

# musseos

E-323





---

*Edita:* Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.  
*Correspondencia:* Dimas Fernández Galiano. Museo de Guadalajara. Palacio del Infantado.  
*Coordinación:* Leticia Asensio Molina.  
*Diseño portada:* Estudio SF. Juan Bravo, 62. Madrid-6.  
*Foto portada:* J. Latova. Museo Nacional Romano (Mérida).  
*Impresión:* Técnicas Gráficas FORMA, S. A. Rufino González, 14. Madrid-17.  
*D. L.:* GU 173/82 - ISSN: 0212-2820.



# **museos**

**3**

**MINISTERIO DE CULTURA  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS,  
SUBDIRECCION GENERAL DE MUSEOS - PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS**







## INDICE

### Estudios

*Juan Manuel Abascal Palazón*  
*Dimas Fernández Galiano Ruiz*

*Trinidad Nogales Basarrate*

*Octavio Gil Farrés*

*Francisco de Santos Moro*  
*Inmaculada Ruiz Jiménez*

*Isabel Zamorano*

*José Luis Romero Torres*

### Adquisiciones

*Susana Cortés Hernández*  
*Estrella Ocaña Rodríguez*  
*Francisco J. Fernández Gamero*  
*Jaime Estevan Senís*

*Francisco Javier Fernández Gamero*  
*M.<sup>a</sup> del Sagrario Benayas García*  
*Ana María Galilea Antón*

*María Teresa Sánchez Trujillano*  
*Adquisiciones recientes*

### Exposiciones

*Isidoro Coloma Martín*

*M.<sup>a</sup> Angeles Pazos Bernal*  
*Pilar de Miguel Egea*

*Antonio Almagro*

*Manuel Osuna Ruiz*

*Santiago Palomero*

*Fernando Fernández Gómez*  
*Ricardo Lineros Romero*  
*Diego Oliva Alonso*

*Asunción Lizarazu de Mesa*

Epigrafía complutense	7
Bronces de Regina	37
Excursión a través de la moneda castellana medieval	43
Vasos rituales de bronce extremo-orientales en el Museo Nacional de Etnología .....	57
Antecedentes históricos en la decoración de nuestras arcas populares .....	65
Un esclarecedor estudio sobre Málaga y Picasso ....	69
Nuevas inscripciones romanas del Museo de Santa Cruz de Toledo .....	73
Hallazgos medievales en la calle de la Sinagoga, n.º 1, de Toledo, ingresados en el Museo de Santa Cruz	87
El retablo mayor de Torremuña en el Museo de La Rioja .....	91
La obra de Daniel en el Museo de La Rioja .....	97
Córdoba, Madrid, La Rioja, Zamora .....	99
Pautas museológicas propuestas para el montaje del Museo de Bellas Artes de Málaga .....	103
La exposición Málaga y Picasso .....	109
Un nuevo museo dedicado al pintor asturiano Evaristo Valle .....	113
La reforma del Museo Arqueológico Nacional	119
Actividades culturales del Museo de Cuenca: el taller de grabado calcográfico .....	125
El nuevo montaje del Museo de Cuenca: la sala de introducción a la romanización (la conquista y las vías romanas) .....	137
Museo y estadística. Proyecto de aplicación al Arqueológico de Sevilla .....	145
Salas de etnografía del Museo Provincial de Guadalajara .....	153







## Estudios

Juan Manuel Abascal Palazón  
Dimas Fernández Galiano Ruiz

# Epigrafía complutense

### Introducción

El catálogo crítico que aquí presentamos, pretende ser una actualización de cuantos estudios se han realizado hasta la fecha en torno a los hallazgos epigráficos en el subsuelo de Alcalá de Henares, incorporando además los más recientes descubrimientos en 1983. Tan sólo comprende este estudio los monumentos procedentes del casco urbano, dejando al margen las inscripciones encontradas en algunos pueblos limítrofes.

El conjunto no es excesivamente uniforme, al proceder de puntos dispersos dentro de la ciudad, salvo un lote importante de materiales que han venido apareciendo desde el siglo XVI en los alrededores de la fuente del Juncal y del Paredón del Milagro, en los que las cronologías no difieren mucho y en los que incluso se aprecian afinidades técnicas que más adelante pondremos de manifiesto.

Incorporamos al estudio materiales inéditos que se encuentran formando parte de muros de distintos edificios alcalaínos, en especial las piezas empotradas en la iglesia magistral, y al mismo tiempo, se publican por primera vez fotografías de inscripciones que se venían dando por desaparecidas incluso desde la realización del CIL. Ello ha permitido actualizar sus datos y efectuar una valoración exacta de su conservación, en algunos casos por desgracia muy deficiente debido a que algunas de las inscripciones están expuestas a la intemperie.

Por desgracia, otras muchas piezas se hallan irremisiblemente perdidas, pues los intentos continuos por localizar su paradero han chocado con destrucciones recientes de los edificios que las albergaban, restauraciones antiguas, reutilización como material de construcción, etc., lo que, en conjunto, supone un importante lote del que hoy día no poseemos más información que la puramente bibliográfica.

Dado que lo que se pretende es principalmente efectuar una valoración detallada de los hallazgos y actualizar sus datos cara a su posterior utilización para otras líneas de investigación, no hemos entrado en un minucioso análisis prosopográfico de los textos, si bien hemos procurado referenciar al máximo los paralelos de los

nombres de personas a fin de facilitar una labor en este sentido. Tan sólo en aquellas inscripciones en las que los *nomina* y *cognomina* de los individuos presentaban un especial interés se ha seguido con mayor detenimiento esta línea.

Las inscripciones están ordenadas de la siguiente forma: funerarias, miliarios, honoríficas, votivas y grafitos sobre cerámica. Al comienzo de cada descripción figuran las circunstancias del hallazgo, lugar de conservación y las características del monumento. Cuando falta alguno de estos datos es porque ha sido imposible conseguirlo, a pesar de que hemos prestado especial interés a matizar esta información. La bibliografía que figura al pie de las piezas es la básica para su manejo, prescindiendo de algunas catalogaciones generales y de obras de conjunto en las que los textos aparecían simplemente citados sin proporcionar datos nuevos.

1. Ara funeraria hallada en la desembocadura del río Camarmilla en 1823 y conservada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional.

*Material:* Caliza.

*Dimensiones:* 130 x 62 cm.

*Campo epigráfico:* 67 x 49 cm.

*Altura de las letras:* 4,5 cm.

*Conservación:* Buena.

*Lectura:*

D♥M  
NON♥SUAVET APV  
LEIANO AN XIII  
MENS♥VII♥PA  
5 TER ET MATER  
FIL<sup>♀</sup> PIENTISSIMO  
ET SOROR FRA  
TRI KARISSIMO  
F♥C

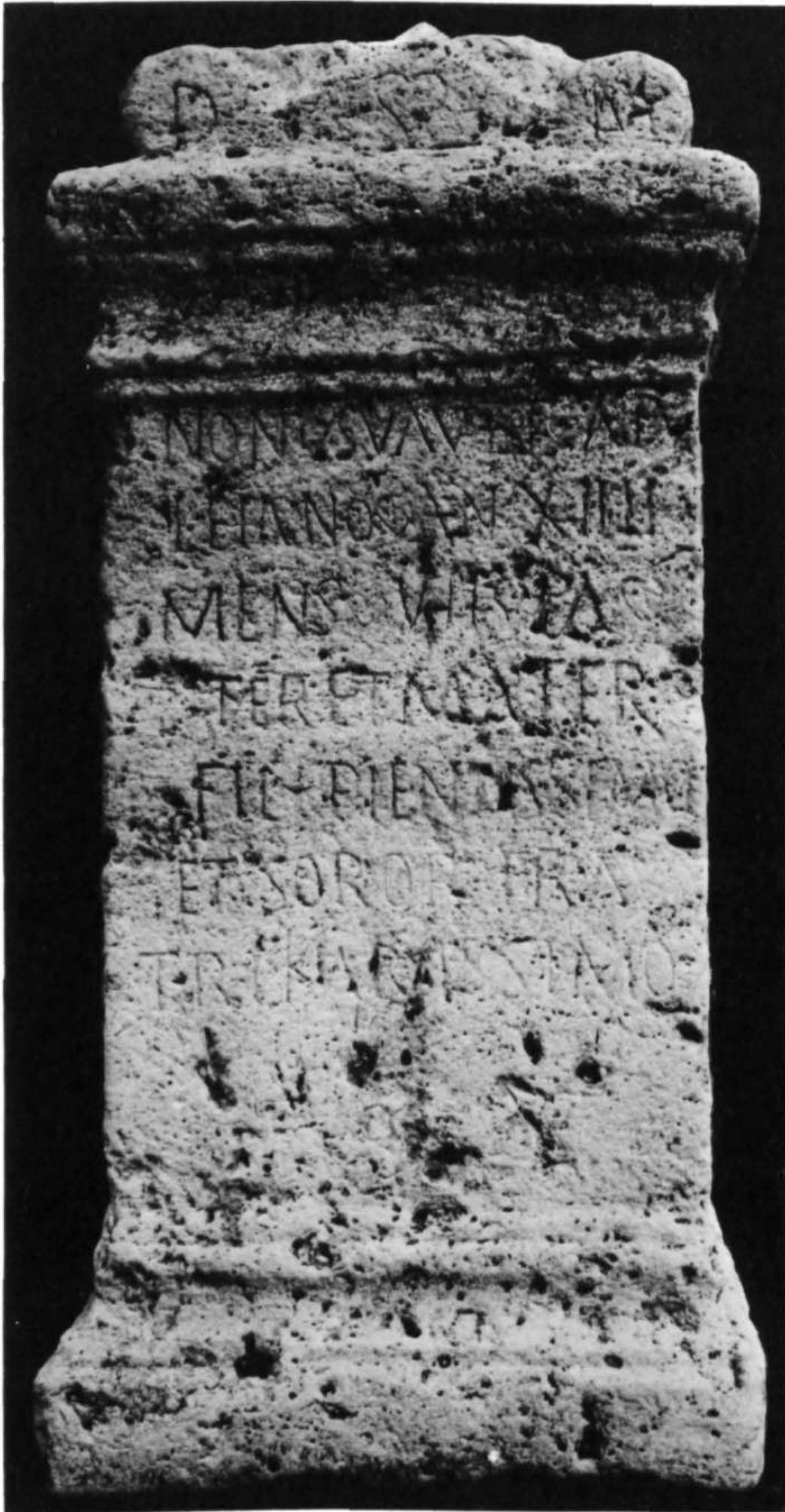
*D(is) (hedera) M(anibus) / Non(io) (hedera) Sua-  
vet(io) (hedera) Apu / leiano (hedera) An(norum) XIII  
/ Mens(is) (hedera) Pa(hedera) / ter et mater / filio*



*pietissimo / et soror fra / tri karissimo / F(aciendum)  
(hedera) C(uraverunt).*

*Traducción:* A los dioses manes. A Nonius Suavetius Apuleianus, de 14 años y siete meses; el padre y la madre al hijo piadosísimo y la hermana para el hermano queridísimo, se ocuparon de que fuera puesto (el monumento).

1. Ara de Nonius Suavetius.



La pieza no ofrece problemas de lectura y su interpretación ha sido hecha de forma similar por los diversos autores que se han ocupado de ella, salvo ligeras variantes en la lectura de *filio* y en la interpretación de la última línea del texto. Así, Hübner leyó las dos últimas líneas del epígrafe como *E.X.*<sup>1</sup>, error que fue corregido por Fita<sup>2</sup>, quien estableció su lectura como *F. C.*

Tanto Fita como Hübner, Fuidio, Rivero y Vives, leen *Fil.* al comienzo de la sexta línea, aunque parece apreciarse una inclusión *IO* al final de la palabra. Las interpunciones son *haedera distinguentes* en las cuatro primeras y última línea del epígrafe. El *ara* consta de pedestal y cabecera molduradas, y se remata en la parte superior por frontón y acróteras, que albergan la dedicatoria a los dioses manes.

El *praenomen* del difunto, *Nonius*, es frecuente en la epigrafía peninsular, si bien se encuentra a veces en forma de *nomen*, registrándose también en otro epígrafe de Alcalá de Henares (n.º 32). No conocemos paralelos para *Suavetius*, siendo más frecuente *Suavis*<sup>3</sup> e incluso *Suavioso*<sup>4</sup>. *Apuleiano* no se registra en la epigrafía peninsular, pero sí *Apulelius*<sup>5</sup>. Por el tipo de letra, Hübner propuso para la pieza una cronología entre los siglos II y III d. C.<sup>6</sup>.

#### Bibliografía

FITA, F. *BRAH* (1890), pág. 579. *CIL II*, 3.042 y *Supp.*, pág. 1.042. RIVERO, C. M.ª del. *El lapidario del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1933, n.º 227. FUIDIO, F. *Carpetania romana*, Madrid, 1934, pág. 130 y 150. VIVES, J. *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona, 1971, n.º 4.916 (en adelante citado *ILER*). FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta arqueológica de Alcalá de Henares y su partido judicial*, Alcalá de Henares, 1976, n.º 80, pág. 61.

#### Notas

1. *CIL II*, 3.042.
2. FITA, F. *BRAH* (1890), pág. 579.
3. VIVES, J. *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona, 1971 (en adelante citado *ILER*), n.º 1.309, 2.746, 2.929, 2.974, 3.846.
4. *ILER*, 4.228.
5. *ILER*, 6.301, 6.388. Este *cognomen* también se registra en la epigrafía latina de Hispania en grafías con *p* geminada. Sobre el particular, *vid.* nota
6. *CIL II*, *Supplementum*, pág. 1.042.

2. Inscripción funeraria latina hallada en las mismas circunstancias que los números 3, 4, 5 y 6 de este catálogo, y como ellas, depositada actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

*Material:* Arenisca rojiza.

*Dimensiones:* 110 x 70 x 32 cm.

*Campo epigráfico:* 45 x 40 cm.

*Altura de las letras:* L1, 5,5; L2, 5,5; L3, 5,5; L4 fracturada; L5, 6,5; L6, 6 cm.

*Conservación:* Lectura buena. Fracturada a la altura de la 4.ª línea.



Lectura:

D M  
 PLACIDIUS  
 ILACCVS  
 [I HI] AMI  
 5 C VS AN LX  
 H. S. E [...]

2. Estela de Placidius Ilaccus.



*D(is) M(anibus) / Placidius / Ilaccus / [... i.. hi...]*  
*Ami / cus, an(norum) LX / H(ic) S(itus) E(st) [...].*

Traducción: A los dioses manes, Placidius Ilaccus, de sesenta años, aquí yace. Su amigo...

La inscripción se remata por su parte superior con un frontón flanqueado por acróteras radiadas cuyo diámetro es de 12 cm., el mismo que el de la roseta que ocupa la parte central del frontón.

La letra es capital cuadrada y el texto se halla inscrito en una cartela rehundida de 50 x 70 cm., bajo la cual figura una arquería de cuatro elementos en relieve, con una anchura total de 50 cm. y una altura de 17,5 cm.

La fractura del monumento a la altura de la cuarta línea, impide leer la inscripción en su totalidad, sin que sepamos a ciencia cierta cuál es la función de la palabra *Amicus* dentro de la composición general del texto. Por lo que se refiere al nombre del difunto, el *nomen* *Placidius* sólo lo conocemos en una inscripción funeraria de Astorga<sup>1</sup>, siendo muy frecuente la forma *Placius*, de la que deriva, y no conocemos paralelos para el *cognomen* *Ilaccus*. La inscripción puede fecharse a fines del siglo I d. C.

#### Bibliografía

Inédita.

#### Notas

1. CIL II, 2.640.

3. Inscripción funeraria hallada a 100 metros de la desembocadura del arroyo Camarmilla, y depositada actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

*Material:* Caliza.

*Dimensiones:* 60 x 50 x 35 cm.

*Campo epigráfico:* 39 x 42 cm.

*Altura de las letras:* L1, 7; L2, 6; L3, 6; L4, 5,5; L5, 5,5 cm.

*Conservación:* Fractura en su mitad inferior.

*Lectura:*

CAECILIO  
 AMBINO  
 SEGOVIEN  
 AN LX  
 5 [CAE] CILIVS

*Caecilio / Ambino / Segovien(se) / An(norum) LX / [Cae] cilius... (patri f. c ?).*

Traducción: A Caecilius Ambinus, segoviense, de 60 años. *Caecilius*...

La letra es capital cuadrada, de lectura muy clara, y el texto está contenido en una cartela en forma de *tabula ansata*. Por problemas de espacio en la última línea conservada, la S monta ligeramente sobre el brazo derecho de la V. La parte superior se remata en un frontón con un creciente lunar estilizado, flanqueado por acróteras con sendas cruces incisas.





3. Ara de Caecilius Ambinus.

*Caecilius* es un *nomen* muy común en la epigrafía romana, al contrario que el *cognomen* *Ambinus*, del que sólo conocemos para la Península un caso en Salamanca<sup>1</sup>. En cuanto al gentilicio del difunto, *Segoviense*, se registra también en una inscripción votiva de Sevilla<sup>2</sup>.

La pieza puede fecharse a fines del siglo I d. C.

#### Bibliografía

Inédita.

#### Notas

1. *ILER*, 2.321. *Cloutia Ambini f. an XV*.
2. *CIL II*, 1.166.

4. Cipo funerario hallado a 100 metros de la desembocadura del arroyo Camarmilla en 1983, conservado actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

*Material*: Piedra caliza.

*Dimensiones*: 120 x 55 x 26 cm.

*Campo epigráfico*: 43 x 23 cm.

*Altura de letras*: L1, 7; L2, 5,5; L3, 5; L4, 5 cm.

*Conservación*: Regular, con roturas originales al realizar la inscripción.

*Lectura*:

DM  
COLONIC  
AN [...] X [...]  
C. PROCVL LI

*D(is) M(anibus) / Colonico / An(norum) X [...] / C.(ai) Procul(i) Li(berto)*

*Traducción*: A los dioses manes. Para *Colonicus*, de... años, liberto de *Caius Proculus*.

La inscripción se realizó en piedra caliza nativa, seguramente extraída del cerro del Viso, y en el momento de grabar en ella el epígrafe ya poseía varias de las rugosidades que hoy presenta. La lectura es clara, salvo en la línea tercera, donde no es posible determinar la edad completa del difunto. La letra es de buena factura, aunque con ciertas anomalías, como la segunda y tercera *O* del nombre del difunto, que aparecen reducidas de tamaño y aproximadas a otras letras, debido a las irregularidades existentes en la piedra. Es probable que haya que ver en todos estos rasgos la mano de un inexperto lapidario local.

La forma de la piedra no permite una talla cuidadosa, y por todo adorno presenta un remate triangular en su parte superior.

No conocemos paralelos para el *nomen* *Colonicus* en la epigrafía peninsular, pero en cambio *Proculus*

4. Monumento de Colonico.





abunda en numerosas inscripciones, en sus formas masculina y femenina.

La inscripción puede datarse a comienzos del siglo II d. C.

**Bibliografía**  
Inédita.

5. Estela funeraria hallada a 100 metros de la desembocadura del arroyo Camarmilla en 1983.

*Material:* Piedra caliza.

*Dimensiones:* 106 x 57 x 24 cm.

*Campo epigráfico:* 50 x 45 cm.

*Altura de letras:* L1, 5; L2, 5; L3, 5; L4, 4,5; L5, 4,5 cm.

*Conservación:* Fragmentada, pero con buena lectura.

*Lectura:*

FL [...] A [...]  
LIBERTA  
ARQVIO  
CVM AEM  
5 VR M R F C

*Fl[...]* a [...] / *liberta* / *Arquio* / *cum. Aem(ilius) / V(ir) r(eligiosus) M(a) tr(i). F(aciendum) C(uravit).*

*Traducción:* ..., liberta de Fl... (a)..., de los Arquios, Aemilius, hombre devoto, cuidó de que fuera hecho para su madre.

La pieza presenta buena lectura, con letras regulares que disminuyen de tamaño a medida que se desciende en los renglones; no existen interpunciones y todo el texto está inscrito en una cartela rehundida cuyas dimensiones son las del campo epigráfico; bajo ella existe una serie de cinco arcos incisos de 16 cm. de altura, cuya anchura total coincide con la de la cartela<sup>1</sup> y bajo ellas, dos ángulos incisos cerrando la composición con las esquinas hacia afuera.

Se ha perdido el nombre de la difunta y, asimismo, el de su patrono, que debe corresponderse con la primera línea del texto conservado. Es interesante el gentilicio *Arquiocum*, gens a la que pertenecía la difunta, para el que no se conocen paralelos hasta el presente. La inscripción revela un grado de romanización avanzado, que se apoya en tres datos: en primer lugar, el nombre romano del hijo de la difunta, *Aemilius*, que queda fuera de la estructura indígena revelada por el gentilicio de su madre, quien a su vez, y probablemente en base a esa procedencia gentilicia, fue esclava de un ciudadano romano. Asimismo, la referencia a la gens *Arquiocum* debe considerarse tan sólo una filiación y no una pervivencia de estructuras indígenas.

La fórmula dedicatoria, la filiación indígena y la decoración de la estela así como el tipo de letra, apuntan a una cronología de fines del siglo I o comienzos del siglo II d. C.

**Bibliografía**  
Inédita.

**Notas**

1. Respecto a los motivos decorativos del monumento, *vide infra* en el apartado correspondiente de los comentarios a todo el conjunto de inscripciones.

6. Estela funeraria hallada a 100 metros de la desembocadura del arroyo Camarmilla en 1983 y depositada actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

*Materiales:* Piedra caliza.

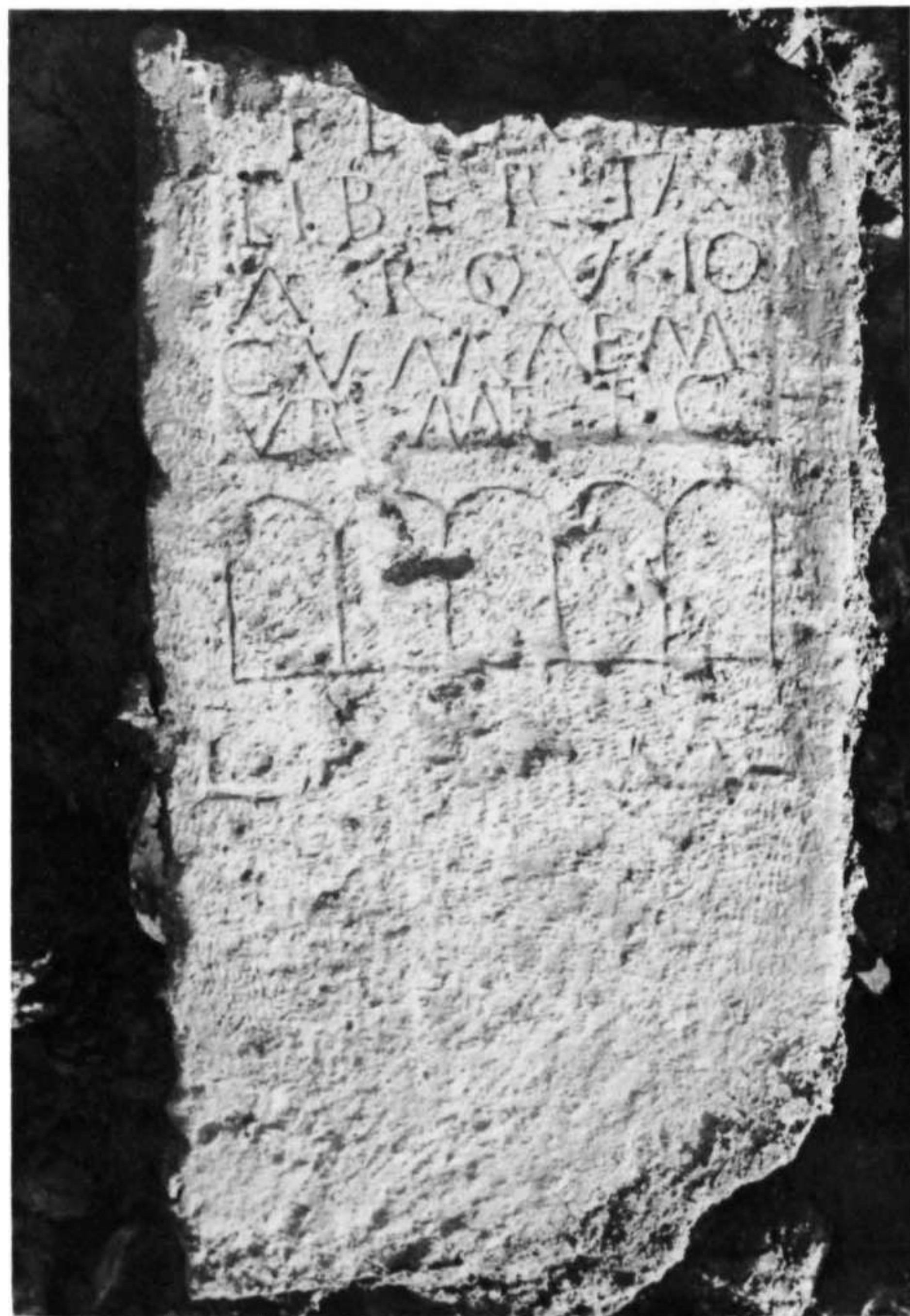
*Dimensiones:* 55 x 58 x 24 cm.

*Campo epigráfico:* 43 cm. de anchura.

*Altura de letras:* L1, 5; L2, 4,5 cm.

*Conservación:* Buena, aunque fragmentada.

5. Estela de una mujer de la gens *Arquiocum*.







6. Estela de Aemilius Reburrus.

*Lectura:*

AEMILIVS  
R[EBVRRV]S

*Aemilius / R[eburru]s*

El texto está incluido en una cartela rehundida cuyas dimensiones son las del campo epigráfico. Al estar fragmentada sólo conocemos el nombre del difunto, sin que sea posible determinar la fórmula funeraria.

El *nomen Aemilius* es frecuente en todo el mundo romano. Por lo que se refiere al *cognomen*, *Reburrus*, la única estadística realizada hasta el presente es la de J. Rubio<sup>1</sup> en la que se recogen 150 inscripciones de esta familia, de ellas 84 en Hispania<sup>2</sup> con una concentración mayoritaria en el valle del Duero. En cualquier caso, parece que es evidente el carácter indígena del nombre sobre su tradición celta<sup>3</sup>, aunque aparece asociado en muchos casos a individuos con *nomen* romano.

La estela, rematada circularmente, presenta en la parte superior un creciente lunar con los extremos hacia arriba, y sobre él una cruz inscrita en un círculo, motivo frecuente en la simbología funeraria romana del que existen múltiples ejemplos<sup>4</sup>. Ambos motivos están flanqueados por dos ángulos inscritos abiertos hacia arriba como los que aparecen en la inscripción número cinco de este mismo trabajo.

El tipo de pieza, la caligrafía y la mención en nominativo sugieren una cronología del siglo I d. C., para esta inscripción.

**Bibliografía**

Inédita.

**Notas**

1. RUBIO, J. *Españoles por los caminos del Imperio*. CHE, XXIX y XXX, 1959, pág. 5 y 124.

2. *Ibidem*, pág. 23 y ss.

3. MANGAS, J. *La sociedad romana en H.<sup>a</sup> de España de Ramón Menéndez Pidal* = HEMP, Madrid, 1982, tomo II, vol. II, pág. 30.

4. CUMONT, F. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, pág. 225. Sobre su interpretación, *vid. infra* en el capítulo correspondiente.

7. Estela funeraria romana rematada en forma de semicírculo y decorada con un creciente lunar en la parte superior, hallada en el campo del Juncal y conservada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (n.º inv. 20.224).

7. Estela de Terentia Aucia.





*Material:* Caliza.

*Dimensiones:* 96 x 46 x 30 cm.

*Campo epigráfico:* No determinable.

*Conservación:* Mala. Letras perdidas.

*Lectura:*

D M  
TE.. I..  
AV.....  
..ORI.. FR  
5 .....F C

Es esta la versión de Fita<sup>1</sup> quien, al menos, tuvo ocasión de leer la inscripción en mejor estado que el actual. Su interpretación es: *D(is) M(anibus) / Te[rent ?] i [ae] / Av[ciae / sor ?] ori fr / [ater] F(aciendum) C(uravit)*.

*Traducción:* A los dioses manes de *Terencia Aucia*, su hermano, para la hermana se ocupó de que fuera puesto el monumento.

En el estado actual de la inscripción, en la primera línea se aprecia tan solo la *M*; la segunda parece que conserva una *I* en el centro; en la tercera se ve lo que parece la *A* inicial, pero no la *V*, y se observa además lo que parece ser una *N*, en el centro; en la cuarta, se lee *O* inicial y tres trazos verticales y una *R* al final; en la quinta, *FC* al final; y parece que existió una sexta de la que se conserva un trazo vertical.

No tenemos ante tantas desigualdades la certeza absoluta de que la pieza conservada en el Museo Arqueológico Nacional se trate efectivamente de la pieza que leyó Fita. En cualquier caso, su lectura completa en la actualidad no es posible.

#### Bibliografía

FITA, F. *Inscripciones romanas de Cáceres, Ubeda y Alcalá de Henares*, *BRAH*, 7 (1885), pág. 45 y 53. CIL II, 5.857; RIVERO, C. M.<sup>a</sup> del. *El lapidario del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1933, n.º 229.

#### Notas

1. FITA, F. *BRAH*, 8 (1885), pág. 52.

8. Cipo funerario hallado en la Fuente del Juncal y depositado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (n.º inv. 20.207).

*Material:* Piedra caliza.

*Dimensiones:* 61 x 46 cm.

*Campo epigráfico:* 37 x 42 cm.

*Altura de letras:* L1, 6; L2, 6; L3, 5; L4, 3,5; L5, 4,5 cm.

*Conservación:* Buena.

*Lectura:*

CAECILIAE  
CARAE. L. CAEC  
ILI. IVSTI. LIB  
NATI. MATRI. F. C.  
5 S. T. T. L.



8. Cipo de *Caecilia Cara*.

*Caeciliae / Carae L(uci) Caec / ili Iusti lib(erta) / Nati lMatri F(aciendum) C(uraverunt) / S(it) T(ibi) T(erra) L(evis)*.

*Traducción:* A *Caecilia Cara*, liberta de *Lucius Caecilius Iustus*; los hijos se ocuparon de que fuera hecho para su madre. Séate la tierra leve.

La inscripción presenta una caligrafía irregular, disminuyendo el tamaño de los renglones de arriba a abajo, con letras estilizadas, especialmente las *E*, que acorta sus brazos y las *L*, cuyo trazo inferior se reduce igualmente. La cuarta línea es en proporción la más estrecha del epígrafe, debido a las necesidades del texto, al incluir un mayor número de letras. Las interpunciones son triangulares y el monumento se halla fracturado en su parte superior.

El *nomen* de la difunta es muy frecuente, aunque el *cognomen* *Cara* se registra tan sólo en una inscripción de Lugo<sup>1</sup>, conociéndose *Carecae* en Coras (Asturias)<sup>2</sup>; por su parte, *Iustus* es asimismo un *cognomen* conoci-



do, registrándose una docena de casos repartidos por la geografía peninsular. La difunta toma su nombre del de su patrono, como es habitual.

El tipo de letra, y la dedicación en dativo sugieren una cronología de finales del siglo II.

#### Bibliografía

FITA, F. *BRAH*, XXXVI, pág. 36; FUIDIO, F. *Carpetania...*, *op. cit.* pág. 132 y 151; RIVERO, C. M.<sup>a</sup> *El lapidario...*, *op. cit.* pág. 64, n.º 230; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta arqueológica...*, *op. cit.*, pág. 62 y n.º 83.

#### Notas

1. *ILER*, 6.698.
2. *ILER*, 5.848.

9. Inscripción funeraria latina hallada en el Campo del Juncal por unos labradores el 24/II/1897. Actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (n.º inv. 20.206), por donación de don Manuel Fernández de Setién.

*Material*: Mármol blanco.

*Dimensiones*: 1,67 x 0,65 x 0,30 m.

*Altura de las letras*: 4 cm., excepto las iniciales de los dos primeros renglones, 5,5 cm.

*Campo epigráfico*: 0,25 x 0,49 m.

*Conservación*: Buena.

*Lectura*:

T. VALERO	D M
SYRO	ARRVNTIE
VAL CRES	PVSINCE
CENIS I <sup>B</sup>	M LXX
5 AN XL	5 VAL CRE
VALERVS	SCES
CRESCENS	
F. F. C	F F C



9. Estela de T. Valerius Syrus y de Arruntia Pusinca.

1. *T(it) Valerio / Syro / Val(eri) Cres / centis lib(erto) / An(norum) XL / Valerius / Crescens / F(?) F(aciendum) C(uravit).*

2. *D(is) M(anibus) / Arrunti(a)e / Pusinc(a)e / An(norum) LXX / Val(erius) Cre / sce(n)s / F(?) F(aciendum) C(uravit).*

*Traducción*: A Titus Valerius Syrus, liberto de Valerius Crescens, de 40 años; Valerius Crescens se ocupó de que fuera hecho (el monumento).

A los dioses manes de Arruntia Pusinca, de 70 años. Valerius Crescens se ocupó de que fuera hecho (el monumento).

La doble inscripción se encuentra incluida dentro de dos cartelas rehundidas. El monumento es una estela rematada en su parte superior por una serie de semi-

círculos formando arquerías, con dos circunferencias inscritas en las de los extremos conteniendo cruces. Bajo las dos centrales figura un creciente lunar con los extremos hacia arriba y bajo él, las cartelas con el texto.

La letra es de muy buena factura aunque con un *cursus* poco profundo. Presenta numerosos nexos y ligaduras. En la primera columna del texto figura *VA* y *RI* en la primera línea, *TI* y *LI* en la cuarta, *VA* y *RI* en la sexta, y la inclusión *EN* de la séptima línea, que merece destacarse por ser un recurso utilizado por el lapidario al faltarle espacio para completar el nombre del dedicante, lo que se suplió escribiendo la *N* unida a la *E*. En la



segunda columna del texto aparece la ligadura *AN* en la cuarta línea y *VA* en la quinta línea, tal y como ya establecieron Mallón y Marín<sup>1</sup>.

No parece probable que la primera letra de la última línea de las dos columnas, la *F*, sea una abreviatura de *Filius/a*, pues ello implica suponer una relación entre los dos difuntos de 40 y 70 años respectivamente, y por añadidura, la existencia de un hijo común con un nivel económico que le permitiera elevar un monumento de este tamaño. No tenemos interpretación segura para la mencionada letra, pero parece probable que el dedicante sea el mismo *Valerius Crescens*, del que *Valerius Syrus* era liberto, pues su nombre aparece completo por tres veces en la inscripción, predominando por encima del de los difuntos, en contra de lo usual, como sería haber abreviado el *nomen* al menos para expresar su relación con el difunto. El *nomen* del difunto, tomado del de su antiguo dueño, es muy frecuente, aunque no lo es tanto su *cognomen*, *Syrus*, que evidencia su origen oriental, y que sólo aparece además en Barcelona<sup>2</sup>. El femenino, *Syra*, se registra además en Martos (Jaén)<sup>3</sup>, Jaén<sup>4</sup> y Mérida<sup>5</sup>, en una inscripción interesantísima para nosotros, pues se trata de un monumento funerario dedicado por una mujer *Syra*, a su marido difunto *Crescens*, de 51 años. La cronología de la pieza de Mérida parece posterior a la de Alcalá, y no sería aventurado suponer una relación de parentesco entre los individuos mencionados en aquella y en la de Alcalá de Henares.

*Crescens/tis*, el *cognomen* del antiguo dueño de *Valerius Syrus*, está también repartido por diversos puntos de la geografía peninsular, aunque merece destacarse el caso de *Valerius Crescentius*, en segunda declinación, que aparece en San Pedro de Arlanza (Burgos) en una inscripción funeraria<sup>6</sup>.

En cuanto a la difunta, tanto *Arruntius/a* como *Pusinca* se documentan en diversas ocasiones, si bien merecen destacarse los ejemplares de Galápagos (Guadalajara)<sup>7</sup> y Torrejón de Ardoz<sup>8</sup>.

La inscripción puede fecharse en el siglo II d. C.

#### Bibliografía

EE, IX, 312; RIVERO, *El lapidario...*, op. cit., n.º 231, a y b; FUIDIO, *F. Carpetania...*, op. cit., pág. 131 y 150. ILER, 4.005 y 5.030; MONSALUD, *Nuevas inscripciones...*, op. cit., BRAH, 34 (1899), pág. 55 y 56; MALLON y MARIN, *Las inscripciones...*, op. cit., pág. 62 y 63, n.º 117 y 118.

#### Notas

1. MALLON y MARIN, *Las inscripciones...*, op. cit., pág. 62 y 63, n.º 117 y 118.

2. CIL II, 4.542 y 4.543.

3. CIL II, 1.702.

4. ILER, 3.863.

5. ILER, 4.606.

6. CIL II, 2.878.

7. ABASCAL PALAZON, J. M. *Epigrafía romana de la provincia de Guadalajara*, WAH, n.º 10 (1983), pág. 66 y 68, n.º 12.

8. CIL II, 3.037.

10. Inscripción funeraria que estuvo en la esquina de un muro que se interna en el patio del Parador de la

Paz, a pocos pasos de la Puerta de Madrid. Desaparecida en el incendio del antiguo Archivo y Museo de Alcalá de Henares sito en el palacio arzobispal.

*Material:* Caliza.

*Dimensiones:* 0,35 x 0,29 m.

*Altura de letras:* 4 cm.

*Lectura:*

D M S  
LICINIO  
FESSTO. AN. L  
LICINIA QVETA  
5 D. S. P. F. C.

*D(is) M(anibus) S(acrum) / Licinio / Fessto. An(norum) L / Licinia Quieta / D(e) S(ua) P(ecunia) F(aciendum) C(uravit).*

*Traducción:* Consagrado a los dioses manes. Para *Licinius Fesstus*, de 50 años, *Licinia Quieta* a su costa cuidó de que fuera hecho.

Al haberse perdido el monumento, carecemos de los datos complementarios sobre los tipos caligráficos. Afortunadamente, la lectura de la pieza es correcta y no ofrece problemas de interpretación. El *nomen Licinius/a* es muy frecuente en la epigrafía romana, así como su variante *Licinianus/a*. *Festus* es también frecuente, aunque la duplicación de la *S* no tiene paralelos conocidos. El *cognomen* de la dedicante se documenta en diez ocasiones en la Península, nueve de ellas repartidas<sup>1</sup> y un décimo ejemplar el de una dedicante, *Claudia Quieta*, que aparece en una doble inscripción funeraria de Alcalá de Henares (*vide infra* n.º 14); un paralelo interesante es el de una *Licinia Festa*, madre de *Quintus Caelianus*, que aparece en Palencia<sup>2</sup>.

La similitud de los nombres del difunto y la dedicante, así como la aparición de *Claudia Quieta* según hemos dicho, hacen pensar en una posible relación de parentesco entre los tres individuos, aunque puede ocurrir también que *Licinio Fessto* sea en realidad liberto de *Licinia Quieta*, existiendo tan sólo parentesco entre las dos mujeres, hipótesis que vendría apoyada por la ausencia de fórmulas funerarias piadosas al final del epígrafe y su sustitución por la fórmula *De sua pecunia*, que parece indicar más un deseo de perpetuar el recuerdo del dedicante y no el del difunto; sobre todo ello insistiremos más adelante.

Las fórmulas empleadas y la mención en dativo hacen suponer que esta inscripción no es anterior a los finales del siglo II d. C.

#### Bibliografía

CIL II, 6.306. FITA, F. *Noticias*, BRAH, 16 (1890), pág. 578; FUIDIO, *F. Carpetania...*, op. cit., pág. 132 y 151. ILER, 5.152; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta arqueológica...*, op. cit., pág. 69 y n.º 100.

#### Notas

1. Tortosa (CIL II, 4.067), Tarragona (CIL II, 4.340, 4.407), Puig de la Cebolla y Gandía (Valencia, CIL II, 3.616 y 3.962), Uclés (Cuen-



ca, *CIL II*, 3.135), Clunia (Burgos, *CIL II*, 2.805) y Almería (*CIL II*, 1.995).

2. CRESPO ORTIZ DE ZARATE, S. *Inscripciones romanas de la provincia de Palencia. Corpus Inscriptionum Palentinorum*, 39 (1978), *Revista de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 39, Palencia (1978) *CIP*, pág. 134.

II. Se conserva en el Torreón del Tenorio, en el palacio arzobispal.

*Material*: Caliza.

*Dimensiones*: 39 x 42 cm.

*Campo epigráfico*: No estimable.

*Altura de las letras*: L2, 6; L3, 6; L4, 5; L5, 5 cm.

*Conservación*: Fragmentada. Lectura clara.

*Lectura*:

[D]  
MVC I  
MAMILI[A]  
PRISCVS[M]  
5 [T]RI P[IS]SI[M]  
[F] [C]

10. *Inscripción dedicada a Mucia Mamilia.*



[D(is)] [M(anibus)] / Muci(ae) / Mamili(a)(e) / Priscus [M a] / [t]ri pi(i)ssi[m](ae) / [F(aciendum) C(uravit)]

*Traducción*: A los dioses manes, a Mucia Mamilia, Priscus para su madre piadosísima cuidó de que fuera puesto el monumento.

La inscripción se presenta fragmentada en sus cuatro lados, aunque parece que la mayor parte del texto se ha conservado. Presenta una caligrafía muy regular, de letra clara, sin interpunciones, destacando las M, S y C, que se aproxima a la capital cuadrada. En la quinta línea ofrece la particularidad de prolongar hacia arriba el trazo de la primera I de *piissimae*, con objeto de no duplicar la letra, así como la estilización de la S, que parece igualmente deberse a problemas de espacio. No hallamos paralelos para el *nomen* Mucia, excepto en su forma Mutia, también en Alcalá de Henares (*vide infra* n.º 26), aunque su forma masculina, Mucius, aparece en cuatro ocasiones<sup>1</sup>.

El *nomen* Priscus del dedicante es bastante común, mientras que sólo conocemos dos ejemplos del *cognomen* Mamilia, además del que nos ocupa, con el especial interés de uno de ellos, en un ejemplar de Tarragona, en el que figura también una Mamilia Prisca<sup>2</sup>, para la que tal vez haya que suponer una relación familiar con los individuos mencionados en la inscripción complutense.

Hübner estima que el tipo de letra apunta una cronología de finales del siglo I y principios del II d. C.<sup>3</sup>.

#### Bibliografía

*CIL II*, 6.307. FITA, F. *Noticias*, *BRAH*, 16 (1890), pág. 577; FUIDIO, F. *Carpetania...*, *op. cit.*, pág. 133 y 151. *ILER*, 4.417; y FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta arqueológica...* *op. cit.*, pág. 69 y 70, n.º 101.

#### Notas

1. Castro Liboreiro (Pontevedra) (*ILER*, 954), Crémenes (León) (*ILER*, 6.774), Tarragona (*ILER*, 1.291) y Torrejón (Logroño) (*ILER*, 4.300).

2. *CIL II*, 4.162.

3. *CIL II*, 6.307.

12. Lápida funeraria que se encuentra empotrada en uno de los torreones del palacio arzobispal, frente al Torreón del Tenorio.

*Material*: Caliza.

*Dimensiones*: 95 x 67 cm.

*Campo epigráfico*: 58 x 42,5.

*Altura de las letras*: 7 cm.

*Conservación*: Buena.

*Lectura*:

POMPEIAE  
ANTILAE  
MATR·I PIEN  
TISSIMAE · PO  
NI · VOLO

*Pompeiae / Antilae / Matri Pien / tissimae po / ni volo.*



*Traducción:* A Pompeia Antila, madre piadosísima, quiero que sea puesto este monumento.

La pieza, muy bien conservada, no ofrece problemas de lectura, hallándose al parecer completa. Tan sólo presenta una interpunción triangular en posición incorrecta, que separa la última letra de la palabra *matri*. El resto de las interpunciones son asimismo triangulares, y la letra, capital cuadrada. El *nomen Pompeia* es muy común, mientras no hallamos paralelos para el *cognomen Antila*.

El tipo de letra de la inscripción indica una cronología de finales del siglo I d. C.

#### Bibliografía

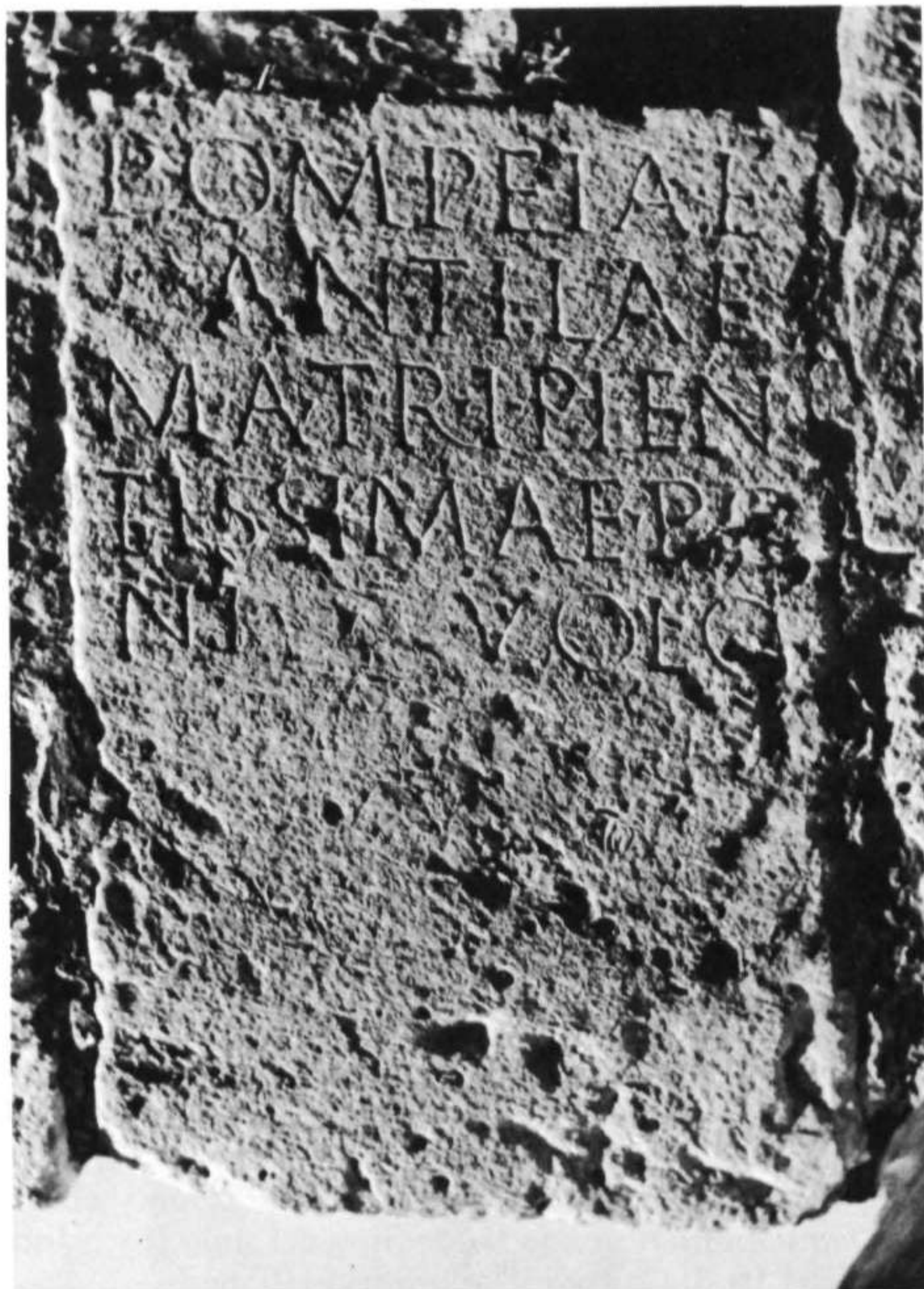
*Anales complutenses, op. cit.*, pág. 35; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta arqueológica...*, *op. cit.*, pág. 70, n.º 104.

13. Bloque funerario empotrado en la fachada principal de la iglesia magistral de Alcalá de Henares.

*Material:* Piedra caliza.

*Conservación:* Regular.

11. Lápida de Pompeia Antila.



12. Lápida de Valerius Valerianus.

*Lectura:*

[...] ERIVS  
[...]*RIANVS*  
SE*Q*ONTINVS  
ANNOR·XXII  
5 H·S·E·S·T·T·L

[*Val*]erius / [*Vale*]rianus / *Segontinus* / *Annor(um)* XXII / *H(ic) S(itus) E(st) S(it) T(ibi) T(erra) L(evis)*.

*Traducción:* Valerius Valerianus, segontino, de 22 años. Aquí yace. Séate la tierra leve.

La inscripción se halla a más de diez metros de altura, lo que, unido al defectuoso estado de conservación de la pieza, dificulta su lectura. La parte superior izquierda de la pieza está desgastada, y es en el comienzo del *nomen* y del *cognomen* del difunto donde existen mayores dificultades de lectura. Por los rasgos conservados, nosotros sugerimos *Valerius Valerianus*, nombre muy común en la epigrafía latina. De interés es el gentilicio *Segontino*, documentado solamente en Tarragona<sup>1</sup>, Játiva (Valencia)<sup>2</sup> y Azuqueca de Henares (Guadalajara)<sup>3</sup>. Esta última, y la que estudiamos, tienen una lógica relación de proximidad con la ciudad de origen, situada a unos ochenta kilómetros de Alcalá y directamente comunicada con ella por la vía *Emérita Augusta-Caesaraugusta*.

La letra es capital cuadrada y las interpunciones puntuales. La mención en nominativo del difunto, la referencia al gentilicio y el tipo de letra nos llevan a fechar esta pieza a fines del siglo I o comienzos del II d. C.

#### Bibliografía

Inédita.



## Notas

1. *CIL II*, 4.195.
2. *CIL II*, 3.626.
3. FERNANDEZ TRESGUERRES, J. A. y RODRIGUEZ OLIVA, P. *Hallazgo de una inscripción funeraria romana en Guadalajara*, *BSAA*, XXXVI (1970), pág. 459 y 461; ABASCAL PALAZON, J. M. *Epigrafía romana de la provincia de Guadalajara, Wad-al-Hayara*, n.º 10 (1983), págs. 69-71, n.º 15.

14. Estela funeraria doble, empotrada en la fachada de la iglesia magistral de Alcalá de Henares.

*Material*: Piedra caliza.

*Conservación*: Regular.

*Lectura*:

OLIMPI	MENAS
ASCLA <sup>D</sup>	CLADIAE
QVIETAE	QVIETAE
[.....]	ANR IL

1. *Olimpi/as Claud(iae) / Quietae / [annor...]*

2. *Menas / Claudiae / Quietae / an(n)or(um) IL.*

*Traducción*: 1. *Olimpias* (liberta) de *Claudia Quieta*, de... años. 2. *Menas* (liberto) de *Claudia Quieta*, de 49 años.

La altura a la que se halla la inscripción, unido a su defectuoso estado de conservación, nos impide proporcionar los datos complementarios. El texto se halla dividido en dos cartelas separadas por una banda estrecha en relieve que presenta incisiones oblicuas paralelas formando sogueado. La letra es una capital cuadrada de muy buena factura, aunque presenta algunas irregularidades. Existen ligaduras en los diptongos *AV*, *AE* y en *NR* en *Annorum*. La *D* de *Claudia* en la primera columna y la *O* de *annorum* han sido reducidas de tamaño por problemas de espacio, estando incluida esta última dentro de la *N*.

13. Lápida funeraria de Olimpias y Menas.



Parece tratarse de la inscripción funeraria de un hombre y una mujer de origen griego, probablemente siervos o libertos de *Claudia Quieta*, cuyos nombres figuran en nominativo y para los que no conocemos paralelos en la epigrafía peninsular. El *nomen Claudia* es muy frecuente, y el *cognomen Quieta* aparece en diversos puntos de la geografía peninsular y en otra inscripción de Alcalá de Henares (*vide supra* n.º 10).

## Bibliografía

Inédita.

15. Estela funeraria hallada en el monasterio de Santa Ursula de Alcalá de Henares, puesta de lado sobre una ventanilla, desde donde pasó al museo del archivo del palacio arzobispal y de ahí al Museo Arqueológico Nacional, en donde se conserva (n.º inv. 20.208).

*Material*: Piedra caliza.

*Dimensiones*: 56 x 44 cm.

*Campo epigráfico*: 23 x 39 cm.

*Altura de las letras*: 4 cm.

*Conservación*: Regular.

*Lectura*:

LICIN[I]V S IV[...]  
 NY[S] [V]XSA[...]  
 SIS [A]N XX H S E S[.]  
 IVLIA MATER  
 5 F·C·S·T·T·L

*Licin[i]us Iu[lia] / nu[s] [u]xsa[men] / sis [a] n(norum) XX H(ic) S(itus) Es[t] / Iulia Mater / F(aciendum) C(uravit) S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).*

*Traducción*: *Licinius Iulianus*, uxamense, de 20 años, aquí yace. Su madre, *Julia*, se ocupó de que fuera hecho (el monumento). Séate la tierra leve.

La pieza presenta bastantes erosiones, en su mayor parte posteriores a la realización de la inscripción. El monumento se remata en un arco peraltado con dos pequeñas acróteras.

El texto presenta una escritura muy irregular adaptada en cada momento a las necesidades del espacio, con un *cursus* poco profundo, lo que unido a los múltiples desperfectos de la pieza, dificulta notablemente la lectura.

Cabe destacar la irregularidad en la abreviación *H(ic) S(itus) Est.*, así como la grafía antigua del gentilicio *Uxamensis*, con grupo *XS*.

Los *nomina* y *cognomina* de los individuos mencionados en el texto son muy frecuentes en la epigrafía peninsular. El gentilicio del difunto se registra también en Cáceres, Astorga, Clunia, Santo Domingo de la Calzada, León<sup>1</sup> y Avila<sup>2</sup>.

Las fórmulas empleadas en la inscripción y el tipo de letra apuntan una fecha de fines del siglo II y principios del III d. C., como ya propuso Hübner<sup>3</sup>.





14. Estela funeraria de Licinius Iulianus.

dad, esquina a la del Arcipreste, a 30 cm. del suelo, actualmente perdida.

*Material:* Piedra caliza.

*Dimensiones:* 24 x 32 cm.

*Altura de las letras:* 5 cm.

*Lectura:*

G	BA.
E G A MB	
HÆ R	C

*G(rattio) Bal(bino) / et G(rattio) Amb(ato) / Haer(edes) C(uraverunt).*

*Traducción:* Para Grattius Balbinus y Grattius Ambatus, los herederos se ocuparon (de que fuera puesto el monumento).

Al no disponer del original, nuestra lectura ha de apoyarse en la transcripción realizada por Monsalud, en la que se reflejan fielmente algunas de las características de la pieza, como luego veremos, entre ellas el abundante número de nexos. El sillar se hallaba bien conservado en su lateral izquierdo y fracturado en el resto, por lo que los comienzos de línea se establecen de forma definitiva, si bien el texto debió continuar por el margen derecho hasta completar el nombre de los difuntos. Monsalud no hace referencia a las interpunciones, aunque las señala en su dibujo en forma de puntos. Los nexos que figuran en el texto son *AL* en la primera línea, *ET* y *MB* en la segunda y *AE* en la tercera. Como dato complementario nos resta la descripción de la grafía por parte del autor mencionado: "la inscripción se halla toscamente trazada...".

Mallón y Marín consiguieron ver la inscripción todavía en 1951, e hicieron algunas matizaciones a la lectura de Monsalud. Según estos autores, Monsalud efectivamente no habló de las interpunciones porque no se apreciaban en el texto. La pieza debía encontrarse ya por entonces, 1951, muy deteriorada, pues incluso presentaba fracturas por su parte izquierda y ya no era visible sino la *G* inicial de los nombres de los difuntos, habiéndose perdido el resto de la 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> línea transcritas por Monsalud, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> según la versión de Mallón y Marín, que suponen una línea superior en la que no se podía leer nada, pero que habría existido<sup>1</sup>. Hübner, con anterioridad, leía *ANB* en lugar de *AMB* para el nombre del segundo difunto, y anotaba lo rarísimo de la fórmula *Haer(edes)* en una inscripción tan antigua (*sic*)<sup>2</sup>. Por nuestra parte, recelamos de la lectura *Balonicus*, proponiendo como más probable *Balbinus*, y de la misma manera, puede ser *Ambatus* el *cognomen* del segundo difunto.

*Grattius* es un *nomen* muy frecuente en la epigrafía peninsular, si bien es raro que figure abreviado, y *Balbinus*, el supuesto *cognomen*, se documenta en otras cuatro ocasiones en la Península<sup>3</sup>. *Ambatus* es un nombre de raíz indígena muy común en la península ibérica<sup>4</sup>.

#### Bibliografía

MORALES, A. de, *Discurso de las antigüedades*, 1575, pág. 12; *Anales complutenses*, manuscrito n.º 7.899 de la Biblioteca Nacional, 1652, pág. 34; FLOREZ, E. *España Sagrada, Madrid, 1751*, vol. VII, pág. 170. CIL II, 3.036; FITA, F. "Inscripciones romanas de Cáceres, Ubeda y Alcalá de Henares, BRAH, 7 (1885), pág. 51. *Idem*. "Noticias", BRAH, 16 (1890), pág. 578; RIVERO, C. M.<sup>a</sup> del, *El lapidario... op. cit.*, n.º 224, pág. 68; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 132 y 149. ILER, 5.423; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta arqueológica... op. cit.*, pág. 60, n.º 79.

#### Notas

1. ILER, 5.424, CIL II, 5.077, CIL II, 2.787, CIL II, 2.907, CIL II, 5.428.

2. RODRIGUEZ ALMEIDA, E. *Avila romana*, Avila, 1982, n.º 6, pág. 105.

3. CIL II. *Supplementum*, pág. 1.042.

16. Inscripción funeraria sobre un sillar empotrado en la mampostería de un muro en la calle de la Trini-



No tenemos datos suficientes para sugerir una cronología para esta pieza.

#### Bibliografía

*CIL II*, 2.841. MONSALUD, marqués de. *Nuevas inscripciones romanas halladas en Alcalá de Henares*, *BRAH*, 34 (1899), pág. 56 y 57, *EE*, IX, 313; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 132 y 150; MALLON y MARIN. *Las inscripciones publicadas por el marqués de Monsalud*, n.º 119, pág. 63 y 64; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, pág. 69, n.º 99.

#### Notas

1. MALLON y MARIN. *Las inscripciones publicadas por el marqués de Monsalud (1897-1908)*. Estudio crítico, Madrid, CSIC, 1951, pág. 63 y 64, n.º 119.

2. *CIL II*, 2.841. Extremo éste que nosotros no hemos podido comprobar, pues la cronología de la pieza se nos escapa ante los pocos datos que poseemos.

3. *ILER*, 4.123, 4.180, 6.226 y 6.367.

4. SEVILLA, M. *Ambatus en la epigrafía hispánica*, *MHA*, n.º 1 (1977).

17. Inscripción funeraria cuya procedencia exacta nos es desconocida, pero que probablemente se hallara

15. Inscripción funeraria de Aemilia Buttola.



en los mismos terrenos en los que hoy está situada, junto a la ermita del Val, en Alcalá de Henares.

*Material*: Caliza.

*Dimensiones*: 107 x 52 x 41 cm.

*Campo epigráfico*: 55 x 52 cm.

*Altura de letras*: 5,5 cm.

*Conservación*: Regular.

*Lectura*:

AEMILIAE B  
VTTOLAE  
FILI·F·C·  
S·T·T·L·

*Aemiliae B/uttolae / Fili F(aciendum) C(uraverunt) / S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).*

*Traducción*: A Aemilia Buttola; sus hijos se ocuparon de que fuera hecho (el monumento). Séate la tierra leve.

La inscripción se encuentra fracturada por encima de la primera línea conservada, faltando probablemente la primera línea del texto con la fórmula *D(is) M(ani)bus*. Es dudosa la lectura de la última letra de la primera línea, *B*, que correspondería al inicio del *cognomen*.

*Aemilia* es un *nomen* frecuentísimo en la onomástica latina, mientras que no conocemos paralelos al *cognomen Buttola*, ni siquiera en la supuesta forma *Uttola*. El monumento puede fecharse en la segunda mitad del siglo II d. C.

#### Bibliografía

Inédita.

18. Ara funeraria latina empotrada en una de las paredes del patio del *Colegio del Rey*, en Alcalá de Henares, calle Libreros, 31, a la izquierda de la puerta de ingreso. Aunque la inscripción había sido dada por desaparecida en el *CIL II*, se encuentra en el mismo lugar en el que la vieron el marqués de Monsalud, Mallón y Marín.

*Material*: Caliza.

*Dimensiones*: 100 x 37.

*Altura de las letras*: 4-5 cm.

*Conservación*: Regular.

*Lectura*:

[.....]  
[.....]  
[R]BE ∇ ITALIA ∇ D  
[F]VNCTO ∇ AN[...]  
5 SVLP[...] ∇ Q[...]  
TA ∇ ADSIDVA  
EIVS ∇ MEREN  
TISSIMO ∇ F ∇ C





16. Inscripción del Colegio del Rey.

[...] / [...] / [Vr]be Italia D[e] / [f]uncto An(norum)  
 [...] / Sulp[icia] Q[uin]/ta Adsidua / Eius Meren/tissim-  
 o F(aciendum) C(uravit).

Traducción: A..., muerto en Roma, de... años (de edad), Sulpicia Quinta, su mujer, para el muy benemérito marido, se ocupó de que fuera hecho (el monumento).

La inscripción plantea varios problemas en relación con los formularios que en ella aparecen. La fórmula *Urbe Italia* para referirse a Roma es rara en la epigrafía peninsular, y el participio *Defunctus*, habitualmente sobreentendido en las inscripciones funerarias, aparece aquí necesariamente para referirse al lugar de la defunción. Probablemente se trata de una inscripción dedicada al difunto en su lugar de nacimiento, mientras que el monumento que acogía sus restos con la correspondiente inscripción debía encontrarse en la misma Roma.

Hemos supuesto en la fórmula *Adsidua Eius* una relación matrimonial entre la dedicante y el difunto, a falta de la mención *Uxor*, más habitual.

La presente inscripción ha sido publicada en repetidas ocasiones desde 1568, en que la dio a conocer Ambrosio de Morales. El citado autor, probablemente conoció el monumento algo más exento de lo que se ve hoy día, y si bien alteró a su antojo el contenido y el orden de las líneas del texto, merecen citarse sus datos sobre una supuesta línea anterior a la primera de las hoy conservadas. Según la transcripción de Morales, esta primera línea presentaba el texto *C. M. IV*, con fracturas anterior y posterior<sup>1</sup>. En cualquier caso, debió referirse al nombre del difunto, en dativo, como apunta el participio *Defuncto*. El autor de los *Anales complutenses*, por su parte, sin ver la pieza<sup>2</sup>, siguió a Morales, desfigurando su contenido en seis líneas, en vez de ocho, sin aportar ninguna novedad.

De esta manera, la lectura en *CIL II* de Hübner fue la primera observación científica de la inscripción, aunque fiándose de lecturas anteriores, y creyendo perdida la pieza<sup>3</sup>, sólo pudo hacer precisiones interesantes cuando escribió el *Supplementum*, momento en el cual ya debía haber encontrado el monumento, pues refiere algunas anotaciones sobre el tipo de letra<sup>4</sup>. Monsalud no añadió ninguna nueva observación, y fue Fuidio quien de nuevo estableció la confusión, reconstruyendo por su cuenta el nombre del difunto, *Caius Valerius Avitus*, en nuestra opinión sin razones de peso a su favor<sup>5</sup>, lectura en la que fue seguido por Vives<sup>6</sup>. Mallón y Marín, en 1951, vieron la pieza, estableciendo una nueva lectura en base al texto conservado, suponiendo que por encima de las seis líneas hoy visibles faltan aún otras dos<sup>7</sup>. La lectura de estos dos últimos autores es, en esencia, similar a la nuestra, si bien ellos tuvieron oportunidad de ver algunos trazos que hoy han desaparecido. Por nuestra parte, diremos que el texto presenta interpunciones triangulares tal y como se ha señalado en la transcripción.

#### Bibliografía

MORALES, Ambrosio de. *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires santos Justo y Pastor*, Alcalá de Henares, 1568, pág. 30. *Anales complutenses*, Madrid, 1652, pág. 37. *CIL II*, 3.035 y *Supplementum*, pág. 1.042; MONSALUD, marqués de. *Nuevas inscripciones romanas halladas en Alcalá de Henares*, *BRAH*, 34 (1899), pág. 53 y 62. *EE*, IX, 311; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, Madrid, 1934, pág. 132 y 149. *ILER*, 4.658; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, pág. 64, n.º 88.

#### Notas

1. MORALES, Ambrosio de. *La vida... op. cit.*, pág. cit.
2. *Anales complutenses*, manuscrito n.º 7.899 de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1652, pág. 37.
3. *CIL II*, 3.035.
4. *CIL II, Supp.*, pág. 1.042.
5. FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 132 y 149.
6. *ILER*, 4.658.
7. MALLÓN y MARÍN. *Las inscripciones...*, n.º 127, pág. 64 y 65.



19. Inscripción funeraria encontrada en el castillo árabe; actualmente en paradero desconocido.

*Lectura:*

D•M  
IVL•SILVESTRI  
ANN LXVI  
SERANNA•VX  
5 MARITO  
PIENTISSIMO  
S•T•T•L•

*D(is) M(anibus) / Iul(i) Silvestri / Ann(orum) LXVI / Seranna ux(or) / marito / pientissimo / S(it) t(ibi) t(erra) l(evis).*

*Traducción:* A los dioses manes de *Julius Silvestrus*, de 66 años, su esposa, *Seranna*, para el marido piadosísimo. Séate la tierra leve.

Al carecer del documento original nos hemos de limitar al comentario del texto basado en la lectura de Hübner. El *cognomen Silvestrus* se documenta además en Villar (Castellón)<sup>1</sup>. En cuanto a *Seranna*, con una sola *N*, se documenta en Mérida, Tarragona y Rubí (Barcelona)<sup>2</sup>, siendo mucho más abundante en masculino, con más de 12 ejemplares repartidos por toda la Península. Aun careciendo de datos caligráficos, la fórmula afectiva y el tipo de dedicación nos inclinan a pensar en una cronología no anterior a mediados del siglo II d. C.

#### Bibliografía

CIL II, 3.041. FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 132 y 150. *ILER*, 4.591; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta arqueológica... op. cit.*, pág. 67 y n.º 93.

#### Notas

1. *CIL II*, 4.024.
2. *ILER*, 3.535, *CIL II*, 4.449 y 6.322.

20. Inscripción funeraria romana hallada en 1882 en la Rinconada, cerca del palacio arzobispal, por don José Escudero de la Peña, quien la recogió<sup>1</sup>.

*Material:* Caliza.

*Dimensiones:* 100 x 45 x 25 cm.

*Campo epigráfico:* 28 x 35 cm.

*Altura de las letras:* 4,5 cm.

*Conservación:* Buena.

*Lectura:*

D M  
A•SENARIONI  
A•SOSVMV  
VX•ET•LIB•AN  
XXX•FC•M•PF  
H•S•E•S•T•T•L

*D(is) M(anibus) / Atil(iae) Senarioni / Atil(ii) Sosumu / Ux(ori) et Lib(ertae) An(norum) / XXX F(aciem-*

*dum) C(uraverunt) M(aritus) P(iisimus) (et) F(ilius) / H(ic) S(ita) E(st) S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).*

*Traducción:* A los dioses manes. Para *Atilia Senarion*, esposa y liberta de *Atilius Sosumus*, de 30 años de edad; su marido piadosísimo y su hijo se ocuparon de que fuera hecho el monumento. Aquí yace; séate la tierra leve.

17. Inscripción de los Atilios.





El monumento se remata en su parte superior con dos acróteras con círculos de radios inscritos, entre los que figura un creciente lunar. El texto, salvo la dedicación a los dioses manes, se encuentra incluido en una cartela rectangular rehundida, rodeada por un festón, que en la parte superior e inferior lleva dibujadas puntas de diamante, y los laterales, trazos oblicuos paralelos formando sogueado. Esta misma decoración lateral figura también en la inscripción que *Claudia Quieta* dedica a sus dos libertos griegos (*vide supra* n.º 14).

La grafía es algo irregular, con el *nomen* del difunto y de su marido incluidos en un solo monograma (*Atil*); el resto de las letras se alejan de la capital cuadrada para torcer los extremos, en especial las *N* y las *V*, acercándose más al diseño de una cursiva mayúscula.

Es extraña la fórmula empleada en la quinta línea del texto, sobre la que ofrecemos una nueva interpretación, paralela a las versiones de Fita y Hübner<sup>2</sup>, que la desarrollaron en la forma *M(ater P(ater) F(rater))*, como dedicantes del monumento, aunque con la natural extrañeza por tan inusual mención, en especial por parte del gran epigrafista alemán<sup>3</sup>.

*Atilia* es un *nomen* relativamente frecuente en la epigrafía latina de Hispania, que en cuatro ocasiones, sobre diecisiete casos registrados, presenta *cognomina* griegos. En Alcalá aparece también este *nomen* en la inscripción funeraria de *Atilia Helpis* (*vide* n.º 23). En masculino es muy abundante.

*Senarion* es *cognomen* de origen griego del que no conocemos paralelos en la Península. Idéntica procedencia debe argumentarse para *Sosumus*, para quien tampoco conocemos otros ejemplos, si bien en femenino similar aparece en Marchamalo (Guadalajara)<sup>4</sup>. La inscripción parece corresponder a mediados del siglo II d. C.

#### Bibliografía

FITA, F. *Inscripciones romanas de Cáceres, Ubeda y Alcalá de Henares*, BRAH, 7 (1885), pág. 52. CIL II, 5.856; RIVERO, C. M.ª del. *El lapidario del Museo... op. cit.*, n.º 228; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 131 y 150. ILER, 6.199; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, n.º 81.

#### Notas

1. FITA, F. *Inscripciones romanas de Cáceres, Ubeda y Alcalá de Henares*, BRAH, 7 (1885), pág. 52.

2. *Ibid.*, pág., *cit.*, CIL II, 5.856.

3. CIL II, 5.856, alegando que no tiene explicación para estas tres letras.

4. FITA, F. *Lápidas inéditas de Marchamalo, Cáceres, Palencia y Lugo*. BRAH, XXXVI (1900), pág. 502 y 504; ABASCAL PALAZON, J. M. *Epigrafía romana de la provincia de Guadalajara. Wad-al-Hayara*, n.º 10 (1983), pág. 76.

21. *Cupa* funeraria hallada en la Dehesa, en unas obras del vivero forestal. Conservada actualmente en el Hotel Laredo de Alcalá de Henares.

*Material*: Piedra caliza.

*Dimensiones*: 76 x 52 x 87 cm.

*Campo epigráfico*: 42 x 40 cm.

*Altura de las letras*: 5,5 a 6,5 cm.

*Conservación*: Buena.

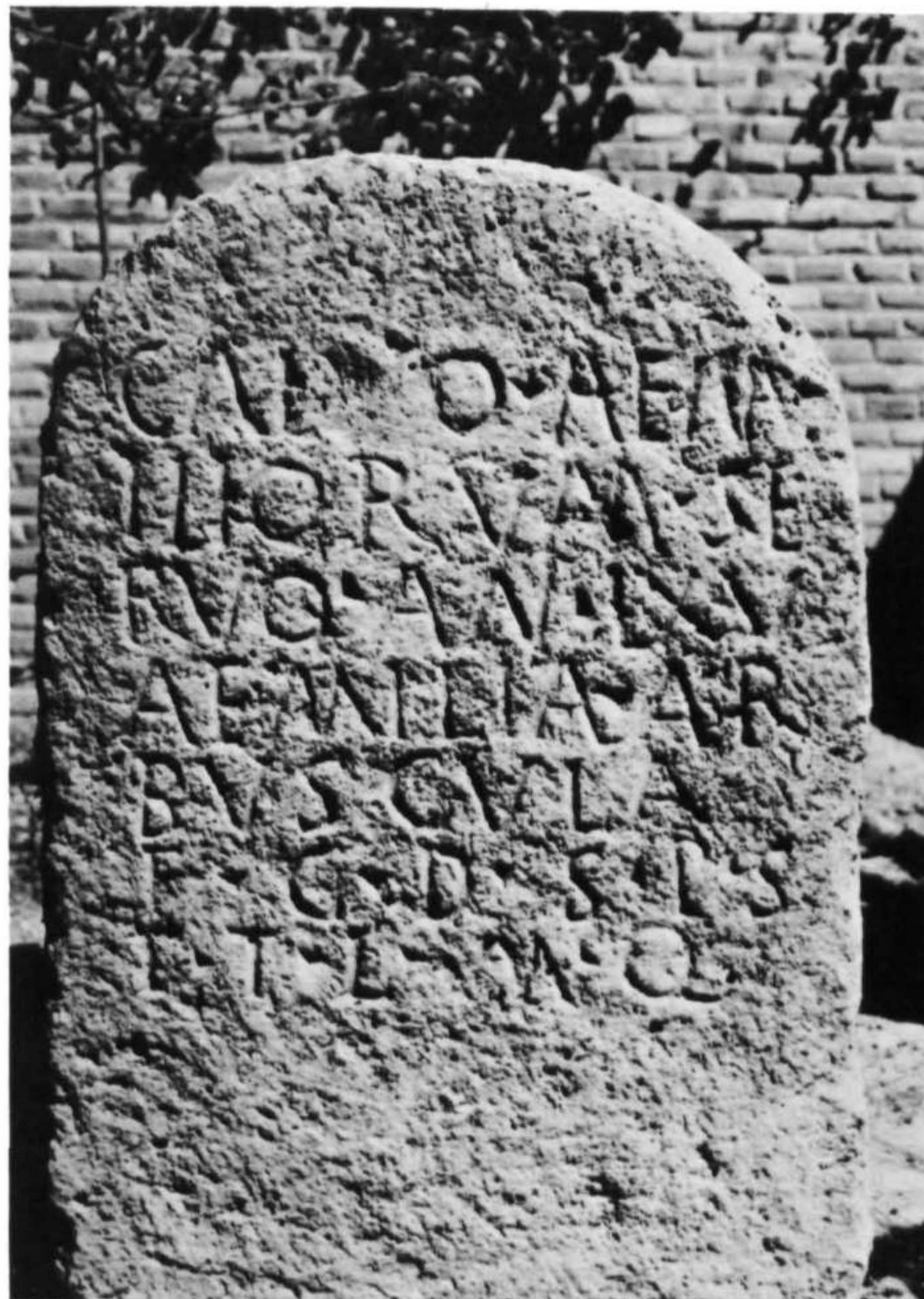
*Lectura*:

CAL[V]O•AEM  
ILIORVM•SE  
RVO AN•LXV  
AEMILIA•AR  
5 BVSCVLA  
F•C•D•S•P•S  
T•T•L•M•Q

*Cal[v]o Aem / iliorum se / rvo an(norum) LXV / Aemilia Ar / buscula / F(aciendum) C(uravit) D(e) S(ua) P(ecunia) S(it) T(ibi) T(erra) L(evis) M(onumentum) Q(ue).*

*Traducción*: Para *Calvus*, siervo de los *Aemilios*, de 65 años de edad; *Aemilia Arbuscula*, con su dinero, se

18. *Cupa* funeraria de Calvo.





ocupó de que fuera hecho (el monumento). Séate la tierra leve y el monumento.

El monumento es una *cupa* rematada en semicírculo en su parte superior. Los caracteres epigráficos son de lectura clara aunque algo irregulares, pues la grafía de las letras no es idéntica, si bien hay que hacer mención de la regularidad de las *A*, así como de la *O* y *Q*, que en ciertos casos se aproxima a la capital cuadrada. Una irregularidad epigráfica digna de mención es la separación de la palabra *servo* entre la segunda y tercera líneas. Las interpunciones son triangulares.

El *cognomen calvus* aparece además en seis ocasiones en la epigrafía peninsular<sup>1</sup> y, asimismo, existe un alfarero de época flavia que firma sus vasos con este nombre<sup>2</sup>.

El *cognomen* de la dedicante aparece en otras dos ocasiones en la península ibérica: *Fulvia Arbuscula* en Ampurias<sup>3</sup> y *Publicia Arbuscula* en Jimena (Jaén)<sup>4</sup>, ambas *libertae* cuyos *nomina*, claramente romanos, contrastan con sus *cognomina* indígenas. Hay que suponer, con bastante probabilidad, que la *Aemilia Arbuscula* de nuestra inscripción es, asimismo, liberta, dado que su *nomen* coincide con el de los patronos del difunto. En apoyo de esta tesis viene la fórmula final con la mención “*de sua pecunia*”, que a menudo delata los esfuerzos de promoción personal por parte de libertos. Queda sin embargo por aclarar la relación del difunto con la dedicante. La cronología de esta pieza es de finales del siglo II d. C.

#### Bibliografía.

Inédita.

#### Notas

1. *ILER*, 2.173, 3.924, 4.496, 4.668, 4.875 y 4.884.
2. GARABITO, T. *Los alfares romanos riojanos. Producción y comercialización*, Madrid, BPH, 1979, pág. 296 y 298.
3. *CIL II*, 6.323.
4. *CIL II*, 3.352.

22. Epígrafe funerario, procedente de los campos situados al oeste de Alcalá de Henares y actualmente perdida.

*Lectura:*

D•M  
CORELLI  
SATVRNINO  
AN•XXX  
5 CORELLVS  
LIMICVS...  
TRI•PIISSIMO  
S•T•T•L

*D(is) M(anibus) / Corelli(o) / Saturnino / An(norum) XXX / Corell(i)us & Limicus [fra] / tri Piissimo / S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).*

*Traducción:* A los dioses manes; a *Corellius Saturninus*, de 30 años de edad; *Corellius Limicus*, para su hermano piadosísimo. Séate la tierra leve.

Al carecer de una visión directa de la pieza original, nos vemos imposibilitados para llevar a cabo precisiones que no sean prosopográficas. En cuanto a la onomástica de esta inscripción, *Corellius* sólo se registra en otro epígrafe peninsular, y puede tratarse de *Cornellius*, vinculados a la familia del mismo nombre que aparece en la *cupa* de *Calvo* (*vide supra* n.º 21). *Limicus* aparece en siete ocasiones, distribuidas en Chaves (Portugal), Zarza de Granadilla (Cáceres), San João de Pesqueira (Portugal), Cáceres, Calañas (Huelva), Moguer (Huelva) y Tarragona<sup>1</sup>. *Saturninus* es muy común, utilizado como *nomen* tanto como *cognomen*.

*Corellius Saturninus*, aparece también en una inscripción de Las Cuevas (Soria), aunque no puede tratarse del mismo individuo, por razones obvias, ya que en aquella inscripción aparece como padre de una hija de 20 años, y aquí como difunto a los 30<sup>2</sup>, salvo que en nuestra inscripción exista un error de lectura que hoy no podemos comprobar por hallarse perdido el monumento.

La fórmula dedicatoria en dativo y la expresión afectiva nos llevan a suponer para este epígrafe una fecha de finales del siglo II d. C.

#### Bibliografía

*CIL II*, 3034; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 37; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, pág.64.

#### Notas

1. *CIL II*, 2.496, *ILER*, 4.690, *CIL II*, 434, 713, 5.353, 4.963 y 4.215.
2. JIMENO, A. *Epigrafía romana de la provincia de Soria*, Soria, 1980, pág. 72, n.º 51, fechada con probabilidad en el siglo III por dicho autor.

23. Inscripción funeraria hallada en *Complutum* mientras se excavaba un pozo; actualmente perdida.

*Lectura:*

ATILIA HEL  
PIS [...] LIB[...]  
LXXXIIIX H.  
SESTTL ITEM  
5 [.....] SCODRO  
... FILIA ET HERED  
EX T F C

*Atilia Hel / pis[...] lib]erta[ An(norum) / LXXXIIIX H(ic) / S(ita) E(st) S(it) T(ibi) T(erra) L(evis) Item / ]...[ Scodro / ... filia et h(a)ered(es) / ex T(estamento) F(aciendum) C(uraverunt).*

*Traducción:* Atilia Helpis, liberta de..., de 98 años de edad, aquí yace. Séate la tierra leve... *Scodro* (*Atilia Scodro?*), su hija y los herederos por disposición testamentaria se ocuparon de que fuera hecho (el monumento).



Al hallarse desaparecida la inscripción, no es posible apoyarse en otros datos que los de las lecturas de otros autores.

El *nomen* de la difunta es muy común; más interesante es su *cognomen* griego *Helpis*, que se documenta en sendas inscripciones de Tarragona y de Mérida<sup>1</sup>. En cuanto al *cognomen* de la dedicante, *Scodro* no se documenta en otras inscripciones peninsulares, aunque un *Scodrinus* aparece en Cáceres<sup>2</sup>.

#### Bibliografía

*CIL II*, 3.038. FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 130 y 149. *ILER*, 6.596; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, pág. 65, n.º 90.

#### Notas

1. *CIL II*, 4.372 y 5.258.
2. *ILER*, 2.891.

24. Inscripción funeraria procedente de *Complutum*, según noticia generalmente aceptada, aunque la pieza se encuentra perdida hoy día.

*Lectura:*

D M  
CAECIL  
CAECILI  
ANVS·FA  
5 NI·GAE  
CIL·POLYC  
HRON·LIB·P  
AT[.]I CLA F

La inscripción ha sido transmitida generalmente con la lectura *AT.IOLAE* en la última línea, interpretando la *P* del séptimo renglón como una abreviatura de *Possuit*; ello dejaba al descubierto un nombre, *Atiolae*, (*Attiolae*) para el que no conocemos paralelos en la península ibérica.

Es nuestra opinión, es probable, o al menos posible, que exista un error en la lectura de la última línea, que se haya interpretado una hipotética *C* como *O* y la última letra del texto como *E* en lugar de *F*. Admitiendo esto, la lectura que proponemos es la siguiente:

*D(is) M(anibus) / Caecil(ius) / Caecili/anus Fa/ni  
Cae/cil(i) Polyc/hron(i) Lib(ertus) P/at[r]i C(aeci)l(i)a  
F(ecit).*

*Traducción:* A los dioses manes. *Caecilius Caecilianus*, liberto de *Fanius Caecilius Polychronius*; *Caecilia* lo hizo para su padre.

La lectura de este epígrafe plantea muchos problemas onomásticos, pues es probable que los individuos en él mencionados guarden alguna relación muy directa con un *L. Caecilius Caecilianus*, hijo de *Lucius*, flamen de la provincia Citerior, que aparece en una inscripción de Tarragona, perteneciendo a la tribu *Quirina*, al igual que los ciudadanos de *Complutum*<sup>1</sup>, y con un *Caecilius Polychronius* que dedica una inscripción funeraria a su hija, también en Tarragona<sup>2</sup>, dándose la circunstancia

de que este *cognomen* sólo se registra en estas dos ocasiones en la península ibérica.

Por lo que respecta al primer individuo, sabemos que el *L. Caecilius Caecilianus* aparecido en Tarragona fue por tres veces *duovir* y *flamen divorum et augustarum* de la España *citerior*, y que su monumento se fecha entre los años 70 y 150 d. C.<sup>3</sup>.

No es probable que *Caecilius Caecilianus* y *L. Caecilius Caecilianus* sean la misma persona, aunque sí podríamos pensar en algún tipo de relación familiar entre ellos, máxime si empleamos como nexo de unión la existencia de *Caecilius Polychronius*. Sería factible que *L. Caecilius Caecilianus*, al flamen provincial, fuera descendiente de *Caecilius Caecilianus*, liberto de *Polychronius*.

Aunque sin relación probable con los individuos mencionados, habida cuenta de lo abundante del *nomen Caecilius*, merece citarse una inscripción aparecida en *Volubilis*, dedicada a *Caecilius Caecilianus*, hijo de *Lucius*, que fue *Aedil*, *Duovir* y *Flamen* en la mencionada ciudad; su inscripción está fechada en el siglo I d. C.<sup>4</sup>. Esta misma cronología debe corresponder a la inscripción de Alcalá.

#### Bibliografía

*CIL II*, 3.039. FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 149; *ILER*, 5.065; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, n.º 91.

#### Notas

1. ALFOLDY, G. *Flamines Provinciae Hispaniae Citerioris*, Madrid, 1973, pág. 65, n.º 10.
2. *CIL II*, 4.412.
3. ALFOLDY, G. *Flamines... op. cit.*, pág. 65; *CIL II*, 4.199.
4. CHATELAIN, L. *Le Maroc des Romains*, París, Boccard, 1968.

25. Inscripción funeraria descubierta en *Complutum* al excavar un pozo, hallada junto a la número 23 de este catálogo. La pieza se encuentra actualmente perdida.

*Lectura:*

F·MVSTARO  
F·FLAVINAE  
LIB·N·S·EST  
AN · XLVI  
5 S·T·T·L

*F(lavio) Mustaro / F(laviae) Flavinae / Lib(erto)  
H(ic) S(itus) Est / An(norum) XLVI / S(it) T(ibi) T(erra)  
L(evis).*

*Traducción:* A *Flavius Mustarus*, liberto de *Flavia Flavina*, de 46 años de edad. Aquí yace; séate la tierra leve.

Aunque la pieza está perdida, por las letras que poseemos cabe suponer que la inscripción se halló completa, y que la lectura transmitida por Hübner es completa y correcta. El *nomen* del difunto, tomado probablemente del de su antigua propietaria, es extraordinariamente frecuente en Hispania, en especial en zonas en



las que la actuación de la política flavia se hizo más patente tras la concesión del *Ius Latii*<sup>1</sup>. El *cognomen Mustaro*, por el contrario, no tiene paralelos conocidos. *Flavina* es un *cognomen*, asimismo, muy frecuente. Proponemos para esta pieza una cronología de mediados/finales del siglo II d. C.

#### Bibliografía

*Anales complutenses*, op. cit., pág. 34. *CIL II*, 3.038; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 150. *ILER*, 2.764; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, pág. 66, n.º 92.

#### Notas

1. *Vide supra* la bibliografía sobre el particular.

26. Losa extraída al excavar una sepultura en el siglo XVI; actualmente perdida.

*Lectura:*

D M  
MVTIAE VARILLAE

*D(is) M(anibus) / Mutiae Varillae.*

*Traducción:* A los dioses manes de *Mutia Varilla*.

La forma *Mutia* no presenta paralelos, aunque la variante *Mucia* se registra en otra ocasión, precisamente en Alcalá de Henares (*vide supra* n.º 11), siendo algo más frecuente el masculino *Mucius*, que aparece en cuatro inscripciones<sup>1</sup>.

#### Bibliografía

MORALES, A. *Discurso de las antigüedades... op. cit.*, pág. 97. *Anales complutenses*, op. cit., pág. 38. *CIL II*, 3.043; FUIDIO, F. *Carpetania... op. cit.*, pág. 150. *ILER*, 2.180; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, pág. 67, n.º 94.

#### Notas

1. *ILER*, 954, 1.291, 4.300 y 6.772.

27. Fragmento de inscripción funeraria "encontrada en la casa del tesorero Villalobos, fuera de la puerta de Santiago", según noticia de los *Anales complutenses*<sup>1</sup>.

Tan sólo se conservan del texto del monumento funerario cuatro letras, pertenecientes a lo referente a la edad del difunto y a parte de la fórmula funeraria final. El fragmento se halla en paradero desconocido.

*Lectura:*

X . X . S . T

#### Bibliografía

*Anales complutenses*, op. cit., pág. 37. FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta arqueológica... op. cit.*, pág. 37.

#### Notas

1. *Anales complutenses... op. cit.*, pág. 37.

28. Inscripción, actualmente perdida, que conocemos merced a una noticia de los *Anales complutenses*.

*Lectura:*

D M  
FORTVNA I. T.

*D(is) M(anibus) / Fortuna(...?) I. T.*

La lectura no parece correcta, siendo difícil establecer si se trata de una inscripción funeraria o votiva, que es lo menos probable, si es que la primera línea está bien leída.

#### Bibliografía

*Anales complutenses*, op. cit., pág. 36. FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta... op. cit.*, n.º 103.

29. Si hacemos caso a Fita, son tres los miliarios aparecidos en los alrededores de Alcalá<sup>1</sup>. El primero de ellos, *CIL II*, 4.912, fue encontrado en el despoblado de Valtierra, cerca de Arganda, y se encuentra actualmente perdido.

*Lectura:*

IMP•NERVA•CAESAR  
AVGV•TRAIANVS•GER  
PONT•MAX•TRIB•PO  
TEST•III•COS II•RESTI  
5 TVIT A COMPL•XIII

*Imp(erator) Nerva Caesar / Aug(ustus) Traianus Ger(manicus) / Pont(ifex) Max(imus) Trib(unitia) Po/test(ate) III Co(n)s(ulatu) II Resti/tuit .a Compl(uto) XIII.*

La inscripción se fecha en el año 101 d. C. y su texto ha sido transmitido de forma semejante por todos los autores, por lo que no parece que deba atribuirse a ninguna fantasía, y así, habrá que pensar que es real la lectura de las catorce millas que figuran en el texto.

#### Bibliografía

*CIL II*, 4.912. FITA, F. *Reseña epigráfica...*, op. cit., pág. 491 y 525; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, op. cit., n.º 78, pág. 60; ABASCAL PALAZON, J. M. *Vías de comunicación romanas de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1982, pág. 53.

#### Notas

1. FITA, F. *Reseña epigráfica...*, op. cit., pág. 495.

30. Noticia transmitida por Fita, en torno a un supuesto miliario anotado por Hübner hallado en Alcalá, y que fue depositado en el claustro del colegio del Rey<sup>1</sup>. No conservamos el texto del mismo.

#### Bibliografía

*CIL II*, 4.913. FITA, F. *Reseña...*, op. cit., pág. 495; ABASCAL PALAZON, J. M. *Vías de comunicación...*, op. cit., pág. 53.

#### Notas

1. FITA, F. *Reseña epigráfica...*, *BRAH*, 23 (1893), pág. 495.



31. Hallado cerca de la Venta de Meco, "junto al pasaje del Henares por la Barca del lugar de los Santos de la Humosa"<sup>1</sup>. Ya lo había copiado Ambrosio de Morales y la incluyó Hübner en el *CIL*. Estuvo expuesta en el Museo Arqueológico Nacional, ignorándose en la actualidad su paradero.

*Lectura:*

IMP•NERVA•CAE  
SAR•AVG•TRAIA  
NVS•GER•PONT  
MAX•TRIB•POT  
5 III•P•P•COS•II•RES  
TITVIT  
A•COMP•M•P•X

*Imp(erator) Nerva Cae / sar Aug(ustus) Traia/nus Ger(manicus) Pont(ifex) / Max(imus) Trib(unitia) Pot(estate) / IIII P(ater) P(atriciae) Co(n)s(ulatu) II Res/tituit / A Comp(luto) M(illia) P(assum) X.*

Este miliario se ha publicado en repetidas ocasiones con y sin indicación de medida. Es probable que se encontrara "in situ" indicando el recorrido en dirección a *Arriaca*, la siguiente mansión de la vía hacia Zaragoza<sup>2</sup>.

#### Bibliografía

MORALES, Ambrosio de, *op. cit.*, pág. 33. *CIL II*, 4.914; FITA, F. *Reseña...*, *op. cit.*, pág. 495 y 496; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, *op. cit.*, n.º 77; ABASCAL PALAZON, J. M. *Vías de comunicación...*, *op. cit.*, pág. 53.

#### Notas

1. FITA, F. *Reseña...*, *op. cit.*, pág. 495.
2. ABASCAL PALAZON, J. M. *Vías...*, *op. cit.*, pág. 53.

32. Inscripción honorífica dedicada por un hijo a su padre; actualmente en paradero desconocido. No se conservan los datos del material, tamaño, etc.

*Lectura:*

CN•NONIO  
C•NONI•FIL  
QVIR•CRESCENT  
MAG•FLAMIN  
5 .ROMAE ET AVG  
D•D  
C•NONIVS•SINCERVS  
PATRI

*Cn(eo) Nonio / C(aii) Noni Fil(io) / Quir(ina) (tribu) Crescent(io) / Mag(no) Flamin(i) / Romae et Aug(usti) / D(ecreto) D(ecurionum) / C(aius) Nonius Sincerus / Patri.*

*Traducción:* A *Cneus Nonius Crescentius*, hijo de *Caius Nonius*, de la tribu *Quirina*, gran flamen de Roma y de Augusto, por decreto de la asamblea del municipio. *Caius Nonius Sincerus*, para su padre.

En la inscripción aparecen mencionadas tres generaciones de una misma familia: *Caius Nonius*, su hijo

*Cneus Nonius Crescentius* y su nieto *Caius Nonius Sincerus*. El *nomen Nonius* se registra en al menos otras siete ocasiones en la península ibérica, todas muy repartidas<sup>1</sup>. En cuanto al *cognomen* del individuo homenajeado, *Crescentius*, nos pone en relación con el personaje mencionado en la inscripción número 9 de nuestro catálogo, *Valerius Crescentius*, que dedica inscripciones funerarias a dos de sus libertos. Por lo demás, el *cognomen* no es demasiado común, ya que sólo se registra en Cádiz<sup>2</sup> y en Regina (Badajoz)<sup>3</sup>.

El mismo *cognomen*, en tercera declinación, tanto en nominativo como en genitivo, es más frecuente, con al menos diez testimonios<sup>4</sup> y algunas versiones con la misma raíz<sup>5</sup>. A ellos habría que añadir el epígrafe de *Claudius Crescens*, de Cartagena<sup>6</sup>. Es interesante la adscripción de *Cneus Nonius Crescentius* en la tribu *Quirina*, dato que en principio parece apuntar una municipalización de época flavia en *Complutum*, si bien esta afirmación no podemos hacerla categóricamente tal y como ha quedado planteado el tema en la historiografía reciente<sup>7</sup>.

Por lo que respecta a la titulación que ostenta el homenajeado, cabe decir que no conocemos más datos sobre el *cursus honorum* de *Cneus Nonius Crescens* al margen de esta inscripción en la que aparece como *flamen* del culto imperial municipal<sup>8</sup>, con una titulación que en ocasiones se utiliza también para los *flamines* del culto provincial<sup>9</sup>. La inscripción no puede ser dataada, y únicamente nos permite adivinar la extracción del homenajeado entre lo más selecto de la burguesía municipal complutense<sup>10</sup>.

La fórmula *D.D.*, se refiere probablemente a la concesión del título del flaminado por parte de la asamblea municipal, al figurar directamente detrás de la titulación y no detrás del nombre del dedicante, como sería más frecuente si se tratara de la fórmula *D(e)d(icavit)*.

#### Bibliografía

*CIL II*, 3.033; FUIDIO, F. *Carpetania...* *op. cit.* pág. 36; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta...* *op. cit.* pág. 63.

#### Notas

1. *ILER*, 2.120 (Mérida), 2.255 (Cáceres), 4.228 (Padrón), 5.487 (Numancia), 6.087 (Tarragona) y dos piezas idénticas en Alcalá del Río (*vide* GONZALEZ, Julián. *Miscelánea epigráfica andaluza*, *AEArq.*, 55 (1982), pág. 158 y 159, en dos dedicatorias a *Lucius Nonius Faustus*, de principios del siglo I d. C.
2. *ILER*, 3.762.
3. *ILER*, 2.535. ALVAREZ MARTINEZ, J. M.<sup>a</sup>. *Epigrafía romana de Regina*, *Museos*, n.º 1 (1982), pág. 13.
4. *ILER*, 111, 407, 3.014, 4.439, 4.606, 5.662, 5.007, 5.359, 6.457 y 6.490.
5. *Crescentia* (*ILER*, 6.167), *Crescentianus* (*ILER*, 3.116), *Crescentina* (*ILER*, 4.524, 4.553, 4.817, 4.840 y 5.329).
6. GARCIA y BELLIDO, A. *Parerga de arqueología y epigrafía hispano-romanas IV*, *AEArq.*, 44 (1971), pág. 150, *Claudius Crescens*.
7. Sobre el particular, *vide* ESPINOSA RUIZ, U. y PEREZ RODRIGUEZ, A. *Tritium Magallum. De ciudad peregrina a municipio romano*, *AEArq.*, 55 (1982), n.º 145 y 146, pág. 77 y ss., en donde se resume la bibliografía específica sobre esta cuestión y se recogen las distintas opiniones. Asimismo, MONTENEGRO, A. *Problemas y nuevas perspec-*



*tivas en el estudio de la España de Vespasiano*, HA, V (1976), pág. 7-88, matizando las tesis de McELDERRY, R. K. *Vespasian's reconstruction of Spain*, *Journal of Roman Studies*, n.º 8, Londres (1918), pág. 53 y 102 y vol. 9 (1919), pág. 86 y 94.

8. ETIENNE, R. *Le culte imperial dans la Peninsule Iberique d'Auguste a Diocletian*, París, 1958, pág. 210.

9. *Ibid*, pág. 163 y 165.

10. *Ibid*, pág. 210.

33. Inscripción votiva hallada en *Complutum* y actualmente en paradero desconocido.

Lectura:

PANTHE  
AVG  
SACRVM  
L·IVLIVS·L·LIB·SE  
CVNDVS [...] IN [...] STOC  
5  
IIII VIR · AVG  
DSPFC  
IDEMQVE  
DEDICAVIT

*Panthe(on) / Aug(usti) / Sacrum / L(ucius) Iulius L(uci) Lib(ertus) Se / cundus [...] in [...] stoc / Sevir Aug(ustal) / D(e) S(ua) P(ecunia) F(aciendum) C(uravit) / idemque / dedicavit.*

*Traducción:* Consagrado al panteón de Augusto. *Lucius Iulius Secundus*, liberto de *Lucius...* (...)... sevir augustal, hizo que fuera puesto a su costa y de la misma manera lo dedicó.

El nombre del dedicante, tomado del de su patrono, es muy frecuente. La inscripción ofrece dos datos de interés: por un lado, la dedicación al panteón de Augusto, y por otro, el cargo que ejerce el dedicante. La existencia en *Complutum* de un colegio de *seviri augustales* ya fue expuesta por Etienne en base a este texto. En él coinciden todos los elementos tradicionales de este tipo de institución: de una parte, la condición de liberto de sus miembros, y de otra, su intención de dejar constancia de esta condición, demostrando al mismo tiempo su nivel de rentas mediante la dedicación de monumentos de su propio pecunio para el emperador. Esta inscripción es, junto con la anterior (n.º 32), el único testimonio conocido hasta el presente sobre el culto imperial local en *Complutum*, pues la inscripción consagrada al *numen* (*vide infra* n.º 41) ofrece serias dudas sobre su autenticidad.

En Alcalá se entiende fácilmente la existencia de un colegio de *seviri augustales*, pues es una institución que aparece siempre asociada al fenómeno urbano, si bien sólo se puede considerar una semimagistratura, aunque permita el acceso de sus miembros a la ciudadanía<sup>1</sup>.

#### Bibliografía

CIL II, 3030; FUIDIO, F. *Carpetaria...* *op. cit.* pág. 34; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta...* *op. cit.* pág. 72.

#### Notas

1. ETIENNE, R. *Le culte imperial...*, *op. cit.*, pág. 279 y ss.

34. Inscripción votiva que estuvo durante el siglo XVII en una esquina de las torres de los muros, frente al convento de los capuchinos de Alcalá de Henares.

Lectura:

FORTVNA  
DIVA

*Fortuna(e) / Diva(e).*

*Traducción:* A la divina fortuna.

Dado que la inscripción se halla actualmente perdida, desconocemos los datos complementarios referentes a material, dimensiones, etc.

De los once dedicantes a *Fortuna* aparecidos hasta el presente en la Península, once lo hacen en la Tarracense, entre los que hay que incluir el del presente monumento. Según esta cuantificación, sabemos que las inscripciones se hallan muy repartidas y no presentan uniformidad en lo que se refiere a la extracción social de los dedicantes<sup>1</sup>. No podemos ofrecer cronologías para esta pieza.

#### Bibliografía

CIL II, 3.026. FUIDIO, F. *Carpetania...*, *op. cit.*, pág. 30; FERNANDEZ-GALIANO, D. *Carta...*, *op. cit.*, n.º 105.

#### Notas

1. BLAZQUEZ, J. M.ª; MANGAS, J.; y SAYAS, J. J. *La religión*, en *H.ª de España de Ramón Menéndez Pidal*, vol. II, tomo II (1982), pág. 357 (=HEMP).

35. Inscripción votiva procedente del castillo árabe de Alcalá. Actualmente en paradero desconocido.

Lectura:

MARTI  
ARRVNTIVS  
INITIALIS  
V S M

*Marti / Arruntius / Initialis / V(otum) S(olvit) M(erito).*

*Traducción:* Para Marte. *Arruntius Initialis* cumplió el voto voluntariamente.

Vives da la inscripción como procedente de Salamanca, aunque es clara la adscripción de Hübner al grupo de inscripciones de Alcalá de Henares.

El *nomen* del dedicante, *Arruntius*, se documenta en seis ocasiones en la península ibérica: Chaves, en la conocida inscripción del puente fechada el año 79 d. C. bajo Vespasiano<sup>1</sup>, Játiva<sup>2</sup>, Ribera del Fresno (Badajoz)<sup>3</sup>, Bragae Lomar (Portugal)<sup>4</sup>, Mérida, en una dedicación a Vespasiano por parte de los lusitanos<sup>5</sup>, siendo legado propretor imperial *A. Arruntius Catellius Celer*, del que se conoce su largo *cursus honorum*, fechada entre los años 77 y 78<sup>6</sup>, y La Coruña<sup>7</sup>, además de la presente. En femenino, *Arruntia* aparece en una inscripción de Aljubarrota (Portugal)<sup>8</sup>, en una mujer cuya hija lleva el



*cognomen Flava*, que puede considerarse como dato cronológico a la vista del resto de las inscripciones en que aparece el *nomen Arruntius/a*. Para el *cognomen* del dedicante, *Initialis*, no conocemos paralelos.

La inscripción, con un *nomen* tan poco frecuente y de cronología tan restringida, debe corresponder al período flavio o primeros años del siglo II d. C. Vázquez y Hoys la fecha en el siglo II d. C, dentro del conjunto de las dedicaciones a Marte en la península ibérica<sup>9</sup>.

#### Bibliografía

CIL II, 3.027. FUIDIO, F. *Carpetania...*, op. cit., pág. 31. ILER, 241; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, op. cit., n.º 106; VAZQUEZ y HOYS, Ana M.<sup>a</sup>. *La religión romana en Hispania. Análisis estadístico*, HA, VII (1977), pág. 42, nota 75.

#### Notas

1. CIL II, 2.477. *Arruntius Maximus*.
2. CIL II, 3.627. *Arruntius Paternus*.
3. ILER, 3.628. *L. Arruntius Cronus*.
4. CIL II, 2.434. *Arrunti Vegeti*.
5. CIL II, 5.264. *C. Arruntio Catellio Celere*. En ETIENNE et alii, *Fouilles de Conimbriga. II, Epigraphie et Sculpture*, París, 1976, pág. 49 y 51, n.º 24.
6. MONTENEGRO, A. *Problemas en el estudio de la Hispania de Vespasiano*, HA, V(1975), pág. 21.
7. RODRIGUEZ LAGE, Sara. *Las estelas funerarias de Galicia*, Orense, 1974, n.º 17, pág. 22.
8. CIL II, 355. *Arruntiae Montani f.*
9. VAZQUEZ y HOYS, Ana M.<sup>a</sup>. *La religión romana en Hispania. Análisis estadísticos*, HA, VII (1977), pág. 42, nota 75, advirtiendo que Vives la hace proceder de Salamanca, pero reafirmando su adscripción al grupo de Alcalá de Henares.

36. Inscripción votiva procedente de Alcalá de Henares, sin que sepamos el lugar ni las condiciones exactas de su hallazgo. Actualmente en paradero desconocido, ignorándose por tanto los datos de material y medidas.

*Lectura:*

MARTI  
SACRVM  
GRATTIVS  
PYRAMVS  
5 V S M

*Marti / Sacrum / Grattius / Pyramus / V(otum) S(olvit) M(erito)*.

*Traducción:* Consagrado a Marte. *Grattius Pyramus* cumplió el voto voluntariamente.

El *nomen* del dedicante es frecuente; en cambio, *Pyramus* se consigna solamente en cinco ocasiones en la Península: dos en Cádiz, una en Barcelona, una en Porcuna (Jaén) y la presente<sup>1</sup>, siendo un nombre de indudable ascendencia helénica. Vives dudó sobre la procedencia salmantina de la inscripción<sup>2</sup>, y más modernamente Vázquez y Hoys da como seguro este dato<sup>3</sup>, en contra de la opinión de Hübner<sup>4</sup>, pero apoyándose en la falta de información respecto al supuesto hallazgo en

Alcalá. Lo único cierto en tales circunstancias es su cronología, del siglo II d. C.

#### Bibliografía

ILER, 238. CIL II, 3.028. VAZQUEZ y HOYS, Ana M.<sup>a</sup>. *Análisis estadístico...*, op. cit., pág. 42, nota 75; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta arqueológica...*, op. cit., n.º 107.

#### Notas

1. CIL II, 1.816; ILER, 2.894 y 4.943; CIL II, 2.133.
2. ILER, 238.
3. VAZQUEZ y HOYS, Ana M.<sup>a</sup>. *La religión romana en Hispania. Análisis estadístico*, op. cit., pág. 42, nota 75.
4. CIL II, 3.028.

37. Inscripción votiva, de la que no conocemos procedencia exacta, ni datos complementarios de material, medidas, etc.

*Lectura:*

NIMPHIS  
ATTALVS  
CORNELI  
ORVM

*Nimphis / Attalus / Corneli / orum (servus?)*.

*Traducción:* A las ninfas. *Attalus*, siervo? de los *Cornelios*.

El *nomen* del dedicante no presenta paralelos en la epigrafía peninsular, aunque es evidentemente de raíz indígena, derivado de *Atta*, nombre femenino que se encuentra con relativa frecuencia en la zona celtibérica. Respecto a la familia de los *Cornelios*, esta es la única inscripción de Alcalá en que se menciona.

Frente a los 21 testimonios epigráficos de culto a las ninfas que aparecen en el noroeste, éste es el único del *Conventus Caesaraugustanus*, y junto con la inscripción de *Hispalis*<sup>1</sup> son de fines de la República y las más antiguas<sup>2</sup>. La de Alcalá es el único testimonio del culto a las ninfas en el que el dedicante sea un esclavo.

#### Bibliografía

CEAN BERMUDEZ, F. *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid, 1832, pág. 133. CIL II, 3.029; FUIDIO, F. *Carpetania...*, op. cit., pág. 33; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, op. cit., n.º 108.

#### Notas

1. CIL II, 1.164.
2. HEMP, pág. 342.

38. Inscripción votiva que se encontraba en el siglo XVI dentro de una capilla de la iglesia de los Santos Mártires Santos Justo y Pastor. Desconocemos datos complementarios de material, medidas, etc.



Lectura:

TVTELAE  
FLACCILLA  
LIBERTA  
V S L M

*Tutelae / Flaccilla / Liberta / V(otum) S(olvit) L(ibens) M(erito).*

Traducción: A Tutela; Flaccilla, liberta, cumplió el voto voluntariamente.

El nombre de la dedicante, *Flaccilla*, se registra en otras trece ocasiones en la península ibérica. Por lo que respecta a *Tutela*, existen quince testimonios recogidos, todos ellos en la Tarraconense, algunos de los cuales se hallan parcialmente indigenizados.

#### Bibliografía

MORALES, A. de. *Discurso...*, op. cit., pág. 18 y 66; CEAN BERMUDEZ, F. *Sumario...*, op. cit., pág. 133. *CIL II*, 3.031; FUIDIO, F. *Carpetania...*, op. cit., n.º 35, pág. 129, 149; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta arqueológica...*, op. cit., n.º 110.

#### 19. Inscripción de Appuleius.



39. Inscripción votiva que se conserva empotrada a 1,70 metros de altura en el Torreón del Tenorio del palacio arzobispal.

Material: Piedra caliza.

Dimensiones: 38 x 89 cm.

Altura de las letras: 8 cm.

Conservación: Regular.

Lectura:

[.]ART[.]  
[.]VG♡SA[.]  
[.]P]PVL[E]I[.]  
[.]OLYDE[.]  
5 CES·V  
S·L·M

*[M]art[i] [A]ug(usto) (hedera) sa[cr(um)] / [Ap]pu-ll[e]i[us] / [P]olyde[u] / ces. V(otum) / S(olvit) L(ibens) M(erito).*

Traducción: Consagrado a Marte Augusto. Appuleius Polydeuces cumplió el voto voluntariamente.

El *nomen* del dedicante, *Appuleius*, se registra en otras dos ocasiones en la epigrafía peninsular: una en Zafra (Badajoz)<sup>1</sup> y otra en Cartagena (Murcia)<sup>2</sup>. Existe un caso, en femenino, también en Zafra<sup>3</sup>. El *cognomen* *Polydeuces* no lo conocemos en otras inscripciones peninsulares.

#### Bibliografía

*CIL II*, 3.605 y *Suppl.*, pág. 1.042. FITA, F. *BRAH*, XVI (1890), pág. 576; FUIDIO, F. *Carpetania...*, op. cit., pág. 31. *ILER*, 219; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta arqueológica...*, op. cit., n.º 113.

#### Notas

1. *ILER*, 965.
2. *ILER*, 1.289.
3. *ILER*, 2.675.

40. Inscripción votiva hallada en 1871 al occidente del Campo del Juncal y conservada en el antiguo Museo del Archivo desde donde pasó al Museo Arqueológico Nacional (n.º inv., 20.201).

Material: Caliza.

Dimensiones: 61 x 35 cm.

Altura de las letras: 4 cm.

Campo epigráfico: 32 x 27 cm.

Conservación: Buena.

Lectura:

HERCVLI  
SACRVM  
G·ANNIVSE  
GAGIA·ATIA  
5 CLVN·EX·VOT

*Herculi / Sacrum / G(aius) Annius et / Magia Atia / Clun(ienses) ex vot(o).*





20. Inscripción consagrada a Hércules.

*Traducción:* Consagrado a Hércules. *Gaius Annius* y *Magia Atia*, clunienses, en cumplimiento de un voto.

La inscripción ofrece una lectura muy clara, con un *cursus* muy profundo y una fractura muy regular. Las letras de la primera línea son de mayor tamaño que las del resto del epígrafe.

El *nomen* del dedicante masculino es muy corriente y está documentado en numerosas ocasiones en la epigrafía romana. Por el contrario, *Magia* como *nomen* de mujer, sólo se registra en otros tres casos en la epigrafía de la Península<sup>1</sup>. El *cognomen* de la dedicante sólo se registra en otras dos ocasiones en Hispania<sup>2</sup>. El gentilicio *Cluniense* aludiendo al lugar de origen de los dedicantes, se documenta en múltiples ocasiones.

Los testimonios del culto a *Hércules* en Hispania no son muy frecuentes, aunque conocemos al menos ocho ejemplos en la Tarraconense, incluido el de Alca-

lá, para el que cabe suponer una cronología de finales del siglo II d. C.

#### Bibliografía

FITA, F. *Inscripciones romanas de Cáceres, Ubeda y Alcalá de Henares*, BRAH, 7 (1885), pág. 251. CIL II, 5.855 y Suppl., pág. 942; FITA, F. *Reseña epigráfica desde Alcalá de Henares a Zaragoza*, BRAH, XXIII (1893), pág. 500. ILER, 193.

#### Notas

1. ILER, 3.999 de Mérida (Badajoz), ILER, 4.050 de Talavera de la Reina (Toledo) e ILER, 4.125 (Segovia).

2. ILER, 3.471 en San Payo de Antealtares e ILER, 4.712 de Trujillo.

3. GARCIA MERINO, C. *Población y poblamiento en Hispania romana: El Conventus Cluniensis*, Valladolid, 1975, pág. 186 y ss.

4. CIL II, Suppl., pág. 942.

41. Inscripción votiva puesta al descubierto por las crecidas del río Henares en 1854-55<sup>1</sup>, al pie de la Fuente del Juncal junto al Paredón del Milagro, de la que al parecer existía una pieza gemela en la torre de la iglesia parroquial de Alalpardo, al menos según la versión de Fita<sup>2</sup>.

*Lectura:*

SACRVM NVMI  
NIS•PRO•SALVTE  
ET•PRO•VICTO  
RIA•CAESARIS

*Sacrum Numi/nis pro Salute / et pro Vic/toria Caesaris.*

*Traducción:* Consagrado a los dioses; por la salud y por la victoria del César.

No está clara la autenticidad de la pieza, pues la existencia de dos inscripciones exactamente iguales no queda suficientemente demostrada en la bibliografía. Aunque podemos fiarnos del testimonio de Fita, su advertencia de que el lugar en el que apareció la inscripción con las crecidas del Henares fue luego levantado para instalar el ferrocarril plantea una descripción topográfica que no concuerda con la realidad geográfica<sup>3</sup>.

Etienne consideró que, formando parte del culto al emperador, los númenes a quienes se consagra este monumento, caracterizarían la divinidad de los personajes de la familia imperial<sup>4</sup>, siendo por tanto un culto oficial, como el del Pantheon de Augusto (*vide supra*).

Etienne consideró esta inscripción tardía y dudosa<sup>5</sup>, mientras Hübner la atribuyó a los siglos IV o V d. C.<sup>6</sup> y Mommsen expresa también dudas sobre su autenticidad<sup>7</sup>. Ignoramos su paradero actual.

#### Bibliografía

MORALES, Ambrosio de. *La vida, el martirio...*, op. cit., pág. 175; FITA, F. *Reseña epigráfica...*, op. cit., pág. 499. CIL II, 3.032 y pág. 411; ETIENNE, R. *Le culte imperial...*, op. cit., pág. 309 y 313; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, op. cit., n.º 114.



## Notas

1. FITA, F. *Reseña...*, *op. cit.* (1893), pág. 499.
2. *Ibid*, pág. 500.
3. *Ibid*, pág. cit.
4. ETIENNE, R. *La culte imperial...*, *op. cit.*, pág. 313.
5. *Ibid*, pág. 309.
6. *CIL II*, pág. 411.
7. *Ibid*, pág. cit.

42. Placa de barro cocido hallada en el Campo del Juncal, enfrente del Paredón del Milagro, el 28 de febrero de 1898, y conservada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional.

*Material:* Barro grisáceo.

*Dimensiones:* 30 x 23 x 2 cm.

*Conservación:* Regular.

*Lectura:*

EX OFFIC AN[...]  
[.]I VTERE FILIX[...]  
[.] ENTI

*Ex offic(ina) An[t./...]i utere Filix[...] / [...]c enti(us).*

Sobre la lectura de la placa no se han puesto de acuerdo los distintos autores que la han estudiado, pues las roturas existentes en los extremos impiden la lectura completa de las líneas. El tipo de letra es cursiva, realizada con un punzón sobre el barro blando, y el tipo de letra parece indicar una fecha del siglo IV d. C., único dato en el que parece haber acuerdo entre los investigadores.

La fórmula *Ex offic(ina) utere filix* aparece también en Granátula<sup>1</sup> y en Torre de Miguel Sesmero<sup>2</sup>. Mallón y Marín corrigieron la lectura de Monsalud, estableciendo la que ahora presentamos<sup>3</sup>.

21. Placa de barro del Campo del Juncal.



## Bibliografía

MONSALUD, M. de. *Nuevas inscripciones...*, *op. cit.*, pág. 60 y 61; MALLON y MARIN. *Las inscripciones publicadas por el marqués de Monsalud*, Madrid, 1951, n.º 129, pág. 66. FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, *op. cit.*, n.º 115.

## Notas

1. *CIL II*, 6.340.
2. MONSALUD, M. de. *BRAH*, 30, pág. 484-5.
3. MALLON y MARIN. *Las inscripciones...*, *op. cit.*, pág. 66, n.º 129.

43. Grafito en la "parte exterior de un platillo"<sup>1</sup>, en una colección particular actualmente perdida.

IVLI - FVST

## Bibliografía

MONSALUD, M. de. *Nuevas inscripciones...*, *op. cit.*, pág. 57; MALLON y MARIN. *Op. cit.*, n.º 121, pág. 64; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, *op. cit.*, n.º 116.

## Notas

1. MONSALUD, M. de. *Op. cit.*, pág. 57.

44. Grafito en la parte exterior de una taza, en una colección particular actualmente perdida.

ARII

## Bibliografía

MONSALUD, M. de. *Op. cit.*, pág. 57; MALLON y MARIN. *Op. cit.*, n.º 120, pág. 64; FERNANDEZ GALIANO, D. *Carta...*, *op. cit.*, n.º 116.

45. Grafito sobre fragmento de *terra sigillata* procedente de las excavaciones en la *villa* romana del Campo del Juncal, en donde apareció el mosaico de Aquiles<sup>1</sup>.

IV...

**Bibliografía.** Inédito. N.º inv., 49.

## Notas

1. No se recogen en esta relación las estampillas de alfarero sobre *terra sigillata*, sino únicamente los grafitos que se refieren a personajes que lógicamente habitan en *Complutum*.

46. Grafito sobre *terra sigillata* de la misma procedencia que el anterior.

PR...

**Bibliografía.** Inédito. N.º inv., 50.

47. Grafito sobre *terra sigillata* de la misma procedencia que el anterior.

EVAC...

**Bibliografía.** Inédito. N.º inv., 54.



48. Grafito sobre *terra sigillata* encontrado en las excavaciones de la *casa* en la que apareció el mosaico de los Peces.

C / E

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 7

49. Grafito sobre *terra sigillata* procedente de las excavaciones en la *villa* del Campo del Juncal, en la que apareció el mosaico de Baco.

... CIN

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 29.

50. Grafito sobre *terra sigillata* encontrado en las mismas circunstancias que el anterior.

( T ) VRBE

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 38.

51. Grafito sobre *terra sigillata* de idéntica procedencia.

VAC... NII

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 111.

52. Grafito sobre *terra sigillata* de idéntica procedencia.

SIPAR

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 98.

53. Grafito sobre *terra sigillata* encontrado en las excavaciones en la *casa de Leda*, en 1976.

V L ...

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 175.

54. Grafito sobre *terra sigillata* encontrado en las mismas circunstancias que el anterior.

... HIANI

Bibliografía. Inédito. N.º inv., 345.

55. Fragmento de una inscripción en mármol blanco cuyas dimensiones son 0,15 x 0,15 m., con letras de

8 cm. de altura, del siglo I d. C. Se encuentra actualmente perdido.

... S A...

#### Bibliografía

MONSALUD, M. de. *Op. cit.*, pág. 60. *EE*, IX, 314; MALLON y MARIN. *Las inscripciones...*, *op. cit.*, n.º 128, pág. 65.

56. Fragmento de inscripción de la que no tenemos más noticias que una breve referencia en *CIL II*, en la que no se precisa nada, ni siquiera se ofrece una interpretación para la pieza, que nosotros tampoco estamos en condiciones de formular. Hübner dice que se encontró en la calle Doctor León<sup>1</sup>.

MAGNES AMORIS  
AMOR

Bibliografía y notas. *CIL II*, pág. 710.

#### Conclusiones

El conjunto de inscripciones de *Complutum* plantea una serie de datos de gran interés para el conocimiento de la historia de Alcalá de Henares, principalmente en época altoimperial.

A estas alturas de la investigación, y a falta de nuevos hallazgos que indudablemente han de producirse, se van perfilando líneas de trabajo en torno a los principales grupos familiares y a sus actividades económicas, nivel de renta, etc.

Por lo que respecta a los grupos familiares, Aemilios, Caecilios y Cornellios centran nuestra atención. De los Aemilios, tenemos el testimonio de un miembro de esta familia, *Aemilius Reburus*, que aparece en una inscripción funeraria; libertos de esta familia son probablemente *Aemilia Buttola*, *Aemilia Arbuscula*, ambas con *cognomen* indígena, la segunda de las cuales dedica una inscripción a *Calvus*, en cuyo epígrafe se lee *Aemiliorum*, esto es, siervo de los Aemilios. Probablemente, a esta misma familia, y como liberto, debe unirse *Aemilius*, que dedica una inscripción a su madre, cuyo nombre desconocemos, también liberto y perteneciente a la *gens Arquiocum*.

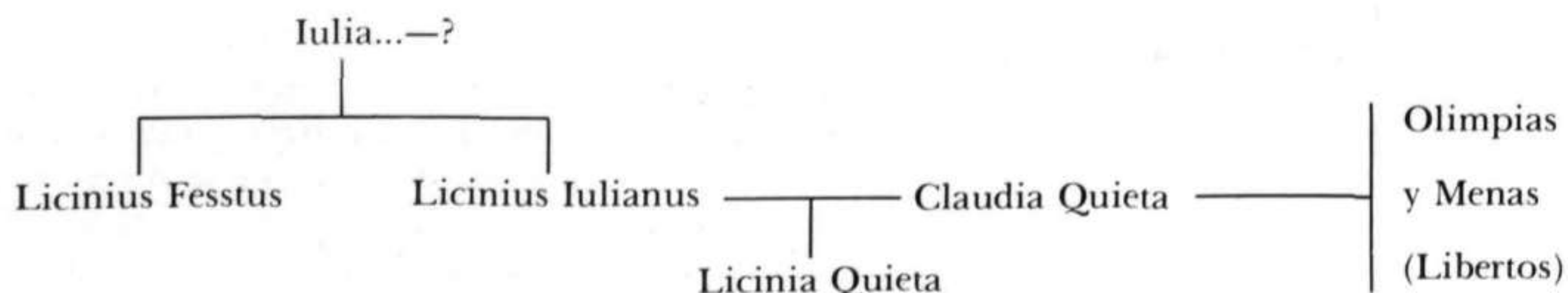
De todos los individuos con *nomen Caecilius/a* que aparecen en las inscripciones, probablemente sólo dos sean miembros de la familia de Alcalá, *L. Caecilius Iustus* y *Caecilia Cara*, pues *Fanius Caecilius Polychronius* es con toda probabilidad tarraconense, y *Caecilius Caecilianus* es un liberto del anterior. Entre los libertos de esta familia deben figurar *Caecilia...*, *Caecilius...*, y *Caecilius Ambinus*, en cuyo epígrafe figura su lugar de origen, *segoviense*.

De la familia de los *Cornellios*, sólo tenemos el nombre de dos hermanos, *Cor(n)ellius Saturninus* y



*Cor(n)ellius Limicus*, a cuyo servicio debe encontrarse el esclavo *Attalus*, en cuyo epígrafe se especifica esta relación.

Un grupo interesante es el de varios individuos, probablemente de origen exumense, con el que hasta el presente podemos relacionar a siete personas, probablemente de la siguiente forma:



También en relación con esta familia deben ponerse otros tres individuos, *Iulius Silvestrus* y *Iulius Fust...* como miembros de la familia, y *L. Iulius Secundus*, como liberto que llegará a pertenecer al colegio de los *seviri Augustales*.

Dos hermanos probablemente, *Grattius Balbinus* y *Grattius Ambatus*, tienen un liberto con *cognomen* griego, *Grattius Pyramus*, que dedica una inscripción a Marte. Otros tres individuos con *cognomen* griego (*Helpis*, *Senarion*, *Sosumus*) llevan el *nomen* *Atilius/a* y un cuarto presenta el *cognomen* *Scodro*, también griego, siendo probable su filiación con *Atilia Helpis*.

*Valerius Crescens* tiene dos libertos conocidos, *Arruntia Pusinca* y *Valerius Syrus*, la primera de los cuales quizá deba ponerse en relación con *Arruntius Initialis*. Por su parte, *Valerius Crescens* está relacionado con los individuos mencionados en la inscripción número 32, de la familia *Nonius*, uno de los cuales presenta el *cognomen* *Crescentius*, precisamente el que luego llegó a ser *Flamen* del culto imperial.

*Appuleius Polydeuces*, el dedicante de la inscripción a Marte Augusto, guarda indudable relación con *Nonius Suavetius Apuleianus*, cuyo *nomen* entronca con *Nonius Crescentius*, al que nos acabamos de referir, pero cuya relación no podemos precisar.

Por lo que se refiere a la estructura de la población, hay que destacar dos aspectos, de una parte, la gran cantidad de libertos, y de otra, el gran número de inmigrantes, tanto de origen oriental, como los procedentes de otras zonas de España.

Respecto a los primeros, los libertos, en diez ocasiones se expresa directamente esta relación, lo que, sobre el total de los 56 individuos de nombre conocido aparecidos en las inscripciones, supone un 18 %, que alcanza un 28,5 % del total si se computa incluyendo los probables libertos que no hacen constar tal condición. Tan sólo dos individuos parecen estar incluidos todavía en un tipo de relación servil, lo que supone un 4 %.

En el grupo de los inmigrantes, tanto libertos como hombres libres, representan un alto tanto por ciento los individuos de origen oriental, especialmente griego, que alcanzan un 16 % del total. Inmigrados de otras localidades peninsulares (Segovia, Clunia, Uxama y Segontia), aparecen seis individuos, cuatro hombres y dos mujeres, lo que representa un 10,8 % del total.

Tan sólo conocemos un nombre de gentilidad, *Arquiocum*, a la que pertenece una mujer de condición liberta, a la que su hijo dedica un monumento.

Por lo que se refiere a la ejecución material de los monumentos, son frecuentes las estelas, en las que aparecen una serie de elementos decorativos comunes, entre los que merecen citarse las rosáceas sobre creciente lunar, que representan en realidad al sol, y es un elemento propio de la simbología funeraria romana<sup>1</sup>; las escuadras en relieve enmarcando el texto de la inscripción, indistintamente por su parte superior o inferior, de las que Cumont refiere su origen anatolio, si bien su interpretación sigue siendo incierta<sup>2</sup>, y las arquerías, que aparecen en tres inscripciones y en las que se ha querido ver la entrada al mundo funerario, las puertas por las que el difunto se introduce en el más allá.

Por su especial interés, cabe citarse la inscripción número 3 en la que el texto se encuentra incluido en una *tabula ansata*; aunque desconocemos la simbología de este elemento, aparece ocasionalmente en el mundo romano. Cumont lo registra en una urna funeraria del Museo de las Termas<sup>3</sup>, con algún caso más, aunque aislado<sup>4</sup>, y en la provincia de Guadalajara lo encontramos en Buenafuente del Sistol<sup>5</sup>.

Una forma frecuente en las estelas es el remate triangular superior con frontón y acróteras, aunque en ocasiones el remate es horizontal. Aparecen también algunas lápidas de grosor menor, y una *cupa*, la de la inscripción número 21.

En cuanto al mundo de la religión, está bien documentado el culto a las divinidades romanas. A Marte se le dedican tres inscripciones, una de ellas con el calificativo de *Augustus*, y se dedican también monumentos a Hércules, Fortuna, Tutela, a las Ninfas y a dos cultos asociados al del emperador, el *Pantheon Augusti* y el Numen. Este culto imperial parece que tuvo en *Complutum* una organización estable, pues se conoce un monumento dedicado a uno de los *flamines*, y uno de los libertos



que aparecen en las inscripciones, pertenece al colegio de los *Seviri Augustales*, institución bien arraigada en aquellos municipios en los que el número de libertos es considerable, así como su participación en la vida económica. Respecto a este factor, hay que suponer que tal número de personajes de origen oriental y libertos, estén probablemente relacionados con una fuerte actividad comercial, como correspondería a *Complutum*, en una encrucijada de grandes vías de comunicación, una de las cuales servía de nexo entre las capitales de la Tarracense y la Lusitania.

Planteadas así las cosas, y a modo de epílogo, sabe referirse a la posible municipalización de la ciudad en época flavia, tal y como también apuntan los restos arqueológicos, con un nivel alto de romanización y un alto nivel de rentas y actividad comercial, según se ob-

serva por los porcentajes de los grupos sociales. El culto imperial debió estar completamente institucionalizado y la religión oficial romana está presente con fuerza, sin que aparezcan en las inscripciones ningún tipo de divinidad indígena. ■

#### Notas

1. CUMONT, F. *Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains*, París, 1966, pág. 225.
2. CUMONT, F. *Ibid*, pág. 232 y 234.
3. *Ibid*, fig. 45.
4. *Ibid*, fig. 73.
5. ABASCAL PALAZON, J. M. *Epigrafía romana de la provincia de Guadalajara, Wad-al-Hayara*, n.º 10 (1983), fig. 11, n.º 4.
6. Los índices que vienen a continuación de este texto se han confeccionado tomando como modelo los publicados por ETIENNE *et alii* en la epigrafía de Conímbriga.

#### INDICES

##### *Nomina virorum et mulierum*

Aemilia Buttola, 17.  
 Aemilia Arbuscula, 21.  
 Aemilius, 5.  
 Aemilius Reburus, 6.  
 G. Annius, 40.  
 Appuleius Polydeuces, 39.  
 Arruntia Pusinca, 9.  
 Arruntius Initialis, 35.  
 Attalus, 37.  
 Atilia Helpis, 23.  
 Atilia Senarion, 20.  
 Atilia? Scodro, 23.  
 Atilius Sosumus, 20.  
 Caecilia, 24.  
 Caecilia Cara, 8.  
 Caecilius, 3.  
 Caecilius Ambinus, 3.  
 Caecilius Caecilianus, 24.  
 L. Caecilius Iustus, 8.  
 Fanius Caecilius Polychronius, 24.  
 Calvo, 21.  
 Claudia Quieta, 14.  
 Cor(n)ellius Limicus, 22.  
 Cor(n)ellius Saturninus, 22.  
 Flaccilla, 38.  
 Flavia Flavina, 25.  
 Flavius Mustarus, 25.  
 Grattius Ambatus, 16.  
 Grattius Balbinus, 16.  
 Grattius Pyramus, 36.  
 Iulia..., 15.  
 Iulius Fust..., 43.  
 Iulius Secundus, 33.  
 Iulius Silvestrus, 19.

Licina Quieta, 10.  
 Licinius Fesstus, 10.  
 Licinius Iulianus, 15.  
 Magia Atia, 40.  
 Menas, 14.  
 Mucia Mamilia, 11.  
 Mutia Varilla, 26.  
 C. Nonius, 32.  
 Cn. Nonius Crescentius, 32.  
 C. Nonius Sincerus, 32.  
 Olimpias, 14.  
 Placidius Ilaccus, 2.  
 Pompeia Antila, 12.  
 Priscus, 11.  
 C. Proculus, 4.  
 Seranna, 19.  
 Nonius Suavetius Apuleianus, 1.  
 Sulpicia Quinta, 18.  
 Terentia Aucia, 7.  
 Valerius Crescens, 9.  
 T. Valerius Syrus, 9.  
 Valerius Valerianus, 13.

##### *Cognomina virorum et mulierum*

Ambatus, 16.  
 Ambinus, 3.  
 Antila, 12.  
 Apuleianus, 1.  
 Arbuscula, 21.  
 Atia, 40.  
 Aucia, 7.  
 Balbinus, 16.  
 Buttola, 17.  
 Caecilianus, 24.  
 Cara, 8.  
 Centius, 42.

Colónico, 4.  
 Crescens, 9.  
 Crescentius, 32.  
 Fesstus, 10.  
 Flavina, 25.  
 Fust..., 43.  
 Helpis, 23.  
 Ilaccus, 2.  
 Initialis, 35.  
 Iulianus, 15.  
 Iustus, 8.  
 Limicus, 22.  
 Mamilia, 11.  
 Mustaro, 25.  
 Polychronius, 24.  
 Polydeuces, 39.  
 Pusinca, 9.  
 Pyramus, 36.  
 Quieta, 10, 14.  
 Quinta, 18.  
 Reburus, 6.  
 Saturninus, 22.  
 Scodro, 23.  
 Secundus, 33.  
 Senarion, 20.  
 Silvestrus, 19.  
 Sincerus, 32.  
 Sosumus, 20.  
 Syrus, 9.  
 Valerianus, 13.  
 Varilla, 26.

##### *Imperatores et domus eorum*

Trajanus, 29, 31.  
 Caesaris?, 41.



**Cónsules**

Trajano: *Nerva Caesar Augustus Traianus Germanicus, Cos. II*: 29, 31.

**Dii deaque**

Pantheon Augusti, 33.  
Fortuna, 34.  
Hércules, 40.  
Mars, 35, 36.

Mars Augustus, 39.

Nimphae, 37.

Numen, 41.

Tutela, 38.

Sacerdotes: *Flamen Romae et Augusti*, 32.

**Civitas romana**

Tribus: *Quirina*, 32.

**Geographica**

*Oppida*: Clunienses, 40; Segontinus, 13; Segoviense, 3; Urbe Italiam, 18; y Uxsamensis, 15.

*Gentes*: *Arquiocum*, 5.

**Notabilia varia**

*Servi(ae)*, 21, 37.

*Liberti(ae)*, 4, 5, 8, 9, 20, 23, 25, 33, 38.

\* Fotografías: Museo Arqueológico Nacional núms. 1, 7, 8, 9, 14, 17, 20 y 21. José Latorre, núms. 10, 11, 12, 13, 19; Robert Knapp, núms. 15 y 18; autores, el resto.



## Bronces de Regina

El yacimiento arqueológico de *Regina* (Casas de Reina), cuyo estudio comenzó en 1978<sup>1</sup>, ha ofrecido ya en cada campaña de excavaciones importantes resultados en lo que concierne a los caracteres de su monumento más señalado, el teatro<sup>2</sup>, y a su urbanismo, cuyas líneas esenciales van determinándose<sup>3</sup>. Al mismo tiempo ha podido recuperarse un importante material arqueológico que ha pasado a engrosar los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz en tanto se construye el museo monográfico de las ruinas de acuerdo con un proyecto elaborado por el arquitecto don Carlos Baztán Lacasa.

De las piezas reginenses ya han sido publicadas las de la sección epigráfica<sup>4</sup> y en la actualidad se estudia lo restante que será dado a conocer en la memoria que sobre dichas excavaciones prepara su director. Ahora, en las líneas que siguen, queremos ocuparnos de diversos bronce hallados durante la campaña de 1981 y que constituyen una parcela a destacar dentro de la plástica escultórica y artes menores del yacimiento que hasta la fecha ha sido parco en piezas de escultura en piedra o mármol.

El grupo bronceo se compone de cuatro interesantes piezas: una figurilla de Minerva, otra de Venus, un torito y una lucerna en forma de paloma. Todas ellas aparecieron en el curso de los trabajos de limpieza, tras su derribo, de las ruinas de la ermita de San Pedro de Villacorza, anterior al siglo XVI y localizada en el tramo del *hyposcaenium* comprendido entre la *valva regia* y *valva hospitalium* derecha, en el nivel de abandono del edificio fechable en la segunda mitad del siglo IV d. C. según el material cerámico allí recuperado.

Antes de su pase al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz fueron sometidas a tratamiento por los restauradores del Museo Nacional de Arte Romano, doña María Jesús Castellanos Gallo y don Enrique Suja Pérez<sup>5</sup>.

### *Minerva*

Bronce. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. N.º Inv.º Gral.: 10.433. Alt.: 0,13 m. Buena conservación. Fundición plena.



1. *Minerva*.





2. Detalle de la figura de Minerva.

La diosa (figs. 1-2) viste *peplos* con *apoptygma* ajustado bajo el pecho por una banda o cinturón. El paño, que cae en pliegos rectilíneos, se ve interrumpido en el costado derecho por ondas en zig-zag que indican el punto de unión de los cabos del tejido. El cuello y sisas del *peplos*, asomando bajo la égida, dibujan gruesas incisiones formando un plegado de gran efecto decorativo. Los bordes inferiores del tejido son de gruesa ejecución y en ellos asoman los pies de la figura. Lleva égida sin *gorgoneion* con gruesas imbricaciones y remate inferior bilobulado marcando los senos.

Se toca con un casco ático con *crista* bajo el que se distribuye el cabello en dos bandas que enmarcan el rostro de planos algo pesados y óvalo redondeado. Los ojos son grandes; la boca, entreabierta; la nariz aparece mutilada. La cabeza, unida al torso por un grueso cuello, esboza un leve giro a la derecha.

El brazo derecho cae desviado del costado, doblándose y avanzando levemente desde el codo; la mano, en la que llevaría la clásica pátera, aparece mutilada a la altura de la muñeca que se dobla hacia la izquierda. El brazo izquierdo se alza formando un ángulo recto; conserva la mano completa con sus dedos perfectamente individualizados y cerrados para asir la lanza. Las piernas mantienen la actitud tradicional y así, mientras la derecha, algo avanzada, soporta el peso del cuerpo, la izquierda indica con su flexión un leve movimiento, que origina en el paño un plegado en V.

La figura de la diosa es una versión, más o menos afortunada, de la Atenea Parthenos, cuyas copias, abundantes, nos reflejan el modelo que tanto se repetirá en la plástica helenística y romana<sup>6</sup>. Está atestiguada la proliferación de estas figurillas bronceas a lo largo de todo el mundo romano, fenómeno que favoreció la metamorfosis del tipo clásico, llegándose a modelos grandemente evolucionados. Así, los copistas romanos crean obras donde se funden *chiton* y *peplos*<sup>7</sup>, y donde el plegado asume numerosas variantes, desde los rectilíneos y severos pliegues que caen rectos, al paño que forma ondas y quiebros en un alarde manierista. No será exclusivamente el paño el factor determinante que nos encuadre la obra en un período clásico o barroco; también el peinado, el casco, o la propia "actitud" de la figura nos recordarán ese carácter híbrido que la copia romana posee. Encontraremos, pues, figuras tocadas con simples cascos áticos con *cristae*, corintios y cascos de triple cimera o con esfinges, todos ellos pasados por el tamiz que impone el helenismo.

La representación de la diosa en pequeñas figurillas de bronce comienza en época helenística como adelantábamos. El modelo reginense, en particular, encuentra sus primeras manifestaciones en Italia ya en los siglos III y II a. C.<sup>8</sup>. Sin embargo, será en época imperial cuando se produzca una verdadera eclosión de estos trabajos con la variedad tipológica conocida, desde efigies en que la figura se encuadra dentro de cánones sencillos en su indumentaria, vistiendo *peplos* simplemente, como podemos apreciar en obras de Madrid<sup>9</sup>, Verona<sup>10</sup>, Lyon<sup>11</sup>, Rouen<sup>12</sup>, a otras provistas de gran barroquismo en el estudio del vestido de la diosa, ejemplos que podríamos encontrar en Verona<sup>13</sup>, Madrid<sup>14</sup>, Torcello<sup>15</sup>, Londres<sup>16</sup> y Avignon<sup>17</sup>.

La Minerva reginense, pues, responde a un tipo frecuente. El equilibrio de la figura, en cuanto a actitud, contrasta con ese cierto "manierismo" que se aprecia en el vestido. El *peplos* cae rectilíneo hasta el *apoptygma* para desarrollar un juego de curvas en el plegado que cubre las piernas, manteniendo en el costado derecho un exagerado zig-zag que indica los bordes de unión del tejido. La égida constituye un simple adorno del pecho. Las sisas y escote del *peplos* no son sino un elemento más de puro valor decorativo. El peinado, en lo que puede apreciarse y los rasgos enunciados, invitarían a proponer una cronología para la figura en la primera mitad del siglo II d. C.



4. Vista frontal  
de la Venus reginense.



3. Venus  
de Regina.



### Venus

Bronce. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. N.º Inv.º Gral.: 10.272. Alt.: 0,12 m. Buena conservación. Fundición plena.

El grácil y joven cuerpo de la diosa (figs. 3-4) se representa desnudo. El modelado es suave, dando a la carne esa calidad táctil, aterciopelada, capaz de conseguir un buen "sfumato" a pesar de la pequeña dimensión de la obra. El peso del cuerpo lo soporta la pierna derecha, mutilada antes de la rodilla, mientras la izquierda se levanta y dobla al efecto de ajustarse la sandalia con la mano derecha a la altura del talón. El brazo izquierdo, fracturado a la altura del codo, sigue en línea recta para otorgar equilibrio a la figura; el derecho cae paralelo al costado. El torso, de cadera carnosa y marcada cintura, se incurva y avanza a la derecha dibujando un giro de tres cuartos que determina la posición de la cabeza. El pecho, pequeño, delicado, da paso a un cuello de proporciones un tanto masivas. El rostro, la zona más movida del cuerpo, es un buen trabajo. Los ojos llevan incisas las pupilas, que tal vez podrían haber estado rellenas de otro material; la nariz es recta y la boca, entreabierta, dibuja el perfil de los labios. El cabello, por fin, se distribuye en dos bandas simétricas de bucles huecos ligados a la altura de la nuca y cayendo en

mechones por la espalda y hombros. Una amplia diadema triangular corona a la diosa.

El trabajo del bronce alcanza en esta figurilla una perfección y minuciosidad en detalles dignos de mención. Los cabellos se individualizan de tal modo que sería posible contarlos. El rostro se configura con una gran expresividad y las extremidades, tanto la mano derecha como el pie izquierdo, ven representados sus cinco dedos. El autor no olvida ni la representación de la sandalia que da origen al tema.

La producción helenística encontrará en el tema de Afrodita un nutrido repertorio iconográfico. El tipo de Venus, en el episodio de su "toilette", sufre un fenómeno de popularización. Tanto el mundo alejandrino como el microasiático, o el de las islas, incluirán este tema dentro de sus talleres. Los ejemplos de Venus calzándose la sandalia son abundantes y los del Metropolitan<sup>18</sup>, Museo Nacional de Nápoles<sup>19</sup> y British Museum<sup>20</sup> no dejan de ser expresivos. El momento helenístico avanzado, pues, es el que corresponde a la creación del tipo.

En época imperial la figura de Venus es aceptada gustosamente por los artesanos, ya que la iconografía de la diosa se prestaba a las mil maravillas al gusto decorativo de los romanos. Por ello, los ejemplos que han llegado hasta nosotros son, en verdad, numerosos. Así, dentro del tipo reginense se podrían citar, entre otras,



las figuritas de Lyon<sup>21</sup>, Delos<sup>22</sup>, Verona<sup>23</sup>, Showcase<sup>24</sup>, así como una interesante pieza que, procedente de Vaison, conserva el British y que, aunque no la podemos incluir dentro del tipo, no es mal ejemplo de un trabajo en bronce, con un estudio muy minucioso del cabello y rostro, muy en consonancia con la calidad del bronce reginense que tratamos<sup>25</sup>.

La cronología que podríamos asignar a esta figurilla, siempre difícil cuando se trata de obras de este tipo, acaso, sobre todo si nos fijamos en el estudio del peinado y en esa innegable armonía y clasicismo conseguida, no estaría muy alejada del imperio de Adriano.

### **Torito**

Bronce. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. N.º Inv.º Gral.: 10.276. Alt.: 0,04 m. Fundición plena.

Pieza de aplique que representa un toro en reposo. La figura está concebida dentro de un gran esquematismo (fig. 5). La cabeza se compone de un hocico tubular; dos gruesas incisiones marcan los ojos y tanto orejas como cuernos se conservan completos. Las patas van soldadas por parejas, delanteras y traseras. Las delanteras poseen restos de su aplique a un pedestal u otra pieza broncea, las traseras están fracturadas hacia su mitad. La cola, de proporciones mayores al resto, se separa del cuerpo. El animal se capta de un modo "impresionista", careciendo la figura de cualquier intento de consideración minuciosa que contemple un estudio anatómico, un modelado naturalista o el tratamiento del pelaje, limitándose tan sólo el artífice a definirlo con cuatro trazos fundamentales.

La figura del toro la encontramos frecuentemente entre las piezas de aplique. Existen numerosas variantes que van del naturalismo más exquisito a la simple

esquemmatización. Entre los ejemplos cabría citar algunas piezas arcaicas de origen italiano en el Museo Calvet de Avignon<sup>26</sup>, una figurilla del Museo de Rouen<sup>27</sup>, un bóvido de Lons-le-Saumier<sup>28</sup> y algunos del M.A.N.<sup>29</sup> y del de Bellas Artes de Lyon<sup>30</sup>, estos últimos mucho mejor trabajados.

### **Lucerna**

Bronce. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. N.º Inv.º Gral.: 10.273. Alt.: 0,085 m. Buena conservación.

La lucerna reginense adopta figura de paloma (fig. 6). El cuerpo del animal, naviforme, se concibe en actitud de reposo, hierática y frontal. La cabeza responde a un sencillo esquema: pequeñas incisiones se sitúan en todo el cráneo indicando el plumaje; los ojos se marcan; el pico es largo. La zona del buche se ha trabajado con cierto detallismo mediante incisiones imbricadas para las plumas que alternan con otras de mayor tamaño. Las alas permanecen adheridas al cuerpo; en ellas el plumaje se consigue por medio de incisiones "spicatae" muy esquemáticas. Las patas se presentan dobladas y se componen de dos apéndices que proporcionan estabilidad a la pieza. La cola se alarga y remata en piqueta de gran embocadura para la llama.

Sobre las alas se sitúa el orificio para rellenar el depósito que poseía una pequeña tapa que iría engarzada a los orificios existentes ubicados junto al apéndice vertical que servía para su sujeción bien en una lámpara mayor, bien en otro soporte.

Aun dentro de su esquema sencillo, la figura no prescinde del detallismo y la minuciosidad, todo dentro de una cierta ingenuidad.

La existencia de lámparas en forma de ave (águila,



5. Torito.





6. *Lucerna reginense en forma de paloma.*

gallo, pavo, paloma) se sitúa entre los siglos IV y VI d. C. La de la paloma será la figura más representada debido a su carácter simbólico en el culto cristiano. La iconografía oscila entre tipos algo diversos que van de la corriente realista a la plena abstracción, a veces con profusión de detalles que suelen ser determinantes de su cronología.

Entre los numerosos paralelos se podrían citar algunos ciertamente interesantes. En el Louvre se conservan dos expresivos ejemplos procedentes de Toscana y de Alta Siria<sup>31</sup>, en ellos la figura está a medio camino entre la estilización y el naturalismo. La lámpara de Altrip<sup>32</sup> es muy similar al ejemplar reginense, no sólo en cuanto a la actitud, sino también en cuanto a la concepción del conjunto de la pieza. En el Museo de Recklinghausen, como procedente de Séheh Abadé, se encuentra una

excelente muestra de lucerna en forma de paloma. El naturalismo domina la obra. Si en otras piezas encontráramos un predominante esquematismo en el tratamiento del plumaje y en su concepción general, la lucerna de Recklinghausen es fruto de un acusado sentido de la observación<sup>33</sup>.

La lucerna reginense se constituye en ejemplo dentro del tipo abstracto de la concepción del animal, aunque no se desdeña en modo alguno un deseo de minuciosidad y naturalismo. La cronología no es otra para nosotros que la segunda mitad del siglo IV d. C., pues, por una parte, no existe esa frialdad de la figura de Altrip y tampoco se capta ese pleno realismo logrado por la de Recklinghausen, y por otra, el contexto arqueológico en el que apareció, con algunos fragmentos de sigillata gris paleocristiana, es claro y terminante. ■



1. ALVAREZ MARTINEZ, J. M. "Excavaciones arqueológicas en Regina. Primera campaña". *VI Congreso de Estudios Extremeños* (en prensa).
2. ALVAREZ MARTINEZ, J. M. "El teatro romano de Regina". Actas del simposio "El teatro en la Hispania romana". Badajoz, 1982, pp. 267 y ss.
3. Ha aparecido, durante las campañas de 1982 y 1983, una de las vías principales del municipio, el posible *cardo maximus*, con su conducto sanitario en perfecto estado de conservación.
4. ALVAREZ MARTINEZ, J. M. "Epigrafía reginense". *Rev. Museos I* (1982), pp. 9 y ss.
5. Los bronzes se encontraron en buen estado; poseían pocas concreciones terrosas en superficie. Los focos de cloruros eran pequeños y aislados, siendo la lucerna y el torito las piezas más afectadas. La primera limpieza consistió en un desengrasado general. A continuación se sometieron a un proceso de secado pasando a limpieza mecánica para eliminar las concreciones más duras. El tratamiento finalizó con la aplicación del bisturí y una consolidación a base de ceras. La Venus, especialmente, y la Minerva conservan una excelente pátina noble; el torito y la lucerna presentan una pátina de cupritas en formación.
6. BIEBER, M. *Ancient copies*. Nueva York, 1977, pp. 90 y ss.
7. BIEBER, M. *op. cit.*, fig. 423 (Ateneas del Capitolino y British Museum).
8. FRANZONI, L. *Bronzetti etruschi e italici del Museo Archeologico di Verona*. Roma, 1972, pp. 202-203, fig. 182-183.
9. THOUVENOT, R. *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid*. París, 1927, n.º 132, p. 34.
10. FRANZONI, L. *Bronzetti romani del Museo Archeologico di Verona*. Venecia, 1973, n.º 16-21, pp. 40 y ss.
11. BOUCHER, St. *Bronzes romains figurés du Musée des Beaux-Arts de Lyon*. Lyon, 1973, n.º 158-159.
12. ESPERANDIEU, E.-ROLLAND, H. *Bronzes antiques de la Seine Maritime*. París, 1959, n.º 30.
13. FRANZONI, L. *Bronzetti romani...*, n.º 14, 15, 22, 23, 24, pp. 33, 34 y 41.
14. THOUVENOT, R. *op. cit.*, n.º 21, p. 14, lám. III.
15. TOMBOLANI, M. *Bronzi figurati etruschi, italici, paleoveneti e romani del Museo Provinciale di Torcello*. Roma, 1981, n.º 54, pp. 80-81.
16. WALTERS, H. B. *Catalogue of the Bronzes, greek, roman and etruscan in the British Museum*. Londres, 1899, n.º 1.042 y 1.051.
17. ROLLAND, H. *Bronzes antiques de Haute Provence*. París, 1965, n.º 68 y 69.
18. BIEBER, M. *The Sculpture of the Hellenistic Age*. Nueva York, 1967, p. 99, figs. 394-395.
19. BIEBER, M. *The Sculpture...*, p. 144, fig. 606.
20. WALTERS, H. B. *op. cit.*, n.º 280, p. 37, lám. VIII.
21. BOUCHER, St. *op. cit.*, n.º 179.
22. MARCADE, J. *Au Musée de Délos*. París, 1969, pp. 235 ss. lám. XLVII.
23. FRANZONI, L. *Bronzetti romani...*, n.º 57.
24. INAM, J. *Roman Sculpture in Side*. Ankara, 1975, n.º 84, p. 157, lám. LXXV, 5.
25. ROLLAND, H. *op. cit.* n.º 75.
26. ROLLAND, H. *op. cit.* n.º 239 y 240.
27. ESPERANDIEU, E.-ROLLAND, H. *op. cit.*, n.º 130.
28. LEBEL, P. *Catalogue des collections archéologiques de Lons-le-Saunier III. Les bronzes figurés*. París, 1963, n.º 12, pp. 15-16, lám. IX.
29. THOUVENOT, R. *op. cit.*, n.º 358.
30. BOUCHER, St. *op. cit.*, n.º 306-307.
31. COCHE DE LA FERTE, E. *L'Antiquité Chrétienne au Musée du Louvre*. París, 1958, n.º 26 y 28.
32. MENZEL, H. *Die römischen Bronzen aus Deutschland. I. Speyer*. Mainz, 1960, n.º 37.
33. WESSEL, F. *L'Art Copte. L'Art antique de la basse - époque en Egypte*. Bruselas, 1964, p. 137. Cfr. también: *Koptische Kunst. Christentum am Nil*. Essen, 1963, p. 278, fig. 189.



## Excursión a través de la moneda castellana medieval

Una bolsa conteniendo varios centenares de monedas sin clasificar, pertenecientes a los fondos antiguos del Museo Arqueológico Nacional, me ha permitido realizar una auténtica excursión a través de las acuñaciones medievales de los reinos de Castilla y de León.

En este abigarrado conjunto, paralelamente a piezas sueltas, creo haber podido distinguir varios tesorillos, así como ejemplares raros. Todos estos materiales los expongo por el orden cronológico de reinados, adscribiendo a algunos de ellos ciertas monedas mal clasificadas hasta ahora o que son todavía motivo de criterios dispares. Para la mejor comprensión del conjunto he reproducido 89 ejemplares, entre los que se cuentan tanto piezas raras como corrientes, a fin de que el lector pueda disponer de un repertorio lo más completo posible de este período de cuatro siglos, en el que abundan tanto las variantes como las imitaciones sucesivas.

### *Alfonso VI (1072-1108)*

Cuatro ejemplares de *dineros* de vellón (fig. 1), todos equivalentes. En anverso, cruz patada y ANFVS REX; en reverso, dos estrellas y dos aros, simétricamente dispuestos, y TOLETVM. Las gráficas que rodean los temas centrales están formadas por glóbulos unidos mediante hilos continuos. Las letras son las románicas de trazos gruesos. Estas piezas constituyen la primera serie de este monarca tras la conquista de Toledo en 1085, que son, asimismo, las más antiguas monedas conocidas de Castilla-León<sup>1</sup>. El peso medio es de 1,04 gramos, corroborando lo dicho en otro lugar<sup>2</sup>, de que tanto las piezas de este monarca, como las de su coetáneo Alfonso el Batallador, rey de Aragón, fueron en talla de 18 sueldos en marco de 233 gramos.

### *Alfonso el Batallador (1108-1128?)*

Nueve ejemplares de *dineros*, equivalentes a los citados en el artículo de la nota 2. Descripción: cabeza desnuda a izquierda y ANFVS REX; cruz patada y TOLETA. Labra muy tosca y peso medio de 0,80 gramos. Posiblemente acuñados a raíz de la primera entrada en Toledo, como rey de Castilla, en 1108 ó 1111.

### *Alfonso VII (1128?-1157)*

No hay monedas suyas en este lote. Dividió el reino entre sus hijos Sancho III y Fernando II.

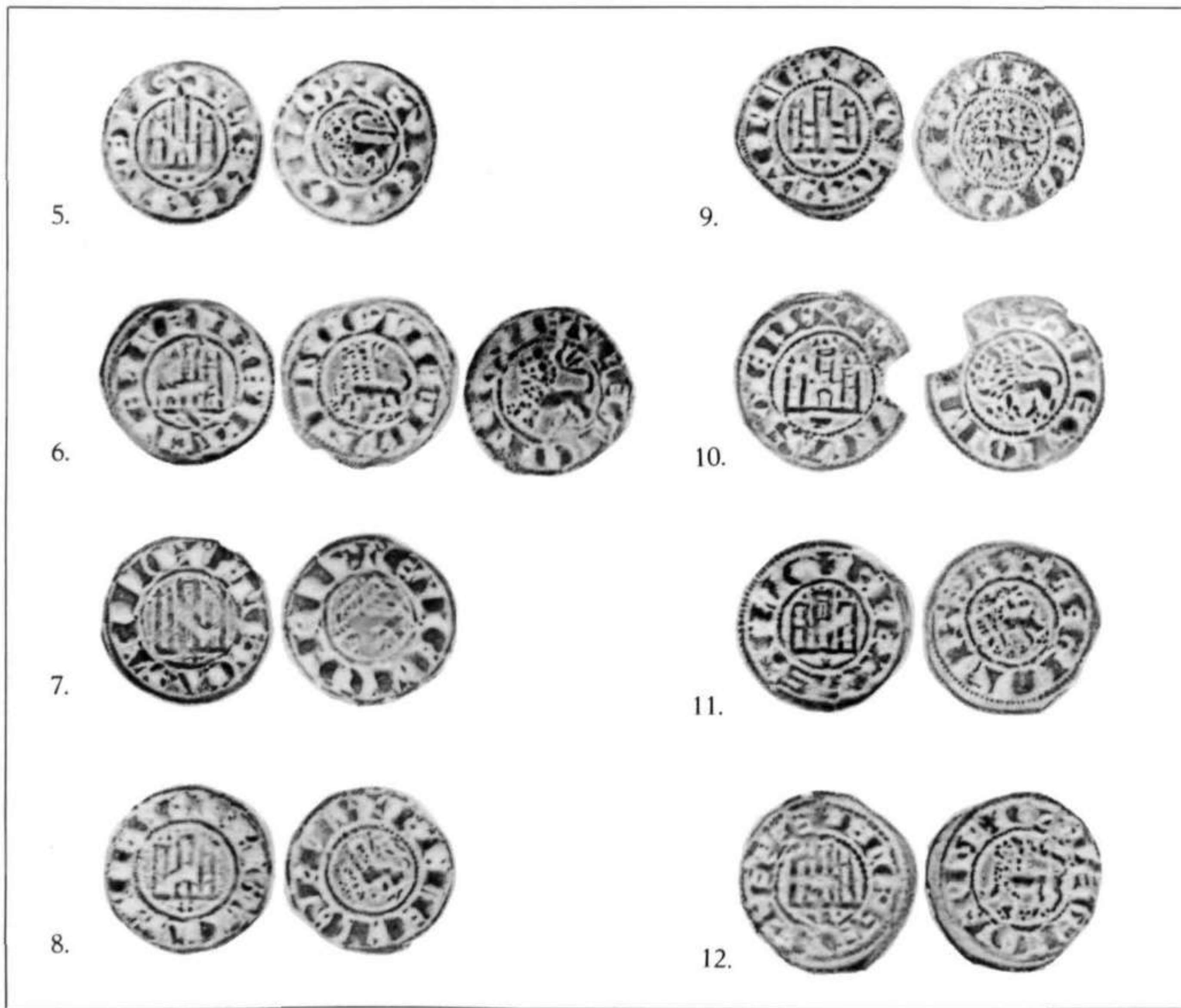
### *Sancho III (1157-1158)*

Rey de Castilla. *Dinero* de vellón (fig. 2), de 0,94



*Dineros de vellón de Alonso VI (1), Sancho III (2), Alfonso VIII (3) y Alfonso IX (4).*





*Fernando III el Santo.  
Dineros de vellón. Cecas de  
"tres puntos" (5), Sevilla,  
Salamanca o Segovia (6),  
con leones muy diferentes;  
Burgos (7, 8), Toledo (9),  
Cuenca (10), Coruña (11) y  
ceca incierta (12).*

gramos: cruz patada con pares de circulitos en los cantones, junto a la gráfila, y REX SANCIVS<sup>3</sup> / busto barbado y coronado, a derecha; a los lados, TOL-ETA. Hay "marca secreta" de un circulito después de la última letra, junto a la corona.

#### **Alfonso VIII (1158-1214)**

Rey de Castilla. Seis *dineros* de vellón (fig. 3) de un mismo tipo: busto coronado a izquierda y ANFVS REX / castillo de dos torres con vástago central superado de cruz; a los lados, sendas estrellas y en exergo T(oledo). Entre las piezas que forman este lote ya aparece la primera A gótica, formada por un ángulo, a veces con travesaño encima. Peso medio, 0,82 gramos.

#### **Enrique I (1214-1217)**

Rey de Castilla. No hay monedas de este monarca en el lote.

#### **Fernando II (1157-1188)**

Rey de León. No hay monedas suyas en este lote.

#### **Alfonso IX (1188-1230)**

Rey de León. *Dinero* de vellón (fig. 4): león pasante

a derecha y ADEFONSVS REX / cruz patada y SCI IACOBI API (Santiago apóstol), con circulitos "secretos" entre S-C e I-A. Peso, 1,04 gramos. Esta emisión compostelana debe corresponder a alguna de las concesiones de moneda que el rey otorgó a la Silla episcopal de Santiago.

#### **Fernando III (1217-1252) (1230-1252)**

Unión definitiva de Castilla y León. Treinta y ocho *dineros* de vellón<sup>4</sup>: castillo de tres torres, más alta la central / león avanzando a izquierda. Leyendas: F REX CASTELLE / ET LEGIONIS. Cecas representadas, según las marcas del exergo: tres puntos (fig. 5), 12 ejemplares; peso medio, 0,76 gramos. Marca S (fig. 6), Sevilla o Salamanca, 9 ejemplares; peso medio, 0,80 gramos. Marca B (fig. 7), Burgos, 4 ejemplares, uno con F REGIS CASTELLE (fig. 8); peso medio, 0,71 gramos. Marca T (fig. 9), Toledo, 5 ejemplares; peso medio, 0,82 gramos. Marca copa (fig. 10), Cuenca, un ejemplar incompleto, 0,75 gramos. Marca concha (fig. 11), La Coruña, 5 ejemplares, peso medio, 0,81 gramos. Marca vástago alargado horizontal con protuberancia central (fig. 12), ceca ?, 2 ejemplares, peso medio, 0,84 gramos.





*Infante don Enrique, hermano de Alfonso X. Dineros de vellón. Tres de Sevilla (13, 14, 15), y uno de Toledo (16). Atribución dudosa a causa de la dificultad de lectura. En caso contrario serían de Fernando III.*



*Alfonso X el Sabio. Dineros de vellón. Uno de Burgos (17), como los anteriores de Fernando III. Otros dos con castillo muy diferente y león a derecha conseguido mediante trazos y puntos, muy tosco: sin ceca (18), y con creciente invertido en el exergo (19). Otro más con cuartelado de castillos y leones, y leyenda de seis líneas, de tosquedad impresionante (20).*

### **Don Enrique (1252?-1255)**

Hermano de Alfonso X y sublevado contra éste. Con muchas reservas y dudas adjudicamos a este príncipe cuatro *dineros* equivalentes a los citados de Fernando III, aunque es notorio<sup>5</sup> que existen otros indubitados. En los cuatro ejemplares la E, inicial del nombre, se distingue con gran dificultad (figs. 13, 14, 15, 16). Tres tienen marca S y uno T. Peso medio, 0,84 gramos. De ser equivocada esta atribución corresponderían a su padre.

### **Alfonso X (1252-1284)**

Tres ejemplares como los citados últimamente de Fernando III y de don Enrique; muy mala conservación. Uno de ellos es de Burgos (fig. 17).

Quince *dineros* con castillo / león a derecha. Son de factura totalmente distinta a los anteriores y ninguno tiene marca de ceca (fig. 18), salvo uno con creciente tumbado, bajo el castillo (fig. 19). Los leones están grabados muy torpemente y con numerosos puntos sueltos figurando las crines y el pelo de la fiera. Leyendas: ALF REX CASTEL / ET LEGIONIS. A veces hay separación de palabras mediante pares de puntos. Peso medio, 0,87 gramos.

Ocho ejemplares de otra serie: en anverso cuartelado de castillos y leones; en reverso, ALF / ONSVS / REXCAS / TELLEE / TLEGIO / NIS, en seis líneas, equivalentes, en cuanto a tipos, a la especie argétea que he supuesto 1/4 de maravedí de plata<sup>6</sup>. El grabado es tosquísimo y, como consecuencia, no se aprecia la marca del taller, que debería estar en el primer cuadrante, arriba, en el lado derecho. Peso medio, 0,76.

### **Sancho IV (1284-1295)**

En este reinado cabe distinguir dos períodos fundamentales: uno en calidad de monarca, tras la muerte de su padre, que se enmarca entre las fechas indicadas; otro anterior, siendo infante, sublevado contra Alfonso X (1282-1284). A esta primera fase se pueden atribuir ciertas monedas de vellón que carecen del nombre real y que difícilmente cabría adscribir a otro momento histórico: sabido que la *moneda* fue una prerrogativa real, se deduce que las piezas que en cualquier época se han acuñado sin onomástico del gobernante, obedecieron a períodos anormales y turbulentos; por otra parte hay documentos que mencionan estas labras<sup>7</sup>, pues en el Ordenamiento de Cuéllar, año 1282, se dispone la acuñación de *burgaleses, leoneses, salamanqueses... mone-*





*Sancho IV infante (1282-1284). Dineros de Vellón, anónimos, fabricados durante el enfrentamiento contra su padre, Alfonso X. Uno con cuenco (21) y otro con copa (22), de Cuenca.*

das como la solían aver en tiempo del rey don Alfonso [IX] mi bisabuelo et del rey don Ferrando [III] mio abuelo. Tales "burgaleses nuevos" son los primeros dineros novenes de autenticidad indiscutible<sup>8</sup>, por haberlos equiparado don Sancho a 9 blancos de la primera guerra de Alfonso X.

Esta especie, que desconocemos realmente, puede ser la que ofrece castillo / león rampante a izquierda, dentro de 8 y de 7 lóbulos, respectivamente, con leyenda seguida en ambas áreas, que dice MONETA CASTELLE / ET LEGIONIS, que ya en nuestra obra citada<sup>9</sup> sugerimos podría ser de este momento histórico.

En el presente lote, sólo contamos con cuatro ejemplares (peso medio, 0,71 gramos), en los cuales parece advertirse un cuenco (fig. 21), y una copa (fig. 22), ambos de Cuenca. Dos más, en mala conservación, uno acaso de León. En defensa de la nueva atribución, apar-



*Sancho IV, infante (1282-1284). Meajas de vellón, anónimas, atribuibles al mismo. Diámetros: 14 y 15 milímetros. Un ejemplar con L(eón) en la puerta del castillo (23), y otro con II o L sobre la doble gráfila del exergo (24).*

*Sancho IV, rey. Cornados nóvenes: L(eón)-estrella (25), estrella-estrella (26), estrella-venera, de la Coruña (27), B(urgos)-estrella (28), estrella-estrella y S(evilla) en la puerta (29), y ¿S?-estrella (30).*

te de lo ya mencionado, cabe añadir que encontramos M y N góticas, que se inician bajo Alfonso X, pero no se ven con Fernando III ni con Alfonso IX<sup>10</sup>.

A esta misma fase pueden pertenecer también cinco meajas que en copas cuadradas contienen un castillo y un león al paso hacia la izquierda (como en los dineros de Fernando III y de Alfonso X). Las leyendas son CA-ST-EL-LE / LE-GI-ON-IS. Una tiene L(eón) en la puerta del castillo (fig. 23); otra II o L, sobre la doble gráfila del exergo (fig. 24). La ausencia de nombre real, la similitud de letras con el grupo anterior, y el caballo al paso hacia la izquierda, permiten asegurar esta atribución. Peso medio, 0,40 gramos.

Otra pieza más cabe atribuir a esta fase. Trátase de un dinero anónimo, totalmente de cobre y de 18 milímetros de diámetro, que no reproducimos debido a su





malísima conservación. Es equivalente al que publico en mi *Historia* citada, lámina LII, fig. 206, que tiene en anverso una cruz patada con otros vástagos en los cantones y de leyenda MONETA LEGIONIS, y en reverso un alto vástago, rematado en cruz, del que salen dos ramas hacia los lados. Atribuido por mí, con interrogante, a Fernando III, observo que una de las N del epígrafe, en forma gótica, obliga a situar esta pieza desde Alfonso X en adelante, por lo cual no hay inconveniente en suponerla de Sancho IV, siendo infante.

Ya rey, desde 1286 Sancho IV acuña *cornados novenes* y *cornados seisenes*, así denominados por su equivalencia con los dineros blancos de la primera guerra, de Alfonso X. En este lote no hay seisenes, pero sí novenes. He aquí la descripción de los mismos: en anverso, busto coronado a izquierda, que llega hasta el borde por arriba y abajo; en reverso, castillo con torre central baja (lo contrario que en reinados anteriores), superada de vástago rematado en cruz. Leyendas: SANC-II REX / CASTEL-LELE-GIONIS. Diecinueve ejemplares con peso medio de 0,74 gramos. Las marcas de ceca se hallan a los lados del vástago central, o en la puerta, o en el exergo. Hay piezas con L(eón)-estrella (fig. 25), estrella-estrella (fig. 26), estrella-venera (fig. 27) (La Coruña), B(urgos)-estrella (fig. 28), estrella-estrella y S en la puerta (fig. 29), y ¿S?-estrella (fig. 30).

#### Fernando IV (1295-1312)

De este monarca no hay monedas en el lote estudiado.

#### Alfonso XI (1312-1350)

Nueve piezas equivalentes a los cornados de Sancho IV, con peso medio de 0,80 gramos. Característica fundamental es que el castillo tiene más alta la torre central. Alrededor del busto (también hasta el borde por arriba y abajo), ALFONS REX (con variantes o supresión de letras). En reverso, CASTELELEGIONIS en escritura seguida. Reproducimos 4 ejemplares: uno con L(eón)-estrella a los lados de la torre central, más L(eón) en exergo (fig. 31). Otro con estrellas (?) arriba y S en exergo (fig. 32). Un tercero con estrellas de orificio central, arriba, y M gótica en la puerta (fig. 33). El cuarto sólo presenta T en la puerta del castillo (fig. 34).

De este reinado contamos con piezas de dos series más. Una ofrece los tipos dentro de cinco lóbulos (fig. 35). El castillo tiene más alta la torre central y en exergo S. El león es rampante a izquierda, con dos patas sobre el suelo. Leyendas: AL DI GRA REX CAST / AL DI GRA REX LEGION. Las *aes* son ya las góticas de la segunda época, con un brazo curvo. Peso del único ejemplar, 0,85 gramos.

De la otra serie hay un dinero novén con los tipos dentro de copas cuadradas (fig. 36). El castillo también tiene más alta la torre central y en exergo consta L(eón),



Alfonso XI.  
Cornados de vellón. Con L(eón) (31), S(evilla?) (32), M (33), de Medina del Campo o Murcia, y T(oledo) (34).



Alfonso XI. Dinero con los tipos dentro de cinco lóbulos (35) a imitación de piezas de Fernando IV.



Alfonso XI. Dinero con los tipos dentro de copas cuadradas (36), como las meajas de Sancho IV siendo infante. Ceca de León.





*Pedro I. Dinero con busto de frente (37), a imitación de los de su padre, Alfonso XI, de quien no hay en este lote.*



*Enrique II. Cornados de vellón (38, 39, 40). Los dos últimos son de Burgos.*

montando sobre la línea más interna de la doble gráfila que rodea al castillo. El león está rampante a izquierda con dos patas sobre el suelo y rabo trifurcado, una de cuyas colas pisa la doble gráfila interna. Hay un circulito "secreto" en el campo, bajo las patas delanteras. Leyendas: A-REX-CAS-TEL-E (esta *e* a izquierda de la cruz donde se inicia la leyenda) / E-TLE-GIO-NIS-L (esta *l* en línea con la cruz, repite la inicial de la ceca). También hay *aes* góticas de lado curvo (no anteriores a Sancho IV). Peso del ejemplar, 0,71 gramos.

#### ***Pedro I (1350-1369)***

Este reinado sólo está representado por cuatro dineros de un nuevo tipo: busto de frente, coronado, que llega hasta el borde por arriba y abajo / castillo con torre central más alta. Leyendas: PETR-VSREX / PETRVS REX CASTEL (las *aes* todavía son del primer tipo gótico). Reproducimos un ejemplar de 0,80 gramos, cuya inicial parece ser S o B (fig. 37). Los otros están frustros.

#### ***Enrique II (1366<sup>11</sup>-1379)***

Contamos con 11 ejemplares de *cornados*: busto coronado a izquierda, que llega hasta el borde por arriba y abajo / castillo con torre central más alta. A pesar de este reducido número, responden a tres series, acaso todas de cobre.

Primera serie (fig. 38): Tipos sin gráfila interna. En anverso, ENR-ICVS:R; en reverso, ENRICVS:REX:CAST. Marca de ceca, frustra. Peso, 0,74 gramos. Cuatro ejemplares más, muy mal conservados, alguno con S. Peso medio de los cinco, 0,79 gramos.

Segunda serie (fig. 39): busto real limitado por gráfila. Leyendas: ENRI-CVSRE / ENRICVS:REX:CASTE. Ceca de Burgos. Ejemplar incompleto. Peso, 0,86 gramos.

Tercera serie (fig. 40): También con gráfila alrededor del busto. Se distingue de la anterior por las leyendas: ENRIC-VS:RE / CASTELE:ELEGIONIS. Ceca de Burgos. Peso, 0,95 gramos. Cinco ejemplares. Peso medio, 1,06 gramos.

Otra serie es equivalente a una de Alfonso XI, con castillo y león rampante a la izquierda sobre dos patas, dentro de cinco lóbulos, respectivamente (fig. 41). En la base del castillo, y más afuera, dos aros en vertical, que parece quieren formar una S (¿intención o casualidad?). Circulitos en las enjutas de los arcos. Leyendas: ENRICVS:REX:CAST: / ENRICVS:REX:LEGIO. Peso, 1,13 gramos. Dos más, equivalentes en todo; uno acaso de Burgos.

A continuación nos toca reseñar 18 *cruzados* (22 milímetros de diámetro), que fueron atribuidos erróneamente por Heiss a Enrique III. Acuñados ya en 1369<sup>12</sup> con valor de un maravedí (10 dineros novenes), ley de 1 dinero y 12 granos y talla de 120 piezas en marco, o sea con peso teórico de 1,916 por pieza. Acaso constituyen



un tesorillo o parte de él. En anverso, busto coronado a izquierda dentro totalmente de gráfila circular. En reverso, cruz latina (de donde les vino el nombre), que corta la leyenda por abajo; en los cantones, E-N-R-I, con las *enes* góticas de brazo curvo. Cabe distinguir dos series: Una con ENRICVS REX CASTELLE / ENRICVS REX CAST (las *eses* invertidas). Sólo hay un ejemplar (fig. 42), de 2,29 gramos. Otra serie (fig. 43) con ENRICVS:REX:LEGIONIS / ENRICVS:RE-X:CASTELLE. Peso medio de los 17 ejemplares, 1,67 gramos, pero la pieza de mayor peso alcanza 2,22 gramos.

Todas estas monedas carecen de ceca, por lo cual cabe sospechar que las que ofrecen ENRICVS REX CASTELLE, en anverso, sean de Burgos (*caput Castellae*), y las que muestran ENRICVS REX LEGIONIS en dicha área sean de León.

### Juan I (1379-1390)

En este lote se cuentan *blancas*, *cornados* y *blancos del Agnus Dei*. Las *blancas* suman 32 ejemplares y pueden proceder de un tesorillo. Se caracterizan por contener castillo y león, dentro de seis lóbulos dobles, respectivamente. Las enjutas de estos lóbulos se decoran con puntos (Toledo, Cuenca, La Coruña), aros (Toledo, Burgos, Sevilla, ¿Cuenca?), y cruces (Burgos, Toledo, Cuenca). En ocasiones, el anverso ofrece una modalidad y el reverso otra: tal ocurre en piezas de Toledo y Burgos. El castillo tiene más alta la torre central y en exergo consta el emblema de la ceca. El león va hacia la izquierda y presenta interesantes variaciones que iremos reseñando. Para la posición de esta fiera hemos considerado como parte superior de la moneda la cruz de la que arranca la leyenda del reverso: así vemos que hay ejemplares de Toledo con el león sobre tres patas, también de pie sobre dos, que se repite en Burgos. Con dos patas en el suelo hay otras piezas que ofrecen el cuerpo casi en posición horizontal (Sevilla, etc.). Tales variaciones acaso podrían significar emisiones distintas, pero sería necesario observar muchos más ejemplares para obtener conclusiones firmes. Alrededor de los arcos hay una gráfila, de puntos o seguida.

El módulo de estas piezas suele ser de 22 milímetros, equivalente al de los *cruzados*, y nacieron con valor de medio maravedí (cinco dineros novenes): en innumerables documentos de la Edad Media consta la expresión "dos blancas un maravedí". Hemos situado el origen de esta especie bajo Pedro I<sup>13</sup> y su apogeo acontece durante los reinados de los Trastámaras.

Las piezas de Toledo son 6 y de leyendas tienen generalmente IOHANES:DEI:GRACIA:REX:, fórmula que se repite en ambas áreas. Hemos reproducido un ejemplar (2,11 gramos) con tres patas en el suelo (fig. 44), y otro (2,11 gramos) con dos (fig. 45). Hay otro con el león casi frustrado (1,71 gramos), que presenta de leyenda IOHNS:DEIGRACIA:REX (fig. 46). El peso medio es de 1,95 gramos. Una pieza más de Toledo presentamos aquí: la posición del león es rarísima (fig. 47), su

módulo, inferior (20 mm.) y el peso sólo de 1,21 gramos. Leyenda: IOANES:DEI:GRACIA:REX:, repetida. Debe ser emisión posterior y se aprecian *aes* de brazo curvo. (¿Corresponderá a Juan II?).

De Burgos hay 10 ejemplares y, en general, repiten la primera leyenda de Toledo. En alguna pieza (1,92 gramos) aparece la A de brazo curvo (fig. 48); en otro (1,95 gramos), el león está de pie sobre dos patas (fig. 49), como en el ejemplar 45. Hay alguno que muestra la cola del león saliéndose de la gráfila. Peso medio, 1,92 gramos.

La ceca de Sevilla está representada por 9 ejemplares. El león se apoya en dos o tres patas. La diferencia más acusada con todas las piezas anteriores radica en las leyendas: IOHANES-REX-CASTELL / IOHANES-REX-LEGIONIS (fig. 50). *Aes* de brazo curvo. Peso, 2,03. Peso medio, 1,65 gramos.

De La Coruña hay 6 ejemplares, todos en muy mal estado de conservación. El menos malo es el que repro-

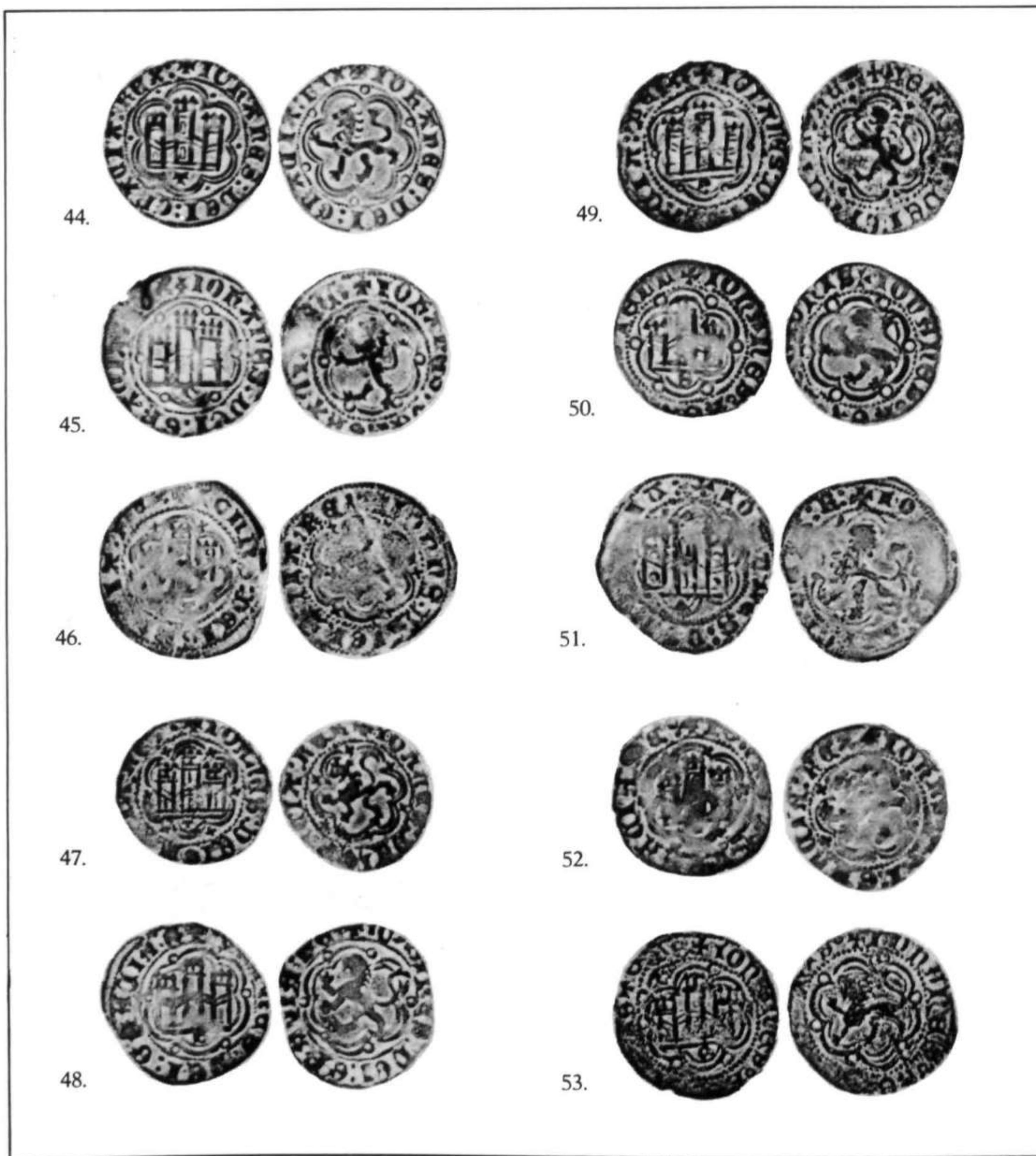


Enrique II. Dinero de vellón (41) con los tipos dentro de cinco lóbulos, a imitación de los de Fernando IV y Alfonso XI. Ceca incierta.



Enrique II. Cruzados. Al parecer de Burgos (42) y León (43).





Juan I. Blancas de Toledo (44, 45, 46, 47), Burgos (48, 49), Sevilla (50), Coruña (51), Cuenca (52) y con marca C (53).

ducimos (fig. 51), de 1,56 gramos. Hay *aes* de las dos formas góticas. El león se apoya en dos o tres patas. Leyenda: IOHANES:DEI:GRACIA: (en reverso, igual pero con R final). Peso medio, 1,65 gramos.

El cuenco, emblema de Cuenca (fig. 52), aparece en un ejemplar mal conservado. La leyenda parece ser IOANS DEI GRACIA REX, que se repite por ambas áreas (con *aes* góticas del segundo tipo). Peso, 1,70 gramos.

Finalmente, hay otro ejemplar (fig. 53) que tiene de leyendas IOHANES D(ei gra rex ca)STE / IOHANES

RE(x legio)NIS, con *aes* de trazo curvo. El león tiene tres patas en el suelo. Su marca de ceca parece ser C (en modo alguno es S).

Los *cornados*, aunque pocos (8 ejemplares), corresponden a cuatro series.

Serie primera: tipos sin gráfila en derredor, equivalentes a otros de Sancho IV y Alfonso XI. Castillo con torre central baja superada de vástago que remata en cruz. Sólo un ejemplar (fig. 54) con una o dos estrellas arriba y S(evilla) en exergo. Leyenda: ¿IOH-ANES / REX C-ASTE-LELEG? Peso, 0,81 gramos.



Hay otro ejemplar (fig. 55) con IO(H)ANIS en anverso, y en reverso el vástago central remata en dos aros simétricamente dispuestos. Más abajo, S-E(govia?). Leyenda: REX C-AST-ELLE (*aes* del primer tipo gótico).

Serie segunda: también sin gráfila (fig. 56). Busto coronado a izquierda de factura equivalente al cornado 38 de Enrique II. Castillo con torre central más alta (asimismo como Enrique II). En el exergo del reverso, S(evilla). La doble impresión de este lado impide mayores precisiones. Leyendas: en anverso, totalmente frustra; en reverso, IOH (o A)... Peso, 0,65 gramos.

Serie tercera (fig. 57): en anverso, busto coronado a izquierda; a la derecha del cuello, L(eón) o B(urgos). Gráfila de puntos. En reverso, león rampante a izquierda sobre una sola pata, bordeado por cinco lóbulos dobles con puntos en las enjutas y gráfila de puntos. Leyendas: IOHA-NES:DEI:G / IOHANES:DEI:GRACIA:R (*aes* del primer tipo gótico). Peso, 0,94 gramos.

Serie cuarta (fig. 58): anverso equivalente al anterior,

pero la inicial de ceca, B(urgos), en el centro de la pechera. En reverso, león sobre dos patas, rodeado por cinco lóbulos dobles con circulitos en las enjutas y gráfila exterior. Leyendas: IOHA-NES DEI / IOHA-NES DEI GRACIA R (*aes* de la segunda clase gótica). Peso, 0,75 gramos. Cuatro ejemplares de Burgos: peso medio, 0,78 gramos.

Los *blancos del Agnus Dei* constituyen una especie iniciada por Juan I en 1386 y aparecieron en el mercado con valor de un maravedí de novenes, o sea doble que las *blancas*. Cuatro *blancos* equivalieron a un real de plata<sup>14</sup>. Contamos con 21 piezas, que acaso formaron un tesorillo.

Descripción: en anverso, cordero de San Juan hacia la izquierda, volviendo la cabeza, y en segundo término un estandarte; en reverso, Y gótica coronada, inicial del nombre del monarca. Todas las *aes* son del segundo tipo gótico. He aquí las cecas representadas:

Toledo: 11 ejemplares con peso medio de 1,43 gra-



Juan I. Cornados de varias especies. Cecas de Sevilla (54), ¿Segovia? (55), Sevilla (56), Burgos o León (57), y Burgos (58).



Juan I. Blancos del Agnus Dei. Cecas de Toledo (59), Sevilla (60), Burgos (61) y taller incierto (62).



mos. Ejemplar reproducido (fig. 59), con peso de 1,54 gramos. T a la izquierda del cordero; T-O a los lados de la Y. Leyenda seguida por ambas áreas: AGNVS:DEIQI-TOLIS:PE / CATA:MVNDI:MISERE(re nobis).

*Sevilla:* cuatro ejemplares muy mal conservados. Peso medio, 1,51 gramos. S a la izquierda del cordero. En la pieza reproducida (fig. 60) de 1,61 gramos, hay doble impresión, pero puede leerse AGNVS DEI:QVITOLIS P / CATA MVNDI MISENOBI.

*Burgos:* cinco ejemplares. Peso medio 1,60 gramos. Ejemplar reproducido (fig. 61) de 1,73 gramos: un circulito bajo el cordero (¿punto secreto?); Y flanqueada de B-S. Leyenda: AGNVS:DEI:QVIT / CATA:MVNDI MI.

*Ceca incierta:* un ejemplar (fig. 62). Circulito a izquierda del cordero. Y flanqueada por dos puntos. Leyenda: AGNVS:DEI:QVITOLIS / PECA-TA:MVNDI:MI... Peso, 1,69 gramos.

### Enrique III (1390-1406)

Acaso el tesorillo de 32 *blancas* de Juan I pertenecen otras 48 *blancas* de este reinado. Las características generales son las mismas.

*Burgos:* cuatro piezas con peso medio de 1,40 gramos. El león suele apoyarse en dos patas. En las enjutas, circulitos (anverso) y puntos (reverso). Leyenda: ENRICVS DEI GRACIA REX, repetida. *Aes* del segundo tipo gótico. Pieza reproducida (fig. 63), 1,55 gramos.

*Cuenca:* siete ejemplares con peso medio de 1,75 gramos. León sobre dos patas. En las enjutas de ambos lados trípodas (?). Misma leyenda que en la ceca anterior, pero a veces acaba en R o en GRACIA. *Aes* del primer tipo gótico. Pieza reproducida (fig. 64), 2,26 gramos.

*Sevilla:* diecinueve ejemplares con peso medio de 1,70 gramos. León sobre dos patas. En las enjutas, circulitos. Las leyendas difieren de las anteriores: ENRICVS REX CASTELLE / ENRICVS REX LEGIONIS (a veces pierden sílabas por el final). Ejemplar con A gótica del primer tipo (fig. 65), 1,79 gramos. Otro con A del segundo tipo (fig. 66), 1,96 gramos.

*Toledo:* siete ejemplares con peso medio de 1,67 gramos. León sobre dos patas y cola traspasando los lóbulos dobles. En las enjutas, crucecitas. Leyendas como en Burgos, pero casi siempre con *aes* del primer tipo gótico. Por primera vez encontramos *letras enlazadas*: EN, CV. Ejemplar reproducido (fig. 67), 1,75 gramos.

Además se cuentan 11 piezas con la marca de ceca frustra.

### Juan II (1406-1454)

No hay monedas de este monarca. Acaso le corresponda la reproducida con el número 47.

### Enrique IV (1454-1474).

Hay dos piezas de plata: *real* (fig. 68) y *medio real* (fig. 69). El primero tiene HEN góticas coronadas y cuartelado de castillos y leones. Los dos temas están



Enrique III.  
Blancas de Burgos  
(63), Cuenca (64),  
Sevilla (65, 66) y  
Toledo (67).





Enrique IV. Real de plata, de Burgos (68), y medio real de plata, de Toledo (69).

rodeados por ocho lóbulos dobles, flanqueados de circuitos en las enjutas. En la parte superior del cuartelado, B(urgos). Leyendas: XPS VINCIT XPS REGNAT XPS:/ENRICVS DEI GRACIA REX CASTEL: (EN enlazadas y *aes* del segundo tipo gótico). Separación de palabras mediante florones formados por un punto central y otros seis alrededor. Peso, 3,22 gramos.

Sabido que los *reales* de iniciales coronadas también fueron producidos por el infante don Alfonso, se deduce que dicho *real* es anterior o coetáneo del reinado de dicho príncipe (1465-1468). Le correspondía una talla de 66 piezas en marco, o sea un peso teórico de 3,48 gramos, faltándole, pues, 0,26 es decir, 1/13,5 aproximadamente del peso correcto.

El *medio real* tiene EN góticas enlazadas y coronadas, rodeadas por gráfila de puntos, y castillo de siete torres en dos pisos con T(oledo) en exergo, rodeado por cuatro lóbulos dobles con estrellas de seis puntas en las enjutas, más gráfila exterior de puntos. Leyendas: ENRICVS DEI GRACIA RIE / ENRICVS (s vuelta) QVARTV DE GRAI. Separación de palabras con estrellas como las anteriores. *Aes* del segundo tipo gótico. Peso, 1,65 gramos.

En vellón y cobre contamos con *blancas*, *medias blancas*, *cuartillos* y *medios cuartillos*.

Las *blancas* son de módulo más reducido que todas las anteriores: sólo 21 milímetros aproximadamente. Hay un ejemplar de B(urgos) (fig. 70), como ENRICVS REX CASTELLE / ENRICVS QVARTVS DEI GRA. Mala conservación. Peso, 1,44 gramos.

Otro equivalente de S(evilla) (fig. 71), y leyendas cambiadas: ENRICVSCARTVS DEI G / ENRICVS REX CASTELL. Mala conservación. Peso, 1,15 gramos.

Mayor importancia revisten las *medias blancas*, a pesar de su mala conservación, pues parece que responden a un tesoro en el cual, entre nueve piezas, se distinguen hasta cinco cecas diferentes. Módulo muy reducido: 18 milímetros. Características: castillo de siete torres en dos pisos, dentro de rombo de doble o triple gráfila; león a izquierda dentro de cuadrado de doble gráfila.

*Avila*: un ejemplar (fig. 72) de 1,27 gramos. Bajo el castillo, una A del segundo tipo gótico; en reverso se distingue XPX VINCIT.

*Burgos*: un ejemplar (fig. 73) de 0,88 gramos. Bajo el castillo, una B. En anverso se ve GRA REX. En reverso, el león presenta tres patas en el suelo. Leyenda: ...XPS...

*Cuenca*: un ejemplar (fig. 74) de 0,76 gramos. Copa bajo el castillo. En anverso se lee ENRICVS CA... En reverso, león rampante casi con una sola pata en el suelo; leyenda: ...IT XPS REGNAT. En los lados de los cuadros, especie de trípodes (?), parecidos a los mencionados bajo Enrique III.

*Sevilla*: cuatro ejemplares (figs. 75, 76, 77 y 78) con S bajo el castillo. Todos los leones con tres patas en el suelo. Completando leyendas, leemos ENRICVS DEI

Enrique IV. Blancas de Burgos (70) y Sevilla (71).







Enrique IV. Medias blancas de Avila (72), Burgos (73), Cuenca (74), Sevilla (75, 76, 77, 78) y Toledo (79).

Enrique IV. ¿Media blanca? de tipo desconocido. Ceca C (80).



GRAC / XPS VINCIT XPS... Pesos de 0,62, 1,16, 1,06 y 0,95. Peso medio, 0,95 gramos.

*Toledo*: dos ejemplares. En uno (fig. 79), con T bajo el castillo, se lee ENRICVS DE GRA... y XPS VI... Peso, 0,93 gramos. En otro parece haber resello de RE, dentro de óvalo, sobre la primera fila de torres. Peso, 1,13 gramos. Mala conservación.

Además contamos con otra pieza pequeña (fig. 80) de 19 milímetros y peso de 0,81 gramos, no registrada por Heiss. Su estado de conservación es deplorable. El castillo y el león están limitados por tres arcos que alternan con tres compases, correspondiendo un ángulo a la parte superior y un arco a la inferior. En anverso, C bajo el castillo y la leyenda empieza abajo, siguiendo las manecillas del reloj: ENRICVS DEI (o REX)... En reverso, el león sólo tiene una pata en el suelo y la leyenda empieza arriba y va hacia la derecha: ENRICVS REX C.

La especie de *cuarto* o *cuartillo*<sup>15</sup> se inicia en 1462 con valor de cuatro maravedís y se caracteriza principalmente por contener el busto real, coronado, de frente. Cuéntanse 38 ejemplares, más tres medios cuartillos, así como cinco cuartillos del infante don Alfonso, del cual trataremos después. Debieron formar un tesorillo.

Del taller de Jaén hay 28 cuartillos, mereciendo destacarse que algunas piezas flor de cuño y con perfecto baño de plata son de menor peso que otras de cobre equivalentes.

Descripción: en anverso, busto coronado de frente con rizos a los lados y manto real. Gráfica circular de puntos en circuito completo. En reverso, castillo de tres torres, más alta la central, rodeado por los lados y arriba por cinco lóbulos dobles con florones en las enjutas; en exergo, IAEN (*aes* del segundo tipo gótico). Gráfica circular de puntos. Leyendas: ENRICVS:CA RTVS:DEI:GRAC / ENRICVS:DEI:GRACIA:REX. Pieza reproducida (fig. 81), 2,58 gramos. En un ejemplar (fig. 82), de 2,68 gramos, se lee ENRICVS:DEI:GRACIA:REX, tanto en anverso como en reverso. En conjunto, estas piezas oscilan entre 3,75 y 2,08. Peso medio, 2,62 gramos.

En este tesorillo también hay cuartillos de otro aire: en anverso, busto desnudo de frente, coronado, entre E-N coronadas, dentro de gráfica; en reverso, cuartelado de castillos y leones dentro de cuatro lóbulos dobles, con circulitos en las enjutas. Ocho ejemplares sin marca de ceca y con variadas leyendas: uno (fig. 83), de 2,43 gramos, tiene ENRICVS:DEIGRACIA:REX, en ambos lados; otro ofrece ENRICVS:DEIGRACIA:REX:CASTE / ENRICVS DEI GRA REX (le)ION. Peso, 2,63 gramos. En general, son piezas en mala conservación, que oscilan entre 2,75 y 1,94. Peso medio, 2,42 gramos.

De este segundo tipo se cuentan dos piezas de S(evilla), con esta inicial bajo los lóbulos inferiores del cuar-





*Enrique IV. Cuartillos de Jaén (81, 82), ceca incierta (83) y Sevilla (84).  
Medio cuartillo de Jaén (85).*

telado. En el ejemplar mejor conservado (fig. 84), de 3,45 gramos, se lee ENR...REX:CAST / ENRICVS DEI GRACIA REX CAST. Otro ejemplar, casi frustrado, pesa 2,49. En ambas piezas el busto aparece vestido.

Según ya hemos dicho, en este lote también hay tres piezas de medio cuartillo, que son equivalentes en tipos y leyendas (salvo pequeñas variaciones), al cuartillo número 81 de Jaén, y también son de este taller. Reproducimos uno (fig. 85), de 1,49 gramos, con ENRICVS:CARTVS:DEIG / ENRICVS:DEI:GRACIA:R.

#### *Don Alfonso (1465-1468)*

De este corto reinado se cuentan cinco cuartillos de vellón, dos con castillo en reverso, y tres con cuartelado, de manera equivalente a las piezas de Enrique IV, dedu-



*Don Alfonso. Cuartillos con  
S (86), M (87)  
y Burgos (88, 89).*





*Vaso n.º 1, procedente de Cantón.*



*Vaso n.º 1, procedente de Cantón.*



*Vaso n.º 2, procedente de Cantón.*

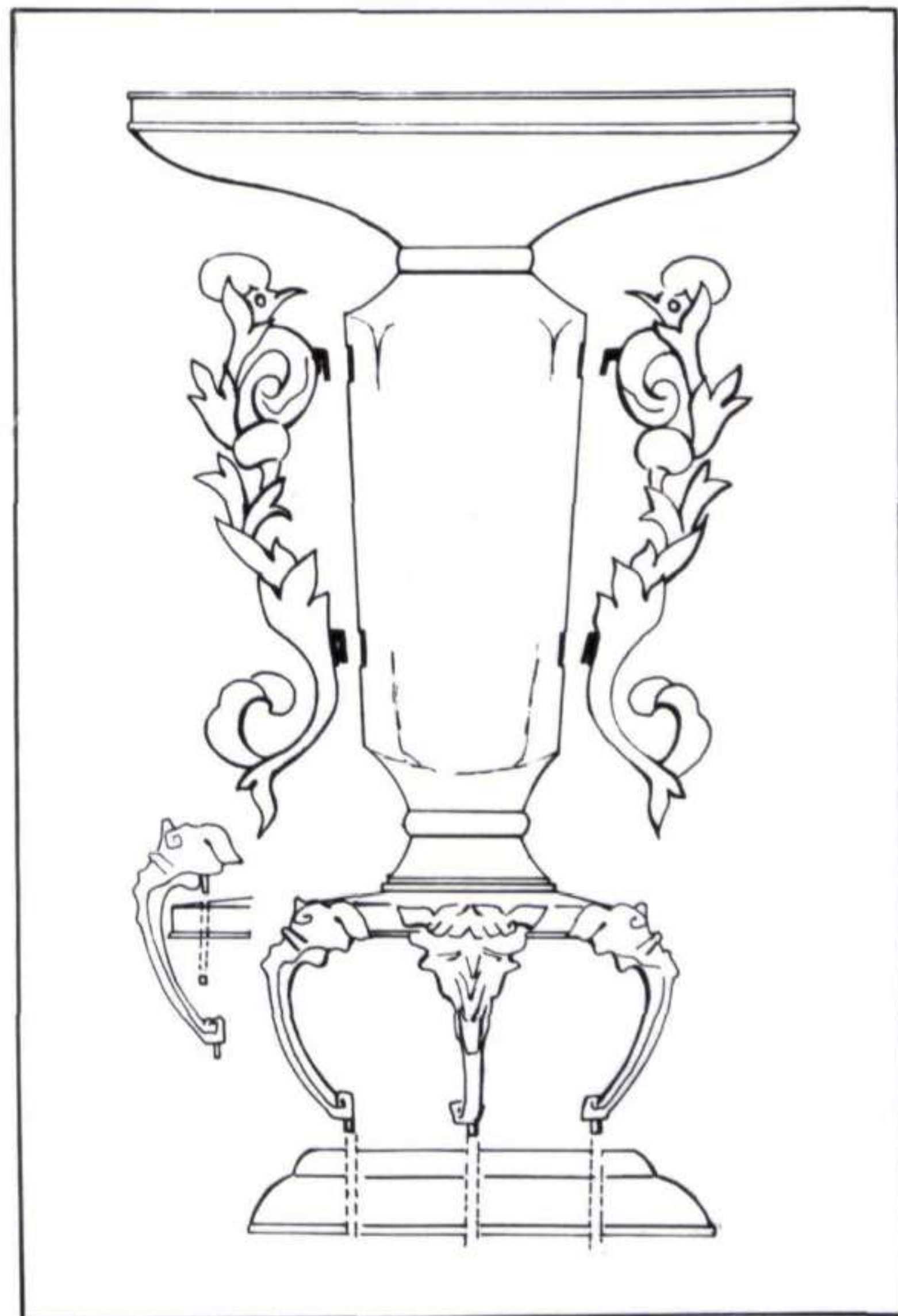


*Vaso n.º 2, procedente de Cantón.*





*Vaso n.º 3, procedente de Nikko.*



*Vaso n.º 3. Despiece de sus componentes.*



*Vaso n.º 4, procedente de Nikko.*



*Vaso n.º 4, procedente de Nikko.*



Los cuatro vasos restantes, procedentes de Japón, están constituidos por dos pebeteros y dos urnas, provistas de una tapa, que estarían destinadas a ofrendas de alimentos o como incensarios<sup>11</sup>.

Las piezas 3 y 4<sup>12</sup>, cuya boca o plato superior es similar a las de las piezas 1 y 2, podemos considerarlas, al igual que éstas, como pebeteros o quemaperfumes. El cuerpo central o vaso, con dos asas laterales constituidas por motivos vegetales, descansa sobre un cuerpo circular que, con tres patas formadas por cabezas de elefante, reposa sobre una peana circular. Aunque los motivos decorativos florales y vegetales se extienden por toda la superficie del vaso, es en su cuerpo central donde se desarrolla el tema principal. Tema que en las dos piezas consiste, por un lado, en la figura de un ave fénix que descansa sobre una rama, y, por el otro, en la de un pájaro que revolotea entre flores y hojas.

Al igual que ocurre en los vasos 1 y 2, la disposición de estos motivos decorativos hace que vean los de una pieza su compensación simétrica con la restante. Del ave fénix, simbiosis del faisán y del pavo real, Helmer<sup>13</sup> dice que es representada sólo en tiempos de paz, simbolizando orden y armonía en el mundo.

Por otro lado, encima del plato superior de ambas piezas aparece representada la serpenteante figura de un dragón que, entre nubes, adapta su forma a la del disco. Del dragón, Helmer<sup>14</sup> dice que, representado entre nubes u olas, y en conexión con las fuerzas de la naturaleza, adopta la forma de un disco y es identificado como símbolo solar.

Las piezas 5 y 6<sup>15</sup> están construidas por varios cuerpos cilíndricos (pie y peana), perfectamente ajustados, sobre los que descansa el vaso. Este, provisto de una tapa en la que la figura de un unicornio hace las veces de agarradera, cuenta con dos asas laterales<sup>16</sup> formadas por motivos vegetales o nabos sobre los que corre un ratón, desarrollándose en el cuerpo central del vaso, y a ambos lados, el motivo decorativo principal. Compuesto del mismo tema por uno de los dos lados de ambos vasos, representa un pájaro posado sobre una rama cubierta de flores. En el lado opuesto de la pieza número 5 aparece un ave fénix que, aunque ya la vimos también representada en las piezas 3 y 4, es aquí donde se muestra en todo su esplendor. En el otro lado de la pieza número 6, un pájaro parecido al gorrión revolotea entre flores.

Del unicornio que hace las veces de agarradera en la tapa que cubre la boca de estos vasos, Helmer<sup>17</sup> dice que es el resultado de la simbiosis del cuerpo del ciervo, la cabeza del dragón y las patas del caballo, cuyo significado simbólico es el de la longevidad.

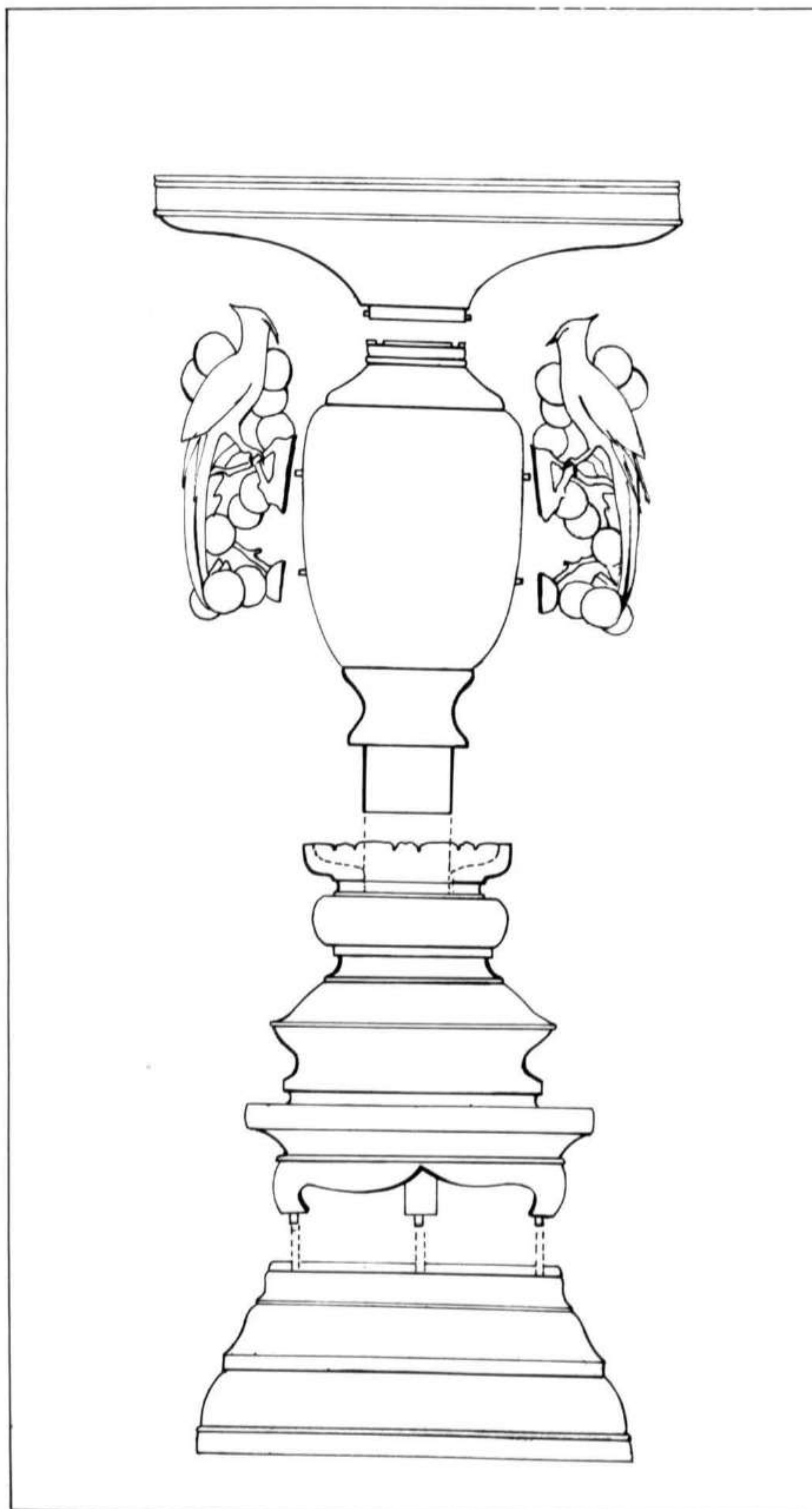
\* \* \*

Técnicamente elaborados a la cera perdida, se trata de vasos fundamentalmente de bronce que, a base de una aleación de cobre y estaño y un porcentaje bastante

bajo de plomo, seguramente llevan también en cierta medida plata, antimonio, calcio y sodio, dándose en el caso de las piezas 3 y 4 un oscurecimiento de la pátina, efectuado intencionadamente y provocado posiblemente por un añadido de alumbre en la aleación.

Realizados sus distintos elementos por separado fueron posteriormente emblocados, logrando la pieza completa, por medio de muescas que, en el caso de las piezas 1, 2, 5 y 6, cuentan con una serie de marcas que debieron servir al orfebre para el montaje correcto de las mismas.

*Vaso n.º 1. Despiece de sus componentes.*





Aunque su estado de conservación era bastante bueno, no apareciendo deformaciones ni abombamientos en su superficie, y con un buen núcleo metálico susceptible a la imantación, un largo período de abandono produjo el natural oscurecimiento del metal que, junto con algunas fisuras y picaduras de cloruros, hicieron aconsejable un tratamiento de restauración.

Para ello, y con el fin de estabilizar el metal y protegerlo de los posibles focos de corrosión y deterioro —respetando la pátina natural que el paso del tiempo había dejado—, se les sometió a una limpieza mecánica superficial, seguida de una limpieza química que, por medio de sexquicarbonato de sodio, tenía la finalidad de extraer cloruros de bronce, al tiempo que su reacción química originaba un carbonato de bronce básico que protegería al objeto de ulteriores ataques de la humedad ambiental.

Los motivos decorativos que, a base de incrustaciones de plata, oro, cobre y mercurio, aparecen sobre el fondo de bronce de los vasos, fueron sometidos independientemente a tratamientos locales.

Finalmente se procedió a consolidar y fijar las piezas, consiguiendo una protección del bronce, para la que se empleó dicloexilaminitrito en una proporción del 60 %, con un 20 % de vaselina y un 20 % de agua destilada, habiendo sido necesario, asimismo, el empleo de inhibidores como el benzotriazol (B.T.A.) diluido en un 30 % de alcohol. Por último, se puede añadir una capa de incralac.

\* \* \*

El simbolismo es el verdadero propósito del arte chino, reflejando su amor por la naturaleza y expresando con él sus conceptos religiosos y filosóficos<sup>18</sup>. Aunque debemos tener en cuenta también, como señala Roger<sup>19</sup>, que el paso de objeto ritual y sagrado al de adorno es característico de la evolución de los bronce, el conjunto de las piezas en las que se centra este estudio se consideran vasos rituales, dado que estaban destinados a contener ofrendas en los sacrificios, formando una parte esencial en el ritual búdico del culto a los antepasados.

El budismo dejó sentir su influencia primero en China —aportando a este país los motivos religiosos y artísticos de la India— y después en Japón, donde sus solemnidades litúrgicas impresionaron al pueblo hasta entonces acostumbrado a la sencillez de las ceremonias sintoístas<sup>20</sup>. El budismo habría de convivir en estos países en perfecta armonía con las religiones locales, taoísmo y sintoísmo, que en China y Japón respectivamente mantendrían sus propias creencias<sup>21</sup>.

De las piezas 1 y 2 podemos decir que, además de su función, la compensación simétrica de una con respecto a la otra —que se repite en los vasos 3 y 4—, evidencia su disposición a ambos lados del altar. La representación del motivo decorativo del pavo real, considerado como

signo de rango o distinción en la dinastía Ming, junto con la representación de la figura humana, nos ayuda a considerar tales vasos como pertenecientes a este período, lo que se corresponde con su datación cronológica en el siglo XVI.

Por su parte, los vasos 3 y 4, con su representación del dragón —uno de los temas más frecuentes e importantes de todos los símbolos artísticos chinos— y su apariencia externa muy oscurecida, a diferencia de las de los otros cuatro, nos plantea la duda de si no serán realmente estos vasos los de origen chino, en lugar de los procedentes. Esta suposición no ha podido verificarse al confrontar el análisis tecnológico de estas piezas con incrustaciones de plata y platino, con los datos de compra de la colección, los cuales señalan como procedentes de Nikko aquellos que precisamente —y como los únicos de todo el conjunto— tenían tales incrustaciones.

Los vasos japoneses datados en el siglo XVII, y correspondientes por tanto con la dinastía Edo, nos permiten hablar con respecto de los chinos del siglo XVI y dada la distancia cronológica entre unos y otros, de la influencia ejercida por parte de China, a través de Corea, en las ciudades niponas. Influencia que se ve apoyada por la misma estilización de los motivos decorativos ausentes de perspectiva y por el hecho de que en el período Edo la decoración está inspirada directamente en motivos chinos de la dinastía Ming<sup>22</sup>.

Resta decir que solamente hemos encontrado la marca del orfebre en el fondo del vaso número 5, procedente del Japón. ■

\* \* \*

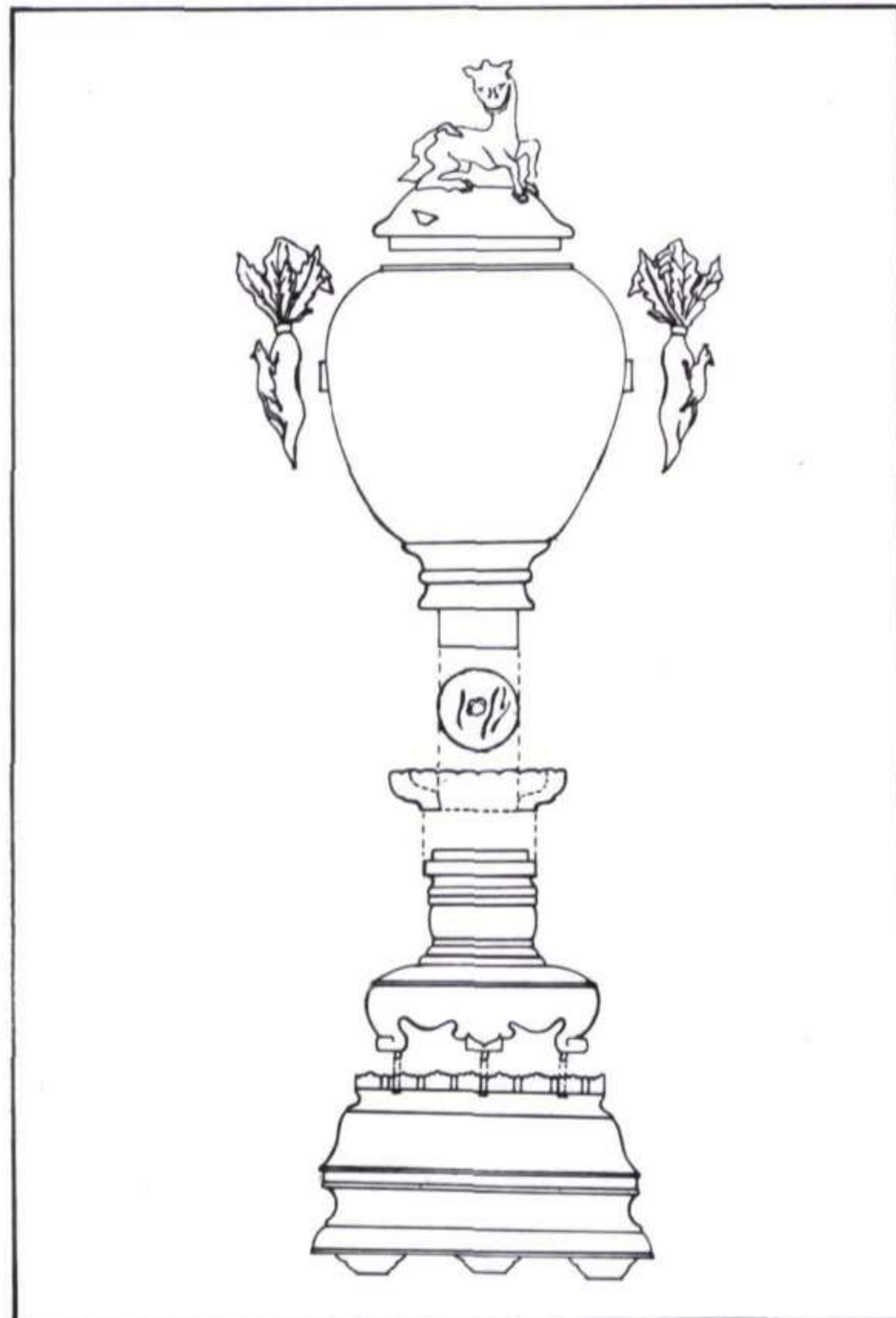
#### MARCAS QUE A BASE DE ccc O ooo APARECEN EN LOS VASOS

Pebeteros		Vaso 1	Vaso 2
Plato	.....	4	4
	Borde .....	4	2
Vaso	Engaste asas .....	3	2
	Asas .....	3	2
Pie	Borde superior .....	2	2
	Pata .....	3	2
Pedestal	.....	3	2
Incensarios		Vaso 5	Vaso 6
Tapa	.....	—	4
	Borde .....	—	3
Vaso	Engaste asas .....	2/1	4/3
	Asas .....	2/1	3
	Fondo.....	Marca del orfebre	3
	Anillo superior .....	1	3
Pie	Borde superior .....	1	3
	Pata .....	—	1
Pedestal	.....	—	—





*Vaso n.º 5, procedente de Kamakura, cara 1.*



*Vaso n.º 5. Despiece de sus componentes.*



*Vaso n.º 6, procedente de Kamakura.*



*Vaso n.º 6, procedente de Kamakura.*





*Chang-Kuo-Lao representado en una de las caras del vaso n.º 1.*



*Lu-Tung-Ping representado en una de las caras del vaso n.º 2.*



*Detalle del plato superior del vaso n.º 3.*



*Ave fénix. Detalle de la cara 2 del vaso n.º 5.*



• Queremos expresar nuestro agradecimiento a Pilar Romero de Tejada, directora del Museo Nacional de Etnología, por las facilidades dadas para la realización de este trabajo. Así como a los amigos y compañeros del museo, y muy especialmente a M.<sup>a</sup> Angeles Díaz, por sus comentarios al primer borrador del texto que aquí presentamos.

1. En el Archivo del Museo Nacional de Etnología figura como Nikoko.

2. Datos que en términos generales figuran sobre su procedencia en el archivo del Museo Nacional de Etnología.

3. Número de inventario del Museo Nacional de Etnología 3.109 y 3.108, respectivamente. Altura: 45 cm. en ambas piezas.

4. Asas laterales prácticamente idénticas en sus representaciones; quizá se trate de pavos reales que sobre una rama de pino, como aquí aparecen, estarían asociados al rango oficial. Véase HELMER STALBERG, R. *China's Crafts* (Londres: Ruth Nesi, 1981), p. 64.

5. MELCON, A.: "Los ocho inmortales de

las leyendas chinas" en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. Tomo IV. Madrid, 1925, págs. 8 y 14.

6. MELCON, A. *Op. cit.*, pág. 7.

7. WILLIAMS, C. A. S. *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives* (N. York: Dover Publications Inc., 1976), pág. 291.

8. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 59.

9. También suele ser representada sobre una grulla Hsi Wang Mu, señora del paraíso occidental. Véase CHRISTIE, A.: *Chinese Mythology* (Londres: The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1968), pág. 62.

10. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 51.

11. De tratarse de incensarios, tendríamos dos tipos distintos de vasos con la misma finalidad; éstos (núm. 5 y 6) y los llamados pebeteros o quemaperfumes (núm. 1, 2, 3 y 4).

12. N.º de inventario del Museo Nacional de Etnología 3.110 y 3.111, respectivamente. Altura: 37 cm. en ambas piezas. Procedentes de Nikko.

13. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 56.

14. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 54.

15. N.º de inventario del Museo Nacional de Etnología 3.142 y 3.143, respectivamente. Altura: 46 cm. en ambas piezas. Procedentes de Kamakura.

16. Falta una de las dos asas del vaso n.º 6.

17. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 58.

18. LEAVITT, E. E. *The Silkworm and the Dragon* (Tucson: Arizona University Press, 1968), pág. 24.

19. ROGER RIVIERE, J. *El Arte de la China*. Summa Artis XX (Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

20. GUTIERREZ, F. *El Arte del Japón*. Summa Artis XXI (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pág. 66.

21. Prueba de ello son las representaciones de los inmortales teoístas.

22. MILLARD, R. *Arte oriental, precolombino y de los pueblos primitivos*. Diccionario Universal del Arte y de los Artistas II (Barcelona: Gustavo Gili, 1967), pág. 227.



## Antecedentes históricos en la decoración de nuestras arcas populares

### *Historia y evolución de los arcones*

Es seguramente el arca o la cista el primer "mueble popular" cuya necesidad insoslayable sintió el hombre primitivo nada más instalarse en un hogar fijo; al estrenar una vida sedentaria de recolector o agricultor tiene que guardar sus frutos preservándolos del acoso de los animales de su entorno.

Antes que el asiento o el lecho, que junto con el arca, han sido considerados como los tres elementos primordiales en la historia del arte mobiliario, sería una cista de piedra o el tronco de un árbol vaciado el antecedente más remoto del arca o arcón, primer ejemplar indudable del ajuar doméstico, ya que como asiento y como lecho las pieles de los animales y las hojas de los árboles proporcionarían al hombre primitivo un fácil confort dentro de su rudimentaria forma de vida.

Ya en tiempos históricos es el arca de madera la que más abunda, puesto que es este material junto con la tierra el más accesible al hombre por la rapidez de su obtención y la facilidad de su labra.

Podemos decir que el trabajo o la talla en madera es el más simple exponente de una habilidad manual que siempre responde a las primeras necesidades humanas, personales y de orden doméstico, expresando unos ideales de belleza plasmados en la decoración de aquellas piezas que el hombre labró con objetivos de utilidad.

Sea cual fuese su destino, el trabajo en madera, a excepción de las piezas escultóricas, siempre fue trabajo artesano y por tanto su estudio puede proporcionar una serie de elementos definitivos que permiten apreciar el valor y características de las culturas autóctonas en los diversos pueblos y ámbitos geográficos; si bien el arte popular, aunque de libre inspiración, siempre obedece a unas ineludibles influencias históricas, ambientales y de relación con otras culturas.

Por lo que a España se refiere, al estar tan arraigada la labra de la madera, en función de la gran cantidad de bosques disponibles entonces, es obvio que los ejemplares decorados con relieves, tallas, incisiones o pinturas y los forrados con cueros, telas y estucos, o los adornados con hierros y clavos, han sido muy abundantes entre los objetos del arte mobiliario.

En el Museo Nacional del Pueblo Español se conser-

van ejemplares característicos de todos ellos y sobre todo es abundante, más de cincuenta, el número de arcones, objeto principal de este estudio, y casi todos verdaderas obras de arte, ejecutados siempre sin pretensiones de artista por la misma persona que iba a disfrutarlos, o que lo elaboraba con el propósito de ofrecerlo a su novia para lucirlo en el cortejo nupcial como transporte solemne del ajuar al nuevo domicilio conyugal, donde permanecería para siempre como mueble de honor y guardián de las ropas ricas y tesoros del nuevo hogar.

### *Arcas de novia*

Puesto que de todo el ajuar de una novia es sin duda el arca la pieza más distinguida y lujosa, es natural que en todas las diversas regiones de España cualquier hombre con habilidad en el manejo de la gubia o de la navaja, tuviese a gala el labrar un arca como regalo obligado a su novia al comenzar ésta la preparación del ajuar.

Estos arcones, con sus características típicas según la región, las tradiciones artísticas, las posibilidades materiales y la destreza del artista, presentan un variado repertorio de formas, técnicas y decoración que son expresión sincera del gusto y del arte popular.

Las arcas no suelen reflejar fielmente la moda o el estilo imperante del mueble elegante de su época, pero sí acusan algunas sus raíces ancestrales en los temas decorativos o en la manera de presentarlos; otras, las influencias de tendencias artísticas más cercanas en el tiempo y en el espacio; y las hay que son consecuencia de la vida peculiar que llevaron los antecesores de los hombres que las elaboraron.

En cuanto a las arcas que vamos a denominar "de madera vista", sin forrar en su exterior con cuero, tela, hierro, etc., que son de las que aquí nos vamos a ocupar, suelen estar hechas con elementos sencillos de trabajo, como corresponde a un "aficionado", presentando gran minuciosidad en su decoración y esmero en su técnica primitiva: de talla en bisel, hecha a punta de navaja para los dibujos geométricos, y recortada en dos planos, a veces con perfiles redondeados, sacados con la gubia; otras veces la talla es incisa si se trata de elementos figurados, casi siempre vegetales, escaseando los hu-



\* Queremos expresar nuestro agradecimiento a Pilar Romero de Tejada, directora del Museo Nacional de Etnología, por las facilidades dadas para la realización de este trabajo. Así como a los amigos y compañeros del museo, y muy especialmente a M.<sup>a</sup> Angeles Díaz, por sus comentarios al primer borrador del texto que aquí presentamos.

1. En el Archivo del Museo Nacional de Etnología figura como Nikoko.

2. Datos que en términos generales figuran sobre su procedencia en el archivo del Museo Nacional de Etnología.

3. Número de inventario del Museo Nacional de Etnología 3.109 y 3.108, respectivamente. Altura: 45 cm. en ambas piezas.

4. Asas laterales prácticamente idénticas en sus representaciones; quizá se trate de pavos reales que sobre una rama de pino, como aquí aparecen, estarían asociados al rango oficial. Véase HELMER STALBERG, R. *China's Crafts* (Londres: Ruth Nesi, 1981), p. 64.

5. MELCON, A.: "Los ocho inmortales de

las leyendas chinas" en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. Tomo IV. Madrid, 1925, págs. 8 y 14.

6. MELCON, A. *Op. cit.*, pág. 7.

7. WILLIAMS, C. A. S. *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives* (N. York: Dover Publications Inc., 1976), pág. 291.

8. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 59.

9. También suele ser representada sobre una grulla Hsi Wang Mu, señora del paraíso occidental. Véase CHRISTIE, A.: *Chinese Mythology* (Londres: The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1968), pág. 62.

10. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 51.

11. De tratarse de incensarios, tendríamos dos tipos distintos de vasos con la misma finalidad; éstos (núm. 5 y 6) y los llamados pebeteros o quemaperfumes (núm. 1, 2, 3 y 4).

12. N.º de inventario del Museo Nacional de Etnología 3.110 y 3.111, respectivamente. Altura: 37 cm. en ambas piezas. Procedentes de Nikko.

13. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 56.

14. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 54.

15. N.º de inventario del Museo Nacional de Etnología 3.142 y 3.143, respectivamente. Altura: 46 cm. en ambas piezas. Procedentes de Kamakura.

16. Falta una de las dos asas del vaso n.º 6.

17. HELMER STALBERG, R. *Op. cit.*, pág. 58.

18. LEAVITT, E. E. *The Silkworm and the Dragon* (Tucson: Arizona University Press, 1968), pág. 24.

19. ROGER RIVIERE, J. *El Arte de la China*. Summa Artis XX (Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

20. GUTIERREZ, F. *El Arte del Japón*. Summa Artis XXI (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pág. 66.

21. Prueba de ello son las representaciones de los inmortales teístas.

22. MILLARD, R. *Arte oriental, precolombino y de los pueblos primitivos*. Diccionario Universal del Arte y de los Artistas II (Barcelona: Gustavo Gili, 1967), pág. 227.



## Antecedentes históricos en la decoración de nuestras arcas populares

### *Historia y evolución de los arcones*

Es seguramente el arca o la cista el primer "mueble popular" cuya necesidad insoslayable sintió el hombre primitivo nada más instalarse en un hogar fijo; al estrenar una vida sedentaria de recolector o agricultor tiene que guardar sus frutos preservándolos del acoso de los animales de su entorno.

Antes que el asiento o el lecho, que junto con el arca, han sido considerados como los tres elementos primordiales en la historia del arte mobiliario, sería una cista de piedra o el tronco de un árbol vaciado el antecedente más remoto del arca o arcón, primer ejemplar indudable del ajuar doméstico, ya que como asiento y como lecho las pieles de los animales y las hojas de los árboles proporcionarían al hombre primitivo un fácil confort dentro de su rudimentaria forma de vida.

Ya en tiempos históricos es el arca de madera la que más abunda, puesto que es este material junto con la tierra el más accesible al hombre por la rapidez de su obtención y la facilidad de su labra.

Podemos decir que el trabajo o la talla en madera es el más simple exponente de una habilidad manual que siempre responde a las primeras necesidades humanas, personales y de orden doméstico, expresando unos ideales de belleza plasmados en la decoración de aquellas piezas que el hombre labró con objetivos de utilidad.

Sea cual fuese su destino, el trabajo en madera, a excepción de las piezas escultóricas, siempre fue trabajo artesano y por tanto su estudio puede proporcionar una serie de elementos definitivos que permiten apreciar el valor y características de las culturas autóctonas en los diversos pueblos y ámbitos geográficos; si bien el arte popular, aunque de libre inspiración, siempre obedece a unas ineludibles influencias históricas, ambientales y de relación con otras culturas.

Por lo que a España se refiere, al estar tan arraigada la labra de la madera, en función de la gran cantidad de bosques disponibles entonces, es obvio que los ejemplares decorados con relieves, tallas, incisiones o pinturas y los forrados con cueros, telas y estucos, o los adornados con hierros y clavos, han sido muy abundantes entre los objetos del arte mobiliario.

En el Museo Nacional del Pueblo Español se conser-

van ejemplares característicos de todos ellos y sobre todo es abundante, más de cincuenta, el número de arcones, objeto principal de este estudio, y casi todos verdaderas obras de arte, ejecutados siempre sin pretensiones de artista por la misma persona que iba a disfrutarlos, o que lo elaboraba con el propósito de ofrecerlo a su novia para lucirlo en el cortejo nupcial como transporte solemne del ajuar al nuevo domicilio conyugal, donde permanecería para siempre como mueble de honor y guardián de las ropas ricas y tesoros del nuevo hogar.

### *Arcas de novia*

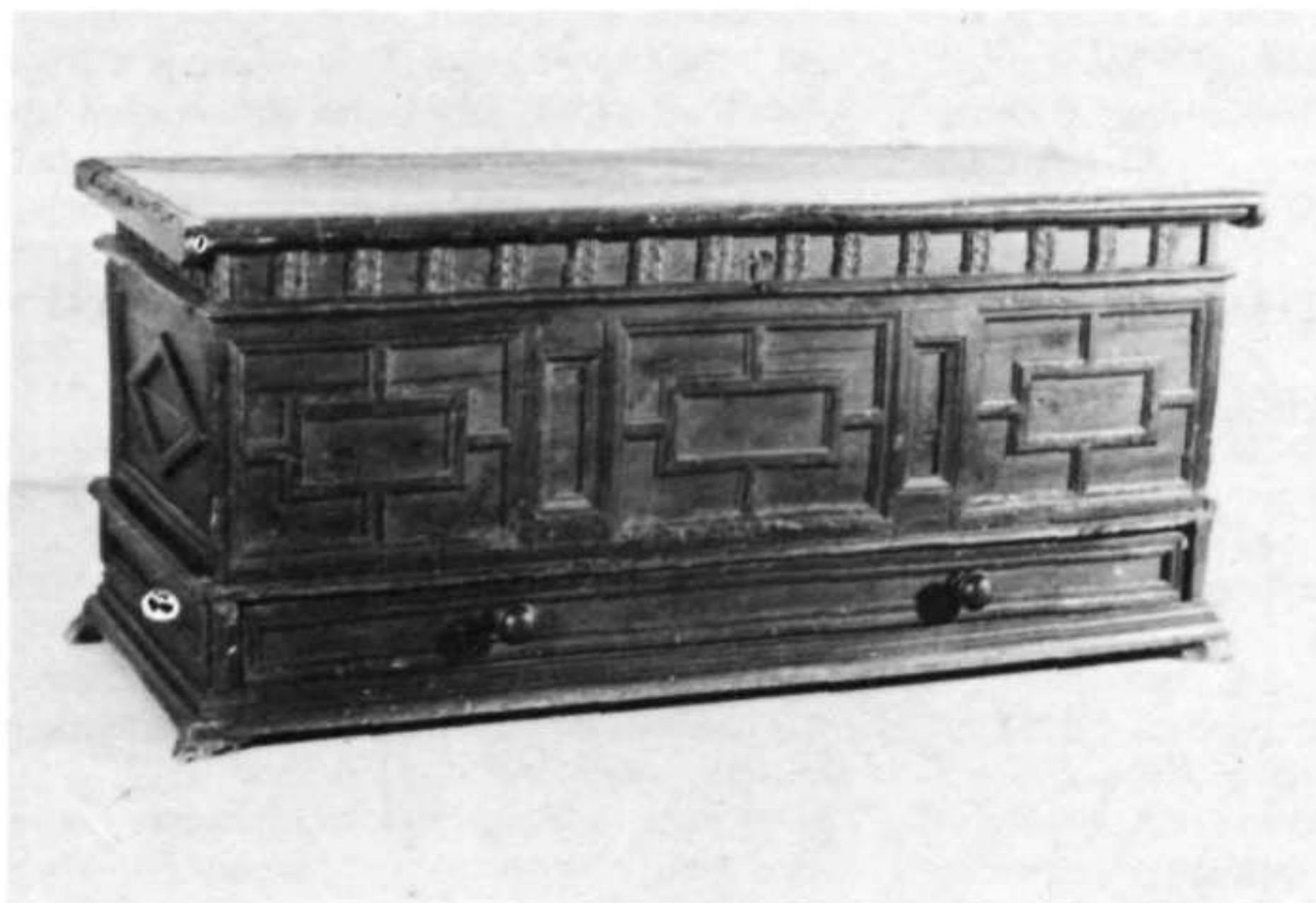
Puesto que de todo el ajuar de una novia es sin duda el arca la pieza más distinguida y lujosa, es natural que en todas las diversas regiones de España cualquier hombre con habilidad en el manejo de la gubia o de la navaja, tuviese a gala el labrar un arca como regalo obligado a su novia al comenzar ésta la preparación del ajuar.

Estos arcones, con sus características típicas según la región, las tradiciones artísticas, las posibilidades materiales y la destreza del artista, presentan un variado repertorio de formas, técnicas y decoración que son expresión sincera del gusto y del arte popular.

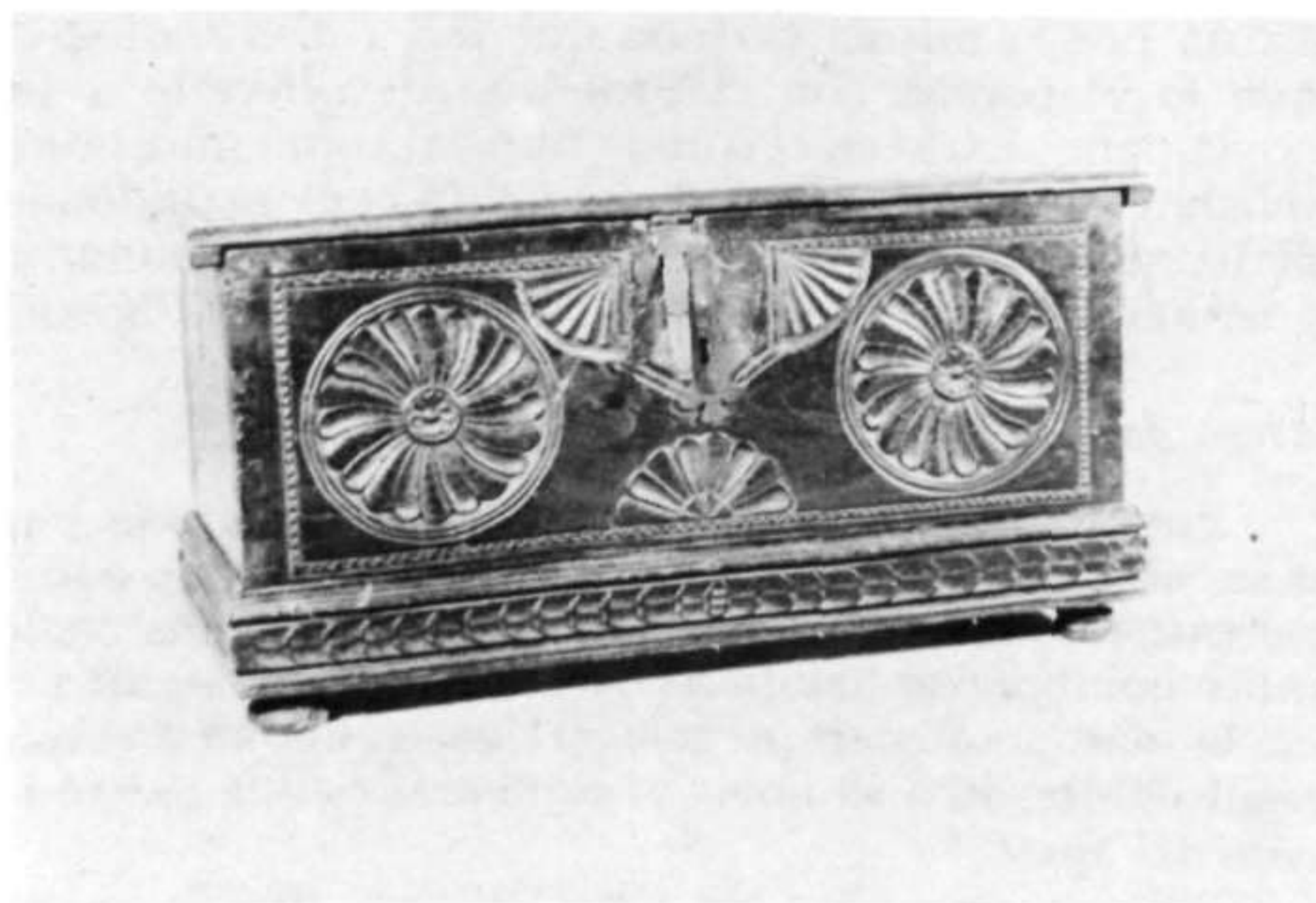
Las arcas no suelen reflejar fielmente la moda o el estilo imperante del mueble elegante de su época, pero sí acusan algunas sus raíces ancestrales en los temas decorativos o en la manera de presentarlos; otras, las influencias de tendencias artísticas más cercanas en el tiempo y en el espacio; y las hay que son consecuencia de la vida peculiar que llevaron los antecesores de los hombres que las elaboraron.

En cuanto a las arcas que vamos a denominar "de madera vista", sin forrar en su exterior con cuero, tela, hierro, etc., que son de las que aquí nos vamos a ocupar, suelen estar hechas con elementos sencillos de trabajo, como corresponde a un "aficionado", presentando gran minuciosidad en su decoración y esmero en su técnica primitiva: de talla en bisel, hecha a punta de navaja para los dibujos geométricos, y recortada en dos planos, a veces con perfiles redondeados, sacados con la gubia; otras veces la talla es incisa si se trata de elementos figurados, casi siempre vegetales, escaseando los hu-



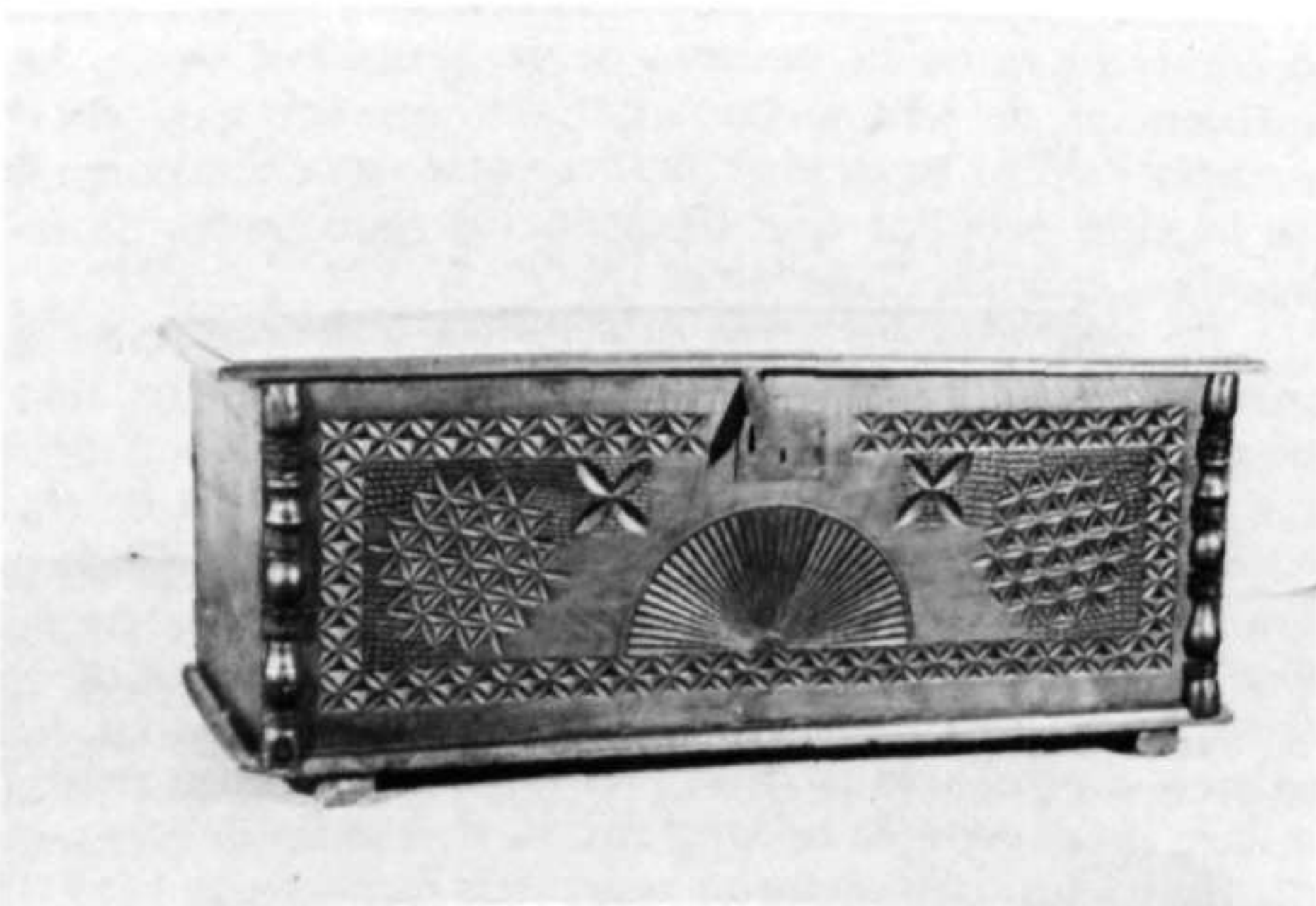


1. Arca  
con influencia mudéjar.



2. Arca  
con influencia celta.

3. Arca  
con influencia visigoda.



manos o de animales. Suelen acusar claramente el arte personalísimo de su autor, impregnado casi siempre de recuerdos, añoranzas e influencias de las que no se puede fácilmente desligar el artesano.

#### **La influencia mudéjar**

Claramente podemos observar en muchas de estas arcas la pervivencia del arte mudéjar tan arraigado en nuestro pueblo, y que marca a menudo estos muebles en la organización de su decoración, muchas veces realizada a base de motivos repetidos, o en su forma de encuadrarlos en casetones o con abundancia de figuras geométricas, todo ello base de la más pura decoración mudéjar (figura 1).

#### **La influencia celta**

Junto a esta tradición mudéjar, hemos de reconocer otra todavía anterior en el norte de España: la del pueblo celta, con sus decoraciones de ruedas solares, strígiles, svásticas, trisqueles, etc., tan abundantes en las joyas de aquellas gentes y en las estelas funerarias de las regiones septentrionales de nuestro país a través de los tiempos, y concretamente en el País Vasco hasta casi nuestros días, como una supervivencia de la cultura céltica en aquellas tierras. Esta decoración todavía la vemos hoy labrada en los yugos norteños e incluso pintada en los hórreos (figura 2).

#### **La influencia visigoda**

Otro motivo popular derivado de estas ruedas es el de la sucesión de flores cuadrifolias con o sin solución de continuidad, resultante de la intersección de círculos secantes; motivo este que adoptaron los romanos en la decoración de sus mosaicos y que emplean los visigodos como elemento decorativo de sus monumentos arquitectónicos y de su orfebrería, como bien se puede apreciar en algunas de las coronas del tesoro de Guarrazar (figura 3).

A veces el encuadramiento de estas flores sueltas en casetones alineados o dispuestos en organizaciones geométricas, denuncia una clara influencia morisca, insoslayable, como ya hemos dicho, en casi toda labor hispana.

#### **La influencia renacentista**

Otros arcones atienden en su decoración a corrientes renacentistas, unos en cuanto a sus motivos florales, más naturalistas que los de la región norte, y otros por su organización en arquerías de medio punto y recuadros formados por molduras y albergando generalmente motivos florales (figura 4).

Estas arquerías y compartimentos suelen construirse con pequeñas molduras labradas con el motivo de "uña" excisa, que tiene su antecedente próximo en el mudéjar llamado "del acicate", tan abundante en la decoración de la cerámica de reflejo metálico; aunque este modo de hacer la "uña", redondeada y a golpe de gubia, parece coincidir más bien con esta misma decoración en la





4. Arca con influencia renacentista.

cantería visigoda, donde puede apreciarse, en distintos elementos arquitectónicos de esa época, la evolución desde el motivo triangular, que vemos en algunas orlas de mosaicos romanos, a este otro más redondeado.

Pertenece a esta serie de molduras formando arquerías y compartimentos de estilo Renacimiento, existe en el museo un curioso ejemplar de técnica mixta: las molduras de arcos y recuadros talladas en "uña" pintadas y doradas y los compartimentos resultantes coloreados en tonos verdes y rojos sobre los que destacan motivos florales pintados en blanco y perfilados de negro (figura 5). Procede, naturalmente, de Cataluña.

Hay otro ejemplar, seguramente de procedencia aragonesa y de reciente adquisición en la subasta de "El Quejigal", con las mismas características de organización, cuyos arcos y compartimentos albergan en su interior motivos florales y lacerías hechos en taracea de limoncillo, acreditando una vez más la influencia mudéjar.

Generalmente, estas arcas proceden de la región pirenaica-levantina y son trasunto indudable del Renacimiento italiano en todo el Mediterráneo español. Son los ejemplares más ricos de la colección de arcas del museo, y sin duda las más antiguas, debido a que su gran riqueza ornamental e indudable valor artístico les ha hecho objeto de especiales cuidados por sus sucesivos dueños.

Dentro de este tipo renacentista y acusando además una tendencia al mudejarismo, propio, repetimos, de todo arte popular hispano, tenemos una serie de arcones cuya decoración, total o mayoritaria, consiste en una roseta repetida sin solución de continuidad e inserta en una organización cuadrículada, a la manera de los casetones renacentistas, y la decoración visigoda en fustes y pilastras, e incluso en la mozárabe que vemos, por ejemplo, en la pieza inferior de la Caja de la Agatas de León. Sin embargo, en estas arcas se vislumbra la labor del artista popular en las molduras que albergan las rosetas que van talladas en "uña", y que suelen marcar



5. Arca con influencia renacentista, procedé de Cataluña.

toda la retícula, unas veces regular y otras alternada, dando un cierto aire de organización mudéjar al conjunto (figura 6).

Otra serie con decoración en franjas horizontales (arriba y abajo o sólo en el faldón) a base de rectángulos alargados encerrando flores o rombos también apaisados, son de lo más popular y autóctonos, aunque algunos en sus rombos incisos recuerdan ciertas orlas de mosaicos romanos (figura 7).

Derivación de esta serie son los simplemente decorados con grandes casetones en relieve, lisos o ligeramente decorados con incisiones de rombos o crucetas; todo ejecutado toscamente y con un instrumental sencillo y pobre. Esta es la misma decoración utilizada tan frecuentemente en el mueble español del siglo XVII, resultando el antecedente de los hoy llamados muebles castellanos, que tanto éxito están alcanzando fuera de nuestras fronteras, demostrando la gran aceptación de una labor popular, netamente hispana, al cabo de tantos años.

### La influencia barroca

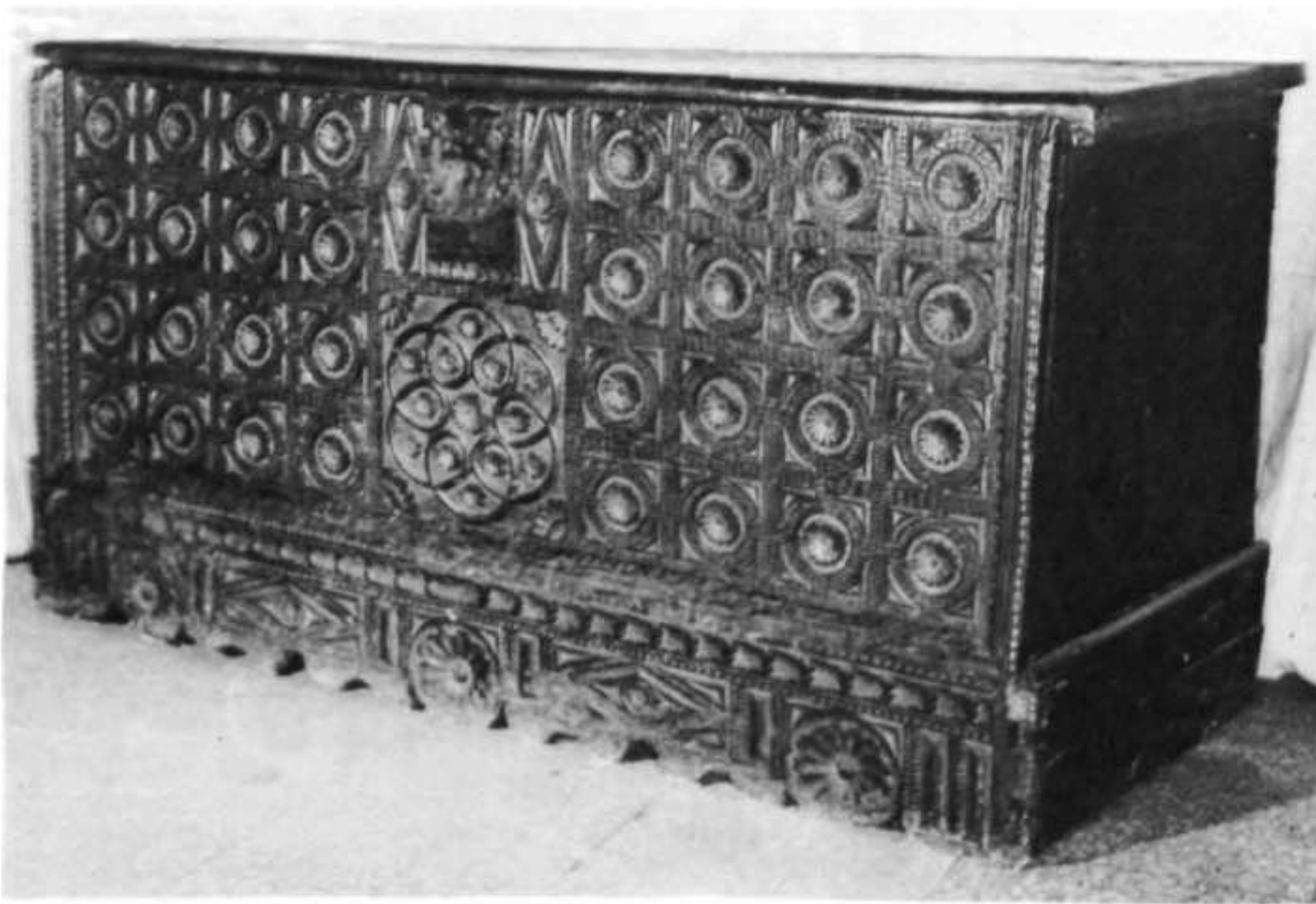
Hay otra serie de ascendencia más moderna porque acusa en sus decoraciones, superpuestas o caladas, las rocallas propias del estilo rococó dieciochesco.

De este grupo hay un solo ejemplar en el Museo Nacional del Pueblo Español; procede de Andalucía, es de madera de pino, en su color natural, y toda la decoración se reduce a una pieza superpuesta alrededor de la cerradura, labrada en forma de rocallas, calada y con perfil ondulado (figura 8).

Y por último, hay otras arcas lisas con sólo una moldura múltiple inferior a manera de faldón y el solo adorno de la bocallave y de los herrajes que, en forma de abrazaderas de diversos perfiles, sujetan unas con otras las piezas del arca (figura 9). Abundan en el País Valenciano y en Baleares, y son propias de pueblos de ascendencia nómada como los árabes, que las utilizaban para el transporte de su escaso ajuar en sus constantes marchas y desplazamientos.

Algunas procedentes de la región murciana han





6. Arca de tipo renacentista con decoración en rosetas.



9. Arca lisa.



7. Arca de tipo renacentista con decoración en franjas horizontales.

8. Arca con influencia barroca.



sido decoradas con clavos dorados que forman dibujos de estrellas y de flores sueltas.

A modo de conclusión dividimos España en tres zonas bien definidas en cuanto a arcones de madera se refiere, marcadas no tanto por la geografía como por la historia, las relaciones exteriores y la forma de vida de sus habitantes. Estas zonas serían:

a) La zona norte, húmeda, con variedad de bosques y de clara ascendencia celta, ofrece arcas de nogal, castaño, roble, etc., profusamente decoradas a base de motivos geométricos tallados a bisel y hechos a punta de navaja.

b) Zona pirenaica-levantina, con elementos más naturalistas en la decoración, elaborada en talla redonda y en varios planos, con uso más acentuado de la gubia y perfiles redondeados. Se puede apreciar claramente la influencia del Renacimiento, tanto en sus temas como en la organización de los mismos. El material más frecuente en la realización de estas arcas es la madera de nogal.

c) La tercera zona estaría integrada por Levante, Baleares y quizás Andalucía. Presenta unas arcas sencillas, con sólo decoración en sus herrajes o con algunos clavos dorados, consecuencia de la vida nómada de sus antecesores árabes que obligaba a prescindir de la abundancia en el ajuar y del lujo en su transporte.

En todas las zonas, junto a las influencias del ambiente y motivos históricos apuntados, hemos de añadir el mudejarismo de que está impregnada siempre toda obra decorativa hispana en cuanto a repetición y abigarramiento de motivos y a la disposición de éstos en recuadros de formas variadas.

Hemos visto en esta breve consideración sobre las arcas de novia españolas, cómo en un trabajo de artesanía popular, hecho incluso por simples aficionados como solían ser los autores de la mayoría de ellos, pueden rastrearse los indicios de unas influencias históricas más o menos ancestrales, que los diferentes temas, ambientes y relaciones culturales imponen siempre al artífice de una obra cuando trata de decorarla. ■



José Luis Romero Torres

## Un esclarecedor estudio sobre Málaga y Picasso

El nacimiento de Pablo Ruiz Picasso en la ciudad de Málaga y sus años de estancia en ella pesan, a opinión de algunos historiadores, con cierto determinismo en el carácter del artista durante toda su vida, aunque para otros biógrafos sólo fueron años intrascendentes en su formación personal y artística. Un hecho cierto es que reside de forma continua durante la etapa de infancia y temporalmente en su adolescencia, cuando viene a visitar con sus padres a la familia malagueña en los calurosos días de estío. Estas circunstancias obligan a incluir a su ciudad natal en el primer período formativo. Su vitalidad infantil se desenvuelve en un marco geográfico que reúne unas condiciones socioculturales determinadas, las cuales han sido escasamente estudiadas, dando lugar a numerosas confusiones. La realidad histórica que explica las vinculaciones del artista con la ciudad siempre ha sido tratada por los biógrafos de modo superficial, cayendo en la repetición de las mismas anécdotas cargadas de imprecisiones.

La bibliografía específica sobre estas relaciones humanas y artísticas entre la "ciudad del Paraíso" y Pablo Picasso se reduce a los valiosos artículos escritos por el profesor Enrique Lafuente Ferrari<sup>1</sup>, por Ricardo Huelin y Ruiz Blasco<sup>2</sup> y por el poeta malagueño Alfonso Canales<sup>3</sup>. El aparato documental del artista se incrementa con otros breves estudios como *El examen de ingreso de Picasso* en el Instituto de Segunda Enseñanza de Málaga<sup>4</sup>, realizado por Isabel Rodríguez Alemán, y la aproximación a la personalidad de José Ruiz Blasco, padre de Pablo, llevada a cabo por las historiadoras Angeles Pazos Bernal y Pilar Pérez-Muñoz<sup>5</sup>.

Frente a esta incompleta visión sobre los complejos factores socioculturales en los que surge la formación del pintor, a veces falto de prueba documental y presa de la desbordante fantasía lírica y poética de los escritores, se ofrecían unas circunstancias adecuadas para la realización de un amplio y complejo estudio sobre la época finisecular que vivió Picasso en Málaga. El Ministerio de Cultura aprovecha la celebración del centenario para estimular su ejecución, confiriendo al director del

Museo de Málaga, Dr. D. Rafael Puertas Tricas, la capacidad para llevarlo a cabo.

El contenido está estructurado en tres volúmenes (*Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga; Picasso y Málaga*, y *Estudios picassianos*) y analiza las vinculaciones personales, familiares y artísticas, así como el grado de transmisión y de influencia de su creatividad sobre el contexto local y nacional. Estos trabajos dibujan con mayor precisión el ambiente que contactó en su infancia.

El primer volumen ofrece un panorama global de los aspectos sociales y artísticos que contempló en sus primeros contactos con el mundo plástico. La profesora María Dolores Aguilar analiza, a modo de introducción histórica y a través de la prensa local, la iconografía de la sociedad, pero sólo su aspecto formal y superficial. No es una radiografía profunda de sus clases sociales que nos den a conocer la problemática que vivifica su existencia en el marco geográfico concreto de Málaga. Describe la moda y los comportamientos de cada clase, así como los atuendos y vestidos que distinguen a cada nivel económico. Aprecia por un lado la adaptación a gustos universales y generalizados, observable igualmente en las restantes sociedades españolas, y por otro conforma los auténticos caracteres locales. Referente a la mujer, profundiza en la utilización de la mantilla, el abanico y otros accesorios y en su significado y expresividad. Sobre el hombre, con igual método, trata la chistera, el bombín, el terno... Del pueblo, basándose en las narraciones literarias, muestra una clasificación de los tipos populares como la faenera, el jabegote y otros.

Ha faltado un estudio histórico de la época en el que se esbozara la problemática social que sufre la ciudad con la crisis económica producida por los estragos de la "filoxera", así como el grado de control y poder social de las diferentes tendencias ideológicas.

A pesar de su ausencia, continúa el libro con el panorama artístico de la pintura, apartado de mayor interés con relación a las posibles vinculaciones plásticas de Picasso con el núcleo local. María Teresa Sauret



Guerrero, autora del estudio, presenta con acierto y claridad ese ambiente creativo que el niño Picasso comenzó a visualizar. Sus ojos se enfrentaron por primera vez al arte ante estas pinturas, fruto de los pintores locales o residentes que partiendo de las enseñanzas fundamentales de Ferrándiz y Muñoz Degrain florecieron debido a la burguesía que les respaldaba. A pesar de la valoración que alcanza el paisaje con la llegada del pintor valenciano Muñoz Degrain, es con la aparición del fortunismo, introducido por el otro maestro, el factor que enriquece de cromatismo la producción pictórica de la escuela. Analiza las diferentes interpretaciones estéticas de la temática religiosa a través de la producción de Muñoz Degrain, Simonet, Martínez de la Vega y Pedro Sáenz. Aunque plantea el estudio de la pintura alegórica, mitológica y de historia, es con el apartado de los temas que se comercializaron (bodegones, floreros, animales, escenas costumbristas y el paisaje con su variante marino) donde desarrolla gran parte de su contenido por ser una producción artística más vinculada a los gustos de la burguesía. Concluye con el análisis del retrato que representaba uno de los mejores instrumentos para la exaltación ególatra de los personajes destacados y adinerados.

Una pintura que está dentro de unos límites restringidos de creatividad, desembocando a veces en la repetición de formas y esquemas pictóricos debido a la utilización de litografías e ilustraciones, como queda demostrado en el asunto de *La salida de la iglesia*, tratado con leves variantes por Talavera, Denis Belgrano y Martínez de la Vega. Este panorama descrito por la historiadora es el ambiente que entreverá el artista en sus primeros contactos con la plástica artística, un mundo en el que él también llega a participar con sus obras en la exposición local de 1899, dato que omite la escritora.

El tercer estudio, que corre a nuestro cargo, es una visión paralela a la ofrecida por Sauret pero en el aspecto escultórico. Estructuramos en varios apartados el contenido y destacamos el análisis del proceso creador donde se aprecian las creaciones del ideario clásico-idealista, las obras de espíritu romántico, la importancia de los barro populares y la calidad artística que alcanzan, y, por último, la temática religiosa, que sigue teniendo una existencia real debido al poder social del sector conservador. En ella se detecta una revalorización de la imaginería barroca a través de sus principales figuras, como la del escultor Pedro de Mena.

Los artistas ofrecen una variedad creadora poco uniforme en cuanto al ideal estético. Por ejemplo, el escultor Antonio Gutiérrez de León, miembro de una extensa familia de artistas que abarca toda la centuria con la producción de barro populares, académico de Bellas Artes de San Telmo y profesor de modelado de la escuela local, se destaca por la continuidad artesanal de los barro, mientras que para otros clientes ejecuta esculturas de espíritu clásico, retratos románticos e imágenes religiosas de arraigado influjo de Pedro de Mena.

La ciudad vive una trascendental transformación urbana de constantes mejoras urbanísticas, y, en consecuencia, la escultura va a tener un lugar destacado en el espacio urbano como elemento unas veces decorativo y otras cargado de intencionalidad ideológica en la que la exaltación de un status social poderoso y dirigente queda manifiesto (los monumentos al marqués de Larios, al marqués de Guadiaro o los proyectos para el de Cánovas del Castillo). Este análisis de la escultura como elemento simbólico-decorativo concluye con el estudio de fuentes de mármol procedentes de Italia y de hierro fundido originarias de Francia.

Completa este volumen el estudio de las transformaciones urbanísticas de la plaza de la Merced con el análisis de sus elementos significativos, monumento a Torrijos, y el de la construcción de las Casas de Campos (1868-70) donde nacería Pablo Ruiz Picasso, cuyos planos y primera dirección fue llevada a cabo por el maestro de obras Rafael Moreno, bajo la aprobación y posterior sustitución directiva del arquitecto municipal Jerónimo Cuervo.

El segundo volumen de la trilogía centra su contenido en problemas más afines con la personalidad del pintor y las vinculaciones existentes entre él y la ciudad. Se inicia con el primer estudio de aportación documental y primera síntesis a la vez que existe sobre el padre de Picasso, José Ruiz Blasco, sobre quien tanto y tan estereotipadamente se cuenta en las biografías. Su autora, Angeles Pazos Bernal, puntualiza las distintas facetas relacionadas con el arte: profesor, conservador-restaurador del Museo Municipal y pintor.

Fruto de sus investigaciones en los archivos de la Academia de Bellas Artes de San Telmo (Málaga) para la elaboración de su historia es el aporte documental que ofrece, además de otras anotaciones y aclaraciones sobre la auténtica realidad del tan comentado Museo Municipal.

A partir de este artículo, las biografías de Picasso podrán acercarse con mayor exactitud histórica a la vida y hechos del padre. En el aspecto artístico nos muestra y ratifica una vez más, con suficientes representaciones, la calidad mediocre de su producción, que llega a explicar la decisión de abandonar la pintura cuando aprecia en su hijo mayores cualidades artísticas que las suyas. La realidad es cruda y expone con claridad cómo el padre del universal pintor dedicaba su tiempo en copiar obras de otros artistas locales como Talavera, Grarite y Ocón.

El profesor Clavijo presenta un estudio de cinco pinturas muy mediocres y de pésima calidad, propias de un mal aficionado, realizadas por un tío del pintor, Diego Ruiz Blasco. Estas piezas sólo tienen el interés anecdótico de su parentesco con el pintor y por confirmar una vez más que la genialidad de Picasso no la adquirió por transmisión genética de su padre ni de su tío.

Otro aspecto anecdótico-sentimental, pero de mayor



valor biográfico que el anterior estudio, es la puesta en claro de las dos casas en las que vivió en Málaga, en una de las cuales nació. Su autor, el escritor Rafael León, ya había trabajado el tema algunos años antes y ahora vuelve a analizar la problemática de las dos viviendas. Tras un exhaustivo y minucioso rastreo en los registros de padrones municipales correspondientes a los años anteriores y posteriores al nacimiento de Picasso y el esclarecimiento necesario con respecto a la confusa numeración de los inmuebles, concluye afirmando que nuestro pintor nació en el edificio número 36 (donde actualmente está la placa conmemorativa), pero residendo a partir del segundo año en el número 32, donde permaneció hasta el traslado a La Coruña.

En la planificación de estos trabajos no podía quedar sin tratar el tema de aquellos objetos artísticos o bibliográficos que la ciudad como humilde bagaje puede ofrecer al visitante y al estudioso. Además coincide que estos elementos pertenecen al museo o en él se guardan, lo que viene a servir de difusión cultural del propio centro.

Por el aspecto artístico el profesor Isidoro Coloma hace un exhaustivo análisis de las pequeñas obras infantiles. Esta producción nos muestra un Picasso infantil en su óleo y acuarela y a un artista ya formado en los dibujos. El museo muestra también una serie de obras gráficas como *La Tauromaquia*, *Femmes & Faunes*, *Mes dessins d'Antibes* y *Faunes et Flores*, cuyo interés radica más en el valor de información y formación estética del artista.

Estas creaciones seriadas proceden del legado Sabar-tés, igual que el cuerpo principal de la biblioteca monográfica sobre el pintor. Lógicamente, con la intencionalidad cultural de dar a conocer la realidad en torno a Picasso y Málaga, José Salinero Portero presenta un estudio detallado de su contenido. El autor imprime una forma más divulgativa de su catálogo sobre este tema.

Con estos dos artículos el malagueño puede tener mayor conocimiento sobre este asunto y podrá acercarse con mayor seguridad e información que antes.

Dos trabajos sobre las posteriores vinculaciones sobre el artista y la ciudad completan el volumen titulado *Picasso y Málaga*. La doctora Rosario Camacho puntualiza y realza la importancia que el erudito malagueño Juan Tembory tuvo en el logro de la biblioteca y obras gráficas. Con el aporte documental procedente de las actas de la Academia de Bellas Artes y otras cartas oficiales, nos dibuja a una personalidad culta y concedora del auténtico valor de su paisano con quien mantuvo cierta correspondencia escrita. Tembory fue el primer malagueño del régimen que defendió a Picasso en reuniones académicas, llegando incluso al desacuerdo con sus propios camaradas. Un opúsculo lleno de afecto por parte de la autora hacia la memoria de aquel malague-

ño, que, a pesar de su ideología, supo aceptar y comprender el justo mérito del pintor universal.

Como broche de cierre, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, don Baltasar Peña Hinojosa, repasa con amenidad y soltura literaria la reversibilidad de las relaciones pintor-ciudad. Nos habla de *lo que Málaga dio a Picasso y Picasso a Málaga*. Sus palabras se extienden especialmente en la visita de un grupo de malagueños en el ochenta aniversario de Picasso. Sus vivencias, por haber sido protagonista del acto, se deslizan sobre la narración. Pero su actitud crítica ante el problema de la atención que puso en su ciudad natal no queda ahogada y reluce con rudeza al constatar algunas indiferencias apreciadas en las actitudes del pintor.

En el último componente de la trilogía, *Estudios picassianos*, la historiadora Belén Conde-Pumpido, señala los paralelismos formales y estilísticos apreciados entre obras de Picasso, Toulouse-Lautrec y el pintor de la escuela local Joaquín Martínez de la Vega. Este último artista ofrece un comportamiento humano y social muy específico, motivado por las muertes de su hija y de su esposa, además de la alcoholización, circunstancia que determina en el artista una forma de interpretación plástica que se asemeja a la técnica de Lautrec. Otras afinidades existen entre la producción de Picasso y la del pintor local. Además, entre ambos artistas existió cierta amistad constatada simbólicamente en el bautizo artístico celebrado en Málaga tras el premio obtenido por Picasso en la Exposición Nacional con su "Ciencia y Caridad".

Eugenio Carmona Mato, en su estudio *Picasso y los orígenes de la vanguardia artística en España*, analiza el grado de influencia estética y estilística ejercida por las renovaciones vanguardistas del malagueño en el panorama español, así como los medios de difusión que hicieron posible la divulgación del valor artístico de Picasso.

Este trabajo muestra el apartado de mayor interés para el lector en general y libera a éste, aglomerado de artículos, de la excesiva aportación documental y de la erudición histórico-artística local, que también era indiscutiblemente necesaria para establecer ciertos puntos confusos y mal estudiados de su mito-biografía.

El profesor Francisco Palomo desarrolla el panorama de la actual pintura malagueña con la independencia del núcleo veleño. Profundiza en el fenómeno del magicismo y elabora un completo repaso de los artistas y sus producciones, los cuales configuran la realidad plástica de hoy. Esta visión estética contrasta poderosamente con las realizaciones decimonónicas expuestas en los artículos ya comentados. Un enorme cambio ejercido por un personaje nacido en el ambiente de la centuria pasada e identificado plenamente en el siglo XX y su problemática, Pablo Ruiz Picasso. ■



1. LAFUENTE FERRARI, E. "Picasso al trasluz de Málaga". Rev. *Papeles de Son Armadans*, 49. Mallorca, 1960; "Para una revisión de Picasso", *Revista de Occidente*, 135-136, Madrid, 1974, y "Un Picasso, pintor malagueño del siglo XIX y unas cartas de Sabartés". *Revista de Occidente*, 135-136. Madrid, 1974.

2. HUELIN Y RUIZ BLASCO, R. *Pablo Ruiz Picasso*. Revista de Occidente, Madrid, 1976.

3. CANALES, A. "Málaga y Picasso". *Revista de Occidente*, 135-136. Madrid, 1974.

4. RODRIGUEZ ALEMAN, I. "El examen de

ingreso de Picasso" (en el Instituto de Segunda Enseñanza de Málaga). Rev. *Jábega*, 21. Málaga, 1978.

5. PAZOS BERNAL, A. Y PEREZ-MUÑOZ, P. "Hacia la línea Picasso: José Ruiz Blasco". *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2. Málaga, 1981.



## Adquisiciones

Susana Cortés Hernández  
Estrella Ocaña Rodríguez  
Francisco J. Fernández Gamero  
Jaime Estevan Senís.

## Nuevas inscripciones romanas del Museo de Santa Cruz de Toledo

Desde 1958, fecha de la publicación de la segunda edición de la guía del Museo Arqueológico de Toledo, por don Manuel Jorge Aragonese, han ingresado en el Museo de Santa Cruz nuevas inscripciones romanas.

El número de estos epígrafes asciende a dieciséis. Conocemos la procedencia de quince, que es muy variada: de Toledo ciudad proceden dos inscripciones, otras dos de Caleruela y otras tantas de Carranque; así como un ejemplar de cada uno de los siguientes lugares: Puebla de Montalbán, Polán, Talavera de la Reina, San Pablo de los Montes, Pantoja, Orgaz, Méntrida, Hontanar y Mocejón. La mayoría de estos lugares corresponde a las comarcas de la Sagra y de los Montes de Toledo, al norte y al sur, respectivamente, de la capital de la provincia.

Ocho de estas inscripciones son funerarias. De las restantes, dos son votivas —una dedicada a Júpiter y otra a la diosa indígena Ataecina, que aparece muy citada en toda la Lusitania y en el noroeste peninsular—; otra es conmemorativa; una corresponde a marca de taller, y otra a un grafito; de dos se ignora el tipo de inscripción, debido a su estado fragmentario; finalmente, una está realizada sobre un cuenco de terra sigillata antes de su cocción, pudiendo corresponder a otra marca de taller.

Salvo algunas excepciones, la factura de estos epígrafes y el tipo de material empleado son toscos. Predominan los realizados en granito —seis inscripciones—; en mármol existen tres, y otras tantas en piedra caliza; en arenisca sólo hay una. Las tres restantes están ejecutadas sobre material cerámico.

El tipo de letra más frecuente es el monumental. La escritura es actuaria sólo en una inscripción.

Son escasos los ejemplares que tienen algún tipo de decoración, predominando las molduras. Un ara presenta esculpida una crátera en la parte inferior. En otra inscripción aparece una cruz inscrita en doble círculo en la zona superior y tres molduras verticales en la zona inferior. Un fragmento de inscripción lleva una roseta con botón central. Una segunda ara presenta esculpida una pátera.

Se ha conservado o se ha podido recomponer el nombre de quince personajes: *Musturus*, *Bassus Iurobei*, *Awabte*, *Popeia* (o *Po(m)peia*) *Vereq(un)da*, *Vale(rius)* *Laius*, *Medugenus*, *Paulinae*, *C(aius) Pompeius*, *I(ulii)* *L(ucii) Chioni*, *L(ucius) Pom(pei)us Fuscinus*, *Fusci*, *Marciane Furonia*, *Caii Caronis*, *Primula* y *Martia*.

En una inscripción se hace mención a un ala de caballería del ejército romano, integrada por vettones. En otra aparece citado el cargo de *sevir* costeando juegos circenses.

A continuación, sucesivamente, se describe y comenta cada una de las piezas, atendiendo a su fecha de ingreso en el museo y al número de inventario general, desde 1958 hasta la actualidad.

Finalmente, incluimos tres inscripciones no recogidas en la guía de 1958, que pertenecen a fondos antiguos del museo y de las que no se conoce con certeza su procedencia.

1. Placa de mármol blanco con inscripción funeraria. Está fragmentada en tres trozos y presenta pérdida de material en la zona inferior y, afectando al texto, en la superior. Además, la parte de inscripción correspondiente al fragmento mayor está muy deteriorada. El texto ocupa en su totalidad la mitad superior de la superficie del soporte.

Las dimensiones son: 0,68 m. de altura, 0,44 m. de anchura y 0,03 m. de grosor. Las letras miden de 2,8 cm. a 3,5 cm. de altura.

S

R VNC·TVS

EST·AN/RVM XXXXV

MVSTVRVS FRATER

5 FACIENDVM CVRA

VIT H S E S T T LVIS

[...] s / [...] r [...] (def)unctus / est an(n) (o)rum  
XXXXV / *Musturus frater / faciendum cura / vit. H(ic)*  
*s(itus) e(st). S(it) t(ibi) t(erra) l(e)vis.*

La letra *A* carece de travesaño. Por el tipo de escri-





1. Placa funeraria de "Velilla", Mocejón (Toledo).

tura, que es actuaria, la inscripción pudiera fecharse en el siglo IV d. C.

Debido al estado fragmentario de la pieza, quedan incompletas las dos primeras líneas, no pudiéndose reconstruir el nombre del difunto.

Respecto al dedicante de la inscripción, *Musturus*, se conocen otros nombres muy semejantes: *Mustarus*<sup>1</sup> y *Mustacus*<sup>2</sup>.

Ingresa en el museo en marzo de 1960. Procede de la finca "Velilla", en el término municipal de Mocejón, donde fue recogida por el museo. N.º de inventario general, 1.092.

**Bibliografía:** HAE, núm. 12-16, 1961-1965, p. 11. JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII*. Toledo, 1962, p. 470. JIMÉNEZ DE GREGORIO, F. *Hallazgos arqueológicos en la provincia de Toledo*. AEAq. XXXVI, núm. 107 y 108, 1963, p. 228. REVUELTA TUBINO, M. *Museo Arqueológico de Toledo*. MMAP, 1958-1961, pp. 174-175.

2. Parte superior de ara votiva, dedicada a Júpiter. Es de arenisca con incrustaciones de mica. Su frente remata en cuatro molduras ligeramente inclinadas a la derecha. La cara superior del ara tiene esculpida en relieve una pátera y conserva solamente el inicio de las molduras laterales.

Sus dimensiones son: 0,58 m. de altura, 0,32 m. de anchura y 0,27 m. de grosor.

La inscripción ocupa la totalidad de la cara frontal, y está muy erosionada, afectando el desgaste, fundamentalmente, a la primera letra de la tercera línea (que puede ser una *D* o una *O*), a las dos últimas letras de la

tercera línea y la primera letra de la línea cuarta. La fractura del ara hace que sólo se conserve la parte superior de la quinta línea, aunque puede recomponerse su lectura.

Las letras miden entre 5 y 6 cm. de altura.

I•O•M  
N•MO  
/•ES//  
NA•EX•  
5 VOTO

*I(ovi) O(ptimo) M(aximo) / N(obilis) Mo / d( ) es*  
[.] / *na ex / voto.*

Presenta interpunciones de tipo puntual.

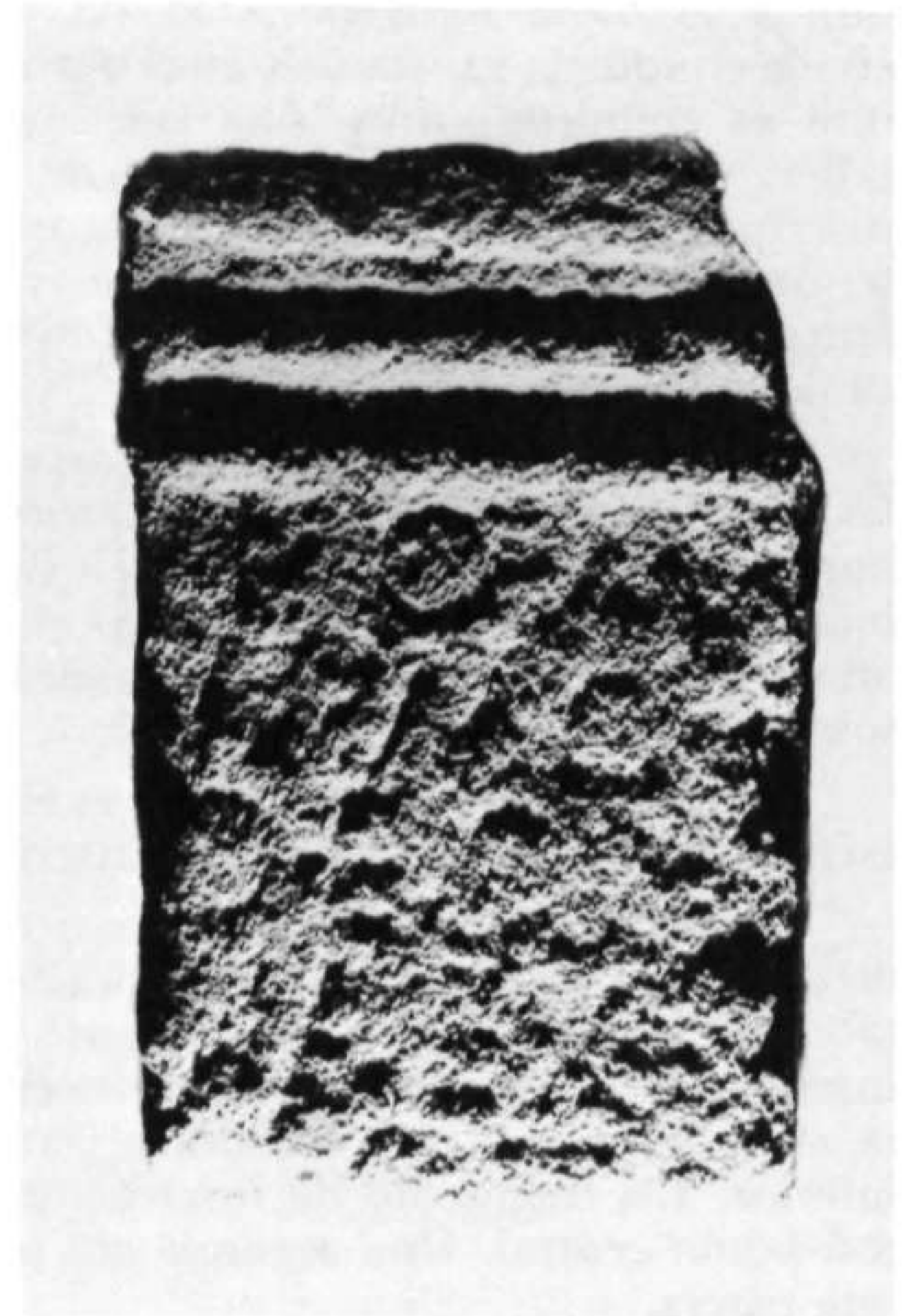
Apareció en las inmediaciones de la iglesia parroquial de Caleruela (Toledo). Ingresó en el museo el 11 de enero de 1965. N.º de inventario general, 2.909.

Inédita.

3. Estela votiva de granito. Remata en su parte superior en una escocia y presenta molduras en la cara lateral derecha y un motivo decorativo en relieve en el lateral izquierdo, de difícil interpretación. La inscripción ocupa toda la cara frontal.

La escritura es monumental, pero con ejecución muy tosca. La altura de las letras es de 5 a 5,5 cm.

Las dimensiones totales de la pieza son: 0,64 m. de altura, 0,27 m. de anchura y 0,28 m. de grosor.



2. Ara votiva de Caleruela.





3. Estela votiva de Caleruela.

BASSVS  
 IVROBEI  
 EQVES A  
 LE VETTO  
 5 NVM ARA  
 M POSIT  
 ATAECIN  
 AE VOTV  
 M SOLV  
 10 /IBEN/

*Bassus / Iurobei / eques a / l(a)e vetto / num ara / m pos(su)it Ataecin / ae votu / m solv(it) / [l]iben[s]*

Hay algunas omisiones de letras: la palabra *alae* (3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> líneas) está escrita "ale"; el verbo *possuit* aparece escrito "posit".

La pieza está fracturada, quedando incompleta la 10.<sup>a</sup> línea, si bien puede recomponerse su lectura.

El ara está dedicada a la diosa indígena *Ataecina* por un soldado de caballería del ala vettona llamado *Bassus*, nomen frecuente en la Península<sup>3</sup>.

El *Ala Hispanorum Vettonum Civium Romanorum* está formada ya en época julio-claudia. Por testimonios epigráficos está atestiguada su presencia en el sur de Britania a mediados del siglo I, en la época de su conquista o inmediatamente posterior. En la segunda mitad del siglo I, aparece documentada en el País de Gales, y a finales del siglo II y durante el siglo III se sabe de su permanencia al sur del muro de Adriano<sup>4</sup>.

La diosa indígena *Ataecina*, divinidad con carácter infernal y protectora de los ganados, se encuentra citada en numerosas inscripciones de Lusitania<sup>5</sup>.

La inscripción puede datarse en la primera mitad del siglo I d. C., época en que el ala vettona permanece en la Península.

Tiene la misma procedencia que la inscripción anterior. N.º de inventario general, 2.910.

Inédita.

4. Cuenco de terra sigillata con inscripción. Corresponde a la forma 37 hispánica tardía. Presenta decoración a molde, típica de los siglos IV y V d. C., consistente en cuatro dobles círculos incompletos rellenos de espiga, que contienen otros cinco dobles círculos más pequeños, tangentes, rellenos también de espigas, de los que sólo uno de ellos, el central, está completo. En los cuatro espacios intermedios aparece decoración zoomorfa y de espigas, ángulos y aspas inscritas en cuadrados.

En uno de estos espacios intermedios aparece la inscripción, que se realizó antes de la cocción de la vasija. Consta de una línea que ocupa todo el espacio comprendido entre dos círculos; debajo de ésta, aparece una sola letra.

4. Cuenco de terra sigillata con marca.





El cuenco mide 0,10 m. de altura y 0,223 m. de diámetro de la boca. La altura de las letras oscila entre 0,9 y 1,5 cm.

A W A B T E  
C

La primera *A* carece de travesaño.

La inscripción puede corresponder al nombre del alfarero.

Se conocen variantes de *Awabte Ambatus*<sup>6</sup> y *Ambata*<sup>7</sup>.

Fue encontrado a principios de 1971 por don Juan Bautista de Lucas, en una finca de su propiedad, en el término municipal de Pantoja; dicho propietario lo entregó al museo en mayo del mismo año. N.º inventario general, 17.458.

**Bibliografía:** REVUELTA TUBINO, M. *Los hallazgos de Pantoja en el Museo de Santa Cruz, Toletum*, n.º 10, 1980, pp. 46-47, lám. 16 a.

5. Ara funeraria, completa, de granito. En la parte superior presenta dos volutas laterales que enmarcan un frontón triangular. La primera línea aparece resaltada fuera del enmarque de la inscripción, que está rehundida. Bajo ésta, esculpida en relieve, una crátera sobre zona también rehundida y enmarcada por una moldura semicircular. Finalmente, la pieza presenta una base más gruesa para hincarla en el suelo.

Sus dimensiones son: 1,16 m. de altura, 0,37 m. de anchura y 0,32 m. de grosor.

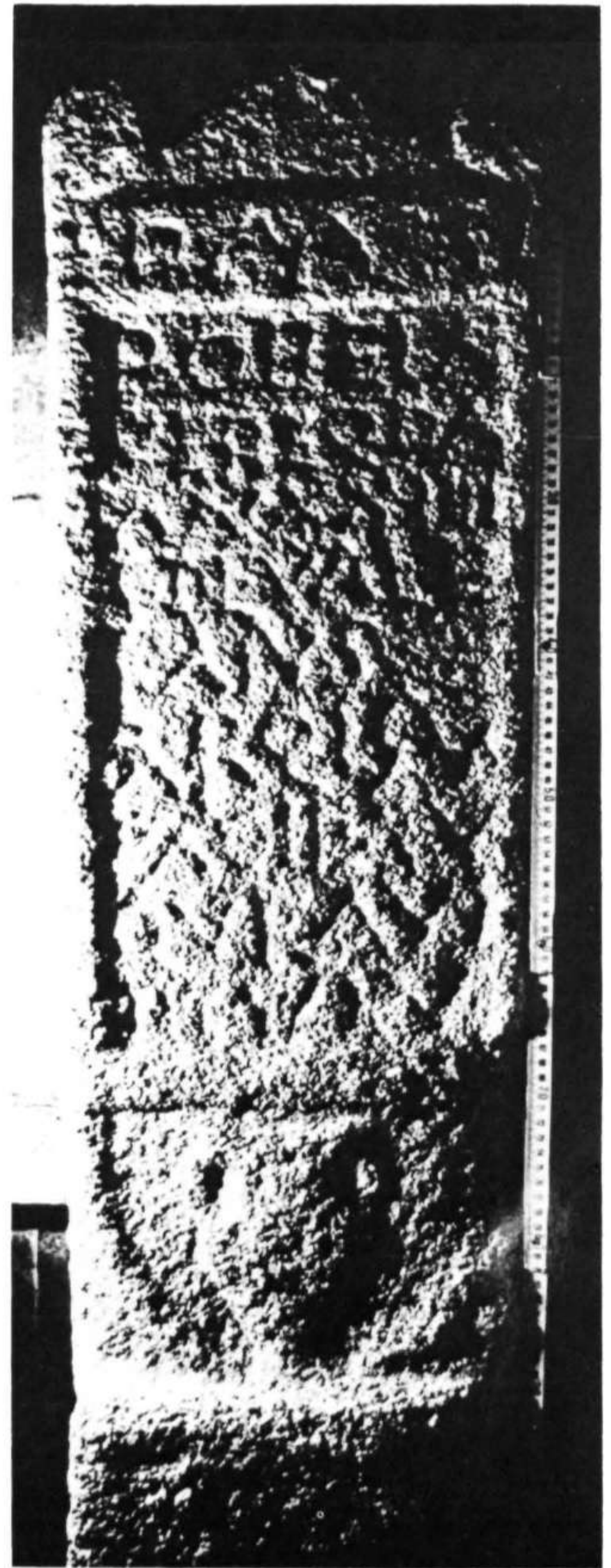
La inscripción consta de diez líneas. La altura de las letras oscila entre 3,5 y 5,5 cm.

D M S  
POPEIA  
VEREQDA  
AN XXIII  
5 S·T·L VALE  
LAIVS  
ARQ I S V  
FACIE/V  
QVRAVI  
10 TITVLV

*D(is) M(anibus) S(acrum) / Popeia / Vereq(un)da / an(norum) XXIII / S(it) t(erra) l(evis) Vale(rius) / L(ius) / arq(arius) i(ussit) s(epulcrum) u(xori) facie[n] (d)u(m) / curavi(t) / titulu(m).*

El epígrafe presenta algunas omisiones de letras, que se suplen en la lectura por letras entre ángulos. La letra *A* aparece escrita de dos formas  $\lambda$  y  $\Lambda$ . La palabra *curavit* está escrita con *Q*.

Respecto al nomen *Popeia*, del que no aparece ningún paralelo en Hübner y Vives, pudiera tratarse del nombre *Pompeia*, citado en una inscripción de Villamanta<sup>8</sup>. El cognomen *Verequnda* es relativamente frecuente en la Península<sup>9</sup>.



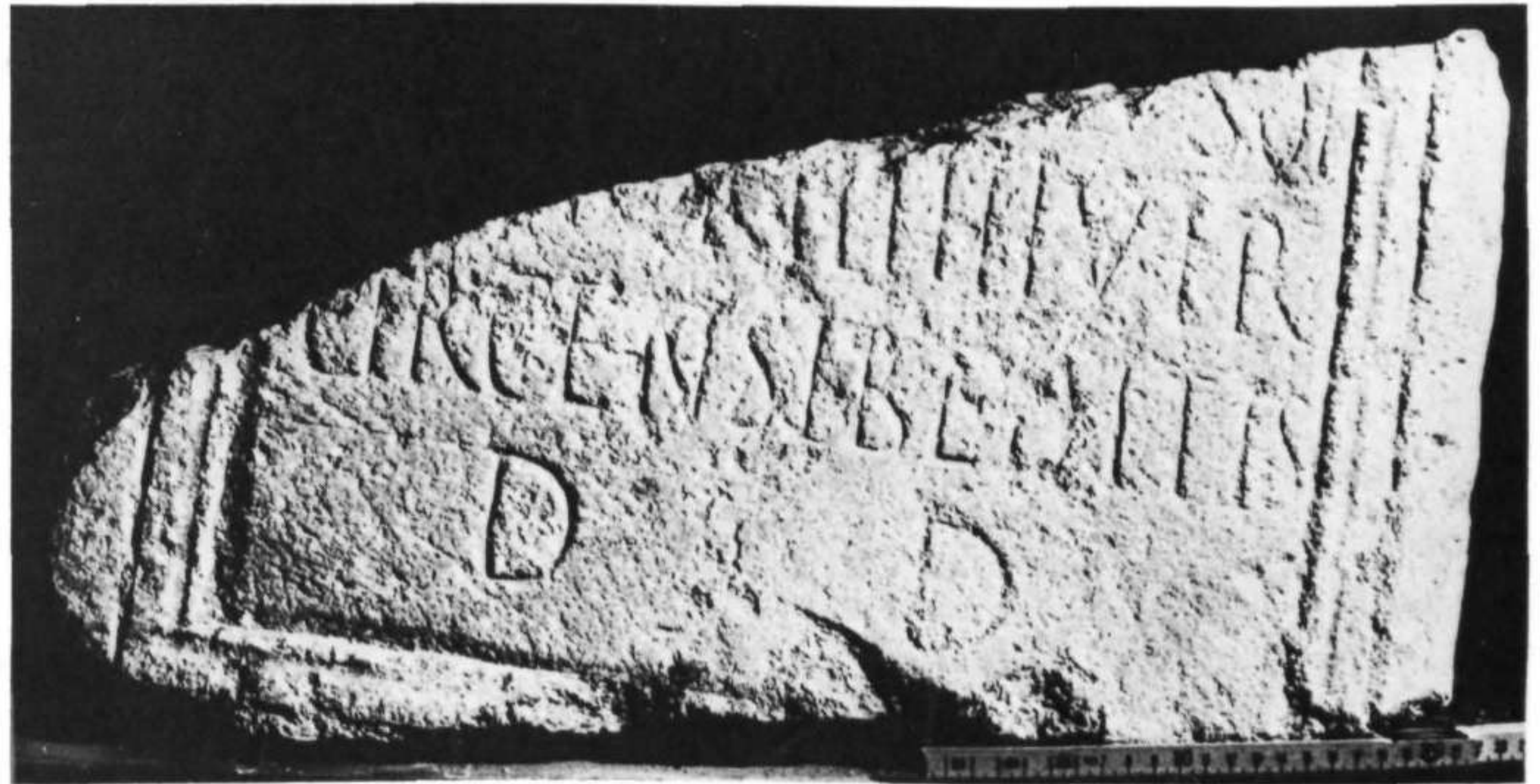
5. Ara funeraria de "Cabrahigos", San Pablo de los Montes (Toledo).

Ingresó en el Museo el 15 de noviembre de 1972, por adquisición. Había aparecido años antes, sin que pueda precisarse datación alguna, en la finca "Cabrahigos", del término municipal de San Pablo de los Montes. N.º de inventario general, 19.250.

Inédita.

6. Fragmento inferior de un bloque de caliza con inscripción conmemorativa. El epígrafe aparece enmarcado por tres molduras paralelas.





6. Inscripción honorífica de la ciudad de Toledo.

Sus dimensiones son: 0,32 m. de altura, 0,56 m. de anchura y 0,30 m. de grosor. Las letras miden entre 5 y 5,5 cm. de altura.

VSOR  
OR IIIIVIR  
CIRCENSIB EDITIS  
D r D

- - - ] usor / [...] or sevir / circensib(us) editis / D(ecreto) d(ecurionum).

En la última línea se ha preferido la lectura "Decreto decurionum" a "Dedit dedicavit", por parecer más probable.

La inscripción presenta interpunciones de forma triangular. La primera letra visible de la primera línea conservada y las dos primeras que se aprecian en la segunda línea están incompletas en su parte superior, debido a la fractura de la pieza.

Aparece citado el cargo de sevir, miembro de la cofradía de los seviri augustales, destinada al culto imperial. Equivalía a una magistratura inferior, la más alta a la que podían acceder los libertos, los cuales constituían la mayor parte de esta cofradía. El liberto que accedía al sevirato debía costear con sus bienes una parte de los gastos públicos del municipio. Se conocen inscripciones en que seviro sufragaban juegos circenses, como es el caso de la presente inscripción<sup>10</sup>.

Ingresó en el museo el 4 de febrero de 1975, procedente del vaciado para cimentación en un solar de la ciudad de Toledo. N.º de inventario general, 20.827.

Inédita.

7. Losa de piedra caliza con inscripción funeraria. El fragmento conservado corresponde a la parte superior y comprende una línea completa del epígrafe y parte de la segunda. Remata en luneto rehundido decorado con

una roseta con botón central. La inscripción está enmarcada por molduras.

Sus dimensiones son: 0,31 m. de altura, 0,46 m. de anchura y 0,34 m. de grosor. Las letras miden 4,5 cm. de anchura.

MEDVGENVS  
CARPA/

Medugenus / Carpai [ - - -

La última letra conservada de la segunda línea es insegura, ya que se conserva sólo la parte superior de un trazo vertical, debido a la fractura de la pieza. Aparece una compenetración de las letras G y E: G

El nomen *Medugenus*, según M. L. Albertos Firmat<sup>11</sup>, podría ser un antropónimo indígena de origen ibérico, compuesto de dos raíces: medu-, que significa

7. Losa funeraria de "Vega de los Caballeros", La Puebla de Montalbán (Toledo).





“miel”, y genus, “hijo de”. Se conocen otras inscripciones con este mismo nombre<sup>12</sup> y algunas variantes: *Meducenus* y *Madicenus*<sup>13</sup>.

Ingresó en el museo el 5 de marzo de 1975, procedente de la “Vega de los Caballeros”, en el término municipal de La Puebla de Montalbán. Se desconoce la fecha en que fue encontrada. N.º de inventario general 20.835.

**Bibliografía:** MARTIN ARAGON, J. *Hallazgos arqueológicos en la Puebla de Montalbán. Toletum, LXI*, núm. 8, 1974-1976, pp. 91-92.

8. Losa de mármol con inscripción funeraria. Se conserva solamente el fragmento superior derecho, afectando la rotura al texto. La fractura es antigua, pues la cara posterior fue reaprovechada en época visigoda para una nueva inscripción y ésta aparece completa.

Sus dimensiones son: 0,26 m. de altura, 0,40 m. de anchura y 0,11 m. de grosor. La altura de las letras oscila entre 3 y 4 cm.

M • S •  
PAVLINAE  
LIBERTE AN  
C POMPEIVS  
5 F C

[D](is) M(anibus) S(acrum) / [...] Paulinae / [...] Libert(a)e an(norum) / [...] C(aius) Pompeius / [...] F(aciendum) c(uravit).

Se aprecian interpunciones de tipo puntual en la primera línea. La letra *A* carece de travesaño en todos los casos. La palabra *libertae* aparece escrita incorrectamente.

El nombre *Paulina* se encuentra citado como cognomen en una inscripción de Palma de Mallorca<sup>14</sup> y en otra de Cullera<sup>15</sup>.

El texto de la inscripción visigoda que figura en el reverso es el siguiente:

GVDILTIA VIX  
SIT ANNOS XVIII RE  
QUIEVIT IN PACE  
XV KALENDAS MA  
5 GIAS ANN QVINTO G/  
DOMNI SISENA  
DI REG

Se puede fechar esta inscripción en el año quinto del reinado de Sisenando (631-636), hacia los años 635-636.

La pieza ingresó en el museo el 17 de octubre de 1976. Se encontró en la finca “Castrejón”, del término de Polán, ignorándose la fecha del hallazgo. N.º de inventario general 21.534.

**Bibliografía:** REVUELTA TUBINO, M. *Exposición Bellas Artes 83 en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Toledo, 1983*, p. 8.



8a. Losa funeraria con inscripción visigoda en su reverso. Procede de “Castrejón”, Polán (Toledo).



8b. Losa con inscripción funeraria visigoda. Procede de “Castrejón”, Polán (Toledo).



9. Ladrillo de barro cocido, con marca de taller. De forma rectangular y factura tosca, con superficies desiguales. La marca aparece repetida en uno de los lados menores y en uno de los lados mayores; fue realizada a molde y queda en relieve.

Sus dimensiones son: 0,35 m. de longitud, 0,22 m. de anchura y 0,065 m. de grosor. Las letras miden entre 3,4 y 3,6 cm. de altura.

I CHIO WI (lado menor)

I L CHIO WI (lado mayor)

I(ulii) Chioni

I(ulii) L(ucii) Chioni

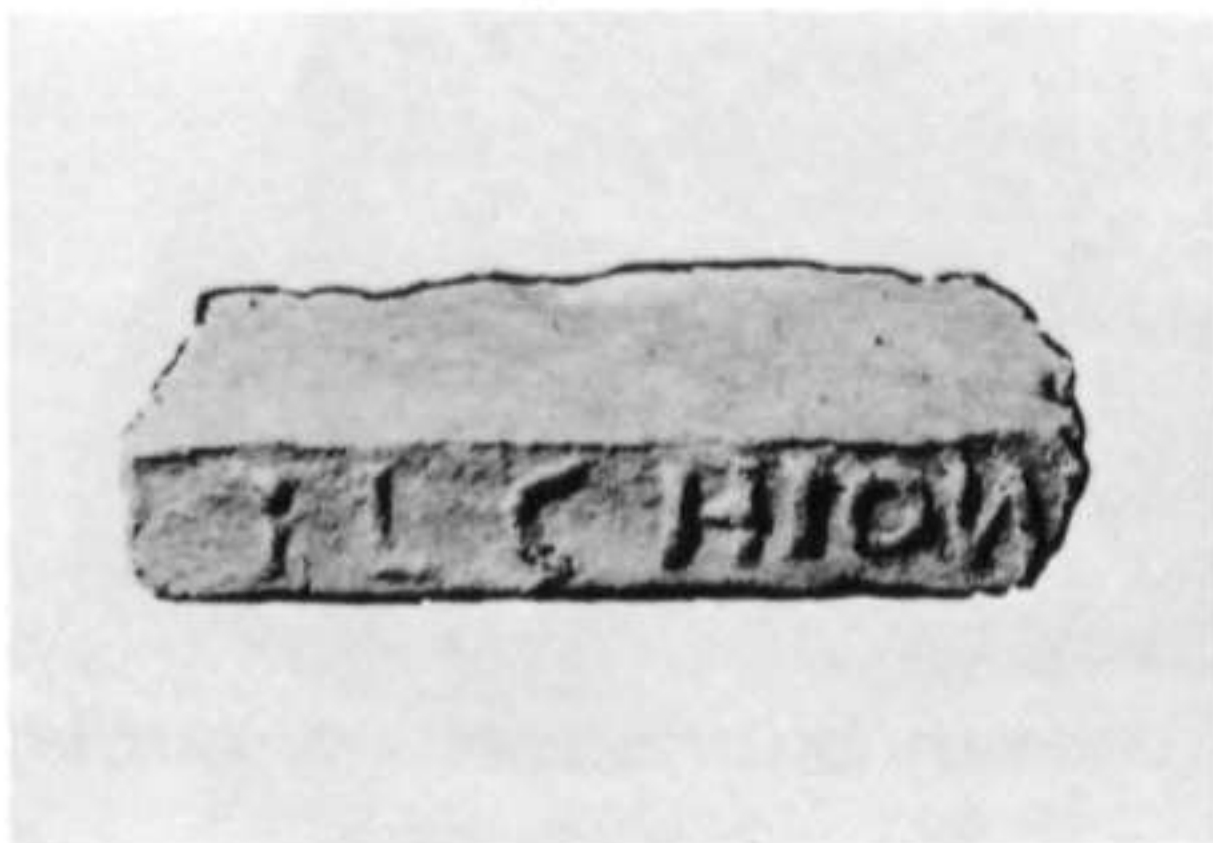
La letra *N* aparece invertida. Algunas letras se conservan incompletas, aunque puede recomponerse su lectura.

Ingresó en el museo en noviembre de 1976, por adquisición. Su procedencia se desconoce, siendo probablemente de la zona andaluza, de donde se conoce la existencia de un tégula paleocristiana de Urso con la estampilla  $\text{X}$  CHIONI VIVAS, invertida y de derecha a izquierda<sup>16</sup>.

N.º de inventario general, 21.619.

Inédito.

9a. Ladrillo con marca de taller (lado mayor).  
Procedencia desconocida.



9b. Ladrillo con  
marca de taller  
(lado menor).



10. Bloque  
funerario de  
"Malamoneda"  
Hontanar  
(Toledo).

10. Bloque de granito con inscripción funeraria. Es de forma prismática y la inscripción ocupa uno de los lados menores en su totalidad. La zona izquierda de las dos últimas líneas está muy desgastada, aunque puede recomponerse su lectura.

Sus dimensiones son: 0,63 m. de altura, 0,56 m. de anchura y 0,78 m. de grosor. La altura de las letras oscila entre los 7 y 9 cm.

L·POM·FVS  
CINVS·LAN  
GIOCVM  
FVSCI·F·AN  
5 N LX·II S·T·T·L

*L(ucius) Pom(pei)us Fus / cinus Lan / giocum / Fusc(i) f(ili)us an / n(or)um LXII S(it) t(ibi) t(erra) l(evis).*

Presenta interpunciones de tipo puntual. Al final de la cuarta línea aparece una compenetración de las letras *A* y *N*: *AV*

La transcripción de Hübner (*L. POM. FVS / CINVS LAN / CIQ CVM / FVSCA. F. AN / N. LX.II.S.T.T.L.*)<sup>17</sup> fue rectificada por Palomeque (*C. POM. FVS / CINVS. LAN / CIOCVM / FVSCI. F. AN / N LXII S.T.T.L.*)<sup>18</sup> y Vives (*L. POM. FVS / CINVS LAN / CIOCVM / FVSCI F AN / N. LXII. S.T.T.L.*)<sup>19</sup>.

Los tres autores antes citados leen una *C* en la primera letra de la tercera línea, cuando en realidad es una *G* (*LAN/GIOCVM*). Salvo esta apreciación, coincidimos en la lectura de Vives.

El nomen *Fuscus* proviene del adjetivo latino *fuscus*, "oscuro", "moreno"<sup>20</sup>, y es muy frecuente en Hispania<sup>21</sup>. En esta misma inscripción aparece citada, como cognomen, una variante, *Fuscinus*, de la que se conocen otros ejemplos<sup>22</sup>.

El epígrafe es conocido desde 1596, al menos, ya que aparece mencionado en la "Relación que el lugar de





11. Grafito en jarra de cerámica, procede de Talavera de la Reina (Toledo).

Malamoneda envía al Señor Regidor de la Cibdad de Toledo...”, de ese mismo año<sup>23</sup>. Ingresó en el museo el 21 de julio de 1977, procedente de la base de la torre del despoblado de Malamoneda, en el término municipal de Hontanar (Toledo). N.º de inventario general 22.066.

**Bibliografía:** CIL II, n. 3088. BLAZQUEZ, A. *Memoria sobre el poblado de Malamoneda...*. BRAH, LXXX, 1922, pp. 94-96. CARMENA VALDES, E. *Memoria sobre el poblado de Malamoneda...*. BRAH, LXXXI, 1922, pp. 337-341. HAE, núm. 1-3, 1950-1952, p. 10, núm. 151. PALOMEQUE TORRES, A. “Aportación a la arqueología de los Montes de Toledo: el lugar de Malamoneda”. *AEArq.*, núm. 25, 1952, p. 169. VIVES. *Inscripciones España romana*, núm. 5.479, p. 502. ALBERTOS FIRMAT, M. L. “Onomástica personal primitiva de Hispania Tarraconense y Bética”. Salamanca, 1966, p. 128. JIMENEZ DE GREGORIO, F. “Notas sobre el antiguo poblamiento de la provincia de Toledo”. *Provincia*, núm. 72, 1970. ALBERTOS FIRMAT, M. L. “Organizaciones suprafamiliares en la Hispania antigua”. *BSAA*, XL-XLI, 1975, p. 17.

11. Grafito en jarra de cerámica de tradición indígena, de época romana. La vasija es de cuerpo globular, cuello alto, boca ancha incompleta y repié plano, con un asa que nace del cuello y llega a la parte superior de la panza. Lleva tres bandas pintadas de color rojo oscuro, en la parte inferior de la panza. La inscripción está situada debajo del cuello.

Las dimensiones de la jarra son: 0,25 m. de altura, 0,15 m. de anchura máxima y 0,05 m. de grosor. Las letras tienen 1 cm. de altura.

MARCIANE FVRONIA

*Marciane Furonia*

La inscripción presenta tres ligaduras: MA, AN y EF.

El nomen *Marciana* aparece citado en otras inscripciones<sup>24</sup>. Respecto al cognomen *Furonia*, no se ha encontrado ningún paralelo en Hübner y Vives.

Apareció en el vaciado para cimentación realizado en el núm. 27 de la calle Ronda del Cañillo, en Talavera de la Reina, e ingresó en el museo el día 27 de noviembre de 1981. N.º de inventario general, 25.412.

**Bibliografía:** RODRIGUEZ SANTAMARIA, A. *Hallazgos arqueológicos en Talavera. La Voz del Tajo*, 4 de noviembre de 1981, p. 15. REVUELTA TUBINO, M. *Exposición Bellas Artes 83 en el Museo de Santa Cruz de Toledo*. Toledo, 1983, p. 7.

12. Estela funeraria de granito. Es un monolito sin desbatar en la base y el lateral izquierdo. El extremo superior tiene forma redondeada, presentando pérdida de material, que afecta a la primera línea del texto. Los renglones de la inscripción están realizados entre líneas horizontales incisas, no exactamente paralelas.

Sus dimensiones son: 0,88 m. de altura, 0,51 m. de anchura y 0,47 m. de grosor. Las letras son de desigual tamaño, midiendo entre 3 y 4,5 de altura.

// MITO  
/ DVNIQ  
CAII cARO  
NIS ANOR  
5 V M•C•  
S•T•T•L•

[..] *mito* / [.] *Duniq(um)* / *Caii Caro* / *nis an(n)or(um)* / *V M(onumentum) c(uravit)* / *S(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*.



Aparecen interpunciones puntuales en las líneas 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>, separando abreviaturas. La letra *c* de *Caronis*, está escrita en menor tamaño, y la letra *A* de esta misma palabra, carece de travesaño.

El mal estado de la inscripción no permite completar la lectura de las líneas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>, en las que aparece el nombre del difunto.

Se encontró en 1981, en las inmediaciones de la ermita de Berciana, dentro del término municipal de Méntrida (Toledo). Ingresó en el museo el 23 de junio de 1982. N.º de inventario general, 26.095.

Inédita.

13. Estela de granito con inscripción funeraria, que se conserva completa. La inscripción está encuadrada por moldura convexa y consta de cuatro líneas. Remata en forma semicircular, presentando pérdida de material en la zona izquierda; dentro del semicírculo ofrece decoración de doble círculo concéntrico, con cruz griega inscrita en el interno. Bajo la moldura inferior de la inscripción, aparecen otras tres molduras verticales, de las que las dos laterales son levemente curvas. Termina en un pedestal liso.

Sus dimensiones son: 1,06 m. de altura, 0,45 m. de anchura y 0,27 m. de grosor. Las letras miden entre 7 y 9 cm. de altura.

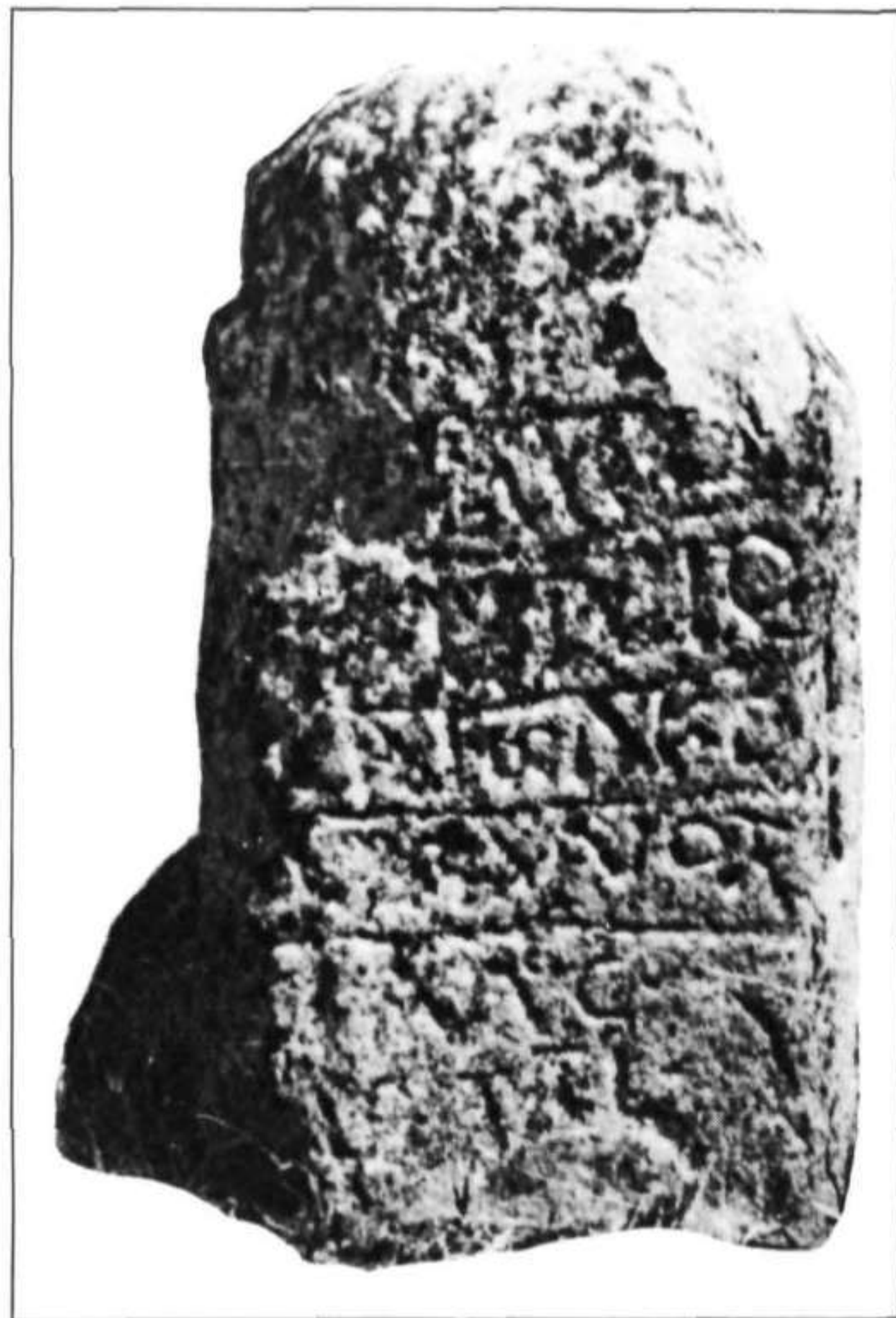
PRIMV  
LA ANO  
RVM X  
H S S T L

*Primu / la an(n)o / rum X / H(ic) s(ita) (est) S(it) t(erra) l(evis).*

El estado actual de la pieza no permite distinguir interpunciones, si las hubo. La letra *A* carece de travesaño. La palabra *annorum* aparece escrita con una sola *N*.

Respecto a *Primula*, se conocen otras inscripciones con este mismo nomen, que está muy extendido por toda Hispania<sup>25</sup>.

Fue encontrada en el año 1982 por don Francisco Rielves, quien la entregó al museo. El hallazgo se pro-



12. Estela funeraria, procede de Méntrida (Toledo).



13. Estela funeraria de "Villaverde", Orgaz (Toledo).



dujo en la finca "Villaverde", del término municipal de Orgaz, junto al puente romano. N.º de inventario general, 26.591.

Inédita.

14. Estela de piedra caliza con inscripción de tipo funerario. Es bastante tosca y presenta pérdidas de material en los laterales y en la zona inferior. La inscripción, que se conserva completa, aparece encuadrada por gruesas molduras convexas, perdidas en su mayor parte.

Sus dimensiones son: 0,63 m. de altura, 0,32 m. de anchura y 0,13 m. de grosor. Las letras miden entre 3,5 y 5 cm. de altura.

MAR  
TIA·O·P·  
P·SER  
AN·XL  
5 H·S·EST  
S T·T L

*Mar / tia Op(timo) / P(atrono) ser(va) / an(norum)*  
*XL / H(ic) s(itus) est / S(it) t(ibi) t(erra) l(evis).*

La inscripción está dedicada por una sierva, *Martia*, a su patrono, cuyo nombre no se menciona.

El nomen *Martia* está muy extendido por todo el Imperio, conociéndose, igualmente, numerosas inscripciones en la Península.



14. Estela funeraria del circo romano de Toledo.



15. Fragmento de placa, procede de "Santa María de Abajo", Carranque (Toledo).

Apareció en el circo romano de Toledo, en las excavaciones dirigidas durante los años 1963-1964 por don Marcelo Vigil. Ingresó en el museo en 1983. N.º de inventario general, 26.592.

Inédita.

15. Pequeño fragmento de placa de mármol blanco con restos de dos líneas de inscripción.

Sus dimensiones son: 0,070 m. de altura, 0,050 m. de anchura y 0,017 m. de grosor. La altura de las letras oscila entre 1,7 y 2,2 cm.

ON  
C TA

- - -] on [...] / [...] c ta [- - -

En el fragmento de la segunda línea conservada aparece la compenetración de las letras *T* y *A*:  $\bar{A}$

Apareció en agosto de 1983, en la finca de "Santa María de Abajo", del término municipal de Carranque. En el mismo lugar han aparecido también mosaicos polícromos y otros restos arquitectónicos dispersos, como basas de columnas, etc., y fragmentos de terra sigillata y cerámica común romana y medieval; se ha hallado, igualmente, otro fragmento de inscripción, que se describe a continuación de éste. Ingresó en el museo en el mismo mes de su aparición. N.º de inventario general, 27.442.

Inédita.

16. Fragmento de estela de granito muy grueso, de la misma procedencia que el fragmento anterior. Ingresó en el museo en la misma fecha. Corresponde a la



parte superior y presenta pérdida de material en ambos lados y en la zona inferior, afectando sensiblemente al texto.

Sólo se conservan las tres primeras líneas de la inscripción, de las que falta el comienzo y el final de las mismas. De la tercera sólo se conserva la mitad superior.

Sus dimensiones son: 0,36 m. de altura, 0,28 m. de anchura y 0,31 m. de grosor. La altura de las letras oscila entre 4 y 5,5 cm.

MATE  
VIII•Q  
I AN

[...] *mate* [...] / [...] *VIII Q* [...] / [...] *ian* [...] / [- - -

Presenta una interpunción puntual en la segunda línea. N.º de inventario general, 27.443.

Inédita.

17. Ladrillo triangular, incompleto, de barro cocido, con marca de fabricación. La cara anterior está recorrida por estrías paralelas, atravesadas por la inscripción. Esta, que consta de una sola línea, fue estampillada antes de la cocción, quedando las letras en realce, dentro de un rectángulo rehundido.

Sus dimensiones son: 0,25 m. de longitud, 0,16 m. de anchura y 0,06 m. de grosor. La altura de las letras es de 1,5 cm.

L•VII•G GOR•P•F

*L(egio) VII G(emina) Gor(diana) P(ia) F(elix).*

Respecto a este sigillum, diremos que fue Galba quien en el año 68 d. C. reclutó una nueva *legio*, que, denominada inicialmente *Galbiana*, fue conocida más tarde como Legio VII. En el año 69, tras la batalla de Cremona, recibe el epíteto *Gemina*. El calificativo *Felix* lo obtuvo en los años 73-74, tras su actuación en el Rin. El adjetivo *Pia* no se emplea hasta comienzos del siglo III, durante el reinado de Septimio Severo (193-211). A partir del reinado de Caracalla (198-217), las legiones toman como agnomen el nomen del emperador reinante. En el caso del presente ladrillo, la Legio VII recibe el sobrenombre de *Gordiana*.

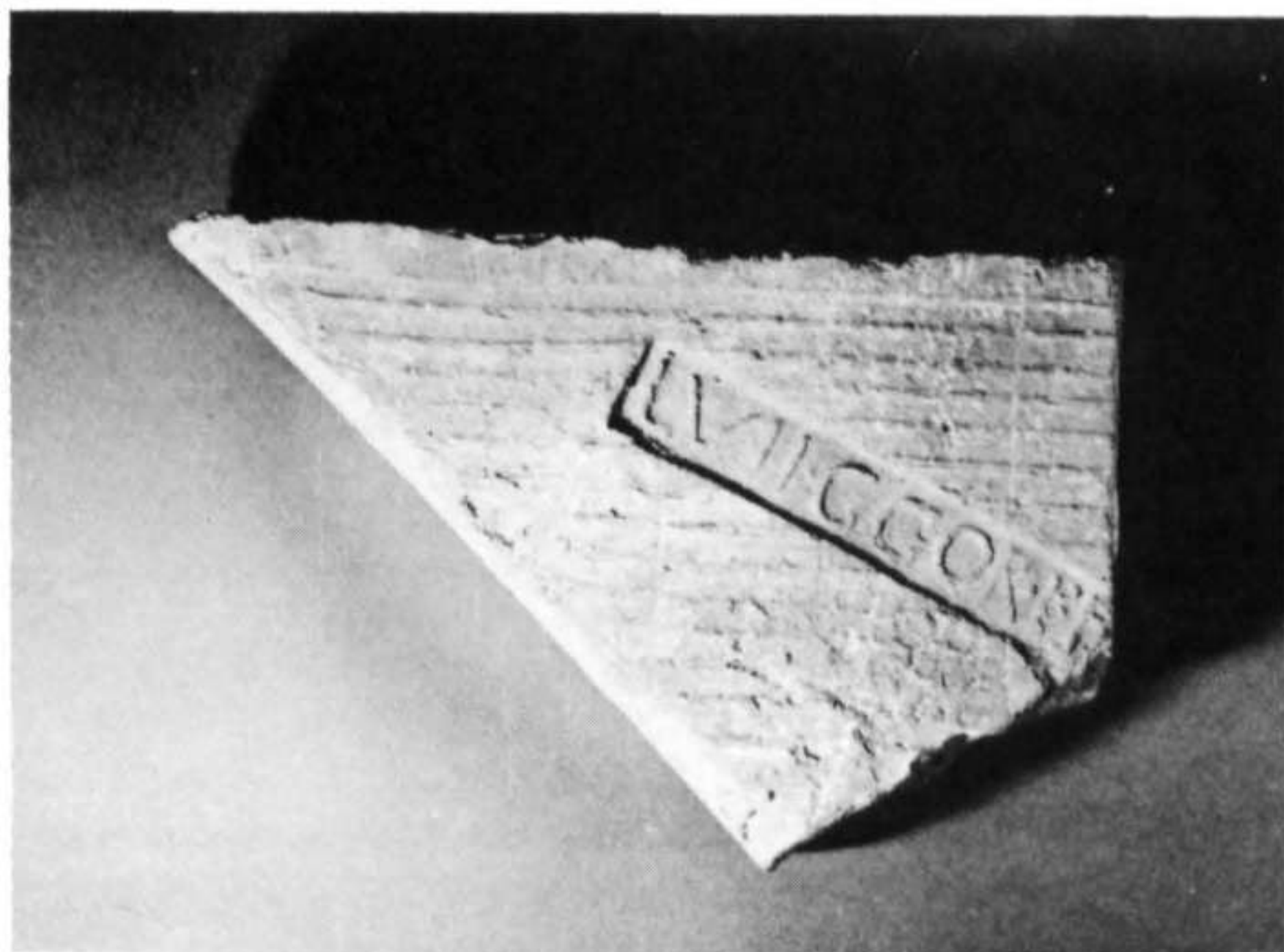
García y Bellido data otros ladrillos con sello igual a éste del Museo de Santa Cruz, entre 239-244, fechas del reinado de Gordiano III. El mismo autor dice que son relativamente frecuentes los sellos con esta inscripción y que la mayoría llevan puntos de separación entre palabras, lo que no es usual en los sellos de la Legio VII<sup>26</sup>.

Hübner cita un ladrillo con este sello, procedente de León<sup>27</sup>. Este del museo fue recogido en el siglo pasado por la antigua Comisión Provincial de Monumentos de Toledo, y su entrada en el Museo Arqueológico Provincial debió ser antes de 1865, pues aparece incluido en el catálogo del museo impreso en dicho año.



16. Fragmento de estela funeraria, procede de "Santa María de Abajo", Carranque (Toledo)".

17. Ladrillo con sello de la Legio VII.





Se ignora su procedencia. García y Bellido sugiere que, posiblemente, el Museo Arqueológico de León hiciera un reparto de ladrillos con esta misma marca en el siglo XIX, a diversos museos españoles, y cita como ejemplo uno existente en el Museo de Cádiz, donado en el siglo pasado por el Museo de León<sup>28</sup>. Este del Museo de Santa Cruz, por su fecha de ingreso, pudiera tener la misma procedencia, ya que, además, no se conoce la permanencia de la Legio VII en la zona toledana.

N.º de inventario general, 124.

**Bibliografía:** Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Toledo: *Catálogo razonado de las pinturas, esculturas y objetos arqueológicos que... existen en el museo de esta provincia*. Toledo, 1865, n.º 84.

18. Pequeño fragmento de losa de piedra caliza, sin desbastar en la parte posterior, donde presenta un abultamiento de sección semicircular. Por las tres líneas que se conservan, aunque incompletas, se puede colegir que se trata de una inscripción de carácter funerario, pudiendo restituirse en parte la edad del difunto y la fórmula sepulcral.

Sus dimensiones son: 0,12 m. de altura, 0,15 m. de anchura y 0,18 m. de grosor. La altura de las letras oscila entre 2,6 y 4 cm.

AN LX  
H S·S  
M N

- - -] *an(norum) LX* [...] / *H(ic) S(itus-a) (Est) S(it)*  
*(tibi terra levis) / M(on)umentum (Possuit)* [- - -

Se desconoce su procedencia. N.º de inventario general 27.717.

Inédita.

19. Dos fragmentos de placa de mármol grisáceo, que encajan entre sí y corresponden a la parte superior derecha. La inscripción está enmarcada por línea incisa y una moldura convexa.

Sus dimensiones son: 0,14 m. de altura, 0,17 m. de anchura y 0,02 m. de grosor. La altura de las letras oscila entre 3,1 y 6,3 cm.

TALIS

- - -] *talis* / [- - -

El tipo de letra es actuaria, de época de Trajano (97-117).



18. Fragmento de inscripción sepulcral. Fondos antiguos del museo.



19. Fragmentos de placa con inscripción.

Su procedencia y fecha de aparición se ignora. Forma parte de fondos antiguos del museo. N.º de inventario general 22.003.

Inédita.



1. *CIL* II, 3.040.
2. ALBERTOS FIRMAT, M. L. *Onomástica personal primitiva de Hispania Tarraconense y Bética*. Salamanca, 1966; p. 164.
3. *CIL*, II, 198, 265, 1.056, 1.710, 2.040, 2.222, 4.559, 4.970 (83, 84, 200), 4.974 (7), 5.091 y *Suppl.* 5.208, 5.792, 6.091.
4. ROLDÁN HERVAS, J. M. *Hispania y el ejército romano*. Salamanca, 1974.
5. *CIL*, II, 101, 462, 605 y *Suppl.* 5.298, 5.299.
6. *CIL*, II, 623, 738, 907, 2.709, 2.856, 2.863, 2.869, 2.884, 2.951, 2.956, 3.787, 4.024 y *Suppl.* 5.780, 5.819, 5.863.
7. *CIL*, II, 2.855, 2.856, 2.857, 2.950 y *Suppl.* 5.827, 5.829.
8. *CIL*, II, 3.084.
9. *CIL*, II, 115, 446, 2.095, 3.269, 3.635 y *Suppl.* 5.858.
10. BLAZQUEZ, J. M. (y otros). *Historia de Hispania Antigua*, II. Madrid, 1978. *CIL* II, 1.479.
11. ALBERTOS FIRMAT, M. L. *Op. cit.*, p. 153.
12. *CIL* II, 162.
13. *CIL* II, 2.771, 2.869.
14. *CIL* II, 3.700.
15. *CIL* II, 4.501.
16. *CIL* II, 4.967 (35).
17. *CIL* II, 3.088.
18. PALOMEQUE TORRES, A. *Aportación a la arqueología de los Montes de Toledo: el lugar de Malamoneda*. *AEArq.*, núm. 25, 1952, p. 169.
19. VIVES. *Inscripciones Hispania romana*, 5.479.
20. ALBERTOS FIRMAT, M. L. *Op. cit.*, p. 231.
21. *CIL*, II, 422, 779, 780, 838, 850, 2.390, 2.544, 2.754, 3.121, 4.315, 4.970 (206), 5.333, 5.628, 5.748.
22. *CIL*, II, 775, 801, 913.
23. PALOMEQUE TORRES, A. *Op. cit.*, p. 168.
24. *CIL*, II, 329, 1.632, 1.951, 3.308 y *Suppl.* 5.207, 5.306, 5.953.
25. *CIL*, II, 4.153, 4.564 y *Suppl.* 5.457, 5.801. VIVES. *Op. cit.*, 2.691, 4.042, 5.507 y 6.203 a.
26. GARCIA Y BELLIDO, A. *Estudios sobre la Legio VII Gemina y su campamento en León. Legio VII Gemina*. León, 1970, p. 569-600.
27. *CIL*, II, 2.667 e.
28. GARCIA Y BELLIDO, A. *Op. cit.*, p. 596.







Francisco Javier Fernández Gamero  
M.<sup>a</sup> del Sagrario Benayas García

## Hallazgos medievales en la calle de la Sinagoga, n.º 1, de Toledo, ingresados en el Museo de Santa Cruz

Con motivo del vaciado para la construcción de viviendas en la calle de la Sinagoga, n.º 1, de Toledo, aparecieron en febrero de 1983 unos restos arqueológicos que nos fue posible rescatar gracias a la colaboración de don Félix Lobato Espinosa y del encargado don Julio García Enamorado.

Los materiales aparecieron sin contexto arqueológico conocido, lo que nos hubiera dado una secuencia cronológica y su filiación cultural. Expuestos ya estos condicionamientos, procederemos a un análisis de las fuentes históricas conocidas, su descripción morfológica y a la interpretación del material aparecido.

### *Antecedentes históricos*

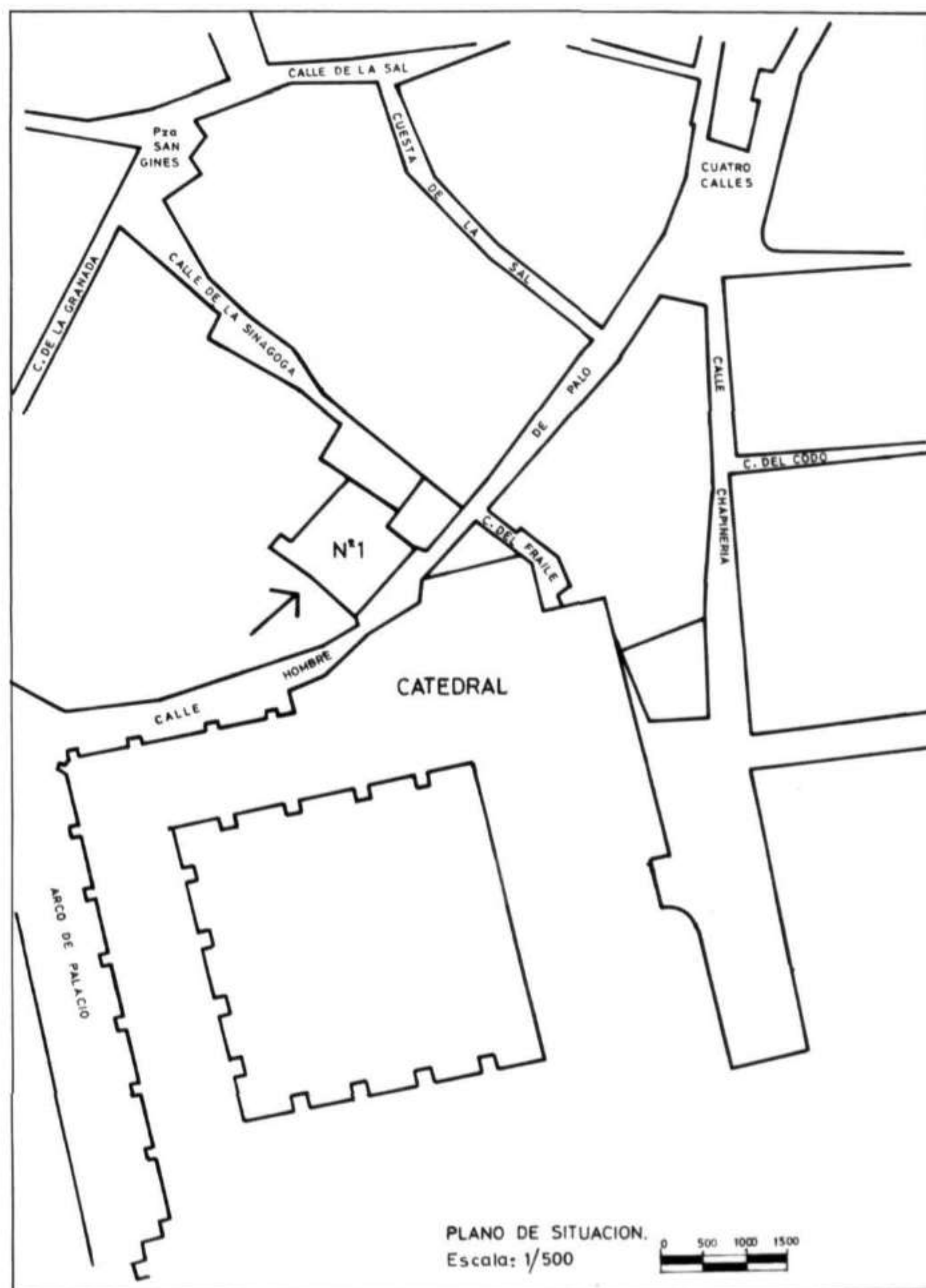
El hallazgo de los materiales se realizó en la calle mencionada anteriormente, dentro del casco antiguo de Toledo, en su confluencia con la calle Hombre de Palo, frente al claustro de la catedral (plano de situación). En esta zona, por su enclave, se desarrollaron todo tipo de transacciones mercantiles. Su estructura urbana sufrió grandes cambios en la Baja Edad Media. Apenas se conocen datos arqueológicos de esta zona, pues la mayor parte han sido destruidos al hacer sucesivas edificaciones.

Diversos autores han estudiado el barrio desde mediados del siglo XIX: Martín Gamero, Amador de los Ríos, etc., identificándole la mayoría con la antigua judería o Alcaná, cuyo eje central sería una calle que enlazaría la Trinidad con Las Cuatro Calles, siendo diferente de la actual Hombre de Palo.

La concentración de hebreos en este barrio trajo como consecuencia la construcción de una sinagoga que ha dejado su nombre a una calle, desconociendo su localización exacta. Su fecha de edificación sería anterior a 1252, data en que Alfonso X prohíbe la erección de nuevas sinagogas. Pudiera tratarse de la llamada de Sofer, situada en la judería menor y que aún conservaba el nombre en 1403.

En 1355 la Alcaná fue asaltada durante la entrada a Toledo de Enrique de Trastámara, resistiendo tan sólo la judería mayor. En 1389 se inicia la construcción del claustro catedralicio por orden del arzobispo Pedro Te-

norio sobre parte de las casas adyacentes. Posteriormente, en 1391, la Alcaná fue víctima del movimiento antisemita generalizado en toda Castilla. Y, en 1394, se habla en documentos de este barrio "que fue judería", reduciéndose su espacio más tarde al levantarse la capilla de San Blas, habiéndose restringido en el siglo XVI a un simple mercadillo.







1. Jarrito califal-taifa.

### Estudio de los materiales

Dentro de un conjunto de 31 objetos, pertenecientes tres fragmentos a una pieza con seguridad, predomina el material cerámico y dentro de éste, las vasijas realizadas a torno, siendo solamente tres las efectuadas a mano: tubo de alfar, pondus o pesa de telar y pileta. Su estado es fragmentario a excepción de una tapadera de vidrio.

Las pastas o barros presentan tonos marrones, rojos y amarillentos, predominando un degreasante muy fino. Los materiales abarcan cronológicamente desde el siglo X al XVI d. C.

Diferenciamos cuatro grupos culturales:

#### 1. Piezas de época califal-taifa:

- Jarrito hecho a torno, pasta rojiza, degreasante mineral fino, boca circular, arrancando del cuello un asa de sección oval. Cuerpo tendente a ovoide, faltando el fondo. Vidriado interior y exterior en verde. Altura, 12,1 cm.; diámetro máximo, 8 cm.; grosor, 0,4 cm. (fig. 1).
- Tres fragmentos de una vasija de pared y fondo, realizada a torno, pasta amarillenta, degreasante fino. Presenta un asa. Superficie exterior decorada con pintura en rojo y negro, desarrollándose motivos geométricos de trazo irregular, dentro de metopas. El asa ofrece una decoración de líneas horizontales. Fondo pintado con una figura de águila o grifo. Existe cierto "horror vacui". Pa-

ralelos: Palma de Mallorca. Toledo es una de las pocas localidades donde se utiliza pintura roja. Aparece también en Córdoba y Palma de Mallorca. Altura, 8,7 cm.; ancho, 6,2 cm.; grosor, 0,4 cm. (fig. 2). No tiene relación con otras vasijas pintadas halladas en Toledo.

#### 2. Piezas de época mudéjar:

- Vasija hecha a torno, pasta amarillenta, degreasante mineral grueso. Borde plano exvasado, pared recta con decoración de líneas incisas formando retícula de rombos y motivo vertical de sección triangular. Circunferencia que inscribe una estrella de pasta añadida. Perforación incompleta en forma de "M". Altura, 13 cm.; grosor, 2,4 cm.



2. Vasija pintada califal-taifa.

#### 3. Pileta mudéjar.







5. Plato de loza dorada.

4. Cuenco de loza dorada.



- Pileta realizada a mano, pasta marrón, degreasante medio. Fondo plano, pared inclinada y borde plano, con una banda de aspas encuadradas por líneas incisas en ambos lados. En el ángulo conservado aparece un motivo decorativo impreso de flor con botón central. Altura, 6,8 cm.; longitud, 17,7 cm.; grosor, 1,4 cm. (fig. 3).
- Fragmento de copa hecha a torno, pasta amarillenta, degreasante muy fino. Fondo con pequeño pie, pared con cambio de dirección, con posible arranque de asa. Altura, 3 cm.; diámetro, 4,1 cm.; grosor, 0,5 cm. Han aparecido dos ejemplares de este tipo en el convento de Santa Clara (Toledo) y en las excavaciones efectuadas en el antiguo convento de San Agustín (Talavera, Toledo) por el Museo de Santa Cruz de Toledo. Ambas piezas inéditas pertenecen a los fondos del citado centro.
- Bote hecho a torno, pasta rojiza, degreasante muy fino. Presenta un pequeño pie y cuerpo cilíndrico, faltando el borde. Decoración de doble acanaladura horizontal con un elemento en resalte perpendicular de sección triangular. Altura, 7,7 cm.; diámetro, 6,3 cm.; grosor, 1,8 cm. Existe una pieza de iguales características en el museo anteriormente mencionado, aparecida en las excavaciones del antiguo convento de San Agustín (Talavera, Toledo).

### 3. Piezas de finales del siglo XV o comienzos del siglo XVI:

- Fragmento de cuenco, hecho a torno, pasta rosada, degreasante muy fino. Fondo ligeramente cóncavo. Decoración vidriada en azul y dorado sobre fondo blanco con el característico motivo de la corona de Manises y otros imprecisos en el interior; exterior con óvalos, líneas y vegetales estilizados. Loza dorada o de reflejo metálico, probablemente alfar de Manises (fig. 4).
- Fragmento de borde de plato, realizado a torno, pasta rojiza, degreasante muy fino. Decoración exterior de círculos y motivos vegetales sencillos y en el interior fragmento de corona en azul sobre fondo blanco, diferente a la descrita anteriormente. Loza dorada probablemente cerámica de Manises. Longitud, 9,7 cm.; ancho, 8 cm.; grosor, 0,8 cm. (fig. 5).

### 4. Piezas de cronología imprecisa:

- Tubo de alfar. Presenta improntas de vidriado verde y melado, además de pasta de las piezas con las que ha estado en contacto en el horno. Su función es la de servir de separación entre las diferentes pilas de vasijas.
- Pondus o pesa de telar, de forma elipsoidal in-



completa por su fractura. Pasta marrón, degreasante grueso. Presenta una cara con dos perforaciones en los focos de la elipse, una de ellas incompleta y en la otra cara una de éstas se bifurca en dos. Altura, 10 cm.; ancho, 4,5 cm.

- Tapadera hecha a torno, pasta marrón rojiza, degreasante mineral fino de mica. Fondo exterior plano y paredes cóncavas. Presenta un asidero cilíndrico con remate cónico. Corresponde al tipo A de Roselló Bordoy, siendo su origen el opérculo de ánfora romana. Aunque aparece en Al-Zahra, su cronología no se ciñe a la etapa califal estrictamente.
- Crisol de piedra caliza, forma troncocónica invertida, base con protuberancia irregular con rebabas de colores amarillo, rojo, verde, negro y naranja. Altura, 5,8 cm.; diámetro, 5,8 cm.; grosor, 1 cm.
- Tapadera de vidrio de color verdoso, con forma ligeramente cónica bastante aplanada, banda decorativa concéntrica de motivos en forma de lágrima. Altura, 2,2 cm.; diámetro, 5,6 cm. (fig. 6).

El resto de las piezas son vasijas de cerámica común, y un fragmento de mortero de piedra caliza.

Hemos de subrayar que se trata de un solo hallazgo en una obra toledana, teniendo como selección la buena voluntad del encargado de la misma, y al habernos proporcionado nuevas facetas de la cerámica toledana

tan parcamente estudiada, es de esperar que una labor continuada en este sentido nos aclare muchas incógnitas que vislumbramos pero que necesitan la confirmación de nuevos hallazgos. ■



6. Tapadera de vidrio.

AMADOR DE LOS RIOS, J. *Toledo pintoresca*, Madrid, 1845.

PARRO, S. R. *Toledo en la mano* (dos volúmenes), Toledo, Imprenta Severiano López Fando, 1857.

MARTIN GAMERO, A. *Historia de la ciudad de Toledo*, Toledo, 1862.

AMADOR DE LOS RIOS, J. *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*, Madrid, 1876.

PALAZUELOS, vizconde de. *Toledo. Guía artístico práctica*, Toledo, Imprenta Menor Hermanos.

AMADOR DE LOS RIOS, R. *La alcaná de Toledo*, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, Tomo XXIV, I semestre, 1911, Madrid.

MAGAN, N. *La judería de Toledo*, Toleum, 1919.

BERMEJO MESA, R. *Edición y traducción castellanas de veinticinco inscripciones sepulcrales hebraicas pertenecientes al cementerio judío de Toledo (siglo XIII al XV)*, Madrid, 1935.

LLUBIA, L. M. *Cerámica medieval española*, Barcelona, Labor, 1967.

PORRES MARTIN-CLETO, J. *Historia de las calles de Toledo* (dos volúmenes), Toledo, Diputación Provincial, 1971.

PORRES MARTIN-CLETO, J. *Los barrios judíos de Toledo*, en el simposio: "Toledo judaico" (Toledo, 20-22 abril, 1972), publicaciones del Centro Universitario de Toledo.

VALDEON BARUQUE, J. *La judería toledana en la guerra civil de Pedro I y Enrique II*, en el simposio: "Toledo judaico" (Toledo, 20-22 abril, 1972), publicaciones del Centro Universitario de Toledo.

CANTERA BURGOS, F. *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*, Madrid, Instituto Arias Montano, C.S.I.C., 1973.

ROSELLO BORDOY, G. *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*, Palma de Mallorca, Instituto de Estudios Baleáricos, 1978.

ZOZAYA, J. *Aperçu général sur la céramique espagnole*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, n.º 584; *La cerámica médiévale en Méditerranée occidentale X -XV siècles*, Valbonne, 11-14 septembre, 1978. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1980.

MARTINEZ CAVIRO, B. *La loza dorada*, Artes del tiempo del espacio, Editora Nacional, Madrid, 1983.



Ana María Galilea Antón

## El retablo mayor de Torremuña en el Museo de La Rioja<sup>1</sup>

En el Museo de La Rioja, en la sala de pintura gótica, se encuentra una colección de diez tablas<sup>2</sup> pintadas al óleo, procedentes del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Torremuña (La Rioja). Ingresaron en el museo el día 20 de julio de 1971, tras aplicar los preceptos contenidos en el artículo 58 de la ley y 81 de su reglamento, según los cuales “los objetos en poder de entidades civiles o eclesiásticas, o de particulares, siempre que sea notoria su importancia y hubiere peligro de destrucción o pérdida, podrán ser incautados temporalmente y depositados en un museo”.

Tras el robo de tres de sus tablas, que representaban “Los desposorios de José y María” (1,20 x 0,65 m.), “La Anunciación” (1,20 x 0,65 m.) y “La adoración de los Reyes Magos” (1,20 x 0,65 m.), se tomó la decisión de su traslado a Logroño<sup>3</sup>.

Constituyen una interesante muestra reveladora de la importancia que debió tener aquella localidad riojana en la Baja Edad Media.

### *Descripción formal de las tablas*

Contienen pasajes de la vida de la Virgen y de Jesús, escenas religiosas inspiradas en las fuentes tradicionales, los Evangelios canónicos, los Evangelios apócrifos y La leyenda dorada de Jacobo de Vorágine.

Las proporciones de todas ellas son similares, si bien hay que lamentar que se hallan desprendidas de la mazonería que las envolvía. Todas ellas fueron restauradas en Madrid, en 1971, por Francisco Cerezo, del Instituto Central de Restauración.

Su colocación en el retablo mayor no obedecía a una sucesión cronológica de los hechos, respondía más bien al azar, sin embargo al hacer su descripción nos ajustaremos al desarrollo histórico de los temas.

“Anuncio a San Joaquín”<sup>4</sup> (n.º inv. 282, 1,15 x 0,625 m.)

Se representan en la misma tabla dos momentos simultáneos: al fondo, Joaquín, ataviado de pastor, toca una cornamusa, mientras las ovejas pacen a su alrededor y el perro se adormece a su lado. En lo alto, un ángel de alas extendidas anuncia a Joaquín que su

esposa concebirá, y le invita a regresar a Jerusalén junto a ella.

En primer término, Joaquín, ahora ricamente vestido, conversa con uno de sus pastores, al que da instrucciones. Las figuras se recortan en el paisaje, un fondo vegetal y rocoso, que nos evoca el desierto, donde transcurre la acción.



1. “Anuncio a San Joaquín”.





2. a) "La presentación de María en el Templo". b) "La natividad de María".

"La natividad de María"<sup>5</sup> (n.º inv. 284, 1,155 x 0,625 m.)

La escena transcurre en el dormitorio de la madre de la Virgen. Aparece Santa Ana postrada en la cama, con aspecto de mujer madura. Es asistida por tres mujeres, una de las cuales le ofrece alimento de un plato con cuchara de oro.

En un primer plano, junto a un brasero que caldea la habitación, una nodriza da el pecho a María, que está envuelta en ropa de brocado.

Los colores dominantes son el blanco de la toca y camión de Santa Ana, el verde del dosel y, el rojo y oro de la colcha.

La composición sigue una línea diagonal, siendo la cama la que distribuye los personajes a un lado y otro de la misma.

Destaca sobre el resto la figura de Santa Ana, que emana gran serenidad y cuya cabeza se rodea de nimbo dorado.

"La presentación de María en el templo"<sup>6</sup> (n.º inv. 281, 1,14 x 0,63 m.)

San Joaquín y Santa Ana se arrodillan en un primer término, con las manos unidas en actitud de oración. Visten túnicas de brocado, roja en el caso de San Joaquín y verde en el de Santa Ana. Se cubren con capas aterciopeladas, cuyos pliegues rígidos descansan sobre el suelo. En el interior de los nimbos se distinguen motivos geométricos hechos a punzón.

Al fondo, quince gradas, símbolo de los quince

salmos graduales, nos conducen a la entrada del templo, donde el sumo sacerdote recibe a María, que se arrodilla a sus pies.

El dibujo de la arquitectura del templo es muy torpe, con ausencia total de perspectiva. Se trata de un edificio de sillares rojos y tejas, en posición imbricada, del mismo color. En el muro exterior son visibles un óculo y tres ventanas de diferente tamaño, con vidrios emplomados en su interior. A la izquierda se vislumbra un fondo de paisaje.

"La Visitación"<sup>7</sup> (n.º inv. 289, 1,14 x 0,62 m.)

En un paño de brocado plateado, sostenido por dos ángeles de reducida escala, se recortan los cuerpos erguidos de María e Isabel. En esta tabla se tiende a una búsqueda de realismo y, en este sentido, se capta una sensación de movimiento, ya que desde el siglo XIII se produce una interacción entre las figuras, y Santa Isabel coloca una mano sobre el seno de María, más joven que su prima. Esta viste de oscuro y cubre su cabeza con *impla*, propio en las mujeres de su edad, aquélla se cubre con túnica de brocado y capa roja, el pelo cae suelto sobre sus hombros y lleva una fina diadema con broche de pedrería sobre la frente.

"El nacimiento de Jesús"<sup>8</sup> (n.º inv. 285, 1,12 x 0,62 m.)

Es una de las escenas que ha gozado de mayor favor entre los artistas, junto con otras de la infancia de Cristo como "La adoración de los Magos", "La huida a Egipto"...



Será a partir del siglo XV cuando María aparece arrodillada, con las manos unidas, contemplando el cuerpo de su Hijo, postrado sobre un pico de su capa en el suelo. La figura de Jesús, de reducido tamaño, tiene la calidad de la carne, pero también el resplandor de la divinidad. San José, al fondo, aparece de pie, apoyando su mano izquierda en un bastón y, sosteniendo con la derecha una candela, con un claro simbolismo: transmitimos que la escena tiene lugar por la noche. La mula de pie y el buey recostado, a la derecha de la composición, adoran al Niño Dios que acaba de nacer. La escena no se representa en un establo, sino en un portal cuyos espacios abiertos nos llevan a un paisaje de colinas y árboles de espesas copas que se divisan a lo lejos.

*“La Circuncisión”*<sup>9</sup> (n.º inv. 295, 1,11 x 0,62 m.)

Sobre una mesa cubierta con paño de brocado se nos muestra a Jesús con pelo rubio y rizado, desnudo y sostenido por su madre, que aparece a la izquierda con el atavío que viene siendo tradicional. Frente a ella, a la derecha, el sumo sacerdote, con dalmática sobre alba y cabeza cubierta con turbante de tradición oriental, porta en su mano el instrumento curvo para llevar a cabo la operación. Tras la mesa, tres testigos contemplan mudos la acción.

El techo, de viguería de madera, nos lleva hacia el fondo, de donde cae suspendida una tela de brocado. El pavimento es a base de azulejos bicolors que, juntamente con el techo, permite crear cierta sensación de perspectiva.

*“La huida a Egipto”*<sup>10</sup> (n.º inv. 287, 1,26 x 0,62 m.)

Escena frecuente en las representaciones pictóricas. La Virgen se sienta a mujeriegas en los lomos de un asno y lleva, de pie sobre sus rodillas, al Niño Jesús, que cubre su cuerpo tan sólo con una pequeña túnica blanca, abierta por delante dejando a la vista su desnudez. San José viste sin lujos y está parado mirando hacia el espectador, a la vez que sostiene con la mano derecha las bridas del asno. Junto a ellos, la palmera dobla sus ramas para facilitar frutos a la Sagrada Familia. Existe una tradición según la cual la copa de este árbol, al doblarse, ocultaría a los personajes de sus perseguidores. Para otros, la presencia del árbol maravilloso en esta escena simboliza la tierra de Egipto.

*“Jesús ante los doctores de la Ley”*<sup>11</sup> (n.º inv. 287, 1,26 x 0,62 m.)

Capta el momento en que María y José entran al templo y encuentran a Jesús entre los doctores. Jesús está sentado en un sillón de madera tallada, destacando sobre un fondo de rica tela tejida en rojo y oro. Sentados a su alrededor, en un banco semicircular se disponen seis personajes masculinos, los doctores de la Ley, con libros en sus manos unos, portando el rollo de la Ley otros.

Se crea un eje direccional hacia Jesús, que se coloca en el centro de la composición. Algunos personajes, sobre todo los más próximos al Niño, miran hacia nosotros.

A la izquierda aparece la Virgen y tras ella, San

3. a) *“La Visitación”*. b) *“El nacimiento de Jesús”*. c) *“La Circuncisión”*.







4. a) "La huida a Egipto". b) "Jesús ante los doctores de la Ley".  
c) "La dormición de la Virgen María".

José, semioculto, aunque es palpable la actitud respetuosa en ambos casos.

La acción transcurre en un interior, el templo, repitiendo el mismo marco que hemos visto en "La Circuncisión", con dos aberturas laterales por donde se contempla el paisaje castellano.

"La dormición de la Virgen María"<sup>12</sup> (n.º inv. 283, 1,28 x 0,62 m.)

En torno a la Virgen recostada en un gran lecho con doseles de terciopelo verde y colcha dorada, se agrupan los apóstoles, mal repartidos en el espacio, ya que cinco de ellos se amontonan apretados a la izquierda, mientras otros cinco se escalonan más libremente a la derecha, lo cual permite ciertos movimientos, como ofrecer una vela o mover un gran hisopo. Por último, en el ángulo inferior izquierdo se arrodillan los otros que leen el mismo libro. Los personajes no se representan frontalmente, sino vistos de sesgo.

En primer plano, delante de la cama, hay un candelabro cuya base descansa en tres prótomos de león que muestran diferentes actitudes.

"Nolli me tangere"<sup>13</sup> (n.º inv. 288, 1,14 x 0,625 m.)

En un campo abierto vemos un jardín rodeado de una cerca de madera y en él un pozo y un pequeño techado, también de madera.

Cristo resucitado, con las huellas de la Pasión, se representa de pie, portando el estandarte de la Resurrección en su mano derecha. Va cubierto por un paño de

pureza blanco y un sudario oscuro y amplio. Sobre su cabeza, unas estilizadas potamias. María Magdalena se arrodilla ante su presencia en actitud penitente. Viste túnica roja y verde y manto de brocado.

Hay que destacar que es la única escena del ciclo de la Pasión que se incluye en el retablo mayor, acompañando a otras de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús.

#### Valoración estilística

Es general a todas las tablas descritas la línea cerrada, habiéndose practicado en algunos casos incisiones para resaltar los contornos. Hay, también, cierto intento de modelado, con el objeto de crear sensación volumétrica.

Se utiliza con más asiduidad la gama de colores cálidos, que avanzan hacia el espectador, sobre la de los fríos, aunque el verde es un color que se emplea con relativa frecuencia. La luz emana de las mismas figuras, sobre todo de los principales protagonistas de las historias. Además, estos personajes, suelen ir aureolados con nimbos dorados y ataviados con ricos vestidos, lo cual no es otra cosa que una figuración plástica luminosa de orden espiritual. Es decir, el uso del oro va acompañado de un simbolismo, en el sentido de que imprime un carácter sobrenatural a aquellas figuras portadoras del mismo.

Los intentos de conseguir ciertos efectos de profundidad no siempre han resultado satisfactorios, como puede verse en "La presentación de María en el templo".



Junto al empleo de la perspectiva lineal en “El anuncio a San Joaquín”, en otras tablas es más patente la llamada perspectiva ascendente<sup>14</sup>, como ocurre en “El nacimiento de María” o en “Jesús entre los doctores de la Ley”.

Con respecto a la composición, además de las escenas binarias, de sólo dos personajes, como “La Visitación”, donde se aplica un esquema compositivo simple, aparecen otras representaciones en las que debido a la presencia de numerosos personajes y abundantes objetos, se dificulta su distribución en el espacio pictórico y, por ello, se hace necesaria la creación de determinados puntos de atención, que se denominan “nudos de tensión”<sup>15</sup>, un ejemplo lo tenemos en “Jesús ante los doctores de la Ley”, ejemplo en el que nuestra mirada se dirige primeramente al cuerpo de Jesús que ocupa un lugar privilegiado, el centro de la composición.

Las escenas transcurren tanto en interiores como al aire libre. Las figuras se enlazan a través de los gestos o por medio de objetos dispuestos entre ellas. Algunos tipos parecen pesados, faltos de gracilidad, con expresión abúlica y, ausencia de captación psicológica. Otras veces se produce una seriación y los rostros se repiten. Por último, no hay que olvidar entre los rasgos estilísticos propios de este maestro, la dureza en el tratamiento de las telas, como si realmente pesaran, creando sensación de pliegues almidonados, como por ejemplo en el ángel de la parte superior de “El anuncio a San Joaquín”.

A la hora de establecer parentescos surgen a la memoria otras obras cuya disposición de los personajes es similar, si bien es apreciable en todas ellas mayor soltura de ejecución que en los ejemplos por nosotros presentados.

Iconográficamente el tema que más se repite es el de “La dormición de la Virgen María”. Entre las obras más destacadas, cabe recordar las siguientes:

- “La dormición de la Virgen María”, óleo sobre tabla del Maestro de la Sisle, actualmente en el Museo del Prado<sup>16</sup>.
- “La dormición de María”, de Marcellus Coffermans, en la catedral de Sevilla<sup>17</sup>.
- Xilografía de “La dormición de la Virgen María”, de Erhard Reuwich<sup>18</sup>.

Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que todas ellas han sido realizadas por sus respectivos maestros partiendo de un modelo común, las planchas de cobre del grabador alemán Martín Schongauer<sup>19</sup>. Ello no es de extrañar, dado el gran auge que adquiere la imprenta en España en los últimos años del siglo XV, con talleres tipográficos importantes en Zaragoza<sup>20</sup>, Burgos... Por otro lado, por todos es conocida la existencia de pequeños talleres de tipografía en Logroño desde principios del siglo XVI<sup>21</sup>.

Hay otro tema, “El nacimiento de Jesús”, en el que es fácil advertir un claro parentesco entre la colocación que del cuerpo del Niño sobre el manto de su madre hace el maestro de Torremuña y la que anteriormente



5. “Nolli me tangere”.

hiciera Memling en obras de la misma iconografía. Sirva de ejemplo:

- “La Natividad”, Londres, Colección Heathcoat-Amory<sup>22</sup>.
- “La Natividad”, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum<sup>23</sup>.

El maestro de Torremuña es un artista<sup>24</sup> que vivió en las postrimerías del siglo XV y primeros años del siglo XVI, formado en el estilo hispano-flamenco, aunque con un carácter ecléctico, ya que junto a las influencias septentrionales flamencas, se observan, como hemos visto, ciertos esquemas compositivos que enlazan con lo germánico. También es apreciable el expresivismo de la escuela burgalesa. Y junto a todo ello recibe un fuerte impacto de los inicios del Renacimiento, palpable, sobre todo, en las arquitecturas. ■



1. El presente trabajo forma parte de mi tesis de licenciatura, que estoy realizando en estos momentos bajo la dirección de la doctora doña María del Carmen Lacarra Ducay (Departamento de Arte, Universidad de Zaragoza).

2. El emplazamiento original de las tablas era el retablo mayor de la parroquial de Santa María en Torremuña (La Rioja). Estaba formado por basamento y banco, tres pisos y ático. A lo largo de siete calles se distribuían en sus respectivas casas, 21 tablas, 18 de ellas hispanoflamencas y las otras tres manieristas. En la calle central, dos imágenes de madera tallada y policromada, una de ellas representando la Asunción de la Virgen, del siglo XV; la otra representa la Inmaculada Concepción, del siglo XVI. Tres de las tablas de pintura hispano-flamenca fueron robadas en 1971, diez se exponen en el Museo de La Rioja y, el resto, debido a su estado de conservación deficiente, se guardan en los almacenes de dicho museo. Se trata de: "La expulsión de San Joaquín y Santa Ana del templo" (n.º inv. 294, 1,15 x 0,62 m.), "El abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada de Jerusalén" (n.º inv. 290, 1,13 x 0,62 m.), "La presentación de Jesús en el templo" (n.º inv. 291, 1,11 x 0,62 m.), "Cristo bendiciendo" (n.º inv. 292, 1,15 x 0,62 m.) y "La coronación de María" (n.º inv. 293, 1,14 x 0,62 m.).

3. El 8 de mayo de 1973 se firma en Madrid un "concierto económico", mediante el cual la Dirección General de Bellas Artes se compromete a realizar obras de restauración en edificios pertenecientes a la diócesis de Calahorra, la Calzada y Logroño por un importe aproximado de 2.150.000 ptas., y a cambio se cede en propiedad al Estado las obras de arte de la diócesis que hasta ese momento se hallaban depositadas en el Museo de La Rioja, como consecuencia de algunas incautaciones temporales.

4. Evangelio del pseudo Mateo III, 1-4 y; Libro sobre la natividad de María, III.

5. Evangelio del pseudo Mateo, IV; Libro sobre la natividad de María, V, 2; Protoevangelio de Santiago, V, 2; y "La leyenda dorada", de Santiago de la Vorágine, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág. 565-575.

6. Evangelio del pseudo Mateo, IV; Libro sobre la natividad de María, VI; Protoevangelio de Santiago, VII, 2; y Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, pág. 569.

7. San Lucas, 1, 39-44; Protoevangelio de Santiago, XII, 2; y Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, pág. 874-876.

8. San Lucas, 2, 1-7; Evangelio del pseudo Mateo, XIII; Protoevangelio de Santiago, XVIII, 1-3; Liber de Infantia Salvatoris, 62-76; Evangelio árabe de la infancia II; y Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, pág. 52-58.

9. San Lucas, 2, 21; Evangelio del pseudo Mateo, XV, 1; Evangelio árabe de la infancia, V (esta narración cuenta que la circuncisión fue llevada a cabo por la partera que asistió a María en el parto); y Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, pág. 84-91.

10. San Mateo 2, 14-15; y Evangelio del pseudo Mateo XX.

11. San Lucas 2, 40-52; Evangelio del pseudo Tomás XIX; y Evangelio árabe de la infancia I-LIII.

12. Libro de San Juan Evangelista (el Teólogo) I-XXVII; y Narración del pseudo José de Arimatea I-IX.

13. San Juan 20, 11-18; y San Marcos 16, 9-11.

14. MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Nociones fundamentales de arte*, Valladolid, Editorial Miñón, S. A., tomo 2.º, pág. 7; y ESTEBAN LORENTE, Juan F., BORRAS GUALIS, Gonzalo M., y ALVARO ZAMORA, Isabel: *Introducción general al arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, pág. 200 y ss.

15. BERGER, R.: *El conocimiento de la pintura*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, S. A., 1976, tomo 2.º, pág. 139 y ss.

16. CAMON AZNAR, J.: *Pintura medieval española*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1978, colección Summa Artis, n.º XXII, pág. 629.

17. POST, Ch. R.: *A history of Spanish painting*, Cambridge (Mass.), 1930-1966, tomo V, pág. 72.

18. BREIDENBACH, B. de: *Viaje de la Tierra Santa*, Madrid, M. E. C., Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1974 (2). Colección Primeras Ediciones (serie folio), pág. LX. La versión castellana, ampliada, se publicó en Zaragoza el 16 de enero de 1498. Precedía al texto el "Tratado de Roma", elaborado por Martín Martínez de Ampiés (nacido en Sos a mediados del siglo XV), dirigido a aquellos peregrinos que pasan por Roma. Se incluyen dos xilografías de "La dormición de la Virgen María", que constituyen una variante de las estampas de Schongauer.

19. BAUMGART, F.: *Martín Schongauer. Incisioni. Scelte e annotate da...; la Nuova Italia, Firenze, 1978*. Se documenta la actividad de Martín Schongauer de 1465 a 1491.

20. LACARRA DUCAY, M.ª C.: *Una aproximación metodológica para el estudio de los pintores aragoneses del último gótico; las estampas de Martín Schongauer*, en prensa.

21. VINDEL, F.: *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850). Con 818 facsímiles*, Barcelona, Editorial Orbis, 1942.

22. FAGGIN, G. T.: *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer-Rizzoli, 1970, colección Clásicos del Arte, n.º 18, pág. 93.

23. FAGGIN, G. T.: *Op. cit.*, lám. XXXII.

24. MOYA VALGAÑON, J. G.: *El gótico en La Rioja*, Logroño, Diputación de La Rioja, Unidad de Cultura, 1982, tomo 4.º, pág. 13; y, en *La Rioja y sus gentes*, Logroño, Diputación de La Rioja, Unidad de Cultura, 1982, capítulo "El arte riojano en el comienzo de la Edad Moderna", por don José Gabriel Moya Valgañón, pág. 212.



María Teresa Sánchez Trujillano

## La obra de Daniel en el Museo de La Rioja

El 7 de abril de 1982 la viuda y la hija del escultor Daniel González hicieron donación al Museo de La Rioja de una obra del artista vaciada en escayola. Con esta donación el museo cuenta con una pieza de uno de los escultores riojanos más importantes del siglo XX.

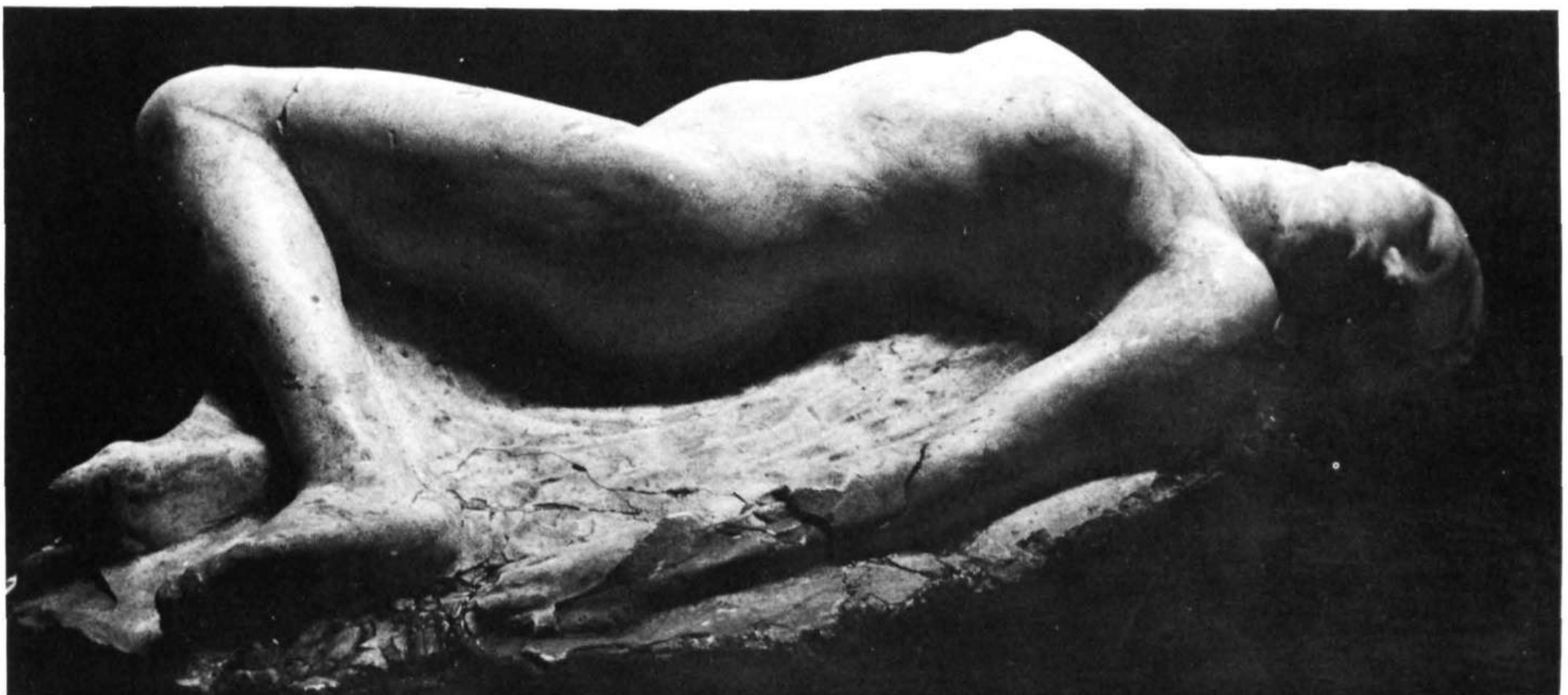
Daniel González, "Daniel" en el mundo del arte, nació en Cervera de Río Alhama el 17 de febrero de 1894, y en 1900 su familia se trasladó a Vitoria, donde entra en contacto con las obras de la catedral nueva. Este contacto ha de ser directo muy pronto, pues en sus escasas biografías se repite continuamente la anécdota de que a los 13 años escapándose de la escuela, acudía a trabajar como ayudante y aprendiz con los canteros y escultores de la catedral, hasta conseguir por su propio trabajo el reconocimiento de los maestros y su primer sueldo como escultor<sup>1</sup>.

Iniciada de esta manera su carrera, estudia primero en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria y más tarde

se traslada a Bilbao donde conoce a grandes artistas de los comienzos del siglo XX (Nemesio Mogrovejo, Quintín de Torre y Moisés Huerta)<sup>2</sup>.

En 1913 viaja a París por vez primera, pero regresa a Bilbao al empezar la guerra. Trabaja entonces durante esos años en la decoración escultórica del Palacio Episcopal de Burgos y del Palacio de Comunicaciones de Madrid, y en la capital española pudo conocer la obra de Mateo Inurria.

Al finalizar la guerra vuelve a París, donde es contratado para la decoración del Gran Casino de Biarritz. Comienza entonces una larga permanencia en Francia que le vale, en 1930, la primera exposición antológica en el Atelier Perrier, de París, aunque desde el año anterior está instalado en Logroño para realizar los bustos de Berceo y del marqués de la Ensenada por encargo de la Diputación Provincial, dos de los pocos monumentos públicos suyos que se conservan en Espa-







ña. Los otros son el mausoleo de la familia Cadarso en el cementerio de Logroño y la figura alegórica de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, de 1932 y 1934 respectivamente. Puede decirse también que son sus últimas obras concluidas, pues una prematura enfermedad de Parkinson termina con su obra en los años 40. Muere en Logroño en 1968.

La obra que sus herederas donaron al Museo de La Rioja es un desnudo femenino de 1,17 m. de longitud, representando una joven tendida de espaldas, en postura completamente serpentínada de gran movimiento: la cabeza yace caída sobre su lado izquierdo; el torso hasta la cintura reposa horizontal sobre la base neutra que le sirve de lecho o suelo; y las caderas comienzan un giro sobre su lado derecho, que se convierte en suave curva al doblar las rodillas y llevar de nuevo los pies hacia el otro lado.

La joven está dormida o inconsciente, con los ojos cerrados y los brazos tendidos lánguidamente a lo largo de su cuerpo, y toda la escultura posee una gran suavidad de líneas que impide la profundización en el detalle, pues el cabello, recogido al parecer en un moño bajo, apenas se ve abocetado, y lo mismo puede decirse de la superficie donde descansa.

La obra está fechada en 1908 y es la imagen invertida del "Salto de Leucade" con el que Moisés Huerta obtuvo en 1912 la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En este altorrelieve, la mujer inclina su cabeza sobre el lado derecho y gira las piernas sobre el izquierdo, manteniendo el brazo derecho a lo largo del cuerpo y el otro en ángulo. También yace en un fondo neutro lleno de continuo picoteado, pero blandamente mullido, acusando el peso de la figura.

El desnudo de Daniel, obra muy temprana de su carrera, es sin duda un ejercicio académico que acusa el gusto renovador de la escultura de principios del siglo XX por huir del detalle prolijo y anecdótico y buscar el desnudo académico, idealizado y carente de cualquier envoltura física o argumental.

Con el transcurrir de los años sus obras adquieren la macidez mediterránea al estilo de Maillol o la frontalidad de Julio Antonio. ■

1 Los detalles sobre la vida de Daniel se deben siempre a su viuda, D.<sup>a</sup> Ernestina Noguera.

2 Manzanares, A. "Daniel González, un gran escultor riojano". "Norte Expres", Vitoria, 9. V. 1975.



## Adquisiciones recientes en los museos españoles

### CORDOBA

#### *Museo de Bellas Artes*

- Materiales romanos, en depósito en el Museo Arqueológico Provincial: tres mosaicos de pavimento, una escultura femenina acéfala y una cabeza masculina de época julio-claudia (A).
- Oleo, titulado "Bailarina", a: Fran Baro, m: 0,64 x 0,59 (D).
- Oleo, titulado "Alegoría", a: Ginés Liébana, m: 0,47 x 0,62 (D).
- Oleo, titulado "Paisaje", a: Francisco Lozano, m: 0,35 x 0,27 (D).
- Oleo, titulado "Paisaje del pueblo", a: Redondela, m: 0,48 x 0,38 (D).
- Oleo, titulado "Mujer sentada", a: Antonio Montiel, m: 0,22 x 0,16 (D).
- Oleo, titulado "Niños en la playa", a: José Antonio Castro Cárdenas, m: 0,38 x 0,40 (D).
- Oleo, titulado "Paisaje", a: María Luz Garzón, m: 0,50 x 0,61 (D).
- Oleo, titulado "Vendimiadora", a: Julia Hidalgo, m: 0,66 x 0,49 (D).
- Escultura en bronce, titulada "Crucificado", a: Rafael Orti Meléndez-Valdés, m: 0,61 x 0,70 x 0,13 (D).
- Obras artísticas varias: talla en madera, titulada "Niño Jesús", m: 0,62 de alto, siglo XVIII (A); Oleo, titulado "Torre de la Malmuerta", m: 2,90 x 2,70 (A); Oleo, titulado "Cristo de la columna", a: anónimo, m: 2,79 x 2,00 (A).
- Colección de dibujos, pertenecientes a los siglos XVII-XX, actualmente en proceso de restauración en el Centro Nacional de Conservación y Microfilmación Documental y Bibliográfica (A).

### MADRID

#### *Museo del Prado*

- Ter Borch: "Retrato de Petronella de Waert" (A).

1. Ter Borch: "Retrato de Petronella de Waert".





- Miguel Ximénez: "Santísima Trinidad", "San Miguel" y "Santa Catalina" (A).
- Rodrigo de Osona el Joven: seis tablas de la Pasión de Cristo (A).
- Paolo de Matteis: "San Juan Bautista señalando al Mesías" y "Salomón y la reina de Saba" (A).
- Vicente López: Dibujo preparatorio para el fresco del Palacio Real de Madrid del Bautismo de Constantino (A).
- Valdés Leal: "Cristo camino del calvario" (A).
- Pieter Meulenaer: "Choque de caballería" (A).

## MADRID

### Museo Español de Arte Contemporáneo

- Obras artísticas varias: 11 serigrafías y una pintura, a: Eusebio Sempere (C); cuatro pinturas, a: Pablo Ruiz Picasso (C); seis libros de grabados, a: Antoni Tàpies, E. Chillida, E. Sempere, Alfonso Bonifacio, Luis Gordillo y Juan Barjola (C); dos serigrafías, a: Luis Gordillo (C); tres aguafuertes, a: A. Bonifacio, A. Tàpies y A. Campano (C); dos pinturas, a: R. Zabaleta (C); dos pinturas, a: Antonio Saura (C); tres pinturas, a: Rafael Canogar, Antonio Quirós y J. Hernández Pijoán (C); 12 esculturas, a: A. Alfaro, F. López Hernández, P. Serrano, A. Gabino, J. L. Sánchez, O. Estruga, E. Broglia, E. Barón, E. Negret, M. Martí, X. Corberó y W. Lam (C); cinco grabados, a: Rafael Canogar (C); una litografía, a: J. Guinovart (C); una serigrafía, a: Equipo Crónica (C); cinco grabados, a: J. Hernández, J. Zachrisson, L. Muniz, A. Avia y A. Gironella (C).

## LA RIOJA

### Museo de La Rioja

- Molino circular de mano, procedente de Tirgo (A).
- Fragmentos de molinos de mano, procedentes de Pipaona de Ocón (A).

- Obras artísticas varias procedentes de exposiciones en el centro: Oleo, titulado "Ventana", a: J. J. Ortega Izquierdo, m: 0,71 x 1,04 (D); Oleo, titulado "El perro macho y sus aventuras de hueso", a: L'Altraje, m: 2,075 x 0,46 (D); Oleo, titulado "Camino", a: De Sagasti, m: 0,47 x 0,70 (D); Acuarela, titulada "Palacio de Espartero", a: J. Infante, m: 0,49 x 0,69 (D); Oleo, titulado "Desnudo de frente", a: M. Casado, m: 0,70 x 1

(D); Técnica mixta, titulada "Acantilado", a: J. Linares, m: 0,70 x 1,00 (D); Oleo, titulado "Los sectores 10", a: Totte Manes, m: 0,59 x 0,425 (D); Oleo, titulado "La Claullare", a: L. Bolumar, m: 1 x 0,81 (D); Oleo, titulado "La Claullave", a: L. Bolumar, m: 1 x 0,81 (D); Oleo, titulado "San Miguel", a: F. Aguilar, m: 0,50 x 0,61 (D); Técnica mixta, titulada "Edificio derruido", a: J. Farrell, m: 1,28 x 0,83 (D).



2. M. Casado: "Desnudo de frente".

3. J. Linares: "Acantilado".



4. Miguel Carbonell: "Logroño".

5. Totte Manes: "Los sectores 10".







6. L. Bolumar: "La Claullare".

7. Verraco. Villalazán (Zamora).



- Cinco fotografías del palacio de Espartero, en b/n, a: A. Collado y E. García (D).
- Oleo, titulado "Balarina", a: J. Momoitio, m: 0,90 x 0,715 (D).
- Oleo, titulado "Fermentación visceral", a: L. Buisán, m: 1 x 1 (D).
- Escultura en madera, titulada "Homenaje a Machado", a: J. Saurás, altura máxima 0,605 (D).
- Materiales etnológicos diversos: fuelle de fragua y tinaja procedentes de Carbonera, 25 llaves, collar de caballería, barrotes de reja, 15 piezas de cerámica popular procedentes de Trevijano de Cameros, medida para aceitunas procedente de Alberite (A).
- Materiales etnológicos: burra de carpintero, dos orzas de cerámica popular, tinaja con vidriado interior, cántaro para vino o aguardiente, bastidor rectangular para bordar, jarra para vino con inscripción, chocolatera (D).

## ZAMORA

### Museo Provincial

- Colección arqueológica Virgilio Sevillano, formada por materiales romanos: *verraco*, miliario, estelas funerarias, molinos, cerámica común, materiales de construcción, etc.; de la Edad del Bronce y de época renacentista, procedentes de diversas zonas de la provincia (C).
- Materiales prerromanos: Tesoro de Arrabalde, conjunto de orfebrería compuesto por recipientes, torques, brazaletes, fíbulas, pendientes, anillos, adornos de pelo y colgante, procedentes del castro de Labradas (C).
- Materiales romanos: ladrillos con marca, procedentes de diversos yacimientos: campamentos de Petavonium, Teso de San Roque en Arrabalde, villa de Santa Cristina de la Polvorosa (D).
- Conjunto de cerámica de paredes finas, procedente de Melgar de Tera y fechada en el siglo I d. C. (E).



- Materiales romanos: conjunto de mosaicos compuesto por seis pavimentos musivos hallados en la villa romana de Santa Cristina de la Polvorosa, midiendo el mayor 88 metros cuadrados y con decoración geométrica a base de nudos salomónicos, dameros, rosetas, cuadrifolios, svásticas, guirnaldas, etc. Polícromos, siglo IV (E).
- Materiales romanos: bronce con figura barbada, procedente de Cañizo de Campos (D).
- Fíbula en omega, procedente de San Juan del Rebollar (D).
- Ara votiva de granito, procedente de Tardobispo. Altura, 14 cm. (D).
- Materiales medievales: dos jarritos y un recipiente de vidrio, procedentes de una necrópolis próxima a la iglesia de San Leonardo (Zamora) (A).



8. Mosaico. Santa Cristina de la Polvorosa (Zamora).



9. Cerámica de paredes finas. Melgar de Tera (Zamora).



## Exposiciones

Isidoro Coloma Martín

### Pautas museológicas propuestas para el montaje del Museo de Bellas Artes de Málaga

Actualmente el Museo de Málaga se encuentra en los últimos momentos de sus obras de restauración (de muy poca envergadura, por cierto, para las necesidades reales del edificio) e iluminación. Esta circunstancia ha sido aprovechada para realizar una revisión de los principios museológicos que lo ordenan y para tratar de aplicar las soluciones museográficas que ellos comportan.

De estos dos últimos aspectos vamos a tratar en el presente artículo, no sin antes dejar constancia de que las soluciones concretas adoptadas para el montaje de las distintas piezas no se pueden especificar con total exactitud hasta que realmente no se haya efectuado el montaje en su totalidad. Los objetos, y más si son de carácter artístico, mantienen diálogos con el espectador que los contempla, imposibles de prever hasta que éstos no tienen lugar. La variedad de las "conversaciones" entre obra, ambiente y espectador sólo posibilita que ahora no podamos hacer más que propuestas de instalación en espera de ese período experimental con distintos tipos de espectadores que nos reafirmen en las soluciones previstas o nos indiquen su revisión.

El Museo de Málaga, sección de bellas artes, se alberga en un edificio histórico, el palacio de los condes de Buenavista, situado en el núcleo de la zona histórica de la capital andaluza. Es un edificio señorial del siglo XVI, de dos pisos, ordenado alrededor de un patio central cuadrado con doble galería, al que se le han

añadido en distintas épocas nuevas estancias y un segundo patio también porticado. Algunas de las habitaciones antiguas presentan artesanos, los menos de época y el resto hechos a imitación de aquéllos en tiempos próximos a nosotros.

Sus fondos incluyen gran variedad de obras, tanto desde el punto de vista cronológico como objetual. El visitante puede contemplar ejemplos de muchas técnicas artísticas, exponentes de períodos históricos que van desde la Alta Edad Media hasta el presente. En el momento de cerrarse el museo para efectuar las obras de restauración e iluminación, su criterio museológico parecía obedecer a las directrices de la ambientación arquitectónica. La presencia de un edificio histórico supeditaba la instalación de obras, situándolas en muchos casos como elementos decorativos del edificio (el mayor número de las piezas expuestas correspondía al arte del mueble), intentando reconstruir el ambiente de una casa señorial de finales del siglo XIX cuyo dueño fuera aficionado al coleccionismo artístico.

Con el nuevo montaje se abandona el ambiguo criterio de museo ambiental para adoptar el más adecuado a los fondos que posee y al público que lo visita de museo de bellas artes, procurando la individualización de la obra artística a la vez, y que su posible diálogo con el visitante sea más fácil, cómodo y atractivo. En éste, como en cualquier otro museo, la problemática básica planteada se refiere a tres apartados: la

ordenación de los fondos, su conservación y su fácil visualización.

La ordenación de los fondos se ha contemplado distinguiendo tres tipos de piezas en función del interés que despiertan en el espectador. Son las obras clave, las obras de conjunto y las obras para especialistas. Los dos primeros grupos se exponen en las salas abiertas al público general acompañadas de todos los textos y explicaciones necesarios para su cómoda comprensión. Las obras de especialistas se ubican en las salas de reserva. Son piezas o poco representativas de su autor y época, o con un estado de conservación deficiente. Las obras claves son un conjunto de piezas (24 en nuestro caso) que se han considerado como las más representativas o de mejor calidad de los autores y épocas presentes en el museo. Su exclusiva contemplación permite obtener una idea general bastante completa de los fondos existentes. Van dirigidas al público que hace su primera visita y a los colegiales. Las obras de conjunto son el resto de piezas accesibles al público general. Permiten una visión globalizadora del momento que representan o de su autor. Son obras susceptibles de intercambiarse con otras similares de las conservadas en los fondos de reserva.

El conjunto de la obra expuesta se ordena siguiendo un criterio general de clasificación en grandes períodos artísticos, haciendo especial énfasis en la escuela malagueña de pintura del siglo XIX. Con este criterio se han dedicado salas completas a



unidades temáticas predeterminadas, procurando siempre una más fácil contemplación lo que implica una mayor claridad pedagógica, que una presentación exhaustiva. Con esta estructura se pretende que el visitante pueda, en un período máximo de dos horas, contemplar las piezas más importantes del museo (obras claves) o se dedique a parcelas concretas como la pintura no malagueña del XIX, la época romántica, la orfebrería o la sección de dibujos y grabados por mencionar algunos ejemplos.

Elemento decisivo para el cambio de criterio en la definición del conjunto museístico ha sido la nueva instalación lumínica. Se ha desechado la iluminación mixta precedente basada en una descompensada actividad de la luz solar que se introducía por ventanas y puertas y de la luz artificial concentrada en una serie de lámparas de tipo araña con multitud de bombillas incandescentes situadas en el centro o en el eje central de las salas. Este planteamiento lumínico no iluminaba las piezas convenientemente y arrastraba problemas de conservación (calor desprendido) y mantenimiento (alto consumo de energía y pronta reposición de elementos).

El nuevo sistema se basa en la instalación de tubos fluorescentes del tono 37 de Philips que mediante pantallas diseñadas al efecto proyectan una luz regular en toda su altura en las paredes. Esta iluminación permite estabilizar con facilidad la intensidad lumínica en los 150 lux convenientes para las obras pictóricas. En las zonas donde así se requiere se complementa la iluminación procedente de tubos con la aplicación de lámparas puntuales para la escultura y cuya intensidad varía en función de la presencia o no de policromía en las piezas. Los dibujos, grabados y otros objetos con soporte de papel se sitúan en vitrinas con valores lumínicos inferiores a los 50 lux.

Antes de proceder al planteamiento de criterios museológicos se han tenido en cuenta una serie de condicionantes físicos cuya descripción y

formas de superación relatamos en los párrafos que siguen.

El primer condicionante a considerar es la alta luminosidad de la ciudad de Málaga que incide de forma diversa y siempre contraproducente en la uniformidad de visualización de las obras en función de la característica estructura arquitectónica del edificio. Por una parte, se manifiestan fuertes contrastes en el paso de las salas a los patios interiores (no olvidemos que en el recorrido completo hay seis salidas al exterior). Esta circunstancia obliga a la retina a un esfuerzo para adaptarse con la consiguiente sensación de oscuridad en los primeros metros de las salas con puerta al exterior, y tiene como consecuencia directa una fatiga más rápida en el visitante. El problema de la alta luminosidad se manifiesta también en el interior de aquellas salas que reciben la acción directa del sol a través de puertas y ventanas, originando, además del consabido contraste y fatiga consiguiente, problemas de conservación por el alto índice lumínico que soportan (por encima de los 500 lux) y por los incómodos e imprevisibles aumentos de temperatura.

Esta circunstancia ha tenido una doble solución. Por una parte, se propone cubrir los dos patios del museo con sendos toldos siguiendo el estilo de las velas antequeranas. Con ello se consigue suavizar la luz en todo el espacio museístico, uniformar la temperatura, habilitar dos recintos nuevos para exposiciones y estancias de descanso del público y mantener el carácter autóctono de la arquitectura al utilizar un complemento inserto en la raigambre popular de la provincia. Por otra parte, se propone la sustitución de todos los cristales de las ventanas por otros de tono gris oscuro. Esta nos ha parecido una solución más adecuada que la de cerrar ventanas o tapar con persianas, pues permite mantener con claridad los ritmos básicos entre vanos y plementos del edificio, además de solucionar el problema de la uniformidad lumínica.

Con esto abordamos otro condi-

cionante fundamental como es el edificio que alberga el museo y cuyo carácter histórico-artístico hace imprescindible su revalorización museística. En su aspecto exterior tanto a la calle como a los patios la versatilidad de la iluminación que se ha instalado cubre perfectamente todos los planteamientos plásticos imaginables. En su interior se han respetado la disposición de las estancias, sus accesos y dimensiones, adaptando las piezas a exponer y su orden a las medidas ya dadas. Solamente se han unido dos pares de salas, pero ninguna de las cuatro formaba parte de la fábrica original. Mayor problema ha supuesto la presencia de artesanados en algunas estancias. El autor del proyecto de iluminación, doctor don César Olano, ha tomado la decisión de instalar las luminarias colgadas de los techos a unos 150 cm. de distancia (en las salas sin artesanado las luminarias van empotradas) dirigiendo la luz en una doble dirección: a las paredes (cuadros) y al propio artesanado. Estas luminarias son de dos tipos en el orden cromático: blancas y marrón oscuro (aluminio anodizado). Aquí se incluyen tanto las que soportan tubos fluorescentes como lámparas incandescentes en sus distintos modelos.

Para la clara visualización de los artesanados ya se ha decidido una solución y se propone otra más, complementaria de aquélla. La primera ha consistido en la selección de puntos ideales para la contemplación de los techos y la anulación de todo elemento físico (los más importantes son los correspondientes a las lámparas), que se pueda interponer entre el ojo del visitante y el techo. En estas zonas de las salas se van a situar esculturas, carteles explicativos o bancos de descanso. A su vez estas zonas son tomadas como puntos de referencia para la organización del recorrido por la sala. La segunda solución se basa en el desarrollo objetual de las características texturales y cromáticas a nivel de suelo. La mayoría de los objetos de montaje que se proponen repiten los mismos materiales, colores y for-



mas que las lámparas y focos ya utilizados. De esta manera, los pedestales y patas de vitrinas utilizan como unidad formal el perfil de aluminio anodizado que conforma los focos de luz concentrada. Las rejillas difusoras de vitrinas repiten el color blanco de las luminarias de tubos, etc. Con el desarrollo de un cortísimo número de ejemplos formales y cromáticos se pretende conseguir la unificación perceptiva de todos los elementos de montaje, facilitando con ello su abstracción y rápido olvido por el visitante que de forma casi automática se dedicará a la percepción de los objetos dotados de variedad, esto es, a la percepción de las piezas artísticas expuestas entre las que se incluyen la propia arquitectura y los artesonados.

En el capítulo de la ubicación precisa de las piezas en las salas se han tenido en cuenta todos los condicionantes generales ya expuestos, amén de las características particulares de las obras y de las salas destinadas a su cobijo. En este sentido se ha partido de una premisa común a todas las obras que tiene especial significación en los cuadros, como es el tamaño (debemos tener presente el gran número de piezas en gran formato que se conservan en el Museo de Málaga). Para todas las obras pictóricas se ha buscado un lugar donde sea posible un ángulo de visión de 60 grados como máximo, medida que consideramos imprescindible para su correcta percepción unitaria. A este condicionante objetual, se han sumado los establecidos por las formas de las salas, generalmente largas y estrechas, con el distinto comportamiento de las paredes sobre el visitante en función del recorrido establecido y el comportamiento de los cuadros en función de su tamaño, contraste, color dominante y temática.

La ordenación cronológico-estilística adoptada para el conjunto de las salas se ha visto modificada en los interiores de éstas al conjugar las tres variables que más influyen en la actividad perceptiva del visitante. A este respecto se han tenido en cuenta la forma de la sala, en la que se

pueden diferenciar muros atrayentes (generalmente los frontales al recorrido), retrayentes (por lo común, los que aparecen detrás del visitante) e indiferentes (a grosso modo podemos identificarlos con los de paso). Se ha tenido en cuenta la forma de la pieza artística expuesta en la que también hemos comprobado su comportamiento atrayente (grandes y contrastadas), retrayente (pequeña y con uniformidad tonal) e indiferente o de atracción media (comparten algunas de las características de los dos grupos anteriores). Por último, se ha tenido presente la clasificación de los fondos por su interés histórico y artístico a que aludíamos al principio de este artículo. Distinguimos entonces un grupo de obras claves que hay que valorar en lo posible, obras de conjunto y obras para investigadores depositadas directamente en las salas de reserva.

De toda la problemática planteada en los párrafos anteriores se han deducido las ubicaciones concretas de cada pieza atendiendo a los siguientes criterios museológicos: en primer lugar se busca conseguir salas equilibradas visualmente en todas sus partes y que el visitante mantenga un ritmo lo más uniforme posible en su recorrido. Para ello se ha intentado, siempre que otros condicionantes lo han permitido, compensar la fuerza atrayente de los muros con la fuerza en sentido contrario de objetos retrayentes y viceversa. Este principio ha tenido algunas excepciones, relativas todas ellas a las obras claves. Este tipo de piezas se resaltan ubicándolas en muros atrayentes cuando es posible o presentándolas sobre paneles de diferente color al general de la sala. El tono exacto elegido depende de la propia estructura cromática de la obra a la que sirve de soporte, y su tamaño varía también en función de la organización arquitectónica del lugar concreto que ocupa. En el caso de las obras claves se han desechado aquellas zonas que por coincidir con el camino del recorrido "inconsciente" del visitante no permite la detención del espectador sin alterar el

deambular natural de otros visitantes. Cuando es posible se sitúan bancos sencillos frente a ellas que propicien la contemplación prolongada.

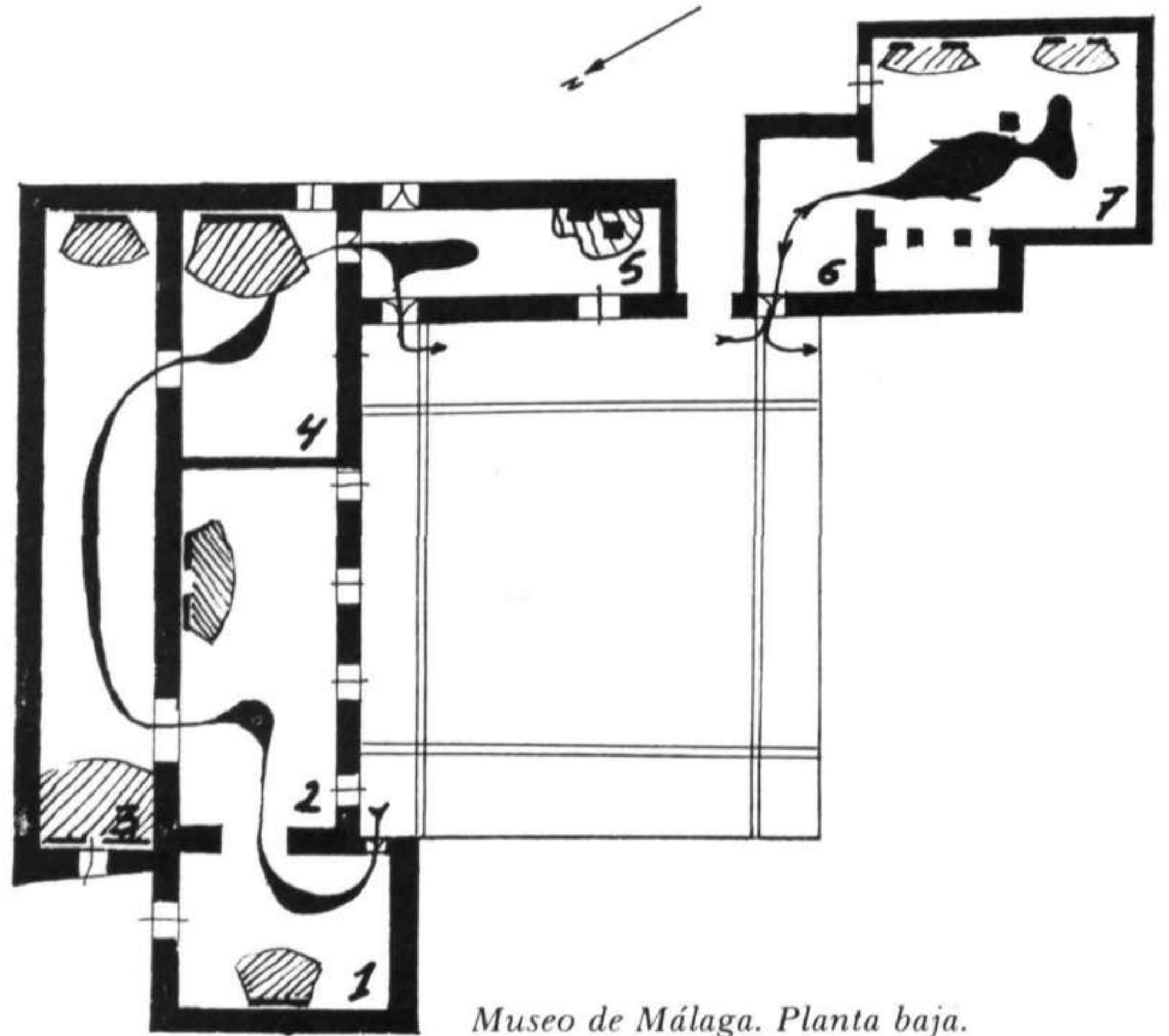
Otros criterios de ubicación que se han tenido en cuenta son el ya mencionado de un ángulo visual máximo de 60 grados y la disposición generalmente baja de los cuadros. La práctica visual del hombre se hace fatigosa siempre que el centro de atención esté por encima del plano horizontal que cruza sus ojos. Cuanto más alto se sitúe este punto mayor es el cansancio, arrastrando además en el caso de los museos problemas de reflejo por la iluminación cenital e incluso un cambio de atención hacia la fuente lumínica si esta se encuentra suficientemente próxima. Considerando que la altura (de los ojos) de los españoles se encuentra en su mayor parte entre los 150 y 175 cm. del suelo, todos los cuadros cuyos formatos lo permitan se sitúan a una altura tal que la horizontal que los divide a los  $\frac{2}{3}$  de su altura esté a una distancia de 165 cm. del suelo, propiciando la visión horizontal baja de la obra. Esta situación baja de las piezas pictóricas, cada vez más adoptada por las galerías del mundo, no podría plantearse en un museo de visita masiva, pero no es el caso de Málaga y parece que no lo será en los próximos años por los estudios que se tienen al respecto. Para el caso de colegios y grupos organizados se están planteando unas recomendaciones de visita para que sigan profesores y cicerones que soslayan los inconvenientes de una visión múltiple y simultánea de las obras expuestas.

Todos los criterios arriba expresados no tienen sin embargo un carácter rígido e inflexible, ya que se ha procurado no olvidar aquellas piezas cuya organización interna hace conveniente disposiciones particulares tanto en su ubicación mural como en la organización espacial de la sala que las acoge que dan cumplida respuesta a estos requisitos particulares.

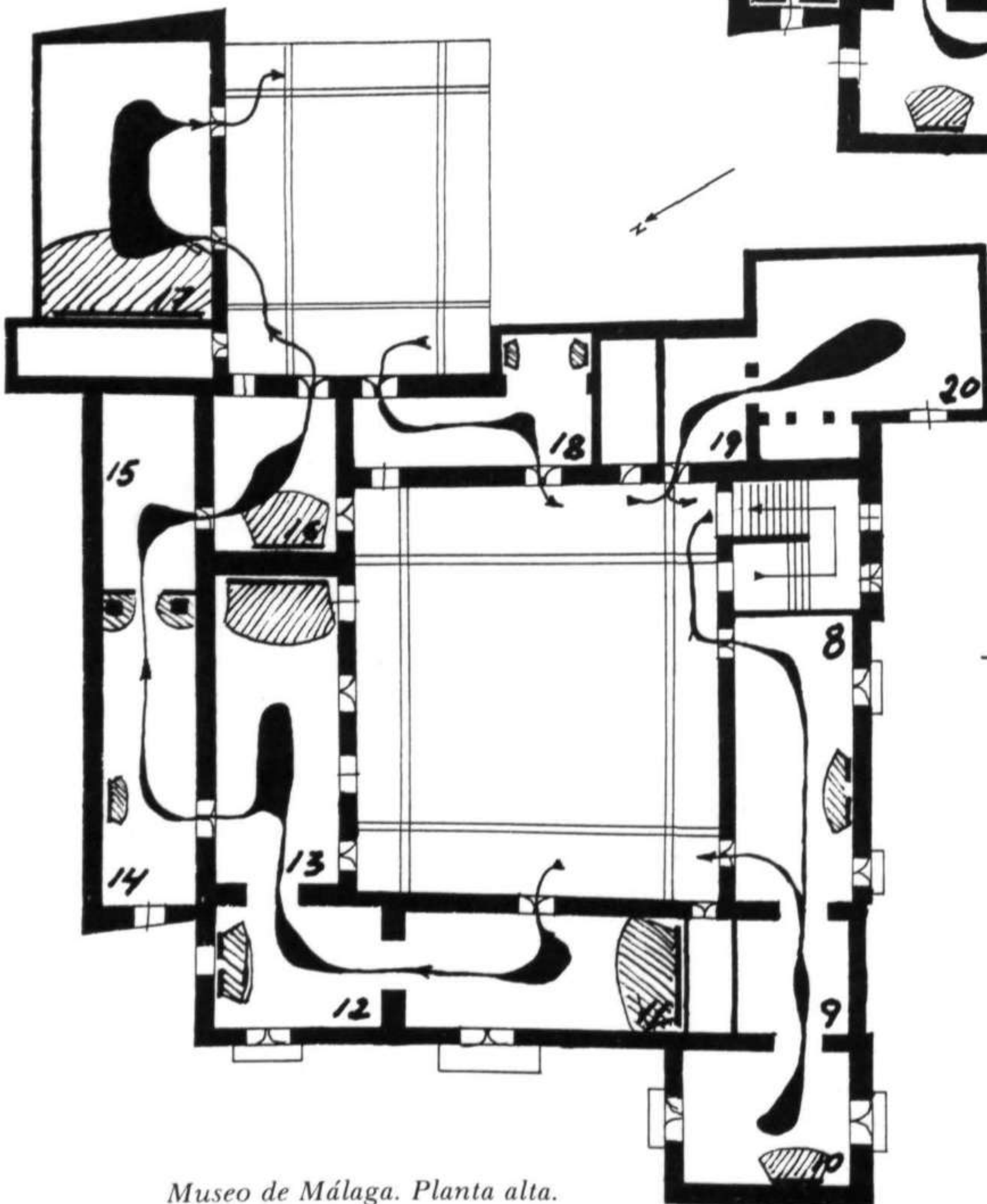
Tras el planteamiento museológico cuyas líneas generales hemos descrito, las fórmulas museográficas



susceptibles de aplicar en el Museo de Málaga escapan a nuestra capacidad de actuación aquí y ahora, ya que descansan más en la generosidad del presupuesto económico para la instalación, en la pericia de los talleres especializados en realizar los pedestales modulares y las vitrinas diseñadas, en la sinceridad de los visitantes elegidos para expresar el autoanálisis de los comportamientos experimentados, en el tiempo disponible para efectuar el montaje físico de las obras y en otros muchos factores cotidianos y extramuseísticos. El resultado de esta fase de trabajo lo referiremos en un próximo artículo una vez terminadas todas las obras de reinstalación del Museo de Málaga. ■



Museo de Málaga. Planta baja.



Museo de Málaga. Planta alta.

—————> Recorrido programado.  
 ~~~~~> Zonas de ocupación inconsciente por el visitante.  
 [Shaded Area] Zonas de visualización de obras claves.



## OBRAS CLAVES

Sala I. Gótico. Obra clave: *Cristo*, siglos XIII-XIV.

Sala II. Siglo XVI. Obra clave: Pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa*, obras de Luis de Morales.

Sala III. Siglo XVII español. Obras claves: *San Benito* y *San Jerónimo*, de Zurbarán, y *San Juan Evangelista*, de A. Cano.

Sala IV. Siglo XVII general. Obra clave: *Sagrada Familia con Santa Ana* y *San Juanito*, anónimo flamenco.

Sala V. Siglo XVIII. Obra clave: Cabeza de *San Juan de Dios* (escultura), obra de Fernando Ortiz.

Salas VI-VII. Arte romántico. Obras claves: *Alegorías* (2), de José Gutiérrez de la Vega, y *Paisajes* (2), de Carlos de Haes.

Sala VIII. Muñoz Degraín. Obras claves: *Paisajes* (2).

Sala IX. Ferrándiz.

Sala X. Moreno Carbonero. Obra clave: *La meta sudante*.

Sala XI. Escuela malagueña, siglo XIX. Obra clave: *La invencible*, José Gartner.

Sala XII. Escuela malagueña, siglo XIX (II). Obras claves: *Después de la corrida* y *El quite del espada*, de J. Denis.

Sala XIII. Escuela Malagueña, siglo XIX (III). Obras claves: *La autopsia del corazón*, de Enrique Simonet.

Sala XIV. Siglo XIX no malagueño. Obras claves: *Bebedor vasco*, de Sorolla, y *Retratos de Moreno Carbonero* y *Francisco Domingo* (esculturas), de M. Benlliure.

Sala XV. Dibujos.

Sala XVI. Siglo XX. Obra clave: *La ofrenda de la cosecha*, de J. Cruz Herrera.

Sala XVII. Cuadros para concursos y de pensionados. Obra clave: *La bendición de los campos*, de S. Viniegra.

Sala XVIII. Picasso. Obras claves: *Pareja de viejos* y *El viejo de la manta*.

Sala XIX. Vanguardias (I), Moreno Villa.

Sala XX. Vanguardias (II).







M.<sup>a</sup> Angeles Pazos Bernal

## La exposición Málaga y Picasso

Sin duda, 1981 estuvo dentro del mundo de la cultura, marcado por la conmemoración del centenario de Picasso. Hasta insólitos rincones llegaron los ecos de la efemérides, hasta países distantes del mundo mediterráneo y la cultura occidental, vitalmente adheridas a la personalidad humana y artística del gran maestro de la pintura del siglo XX, le rindieron homenaje, demostrándose una vez más, la universalidad de la obra del malagueño. A lo ancho de la geografía española se multiplicaron las iniciativas, alcanzándose realizaciones verdaderamente históricas, como la llegada del "Guernica" y sus bocetos, o la importantísima exposición antológica inaugurada en Madrid en noviembre.

Málaga, se integró con entusiasmo en los actos conmemorativos, logrando ser reconocida sede del homenaje nacional. En nuestra ciudad proliferaron las propuestas y se pusieron en marcha muy diversas actividades, con la pretensión de hacer llegar el recuerdo del artista incluso a los menos informados y curiosos. Pero no vamos a comentar esos actos en general, sino concretamente la exposición, que con el título "Málaga y Picasso", quedó inaugurada oficialmente el 25 de octubre.

El objetivo de la exposición era presentar, desde diversos puntos de mira, las vinculaciones del artista a su ciudad natal, con un enfoque básico hacia la Málaga finisecular, la que Picasso habitó y que impresionó vivamente sus retinas infantiles y de adolescente.

Tratar de evocar las vivencias malagueñas de Picasso, con intenciones algo más que poéticas, había de pasar como condición previa por una profundización en el tratamiento de ciertos temas. Resultado de la investigación llevada a cabo por un colectivo de personas, fundamentalmente asociadas a la Universidad y en todos los casos estimadas idóneas, fue el libro *Málaga y Picasso en el centenario* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1981), comprensivo de trabajos inéditos o revisados al efecto. Desde un principio, libro y exposi-

ción se consideraron complementarios, aun cuando no todos los artículos tuvieron su trasposición a la muestra, y en la exposición se acogieran aspectos no desarrollados monográficamente en el libro.

Una vez definido, a la vista de los textos, qué sería esencialmente lo expuesto, se pasó a formalizar las necesarias colaboraciones, que en última instancia debieron quedar circunscritas a instituciones locales: Ayuntamiento, Universidad, Academia de Bellas Artes y Museo malagueños. Con ello, hubo que renun-





ciar a lo que los organismos de la ciudad no poseen: obras de Picasso —teniendo que omitirse incluso ciertas creaciones infantiles que habrían tenido en la exposición un muy coherente contexto— y, al mismo tiempo, a contar con presupuestos económicos razonables, convirtiéndose así la organización y el montaje material de la muestra en una ingente tarea, a repartir, por cierto, entre muy pocos.

Sin una importante inversión no era posible contar con locales adecuados, lo que determinó la instalación en el palacio de Buenavista, sede de la sección de bellas artes del museo. La planta baja del mismo se reservaba a la exposición "Picasso y los toros", constituida por obra gráfica, que corrió bajo la organización del Ministerio de Cultura; el piso superior fue el empleado en la de "Málaga y Picasso". Se hizo preciso, en consecuencia, descolgar todo el museo y almacenar de modo conveniente las obras, haciendo "desaparecer" o integrarse aquellas que presentaban, en las condiciones descritas, dificultades insalvables para ser retiradas.

La recopilación del material fue por necesidad compleja, ya que un alto tanto por ciento de las piezas eran de colecciones particulares. Además de los treinta coleccionistas, que cedieron en torno al centenar de obras, se presentaban otras del Ayuntamiento (pinturas, varias de las cuales habían formado parte del decimonónico Museo Municipal del que José Ruiz Blasco era conservador-restaurador, y documentos del Archivo Histórico Municipal), Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Museo de Artes Populares y Archivo Díaz de Escovar, Diputación Provincial, Museo Diocesano de Arte Sacro y Obispado, Caja de Ahorros de Antequera y el propio Museo de Bellas Artes.

La exposición, en la que se trataba primordialmente de transmitir una información tomando como medio la creación de un ambiente, más que propiamente subrayar personalidades por sus obras más consigui-

das, se estructuró en una serie de áreas de contenido que se hicieron coincidir con los correspondientes compartimentos espaciales en que se encuentra subdividida la superficie de exhibición de la planta alta del claustro principal del palacio de Buenavista.

En un primer núcleo de tres salas consecutivas, a modo de introducción, se desarrollaron gráficamente tres asuntos: la iconografía de la sociedad malagueña de fines del XIX, la transformación urbana de la plaza de la Merced y una muestra de la fortuna que el tema de la paloma ha tenido entre los pintores malagueños, incluidos José Ruiz Blasco y el propio Pablo Ruiz Picasso.

A través de cuadros, dibujos, esculturas en barro, carteles y atributos propios, tales como mantillas y abanicos, quedaban plasmadas las imágenes de los tipos de la sociedad malagueña (nobles, burgueses, militares, clérigos, hombres y mujeres

del pueblo llano en actitudes u ocupaciones tipificadas), que se presentaban envueltos en un ambiente festivo: visitas regias, bailes, corridas de toros... La otra cara de la misma realidad, se atisbaba en las reproducciones litográficas de la interesante y todavía mal conocida prensa local decimonónica, aun cuando la crítica política y de costumbres que aquella expresaba no diera una exhaustiva dimensión de la crisis por la que la ciudad atravesaba en las fechas (lámina 1).

El espacio urbano más ligado a las vivencias malagueñas de Picasso, la plaza de la Merced, mudaría a lo largo del pasado siglo su antiguo sentido religioso por otro lúdico y político. De zona descampada, "con aspecto casi de claustro conventual", al estar rodeada por los conventos de la Merced, la Paz y Santa Ana, se iría transformando en lugar de paseo y esparcimiento, exponente de la ideología liberal expresada en el mo-







numento a Torrijos y sus compañeros, víctimas del absolutismo. En la exposición, una serie de planos, diseños de jardines, de decoraciones preparadas para actos señalados, fotografías, la maqueta de la demolida iglesia de la Merced, etc., intentaban documentar esa evolución (lámina 2).

Las siguientes salas se constituían en un bloque de recorrido diferente. A ellas se llevó la representación del ambiente artístico de la Málaga de fin de siglo.

El predominio de obras pictóricas colgadas con respecto a piezas escultóricas, venía a mostrar la menor vitalidad alcanzada por la plástica de la época, si bien, una de sus facetas características, la de los barrotes de temas populares, se había remitido a la sección de iconografía y alguna otra, como la escultura urbana, era imposible de exhibir sin contar con diseños y bocetos.

Conservadora y provinciana, aunque formando un núcleo artísti-

co de interés, la llamada Escuela Malagueña de Pintura, deseó presentarse más que en los nombres propios, o en una discutible sucesión de maestros y discípulos, en las tendencias. Así pues, se ejemplificaban comunes esquemas de composición, reiteradas soluciones lumínicas y se podían contrastar, pongamos por caso, la serenidad del dibujismo de un Pedro Sáenz frente a la chispa colorista de un Denis. Las temáticas predilectas de ese arte esencialmente burgués, puestas en correlación con sus significados practicantes, completaban la visión de conjunto.

Como excepción, un espacio intermedio se ocupó con la pintura de José Ruiz Blasco, caracterizada por un modo de hacer nada brillante, junto a una pobreza temática evidente, pero de alto valor testimonial. Para el visitante paciente existía una vitrina con documentos, hitos de la biografía de José Ruiz Blasco, y para el amante de las curiosidades,

unos cuadros de aficionado de Diego Ruiz Blasco (lámina 3).

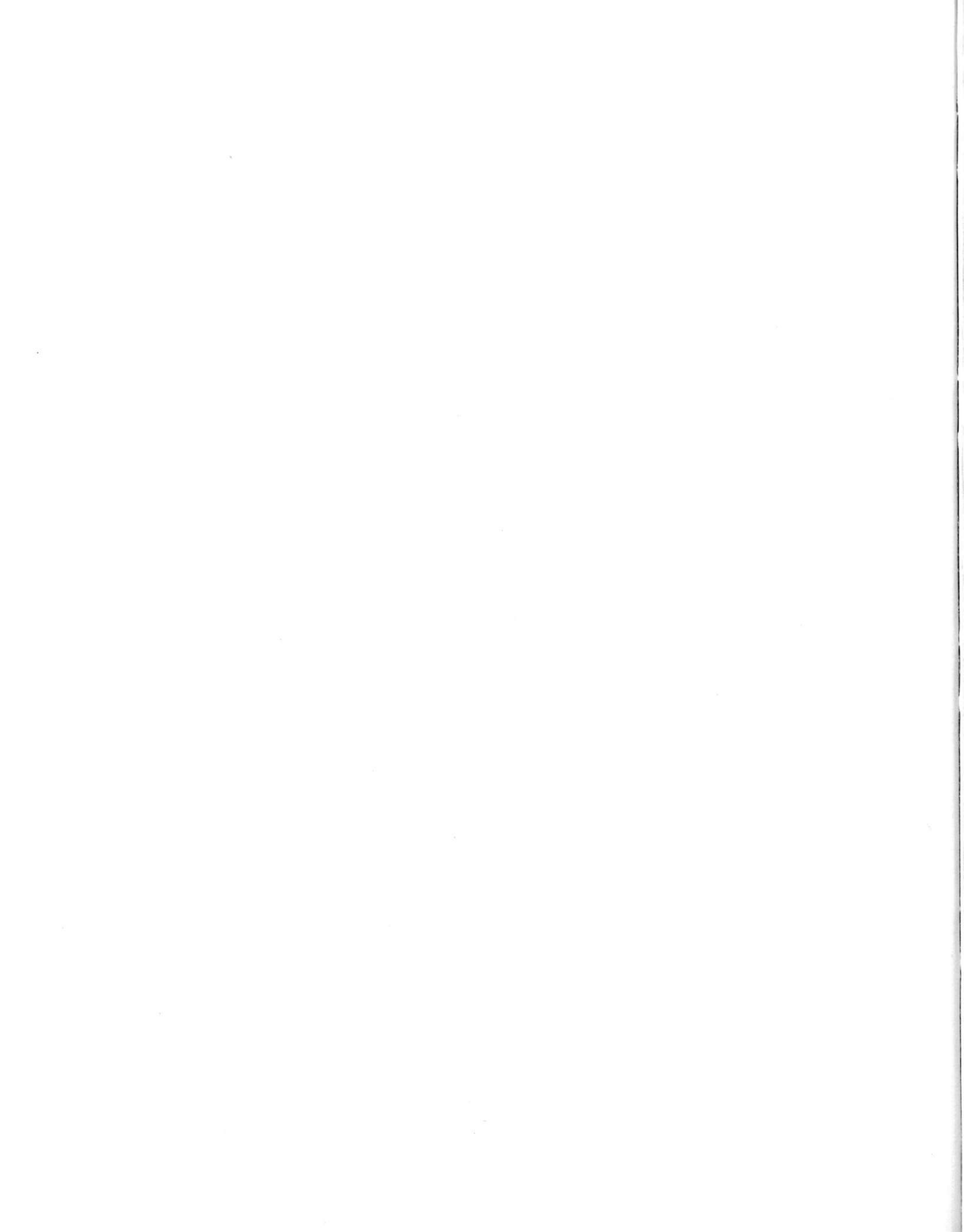
De modo genérico se tituló a la siguiente sección "Málaga y Picasso después de 1900". Entre otras cosas contenía: parte de la correspondencia entre Picasso y Sabartés con Juan Temborry, que tantos esfuerzos desarrolló por acercar al pintor a su ciudad, incluidos aquellos dibujos de palomas que Picasso le dedicara firmando "el hijo de don José Ruiz Blasco"; los originales que el museo posee; diversos testimonios de la visita de los jóvenes pintores malagueños que constituirían el "Grupo Picasso", y algunos de los dibujos con que el maestro los obsequió; varias piezas de cerámica que formaron parte de la exposición celebrada en 1961 en el Museo de Bellas Artes...

Con el deseo, según se dijo expresamente, de "agotar el tema Picasso en Málaga hasta donde sea posible y permitir, asimismo a especialistas y seguidores del quehacer picassiano un pronunciamiento sobre sus valores y orígenes", se abrió una sala de obras firmadas, supuestamente, por Picasso o tenidas como suyas. En un tema polémico y delicado como es el atribucionismo, de la exposición no se podía pretender en modo alguno inferir ni afirmación ni negación respecto a la autoría. De la manera más neutra posible, aquella se limitó a ser vehículo por el que unas obras de colecciones particulares se exhibían a la crítica.

La muestra se cerraba haciendo entrar en contraste la pintura de 1881 con la de 1981. El choque era brusco, sin duda, pero clarificador, y demostraba que para algunos el reloj quedó detenido hace mucho, en tanto la mayoría se ha adentrado en la experimentación y que el ambiente artístico en esta ciudad es algo vivo.

Queda para concluir este comentario preguntarse si la exposición cubrió sus objetivos. Evitaremos juicios de valor, pero de algo no hay duda, el pueblo malagueño la visitó masivamente. Es, creemos, una respuesta válida. ■







Pilar de Miguel Egea

## Un nuevo museo dedicado al pintor asturiano Evaristo Valle

El pasado 5 de marzo de 1983, Javier Solana, ministro de Cultura, inauguraba en Somió (Gijón) un nuevo museo, cuyo contenido y marco bien merecen referenciarse en las páginas de una publicación que, como es el caso de MUSEOS, tiene por oficio y vocación el mundo que le da título.

Dedicado monográficamente al pintor asturiano Evaristo Valle (1873-1951), el museo, creado y mantenido por la fundación privada del mismo nombre, alberga una excelente obra y viene a subsanar el lamentable olvido que ha venido padeciendo uno de los valores pictóricos más sobresalientes del panorama artístico español, perfectamente equiparable, por ejemplo, a los protagonizados por quienes fueran sus amigos Solana y Zuloaga.

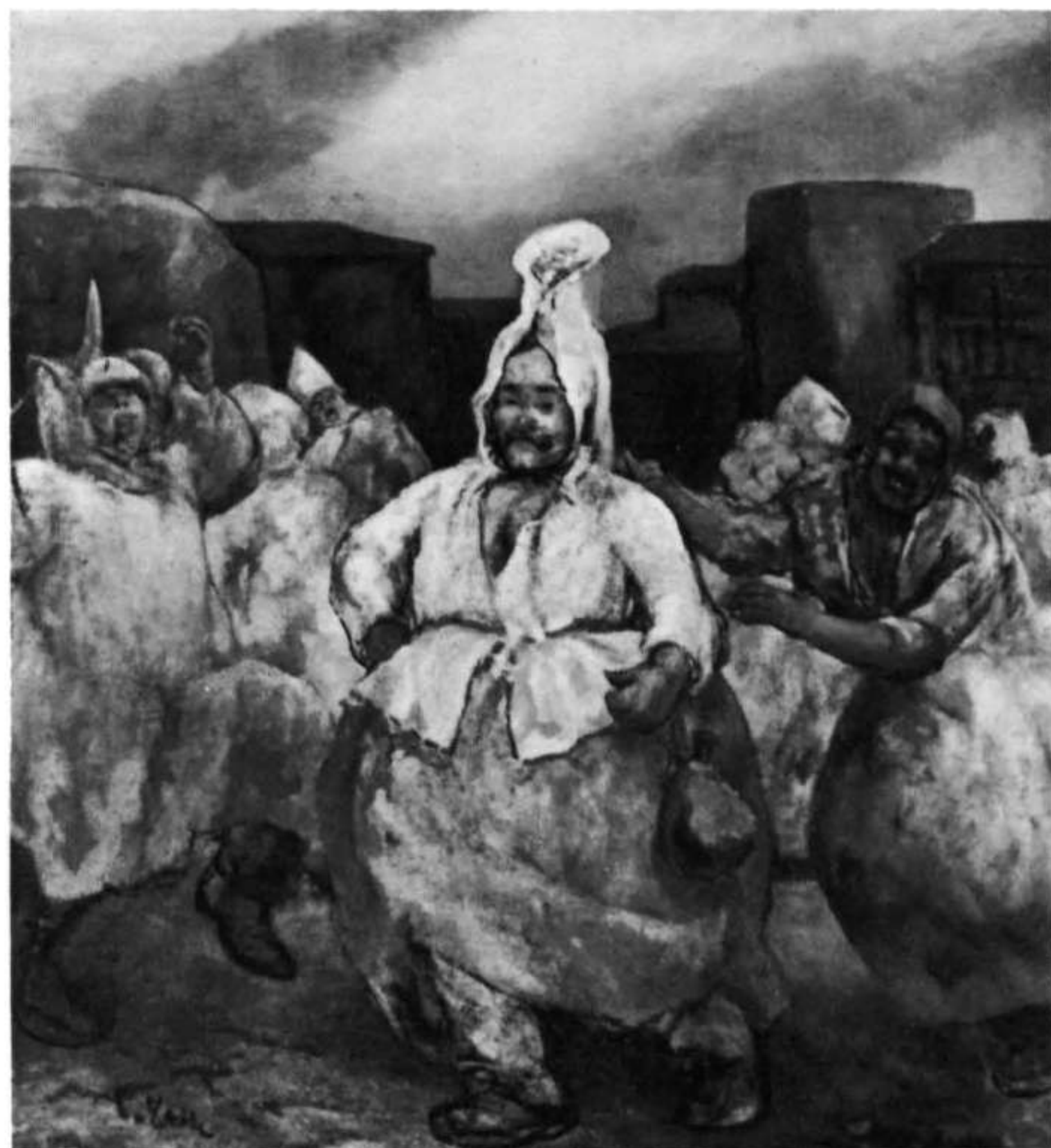
La idea de montar este museo empezó a gestarse hace muchos años. Una sobrina muy querida del pintor, Maruja Rodríguez del Valle, así lo anunció en unas declaraciones publicadas en la prensa ovetense: "Quiero hacer algo por mi tío y voy a hacerlo... No tenemos mi marido y yo donde poner tantos y tantos cuadros... Y surgió la idea de hacerle un homenaje, creando un museo que albergara su obra"<sup>1</sup>.

Fue, en efecto, muy elevado el número de obras del pintor que pasaron al matrimonio Rodríguez después de su fallecimiento. "Os dejo una fortuna. Ya lo veréis... Tengo ahí muchos cuadros, los mejores", les manifestaría Valle poco antes de

su muerte, al tiempo que sus sobrinos le anticipaban el proyecto de hacer un museo "con los cuadros que te hemos comprado y con los que nos regalaste"<sup>2</sup>.

Pero antes de que la idea del museo empezara a materializarse, Maruja Rodríguez, en su afán de dar a conocer el nombre y los méritos artísticos de su tío, decidió en 1961 donar a la Diputación Provincial de Oviedo veintinueve cuadros firmados por Valle. Recibió a cambio la

cantidad, ciertamente simbólica, de un millón ochocientas mil pesetas, así como el compromiso de que, con cargo a dicha institución, se editase un libro sobre el pintor, encargándose de su elaboración Lafuente Ferrari, de que los cuadros fueran colgados en el por entonces todavía proyectado Museo Provincial de Bellas Artes de la capital asturiana y de que se organizara y montara en Madrid una exposición antológica de la obra de Evaristo Valle.



1. "Cipriano el hojalatero". 1945.





2. "El palco de la niña rubia". 1917.

De este triple compromiso se cumplió con prontitud el relativo al libro de Lafuente Ferrari, magnífico y documentado trabajo<sup>3</sup>. No así en cuanto a la acordada ubicación de los cuadros donados, que, almacenados inadecuadamente en las dependencias de la mencionada Diputación Provincial, sufrieron el maltrato de veinte años de abandono<sup>4</sup> y, posteriormente, el atentado artístico de separar los lienzos de los bastidores mediante su corte a cuchilla, no siendo hasta 1980 cuando estas obras

pasan a ocupar un lugar digno en las paredes del ya inaugurado Museo Provincial. Por último, y respecto al tercer compromiso señalado, esta es la fecha en la que aún no se ha llevado a cabo la exposición antológica de referencia.

Todas estas dificultades reavivaron en Maruja Rodríguez el deseo de que el museo de Evaristo Valle se convirtiera en realidad y no en mero proyecto. De aquí que, en 1970, se iniciaran las obras pertinentes, dirigidas por los arquitectos Vaquero y

Planell, con el concurso de Rubio Camín en lo tocante a los elementos decorativos de hierro con que iba a contar la construcción de nueva planta.

El edificio se cimentó en la finca "La Redonda" (Somió), residencia de la sobrina del pintor, cuyos quince mil metros cuadrados de prado verde y árboles añejos conforman un bellissimo marco natural, en perfecta sintonía con el paisaje asturiano, tan admirado y querido por Valle. Ultimada su construcción años después, la avanzada edad de su mentora, ya viuda desde hacía años, influyó negativamente en la definitiva puesta en marcha del museo, sorprendiéndole la muerte en 1981 sin haber podido inaugurar las instalaciones que desde antiguo quiso dedicar a la memoria de su tío. Latente, no obstante, hasta el final de sus días este objetivo de perdurar el nombre de Evaristo Valle, Maruja Rodríguez expresó en su testamento la voluntad de que sus herederos constituyeran una fundación cultural, cediendo a tal efecto "La Redonda" con sus dos edificaciones: su propia casa y el inmueble destinado a museo.

La obra expuesta de Evaristo Valle se distribuye entre ambos edificios. El fondo total consta de noventa y dos óleos, veintiocho acuarelas y un cuantioso repertorio de apuntes y dibujos rescatados en su día del

3. Acceso al edificio nuevo del museo.



4. Sala de "Recuerdos Ressousler" de Evaristo Valle.





estudio del pintor, estancia esta reproducida con acierto en el vestíbulo del museo. Muebles de época, objetos de colección y recuerdo, el caballete del artista y un crucifijo recuerdan lo que fuera su cuarto de trabajo y aproximan su intimidad al conocimiento del visitante.

El museo acoge en sus paredes un repertorio completo de los géneros cultivados por Valle. No faltan, por tanto, algunas de sus mejores "carnavaladas", así como una nutrida representación de temas asturianos, a los que sabe impregnar de un lirismo especial a base de cuidar la luz y el color, y que, en el caso de los retratos, se traduce en una acusada fuerza psicológica.

De muy distinto estilo son los temas cubanos, fruto del viaje que el artista hiciera a aquella isla, cuyo exotismo evoca en buena medida la pintura de Gauguin. Las acuarelas reflejan, por su parte, su formación parisina, cerrando la obra expuesta un abundante muestrario de acertadas caricaturas, no exentas en muchos casos de cierta intención satírica.

Al margen de la obra pictórica, el museo conserva una interesante colección de manuscritos, cuya variedad y calidad literaria descubren a un Valle siempre creativo. Sometido a las variaciones de un carácter inconformista, Valle cambiaba con alguna frecuencia los pinceles por la pluma, si bien muchos de sus protagonistas literarios eran luego plasmados en sus cuadros. No tuvo, sin embargo, mucha fortuna en su vertiente como escritor. Tan solo una novela, "Oves e Isabel"<sup>5</sup>, editada por él mismo, y una obra de teatro, "El sótano"<sup>6</sup>, publicada después de su muerte, protagonizaron el privilegio de ver la luz en páginas impresas. Pero ahí quedan, en su museo, los originales de otras obras de teatro ("El medallón de doña Marcela", "El mondadientes", "Don Miguelito" y "El antojo"), de crónicas breves, como la titulada "Las memorias de un viejo político", y de un sinfín de textos inacabados, entre los que destacan buen número de referencias autobiográficas, material de



5. Oleos de Evaristo Valle en el edificio nuevo del museo.



6. Escultura de Camín, en los jardines del museo.



7. Una de las salas de exposiciones del museo, con óleos y apuntes de Evaristo Valle.



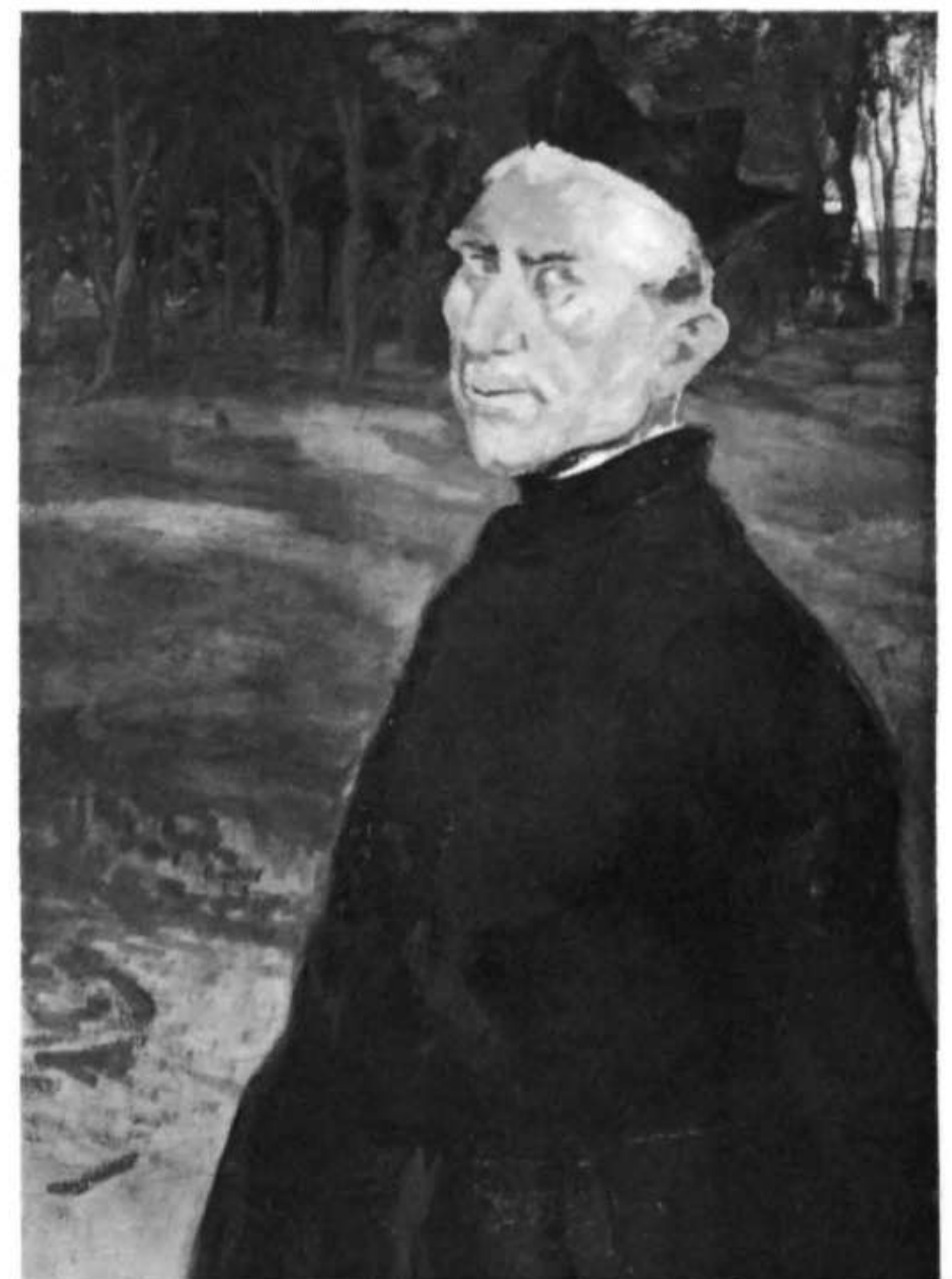


8. Vista parcial de los jardines del museo que datan de finales del siglo pasado.



10. "Las tres brujas", 1945.

9. Evaristo Valle, en París, 1909.



"El cura de Aldea", 1917.



indudable valor para profundizar en el conocimiento del artista<sup>7</sup>.

La Fundación Evaristo Valle ha realizado con la inauguración de su museo un gran esfuerzo. Justo es reconocerlo, porque rescatar, compendiar, seleccionar y mostrar al público la espléndida obra de un pintor hasta hace bien poco apenas conocido no es tarea fácil. Máxime cuando, como es el caso, todos los

gastos de instalación y puesta en marcha han corrido exclusivamente a su cargo, sin haber precisado recurrir a la siempre deseada y bienvenida subvención oficial.

Obviamente, el objetivo principal de la fundación es la conservación y exhibición de la obra de Valle<sup>8</sup>. Pero también proyecta realizar exposiciones monográficas de los

distintos géneros cultivados por Valle, sin perjuicio, además, de convertirse en centro de actividades culturales. Así, cabe reseñar el montaje de un taller de pintura y artes plásticas destinado a los niños, la exposición al aire libre de las esculturas de Rubio Camín, acaso el único discípulo propiamente dicho de Valle, y la organización periódica de conciertos musicales. ■

1. "La Nueva España", Oviedo. 5-1-1973.

2. *Ibid.*

3. *La vida y el arte de Evaristo Valle*. Diputación de Oviedo. 1963.

4. *Pinturas Rotas*. "La Nueva España", Oviedo, 9-5-1971.

5. Imprenta La Fe. Gijón. 1919.

6. Ediciones Idea. Oviedo. 1951.

7. A destacar, entre otros retazos bibliográficos, "Algunos datos de mi vida", escritos en 1946, y que próximamente publicará en edición facsímil la Fundación, y "Recuerdos de la vida de un pintor", que comprenden

veinticinco pasajes escritos entre 1950 y 1951.

8. Durante los cuatro primeros meses de vida del nuevo museo, el número de visitantes ascendió a 27.584, cifra bien significativa a la hora de valorar el interés despertado por la obra del pintor asturiano.







Antonio Almagro

## La reforma del Museo Arqueológico Nacional

Entre 1969 y 1981 el Museo Arqueológico Nacional ha sido sometido a una radical reforma que ha afectado a la totalidad del edificio. La reforma ha sido de tal envergadura que hoy puede decirse que del primitivo edificio sólo queda la envoltura exterior de sus muros, la escalera noble, la cubierta y el forjado del piso principal.

Las ingentes obras realizadas han estado encaminadas no sólo a paliar la falta material de espacio y la carencia de las adecuadas instalaciones de alumbrado o climatización, sino que han pretendido adaptar esta vieja institución a las más modernas teorías de lo que un museo debe ser y debe ofrecer a la sociedad. Esta reforma del museo se debió, tanto en la iniciativa como en las concepciones fundamentales, a su entonces director el profesor don Martín Almagro Basch, quien desde que ocupó el cargo tomó como objetivo el colocar a esta institución a la altura que la ciencia y la sociedad actual requerían.

Las dos funciones básicas que se deben desarrollar en un Museo, se han visto potenciadas al máximo dentro de las posibilidades que ofrecían el edificio y las colecciones. La labor científica e investigadora, se ha desarrollado con la creación y habilitación de un gran local de biblioteca, así como de abundantes despachos para conservadores e investigadores. Se han creado igualmente laboratorios de restauración, fotografía, estudios polínicos y está prevista la creación de otro de carbono 14.

También se han ampliado y ordenado los almacenes y depósitos del museo.

La labor de proyección cultural y pedagógica ha sufrido una radical transformación, centrada fundamentalmente en la total renovación de las instalaciones de exposición de las colecciones, que ha estado presidida por criterios fundamentalmente didácticos, aunque dentro del mayor rigor científico, y por la creación de un gabinete pedagógico, que cuenta con una moderna y amplia sala de conferencias con abundantes medios audiovisuales, y que desarro-

lla una eficaz labor de divulgación y de orientación e ilustración complementaria de la visita del museo.

Esta total transformación del museo ha tenido como marco y expresión material la renovación del edificio, que vamos a analizar en las líneas que siguen.

### *Las obras de renovación del edificio*

Las obras realizadas en el edificio han tenido tres finalidades básicas. En primer lugar, consolidar su es-



1. Sala de prehistoria.



estructura amenazada por la falta de una cimentación suficientemente profunda que garantice su estabilidad a la vista del estado actual del subsuelo de Madrid. En segundo término, era necesario ampliar la capacidad del museo en todas sus secciones, para lo cual se subdividió la planta superior que con su altura de 9 metros resultaba excesiva para las exposiciones y se vaciaron dos plantas de sótanos o semisótanos aprovechando la obra de recalce de la cimentación. De este modo, el edificio ha pasado de tener dos plantas a tener cinco, con un incremento de superficie útil del orden del 138 %.

Para mejorar la circulación en las salas de exposición, se construyó una crujía contigua a la Biblioteca Na-

cional y se han ajardinado los patios con el fin de mejorar el ambiente visual dentro del museo.

Por último, se ha dotado al edificio de las adecuadas instalaciones de alumbrado, climatización, ascensores, telefonía, etc., que una institución de esta importancia precisaba. En la actualidad se está completando el sistema de seguridad de todo el edificio.

Como muestra elocuente de la importancia de la obra realizada, así como de los criterios básicos adoptados, según las directrices de la dirección del museo, en la distribución y uso de los locales, puede verse en la tabla adjunta el incremento de superficie que ha recibido cada una de las áreas funcionales del museo.

|                           | Antes de la reforma        | Después de la reforma       | % de aumento |
|---------------------------|----------------------------|-----------------------------|--------------|
| Salas de exposición ...   | 6.200 m <sup>2</sup>       | 8.500 m <sup>2</sup>        | 37 %         |
| Almacenes .....           | 500 m <sup>2</sup>         | 4.800 m <sup>2</sup>        | 960 %        |
| Biblioteca .....          | 250 m <sup>2</sup>         | 680 m <sup>2</sup>          | 172 %        |
| Oficinas y talleres ..... | 490 m <sup>2</sup>         | 2.000 m <sup>2</sup>        | 308 %        |
| Sala de conferencias ...  | —                          | 300 m <sup>2</sup>          | —            |
| Cafetería y servicios ... | —                          | 900 m <sup>2</sup>          | —            |
| Jardines interiores ..... | 175 m <sup>2</sup>         | 975 m <sup>2</sup>          | 457 %        |
|                           | <u>7.615 m<sup>2</sup></u> | <u>18.155 m<sup>2</sup></u> | <u>138 %</u> |



2. Sala de prehistoria.

Como puede apreciarse, la superficie de exposición se incrementó sólo un 37 % lo cual respondía al deseo de la dirección del museo, ajustada a las tendencias más actuales de presentar sólo aquellos objetos que sean de interés para un público extenso y cuya presentación se ha procurado constituya un logro estético y didáctico.

Frente a este escaso incremento de las áreas de exposición era obligado aumentar considerablemente las zonas de almacén y depósito, que lo han sido en un 960 %. Este aumento de las zonas de almacén, que han sido adecuadamente ordenadas, así como el de las zonas de biblioteca (172 %) y de oficinas y laboratorios (308 %) expresan también claramente el deseo de potenciar la labor de estudio e investigación dentro de la institución.

Un índice válido de la importancia concedida a la creación de un ambiente agradable que satisfaga plenamente a un público heterogéneo lo constituye el que se haya incrementado la superficie de los jardines interiores en un 457 %.

Como complemento, para facilitar la visita al museo y satisfacer las exigencias de comodidad al público, se ha destinado un 6,5 % de la superficie total a cafetería, sala de conferencias etc., que supone cerca del 15 % sobre la disponible para la exhibición.

### *Las instalaciones técnicas*

Las instalaciones técnicas de que se ha dotado al edificio, para una óptima utilización del mismo dentro de las ideas hoy vigentes en la museología, han procurado acondicionar el museo dotándolo de la máxima flexibilidad, a fin de que los elementos fijos condicionen lo menos posible la ordenación de las exposiciones. De esta forma, la libre transformación y actualización de la exhibición de las colecciones del museo, puede hacerse con gran facilidad y coste muy reducido.

De acuerdo con estas ideas, se ha procurado dejar diáfanos los mayores espacios posibles. La instalación





3. Sala de arte ibérico.

de calefacción en las salas de exposición se ha dispuesto con paneles radiantes de suelo, que unen, frente a su total ocultación que no interfiere en absoluto en la exposición, unas convenientes condiciones en cuanto a la más adecuada conservación de los objetos. Estas condiciones favorables pueden resumirse en la ausencia de focos con concentración de calor, baja temperatura de funcionamiento, ausencia de corrientes de aire, moderada temperatura ambiente con un adecuado confort y gran inercia térmica, que unida a la también importante inercia térmica del edificio, garantiza una uniformidad de las temperaturas pese al encendido discontinuo de la calefacción.

En las oficinas y bibliotecas, se han dispuesto fan-coils que permiten el acondicionamiento térmico de los locales tanto en verano como en invierno.

Como base específica fundamental de la instalación eléctrica de la iluminación del museo, se ha tomado la consecución de un alto grado de flexibilidad en la posible conexión del equipo de alumbrado de exhibición. La previsible ampliación de las colecciones del museo, la dinámica de las técnicas de presentación, la posibilidad de efectuar exposiciones temporales, etc., aconseja-

ron o quizás con más exactitud obligaron a prever la posibilidad de situar las fuentes de luz del alumbrado de exhibición en muy diversas posiciones, así como utilizar lámparas de distintas potencias y distintas distribuciones del haz luminoso.

Para satisfacer esta exigencia básica se han adoptado dos sistemas

según las alturas de las diversas salas. En la planta 3.<sup>a</sup> o de entrada, con sus ocho metros de altura, cuya iluminación ambiental o general se consigue con luz diurna, el alumbrado de exhibición se conecta a carriles eléctricos situados sobre el techo. Este sistema está implantado también en algunas de las salas de la planta 4.<sup>a</sup>. En la planta 2.<sup>a</sup> y en el resto de la 4.<sup>a</sup>, cuya altura de techo no llega a los 4 metros, se ha instalado una malla de enchufes encima del falso techo desmontable que permite similar flexibilidad con un menor costo.

En este caso, las luminarias quedan empotradas en el techo y ocultas a la vista normal del espectador, precisamente en las salas en que el dejar vistas las luminarias a baja altura podría provocar deslumbramientos.

Para la toma de corriente de las vitrinas, se dispuso un carril eléctrico continuo por encima del rodapié y una serie de tubos pasasuelos en los vértices de las losas del pavimento, a intervalos de 1,50 x 1,50 m. en la mayor parte de los casos, a través de los cuales pueden conectarse las



4. Sala de arte egipcio.





5. Sala de vasos griegos.

fuentes de luz de las vitrinas a los enchufes situados encima de los falsos techos de la sala inferior.

La luz ambiental, lograda en general por la luz natural que entra por las ventanas, adecuadamente controlada con vidrios de baja transmitancia o cortinas de celosía, se complementa en las salas de la planta 2.<sup>a</sup>, con luminarias de techo con celosía parabólica en unos casos o en otras salas con luminarias para tubos fluorescentes con refractores prismáticos que permiten conseguir una iluminación uniforme en las paredes, con lo que se logra un adecuado confort visual con baja potencia instalada.

Dentro de las instalaciones fijas incorporadas al museo, merecen destacarse los cuatro ascensores automáticos, uno de ellos con capacidad para 3.500 kgs. o 50 personas, que comunican todas las plantas del edificio.

Otra importante construcción incluida en el museo ha sido una cámara acorazada para guardar las colecciones numismáticas y los objetos

6. Sala de arte romano.



de especial valor que no se exhiben al público.

### *Las instalaciones de exhibición*

La presentación de las colecciones tiene una decisiva importancia en un museo pues influye prioritariamente en el atractivo de los objetos expuestos, su valoración didáctica y visual, su contemplación sin distorsiones, etc. Pero en el Museo Arqueológico tiene un aspecto aún más trascendental ya que la exhibición no se limita a objetos de gran calidad estética, de espectacular riqueza, etc., sino que, algunas de sus colecciones, aun siendo de gran valor histórico, carecen de estos atributos que harían su presentación menos crítica.

Desde este punto de vista, se ha procurado conseguir una fácil, cómoda y atractiva visión de las colecciones expuestas. Para ello se ha concedido una primordial importancia a su visibilidad, a la definición de las características espaciales de los objetos exhibidos, a su jerarquización visual en la escena total y a



facilitar al observador que su atención se centre sobre ellos, evitando posibles causas de distracción. Todo esto se ha logrado con un adecuado tratamiento tanto del enmarque y diseño de los elementos de exhibición, como de la iluminación.

En el diseño de los elementos de exhibición, tales como vitrinas, soportes y pedestales, paneles explicativos, etc., se ha procurado, siempre dentro de las tendencias estéticas de diseño actuales, lograr una variedad entre las distintas partes del museo, evitando en todo momento caer en la monotonía. Así, prácticamente cada sección de la exposición se ha tratado con una distinta composición y un diseño diferente de los elementos no estandarizados.

Pero no obstante, dentro de esta variación, se ha mantenido una unidad de criterio e, incluso, una estandarización de todos aquellos elementos que por su mayor coste, es conveniente que puedan ser reutilizados en el caso de un cambio en la exhibición. Tal es el caso de las vitrinas, de las que salvando aquellas expresamente diseñadas para objetos individuales de gran categoría, todas ellas corresponden a unos pocos modelos en cuanto a tamaño y a un único sistema de construcción y diseño.

Otro elemento estándar dentro de la propia vitrina, son los tableros de forrado interiores, todos ellos móviles y de medidas uniformes, que permiten trasladar el contenido de una vitrina a otra con enorme facilidad y sin tener que mover éstas.

Dentro del criterio de dar la máxima flexibilidad a las instalaciones, pero procurando en todo momento el máximo aprovechamiento en el futuro de todos los elementos de exhibición, se han elegido siempre materiales de la máxima durabilidad y de fácil renovación. En general, tanto para los soportes y pedestales como para las armaduras de las vitrinas se ha utilizado acero, bien en perfiles laminados de tipo comercial, bien en perfiles de chapa conformada en frío. El acero, pintado en distintos tonos, es de duración

prácticamente ilimitada, y la renovación necesaria de la pintura, bien por envejecimiento, bien por cambio de las instalaciones, es de coste muy reducido.

El empleo de perfiles de acero (IPE, IPN y UPN fundamentalmente) permite conseguir, junto con una robustez y durabilidad, un diseño dentro de la estética actual, que aunque sobrio y de líneas simples, proporciona elementos de composición unitaria de la instalación de alto valor plástico. No obstante, por la propia calidad y textura del material y el acabado que se le ha dado, se ha procurado que en ningún momento los elementos auxiliares de la instalación rivalicen con los objetos expuestos.

En el diseño de las vitrinas, el criterio de la máxima funcionalidad ha prevalecido. Los principios básicos que definen esta funcionalidad son diafanidad y fácil visión, estanqueidad, facilidad de apertura y acceso al interior, sencillez de mantenimiento y renovación y seguridad contra robo o agresión; todo ello logrado dentro de una estética adecua-

da. Como es fácil de suponer, varias de estas condiciones son de alguna forma contrapuestas y el logro de un adecuado equilibrio ha requerido una larga evolución en el diseño.

La mayor parte de las vitrinas son totalmente diáfanos, pues no poseen elementos opacos verticales. También se ha procurado eliminar los pedestales o reducirlos volumétricamente para facilitar la limpieza exterior y dar mayor ligereza a la instalación. Muchas de las vitrinas y objetos están directamente suspendidos de la pared merced a anclajes dispuestos de forma regular en los paramentos.

Todo el mantenimiento de la instalación eléctrica puede realizarse sin necesidad de abrir la vitrina, incluso en los casos en que existe también iluminación en la parte baja de éstas.

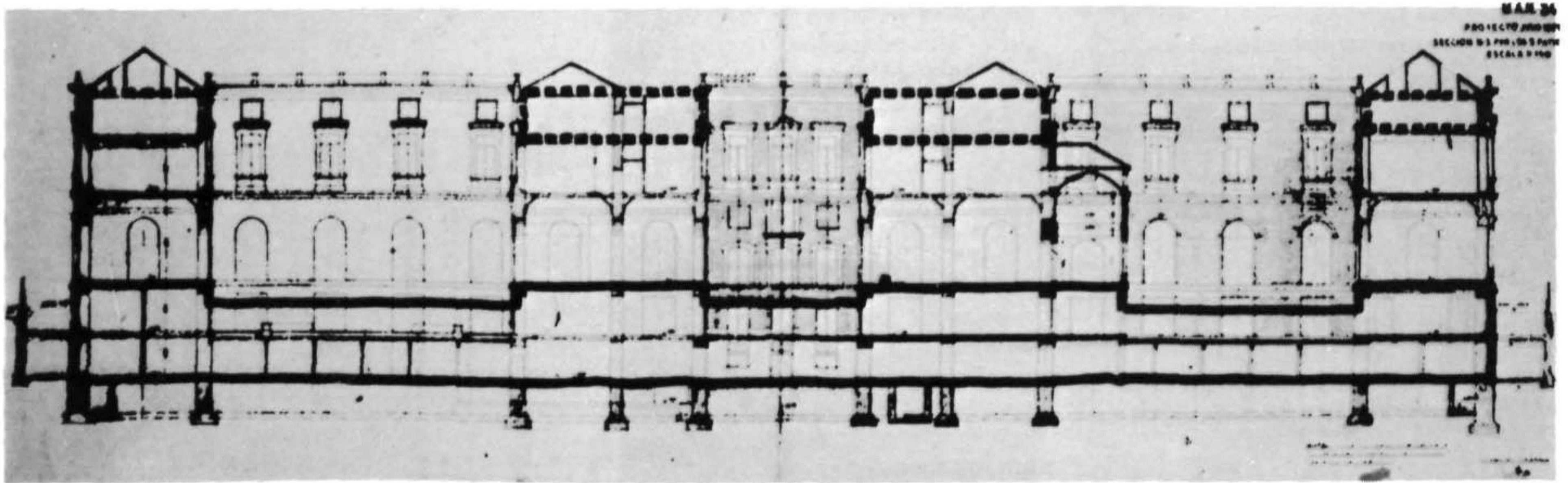
Por último, se ha procurado normalizar y hacer fácilmente removibles todos los elementos de forrado interno de la vitrina, de tal manera que su renovación o variación sean fáciles y de mínimo costo.

La idea de que el museo sirva como institución didáctica ha preva-



7. Biblioteca del museo.





8. Plano del museo.

lecido en todo momento en el diseño y realización de las exposiciones. Abundantes carteles, fotografías, diagramas y demás material gráfico tratan de hacer fácilmente comprensible al visitante cuantos objetos se exhiben como muestra de la cultura que los creó. Otros elementos audiovisuales explicativos se integran

también en las instalaciones que ayudan y complementan la labor del departamento de didáctica del centro.

La obra de reforma y ampliación del Museo Arqueológico Nacional, ha permitido dotar a la institución de los medios necesarios para llevar a cabo las funciones que hoy la so-

ciudad requiere de un museo. Gracias a ello, este centro, creado por Isabel II en 1867 y alojado desde finales del siglo XIX en el gran edificio de la calle Serrano, se ve adecuadamente renovado dentro de las actuales tendencias de la museología y a la altura de las más dinámicas instituciones de su género. ■



Manuel Osuna Ruiz

Fotos: Aurelio Lorente

## Actividades culturales del Museo de Cuenca: el taller de grabado calcográfico

### *Introducción-justificación*

Nuestra colaboración en este número de la revista MUSEOS tiene como meta dar a conocer la que consideramos una de las más interesantes actividades que se hacen en el museo, por cuanto se lleva a cabo a lo largo de todo el año: nos referimos al taller de grabado calcográfico del centro y a su funcionamiento.

Ya en otra ocasión hemos dicho que los museos pueden y deben responder a los estímulos provenientes del ambiente en que están inmersos. Y, como de artistas jóvenes recibíamos peticiones en el sentido de usar locales del museo como talleres colectivos de cerámica, pintura, escultura y gráfica artística, nos pusimos a ello.

De aquel cúmulo de proyectos, dos cristalizaron a partir de 1978, con el montaje de otros tantos talleres para cerámica y para el grabado calcográfico. De este último, de las gestiones para su creación e instalación, de los cursos en él impartidos, de las exposiciones hechas con obras de él salidas o con otras de artistas que en él se agruparon, así como del catálogo sucinto de los fondos de gráfica artística del museo, tratarán estas páginas.

Aunque sólo desde 1978 el taller está funcionando, en la Sección de Bellas Artes del museo desde 1979 una sala, la 21, está dedicada a la exposición de gráfica artística, en parte enmarcada y colgada, en parte en un gran libro. Con el paso del tiempo, habrá que crear en el museo

y dentro de la Sección de Bellas Artes la de gráfica artística.

Acabamos esta introducción-justificación diciendo que el uso del taller es libre y que sus usuarios tienen que entregar para los fondos del museo, o dos pruebas de autor (P/A), o dos ejemplares de todas y cada una de las estampaciones que en él hagan.

### *Instalación del taller*

Las peticiones a que hacíamos referencia en el apartado anterior, se hicieron a lo largo del año 1977, y el 2 de marzo de 1978 dirigíamos a la Secretaría General de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos escrito solicitando ayuda del Centro de Investigaciones de Nuevas Formas Expresivas, escrito al que se adjuntaba el plan

de trabajo del llamado "Grupo de Jóvenes Artistas Conquenses".

Este plan de trabajo era como sigue:

#### "PLAN DE TRABAJO GRUPO DE JOVENES ARTISTAS CONQUENSES

Pretende el grupo trabajar en un lugar, en este caso, el Museo Provincial, que sería el taller colectivo, respetando la personalidad de los artistas y de los grupos.

#### **Grupos:**

- Esmaltes y cerámica.
- Pintura.
- Escultura.
- Gráfica artística (fotografía, serigrafía, grabado).
- Literatura (poesía).
- Cine (se apunta como posibilidad).



1. Aula de dibujo.  
Batea para mojar  
el papel.





2. Sala de entintado y estampación. Plancha-horno y tórculo.

#### Finalidades:

- Experimentar por grupos con técnicas y materiales nuevos.
- Intercambio de experiencias entre grupos.
- Entrar en contacto con otros grupos, nacionales y extranjeros.
- Dar a conocer los resultados de estas experiencias mediante la publicación de los resultados, con la exposición permanente en el Museo de Cuenca de la marcha de los trabajos; contactar con los centros de enseñanza de la

provincia; exponer y dar charlas sobre las experiencias en el medio rural provincial y a nivel nacional, mediante muestras en salas del Ministerio de Cultura, de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos y/o museos provinciales.

#### Ayuda que se solicita:

- Equipos para talleres de cerámica, pintura, escultura y gráficas artísticas.
- Material fungible para los talleres.

— Biblioteca especializada”.

Este escrito, con peticiones puntuales, se dirigió asimismo a la Diputación y Ayuntamiento conqueses y Caja Provincial de Ahorros.

De todas estas peticiones, el Ministerio de Cultura no tuvo a bien conceder ninguna. La Diputación tampoco. El Ayuntamiento de Cuenca cedió los locales para la instalación de los talleres y la Caja de Ahorros ofreció sus salas de exposiciones.

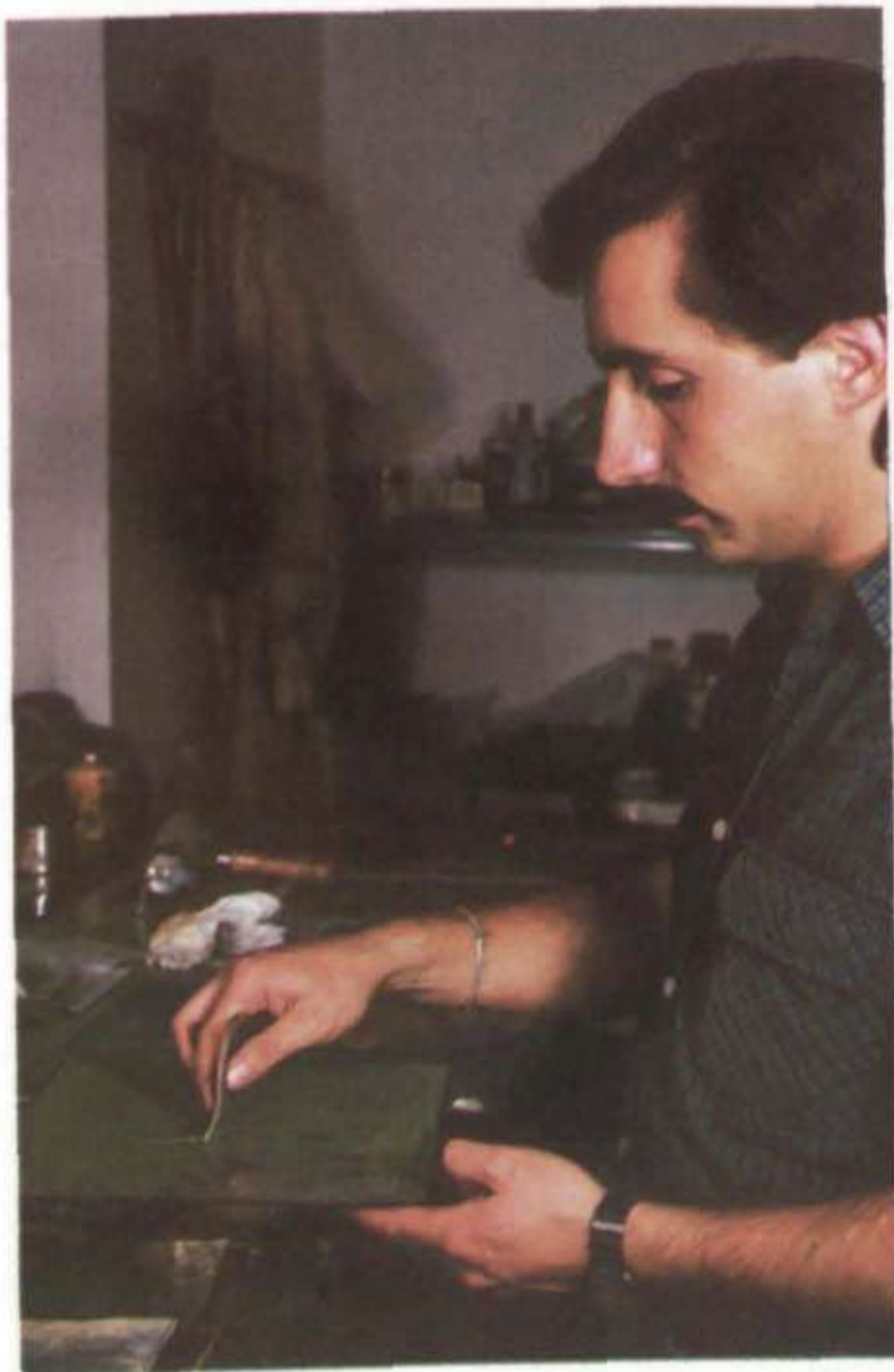
En 1979 y 1980, se solicitó al Ministerio de Cultura la ayuda para el taller de grabado calcográfico a través de las concesiones para la promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas. Pero en ambas ocasiones fue denegada.

En definitiva, el taller fue montado en los locales antedichos, con fondos de los destinados a adquisición de mobiliario y actividades culturales del museo y con una aportación económica simbólica de Fernando Zóbel.

El taller se desenvuelve en los siguientes espacios:

- Aula de dibujo.

3. Preparación de la plancha.



4. Entintado de la plancha.



5. Paso previo a la estampación.







6. Estampación en el tórculo.



7. Estampa y plancha en el tórculo.

- Laboratorio.
- Sala de entintado y estampación.

Las estampas y las planchas grabadas se conservan en las dependencias del museo, en archivadores especiales.

A continuación relacionamos algunos de los instrumentos y muebles con que cuenta el taller.

#### *Aula de dibujo*

- Tres armarios.
- Estanterías metálicas (cuatro metros).
- Tres mesas.
- Cubeta metálica para mojar el papel.

#### *Laboratorio*

- Dos bateas de plástico.
- Una probeta.
- Cuatro embudos.
- Un pesa ácidos.

#### *Sala de entintado y estampación*

- Dos placas de mármol.
- Un cajón de resinas.
- Un cajón con motor para el uso del betún de Judea.
- Dos parrillas.
- Una plancha-horno para el calentamiento de las planchas metálicas.
- Un tórculo.
- Un armario.
- Dos mesas.

Terminamos este apartado aclarando que técnicamente, el taller se

montó siguiendo las indicaciones del profesor italiano Paolo Fiaccarini, estampador, y del pintor-grabador conquense Julián Pacheco.

#### **Cursos**

Aunque el taller funciona todo el año con el carácter de abierto y libre (para quien quiera y a la hora que le convenga, por estar instalado independientemente del museo y estar bajo el control directo de un jefe de taller), una de las finalidades del mismo es la de celebrar cursos periódicamente, aunque el jefe de taller forma a los ocasionales aspirantes a grabadores.

Estos cursos son gratuitos para los alumnos. Los profesores reciben una subvención simbólica con cargo a los presupuestos que para actividades culturales tiene el museo. Los materiales necesarios para el aprendizaje son los del taller y, asimismo, por lo tanto, gratuitos.

Para su convocatoria siempre hemos contado con el apoyo de la prensa y radio locales. Los cursos habidos hasta ahora han sido los siguientes:

- 1978 Iniciación al grabado calcográfico. Profesor: Paolo Fiaccarini. Mes de agosto.
- 1979 Iniciación y perfeccionamiento al/del grabado calcográfico. Profesor: Julián Pacheco. Julio-agosto.

1980 Iniciación al grabado calcográfico. Profesores: Jesús Ocaña y Pedro Escudero Simón, grabadores conquenses salidos del taller. Mes de agosto.

1981 No pudo llevarse a cabo por no estar practicable el laboratorio.

1982 Curso de grabado calcográfico en color. Profesor: Paolo Fiaccarini. Dedicado sólo a profesionales. Julio-agosto.

1983 Curso de grabado calcográfico en color, para profesionales. Profesor: Pedro Escudero Simón, jefe del taller. Julio-agosto.

Para noviembre-diciembre de este año, hemos programado un curso destinado exclusivamente a alumnos de BUP y COU que piensen matricularse en Facultades de Bellas Artes o que cuenten con disposiciones destacadas en la disciplina de dibujo. Será dirigido el curso por Pedro Escudero Simón.

#### **Exposiciones**

En el plan de trabajo del Grupo de Jóvenes Artistas Conquenses, figuraba entre las finalidades "...el dar a conocer los resultados... exponer en el museo las obras resultantes... contactar con centros de enseñanza... exponer en el medio rural...". Estas



finalidades se cumplieron en los años 79-80, como veremos más adelante, al relacionar las exposiciones surgidas del taller y/o de los artistas que lo integraron en momentos diferentes.

Exposición Artistas Conquenses. Del 31 de agosto al 9 de septiembre de 1979. Salón del convento. Patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Las Pedroñeras (Cuenca): cerámica, escultura, dibujo, pintura, grabado y fotografía. 21 artistas.

Exposición de grabados. Taller del Museo de Cuenca. Del 17 al 29 de septiembre de 1979. Sala uno. Caja Provincial de Ahorros de Cuenca. 25 artistas.

Exposición Colectivo del taller de grabado del Museo de Cuenca. Del 24 al 29 de septiembre de 1979, Belmonte, Casa de Cultura. Patrocinó el Excmo. Ayuntamiento de Belmonte (Cuenca). 25 artistas.

Exposición Colectivo del taller de grabado del Museo de Cuenca. Del 10 al 24 de noviembre de 1979, Biblioteca Municipal, Mota del Cuervo. Patrocinó el Excmo. Ayuntamiento de Mota del Cuervo (Cuenca). 27 artistas.

Exposición Colectivo del taller de grabado del Museo de Cuenca. Del 2 al 14 de diciembre de 1979. Salón de actos del Ayuntamiento de Quintanar del Rey. Patrocinó el Excmo. Ayuntamiento de Quintanar del Rey (Cuenca). 27 artistas.

Exposición Colectivo del taller de grabado del Museo de Cuenca. Del 7 de diciembre de 1979 al 20 de enero de 1980, Café-Bar "Ciudad de Luna", Huete (Cuenca). 12 artistas.

Exposición colectivo del taller de grabado del Museo de Cuenca. Del 9 al 23 de febrero de 1980, grupo escolar mixto Virrey Núñez de Haro, Villagarcía de Haro. Patrocinó el Excmo. Ayuntamiento de Villagarcía de Haro (Cuenca). 27 artistas.

Exposición Colectivo del taller de grabado del Museo de Cuenca. Mes de marzo de 1980. Barrios de Cuenca. Se hicieron en los siguientes colegios nacionales: San Antonio

(Las Quinientas), Ramón y Cajal (Tiradores) y El Carmen (casco antiguo). Patrocinó el Excmo. Ayuntamiento de la capital. 27 artistas. Estas muestras en barrios de Cuenca fueron montadas por los alumnos de los respectivos centros que albergaron las obras. Se completaron con charlas-coloquios entre colegiales y artistas expositores. Como muestra del ambiente creado, no nos resistimos a copiar aquí una carta que enviaron los escolares del colegio San Antonio a "Diario de Cuenca", donde fue publicada el 6 de marzo del 80.

"Sr. director: Le escribimos la presente con la intención de solicitar la publicación en su estimado diario, de algo que merece la pena destacar actualmente en nuestro centro escolar de San Antonio.

Los alumnos de octavo curso, dirigidos por el director del Museo Arqueológico de nuestra ciudad, hemos montado una exposición en el espacioso salón de actos de nuestro colegio, compuesta por: fotografía, grabados, dibujo, acuarelas, óleo y esculturas de varios artistas

conquenses. La misma estará abierta al público toda esta semana entre las horas de 6,30 y 8,30 de la tarde.

La exposición que hemos montado es una sugerencia del Ayuntamiento que persigue:

1. Que los alumnos "palpemos" de cerca el procedimiento de montaje de una exposición.

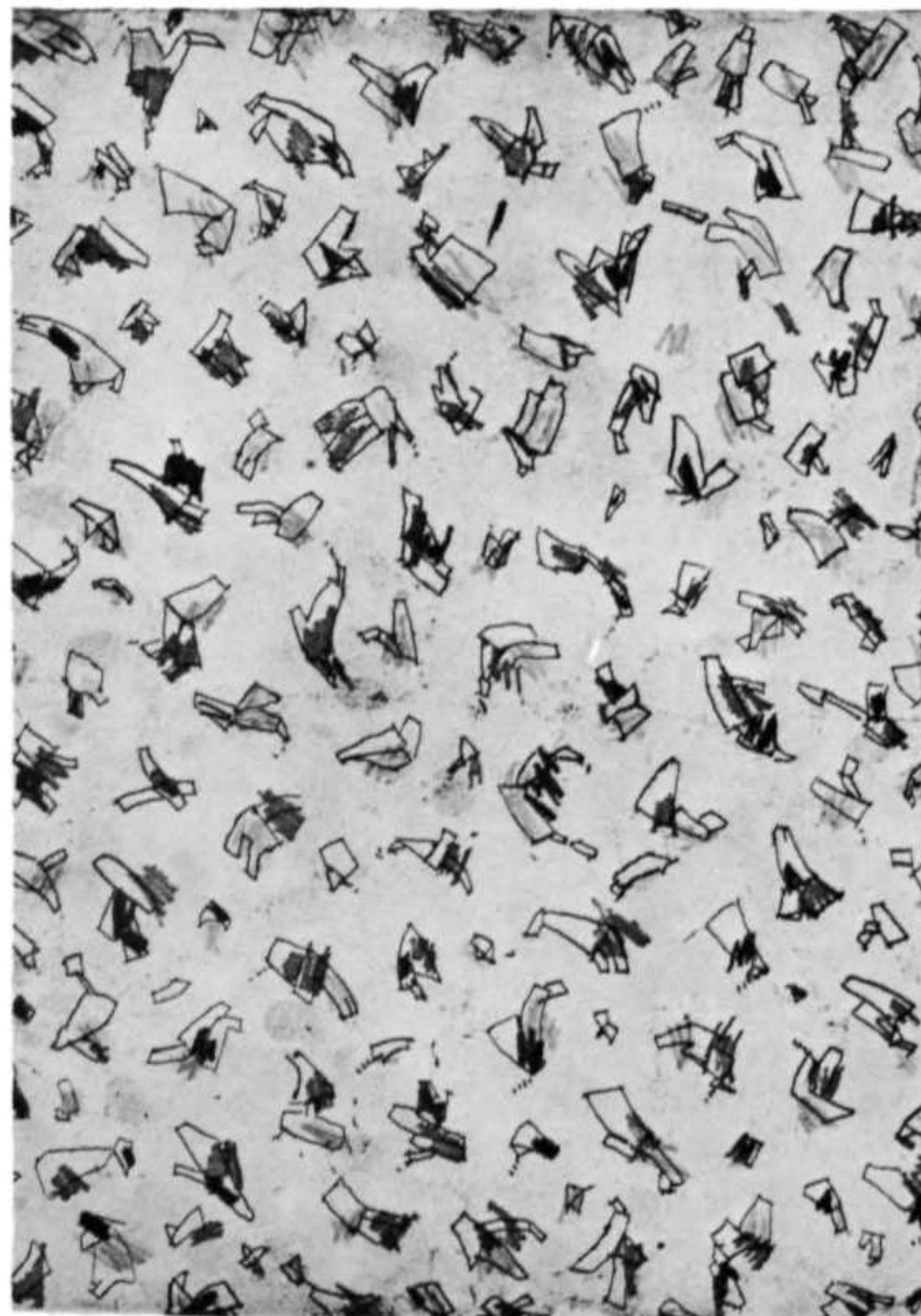
2. Que se establezca un diálogo entre los alumnos y artistas explicándonos técnicas y significados de sus trabajos.

3. Que nuestros padres y mayores visiten nuestro centro y se recreen ante las obras de nuestros artistas.

Sin nada más que comunicarle y con la esperanza de que nuestra propuesta sea bien acogida por usted, se despiden atentamente los alumnos componentes del octavo curso de EGB del colegio San Antonio".

Estas exposiciones se completaron con la visita de los alumnos al museo.

A partir de 1980, el colectivo como tal no organiza más exposiciones, que desde entonces fueron promovidas por la Diputación, aunque



8. Carmen Alvarez,  
"Sin título",  
curso 1982.



sus miembros eran en gran parte los del colectivo.

### Fondos de gráfica artística del museo

Creemos que es el momento y la ocasión para iniciar la publicación de los fondos de las obras de gráfica artística del museo. Lo haremos por autores y por orden alfabético y con los siguientes datos: autor, título de la obra, técnica, dimensiones, número de ejemplares, número del ejemplar dentro de la tirada, número de inventario general dentro de la sección de bellas artes (B. A.), año de ingreso (79), orden de ingreso (1 en adelante) y número de la obra (del 1 en adelante).

ABAD ROSES. Sin título. Aguafuerte y aguatinas en amarillo sobre papel Fabriano. 155 x 200 mm. Tres ejemplares. B. A. 79/28/1 y 2 (P/A) y B. A. 79/28/3 (2/8).

Sin título. Aguafuerte y aguatinas en rojo sobre papel Guarro, el primer ejemplar, y relieve sin tinta el segundo. 330 x 500 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/28/4 y 5 (P/A).

ADRIAN MOYA. Sin título. Serigrafía sobre papel serigrafiado en el fondo con color gris azulado. Los motivos en amarillo y rojo. 500 x 650 mm. Un ejemplar. B. A. 83/1 (45/100).

ALMUDENA TARIN. "Cigüeña". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 210 x 220 mm. Dos ejemplares. B. A. 83/6/1 y 2 (P/A).

CARMEN ALVAREZ. Sin título. Aguafuerte y barniz blando en azul, rojo y amarillo, a dos planchas y sobre papel. 250 x 335 mm. Un ejemplar. B. A. 82/17/1 (P/A).

ANGELICA. "Casas colgadas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/17/1 y 2 (P/A).

ARNAL. "Figuras geométricas". Aguafuerte y barniz blando a la manera de lápiz en negro, rojo, azul y amarillo, en dos planchas y sobre papel. 245 x 155 mm. Un ejemplar. B. A. 82/21/1 (P/A).

BENITO. "Figura". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/22/1 y 2 (P/A).

Sin título. A la manera negra sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/22/3 y 4 (P/A).

"Figura humana". Aguafuerte y

9. Fernando Blas Evangelio, "Campesinos".



aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/21/1 y 2 (P/A).

FERNANDO BLAS EVANGELIO. "Paisaje conquense". Aguafuerte en marrón sobre papel Guarro. 245 x 320 mm. Un ejemplar. B. A. 79/37/1 (P/A).

"Barrio conquense". Aguafuerte, aguatinas y técnica de azúcar en marrón y azul sobre una plancha y sobre papel de S. Santos. 160 x 245 mm. Tres ejemplares. B. A. 79/37/2, 3 y 4 (P/A) (13/15) y (P/A).

"Paisaje conquense". Aguatinas y técnica de azúcar en marrón, azul y marrón sobre papel Guarro. 245 x 320 mm. Tres ejemplares. B. A. 79/37/4, 5 y 6 (P/A) (P/A) y (12/20).

"Campesinos". Aguafuerte y aguatinas en amarillos y azules, sobre tres planchas y papel de S. Santos. 495 x 295 mm. Un ejemplar. B. A. 82/15/1 (P/A).

"Viejos ante la catedral de Cuenca". Aguafuerte, aguatinas y técnicas mixtas en negro y sobre papel de S. Santos. 345 x 488 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/15/2 y 3 (P/A).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte, aguatinas y azúcar en amarillos y rosas, sobre papel Guarro. 245 x 325 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/15/4 y 5 (P/A).

"Iglesia de San Miguel, Cuenca". Linóleo en negro. Un ejemplar. B. A. 82/15/6 (12/20).

"Hoz del Huécar". Aguafuerte, aguatinas y azúcar sobre cuatro planchas, en papel de S. Santos. 250 x 330 mm. B. A. 83/7/1 (P/A).

BONIFACIO. "Insectos". Aguafuerte en negro. 295 x 395 mm. Un ejemplar. B. A. 77/7/1 (20/50).

"Insectos". Aguafuerte en negro. 295 x 390 mm. Un ejemplar. B. A. 77/7/2 (18/50).

JUAN CAÑAS. "Retrato de Jesús Ocaña". Aguafuerte y aguatinas sobre papel Guarro, en negro y sepia, según ejemplares. 245 x 330 mm. Cuatro ejemplares, dos en negro y dos en sepia. B. A. 79/25/1, 2, 3 y 4 (P/A).

MARIA DEL CARMEN CASTELLANOS. "Figura femenina". Aguafuerte y texturas con barniz blando en negro sobre papel de S. Santos. 215 x 325 mm. Un ejemplar. B. A. 79/21/1 (P/A).

"Figura". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 245 x 320 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/21/2 y 3 (P/A).

10. Fernando Blas Evangelio, "Hoz del Huécar".





"Desnudo femenino". Aguafuerte, aguatinas y texturas con barniz blando en negro, sobre papel de S. Santos. 100 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/21/4 y 5 (P/A).

"Pareja de ancianos". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Fabriano y Guarro, cada uno de los dos ejemplares en sepia y negro. 165 x 125 mm. B. A. 79/31/6 y 7 (P/A).

"Figuras desnudas". Aguafuerte y aguatinas en ocre-verdoso sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. B. A. 79/21/8 y 9 (P/A).

NIEVES CASTELLANOS. "Calle de la Moneda, Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 165 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/22/1 y 2 (P/A).

"Labradores". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 125 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/22/3 y 4 (P/A).

"Bodegón". Punta seca y textura con barniz blando en negro sobre papel de S. Santos. Dos ejemplares. B. A. 79/22/5 y 6 (P/A).

"Mariposa". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 250 x 330 mm. B. A. 79/22/7 y 8 (P/A).

"Marineros". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/22/9 y 10 (P/A).

CELIA. "Desnudo femenino". Aguafuerte, aguatinas y texturas con barniz blando en negro, sobre papel Fabriano. 245 x 160 mm. Un ejemplar. B. A. 79/20/1 (3/10).

AMANCIO CONTRERAS. "Máscara". Aguafuerte y aguatinas en azul sobre papel de S. Santos. 250 x 650 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/34/1 y 2 (P/A).

"El Quijote". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 250 x 340 mm. Un ejemplar. B. A. 79/34/3 (P/A).

"El Vati". Aguafuerte en sepia sobre papel Guarro. 160 x 120 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/34/4 y 5 (P/A).

"Paisaje urbano". Aguafuerte y manera negra en negro sobre papel de S. Santos. 245 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/34/6 y 7 (P/A).

IGNACIO COLLAR. "Figuras geométricas". Aguafuerte, aguatinas y barniz blando en azul, amarillo, rojo y negro, en dos planchas. 150 x 150 mm. Un ejemplar. B. A. 82/18/1 (P/A).

CRUZ. "Composición". Serigrafía sobre papel, en rojo y negro. 395 x 550 mm. B. A. (3/90)

ENRIQUE FERNANDEZ ATIENZA. "Paisaje conquense". Aguafuerte y aguatinas en verde y naranja sobre papel de S. Santos. 120 x 160 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/12/1 y 2 (P/A).

"Bodegón". Aguafuerte, aguatinas y técnica de azúcar en rojo y marrón sobre papel Guarro. 160 x 125 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/29/1 y 2 (P/A).

"Casas colgadas". Aguafuerte y aguatinas en sepia oscuro sobre papel Guarro. 80 x 125 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/29/3 y 4 (P/A).

"Calle de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en gris sobre papel Guarro. 165 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/29/5 y 6 (P/A).

"Casas conquenses". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 120 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/29/7 y 8 (P/A).

ESCAMILLA. "Paisaje conquense". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 170 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/20/1 y 2 (P/A).

"Arcas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 160 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/20/3 y 4 (P/A).

Sin título. Aguafuerte en negro sobre papel Guarro. 245 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/20/5 y 6 (P/A).

ESPINA. "Paisaje". Aguafuerte en negro. 495 x 635 mm. B. A. 75/6/6.

JAVIER FLOREN. "Figuras danzando". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Fabriano. 160 x 250 mm. B. A. 79/15/1 (P/A).

"Tema de el Bosco". Aguafuerte en negro sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. B. A. 79/15/2 (P/A).

"Toros". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 240 x 165 mm. B. A. 79/15/3 (P/A).

"Toros". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 165 x 120 mm. B. A. 79/15/4 (P/A).

"Rocas de Cuenca". Aguafuerte, aguatinas, barniz blando y manera de lapiz en negro y sepia a dos planchas. 180 x 235 mm. B. A. 82/22/1 (P/A).

FUENTES. "Busto femenino". Aguafuerte y aguatinas en sepia. 160 x 155 mm. B. A. 83/8/1 y 2 (P/A).

SUSSI GIRO. "Gigantes y cabezudos". Linóleo en negro. 180 x 250 mm. B. A. 80/11/15 (116/200).

"Figura femenina saltando la cuerda". Linóleo en negro. 130 x 180 mm. B. A. 80/11/6 (116/200).

"Bailando la sardana". Linóleo en negro. 125 x 175 mm. B. A. 80/11/7 (116/200).

"Figuras danzando". Linóleo en negro. 130 x 195 mm. B. A. 80/11/8 (116/200).



11. Javier Floren, "Figuras danzando", curso 1982.



GOÑI. "Espectros de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro. 630 x 490 mm. B. A. 76/17/1 (P/A).

MAURO GRUMO. "Cardos". Serigrafía sobre lienzo en rojo, ocre y verde. 330 x 420 mm. B. A. 79/11/2 (P/A).

ISABEL. "Casas colgadas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/16/1 y 2 (P/A).

JOSE. Sin título. Xilografía en negro sobre papel de S. Santos. 415 x 325 mm. B. A. 82/11/1 (P/A).

"Interior de habitación". Xilografía en marrón sobre papel Guarro. 370 x 240 mm. B. A. 82/11/2 (P/A).

"Guitarra". Xilografía en marrón sobre papel de S. Santos. 115 x 265 mm. B. A. 82/11/3 (P/A).

"Tocando el contrabajo". Xilografía en negro sobre papel de S. Santos. 190 x 495 mm. B. A. 82/11/4 (P/A).

"Tocando el piano". Xilografía en negro sobre papel Guarro. 145 x 490 mm. B. A. 82/11/5 (P/A).

JOSE MARIA LILLO. Sin título. Aguafuerte y aguatinas en azul, verde y naranja sobre tres planchas en papel Fabriano. 245 x 245 mm. B. A. 83/9/1 (P/A).

JOSE ANTONIO LOPEZ. "Vista de Cuenca". Litografía en negro y colores difuminados. 185 x 130 mm. B. A. 82/27/52.

EDUARDO LOPEZ ARCAS. "Figura sentada". Aguafuerte en negro y ocre amarillento sobre papel de S. Santos. 245 x 295 mm. B. A. 83/10/1 y 2 (P/A).

LUTGARDA LOPEZ MAESTRE. "Paisaje". Aguafuerte, aguatinas y técnica mixta en negro sobre papel de S. Santos. 325 x 250 mm. B. A. 83/11/1 y 2 (P/A).

"Paisaje". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 250 x 165 mm. B. A. 83/11/3 y 4 (P/A).

"Casas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 185 x 135 mm. B. A. 83/11/5 y 6 (P/A).

HELENA LUMBRERAS. "Habitación con animales". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 170 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/15/1 y 2 (P/A).

CARMEN MARTINEZ. Sin título. Aguafuerte en marrón sobre papel Guarro. 120 x 145 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/13/2 y 3 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. B. A. 80/13/1 (P/A).

PILAR MARTINEZ BLANCO. Sin



12. José María Lillo, "Sin título", curso 1983.

título. Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 330 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/27/1 y 2 (P/A).

"Figura femenina". Aguafuerte y aguatina en azul sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/27/3 y 4 (P/A).

"Paisaje". Técnica de azúcar y aguatinas sobre dos planchas, en amarillo y azul, y en papel de S. Santos. 250 x 160 mm. B. A. 83/12/1 y 2 (P/A).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte, aguatinas y azúcar en marrón sobre papel de S. Santos. 165 x 250 mm. B. A. 83/12/3 y 4 (P/A).

"Casas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 185 x 135 mm. B. A. 83/12/5 y 6 (P/A).

JESUS CARLOS MATEO CANO. "Casas colgadas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/24/1 y 2 (P/A).

"Paisaje conquense". Aguafuerte y aguatinas sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/24/3 y 4 (P/A).

YOLANDA MENA. "Groucho Marx". Barniz blando a la manera de lápiz en sepia sobre papel Guarro. 110 x 110 mm. B. A. 83/13/1 y 2 (P/A).

"Calle de Cuenca". Punta seca en sepia. 85 x 85 mm. B. A. 83/13/3 y 4 (P/A).

"Paisaje". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 210 x 150 mm. B. A. 83/13/5 y 6 (P/A).

MOSET. "Semana Santa". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 120 x 145 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/36/1 y 2 (9/50) y (7/50).

"Insecto". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 120 x 145 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/36/3 y 4 (13/40) y (16/40).

"Figura humana". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 245 x 335 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/36/5 y 6 (1/30) y (2/30).

"Paisaje". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 190 x 250 mm. B. A. 82/13/1 (25/30).

"Insectos y cráneo humano". Aguafuertes y aguatinas en marrón sobre papel de S. Santos. 120 x 145 mm. B. A. 82/13/2 (22/25).

"Bodegón". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 128 x 148 mm. B. A. 82/13/3 (14/30).



13. Maset, "Toreros".



"Personaje". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 120 x 150 mm. B. A. 82/13/4 (7/25).

"Figura femenina". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 120 x 150 mm. B. A. 82/13/5 (6/25).

"Insecto". Aguafuerte en sepia sobre papel de S. Santos. 123 x 145 mm. B. A. 82/13/6 (4/25).

"Insecto". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel de S. Santos. 200 x 250 mm. B. A. 82/13/7 (10/30).

"Desnudo femenino". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 125 x 160 mm. B. A. 82/14/2 (10/20).

"Toreros". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel de S. Santos. 318 x 295 mm. B. A. 82/25/1 (9/25).

"Toreros". Serigrafía. 200 x 170 mm. B. A. 82/25/2 (17/30).

"Torero dando un pase". Serigrafía. 190 x 130 mm. B. A. 82/25/3 (17/30).

"Picador". Serigrafía. 170 x 210 mm. B. A. 82/25/4 (17/30).

"Banderillero". Serigrafía. 170 x 230 mm. B. A. 82/25/5 (17/30).

"Torero". Serigrafía. 180 x 195 mm. B. A. 82/25/6 (17/30).

"Entrando a matar". Serigrafía. 180 x 195 mm. B. A. 82/25/7 (17/30).

MIGUEL MUÑOZ. "La soledad sobre el rostro". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 125 x 160 mm. B. A. 82/14/1 (9/20).

"El disfraz del invierno". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 120 x 160 mm. B. A. 82/14/3 (9/20).

"El silencio y la espera". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 125 x 160 mm. B. A. 82/14/4 (9/20).

"Durmiendo en un rincón". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 160 x 125 mm. B. A. 82/14/5 (12/20).

"Cópula". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 160 x 125 mm. B. A. 82/14/6 (10/20).

MARIA LUISA MUÑOZ VALLEJO. "Desnudo femenino". Aguafuerte y manera negra en sepia, sobre papel Guarro. 165 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/26/1 y 2 (P/A).

"Figura japonesa". Aguafuerte en negro sobre papel Guarro. 125 x 160 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/26/3 y 4 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y técnicas mixtas en sepia sobre papel Guarro. 125 x 160 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/26/5 y 6 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y punta seca en verde sobre papel de S. Santos. 85 x 150 mm. B. A. 83/14/1 y 2 (P/A).

"Arboles". Punta seca en sepia sobre papel de S. Santos. 170 x 170 mm. B. A. 83/14/3 y 4 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y azúcar en azul sobre papel de S. Santos. 115 x 180 mm. B. A. 83/14/5 y 6 (P/A).

ADRIAN NAVARRO. "Guerreros griegos". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 160 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/26/1 y 2 (P/A).

LEON NOEL. "Retrato de la reina M.<sup>a</sup> Cristina". Litografía en negro. 240 x 245 mm. B. A.

JESUS OCAÑA. "Jarrón". Aguafuerte y aguatinas en negro. Dos ejemplares en papel Guarro y dos sobre papel de S. Santos. 165 x 245 mm. B. A. 79/32/1, 2, 3 y 4 (P/A).

"Rostro". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Fabriano. 250 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/32/5 y 6 (P/A).

"Paloma". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 170 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/32/7 y 8 (P/A).

"Retrato". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 200 x 245 mm. B. A. 81/16/1 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y técnica de azúcar en negro. 160 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 81/16/2 y 3 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y técnica de azúcar en negro sobre papel de S. Santos. 160 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 81/16/4 y 5 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 160 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 81/16/6 y 7 (P/A).

Sin título. Aguafuerte, aguatinas, barniz blando, manera de lápiz en rojo y verde sobre dos planchas. 170 x 245 mm. B. A. 82/16/1 (P/A).

"Paisaje conquense". Aguafuerte y técnica de azúcar en negro sobre papel de S. Santos. 200 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 81/16/8 y 9 (P/A).

M. OCAÑA CARRASCO. Sin título. Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 65 x 90 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/18/3 y 4 (1/10) y 2/10 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 170 x 120 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/18/1 y 2 (P/A).

FRANCISCO ORTEGA. "Familia". Barniz blando, manera de lápiz con fondino, en negro. 140 x 160 mm. B. A. 82/19/3 (P/E).

14. Francisco Ortega, "Paisaje conquense".





"Rostros". Aguafuerte en negro. 170 x 125 mm. B. A. 82/19/2 (P/E).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 135 x 105 mm. B. A. 82/24/1 (27/50).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 103 x 88 mm. B. A. 82/24/2 (27/50).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 145 x 105 mm. B. A. 82/24/3 (27/50).

"Casas de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 100 x 148 mm. B. A. 82/24/4 (27/50).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 70 x 75 mm. B. A. 82/24/5 (27/50).

"Arboles". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel de S. Santos. 72 x 75 mm. B. A. 82/24/6 (27/50).

"Fachadas". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 105 x 113 mm. B. A. 82/24/7 (27/50).

"Paisaje de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 102 x 145 mm. B. A. 82/24/8 (27/50).

"Paisaje conquense". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel de S. Santos. 102 x 147 mm. B. A. 82/24/9 (27/50).

"Paisaje conquense". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel de S. Santos. 102 x 144 mm. B. A. 82/24/10 (27/50).

MARIBEL DE LA OSA. "Paisaje urbano de Cuenca". Punta seca en negro sobre papel Michel. 80 x 80 mm. B. A. 83/15/1 y 2 (P/A).

"Casas de Cuenca". Punta seca en sepia sobre papel Guarro. 80 x 80 mm. B. A. 83/15/3 y 4 (P/A).

"Paisaje urbano". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 150 x 210 mm. B. A. 83/15/5 y 6 (P/A).

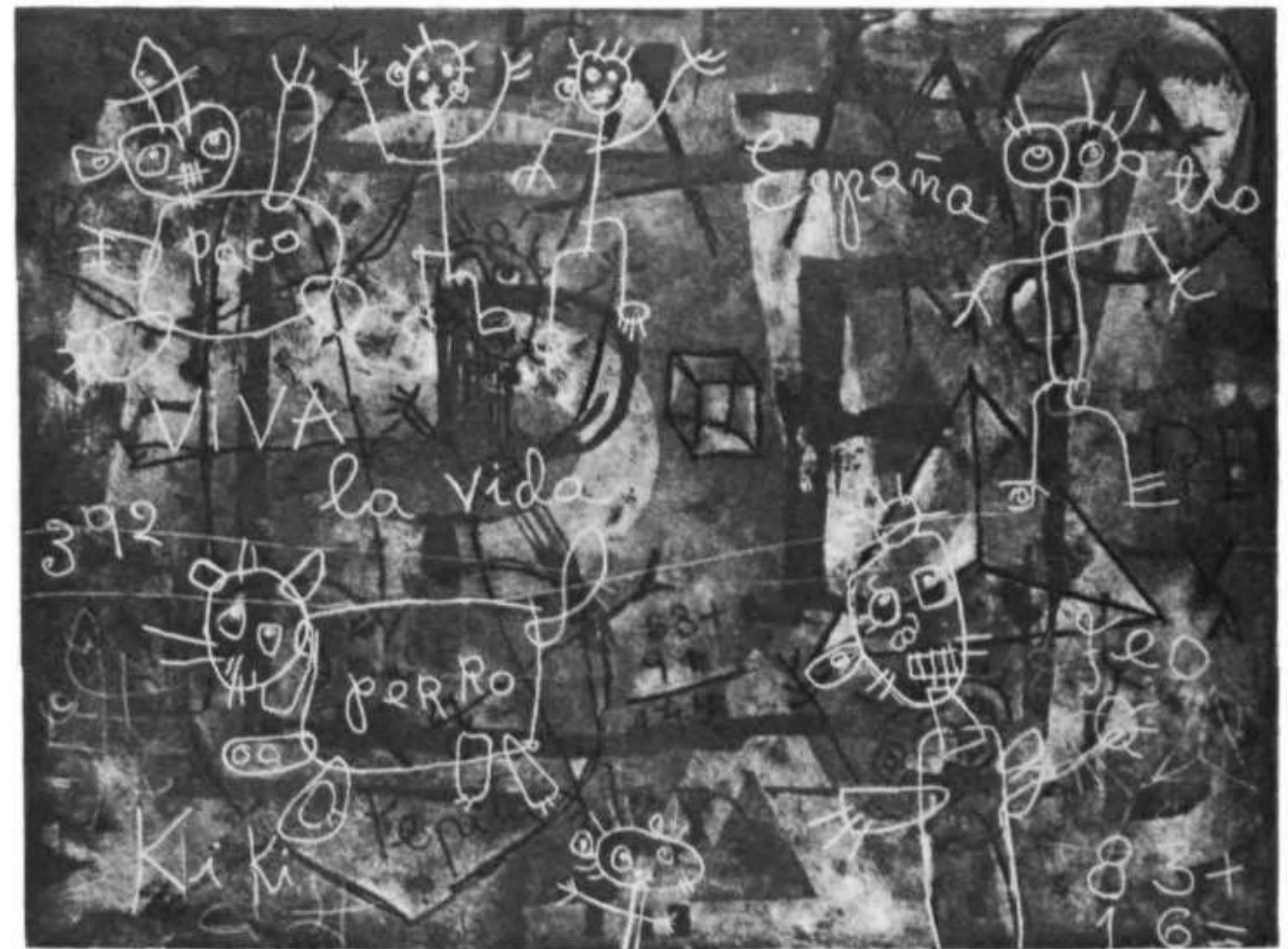
PACHECO. "Pintadas sobre muro". Aguafuerte, aguatinas y técnica mixta en rojos y amarillos, en dos planchas. 430 x 325 mm. B. A. 78/4/1 (20/40).

"Fragmento n.º 3". Aguafuerte, aguatinas y técnica mixta en ocre, blanco y negro, sobre dos planchas. 435 x 315 mm. B. A. 78/4/2 (19/40).

"Fragmento n.º 2". Aguafuerte, aguatinas y técnica mixta en ocre, rojo y negro, sobre dos planchas. 427 x 320 mm. B. A. 78/4/3 (26/40).

"Pintadas". Aguafuerte, aguatinas y técnica mixta en ocre y rojo, sobre dos

15. Pacheco,  
"Pintadas sobre  
un muro".



planchas. 435 x 375 mm. B. A. 78/4/4 (36/70).

"Pintadas". Aguafuerte, aguatinas y técnica mixta en gris, rojo y amarillo, sobre tres planchas en papel Ellesa de Urbino. 425 x 320 mm. B. A. 78/4/5 (17/40).

MARIA PURA TARIN. "Campo con árbol". Barniz blando, manera de lapiz, en negro, sobre papel Guarro. 110 x 120 mm. B. A. 83/16/1 y 2 (P/A).

"Bodegón". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 210 x 165 mm. B. A. 83/16/3 y 4 (P/A).

MARGARITA PEREZ ORTIZ. "Calle". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 145 x 200 mm. B. A. 83/17/1 y 2 (P/A).

"Vidriera". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 190 x 200 mm. B. A. 83/17/3 y 4 (P/A).

PEDRO MIGUEL GARCIA MARTINEZ. "Figuras geométricas". Aguafuerte y aguatinas en amarillo sobre papel Guarro. 123 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/30/1 y 2 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y aguatinas en marrón sobre papel Guarro. 330 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/30/3 y 4 (P/A).

"Bodegón". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 100 x 90 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/30/5 y 6 (P/A).

"Formas geométricas". Aguafuerte y aguatinas en negro, una, y en sepia la otra, sobre papel Fabriano. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/30/7 y 8 (P/A).

FRANCISCO PITE. "Figura feme-

nina". Aguafuerte y aguatinas en azul sobre papel Guarro. 165 x 125 mm. B. A. 79/19/1 (P/A).

ANTONIO POSADA. "Paisaje con figuras". Aguafuerte y aguatinas en verde y ocre, en dos planchas, 187 x 220 mm. B. A. 82/20/1 (P/A).

ESTRELLA POVO. "Gato". Manera negra y técnica mixta en negro y azul, en dos planchas. 145 x 200 mm. B. A. 82/23/1 (P/A).

REDONDO BADIA. "Abrazo". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 120 x 165 mm. B. A. 79/17/1 (P/A).

16. Antonio Posada,  
"Paisaje con figuras".





MARGARITA REDONDO PEREZ. "Castillo". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 155 x 200 mm. B. A. 83/18/1 y 2 (P/A).

ANA RICO. "Mujer y caballo". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 125 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/14/1 y 2 (P/A).

AUGUST ROSELL. "Fuegos artificiales". Linograbado en negro. 173 x 243 mm. B. A. 80/11/1 (116/200).

"La fiesta". Linograbado en negro. 120 x 175 mm. B. A. 80/11/2 (116/200).

"Figuras y fuegos artificiales". Linograbado en negro. 130 x 175 mm. B. A. 80/11/3 (116/200).

"Paisaje urbano". Linograbado en negro. 125 x 175 mm. B. A. 80/11/4.

ROSELL, J. M. "Figuras viendo un espectáculo festivo". Linograbado en negro. 170 x 130 mm. B. A. 80/11/10 (116/200).

"Dulzainero". Linograbado en negro. 125 x 170 mm. B. A. 80/11/11 (116/200).

"Fuegos artificiales". Linograbado en negro. 135 x 180 mm. B. A. 80/11/12 (116/200).

"Figuras de santo". Linograbado en negro 180 x 255 mm. B. A. 80/11/9 (116/200).

ENZO RUGGIERO. Sin título. Serigrafía en grises, negros y rosas, sobre papel Fabriano. 345 x 500 mm. B. A. 82/14/1.

FERNANDO SAIZ HUEDO. "Paisaje conquense". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Fabriano. 95 x 125 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/23/1 y 2 (P/A).

"La vaquilla en Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 250 x 330 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/23/3 y 4 (P/A).

ANTONIO SANTOS. "Dragón de fuego". Linograbado en negro. 245 x 170 mm. B. A. 80/11/13 (116/200).

"Gigantes y cabezudos". Linograbado en negro. 125 x 170 mm. B. A. 80/11/14 (116/200).

"Viendo el pájaro de fuego". Linograbado en negro. 135 x 175 mm. B. A. 80/11/15 (116/200).

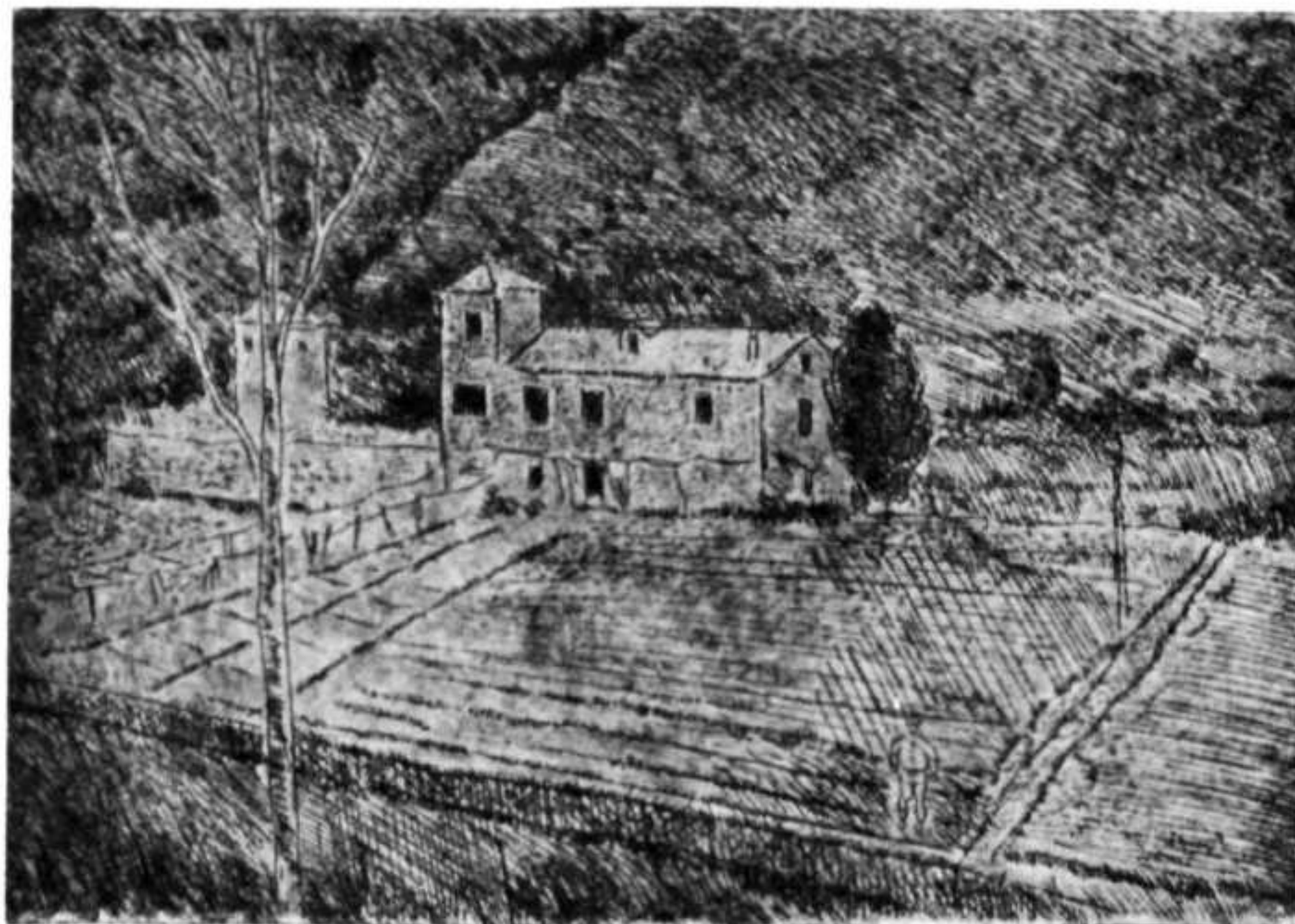
"Carnaval". Linograbado en negro. 175 x 120 mm. B. A. 80/11/16 (116/200).

"Mujer con perro en un parque". Linograbado en marrón. 140 x 170 mm. B. A. 80/11/17 (P/A).

"Hombre con carretón". Linograbado en marrón. 140 x 90 mm. B. A. 80/11/18 (P/A).

"Caballo". Linograbado en marrón. 165 x 135 mm. B. A. 80/11/19 (P/A).

"Paisaje". Linograbado en marrón.



17. Antonio Santos, "Huerta del Huécar".

253 x 120 mm. B. A. 80/11/20 (P/A).

"Interior de habitación". Linograbado en marrón. 130 x 108 mm. B. A. 80/11/21 (P/A).

"Pájaro". Linograbado en marrón. 105 x 80 mm. B. A. 80/11/22 (P/A).

"Pueblo". Linograbado en marrón. 175 x 253 mm. B. A. 80/11/23 (P/A).

"Paisaje rural con figura humana". Linograbado en marrón. 150 x 120 mm. B. A. 80/11/24.

"Caballo y yegua copulando". Linograbado en marrón. 167 x 103 mm. B. A. 80/11/25 (P/A).

"Figura femenina en bosque". Linograbado en marrón. 255 x 180 mm. B. A. 80/11/26 (P/A).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 125 x 95 mm. B. A. 81/8/3 (19/50).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 95 x 130 mm. B. A. 81/8/4 (19/50).

"Casa de los canónigos". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 130 x 100 mm. B. A. 81/8/5 (19/50).

"La casa roja". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 100 x 130 mm. B. A. 81/8/6 (19/50).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 75 x 95 mm. B. A. 81/8/7 (19/50).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 135 x 95 mm. B. A. 81/8/8 (19/50).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 135 x 100 mm. B. A. 81/8/9 (19/50).

"Huerta de los Pinos". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 130 x 100 m.m. B. A. 81/8/10 (19/50).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 130 x 100 mm. B. A. 81/8/11 (19/50).

"Huerta del Huécar". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 160 x 95 mm. B. A. 81/8/12 (19/50).

SANTY. "Desnudo femenino sobre insecto". Aguafuerte, aguatinas y texturas con barniz blando en sepia sobre papel Fabriano. 165 x 250 mm. B. A. 79/18/1 (P/A).

PEDRO ROMERO SEQUI. "Turbas". Aguafuerte en negro sobre papel Guarro. 120 x 145 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/26/2 y 3 (P/A).

"San Juan". Aguafuerte en negro sobre papel Guarro. 148 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/26/5 y 6 (P/A).

"El Jesús de la mañana". Aguafuerte en negro sobre papel de S. Santos. 245 x 160 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/26/7 y 8 (P/A).

PEDRO ESCUDERO SIMON. "Figura femenina". Aguafuerte y aguatinas en marrón sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/1 y 2 (P/A).

"Paisaje con pareja". Aguafuerte y aguatinas. Cada uno de los dos ejemplares en papel Guarro, en rojo, negro y azul, y marrón, amarillo y negro, respectivamente. 85 x 60 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/3 y 4 (P/A).

"Mujer". Manera negra. 165 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/5 y 6 (P/A).

"Niño". Aguafuerte y aguatinas en negro azulado sobre papel Guarro. 120 x 160 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/7 y 8 (P/A).

"Cuerpo de mujer con raíces". Pun-



ta seca en negro sobre papel Guarro y de S. Santos. 120 x 160 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/9 y 10 (P/A).

"Figura femenina". Aguafuerte y aguatinas en azul sobre papel de S. Santos. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/11 y 12 (P/A).

"Niño colgando ropa". Aguafuerte y aguatinas en negro azulado sobre papel Guarro. 245 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/33/13 y 14 (P/A).

"Maternidad". Aguafuerte, aguatinas, punta seca y barniz blando en dos planchas, en verdes y sepias, sobre papel Fabriano. 195 x 245 mm. B. A. 82/12/1 (P/A).

"Figuras de niños". Aguafuerte, aguatinas y texturas, en verdes y rojos en dos planchas y sobre papel de S. Santos. 295 x 295 mm. B. A. 82/12/2 (P/A).

"Fumando". Barniz blando y fondino de papel de fumar, en amarillo (una estampa) y marrón (la otra), sobre papel de S. Santos. 450 x 78 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/12/3 y 4 (P/A).

"Cuerpos humanos". Aguafuerte en negro y blanco sobre papel Fabriano. 45 x 75 mm. B. A. 82/12/5 (P/A).

"Elefantes". Aguafuerte en negro (una estampa) y marrón (la otra), sobre papel de S. Santos. 120 x 105 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/12/6 y 7 (P/A).

"Rocas de Cuenca". Aguafuerte, aguatinas y técnica de azúcar en rojo y negro sobre papel Guarro. 280 x 325 mm. Dos ejemplares. B. A. 82/12/8 y 9 (P/A).

"Carnaval". Aguafuerte, aguatinas y punta seca en naranjas, verdes y azules en dos planchas. 170 x 150 mm. B. A. 82/12/10 (P/A).

"Pétalos de rosa". Barniz blando con fondino en rojo. 150 x 240 mm. B. A. 82/12/11 (P/E).

ELENA SZATHMARY. Sin título. Aguafuerte y aguatinas en violeta sobre papel Guarro. 330 x 495 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/35/1 y 2 (P/A).

Sin título. Aguatinas en azul oscuro. 335 x 500 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/35/3 y 4 (P/A).

Sin título. Aguatinas en azul sobre papel Guarro. 325 x 495 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/35/5 y 6 (P/A).

Sin título. Aguafuerte y aguatinas en azul sobre papel Guarro. 120 x 100 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/35/7 y 8 (P/A).

Sin título. Estampación sin entintar, sólo con la plancha sobre papel Guarro. 125 x 165 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/35/9 y 10 (P/A).

Sin título. Estampación sin entintar la plancha, tratada al aguafuerte, sobre



18. Pedro Escudero Simón  
"Niño"



19. Pedro Escudero Simón,  
"Maternidad".

papel Guarro. 340 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/35/11 y 12 (P/A).

TOÑI. "Mano y ojo". Aguafuerte en marrón sobre papel Guarro. 125 x 170 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/25/1 y 2 (P/A).

ACACIA UCETA. Sin título. Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel Guarro. 165 x 125 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/19/1 y 2 (P/A).

MERCEDES VALIENTE. "Paisaje de Cuenca". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Guarro. 165 x 245 mm. Tres ejemplares. B. A. 79/31/1, 2 y 3 (P/A).

ZAPATA. "Violinista". Aguafuerte en sepia sobre papel Fabriano. 170 x 250 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/24/1 y 4 (P/A).

"Toros". Aguafuerte y aguatinas en negro sobre papel de S. Santos. 165 x 125 mm. Dos ejemplares. B. A. 79/24/2 y 3 (P/A).

I. ZAPATA. "A Pacheco". Aguafuerte y aguatinas en sepia sobre papel Fabriano. 125 x 170 mm. B. A. 79/16/1 (P/A).

RAFAEL ZUÑIGA. "Líneas y masas en negro". Aguafuerte y aguatinas en negro. 195 x 245 mm. Dos ejemplares. B. A. 80/23/1 y 2 (8/20) y (P/A). ■



20. Pedro Escudero Simón,  
"Figuras de niños".







Santiago Palomero

## El nuevo montaje del Museo de Cuenca: la sala de introducción a la romanización (la conquista y las vías romanas)

Manuel Osuna, director del museo, en la "Guía del Museo de Cuenca", 1983 (en prensa), escribe sobre el origen y las vicisitudes de su fundación y desarrollo. El 26 de julio de 1982 quedaba inaugurado con una nueva configuración, merced al montaje que un grupo de personas entre los que nos encontramos, coordinados por M. Osuna, realizamos a lo largo de un año.

El hecho de realizar un nuevo montaje sobre los ya hechos en años anteriores fue debido al importante cúmulo de datos nuevos conocidos a través de las excavaciones programadas por el museo desde 1975, que hacían necesaria una nueva disposición. En palabras de su director, "la historia del centro ha sido, al menos para nosotros, el reflejo de cómo deben ser estas instituciones: vivas, inmediato espejo de las investigaciones, que aparte de plasmarse en publicaciones científicas, al ser presentadas dignamente y con técnicas museológicas apropiadas, llegan al gran público".

Sobre la historia del museo y su actual montaje está en preparación una exposición patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes, y en el catálogo<sup>1</sup> decimos: "Entonces culminó un largo proceso de transformación y reciclaje y, desde entonces, también se inició otro nuevo que alguna vez culminará en una nueva remodelación".

Los criterios seguidos en el montaje ya han sido dados a conocer por M. Osuna<sup>2</sup>, en esta misma revista.

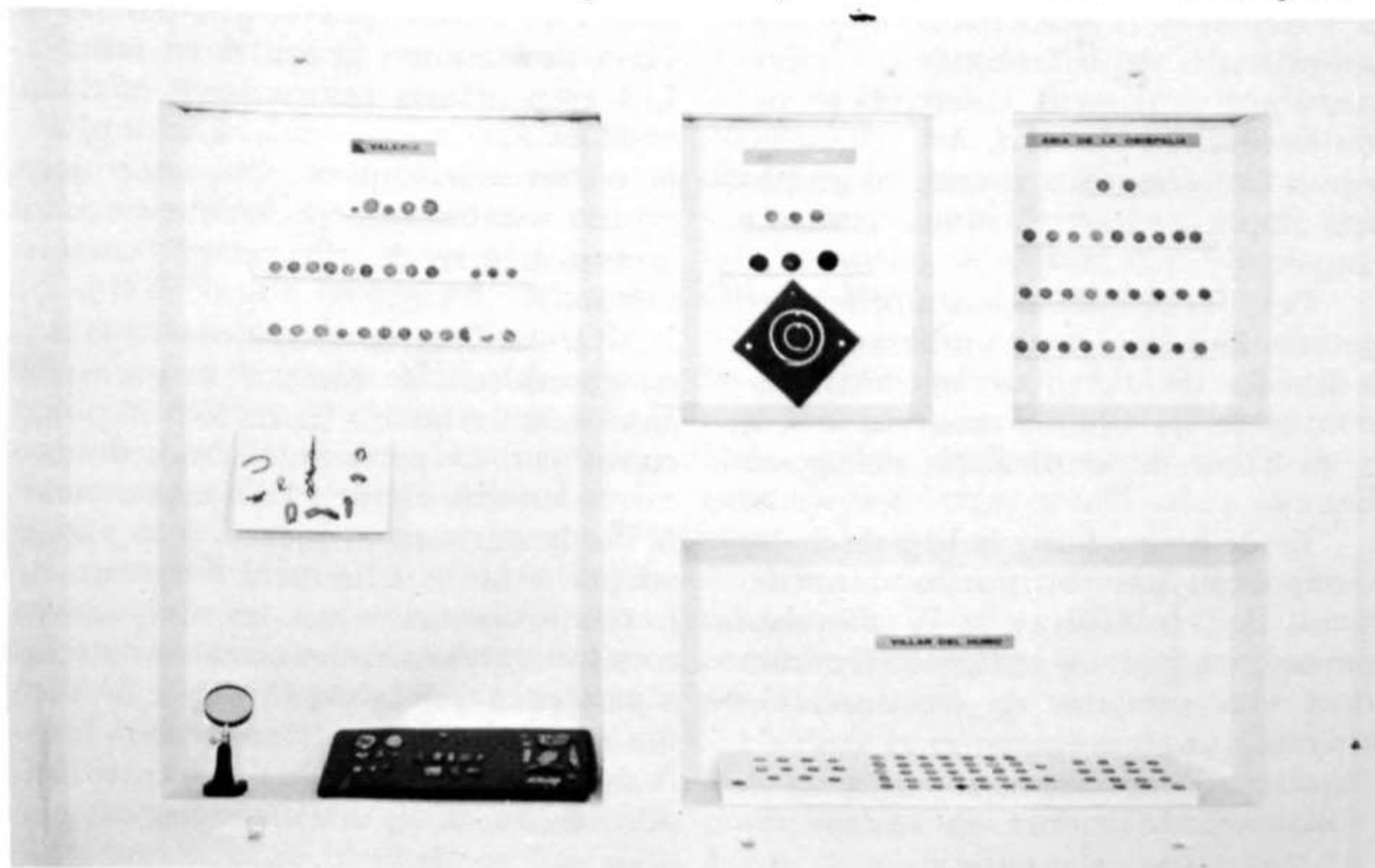
Vamos a dar a conocer ahora en extensión la sala de introducción a la romanización en la que se exponen la conquista, la cerámica y las vías romanas, desarrollando en particular este último aspecto.

La conquista se explica a través de un extenso cartel en que se recogen las diversas vicisitudes, en base a las fuentes clásicas, por las que pasó esta provincia en época romana. A su lado se exponen, en vitrina empotrada hecha en albañilería, los diversos tesorillos hallados en la provincia a través de los cuales (debido

a su carácter de ocultación) podemos seguir los avatares de esa historia política que se narra en el cartel y relacionada íntimamente con la situación de guerra que produjo la conquista y las posteriores sublevaciones y episodios bélicos, como el de Sertorio, que tuvieron como parte de su escenario nuestra provincia (fig. 1).

Asimismo, y en dos pequeñas vitrinas empotradas hechas de albañilería, hemos querido expresar lo que supuso la conquista, y su asimilación por el mundo indígena, en objetos materiales, como la cerámica

1. Vitrina n.º 43, conteniendo los diferentes tesorillos hallados en la provincia referentes al momento de la conquista.





ca, de fácil contenido para el público:

#### Vitrina 44

Contiene cerámicas campanienses de los siglos II-I a. C., de Tórtola, Reillo, Villas Viejas y Ercávica, así como dos ases y cuatro denarios de época republicana.

#### Vitrina 45

Se exponen dos vasos cerámicos pintados a bandas, de producción indígena hallados en Ercávica, del siglo I a. C., cuatro ases iberorromanos hallados en Valeria, cuatro denarios iberorromanos de Abia de la Obispalía y dos ases de las mismas características de Ercávica<sup>3</sup>.

Aspecto particular, en el que interveníamos directamente, era el de las vías romanas, dado que nuestra memoria de licenciatura, propuesta por el director del museo, M. Osuna, versaba sobre dicho tema<sup>4</sup>.

Comienza la explicación con un cartel sobre "Caracteres generales de las vías romanas"<sup>5</sup>.

#### CARTEL N.º 1

"Las vías tenían una importancia estratégica, pues permitían la rápida circulación de los ejércitos, su avituallamiento y aseguraban, gracias a los puestos de vigilancia, el rápido mantenimiento del orden.

Pero lo más importante de las vías es la puesta en explotación de las tierras conquistadas. Aquellas zonas que interesaban por su riqueza, enseguida se vieron favorecidas por vías. Así mismo integran las economías rurales en grupos más amplios e interrelacionan ciudad y campo.

Después de estos aspectos primarios, las vías han servido secundariamente a la difusión de la civilización romana como uno de los soportes más evidentes de la política de unificación del poder romano.

Desde luego, hasta la llegada de los romanos no hay un trazado viario desarrollado; en vísperas de la conquista romana, los pueblos indígenas tendrían unas vías sumarias de comunicación terrenas, que seguramente gran parte del año serían inutilizables.

Gran parte de estas vías se convertirían en romanas más tarde.

La técnica constructiva en general es la siguiente:

Previamente elegido el terreno por el que discurría la vía, los ingenieros con las gromas trazaban las líneas hipotéticas por donde iría mediante trazos en el suelo.

Se excava una zanja entre estos trazos, que después se rellenará artificialmente con varias capas: la de abajo con piedras irregulares, sería un asentado de base y también serviría para facilitar el drenaje; la del medio sería una capa elástica de tierra; y la última capa, es un revestimiento exterior, que a veces es un enlosado (vía sílice strata), a veces de guijarros (vía glárea strata) o incluso simplemente de tierra apisonada (vía terrena).

El enlosado se realiza con piedras trabajadas, en las que una cara es plana y la otra en forma de pico (como la que ven en la vitrina). El enlosado se sujeta por un lado en el firme y por otro en los bordes de la vía, mediante grandes piedras colocadas verticalmente como contrafuertes. Asimismo, para facilitar el drenaje, el enlosado se disponía con un ligero abombamiento desde el centro a los laterales, para que así el agua no se estancase. Para sanearla todavía más se construyen cunetas a los lados. Este podría ser el resumen de la teoría general, pero en realidad las vías se construyen con materiales y modos diversos según el terreno por el que pasen.

Las grandes vías las construyó el mismo ejército, bajo la dirección de ingenieros militares y civiles. Las solían costear los propios provinciales y el estado. Se necesitaba una mano de obra abundante y a veces se obligaba a los civiles de la zona por la que pasaba la vía a prestaciones gratuitas en trabajo. Los emperadores ponen buen cuidado en la red viaria y se encargan de ampliarla o restaurarla, para ello desde muy pronto nombran un prefecto encargado exclusivamente de ello, es el "curator viarum".

La anchura de las vías es variable, en general en los campos suelen tener entre 4,50 y 6 metros (entre 15 ó 20 pies), con objeto de permitir el cruce de dos carros sin dificultades. En zonas montañosas la anchura es menor, y la vía se adapta a las dificultades del terreno; es frecuente reconocer las vías romanas en zonas montañosas pues cortaban la roca a pico para que la vía fuese por la misma roca, trazando incluso raíles o huecos de carro para que estos no tuviesen dificultades en su deslizamiento. Se conoce incluso un túnel romano hecho en

la misma roca en una zona de los Alpes, lo cual nos muestra hasta qué punto los ingenieros romanos superaron estas dificultades.

Si la topografía lo permite, la vía sigue una línea recta, rectitud que ha permitido distinguirlas a través de la fotografía aérea. Desde luego busca los trazados más fáciles. Pero no los valles en los que pueda haber crecidas que inutilicen las vías temporalmente; en estos casos huyen del valle y prefieren ir a media pendiente o incluso por la misma cima de una montaña.

En definitiva, la impresión general que nos muestran las vías es la de una organización poderosa, fundada en un conocimiento preciso de la geografía de la zona por la que transcurría: el mapa de las vías romanas es el de las líneas naturales de comunicación".

A su lado, la vitrina 48 es en realidad una maqueta de 65 x 50 x 40 (ver fig. 2) en la que hemos intentado reconstruir cómo sería una vía romana, aprovechando materiales hallados en las vías. Una de las piedras del enlosado proviene de Huete del paraje conocido como "Molino de la Calzadilla" y perteneció a la

2. Vitrina n.º 48, maqueta de la estructura interna y externa de una vía romana.





vía que unía Valeria con Ercávica; al construirse la actual carretera de Huete a Cuenca las máquinas destruyeron un tramo de vía que se conserva en parte amontonado en la cuneta. La otra piedra proviene del "Castillejo", entre Segóbriga y Villas Viejas, en donde los tractores asimismo han levantado la vía, allí hallamos esta piedra en forma puntiaguda para insertarla en las capas inferiores.

Hemos dividido la maqueta por un cristal en dos partes: en la de la izquierda para el visitante se reconstruyen las tres capas citadas en el cartel, en la parte derecha se observa la primera capa y el modo en que las piedras puntiagudas (de tamaño natural) se insertan.

Al fondo, una foto de una vía romana de Segóbriga enlosada enlaza visualmente al visitante con lo expuesto.

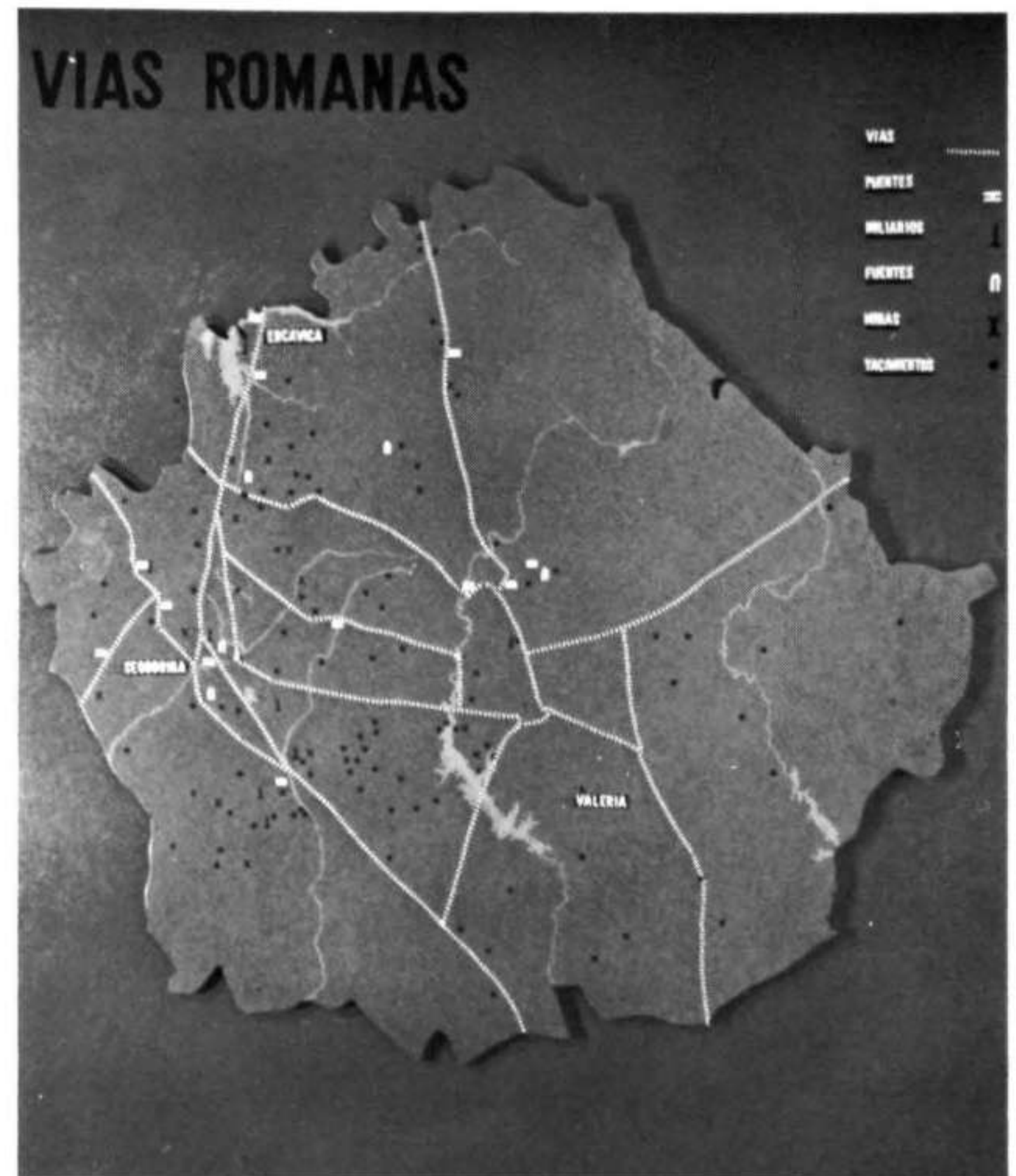
A continuación, un cartel concreto de las vías romanas en Cuenca recoge toda la información que poseemos basada en nuestras investigaciones y que reproducimos. Junto al texto, un mapa de Cuenca (escala 1/200.000) reproduce las vías, puentes, miliarios, minas y diversos yacimientos romanos con ellas relacionadas (fig. 3):

#### CARTEL N.º 2

"Los pueblos indígenas que habitaban la actual provincia de Cuenca, antes de la llegada de los romanos, tendrían un sistema de comunicación bastante primario a través de simples vías terrenas; vías fácilmente percederas, cuyo trazado es problemático. Martín Almagro sólo a base del estudio de materiales de la Edad de Hierro ha señalado unas posibles vías prerromanas, que cruzarían nuestra provincia; la mayoría de éstas se convertirán en romanas después de la conquista, viendo así toda la provincia ampliadas sus comunicaciones.

Si seguimos las referencias que las fuentes antiguas hacen de Segóbriga o Ercávica, podemos pensar que el ejército romano no tuvo problemas graves de lucha en esta zona, que rápidamente se romanizó; así pues, hay que pensar que las vías que construyeron, aparte de los móviles generales de comunicación tendrían los de explotación de la riqueza que la provincia proporcionaría: las mi-

3. Mapa esc. 1/200.000 de la provincia de Cuenca y las vías romanas que la surcaron, punteados los diversos yacimientos romanos y minas conocidas, así como hallazgos concretos relacionados con la red viaria como puentes y miliarios.



nas de "speculum" en torno a Segóbriga y en particular a lo largo de la vía Segontia-Ercávica-Segóbriga-Cartago Nova sería una muestra de ello. Asimismo, agricultura, ganadería, junto con el posible aprovechamiento de la madera, serían determinantes a la hora de la creación del trazado viario. Además, por supuesto, se buscaría unir las ciudades principales y los pequeños pueblos, "villae" y diversos yacimientos entre sí.

Sobre la técnica de construcción de las vías en Cuenca, poco podemos decir, pues la mayoría de tramos de vías ha desaparecido y de los pocos que conservamos no tenemos hechas todavía excavaciones; de lo observado en el terreno se podría decir que, en general, abundan las vías enlosadas (víae sílice stratae) dada la cantidad de piedra caliza y de otros tipos que abundan en nuestra provincia. Responderían al tipo general enunciado anteriormente. El resto seguramente presentaría un levante de tierra y piedra de altura variable (*agger*) en cuya parte superior se trababan guijarros o se apisonaba la tierra; a ambos lados, sendas *fossae* o cunetas servirían para extraer la tierra para el *agger* y para drenaje.

A través del estudio de las fuentes antiguas para vías en la península ibérica ("Itinerario de Antonino" y "Anóni-

mo de Rávena", junto con los vasos de Vicarello) y del trabajo de campo se ha podido localizar en nuestra provincia una red amplia de vías que presenta un aspecto reticulado, muestra de una intensa romanización:

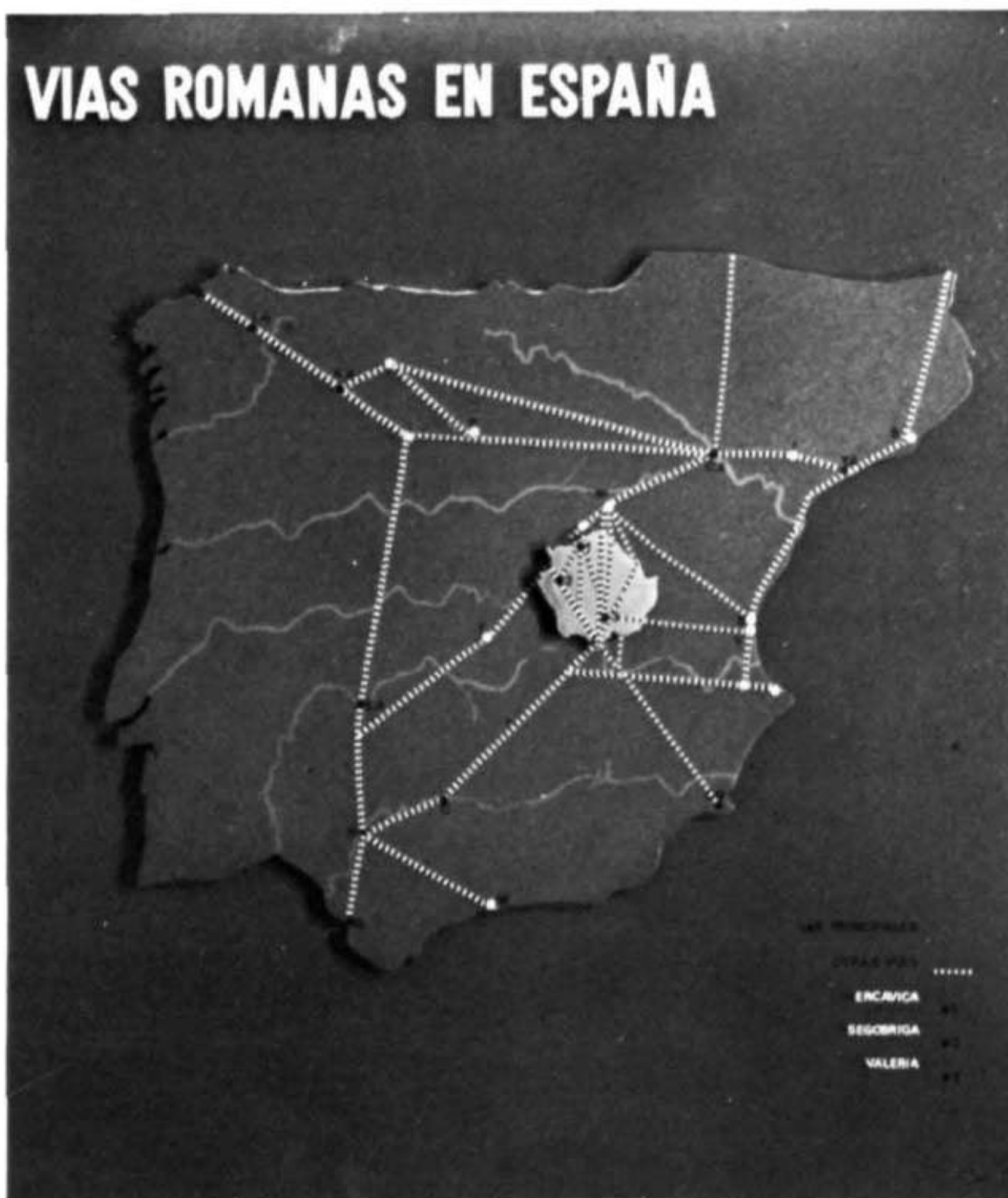
Vía principal Segontia-Ercávica, con dos ramales, uno a Segóbriga por Alcázar del Rey y otro a Villas Viejas por Carrascosa del Campo, ambos ramales se unen otra vez en uno sólo en Villarejo de Fuentes y de allí por Alconchel, Villar de la Encina, Santa M.<sup>a</sup> del Campo, Rus, Perona, Villar de Cantos, Vara de Rey y Pozoamargo (Puteis), mansión con pozos y agua, se dirige a través de las provincias de Albacete y Murcia a Cartago Nova (Cartagena).

Tiene un importante ramal, que viene desde Complutum (Alcalá de Henares) pasando por Leganiel, Barajas de Melo, ermita de Riansares y Uclés, llegando a Segóbriga, donde enlaza con la anterior.

Otros ramales menores unen esta calzada con Toledo y Ciudad Real, uno parte de Pozoamargo y otro desde Uclés por El Acebrón.

Otra vía principal es la que comunica Laminio (lagunas de Ruidera), importante cruce de caminos romanos (allí se une una vía que viene desde Mérida





4. Mapa de las vías romanas en Hispania.

con otra que viene del sur, de la rica zona minera de Jaén, Córdoba), y que se dirige a Zaragoza por un lado, y a Valencia por otro, cruzando la provincia de Cuenca.

Desde Saltigi (Chinchilla, Albacete), esta vía subiría por Villagarcía del Llano, y entre Ledaña e Iniesta se situaría *Ad Putea* (Junto a los Pozos) una mansión en el camino, que seguramente sería un lugar para beber agua y descansar. Después seguiría por Almodóvar del Pinar, en donde se bifurcaría el camino para ir a Zaragoza por dos caminos diferentes: uno citado en el itinerario de Antonino con las siguientes mansiones, Valebonga (probable Reillo), Urbiaca (probable Cañete) y por Teruel a Zaragoza, y otro que iría por Chumillas a Valeria y desde allí por Tórtola, Villar de Olalla, Albaladejito, Chillarón, Noheda, Sacedoncillo, Torralba, Albalate, Priego, Alcantud, Carrascosa de la Sierra, por Guadalajara a Zaragoza.

Hay otros caminos secundarios que unen diversas zonas entre sí: uno enlaza Huete con la calzada que pasa por Villar de Olalla, otro enlazaría Segóbriga con Valeria; citaremos también la que une Iniesta con Pozoamargo, entre los más importantes. Quedan todavía vías por descubrir, pero en líneas generales pode-

mos ver cómo algunas ciudades claves para la romanización en Hispania como Mérida, Zaragoza o Cartagena, se veían unidas por las vías que corren por Cuenca.

El refrán popular de que todos los caminos llevan a Roma aplicado a Cuenca es cierto, pues o bien por Zaragoza o por Valencia, saldríamos a la vía Augustea, que va a lo largo de toda la costa y desde allí por Iuncaria (La Junquera), tomaríamos la vía Domitia que a través de la costa francesa nos llevaría a Italia, allí por diferentes vías llegaríamos a Roma. También se podría ir hasta Cartago Nova y desde allí por mar alcanzar Roma".

Con un nuevo mapa, en este caso el de las principales vías de Hispania ampliamos las informaciones antes expuestas, para que se vea la integración de la actual provincia de Cuenca en lo que fue la Hispania romana (fig. 4).

Un nuevo cartel, sobre las edificaciones junto a las vías, dando pie incluso a lo anecdótico, explica a los visitantes lo que era el "cursus publicus" y las diversas instalaciones junto a los caminos:

#### CARTEL N.º 3

"Las necesidades políticas y administrativas han llevado a todos los estados a organizar un sistema de comunicaciones eficaz.

En este caso al Imperio romano le era fundamental unir Roma con las provincias, y lo realizó primero con un amplio trazado de vías y después con el mantenimiento y creación de una infraestructura de servicios en éstas.

Aparte del interés general que tienen las vías (militar y económico), Roma a través de ellas recaudará sus impuestos y dictará las órdenes necesarias para sus gobernadores y funcionarios en provincias. El "cursus publicus" o servicio de correos se crea para este fin.

Antes de César no existía este servicio organizado por el estado, sería César el que conozca su funcionamiento en Egipto, que conservaba en este servicio una de las huellas de su antigua civilización, y lo importa a Roma. Augusto lo instituirá oficialmente y otros emperadores, como Nerón, Trajano y Adriano, lo mejorarán.

En las grandes vías de interés general para el imperio se crean unas áreas de servicios (el ejemplo más parecido sería el de nuestras actuales autopistas), dotados con diversas instalaciones (hangares, caballerizas, almacenes, hostales, etc.), para uso de los viajeros tanto estatales como particulares, si bien solían ser edificios distintos para unos y otros.

Las estaciones estatales del "cursus publicus" eran las más completas. Exigían caballerizas, hangares para los vehículos, alojamiento para el personal estatal y viajeros oficiales que se beneficiaban del servicio de correos y funcionarios imperiales. Constaban en general de:

*Praetoria.* Eran los lugares en que los más altos funcionarios descansaban cuando iban de inspección. Debían ser construcciones bastante desarrolladas con termas, oficinas, almacenes, comedores, etc. Incluso debían adosarse pequeñas basílicas para los litigios y audiencias de magistrados de la provincia que recorrían.

*Horrea.* Eran los almacenes del fisco en los que se recogía el pago de los impuestos (en monedas o en especie), sirviendo estos últimos para el avituallamiento del ejército en caso de necesidad, para los servicios oficiales o incluso para la misma población en épocas de carestía, pudiendo vender además los remanentes acumulados en los almacenes del estado la población de los alrededores.



*Mansiones.* Eran lugares de reposo, colocados a cierta distancia unas de otras a lo largo de una vía (aproximadamente cada 30 km., distancia que podía recorrer la legión en un día). Estaban destinadas a servir particularmente de etapas a los cuerpos de tropas en movimiento, pero los simples viajeros encontraban allí lugar para el refresco de sus bestias y para tomar alimento.

*Mutationes.* Eran casas de postas, en las que los caballos eran recambiados por el servicio del estado. El encargado de la posta más pequeña "mutatio" tenía la obligación de poder atender 20 caballos al menos; el encargado de una de primera clase debía atender al menos 40 caballos.

Naturalmente, todos estos establecimientos necesitaban un abundante personal de servicio. Desde el encargado principal que arrendaba las instalaciones al estado (*manceps*), el herrero, arrieros, palafreneros, hasta los propios esclavos del *manceps*, los "muliones", contando incluso las más importantes con un veterinario (*mulomedicus*); por fin, en algunas habría un servicio de vigilancia, una especie de policía de vías (*stationarii*) del mismo ejército, que en tiempos de paz cuidaría la vía contra los bandoleros de caminos, fenómeno ya conocido en época romana.

Junto a estos establecimientos estatales, había otros privados, que regentaban particulares, precisamente para los viajeros no estatales (comerciantes, arrieros, gentes de paso, etc.). Citaríamos algunos:

*Deversorium.* Era el lugar en que un viajero descendía y recibía por un tiempo alojamiento y comida, ya fuese en un hotel público o en una casa particular.

*Taberna meritoria.* Era una tienda al borde de la vía; allí los viajeros podían comprar productos locales a los propios agricultores que vendían sus remanentes.

*Stabulum.* Era un albergue u hotel para los viajeros particulares y sus caballeras, mientras la *caupona* sólo era para viajeros de a pie.

*Thermopilum.* Era una tienda en la que se compraban bebidas.

*Ganeum.* Para todo tipo de excesos en comida, bebida y otros (como los que hoy ofrecen los establecimientos con "farol rojo" a lo largo de nuestras carreteras).

En general, estos albergues no estatales tenían mala fama. El mismo hotelero es un personaje de comedia, una clase despreciada y sospechosa. Las fuentes de época romana citan bastantes ro-

bos y problemas en estos lugares. Así sabemos que el romano pudiente que hacía un viaje particular prefería pernoctar en casa de sus amigos y sólo lo haría en estos lugares cuando no tuviese más remedio.

Hay que señalar que muchos de nuestros pueblos o ciudades tienen su origen en estas aglomeraciones de edificios que se creaban para el servicio de los viajeros, sobre todo en aquellos puntos o encrucijadas en donde se juntasen varios caminos".

En la pared de enfrente hemos desarrollado, por fin, otros aspectos relacionados con las vías. Uno de ellos es el de los miliarios, con un cartel explicativo y la exposición de un miliario de Segóbriga y dos fotos de algunos otros (fig. 5). El cartel dice:

#### CARTEL N.º 4

"Su nombre viene de la milla, que equivalía a 1.479 metros. En teoría los miliarios se colocaban cada 1,5 km. A su vez cada 1.479 metros se subdividía en ocho estadios, de 184 metros cada uno. En teoría, también se señalaban en forma de mojón, son los "lapides tabellarii".

Los miliarios como los que vemos aquí son normalmente columnas cilíndricas u ovaladas (a veces pueden ser paralelepípedos), fabricados con material propio de la zona (caliza, granito, incluso madera). Tienen una base cúbica, su altura varía de 2 a 4 metros y su diámetro oscila entre 0,5 y 0,8 metros.

Actualmente existen recogidos para todo el mundo romano unos 4.000, pero esta cifra se ve incrementada constantemente con nuevos hallazgos.

Casi todos los miliarios llevan una inscripción, pero en algunos se ha perdido y en otros no la habría. Esta inscripción se grababa sobre la misma piedra o sobre un campo epigráfico preparado; otros se estucaban primero y la inscripción se pintaba sobre esta capa.

En la inscripción se hace mención siempre del nombre del que mandó construir o reparar la vía, que casi siempre suele ser el nombre de un emperador, como el que ven en el miliario expuesto (Flavius Claudius Constantinus Caesar...) Constantino II; pero a veces es un particular (Peña Escrita, es Iulius Celsus quien repara un tramo).

Son un elemento cronológico de primer orden para conocer la historia de la

vía. Además indican la distancia en millas (rara vez en pasos) entre el punto en que estaban colocados (que jamás se menciona) y su lugar de origen o de llegada (*statio*, *mansio* o *civitas*).

En la provincia de Cuenca conservamos varios miliarios (pocos para la cantidad de vías que la surcaron), la mayoría pertenecen a la vía de Complutum a Cartago Nova (Alcalá de Henares a Cartagena). De algunos de ellos no conservamos más que referencias bibliográficas que aluden a la inscripción, pero otros los conservamos más o menos completos, así varios en Segóbriga<sup>3</sup>, el de Huelves, el de Alconchel, desaparecido, nos dan una amplitud cronológica que va desde Trajano hasta Constantino II, lo cual nos da idea de la duración de una vía.

Otros, como en Valeria, aunque ya desaparecidos y sólo resta uno sin inscripción, muestran la particularidad de aparecer en grupo, fenómeno normal en las cercanías de una ciudad.

Es reseñable el de Peña Escrita (Alcantud) que más que un miliario propiamente dicho es una inscripción en la misma roca, junto al río Guadiela por cuya hoz corre la vía durante unos kilómetros. La inscripción hace referencia a

5. Miliario de Segóbriga, de Constantino II.





un arreglo que Iulius Celsus ordenó realizar de 8.000 pasos (11 km.).

Otros, como los de Fuentelespino, se han "cristianizado", apareciendo con una cruz encima, lo cual indica que se han utilizado posteriormente.

Hay otros, por fin, muy fragmentados o sin inscripción, como en Ercávica, Villar de la Encina, etc.

Ligado a los caminos, está el culto a los lares viales, a quienes se rogaba para que concediesen un buen viaje. Así mismo, son frecuentes a lo largo de los caminos pequeños oratorios dedicados a venerar a Hércules, Mercurio, Marte o las divinidades de dos, tres o cuatro caminos (Biviae, Triviae, Quadriaviae). Estos oratorios están en las encrucijadas de varios caminos y una cita de Apuleyo nos muestra lo que se hacía en ellos:

*Cuando los viajeros piadosos encuentran en su camino un oratorio o un lugar santo, acostumbran ofrecer un exvoto, para pararse unos momentos..."*

Por fin y para acabar de analizar exhaustivamente todo lo relacionado con las vías, también recogemos en un gran panel de madera algo consustancial al camino, los puentes, pozos y fuentes. Un cartel explicativo sobre el modo de construir los puentes y sobre los puentes romanos en Cuenca, junto con varias fotos de ellos, se exponen allí (fig. 6):

#### CARTEL N.º 5

"Para que la vía franquease los cursos de agua, los romanos construyeron obras de fábrica diversas, siendo el puente una de las realizaciones más importantes de los ingenieros romanos.

Pero al puente no se llegó fácilmente, antes serían simples vados que las caballerías y los carros cruzaban en época de estiaje; después se pasaría a construcciones de madera o barcasas en cursos más anchos; posteriormente, sobre pilas de piedra se colocarían maderos y por fin harían los puentes de piedra, puentes, que gracias a la técnica de los ingenieros romanos todavía 2.000 años después de su construcción conservamos.

La técnica de construcción variaba: en zonas muy cálidas, durante el verano, en el lecho casi seco se podían levantar directamente las pilas sobre el fondo; en zonas en las que el cauce era abundante incluso durante el verano se construía un armazón de madera forrada con pez y

unida con gruesas cadenas, con la forma de la pila y en la parte baja se adosaba un pilote de hierro terminado en punta a cada esquina para clavarlo en el fondo directamente. Después mediante un sistema de bombeo se sacaba el agua y el fango, para más tarde colocar sillares en el interior de cada una de las caras del armazón, sillares que se unirían mediante grapas para por fin pasar a rellenar la futura pila con diversos "caementa", que a la vez que darían consistencia, unirían los sillares al interior. Por esta técnica es posible que al exterior los sillares aparezcan colocados "a hueso".

Los ingenieros romanos aplicaron el arco al puente para resolver el problema de las presiones; pero además estaba el problema del empuje del agua, para resolverlo reforzaron las pilas con tajamares triangulares en el frente de aguas arriba y contrafuertes aguas abajo.

Para todo el mundo romano en general y también para nuestra provincia podemos distinguir varios tipos de puentes:

Los situados sobre cursos de ríos principales, cuyos ejemplos podrían ser los de Mérida o Alconétar. En la provincia, debido a que nuestra red hidrográfica es sobre todo de cursos medios y menores, no poseemos ninguno.

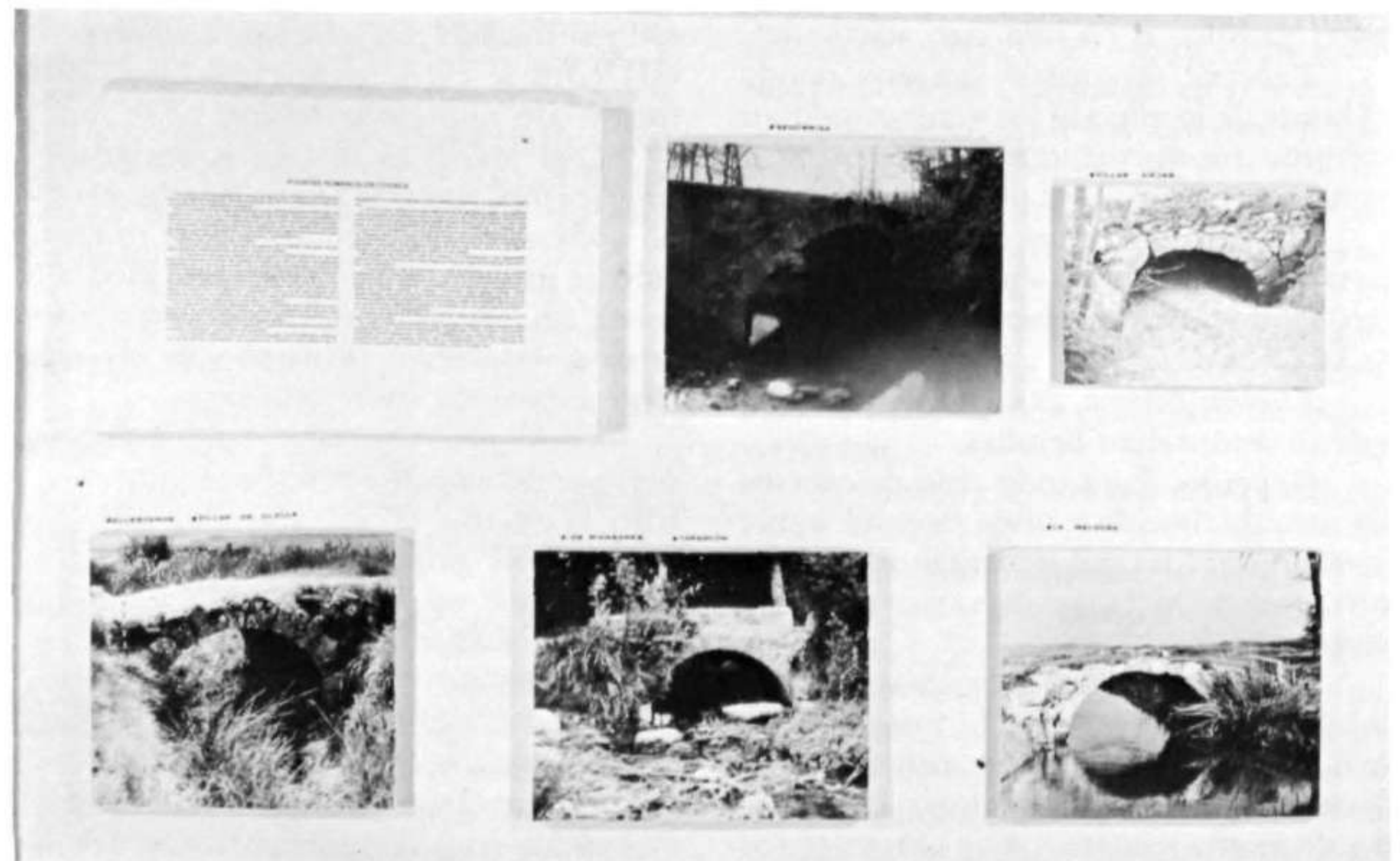
El río Júcar entraría en esta denominación de curso medio. Así, señalando

el puente del Palmero que lo cruza cerca de Villar de Olalla, que forma parte de una vía secundaria que desde Huete enlaza con Valeria y otro hoy bajo el pantano de Buendía en donde estuvo el pueblo de La Isabela, que cruzaría el río Guadiela, y forma parte de la vía que unía Segontia con Ercávica. Para evitar un número impar de arcos y para evitar multiplicar arcos y pilas llevarían a gran altura el tablero central que así se ponía al abrigo de posibles crecidas. Este puente exigía un lomo de asno, esto es una ligera rampa que disminuye desde el centro a los lados.

Del puente del Palmero sólo es romano la cimentación y los tajamares, pero el resto es de tan sólo hace algunos años en que se construyó por encima una carretera.

Los puentes más abundantes en toda la provincia son los de cursos menores, que cruzan pequeños ríos o arroyos tan abundantes en toda nuestra provincia. Son, naturalmente, de un solo ojo. Su cimentación interior es a base de diversos "caementa" y al exterior nos muestra una construcción a base de sillares unidos "a hueso", formando tanto aguas arriba como aguas abajo sendos arcos de medio punto, por medio de dovelas. En los laterales suelen tener pequeños contrafuertes a base de sillares, así como en los paramentos, debiendo apa-

6. Panel con diversas fotos y cartel sobre los puentes romanos en la provincia.





recer coronados por un pretil que en la mayoría de los casos ha desaparecido.

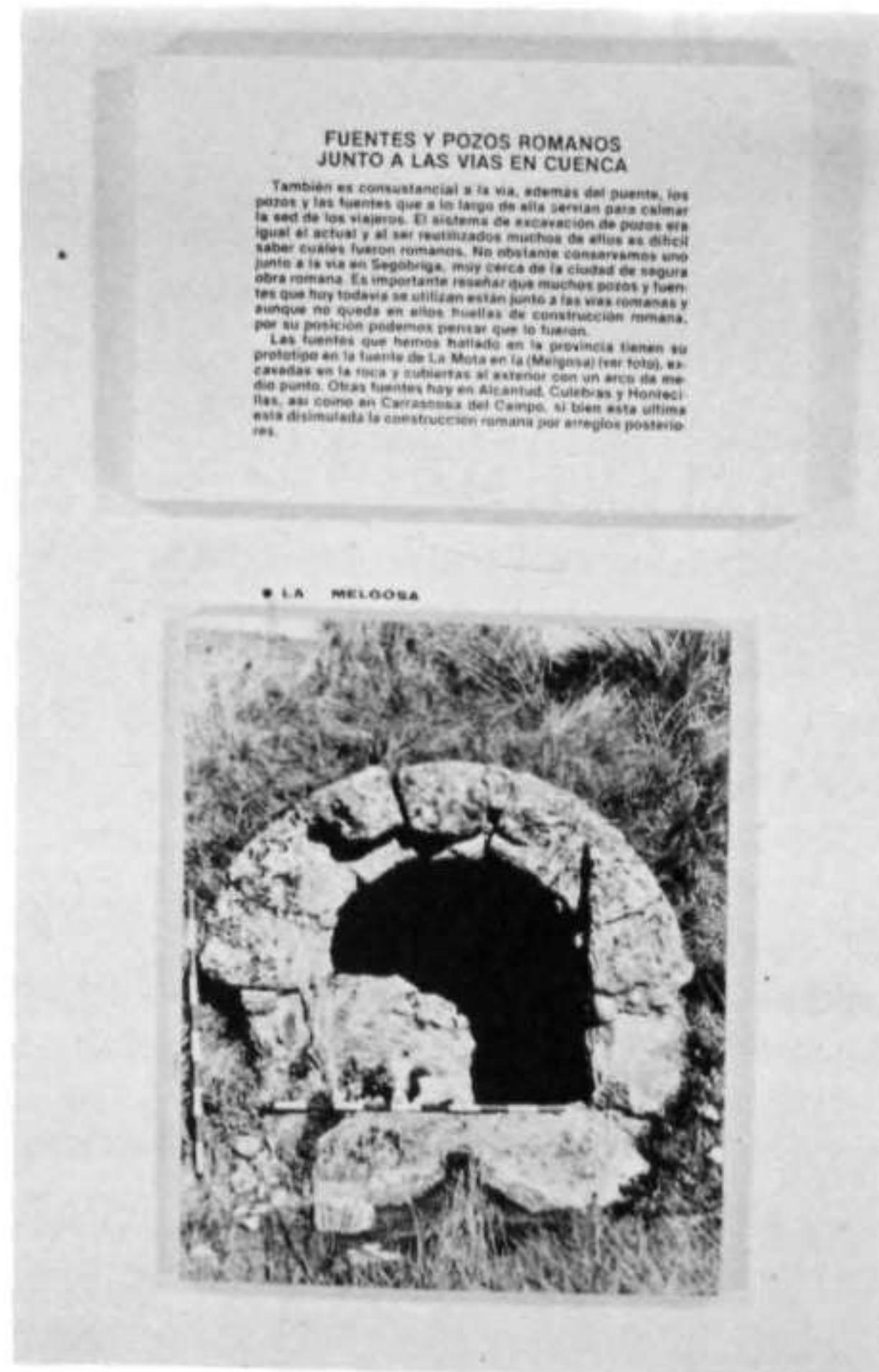
Todavía en algunos de ellos se conservan restos del empedrado de la vía que fue por ellos.

En toda la provincia podemos citar puentes romanos relativamente bien conservados en Tarancón (Riansares), Segóbriga, Villas Viejas, Alconchel, Albalate de las Nogueras, Valeria y la Melgosa. Hay otros que o ya han desaparecido o sólo quedan restos de su cimentación como en Villarejo de Fuentes (Castillo de Fuentes), Alconchel, Uclés y Priego”.

En el mismo panel se exponen un cartel de fuentes y pozos romanos en Cuenca, junto con varias fotografías (fig. 7):

#### CARTEL N.º 6

“También es consustancial a la vía además del puente, los pozos y las fuentes que a lo largo de ella servían para calmar la sed de los viajeros. El sistema de excavación de pozos era igual al actual y al ser reutilizados muchos de ellos



7. Panel con la fotografía de una fuente romana y cartel explicativo.

es difícil saber cuáles fueron romanos. No obstante conservamos uno junto a la vía en Segóbriga, muy cerca de la ciudad, de segura obra romana. Es importante reseñar que muchos pozos y fuentes que hoy todavía se utilizan están junto a las vías romanas y aunque no queda en ellos huellas de construcción romana, por su posición podemos pensar que lo fueron.

Las fuentes que hemos hallado en la provincia tienen su prototipo en la fuente de La Mota (la Melgosa), excavadas en la roca y cubiertas al exterior con un arco de medio punto. Otras fuentes iguales hay en Alcantud, Culebras y Hontecillas, así como en Carrascosa del Campo, si bien esta última está disimulada la construcción romana por arreglos posteriores”.

Con este ejemplo del montaje de las vías romanas en el Museo de Cuenca quedará claro cuál ha sido nuestro objetivo: informar lo más amplia y didácticamente posible al visitante de los diversos aspectos de la romanización en lo que fue la actual provincia de Cuenca. ■

1. FUENTES, A., OSUNA, M., y PALOMERO, S.: *Catálogo de la exposición Bellas Artes 83, sobre el Museo de Cuenca y el patrimonio bajo su tutela en la provincia hasta 1983*. Editado por el Ministerio de Cultura, Cuenca, 1983.

2. OSUNA, M.: *El nuevo montaje del Museo de Cuenca*, Revista Museos, n.º 2, 1983.

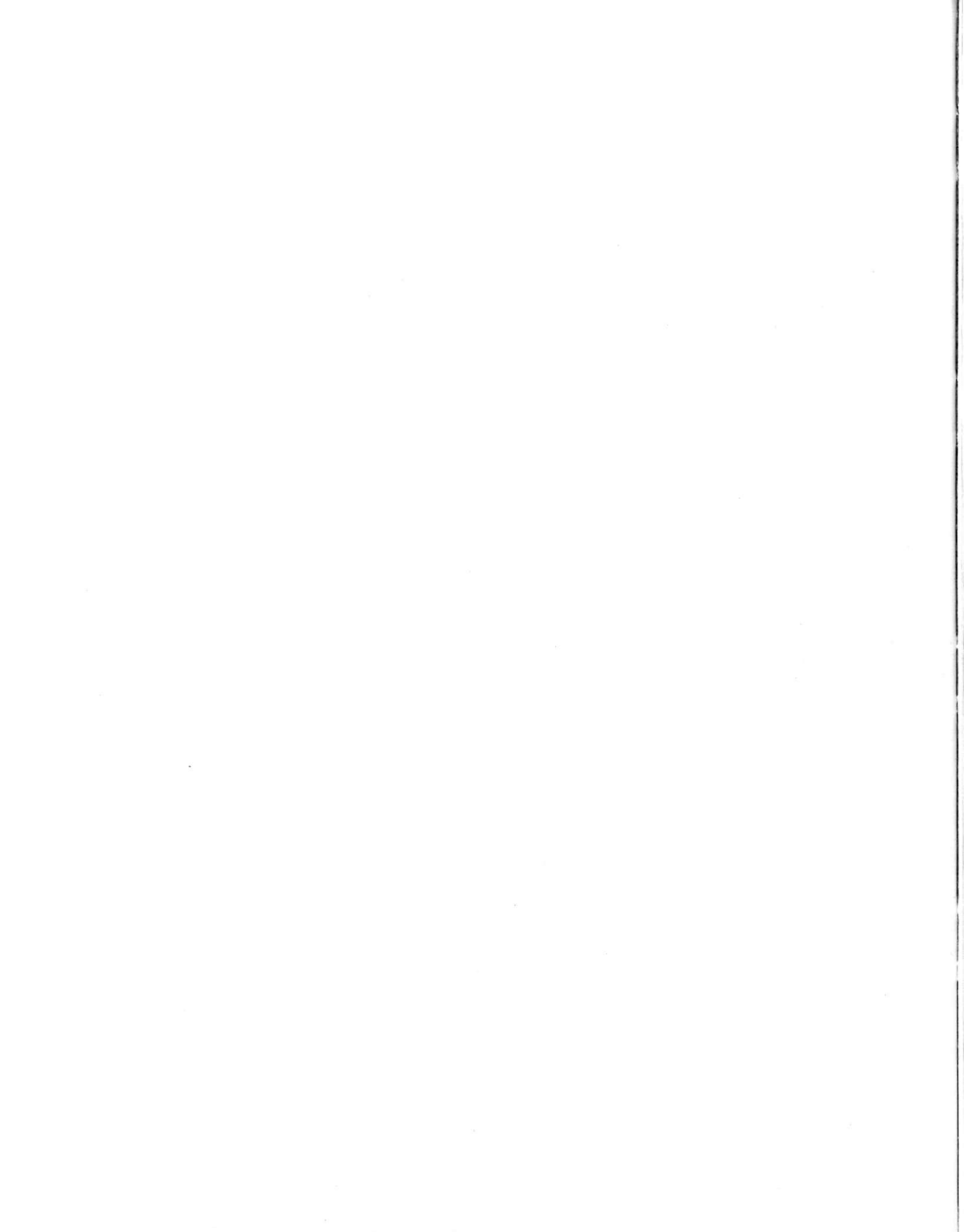
3. OSUNA, M.: *Guía del Museo de Cuenca*, 1983 (en prensa).

4. PALOMERO, S.: *Las vías romanas de Segóbriga y su contexto en las vías romanas de la actual provincia de Cuenca*, en homenaje al profesor don Martín Almagro (en prensa); y más extensamente en PALOMERO, S.: *Las*

*vías romanas de la actual provincia de Cuenca. Tomo I* (en preparación).

5. Aparte de otras obras, para la redacción de carteles nos hemos basado sobre todo en la magnífica publicación de CHEVALIER, R.: *Les voies romaines*, editado por Armand Colin, collection U, París, 1972.







Fernando Fernández Gómez  
Ricardo Lineros Romero  
Diego Oliva Alonso

## Museo y estadística. Proyecto de aplicación al Arqueológico de Sevilla

No vamos a descubrir en este trabajo el interés de la estadística como ciencia auxiliar a la hora de conocer o prever unos resultados o problemas determinados. La definición que da Mínguez es esclarecedora: "La estadística tiene por objeto aplicar las leyes de la cantidad a los hechos sociales para medir su intensidad, deducir las leyes que los rigen y hacer su predicción próxima". Uno de los objetivos prioritarios de la estadística es, pues, el conocimiento de los hechos sociales, los producidos por los individuos que componen una sociedad, los fenómenos de la vida colectiva. Su fin último, determinar las leyes a que obedecen esos hechos sociales.

Rusia y los Estados Unidos fueron los primeros países que, allá por los años veinte, pusieron en marcha la investigación sobre las relaciones entre el público y el museo. Después vendría el desarrollo de estos estudios en casi toda Europa. Se enfocó en un principio al número, "estatus" social, intereses y reacciones de los visitantes. La información se conseguía por medio de encuestas y de la observación directa del público, incluido el infantil, en el museo<sup>1</sup>.

En los años sesenta ya utilizaban en Europa cuestionarios solicitando del visitante datos personales y su opinión respecto al museo<sup>2</sup>. Los setenta fueron años encuestadores en el mundo de los museos. En algunos países se dio un carácter standard a las encuestas para una mejor comparación entre los distintos centros, ya

que el público sondeado era así más numeroso y aportaba una información más amplia<sup>3</sup>. Esta se obtenía por cuatro medios: encuesta, entrevista, observación y análisis. El proceso de encuesta se llevaba a cabo de muy diversas formas. Podía durar hasta varios años seguidos<sup>4</sup>, o se dividía en etapas, separadas por años. Se entregaban en los momentos de mayor y menor afluencia, a veces con numerosas posibilidades de respuesta<sup>5</sup>, utilizando el mismo cuestionario para los distintos tipos de visitantes<sup>6</sup> o diferenciándolos.

También la entrevista directa al público se ha llevado a cabo en distintas modalidades: eligiendo visitantes de manera periódica, por orden de llegada, en un determinado número de meses, entrevistando antes o después de la visita, y según la afluencia, variando el número de entrevistadores, ya fueran funcionarios o estudiantes voluntarios, y otras. Además de todos estos datos, tanto las encuestas escritas como las entrevistas reflejaban las características demográficas, personales y sociales de los visitantes (edad, sexo, educación, trabajo, gustos, deseos, procedencia, etc.), su actitud ante el museo (qué le interesa más, sugerencias, razón y frecuencia de la visita) y opiniones sobre cuestiones como los accesos, servicios que el centro ofrece, cuáles utiliza o echa de menos, qué parte le interesa más de la exposición, tiempo planeado para la visita y dedicado a ella en realidad, retentiva y recuerdos, etc. Los resultados

se documentan después en las tablas correspondientes<sup>7</sup>.

También las encuestas y entrevistas se aplicaban a los no visitantes del museo y se podían desarrollar en sus cercanías, con temas como función educativa que desempeñaba, precio de la entrada, gratuidad, horas de apertura, atracción que ejerce, y en especial, opinión sobre el museo y sus actividades: la imagen del museo.

La observación de la conducta de los visitantes en las salas y en los diversos servicios del centro<sup>8</sup>, es otro sistema de investigación utilizado normalmente, que puede aportar datos estadísticos muy valiosos: duración de la visita, individual o colectiva, guiada o no, conducta observada, recorrido seguido, atención preferente, servicios utilizados, etc.

Por último, es una fecunda fuente de información el análisis de las hojas de datos, en las que se refleja el número de entradas facilitadas, gratuitas o no, días de mayor afluencia, nacionalidad de los visitantes, número de grupos, frecuencia en períodos determinados durante un número de años, etc.<sup>9</sup>.

Encuestas, entrevistas, observación directa y análisis de datos numéricos parecen demostrar que las características de los visitantes de los museos no cambian a lo largo de los años que dura la investigación<sup>10</sup>. Las encuestas ponen de manifiesto que las personas formadas visitan los museos más a menudo que las que no lo están<sup>11</sup>, que éstas consideran



inadecuados los textos explicativos habituales y se quejan, en ocasiones, de la falta de literatura asequible para ellos en las salas.

En la actualidad parece observarse una rápida tendencia al crecimiento en el número de visitantes de los museos, apreciable a simple vista en las curvas de frecuencia, aunque sólo el diez por ciento de las personas acuden a los museos regularmente, el nueve por ciento nunca, el veinte por ciento sólo en el período escolar, y del total, el setenta por ciento son de enseñanza primaria y secundaria<sup>12</sup>.

La mayoría piensa que el museo es una institución que educa e informa, pero el diez por ciento rechaza que realice realmente esta labor<sup>13</sup>, pues considera que la forma de presentación no es la apropiada, por emplear un lenguaje museológico que no entiende<sup>14</sup>. También se queja, a veces, de la poca renovación de objetos en las salas, la ausencia de información exterior, la falta de actividades especializadas<sup>15</sup>, la corta apertura en horas que provoca agobio en las salas de mayor interés, la inadecuada ventilación e iluminación, la incompleta identificación de los materiales expuestos, la escasez de ayudas o apoyos educacionales, la falta de servicios como cafetería, salas de fumar, guardería infantil, aparcamiento, etc. Son todas sugerencias de gran interés y algunos museos han llevado a cabo, en ocasiones, planes concretos de mejoras basados en estos comentarios de los visitantes<sup>16</sup>.

Los niños, por su parte, juzgan el museo de acuerdo con lo que ven durante su visita. Piensan, en su mayoría, que es un lugar donde se guardan objetos antiguos, que un guía les enseña. Pero no conocen el trabajo científico del museo<sup>17</sup>.

Las encuestas nos informan sobre el tiempo dedicado por el visitante a cada sala y de las piezas que recuerda con más gusto o que considera mejores del museo. Opina sobre su presentación y es, en general, partidario de la claridad en el modo de exponer los objetos en vitrinas y sa-

las, porque el abigarramiento le pone en tensión y le impide una contemplación tranquila. Por medio de las encuestas conocemos las experiencias personales de los visitantes y las impresiones recibidas en el museo, en comparación con las que le proporciona el cine, la radio, la televisión o la lectura. La personalidad del visitante se refleja en la manifestación de sus deseos y en las sugerencias que presenta relativas a la renovación del museo. Por la encuesta conocemos, asimismo, la acogida que dispensa a la información, señalización, catálogos, guías, planos, visitas comentadas, radioguías, medios audiovisuales, etc., que el museo le facilita.

Datos de interés que la estadística de encuestas nos aporta son, por ejemplo, los del impacto de la publicidad efectuada con motivo de determinadas exposiciones temporales<sup>18</sup>, sobre la cuestión de la gratuidad o cualquier otro tema concreto. A propósito de la gratuidad, en los países donde este problema se ha sondeado, el público no parece demasiado preocupado por él. Y existen datos de museos que, tras introducir temporalmente la "tarifa cero", no vieron aumentar la afluencia de público a sus salas<sup>19</sup>.

#### *Previsión de futuro*

¿Puede un museo predecir su futuro? Antes de responder a la pregunta habría que investigar las relaciones que mantiene con su público. La encuesta nos dará datos esclarecedores<sup>20</sup>. Si existe comunicación entre quien crea, por ejemplo, una exposición y quienes la visitan, conoceremos la conducta del público en un momento determinado, y podremos prever el efecto que causará en él una nueva exposición. Pero vamos más allá. Una encuesta sobre la respuesta del público al trabajo del museo se puede llevar a cabo como investigación de marketing. Los medios de los economistas pueden ser aplicados al campo del museo para evaluarlo como institución. Los "compradores" son el público en general, diferenciado de acuerdo con

su actitud, sus opiniones, sus respuestas, su grado de atención, etc.<sup>21</sup>. E incluso, en base al principio biológico de la alometría de que "la forma de un organismo limita su crecimiento", lo importante sería disponer la estructura del museo, utilizando hasta donde sea posible la información del visitante, de manera que nunca esa estructura pueda limitar la capacidad de crecimiento y movimiento del centro<sup>22</sup>.

Teniendo en cuenta los principios enunciados, y convencidos de su importancia, en el Museo Arqueológico de Sevilla nos hemos propuesto llevar a cabo durante el próximo curso, con ayuda de los licenciados que en él realizan sus prácticas profesionales, un programa de información y actuación en el que se incluyen:

- Entrevistas al público antes y después de realizar la visita, con cuatro tipos de preguntas: demográficas, de motivación, conducta y reacciones.
- Breves encuestas a rellenar por el visitante.
- Observación directa del comportamiento y reacciones del público en las salas.
- Análisis de la estadística de visitas llevada a cabo sobre control de entradas.
- Análisis de los grupos escolares: las encuestas serían realizadas en los colegios antes y después de la visita al museo, al que se remitirían posteriormente los resultados para su estudio.

Contamos además con la información directa que nos proporcionan los guías (licenciados en prácticas también) de las visitas explicadas que desde el año 1980 se vienen realizando, en un principio sólo sábados y domingos, y desde 1982 a diario. La observación del público infantil y adulto, sus preguntas, intereses, conducta, nos han hecho conocer sus reacciones y comportamiento en las diferentes salas, pero no tenemos todavía reflejados estadísticamente esos datos, lo que nos sería de gran utilidad a la hora de tomar decisiones.



Todo esto nos llevará a conocer las razones por las que el público viene al museo, el interés preferente de los visitantes ante los diferentes períodos históricos, sus sugerencias sobre posibles mejoras a introducir en él, formas posibles de cooperación, actividades, etc., datos todos de gran interés porque nos darán la imagen que el museo tiene en el exterior y el papel que desempeña en los diferentes grupos sociales de la ciudad y fuera de ella.

Es evidente que los resultados de las encuestas no van a resolver los problemas del museo, pero nos ayudarán a conocerlos mejor. Se nos podría objetar que si desde los años veinte se está experimentando e investigando en el mundo sobre este tema, y se conocen las conclusiones, que se empiecen a aplicar éstas sin más, como se ha hecho en otros lugares. Creemos, sin embargo, que los problemas de hace unas décadas no son los mismos que los de hoy, ni el público que visita el Museo Arqueológico de Sevilla es el mismo que visita otros museos de la ciudad, y es, por supuesto, distinto al que pueda visitar los de Moscú, Toronto, París o Viena. Nuestro museo tiene unas características determinadas y unos problemas específicos, y sería de un enorme interés conocer hasta qué punto el público capta aquellas características y es consciente de estos problemas y deficiencias.

Vemos, por ejemplo, que el número anual de visitantes se incrementa de manera constante, causando este crecimiento trastornos tanto al visitante, posibles incomodidades e interferencias, como al museo, mayores dificultades para lograr el mantenimiento del orden y el silencio precisos, la protección de las piezas, la limpieza general en las salas y servicios, etc. Habría que tomar medidas necesarias, como aumentar el número de vigilantes, darles una formación especial adecuada al centro, simplificar al máximo los recorridos en las salas, abrir más accesos en las más frecuentadas para facilitar visita y ventilación, distribuir entre los visitantes hojas con instruc-

ciones en varios idiomas con información específica, ampliar el número de horas de visita en pro de una afluencia más equilibrada y dispersa, etc. ¿Hasta qué punto el visitante es consciente de estos problemas o pasan para él desapercibidos mientras capta, por el contrario, otros en los que nosotros no nos hemos fijado y que pueden tener quizá una fácil solución?

### *Adaptación público-museo*

Con cierta frecuencia se discute sobre el tema de a qué parte del público ha de dedicarse preferentemente el museo. Ya en 1974, Luis Monreal<sup>23</sup> hablaba de ciertas tensiones existentes entre dos tendencias muy definidas de los museólogos: la tradicional, seguida por los grandes museos del mundo, y la de vanguardia, más experimental y progresista. Se achaca en general a los grandes museos falta de interés hacia las actividades pedagógicas. Los museos tradicionales, sin embargo, con un tratamiento adecuado, podrían evolucionar sin estridencias hacia una mejor utilización pedagógica de sus materiales, como se ha visto en algunos de ellos, verdaderamente ejemplares. También existe tensión entre quienes desean adoptar una postura populista, dedicada preferentemente al niño y al adulto sin formación, que sólo tiene conocimientos de estudios básicos<sup>24</sup>, y quienes piensan que hay que dedicarse a un nivel de comunicación más alto, de tipo universitario.

Pensamos que es preciso alcanzar un equilibrio, y sin sacrificar la calidad, romper con un posible "culto al número de entradas". Es importante saber cuántos, pero también saber quiénes. No hay que montar las salas del museo sólo para la comprensión de esos interminables grupos escolares de diez a catorce años. Hay que comunicar a todos los niveles, sin favorecer a ninguno de ellos en detrimento de los otros, tarea difícil, que ni la escuela ni la universidad pueden hacer, y más hoy que se tiende a ceder a la presión en favor de la comunicación de masas.

Hace falta mucha habilidad para satisfacer esa exigencia y no sacrificar la calidad al gusto de la mayoría. Porque el museo ha de informar y deleitar a todos<sup>25</sup>, ha de comunicar a todo el mundo, también a las minorías, y si no son adecuados los recursos con que cuenta, ha de tomar una decisión, sin perder de vista que la educación de los escolares es uno de los aspectos del museo como vehículo de comunicación, pero no el único ni el más importante, y no hay que caer por ello en la tentación de convertir un museo pedagógico en un centro paidológico. Las actividades para el gran público del museo, el infantil, ya están organizadas, o a punto de organizarse en nuestro museo: visitas explicadas, guías específicas, actividades apropiadas, talleres para niños, etc. ¿Qué más podemos hacer? Las encuestas podrán darnos sin duda alguna respuesta, pues estamos convencidos de no haber previsto ni haber sacado todavía al museo todo el provecho deseable en beneficio del escolar.

Es importante fijar con claridad los objetivos del museo y proceder a la revisión periódica de los mismos de acuerdo con las variaciones de nuestra sociedad cambiante. ¿Sabemos qué estamos comunicando o qué queremos comunicar? ¿Sabemos a quién nos estamos dirigiendo? Al preguntarnos cómo atraer al nuevo público, ¿no nos estamos convirtiendo en una rama, la rama docta, de la industria del espectáculo?<sup>26</sup>.

Hay que determinar los métodos de trabajo educativo para este nuevo público que llena nuestros museos. El del siglo XIX y primera mitad del XX era reducido. Tras la segunda guerra mundial uno nuevo y numeroso irrumpe en ellos, como consecuencia de procesos complejos que provocarían la aparición de corrientes sociales defensoras de la participación popular en la cultura. Con estos cambios se reconoció al museo un lugar entre las grandes instituciones culturales.

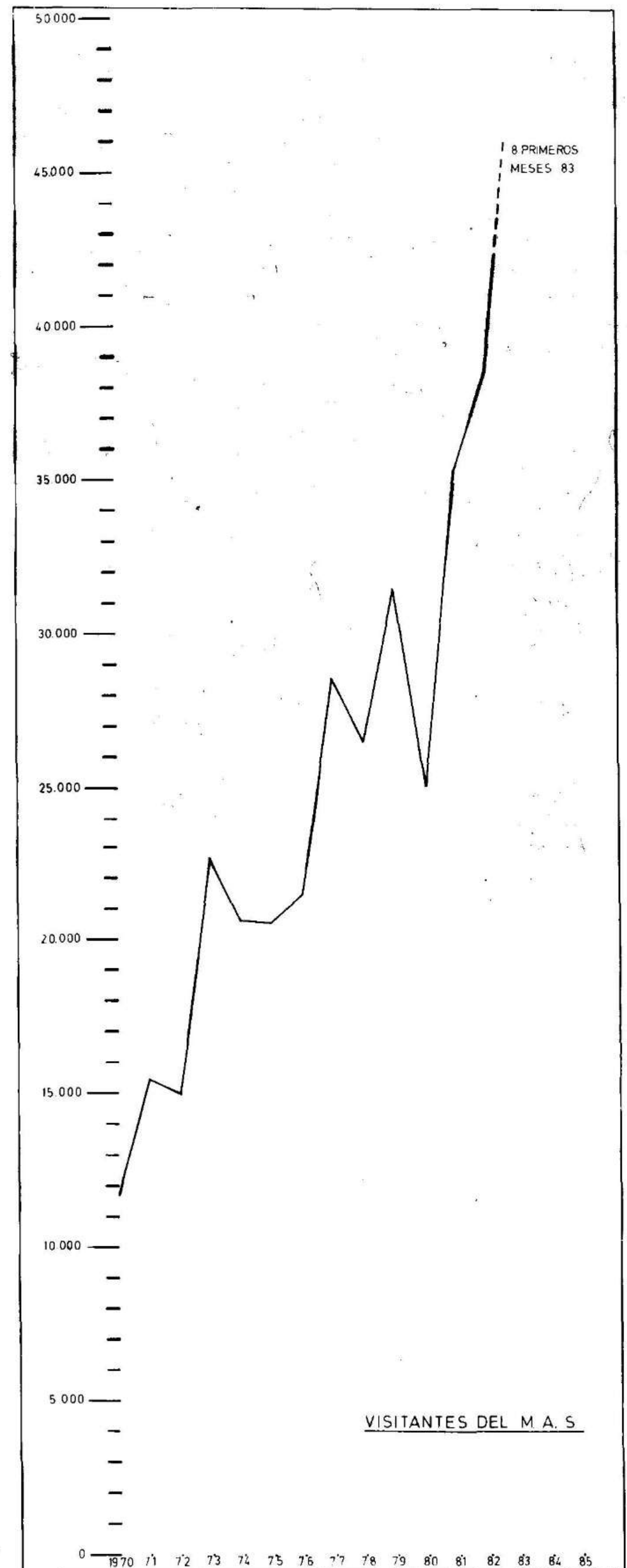
En los años setenta se produjo un nuevo aumento de visitantes, pero no se llegaron a analizar a fondo



sus condiciones intelectuales. Hoy se piensa que todo estudio ha de tener en cuenta los variados niveles de nuestro público: el niño, el adulto sin formación o con ella, y el especialista, con diversa capacidad cada uno de participación en sus visitas.

Posteriormente se implantarían métodos especiales, educativos o informativos, para cada uno de esos grupos sociales. En cuanto al niño, se fomentó sobre todo su participación activa para conseguir la comprensión del objeto. Al adulto sin formación se le ofrecieron facilidades especiales para inducirle a visitar el museo y a comprender lo expuesto. Hoy, los medios audiovisuales ayudan a adaptar el museo a sus aspiraciones. Y no hay que olvidar, aunque de un museo arqueológico se trate, la necesidad de estimular también la noción de cosas de valor estético de ese nuevo público<sup>27</sup>.

¿Es preciso entonces acabar con el academicismo de la exposición permanente? ¿O tratar mejor de cambiar el gusto o nivel cultural de los visitantes? ¿Sería necesario suavizar la literatura de especialistas, para evitar que el público profano se siga preguntando qué será o para qué servirá aquello tan magnífico, hermoso o extraño? ¿Acabamos por aceptar sus razones y ponemos el museo a la altura de su público o intentamos poner a éste a la altura de su museo? Una cosa tenemos clara por encima de toda posible crítica o decepción: no podemos vulgarizar al museo. Este ha de seguir siendo, por tanto, o comenzar a ser de verdad, con los medios adecuados, antes que nada, centro de investigación y de difusión de la investigación, a todos los niveles, sin que nadie pueda sentirse extraño en él, donde todos encuentren algo al menos de lo que buscan, pero sin rebasar unas cotas mínimas que han de superarse en otros centros. No obstante, estamos de acuerdo, y en este sentido trabajamos también, siguiendo las corrientes europeas y las recomendaciones del ICOM<sup>28</sup>, en que la acción educativa y cultural es una de las





misiones esenciales del museo, y que éste está llamado a jugar un papel esencial en ese aspecto, solo o aliado a otras instituciones educativas y culturales, adaptándose a la evolución de los métodos pedagógicos, tal como se entendió en la conferencia de Moscú, donde se llegó a un ensayo de definición específica a la vista de los diferentes matices que en el mundo puede llegar a alcanzar este término: "La educación es la acción que, por la adquisición de conocimientos y la formación de la sensibilidad, ayuda al enriquecimiento del visitante, cualquiera que sea su nivel social o cultural, su edad o procedencia. Las funciones de base del museo (recogida, estudio, preservación y presentación de elementos del patrimonio natural y cultural) son los soportes necesarios de esta acción"<sup>29</sup>. No puede, pues, faltar esta actividad en un museo, pero tampoco puede acabar suplantando a la anterior. Las dos son precisas si queremos lograr un desarrollo armónico de nuestros centros.

La manera de presentar y documentar objetos y culturas es lógicamente esencial en un museo. Pero, ¿a quién hemos de adaptar este modo de presentación? ¿A los niños, puesto que ellos son quienes llenan sus salas a diario? ¿Y qué hacer entonces con el público culto? La solución razonable podría ser establecer dos niveles de información: uno para el adulto sin formación y el niño, y otro destinado al hombre formado. El museo ha de impactar y resultar atractivo a las masas. Pero ha de ser a la vez, y pensamos que sobre todo, centro de información, investigación y difusión de esta investigación, misiones todas que implican una gran necesidad de recursos humanos y materiales con los que desgraciadamente hoy no contamos, a pesar del más o menos numeroso grupo de universitarios, en la actualidad más de treinta en nuestro museo, que realizan sus prácticas profesionales y refuerzan ese nivel aludido, posibilitando de este modo una serie de actividades, que rebasan con mucho las posibilidades de la reducida plan-

tilla del centro, y colaborando a que éste sea un centro vivo de investigación y formación científica<sup>30</sup>.

El museo ha de ser, por tanto, centro impulsor, organizador y sede de conferencias, seminarios, cursillos, congresos, simposios, en los que se continúe la labor iniciada en la universidad.

### ***¿Qué información tenemos en nuestro museo?***

¿Cuántos visitantes y de qué tipo pasan normalmente por el Museo Arqueológico de Sevilla? Ese público de cada día, ¿quién lo compone? ¿Son amantes de lo misterioso, de lo atractivo o de lo que han oído decir que es importante? ¿Son hombres de negocios, artesanos, funcionarios, técnicos? ¿Gentes de la ciudad o turistas? ¿Jóvenes o maduros? ¿Abunda más el elemento masculino? ¿Qué tiempo pasa en el museo cada uno? ¿Van allí por distraerse o por aprender?

Desde 1972 a 1982 el Museo Arqueológico de Sevilla ha tenido un total de 286.098 visitantes. En 1972 fueron 15.003, con una media diaria (exceptuados lunes y festivos) de 50,01 visitantes. En 1982 se alcanzaron 38.285, con una media de 127,61. En los seis primeros meses de 1983 ya se ha rebasado esa cifra, llegando a los 255,22 visitantes diarios. La máxima afluencia de visitas colectivas (escolares o no) e individuales se registra en los meses de marzo a mayo, y la mínima en julio y agosto.

Desde la reapertura del centro en 1969, en que era visitado mensualmente por unas mil personas, hasta hoy, la asistencia se ha multiplicado por cuatro. El aumento más espectacular, sin caídas de la curva, se produce a partir de 1980 en que se pasa de 26.000 a 35.000 visitantes, sin que exista ningún motivo aparente que lo justifique. Quizá guarde relación con las remodelaciones e innovaciones en algunas salas del centro en las que se han introducido numerosos objetos nuevos de interés, producto de recientes investigaciones arqueológicas en la provincia. También han podido colaborar a

ello: la incorporación del sistema de proyección de audiovisuales y vídeo a diario, la apertura al público especializado de la biblioteca del centro, la ambientación musical de las salas, la progresiva puesta a punto de la mayoría de éstas, las exposiciones temporales periódicas montadas en los últimos años, las noticias en la prensa sobre hallazgos de interés por los arqueólogos del museo que el público quiere enseguida conocer, las entrevistas en los medios de difusión social a personas relacionadas con el centro, conferencias, cursillos, congresos, simposios, celebrados en los últimos años, la introducción de la gratuidad para todos los españoles, los grupos escolares, la incorporación en masa de la población infantil y militar, el ansia de cultura de la gente, el entorno del museo, en cuyo parque se celebran actualmente con frecuencia competiciones deportivas, días de animación cultural, mimo, flamenco, concursos, etc., con gran afluencia de público, todo ello ha contribuido a que el museo deje de ser considerado sólo como lugar donde se almacena y exponen objetos antiguos, para empezar a ser, para muchos, un centro cultural vivo, abierto a todos.

¿Debemos conseguir para este público nuevo, interesado en un museo centro cultural, un lugar más cómodo, más acogedor, mucho más informador y algo menos formalista? El solo hecho de preguntárnoslo ya nos pone en camino hacia orientaciones y reformas que el centro podrá realizar gracias a la ayuda, guía e información sobre su imagen que la estadística le preste.

La observación directa del público que visita nuestro museo a lo largo de los años, sin ninguna intencionalidad estadística, nos lleva a incluirlo dentro de siete grupos principales:

— Los turistas. Sus guías de mano de la ciudad incluyen el museo junto a iglesias, plazas públicas, parques o restaurantes famosos. Recorren las salas, salvo excepciones, a gran velocidad, para pasar rápidamente a la siguiente línea de su guía.



— Los “tesoreros”. Es el grupo de visitantes que ha oído hablar del “Tesoro de El Carambolo”, única meta que les trae al museo. Se ha comprobado que en ocasiones en que la planta de prehistoria ha sido cerrada transitoriamente, por cualquier motivo, no han sentido interés por el resto de las salas y se han marchado.

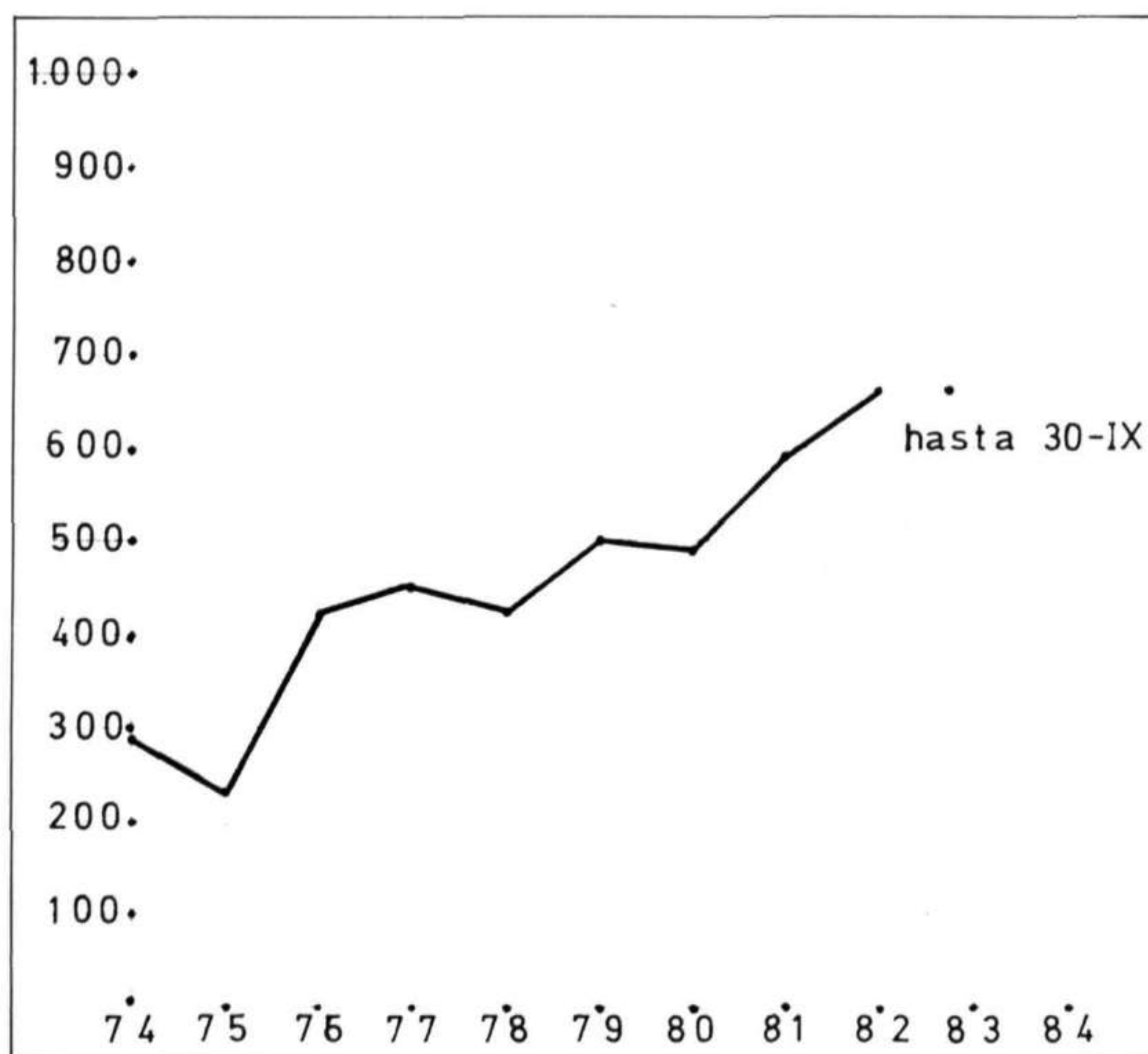
— Los estudiantes universitarios. En pequeño número. Son sobre todo de geografía e historia o arte. Vienen sólo cuando han de realizar algún trabajo sobre temas relacionados con las colecciones del museo o en las visitas programadas por el seminario de la cátedra de Prehistoria y Arqueología.

— Los soldados. En visitas organizadas por los distintos centros militares, o individualmente, haciendo turismo. Pero no se les puede incluir en el primer grupo, ya que su visita carece de las características prisas de aquél.

— Los fieles amantes del museo. Lo visitan con frecuencia para ver las posibles innovaciones, pero son escasos.

— Los investigadores. La mayoría son especialistas que sólo se interesan por las salas correspondientes al período histórico o incluso a la pieza concreta que quieren estudiar o contemplar. Junto a ellos los licenciados que desean hacer sus memorias de licenciatura o tesis doctorales sobre temas relacionados con la arqueología andaluza.

— Las familias de la localidad. Deciden pasar su día de fiesta en el parque en que se halla enclavado el edificio. Pasean tranquilamente, de sala en sala, se sientan, contemplan un gran rato piezas interesantes y pasan sin detenerse junto a otras que lo son más. Su inquietud por visitar el museo no deja de ser un pasatiempo. Algunos vuelven, pero a muy largo plazo. La mayoría viene a dis-



traerse a este edificio “donde se enseñan cosas curiosas”. Vienen con el mismo ánimo, humor y actitud que al parque o al teatro, e interrumpen su visita en cualquier momento, pues el recorrido completo al museo resulta para ellos agotador, por lo desbordante de su contenido.

— Los colegios. El grupo más numeroso, que abarrotan durante los meses del curso escolar las salas del museo de martes a sábado.

Es indudable que sería de un enorme interés conocer estadísticamente qué impresión causa el museo a cada una de estas categorías de público, qué vienen a buscar a él y qué es lo que realmente encuentran. Y es lo que nos proponemos conseguir por medio de las correspondientes encuestas.

La duración de las visitas viene a ser por término medio aproximadamente de una hora, que, repartida

entre las numerosas colecciones expuestas, no permite dedicar más de tres minutos a cada una de las veintisiete salas que posee el centro.

¿Hasta qué punto está la gente interesada por los museos? Las exposiciones temporales, los programas audiovisuales y la organización de otras actividades de este tipo les induce probablemente a volver, pero no a la exposición permanente, quizá porque a ésta se le da en general un tratamiento más riguroso, menos atractivo que a las exposiciones temporales, que parecen ser más la actividad popular del museo, por ser en general más asequibles a todos ya por la novedad que representan, ya por el esfuerzo de publicidad que en esos casos se lleva a cabo. Son todos interrogantes a los que esperamos poder contestar en un futuro inmediato por medio de las encuestas y el análisis estadístico. ■



1. Coloquio Internacional sobre el museo y el nuevo público, Cracovia, 1968, "Nouvelles de L'Icom", 22, n.º 1, 1969.
2. DOUGHTY, Ph.: *The Public of the Ulster Museum: A Statistical Survey*, "Museums Journal", 68, 1968, n.º 1, pág. 19 y 25.
3. FRANCES CHINI, J.: *Solving the Visitor Identity Crisis*, en "Gazette", 10, 1977, n.º 4, pág. 35 y 37.
4. ALT, M. B.: *Four years of visitor surveys at the British Museum (Natural History) 1976-79*, "Museums Journal", 80, 1980, n.º 1, pág. 10 y 19.
- RAMSEY, M. A.: *Learning and Exhibits: Space to Learning*, "Museum News", 52, 1974, n.º 6, pág. 49-51.
- ANSORG, H.: *Besucher in Museen der G. D. R.-eine soziologische Untersuchung aus dem Jahre 1973*, "Museum und Besucher", 1976, pág. 8 y 85.
5. IMMELMAN, H. F. L.: *A Survey of Visitors to the East London Museum*, "Samab", 11, 1974, n.º 4, pág. 106-107.
6. LEROND, Michel: *Sondage effectué auprès des visiteurs du Musée de Rouen en 1974 et 1975*, "Bulletin de liaison des musées d'histoire naturelle", 1976, n.º 27, pág. 18 y 22.
7. ALT, M. B.: *Op. cit.*, 1980.
8. PRAGUE ROCHELLE, H.: *The University Museum Visitor Survey Project*, "Curator", 17, 1974, n.º 3, pág. 207 y 212.
9. FILIP, F., y BALANCINI, M.: *Consideratii asupra relatiei muzeu-public in cadrul Muzeului tehnic "prof. ing. Dimitrie Leonida" din Bucuresti*, "Muzeelor si monumentelor-Muzeu", 15, 1978, n.º 2, pág. 23 y 29.
10. ALT, M. B.: *Op. cit.*, 1980.
11. LAJDMJAE, V. I.: *Fine Arts Exhibitions and Their Visitors*, Metodicky list, Moravská galerie, 1976, n.º 22, pág. 43-45.
12. VON TORCIK, J.: *Slovak Museum of Agriculture, Nitra: Museum Attendance*, "Agrikultura", 12, 1974, pág. 155 y 163.
13. MRSCHAR, Renate I.: *Visit of Museums - Not Simply Leisure Time Entertainment. Museumsbesuch. Kein reines Freizeitvergnügen*, Mitteilungsblatt der Museen Osterreichs, 23, 1974, n.º 9 y 10, pág. 110 y 113.
14. DUNCAN, C.: *Problems of Museum Interpretation*, Bilten informatica museologica, 1973, n.º 16, pág. 4.
15. RAMSEY: *Op. cit.*, 1974.
16. PERSEGATI, W.: *Una iniziativa per conoscere il pensiero dei visitatori dei Musei Vaticani*, Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie, I, 3, 1979, pág. 152-169.
17. GREGOROVA, A.: *Results of a Sociologic Survey: "Museum and the School 75/76"*, Múzeum, 23, 1978, n.º 4, pág. 5 y 19.
18. ANGELI, W.: *Die Ausstellung "Idole" und "Welt der Wikingen"*, Mitteilungsblatt der Museen Osterreichs, 22, 1973, n.º 5 y 6, pág. 52 y 54.
- VON TOROIK: *Op. cit.*
19. LUCKER, G.: *Zur Statistik der Museumsbesucher, 1973*, Mitteilungsblatt der Museen Osterreichs, 23, 1974, n.º 1 y 2, pág. 4 y 8.
- LUCKER, G.: *Statistical Dates on Museum Attendance in Austrian Museums for the Year 1974*, Mitteilungsblatt der Museen Osterreichs, 24, 1975, n.º 3 y 4, pág. 29 y 32.
20. SCHMID, F.: *Can Museums Predict Their Future?*, Museums News, 52, 1973, n.º 3, pág. 48 y 51.
21. VAN DER VLIET, V.: *Marketing Museums: Problems and Strategies*, "Samab", 13, 1979, n.º 5, pág. 172-180.
22. LOMIS, R. J.: *Museums and Psychology: the Principle of Allometry and Museum Visitor Research*, The Museologist, 1973, n.º 129, pág. 17 y 23.
23. ESPINOS, R.: *Los técnicos opinan: Luis Monreal Agustí, Secretario General del ICOM*, Información Arqueológica. Boletín Informativo del Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, n.º 14, 1974, pág. 49.
24. PORTER, J.: *Una nota sobre el "museo como vehículo de comunicación"*, "Museum", 138, 1983, pág. 82.
25. STRONG, R.: *El museo como vehículo de comunicación*, "Museum", 138, 1983, pág. 75 y 81.
26. STRONG, R.: *Op. cit.*, 1983.
27. Coloquio Internacional sobre el museo y el nuevo público. Cracovia, 1968, "Nouvelles de L'Icom", 22, n.º 1, 1969.
28. Coloquio sobre el papel educativo y cultural de los museos, Moscú, 1968, "Nouvelles de L'Icom", 21, n.º 3, 1968, pág. 28.
29. *Ibidem.*
30. BELTRAN LLORIS, M.: *Teoría del Museo II: El Museo Provincial de Zaragoza (1974-1978)*, "Caesaraugusta", 1978, 45 y 46, pág. 233 y ss.







## Salas de etnografía del Museo Provincial de Guadalajara

Desde hace algunos años se venía observando en la provincia de Guadalajara un gran interés por los temas de la cultura tradicional rural, puesto de manifiesto con la aparición de diversos estudios científicos. A partir de los trabajos de campo y la documentación recogida por Eulalia Castellote Herrero para su tesis doctoral, principalmente sobre oficios artesanos, y con el apoyo del director del museo, don Dimas Fernández-Galiano, se pensó recoger material representativo de los mismos y, en general, sobre las distintas actividades de la vida campesina, que sirvieran de base a la formación de la futura sección de etnografía.

Gracias a la ayuda económica de la Dirección General de Bellas Artes, en abril de 1983 se inauguró esta nueva sección del Museo Provincial, planificada según criterios etnográficos y didácticos por la propia Eulalia Castellote.

Previamente al montaje de la exposición se restauraron las piezas que se consideraron necesarias y se realizó toda la labor de documentación: inventariado, ordenación y catalogación, por entenderse esto como una de las primeras y principales labores que debe efectuar el museo para poder cumplir otras, tales como investigación, comunicación y divulgación.

El Museo Provincial está instalado en el palacio del duque del Infantado, gran edificio construido a finales del siglo XV bajo la dirección de Juan Guas. Su estructura es cerrada lo que le da cierto carácter mili-

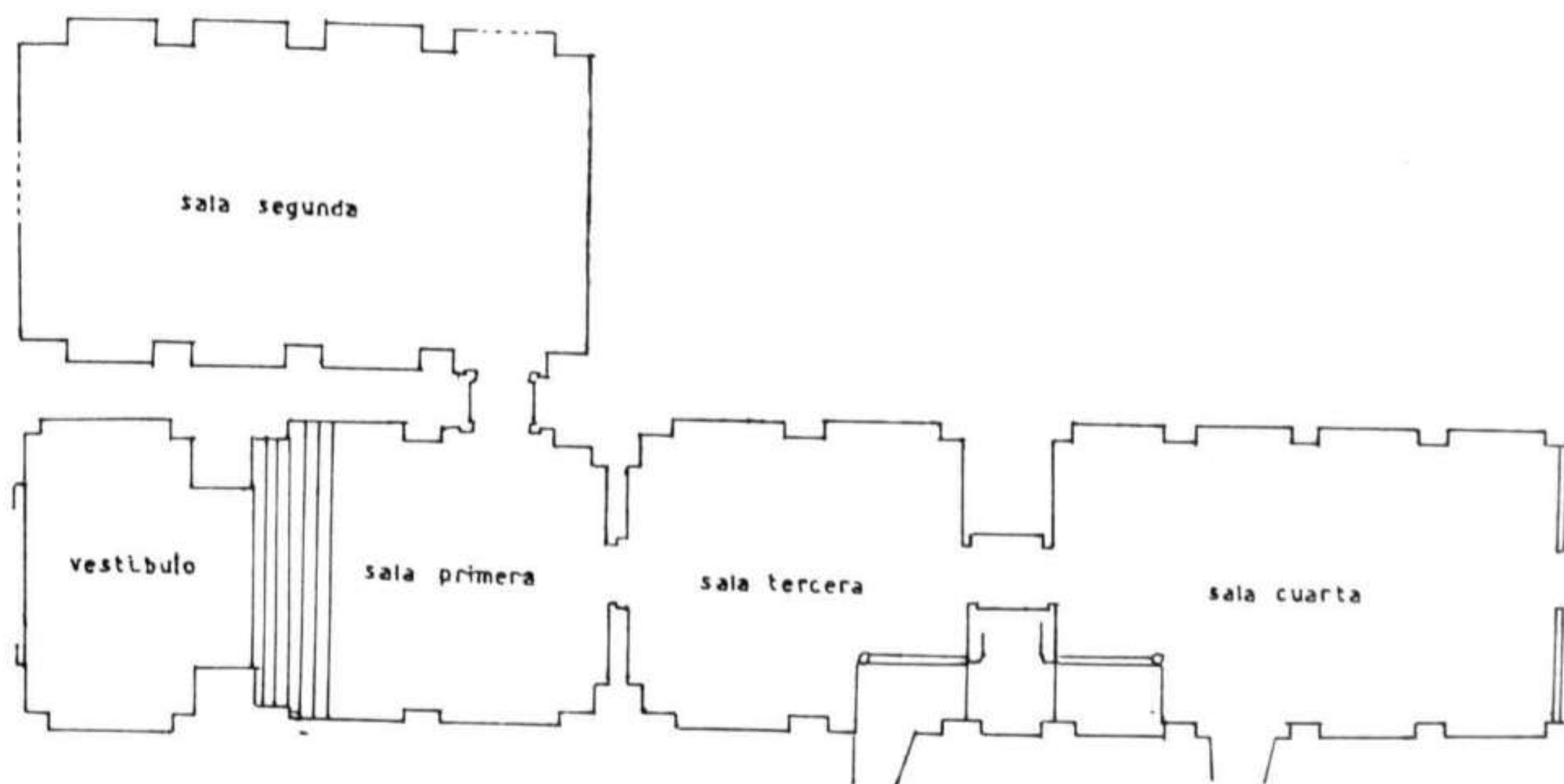
tar, con fachada plana, alargada, propia de la época. La planta es cuadrada con patio rectangular ricamente decorado por Egas Cueman, que también talló la portada de la fachada principal. Tiene doble arquería superpuesta en los cuatro lados, de arcos conopiales mixtilíneos y en sus paramentos se abren escasos vanos. Emplazado en una de las principales entradas a la ciudad, ante él se extiende una gran explanada que permite contemplar el edificio sin ninguna dificultad.

Prácticamente arruinada su estructura interior tras la guerra civil, fue restaurado en los años 60 y acondicionado para la nueva función que iba a desempeñar como centro cultural. Además del Museo Provincial, el palacio alberga en su primer piso a la Biblioteca y al Archivo Histórico Provincial.

Las cuatro salas en las que ha sido instalada la sección de etnografía, condicionaban en gran medida el contenido y la distribución de la colección. Antiguas caballerizas del palacio, se encuentran situadas en la planta sótano y tienen dos accesos independientes de la sección de Bellas Artes, una por la fachada principal y otra por el patio que es llamado "de los leones".

El estado de abandono en el que se encontraban hizo necesario efectuar una serie de obras que las adecuaran, sin variar la distribución de las mismas. Al ser un espacio carente de luz natural, se revocaron y pintaron las paredes y los techos de blanco por ser un color que no resta luminosidad y se optó para los suelos por la baldosa roja de cerámica que crea un ambiente propicio para la temática de la exposición.

1. Planta de las salas.





En relación también con los elementos expositivos, se levantaron en las salas anchos zócalos a lo largo de una de sus paredes para exponer objetos como complemento de las vitrinas.

### *Planteamiento de la exposición*

Podemos decir que la sección está configurada por dos grandes bloques:

- Industrias de producción: ganadería y agricultura principalmente.
- Industrias de transformación de las materias primas: tejido, herrería y alfarería.

Estos temas se presentan en un nivel de lectura medio, ordenados siguiendo, a grandes rasgos, el esquema utilizado en los trabajos de investigación realizados previamente a la recogida de muestras:

1. Explicación del proceso, técnicas y condiciones de trabajo mediante paneles informativos y fotografías.
2. Exposición de los objetos que ayuden a comprender las técnicas: construcciones e instrumentos.
3. Exposición del producto resultante finalmente.

Para la mayor parte de estos últimos se ha elegido la presentación en vitrinas que, si bien se ha dicho en ocasiones que no son los lugares "ideales" para ello porque, al mis-

mo tiempo que nos comunican con la pieza, nos alejan de ella, las características físicas de las mismas, materia, tamaño, etc., aconsejaban su uso para mayor seguridad.

Estas vitrinas, de gran amplitud, unas veces van colgadas en la pared, ocupando huecos que existen entre pilares adosados a ella y otras están exentas en el centro de las salas sobre un soporte sólido de medidas semejantes a las de la vitrina pero bajo en relación con la altura de la misma, lo que hace buen efecto y da buena visibilidad. En este último caso los laterales se aprovechan para colocar los paneles explicativos con fotografías. Cada una de ellas tiene iluminación propia que, desde una cubierta de cristal, incide verticalmente sobre los objetos.

Las construcciones y los instrumentos de gran tamaño: arado, yugo, telar, torno..., se han expuesto sobre las peanas o zócalos de los que hablábamos antes. Estos objetos, al igual que los paneles informativos se iluminan directamente con focos colocados sobre rieles en el techo.

La construcción de la maqueta de la casa serrana y la reproducción de un molino harinero, un horno de pan y la fragua ayudan a establecer un alto nivel de comunicación entre el objeto y el sujeto que lo observa, pues al estar realizados a tamaño natural o a pequeña escala, se hace



4. Maqueta y paneles del molino harinero.

más fácil la comprensión de su mecanismo de funcionamiento.

Todos los objetos expuestos se han seleccionado de manera que sean suficientemente representativos del hecho que se quiera dar a conocer, sin caer en el agobio de piezas y la reiteración.

### *Contenido*

Guadalajara, como provincia eminentemente rural, ha sufrido en las últimas décadas el cambio social que a nivel general se ha producido en el campo español y en toda la sociedad en conjunto.

Su economía basada tradicionalmente en el cultivo de cereales, vid y olivo principalmente, y en la producción de ganado ovino, cabrío y aviar, tenía que adaptarse a las nuevas circunstancias, introduciendo nueva maquinaria y cambiando estos cultivos por otros más fáciles de comercializar que permitieran al hombre del campo entrar en las redes del mercado nacional. Cuando esto ha ocurrido, la dependencia del exterior ha pasado a ser total, sin que cambiara, en contra de lo que pudiera pensarse, su situación, también tradicional, de subsistencia.

Sin embargo, la estructura social y económica del campo y la distribución de la propiedad en esta provincia no hizo posible, en la mayoría de los casos esta adaptación, y, a

2. Vitrinas y paneles introductorios.



3. Vitrinas y paneles explicativos de la sala I.





partir de los años 50, empezó el éxodo hacia las grandes capitales de provincia que ofrecían posibilidades de trabajo más seguras y rentables. Posteriormente, la creación de industria en el corredor Madrid-Guadalajara hacia los años 60 hizo concentrarse gran parte de la población de la provincia en esta zona, donde únicamente en la actualidad continúa el crecimiento demográfico. Mientras, el resto, que sigue siendo rural, se sigue despoblando, quedando en ella una mayoría de ancianos que son testigos vivos de una cultura que desaparece un poco con cada uno de ellos y que el museo de alguna manera quiere recoger y transmitir.

A través de la exposición se puede observar el nivel de autoabastecimiento que corresponde a una comunidad preindustrial eminentemente rural, agrícola o ganadera que conoce y sabe transformar las materias primas que le proporciona el medio ambiente en el que se desarrolla. A las actividades primarias les acompañan una serie de oficios que le son indispensables y complementarios, como el de herrero que repara aperos de labranza, el de alfarero que provee a la población de un variado conjunto de útiles domésticos donde consumir y preparar alimentos, o los tejedores que proporcionan telas para cubrir las necesidades de abrigo, por ejemplo, y por citar solamente los que están representados en esta sección en la actualidad.

Junto a lo que es propiamente su oficio, el hombre del campo realiza otras muchas actividades complementarias a sus quehaceres que le dotan también, a su vez, de una gran dosis de autoabastecimiento respecto a su comunidad, y al mismo tiempo constituyen una ayuda a su precaria economía familiar. Entre ellas se han seleccionado la elaboración del queso, la matanza y la apicultura.

Un panel informativo con el esquema de distribución de las salas y otro con los datos básicos de los caracteres geográficos, económicos, so-



5. *El pastor y su rebaño.*

ciales y de folklore, introducen al público en el tema.

A continuación se ha seguido el siguiente orden expositivo:

#### *Sala I: El pastor y su rebaño*

Nos muestra la figura del pastor en un gran dibujo con la indumentaria que le caracteriza, compuesta de manta, garrota, morral y al perro que siempre le acompaña. En las vitrinas aparece su equipamiento para cuando ha de permanecer mucho tiempo en el campo: trébedes, caldero, sartenes, cuernos para beber

o guardar condimentos y cucharas que él mismo talla en madera o cuerna, expresión sencilla del arte pastoril, y por último, las actividades que comprende el pastoreo: vigilancia y cuidado del ganado, para lo que se ayuda con el sonido de los cencerros; la marca y el aprovechamiento de la leche —ordeño, jarreo, elaboración del queso y del requesón— y en ocasiones también el esquila, al comienzo de la primavera, para obtener lana.

#### *Sala II: Ciclo del pan-hogar-alimentación*

En esta sala no hay vitrinas. Sobre un zócalo que se extiende a lo largo de una de las paredes aparecen los utensilios más representativos de cada fase del cultivo de cereales. En el centro, y también sobre zócalo, se presenta la maqueta del molino harinero, el hogar de una casa serrana con su horno para cocer el pan y los utensilios necesarios, la maqueta de la vivienda serrana por el exterior y los instrumentos de la matanza y la apicultura. Separando estos temas existen paneles con información y documentación gráfica. También se han colocado éstos entre los huecos que hay entre pilares, que en otras



6. *Friso explicativo del proceso de cultivo de los cereales.*



salas se aprovecharon para las vitrinas.

Se recogen aquí aspectos de la vida campesina que giran en torno a la actividad principal: la agricultura.

Por ser el más frecuente y el de mayor volumen en la provincia se ha elegido la descripción del cultivo de cereales. Su ciclo de labores marca el ritmo de la vida y de la comunidad. Cada una de ellas va acompañada del instrumento que la caracteriza: labranza-arado-yugo, siega-hoz, trilla-trillo, aventado-horca y los utensilios, importantes para completar el proceso, de transporte y medida.

Una vez que el grano está medido, el labrador lo lleva al molino y comienza allí el proceso de elaboración de la harina. El molino harinero consiste en dos muelas estriadas, la inferior fija y la superior giratoria sobre un eje comunicado con una gran rueda de palas que se mueve por la fuerza que ejerce el agua al caer sobre ellas. Como pago a su labor, el labrador dejaba una parte proporcional de grano —la maquila— que el molinero acordaba previamente con el municipio.

Ya la harina en casa es la mujer quien se encarga de hacer *el pan*. Aunque la masa se preparaba en casa, junto al hogar, por ser el lugar más cálido, se cocía en hornos comunales que tenían forma de media na-

7. Maqueta del horno de pan serrano.



8. Maqueta de la casa serrana.

ranja y puerta frontal para meter la leña y los panes. Hacia los años 50 la mujer va abandonando esta actividad pasando a ser el panadero quien la realiza, siguiendo el mismo proceso tradicional hasta la mecanización de las tahonas.

*La vivienda*, expuesta seguidamente, es diferente en cada comarca en lo que se refiere a materiales de construcción. En la Alcarria y la Campiña se utiliza el adobe y el barro, y en la zona de Molina y Atienza, la piedra, con cubierta de teja en todas ellas, mientras que en una pequeña área situada en el noroeste de Atienza, el material utilizado es la pizarra. La forma y distribución varían poco al responder a parecidas necesidades, siendo el hogar, con fuego bajo, el centro de la vida familiar y el lugar fundamental para curar la matanza.

Las dos actividades que se desarrollan a continuación están destinadas a la producción de una serie de alimentos que juegan un papel importante en la dieta del hombre del campo. *La matanza*, además, constituye un acontecimiento familiar no exento de un carácter ritual, donde existe una diferenciación de los trabajos según los sexos: el hombre hace los que exigen más fuerza y la mujer los relacionados con la higiene y la cocina.

Del cerdo se aprovecha todas sus partes, elaboradas de distintas formas para hacer chorizos, morcillas, chicharrones, y los adobos para lomos, costillas y jamones.

Los instrumentos fundamentales que se utilizan en la matanza que se exponen son: cuchillo para degollar, el gancho para colgar al cerdo y dejar que resbale la sangre, la mesa para descuartizarle, la gameña para picadillo y la máquina para hacer chorizos, utilizada ya más modernamente.

*La apicultura*, en auge en los últimos años, constituye un trabajo masculino, subsidiario para muchas familias de prácticamente toda la provincia. Las colmenas aparecen siempre agrupadas formando colmenares que pueden ser escalonados, formados por colmenas llamadas "corchos" o "vasos", forma cilíndrica, o en hornos u "hornales". Las más modernas son cajones de madera con cubierta plana y panales artificiales en su interior, de mayor productividad.

Las labores de mantenimiento de las colmenas culminan en la primavera, al "partirlas" para formar otras y cuando, finalmente, se "cattan" recogiendo la miel y la cera. Todas ellas están explicadas mediante fotografías a la vez que se expone una colmena, el cesto utilizado para partirla y las ropas con las que se protege el apicultor.

9. Aspecto de la zona dedicada a matanza y apicultura.







10. Sala dedicada a tejido. Telar y piezas que en él se elaboran.

### Sala III: El tejido

A partir de esta sala se explican las industrias de transformación. El tejido, al igual que las artesanías mostradas en la sala contigua, es un oficio de primera necesidad que no faltaba en las poblaciones con un número considerable de habitantes.

El proceso de tejido, tanto de fibras animales como vegetales, no lo efectúa una misma persona, sino que en él intervienen un número variado de artesanos. Comenzando por el esquilador o el labrador que sembraba el cáñamo (cultivo más extendido que el lino), hasta que el paño o el lienzo llegaban a manos de sus destinatarios, participaban cardadores, hilanderas, tejedores, bataneros y tintoreros, cada uno con diferente condición económica. Mientras que esquiladores, cardadores e incluso hilanderas, que en ocasiones acompañaban a sus maridos, ejercían su trabajo de forma ambulante y temporal, alternándola con las tareas del campo, los tejedores y bataneros, estos últimos con frecuencia propietarios de pequeñas tierras, vivían de forma más acomodada, siendo los tintoreros, debido a la es-

casez de ellos y a que su oficio era en cierto modo un lujo, los que se encontraban en una situación más favorable.

Las piezas que se fabricaban en lana eran: fajas, costales, sacos o talegas, alforjas, mantas de trapos y cubrejalmas. Con la flor del cáñamo se hacían las sábanas y con la fibra de peor calidad, lienzos para tareas agrícolas como "tendales" o "lezones" para recoger la aceituna, mantas de la paja, albardas, cabaderas, mantillas para cubrir la masa del pan, etc. Gran parte de ellas están expuestas en las vitrinas, así como trajes de fiesta de paños más lujosos teñidos. Entre los utensilios utilizados en el proceso se exhiben la carda, la rueca, el hueso, el aspa, la devanadera, la máquina y el torno de hilar y el telar con sus complementos: lanzaderas, canillas... y la espada y la grama empleados para preparar el cáñamo.

### Sala IV: Alfarería y herrería

La alfarería se caracterizaba en la provincia por su escaso desarrollo tecnológico y por el carácter utilitario y funcional de las piezas que

producía. No obstante existía una notable diferencia entre el estado evolutivo de los diferentes alfares. El más arcaico era Zarzuela de Jadraque donde no se hacía ningún trabajo de preparación del barro, únicamente se sobaba. El torno utilizado para modelar era de eje corto y rueda grande sobre la que se trabajaba, y finalmente se cocía en un horno comunal sin cubierta, todos ellos elementos muy primitivos.

Los centros alfareros más evolucionados eran Málaga de Fresno, Lupiana y Anguita en los que el barro, después de extraído, se machacaba, tamizaba, mezclaba con agua y se pisaba antes de sobar. Sólo en Málaga de Fresno se almacenaba una vez pisado. Se utilizaba el torno de pie alto de madera o hierro que giraba sobre su extremo apuntado en una concavidad de piedra o cristal y, más modernamente, sobre un juego de bolas. El horno utilizado, propiedad del alfarero, era cerrado.

Las demás poblaciones que hasta los años 40 ó 50 estuvieron funcionando, se encontraban en un estado intermedio. Estas eran Almonacid de Zorita, Cifuentes, Cogolludo, Brihuega y Sigüenza.

Junto a los dos tipos de tornos que se utilizaron en la provincia, el de Zarzuela y el de pie alto, expuestos sobre el zócalo, se muestran en vitrinas las piezas más frecuentes de uso doméstico: pucheros, ollas, ca-

11. Vitrinas destinadas a piezas de alfarería.





zuelas, cántaros, botijos, garrafas, orzas o tinajas; las destinadas a los animales: bebederos de palomas; y otras de diversos usos: cacharros para recoger la resina de la zona de Molina, arcaduces, tubos para la conducción de agua y tejas. En los paneles se documenta la preparación del barro, la elaboración de la pieza en el torno y la cocción.

La herrería era, quizá, uno de los oficios más primordiales por abastecer a la población de aperos de labranza y otras piezas de uso común: trébedes, calderos, morillos, etc., y encargarse también de herrar a las caballerías. La fragua, lugar de trabajo del herrero, constaba de un cobertizo cerrado donde estaba la hornilla comunicada con la tobera y el fuelle, y el yunque o bigornia, la maza o martillo para golpear el hierro y la mesa de trabajo con tornillo para sujetar las piezas. Todo ello está expuesto sobre el zócalo. En un soportal abierto se herraban las caballerías, se reparaban algunos aperos y se almacenaba hierro o carbón.

El proceso para la elaboración de todas las piezas es el mismo: primero se calienta el hierro en la hornilla, avivando el fuego de la tobera con el fuelle, a continuación se forja, machacando en el yunque cuando está al rojo y, finalmente, se temple metiéndolo en la pila de temprar.

La colección de piezas que se exponen aquí es amplia. Además de las ya citadas aparecen distintos tipos de herrajes para carpintería: cerraduras, bisagras, clavos..., útiles para trabajar el campo: pica, podón, azadilla, hacha, rastrillo, reja de arado y los instrumentos utilizados por el herrero. En los paneles se explica detalladamente el proceso de elaboración de la reja y el de la herradura, que constituyen las actividades más frecuentes.

La exposición es un intento de acercar y hacer comprender al visitante la sociedad tradicional rural y los elementos que la componen. Dentro de los medios posibles se le ha querido dar un carácter didáctico y se tiende a fomentar las visitas de los colegios. Se ha dirigido a un



12. Un aspecto de la sala dedicada a alfarería y herrería.



13. Sala de etnografía en la exposición de Bellas Artes 83.

público general, en su mayoría de la provincia que, con frecuencia, conoce los objetos e incluso los ha manipulado en su destino y uso primario, por lo que, al valor etnográfico que éstos tienen, se añade la experiencia y las vivencias particulares del espectador que de esta manera dan vida al objeto.

La labor divulgadora ha tomado dentro del museo nuevo impulso en los últimos tiempos. Dentro del conjunto general de exposiciones que se enmarcan en el panorama de "Bellas Artes 83", el Museo de Guadalajara ha organizado una exposición en la que quiere dar a conocer las distintas actividades que en él se realizan. Una parte de ella se ha dedicado a la presentación de fondos de etnografía no expuestos anteriormente, que sirven de complemento a las salas permanentes. Se ha elegido en esta ocasión la muestra de algunas artesanías vegetales: cestería y esparto, y de artesanías para el ocio: instrumentos musicales, juegos y máscaras de bodega. Así mismo, se ha dado a conocer un montaje audiovisual que es un importante complemento de la sección de etnografía donde pasará a instalarse definitivamente una vez terminada esta exposición temporal.

De la misma manera el museo lleva a cabo una constante labor de investigación que esperamos pueda seguirse realizando en un ambiente más propicio, con más y mejores medios de los que hasta ahora disfrutaban los pequeños museos provinciales para que puedan cumplir dignamente las funciones que tienen encomendadas para su total integración en la sociedad. ■



ALONSO FERNANDEZ, J. *Guadalajara: Sierras, Páramos y Campiñas. Estudio geográfico*, Madrid, Instituto de Geografía Aplicada del CSIC, 1976.

ALONSO FERNANDEZ, J. *La capacidad económica y poblacional del suelo en las comarcas serranas de Guadalajara*, Rev. Wad-Al-Hayara, n.º 5, 1978.

CASTELLOTE HERRERO, E. *Etnografía de la miel en la provincia de Guadalajara*, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, LXXXI, n.º 2, 1978.

CASTELLOTE HERRERO, E. *Alfarería popu-*

*lar en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Museo Provincial, 1979.

CASTELLOTE HERRERO, E. *Labores textiles tradicionales. (Guadalajara)*, Etnografía Española, n.º 1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

CASTELLOTE HERRERO, E. *Panificación artesana. (Guadalajara)*, Etnografía Española, n.º 2, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

CASTELLOTE HERRERO, E., y ORTIZ GARCIA, C. *Léxico de los pastores alcarreños*, Rev. Wad-Al-Hayara, n.º 8, 1981.

CHAUSA, A. *Arquitectura rústica en el sur de la Alcarria*, Rev. Wad-Al-Hayara, n.º 8, 1981.

HERRERA CASADO, A. *El palacio del Duque del Infantado*, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara, 1975.

LOPEZ DE LOS MOZOS, J. F. *Guadalajara en su folklore*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

NARRIA, n.º 1, Universidad Autónoma de Madrid. (Número dedicado a la Provincia de Guadalajara).



# 2022 SUM

