieza donada por Mattoni, podemos decir que la utilización de cordones es muy común en la decoración mudéjar⁶, la encontramos ya en los ejemplares más antiguos, aunque es en la última época, al incorporarse motivos cristianos, cuando adquieren mayor protagonismo. En Toledo hay ejemplares de tinajas en los que la decoración se enmarca con estos cordones. En el Museo sevillano existe un brocal de pozo, procedente de la misma capital, que lleva en su mitad un friso concebido de forma muy semejante al de la pila que nos ocupa. También aparecen en las pilas bautismales toledanas⁷, cuya decoración coge una amplia faja bajo el borde, de forma parecida a la de la muestra, lo que confirma una vez más las influencias que de esta ciudad encontramos en la cerámica sevillana, y que debió ser mucho más amplia pues en la arquitectura también se recoge este influjo⁸.

En cuanto a la cronología podemos citar que estamos de acuerdo con la fecha propuesta por Gestoso para este tipo de piezas⁹, hacia fines del siglo XV o principios del XVI, dadas las características estilísticas ya comentadas. ■

1 GESTOSO PEREZ, José: «Antiguas industrias artísticas. Pilas bautismales». La Ilustración Artística, nº915, Barcelona, 1899, págs. 454-455.

2 GESTOSO PEREZ, José: *Los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1903.

3 No estamos de acuerdo con la opinión de Gestoso sobre la técnica seguida para la realización de los adornos de esta pila. Él cree que fueron tallados sobre su superficie, procedimiento que niega la evidencia de la utilización del mismo

molde para los distintos elementos decorativos. «Los barros vidriados...» pág. 139».

4 Sobre la decoración de estas tinajas, de las que el Museo posee una interesante colección, tratamos en el artículo «Tinajas mudéjares del Museo de Sevilla: tipología y decoración» actualmente en prensa.

5 AINAUD DE LASARTE, Juan: *Cerámica y Vidrio*. Ars Hispaniae, X. Madrid, 1952, fig. 555, pág. 199.

6 HERRERA ESCUDERO, M^a Luisa: «Las tinajas

mudéjares del Museo de Toledo. Intento de sistematización». Memoria de los museos arqueológicos provinciales. Volumen IV, 1943, pág. 147.

7 LLUBIA, Luis María: *Cerámica medieval española*. Barcelona, 1973, pág. 140-141.

8 ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla, 1932, pág. 7.

9 GESTOSO PEREZ, José: «Antiguas industrias...» pág. 455.

José M. Casal L-Valeiras.

Alumbrado de museos: bases de su realización

Primera parte de la conferencia pronunciada por el Dr. Casal en la reunión que, el pasado mes de octubre, celebró el CUERPO FACULTATIVO DE CONSERVADORES DE MUSEOS en Madrid.

I INTRODUCCION

Como en todo proceso creativo, la realización del alumbrado de un museo exige definir, como base de partida, los fines que deben conseguirse con su implantación y, posteriormente, es necesario efectuar un análisis detallado y válido de aquellos factores que condicionan su consecución. Este análisis permitirá pasar de la definición de los fines, conceptualmente generalista, al establecimiento de las necesidades concretas y definidas que debe satisfacer el alumbrado. A partir de la fijación de éstas, el realizador podrá establecer las bandas de valores de distintos parámetros de la iluminación que permitan satisfacer las diversas necesidades consideradas y, mediante un proceso iterativo, armonizarlas según la importancia relativa que se conceda, en el conjunto, a cada una de ellas así como tomar las demás decisiones proyectuales.

En la actualidad, las ciencias del hombre proporcionan un cúmulo de conocimientos sobre las necesidades de las personas y su respuesta a estímulos sicofísicos —se ha afirmado que la dificultad estriba en manejarlos con validez— que hoy es completamente absurdo prescindir de ellos para establecer los parámetros físicos del alumbrado en base a las necesidades que deben satisfacerse pues la experiencia personal, la mera intuición, la anécdota, no pueden sustituirlos. Estos conocimientos permiten, en unos casos, cuantificar los parámetros, dentro de ciertos límites, para satisfacer determinadas necesidades y, en otros, proporcionar orientaciones que contribuyan a reducir incertidumbres proyectuales.

Estos conocimientos corresponden a un amplio espectro de disciplinas tan dispares como, por ejemplo, la antropometría, ecología humana, sociología y, fundamentalmente, la ergonomía, de tan espectacular desarrollo desde la segunda guerra mundial. La información que proporcionan abarca aspectos tan distintos como la definición de la jerarquía de las necesidades del hombre, establecida por A.H. MASLOW y otros psicólogos, o la especificación, y en cierta medida cuantificación, de los parámetros de la iluminación que afectan a la actuación visual de las personas.

Otras muchas ciencias, como la física, la química y, sobre todo, la museografía y museología —ésta en menor grado— facilitan información sobre muchos aspectos relacionados, más o menos directamente, con el alumbrado de museos cuya utilización es imprescindible para su adecuado diseño. Así,

por ejemplo, proporcionan orientación sobre la función de utilidad del museo, la planificación museística, las exigencias que afectan a la conservación de las colecciones. La trascendencia de estos conocimientos puede ponerse de manifiesto con un ejemplo: RIVEIRO afirmó que el proyecto inicial del Museo Gubelkian (Fig. 1) fue totalmente modificado como consecuencia de los resultados obtenidos por G. THOMSON sobre la deteriorización que la luz natural causaba a los materiales orgánicos.

1. Museo Gulbekian: su realización fué condicionada por los conocimientos sobre deteriorización.



Pero, aún cuando estos conocimientos proporcionan orientaciones válidas e, incluso, permiten en cierta medida objetivar y hasta cuantificar diversos parámetros del alumbrado de museos, es indudable que no son completos ni sistemáticos, de ahí que durante el proceso de diseño muchas decisiones tienen que ser subjetivas. A ello se añade que las diversas necesidades que deben satisfacerse presentan exigencias conflictivas —p. ej.: existe con frecuencia antinomia entre las debidas a la presentación visual de las obras y a su conservación— que obligan a adoptar soluciones de equilibrio; que muchos aspectos condicionados por el alumbrado son juzgados de diversa forma no sólo por las distintas personas sino aún por un mismo individuo al variar su experiencia, cultura o estado anímico y, consecuentemente, la adopción de cualquier solución que les afecte será básicamente intuitiva. A estas motivaciones se pueden añadir otras muchas que también coadyuvan a demostrar que el diseño del alumbrado está muy lejos de constituir un mero proceso tecnológico.

Por todo lo indicado hasta aquí, es posible afirmar que la realización de la iluminación debe basarse en los conocimientos existentes pero, a partir de éstos, constituirá un proceso creativo e imaginativo que utilizará, con carácter instrumental, la tecnología disponible con el objetivo de satisfacer, ade-

cuada y armónicamente, las necesidades consideradas, contribuyendo así al logro de los fines del museo (fig. 2), cada vez más amplios y críticos, tanto por la dinámica museística de las últimas décadas, como por las crecientes exigencias que plantea la sociedad y cultura actuales.

A pesar de lo indicado, la iluminación de muchos museos está realizada con una falta de sensibilidad y creatividad incomprensible aún con las más laxas exigencias, sorprendiendo todavía más, si cabe, que, incluso, algunas hayan sido alabadas, basándose para ello exclusivamente en sus aspectos tecnológicos (?) con olvido de su escasa contribución a los fines museográficos. Recuérdese, por ejemplo, el alumbrado del Boymans de Rotterdam, tan citado en la bibliografía museística. Ciertamente estas iluminaciones han justificado críticas más válidas y realistas como la de E.B. DE FELICI: «con las solas luces artificiales utilizadas a menudo demasiado friamente bajo etiqueta científica, es indispensable realizar unos efectos especiales para evitar que las obras de arte resulten inmersas en una atmósfera artificial, fría y abstracta, poco agradable para el visitante».

Pues bien, a pesar de todo ello, existe una cierta prevención cuando se hace referencia a la creatividad en la presentación o ambientación de un museo. Así, y no es más que un

2. *Objetivo del alumbrado: contribuir al logro de los fines del museo.*



ejemplo, A. SAURA indicaba recientemente: «nunca, jamás, los museos deberán ser montados por decoradores obsesionados por la idea de creación, sino por profesionales de la museografía sin apetito de renombre personal, en el ejercicio de una labor importantísima, pero no creadora». Ciertamente tal prevención está avalada por realizaciones donde la creatividad del realizador ha minimizado las colecciones al potenciar, por encima de límites admisibles, el continente o la presentación y cuyo paradigma quizá lo constituye el Museo Guggenheim.

Ante esta realidad es conveniente hacer una breve aclaración a fin de intentar justificar que la realización de un alumbrado debe responder, en una gran proporción, a un proceso creativo. Antes de hacer referencia a ello es conveniente resaltar que este proceso debe estar embridado por su objetivo fundamental: *satisfacer los fines del museo y, en este contexto, «el método de exhibición»* —y por tanto el alumbrado— «no puede ser más notable que las cosas que se muestran», como indicó P.R. ADAMS. Por tanto, si por hedonismo del realizador o por otra razón cualesquiera, la iluminación sobrepasa este límite, será inadecuada e indefendible por muchas cualidades que reúna bajo otros puntos de vista.

Pues bien, la afirmación de que la realización de un alumbrado es necesario que responda a un proceso creativo —siempre enmarcado por los fines museográficos— se basa en que debe de constituir una solución elegante que realce los objetos y contribuya a que el público los aprecie sensual, emocional e intelectualmente. Esto sólo se podrá conseguir merced a la creatividad del realizador del alumbrado ya que no existen unas normas suficientemente estrictas que la sustituyan. Es interesante resaltar que el concepto de creatividad tiene diversos significados en el campo de las bellas artes, la psicología, las ciencias, las tecnologías. Por tanto, con frecuencia, la prevención contra la creatividad en el museo es más una cuestión de disparidad semántica que conceptual entre personas de distinta formación disciplinaria.

II EL ALUMBRADO EN EL MUSEO

II.1 Fines del museo

Si, como se ha indicado —y parece imposible que existan opiniones válidas en contrario— el objetivo del alumbrado es contribuir a la consecución de los fines del museo, la definición precisa de éstos constituye el punto de partida para su realización. Ciertamente no pueden generalizarse, con suficiente concreción, todos los fines que debe satisfacer un museo por cuatro razones básicas:

- porque hoy se incluye en este concepto una amplia gama de instituciones muy dispares: museos de bellas artes, tecnología, arquitectura, etnografía, historia natural e, incluso, jardines botánicos, reservas naturales y un largo etcétera.
- por la variedad de las colecciones. Recuérdese, por ejemplo, que en España hay museos dedicados a los naipes, delitos, pompas fúnebres, vino, zapatos, además de los que pueden considerarse más convencionales.
- por ser el museo un concepto dinámico, sobre todo en

las últimas décadas, como lo demuestran las sucesivas definiciones redactadas por el ICOM desde que aprobó la primera, en 1951, y ello no es más que una justificación entre las muchas existentes.

- porque los fines del museo varían en el tiempo al estar afectados por los cambios que sacuden y transforman a la sociedad. Así, por ejemplo, no hace muchos años, el museo era un establecimiento silencioso, erudito, esotérico que se deseaba fuese apreciado intelectualmente por una élite mientras que hoy se busca que sea vibrante y participativo para que un público popular y heterogéneo disfrute de él.

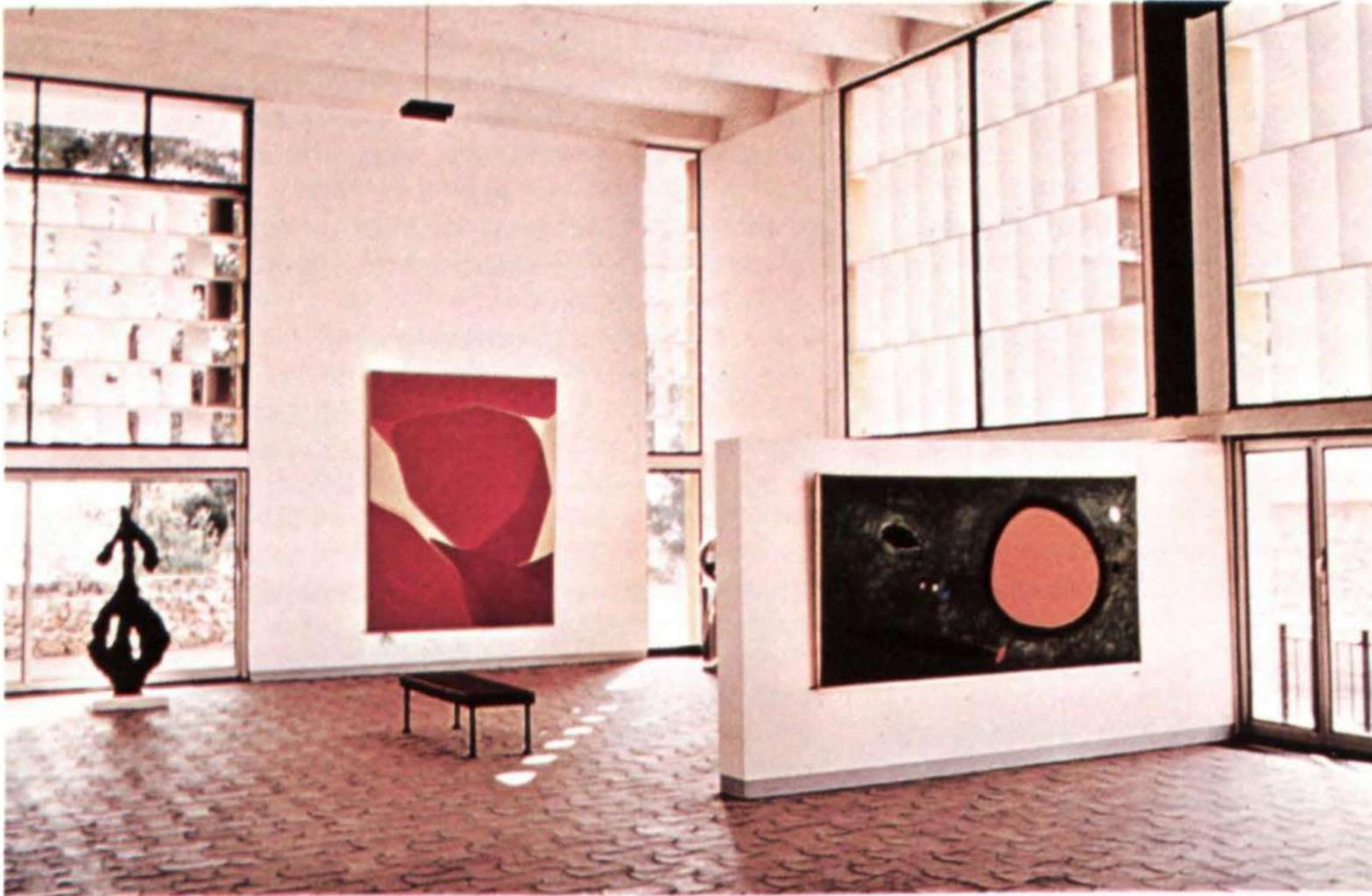
Aún cuando es imposible, por lo indicado, determinar los fines concretos de los distintos museos, ya que están afectados por aspectos específicos de cada uno, es factible intentar definir aquellos que tiene un carácter general. Por tanto, aunque ello sólo facilite una visión parcial, no cabe duda que permitirá establecer unos objetivos generalizados del alumbrado de museos.

Lógicamente, para definir tales objetivos es necesario basarse en una conceptualización del museo de aceptabilidad general. Sin duda, la definición vigente del ICOM satisface esta condición mientras otros testimonios de autoridad pueden, aunque no tengan su peso, contribuir a concretar los fines museísticos, a orientar sobre tendencias existentes, etc. y, por tanto, constituyen premisas que pueden coadyuvar a ello.

Para el ICOM «el museo es una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su medio ambiente».

Si la institución está al servicio de la sociedad y su desarrollo, el museo no puede ser un templo elitista de la erudición que lo privatizaría para unos pocos sino que, sin marginalarla, se debe a la vida social comunitaria y ha de interesar, por tanto, a un público extenso —el número de visitantes es considerado hoy un indicador de la gestión museística— cuya mayoría no será ni erudita ni intelectual pero que expresa una demanda creciente de información, cultura y deleite. Esta realidad ha justificado opiniones tan drásticas como la propuesta en una reunión del ICOM (Grenoble, 19057) en la que se dijo que un museo estaría obsoleto y debía desaparecer si no se integraba en el mundo actual, si era elitista y la mayoría de la población no lo visitaba.

Prescindiendo aquí de funciones museológicas que no afectan al alumbrado de las salas del museo dedicadas a la exhibición de objetos para el público en general —aunque las exigencias de algunas de ellas, como la investigación por ejemplo, condicionan frecuentemente la iluminación de las zonas dedicadas al estudio— otro aspecto destacable de la definición del ICOM es su referencia a la conservación de las obras. En este concepto se incluyen, por un lado, los tratamientos para interrumpir la degradación de los objetos así como para lograr su estabilización y, por otro, el control de su entorno (Fig. 3) para reducir, hasta límites aceptables, su posible deteriorización. Este aspecto, por su transcendencia, debe condicionar decisoriamente los componentes ambientales que pueden afectarlo.



3. *La reducción de la deteriorización de las colecciones exige un buen control ambiental.*

Indica el ICOM, en su definición, que el museo «comunica». La importancia museística de este concepto es tal que A.S. WITTLIN, expresando un generalizado sentir, dijo que no existe museo si los objetos no se utilizan como portadores de mensajes, mientras que R. WADE afirmó que si las obras expuestas no hablan por sí mismas, un editor, un periodista, debe formar parte esencial del equipo de diseño museístico, para conseguir que el público pueda entenderlas. En este contexto debe tenerse siempre presente que una exhibición de la colección por muy imaginativa, original y brillante que sea, si no facilita la comunicación objeto-visitante, será inadecuada.

Lógicamente, comunicar es un concepto abstracto. Por ello es necesario concretarlo estableciendo para qué se comunica y a quién. Sin duda, el destinatario del mensaje de la exhibición —el aspecto museológico más relacionado con el alumbrado— es el visitante del museo, mientras que los fines de la comunicación son, como indica el ICOM, el estudio, la educación y el deleite (Fig. 4).

El estudio de las colecciones es propio de personas especializadas, de número escaso, que realizan su tarea, en la mayoría de los museos, fuera de las salas dedicadas a la presentación para el público general. Consiguientemente —dados los límites del presente trabajo— no se hará referencia

aquí a las exigencias específicas que plantea excepto las relacionadas con la exhibición: definir los objetos de manera clara, inteligible y sin distorsión, de forma que permita su estudio.

De acuerdo con lo recogido en la definición del ICOM, el museo debe educar y deleitar. Ello supone que si abdica de su función educativa y sólo deleita no cumple la totalidad de sus fines; lógicamente, la inversa es también válida. Es verdad que esta dicotomía es cada vez menos definida pues la distinción entre educación y deleite tiende a reducirse. Así, hoy, se está muy lejos de admitir que la educación sea —como se consideraba hasta hace poco— una actividad dura, tediosa, adusta y, aún, inflexible, en cuya realización se marginaba el deleite. En todo caso —de acuerdo con el ICOM— es imposible que pueda considerarse aceptable el prescindir en el museo de la educación o del deleite, es decir, de satisfacer al intelecto o a las emociones. Su satisfacción simultánea constituye un auténtico reto para la dirección del museo que, como dijo P.H. POTT, debe reunir «pluralismo de intereses e imaginación flexible» y tendrá que conceder más importancia a los deseos del público potencial que a los suyos propios, lo cual tiene gran transcendencia pues ni la educación ni el deleite son conceptos absolutos sino que tienen distintos significados para eruditos y especialistas que para el público en general.



4. Fines de la exhibición museística: estudio, educación y deleite.

5. En el museo es necesario armonizar actividad-observación-entorno.



II.2 Espacio y ambiente

Hoy se sabe que existe una clara y directa incidencia del espacio-ambiente en el comportamiento sicosomático del hombre. Recuérdese, como ejemplo, las experiencias de N.L. MINTZ, R.M. WOOLS y D.V. CARTER cuyos resultados indicaron que las condiciones del entorno afectan al enjuiciamiento de los rostros de las personas y dibujos o la afirmación de la O.I.T.: el ruido ejerce «un efecto cierto, aunque poco conocido, sobre el organismo y tiene repercusiones desfavorables sobre el estado sicológico y sobre las funciones superiores del hombre». Por consiguiente, es posible afirmar que el funcionamiento óptimo de las facultades del hombre —fisiológicas, sicológicas e intelectuales— y su bienestar exigen un estímulo sensorial adecuado.

Pues bien, el lograr un tal estímulo es condición crítica en el museo ya que, para una gran parte de los visitantes, la tarea que deben realizar tiene unas elevadas exigencias. Por ejemplo; tal como resaltó J.M. FITCH, el público del museo, al desplazarse para ver las colecciones, «está sujeto a excepcionales tensiones esqueleto-musculares». A ello se une, con frecuencia, que la tarea resulte monótona llegando a producir sensaciones de rechazo y frustración, a veces estimuladas por el previo estado de ánimo del visitante pues, en muchos casos, el «museo connota (...) un significado hostil, una vivencia apriorística de aburrimiento y cansancio», como afirmó A. LEON.

La aceptable armonización de actividad-observador-entorno (Fig. 5) es así condición necesaria para que el museo alcance sus fines, pues el deleite del visitante y su concentración en la tarea que debe efectuar exige mantener los componentes ambientales dentro de límites que el cuerpo humano establece como un todo. Ello, además, contribuye a disminuir y retrasar la fatiga —objetiva y subjetiva, fisiológica y sicológica— que deteriora o impide la realización de la tarea y que hoy es tenida muy en cuenta en los museos como lo demuestran los espacios dedicados al descanso y relajación del público: restaurantes —el del Museo de Arte Moderno de Nueva York es uno de los más gratos de la ciudad— cafeterías, zonas de reposo, etc. Estas exigencias son imperativas pues los visitantes —como indicó P. SCHOMMER— «desean sentirse cómodos durante su visita y autoinstruirse sin fatiga».

De tal realidad es posible obtener dos consecuencias fundamentales. La primera es que no puede procederse como si la satisfacción de las exigencias visuales fuese el único objetivo a lograr en las salas del museo —aún cuando sean básicamente lugares de comunicación visual— pues este criterio podría conducir a graves errores al marginar aspectos percibidos por el olfato, equilibrio, sentidos dérmicos y cinestésicos de los visitantes que afectan a su experiencia perceptiva, a su bienestar, agrado y actuación. Esta realidad la expresa así A.E. PEREZ SANCHEZ: «un museo exige (...) un ambiente grato donde se haga posible la contemplación».

La segunda conclusión se refiere a la necesidad de ponderar, de forma integrada, todas las condiciones ambientales y espaciales del museo para lograr satisfacer sus fines. Por ejemplo, el ruido puede afectar a la actuación del visitante y a

su bienestar; así, la medicina ambiental ha demostrado que puede ocasionar perturbaciones sicofisiológicas, incluso aún cuando la capacidad del hombre para una escucha selectiva le permita excluir, dentro de ciertos límites, los ruidos indeseados. Pero ello exige un indudable esfuerzo que se refleja en la *concentración de la sangre en el oído y puede afectar a una gran parte de sus facultades*. Pues bien, si esto no se tiene en cuenta al tomar decisiones basadas en motivaciones no acústicas puede incrementarse el nivel de ruido de forma inaceptable. Por ejemplo, si el dimensionado de los acristalamientos de una sala, la instalación de suelos de mármol, etc. se ajusta únicamente a criterios visuales, es posible que se aumente el nivel de ruido hasta límites inadmisibles.

Este hecho obliga a tener presente que cada componente del entorno, aún cuando tiene su propia realidad, se integra en el ambiente total, que es el que produce la experiencia que el visitante del museo percibe de manera unitaria. Consecuentemente, el tratamiento del entorno debe ser holístico para poder satisfacer las crecientes exigencias ambientales del público. Ello es factible con la tecnología actual y los conocimientos disponibles. Así, aún cuando las exigencias varían tanto con la edad, el sexo y la salud como con el estado emocional e intelectual, ello «no puede ocultar el hecho que la respuesta humana al calor, frío, deslumbramiento, ruido y olor es, generalmente, bastante uniforme», como indicó J.M. FITCH. Como consecuencia, las ciencias del hombre proporcionan orientaciones, incluso evaluaciones, para definir los límites de los sobre y subestímulos admisibles y, en algunos casos, los óptimos, pues no debe olvidarse que tan desastrosos pueden ser los primeros —inciden en la actuación, juicios y racionalidad del hombre— como la privación sensorial, que *contribuye a disminuir, en el tiempo, la percepción sensual causando desconcentración, cansancio y afectando a las respuestas emocionales*; como dijo W. HERON «la prolongada exposición en ambientes monótonos (...) definitivamente tiene efectos perjudiciales». Las consecuencias de los subestímulos son olvidados con frecuencia. Por ejemplo, en enero de 1981, el director y subdirector del Museo del Prado indicaban, con satisfacción, que las nuevas instalaciones «proporcionaban una atmósfera y una luz completamente uniforme».

La realización integrada del espacio-ambiente en las salas del museo es difícil y compleja por cuatro razones principales:

- a) cada decisión que les afecte debe tomarse en base a su incidencia global. Por ejemplo, un suelo de mármol es visualmente hermoso y emocionalmente agradable, debido a sus connotaciones de riqueza, esplendor, finura —algunos no opinan así: J.M. VON WAGNER escribió, en 1815, que «son únicamente un atractivo para la chusma»— pero su alto coeficiente de reflexión sónico lo puede hacer inadecuado acústicamente; es hostil al sentido del equilibrio pues se considera resbaladizo¹ y con frecuencia lo es; por su falta de elasticidad es incómodo andar sobre el, etc. La elección del suelo, por tanto, debe efectuarse ponderando simultáneamente todos estos aspectos.
- b) un cambio en un componente puede afectar al resul-

tado total (Fig. 6) dado que el hombre enjuicia su entorno globalmente. Continuando con el ejemplo anterior si en lugar de mármol se instala una moqueta se modifica el ambiente visual, acústico, climático e, incluso, el psicológico de la sala, se hace más cómodo el desplazamiento de los visitantes, etc.

- c) las diversas exigencias ambientales pueden ser conflictivas y, por tanto, obligan a tomar soluciones de equilibrio, siempre complejas. Por ejemplo, un gran acristalamiento puede constituir una buena solución visual pero es posible afecte negativamente a la climatización del local, de ahí que su dimensionamiento deberá constituir una solución de equilibrio.

Esta problemática aún se hace más difícil y compleja por otras causas. Por ejemplo, la utilización de edificios inadecuados para satisfacer los requerimientos museográficos actuales o la necesidad de lograr una aceptable expresividad estética —cuyo enjuiciamiento está condicionado por aspectos sensoriales, sociales, culturales e ideológicos— pues aún cuando un «museo es una institución que en sí no es artística», como afirmó H. DE VARINE BOHAM, no cabe duda que la satisfacción estética es necesaria para alcanzar sus fines. Su importancia se hace patente en la definición de museo redactada por la American Association of Museums pues incluye implícitamente el objetivo estético entre sus fines.

6. Cada componente ambiental afecta a varios aspectos: el suelo influye sobre el ambiente visual, acústico, etc.



II.3 Marco y fines del alumbrado

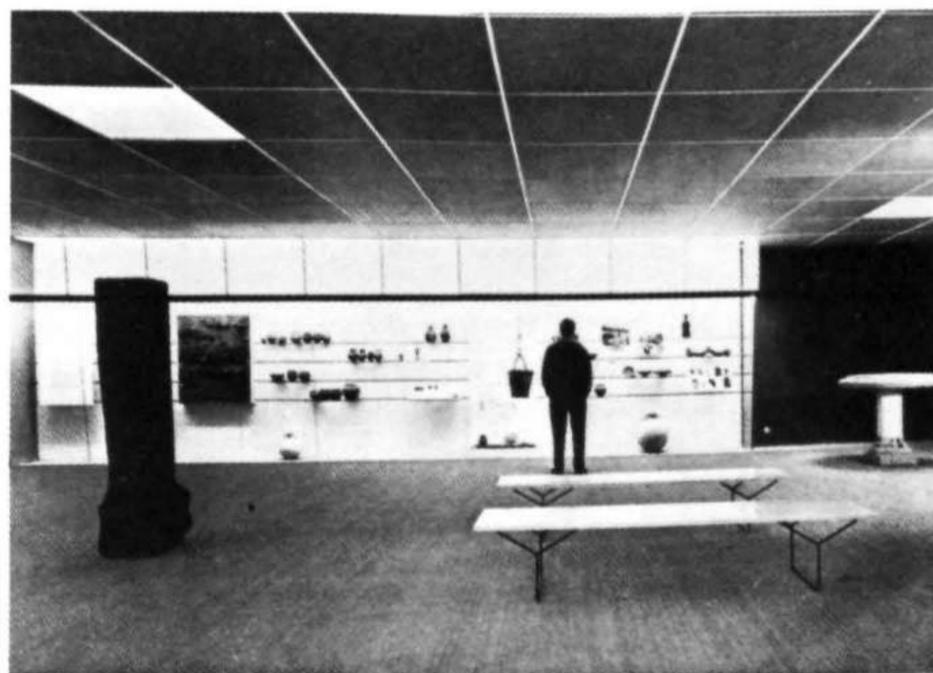
Lo indicado en el apartado anterior obliga a tener presente que el alumbrado del Museo, aún cuando tiene su propia realidad, se integra en el ambiente total que es el que produce la experiencia unitaria que el visitante percibe globalmente. Consecuencia inmediata de ello es que el realizador del alumbrado debe considerar objetivo fundamental de su tarea el conseguir que la iluminación se integre en la unidad museística de manera que contribuya a la consecución de los fines del museo y, en ningún caso, buscará su hipotética optimización como si el alumbrado constituyera una unidad perceptiva independiente. Esto define el marco en el que deben tomarse las decisiones relativas a la iluminación: contribuir a los fines museísticos mediante su adecuada integración en la realidad espacio-ambiental del museo y exige de su realizador una gran autodisciplina y un aceptable conocimiento de los fines, métodos y lenguaje museográfico, además de los específicos de su profesión.

Definido el marco decisorio del alumbrado es necesario establecer sus fines. Por ello es conveniente referirse a la incidencia de la iluminación sobre los fines del museo o más concretamente, dado el contexto de este trabajo, sobre los objetivos de la presentación de las colecciones y creación ambiental —conservación, comunicación, estudio, educación, deleite— pues si contribuir a su logro constituye el único y ambicioso fin del alumbrado, tal incidencia será la determinante de sus objetivos sectoriales. Para su contemplación es necesario tener en cuenta, además, los factores exógenos a la propia iluminación que afectan a características de ésta —por ejemplo, las dimensiones de las salas, el acabado de sus paramentos— así como aquellos aspectos del alumbrado que influyen sobre condiciones extravisuales del ambiente: clima, acústica, etc.

Entre los fines museológicos que están afectados por el alumbrado uno de ellos, la conservación de los objetos exhibidos —en este contexto el concepto se limita al control de su deterioración— tiene siempre importancia en el Museo y, en algunos casos —cuando se exhiben piezas únicas o muy valiosas— su consecución constituye una exigencia básica. Pues bien, como consecuencia de la energía radiante que emiten las fuentes lumínicas —infrarroja, luminosa, ultravioleta— el alumbrado deteriora los objetos en proporción variable según las características de éstos, la cantidad de radiaciones que reciben, su distribución espectral energética así como las condiciones del entorno, básicamente, temperatura, humedad, composición del aire y polución. Por lo indicado se comprende que uno de los fines parciales del alumbrado de museos será el reducir, hasta límites aceptables, la deterioración que la luz ocasiona a los objetos expuestos.

Por otro lado, la iluminación es un factor clave en la presentación visual de las colecciones —K. HUDSON afirmó: «cada vez se distingue menos entre un museo y una exposición»— pues constituye un medio de comunicación entre éstas y los visitantes: sin alumbrado no puede existir y si es adecuado podrá ser fácil. Además, el alumbrado determina, en mayor o menor escala, el aspecto visual de las obras pues afecta al color percibido de los objetos y a su definición

tridimensional. Simultáneamente, la iluminación, como componente del ambiente, condiciona, entre otros aspectos, las sensaciones de agrado e incomodidad, así como la estimulación sensorial de los usuarios del museo y, por tanto, puede contribuir a reducir su monotonía y a hacerlo agradable tanto para el visitante ordinario como para el culto.



7. El alumbrado de la exhibición condiciona la comunicación objeto-visitante.

Tal realidad hace que el alumbrado influya decisoriamente en los fines del museo al incidir sobre la comunicación objeto-observador (Fig. 7) la facilidad para estudiar las colecciones exhibidas y la autoeducación del visitante, así como en el deleite que este puede obtener. Pues bien, esta influencia sobre los objetivos museísticos y, consecuentemente, como puede contribuir a su logro determina sus fines. Por tanto, es a partir del análisis de esta contribución como pueden definirse sus distintos fines sectoriales. Antes de intentar definirlos es conveniente resaltar dos aspectos importantes. El primero es consecuencia de que los diferentes fines tendrán una prioridad muy dispar en los distintos museos pues, como resaltó B. MALAJOLI, las soluciones que se adopten «estarán determinadas por el tipo de museo y la naturaleza de sus exhibiciones, ya que sus ventajas e inconvenientes variarán de uno a otro».

El segundo se debe a que los fines tienen, con frecuencia, exigencias conflictivas en relación con las características de la iluminación; por tanto, puede ser muy difícil satisfacerlos con simultaneidad y, en ningún caso, se logrará alcanzarlos todos con plenitud.

En este contexto, para facilitar el análisis y, por tanto, definir los distintos fines generales del alumbrado, se agruparán, por un lado, aquellos que inciden fundamentalmente en la comunicación objeto-observador y, por consiguiente, en los fines relativos al estudio de las colecciones y autoeducación de los visitantes —básicamente relacionados con la

presentación— y, por otro, a su deleite, condicionado por las características de la exhibición que afectan a sus emociones y las condiciones del ambiente visual que influyen en su bienestar, comodidad y agrado.

II.3.1 Contribución a la comunicación

Para que pueda existir una adecuada comunicación entre el público del museo y el objeto exhibido se requiere que su presentación lo resalte de su entorno; permita su fácil, cómoda y segura lectura; estimule tanto su capacidad perceptiva como su facilidad de comprensión y contribuya a hacer las colecciones más interesantes y atractivas, facilitando así la autoeducación del visitante e, incluso, el estudio de las mismas.

Todos estos requerimientos son hoy más críticos y socialmente más imperativos que nunca por la diversidad de los visitantes, su experiencia visual —la afirmación de J. CARZOU que «hoy son mucho más bellas las reproducciones que los originales» de las pinturas de Matisse que vio en los museos no es ciertamente una humorada²— y los recursos que se utilizan en las realizaciones museísticas.

Pues bien, el alumbrado puede contribuir a mejorar la comunicación objeto-observador ya que permite:

- a) **atraer la atención sobre el objeto.** Como indicó D.A. ALLAN «una exhibición primero debe captar la mirada del visitante, retener su atención y después estimular un examen prolongado». Para ello es necesario que, inicialmente, los objetos capten la atención involuntaria del público pues, como afirmó W. JAMES, «la voluntaria siempre es deducida». Por tanto —quizá con la excepción de una obra cumbre o para un especialista— es imprescindible que la pieza destaque en la escena visual del museo y, debido al fototropismo del hombre, la iluminación puede contribuir a ello al incrementar su claridad sobre la del entorno. El énfasis que así se logre aumentará inicialmente el impacto visual de la obra y, por tanto, será un fin sectorial del alumbrado.
- b) **definir las características del objeto.** La forma de las obras tridimensionales y la textura y relieve de sus superficies está muy condicionada visualmente por la dirección prevalente de la luz. De esta forma, la iluminación contribuye a definir los objetos (Fig. 8) facilitando su visión sin distorsión o, por el contrario, permite resaltar alguno de sus aspectos o minimizarlos. Complementariamente, dado que la experiencia visual de los visitantes proporciona una pauta de hábitos de visión, la luz incidiendo desde distintos puntos puede modificar la percepción de la obra. Por otro lado, el color percibido de un objeto depende principalmente del color físico de la luz que lo ilumina y, en muchos casos, también de su distribución: concentrada o difusa. Es decir, que el alumbrado constituye un factor definitorio del colorido de la obra. Por tanto, la definición deseada del objeto constituye otro de sus fines sectoriales.
- c) **mejorar la actuación visual potencial del observador.** Las características de la iluminación determi-

nan la velocidad y exactitud —la actuación visual— con la cual el visitante puede realizar la tarea visual que exige la lectura de los objetos o el esfuerzo que debe realizar para ello y la fatiga que le ocasiona. El facilitar la actuación visual de los visitantes tiene mucha importancia en el museo por dos motivos principales: el escaso tiempo que el visitante medio dedica a la contemplación de cada obra —un minuto o dos, indica H. DAIFUKU— y la necesidad de reducir, hasta donde sea posible, el esfuerzo que debe realizar durante su estancia en el museo. Esta exigencia se maximiza cuando el periodo que se dedica a la visita es largo, como ocurre normalmente en los grandes museos: R. ROJAS indica que «las fabulosas riquezas (de l'Ermitage) ocupan un recorrido de más de 14 Kms.» y E. D'ORS proponía una muy limitada visita al Museo del Prado que «no exceda de tres horas» aunque estimaba después de su imaginaria realización que «pongamos que hayamos invertido cuatro horas». De esta forma queda definido otro fin del alumbrado: facilitar la actuación visual del visitante.

- d) **contribuir a la concentración sobre los objetos.** La tarea que el público realiza en el museo le obliga a concentrar su atención sobre las obras expuestas y, para facilitarla, es necesario eliminar de su entorno toda posible causa de distracción que, al dificultar o impedir su concentración, le exigiría un esfuerzo para superarla y constituiría un motivo de incomodidad mental que «al primer asomo (...) el objeto comienza a perder su nativa capacidad de comunicación con el observador», como indicó P.R. ADAMS. Esta distracción puede ser ocasionada por la existencia de superficies de mayor luminosidad o claridad que el objeto —las propias fuentes de luz, reflejos brillantes en sus inmediaciones, etc.— o por estímulos de gran contenido de información, como pueden ser algunos motivos orna-

8. El alumbrado define el objeto, afecta a la actuación visual, etc.

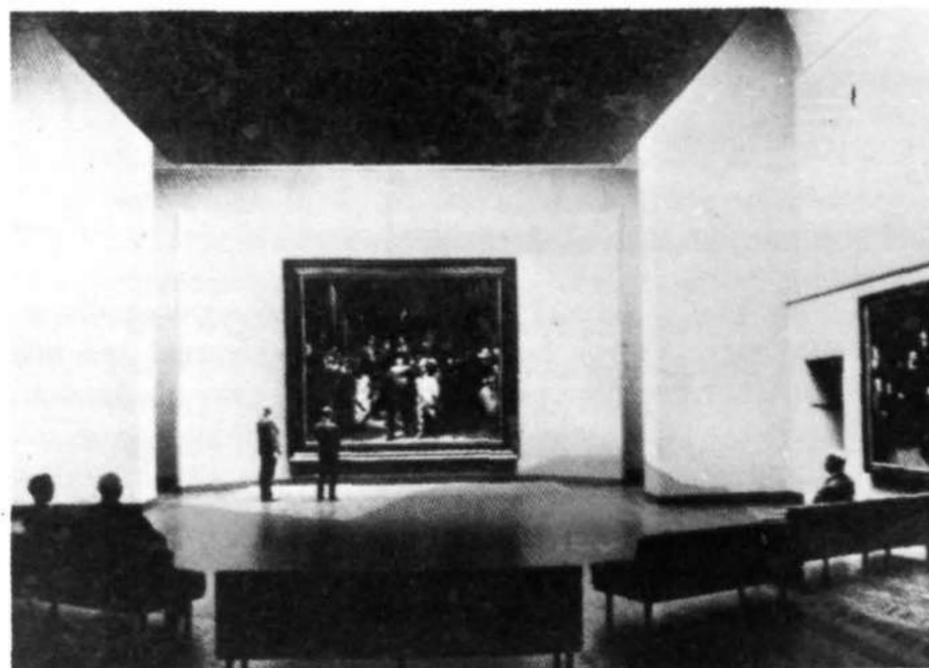


mentales del museo: cornisas muy elaboradas, grandes columnas, etc. o, incluso, otras obras expuestas. Pues bien, el alumbrado puede contribuir a crear, reducir, o suprimir muchas de estas causas de distracción y, por tanto, uno de sus fines será el eliminarlas o minimizarlas reduciendo su luminosidad o claridad.

e) **controlar las causas de incomodidad visual.** Como en cualquier actividad física, la tarea que el visitante realiza en el museo exige un esfuerzo que aumenta si se efectúa en condiciones incómodas. Con ello, además, se acelera la fatiga que este esfuerzo ocasiona reduciendo así la capacidad sensorial del observador. De esta forma, o deja de realizarla o, si continúa efectuéndola, deberá incrementar el esfuerzo con el consiguiente aumento de la fatiga, dando así lugar a una espiral esfuerzo-fatiga. Dado que la iluminación puede causar o reducir incomodidades —por ejemplo, puede ocasionar deslumbramiento molesto cuando se observan los objetos o armonizar contrastes excesivos entre éstos y su entorno— no cabe duda que uno de sus fines sectoriales será evitar que se produzcan o contribuir a eliminarlas en otro caso.

f) **adaptación visual del visitante a la presentación.** Los ojos modifican su sensibilidad a la luz mediante un proceso de adaptación que exige un cierto tiempo cuando la vista del observador pasa de una zona más iluminada a otra con menor nivel. Esto puede tener importancia en un museo, por ejemplo, en las salas inmediatas a la entrada o en aquellas que tienen contacto visual con el exterior pues, si la iluminación de las obras no es adecuada al nivel de adaptación del visitante, la comunicación visual objeto-observador se ve dificultada. Lógicamente, el alumbrado puede reducir, hasta límites admisibles, este proceso incrementando la iluminación en unos casos, facilitando la adaptación del observador en zonas intermedias, etc. De ahí que el conseguirlo sea otro fin sectorial de la iluminación.

g) **facilitar una presentación jerárquica.** El visitante necesita, para que se le facilite su autoeducación, que la presentación realce las obras más importantes que se exhiben en el museo o en las que se centra su interés, normalmente aquellas que le ofrecen una gran novedad o sobre las que tiene un cierto conocimiento previo. Un magnífico ejemplo de lo primero lo ofrece la presentación (Fig. 9) de la «Ronda de Noche» en el Ryksmuseum: ya al entrar en la sala en que se exhibe, el público siente una vívida sensación de que ha llegado al clímax de la visita. Mientras lo segundo se observa claramente en el Museo Nacional de Antropología de México: los visitantes extranjeros se concentran ante la Piedra Calendario —que recibe mucha publicidad en el sector turístico— y los autóctonos en las zonas en que se exponen realizaciones de arte y artesanía tradicional. Pues bien, dado que el alumbrado puede contribuir a realzar determinados objetos al incrementar su claridad o su contraste en relación con los exhibidos en el mismo u otros espacios inme-



9. Rijksmuseum: la presentación de la «Ronda de Noche» resalta su importancia en el conjunto.

10. El alumbrado de las obras debe contribuir al logro del carácter de la presentación.



diatos, su contribución a ello constituirá otro de sus fines sectoriales.

h) **contribuir al logro del carácter de la presentación.** Una presentación que facilite la comunicación objeto-observador debe realzar o, por lo menos, no minimizar la propia individualidad de la obra exhibida. Es posible conseguirlo con exhibiciones de muy distinto carácter: teatrales o sosegadas —un ejemplo límite de la primera lo constituye la sala oscura del Museo de las Casas Colgadas y, de la segunda, la de la Dama de Baza en el Museo Arqueológico Nacional— en un entorno que refleja su ambiente histórico o natural —como la de los cazadores Mbuti (Fig. 10) de The American Museum of Natural History— o en contraste, como en las salas primitivas del citado museo de Cuenca, etc. Pues bien, la iluminación siempre puede

y debe contribuir a ello, con mayor o menor incidencia y, por consiguiente, constituye otro de sus fines el facilitar el logro del carácter deseado para la presentación.

II.3.2 Contribución al deleite

El museo debe deleitar y, por tanto, en su creación no puede considerarse que la apreciación intelectual sea más importante o respetable que la emocional. Si no es admisible que un museo sea «un depósito de objetos mudos o muertos, o meramente curiosos» —como indicó S. ABDUL HAK— tampoco puede marginarse el hecho de que para una gran parte de los visitantes son más importantes las emociones que el intelecto y ello no sólo en los museos de bellas artes sino, prácticamente, en todos aunque, de hecho, tal marginación es muy frecuente, incluso, en realizaciones recientes y, aún, costosas.

Pues bien, para lograr un museo deleitoso es necesario conseguir no sólo una fácil comunicación objeto-observador sino que la presentación de las colecciones sea clara, simple, medida, variada —evitando el caos, la confusión, el desafío a la capacidad sicofisiológica del visitante— e incluso bella, sin caer en pretensiones esteticistas, mientras que el ambiente de sus espacios debe ser cómodo, agradable, estimulante permitiendo así que el público concentre sus limitadas energías en la actividad que constituye la esencia y justificación fundamental del museo. En ambos logros el alumbrado puede jugar un importante papel que, por consiguiente, es definitorio de varios de sus fines sectoriales.

En relación con la exhibición, y prescindiendo de volver a hacer referencia a fines sectoriales ya definidos, aunque muchos de ellos afectan al deleite del visitante —por ejemplo, es obvio que la supresión de las causas de incomodidad visual es también una exigencia del propio deleite— se hará aquí mención a dos de ellos definidos por la contribución del alumbrado a:

a) **la estética de la presentación.** Lógicamente, si la iluminación condiciona el aspecto visual de los objetos, su jerarquía en la escena museística, el carácter de la exhibición, es lógico que influya en la estética de la presentación. Por tanto, al estar esta exigencia englobada en uno de los objetivos del museo, el deleite, la contribución del alumbrado a su consecución constituirá otro de sus fines.

b) **la variación en la exhibición.** En un museo, como en todo espacio en que el hombre vive, la «indeseabilidad» —según terminología utilizada por A. RAPOPORT— de la monotonía no sólo es intuitivamente sentida sino que está corroborada por numerosos estudios sobre su incidencia negativa en la respuesta humana. Por ello, la monotonía ambiental es injustificable —sobre todo en museos extensos— y llega a ser inadmisibles en la presentación de las colecciones dado que es el aspecto dominante de su escena visual e, incluso, el que la define. Una secuencia de objetos exhibidos de igual forma crea desinterés, aburrimiento, cansancio e impide, en un breve periodo de tiempo, que el visitante

pueda deleitarse en el museo. Por consiguiente, el alumbrado —uno de los componentes esenciales de la presentación— debe contribuir al logro de exhibiciones variadas, constituyendo así esta, otro de sus fines sectoriales.

Por su parte, el ambiente visual del museo, para proporcionar deleite al público, no debe tener aspectos negativos —causar incomodidad o desagrado— y contar con todos los positivos posibles, entre ellos, facilitar la información requerida, contribuir a mejorar el aspecto del lugar, proporcionar sensaciones de agrado (Fig. 11) estimular la actuación sicosomática del visitante, realzar el carácter que se desea conseguir, facilitar el descanso del visitante. El alumbrado siempre puede contribuir a conseguirlo de una forma importante y, en muchos casos, decisoria. Por ello, para establecer los restantes fines sectoriales de la iluminación, se harán unos comentarios sobre su posible contribución a:

a) **suprimir aspectos ambientales negativos.** El propio alumbrado puede causar incomodidades —



11. Las sensaciones de agrado ambiental están influenciadas por el alumbrado.

básicamente deslumbramiento molesto ocasionado por las fuentes de luz o por reflexiones sobre las superficies de las salas— así como sensaciones de desagrado debidas al color aparente de la luz, a que zonas o espacios parezcan tétricos, lóbregos o no faciliten la necesaria información biológica, etc. Lógicamente, uno de los fines del alumbrado del museo será suprimir o, por lo menos, reducir a límites admisibles los aspectos ambientales negativos.

b) **facilitar la información requerida.** Indica W. LAM que existe un criterio obvio para crear un buen ambiente luminoso: «hacer fácilmente perceptible la información que necesitamos para nuestras actividades voluntarias y conscientes». Ello supone facilitar la necesaria información visual para orientación, seguridad, etc., así como para efectuar la actividad que el visitante desarrolla en el museo mientras que aquellos

aspectos que carecen de interés y, por tanto, le proporcionan información irrelevante deben ser minimizados visualmente para que no atraigan su atención involuntaria. Un ejemplo aclarará estos extremos. En la sala de muebles franceses del Ryksmuseum — perfecta en fotografía— se han simulado ventanas que al estar iluminadas con luz artificial no proporcionan la esperada información asociada con la variable luz natural. Ello produce una reacción negativa de los visitantes al verse privados de la deseable información. Por tanto, facilitar la información visual demandada por el visitante es otro de los fines del alumbrado.

- c) **contribuir a la mejora del aspecto del lugar.** Indudablemente la luz es un condicionante de la composición espacial de las salas del museo ya que puede resaltar algunos aspectos arquitectónicos, decorativos o, por el contrario, minimizarlos y, aún, hacerlos prácticamente invisibles. Por otro lado, con la luz se pueden conseguir sensaciones subjetivas de amplitud, armonía, frialdad y otras muchas. El lograr que el alumbrado contribuya a mejorar el ambiente visual de los espacios museísticos constituye así otro de sus fines sectoriales.
- d) **proporcionar sensaciones de agrado y armonía.** El color aparente de la luz —fría o calida— puede contribuir a crear sensaciones de agrado siempre que sea adecuada a los niveles luminosos que se alcancen en la sala y, además, condiciona el aspecto de los acabados de sus superficies definitorias y de su atmósfera. En la última remodelación de la sala arcaica del British Museum, que mejoró decisivamente la presentación y ambiente anterior, la «calidad de la luz es quizá el rasgo más sorprendente del diseño», estima K. HUD-

SON. Esto es solo un ejemplo de la importancia del alumbrado en la creación de sensaciones placenteras. Por consiguiente, el contribuir a ello constituye otro de los fines de la iluminación museística.

- e) **estimular la actuación sicosomática del visitante.** La indicada estimulación está muy relacionada con la variedad que se logra pues, como resaltó P. MANNING, «los experimentos demuestran que un ambiente homogéneo e invariable produce aburrimiento, inquietud, falta de concentración y reducción de la inteligencia». Esta realidad constituye la base para crear deliberadamente ambientes variados en el museo y, así, la contribución del alumbrado a conseguir variación —armoniosa— en la propia sala y en los diversos espacios es uno de sus fines sectoriales.

12. *El alumbrado debe armonizar el ambiente visual y el nivel de adaptación del visitante.*



13. *La flexibilidad del alumbrado: una exigencia importante.*



- f) **realzar el carácter de la sala.** A veces se busca crear ambientes en el museo que armonicen con las obras expuestas o, por el contrario, se desea que sean neutros para que nada interfiera su contemplación o, incluso, que ofrezcan un deliberado contraste con las colecciones, para realzarlas. En ocasiones se busca crear zonas intimistas, dramáticas, alegres, etc. Pues bien, a todo ello puede contribuir el alumbrado y, así, constituye otro de sus fines el facilitar su logro.
- g) **permitir el descanso del visitante.** Hoy nadie duda que el visitante del museo debe realizar una exigente tarea, aunque en la realidad no siempre se le facilite el descanso necesario para que se recupere del esfuerzo realizado y se prepare para el siguiente. Esta necesidad, lógicamente, es decisoria en la praxis del deleite. Pues bien, en la tarea museística relacionada con la visión cercana —la más frecuente— la contemplación del exterior —sobre todo si es agradable y las salas recorridas no tienen contacto visual con el exterior— facilita este descanso. Este aspecto, relacionado estrechamente con el alumbrado del museo, es otro de los fines de su iluminación.
- h) **armonizar el ambiente visual y el nivel de adaptación del visitante.** Un entorno visual tétrico, lúgubre está ocasionado muchas veces más por el nivel de adaptación visual de la persona que por el de la iluminación. Como, lógicamente, en raras ocasiones se desea que el ambiente del museo tenga tales características es necesario armonizar ambos (Fig. 12), aspecto que es crítico en zonas de entrada desde el exterior, en salas profundas dotadas de ventanas en un solo paramento, si el público pasa de una sala muy iluminada a otra con poca iluminación, etc. En estos casos, el menor nivel de iluminación debe estar condicionado por las condiciones visuales del visitante para evitar que se produzcan sensaciones indeseables y, por tanto, el evitarlas es otro de los fines sectoriales del alumbrado.

II.3.3 Contribución a objetivos extravisuales

Además de los fines del alumbrado indicados hasta aquí, existen otros que si bien no son consecuencia directa de los incluidos en la definición del ICOM, su consecución casi siempre tiene un carácter generalizado al estar relacionados con aspectos funcionales, operativos o económicos del museo estrechamente relacionados con aquellos.

Entre los primeros se incluyen, por ejemplo, las exigencias de flexibilidad (Fig. 13) que debe satisfacer el alumbrado, aspecto que tiene una creciente importancia en el museo, básicamente, por dos motivos. El primero es consecuencia de la dinámica de la presentación pues, como escribió J. GARDNER, «las técnicas de exhibición y el foco de interés cambian continuamente y, quizás, cinco años es el periodo máximo para una forma de presentación acertada». El segundo es ocasionado por el incremento de las exposiciones temporales debido al mayor intercambio cultural, a la demanda de exposiciones monográficas, a la exhibición de los fondos que el

museo mantiene normalmente en reserva, etc. K. HUDSON resalta, además, una importante ventaja indirecta de las exposiciones temporales: su contribución al aumento del número de sus visitantes e, incluso, porque alguno «puede ser persuadido a volver al museo en ocasiones más normales».

Otros objetivos funcionales quizá no tengan el carácter generalizado del anterior pero, incluso así, constituyen una exigencia que debe satisfacerse en gran parte de los museos. Por ejemplo, la creciente demanda de espacio para la exhibición de las colecciones —consecuencia de la tendencia a evitar que la concentración del visitante sobre un objeto pueda ser interferida por la visión de otro, al usual incremento de las colecciones, etc.— exige que deban tenerse muy en cuenta aquellos aspectos que contribuyen a reducir el espacio disponible para la presentación. Pues bien, el alumbrado, sobre todo cuando se utilizan ventanas para ello, puede ser causa de esta reducción, de ahí que sea necesario ponderar cuidadosamente esta incidencia al tomar decisiones que afectan a la iluminación del museo.

Por otro lado, el comportamiento del visitante en el museo puede afectar de forma decisiva a la consecución de los fines museísticos. Por ejemplo, los trabajos realizados por A.W. MELTON en el Museum of Art de Pensilvania revelaron que el 82% de los visitantes giran hacia la derecha antes que a la izquierda; este resultado es importante pues, al tenerlo en

14. El alumbrado afecta al ambiente climático, acústico, etc.



cuenta, se puede mejorar la circulación del público y es posible que llegue a ser decisivo cuando las características de la presentación aconsejan que el visitante siga un determinado circuito. Pues bien, parece fuera de toda duda que las características del alumbrado afectan al comportamiento de las personas —L.H. TAYLOR y E.W. SUCOV observaron que si hay dos caminos, la mayoría circula por el más iluminado; J.E. FLYNN y otros comprobaron como la luminancia de las paredes afectaba a la utilización del espacio; etc.— y, de ahí, que un fin de la iluminación del museo sea contribuir a su funcionalidad.

Otros objetivos del alumbrado museístico están estrechamente relacionados con las exigencias operativas. Por ejemplo, las debidas al mantenimiento de las instalaciones y a su funcionamiento. Las primeras son consecuencia, básicamente, de la problemática que plantea la reposición de las lámparas y la limpieza, tanto de las luminarias como de los acristalamientos, pues dada la frecuencia con que deben efectuarse estas operaciones, su incidencia sobre la calidad de la iluminación así como sobre su costo hacen imperativo que puedan realizarse con facilidad y de forma económica. Ambas exigencias están muy relacionadas con la accesibilidad de lámparas, luminarias y acristalamientos, así como con las características de estos que afectan a su rapidez de ensuciamiento y a la facilidad de limpieza. En cuanto al funcionamiento del alumbrado es necesario que, en todo momento, satisfaga las exigencias cualitativas requeridas, no solo durante el tiempo en que está el museo abierto al público, sino cuando se efectúan las operaciones exigidas por la dinámica museística: limpieza de locales, preparación de exhibiciones, etc. Consiguientemente, otro fin del alumbrado será satisfacer las exigencias operativas que plantea su funcionamiento y mantenimiento.

Por último, dado que los recursos de que dispone un museo son limitados, su disponibilidad introduce un factor importante, incluso decisivo, en la realización de su alumbrado: el aspecto económico. Ello exige realizar un análisis de las posibles opciones de la iluminación que satisfacen los fines deseados, teniendo en cuenta la inversión, así como los costes de funcionamiento y mantenimiento que cada una conlleva e, incluso, la forma de pago que exigen. Este análisis y su condicionamiento de las decisiones que afectan a la iluminación será un instrumento trascendental para alcanzar su objetivo económico: satisfacer las exigencias cualitativas deseadas con la máxima economicidad.

II.4 Otros aspectos

La iluminación no es más que un componente del ambiente visual, el cual viene además definido por la realidad

espacial, el acabado de las superficies que la limitan, la presentación y, en su caso, el amueblamiento, los motivos decorativos existentes, el contacto visual que existe con el exterior al propio espacio y los componentes visibles de los distintos servicios. Pues bien, dada la interrelación entre estos componentes y el alumbrado es necesario conseguir que todos contribuyan, de forma armónica e integrada, al logro de los objetivos buscados, pues, en ningún momento, debe olvidarse que los primeros pueden contribuir o impedir la consecución de los efectos visuales deseados y que, con frecuencia, es más factible alcanzarlos si se actúa sobre algunos de ellos que sobre la iluminación.

Un ejemplo de la incidencia del alumbrado sobre los elementos del entorno lo proporciona el hecho, ya indicado con anterioridad, que su color percibido depende del color físico de la luz, mientras que un ejemplo de como un componente del entorno es posible impida la consecución de un objetivo buscado puede ser la reflexión de una fuerte luminosa que se desea ocultar de la vista del público sobre una superficie especular: marmol, vidrio, etc.; esta reflexión no solo impedirá conseguir la ocultación buscada sino que, además, puede constituir una causa de distracción e, incluso, de deslumbramiento. En cuanto a las posibilidades que proporciona la manipulación de un componente ambiental para lograr objetivos visuales nos la da el color de la superficie sobre la que se ve un objeto pues si tienen colores complementarios la pieza resaltará mientras que, si son similares, pasará más desapercibida.

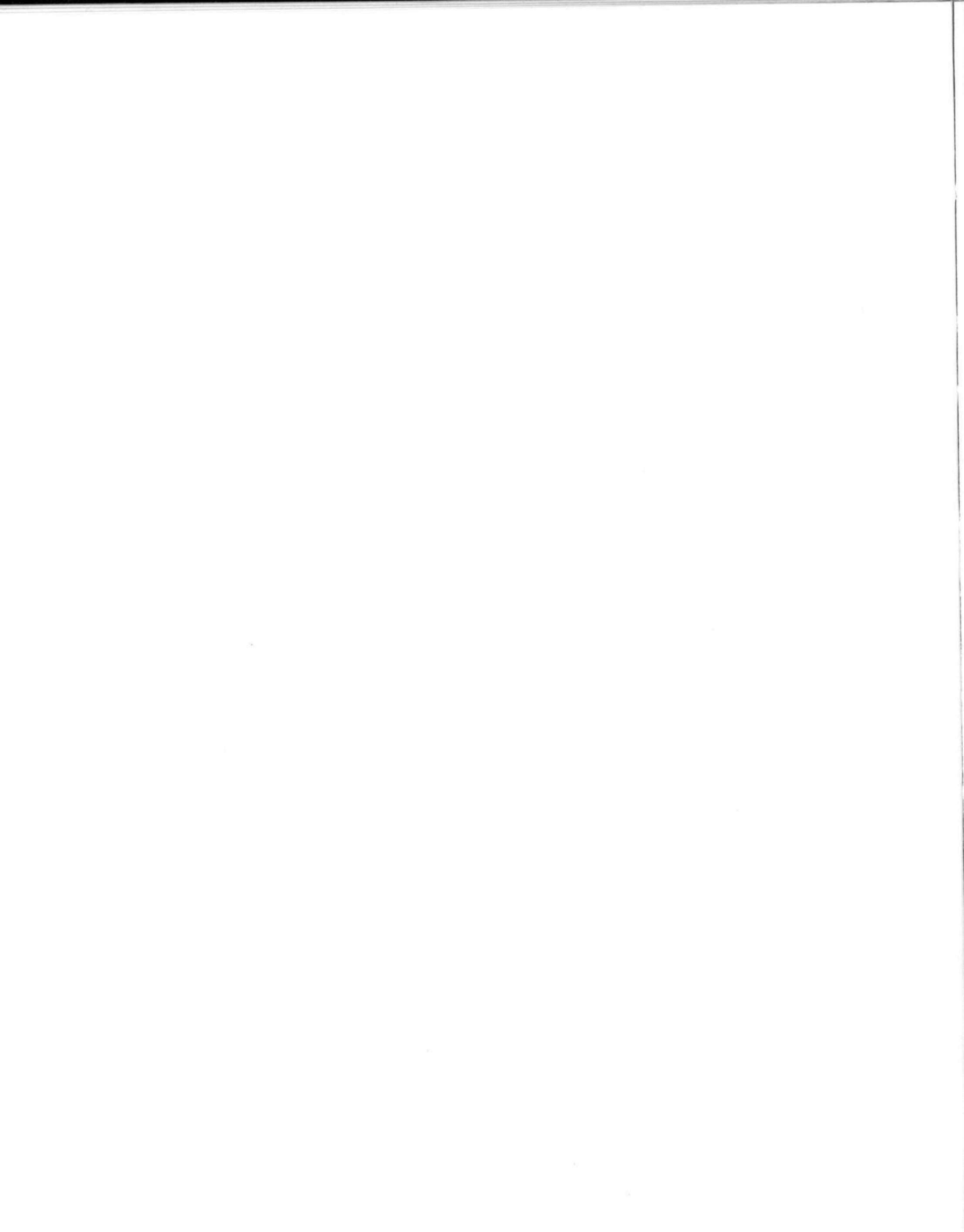
Por otro lado, alguno de los componentes del ambiente visual afectan directamente a las propias características de la iluminación y de ahí que esta interrelación es un aspecto que no debe minimizarse al tomar decisiones relativas a ambos. Por ejemplo, las dimensiones de la sala pueden afectar al deslumbramiento que causen las fuentes de luz, la eficacia del alumbrado viene condicionada por el acabado de las superficies significativas del local, el color físico de la luz depende no solo de la energía emitida por las fuentes luminosas sino también del acabado de los paramentos, etc.

Para concluir es necesario resaltar que el alumbrado no solo afecta a las características del ambiente visual sino que incide —con mayor o menor peso— en otros elementos del ambiente. Por ejemplo, sobre las condiciones climáticas del local (Fig. 14), ya que las fuentes luminosas introducen calor en el interior de las salas, que se transmite por radiación, conducción y convección y, por tanto, puede incidir sobre la calidad de su ambiente climático y algo similar, aunque generalmente con menor peso, podría decirse del acústico. Por ello, al realizar un alumbrado de museo es necesario tener en cuenta no solo los afectos visuales del alumbrado sino también los que se pueden denominar extravisuales. ■

1 En la conferencia pronunciada por el profesor G. DE GUICHEN en la reunión del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos denominó a los suelos de mármol, con expresividad, «pistas de patinaje».

2 En una reciente visita del autor a la galería Tate observó que que en la sala 31, donde se exhiben varios Matisse, el 50% de las lámparas estaban fuera de servicio. En tales condiciones ni un

experto pudiese disfrutar de una belleza. Es de destacar, por otro lado, que la nueva iluminación de sus salas 40 a 49 mereció, en 1980, el «Award of Excellence» de la I.E.S. norteamericana.



Adquisiciones

Fernando Fernández Gómez.

Una punta de flecha de sílex en la vértebra de un cérvido

El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla conserva en sus almacenes un lote de puntas de flecha de sílex de ancha base, que figuran registradas como procedentes de Carmona, y que siempre llamaron nuestra atención por su curiosa tipología. Son unas puntas de flecha fuertes, de tamaño relativamente grande, entre 3 y 8 cm. de longitud, perfil acusadamente triangular y ancho pedúnculo, de un tipo que nunca, que nosotros sepamos, se ha hallado en excavaciones sistemáticas, por lo que siempre hemos dudado pudieran tratarse de productos auténticamente peninsulares. Creíamos más bien eran materiales traídos de fuera por algún coleccionista particular para engrosar sus fondos y que de allí pasaran a las colecciones de los Ayuntamientos de Sevilla o Carmona, municipios que luego cederían en depósito sus fondos al Museo de Sevilla. Siempre pensábamos en la posibilidad, y así lo hemos manifestado en cuantas ocasiones se han presentado, que fueran materiales de yacimientos centro o sudamericanos, por el parecido que presentaban con puntas de flecha que sabíamos tenían aquella procedencia.

Una reciente eventualidad nos ha hecho dudar sin embargo en sentido contrario y obligado a replantear de nuevo toda la problemática aneja a estas puntas de flecha. Hace sólo unos meses se presentaba en nuestro Museo el empleado de un bar cercano para mostrarnos algo que había encontrado en superficie, paseando por el campo, en terrenos del término municipal de Gerena, y que nos dejó por su curiosidad enormemente impresionados. Se trataba de una vértebra completa de cérvido, con una larga apófisis espinosa, la cual presentaba clavada una punta de flecha de sílex del mismo o parecido tipo a las que teníamos en el Museo. La punta de sílex había atravesado el cuerpo de la vértebra, quedando incrustada en ella y dañando a la médula de manera parcial, ya que aparece por el interior del agujero vertebral. No podemos saber como afectaría la herida al animal en sus funciones vitales. Sí creemos que no debió causarle la muerte, al menos de manera inmediata, ya que el hueso ha calcificado perfectamente alrededor del arma, haciéndose uno con ella, hasta el punto de no resultar posible ahora extraerla. Hay que pensar también que de haber muerto el animal, el cazador hubiera hecho todo lo posible por recuperar su arma. El no conseguirlo parece indicar que la pieza escapó de sus manos con la punta de flecha clavada en el lomo.

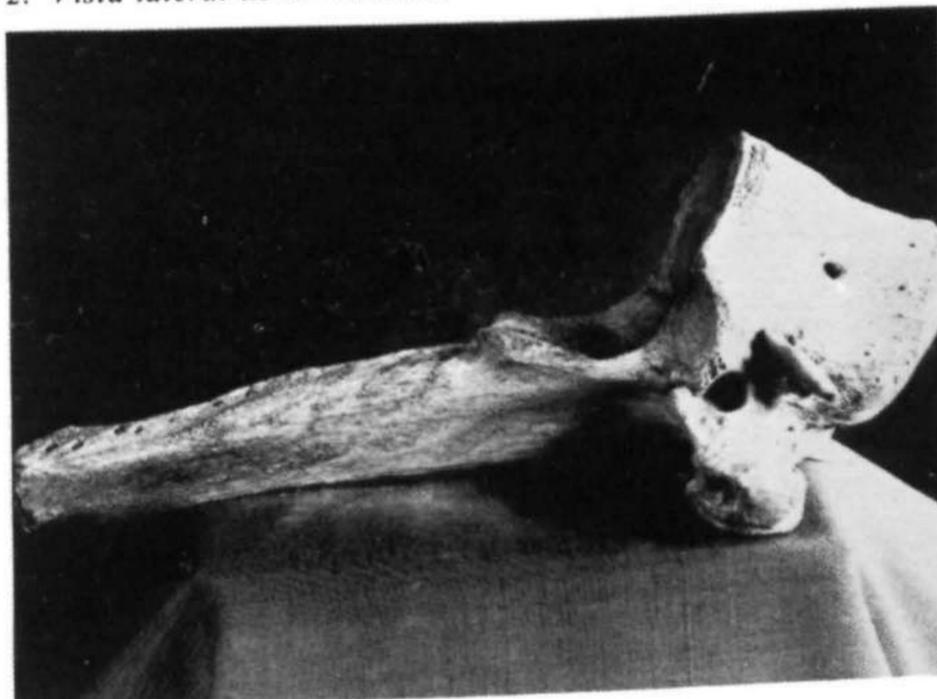
Siempre que se habla de las armas o útiles del hombre

prehistórico, surge el interrogante acerca de sus fines específicos y del modo como se utilizarían. Esta pieza de Gerena creemos es un documento de un interés extraordinario en este sentido. No cabe ya ciertamente duda alguna de que el

1. Detalle de la inserción.



2. Vista lateral de la vértebra.



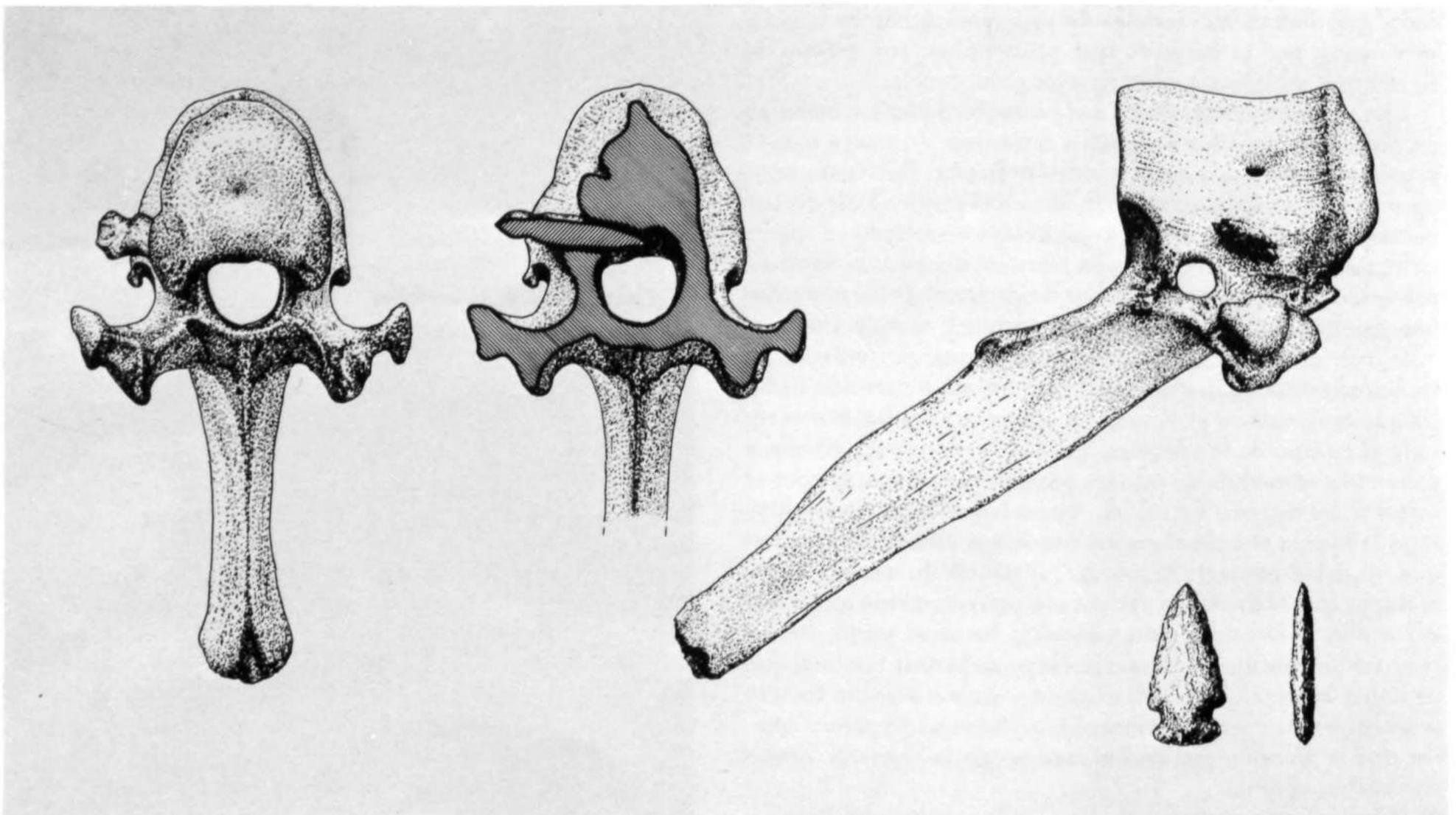
hombre de la Edad de Piedra y de las primeras Edades del Metal era capaz de cazar, con estas pequeñas puntas de flecha de silex, animales de una gran envergadura. Tenían que procurar para ello herir al animal en algún punto vital como, sin duda por experiencia, sabían podían ser las vértebras. No parece sin embargo que utilizaran estas puntas de silex como armas arrojadas sino más bien a manera de picas para clavar directamente en el cuerpo del animal, al que esperaba agazapado en los lugares que sabían solían frecuentar, para herirle con mayor fuerza y de manera más certera en los puntos que conocían eran vitales. Observando esta vértebra da la impresión de que se hubiera querido utilizar la punta de flecha a modo de puntilla para provocar la muerte del animal, o mejor su paralización, por rotura de la médula espinal. La posición de la punta de flecha nos indica que se atacó el animal desde

un punto alto y diagonal a su marcha y que se esperó para hacerlo a que ya hubiera pasado casi por completo por delante del cazador para evitar una espantada prematura.

Son todos estos detalles de interés que hemos creído conveniente exponer aquí en la seguridad de que servirán para un mejor conocimiento de la vida de los cazadores prehistóricos, en una época que esta punta de flecha no nos autoriza a fijar con precisión, pero que suponemos dentro de la Edad del Cobre, aunque ciertamente los modos de caza perdurarían sin variación sustancial a lo largo de siglos y aún de milenios.

La punta de flecha es de silex color crema, con base ancha, recta y dos escotaduras laterales cerca de ella. Bordes retocados. Perfecta conservación. Tiene 41 mm. de longitud y 19 de anchura máxima. Adquirida por el Museo ha pasado a engrosar sus fondos en propiedad. ■

3. Vértebra de cérvido y punta de flecha. A la mitad de su tamaño.



Hacha de bronce de apéndices laterales

En fecha reciente ingresó en el Museo de León, por donación de doña Ana María Cuadrado, un hacha de bronce de apéndices laterales, procedente de Posada de Valduerna. Respecto a las circunstancias del hallazgo, la donante sólo nos pudo decir que hacía años que se hallaba en su casa donde servía de pisapapeles en el escritorio de su padre.

Mide este ejemplar 195 mm. de longitud, 64 de ancho en el filo, 15 en el tope, 35 entre los extremos de los apéndices y 12 de grosor máximo. La pieza se fundió con dos valvas, según se puede comprobar en las fisuras del tope y de los lados. Su metal no ha sido aún analizado.

En el Museo de León existía otro ejemplar similar, de filo algo más extendido, aunque de dimensiones algo menores, cuya procedencia se desconoce. Pero este hacha es plana y está fundida en molde monovalvo.

Llaman la atención estas hachas por la elegancia de sus líneas: el largo vástago de sección cuadrangular con las apéndices a un tercio del tope y curvados hacia atrás, el suave arqueamiento inicial de sus bordes laterales que luego acentúan su curva para dar lugar a un filo convexo y extendido.

Un estudio de estas hachas ya había sido realizado por Gil Farrés con motivo de la adquisición por el Museo Arqueológico Nacional al P. César Morán de un ejemplar procedente de Mirantes de Luna. En su artículo hacía además mención de otros ejemplares conocidos del mismo tipo: el del Museo de León, otro hallado en Oblanca, —dos, uno de ellos hallado en Saldaña— del Museo de Palencia y otros dos de Cangas de Onís —lugar del hallazgo— de paradero hoy desconocido. Al no hallar fuera de esta zona ejemplares de estas mismas características, denominó Gil Farrés a este tipo de hacha «astúrica» o «cantábrica»¹.

Pero Gil Farrés no conocía más hachas «astúricas» que las fundidas en moldes monovalvos, por lo que si con acierto a nuestro parecer fija su «floruit» en el periodo II de Santaolalla, sincrónico de El Aragar, supone que «desaparece en el Bronce III, en que da paso a la *palstave* (molde bivalvo) transpirenaica». Pero este ejemplar de Posada de Valduerna se fundió con dos valvas, lo que nos hace pensar que su vida se prolongó por algún tiempo más, perdiendo en extensión su filo, mientras en el noroeste peninsular ya se fabricaban las hachas de talón con anillas.

La denominación de «astúrica» con que designa Gil Farrés a este tipo de hacha sirve para distinguirlas de otras hachas de apéndices laterales halladas en varias zonas de la Meseta. Estas son de bordes laterales rectos o casi rectos y filo estre-

cho y llevan perpendiculares y próximos al extremo del empuñadura los apéndices laterales.

Algunos de estos ejemplares marcan fechas muy avanzadas: las de Alcuña y una del río Júcar están fundidas en molde bivalvo, y un ejemplar del perdido lote de Campotéjar (Granada) era de hierro².

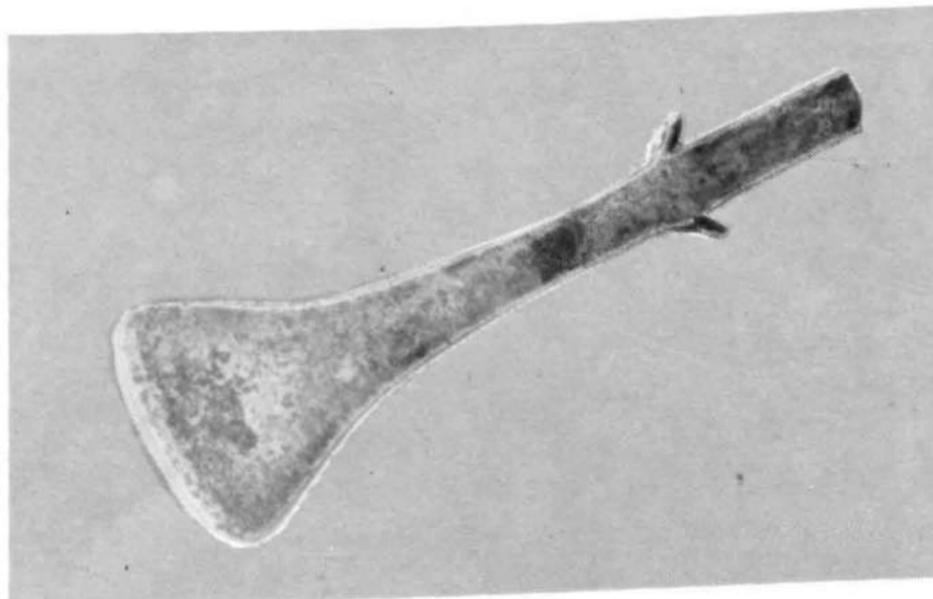
Ambos tipos presentan inconfundibles rasgos de parentesco. Su prototipo es al parecer originario del Mediterráneo oriental. En su avance hacia el oeste a través del Mediterráneo debió ganar las costas de la Península en el Bronce II.

En su difusión posterior, llega también a la región astúrica, alejada y aislada de otros centros de producción en la prehistoria, por lo que obtiene aquí en un desarrollo independiente unas características propias que la distinguen de todas las demás hachas de apéndices laterales halladas en la Meseta.

En suma, el hacha de apéndices laterales de Posada de Valduerna, fabricada con dos valvas, significa una prolongación de la vida del hacha «astúrica» dentro del Bronce III, y su desaparición habría que atribuirla a la introducción de formas más perfeccionadas, como el hacha de anillas, y a un desplazamiento del centro de gravedad de la producción de semejantes herramientas hacia el noroeste. ■

1 GIL FARRÉS, O.: «Un nuevo tipo de hacha en España», en *Arch. Esp. Arq.* 71-1948, 173 sgs.

2 ALMAGRO BASCH, M.: «El hallazgo de la ría de Huelva» en *Ampurias* II, 1940, 108 sgs., y «Hacha de bronce de apéndices laterales» en *MMA* XV, 1954, 27.



Juan Javier Enríquez Navascués.

Dos nuevas estelas de guerreros en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz

Dos nuevas estelas aparecidas en la provincia de Badajoz han pasado recientemente a incrementar los fondos del Museo Arqueológico Provincial. Proceden de los términos de Benquerencia de la Serena y de Zarza Capilla, geográficamente muy próximos a Cabeza del Buey y al término cordobés de El Viso, donde parece constatarse un foco singular dentro de la dispersión que ofrecen este tipo de representaciones. Situadas por tanto en una zona de extraordinario interés para el conocimiento de la protohistoria del suroeste peninsular, nuestra intención ahora es simplemente la de darles a conocer.

Estela de Benquerencia de la Serena. (Fig. 1)

Laja de pizarra gris azulada, que presumiblemente tuvo forma rectangular, ya que se nos presenta partida en la extremidad inferior derecha. Mide 76,4 cm. de altura máxima, 71,5 de anchura y 8,4 de espesor, siendo su estado de conservación solamente mediano.

1. Estela de Benquerencia de la Serena.



En la superficie de la cara anterior se observa un rebaje y alisado de la zona donde se grabó la figura y el escudo, pero el resto no presenta ningún tipo de preparación sino la rugosidad propia y las exfoliaciones características de esta clase de material.

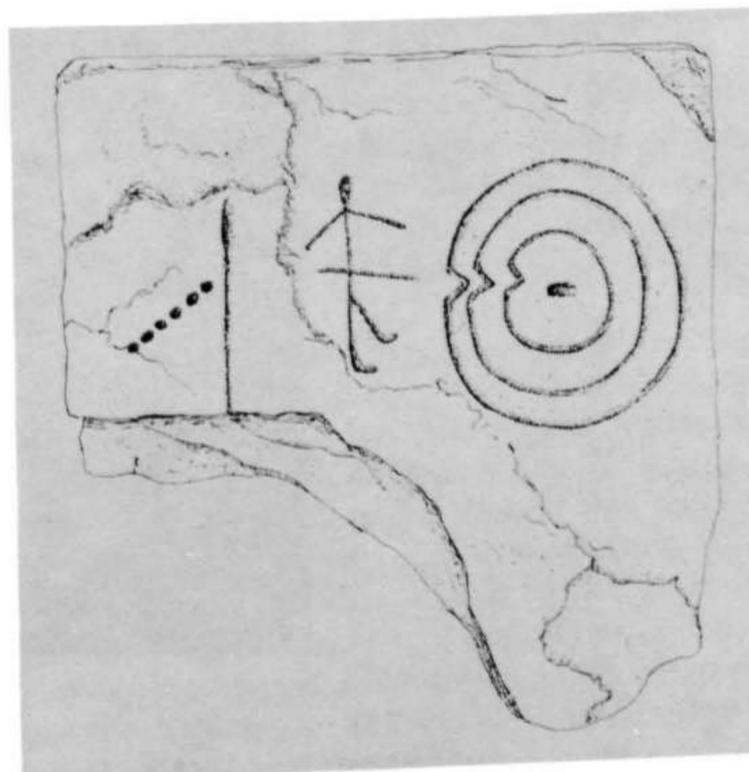
Procede del término de Benquerencia de la Serena y fue donada por D. José María Barbado.

■ Elementos. De derecha a izquierda se pueden distinguir los siguientes.

— Seis puntos rehundidos perfectamente alineados, cubriendo un tramo de 12 cm. de longitud, con 1 cm. aproximado de diámetro cada uno.

Cinco puntos alineados contiguos se observan en Cabeza del Buey III, en la de Magacela otros cinco aparecen en disposición parecida a la de un segmento de círculo, en Cabeza del Buey II son tres algo más dispersos y por fin este pequeño elemento puntiforme parece documentarse también el de la de Erdivel II.

— Trazo rectilíneo terminado en punta ancha que con-



forma la lanza, sin que su estado permita apreciar señales de nervio. Long. 23,5 cm.

- Figura antropomorfa esquematizada, cuya descripción ahorraremos al quedar reflejadas sus características en la documentación gráfica.

Posee una longitud de 22 cm. y su representación con la espada al cinto aparece muy generalizada en la zona comprendida entre el Guadiana y Guadalquivir: Cabeza del Buey II y III, Magacela y un largo etc. El trazo de 10,2 cm. que marca la espada no ofrece detalle alguno que permita entrar en consideraciones tipológicas.

- Escudo, con un diámetro máximo de 30 cm., está formado por tres círculos con escotadura en V y en el centro la abrazadera del arma en forma de I probablemente.

Corresponde al tipo A de los que señala en las estelas Almagro Gorbea¹, junto a los de Ibahernando, Solana de Cabañas, etc., siendo sus paralelos más cercanos tanto geográfica como tipológicamente a las estelas I y III que estudian Bendala, Hurtado y Amores² de el Viso, especialmente la primera de ellas.

- Tipología. A tenor de lo que la estela conserva, el esquema compositivo que ofrece se observa en un solo plano, horizon-

tal, que incluye lanza, guerrero y escudo como figuras predominantes, con el otro elemento visible en el mismo plano. Esquema que como tal, las acerca a los nuevos ejemplares mencionados de El Viso.

De otro lado, los elementos representados, como los puntos y la figura con espada al cinto, se documentan entre los ejemplares más típicos de la zona del Guadiana. El escudo, con todos los círculos con escotadura en V, se observa entre ejemplares de la provincia de Cáceres³, pero más estrecha parece la relación con los cordobeses de El Viso que presentan también tres círculos como ésta y no sólo dos.

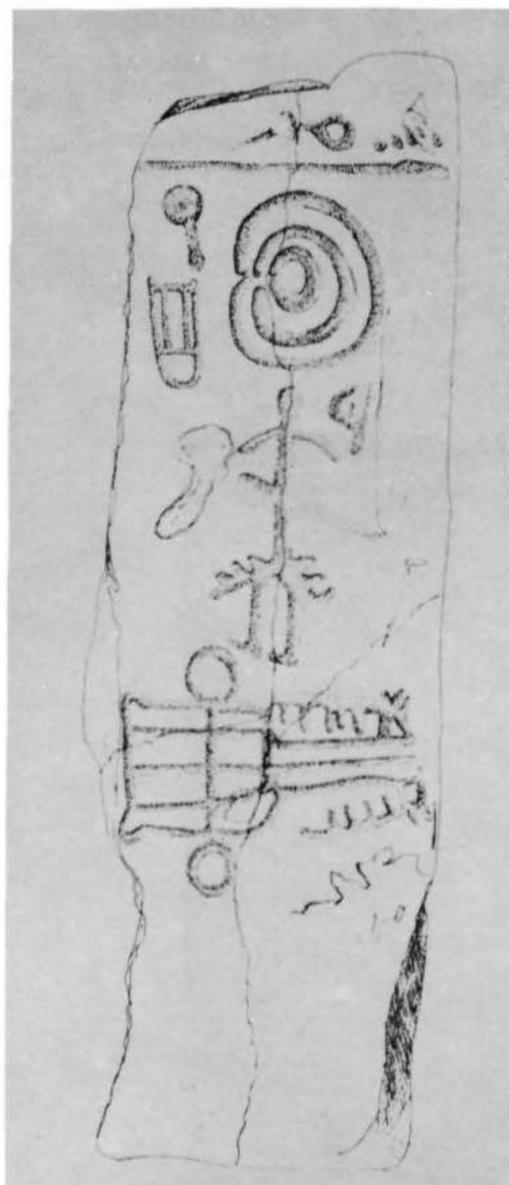
Siguiendo la tipología de Almagro Gorbea⁴, se definirían sus elementos así: 1-C, 2-B, 3-C, 4-escudo A, encuadrándose en el subtipo II C-B, pero cercana quizás a la C-C (¿transición?), con unas fechas que se asignan según esto de la segunda mitad del IX y principios del VIII.

Estela de Zarza Capilla (Fig. 2)

Losa de cuarcita marrón castaña con finas vetas más oscuras, de forma rectangular alargada. Mide 122 cm. de longitud máxima, 39 de anchura y 32 de espesor, siendo su estado de conservación bastante bueno.



2. Estela de Zarza-Capilla. La fotografía está incompleta en su parte inferior.



La cara que se utilizó para grabar es totalmente plana por lo que no necesitó de ningún acondicionamiento previo.

Fue descubierta por Gregorio Barba Barba en la finca de nombre «Los Llanos», término de Zarza Capilla. Coordenadas 38° 47'50" y 1° 29'23" de la hoja 807 (Chillón). Se hallaba removida según pudimos comprobar al ir a retirarla, en un paraje totalmente llano como bien indica el nombre de la finca, donde los grandes bloques de cuarcita son abundantes.

■ Elementos. De arriba a bajo y de derecha a izquierda:

- El primer elemento que aparece en la parte superior consta de un círculo en el que sólo se ha marcado el contorno y una especie de mango terminado en punta. En principio cabría considerar si se trata del elemento que se identifica normalmente como el espejo, sin embargo éste parece estar representado en otro grabado de la misma pieza, concretamente bajo la lanza, que posee ya toda la placa grabada que es la manera usual de representar el espejo. Tampoco parece responder a una pátera, ni a un cazo, quizás, y simplemente a manera de sugerencia, pudiera interpretarse como un hacha de empuje directo, semejante al que aparece en la estela de tipo alemtejana de Assento⁵ y que cronológicamente puede ajustarse a las fechas propuestas para esta clase de estelas.
- Un poco más abajo se distinguen cuatro puntos alineados, aunque posiblemente fueran cinco. Elementos que fueron comentados brevemente a propósito de la estela anterior.
- Trazo recto con punta destacada que forma la lanza. Longitud 34 cm.
- Placa circular con mango que presenta ensanchamiento en la base. Se trata del elemento considerado como espejo. Longitud 9,5 cm.
- Justo debajo del espejo aparece uno de los elementos más curiosos de la estela. Como puede apreciarse en el dibujo y también en la fotografía, se trata de un objeto en forma de U alargada, que en su tercio inferior presenta una línea horizontal y en los dos superiores dos líneas paralelas verticales que parten de otra horizontal, existiendo dos salientes a ambos lados del cuerpo en U.

Conocida es la teoría de Bendala⁶ sobre la representación de objetos musicales en estas estelas y sin duda verá aquí la confirmación de la misma. Aunque se trata de una cuestión discutible, nosotros no encontramos mejor interpretación para este elemento de la estela de Zarza Capilla que su consideración como objeto en forma de lira musical. Mide 12 cm. de longitud por 5 de anchura.

- Escudo. Tres círculos de 20 cm. de diámetro máximo con los extremos sin unir, de los cuales los dos exteriores sufren una inflexión hacia el interior para marcar la V.

Pertenece por tanto al tipo B de Almagro Gorbea⁷ junto a los de Cabeza del Buey I, Santa Ana de Trujillo, Valpalmas, Aldea del Rey I, etc.

- Figura antropomorfa de 30 cm. de longitud. Está representada con la espada al cinto, hecho frecuente

en las estelas halladas entre el sur del Guadiana y el Guadalquivir, y presenta como novedad un faldellín a la altura de la cintura, siendo la primera estela en que aparece una caracterización de esta índole. La espada está grabada en un trazo único de 17 cm. y no permite su consideración tipológica.

- A la izquierda de la figura y a la altura de la cabeza hay representado un objeto que consta de un trazo recto de 9 cm. de longitud, de cuyo interior, pero dejando los extremos libres, parte un semicírculo ligeramente apuntado de 4 cm. de anchura máxima. Parece ser que se trata de un casco, posiblemente de cimera y clavos como los de la Ria de Huelva⁸ y los representados en las estelas de Zarza de Montánchez, Santa Ana de Trujillo y Valencia de Alcantara III⁹.
- La última figura representada es uno de los carros más completos de los aparecidos en esta clase de estelas. Básicamente consta de una caja liriforme atravesada por un eje que une las ruedas y un largo timón central con dos líneas paralelas a las que aparecen sujetos los animales de tiro. Detalles éstos que se pueden apreciar en Cabeza del Buey I y II, Ategua y III de las nuevas de El Viso¹⁰, con cuyos carros queda emparentado.

■ Tipología. La disposición de los distintos elementos presenta un eje principal, vertical, con el escudo, figura y carro como elementos dominantes. La disposición en eje vertical con un papel predominante de la figura aparece con mayor profusión en la zona entre el Guadiana y el Guadalquivir, tal y como ocurre con las figuras de espada al cinto, aunque la composición vertical sin embargo no es la única que aparece en la zona.

Definiendo la estela según la tipología de Almagro Gorbea, quedaría así: 1-C, 2-C2, 3-C, 4-escudo B, casco A, 5-presencia de carro. Se encuadra por consiguiente en el subtipo II C-C con escudo y figura en eje vertical y espada cruzada al cinto. La asociación del carro con escudo de tipo B es novedosa en la zona del Guadiana, donde aparece normalmente la asociación a escudos A y en un caso a C. Los paralelos más cercanos están en Cabeza del Buey I, II y III, Magacela y Erdivel II sobre todo, con una cronología también que va desde la mitad del IX a mitad del VIII.

En el caso, hipotético por supuesto, de que el primero de los elementos fuese un hacha de empuje directo, la cronología llevaría al s. IX, lo que sugiere también el casco de cimera. Por otra parte para el subtipo II C-C al que pertenece, ya propuso Almagro Gorbea unas fechas entre el 85-750 como hemos referido varias veces.

Ya han sido suficientemente divulgadas las diferentes posturas con respecto al origen y valoración de los elementos representados en las estelas¹¹, así como su integración dentro de un contexto arqueológico concreto¹². La estela de Benquerencia se incluye dentro del grupo meridional, que parece ofrecer un foco regional en las inmediaciones del Zújar con predilección por la figura con espada al cinto y alto representación de carros. La de Zarza Capilla, íntimamente relacionada con las vecinas de Cabeza del Buey, es también característica de este foco y presenta una serie de importantes novedades que a grandes rasgos hemos tratado de reseñar. ■

1 ALMAGRO GORBEA, M.: *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura*. B.P.H. XIV, Madrid 1977, p. 167.

2 Dos de ellas publicadas por J.M. Iglesias Gil en «Zephyrus» XXX-XXXI, Salamanca 1980, p. 254 y ss. y en «Archivo Español de Arqueología» 53, Madrid 1980, p. 189 y ss., Un estudio de estas dos y una nueva en M. Bendala, V. Hurtado y F. Amores: *Tres nuevas estelas de guerreros en la provincia de Córdoba* (en prensa).

3 ALMAGRO BASCH, M.: *Las Estelas Decoradas del Suroeste Peninsular*. B.P.H. VIII, Madrid 1966, fig. 2, 26 y 29.

4 ALMAGRO GORBEA 1977 p. 163 y ss.

5 ALMAGRO BASCH 1966 p. 179.

6 BENDALA GALAN, M.: *Notas sobre las este-*

las decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos. «Habis» 8, Sevilla 1977, p. 177 y ss.

BENDALA GALAN, M.: *Las más antiguas navegaciones griegas a España y el origen de Tartessos*. «A. Esp. A.» 52, Madrid 1979, p. 33 y ss.

7 ALMAGRO GORBEA 1977 p. 167.

8 ALMAGRO GORBEA, M.: *Cascos del Bronce Final en la Península Ibérica*. «Trabajos de Prehistoria» 30, Madrid 1973, p. 349 y ss.

9 ALMAGRO GORBEA 1977 p. 181.

10 BENDALA, M.; HURTADO, V. y AMORES, F. (en prensa).

11 Fundamentalmente tratado en:

— ALMAGRO BASCH 1966

— ALMAGRO BASCH, M.: *Nuevas estelas decoradas de la Península Ibérica*. «Miscelanea

Arqueológica» I, Barcelona 1974 p. 5 y ss.

— PINGEL, V.: *Bemerkungen zu den ritverzirkten Stelen und zur beginnenden Eisenzeit im Südwesten der Iberischen Halbinsel*. «Hamburger Beiträge zur Archäologie» 4, Hamburgo 1974, p. 1 y ss.

— VARELA GOMES, M. y PINHO MONTEIRO, J.: *Las estelas decoradas de Pomar (Beja, Portugal). Estudio comparado*. «Trabajos de Prehistoria» 34, Madrid 1977, p. 165 y ss.

— BENDALA GALAN 1977 y 1979.

— ALMAGRO GORBEA 1977

— VALIENTE, J. y PRADO, S.: *Estelas decoradas de Aldea del Rey (Ciudad Real)*. «A. Esp. A.» 50-51, Madrid 1977-78, p. 375 y ss.

12 ALMAGRO GORBEA 1977 p. 491 y ss.

Arcavn, otro nombre gentilicio en una estela vadiniense

Recientemente ingresó en el Museo de León una lápida sepulcral del tipo vadiniense o celtorromano. Es una piedra plana de cuarcita de contorno ondulado en la parte superior. Mide 0,67 m. de alto, 0,39 de ancho y 0,09 de grosor. Fue encontrada en Velilla de Valdoré sobre el Esla y se hallaba en poder de don David Solís que la cedió gustoso al Museo. Esta lápida, además de acrecentar el número de inscripciones vadinienses del Museo, es interesante por ofrecer un nombre gentilicio desconocido hasta ahora y alguna otra lectura muy clara con cuya ayuda se puede reintegrar satisfactoriamente algún nombre que aparece mutilado o incompleto en otras lápidas.

El campo de la inscripción mide 0,49 m. de alto y 0,39 de ancho máximo. El epitafio, distribuido en nueve renglones desiguales, está grabado con letra algo desigual, de 21 mm. las más altas, y lleva esquemáticamente grabado al final un caballo a la izquierda. Dice así:

D . M
 D O I . D E R O
 A R C N N B O
 D E R I F . V A D
 A X X X T V R A T O
 B O D D E C V N
 M I C O S V O
 P O S I T
 H S E

D(is) M(anibus) Doidero Arcaun Boderi f(ilio) vad(iiniensi) an(norum) XXX Turanto Boddegun amico suo pos(u)it h(ic) s(itus) e(st).

Traducción: «A los dioses manes. A Doidero de los Arcaos, hijo de Bodero, vadiniense, de 30 años, Turanto Boddegun puso a su amigo. Aquí yace».

El epitafio contiene el nombre gentilicio desconocido hasta ahora, ARCAVN. Este gentilicio debe restituirse sin duda alguna en otra lápida procedente también de Velilla de Valdoré, MANILI AR./AVMELANI F., donde el desconchamiento de la piedra al final de la primera línea se detiene en forma de arco que es el de la C. Las lecturas dadas hasta ahora habían sido ARVAVM y ARAVVM. El mismo gentilicio (ARCAVM) habrá que leer en la estela vadiniense del Museo Diocesano de León procedente de Santa Olaja (Cistierna), de (PE)NTOVIO, (en la cuarta línea). NVS ARCA/...

Los antropónimos son todos indígenas y están atestiguados en otras estelas de este Museo: cuatro veces el de *Doidero* y dos el de *Bodero*. El de *Turanto*, empleado aquí en

nominativo, confirma la lectura en el epitafio del gran peñón de Riaño, *Turanto...utiocum/Vivi f.*, donde el triple enlace de —ant— resulta ahora claro, así como la T inicial que algunos omitieron, aunque Hübner y Gómez Moreno habían leído ya *Turavo* y *Turano* Blázquez leyó *...uranto*.

El nombre gentilicio de *Boddegun* está atestiguado en otros dos epitafios del Museo: *Neconi Bodegun Loancini f.* y *Turenno Boddegun Boddi f.* procedentes de Liegos y de Argovejo respectivamente. ■

Hübner, *CIL*, 5721. Gómez Moreno, M., *CML*, 43. Blázquez, J.M^a, «el caballo y ultratumba en la península hispánica» en *Ampurias*, XXI 1959, 287.

1. Estela de Velilla de Valdoré.



Fernando Fernández Gómez.

El ajuar de la tumba de un lañador romano en el Museo Arqueológico de Sevilla

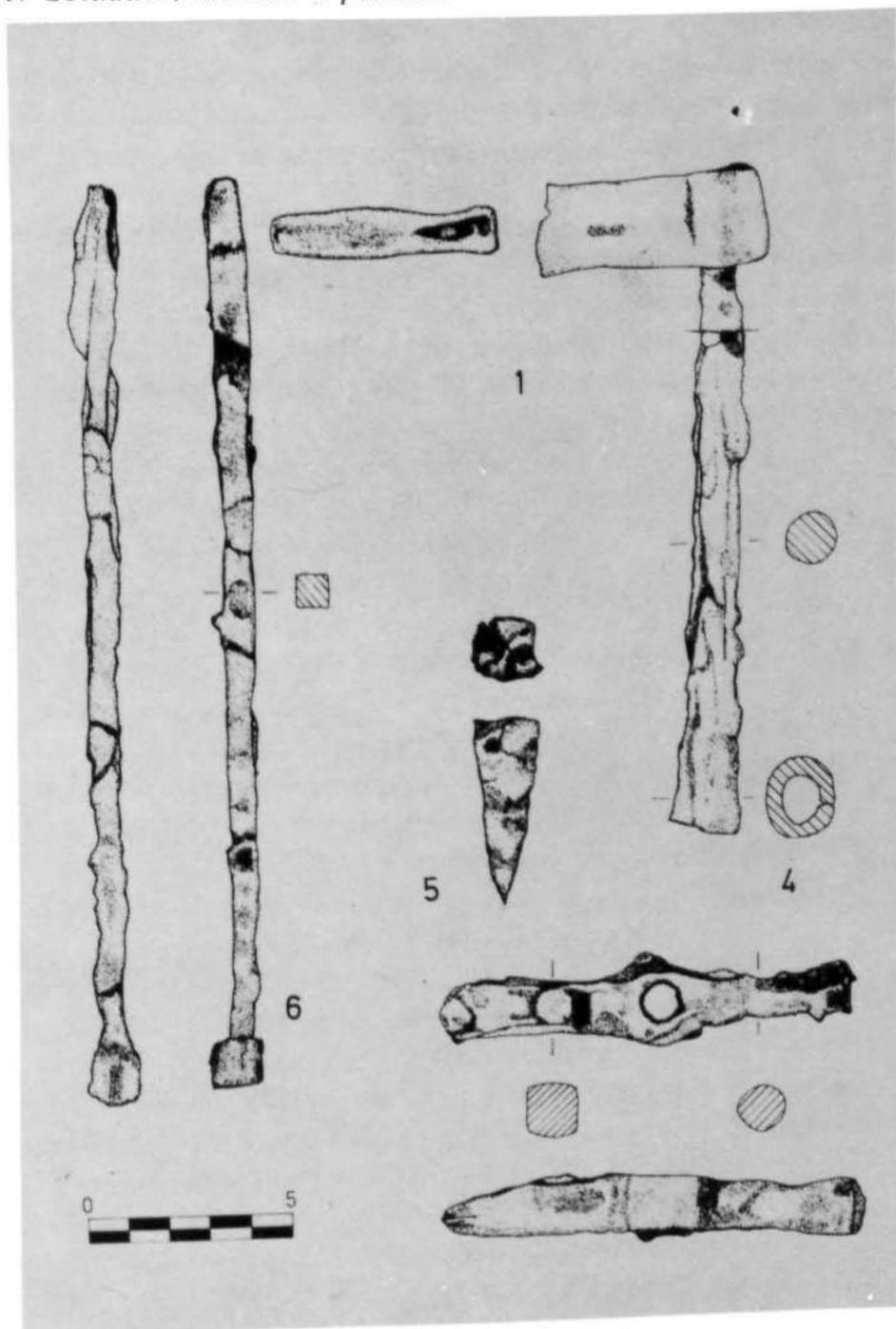
La costumbre de enterrar a los muertos con sus pertenencias personales más significativas puede decirse que es tan antigua como el hombre. Es frecuente por ello encontrar en nuestra prehistoria tumbas de guerreros con sus armas, y a veces también, aunque solo en ocasiones, las de príncipes con sus joyas o sacerdotes con sus objetos rituales. La división del trabajo apenas daba para más. Después surgirán alfareros, orfebres y herreros, pero ya en época más tardía y en determinados ambientes. Sin embargo en época romana la especialización del trabajo ha alcanzado ya cotas tan altas en cuanto a existencia de oficios que podríamos decir que permanece invariable casi hasta nuestros días, y no solo las funciones sino también las herramientas utilizadas por los distintos profesionales, artesanos o menestrales, hasta el punto de que a veces, ante un hallazgo casual, resulte difícil decidir si determinada herramienta es romana o medieval, o incluso de época posterior. En esta misma Memoria presentamos una serie de herramientas que nosotros consideramos romanas por haber aparecido en yacimientos romanos, pero no por su tipología específica, ya que a veces la variación en éstas es prácticamente nula.

Con los romanos aún perdura la costumbre de enterrar a los muertos con los objetos que necesitó o de los que se sirvió en esta vida para que le acompañasen al más allá. Es frecuente por ello encontrar en sus necrópolis los objetos más diversos referidos a las funciones u ocupaciones que desempeñaron en vida las personas que ahora se hallan allí enterradas, desde juguetes hasta armas. Hace sólo unos años ingresaba en este Museo un juego de cirujano con sus correspondientes pinzas, escalpelos, paletas, etc.¹, procedente de una tumba hallada y destruida en Alcolea del Río. Poco después, en las excavaciones de urgencia del Museo en la necrópolis de Olivar Alto (Utrera), ha aparecido, además de los numerosos objetos de tocador de las tumbas femeninas, la máscara de barro de una actriz de teatro colocada junto a la urna que guardaba sus huesos incinerados.

Más recientemente, a finales del año pasado, han ingresado en el Museo, procedentes de la necrópolis de El Gandul, en Alcalá de Guadaira (Sevilla)², una serie de herramientas que, de no tener la certeza que habían sido halladas juntas en una tumba romana perfectamente fechada, hubiéramos creído eran materiales de época moderna. Se trata del equipo básico completo de un lañador-estañador, y son similares a las

que todavía nosotros hemos tenido ocasión de ver utilizar en las calles de algunas de nuestras ciudades a artesanos ambulantes que voceaban musicalmente su oficio por si alguien necesitaba sus servicios³. El equipo está compuesto por un soldador, unas tijeras de cortar chapa, unas tenazas de fragua, un martillo, un punzón y diversas lañas y remaches. Habían sido depositadas en una tumba de incineración, junto a los

1. Soldador, martillo y punzón.



restos del difunto. Como datos complementarios de la tumba sólo podemos decir que estaba cubierta con un «bipedalis» y que, entre los restos del ajuar, se hallaban una moneda de Claudio y alguna vasija o vasijas de paredes finas.

Podemos describir las piezas recuperadas:

1.—**Soldador**: Está constituido por una cabeza de bronce y un mango de hierro. La cabeza es de forma paralelepípedica irregular, con todas las caras onduladas. En la frontal se observan incluso oquedades producidas sin duda por el uso prolongado en contacto con el fuego. Una de las caras mayores presenta una fisura, quizá debida a estas mismas causas. Por la parte posterior está perforado de arriba abajo, para permitir la inserción del mango de hierro, que ha sido fijado golpeando las caras laterales. Son evidentes las huellas de los martillazos, que han llegado a deformarlo, estrechando la cara superior y ensanchando las laterales. Hay golpes de martillo también en esta cara superior y en la opuesta, producidos seguramente al querer introducir y separar el soldador de su mango.

La perforación de la cabeza fue inicialmente de forma circular o subcircular aunque ahora se presenta aplastada, aprisionando el extremo del mango. Este debió ser largo y de sección circular o anular. En la actualidad falta el extremo y se presenta deformado por la oxidación. No sabemos la longitud total que pudo tener. Debió estar complementado con un mango de madera, para facilitar su manejo, el cual se insertaría en el hueco que ofrece el vástago de hierro al irse engrosando progresivamente hacia el extremo.

D.: Long. total conservada: 16,7 cm.

Cabeza: 5.9 x 2.5 x 1.2 cm.

2.—**Tijeras de cortar chapa**: De hierro. Brazos largos, pero desiguales y asimétricos, uno más incurvado que el otro, y rematados los dos en un engrosamiento subsférico. Las hojas están constituidas por la prolongación de los brazos, que en su borde exterior se afinan y afilan. Quedan sujetos uno a otro por un fuerte roblón de hierro de cabeza gruesa⁴.

Están completas pero muy atacadas por el óxido.

D.: Long. total: 33,5 cm.

3.—**Tenazas de fragua**. De hierro. Están constituidas por dos brazos muy largos aplastados y ensanchados en su extremo para coger las piezas con seguridad. Sólo por este extremo permanecen las hojas en contacto cuando están cerradas. Por el opuesto quedan muy separadas, para posibilitar la sujeción de piezas de gran anchura. Las hojas están unidas entre si por un roblón que queda oculto bajo el óxido.

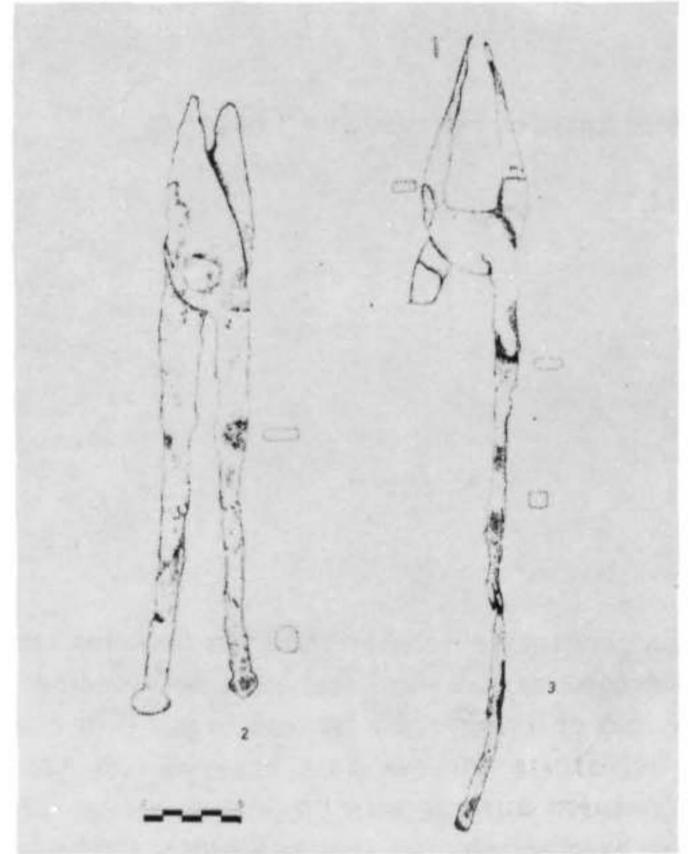
Muy atacadas por el óxido, con abundantes exfoliaciones. Falta completo uno de los brazos. El otro está fracturado por el centro, aunque no desprendido⁵.

D.: Long. total conservada: 42 cm.

4.—**Martillo**. De hierro. Tamaño pequeño. Debía ser utilizado para preparar y remachar las lañas, como parece indicarlo el presentar uno de los extremos afinado. El otro es plano y circular, lo mismo que la sección de este lado, mientras la opuesta es rectangular y va perdiendo altura progresivamente. En el centro una perforación también circular, donde se insertaría el mango.

Muy atacado por el óxido, con abundantes exfoliaciones.

D.: Long. total: 10.4 cm.



2. Tijeras de cortar chapa y tenazas de fragua.

5.—**Punzón abridor**. De hierro. Forma piramidal, de base cuadrada, cuyo extremo—la cabeza, le falta.

D.: Long. conservada: 4.5 cm.

6.—**Varilla de hierro**. Sección cuadrada, uniforme. En uno de los extremos presenta un engrosamiento; podrían ser los restos de una pieza que ha desaparecido, quizá otro martillo.

No creemos pueda tratarse del mango del martillo anterior, pues el ojo de éste, donde se hallaría insertado, es de forma circular y no conserva restos de óxido, y otra varilla es de sección cuadrada y de menor tamaño. Tampoco del brazo de las tenazas pues son de distinta forma.

D.: Long. conservada: 22.7 cm.

7.—**Tres lañas de bronce**. Preparadas sobre una lámina fina, recortada en forma de polígono irregular. Tiene los extremos vueltos hacia el interior, puestos en contacto uno con otro y preparados para ser introducidos en la fisura de la pieza a reparar. Una vez colocada la laña y abiertos sus extremos se aplicaría el estaño con ayuda del soldador.

Están perfectamente conservadas.

D. máx. cara mayor: 4.1 x 3; 4 x 2.6; 2.9 x 2.4 cm.

8.—**Once remaches de bronce**. Cabeza circular irregular y aguja corta de sección también irregular.

D.: Diám. medio cabezas: 0.7-0.8 cm. Long. media: 0.8-0.9 cm.

9.—**Dos clavos de hierro** con cabeza circular y aguja de sección circular en un caso y cuadrada en otro.

D.: Long. 2.5 y 2.7 cm.

Se trata como vemos de un conjunto de herramientas de indudable valor tanto desde el punto de vista arqueológico como etnográfico, sobre todo por lo que supone de documento para probar la perduración de costumbres y métodos de trabajo en las artes populares desde tiempos romanos hasta nuestros días. ■

1. FERNANDEZ-CHICHARRO, C: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Hispalense*. Rev. Bellas Artes, 75, n° 46, p. 36.

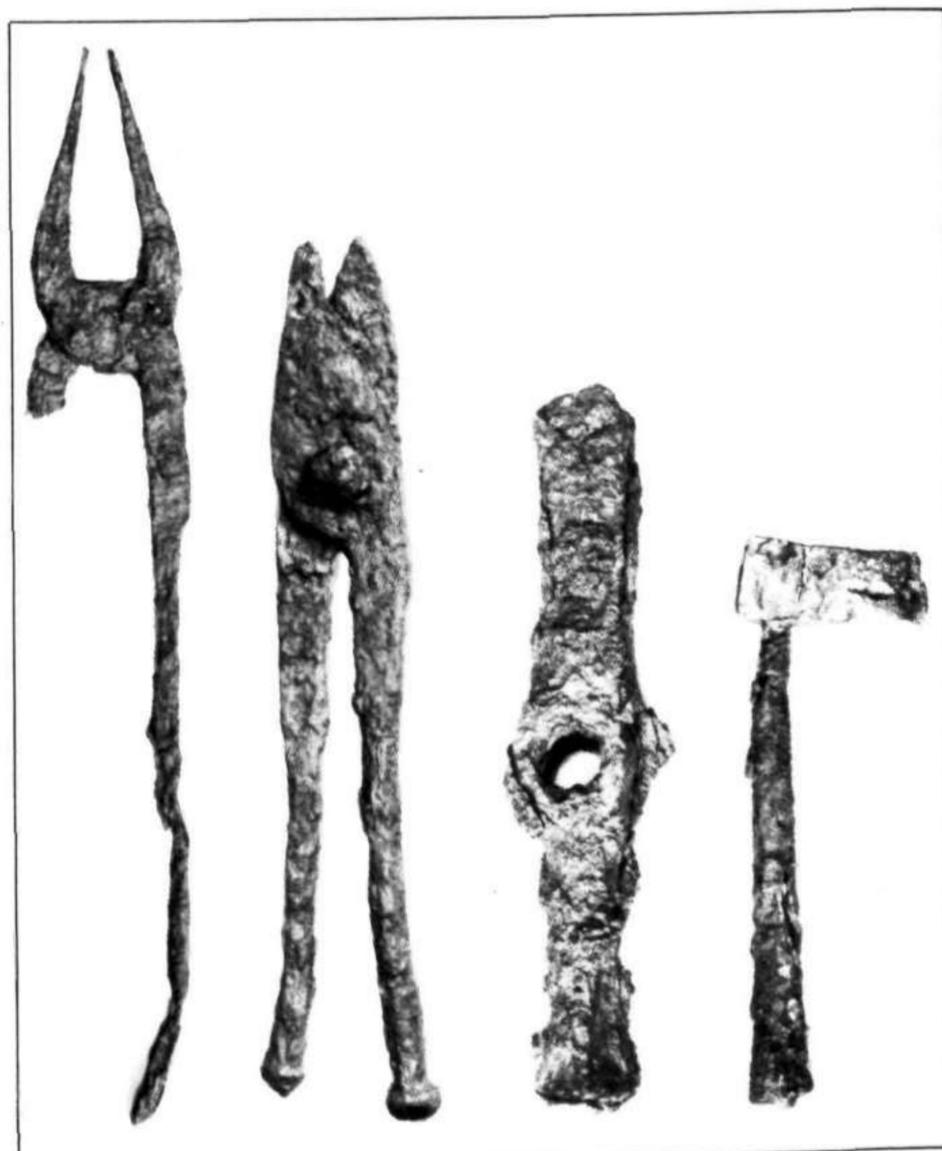
2. Esta necrópolis ubicada en el lugar conocido por el Turuño, está siendo expoliada sistemáticamente por los excavadores clandestinos con ayuda de los detectores de metales. En el mercadillo de antigüedades de la ciudad oímos hablar de la aparición de esta tumba y, tras diversas gestiones, conseguimos localizarla en una colección particular y lograr que pasara al museo, excepto la moneda de Claudio y los vasos de cerámica.

3. Sobre la situación social de estos artesanos. Cfr. ROSTOVITZEFF, *Historia social y económica del Imperio Romano*. Madrid, 1962, T-I, p. 74, 134 y 334-5. Constituirían la verdadera clase trabajadora de las ciudades. En época de Augusto los pequeños talleres artesanales seguían siendo el método de producción dominante. Sus ingresos, piensa Rostovtzeff debían ser muy pequeños, proporcionándoles apenas los medios necesarios para poder subsistir en la mayor pobreza. No obstante en el Edicto de Precios de Diocleciano vemos que los ingresos diarios de los trabajadores de los talleres eran el doble o más del doble que los de los obreros del campo, pues mientras a los pastores se les fija un sueldo diario de 20 denarios y a los campesinos de 25, el de los carpinteros, albañiles, herreros, pintores, etc. no bajaba de 50 denarios. La situación relativa pensamos sería muy similar en el siglo I, en tiempos de nuestro lañador. (BLAZQUEZ, J.M. *Economía y Sociedad durante la Dinastía de los Antoninos y de los Severos*. En *Historia de España Antigua II*, Madrid, 1978, p. 459. En las grandes «villae» había también artesanos dedicados al servicio exclusivo del señor. Por lo general se trataría de esclavos.

4. Unas tijeras similares vemos en la estela dedicada a un herrero-cerrajero con la representación en relieve de numerosas herramientas (ROSTOVITZEFF, op. cit. lám. XXXI, 1).

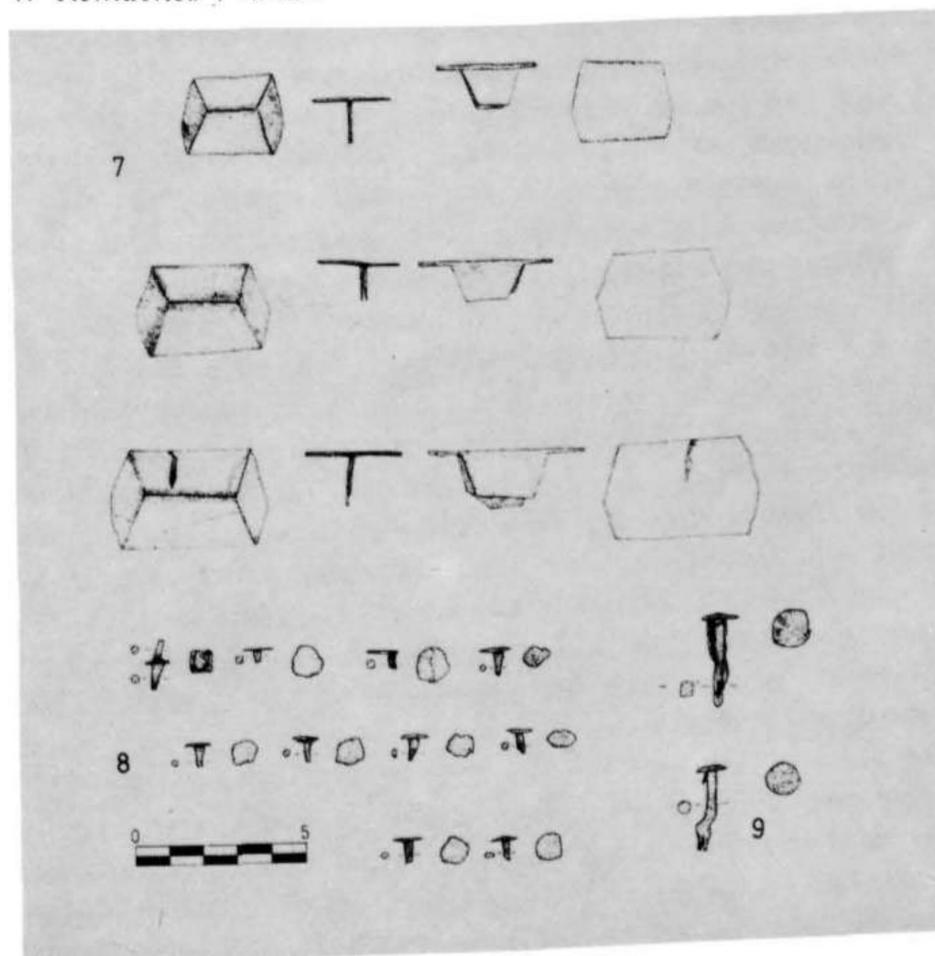
Paralelos de algunas de estas herramientas en ALARCAO, J, *Fouilles de Conimbriga VII. Trouvailles diverses. Conclusions generales*. París, 1979 y en CABALERO ZUREDA, L. *La necrópolis tardorromana de Fuentespreadas (Zamora)*, E.A.E., n° 90, Madrid, 1974, p. 128 y 11.

5. En otra estela conservada en el Museo de Aquileia vemos a un herrero que golpea con el martillo un objeto que sujeta con unas tenazas parecidas a estas. (ROSTOVITZEFF, op. cit. lám. XXXII, 4).



3. Herramientas diversas de lañador.

4. Remaches y lañas.



La cabeza en bronce de la Basílica de Valeria.

Queremos dar a conocer este artículo un interesante e importante hallazgo efectuado en la Basílica de la ciudad hispanorromana de Valeria en el curso de las excavaciones correspondientes a 1979. Entre la relativa pobreza del material que la excavación de este magnífico edificio nos ha proporcionado destaca como único hallazgo de cierta entidad la figurilla que seguidamente pasaremos a comentar. Aquel mismo año y ya en el Museo de Cuenca fue limpiada y restaurada en los talleres de restauración del mismo y en la actualidad se puede ver expuesta en la vitrina correspondiente a Religión en la Sala 5 de Arqueología clásica del museo conquense.

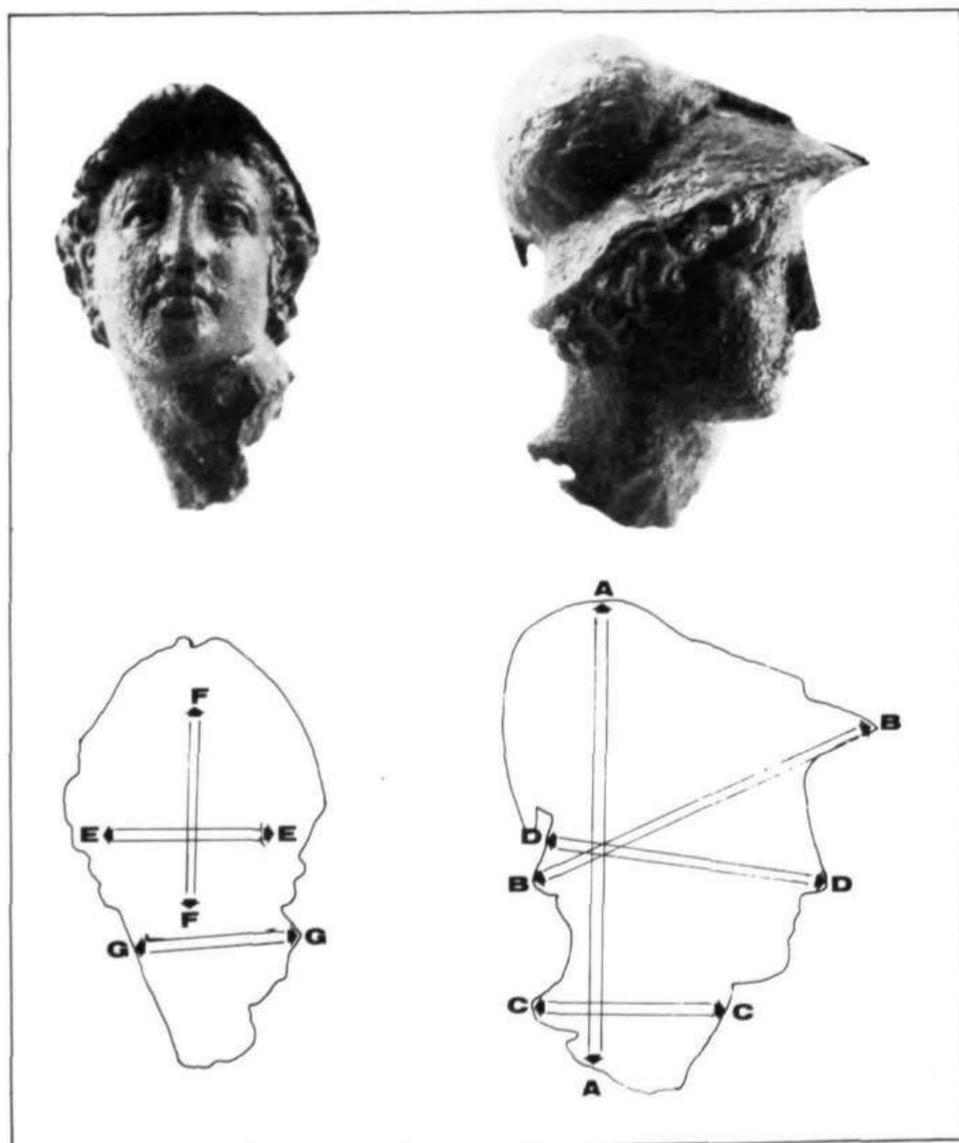
Por ello creemos necesario no demorar más su publicación¹ y atendemos muy gustosos la invitación de que fuimos objeto para hacerlo².

Sobre la ciudad hispanorromana de Valeria nada querríamos decir, puesto que ya va siendo más conocida desde un tiempo a esta parte y remitimos a quien esté interesado por cualquier aspecto de la misma al trabajo de Osuna Ruíz sobre las primeras excavaciones³.

En la actualidad se continúan los trabajos en diversos puntos, entre ellos la Basílica donde apareció el bronce sobre el que tratará este artículo. La Basílica de Valeria se encuentra en la parte más noble de la ciudad, formada por un conjunto de edificios entre los que destaca el conocido Ninfeo, que la limita al Este; al Sur lo hace un antiguo cementerio de la actual población, hace años en desuso y que utiliza su muro de cerramiento por esta parte para asentar la cerca. Al Norte no hay sino un afloramiento de roca caliza. Al Oeste todavía no lo sabemos, pues es la parte que hemos preferido reservar para el final por coincidir con el camino que desde el pueblo se dirige a la excavación. Así nos queda un edificio de planta rectangular, cuya longitud no conocemos todavía (en tanto no se termine) y cuya anchura es de unos 9,5 metros; orientado genéricamente E-W. Su estado de conservación es muy bueno (puede que se trate de una de las Basílicas mejor conservadas de Hispania) superando en algunos puntos los 2 metros de altura conservada. Los muros de cerramiento están realizados con machones de sillares alternados con lienzos de "Opus incertum" revestido. Tiene tres naves, las laterales de mitad de anchura que la central, divididas por machones cuadrados de sillares que sustentan la techumbre. De lo demás bien poco podemos decir y en tanto no se acabe de excavar la

totalidad del conjunto no nos atreveremos a barajar los relativamente pocos datos que hemos podido recopilar hasta la fecha y que en su momento daremos a conocer convenientemente. La época de construcción debe de ser contemporánea a la zona del Foro donde se sitúa; esto es, a comienzos del siglo I de C. Fue abandonada en época aún indeterminada y esmeradamente con una finalidad bien clara que sólo ahora empezamos a conocer. Este relleno es mayoritariamente estéril y entre el poco material que nos ha dado descollo algún fragmento de cerámica campaniense, celtibérica (es casi seguro que no sea pintada romana de tradición indígena) y común; además de la cabeza de bronce. La fecha de abandono y la de relleno aún no la podemos precisar, pero es anterior al siglo IV, porque en él y aprovechando un grueso lecho de cal que culmina la serie de estratos de relleno como suelo, se levantan toscas construcciones bajoimperiales que nos han dejado escaso pero significativo ajuar, T.S. Tardohispánica, una cucharilla de mango quebrado, etc. Esta reutilización de la Basílica es paralela y coetánea a la que se hizo del resto del Foro y que se ha podido constatar en otros puntos⁴. En el año 1979, en la cuadrícula D.79, continuación de la comenzada en el año 1977 por nosotros mismos, a 55 cms. de profundidad y bajo la capa de cal a que antes aludíamos, apareció el día 3 de agosto la cabeza que a continuación pasamos a describir.

La parte conservada consta de la cabeza con el casco y parte del cuello hasta casi llegar al hombro. La figura presenta un escorzo de la cara a tres cuartos («mirada a tres cuartos»); sus facciones, extraordinariamente cuidadas, nos muestran un semblante sereno, reposado y algo femenino que, a pesar del aditamento bélico del casco, no transluce el aspecto severo y seco que esta representación conllevaría. Para realizar la dulzura de las facciones se han difuminado convenientemente sus rasgos anatómicos, en especial la mandíbula que no tiene muy marcadas las líneas consiguiendo un muy efectivo difuminado entre la cara y el cuello. Por lo demás la cabeza presenta un magnífico estudio del claroscuro esencialmente a partir de la sombra que proyecta la visera del casco, las cejas marcadas por una línea dura y realizados individualmente y con gran relieve, en contraste con los que aparecen en la otra sien, que apenas llegan a ser una masa compuesta de ondas y rizos, por no hablar de los de la nuca, realizados incluso con algún descuido. Todos estos rasgos más prominentes en su factura, a los que habría que añadir, qui-



1. *Medidas de la cabeza de Marte de Valeria.*
 A-A: 80,2 mm.; B-B: 61,7 mm.; C-C: 26,8 mm.
 D-D: 50,2 mm.; E-E: 27,5 mm.; F-F: 37,9 mm.
 G-G: 24,6 mm.; ancho del casco: 33,3 mm.; diámetro del
 vaciado interior (por cuello): 25,7 mm.

zás, la boca, muy pequeña, y las pupilas de los ojos con su rehundido característico, contrastan vivamente con la limpieza y pulimento de la cara, pómulos y frente y del cuello, al que se pasa, como ya hemos indicado, merced a un estudiado «sfuminato». Además la abertura en pico de la delantera del casco proyecta alguna luz sobre la parte superior de la cabeza que de otro modo hubiese podido resultar demasiado oscura por efecto de la sombra de la visera, continuada hacia abajo por los arcos superciliares.

El casco es de un tipo bien conocido. Es el característico casco corintio, aunque puede que éste sea un ejemplar algo evolucionado respecto de los más antiguos entre los clásicos. Ya que en los cascos que se pueden ver de los ss. V - IV a. C. son de tamaño ligeramente mayor⁵. En la parte superior le falta la «Crista» o cimera que se ha perdido, cosa bastante frecuente dada la fragilidad de este apéndice del casco, unido por dos o sólo una parte al cuerpo del mismo⁶.

Como resumen a la descripción podríamos colegir que se trata de una pieza de excelente factura y pureza de líneas, en la mejor tradición del arte clásico ático del s. IV, que presenta

un magistral estudio de las posibilidades del claroscuro que permiten la observación en óptimas condiciones de la cabeza desde cualquier punto frontal o lateral a la misma; es decir, en su concepción formal se pensó esta escultura para ser observada en un ángulo de 180 grados frontales.

Estudio:

Un primer problema y que hasta ahora hemos procurado obviar es el que la cabeza de Valeria plantea a la hora de su filiación. Desde el momento de su aparición hasta ya bien avanzado el estudio de la pieza fue catalogada como de «Minerva». Pero a medida que nos fuimos adentrando en la complejidad de las representaciones religiosas grecorromanas tuvimos muy razonables dudas sobre la verdadera adscripción de este bronce a la diosa Atenea o su variante romana: Minerva.

El problema proviene de la insuficiente caracterización sexual de la figura representada con independencia de sus atributos específicos como divinidad, siendo así que nos resulta imposible asegurar fehacientemente si es masculina o femenina, en cuyo caso las representaciones serían muy diferentes: Minerva si femenina y Marte si masculina; aparte de concomitancias efectivas con otras representaciones de dioses y héroes en los dos casos. Desgraciadamente sólo tenemos la cabeza y cabe la posibilidad fundamentada en las propias características arqueológicas del lugar de aparición, de que nunca se llegue a encontrar el resto del cuerpo, e incluso de que simplemente sea un busto, con lo que el problema quedaría definitivamente insoluble. A favor de una o de otro dios hay numerosos argumentos y paralelos que a continuación pasamos a exponer; si bien pensamos, así mismo, que no es éste un obstáculo excesivamente importante, pues sabemos que las representaciones de las divinidades romanas en cuanto a tales representaciones; es decir, en su faceta exclusivamente iconográfica, fueron esencialmente continuadoras de las mismas griegas clásicas y helenísticas y las *mixtificaciones* en este sentido fueron muy frecuentes. Así la asignación de elementos característicos a un personaje pasaban con frecuencia a otro y con cierta asiduidad se transvasaban actitudes y maneras de dioses a héroes o emperadores, de éstos a la retratística privada, etc. Pero dejemos por ahora este aspecto y pasemos directamente a ver cuáles son las semejanzas y diferencias de la cabeza de Valeria respecto a los ejemplares más comunmente conocidos de sus dos posibles identidades: Atenea-Minerva y Ares-Marte.

Ciertamente no son muchas las representaciones de la iconografía grecorromana tocadas con casco corintio, se pueden reducir básicamente a la Diosa Atenea en sus diversas variantes, a Pericles y Fokion en la escultura clásica, a Ares y a figuras de héroes o divinizadas, como Perseo, Meleagro y Alejandro Magno, aparte de las de guerreros en general. En época romana se mantienen estos mismos tipos y se añaden alguno más como es el caso de diosa Roma, sin duda por efecto de las corrientes helenizadoras que en varias ocasiones a lo largo del devenir de la plástica romana se pusieron de

moda. De entre todas estas representaciones tocadas con casco corintio destaca, sin lugar a duda, la de Atenea, la diosa de la cultura, del pensamiento, pero sobre todo de Atenas, de la que representa su auténtico «numen» iconográfico. Este hecho hace que sea la figura de esta diosa olímpica una de las más reproducidas durante todo el arte clásico y que su influencia en toda la escultura en general sea muy importante.

Como antes dijimos, durante algún tiempo confundimos la figura representada en la cabeza de Valeria con Atenea-Minerva y es que ciertamente paralelos que abonan en este sentido no sólo no faltan sino que son hasta abundantes. De entre todos los recogidos vamos a exponer sólo unos pocos, los más representativos a nuestro juicio, con la intención de ilustrar algo el problema no del todo dilucidado de la identidad de la escultura en cuestión. Hay que poner de manifiesto en primer lugar el regusto helenizante del bronce conquense, en el sentido de que posee actitudes y caracteres presentes en la mayoría de las representaciones más consagradas en mármol y bronce de Atenea y que han sido plasmadas aquí con gran acierto y esmerado cuidado.

Una de las más antiguas paralelizables a la figurilla de Valeria es la Atenea con la lechuza del Metropolitan Museum; se trata de una figurita, precisamente en bronce y de pequeño tamaño (14,5 cms. de altura), que nos presenta a Atenea vestida con el Peplos, con el casco corintio levantado y que lleva en su mano derecha la lechuza⁷; Fuchs la considera como «obra maestra de las estatuillas de bronce» del s.V.

La cabeza de Atenea hallada en Cirene, en las excavaciones del Agora efectuadas por los americanos en 1911, constituye otro de los paralelos más precisos que hemos encontrado. Se la denomina «modesto y atractivo original ático o de influjo ático» del s. IV. Presenta vista frontal a tres cuartos, largo cuello, asimetría de la cara y muestra unos contornos sugeridos a base de imprecisión de líneas; motivo por el cual Paribeni la pone en relación con las estelas y relieves votivos áticos del s. IV⁸. Esta cabeza de mármol pentélico y que se conserva en el Museo de Cirene con el número de inventario 14.033, se pone también en conexión a juicio del citado autor con la Atenea Rospigliosi, por la vista frontal a tres cuartos, alargamiento del cuello, etc.

También se parece notablemente nuestro ejemplar a la Atenea Lemnia de Bolonia, aunque difiere en que ésta no lleva casco; no obstante se asemejan en su aspecto general y en su semblante sereno, más acentuado en ésta que en aquélla, que a pesar de todo posee una acusada severidad en sus facciones logradas con el efectista claroscuro conseguido con las prominentes cejas⁹.

Otra representación de Atenea paralelizable a la del Museo de Cuenca y que es una de las más cercanas, si no la que más, es la que representa un molde para bronces o terracotas y conservada en el Museo del Cairo con el número 32.003. La cabeza, realizada a partir de 4 moldes diferentes y que mide 13 cms. de altura, presenta a la diosa mirando hacia la derecha, tocada con casco corintio rematado en una espectacular «crista» apoyada en su parte delantera en una esfinge (motivo por el cual se la pone en relación con el círculo egipcio del helenismo); el pelo, partido por raya central, está ondulado y

la parte de la izquierda está realizada con mayor descuido que la de la derecha. Es decir, se da el caso como en nuestro bronce español de una figura con la mirada no frontal, en cuyo estudio general se ha descuidado en función de la torsión el tratamiento del pelo en la parte opuesta a la mirada, concentrando la mayor atención del tratamiento en ésta. Es el único caso que hemos podido encontrar (al menos el único descrito) de este fenómeno observado también en el bronce objeto de nuestro estudio¹⁰.

Fuera ya de lo estrictamente griego, en cuanto a Minervas romanas, muestra analogías considerables con la cabeza de Minerva de la Triada Capitolina del arco de Benevento, de época de Trajano y que para Petersen obedece a influencias de la escultura ática¹¹. También italiana, aunque posiblemente efectuada en Grecia, tenemos la cabeza de Minerva de Ginebra, de mármol amarillento de grano grueso, de 21,5 cms. de altura y que proviene de Ascoli-Piceno, en las cercanías de Roma. Nos muestra a la diosa elevando sus ojos al cielo con la boca entreabierta. La cronología exacta no se da, pero se pone en relación con ejemplares del siglo IV a C.¹². Y finalmente, demostrando la enorme difusión que tuvo en el arte clásico esta representación de Atenea, citaremos el último paralelo, una cabeza de Minerva en una gema grabada y conservada en el Cabinet des Medailles de París; el paralelismo se establece, además de por la vista a tres cuartos, por la suavidad e inconcreción de las fracciones¹³.

Como vemos no faltarían argumentos en favor de asignarle a Minerva la representación de la figurita. Pero hay algunos rasgos que la separan de las representaciones más caracterizadas, aparte de las referentes a sus características físicas y que trataremos después. Una de ellas es que Atenea (Minerva) suele tener, aún bajo el casco, una melena que cae sobre los hombros o más abajo de la nuca; esta melena falta en el bronce de Cuenca y en su lugar hay unos cortos rizos que, como dijimos en el apartado correspondiente a descripción, manifiestan alguna torpeza en su realización. Claro está que no todas las representaciones tienen esta melena; a algunas les falta, como a la que se conserva en el Museo de Lyon¹⁴ entre otras.

Por lo demás y para cerrar esta parte de paralelos y para encuadrar al menos la cronología de las representaciones de las que arranca nuestra pieza, citemos sólo de pasada las analogías que presenta con otras cabezas femeninas de mediados del siglo IV, como la de Higea (Tegea), del 340 a. C. y la Afrodita de Tarento, del 325; ésta última con la cabeza levantada y no con la mirada baja como aquella¹⁵.

Pero a pesar de este nutrido cúmulo de paralelizaciones con Minerva, tenemos motivos más que razonables para pensar que el bronce en cuestión no puede ser asimilado a la diosa, porque no queda claro que se trate de una escultura femenina. Ya antes dijimos que está desprovista de la melena que ostenta Atenea desde sus representaciones del arcaísmo y que la caracteriza, pues, desde antiguo. El pelo, demás, aparece rizado y no cabe considerar otra posibilidad dada la buena conservación de la figura y su esmerada realización. No sólo Minerva, sino en general todas las esculturas femeninas no llevan, excepto rarísimas excepciones (muchas de ellas dudosas o mal conservadas), este tratamiento del cabello; lo

2. *Vista en escorzo.**Vista lateral.**Vista frontal.*

normal para ellas es que el pelo caiga graciosamente hasta las sienes desde la raya central con ondas, pero no con rizos. Sin embargo sí que aparece rizado en las representaciones masculinas, sobre todo en las series de Apolo, donde este sistema de peinado será objeto de una especial atención. Así pues el pelo ensortijado es característico de figuras masculinas y no cabe considerar aquí el fenómeno tantas veces repetido en la escultura romana de adecuación de ejemplares masculinos para representaciones femeninas como ocurre sobre todo en los retratos de damas romanas con la postura del *Doríforo* o el famoso retrato de otra caracterizada como *Onfale* (que no pasa de ser un *Hércules*, convenientemente adaptado y con cabeza de mujer). Este sería, pues, otro factor y muy importante para dudar y para incluirlo dentro de las representaciones de figuras masculinas.

Pero hay otros rasgos, que consideramos decisivos, para continuar en esta línea y son los relativos a sus caracteres físicos. Nuestra cabeza presenta un considerable desarrollo del consabido músculo del cuello, el esternocleidomastoideo, y de la «nuez de Adán»; caracteres ambos impropios de figuración femenina, quizás no tanto el primero como, desde luego, el segundo.

Por estas razones nos inclinamos, pues, a pensar que nos encontramos ante una escultura varonil. Dentro de las representaciones varoniles tocadas con casco corintio destaca, como ya dijimos, la de *Ares-Marte* y las de héroes y guerreros. De entre ellas creemos que la que más se adapta a la morfología de la pieza es la de *Ares* (o su correspondencia latina: *Marte*).

Y también es numeroso el grupo de paralelos que hemos podido recoger de este dios. Suele representarse casi siempre de pie y con dos variantes, desnudo o bien vestido con coraza (como dios de la Guerra que es, coincidente así con la representación de *Atenea Promachos*), también se representa como joven e imberbe (y entonces se suele preferir que esté desnudo, aunque no es norma) o como adulto y barbado (y normalmente revestido de coraza). La estatuilla que nos ocupa correspondería al primer género; esto es, al dios juvenil, imberbe y casi con toda seguridad desnudo (de lo contrario en la parte del cuello que nos ha quedado deberían haberse conservado restos de la coraza o de la prenda que le cubriese). El tema de *Marte* desnudo es uno de los predilectos de la estatuaria romana y junto con *Júpiter*, *Mercurio* y la propia *Minerva* es una de las divinidades más representadas. Iconográficamente es heredero de la tradición griega y en su difusión y en el gusto que por él muestra la plástica romana quizás influyera el grupo de *Venus* y *Marte* que debió de ser extraordinariamente popular a juzgar por sus adaptaciones en la retratística altoimperial avanzada; grupos que adoptan o imitan la actitud de éste son *Crispina* y *Cómodo* del Museo delle Terme, *Sabina* y *Adriano* del Louvre y el matrimonio del Museo Capitolino, que siguen fielmente a la pareja *Venus-Marte* tanto en su versión de la Galería Uffizi, como en la de *Villa Borghese*¹⁶.

Pasando ya a los paralelos que hemos podido recopilar iniciamos el grupo con una figurilla de *Marte* procedente de Austria; es el número de catálogo 46 del Museo de Mainz de *Fleischer*¹⁷ y muy similar al nuestro, con torsión de cuello,

casco corintio, imberbe y la única diferencia estriba en que su mirada está dirigida hacia abajo y no hacia arriba y en que sus facciones son en general algo más masculinas. Otra escultura similar es el Marte del Museo de Lyon, que presenta idéntica torsión de la cabeza¹⁸ o, del mismo Museo, otro espécimen muy parecido al de Valeria y que nos muestra a un dios juvenil¹⁹; para Boucher una efigie de Mars Ultor de época de Augusto y reproducida en algunos monumentos estaría en la base de este tipo; en ella el aspecto de la figura se liga a la danza de Marte (Danza de los Salios). Pero este tema aparece ya en monedas del 104 a. C., con lo que es de suponer que sea más antiguo y la efigie citada corresponda a su vez a un prototipo más antiguo²⁰.

El Marte de Liberchies (Bélgica), tiene una actitud muy semejante con la cabeza torsionada y levantada²¹, el de Blicquy es también similar aunque mira hacia abajo y el pelo lo tiene peinado en ondas y no con rizos²², lo que no ocurre con el de Dendermonde que tiene el consabido pelo ensortijado²³.

Un paralelo muy exacto es el busto de Vienne (Francia) que nos muestra al dios con características juveniles, vuelto hacia la izquierda y con la mirada patética y lejana y la boca entreabierta; el casco es casi idéntico y muestra los resaltes laterales sobre la sien, variante que no siempre se da, pero que sí aparece en el nuestro. La cronología propuesta es «posiblemente avanzado»²⁴.

Pero sin duda el más fiel parecido encontrado nos lo aporta el Marte de Ginebra, procedente de Ostia y conservado en el Museo de esa ciudad suiza; mide 0,17 m. de altura y aparece desnudo con casco corintio. Su actitud es la del Doríforo y los caracteres de estilo son los de la escuela de Policleto. La torsión de la cabeza es idéntica, así como las facciones en general, boca e incluso la perforación de las pupilas. La única diferencia reside en el pelo, pues el ejemplar de Ginebra tiene corta melena en la nuca y los rizos de la frente son, asimismo, diferentes. Furtwaengler lo pone en conexión con otro ejemplar similar conservado en el British Museum; aunque en opinión de Deonna el suizo es más característico de la escuela de Policleto (sobre todo por tener el pelo dividido sobre la frente por una raya central) y a tal efecto recuerda que las figuritas de bronce, copiadas de los modelos de Policleto son muy frecuentes en la escultura romana²⁵.

Por otra parte, la misma actitud y facciones las vemos en otra escultura, esta vez no de Marte, sino de Apolo (o Esculapio adolescente) de Volúbilis²⁶, en el que están presentes el cuello torsionado, la mirada levantada que le confiere cierta languidez, etc.

Como vemos en lo hasta ahora expuesto, son también muy abundantes los paralelos con Marte de la cabecita del Museo de Cuenca. Un dato muy significativo y que no queremos pasar por alto es que la mayoría de los Martes aquí aducidos como similares proceden de la Galia, en especial el grupo de los que aparecen desnudos. Esto se debe a la popularidad que alcanzó en esta provincia romana el culto a este dios por ser el heredero de una vieja manifestación de culto al dios galo Teutatis, que en época romana se asimiló a Marte desnudo²⁷.

Respecto a la posible identificación con personajes masculinos no divinos, guerreros o héroes, lo creemos altamente

improbable. Las actitudes de los guerreros son mucho más forzadas y violentas y hay relativamente pocas representaciones y menos en bronce. Los héroes son también escasísimos y su postura es igualmente muy forzada, mucho más que la de nuestra escultura, si bien hay paralelismos que las acercan como a la figura de Aquiles o Teseo de Vienne (Francia) conservada en la Biblioteca Nacional de París²⁸. Si acaso sería más factible que perteneciera a algún héroe divinizado, por ejemplo en la línea de Alejandro Magno o similares, cuyas representaciones son bastantes comunes al ser considerado como dios en el ámbito estrictamente griego del Bajo Hellenismo y el Egipto Ptolemaico. En cualquier caso se le representa como a un dios, como el hallado en Reims, donde aparece sentado como Zeus y con sus atributos en la mano. Babelón cita, también, variantes como Alejandro-Zeus-Amón y Alejandro-helios²⁹. Por todo esto consideramos como remotísima la posibilidad de que se pueda tratar de la efigie de un guerrero, de un héroe o de un semidios y nos inclinamos definitivamente por adscribirlo a Marte.

Volviendo al nudo de la cuestión, no es tan extraño que puedan llegar a confundirse las dos representaciones (Minerva y Marte), pues creemos que el uno es iconográficamente deducible del otro y, además, la confusión o el equívoco en la escultura, sobre todo romana, es como veremos algo corriente.

La afinidad entre ambos es evidente y su aspecto exterior es muy similar: ambos, por su relación con la actividad bélica, van revestidos de armamento y pertrechos militares idénticos. En principio, y como ya quedó dicho, el origen de la representación sería ático del s. V y posteriormente evolucionando

3. Detalle del cabello en la parte derecha.

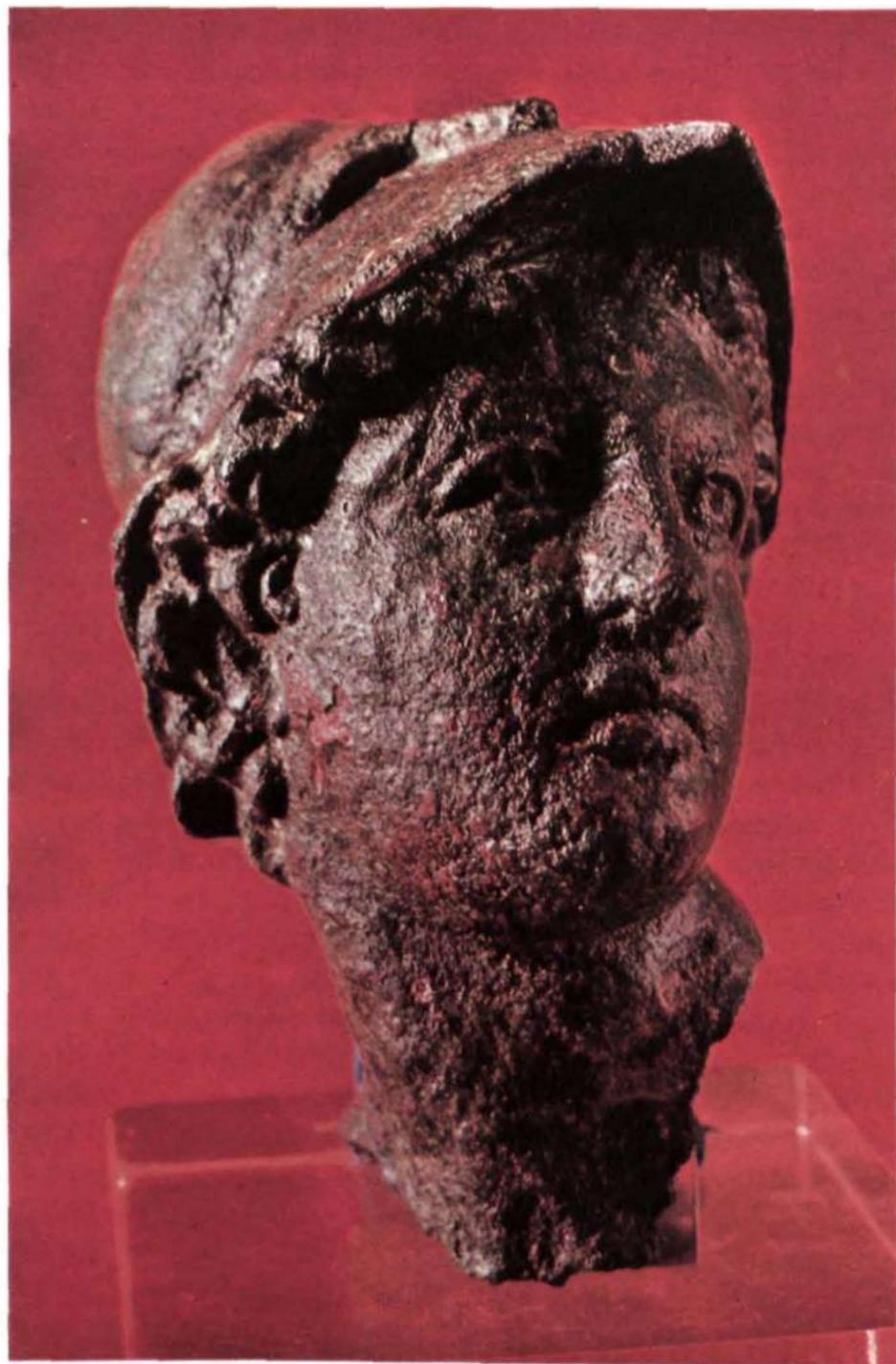


naría durante el siglo IV y el helenismo, llegando a época romana sin haber de por medio ninguna interrupción en las representaciones. Los romanos adaptarían esta forma exterior aplicándola a un modelo varonil, Marte. No hay que olvidar el hecho de que gran parte de los escultores que trabajaron en Roma o para Roma eran de origen griego o se formaron allí. La facilidad de asimilación de uno a otro ejemplar es evidente. Pero no sólo influye Atenea en la representación de Marte; como vimos en los paralelos, se reciben también las influencias de esculturas que sabemos que en su tiempo fueron muy famosas y copiadas en abundancia, como es el caso del Doríforo, del que toman su actitud y postura la mayoría de ellos, en especial el de Ginebra. Tampoco queremos decir que la figura de Marte sea tomada de la iconografía griega; evidentemente existen ejemplares anteriores, etruscos e itálicos, que nos muestran al dios de la guerra en posturas algo más movidas, tocado con casco, armado de lanza, a veces desnudo, pero la mayoría de las figuritas conservadas son de muy sumaria realización y apenas si podemos extraer consecuencias. Además tampoco la cultura etrusca e itálica prerromana se sustrajeron a la influencia griega, que sabemos fue, asimismo, muy importante.

En cuanto a la confusión sexual que nos muestra algunos ejemplares, incluidos el de Valeria, es lógico que así sea teniendo en cuenta que se copian famosas esculturas de los siglos V y IV. Este fenómeno suficientemente conocido entre los romanos y también entre los griegos, se daba con alguna asiduidad no sólo en los tipos escultóricos que juegan con el equívoco, como es el caso de los hermafroditas, sino en todos aquellos modelos a los que se les quería dotar de la mayor belleza objetiva posible y se puede ver a título de ejemplo en algún Apolo como el de Lillebonne y conservado en el Louvre, con una cara realmente afeminada³⁰. Apolo se suele representar casi siempre como joven o adolescente, igual que Marte imberbe, lo que sin duda ayuda a esta confusión. Esto no sólo ocurre con los modelos masculinos, sino también al contrario; así los tipos de Amazonas nos muestran figuras femeninas con gran influencia de las representaciones de guerreros, como es el caso de la Amazona herida soportando un candelabro procedente de Bavai (Francia)³¹, o el caso de algunas representaciones de Diana e incluso de Dea Roma, por no hablar de retratos privados con figuras femeninas que copian el Doríforo o al ya citado que remeda a Hércules, apareciendo la retratada vestida de Onfale. Como vemos el transvase de modelos, el equívoco intrínseco a las figuras o el puro capricho personal pueden ser causa de una insuficiente caracterización sexual de la escultura, de la que no se salva ni el propio Dioniso, como se puede ver en el de Chevrier (Alta Saboya) y al que Deonna atribuye influencias policléticas y áticas, remontando su prototipo hasta el siglo IV a C.³²

En cuanto a la evolución del tipo representado en la cabeza de Valeria; es decir, su origen y evolución a partir de los ejemplares griegos que copia, habría que retrotraerse hasta las representaciones de Atenea en la línea de lo anteriormente expuesto.

Las representaciones escultóricas de Atenea lógicamente son muy antiguas y hay abundantes ejemplos a lo largo del arcaísmo y del estilo severo. Como en el resto del arte griego



4. Cabeza de Marte, de Valeria.

será el puro clasicismo el que acabe de perfilarlas. En el s. V, tras las destrucciones debidas a los ejércitos persas, en las que la mayoría de los templos y restos tectónicos y escultóricos desaparecen o quedan seriamente dañados, se desata una febril actividad constructora³³ y consiguientemente una mayor demanda de esculturas de carácter religioso. A esto se une otro factor: la propaganda política. Atenas, pujante en este momento, eleva templos a sus dioses como reconocimiento por su ayuda y, a la vez, como apabullante exhibición de su poderío. Es el momento de Fidias al que, por cierto, se le atribuyen genéricamente junto con sus seguidores, gran parte de las obras de este momento³⁴. En Atenas donde, además, hay una fuerte tradición de representaciones de Atenea, se perfila la iconografía de la diosa protectora de la ciudad, más en la anteriormente citada necesidad de propaganda basada en la nueva estética de masas del Atica que en estricta referencia a sus orígenes míticos y legendarios. Señala Ridgway que conforme a las nuevas teorías filosóficas ahora imperantes, según las cuales el hombre es la medida de todas las cosas, a las representaciones de los dioses se les desprovee de su propio aspecto divino y se las idealiza en contradicción con las tendencias expresionistas del período severo. Se tiende a la perfección idealizada de la forma dentro del naturalismo humano; se trata de que las figuras sean «lo más bello entre lo real» y todo ello junto a la tendencia a la representación serena, estática que, usando la terminología fotográfica, es más una pose que una instantánea y un contenido ideológico y humanístico notable. El fenómeno de idealización al que aludimos no es ni mucho menos exclusivo de Atenea, aunque en ella hacemos hincapié por ser de especial interés para el objeto de nuestro estudio. En la cabeza de Pericles de Cresilas (429-25 a. C.) conservada en el Museo Vaticano y que se considera característica del s. V, puede observarse también como el político ateniense lleva también el casco levantado; es decir, tampoco cumple con su función de atributo guerrero que le correspondería al estadista, sino que se ve relegado a un aditamento más que ennoblece la serenidad de la figura³⁵.

En el siglo IV el patetismo modificó los trazos hasta entonces severos de la escultura clásica y se le dota de una expresión de languidez, ensoñación y resignación que antes no tenía. Praxiteles y Scopas inician este camino de evolución que culminará con el patetismo exasperado del helenismo³⁶.

En lo que a Atenea se refiere se inaugura en este momento la serie de figuras que nos muestran a la diosa en su acepción menos terrible dentro de su austera severidad. Así con el casco levantado tiende a ser más protectora de las artes que de la guerra. El mironiano grupo de Atenea y Marsias debió de tener importancia capital en este nuevo modo de representarla; la Atenea del Museo de Francfort es copia romana de este grupo³⁷. La propia Atenea de Velletri, en la misma línea y que desde Furtwangler es atribuida a Cresilas, a pesar de ser considerada como del siglo V, puede ser ya del siglo IV, es decir un ejemplo más de este cambio de actitud respecto a la visión de las representaciones escultóricas divinas³⁸.

El gusto por el cabello corto y en bucles, las arcadas superciliares marcadas, las órbitas profundas, la boca entrea-

bierta, la suavidad de los trazos y la pesadez de la parte baja de la cara y del cuello son también características de la escultura del pleno clasicismo³⁹. También en este momento aparece la torsión del cuello; es decir la ruptura de la mirada al frente de las esculturas, lo que permite observarlas desde más posiciones en un ángulo de 180° y no sólo frontalmente. Innovadores de esta posición fueron Praxiteles y Scopas y también se puede ver en la citada Atenea de Velletri, afectando a todas o casi todas las figuras: Apolos, Afroditas (como la Afrodita púdica que imita a la de Cnido y que comenta Richter en su catálogo de bronce griegos y romanos⁴⁰).

El Helenismo no supuso una era de grandes innovaciones en la evolución del tipo. De hecho lo único que hizo, aparte de mantenerlas, fue continuar en la línea trazada en el siglo IV; así por ejemplo el movimiento que la torsión del cuello da a las figuras se hace más marcado y violento, sobre todo en las representaciones de guerreros que, como es sabido, alcanzan en el helenismo la plenitud de su evolución junto con luchadores y las escenas de género. Esta violencia de la torsión puede verse en Menelao llevando el cuerpo de Patroclo⁴¹.

Con el helenismo entronca directamente la romanidad; el literal acarreo de cientos de estatuas a Roma por parte de los romanos tras la conquista, hizo que desde bien pronto se hiciera muy popular el arte griego y la gran demanda del mismo hizo que comenzaran a proliferar los talleres de copias para dar abasto al mercado, talleres que muchas veces estaban localizados en Grecia y que entroncan con la tradición de copias de época helenística. Estas se multiplicaron, la serie de Atenea y Marsias se hizo muy popular, así como la obra en general de Fidias, Policleto, etc. y de hecho si conocemos gran parte de las obras maestras griegas es gracias a sus correspondientes imitaciones romanas⁴² porque en ellas se prefería trasladar al mármol lo que estaba en bronce, aunque el mármol necesitase apoyos como troncos, rocas, etc., para sujetar sus figuras y el bronce diera mayor libertad al estar fundido, ventaja que los griegos aprovecharon intensamente⁴³. Además, y esto es importante, para abastecer el mercado menos potentado económicamente se hacían copias en tamaño más pequeño, reduciendo los originales⁴⁴.

De esta tradición proviene directamente el ejemplar de Valeria, por un lado recibiendo las influencias clásicas del s. IV a través de las representaciones de Atenea y reflejando, de otra parte, el gusto general de los romanos por actitudes griegas, como lo demuestra la influencia del Doríforo en las posturas de los diversos Martes y otras. El influjo de Atenea pensamos que es insoslayable, de otro modo no se podrían explicar las abundantes analogías formales con representaciones de la misma, como es el caso de la figura realizada con moldes del Museo de El Cairo, que muestra incluso el tratamiento del pelo sobre la sien opuesta a la mirada muy parecido al de la cabeza del Museo de Cuenca.

En resumen, la apropiación por parte del arte romano de ejemplares «conceptualmente» afines al personaje retratado y materializado en la adaptación del prototipo de Atenea y por otra parte el influjo general del arte griego sobre todo del s. IV, están en el origen de la creación o, mejor aún, del definitivo acabado del tipo escultórico al que obedece el objeto de nuestro estudio.

Conclusión y cronología

Ante todo lo hasta aquí expuesto y a modo de conclusión, nos encontramos ante una figurilla de excelente factura y que plantea un problema de difícil solución debido a su fragmentación, cual es saber quién es la figura representada. Pensamos que se trata de un personaje varonil, con toda seguridad de carácter divino y con bastantes posibilidades de que sea Marte.

El tipo de Marte, aún existiendo en la Italia prerromana, debe su iconografía a la griega y es definitivamente modelado en función de influencias convergentes; por una parte la existencia en la plástica helenística de representaciones «conceptualmente» análogas (esto es, revestidos de carácter o autoridad guerreros), como Atenea, figuras de guerreros, etc. y de otra parte por la corriente de consideración y gusto por todo lo griego que, en lo que atañe a la escultura, es un fenómeno observado desde los comienzos del arte romano y que no se abandonará nunca, siendo de trascendental importancia hasta el Bajo Imperio. Sólo en función de esta doble influencia cabe explicar las analogías formales de nuestra pieza con representaciones de Atenea-Minerva y Ares-Marte. El prototipo en el que se basa la escultura tiene su origen en el siglo V a. C. y es sustancialmente modificado en el IV que le desprovee de severidad incluyéndole rasgos humanistas como serenidad, patetismo, movimientos, etc. Durante el helenismo continuará hasta llegar a época romana donde se mantendrá, aunque quizás un poco estereotipado ya.

Otro problema y, desde luego, no menos importante es el de la cronología. Desgraciadamente no podemos contar con datos que permitan fecharla en términos absolutos. Primero porque, a pesar de haber aparecido en un contexto arqueológico cerrado, no se ha podido datar todavía por la casi absoluta ausencia de material y, aún éste, anterior a la hipotética fecha de erección de la Basílica, con lo que no disponemos ni del término «ante quem». Segundo, porque a pesar de no haber realizado análisis metalográfico alguno, que no obstante pensamos hacer en un futuro cercano, nos tememos que tampoco nos sería de gran utilidad; pues en todos los ejemplares en los que sí se realizaron, no se ha podido concluir por el momento seguridad absoluta en las fechas, dado que los componentes varían muchísimo según la zona geográfica, el tipo de escultura referente a su calidad, etc.; tan sólo se sabe que genéricamente a mayor antigüedad corresponde una menor o nula presencia a nivel de simple impureza de zinc en las aleaciones.

En términos comparativos el panorama es muy similar, más si pretendemos saber si es obra provincial, es decir hispana, o procede de Roma. Ateniéndonos a lo expuesto por Lamb en su obra sobre bronce griegos y romanos⁴⁵ y teniendo en cuenta sus innegables influjos griegos, la obra se aparta del concepto «estilo romano» (que por otra parte sólo se puede reducir con propiedad a las figuras de Lares, gladiadores, oferentes. . .) y tampoco continúa la tradición etrusca e itálica de marcar los ojos y pupilas netamente, con regularidad y marcando bien las angulosidades. Pero sí es claro que pertenece al tipo de adaptaciones y copias romanas de esculturas griegas a la temática y gustos latinos⁴⁶. Sobre si es obra

de talleres romanos o provinciales, es muy difícil dilucidarlo; no siempre la mejor factura técnica en la realización corresponde a la toréutica romana, ni la peor a la provincial; de hecho en Francia desde hace algún tiempo se viene abogando por la paternidad de talleres galos de estatuas de bronce de excelente calidad halladas aquí. En este caso sí que sería de mayor utilidad el análisis de componentes metálicos y espectrográfico, no tanto porque nos pueda decir que está realizado en Hispania, como por exclusión (que no está realizado en Roma o Norte de Africa, por ejemplo).

Sobre su cronología conforme a la comparación con los paralelos, nos encontramos con las mismas trabas. Los bronce no están usualmente datados, porque la mayoría de los custodiados en los Museos aparecieron en hallazgos casuales o antiguas excavaciones y, además, porque el bronce no permite las seriaciones cronológicas del mármol por no estar trabajado con trépano ni pulido. Lo único que nos sirve como pista en la indagación es su fuerte influjo griego y aún esto de muy poco. Desde el siglo V a. C. hay autores griegos trabajando en Italia y eran bien considerados e imitados; esta presencia griega se acentuará con la conquista por Roma del Mediterráneo Oriental y llegará a uno de sus puntos álgidos (no el único, sino el primero) con Augusto; ya antes, en el siglo II a. C., debió de ser muy importante pues Catón el Censor, enemigo de todo lo nuevo, lo atacó y denunció escandalizado por el auge que iba tomando⁴⁷. En época flavia volvió a crecer, con ocasión del muro exterior del foro comenzado por Domiciano y acabado por Nerva en el año 98, donde las figuras de la Musas y de los dioses son característicamente griegos⁴⁸. La época de Trajano y ya antes desde Domiciano supone una regresión que corresponde a un gran desarrollo y caracterización del arte romano⁴⁹, pero de nuevo florecerá con Adriano y el Neoclasicismo que, impulsado por el propio emperador, se puso de moda en su corte⁵⁰. En esta época se hacen gran cantidad de copias de originales griegos (de las que por cierto Adriano tenía una excelente colección) y se culmina con la creación del último tipo escultórico de la Antigüedad Clásica: Antinoo⁵¹.

A pesar de todo esto creemos que el momento de fabricación de la esculturilla de Valeria es posterior al cambio de Era, en función de las cronologías aproximadas que tienen algunos paralelos, pero sobre todo de consideraciones de índole arqueológica.

El nivel donde apareció contiene abundantes elementos decorativos de la Basílica como restos epigráficos, placas decorativas, etc., destruidos concienzudamente tras el abandono para convertirlos en casquijo apto para el relleno y, a pesar de no poderlo asegurar totalmente, es lógico pensar que la cabeza en cuestión fue olvidada por quienes desmantelaron el edificio; a este efecto apareció integrada en una compacta pella de cal. La fecha de erección de la Basílica aún no está decidida pero por sus caracteres tectónicos y por su integración en el conjunto monumental de la ciudad, construido en época de Augusto⁵², oscila presumiblemente entre el cambio de era y la época de Claudio. Pero en tanto no se acabe de excavar la totalidad del edificio no podremos precisar más ni confirmar esto que sólo es una hipótesis, más producto de las impresiones adquiridas en estas campañas de trabajo que de hechos firmemente contrastados. ■

1 En realidad la cabecita no está del todo inédita. No hace mucho tiempo se nos pidió la autorización para incluir su fotografía como ilustración sobre las excavaciones de Valeria en una guía de la Provincia de Cuenca que, con texto de D. José Luis Muñoz, editó la Diputación Provincial en 1981; sin otro comentario se puede ver en la página y, afortunadamente como después veremos, sin pie explicativo alguno.

2 La invitación partió de D. Dimas Fernández Galiano, director del Museo de Guadalajara y coordinador de este número de la revista en su nueva etapa, que nosotros deseamos sea tan fructífera y provechosa como se merecen los tan a menudo olvidados museos españoles. D. Manuel Osuna Ruiz, director del Museo de Cuenca nos transmitió el ofrecimiento en base a que entre los planteamientos generales de la misma se contempla la publicación de las piezas que siendo de reciente adquisición, lo merezcan por su interés. A Osuna Ruiz nuestro más entrañable y sincero agradecimiento por la ayuda que una vez más nos ofreció y la oportunidad que nos dio de dar a la luz pública este hallazgo. Nuestro agradecimiento también al Prof. Dr. Manuel Bendala Galán, de la Universidad Autónoma de Madrid por el interés que mostró por el mismo y por los consejos y orientaciones que nos brindó de manera decisiva en todo momento, revisando finalmente nuestro trabajo. También a Dña. Carmen Castellanos Herraiz, colaboradora del Museo de Cuenca y D. Aurelio Lorente, fotógrafo del mismo, por los dibujos y fotografías respectivamente que lo ilustran.

3 OSUNA RUIZ y otros *Valeria Romana I*, Arqueología conquense nºIII, Cuenca 1978.

4 Idem, pág. 99.

5 Véase, por ejemplo los retratos de Pericles o, ya del siglo IV, de Fokión, general ateniense enemigo de Demóstenes y de su política antimacedónica que, condenado por alta traición, fue obligado a beber la cicuta. En ellos los cascos son mucho más grandes que los ejemplares más tardíos, sin duda porque al generalizarse el uso del casco levantado, perdiera su sentido utilitario y por razones de pura estética se acertase para que no alargara demasiado la cabeza. Para Pericles y Fokión, vide RICHTER, G.M.A. *Portraits of the Greeks*; Londres 1965, vol. I, figs. 429, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39... y Fokión en vl. II, figs. 890 y 93 (pág. 158). También se ve en Xanthipos, vol. I, fig. 426, todos ellos en diversos museos europeos.

Ya en época romana se acortan considerablemente, llegándose a hacer complejos estudios de reducción del tamaño en función de una extraña perspectiva, como se puede ver en PARIBENI, Enrico «*Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso*»; Archeologia Libica nºV. Lám. LXXVIII, nº127 y pág. 60. Otros cascos muy parecidos se pueden ver en ROLLAND, H. *Bronzes Antiques d'Haute*

Provence; XVIII^e—supp. a Gallia, C.N.R.S., París, 1965, nº67 de catálogo, aunque muestra abertura en pico en la delantera. Sin duda el más semejante se puede ver en la misma obra nº72, pág. 58.

6 Los penachos suelen ser simples o bifidos y más o menos complejos; normalmente se apoyan en dos puntos, uno en el extremo distal del casco y otro hacia la nuca, aunque también pueden ir unidos en toda su longitud. Casi todos han desaparecido o están fragmentados. Con alguna frecuencia aparecen también solos en las excavaciones como el de Rheinzabern, excepcionalmente bien conservado: MENZEL, H. *Die Römische Bronzen aus Deutschland*; Mainz 1966 vol. I, nº56 de la pág. 31.

7 FUCHS, W. *Die Skulptur der Griechen*; Munich 1969, fig. 193 de la pág. 184.

8 PARIBENI, Enrico, passim pág. 58 y lám. 76, nº 1, 2 y 3.

9 SISMONDO RIDGWAY, Brunilde *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*; Princeton University, Nueva Jersey 1981 nº de catálogo 112.

10 EDGAR, M.C.C. *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Greek Moulds*; Osnabruk 1975 (reimpresión del original de 1903), pág. 2 y Lám. 1 XXIX (a, b y c).

11 STRONG *Roman Sculpture from Augustus to Constantinus*; N.Y. 1971, fig. LXIII.

12 DEONNA, W. *Catalogue des sculptures antiques du Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève*, Ginebra 1924, nº de catálogo 81 (del Museo 6130) y fig. en pág. 69.

13 RICHTER, G.M.A. *Engraved Gems of the Romans* Vol. II, Londres 1971, pág. 35, nº103.

14 BOUCHER, Stephanie *Bronzes romains figurés des Musées de Lyon*; Lyon 1973, pág. 195, nº340.

15 PAPAIDANU *Arte griego*; Barcelona 1963, pág. 431, nº633 (Higea) y 638 (Afrodita de Tarento).

16 BIBER, Margarete *Ancient Copies. Contribution to the History of Greek and Roman Art*; N.Y. 1977, láms. 19-20.

17 FLEISCHER, Robert *Die Römischen Bronzen aus Oesterreich. Römische-Germanische Zentral Museum zu Mainz*; Mainz 1967, nº46, lám. 29.

18 BOUCHER, S. Passim págs. 58-59, nº93.

19 Idem, pág. 57, nº92.

20 Idem, págs. 57 y 58.

21 FAIDER FEYTEMANS *Les bronzes romaines de Belgique*. Mainz 1979, lám. 6, nº9.

22 Idem, nº11, láms. 8 y 9.

23 Idem, nº13, lám. 10.

24 BOUCHER, S. & TASSINARI, S. *Bronzes antiques du Musée de la Civilisation gallo-romaine à Lyon* vol. I. *Inscriptions, statuaire, vaisselle*; Lyon 1976, pág. 57, nº44.

25 DEONNA, W. *Catalogue des bronzes*

antiques. Ville de Genève. Musée d'Art et d'Histoire, Extrait de l'Indicateur des Antiquités suisses. Ginebra 1915-16, pág. 46-47, nº de catálogo 138 y Lám. 4.

26 BOUBEPIGOT, CH. *Les bronzes antiques du Maroc* 2 vols. I, la statuaire. Planches. II, la statuaire. Texte. Etudes et travaux d'archéologie marocaine IV, 1975 nº205. T. I pág. 146, lám. 138 y T. II pág. 193 a 195.

27 BOUCHER, S. en Gallia, nº30, 1972, págs. 145 y ss.

28 BABELON, Ernest & BLANCHET, J. Adrien *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*; París 1895, figs. 815 y 816, págs. 352-353.

29 BABELON, Jean *Choix de bronzes et de terres cuites des collections de Janze et Oppermann* París-Bruselas 1929, pág. 17 a 19 y lám. 3, fig. 4.

30 ESPERANDIEU, E. & ROLLAND, H. *Bronzes antiques de la Seine Maritime*; XIII^e supp. a Gallia, París 1959, nº10, láms. IV y V.

31 FAIDER FEYTEMANS, Germaine *Recueil de bronzes de Bavai*, VIII^e supp. a Gallia; París 1957, nº104, lám. XXIV. Esta figura, entre otras cosas, apenas si tiene marcados los pechos.

32 DEONNA, W. 1915-16. Passim, nº35, pág. 16.

33 BLANCO FREJEIRO, A. *Arte Griego*; Madrid 1966, pág. 105.

34 SISMONDO RIDGWAY, Brunilde, 1981. Passim, pág. 10.

35 FUCHS, W. 1969. Passim, pág. 561, fig. 561.

36 DEONNA, W. 1924. Passim, págs. 68 y 69.

37 BLANCO FREJEIRO, A. 1966. Passim, pág. 136.

38 Idem, pág. 241.

39 BOUCHER, S. *Vienne. Bronzes antiques*; París 1971, pág. 86 a propósito de la figura nº44.

40 RICHTER, S. *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*. N.Y. MCMXV, nº74 de la página 121.

41 BIBER, Margarete *The sculpture of the Hellenistic Age*. N.Y. 1965, pág. 272 a 275.

42 BOARDMAN, J. *Greek Art*, Londres 1964, fig. 156.

43 Idem, pág. 237.

44 Idem, pág. 258.

45 LAMB, Winifred, *Ancient Greek and Roman bronzes*. Chicago 1969 (reimpresión de la obra de 1929), págs. 220 y 221.

46 Idem, pág. 223.

47 STRONG, 1971. Passim, pág. 27.

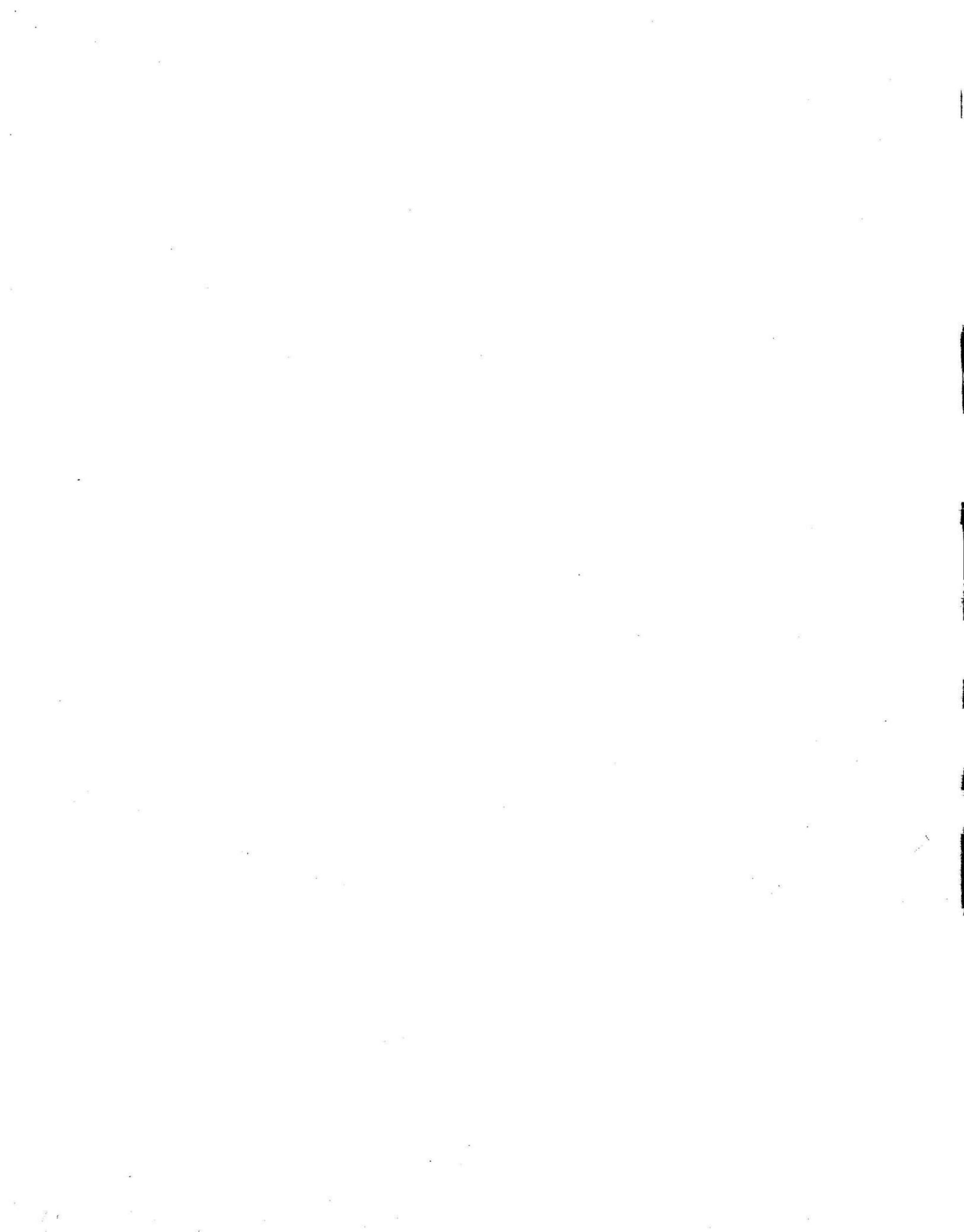
48 Idem, pág. 145.

49 Idem, pág. 232 y ss.

50 GARCIA Y BELLIDO, A. *Arte Romano*; Madrid 1972, pág. 410.

51 STRONG, 1971. Passim, págs. 248 y 49.

52 OSUNA RUIZ, M. y otros, 1978. Passim, pág. 41.



Adquisiciones recientes en los museos españoles

HUESCA

Museo Provincial.

- Colección de objetos egipcios compuesta por un brazo de pequeña escultura de madera, un molde de sello, dos amuletos, una momia de pez del Nilo, un fragmento de estatuilla de basalto, una cuenta de collar, y una representación de ojo en basalto, un «ushebti», dos adornos en formas de cocodrilo y halcón. (D)
- Materiales romanos diversos procedentes de la Villa Fortunatus (Fraga). (E)
- Materiales de la Edad del Bronce procedentes de la Cueva del Moro (Olvena). (E)

LEON

Museo Provincial.

- Materiales prerromanos: cerámicas a mano, molinos de piedra, útiles líticos, procedentes del Castro de La Corona de Corporales. (E)
- Materiales romanos: fibulas y otras piezas de bronce, monedas y cerámica de varios tipos, procedentes de Lancia. (E)
- Materiales romanos: fibulas, «oscultorio», objetos en piedra y hierro, cerámicas de varios tipos, procedentes de Quintanilla de Somoza. (E)
- Materiales romanos: pequeños bronces, monedas, cerámicas de varios tipos, procedentes de Huerña. (E)
- Materiales romanos: pequeños bronces, cerámicas, procedentes de la Corona de la Corporación. (E)
- Mosaico romano geométrico, con casetones separados por cable y nudos de Salomón en los centros, de Puente Almuhey. (E)

MADRID

Museo Nacional de Artes Decorativas.

- Aguamanil de cerámica francesa de Rouen del siglo XVIII. (C)
- Dos jarrones de «tipo Bizcocho» del siglo XIX. (C)
- Nueve relicarios de plata, oro y piedras preciosas. (C)
- Mesa de juego y gabinet francés, en madera y bronce, tipo Boulle. (C)
- Altorrelieve con representación del Nacimiento de la Virgen, en madera tallada y policromada, Escuela Castellana, S. XVI. (C)
- Estatua de bronce representando una divinidad nepalí. (C)



2. Altorrelieve con el Nacimiento de la Virgen.

1. Gabinet francés, Ss. XVIII-XIX.



RIOJA

Museo de La Rioja.

- Materiales de la Edad del Hierro, comprendiendo: cerámicas celtibéricas pintadas: jarras, cuencos y urnas; pesas de telar y otros objetos procedentes del cerro de San Miguel de Arnedo. (E)
- Cerámicas romanas, en su mayor parte piezas y moldes de terra sigillata hispánica, procedentes de Tricio. (E)
- Estela discoidea paleocristiana de tradición celtibérica, procedente de Entrena. (E)
- Obras artísticas varias procedentes de exposiciones en el centro: Acuarela titulada «Leza del río Leza». a: J. Sevilla Lamana. m: 0,68 x 0,50. (D); Tapiz de lana titulado «Terraplens». a: M^a Teresa Simó. m: 0,85 x 0,60. (D); Acuarela titulada «Traseras de

(A).— Adquisición diversa. (C).— Compra.

(D).— Donación.

(E).— Excavaciones Arqueológicas.

(a).— autor.

(m).— medidas.

Logroño». a: Jesús Infante. m: 0,48 x 0,68. (D); Oleo titulado «Homenaje a Gustabo Courbet». a: Octavio Colis. m: 2 x 1,75. (D); Oleo titulado «Habitat IX». a: A. Diaz de Cerio. m: 1,16 x 0,81. (D); Dibujo a plumi-lla titulado «Murillo del río Leza». a: Eustaquio Uzqueda. m: 0,44 x 0,56. (D); Dibujo a lápiz titulado «Vieja». a: A. Aguado. m: 0,56 x 0,44. (D); Oleo titulado «Naturaleza muerta».



3. «Naturaleza muerta» A. Hidalgo.

a: A. Hidalgo. m: 0,65 x 0,55. (D); Oleo titulado «Marina». a: María Dominguel. m: 0,61 x 0,45. (D); Oleo titulado «Desnudo». a: A. López Portero. m: 0,40 x 0,33. (D); Figura de gres titulada «Gallina». a: M^a Teresa Magriá. m: 0,225. (D); Oleo titulado «Cabeza Rota». a: A. Escarpizo. m: 0,45 x 0,55. (D); Oleo titulado «Olivos y rocas». a: J. Condins. m: 0,77 x 0,97. (D); Grupo escultórico titulado «Hojas». a: Alicia Hernández. m: 0,13 x 0,21 x 0,20. (D); Oleo titulado «Bodegón» a: Alberto Hermoso. m: 0,60 x 0,46. (D); Oleo titulado «Crecida del Iregua». a: Sagasti. m: 0,60 x 0,80. (D); Dibujo a lápiz titulado «Miedo al Coco». a: Juan Diego de Miguel Car-

pintero. m: 0,44 x 0,61. (D); Jarrón de barro cocido. a: Rafael Pérez. m: 0,33 x 0,102. (D); Pintura acrílica titulada «Música serial». a: Miguel Soriano. m: 1,15 x 0,88. (D); Oleo titulado «Bodegón». a: «Nané». m: 1,15 x 0,88. (D); Bronce titulado «Contemplación» a: Luz Torroba. (D)

■ Materiales etnológicos procedentes de la Sierra de Cameros, al sur de la



4. «Contemplación» Luz Torroba.

provincia, comprendiendo tinajas, orzas, pucheros, utensilios de hierro, objetos para hilado y tejido y otras piezas. (A)

SALAMANCA

Museo Provincial.

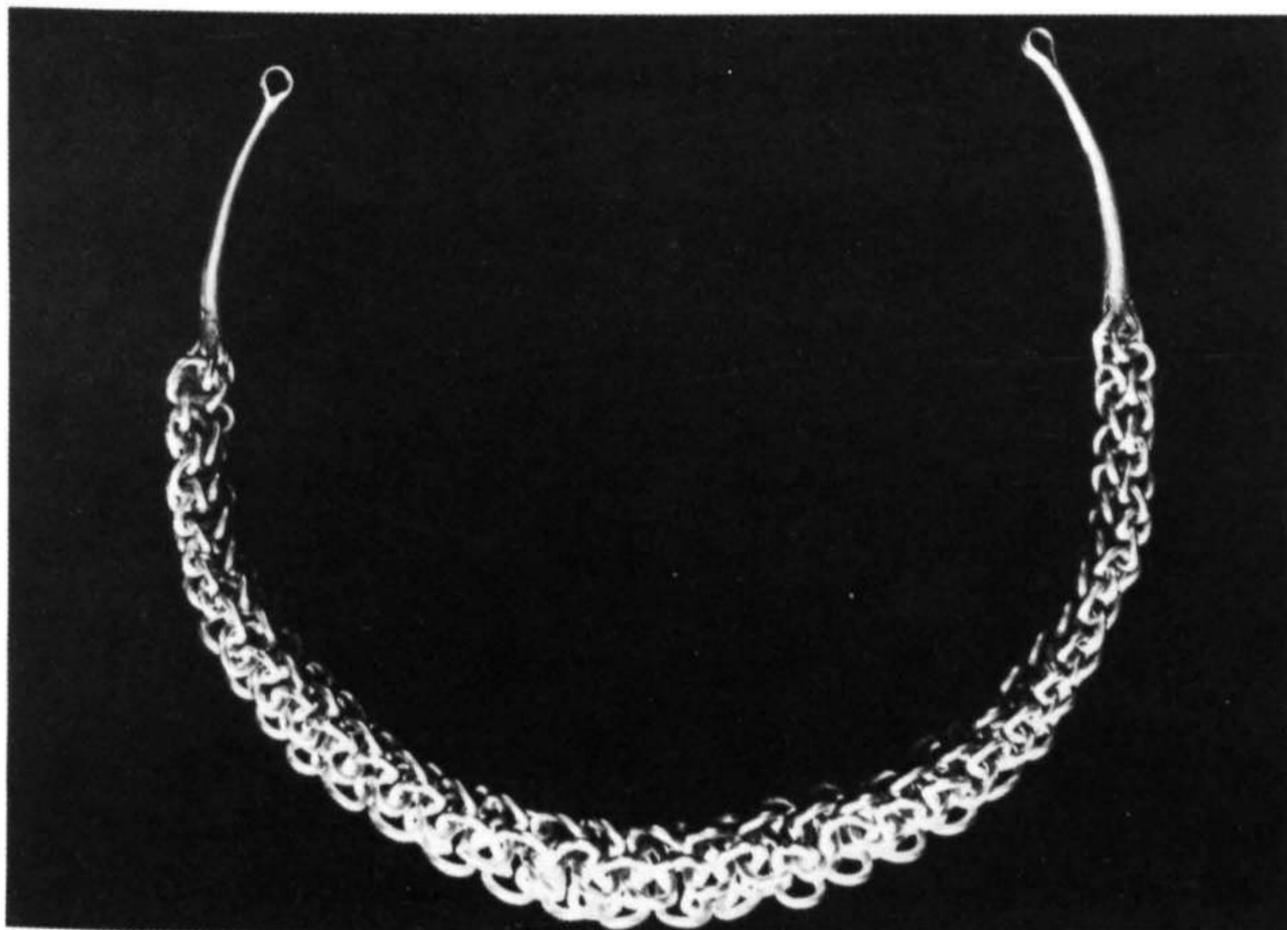
- Piezas de industria lítica achelense de los yacimientos de Calvarrasa, Villagonzalo de Tormes, Garcihernández, Cantalpino, Larrodrigo, Ledesma y Bocacara. (A)
- Piezas líticas y cerámicas de los dólmenes del Prado de la Nava de Salvatierra de Tormes, de Muélledes y de Aldeavieja de Tormes. (A)
- Hebilla visigoda de Aldeavieja de Tormes.

- Dos artesanados del siglo XVI. m: 13,70 x 6,40 y 6,40 x 3,00.
- Tres tablas del siglo XVI procedentes de la Iglesia Parroquial de Moriscos.
- Obras artísticas contemporáneas: fotografía titulada «Ferrogeometría». a: Miguel Ferrer Blanco. (D); m: 0,49 x 0,47; escultura titulada «El pastor». a: Agustín Casillas. (D); m: 0,62 x 0,27; Oleo «Pintura sin título». a: Carlos Piñel. (D); m: 1,47 x 1,15; fotografía titulada «Abstracción». a: Carlos García Andrés. (D); m: 0,70 x 0,51.
- Colección de objetos etnológicos consistentes en cerámicas, utensilios domésticos y tejidos, de Cantalapiedra, Cespedosa, Villar de Peralonso y Tamames.

SEVILLA

Museo Arqueológico

- Útiles de piedra y fragmentos cerámicos de diversos enterramientos de la Edad del Bronce ubicados en los lugares conocidos por Los *Paulitos*, *Cercas*, *Toril*, *Parrones*, y *Dehesa de Abajo*, en El Castillo de las Guardas. (D)
- Materiales de la Edad del Bronce procedentes de un enterramiento dolménico en Los Molares.
- Materiales de la Edad del Bronce del dolmen de la finca *Las Veinte*, en Valecina de la Concepción. (E)
- Materiales de la época del Bronce Final hallados en el solar de la Universidad Laboral de Sevilla. (E)
- Punta de flecha de bronce, con enmarque tubular, doble filo, nervio central y apéndice tubular (tipo Macalón), procedente del *Cerro de las Balas*, entre los términos municipales de Osuna y Lantejuela. m: 0,035. (D)
- Tesorillo compuesto por dos cuencos de plata, 107 denarios republicanos y uno de Trajano, hallado en la finca *Dehesa de Abajo*, en el término de El Castillo de las Guardas. (D)
- Tesoro compuesto por las siguientes piezas: un torques de oro de hilos trenzados; dos brazaletes de oro serpentiforme; una fibula de oro de tipo La Téne, una cinta de oro; una pulsera de oro en espiral; una diadema

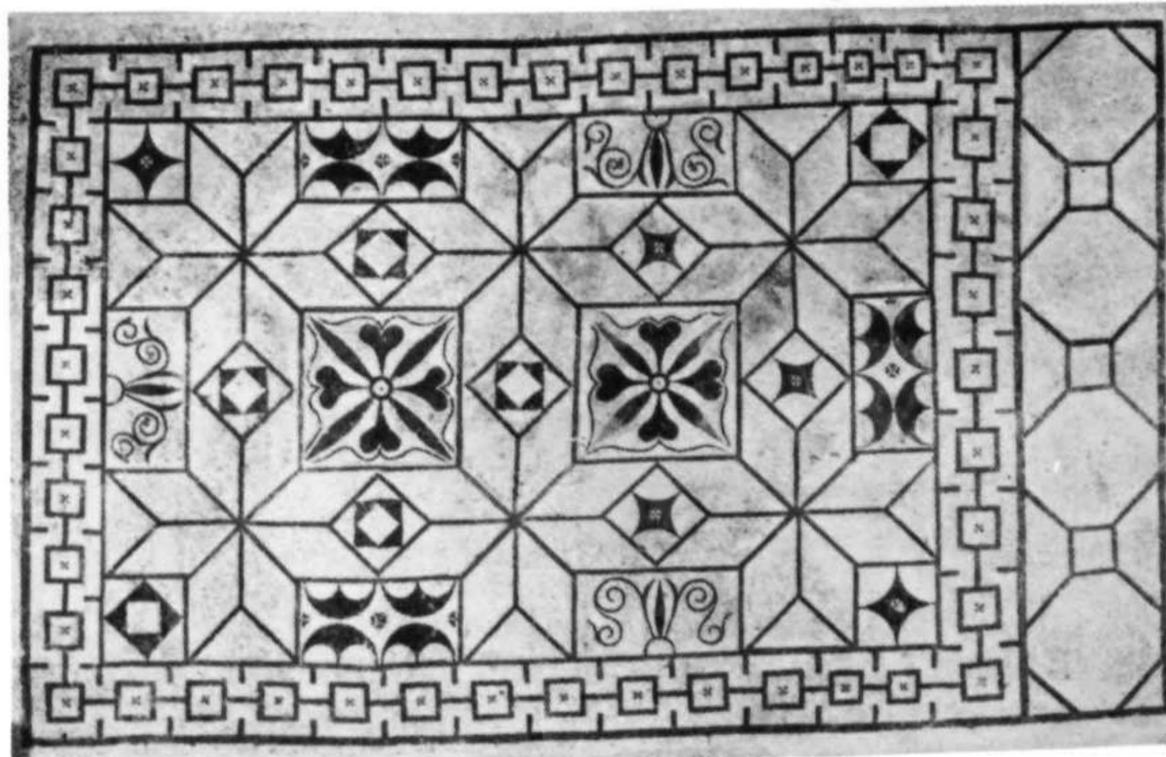


5. Torques de oro de Mairena del Alcor, Sevilla.

de oro; tres colgantes de oro; un anillo de oro; tres vasos de plata. De época ibero-turdetana, fue hallado casualmente en el término de Mairena del Alcor, cerca de Carmona. (D)

- Ara funeraria romana, de mármol, decorada a los lados con patera y jarro. En la parte superior, frontón entre volutas decoradas con rosetas. Transcripción m: *altura:* 0,515; *cartela:* 0,205 x 0,142. Procede de Tocina. (D)
- Mosaico romano de tipo geométrico de Alcolea del Río, hallado en el lugar denominado La Mesa, solar de la antigua Canania, ciudad indígena a orillas del Guadalquivir. (E)
- Materiales romanos de la villa sita en la finca *El Cántaro* en Carmona. (E)
- Materiales de las excavaciones en el Templo romano situado entre las calles Mármoles y Aire de Sevilla. (E)
- Estela sepulcral de mármol de época visigoda. Zona central lisa con rebaje de forma cuadrada, picado, donde pudo ir la inscripción. Laterales decorados con círculos secantes

6. Mosaico de la Mesa, Alcolea del Río, Sevilla.



formando rosetas. En el centro de los lados cortos una cruz patada; en los extremos de los largos cuatro aspas en los cuadrantes de una cruz de brazos iguales. Procede de Dos Hermanas. (D)

- Ajuares de tumbas paleocristianas y visigodas procedentes de la necrópolis y la basílica de Gerena. (E)

- Ajuares de la necrópolis visigoda de La Puebla de Cazalla. (E)
- Anclas de barco y restos de embarcación; materiales cerámicos medievales hallados en las obras del metro del Sector de Plaza Nueva de Sevilla. (E)
- Soportes de cerámica de ánforas medievales hallados en la Calle de San Gregorio nº 12 en Sevilla.

SORIA

Museo Numantino.

- Materiales romanos diversos procedentes de las excavaciones en la villa y de la necrópolis de Ucero. (E)
- Materiales romanos y medievales procedentes de las excavaciones en el Acueducto, la muralla y la ermita de Tiermes. (E)
- Materiales romanos procedentes de las excavaciones de Uxama. (E)

- Materiales romanos procedentes de las excavaciones de la villa de Cuevas de Soria. (E)

TOLEDO

Museo de Santa Cruz.

- Colección de 2.932 piezas microlíticas de sílex, comprendiendo raederas, cuchillos, puntas, etc., proce-

dentes de una colección particular de P. Jesús Santos. (D)

- Conjunto de raederas, cuchillos y bifaces de cuarcita y sílex, procedentes de yacimientos de los alrededores de Pantoja. (D)
- Estela de granito con representación esquemática de un guerrero con

7. Estela de Las Herencias, Toledo.



casco, lanza, escudo y carro procedente de las Herencias. m: 0,770 x 0,450. (D)

- Relieve de arcilla representando dos carros con sus aurigas, un personaje con los brazos levantados y un grifo con una flor en la boca, procedente de «El Cerrón» de Illescas. m: 0,770 x 0,450. (E)
- Fragmento de granito rosado, figurando una cabeza de vaca de Mazarracín (Toledo). m: 0,115 x 0,100. (D)
- Cimacio visigodo con decoración de rombos y sogueado, procedente de Toledo. m: 0,245 x 0,080. (D)
- Imposta visigoda con decoración de

un romo inscrito en un círculo, procedente de Toledo. m: 0,301 x 0,150. (C)

- Colección de cerámicas hispanomusulmanas vidriadas en blanco, verde y melado y otros objetos de bronce y hierro procedentes del yacimiento de «La Horca» (Pantoja). (D)
- Conjunto de cerámicas medievales halladas en un solar de la calle de Las Tendillas, nº 5 en Toledo. (D)
- Conjunto de cerámicas medievales y otros materiales arqueológicos de los siglos X-XI, de Vascos (Toledo). (E)
- Tres tabicas mudéjares con decoración vegetal pintada, procedente de Toledo, Plaza de los Montalbanes. m: 0,123 x 0,220.
- Tabla de techumbre gótica con decoración vegetal, de madera, procedente de Toledo. m: 0,610 x 0,185.
- Dos grabados, representando a Nuestra Señora de la Antigua y al Cristo de la Salud, procedentes de Cebollá. m: 0,380 x 0,280 y 0,440 x 0,325. (D)
- Veinte lienzos de temas toledanos. a: Marian Kratochwil. (D)
- Oleo sobre lienzo titulado «Convento Toledano»; a: Juan Parada. m: 0,215 x 0,270. (D)
- Colección de piezas cerámicas del alfar de D. Gregorio Peño, de Villafranca de los Caballeros. (C)

- Conjunto de materiales etnológicos procedentes de El Toboso (Toledo). (D)

ZARAGOZA

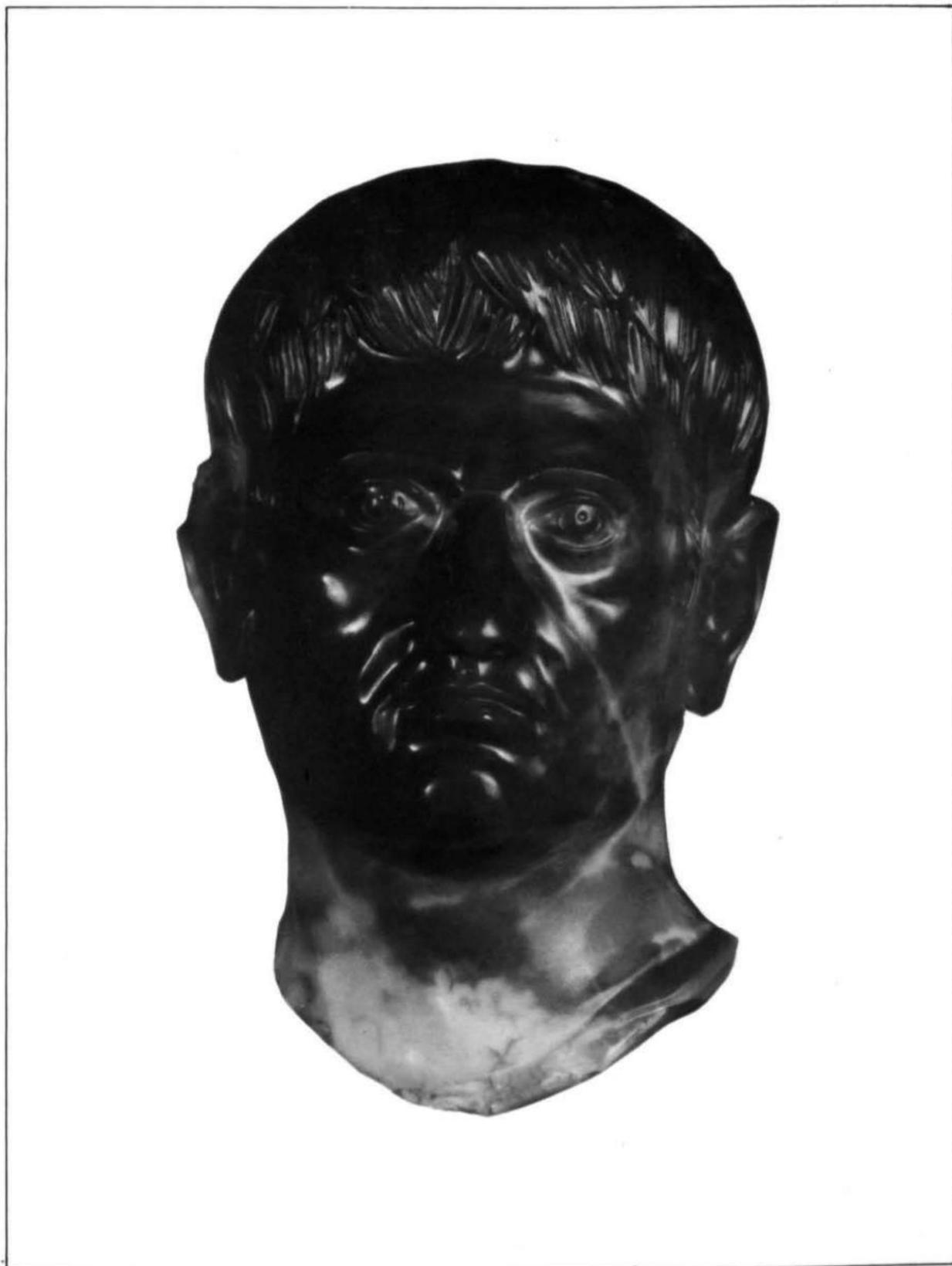
Museo Provincial.

- Collar de cuentas de calaita de la Edad del Bronce, de Ejea de los Caballeros. (D)
- Punta de lanza de bronce, de la época del Bronce Final, de Báquena. (D)
- Vasijas con decoración excisa de la Primera Edad del Hierro de *El Morredón*, en Fréscano. (D)
- Molde de fundición en arenisca de la Primera Edad del Hierro de *Puyalmanar* en Sádaba. (D)
- Vasija con asa de cinta de la Primera Edad del Hierro de *Las Dehesas* en Gelsa. (D)
- Colección de materiales metálicos correspondientes a un ajuar funerario de una necropolis hallstáthica: fíbula de doble resorte, broche de cinturón, veinte brazaletes y varios botones semicirculares. Hallada en una excavación de urgencia en *Corral de Mola*, en Uncastillo.
- Colección de cerámicas campanienses e ibéricas y otros materiales cerámicos y metálicos hallados en Botorrita. (E)
- Materiales romanos de una probable villa en Alfocea. (E)

8. «Vista de Toledo» Marian Kratochwil.



- Materiales romanos de Los Bañales de Uncastillo. (E)
- Tabula de bronce con inscripción latina, del Siglo I. a. JC. de Botorrita. (D)
- Lucerna de vidriada de disco, del siglo II de JC., de Calatorao. (D)
- Materiales diversos desde época augusta hasta el siglo XIX, del *Paseo de Echegaray y Caballero* de Zaragoza. (E)
- Fragmento de mosaico blanquinegro y materiales diversos de época de Augusto, de la calle *D. Jaime I*, de Zaragoza. (E)
- Materiales romanos diversos de época augustea y de los siglos II y III de JC., de la *Casa Palacio de los Pardo*, de Zaragoza. (E)
- Tres grandes fragmentos de mosaicos teselados blanquinegros, uno de ellos con emblema policromo figurado con una cratera. (E)
- Materiales de época romana diversos: hallazgos metálicos, vidrios, cerámicas y otros elementos domésticos. Importantes restos de estucos pintados con motivos de II y III estilos con emblemas; figuran dos alusivos al mito de Hércules representando figuras de cisnes, ninfas, cuadros decorativos, etc., de la Colonia romana de Celsa. (E)
- Materiales cerámicos romanos, en su mayor parte tardíos, de una posible villa de *La Estanca*, en la Yana. (E)
- Materiales romanos tardíos, de María de Huerva. (E)
- Materiales romanos procedentes de unas posibles termas o baños salúferos, entre los que destaca una cabeza de Augusto en Sardónice, una cabeza de musa en mármol, diversas terracotas, un arcón en hierro con frontal bronceo, de Tarazona. (E)
- Materiales romanos diversos de Alfocea. (E)
- Materiales romanos diversos de Botorrita. (E)
- Materiales cerámicos de los siglos XVI a XIX de los hornos de Villafeliche. (D)
- Objetos artísticos de la colección del autor Honorio García Condoy: arcilla representando una «Máscara». a: H. García Condoy. m: 0,22 x 0,20 x



9. Cabeza de Augusto, de Tarazona, Zaragoza.

0,15. (D); Escultura de hierro, titulado «Mujer». m: 0,70 x 0,17. (D); Escultura de bronce. Titulada «Figura». m: 0,55 x 0,20. (D); Escultura de bronce, titulado «Silueta». m: 0,77 x 0,10. (D); Escultura en bronce, titulada «Antropomorfo». m: 0,59 x 0,9. (D); Escultura en bronce, titulada «Cabeza». m: 0,20 x 0,11. (D); Dibujo, titulado «Pareja». m: 0,67 x 0,42. (D); Dibujo, titulado «Dibujo». m: 0,60 x 0,54. (D); Dibujo, titulado «Mujer». m: 0,53 x

0,41. (D); Dibujo, titulado «Figura». m: 0,22 x 0,09. (D); Dibujo, titulado «Trio». m: 0,39 x 0,52. (D); Dibujo, titulado «Dibujo». m: 0,11 x 0,18. (D)

- Oleo, titulado «La Primavera». a: Javier Ciria. m: 0,90 x 0,71. (D)
- Oleo, titulado «Violento idilio». a: Santiago Lagunas. m: 1,00 x 0,81. (D)
- Oleo, titulado «Paisaje Aragonés». a: Virgilio Albiac. m: 1,16 x 1,44. (D)

Exposiciones

Manuel Osuna Ruiz.

La nueva sección de Bellas Artes del Museo de Cuenca

Al comenzar su andadura una nueva publicación sobre los museos españoles, hemos elegido para colaborar en la misma este tema, con el ánimo de justificar el por qué de la Sección tal como la hemos estructurado. En definitiva, estas páginas son un ensayo, o unos breves apuntes acerca de lo que las Artes Plásticas han sido y son en Cuenca en los últimos cien años. El desarrollo responde al siguiente esquema: 1.—Principios que han originado la Sección; 2.—Génesis de la misma; 3.—Contenido; 4.—Bibliografía.

Pasamos a explicarlos.

1.— *Principios que han originado la Sección:*

El conjunto de obras que se ofrece a la contemplación del visitante en esta renovada aunque a la vez provisional Sección de Bellas Artes del Museo, constituye para nosotros la respuesta a un principio museológico de raíces socioculturales: Los museos provinciales pueden y quizás deban responder a los impulsos propiciados por el ambiente en que están inmersos y del que pueden y quizás deben ser su fiel reflejo.

Por su carácter de provisionalidad, que no le resta personalidad, lo expuesto no tiene carácter exhaustivo y como sólo abarca un corto espacio de tiempo, desde fines del siglo XIX a nuestros días, en su selección no ha influido ni la necesaria decantación ni el lógico e imprescindible análisis histórico.

El que Cuenca sea hoy conocida como «Ciudad de Artistas», creemos que es la consecuencia de varios hechos.

En primer lugar, destacaríamos la

existencia de la Escuela de Artes y Oficios que funcionó desde 1927 a 1939. Hombres relacionados con ella son Marco Pérez, Fausto Culebras, Martínez Bueno y Abad Gil, entre otros.

También, el decidido apoyo de las Artes Plásticas del Ayuntamiento y Diputación Conquenses desde 1949 a 1963. Una vez que a nivel nacional se renunció al mito de la autarquía y se inició la recuperación económica (1948-1958), los citados organismos conquenses crearon premios y en Cuenca residen temporalmente pintores como A. Delgado, Martínez Novillo, Redondela, Somoza, etc.; componentes de lo que después se ha llamado «Escuela de Madrid». Otras figuras como el salvadoreño Pedro de Matheu o el griego Dimitri Perdykydys, también pasan por la ciudad. A este ponerse de moda Cuenca contribuyó sin duda alguna César González Ruano. En estos años, trabajan ya algunos artistas entre los que destacaríamos a Gustavo Torner por su posterior trayectoria, y a Segundo Manzané.

Cuando en 1958, la economía nacional es encauzada por el Plan de Estabilización y el Primer Plan de Desarrollo, el arte y sus ejecutores llevaban un año abriéndose a los tiempos modernos. Baste citar a los grupos «Parpalló», «El Paso» y «Equipo 57». En este período, apunta en Cuenca una nueva generación a la que pueden adscribirse Muro, Sahuquillo, Pacheco y Zapata entre otros, cada uno de los cuales ha seguido caminos artísticos diferentes.

Otra etapa significativa parte de 1963. En este año, se crean el Museo Arqueológico (aunque hasta 1973 no

será institución abierta al mundo artístico) y el de Arte Abstracto, que si bien hasta 1966 no abrirá sus puertas, será el máximo detonante. No podemos olvidar tampoco que en 1965 se inauguró La Casa de Cultura, obra de Fisac. En su biblioteca y en la del Museo de Arte Abstracto, se ampliaron los horizontes plásticos de no pocos de los actuales artistas conquenses.

Independientemente de los valores plásticos de la ciudad y de su entorno, si no hubieran conectado los hechos citados hasta aquí, hoy esta Sección no existiría tal como hemos tenido que concebirla; como la de artistas conquenses o como Cuenca vista y sentida por artistas conquenses o no.

2.— *Génesis de la Sección.*

Unos días antes del 20 de diciembre de 1973, fecha significativa en nuestra historia reciente por la muerte violenta del entonces Presidente del Gobierno, Almirante Don Luis Carrero Blanco, quedaba ultimada en el Museo la Sección de Bellas Artes en la tercera planta del edificio. Esto suponía una novedad, pues el antiguo museo instalado en «El Almudí», sólo exhibía restos arqueológicos.

Hemos de reconocer, a pesar de la buena voluntad de los encargados de crear y montar museos, que si bien el contenido arqueológico del Centro era coherente por ser todo de la provincia, la Sección de Bellas Artes era un cúmulo de incoherencias. Lo que el visitante podía ver tenía diversas procedencias y desigual calidad: Frescos góticos de la Iglesia de Santa Clara de Toro (hoy en su lugar de origen); Museo de Santa Cruz de Toledo (desde azulejos a orfebrería religiosa, pasando

por escultura y pintura), junto a obras del Museo del Prado, del Museo Nacional de Etnología, otras traídas del Instituto Central de Restauración de Obras de Arte; dos depósitos del Cabildo de la Catedral de Cuenca (la custodia de Juan de Castilla y una lámpara del siglo XVIII), así como objetos destinados al Museo por la Junta Superior de Adquisiciones de Obras de Arte: dos batientes de puerta de cuarterones del siglo XVIII; un arcón de barco; un retablo anónimo del siglo XVI, un ostensorio de ese mismo siglo, un plato inglés del siglo XVIII, muebles portugueses del XIX, bargueños del XVII, sillas y «chaise longue» del XIX, isabelinos, un San José de pasta del XVIII, etc.

Lógicamente, la Sección fué criticada, tanto por parte del «establishment», como por intelectuales y artistas.

Las opiniones se podrían resumir en que la Sección sobraba y que el museo sólo debería ser arqueológico, ya que las Artes Plásticas estaban más que representadas en el Museo Catedralicio (M.C.) y en el Museo Colección de Arte Abstracto Español (M.C.A.A.E.).

Sin embargo, el M.C. solo tiene obras fechables desde el siglo XIII al siglo XIX y el M.C.A.A.E. cubre desde el Grupo el Paso (1957), hasta nuestros días. Quedaba pues un vacío cronológico y de contenido y consecuentemente, nuestra decisión fue llenarlo.

El que recuerde la Sección de Bellas Artes del Museo de Cuenca de 1973, recordará de ella, aparte de la incoherencia ya reseñada, las realizaciones pictóricas sobre temas conquenses de Alvaro Delgado, Redondela, Martínez Novillo, Torner, Zapata y Goñi, así como algunas esculturas de Marco Pérez y Fausto Culebras, la mayoría de las cuales procedían del Ayuntamiento de la capital.

A partir de 1973, la dinámica de la Sección ha sido la siguiente. En 1975 y con motivo de la inauguración oficial del museo, forzamos el que una Sala se dedicara a Luis Marco Pérez, escultor popular en base a sus «pasos» de Semana Santa y a sus esculturas que ornaban parques y ennoblecen edificios que albergan organismos oficiales.

En 1976, al recuperarse para su lugar de origen los frescos góticos de la

Iglesia de Santa Clara de Toro, se conseguía otra Sala para mostrar a los visitantes del Museo los oleos y las esculturas salidas de la mano de otro conquense: Fausto Culebras.

Después, la evolución era lógica: de las diez Salas de la Sección, tres albergan obras de los siglos XV al XVIII y siete se fechaban en el siglo XX y con el tema Cuenca o sus Artistas y es que desde 1973, habíamos entrado en contacto con Cuenca, y sus artistas y presumimos lo que una y otros podían significar en el campo de las Artes Plásticas.

Así pues, fuimos conociendo, nombres y hombres y gracias a estos, a finales de 1979, finalizamos el montaje de la sección de Bellas Artes, cuyo contenido era: Cuenca y sus artistas o Cuenca vista por los artistas.

Desde 1979 y hasta 1982, las obras

donadas han ido en aumento. Por un lado, de artistas conquenses y por otro, de otros pintores, que envían obra. Por la coherencia que preconizamos, en las nuevas instalaciones, la obra expuesta no es toda la que constituye los fondos existentes de ahí que se haga necesario un Museo de Bellas Artes en un edificio diferente del actual. Y sentimos que no todas las obras donadas gentilmente al Estado puedan ser vistas actualmente.

3.— *Contenido.*

Tres salas están dedicadas a escultura, cuatro a pintura y una a Gráfica Artística.

Escultura.

La primera de las Salas, está dedicada a exhibir algunas obras de Luis Marco Pérez, autor y donante de todos los dibujos y de la mayoría de las esculturas (fig. 1).

Nació en 1896 en Fuentelespino de

1. *Dos aspectos de la sala «Luis Marco Pérez».*



Moya, pueblo conquense. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia y en Madrid. Viajó a Italia pensionado por la Diputación y cuando se creó en 1927 la Escuela de Artes y Oficios, impartió allí la disciplina de dibujo. Posteriormente, ejerció el profesorado en Valencia, Valladolid y Madrid.

Plasma a Cuenca y a sus gentes, con realismo y con gran perfección técnica.

En la segunda exponen obras de Fausto Culebras (1900-1957). Nació en Gascuña, pueblo de la Alcarria conquense. De fuerte personalidad, influyó en muchos artistas locales, aunque por su carácter bohemio y sus antecedentes políticos, fue minusvalorado por la mayor parte de la sociedad de élite conquense, a partir de 1939.

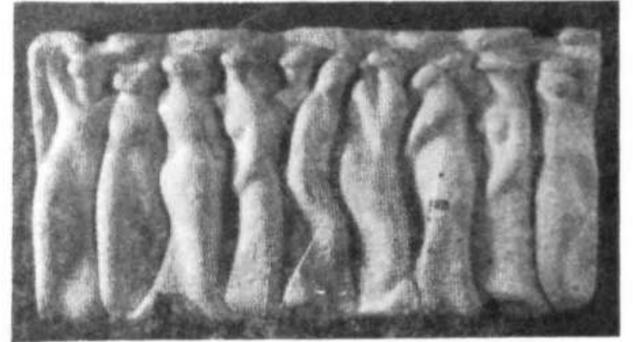
De sastre en su pueblo, pasó a Madrid a estudiar Bellas Artes. Fue

profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca y pensionado por la Diputación, viajó por Italia, Grecia y Egipto. Parece que en el período 1936-39, no fue militarizado y sí empleado en hacer retratos de líderes del gobierno constitucional, por lo que tuvo problemas a partir de 1939. Desde ese año, trabajó en Cuenca, Madrid y Lérida.

Murió en Hispanoamérica, en Ecuador, donde se encontraba trabajando en un monumento a Diego Hurtado de Mendoza.

De Fausto Culebras, destaca lo suelto de su técnica pictórica y la penetración en la personalidad de los personajes que retrata; sus esculturas, según sean religiosas o profanas, son naturalistas y expresionistas o de una gran libertad simplificadora en el tratamiento de las masas, buscando volúmenes puros (fig. 2).

2. Dos aspectos de la sala «Fausto Culebras».



3. «Panateneas de Cuenca» Martínez Bueno, 1960.

En las obras expuestas han sido donadas por sus familiares, o pasadas a bronce por discípulos y amigos, Diputación y Ayuntamiento de Cuenca, así como el Patronato Nacional de Museos.

En esta sala, se expone asimismo «Homenaje a Fausto Culebras» dibujo de Leonor Culebras.

La última Sala con escultura, tiene obras de diferentes autores. En primer lugar hablaremos de Leonardo Martínez Bueno (1915-1977).

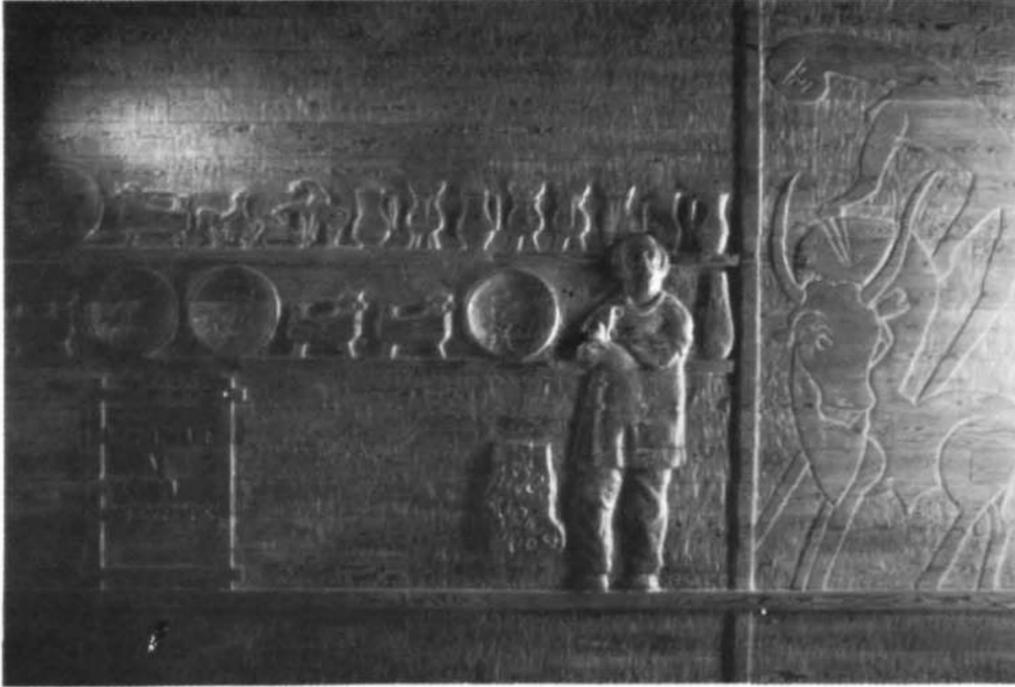
Tras su etapa en la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, estudió Bellas Artes en Madrid. Sus obras, con la natural transición de una fase a otra, pueden agruparse en tres conjuntos distintos. En uno, este escultor tiene tendencia al realismo, con correcto modelado y fiel ajuste al natural. Ejemplo sería los relieves del monumento a Diego Hurtado de Mendoza, hecho conjuntamente con Fausto Culebras.

Tras su estancia en Londres, donde estudió con Henry Moore, en 1949, en sus «Costureras», «Maternidades», y «Aguadoras», (algunas de las cuales están expuestas en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en el Museo de Jaén), junto a la simplificación de volúmenes, se aprecia una especial atención a la composición. Las figuras, de gran serenidad transmiten vida interior.

En su última época, se fundieron su buen hacer de escultor con su apasionamiento por la pétrea plasticidad de Cuenca. De este momento es el relieve expuesto, «Panateneas de Cuenca» (fig.3).

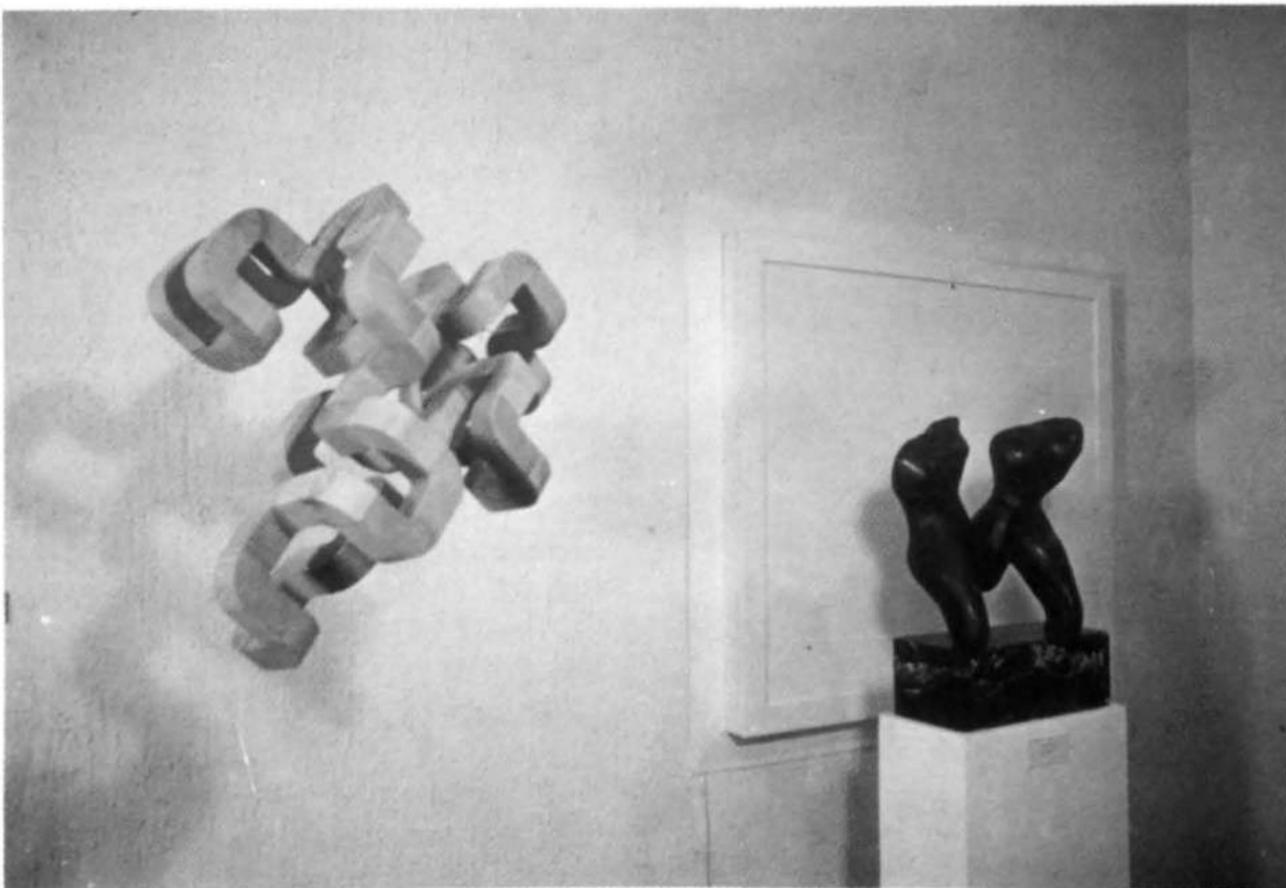
Otras obras expuestas en la última sala dedicada a escultores se deben a:

- Antonio Abad Gil, discípulo de Fausto Culebras, instalado en Lérida, heredó de su maestro la



5. «Homenaje a Pedro Mercedes»
Contreras, 1970.

4. «Estructura modular», J. Molina, 1979;
«Llegada a la meta» Redondo Badía,
1978.



eterna inquietud por el dibujo y la escultura. La obra expuesta data de 1959 y no es representativa de su producción. Sus esculturas, tanto monumentales como de pequeño formato son equilibradas tanto en tema como en su ejecución.

- Francisco Ortega. Ha estudiado Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, así como forja artística en las de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la misma ciudad. Desde 1978 está asentado en Cuenca. Sus obras las podríamos enlavar en un «revival» del Modernismo escultórico con temas de hoy, no siendo escasos los que muestran su inquietud por temas sociales.
- Lorenzo Redondo Badía ha estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia. Sus esculturas, oscilan del realismo a la abstracción. Las roturas armónicas de planos que originan escalonamientos en la superficie de sus obras, es uno de los aciertos plásticos destacables en este escultor (fig. 4).
- Juan Cañas, estudió en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid y Valencia. «Fuerza isométrica» la obra expuesta es estructuralista con formas poliédricas y esféricas que se mezclan y superponen.
- Manuel Mateo Cuenca ha cursado estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid de la que es profesor. Ha sido discípulo de Venancio Blanco y Otero Besteiro. Formas rotundas aligeradas con espacios huecos, caracterizan sus más nuevas ejecuciones.
- Amancio Contreras es autodidacta y aunque ha hecho alguna escultura de bulto redondo, las más significativas de sus creaciones son los relieves en madera, de claridad compositiva y pureza en el dibujo, lo que lo aleja de lo que a simple vista pudiera recordar la ingenuidad de lo naif (fig. 5).

Carmen Castellanos, alternó sus estudios de Filosofía y Letras con su forma autodidacta como escultora. Sus desnudos femeninos traslucen recogimiento interior a través de posturas pensantes. Sus obras, siempre de pequeño formato parten de una forma obtenida previamente en el torno del alfarero o son directamente modeladas.

- Jesús Molina, tras una no corta andadura por diferentes caminos de las Artes Plásticas, está hoy dedicado a Macharaviaya (Málaga) a realizar esculturas que definimos como estructuralistas matemático-geométricas. Sus resultantes, variadísimas tienen como unidad un modulo que permite el que con un conjunto de ellos, cualquier persona puede construir formas cerradas (fig. 4). En las nuevas instalaciones, los visitantes pueden experimentar con cierto número de sus módulos.

En esta Sala, hemos colgado asimismo obras de dos artistas alfareros: Pedro Mercedes y Adrián Navarro. Son dos placas cerámicas en las que en barniz negro, por incisiones plasman sus temas: «Pelea de Gallos» y «Homenaje a Picasso», respectivamente. Mercedes es discípulo de Fausto Culebras, mientras Navarro se ha formado en la Escuela de San José de Cuenca y en la de Cerámica de Manises.

Pintura.

En la primera Sala, hemos pretendido dos cosas: una, explicar las raíces de la pintura moderna en Cuenca, y otra, anotar que maestros conocidos pudieron influir.

— Raíces.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX, en que se crean Institutos de Bachillerato y enseñan en los mismos, profesores formados en las Escuelas de Bellas Artes, no comienza a ser Cuenca, terreno abonado para la proliferación de artistas. Algunos de estos enseñantes, académicos, cultivan el género histórico que el Estado y los organismos provinciales y locales estimulan con encargos y premios.

Como símbolo de una cultura, la

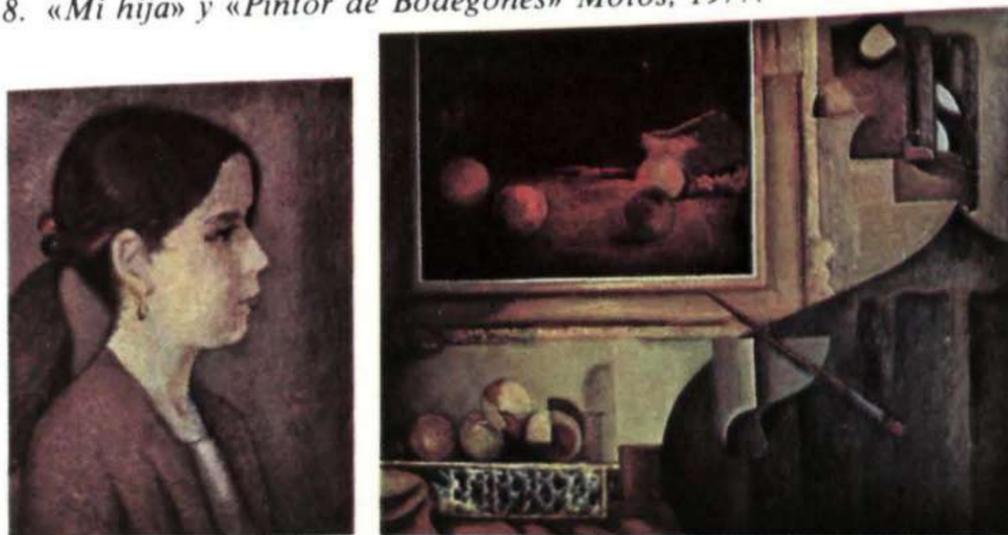


6. «Huertas de Cuenca» A. de Beruete, 1900.

7. «La Caridad» V. Vera, 1918.



8. «Mi hija» y «Pintor de Bodegones» Motos, 1977.

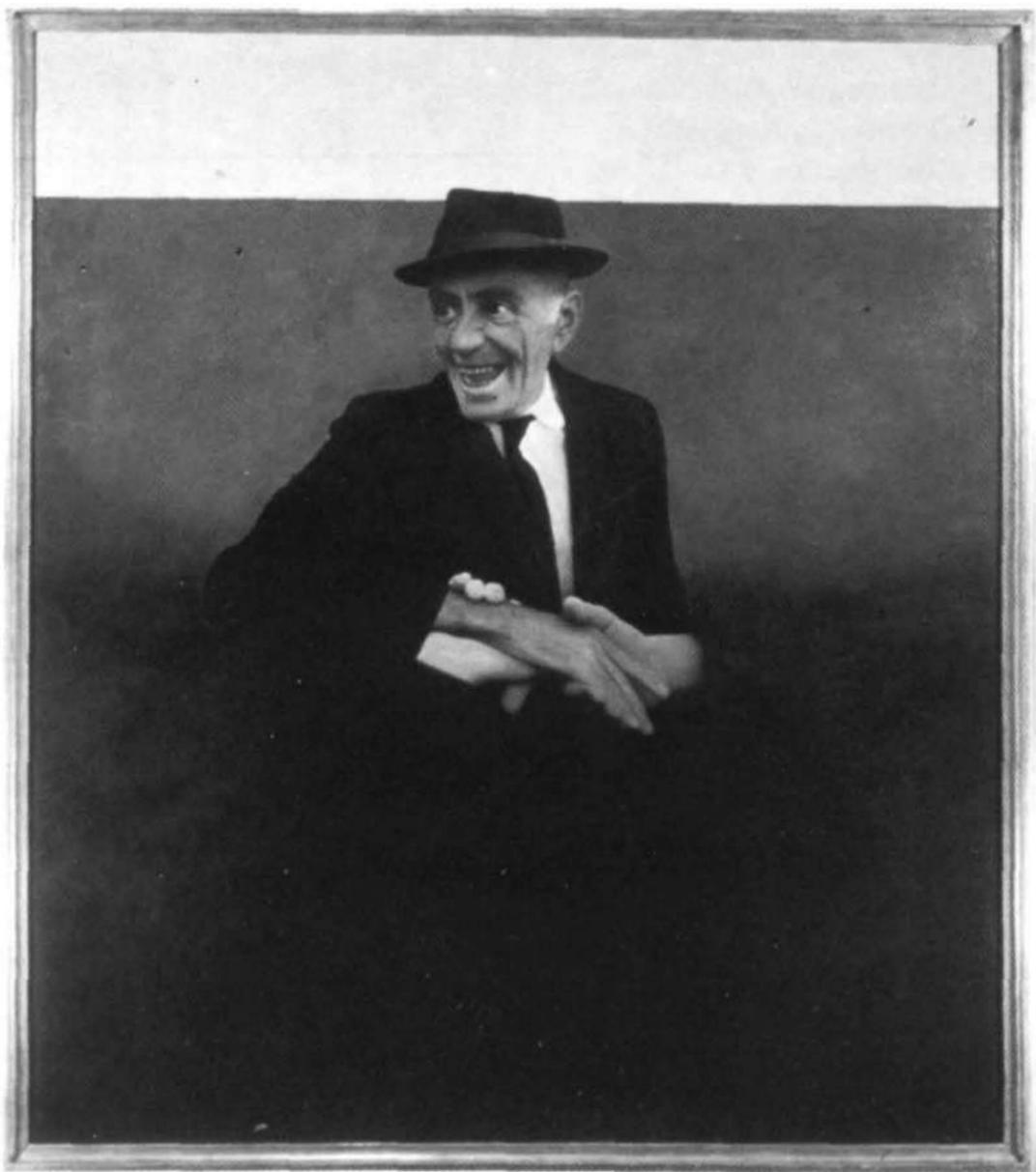


pintura de tema historicista, representa un album de singular riqueza iconográfica, no siendo los temas ajenos a un afán moralizante o de añoranza de pasados esplendores patrios. Recuérdense «La capitulación de Bailén» de Casado del Alisal, «El 3 de Mayo de 1808» de Palmoroli, «El fusilamiento de Torrijos» de Gisbert o «El testamento de Isabel la Católica» del Rosales joven.

Pintores historicistas que trabajan en Cuenca son Benito López Chust y V. Merino. Otra corriente que va desarrollando una pintura de paisaje y que abiertamente busca el contacto con la naturaleza y cuyo representante a nivel nacional es Carlos de Haes, está representada en Cuenca por las obras de E. Cerrillo. Sólo de López Chust se exhibirá un retrato en esta Sala.

Por otro lado, Rosales y Fortuny, habían creado una pintura de género jugosa y colorista, de la que el costumbrista Virgilio Vera es un seguidor en Cuenca, como indican las dos obras expuestas, ejecutadas cuando era estudiante de Bellas Artes y para el Ayuntamiento (fig. 7), del que era becario; en 1933 ganó la Cátedra de Dibujo del Instituto de Valdepeñas. En 1936, se traslada a Cuenca y no va al frente por estar enfermo del pulmón. En 1939 es separado de su cátedra por sus simpatías por el PSOE y muere en Madrid en 1942, poco después de que fuera repuesto en su cátedra.

10. «El Orador» Moset, 1979.



9. «Viejo», Marcote, 1976.

— Maestros que pudieron influir. La historia del arte actual, comienza con el impresionismo y el pintor español al que se puede aplicar con todos los derechos el ser impresionista tras los intentos de Fortuny, Carlos de Haes y otros, es a Aureliano de Beruete (1845-1912), hombre de alta posición social y de gran cultura, autor de libros sobre pintura y Director del Museo del Prado. Viajó mucho entrando en contacto con artistas de diversos países europeos. Su información de primera mano la puso al servicio de su aguda sensibilidad, lo que le hizo producir paisajes bellísimos de los alrededores de Madrid, de Toledo, de Avila o éste de Cuenca (fig. 6).

Sabemos que Santiago Rusiñol (1864-1931) y Juan Gris (1887-1927), estuvieron en Cuenca y que la plasticidad de la ciudad los inclinó a plasmarla

en grabados y dibujos. El que vivió algún tiempo en Cuenca fué el cubano Wilfredo Lam (1902), del que posee una obra del Ayuntamiento de la capital, existiendo varias en colecciones particulares.

En esta Sala, hay obras del catalán Serra Aleu (un dibujo), dos óleos del salvadoreño Pedro de Matheu (1949) y dos del griego Dimitri Perdykydis (1954).

En la siguiente sala de Pintura, hemos tenido que condensar distintas épocas y diferentes artistas: Briebe, acuarelista y maestro de aquella generación que apunta en 1958; Amador Motos, discípulo de Fausto Culebras y buscador incansable de la perfección forma-fondo-color (fig. 8); González, muerto prematuramente en 1966; los maestros de la Escuela de Madrid, Redondela, A. Delgado, Martínez Novi-



11. «Semana Santa en Cuenca», Zapata, 1976.

llo y Somoza, así como a Gustavo Turner, Muro y Sahuquillo, con obras de los años cincuenta y sesenta, preabstractos.

Además están presentes óleos de Hipólito Hidalgo de Caviedes y Pepe España, posteriores a 1970.

La tercera Sala dedicada a Pintura, la consideramos como la exponente de las diversas tendencias que destacan en Cuenca hoy: El hiperrealismo de Marcote (fig. 9), el expresionismo naturalista de Moset (fig. 10), el estructuralismo lineal de F. Garrido y Carmen Alvarez (figs. 16 y 17); el abstraccionismo lírico de Okano (fig. 12), el informalismo social de Pacheco (fig. 13), el expresionismo esculto-pictórico de Zapata (fig. 11), el expresionismo simbólico de Bonifacio (fig. 14), el estructuralismo geométrico de Cruz y el neoimpresionismo de Antonio Santos,

junto al estructuralismo poético de Antonio Abad (fig. 15).

La última sala con pintura, muestra obras de muy diversas cualificaciones: azulejos de Manuel Real de Alarcón, tejidos y bordados de Amparo Saint-Aubin y Antonio Soria respectivamente, placas cerámicas policromadas de Pedro Mercedes y Adrian Navarro; acuarelas de Carboneras, Cabañas y Alcón, óleos de Oscar Pinar, May, Santy y Federico Virtudes, así como un extraordinario dibujo de Goñi.

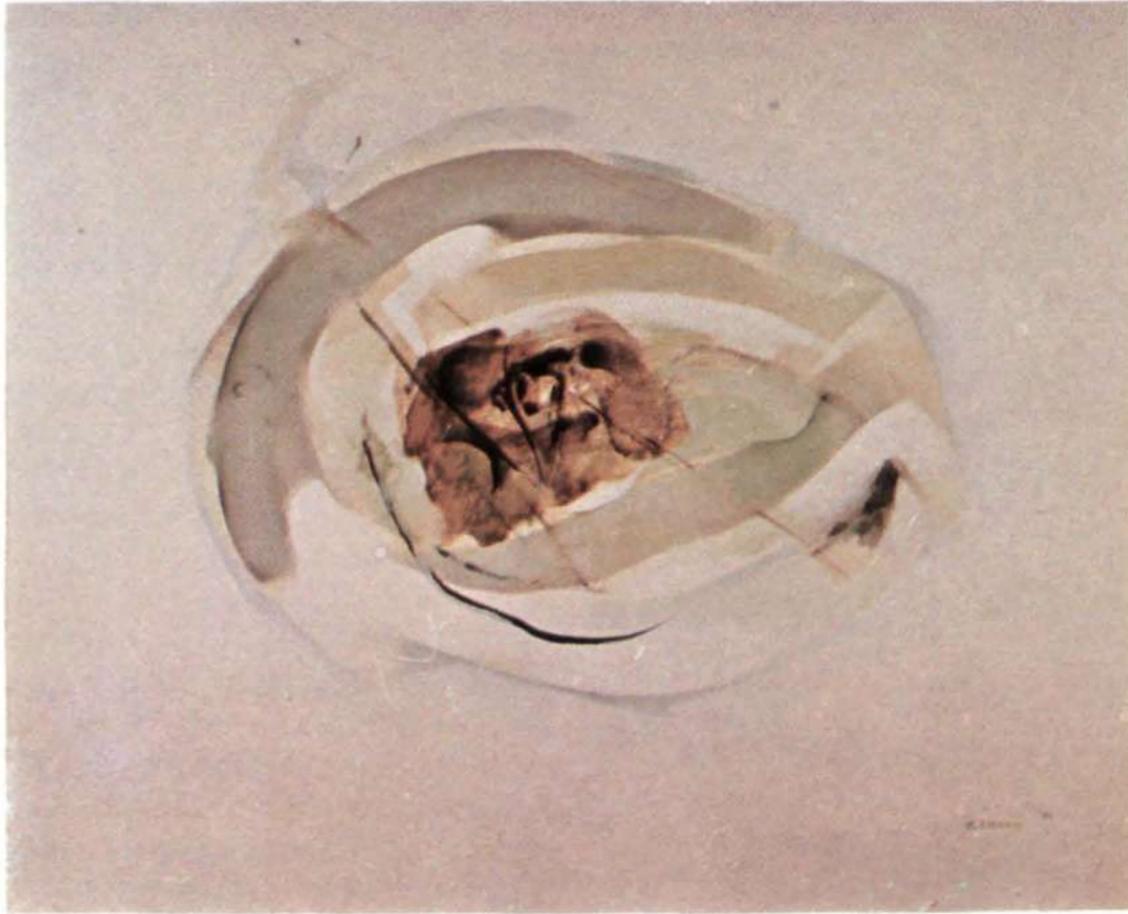
La última sala de la Sección de Bellas Artes está dedicada a la Gráfica Artística y esto en función de:

- 1) Es un hecho indudable que la gráfica artística ha alcanzado gran popularidad en los últimos decenios por el carácter que estos ejemplares tienen de «ori-

ginal múltiple», porque, debido a esto son más accesibles para el gran público y, porque además, son el resultado de una elaboración artística y técnica equiparables a las que producen otras obras plásticas.

- 2) Desde 1978 y dependiendo del Museo, funciona un taller de grabado en régimen abierto, tanto para artistas profesionales como para el aprendizaje de cualquier tipo de persona, cuyos resultados pueden verse en un libro expuesto en esta Sala con las pruebas de autor.

La obra gráfica colgada en la Sala, pretende mostrar los diferentes tipos existentes. Sus autores son Pacheco, Bonifacio, Goñi, Cruz y Fernando Blas Evangelio.

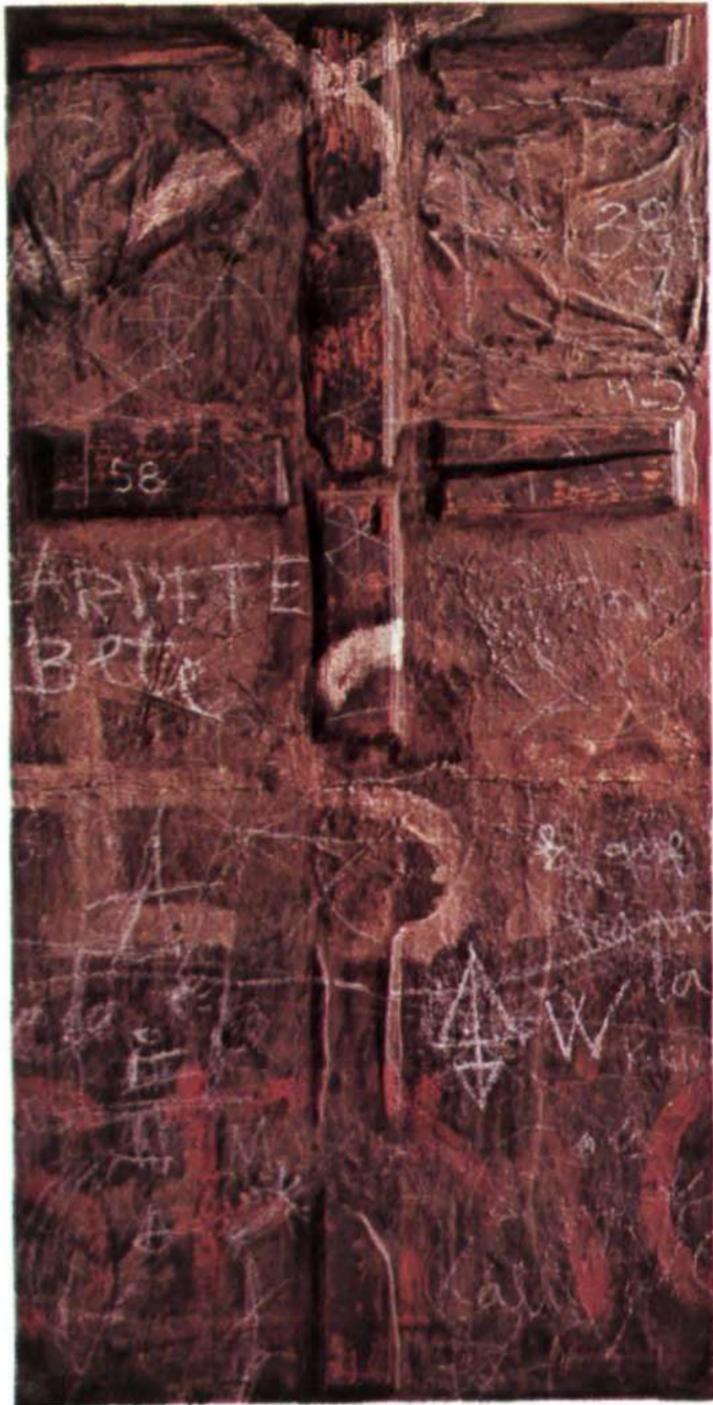


12. «Resonancia: la saturación», Okano.

Epílogo.

Como es lógico, los fondos del Museo, superan con mucho el contenido actual de las salas dado además, el carácter de provisionalidad al que al principio hacíamos referencia.

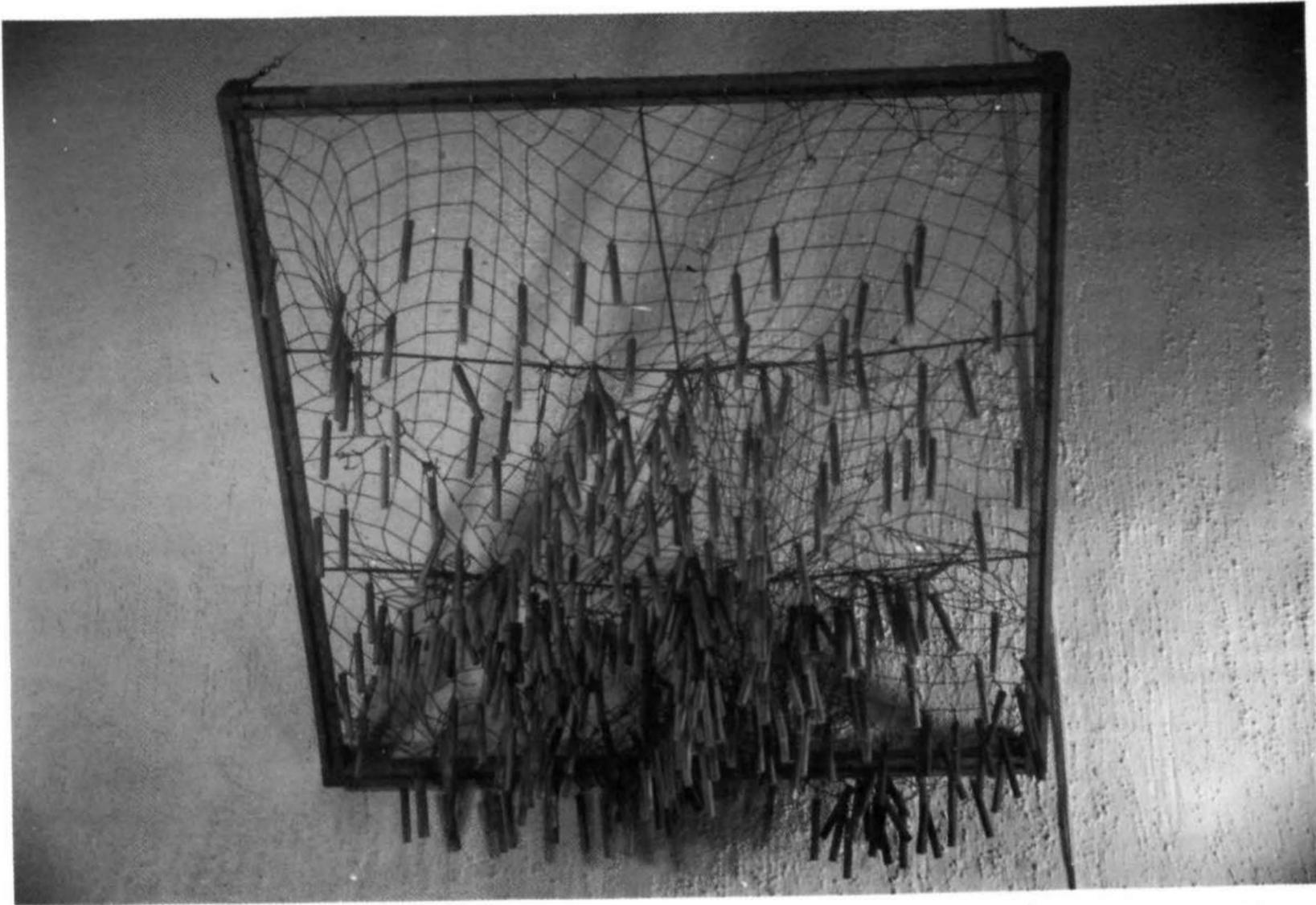
Sería injusto no reseñar a todos los artistas que nos han donado obras y que por no ajustarse aquellas a los principios en que nos hemos basado al montar la Sección, o por no contar con espacio para exponer las mismas, no figuran en este trabajo. De ahí que los relacionaremos seguidamente: Alberto Rotillo, Cayetana Sancho, Emilio Morales, Francisco Peces, Giovanni Brambilla, J.R. Valenciano Plaza, Joan Más y Ramón, Juan Ortuño, Lapayese del Río, Leonor Culebras, Lloc de Reila, Lorenzo Mena Rigali, Manuel Ruiz, María Ruiz Campins, Mauro Grumo, Miguel Romero, Milicevic Baroussé Ksenia, Nicolás Caldevilla y Sevilla Pilar Cañas y Sergio Zen. ■



13. «Muro de los Moralejos: Cuenca», Pachecho, 1979.

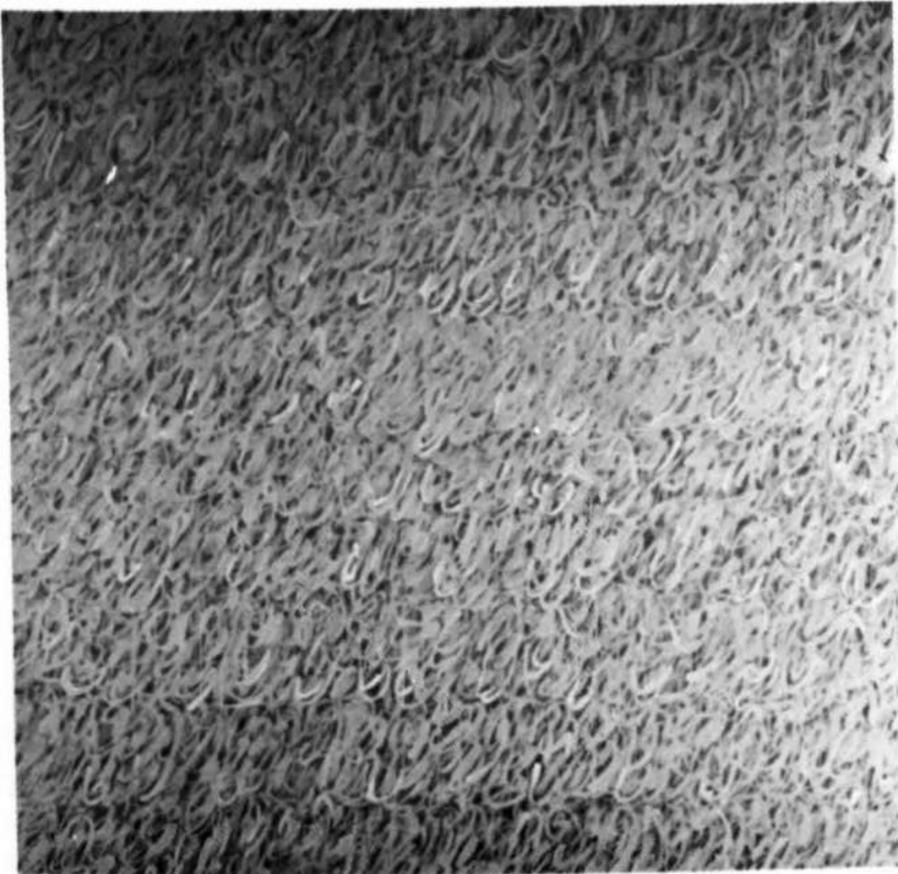
14. «Discurso», Bonifacio, 1976.



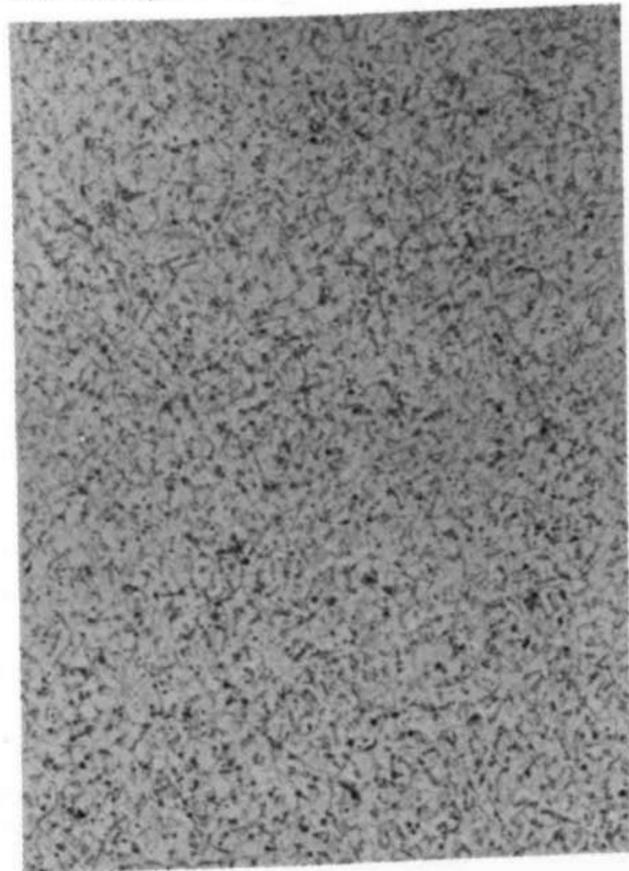


15. «Vegetación urbana», Antoni Abad, 1979.

16. «Pintura», Florencio Garrido, 1978.



17. «Dibujo», Carmen Alvarez, 1979.



Ampliación y mejoras del Museo de Santa Cruz de Toledo en el año 1981

La clara visión de la Dirección General de Bellas Artes y comprensión de los acuciantes problemas de espacio vital que venían sufriendo los tres centros dependientes de la misma que se albergan desde hace más de cincuenta años en el Hospital de Santa Cruz, hizo que se coronara felizmente algo que venía gestándose desde hace muchos años. Me refiero a la adquisición por el Estado del Convento de Santa Fe que más que colindante con Santa Cruz parece como incrustado entre el brazo norte y occidental de los cuatro que forman la trama principal del edificio. Con la unión de estos dos inmuebles se pone bajo la tutela estatal la mayor parte de los antiguos palacios reales, primero sede de la Corte visigoda, después de los taifas árabes y de los reyes cristianos. Viene a corroborar esta verdad histórica los restos arquitectónicos, como la Capilla de Belén, antiguo mirahb, desgraciadamente muy castigada, y los hallazgos arqueológicos, principalmente visigodos que afloran a superficie al efectuar obras.

Si Enrique Egas, maestro de obras de la Catedral y encargado por los albañices del Cardenal Mendoza, hubiera podido disponer del terreno que actualmente forman la unión de Santa Fé y Santa Cruz, sin duda que hubiera trazado el cuarto patio que falta en su proyecto, entre los brazos norte y oeste de la cruz, como lo hizo en los otros Hospitales de Granada y Santiago de Compostela, también de su mano.

Para levantar este Hospital toledano hubo de desplazar a la Comunidad benedictina que lo ocupaba a lugar destinado por Cisneros, pero en Santa Fé hacía pocos años que habían llegado las

Comendadoras de Santiago llamada por la Reina Católica.

En el espacio de tiempo que media entre el abandono de la Orden Católica, que deja su huella en el ábside de Santa Fe, y la llegada de las Comendadoras son sus huéspedes la reciente Orden Concepcionista fundada por Santa Beatriz de Silva. También de este paso nos queda prueba patente en los escudos de la Santa en un bello alfarje de uno de los principales estancias.

De los antecedentes señalados puede deducirse el interés que este convento despertó en la Dirección General de Bellas Artes, pues a la vez que podía resolver el problema de espacio a los centros albergados en Santa Cruz rescataba de la ruina a todo un conjunto de monumentos arquitectónicos, y evitaba el paso a la propiedad privada con el peligro de construcciones difícilmente encajables con el lugar y vecindad monumental.

Tras laboriosas gestiones que llevaron años, la citada Dirección, en posesión del Convento procede a la división del mismo entre la Biblioteca y el museo de Santa Cruz. El arquitecto encargado de esta partición, D. Carlos Baztán, adjudica al museo aquel espacio comprendido entre los citados brazos norte y occidental, es decir un patio y sus construcciones adyacentes en éste, monumentos nacionales y ruinas, y que fue aprobado por la superioridad. (fig. 1).

Había razones de toda clase para esta adjudicación: colindancia, comunicación de ambos inmuebles por accesos cegados que evitan todo menoscabo del Hospital, razones de seguridad, ubicación de los monumentos nacionales

que podrán ser visitados juntamente con el museo y dotación de una salida de emergencia y de carga y descarga más próxima al crucero que la puerta principal del museo.

Tampoco se ha descartado la clase de obras a que se verá sometida esta parte, tan consustanciales a las funciones del museo. Aquí es donde radican las obras más delicadas de restauración, e incluso excavaciones arqueológicas que el día de mañana pueden llevar aparejados servidumbres que nos obliguen a restar metros a nuestros planes primitivos, que sacrificaremos gustosos en aras de un mejor servicio al patrimonio artístico nacional.

Para Santa Cruz esto no es nuevo, se viene desde siempre condicionando a su riqueza monumental y no tiene otro origen sus filiales: San Román, Taller del Moro, Casa de las Cadenas, Fuensalida. Son edificios restaurados a los que se viste con parte de las colecciones del museo de Santa Cruz para su mejor conservación.

Es curioso observar que al mismo tiempo que Santa Cruz se incrementa con aquel patio que sin duda añoró hace casi cinco siglos el Maestro Egas, por un depósito que ingresa en este año la Excma. Diputación Provincial vuelven al Hospital dos cálices de los primeros años del XVI con los emblemas del Cardenal Mendoza. Sabemos que hasta el siglo pasado vivieron en este edificio los herederos del fundador, muerto en los primeros días del 1495. Estos fueron los niños huérfanos de Toledo que de aquí pasaron a ocupar el Convento de San Pedro Mártir, de donde procede este depósito que hizo la Excma. Diputación Provincial.

La ampliación que ha supuesto esta concesión de parte del Convento de Santa Fe van a traducirse en tres mejoras sustanciales: salas de reserva, transformación de la sección de arqueología, y creación de servicios imprescindibles para un museo moderno.

Está claro que el museo de Santa Cruz después del Decreto de 25 de Mayo de 1961, en que inicia por separado la Sección de Bellas Artes en las salas del crucero, cumple decorosamente dentro de un marco grandioso la exposición permanente de sus ricos fondos, gracias a esa colaboración que se da en Toledo entre el Estado y la Diócesis Primada para todo lo referente al tesoro artístico.

Sin embargo la sección de arqueología iba incrementando sus fondos, que necesariamente habían de guardarse en los almacenes. Poco se notó el desdoblamiento de la arqueología visigoda en el Museo de los Concilios y la mudéjar en el Taller del Moro. Sus huecos se rellenaron al poco tiempo.

En el momento de las instalaciones de esta Sección era suficiente la Sala I para exponer toda la Prehistoria y la Edad Antigua. Hoy espera su turno un Paleolítico Inferior (Achelense) muy rico en fósiles e industria lítica; un Bronce que aparece repartido por toda la provincia; una cultura ibérica que ignorábamos y nuevas facetas del mundo romano, abundante en el Bajo Imperio e incluso con manifestaciones paleocristianas. En estos últimos años hemos podido constatar cómo Toledo, que arqueológicamente parecía la más pobre de las provincias centrales, despierta del letargo de años con secuencias culturales parejas a las que la rodean y con una vía fluvial que la pone en comunicación con la Meseta Norte y el mundo atlántico. E incluso, como ocurre con lo visigodo y el mudéjar, sabe darlas una personalidad propia. Los fondos que hasta ahora se muestran, no reflejan de ningún modo estas características del pueblo toledano. Pues bien, con la adquisición y posterior cesión de una parte de Santa Fe, podremos subsanar en buena medida esta necesidad que reclama Toledo.

Pero con todo esto, el verdadero problema y origen de los demás estaba

en los almacenes, algo tan importante en un museo de hoy, que su existencia, con los servicios culturales, se calcula deben ocupar al 50% del edificio destinado a museo. Hasta ahora su lugar han sido los sótanos del museo, que, si bien hasta ahora hace años pudieron estar organizados, los hallazgos, excavaciones y adquisiciones de los últimos años han originado una acumulación de piezas cuyo orden se hace difícil de mantener. A esta circunstancia hay que añadir que el clima de los mismos no es el más adecuado para la conservación de los fondos allí guardados. También cada día aumenta el número de los investigadores que solicitan el estudio de estas piezas que no están a la vista del público, y que con mucha dificultad puede atenderseles. Todas estas razones hacen perfectamente comprensibles la determinación tomada por la Dirección General de Bellas Artes.

En el plano, en que D. Carlos Baztán hace una recomposición de los correspondientes al Hospital de Santa Cruz y Santa Fe, se señala con precisión la parte correspondiente al museo.

La aparente desigualdad entre los dos Centros, sobre todo por las servidumbres monumentales en la parte del museo, viene compensada por la sesión de un enclave que aún no ha podido disfrutar el museo, y que se sitúa entre el brazo occidental y sur. Con esto y la devolución de un sótano bajo el brazo oriental, podrá instalarse los servicios complementarios del mismo.

Para llevar a buen fin estos planes, en su primera fase se han encargado dos proyectos.

El primero tiene por objeto en la cesión de Santa Fe, y dentro de ésta solamente el espacio en «L» que forman las dos alas del crucero, es decir, sobre las ruinas de las carboneras y cocinas, por el ala Norte, y la casa del capellán, en el ala Oeste. Aquí se conserva un semisótano abovedado de época antigua, sobre el que se edificarán dos plantas más, que, juntamente con el semisótano y dos plantas más del otro lado, nos proporcionarán las seis primeras salas de reserva independientes, que nos permitirán alojar la pinacoteca —instalada en compactus—; los tejidos, alfombras y tapices; la prehistoria (industria lítica y cerámica en el

semisótano); los depósitos no expuestos de la Iglesia y San Pedro Mártir. En el semisótano nuevo, esa sala tan necesaria para mantener un mínimo de orden, que guarda los embalajes, los caballetes de pintor, las vitrinas que no están en uso y muchas cosas más que conocemos los responsables de los museos provinciales. Las obras del proyecto incluyan también, como primera medida, poner en comunicación Santa Cruz con Santa Fe, y por este lugar se instalará unos montacargas para facilitar la subida a las salas de reserva, y unos lavabos para servicio del público.

Paralelamente, hay otro proyecto de restauración para el ábside de Santa Fe y la bellísima capilla de Belén, últimamente muy destrozada. Coincidiendo con estas actuaciones, se ha concedido una subvención para hacer excavaciones arqueológicas en los patios.

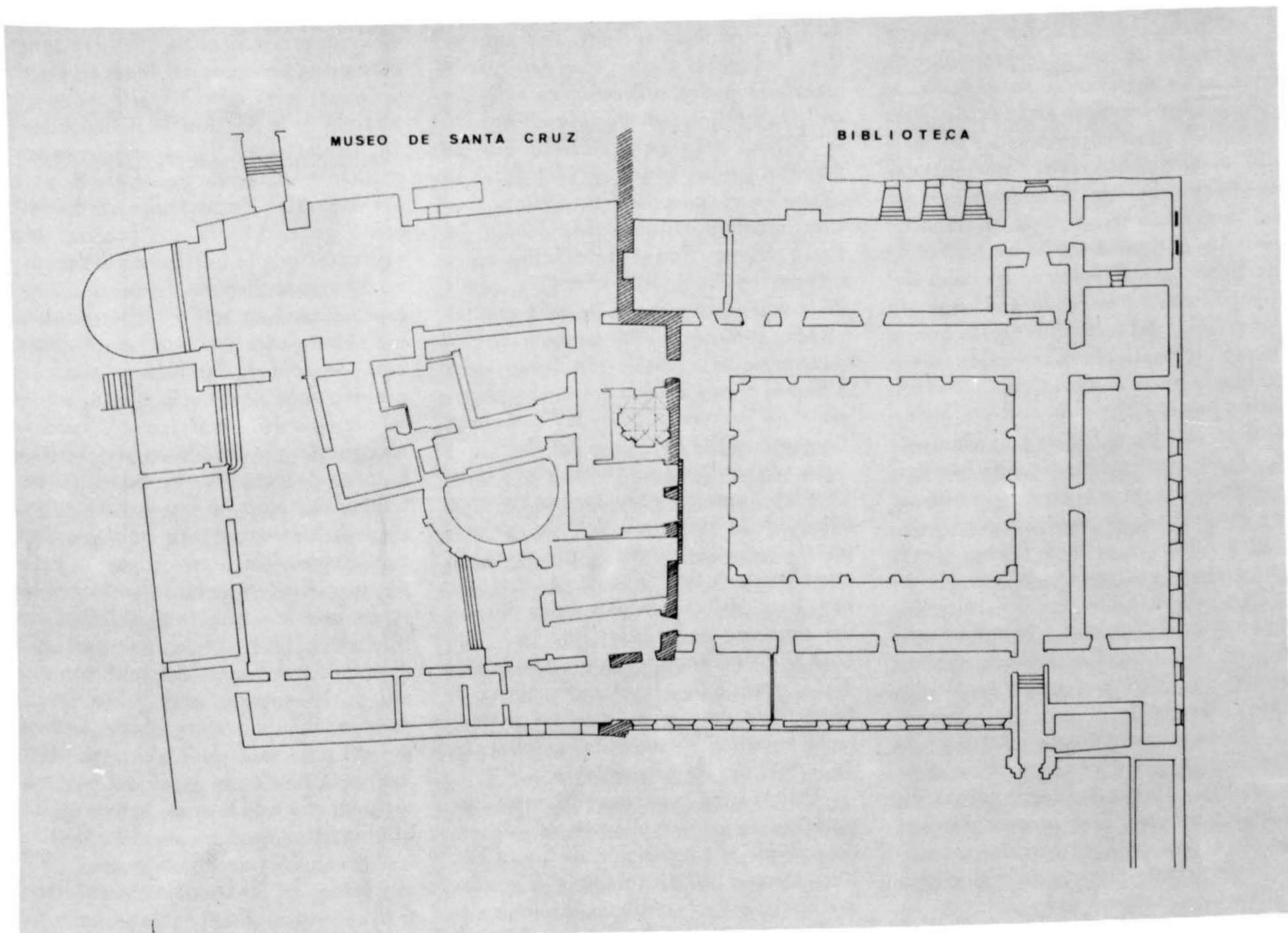
La iglesia de las Comendadoras, que necesita poca obra, ha sido asegurada y utilizada provisionalmente para sala de exposiciones y depósito, por la urgente necesidad que tenemos de espacio.

La razón que ha servido para destinar este espacio a salas de reserva son varias. Quien escribe estas líneas comparte la opinión de que los fondos de los almacenes tienen que tener un clima ambiental tan bueno o mejor que el de las piezas expuestas, y la experiencia en este museo se lo ha corroborado. El número es mayor; la ventilación, menor por las razones de seguridad que estas salas requieren. Por otra parte, colocadas las colecciones en salas independientes entre sí, puede proporcionarse el clima adecuado a las mismas, pues no tienen el mismo tratamiento los tapices que la industria lítica o la cerámica de Talavera.

Colocadas las salas de reserva próximas a las de exposición, están más al alcance de los investigadores, detalle digno de tenerse en consideración, cuando de vigilancia se trata.

En futuros proyectos se ubicarán las colecciones romanas y medievales, la sala de los hallazgos de las últimas excavaciones ingresadas, que suelen ser los fondos de más frecuente consulta, y el taller de restauración, lejos de estas salas.

Las excavaciones, que hemos de



1. Plano del Convento de Santa Fe, con la división prevista.

realizar ya inmediatamente, con el fin de agilizar el inicio de las obras, se centrarán en el descubrimiento de los cimientos de la iglesia mudéjar de Santa Fé, de la cual resta el citado ábside, y de alguna otra parte del patio con indicios de edificaciones anteriores. Esta iglesia de la Orden de Calatrava estuvo en pie hasta que en el XVII se construye la actual, en sentido perpendicular a la anterior. Aparte de la dirección del ábside, hay un patio pequeño intermedio y la espadaña de la Iglesia sobre el muro occidental en esa dirección Este-Oeste. Las primeras excavaciones se harán en ese patio y nos dirán si la primitiva Iglesia sólo tenía una nave o tres como es lo más frecuente en las Iglesias mudéjares toledanas.

Por las causas alegadas no era con-

veniente la preparación de un proyecto total. Se precisa previamente la actuación conjuntada de la Subdirección General de Museos con la colaboración de las obras de restauración dirigidas por la Subdirección General de Restauración de Monumentos, así como de la Subdirección General de Arqueología para el tratamiento del subsuelo. La identificación del museo con este plan conjunto de la Dirección General de Bellas Artes puede coronarse con una labor bonita de salvamento en favor de nuestro rico legado artístico. Las servidumbres ó resta de metros que puedan ocasionarse al museo se verán compensados por el servicio de abrir un camino que debiera prodigarse más en Toledo.

El segundo proyecto atiende a la parte oriental del museo y se trata de

buscar el máximo rendimiento a esos sótanos que van a vaciarse en buena parte al trasladar sus fondos a las nuevas Salas de reserva de Santa Fe. Por las condiciones climáticas y el incremento de la Arqueología habíamos llegado a un estado de amontonamiento que nos impedía atender no sólo a la buena conservación de las piezas, sino también atender a las numerosas consultas que se nos hacían.

Se trata de la planta sotano correspondiente al antiguo Museo Arqueológico y desde el 1961 la Sección de arqueología, cubierta con bóvedas de cañón de ladrillo, como tantos sótanos toledanos obligados a salvar los distintos niveles del rocoso peñón.

El proyecto trata en primer lugar de corregir las humedades con un drenaje

y canalización de las aguas del jardín y al algibe. Después el adecentamiento de estas salas mejorando su sistema de ventilación. Tenemos ya la experiencia en una de ellas. Forzosamente se necesitó desalojar la primera por instalar una hermosa cabeza de elefante con sus defensas adosadas, y cuyo volumen no permitía el paso a través de puerta de las salas de arqueología. Al cabo del tiempo hemos observado por las medidas gráficas del termohigrógrafo que se ha producido un clima aceptable tal vez en buena parte a que existe más ventilación por el cambio de destino, menudeando más las entradas y salidas.

Todas estas circunstancias han casi condicionado el proyecto de continuar la exposición de arqueología por las restantes salas del sótano. Unese a esto que el tipo de piezas son las que menos sufren alteraciones en los diversos ambientes climáticos. Aquellas que requieran cuidado especial como las metálicas pueden acondicionárselas adecuadamente.

De este modo la sala I actuales de Prehistoria y Arqueología romana se extendería a través de toda la planta. La primera sala tiene el acceso por una puerta al patio noble y cercana al vestíbulo principal, alojaría al Paleolítico Inferior en su modalidad achelense con los cráneos del elefante citado y el de toro de Pantoja con otras defensas y huesos aparecidos en la cuenca del Tajo próximos a Toledo. En vitrinas la industria lítica de Pinedo, Pantoja e inmediaciones de Talavera de la Reina.

En la sala siguiente que es larga y estrecha, los desniveles del suelo permiten romper esta monotonía. Aquí se instalará las escasas y dudosas muestras del Paleolítico Superior y Neolítico para continuar con el Bronce I bien representado y las numerosas muestras fragmentadas del Bronce II en adelante. Unas escaleras nos sitúan en otro tramo de la larga sala en donde se instalará las diversas manifestaciones del Hierro con características diversas según las comarcas, pero similares a los

de las provincias vecinas. Por aquí se tiene acceso al algibe, que desecado y arreglado podrá utilizarse en relación con las posibilidades que nos ofrezca. La última secuencia cultural que se muestra en la contigua sala I, es la romana con sus mosaicos. A ella se destina la sala sótano situada debajo del brazo oriental, cuya devolución entra en este reparto de Santa Fé. Es amplia y de condiciones mejores de las restantes citadas y aunque está también abovedada permite la instalación de mosaicos y demás piezas de esta colección, imposible de acomodarse en las salas que llamaremos del Bronce y del Hierro.

En esta planta sótano hay una Sala ya adecentada en obra anterior y otra debajo de la explanada del edificio con puerta cargada a la calle, que se cubre con bóveda de ladrillo como es costumbre. Esta última también entra dentro del proyecto encargado. Por su situación le da un doble destino: uno inmediato para Sala de Audiovisuales y Exposición de nuevos ingresos, y posteriormente si se necesita, ampliación de la Sección de Arqueología.

Queda otra consecuencia muy importante de esta ampliación del Museo después de la adquisición de Santa Fé. Recordemos que se incluiría la cesión del enclave de la antigua biblioteca y archivo, hoy en estado de ruina. Hemos hablado de la mejora de la sección de arqueología y del buen acondicionamiento de los fondos no expuestos, pero falta algo muy importante, y es el lugar donde se desarrolla una labor de estudio, investigación y funcionamiento del propio museo.

Hoy día en aras de un servicio al público se atiende con verdadero sacrificio a esas visitas, cuyo interés va más lejos del visitante del museo. Aquellos rincones no aptos a la exposición de objetos son donde está alojada la biblioteca, otro tanto puede decirse de los archivos y ficheros, y en condiciones parecidas están los despachos del personal.

Este enclave (fig. 1) reúne las con-

diciones precisas, el día que se restaura, para estos servicios por tener su puerta principal en el mismo vestíbulo en que están la de la Sección de Bellas Artes y de Arqueología. Podrá atenderse este público escogido sin necesidad de pasar por las salas como ahora se hace, y como consecuencia sin precisar más vigilancia que la normal de la puerta.

El museo dispone de una biblioteca especializada en arte y técnicas toledanas. Aquí podrá abrirse a los estudiosos con comodidad. También se alojará el archivo más rico de lo que aparentemente puede sospecharse. Venimos recogiendo año por año material para el archivo fotográfico. Se necesita una habitación para la numismática, otra también sólo para los inventarios y catálogos, sala de investigación y despachos. Esta elección tiene también otros motivos que la justifican. Por huecos cegados se tiene comunicación directa con las salas del crucero, y de ahí corto camino para las salas de reserva. Bajando al vestíbulo, se llega pronto a las salas de arqueología. Esto facilitará mucho la labor del personal técnico, que está muy lejos de la clásica oficina. Hoy nos toca perder mucho tiempo en enlazar los despachos entre sí y éstos con los servicios complementarios citados. Este enclave tiene un sótano que se destinará al personal subalterno: roperías, sala de descanso, cocina-comedor, duchas y lavabos, así como a depósito de publicaciones.

Esta reforma, gracias una vez más a la Dirección General de Bellas Artes, permite poner al día el museo de Santa Cruz, sin perder su atractivo arquitectónico y mejorando la exposición de sus colecciones.

Puede decirse, sin temor a exagerar, que, si en el año 1961 sufre una transformación vital en su estructura y funcionamiento, veinte años después, sacando partido de una nueva ampliación, estará dispuesto a dar el segundo salto importante en la historia del museo. ■

M^a Angeles Pazos Bernal
M^a del Pilar Pérez-Muñoz Sanz
José Luis Romero Torres.

Museo de Málaga. Sección de Bellas Artes (1974-1980)

Con la toma de posesión en agosto de 1974 del nuevo Director del Museo de Málaga, Dr. Don Rafael Puertas Tricas, se inicia para esta entidad una nueva etapa de su existencia. Se ha tomado ese año como punto de partida para hacer el estudio del movimiento de obras de arte que en él se ha producido.

Consideramos importante reflejar esta actividad, pues hay que distinguir: las obras que han sido adquiridas por la Administración —algunas a través del museo—, las donaciones realizadas por coleccionistas particulares y artistas, y los depósitos, en su mayor parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. El museo no sólo ha incrementado su conjunto artístico, sino que ha efectuado a su vez depósitos a otras entidades oficiales, y ha autorizado la retirada de obras que en otros tiempos le fueron confiadas con carácter no permanente.

La documentación se ha organizado en tres grandes apartados: ingresos, depósitos y bajas.

Los fondos pictóricos, aunque no sean de calidad excepcional, son importantes e interesantes para el proceso artístico-cultural de la ciudad. De la representación nacional es destacable un pequeño lienzo, «Retrato» de Antonio María Esquivel, firmado y fechado en 1841. Y, en cuanto al panorama artístico local del XIX, las obras de José Denis Belgrano —con los retratos de sus padres y con su «Autorretrato»—, la de Leoncio Talavera, la del pintor de naturalezas muertas José Bracho Murillo, artistas que podrán ser mejor estudiados y valorados. Así, en sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, se acordaba que

dicha entidad era «... la obligada a preparar por medio de una adecuada difusión y propaganda, un estado de opinión a los coleccionistas, a las corporaciones, a las entidades culturales, a cuantos posean obras interesantes de la pintura malagueña y en general a todos los amantes de las bellas artes, para que con ánimo desprendido consigamos tener un museo con una representación de la pintura local completo y definitivo...»¹.

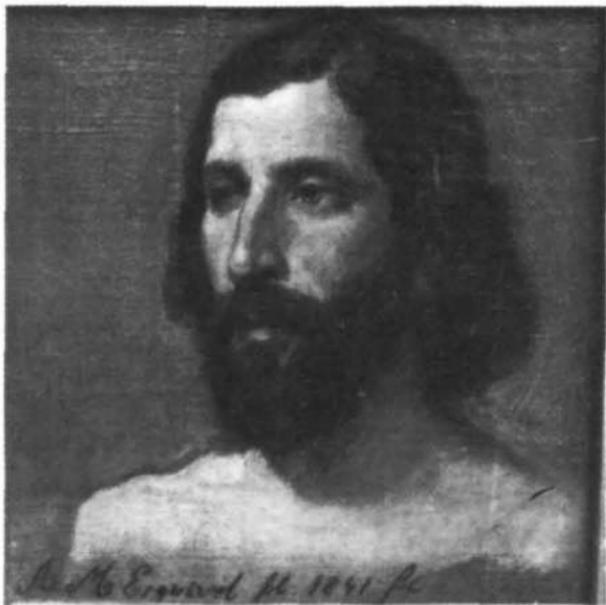
Este aumento no sólo se ha dirigido hacia la pintura decimonónica, sino también hacia los valores pictóricos de este siglo, lo que servirá en el futuro para la ampliación de la sala de arte contemporáneo, escasamente representado, o para engendrar el tan deseado y esperado museo de Arte Contemporáneo. Fenómeno que está en estrecha relación con el florecimiento artístico protagonizado por la ciudad en las últimas décadas, vivificado por la producción y creación, en especial, de los artistas que configuraron la llamada «Generación del 50». De todas formas, la representación que de este ambiente socio-cultural existe en el museo, no es del todo fiel reflejo de la amplitud cualitativa que el fenómeno reviste. Las obras de pintores como Juan Eugenio Mingorance, Evaristo Guerra, Pedro Somera, José Bonilla, Joaquín de Molina... vienen a subsanar parcialmente la laguna existente en la relación de artistas malagueños o vinculados a la ciudad, y a sumarse a la producción de los ya representados: Gabriel Alberca, Manuel Barbadillo, Bornoy, Eugenio Chicano, Francisco Hernández, M^a Pepa Estrada, Félix Revello de Toro, M^a Revenga, etc., personas que forman

parte integrante del citado movimiento cultural. Sin embargo, estos cuadros pertenecen a etapas históricas superadas y no son en su mayoría una muestra de lo que actualmente les define.

En el campo escultórico no apreciamos la misma calidad ni cantidad que hemos señalado para la pintura, aunque sí es un conjunto artístico interesante para conocer parcialmente el proceso evolutivo de esta faceta en la ciudad. Esto no significa que se haya cubierto en su totalidad y con dignidad la representación escultórica malagueña. De época barroca, se exhibe (desde 1976) un «San Juan de Dios», imagen de vestir, del discípulo de Pedro de Mena, Miguel de Zayas, fechada y firmada. Igualmente fechada y firmada es la escultura que representa a San Juan Nepomuceno, obra del malagueño Miguel García Quero, única obra conocida actualmente de este artista del siglo XVIII, y que permite su justa valoración.

La organización de las Bienales por la Real Academia de San Telmo, contribuyó a ampliar el reducido conjunto escultórico que el museo poseía: unas veces por los premios otorgados u otras por cesión voluntaria de los artistas. Así, se encuentran en el museo obras del granadino afincado en Málaga Rafael Carmona, del sevillano Antonio Borrego y del malagueño Francisco Jurado, éste último con una muestra escultórica de concepto abstracto o abstraccionante. ■

1) En el libro «La escultura en el Museo...», aparece, por error de corrección, la fecha equivocada.



1. Antonio María Esquivel. Cabeza de hombre.

No. Reg. 527 Lám. 1
 Autor: ESQUIVEL, Antonio María (1806-1857).
 Título: **Cabeza de hombre.**
 Fecha de la obra: 1841.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'180 x 0'180.
 Firma: «A.M. Esquivel. ft. 1841 fc.»
 Fecha de ingreso: 1974.
 Procedencia: Colección particular.
 Forma de ingreso: Adquirido por el Ministerio de Educación y Ciencia. El Patrimonio Nacional ejerció derecho de opción sobre esta obra, de la que se había solicitado permiso de exportación.
 Bibliografía: OLALLA GAJETE, L.F.: *La pintura en el museo de Málaga*. Ministerio de Cultura. Madrid. 1980. Cat. 62. Lám. 18.

No. Reg. 555.
 Autor: Anónimo.
 Título: **Batalla naval.**
 Fecha de la obra: Final del siglo XVIII.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'605 x 0'815.
 Fecha de ingreso: 1974.
 Forma de ingreso: Adquirido por el Ministerio de Educación y Ciencia. El Patrimonio Nacional ejerció derecho de opción sobre esta obra, de la que se había solicitado permiso de exportación.

No. Reg. 646 Lám. 5
 Autor: NAGEL DISDIER, Enrique.
 Título: **En la playa.**

Materia: Oleo sobre tabla.
 Dimensiones: 0'260 x 0'450.
 Firma: «E. Nagel».
 Fecha de ingreso: 1974.
 Procedencia: Anticuuario.
 Forma de ingreso: Adquirido por el Museo.
 Bibliografía: OLALLA GAJETE, L.F.: *Op. Cit.* Cat. 216.

No. Reg. 121. Lám. 3
 Autor: DENIS BELGRANO, José (1844-1917).
 Título: **Retrato de don José Denis León, padre del autor.**
 Fecha de la obra: 1876.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'590 x 0'390.
 Firma: «Denis / 876».
 Fecha de ingreso: 1976.
 Procedencia: Donativo de doña Leonie Martín Lapadu a la R. Academia.
 Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.
 Bibliografía: SAURET GUERRERO, M^a T. *José Denis Belgrano pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*. Servicio de publicaciones del Museo Diocesano de Arte Sacro. Málaga, 1980. Pág. 180; OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 49.

2. Leoncio Talavera. Retrato de personaje desconocido.



3. José Denis Belgrano. Retrato de don José Denis León.

No. Reg. 123.
 Autor: DENIS BELGRANO, José (1844-1917).
 Título: **Retrato de doña Carlota Belgrano, madre del pintor.**
 Fecha de la obra: 1891.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'820 x 0'420.
 Firma: «Denis / 91».
 Fecha de ingreso: 1976.
 Procedencia: Donativo de don Juan Jiménez Lopera a la R. Academia.
 Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.
 Bibliografía: SAURET GUERRERO, M^a T. *Op. Cit.* Pág. 225-226; OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 51.

No. Reg. 129. Lám. 4
 Autor: DENIS BELGRANO, José (1844-1917).
 Título: **Autorretrato.**
 Fecha de la obra: Hacia 1864.
 Materia: Oleo sobre tabla.
 Dimensiones: 0'350 x 0'250.
 Fecha de ingreso: 1976.
 Procedencia: Donativo de doña Leonie Martín Lapadu a la R. Academia.
 Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.
 Bibliografía: SAURET GUERRERO, M^a T. *Op. Cit.* Pág. 123; OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 54.



4. José Denis Belgrano. Autorretrato.

No. Reg. 854. Lám. 16
 Autor: SOMERA ABAD, Pedro.
 Título: *Dama en Palacio*.
 Fecha de la obra: 1975.
 Materia: Oleo sobre tabla.
 Dimensiones: 1'000 x 0'810.
 Firma: «Somera».
 Fecha de ingreso: 1976.
 Procedencia: Premio de la R. Academia de San Telmo en la III Biental Nacional de Pintura y Escultura. 1976.
 Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.
 Bibliografía: *Tercera Biental Nacional (IX Salón de Invierno) de Pintura y Escultura*. (Catálogo). Málaga. 1976. Cat. 53 y Lám. s/n.

No. Reg. 714.
 Autor: BINILLA PEÑA, José.
 Título: *Martirio de San Andrés*.
 Materia: 0'810 x 0'640.
 Fecha de ingreso: 14 de diciembre de 1976.
 Procedencia: Propiedad del autor.
 Forma de ingreso: Adquirido por el Estado, por mediación del Museo, al autor en 20.000 pesetas.

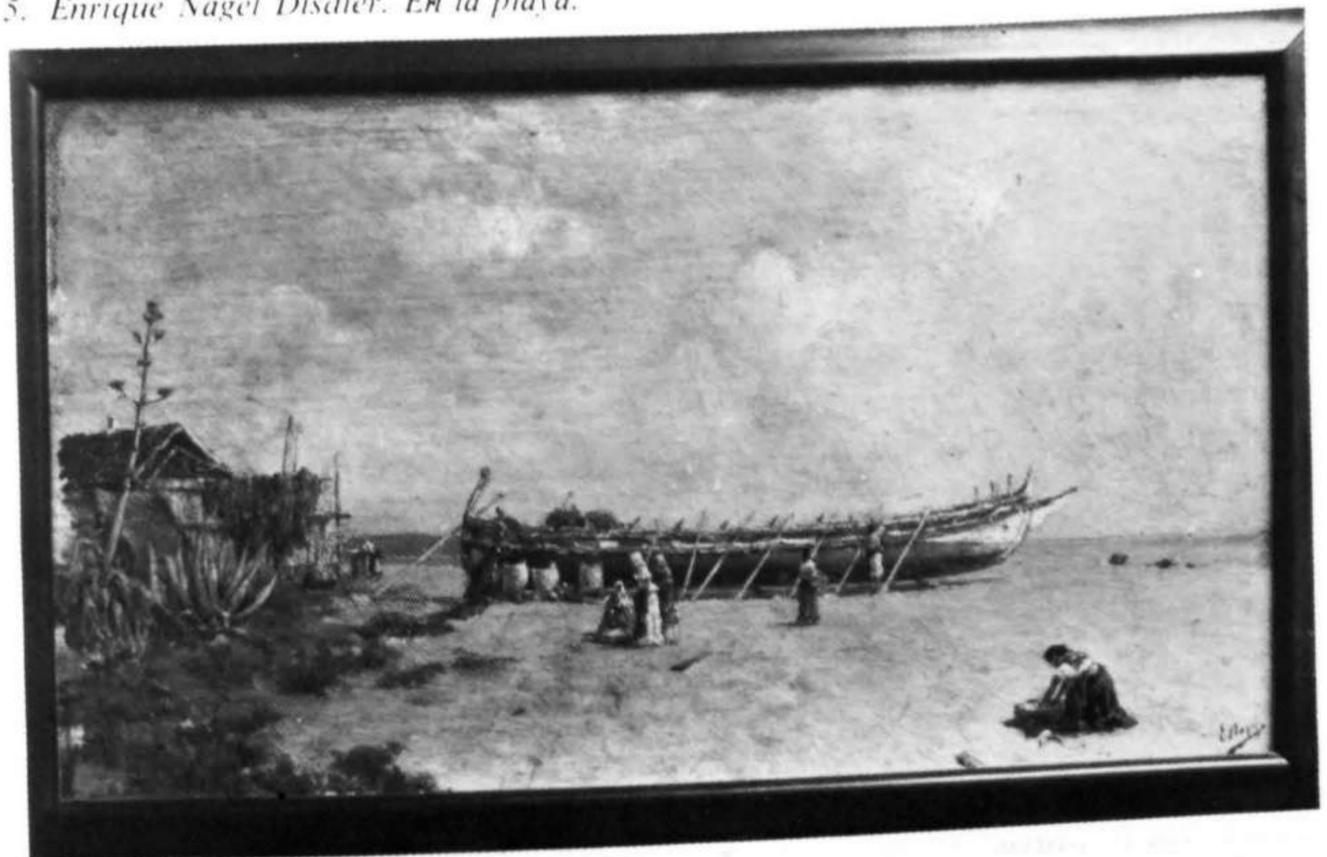
No. Reg. 862. Lám. 14
 Autor: GUERRA ZAMORA, Evaristo.
 Título: *Olivos*.
 Fecha de la obra: 1971.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'720 x 0'920.
 Firma: «Evaristo».
 Fecha de ingreso: 29 de octubre de 1976.
 Procedencia: Exposición celebrada en 1971.
 Forma de ingreso: Adquirido por el Ministerio de Educación y Ciencia, por mediación del Museo, al autor en 50.000 pesetas.

No. Reg. 863. Lám. 15
 Autor: GUERRA ZAMORA, Evaristo.
 Título: *Paisaje*.
 Fecha de la obra: 1971.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'720 x 0'920.
 Firma: «Evaristo».
 Fecha de ingreso: 29 de octubre de 1976.
 Procedencia: Exposición celebrada en 1971.
 Forma de ingreso: Adquirido por el Ministerio de Educación y Ciencia, por mediación del Museo, al autor

No. Reg. 246. Lám. 2
 Autor: TALAVERA, Leoncio.
 Título: *Retrato de personaje desconocido*.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 0'520 x 0'370.
 Firma: «L. Talavera».
 Fecha de ingreso: 1976.
 Procedencia: Donativo de don Baltasar Peña Hinojosa a la R. Academia.
 Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.
 Bibliografía: OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 299.

No. Reg. 415 Lám. 7
 Autor: CRAN, Jules.
 Título: *Retrato de doña Lucía Holweg*.
 Materia: Oleo sobre lienzo.
 Dimensiones: 1'040 x 0'865.
 Firma: «Jules Cran».
 Fecha de ingreso: 1976.
 Procedencia: Donativo de doña Hortense Meganck a la R. Academia.
 Forma de ingreso; Depósito de la R. Academia de San Telmo.
 Bibliografía: OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 43.

5. Enrique Nagel Disdier. En la playa.



No. Reg. 191.

Autor: BRACHO MURILLO, José María (1827-1882).

Título: *La naranja*.

Materia: Oleo sobre lienzo.

Dimensiones: 0'300 x 0'210.

Fecha de ingreso: 1977.

Procedencia: Donativo de don Sebastián Souvirón Utrera a la R. Academia. Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.

Bibliografía: OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 33.

No. Reg. 222.

Autor: CAPULINO JAUREGUI, Joaquín (1879-1969).

Título: *Crisantemos*.

Materia: Oleo sobre lienzo.

Dimensiones: 0'700 x 0'570.

Firma: «J. Capulino Jauregui».

Fecha de ingreso: 1977.

Procedencia: Donativo a la R. Academia de don Juan Jauregui Briales.

Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.

No. Reg. 237.

Lám. 9

Autor: GONZALEZ SAENZ, Rafael.

Título: *Cenachero*.

Fecha de la obra: 1951.

Materia: Oleo sobre lienzo.

Dimensiones: 1'810 x 1'190.

Firma: «Rafael G. / Saenz / 1951».

Fecha de ingreso: 1977.

Procedencia: Donativo de los hijos del autor a la R. Academia.

Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.

Bibliografía: PEÑA HINOJOSA, Baltasar: *Siete pintores y un tema*. C.A. Provincial. Málaga, 1973. Lám. s/n.

No. Reg. 251

Lám. 13

Autor: SANCHEZ VAZQUEZ, José.

Título: *Castillo de Cazorra*.

Fecha de la obra: 1975.

Materia: Acuarela sobre papel.

Dimensiones: 0'500 x 0'600.

Firma: «Sánchez Vazquez / 975».

Fecha de ingreso: 1977.

Procedencia: Donativo del autor a la R. Academia.

Fecha de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.



6. Santiago Casilari. Retrato de doña Leocadia Reyes.

7. Jules Cran. Retrato de doña Lucía Holweg.



No. Reg. 463

Lám. 11

Autor: ROLLO PATERSON.

Título: *Riogordo*.

Materia: Pastel.

Dimensiones: 0,500 x 0,640.

Firma: «Rollo Paterson».

Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.

Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.

No. Reg. 857

Autor: ROLLO PATERSON.

Título: *Torremolinos*.

Materia: Técnica mixta (acuarela y lápiz).

Dimensiones: 0,405 x 0,565.

Firma: «Rollo Paterson».

Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.

Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.

No. Reg. 858

Autor: ROLLO PATERSON.

Título: *Carolina* (desnudo femenino).

Materia: Pastel.

Dimensiones: 0,480 x 0,630.

Firma: «Rollo Paterson».

Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.

Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.

No. Reg. 859

Autor: ROLLO PATERSON.

Título: *Yunquera*.

Fecha de la obra: 1961.

Materia: Pastel.

Dimensiones: 0,400 x 0,565.

Firma: «Rollo Paterson. 61».

Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.

Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.

No. Reg. 860

Autor: ROLLO PATERSON.

Título: *Puerto de la Torre*.

Materia: Oleo sobre papel.

Dimensiones: 0,370 x 0,510.

Firma: «Rollo Paterson».

Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.
Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.

No. Reg. 861
Autor: ROLLO PATERSON.
Título: *Señorita X*.
Fecha de la obra: 1962.
Materia: Pastel.
Dimensiones: 0,630 x 0,480.
Firma: «Rollo Paterson. 62».
Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.
Forma de ingreso: Donativo del autor.

No. Reg. 870 Lám. 12
Autor: ROLLO PATERSON.
Título: *Mujer desnuda*.
Materia: Pastel.
Dimensiones: 0,500 x 0,645.
Firma: «Rollo Paterson».
Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.

Procedencia: Propiedad del autor.
Forma de ingreso: Donativo del autor.

No. Reg. 871
Autor: ROLLO PATERSON.
Título: *Mujer desnuda*.
Materia: Pastel.
Dimensiones: 0,610 x 0,480.
Firma: «Rollo Paterson».
Fecha de ingreso: 14 de septiembre de 1977.
Procedencia: Propiedad del autor.
Forma de ingreso: Donativo del autor.

No. Reg. 601 Lám. 8
Autor: CASTILLO, Eduardo del.
Título: *Mujeres sardas*.
Fecha de la obra: 1923.
Materia: Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 1,490 x 0,940.
Firma: «E. del Castillo / 1923».
Fecha de ingreso: 24 de mayo de 1978.
Procedencia: Propiedad de Don Juan de Mesa.
Forma de ingreso: Donativo de su propiedad.

No. Reg. 688 Lám. 17
Autor: HERNANDEZ QUERO, José.
Título: *Niña dormida*.
Materia: Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 0,460 x 0,550.
Firma: «Hernández Quero».
Fecha de ingreso: octubre de 1978.
Forma de ingreso: Donativo del autor.



8. Eduardo del Castillo. *Mujeres sardas*.

9. Rafael González Sáenz. *Cenachero*.



No. Reg. 723 Lám. 10
Autor: MINGORANCE NAVAS, Juan Eugenio (1903-1979).

Título: *Fuente de la Alcazaba de Málaga*.

Materia: Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 0,600 x 0,700.
Firma: «Mingorance».
Fecha de ingreso: 1978.

Procedencia: Donativo de Don Salvador Díaz González a la R. Academia.
Forma de ingreso: Depósito de la R. Academia de San Telmo.

No. Reg. 721.
Autor: BONILLA PEÑA, José.
Título: *Bodegón con maceta*.
Materia: Grabado.
Dimensiones: 0,650 x 0,500.
Fecha de ingreso: 29 de junio de 1979.
Procedencia: Propiedad del autor.
Forma de ingreso: Adquirido por el Estado, por mediación del Museo, al autor en 6.000 pesetas.

No. Reg. 855
Autor: MOLINA, Joaquín de.
Título: *La Bañista*.
Materia: Serigrafía.
Dimensiones: 0,650 x 0,350.
Firma: «J. de Molina».
Fecha de ingreso: 22 de agosto de 1979.
Procedencia: Propiedad del autor.
Forma de ingreso: Adquirido por el Estado, a través del Museo, al autor en 4.000 pesetas.

No. Reg. 752
Autor: HOHENLEITER, Francisco de Paula. (1889-1969).
Título: *Sagrada Cena*.
Fecha de la obra: 1931.
Materia: Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 0,560 x 1,210.
Firma: «Hohenleiter XXXI».
Fecha de ingreso: 28 de abril de 1980.
Procedencia: Propiedad particular.
Forma de ingreso: Donativo al Museo por Doña María Chavero Aguilar y Don Rafael Alcalá Fernández.

No. Reg. 864 Lám. 6
Autor: CASILARI, Santiago.
Título: *Retrato de doña Leocadia Reyes* (esposa del pintor).
Materia: Pastel.
Dimensiones: 0,365 x 0,265.
Firma: «Casilari».



10. Juan Eugenio Mingorance. Fuente de la Alcazaba.

Fecha de ingreso: 15 de julio de 1980.
Procedencia: Propiedad de la esposa del autor.

Forma de ingreso: Donativo de doña Araceli Casilari.

Bibliografía: OLALLA GAJETE, L.F. *Op. Cit.* Cat. 40.

No. Reg. 856

Autor: BOIGAS, Francisco (1884-1902). 1902).

Título: *Niño*.

Fecha de la obra: 1895.

Materia: Dibujo a lápiz sobre papel.

Dimensiones: 0,580 x 0,440.

Firma: «F. Boigas / 95».

Fecha de ingreso: 1980.

Forma de ingreso: Depósito de don Baltasar Peña Hinojosa.

Escultura

No. Reg. 840

Autor: BAEZA, Rafael.

11. Rollo Paterson. Riogordo.



Título: *La Sagrada Cena* (relieve).

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,15 x 0,66 x 0,10.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORRES, J.L. "La escultura en el Museo de Málaga". Ministerio de Cultura. Madrid. 1980. Cat. 99.

No. Reg. 841

Autor: BAEZA, Rafael.

Título: *Jesús con ocho apóstoles* (relieve).

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,19 x 0,63 x 0,11.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 100.

No. Reg. 842

Autor: BAEZA, Rafael.

Título: *Moisés*.

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,24 x 0,10 x 0,09.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 101.

No. Reg. 843

Autor: BAEZA, Rafael.

Título: Cabeza de Cristo.

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,22 x 0,18 x 0,11.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 102.

No. Reg. 844

Autor: BAEZA, Rafael.

Título: *El Salvador*.

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,655 x 0,125 x 0,050.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 103.

No. Reg. 845

Autor: BAEZA, Rafael.

Título: *Mujer con vasija*.

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,41 x 0,255 x 0,09.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 104.



12. Rollo Paterson. Mujer desnuda.

No. Reg. 846

Autor: BAEZA, Rafael.

Título: *Don Quijote* (relieve).

Materia: Madera sin policromar.

Dimensiones: 0,46 x 0,23 x 0,08.

Fecha de ingreso: 1970-75.

Forma de ingreso: Depósito del autor.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 105.

No. Reg. 838

Lám. 27

Autor: CARMONA, Rafael.

Título: *Torso*.

Fecha de la obra: 1973.

Materia: Mármol rojizo.

Dimensiones: 0,40 x 0,27 x 0,22.

Firma: «Rafael Carmona, 1973» (zona inferior de la escultura).

Fecha de ingreso: 1974.

Procedencia: Premio de la R. Academia de San Telmo en el VIII Salón de Invierno (II Bienal). 1974.

Forma de ingreso: Depósito de la Real Academia de San Telmo.

13. José Sánchez Vázquez. Castillo de Cazorla.



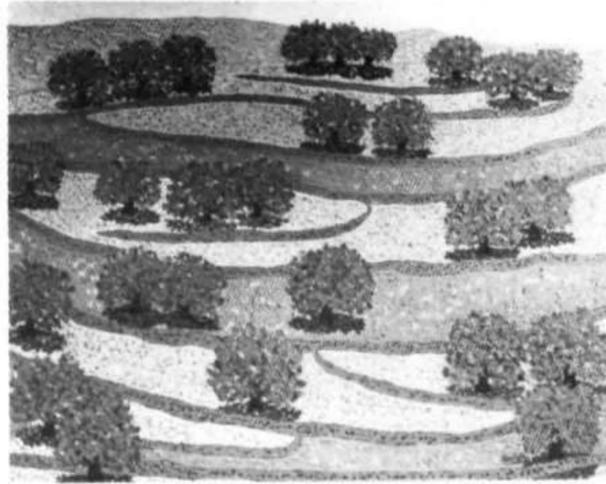
Bibliografía: *Segunda Bienal Nacional de Pintura y Escultura*. (Catálogo). Málaga. 1974. Cat. 50. ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 96. Lám. 96.

No. Reg. 253 Lám. 22
 Autor: PEREZ RIVERO, Bernardo.
 Título: *Busto femenino*.
 Materia: Bronce.
 Dimensiones: 0,51 x 0,46 x 0,27.
 Firma: «Bernardo» (lateral izquierdo).
 Fecha de ingreso: 1975.
 Procedencia: Donativo del autor a la Academia.
 Forma de ingreso: Depósito de la Academia.
 Bibliografía: Acta de la Academia. 27 de mayo de 1975. ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 87. Lám. 87.

No. Reg. 839 Lám. 23
 Autor: BORREGO, Antonio.
 Título: *Mujeres conversando*.
 Fecha de la obra: 1974-75.
 Materia: Bronce.
 Dimensiones: 0,52 x 0,47 x 0,32.
 Fecha de Ingreso: 1976.
 Procedencia: Premio de la Caja de Ahorros de Málaga en la III Bienal Nacional de Pintura y Escultura. 1976.
 Forma de ingreso: Depósito de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.
 Bibliografía: *Tercera Bienal Nacional de Pintura y Escultura*. (Catálogo). Málaga. 1976. Cat. 4 (escultura). ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 98. Lám. 98.

No. Reg. 847
 Autor: RUIZ, Antonio.
 Título: *Composición*.
 Fecha de la obra: 1976.
 Materia: Pasta.
 Dimensiones: 0,32 x 0,20 x 0,17.
 Fecha de ingreso: 1976.
 Forma de ingreso: Depósito procedente de los Salones de Invierno.
 Bibliografía: ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 106.

No. Reg. 848 Lám. 28
 Autor: JURADO, Francisco.
 Título: *Emigrante-75*.
 Fecha de la obra: 1975.
 Materia: Chapa de metal recortada y soldada.
 Dimensiones: 0,315 x 0,440 x 0,110.
 Fecha de ingreso: 1976.



14. Evaristo Guerra. *Olivos*.



15. Evaristo Guerra. *Paisaje*.

16. Pedro Somera Abad. *Dama en palacio*.





17. José Hernández Quero. Niña dormida.

Forma de ingreso: Depósito procedente de los Salones de Invierno.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 106. Lám 101

No. Reg. 849

Lám. 29

Autor: JURADO, Francisco.

Título: *Forma abstracta.*

Fecha de la obra: 1975.

Materia: Chapa de metal soldada.

Dimensiones: 0,60 x 0,24 x 0,33.

Fecha de ingreso: 1976.

Forma de ingreso: Depósito procedente de los Salones de Invierno.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 108. Lám 102

No. Reg. 850

Autor: JURADO, Francisco.

Título: *Forma abstracta curva.*

Fecha de la obra: 1975.

Materia: Chapa de metal soldada.

Dimensiones: 0,55 x 0,43 x 0,39.

Fecha de ingreso: 1976.

Forma de ingreso: Depósito procedente de los Salones de Invierno.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.* Cat. 109. Lám 103

No. Reg. 376

Lám. 18

Autor: ZAYAS, Miguel de.

Título: *San Juan de Dios.*

Fecha de la obra: 1693.

Materia: Madera policromada (imagen de vestir).

Dimensiones: 1,70.

Firma: «Michael de Zayas. Faciebat.

Dissipulo D. Petri de Mena. Málaga.

Anno 1693».

Fecha de ingreso: 1976.

Procedencia: Hospital Civil. Propiedad de la Diputación.

Forma de ingreso: Depósito realizado por la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

Bibliografía: LASSO DE LA VEGA, F.P. *Indice crítico de las obras del escultor Pedro de Mena...* 1910. Pág. 38. ORUETA, R. *La vida y obra de Pedro de Mena.* Madrid, 1914. Pág. 244. GARCIA GAINZA. *Algunas anotaciones a Miguel de Zayas.* «Rev. Archivo Hispalense», 169. Sevilla. 1972. Pág. 3. ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 24. Lám. 26.

18. Miguel de Zayas. San Juan de Dios.



19. Fernando Ortiz. San Juan Nepomuceno.



20. Miguel García Quero. San Juan Nepomuceno.



No. Reg. 772 Lám. 26
 Autor: FERNANDEZ PIMENTEL, Jaime.
 Título: *Los siete sellos del Apocalipsis*.
 Materia: Bronce (esculturas y sellos circulares) y mármol (soporte).
 Dimensiones: 0,76 x 0,70 x 0,11 (grupo de caballos).
 0 0,10 (sellos).
 0,60 x 0,29 x 0,035 (soporte vertical).
 Fecha de ingreso: 24 de febrero de 1978¹.
 Procedencia: Donativo del autor a la Real Academia de San Telmo.
 Forma de ingreso: Depósito de la Academia.
 Bibliografía: ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 94. Lám. 94



21. Anónimo Popular. San Jerónimo en la cueva.

No. Reg. 731 Lám. 24
 Autor: LEIVA, Antonio.
 Título: *Retrato de Rosa Martín*.
 Fecha de la obra: Década de 1960.
 Materia: Barro cocido y lacado en azul claro.
 Dimensiones: 0,435 x 0,420 x 0,245.
 Fecha de ingreso: 20 de noviembre de 1979.
 Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.
 Bibliografía: ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 91. Lám. 91

No. Reg. 732 Lám. 25
 Autor: LEIVA, Antonio.
 Título: *Retrato del joven Armando Ruiz*.
 Fecha de la obra: 1968.
 Materia: Barro cocido.
 Dimensiones: 0,45 x 0,41 x 0,20.
 Fecha de ingreso: 20 de noviembre de 1979.
 Forma de ingreso: Donativo del autor al Museo.
 Bibliografía: ROMERO TORRES, J.L. *op. cit.* Cat. 92. Lám. 92

No. Reg. 872 Lám. 20
 Autor: GARCIA QUERO, Miguel.
 Títulos: *San Juan Nepomuceno*.
 Fecha de la obra: 1771.
 Materia: Madera policromada.
 Dimensiones: 1,53 (peana 0,10).
 Fecha de ingreso: 19 de noviembre de 1980.
 Procedencia: Hospital Civil. Propiedad de la Diputación.
 Forma de ingreso: Depósito realizado

22. Bernardo Pérez Rivero. Busto femenino.



por el Museo de Artes y Costumbres Populares.

Observación: En noviembre de 1980 por deterioro del ojo y párpado derecho se descubrió dentro de la mascarilla facial un papel con múltiples dobleces. En dicho papel se señala el nombre del autor, la fecha de ejecución y la persona que la encargó. Dice: «Se iso este santo a deusion / del padre prior de San Juan de / dios frai antonio peres el año de / mil setesientos setenta y uno / siendo pontífise nuestro / SSra padre uenedito desimo / cuarto y re rei de españa Dn Carlos / tersero ouispo de malaga el Sr. / don Jphe franquis laso de Castilla / Su artífise emalalaga don mi- / quel Garsia y quero maestro de fabricas maiores y menores des- / ta santa y g... (roto) por la grasia / de dios ac... (roto) y colo... (roto) en san / Juan de dios el día 8 de marso». (Reverso) «AP. Cristobal garsia que / Dios guarde muchos años =/ el escultor frente de / santiago. / Málaga»².

² Este documento fue hallado por: Dolores Carrera, Jesús Castellanos, Enrique García Herrera y Manuel Mendoza.

No. Reg. 873
 Autor: ANONIMO malagueño del siglo XVIII.
 Título: *San José*.
 Materia: Madera dorada y policromada.
 Dimensiones: 0,90 (peana 0,11).
 Fecha de ingreso: 19 de noviembre de 1980.
 Procedencia: Hospital Civil. Propiedad de la Diputación.
 Forma de Ingreso: Depósito realizado por el Museo de Artes y Costumbres Populares.
 Conservación: El estado es aceptable, aunque le falta el Niño y la peana está en mediocre situación.

Mobiliario

No. Reg. 869
 Título: *Cómoda*.
 Fecha de la obra: Mediados del siglo XVII.
 Materia: Madera.
 Dimensiones: 0,900 x 1,100 x 0,740.
 Fecha de ingreso: 1980.
 Procedencia: Donativo de don Francisco Peregrín.



23. Antonio Borrego. *Mujeres conversando*.



24. Antonio Leiva. *Retrato de Rosa Martín*.



25. Antonio Leiva. *Retrato del joven Armando Ruiz*.

Pinturas y otros objetos

No. Reg. 865

Autor: INFANTE, Jesús.

Título: *Algatocín*.

Fecha de la obra: 1972.

Materia: Acuarela.

Dimensiones: 0,700 x 0,500 m.

Firma: «J. Infante».

Fecha de salida: 21-3-1975.

Forma de salida: Depósito temporal al Gobierno Civil.

No. Reg. 866

Autor: INFANTE, Jesús.

Título: *Torrox*.

Fecha de la obra: 1972.

Materia: Acuarela.

Dimensiones: 0,700 x 0,500 m.

Firma: «J. Infante».

Fecha de salida: 21-3-1975.

Forma de salida: Depósito temporal al Gobierno Civil.

No. Reg. 867

Autor: INFANTE, Jesús.

Título: *Albarrobo*.

Fecha de la obra: 1972.

Materia: Acuarela.

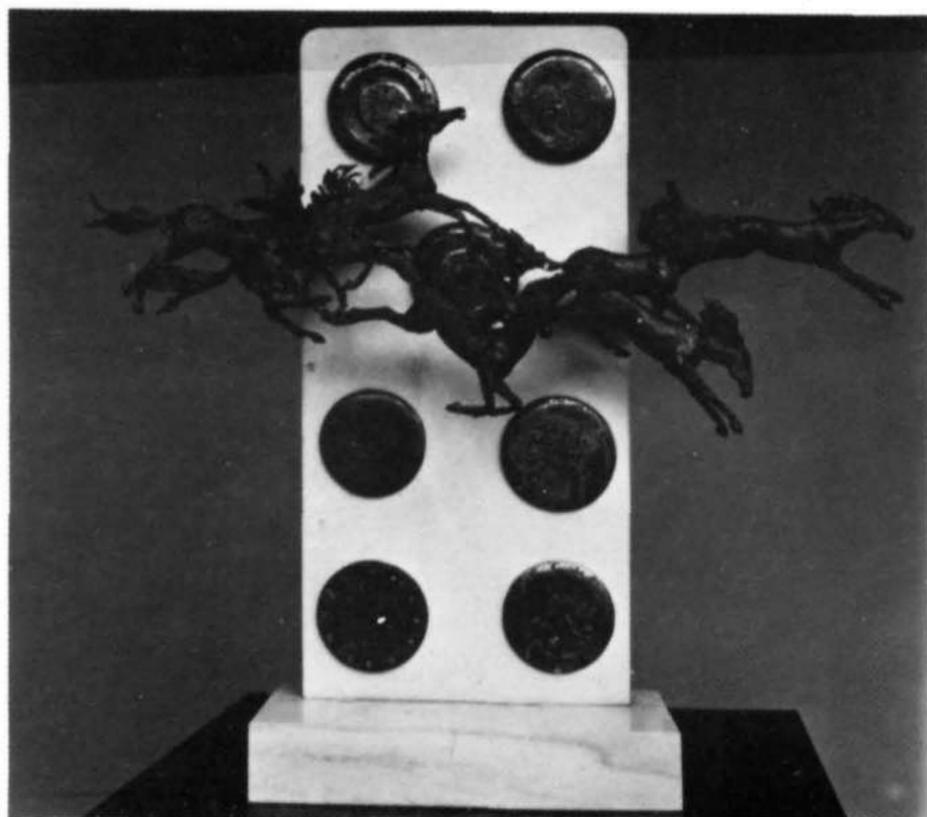
Dimensiones: 0,700 x 0,500 m.

Firma: «J. Infante».

Fecha de salida: 21-3-1975.

Forma de salida: Depósito temporal al Gobierno Civil.

26. Jaime F. Pimentel. *Los siete sellos del Apocalipsis*.





27. Rafael Carmona. Torso.

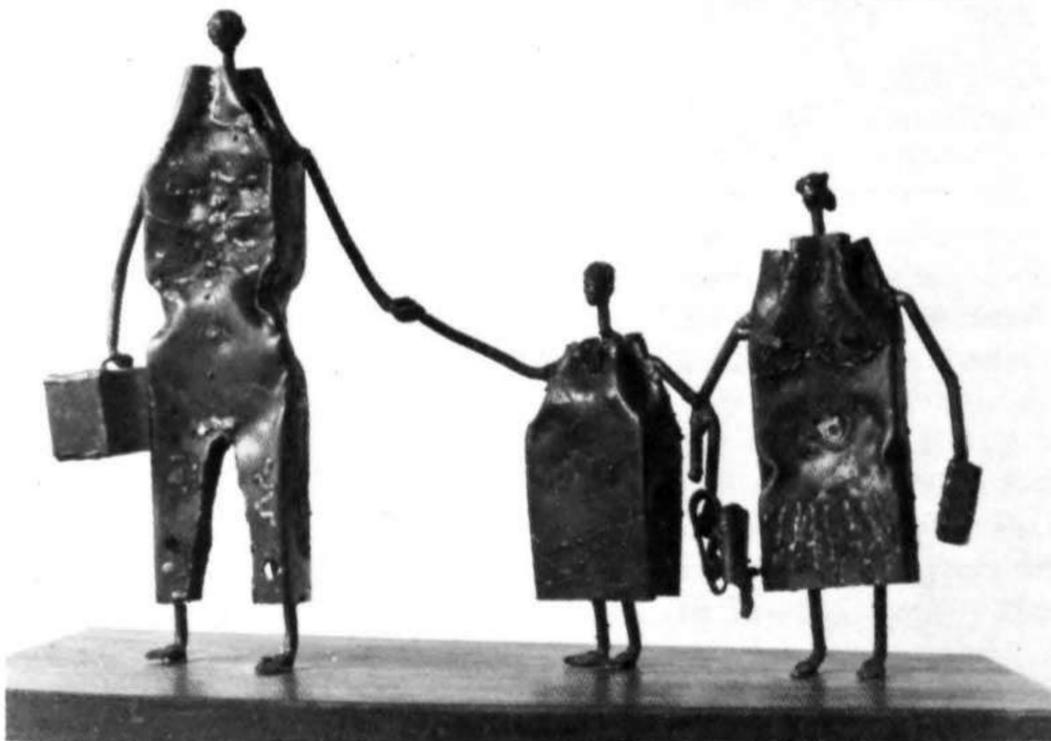


29. Francisco Jurado. Forma abstracta.



30. Dorval. Mujer.

28. Francisco Jurado. Emigrante-75.



No. Reg. 868

Autor: INFANTE, Jesús.

Título: *Marina de Málaga.*

Fecha de la obra: 1972.

Materia: Acuarela.

Dimensiones: 0,700 x 0,500 m.

Firma: «J. Infante».

Fecha de salida: 21-3-1975.

Forma de salida: Depósito temporal al Gobierno Civil.

No. Reg. 343

Título: *2 escopetas y 4 pistolas.*

Fecha de salida: 11-5-1978.

Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

No. Reg. 876

Lám. 30

Autor: DORVAL.

Título: *Mujer.*

Materia: Esmalte.

Dimensiones: 0,35 x 0,24.

Firma: «Dorval» (ángulo inferior izquierdo).

Fecha de salida: 21 de noviembre de 1980.

Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

No. Reg. 877

Autor: ANONIMO.

Título: *Máquina de coser.*

Fecha de la obra: Fines del siglo XIX.

Materia: Hierro fundido.

Dimensiones: 0,17 x 0,22 x 0,09.
 Fecha de salida: 21 de noviembre de 1980.
 Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

No. Reg. 878

Autor: ANONIMO.

Título: *Jarra*.

Fecha de la obra: Siglo XVIII.

Materia: Cerámica.

Dimensiones: 0,22 x 0,17 x 0,21.

Fecha de salida: 21 de noviembre de 1980.

Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

No. Reg. 879

Autor: ANONIMO español.

Título: *Jarra*.

Fecha de la obra: Siglo XVIII.

Materia: Cerámica.

Dimensiones: 0,17 x 0,130 x 0,16.

Fecha de salida: 21 de noviembre de 1980.

Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

No. Reg. 880

Autor: ANONIMO industrial.

Título: *Quinqué*.

Fecha de la obra: Comienzos del siglo XX.

Materia: Cristal policromado.

Dimensiones: 0,32.

Fecha de salida: 21 de noviembre de 1980.

Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

No. Reg. 881

Autor: ANONIMO.

Título: *Columnas* (4 unidades).

Fecha de la obra: Fines del siglo XIX.

Materia: Madera dorada y policromada.

Dimensiones: 1,98.

Fecha de ingreso al Museo: diciembre 1980.

Forma de ingreso: Adquisición del Ministerio.

Fecha de salida: 19 de diciembre de 1980.

Forma de salida: Depósito temporal al Museo de Artes Populares.

Esculturas populares

No. Reg. 874

Autor: ANONIMO popular.

Título: *Crucificado*.

Materia: Barro.

Dimensiones: 0,33 x 0,27 x 0,07 (tamaño de la urna).

Observaciones: Posee una orla de flores de tela.

No. Reg. 814

Lám. 21

Autor: ANONIMO popular.

Título: *San Jerónimo en la cueva*.

Materia: Madera, barro y otros materiales.

Dimensiones: 0,43 x 0,35 x 0,20 (urna).

Fecha de ingreso: 1967-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 10. Lám 44

No. Reg. 875

Autor: ANONIMO popular.

Título: *Buen Pastor*.

Materia: Barro.

Dimensiones: 0,53 x 0,42 x 0,30 (urna).

Fecha de ingreso: 1962-73.

Observaciones: Fondo de paisaje pintado al óleo. También posee orla de flores de tela.

No. Reg. 815

Autor: ANONIMO popular.

Título: *Pastor con zambomba*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,18 x 0,07 x 0,06.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 11. Lám 45.

No. Reg. 816

Autor: ANONIMO popular.

Título: *Jesús Nazareno*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,24 x 0,06 x 0,08.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 42. Lám 45.

No. Reg. 817

Autor: ANONIMO popular.

Título: *San Antonio de Padua*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,11 x 0,07 x 0,09.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 43. Lám 45.

No. Reg. 818

Autor: ANONIMO popular.

Título: *Jesús atado a la columna*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,22 x 0,07 x 0,09.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 44. Lám 46.

No. Reg. 819

Autor: ANONIMO popular.

Título: *San Francisco de Paula*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,26 x 0,09 x 0,06.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 45. Lám 46.

No. Reg. 821

Autor: ANONIMO popular.

Título: *San Roque*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,36 x 0,14 x 0,11.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 47. Lám 47.

No. Reg. 822

Autor: ANONIMO popular.

Título: *Tipo popular*.

Materia: Barro cocido y policromado.

Dimensiones: 0,28 x 0,14 x 0,07.

Fecha de ingreso: 1962-73.

Bibliografía: ROMERO TORES, J.L. *op. cit.*

Cat. 48. Lám 47. ■

Isidoro Coloma Martín.

Exposiciones de arte contemporáneo en el Museo de Málaga (1979-1980)

La fructífera colaboración demostrada en la temporada precedente entre el Museo de Málaga y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria aconsejó a la dirección del Museo la necesidad de continuar y afianzar los contactos existentes entre los dos organismos culturales. En el curso anterior la programación de exposiciones era una suma de patrocinadores entre el Museo, la Universidad y otras corporaciones culturales de ámbito local. Al comenzar la temporada 1979-1980, D. Rafael Puertas Tricas, director del Museo, me encarga la programación y montaje del conjunto de exposiciones que se montan en sus salas, sea quien fuere su patrocinador, como ya hacía con las organizadas por la Universidad, en busca de la coherencia imprescindible en cualquier actividad que tenga la intención de trascender al ámbito social que le rodea. Ante esta circunstancia, se plantea a medio plazo, y esta temporada que comentamos es la temporada puente, hasta conseguir la plena coherencia, un programa de exposiciones que revise paulatinamente lo que podríamos considerar como clásicos del arte contemporáneo, teniendo siempre presente la inclusión de artistas malagueños cuya revisión de obra pasada sea de interés para los estudiosos y amantes del arte independientemente de que sean consumidores comerciales del mismo. Para desarrollar esta idea básica se practica la colaboración con los profesores del Departamento de Historia del Arte.

Conscientes de la insuficiencia pedagógica que representan por sí mismas las muestras presentadas, cada exposición se completa con actuaciones dirigidas a tres objetivos distintos y

complementarios. Primero se editan catálogos con estudios monográficos sobre la obra expuesta, requiriendo para ello la colaboración de aquellos especialistas que se considere oportuno en cada caso. El estudio se completa con datos biográficos y exposiciones del artista. También se incluye una amplia bibliografía relacionada con el autor o autores que protagonizan la exposición. Después se ofrece en cada inauguración una conferencia explicativa, buscando siempre los aspectos pedagógicos de la obra colgada. Por último se completa la normal asistencia de público a la sala con la organización de visitas colectivas de alumnos tanto de los colegios como de la Universidad malagueños, aprovechando para ello el horario de mañana, periodo en el que la sala se encuentra cerrada a la visita individual.

Con las características generales anteriormente expuestas, el Museo de Málaga inauguró su temporada 1979-1980 con una colectiva de pintores locales. Con el título genérico: «DE LA NUEVA FIGURACION», la muestra acogía a pintores malagueños vanguardistas con el único denominador común de la figuración, bien que interpretada de la forma más libre que cada autor es capaz de concebir. Se exponen obras de Antonio Belmonte, Victor Carro, Carlos Casariego, Eloy Cuadra, José Díaz Pardo, Andrés García Cubo, Amelia Jimenez, Santiago Lluch, Joaquín de Molina, Rafael Nuñez, Gabriel Padilla, Rafael Perez Estrada, Antonio Posada, Jose M^a Prieto, Santiago Serrano, Pablo Sycet, Antonio Tilman, Jan Tverin, Vargas y the Ives Factory. En el cartel-catálogo escribió José Infante. La exposición estuvo abierta entre el 25 de octubre y el 15 de

Noviembre de 1979.

El crecimiento incontrolado de las ciudades ocurrido en los últimos decenios en toda Europa ha ido transformando paulatinamente los centros urbanos que no tiene presente ni la racional utilización del suelo viable ni el carácter plástico tradicional del centro urbano donde se ubican. La amenaza de perder la idiosincrasia de los ambientes urbanos está originando estudios dirigidos al mantenimiento y recuperación de aquellas particularidades diferenciadoras de cada centro histórico a la vez que se mantienen los condicionantes de una ciudad moderna. Siguiendo esta tendencia entre el 22 de noviembre y el 1 de diciembre el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental organizó la exposición: «BOLLOGNA CENTRO HISTORICO», «MALAGA CENTRO HISTORICO» con un doble planteamiento. Por una parte se presentaba un modelo de actuación arquitectónica y urbanística sobre un centro histórico ya realizado, como era el caso de Bolonia, y por otra, la posible aplicación de ese modelo sobre un centro similar con necesidad de actuación; era el caso de Málaga. Se expusieron la historia urbanística de las dos ciudades a través de planos, grabados y fotografías, y en el caso de Málaga, un proyecto de actuación concreta sobre su casco antiguo.

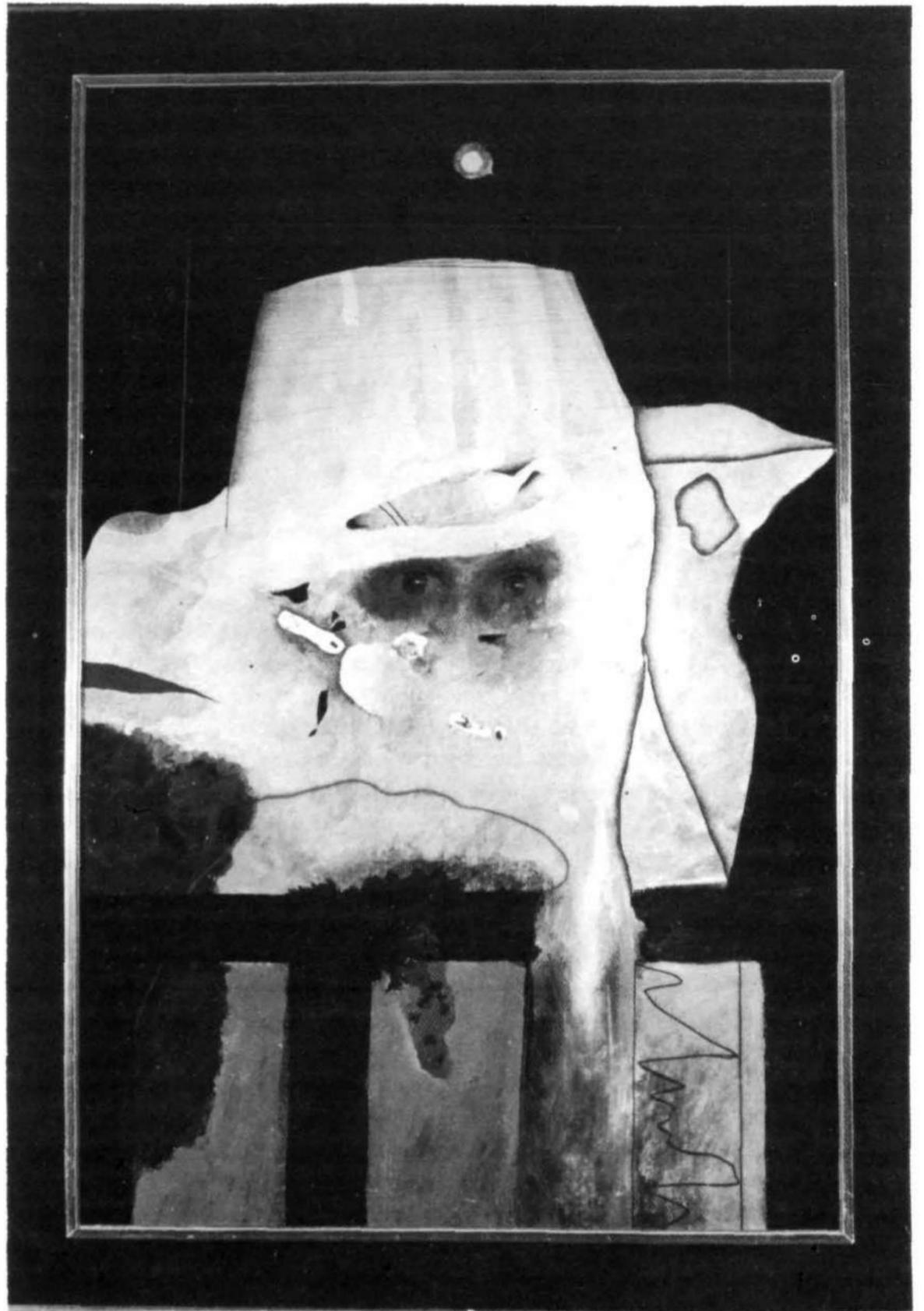
El auge que en los últimos años está tomando la obra gráfica, recurso permanente para los pintores en épocas de crisis económica, ha hecho proliferar en Málaga la creación de colectivos artísticos, que mediante suscripción, grabados, serigrafía, múltiples, etc. Centrado exclusivamente en la práctica del grabado, el grupo 7/10 se forma en

Málaga en verano de 1979, siguiendo las directrices técnicas de José Bonilla. El grupo se da a conocer con la carpeta «MATIZ», un trabajo ya cerrado, unitario y completo, que aleja de la mente del espectador la sospecha de que los pintores utilizan el grabado como repetición en menor tamaño y más asequibilidad, de sus cuadros al óleo.

La carpeta «MATIZ» fue expuesta en el Museo entre el 22 de noviembre y el 7 de diciembre en la segunda sala de exposiciones «MATIZ» recoge dos grabados de cada uno de los autores que integran el grupo 7/10: José Bonilla, Rafael Carmona, Francisco Santana, y Alfonso Serrano. La muestra fue inaugurada conjuntamente con la de «BOLOGNA CENTRO STORICO, MALAGA CENTRO HISTORICO» dado que ambas gozaban del mismo patrocinador: la delegación de Málaga del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.

A punto de cerrar la exposición del grupo 7/10 en la sala pequeña, cuelga obra en la sala del patio mudéjar uno de los pintores afincados en Málaga que consigue traer a nuestra ciudad las corrientes de vanguardia del país en los años 60 y 70: GABRIEL ALBERCA. Sus cuadros ocuparon la sala entre el 6 y el 20 de diciembre. Alberca fue fundador en Málaga del grupo artístico Montmatre que se llamaría Picasso tras las visitas que sus componentes hicieron al que hoy sería centenario pintor, en su residencia del sur de Francia.

La integración de Alberca en un panorama plástico nacional y el buen quehacer demostrado en la práctica de alguna de las corrientes expresivas más trascendentales de nuestro país, aconsejaron se buscara una muestra de tipo antológico, dejando solo un par de ejemplos dedicados a su obra actual. En el catálogo que editó el Museo de Málaga se incluye un trabajo del que esto escribe con el título de «Alberca, historia de unas imágenes». En él se revisa con detalle su paso por el expresionismo, surrealismo e hiperrealismo y sobre todo la consecución de otros sistemas expresivos totalmente originales como son las series de obras con «iconografía decimonónica» y los «retros» femeninos. En sus obras más personales, el juego permanente entre



1. Gabriel Alberca «El Mago», 1976. Oleo sobre lienzo.

un figurativismo de perfecto acabado y un abstraccionismo con fuertes connotaciones expresivas, unido a detalles de tipo surrealista, transporta al espectador a un mundo plástico de una riqueza perceptiva y variedad expositiva inusuales. Destacaron particularmente dos obras claves en toda su trayectoria: «La infanta» (1965) y «El brujo» (1976).

Evaristo Guerra colgó su obra, compuesta por 10 serigrafías, 25 textos de presentación, y unos 20 supuestos

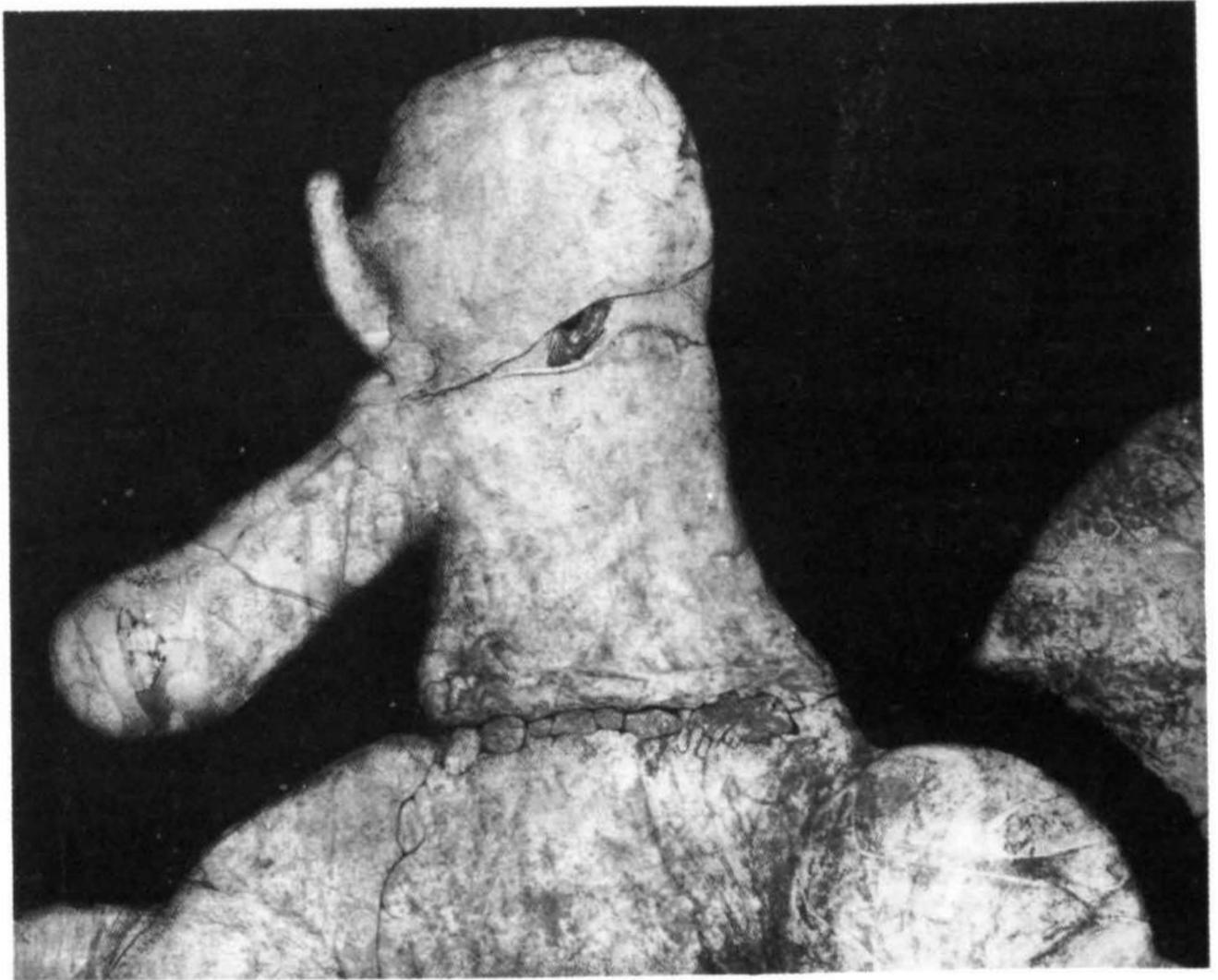
bocetos preparatorios (supuestos porque se realizaron a partir de las serigrafías a las que debían dar lugar), entre el 10 y el 30 de enero de 1980. Lo que originariamente debían ser unos 40 óleos dedicados a la provincia malagueña, según el proyecto que posibilitó la ocupación de la sala, se transformaron en marcos, actas notoriales, conciertos de banda de música (lo único sincero que se pudo presenciar en la exposición) y láminas reflejando los

pueblos costasoleños con presupuestos ingenuistas donde el frescor, espontaneidad y gracia están siempre ausentes.

La decepción embargó a los asiduos visitantes del Museo, acostumbrados poco a poco, a colecciones con un alto grado de dignidad, que al menos sacaron algo en claro: la careta del teórico artista, adobado siempre por un populismo localista y pretencioso, cayó estrepitosamente, sin dejar lugar a dudas del engaño que sufrían sus paisanos influidos por panegiristas de despacho.

La calidad volvió a ocupar las exposiciones del Museo con los óleos, técnicas mixtas, grabados y dibujos que colgó ENRIQUE BRINKMANN entre los días 5 y 27 del mes de febrero. En la obra presentada quedó muy patente el «regusto de pintar» de la más variada e inverosímil procedencia, la obra se va construyendo en base a la superposición de zonas texturales con muy diferente cualidad. El proceso acumulativo presidido por la intuición encuentra un momento zenital de comprensión donde se revela la obra al propio artista, y a partir del cual se inicia un proceso sintético, dirigido, racionalizado, que presupone, ya, el final de su actuación sobre el lienzo. La revisión de lo pintado lleva a veces a tapar una gran parte del mismo y volver a pintar encima o mantenerlo bajo una pintura plana. La consecuencia de todo ello es un gran mundo, orientado generalmente hacia una figuración sutil y fantástica, comprendedor de microcosmos variados y autónomos, pero perfectamente interrelacionados entre sí. El formato generalmente grande permite una mayor variedad en los elementos expuestos y un juego de percepción entre el conjunto y el detalle, hacia donde el espectador se siente irremediamente atraído.

En el acto de inauguración el Dr. D. Antonio García Berrio dio una conferencia desarrollando el tema: «Análisis textual de la pintura de Brinkmann», aplicando los hallazgos de la ciencia filológica en el estudio de obras pertenecientes a un campo expresivo que no le es propio, como es el caso de la pintura. En el catálogo se incluía el texto de la Dra. Dña Rosario Camacho: «Aproximación a la pintura de Enrique



2. Enrique Brinkmann «Inquisidor» (detalle) 1979, Oleo sobre lienzo.

Brinkmann». Destacó entre toda la obra presentada el óleo de 1979 «El inquisidor».

Otro ejemplo de obra seriada, esta un tanto lejano a nosotros por el espacio, ocupó la sala entre el 6 y el 26 de marzo. En colaboración con la Embajada de la República Popular China se trasladó a Málaga una muestra de GRABADO CHINO CONTEMPORANEO compuesto por 50 obras, producto de la actividad plástica de 47 pintores individuales y tres colectivos. Marcadamente influenciados por exaltar y difundir los logros de la revolución, los grabados pusieron de manifiesto unas técnicas de estampación, si no desconocidas, si inusuales para los occidentales.

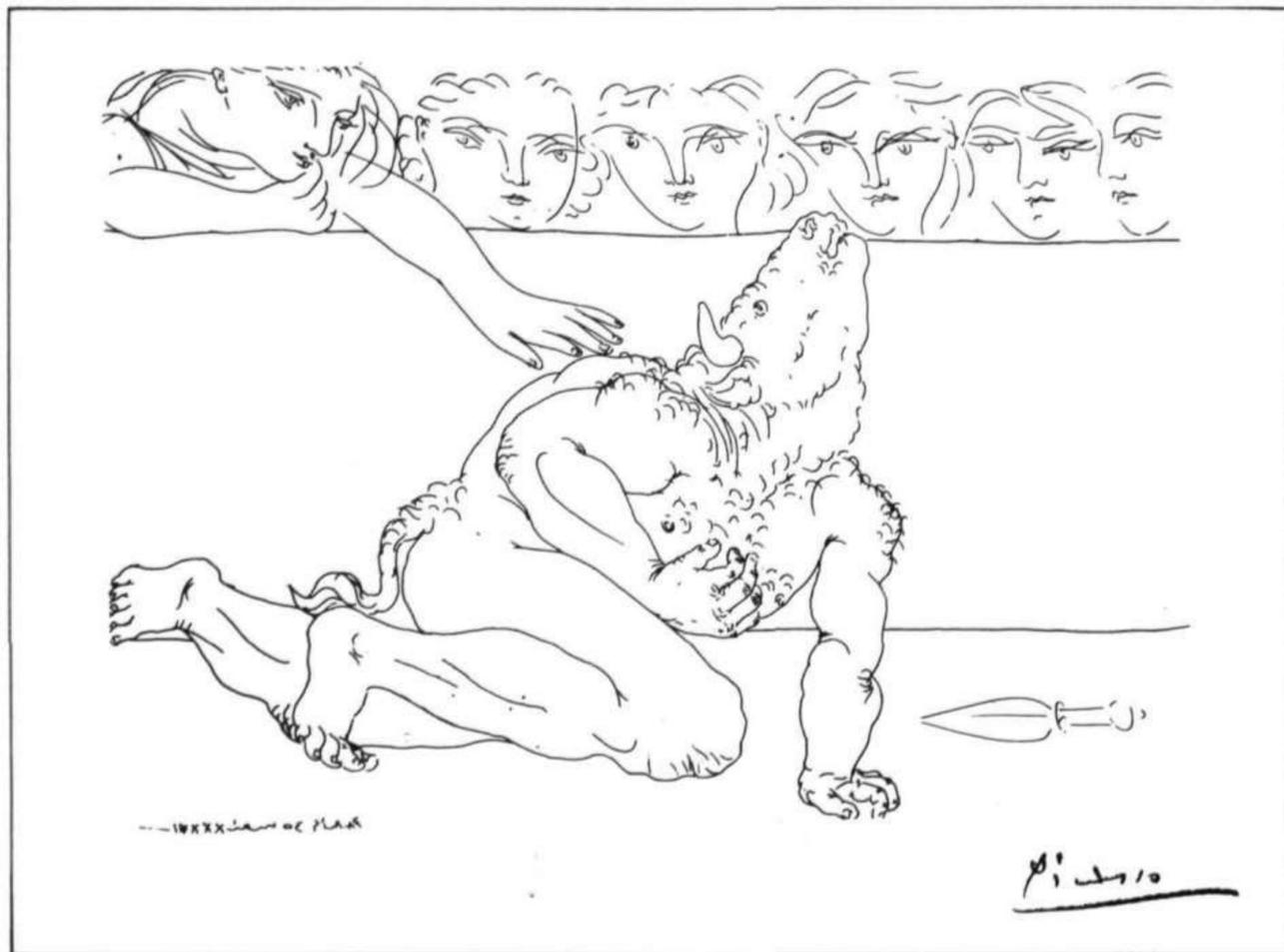
La presentación del pintor y grabador Jorge Lindell, facilitó la comprensión de tan desconocidas técnicas a un público compuesto por cantidad de estudiantes de la cercana Facultad de Filosofía y Letras. En el catálogo la profesora del Departamento de Arte

Aurora Miró, publicó el trabajo «Actualidad del grabado chino», recalando la novedad temática de la exposición a la vez que su tradicional forma plástica.

Y se armó la fiesta.

En vísperas del centenario de Picasso el Ministerio de Cultura inaugura las actividades conmemorativas con una exposición itinerante de grabados. Málaga, ciudad natal del artista, es elegida como punto de partida de la muestra. La colección la componían las 104 obras compradas recientemente por el Estado Español. De ellas se han seleccionado 75 para ser expuestas. Con un montaje sobre paneles individuales, e iluminación autónoma, se consiguió una versatilidad siempre conveniente para este tipo de actividades. La magnitud de lo expuesto aconsejó desmontar tres salas del museo con óptimas condiciones de seguridad, visualización y ambiente.

En la inauguración, con la presencia de Javier Tussel, el poeta Alfonso Canales disertó sobre el malagueñismo



3. Pablo Picasso. «Minotauro moribundo» 1933. Aguafuerte.

de Pablo Picasso, en medio de una de las mayores alomeraciones de aficionados que han tenido lugar en el Museo. En el catálogo, Antonio Gallego expone el tema de «Pablo Picasso: el grafista más grande de la historia», revisado uno por uno todos los grabados adquiridos por el Estado. Asimismo se editó una separata analizando la importancia y características del «Legado Sabartés» (una de las colecciones bibliográficas más importantes que existen sobre Picasso). Es autora de este trabajo la Dra. Dña. M^a Dolores Aguilar.

En el mes de mayo el Ayuntamiento

de Málaga, en colaboración con la Diputación, Museo y Colegio de Arquitectos de la ciudad, monta la exposición URBANISMO DE MÁLAGA, HOMENAJE A GONZÁLEZ EDO, con una finalidad muy concreta: revisar el Plan General de Ordenación de Málaga. Para ello se hace un repaso de la evolución urbanística de la ciudad, haciendo especial hincapié en los proyectos de D. José González Edo, particularmente en el Plan General que lleva su nombre de 1954. La exposición montada en noviembre sobre el centro histórico de Málaga encuentra en ésta, su continuación y complemento, aportando solu-

ciones concretas de actuación que para desgracia de los habitantes de la ciudad no fueron aplicadas en su momento adecuado.

Planos, fotografías, grabados y textos facilitaban la comprensión de tan especializado tema. En la presentación, D. José González Edo recibió el homenaje del Ayuntamiento a través de su alcalde D. Pedro Aparicio.

Tras el período veraniego en el que la sala de exposiciones permanece cerrada, se inaugura la temporada 1980-81, con la colección de la Fundación Juan March de ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO. Se mantiene abierta entre el 21 de octubre y el 16 de noviembre de 1980. La muestra incluye obras de Clavé, Cuixart, Chillida, Chirino, Farreras, Feito, Gabino, Genovés, Julio González, José Guerrero, Guinovart, Carmen Laffon, Antonio López, López Hernández, Millares, Miró, Mompó, Lucio Muñoz, Palazuelo, Oteiza, Ponc, Manuel Rivera, Rueda, Saura, Sempere, Serrano, Tapies, Torner y Zóbel. En total 15 óleos y 9 esculturas. El interés de las obras expuestas aconseja organizar visitas colectivas fuera del horario normal, invitando a los colegios e institutos con la sección de B.U.P. de la ciudad. La aceptación en la primera experiencia que se hacía de este tipo fue muy satisfactoria, asistiendo 24 colegios de los 57 existentes en Málaga.

Los interesados en el arte español de nuestros días encontraron en esta colección de la Fundación Juan March, las vanguardias clásicas de nuestro país, base de los actuales derroteros por los que se mueven los artistas españoles. A diferencia de lo que generalmente ocurre en muestras colectivas, las obras expuestas han sido en general muy buenos ejemplos del particular hacer de cada pintor o escultor presentado.

En la inauguración el Dr. D. Juan Antonio Ramirez desarrolló el tema: «La vanguardia de los 50 ante el umbral de los 80» consiguiendo en los asistentes una clarificación siempre conveniente en el enmarañado panorama del arte español contemporáneo. En el catálogo los textos se debieron a Julián Gallego. ■

M^a Soledad Buero Martínez
Juan Antonio García Castro
Diego Oliva Alonso.

Una experiencia didáctica en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

Cada día, en su encuentro con el público, todo museo se enfrenta y ha de resolver problemas de adaptación a circunstancias muy diversas debido a que cobra cada vez más importancia su papel como institución cultural y educativa. Pero todavía en los museos españoles no se ha tomado demasiado en cuenta entre su público potencial a grupos muy importantes, entre ellos los minusválidos, impedidos, analfabetos, invidentes, etc. Se han hecho clasificaciones de estos «grupos especiales» (lo que demuestra que se va contando con ellos de algún modo)¹, separando aquellas personas que poseen intereses y necesidades sociales especiales como amas de casa, minorías étnicas, desocupados, presos, etc., y aquellas otras cuyas deficiencias exigen del museo una presentación especial (ciegos, sordos, deficientes motores, etc.).

Fué en los años cincuenta cuando se oyeron en Europa las primeras voces en pro de estos grupos especiales² y se dieron los primeros pasos programando visitas, todavía esporádicas, de invidentes a museos en Viena³. En los años sesenta se continuó ofreciendo compañía a los invidentes, prestando especial atención a los niños ciegos en sus visitas a los museos⁴. Ya en los años setenta, las revistas especializadas comenzaron a ocuparse con más frecuencia del problema museo-invidente⁵, del olvido de ellos a la hora de montar exposiciones científicas, etc.⁶, y se programaron visitas a ellos⁷ incluso montándose un museo para ciegos en Bélgica, dentro de los Museos Reales de arte e historia de Bruselas, o programando a los Amigos de los Museos como compañía de grupos de inviden-

tes⁸ y creando un taller para niños ciegos en el Centro Pompidou de París⁹.

La Declaración de los Derechos de los Impedidos, proclamada por las Naciones Unidas, y sobre todo su Punto nº 9 (...«el impedido tiene derecho a participar en todas las actividades sociales, creadoras o recreativas»...) ¹⁰, puso en marcha un movimiento en pro de los invidentes, que culminó en el año 1981 con la celebración del Año Internacional del Minusválido, cuando especialistas y museos se han volcado sobre el problema.

El estudio por la Organización Mundial de la Salud de las diversas clases de handicaps, desequilibrios, discapacidades, etc.¹¹, la labor de la Unesco¹², estudios sobre reacciones, programas de educación especial, actividades con invidentes en los museos, no han dejado de sucederse en algunos países, acompañados de exposiciones temporales, itinerantes, y apertura de otras permanentes especiales para invidentes¹³.

En el estado actual de las cosas, todos los medios culturales de que disponen las sociedades tienen un papel que cumplir en aras del mejoramiento de las condiciones de vida de las personas incapacitadas, y aquí el ingenio y el esfuerzo no deben conocer límites. Definir el papel de los museos dentro de esta tarea debería poner en movimiento un gran potencial ignorado hasta ahora en España y llevar al diálogo entre los profesionales de la cultura y de la salud¹⁴.

Como sistemas e innovaciones empleados hasta hoy en otros países hay que citar los métodos especiales de exposición y las actividades educativas.

Para la visita a exposiciones sin monitores, el Statens Historiska Museet de Estocolmo montó una exposición sobre la Prehistoria a la Edad Media, utilizando material táctil para los deficientes visuales (relieves plásticos, libros táctiles, etc.) bajo el lema fundamental de que la imagen es el principal transmisor de la información: los textos ilustran las imágenes y no al contrario¹⁵.

En la misma línea, muchos años antes, en 1965, partiendo de la base de que los ciegos tienen plenos derechos a beneficiarse de las manifestaciones culturales, de acceder a la difusión de los conocimientos, y ante la pregunta de cómo hacerles accesibles las exposiciones científicas, la respuesta del intento de permitirles «ver una exposición», ha sido varia. Así, en 1965, en Varsovia, ante la exposición «Geología de la Luna», se utilizaron sistemas como la fila india ante los objetos adosados a muros y paneles, una doble cuerda para guiar, un gran nudo en la cuerda señalando cada objeto ante ella, todos los mismos objetos a la misma altura, cartas geográficas y fotos en relieve, explicación en magnetófono o braille, etc.¹⁶

En 1978, el «Taller de los niños» del Centro de Arte y Cultura Georges Pompidou de París organizó la exposición «Les mains regardent», museo itinerante «de tocar», experiencia pedagógica destinada a los jóvenes disminuidos. También se llevó a cabo en el Museo Real de Historia y Arte de Bruselas¹⁷, estudiada en contenido, dimensiones y articulación para niños, sobre todo para los invidentes. Otra experiencia similar fué la realizada en 1971 por la Comisión de Artes de los Rotary Clubs de Bruselas¹⁸. En el mes de

noviembre del año pasado 1981, con motivo de la celebración del Año Internacional de los Impedidos, el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla invitó a los alumnos del Curso Octavo de E.G.B. del Colegio De Ciegos de la ciudad a visitar el museo en concepto de experiencia. Consistió ésta en ofrecer a la apreciación de los muchachos y de sus profesores (también invidentes) una materia considerada quizás un poco abusivamente reservada a la contemplación de los videntes. Es verdad que los objetos expuestos en las salas de los museos españoles siempre han llevado la etiqueta universal de «Prohibido tocar», regla con la que nos enfrentamos en esta ocasión excepcional. Levantamos este tabú con los invidentes permitiéndoles poner los dedos sobre objetos que no sufrieran deterioro (raras son las colecciones que a esto se prestan: sólo las de escultura y mobiliario) y que ayudaran a la experiencia, ya que muchas obras, ante la práctica, se ve que no ofrecen ninguna posibilidad de lectura táctil, unas por grandes y otras por delicadas, preciosas o frágiles. Con ellas se podría avivar el sentimiento de frustración de los invidentes. Teníamos ante nosotros por lo tanto este problema difícil de la selección de piezas susceptibles de formar una serie significativa para el análisis del tacto. Había que proponer una variedad de formas, materias, técnicas y expresiones en un orden histórico para observar las reacciones del grupo. Este presentaba otro problema al estar formado por niños y adultos, con diversidad de cultura y ceguera a temprana edad, por accidente o enfermedad, lo que creíamos crucial para la adaptación de todos al nuevo modo de comunicación. En cuanto a la experiencia en sí, hay que decir que fué fácil de encarar, puesto que el desarrollo mental de los invidentes es normal, y resultó emocionante comprobar su facilidad de identificación y comprensión. Nunca habíamos visto un público mostrándose más receptivo, abierto a descubrir este mundo de arte para ellos desconocido. Pero no solo a reconocer cosas o formas conocidas, familiares; al contrario, buscaba, más que el vidente, su valor expresivo, el carácter psicológico de las obras, la agresividad de formas, ya que

el terreno de sus percepciones estaba virgen en este sentido.

Por otra parte, hay que considerar que el niño invidente encuentra en casa o en la escuela pocas oportunidades de conocer, de colmar su curiosidad y su deseo de aprender, de entrar en un contacto más íntimo con las cosas, desarrollar su imaginación y su poder de creación, de percibir con los cinco sentidos además de con la memoria o el razonamiento. Estos eran los objetivos de la experiencia, durante la que se les invitó a tocar para conocer desde la piel de una escultura de Venus romana a los años del colmillo de un animal antediluviano. Porque a todo niño le gusta tocar y descubrir el mundo con sus manos, parece lógico imaginar un museo para tocar, donde las esculturas y todo tipo de piezas juegan el juego que a ellos gusta.

Nuestro deseo al hacer visitar el museo a los niños invidentes fué quizás también encontrar respuesta a preguntas como ¿por qué no pueden ellos considerar bello un mosaico o una pintura? y no sólo que intentaran captar lo que llamamos bello, sino también preparar los dedos a tocar las cosas no bellas de la vida diaria¹⁹.

Existen opiniones diversas sobre la oportunidad de la presencia del educador de la escuela especializada durante la visita de los invidentes a los museos. Para unos²⁰, no debe estar presente para evitar que sus actuaciones o preguntas no sean espontáneas. Para otros²¹ los miembros del museo, ya sean historiadores o arqueólogos, sin una formación especializada en el trabajo con invidentes, deben ser ayudados por las personas que los acompañan desde el colegio. Así se hizo en el

1. Invidentes en el Museo de Sevilla.



Museo Nacional de Varsovia, o en la visita organizada por el grupo de Amigos del Museo de Sao Bento de Brasil con la ayuda del Centro de Estudios Museológicos y de Ciencias del Hombre de Río de Janeiro²². De desear tener coloquio con los invidentes sobre temas propuestos por ellos mismos, se piensa debe existir coordinación entre educadores y personal del museo²³.

Teniendo en cuenta que estos niños requieren una atención individualizada, ante la duda del mejor sistema, optamos por adoptar como experiencia los dos sucesivamente: en los materiales prehistóricos, los acompañantes nos ayudaron a pasar de mano en mano las piezas (o guiarlas ante ellas), aunque los comentarios fueran del personal del museo. Se puso todo esfuerzo en explicar el sentido de las piezas y estimular a los niños a tocar, sentir y comprender la importancia de los fósiles y su formación en la Naturaleza como indicios del origen de la tierra y de la vida posterior del hombre y su evolución.

En la visita a las salas de escultura ibérica, arte romano y visigodo, islámico y mudéjar, nos ayudaron a guiarles ante las piezas, optando por la norma de que un educador no se ocupase de más de dos niños a la vez. Esto fué posible gracias a que tanto el personal técnico del museo (la señorita Carmen Martín Gómez, del Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos) como licenciados en Historia, Arte y Arqueología, desinteresados colaboradores del Museo (Miguel Puya García de Leaniz y Ricardo Lineros Romero) ayudaran de forma voluntaria y desinteresada, corriendo también a su cargo el peso de la elección de piezas destinadas a la experiencia de entre los fondos del museo.

Las salas de escultura, aunque no han sido concebidas para responder específicamente a las necesidades de invidentes, cuentan con algunos sectores con elementos que pueden ser utilizados en experiencias táctiles.

Creíamos que bastaba poner un objeto en las manos de un invidente para que inmediatamente con los dedos reemplazara a la vista, pero no ocurrió así. Pudimos comprobar también cómo una escultura engaña al tacto debido a la importancia de volumen de algunos

detalles poco significativos (como puedan ser los pliegues de una túnica sobre una rodilla), junto a la menor relevancia de otros que lo son más para la mejor captación de la pieza (como la rodilla que aquellos ocultan). También vimos cómo algunos materiales (mármol, bronce, madera) al ser incomprensibles a la presión de la mano, pueden duplicar el tamaño de la pieza. El ciego necesita la interpretación de un vidente para confirmarla después por el tacto. Los estados síquicos de los rostros de las esculturas, las actitudes de los personajes representados, necesitan esa interpretación, puesto que un rostro serio, risueño o pensativo, normalmente no son recogidos por el tacto del invidente en la vida de cada día, y desconocen esas vivencias. Todo esto nos llevó a comprobar que conocemos muy poco del mundo de los invidentes, y que palpar, como mirar, es algo que hay que aprender y que no suele enseñarse en la escuela. También nos ha hecho decidir para las futuras visitas, el que cada uno de ellos sea acompañado por un monitor intérprete²⁴. Nuestro deseo es que los alumnos de todos los cursos de la Escuela de Ciegos de Sevilla puedan en el futuro tomar parte de esta actividad con cierta regularidad, contando también periódicamente con un programa de actividades creativas, para lo que es intención de la Dirección del Centro la adaptación de una sala del mismo a las necesidades de los niños en trabajos de modelado, etc.

¿Qué sería de desear en el mundo de los museos con respecto a los invidentes?

Partiendo de la base de que es deber de los museos llegar a todos los sectores de la sociedad²⁵, que casi la décima parte de la población adolece de alguna forma de invalidez y que solo una pequeña proporción de las personas declaradas ciegas sufren de ceguera total. Teniendo en cuenta que los museos son fundamentalmente un medio visual, por lo que quienes tropiezan con mayores dificultades son las personas con deficiencias visuales, quienes solo piden disponer de los medios necesarios para poder participar como cualquier otra persona en todas las esferas de la vida, utilizando como personas sin impedimentos los museos

españoles, éstos deberían abrirse plenamente a tal participación, puesto que en su actitud actual tienen u ofrecen muy poco a los invidentes. Un esfuerzo por parte de los responsables para conseguir los medios idóneos de facilitar las relaciones entre museos y visitantes disminuídos es necesario ya que cualquier medio no permite solucionar al cien por cien las dificultades que cada clase de ellos encuentran. En este sentido es digna de encomio la idea de realización en el Museo de Sevilla de rampas de acceso, cuyo proyecto está pendiente de aprobación por el Ministerio de Cultura.

A la vista de todo lo anterior, creemos que sería de desear llegar a las siguientes proposiciones: primero, la adaptación material de los museo. Y segundo, y sobre todo, adaptación de sus técnicas de transmisión del conocimiento. Fórmulas posibles para esto podrían ser:

- Que todo proyecto de construcción o remodelación de estructuras internas de un museo prevea la circulación adaptada a disminuídos y ancianos, por medio de ascensores, rampas, etc. Esto contaría con la colaboración arquitecto-conservador-educador especializado.
- Eliminación de obstáculos materiales como escaleras, columnas, desniveles de piso, etc., y de recintos poco iluminados.
- Disponibilidad de personas dispuestas a colaborar acompañando a los visitantes disminuídos. El tiempo de que dispone el personal técnico del museo es un factor importante en contra, por lo que sería necesario:
- Un departamento de educación con personal especializado preparado para colaborar con los responsables en el plan de montaje del museo de cara a la visita de las grandes categorías de disminuídos (invidentes, disminuídos mentales, inválidos, etc.).
- Creación en el recorrido de la exposición general de sectores completamente adaptados a los disminuídos, con salas permanentes destinadas a

ellos en las que los objetos puedan ser palpados y manipulados, aunque solo se trate de reproducciones.

- Montaje de exposiciones temporales en las que el tacto desempeñe el papel más importante.
- Sería fácil vincular la visita al museo con actividades creadoras de las que carecen los disminuidos en su vida diaria y que los estimularía a desarrollar su expresión creadora.
- Utilización de técnicas de

señalización, como planos en relieve de la exposición, información en sistema braille, suelos de consistencia diferentes, información impresa en caracteres de gran dimensión, etc.

- En fin, la movilización de los recursos del sentido común, la previsión, el ingenio y la paciencia para con ellos. En algunos de estos dominios aún estamos en los comienzos en España (hay que reconocerlo).

Esperemos que la reunión de

informaciones sobre experiencias recientes en todo el mundo por el comité Internacional del Icom para la Educación y la Acción Cultural, la inteligente política social aplicada por ciertos países en esta materia, y la celebración del 1981 como Año Internacional de los Impedidos por la Unesco, tengan como resultado en el museo como institución una toma de conciencia y un empeño claro para intentar paliar ese hecho hasta ahora consumado: que las leyes, la organización humana, las actitudes de nuestra vida cotidiana desconocen la existencia de los disminuidos²⁶. ■

1 GEE, MAUREEN: *El poder que confiere la acción*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 113.

2 THOMSON, SAMUEL: *Le musée et l'enfance inadaptée*, en «Museum», VI, N° 4, 1953, pág. 257—265.

3 KOMORZYNSKI, EGON: *Kunsthistorisches Museum, Wien: visite d'enfants aveugles*, en «Museum», IV, 2, 1951, pág. 142—144.

4 WEST, L.A.: *The Science Museum, London*, en «Museum», XX, 3, 1967, pág. 191, fig. 45.

5 FAVIERE, JEAN: *Le Musée et les aveugles*. Introduction, en «Museum», XXVIII, 1976, pág. 172.

6 DUCZMAL-PACOWSKA, HALINA: *Les expositions scientifiques sont-elles destinées exclusivement aux gens qui voient?*, en «Museum», XXVIII, 1976, pág. 172.

7 DELEVOY-OTLET, S.: *Le Musée des aveugles. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles*, en «Museum», XXVIII, N° 3, 1976, pág. 174.

8 BLOCH-LAINE, FRANCOIS: *Contribution des Amis aux activités scientifiques et culturelles du musée*, en «Museum», XXIX, N° 1, 1977, pág. 31.

9 GIRAUDY, DANIELE: *L'Atelier des enfants du Centre d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris*, en «Museum», XXXI, N° 3, 1979, pág. 185 y ss.

10 *Declaración de los Derechos de los Impedidos*, Naciones Unidas, sesión plenaria N° 2.433, 9 Diciembre 1975, Punto N° 9.

11 *International classification of impairments, disabilities and handicaps*, Organización Mundial de la Salud, Ginebra, 1980.

12 MARTHA MBOW, AMADOU, *Editorial*, en «Museum», XXXIII, N° 3, 1981, pág. 127.

13 GOLDBERG, JOSHUA, *Elogio de la sombra. La exposición «Palpando el Japón»*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 187 y ss.

TSURUTA, SOICHIRO, *Los museos y los deficientes en Japón*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 185.

ACTON, NORMAN: *Los minusválidos en el tercer mundo*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 157.

ACTON, NORMAN: *Los disminuidos: una humanidad al margen*, en «El Correo de la Unesco», Enero, 1981.

MAREZ OYENS, JOHANNES de.: *Nueve casos de minusvalidez*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 158.

WESTERLUND, STELLA y KNUTHAMMAR, THOMAS: *Prohibido a los deficientes... y otras exposiciones itinerantes*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 176 y ss.

14 JABLENSKY, ASSEN: *Deficiencia, incapacidad, minusvalidez*, en «Museum», 1981, pág. 129.

15 WEXELL, ASTRID: *Imágenes táctiles en Estocolmo*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 180.

16 DUCZMAL-PACOWSKA, HALINA, op. cit. pág. 172.

17 GIRAUDY, DANIELE, op. cit. pág. 185 y ss.

18 DELEVOY-OTLET, S., op. cit. pág. 174 y ss.

19 GIRAUDY, DANIELE, op. cit., pág. 185 y ss.

20 BLOCH-LAINE, FRANCOIS, op. cit. pág. 31. Experiencias en el Museo de Arte de Carolina del Norte, Raleigh, EEUU de América.

VIÑAS ROMAN, JAIME A.: *Programas de educación especial en el Parque Zoológico Nacional de Santo Domingo*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 169.

21 PLOMINSKA, SOPHIE M.: *Reseña sobre las actividades especiales en Polonia*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 183.

NAIR, S.M.: *Tocar, sentir, aprender*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 174 y ss.

22 BLOCH-LAINE, FRANCOIS, op. cit. pág. 31.

23 PLOMINSKA, SOPHIE M.; op. cit. pág. 183. Experiencias en el Museo de Escultura Xawery Dunikowsky, Museo Nacional de Arqueología y Museo de Arqueología de Cracovia.

24 BOURGEOIS LECHARTIER, MICHEL: *Experiencias*, en «Museum», XXXII, 1980, pág. 160 y ss.

25 HEATH, ALISON: *Sentido común, paciencia y entusiasmo*, en «Museum», XXXIII, 1981, pág. 139.

GEE, MAUREEN: op. cit. pág. 133.

FAVIERE, JEAN: op. cit. pág. 172.

26 MARTHA MBOW, AMADOU: op. cit. pág. 127.

2022 SUMM

