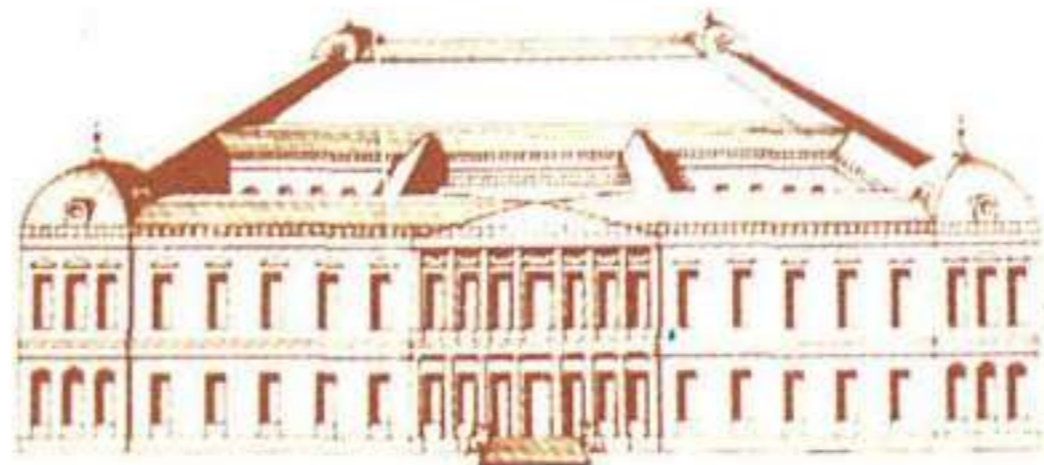


R-13



Z-556

Boletín del Museo Arqueológico Nacional



No Key 195

1 - 1000
PVP: 800
Coste: 731.400

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Tomo VIII, n.ºs 1 y 2 - 1990

DIRECTORA

D.^a María Carmen Pérez Díe

SECRETARIA

Dra. D.^a M.^a Angela Franco Mata

COMITE DE REDACCION

Dr. Juan Zozaya Stabel-Hansen

Dra. D.^a Carmen Alfaro Asins

Dra. D.^a Carmen Cacho Quesada

Dra. D.^a M.^a Angela Franco Mata

D.^a Angela García Blanco

D.^a Carmen Mañueco Santurtún

Dra. D.^a Alicia Rodero Riaza

D. Antonio Montero Torres

D.^a Luisa Aisa López

Edita: MINISTERIO DE CULTURA
Dirección General de Bellas Artes y Archivos
Dirección de los Museos Estatales
NIPO: 301-90-109-3

ISSN: 0712-5544
Depósito legal: M-26690-1986

Imprime: Industrias Gráficas CARO, S. L.
Pol. Ind. Vallecas - 28031 MADRID

ARTICULOS



SUMARIO

	Págs.
FELIPE MATEU Y LLOPIS. <i>De la Magna Grecia a Iberia: Contactos de Occidente con el mundo monetario helénico</i>	5
IGNACIO MONTERO RUIZ. <i>Análisis químico aplicado al estudio de objetos arqueológicos de metal</i>	13
ANGELA GARCIA BLANCO. <i>Educación y comunicación en el Museo: La exposición</i>	17
ANA MARIA VICENT ZARAGOZA. <i>Retrato de Domiciano en el Museo Arqueológico Nacional: Una reivindicación</i>	29
GERT KREYTENBERG. <i>Un tabernacolo di Giovanni di Balduccio per Orsanmichele a Firenze</i>	37
JUAN FRANCISCO BLANCO GARCIA. <i>Sigilografía Real en el Museo Arqueológico Nacional</i>	59
JUAN ANTONIO RODRIGUEZ MERIDA. <i>Introducción al estudio del taller de Vllia. Tipos, cuños y metrología, según las monedas conservadas en el M.A.N.</i>	73
ISABEL RODA. <i>La integración de una inscripción bilingüe ampuritana</i>	79
RAFAEL BARROSO CABRERA. <i>Dos joyas de orfebrería hispanovisigoda procedentes de Huete (Cuenca), en el M.A.N.</i>	83
CARMEN ALFARO ASINS. <i>Nota sobre seis depósitos monetarios</i>	91
CARMEN ALFARO ASINS. <i>Crónica del III Jarique de Numismática Hispano-Arabe</i>	103

DE LA MAGNA GRECIA A IBERIA: CONTACTOS DE OCCIDENTE CON EL MUNDO MONETAL HELENICO

FELIPE MATEU Y LLOPIS

Amablemente invitado por el Museo Arqueológico Nacional, al que pertencí en los años 1931-39, a colaborar en sus estudios, lo que agradezco, ya en mi LXXXVII aniversario, la memoria me brinda dos nombres a recordar: los de don Ignacio Calvo y don Casto María del Rivero, conservadores de la Sección de Numismática del mismo Museo. Es el segundo sucesor del primero, como lo hube de ser del segundo cuando pasó a la dirección de la misma el doctor Rivero y Sainz de Baranda; aquéllos escribieron el Catálogo Guía de las Colecciones de Monedas y Medallas expuestas al público, en 1925, en 368 páginas y 20 láminas, en cuyas primeras 67 páginas hicieron una pormenorizada presentación de la moneda griega.

En aquellos años (1952) redacté el texto que acompaña y se transcribe sin alteración, deseando ahora solamente añadir que en ocasión del Bimilenario de Virgilio di en la revista «Arse», de Sagunto, tres artículos epigrafiados, «El escenario monetario de Eneida Virgiliana», el último en 1989, que se relacionan con el que sigue.

Aél llegaban los estudios del siglo XIX, como las *Metrologorum Scriptorum Reliquiae*, de Hultsch (1866); los de Ernst Babelon y ya en el nuestro los manuales de la casa Hoepli, desde los de Ambrosoli y Gnchi hasta los más recientes. Nos atraían libros como el de Hans Gebhart, *Numismatik und Geldgeschichte*, de Heidelberg, y cual obra básica para nosotros la *Historia numorum. A Manual of Greek Numismatics* de Barclay V. Head, Assistant-keeper of the Department of Coins and Medals in the British Museum, como se firmaba, en 1887, obra dedicada a Ioseph Eckhel, el autor de la *Doctrina Numorum Veterum* que tan bien conocerían nuestros numismáticos y museístas.

La metodología empleada por aquellos estudiosos parte de la presentación geográfica de la moneda griega desde nuestro occidente: Hispania, Galia, Briotania, Italia; esta dirección que en llegar la península itálica distinguió entre la Etruria, la Umbria, el Picenum, el Latium, Samnium, Frentani, Campania, Apulia, Calabria, Lucania y el Bruttium. A seguida vendría Sicilia y

luego Macedonia, Thracia, Thessalia, Illyria, el Epirus, Córceya, Acarnania, Aetolia, Locris, Phicis, Boeotia, Euboea, Attica, Megaris, Aegina, Corinthia, el Peloponnesus y Creta, para pasar luego a las Cycladas y Sporadas y el Asia próxima, y más remota, tras la cual sigue por el Mediterráneo a Egipto, con sus Ptolomeos y ciudades grecoegipcias, descendiendo a Ethiopia, llega a la Cyrenaica, Libya, la Syrtica, la Bizanceno, a la Zeugitana, las islas entre Africa y Sicilia, la Numidia y la Mauritania, todo un escenario en el que en su arte más occidental, lo europeo y africano, se halló nuestra Hispania en varios siglos de su Historia, porque el tal escenario tanto sirvió para su presencia o recepción de influjos en tiempos de la Antigüedad como en los de las Edades Media y Moderna.

Todo aquel citado escenario sería luego recorrido en sus catalogaciones por el British Museum, con su *Catalogue of the Greek Coins*, que redactarían con su pericia los R. S. Poole, P. Gardner, el mencionado B. V. Head, W. Roth, Georg F. Hill, que tanto aportaría al estudio de nuestra moneda ibérica, E. S. G. Robinson

y actuales continuadores de tan magna empresa.

La aportación de los Congresos Internacionales de Numismática, patrocinados o promovidos por la Comisión Internacional de Numismática, viene enriqueciendo el conocimiento de la moneda griega, como el de la romana, desde el de Londres de 1936, con los estudios de Allan, Mattingly, Robinson y otros, hasta el de París de 1953, con especial atención al *Rapport sur la Numismatique grecque* —del que ha sido también autor el gran hispanista Jean Babelon—, al de Roma de septiembre de 1961, editado por el Instituto Italiano de Numismática, y las publicaciones del Museo Cívico G. Filangieri de Nápoles y su Centro Internazionale di Studi Numismatici, que prestó especial atención a las emisiones sículas, hasta la época de Timoleon y las colonias griegas de Sicilia; todo un amplísimo panorama se nos presenta a nuestra contemplación. The British Academy, por otra parte, ha dado, en 1969, el *Sylloge nummorum Graecorum*; en la línea británica ha estado H. S. Seaby, con su *Greek Coins and their values*.

Hoy la American Numismatic Society cuenta con la más copiosa producción bibliográfica, especializada en su *Notes and Monographs* y en sus repertorios con sus investigaciones de temas específicos de la moneda helénica.

En la línea alemana, una excelente obra de Peter R. Francke y Max Hirmer, *Die Griechische Münzen* (1964), viene a facilitar la contemplación del bellissimo arte monetario helénico, de tanto interés para nuestro occidente.

A nuestros grandes maestros no escapó aquella ordenación de la moneda griega desde Hispania a Asia, esto es, la cuenca mediterránea: Zobel de Zangroniz (1863), Antonio Delgado, Campaner, Antonio Vives, Gómez-Moreno, y para lo africano, Mazard, Brethes y Müller, nos dieron ejemplos a seguir. Visión exacta tuvo Vives al presentar antes que todo el grupo de monedas greco-hispano en *La moneda hispánica*, serie primera, y luego en la segunda, *las monedas ibéricas* con su distinción entre prerromanas e iberorromanas; se hallaban las primeras en el ámbito del mundo griego; la serie tercera comprende las monedas hispano-cartaginesas, con sus tres grupos, *sículo-cartaginés*, *cartago-africano* e *hispano-cartaginés*. La serie cuarta, con sus *monedas púnico-hispanas*, *Gades* y *Ebusus*, para pasar en la segunda parte de la gran obra repertorial a la *serie quinta*, *monedas ibero-romanas de tipo antiguo*, *Emporia*, *Sagunto* y *Saetabi*. Si se contempla, además, lo africano, lo mauritano, se cierra el círculo que trazaran los tratadistas desde el siglo XVIII, partiendo de Hispania y volviendo a nuestro occidente.

Hoy, una brillante nómina de investigadores españoles tratan o han tratado este occidente, como Almagro, Amorés, Rivero, Pelayo Quintero, Tarradell, Guadan, Solá Solé, Villaronga, Marta Campo, Pío y Antonio Beltrán, Navascués, Malaquer de Motes, Caro Baroja, Untermann, Richard, Gimeno, Chaves Tristán y otros con cuya lectura en las actuales revistas tanto se aprende.

Hay un área en la que nuestra España es eje, convergencia, unión, contacto permanente, centro invariable,

para lo griego y lo fenicio, para lo cartaginés y para lo romano, con esas bases que van de Ebusus a Gades, pasando por Obulco, Abra, Uliá, Abdera, Sexi, Salacia, Málaga, Ituci, Olont, Asido, Oba, Bailo, Vesci, Láscuta, Arsa, Iptuci, Turriricina y otras que Gil Farrés, por una parte, y Leandro Villaronga, por otra, han presentado o resumido en recientes y valiosos libros, como el de Antonio Beltrán, *Introducción a la numismática universal*, que resume lo propio, hasta 1987 (Madrid, Istmo).

Básica la obra *Hispania Graeca*, de Antonio García Bellido; solamente el recorrido del sumario de sus tres volúmenes nos dará idea de la helenización de la península y Baleares, con las ciudades de Mainake, Emporion, su Palaia Polis y Nea Polis, Hemeroskopeion, Rhode, Alonis, Akra Leuca y Saguntum, los hallazgos cerámicos, los bronce y mármoles, las terracotas; la orfebrería y piedras grabadas, las monedas; éstas, las halladas en España, según el estado de la investigación en 1948, daban las cecas de Phokaia (Focea), Teos, en Ponte de Molins y Ampurias, de 650-545; de Metaponto, Hyele, Korinthos, Taras y Kyme (Cumae), de 550-450; en Ponte de Molins, Ampurias, Montgó y Morella; de Kameiros, Syracuse, Miletos Athenas, Selinonte, Leontino y Messana, en Rosas; Ampurias, Montgó, Tarragona, Ponte de Molins, de 480 a 390; de Spolonia, de Illyria, Thourioi, de Magna Grecia, Phaistos, de Creta y Phistelia de Magna Grecia, también de los años 400-350 en Ampurias, Ponte de Molins y Morella; del Egipto ptolemaico en Ibiza y de las Islas Chios en Ampurias, como de Pantikapaion y del imperio de Alejandro en la Vega de Granada, entre otros lugares. Solamente también la cerámica griega hallada en Ampurias, estudiada en los últimos años por Martín Almagro y Eduardo Ripoll, entre otros, acredita la helenización de aquella parte de la Iberia clásica.

LA CRONOLOGIA

Terminado este pórtico bibliográfico, se hace necesario entrar ya en lo que consideramos como base de todo: la cronología, que con la geografía son los «dos ojos de la Historia», como se decía desde Herodoto.

Y esta cronología parte de remotos años, que se citan como antecedentes de las relaciones del Oriente con el Occidente mediterráneo.

Del 1000 al 950, expediciones fenicias a Tharsis, los fenicios en Cádiz, circa 1100. Del 860 al 800, Didio, hermana de Pigmalion de Tiro, funda o engrandece Cartago; 814, año básico de éste; florecimiento de Cádiz; 776, las Olimpiadas; 760, los Eforos en Esparta; 710, Crotona; 709-664, la Thalassocracia; 708, fundación de Tarento, en Calabria; 690, fundación de Gela. Las regiones de la península itálica de norte a sur, la Umbria, el Piceno, Samnium con Beneventum, Apulia sobre el Adriático y el Mediterráneo, la Etruria, el Lacio, en Campania, Cales, Cumas, Hyria, Neapolis, Nola, Philistea, Suessa Aurumna y Teanum Sidicinum. En el Bruttii, Caulonia, Crotona, Locri Epizephyrii, Pandonia, Rhegium, Terina, que acuña con el tipo de una Vic-

toria sentada sobre una urna, y el genitivo *Terinion*, esto es, de los terinenses. En Sicilia, *Abacaenum*, Adranum, Agrigentum, mencionada en la *Aeneida*, Agyrium, Alaesa, Aluntium, Amestratus, Agorus, Calacte, Camarina, que también se cita en la *Aeneida*; Catania, Centuripae, en cuyas monedas se lee *Kentoripinon*, su genitivo; Cephaloedium, Cossura, Entela, Eryx, Gelas, citada por la *Aeneida*, igualmente; Gaulos, Himera, Hybla Magna, Leontini, con *Leontinon*, circa 325, con sus Mons Taurus y Naxus, en 212 bajo Roma, Lilibaenum, Messana, también en la *Aeneida*, la que sería la Mesina medieval y moderna; Morgantina, Motya, Tauromenium, Selinonte, Syracuse, Dankle, que acuñó con el delfín, a la derecha, Tyndaris con *Tyndarita (non)* y los Dioscuros, la isla de Lipari, con su genitivo *Liparaion*, una moneda suya hallada en Xátiva; Menaeum, Panorus, Segesta, Tauromenium, en 358-275, con Apolo y la lira.



Anverso



Reverso

En Calabria, Tarento, fundado en 708, floreciente en 302-281, acuñando plata, en litras, didracmas, dracmas, con Taras montado en un delfín, y leyenda *Taras y Tarrantinon*; el gentilicio; *Taras hijo de Poseidon*; la ciudad cantada en la *Aeneida*, III, 550: *Graiuenumque domos, suspectaque linquimus arva/Hino sinus Herculei, si vera est fama, Tarenti/cernitur: áttolit se diva Lacinia contrà/Caulonisque arces, et navifragum Scylaceum/Tum procul e fluctu, Trinacria cernitur Aetna/... et pater Anchises...*

En el Bruttium, Caulonia, con Apolo lanzando un dardo; sobre el brazo derecho extendido corre el genio en la ilustración: en el reverso, un ciervo parado ante una esfinge y encima *Kaul*, en retrógrado; en la didracma, Apolo *Cataharsios*, desnudo, marchando a derecha y *Kau lonzata*, con ciervo a la derecha, acuñaciones de 550-480-383, *stateros*, de plata; tipos incusos. En el Bruttium y también Crotona con plata, de los mismos años 550-480-390 con Herd Lakinia, *stateros* con cabeza de Hércules joven y *Krotoniaton* en reverso y Hércules reclinado.

En Lucania, la ciudad de Velia, de 540-500-400-268, acuñando dracmas y óbolos; monedas suyas halladas en Ampurias.

En el Bruttium también, Hipponium, hoy Bivona, 330-325, y Vibo Valentia, 192-89, de la que me ocupé en *las monedas romanas de Valentia* «Numisma» (1953), aquélla con cabeza de Athenea y *Valentia* y doble cornucopia; ésta, con sencilla; Bivona fue título marquesal.

Ya en aquel marco histórico, en 654, los cartagineses

en Ebusus. Van surgiendo a la vida comercial las monedas de aquellas islas mediterráneas; el verdadero numario griego corriente en Africa había comenzado con Battus a mediados del siglo VII: Cyrene, Barca, Evesperides acuñaban; el *statero* euboico, peso de oro; la plata, en tetradracmas, llegaría hasta cerca de 450; después sería fenicia; el *silphium* como tipo de reverso y Zeus Amon en anverso se generalizaría; los de Zankle o Dankle fundaban Himera en Sicilia en 648; como la isla de Lipara. Argantonio de Tartesos en 620; Estesicoro lo nombra; los focenses llegan a Thartesos. La influencia griega llegó a Italia ya en el VIII, en que se fundan Poseidonia, Sybaris, Crotona y Tareto, Naxos, Syracuse, Leontinum e Hybla en Sicilia; en el VII se fundan Gela, Himera, Selinonte, Agrigento, Locros y Metaponto, el tipo de esta famosa espiga, prefiguración de la Sicilia granero de Iberia en los siglos medios y modernos. La Italia meridional y la Sicilia son la Magna



Anverso



Reverso

Grecia. En 600, fundación de Massalia por los focenses.

En 600-650, dracmas en Tebas, hasta el tiempo de las didracmas de la guerra persa. La conducta de Tebas y la mayor parte de las ciudades beocias convierten a Tanagra en centro de las acuñaciones de la antigua Liga; se abandona el cuadro incuso y se adopta la rueda en Tanagra, el ánfora en Tebas. Atenas se rige por el patrón fidoniano hasta 594: la dracma igual al peso egipcio, de 6-30 gramos.

En 613, Tarquino contra los latinos; Praesia, puerto de Atenas, comercia con Egipto; el ánfora de Chios prototipo de sus monedas, intercambiables con las de Atenas; tiempos después el ánfora se grabaría en alguna de nuestras monedas ibéricas, recordando el ánfora tirrena, en el patrón fidoniano; el numario ateniense comenzó con didracmas de patrón eubóico que por la fama de la moneda de Atenas se llamó ático, el de la lechuza y cuadrado incuso.

En el año 600, fundación de Massalia y de Pestum; los Cartagineses en Ebusus, comenzábase el templo de Efeso dedicado a Diana. De 594 a 585, Solon cambia el patrón fidoniano por otro ático más ligero, el corintio; dracmas primitivas del fidoniano llevaban por tipo el ánfora tirrénica, símbolo del comercio de aceite, que unía a Atenas con Egipto.

Por entonces, fundación de Hemeroskopeion y Mainake: 585, thalassocracia focense; colonias focaias-masalotas en el sur de la Galia: La *Narbaioi* de Hecateo, prefiguración de la Narbo clásica y la Narbona visigoda, de nuestra Hispania; *Nerboncen* genitivo ibérico nuestro,

a lo heleno, en sus monedas. Otra dirección, multiseccular, *Córcega, con su Alalia, en 564, por los focenses; en 560, massaliotas en Emporion; cuando Ciro era rey de Persia, 558-538, aquí, en Occidente se recibían monedas de Phocaia, Fécea, en Ampurias y Pont de Molins. En 544, cuando Sardes era ganada por Ciro, después de su victoria sobre Cresos; por aquí, Ampurias, corrían monedas de Velia, la de bucan; desenvolviéndose el poderío de Cartago, 543, tras la batalla de Alalia, 535, los focenses evacuaban Córcega.*

Por entonces, 520, se fecha el *Periplo massaliota* que había hecho la ruta de Massalia a Thartessos, interpolado en el siglo IV, transcrito en el I y versificado en la *Cra marítima* de Avieno, del IV de nuestra Era; Barkino y Tarrako son topónimos que salen de aquellos textos; mientras las monedas de Metaponto corrían en Hispania, 528-520; el *Periplo* muy útil para conocer las gentes hispánicas, tartesios, libio-fenices, íberos, beribracas, ligúes, rico repertorio divulgado por las *Fontes Hispanie Antiquae*, que dieron a luz Schulten Bosch y Pericot, hasta ahora.

En 525, el Oriente más remoto, en el nuestro más próximo; Egipto conquistado por Cambises, rey de Persia; en 514 la muerte de Hiparco por Harmodio y Aristogiton; conquista de Tracia por Darío, que priva a Hípicas de sus recursos de Pangie, aquella Tracia ahora en estudio por la *Fondation Europeenne Dragan* en sus *Actes de Thracologie* (1977-1979).

Por entonces, 520, monedas de Phocaia en Ampurias, y de Corinto en el Montgo de Denia. En aquel siglo, VI, la lámina de bronce con el letrero latino más antiguo, ahora hallada, en retrogrado, CASTOREI PODLOUQUEI QUE QUROIS, o sea, dedicada Cástor y Polux, los Dioscorus de nuestros denarios DIOSKURCI, los hijos de Zeus; siglos después, en nuestra Era, Pablo de Tarsos todavía embarcará en Méli-ta para ir a Roma en un navío de Alejandría que había pasado el invierno en aquella isla y que tenía por divisa a Cástor y Polux arribando a Syracuse, luego a Rhegio y Puzoli y de allí a Roma, era un itinerario que harían nuestros comerciantes medievales; el de San Pablo en *Acta Apostolorum*, XXVIII, 11.

De 510 a 500, massaliotas en Ampurias; primer tratado de Carthago con Roma; abolición de la monarquía en ésta; destrucción de Sybaris por los de Crotona; dracmas de Kyme, Cumae, en Pont de Molins; de antes de 500, el hallazgo de Rebate (en 1850, cerca de Orihue-la), piezas anteriores o coetáneos de las de las alianzas calcídico-tebanas anteriores a las victorias pérsicas, que estudió Gómez-Moreno. En 500, descripción por Hecateo del litoral hispano; expediciones de Himilcon y Hannon; Corinto difunde el Pegaso. El centro de gravedad político-económico es, en adelante, Sycarusa, a la que nuestro Alfonso el Magnánimo, en su documentación llamaría *Saragosa de Sicilia*.

De 485 a 478,8 Gelon y Demarete llenan lo siracusano; en 479 se produjo la erupción del Etna; de 478 a 466, Píndaro daba sus *Odas*; batalla de Cumae, Cumas, contra los etruscos; Syracuse contra Agrigento; 515-413, se produciría su derrota por los atenienses: la vivió Tucídides, de 458-368, el tirano Dionysius, que hubo de

concertar paz con Carthago; en 367-343, Dionysius II, por entonces corrían las dracmas siracusanas en Ampurias; Carthago había puesto el pie en Selinonte, Agrigento e Himera.

En 480, monedas siracusanas halladas en el Montgó. Carthago envió mercenarios hispanos a Sicilia contra Himera, vencidos por Gelón en 480; en aquellas guerras greco-púnicas figuraban íberos también en los ejércitos griegos. Entonces, 480, Leónidas, rey de Esparta; detiene en las Termópilas los ejércitos de Jerjes, Tebas acuñaba didracmas con Hércules y Dionisos. Monedas de Corinto, Korintos, llegaban a Morella. Virgilio recorría muchos años después las ciudades de Gela y Camarinas, en su *Aeneis* (III, 700) *Apparet Camarina procul, campique Gelo/Immanisque Gelas fluvii cognomine dicta, kamarinaion* en sus dracmas, con Palas y cuadriga, genitivo aquel que usarían nuestros íberos en sus monedas.

Era en aquel tiempo, 480, practicado el comercio de Massalia con Tarragona, la *Kese* íbera; las monedas de Sycarusa, oligarquía de Gerón, daban el tipo de la cabeza de la ninfa Arethusa y la Victoria en biga, que llevarían en 275-216 a los pentacontaliras de Hieron II y Gelón II. Después de Himera, 480, Demarete, esposa de Gelón, daba sus joyas a la ceca para acuñar las decadracmas, que por ella se llamaron *demarateia*, como refiere Diodoto (XI-26). Entre 480-407 llegaban al Montgó de Denia y a Pont de Molins monedas de Miletos y Atenas; los genitivos gentilicios eran obligados en los reversos, *athenaion Himeraion*; monedas de Selinonte llegaban a Tarragona, Kese y de Leontinon al Montgó también por 460.

Mediando el siglo V, 450, era año trascendente en las relaciones de la Magna Grecia con nuestro litoral, ya antes de aquel Emporia tenía plata anepígrafa; nacía el *aes* libral romano, que en tiempo de los Decemvros sustituía al *aes signatum*: Roma se desenvolvía con el bronce, cuando tenían plata las ciudades de Abacaenum y Adranum; Syracuse vencía a Agrigentum, 446, muchos años después Virgilio recordaría Gelas; *Arduus indè Acragas ostentat máxima longè/Moenia, magna nimum, quondam generator equorum/Teque datislinquo ventis, palmosa Se linus/et uada dura lego saxis lilybeia coecis, Aeneis III 703-5*, cuando Eneas huía de los griegos del sur de Italia y torciendo hacia Sicilia, sin tocar los escollos de Scylla y Charybdis; los agrigentinos, *Akragan-tinon*, poseyeron aquellas dracmas tan acreditadas; era el ciclo de la dracma griega, en su máxima expansión, con reflejo en las de *Emporiton*, con sus pesos massaliotas.



Anverso



Reverso

En el otro litoral, hacia 410-310, acuñaciones sicilopúnicas en Zeugitana. En 404 se inician las acuñaciones cartaginesas; Cartago gana Selinonte, Agrigento e Himera; tratado de paz con Dionisio de Siracusa (410-368); la riqueza de la Magna Grecia, apetecida, eran las ciudades de Aesernia, Ancona, Aquinum, Arpi, Barium, Beneventum, Brundisium, Bruttii, Butuntum, Caelia, Cales, Capua, Caulonia, Crotona, Cumae, Locri, Heraclea, Hyria, Metapontum, Neapolis, Nola Nuceria, Poseidonia (Poestum), Rhegium, Uxentum y otras; con topónimos que evocan diferentes paralelismos y supervivencias de lo antiguo en lo medieval.



Anverso



Reverso

Volviendo al período 460-350, monedas de Phaistos (Creta) halladas en Morella, de Thourioi y Phistelia en Ampurias, de Apollonia de Yllyria en Pont de Molins, divisores de la dracma focaia en el tesoro de Auriol. En 400-338, el pegaso de Corinto, frecuente en Occidente; en 390, monedas de Cartago en el Montgó, de Denia; por entonces, 389-388, Hipponium, colonia de Lócrida saqueada por Dionisio de Siracusa; los íberos en Siracusa; después de la paz de 387, los navíos de Rodas surcan el Mediterráneo occidental llevando sus monedas de Sol y la rosa, emblema, éste, parlante que sustituía las lechuzas atenienses.

En 368, a Dionisio de Siracusa sucedía su hijo homónimo, el Joven, 367-343; entonces, 365, en Roma se creaba la Pretura, el edil curul ejercía la policía urbana: en Entela se acuñaba para los mercenarios campanos, *Kampanon*: de 340 era la Démeter de Cnido.

De 359 a 336 reinaba Philippus el II, a quien sucedió Alexander Magnus, 336-323, aquél acuñó los *stateros* de oro: Alejandro llevaba a las tetradracmas macedónicas su busto tocado con la piel del león de Nemea, vencido por Hércules en uno de sus trabajos, con peso de 14,250 gramos. Alejandro, discípulo del Stagirita, leía la *Iliada*; las poesías de Píndaro, cuya casa dejó en pie en Tebas al reprimir la rebelión, en 333 fue lo de Gordium, en 327 en la India; trazó en Africa el plano de Alejandría, por él así llamada.

Por entonces, 350, dracmas ampuritanas de tipo cartaginés, el caballo quiescente, y leyenda griega *Emporiton*; pagábanse con ella a los mercenarios ilérgetes, divisores ampuritanos de filiación neapolitana, dracmas ampuritanas imitadoras de las siracusanas, expertos grabadores para Emporion; los cartagineses batían su plata en Ampurias para pago de ilérgetes y cerratanos, vaciándose allí los tesoros argénteos de las minas de Baria, del Almanzora: la primera acuñación ampuritana, conveniencia de Cartago, tipo del caballo pasante, el más antiguo; estudiados por Gómez-Moreno, Guadan y Villaronga; el pseudo Scila de Corynda cita a los íbe-

ros, pueblos de Iberia; el río Ibero; éstos y ligures hasta las orillas del Rhódano: tipos zoomorfos, emblemas de ciudades o países, de Macedonia, con un *ai*, o cabra, parlante de *Ais*, nombre de la primitiva capital.

Por entonces en Roma, 335-312, primeras acuñaciones campanas, sistema del *aes* o as, aunque rebajada su cronología a 269, por la primera reducción del as, queda imperante la moneda griega, y su circulación campana en Apulia y Samnio.

En 321 las Horcas caudinas, Piteas el Marsellés, de 320 a 290, dracmas de Rhode, de influencias sicilopúnicas. En 312 la Era de los Seleucidas, surge el *Basileos Seleuko Nikator*, con larga supervivencia tituladora, hasta lo bizantino; el Júpiter Olympico con la Victoria sería también de larga pervivencia tipológica. Por 335 se erigía el monumento de Lysícrates, con representaciones alegóricas de Dionisio, crátera, piel de pantera, tirso, *cantharus*. En 310, Cartago sobre Sicilia; batalla de Himera; Agatocles, tirano de Siracusa, vencido por Amilcar, aunque devolviéndole victoria, 308; el puente estaba ya marcado entre Cartago y Sicilia, como en 1939-1945. Las acuñaciones de Liparaion llegaban a nuestra Xátiva, como las tetradracmas de la Rhodas helena a nuestra Valera de Arriba, mientras seguían, en 364, las dracmas ampuritanas del caballo quiescente en la circulación. Roma, a consecuencia de la guerra Pírrica, acuñaba plata según modelos de la Magna Grecia.

La monetización campana abandonó el pie focense, la didracma de 7,58 gramos reducida a 6,82, monedas romano-campanianas acuñadas en el sur de Italia, durante la guerra contra Pirro, con inscripción *ROMANON*, acusando genitivo heleno; cabeza de Marte y protomo de caballo; de Apolo y caballo en movimiento; Roma y la Victoria; Hércules y la loba; didracmas campanienses suberados en Capsanes (Reus).



Anverso



Reverso

Virgilio conocía la geografía histórica de entonces, del siglo IV; cuando Eneas parte de Cartago a Italia se hallaba en aquella dirección, la tempestad le llevó a Sicilia, calando en ella Segesta, Acarnania, del Epiro; Entella, *Hic gravis Entellum dictis castígat Areste*; la *Trinacria* de entonces le recordaría don Francisco de Quevedo, siglos después.

Florecente la región de Reggio-Calabria, cuyo Museo Nazior le ha visto enriquecido por las sensacionales estatuas bronceas halladas en el mar de Riace, pregoneras del helenismo de la Magna Grecia continental, que tendría después un claro eco en el Apolo, también de bronce, hallado en las playas de Pinedo (Valencia), falto de la pierna derecha, con la policromía de sus ojos que tanto recuerda las estatus de Riace mencionadas.

Hoy, un nuevo horizonte se abre para el estudio de las monedas y su parangón con los textos literarios; el Bimilenario virgiliano celebrado en 1981 nos brindó ocasión para hacerlo, recorriendo la Eneida de Publius Vergilius Maro; *Enea nel Lazio, Archeología e Mito*. Ha sido incitante invitación, si antes habíamos distinguido entre *Numismática e Historia monetaria*, dejando para la primera lo repertorial y descriptivo y de la segunda lo funcional y motivatorio, ahora se abre una tercera vía para evocar las monedas en los textos clásicos, medievales y modernos; lo que no pudo hacerse es aislar culturas; ante la contemplación de las cabezas votivas femeninas, de arcilla o barro cocido, del siglo IV a. J. C. que vemos en el citado repertorio, vienen a la memoria los barros ebusitanos como el delfín del triens, de la ceca de Roma, el de monedas ibéricas, aquél con el rayo jupiteriano en anverso y el delfín con los cuatro glóbulos de su valor, en el reverso; en el rumbo Magna Grecia-Iberia, las Baleares, y en especial la púnica Ebusus, eran escala o varadero.

En 287, Arquímedes ponía los cimientos de la Mecánica y la Cinemática, de la Estática e Hidrostática, de la Física y de la Química, que conocería el Occidente clásico y medieval.

Por otra parte, Arethusa había adquirido ya aquí carta de vecindad, como los delfines de nuestro litoral saltaban sobre sus olas, los de tipo escultórico siciliano y el Pegaso cabalgaba volando sobre la inscripción EM-PORITON, esto es, de los ampuritanos, y el Pegaso crisor sería, para siglos después, tema de arqueólogos y numismáticos.

El año 280 fue claramente prefigurativo en el porvenir del Mediterráneo Occidental ante la expansión peninsular romana; Pirro, rey del Epiro, era llamado por los tarentinos para su defensa, llegado con sus elefantes, aquellos «bueyes de Lucanía» y dada la batalla de Heraclea contra el cónsul Valerius Laevinus, con tantas pérdidas, aunque vencedor, renunció con aquella frase, de la victoria pírrica, hoy tan recordada en lo deportivo, «con otra como ésta me vuelvo solo al Empiro»; fue la victoria de Asculum. Poco después Roma y Carthago, aliadas contra Pirro, 279, y en 278 el del Epiro pasa a Sicilia contra los cartagineses.

El momento histórico era crucial, 275-212, florecía Hybla Magna; 275, Roma se aliaba con Egipto y conquistaba Paestum, Hieron II rey de Sicarusa; comercio con Hispania; la cabeza de las monedas de Carthago Nova copiaron las de Hieron II, en Sycarusa corría la moneda de plata campaniense; 269, el denario de los Dioscuros, antes citados, y al llegar a este año será me-



Anverso



Reverso

jor dejar hablar a don Manuel Gómez-Moreno: «Los textos ibéricos con escritura propia son del siglo III, comenzando por Arse y siguiendo por las dracmas ampuritanas. Ningún epígrafe ibérico de la España oriental parece tan antiguo como las primeras acuñaciones de Sagunto y éstas corresponden al siglo III a.C. Grecia, no Fenicia ni Carthago, provocó este despertar en nuestra península, y no fue el arte romano sino el griego el que modeló nuestro iberismo. También desde un principio la personalidad española se acusa con el signo de civilización por excelencia: una escritura suya propia, la que llamamos ibérica».

La plata de Sagunto era reflejo de la neapolitana; todo un sistema monetario de canon griego, campanienses, trióbolos, o hemidracmas, trihemióbolos, calcos y la inscripción *a-r-se-e-ta-r*, el más antiguo epígrafe monetario surgido hacia 269.

En 269-268 se introducía en Roma la moneda de plata, la *didracma* (Thomsen, III, 262), los *Quadrígati*, puestos por Sydenham en 242. Pero Livio decía: *Tunc primum populus Romanus argenti uti cepit* (Epit. V.) refiriéndose al año 268, y Plinio (Nat. Hist. 333): *Argentum signatum anno Urbis CCCCLXXXV. Quinto Ogulnic C. Fabio coss. quinque annis ante primum Punicum bellum, et placuit denarium pro X libris aeris valere, quinarium pro V, sestertium pro dupondio ac semis*, lo que da el año 269-268 antes de nuestra Era. Los denarios de los Dioscuros llegaban a Capsanes (Reus), tres siglos de influencias griegas; los íberos helenizados en su arte; desde los *Neronken*, *Ausesken*, *Laiessen*, *Indikesken*, con estos genitivos sellaban su bronce del jinete. En lo ponderal, la libra romana existiría con la metrología íbera, según regiones.

En 264-237 se fija el fin de las dracmas de Rhode: corría las del Pegaso ampuritano, de antigua influencia púnica (Guadan). Por entonces, 260, una boyante circulación de las dracmas íberas, *Iltirta salir: Tarakon salir, Olostecer salir: Gulce-salir. Gulce*, que recuerda la Cypsela del Periplo; *Barkeno, Biraion, Etogisa, Arsbasi, Kertekunte, Kese, Esonosir*, recordando también a la Isona del bronce todo ello parecía asegurar «la unidad de lenguaje en todo el territorio levantino y tras ella cierta probabilidad de que el vascuence siguiera en sus momentos esenciales, ayude a reconstruirlo si es posible», decía Gómez-Moreno.

En 275-212 florecía Hybla Magna; Las Yblas Mégalas, de 260, era el sarcófago de Alejandro; en 247 Amilcar Barca en Sicilia, en 241, contra Roma y el cónsul de ésta Lutatius Cátalus lograba victoria contra los cartagineses en las islas Egatas, al acabar la primera guerra



Anverso



Reverso

púnica, Sicilia quedaba *provincia romana* y Carthago pagaba a Roma 3.200 talentos en diez años, inmensa contribución de guerra, tras el tratado de paz.

Las ciudades de Apulia de origen o influencia helena eran Arpi, Asculum, Barium, Butuntum, Caelia, Canusium, Luceri, Agrium, Rubi, Salapia, Teate y Venusia. En 241-238, la guerra inexpiable de los mercenarios de Sicilia que pasaron al Africa. En 239, acuñaciones de los Bárquidas en Carthago; 238 Amilcar en Hispania; en 237, prefiguraciones de las políticas africanas, Numidia y Mauritania sometidas por Roma. Anibal, de nueve años, con su padre Amilcar en Hispania. 237, Diodoro Sículo fuente para aquel momento (*Bib. Hist. 25*).

Hacia 236 la ceca gaditana acuña con los tipos de Hércules revestido de la piel de león, derivado de Tracia; copias de tipos de Populania y Etruria, sistemas helenos del hemióbolo, tartemorion, hemicalco, hemitartemorion en la plata y del calco hemicalco, cuarto y octavo en el bronce.

Por entonces, 235, monedación de Tingis, imitando las de Gades; hallazgos de Tamuda, excavada por Tarradell; 233, Carthago Nova; 231, Akraleuca; 228, el Victoriatus; 226, tratado del Ebro, 227, Asdrubal funda Carthago Nova sobre la ciudad de los mastienos: acuñaciones de los Bárquidas rivales de las dinastías herederas de Alejandro; dracmas y didracmas cartaginesas halladas en Cheste y Moixent; 226, el Victoriato de Sagunto, antes se fue de Carthago a Sicilia, ahora Carthago contra Roma, pasando por Sagunto y reclutando huestes íberas de ciudades amigas como Saiti o Saetabi; Silio Italico, lo dirá: *Hos, inter clara thoracis luce, micabat Saedetancohors, quam Sucro rigántibus undis acque altrix celsa mittebat Seatabis arce*, las trágicas *rigántibus undis* de ahora.

218, Cornelio Scipion en Hispania, fin de las acuñaciones ibéricas de plata de Arse; el *as sextantario* hallado en El Som (Tortosa). 212-204, plata de *Saitabietar*, dracmas, dióbolos, Hércules y águila; 211, Capua en poder de Roma; 210-205, Cornelio Scipion en Hispania, circulaban las dracmas ibéricas de imitación ampuritana: didracmas cartagoafricanas e hispanocartaginesas. 209 Quintus Fabius Maximus toma Tarento, expulsión de los catagineses de Hispania. El *argentum oscense* sería llevado a Roma integrado por plata ibérica, dracmas, de alfabeto cursivo, y sustituido por denarios y bronzes para circular entre los íberos; 211, Aníbal gana la batalla de Capua; aliado de Filipo V de Macedonia llamó a Asdrubal; detenido por Scipión; la flota de Filipo incendiada, en 215 fue el cónsul Marcelo; sitia a Syracuse durante tres años; cayó en 212; se defendió por el genio de Arquímedes que cayó muerto, en sus meditaciones.

205, derrota por Scipion Africano, de Indíbil y Mandonio que luchaban a favor de los catagineses, los ilérgetes pagan la contribución de guerra con dracmas ibéricas de Iltirda, lobo y creciente, imitación de lo masaliota; las *Fontes Hispaniae Antiquae* nos narran con pomper menor aquellos años.

197, división de la Península en Citerior y Ulterior, corrían en Saetabi monedas griegas de Liparaion; en el campo de Numancia ases extantarios. Pero es preciso

llegar pronto a la Hispania de 195-180 cuando fue vaciada de su *argentum oscense*, prefiguración, lejanísima, de los drenajes que en favor de Europa sufriría a través de los siglos (sin otro recuerdo el de la plata americana, la de Indias), en aquellos 195-180 sobre el triunfo de Marcus Porcio Cato, diría Livio: *Tulit in eo triumpho, argenti in facti viginti quinque milia pondo: bigati centum viginti tria milia: oscensis quinque centum quadraginta: auri pondo mille quadrigenta. Esto es:*

<i>Argenti infecti</i>	25.000
<i>Bigati</i>	123.000
<i>Oscensis</i>	540.000
Total de plata	688.000
<i>Auri pondo</i>	1.400

No habiéndose introducido aún la moneda de oro, aquellos 1.400 *pondo auri* eran el metal amarillo de las minas hispanas; ya recordó don Manuel Gómez-Moreno en aquel su artículo *Oro en España*, la función de éste en nuestra Historia. La Magna Grecia sería provincia romana, como lo fue la Grecia propia, llamada Achaia, en 146 y así Carthago, y la llamada *Africa Propria*. Antes, en 153-151, los pretores romanos tiranizaban a los *hispanii* de la Citerior y de la Ulterior; la juventud romana se negaba a luchar en Hispania; el joven Scipion le daba ejemplo ofreciéndose a partir como lugarteniente de los cónsules; Servio Sulpicio Galba haría asesinar 30.000 lusitanos, según textos.

En 144 se elevaba el valor del denario a 16 ases; rebajada la fecha a 123 por Manttingly, el caso es que en 138 se fundaba Valentia, cuyos tipos del bronce copiabán los del denario de Quinto Fabio Máximo Eburno que era magistrado monetario titular del denario de XVI ases, en 123; luego, aquellos labrados unos quince años después de la fundación o remodelación del *oppidum* del Turia, hidrónimo ibérico éste, el río Blanco o, en árabe, el Guadalauiar.



Anverso



Reverso

Un último destello del iberismo, los ases bilingües de *Saguntum*, que acreditaban la pervivencia de la lengua íbera en aquellos años 189-76, lengua que llevaban a Roma los íberos de la turba de Asculum, convertidos de *equites hispani* en *ceives romani*, por *Gneus Pompeius Sexti filium imperator*, en razón de su valentía, de típica antroponimia íbera; *C. Otatilius Suiserte*; *Cn Cornelius Bresile* y *P. Fabius Enasagin*, como eran los tres ilerenses llegados allí en el año 89 citado, de la turba *saluitana*, esto es, de la Saldui íbera. La herencia griega, por otro lado, quedaba en los denarios de Man-

lius Fonteius, legado de Sila en Hispania Citerior y pretor en la Galia, al que se refiere Cicerón en *Pro Fonteio*, los que llevaban la cabeza de Apolo y el Genio alado sobre la cabra Amaltea.

Cuando Virgilio narra la salida de los hermanos troyanos Pándaro y Bicias, no olvida en su lucha; *Sed magnum stridens con torta phalárica venit/fúlminis acta modo* (v. 705). Y Livio decía «*Phalárica erat saguntinis missile telum hastili oblongo et cétera tereti ferrum autem tres in longum habebat pedes*; Sagunto presente en Roma; Virgilio nació en el año 71-70 antes de nuestra Era; en 39 salían sus Bucólicas; en 37 las Geórgicas; cuando leía los versos de la *Aeneis* ante Augusto y Octavia, *Tu Marcelus eris*, se refiere que ésta se devaneció por la emoción y mandó dar al vate diez sestercios por cada uno de aquellos 32 versos: el epitafio del autor fallecido en Brindisi a los 52 años decía: *Mantua me genuit/Calabrii repuere/tenert nunc Parthenope/cénici pasqua, rura duces*; era la Magna Grecia rediviva, la de los mares de Eneas, *gens inimica mihi Tyrrenum navigat equor*. Y más adelante, cuando en 49 a. J. C. Quinto

Horacio Flacco se refiere a la guerra de César en *Epistolae* 1,20,1, evocará una ciudad ibérica, *aut fugiens Uticam aut vinctus mitteris Iler dam*, aquella que en el siglo III a. J. C. acuñara las dracmas de lengua ibérica, también influidas a través de Emporiton por la cultura y arte helénicos. Como recuerdo al profesor Adolf Schulten leamos estas líneas, de la Geografía de Iberia estraboniana: «Los ilérgetes son una de las tribus más importantes de la cuenca del Ebro y resistieron mucho tiempo a los romanos y tuvieron como caudillos a Indibil y Mandonio. Ilerda, hoy Lérida, es célebre por la victoria de César sobre los generales de Pompeyo. Osca, hoy Huesca, era la capital de Sertorio, que en ella fundó una academia para la romanización de los jóvenes iberos. Dice Estrabón —añade Schulten— que en las ciudades Ilerda y Osca, Sertorio, después de haber perdido Celtiberia, hizo su última resistencia y, además, en Calagurris, ciudad de los vascones, y en Tarraco y Hemeroskopeion en la costa de Levante»; ésta había sido escenario de largos años de helenización; Iberia, o Hispania, y la Magna Grecia se miraban en el mismo mar.

ANÁLISIS QUÍMICO APLICADO AL ESTUDIO DE OBJETOS ARQUEOLÓGICOS DE METAL



IGNACIO MONTERO RUIZ
Becario del Museo de América

LA investigación arqueológica ha ido incorporando paulatinamente técnicas y sistemas de trabajo desarrollados en otros campos de la ciencia, con el fin de obtener información complementaria a las limitaciones que impone el registro arqueológico. Así, los sistemas de datación, la fotografía aérea o infrarroja y las prospecciones geofísicas, por citar algún ejemplo, son utilizados con regularidad en los proyectos de excavación, y se han convertido en una ayuda para los investigadores.

Dentro de esas ayudas con las que el arqueólogo o el investigador puede contar para desarrollar su trabajo, existen algunas dirigidas a grupos de materiales concretos, como pueden ser el análisis químico y la metalografía microscópica en el caso de los objetos de metal.

Los avances tecnológicos de las últimas décadas han desarrollado y puesto a disposición técnicas de análisis cada vez más precisas y sofisticadas. Sin embargo, no se puede decir que el análisis químico sea de aplicación reciente en la investigación arqueológica, aunque sí se ha visto beneficiado por la aparición de las nuevas técnicas y sistemas de análisis.

La preocupación por estudiar los metales y aleaciones de los objetos antiguos surge en los comienzos de la investigación arqueológica, y el metal como criterio tecnológico para establecer la periodización o subdivisión de la prehistoria se ha utilizado desde las clasificaciones de las tres edades de Thomsen y actualmente sigue vigente.

En el siglo pasado se realizaron las primeras series de análisis químicos de objetos arqueológicos, y en España disponemos del notable ejemplo en el trabajo de los hermanos Siret sobre la prehistoria del SE peninsular publicado en 1890, que incluía más de un centenar de estos análisis.

La técnica de análisis utilizada en aquellos momentos era la llamada vía húmeda, que exigía la extracción y destrucción de una muestra de metal de la pieza en estudio. Esta destrucción parcial del objeto suponía, no obstante, una limitación para el desarrollo de la investigación, y los análisis se realizaban en contadas circunstancias. En bastantes casos, el análisis se limitaba al aspecto cualitativo, es decir, a determinar la presencia o ausencia de determinados elementos, pero también se realizaban análisis cuantitativos de los elementos mayoritarios.

El ya mencionado desarrollo tecnológico de nuestra época ha propiciado la aparición de los métodos de análisis por espectrometría, cada uno de ellos basado en las distintas cualidades de la materia. Entre ellos los hay que siguen siendo métodos destructivos, pero también existen métodos no destructivos, como la espectrometría por fluorescencia de rayos X, que resultan muy adecuados para trabajar con materiales de interés histórico. No obstante, actualmente, el tamaño de muestra necesario para el análisis con un método destructivo es mínimo, y el daño que se ocasiona a la pieza es apenas apreciable. Normalmente, los análisis hoy día son cuantitativos, es decir, miden la proporción en que se encuentran presentes los distintos elementos, y además de fijarse en los elementos mayoritarios también se analizan los minoritarios, e incluso los que aparecen a nivel de trazas, gracias a la gran precisión en los niveles de detección que presentan los equipos y que alcanza hasta partes por millón (ppm) en la mayoría de elementos.

Otro de los métodos que se emplean en la investigación arqueometalúrgica es la metalografía microscópica, que proporciona información sobre las técnicas de fabricación de los objetos. La estructura cristalina de los metales presenta una organización diferente y carac-

terística según haya sido el tratamiento térmico o mecánico recibido. Para la obtención de la imagen es necesaria la realización de un micropulido en el objeto mismo o en una muestra extraída previamente, siendo el tamaño necesario de apenas unos milímetros. El daño que se produce en la pieza es mínimo y difícil de apreciar en comparación con la utilidad de la información que proporciona.

La realización de estos análisis cumple una doble finalidad. Por un lado, sirven para profundizar en la investigación de la tecnología primitiva y mediante el estudio particular de cada pieza suministrar información complementaria que permita clasificar, ordenar y describir el objeto con unos criterios complementarios a los puramente formales. En segundo lugar, son una ayuda inestimable para los trabajos de conservación y restauración de dichas piezas al proporcionar datos sobre los elementos que lo componen y su estructura y organización interna.

En el campo de la conservación de materiales, para aplicar los tratamientos adecuados es necesario saber si el objeto es un cobre, un bronce o un bronce plomado, y en qué porcentaje aparecen los elementos aleados, puesto que la respuesta a un tratamiento es diferente según sea la composición del metal. Por otra parte, el estudio de la estructura interna permite conocer la estratigrafía de la corrosión, su grado de penetración y la dirección o tendencias de la misma. La toma de decisión para la conservación de la pátina y las medidas de pasivación de la corrosión exigen disponer de esta información proporcionada por la metalografía.

Otra de las posibilidades que las técnicas de análisis ofrecen es la detección y reconocimiento de falsificaciones. Como además las técnicas no destruyen ni dañan el objeto, resulta conveniente para confirmar y eliminar dudas sobre la autenticidad de los objetos que se van a adquirir a particulares o cuyo origen es dudoso, dado que existió y existe una industria de falsificaciones de objetos antiguos, algunos de los cuales se encuentran ya en colecciones de museos.

Con el análisis químico cuantitativo, que detecta los elementos que integran las aleaciones y las impurezas, se pueden diferenciar composiciones modernas no usadas en tiempos prehistóricos, y la metalografía revela la falsedad de las pátinas creadas artificialmente, ya que son de aspecto uniforme y nunca llegan a ser penetrantes porque no han tenido tiempo para ello.

El principal problema para la aplicación sistemática de estas técnicas de análisis es el costo inicial de montaje de laboratorio. Sin embargo, los museos, lugares donde se deposita gran cantidad de materiales arqueológicos y cuya finalidad concuerda con las que cumplen estas técnicas: conservación de materiales y catalogación, ordenación e investigación de los mismos, resultan centros adecuados para la instalación de equipos de análisis. A la larga, dado el volumen de material a estudiar con que cuentan los museos, el montaje de un laboratorio resulta rentable, además de proporcionar nivel y prestigio a la institución por contar con tecnología moderna de investigación.

En Europa occidental los grandes programas de investigación arqueometalúrgica han sido desarrollados por laboratorios de museos como el Landesmuseum de Stuttgart o el British Museum de Londres, o en su caso por Centros de Investigación especializados en colaboración con los museos, como el CNRS en Francia. Aquí en España, aunque no dedicados a materiales arqueológicos, pero sí utilizados para la conservación y restauración, existen equipos en el Museo del Prado y en el creado servicio de Patrimonio Nacional. También se realizan trabajos de colaboración con los laboratorios de las Universidades, pero éstos carecen de una dedicación exclusiva. Finalmente, existe en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales un laboratorio capaz de atender esta necesidad de análisis de objetos arqueológicos de metal.

Recientemente se ha realizado el estudio de un conjunto de piezas del Museo Arqueológico Nacional pertenecientes a la colección Siret, utilizando el equipo del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. La técnica no destructiva de análisis utilizada es la espectrometría por fluorescencia de rayos X en energía dispersiva.

Gracias a estos análisis se ha obtenido una información muy útil para el conocimiento de la tecnología metalúrgica de época calcolítica y argárica, a través del estudio de minerales de El Garcel o las escorias de Parazuelos, al tiempo que se han podido completar y rectificar los datos de catalogación de algunos de los materiales analizados. Aunque son casos muy concretos, pueden ilustrar sobre las ventajas que de ello se derivan y la ayuda que suministran para cumplir el objetivo de todo museo de tener sus materiales perfectamente catalogados e inventariados.

En la tabla 1 se presentan los valores de los análisis cuantitativos, expresados en tanto por ciento en peso.

Los análisis realizados a los anillos del dolmen de La Loma de La Atalaya muestran que se trata de objetos de bronce, con un porcentaje de estaño elevado, superior al 15 por 100. Este dato permite clasificar estos objetos en época argárica, a pesar de encontrarse en una construcción de época calcolítica y de la falta de precisión cronológica de otros elementos del ajuar.

Los objetos del dolmen Llano de La Gabiarra 86 hay que clasificarlos también en época argárica, ya que tanto el brazalete como el objeto con remaches de plata son de bronce. En este caso, la tipología del puñal de tres remaches que acompaña a los otros elementos del ajuar indicaba ya que se trataba de objetos de la Edad del Bronce, pero el análisis del brazalete permite afirmar la contemporaneidad de todo el ajuar.

Entre los materiales del Pago de Zurgena en Almería se encontraba inventariado un crisol. El estudio por microscopía y el análisis químico efectuado a dicha pieza revelan que se trata no de un crisol, sino de una copela para la separación de la plata del plomo. Aunque la información sobre el yacimiento es muy incompleta, la presencia de un elemento como una copela es realmente excepcional, ya que se conocen muy pocas que puedan pertenecer a la Edad del Bronce. Esta circunstancia obliga a un estudio más intensivo sobre el resto

de los materiales para poder precisar el contexto de la pieza.

Entre los diversos materiales estudiados del yacimiento de El Argar se encontraban 29 fragmentos de anillos procedentes de la sepultura 1030. Gracias al análisis que muestra dos contenidos de estaño diferentes, análisis PA3005 A y B, sabemos que se trata de al menos dos objetos distintos.

En lo que se refiere al estudio metalográfico, el punzón de Hoya de los Castellones 38, que presenta una gran pureza en la composición, revela que se terminó de fabricar con un recocido después de una forja en frío. Esta misma estructura es la que presentan otros punzones de época argárica y nunca se da en objetos calcolíticos. La presencia de dos anillos en el ajuar de bronce refuerza la cronología de la Edad del Bronce para todo el conjunto del ajuar metálico de este dolmen.

Finalmente, tenemos el caso del puñal de dos remaches de la sepultura 2 del yacimiento Hoya de la Matanza. La presencia de dos fragmentos que podían corresponder a los remaches ausentes llevó a clasificar-

los como tales. Sin embargo, la metalografía realizada demuestra que no se puede tratar de remaches, ya que la deformación en frío por aplastamiento de la cabeza debería manifestarse como en otros casos estudiados. La estructura de recocido que muestra la imagen obtenida hace del todo imposible que se trate de un remache, señalando hacia un punzón como los otros analizados de época argárica. Gracias a ello podemos rectificar el inventario y catalogar como ajuar de esa sepultura un puñal de dos remaches y un punzón.

Los objetos de plata analizados revelan que la mayoría presenta contenidos bajos de cobre y sin restos de plomo, circunstancia que va en contra de la utilización de la plata por la técnica de copelación. El brazalete de El Oficio, con una proporción de cobre próxima al 50 por 100, indica inequívocamente la aleación intencionada para rebajar la ley de la plata, y hasta el momento sólo era conocido en época argárica en un remache y un pendiente de la tumba 738 del yacimiento de El Argar, analizado por Siret en 1890.

TABLA 1

RESULTADO DE LOS ANALISIS (% en peso)
Técnica: Espectrometría por fluorescencia de rayos-X
(Análisis de la superficie)
Espectrómetro KEVEX mod. 7000 del ICRBC

Yacimiento	Inventario	Fe	Ni	Cu	As	Ag	Sn	Sb	Pb	Objeto
El Argar	82/99/1006-4	0,23	0,12	91,00	7,64	0,002	ND	0,012	ND	Puñal 2R
El Argar	82/99/1009-2	0,07	ND	96,12	3,53	0,002	ND	0,066	ND	Alabarda
El Argar	82/99/1014-3			3,55		96,30	0,08	TR		Anillo
El Argar	82/99/1014-4			5,69		94,13	0,08	0,009		Anillo
El Argar	82/99/1014-5	0,19	0,12	97,84	1,66	ND	ND	ND	0,09	Punzón
El Argar	82/99/1025-8			TR		100		TR		Brazalete
El Argar	82/99/1030-2	0,03	ND	93,77	ND	0,011	6,08	ND	ND	Anillo
El Argar	82/99/1030-2	0,10	0,16	96,96	ND	ND	2,77	TR	ND	Anillo
El Argar	82/99/1032-1			1,65		98,35				Anillo
El Argar	82/99/1032-10	0,26	0,16	96,96	ND	TR	2,36	0,052	ND	Brazalete
El Argar	82/99/1032-11	0,02	0,15	93,77	ND	0,097	5,25	0,027	ND	Brazalete
El Argar	82/99/1032-2			2,09		97,85				Anillo
El Argar	82/99/1032-3			2,77		97,18				Anillo
El Argar	82/99/1032-4			5,54		94,45		0,010		Anillo
El Argar	82/99/1032-5	0,04	ND	99,70	TR	0,034	0,14	0,022	ND	Anillo
El Argar	82/99/1032-7	0,19	ND	98,00	1,62	0,043	0,12	0,033	ND	Brazalete
El Argar	82/99/1034-3	0,16	0,28	98,24	1,07	0,012	ND	0,022	ND	Anillo
El Argar	82/99/1034-4	0,31	0,26	90,30	1,32	0,53	6,75	0,015	0,48	Anillo
El Argar	82/99/1034-6	0,55	ND	96,76	2,05	0,227	0,07	0,017	ND	Anillo
El Argar	S/S (2201)	0,50	ND	94,80	4,56	ND	ND	0,007	ND	Puñal
El Garcel	S/S (2215)	0,14	ND	98,96	0,75	ND	ND	0,004	ND	Punzón
El Garcel	S/S (2216)	2,04	ND	97,85	ND	0,007	ND	0,025	ND	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	0,48	0,19	98,50	0,15	0,024	0,03	0,010	ND	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	1,04	0,21	98,46	ND	0,010	0,02	0,008	ND	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	1,37	0,21	97,43	0,80	ND	0,03	0,017	0,09	Mineral

El Garcel	S/S (2216)	1,49	0,30	94,44	2,74	ND	ND	0,683	ND	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	1,75	0,25	96,32	0,97	ND	0,04	0,026	ND	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	1,55	0,13	96,99	1,09	ND	ND	0,021	0,07	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	1,72	0,39	96,76	0,57	0,004	0,05	0,043	0,30	Mineral
El Garcel	S/S (2216)	0,77	ND	98,10	0,36	0,068	ND	0,010	ND	Mineral
El Oficio	83/57/228-1	0,32	ND	95,42	0,72	0,039	2,92	0,178	ND	Anillo
El Oficio	83/57/228-2	0,19	0,39	91,47	1,68	0,076	5,84	0,328	ND	Anillo
El Oficio	83/57/244-2	0,03	ND	99,45	0,48	0,005	ND	0,003	ND	Hacha
El Oficio	83/57/244-3	0,20	ND	97,90	1,63	0,007	ND	0,098	0,08	Puñal 3R
El Oficio	83/57/244-4			47,33		52,59				Brazaletes
El Oficio	83/57/244-5			TR		100				Anillo
El Oficio	83/57/244-6			TR		100				Anillo
El Oficio	83/57/264	0,10	0,07	96,69	2,91	0,005	ND	0,023	ND	Puñal 4R
El Oficio	83/57/264-8	0,34	0,25	85,01	ND	0,081	14,37	ND	ND	Anillo
Hoya Castellones 38	85/49/HC/38-13	0,04	ND	99,92	ND	ND	ND	0,005	ND	Punzón
Hoya Castellones 38	85/49/HC/38-14	0,27	ND	87,39	ND	TR	12,10	0,010	ND	Anillo
Hoya Castellones 38	85/49/HC/38-14	0,26	0,31	86,88	ND	0,014	12,47	TR	ND	Anillo
Hoya de La Matanza	H.MATZ/1/3	0,05	ND	98,36	1,18	0,017	0,03	0,021	0,10	Puñal
Hoya de La Matanza	H.MATZ/2/3	ND	ND	98,51	0,90	0,053	ND	0,033	ND	Remache Puñal
Hoya de La Matanza	H.MATZ/2/3	0,06	ND	97,36	1,25	0,850	ND	0,010	0,05	Puñal 2R
Hoya de La Matanza	H.MATZ/3/2	0,14	ND	98,65	0,80		0,014	0,016	ND	Puñal 2R
Hoya de La Matanza	H.MATZ/4/1	0,05	ND	86,69	12,69	0,003	ND	0,038	ND	Puñal 3R
Hoya de La Matanza	H.MATZ/5/2	0,03	ND	97,91	1,40	0,016	0,06	0,007	0,21	Puñal
Hoya de La Matanza	H.MATZ/6/2	0,07	ND	98,49	1,06	0,032	0,05	0,015	0,12	Puñal
Hoya de La Matanza	H.MATZ/7/2			4,40		94,74	0,13	TR	0,64	Anillo
Hoya de La Matanza	H.MATZ/9/1	0,08	ND	97,12	2,37	0,005	ND	0,004	ND	Puñal 2R
Hoya de La Matanza	H.MATZ/11/4	TR	ND	98,66	1,22	0,047	ND	0,059	ND	Punzón
Las Peñuelas 12	S/S (2233)	0,02	ND	99,52	0,32	0,003	ND	0,006	0,05	Punta Palmela
Las Peñuelas 12	S/S (2234)	0,05	ND	99,40	0,42	0,035	ND	ND	ND	Punzón
Las Peñuelas 12	S/S (2234)	0,07	ND	98,74	1,04	0,013	ND	0,012	ND	Punzón
Llano Gabiarra 86	85/49/GAB/86-1	0,26	0,17	83,52	3,12	0,014	12,11	ND	ND	Brazaletes
Llano Gabiarra 86	85/49/GAB/86-2	0,12	ND	94,78	4,51	0,026	ND	0,014	ND	Puñal 3R
Llano Gabiarra 86	85/49/GAB/86-2	0,21	ND	99,72	TR	0,027	ND	0,052	ND	Remache
Llano Gabiarra 86	85/49/GAB/86-3	0,21	0,17	89,59	0,70	0,060	8,59	0,092	0,53	Util 2R
Loma de Atalaya 8		0,31	ND	79,76	0,96	0,130	16,84	0,385	0,88	Anillo
Loma de Atalaya 8		0,42	0,44	79,92	0,58	0,009	18,23	ND	ND	Anillo
Loma de Atalaya 8		0,31	ND	81,56	0,58	0,016	15,93	0,479	0,77	Anillo
Loma La Casa Alta	86/129/CaA13-2	0,03	ND	98,40	1,12	0,084	ND	0,146	ND	Punzón
Los Eriales 17	ER/17/22	0,04	ND	99,85	TR	ND	ND	TR	ND	Punzón
Los Eriales 17	ER/17/23	0,17	ND	98,71	0,77	0,045	ND	0,030	TR	Punzón
Los Eriales 17	ER/17/24	ND	0,07	99,70	0,16	0,010	ND	0,006	ND	Punta Palmela
Los Eriales 17	ER/17/25	ND	ND	99,44	0,24	0,128	ND	0,021	0,05	Punta Palmela
Parazuelos	86/129/PC20PLO	36,56	ND	56,13	2,57	ND	ND	0,089	1,19	Escoria

EDUCACION Y COMUNICACION EN EL MUSEO: LA EXPOSICION

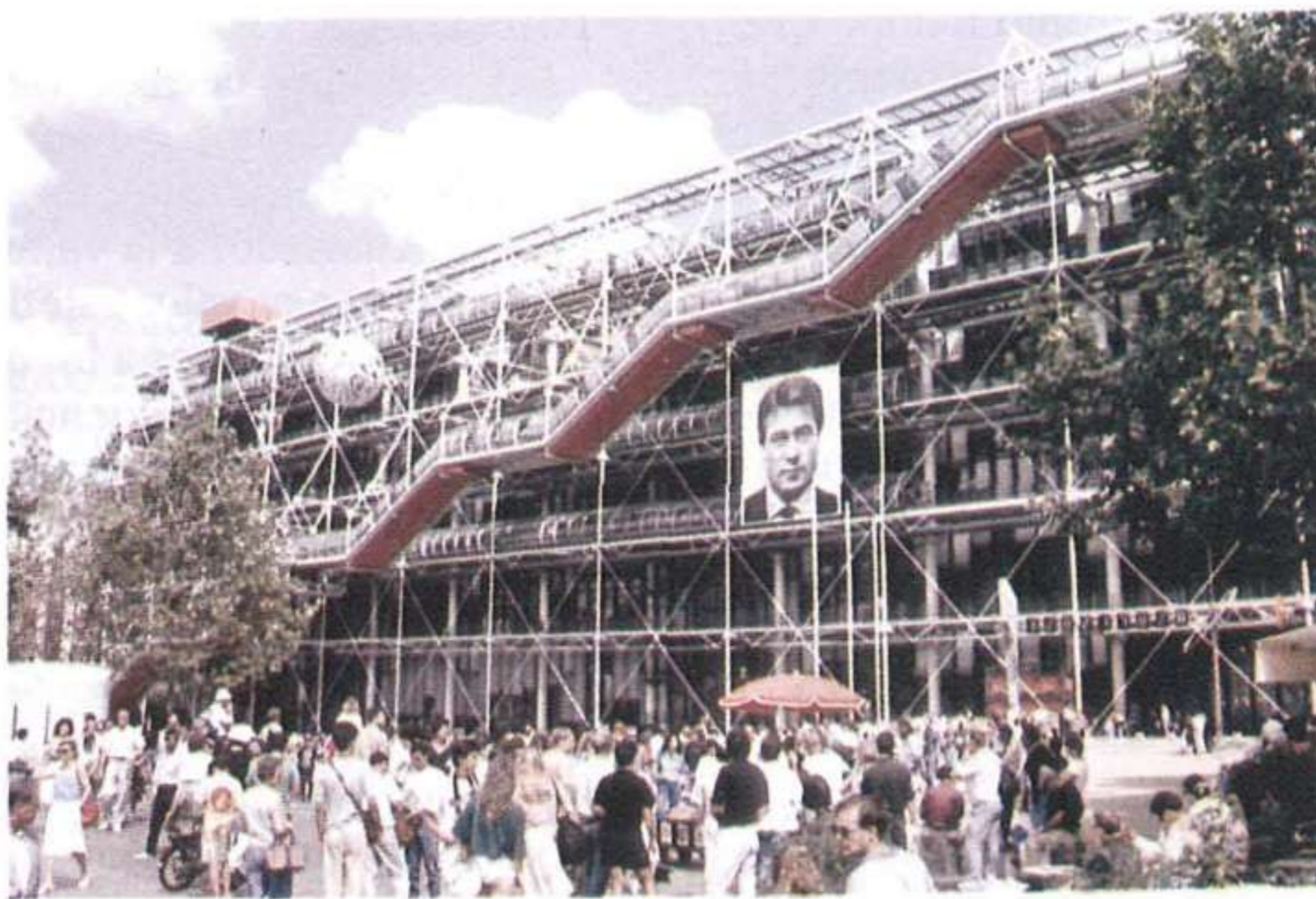
ANGELA GARCÍA BLANCO

LA finalidad y las funciones del museo quedan perfectamente descritas en la definición que del mismo de la *Ley del Patrimonio Histórico Español* de 1985, artículo 59.3: «son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural», definición que, por otra parte, recoge casi literalmente la dada por ICOM en sus estatutos de 1974.

Según ambas definiciones, la educación es una finalidad del museo, junto con la de favorecer el estudio y la contemplación, que cumple mediante la exposición de las piezas al público.

Parece, por tanto, que la función educativa del museo está, al menos teóricamente, aceptada y reconocida por todos como algo inherente e irrenunciable del museo. De hecho, la citada definición del ICOM (1974) no hizo en su momento más que constatar una realidad anteriormente asumida por parte de los museos europeos y americanos, aunque haya sido entendida de distinta manera por unos y otros a lo largo de su historia.

Sin embargo, puede ser necesario precisar que cuan-



«... se ha ido desterrando la idea del museo panteón, siendo sustituida por la de museo medio de comunicación de masas, tal como lo pueden ser otros "media"...» Centro Georges Pompidou. París.

do hablamos de actividad educativa por parte de los museos, nos estamos refiriendo a una *educación informal* con características propias, frente a la *educación formal* que imparten los centros de educación: escuelas, institutos, universidades, etcétera.

Veamos, por tanto, qué se viene entendiendo por el término *informal* aplicado a la educación en el museo. Seguiremos para ello fundamentalmente los estudios de Screven, Rieu y Miles¹.

Para Screven, profesor de Psicología de la Universidad de Wisconsin, el aprendizaje informal propio del museo se caracteriza porque «no sigue rígidamente una línea o estructura, sino que es voluntario, exploratorio y adaptado al interés propio de cada persona». Por otro lado, «en las escuelas el instrumento básico de la enseñanza es el profesor, que se basa principalmente en la palabra, mientras que en los museos el elemento primario es la exposición, fundamentada en los objetos u otros elementos visuales» (p. 95). Efectivamente, es peculiar del museo y de las exposiciones la comunicación visual: el museo se expresa fundamentalmente con las piezas.

Otra característica de la educación informal, derivada a su vez de las anteriores, es que se realiza en una situación relajada, sin presiones, sin los miedos o amenazas que puede suponer una evaluación posterior de los éxitos

o fracasos conseguidos. En estas condiciones la presentación de un problema a resolver puede representar una prueba que atrae y mantiene la atención y el interés, o bien algo que se abandona si deja de interesar, pero que en ninguno de los casos va a ser objeto de premio o castigo. Es una situación en la que el visitante aprende por gusto y en la medida en que le interesa.

En estas condiciones, ¿se puede esperar, en verdad, que el museo enseñe?

Hay autores, como Rieu, que niegan esta capacidad al museo por considerarla exclusiva de los centros de enseñanza en todos sus niveles. Afirma que todos los estudios demuestran que se aprende mal y poco en los museos, que el público tiene horror a todo lo que le recuerda a la escuela y que quiere disfrutar de la visita, quiere explorar, experimentar y que sólo así está dispuesto a aprender. Para él, el museo comunica, informa y motiva a aprender. Sin embargo, termina diciendo que el museo «influye a un nivel más profundo que la escuela, al nivel de los aprendizajes informales, que son la trama de la vida social» (p. 222).

Concluyendo, podemos decir que el museo puede aspirar, y lo intenta, a conseguir algún tipo de influencia en el público por medio de sus exposiciones, de manera que la gente pase de un estado de ignorancia sobre un tema o una cuestión determinada a tener algún conocimiento relevante sobre el mismo, al mismo tiempo que se le procura la motivación suficiente para profundizar por su cuenta.

En este sentido, se puede considerar *exposición educativa* la que se propone objetivos cognitivos y emotivos, cualquiera que sea el grado de unos y otros. El reto que plantean estas exposiciones es tratar de unir estos objetivos de la comunicación con los intereses intrínsecos de cualquier visitante, tales como el descubrimiento, la exploración, la relación social, la novedad, la oportunidad de la interacción, etcétera. Sin embargo, no tiene porqué haber distancias infranqueables entre lo educativo y lo lúdico si se usa esto como motivación para aquello, y el museo puede ser un lugar privilegiado para demostrarlo.

Por último, y no obstante las diferencias marcadas con respecto a la educación formal, quiero decir que no son dos campos separados y que deban ignorarse. Más bien al contrario, no sólo los museos pueden ser un extraordinario instrumento didáctico al servicio del aprendizaje formal, siempre y cuando los profesores sepan adaptarlo a sus necesidades didácticas, sino que también museos y centros de enseñanza están llamados a complementarse para un mejor servicio a una sociedad en la que los avances científicos y técnicos ocurren a gran velocidad. La exposición puede ser un excelente medio para mantener informados sobre los mismos a grandes sectores de la sociedad.

COMPLEJIZACION DE LA FINALIDAD EDUCATIVA

La finalidad educativa de la exposición no ha sido entendida siempre de igual modo, por parte de los museos

y de la sociedad. Sin pretender hacer una historia exhaustiva, creo que es interesante que conozcamos las etapas más significativas por las que ha pasado su entendimiento, siendo éste a su vez consecuencia y causa de los cambios que se han operado en el conocimiento y apreciación de los referentes permanentes del museo: las piezas y el público.

Empecemos por considerar los cambios que ha tenido la apreciación y conocimiento de los objetos; pero también ha evolucionado la valorización que se ha hecho del público y de sus intereses respecto al Museo, y, por último, consecuentemente, también ha sufrido una evolución el modo de concebir la exposición.

EVOLUCION EN LA MANERA DE VALORAR LOS OBJETOS

Los objetos que forman parte de las colecciones de los museos están en ellos porque alguien en algún momento ha reconocido que tenían un valor, una relevancia o interés que los distinguía de otros. Pero las razones de esta relevancia no han sido fijas e inamovibles, sino que han evolucionado al compás de los cambios de intereses habidos en la sociedad, de la evolución de las ciencias interesadas por estos objetos y de la propia epistemología.

Así podemos decir que se ha evolucionado desde apreciar los objetos por su originalidad, rareza, exotismo, nobleza, etcétera, propio más bien del coleccionismo o anticuariado, a la valorización de los objetos exclusivamente por su valor estético o científico, considerándolos como elementos a los que hay que identificar y denominar según un nomenclator internacional, estableciendo con ellos *tipos* representativos de un grupo, serie, familia, género, etcétera. Esta apreciación fue propia de un momento (siglo XIX y principios del XX) en que la preocupación de las ciencias (zoología, botánica, geología, prehistoria, arqueología, etcétera) se centraba en la clasificación de los objetos o especímenes.

A esta valoración se vino a añadir la valoración de los objetos como *testimonio* de una función o característica cultural: del medio geográfico en relación con la materia de que estaba hecho; del desarrollo técnico de una sociedad en relación con el proceso de fabricación; del nivel de vida de quien lo compró en relación con su calidad, etcétera, lo cual implicaba considerar a los objetos dentro y en relación con una estructura cultural constituida por los aspectos técnicos, económicos, sociales, políticos, religiosos de una sociedad de los que los objetos son testimonio. Esta consideración del objeto se aproxima ya al concepto de *cultura material*, teorizada por Carandini² y que dará un paso más en el entendimiento del mismo como fuente de información.

La cultura material para Carandini está constituida por los objetos, por cualquier objeto, a los que se supone portadores de una información en sí mismo. Este hecho les da un valor de documento con unas características determinadas que les diferencia fundamentalmente de los documentos escritos.

Así, el objeto es un documento *involuntario*, puesto



«... el llamado museo-galería, sucesor del gabinete de curiosidades, al que se parece en cuanto al afán de exponerlo todo...» Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Hacia 1900.

que el resto material no tuvo como fin en su origen la transmisión de noticias y, por tanto, como tal *fiel y objetivo*. Además, es *universal* en el espacio y en el tiempo porque su presencia está unida a la del hombre, pero también es universal en cuanto al horizonte social, porque habla de todas las clases sociales que con él tuvieron que ver. Por último, el objeto constituye una *unidad*, un todo, un microcosmos, en él todo es importante y la información se deriva del conjunto de sus partes y no de una de ellas únicamente.

Los objetos nos hablan de ellos mismos a través de sus características explícitas, pero además «las cosas no están fuera del universo de los vestigios, sino que son también significativas de significados» (...) «hablan y su voz sustituye a la que se ha perdido de los seres vivientes de las sociedades pasadas» (p. 82). Los objetos se constituyen así en una forma de comunicación, formando parte de un sistema más amplio que les da su verdadero significado y en relación con el cual son significantes. El concepto cultural material supone, por tanto, valorar los objetos en su contexto, como unidad espacio-temporal y social.

Lo significativo de un contexto no son los objetos considerados en sí mismo, aislados, uno por uno, sino las relaciones que establecen entre sí. Son las relaciones las que

ayudan a explicar el verdadero sentido de cada objeto en su interacción con los otros objetos y con el conjunto. En un contexto, como en una frase, cada elemento tiene una función explicativa, y como en ella, alterar uno de ellos supone cambiar también el sentido del conjunto.

Gracias a estas relaciones los objetos que constituyen el punto de partida se van llenando de un significado que los trasciende, se van convirtiendo en signos de otros conceptos y por ello también en significantes de la cultura.

La cultura material se constituye así en un sistema de comunicación para los investigadores de la cultura o de la ciencia de que se trate. Por ello, también se puede hablar del «lenguaje» de los objetos y del «mensaje» que se puede construir con ellos. La consecuencia de esta valoración científica de los objetos la veremos más tarde al hablar de la exposición como discurso visual.

Resumiendo, los objetos museables se han ido llenando de contenidos a medida que se ha ido complejizando su valoración. Así, se ha pasado del objeto-fetichismo que se admira aunque no se comprende, al objeto-emblemático que se admira por sus valores intrínsecos, evocadores del poder con el que se identifica a un grupo social o a una persona, al objeto-tipo representativo de las características de un grupo de objetos, al objeto-



«... Los objetos se exponen yuxtapuestos, la mayor parte de las veces respetando las leyes de la simetría...» Museo Arqueológico Nacional. Hacia 1940.

signo y significativo de una cultura en relación con la cual constituye un sistema de comunicación.

Y, por último, hay que mencionar la desmitificación absoluta del objeto y su desaparición, siendo sustituido por su imagen o reproducción o representación. Lo cual va a suponer entrar en una nueva dinámica museológica.

EVOLUCION DE LA APRECIACION DEL PUBLICO

Es verdad que el interés por el público se puede constatar desde el principio de la historia de los museos. Es el caso del Museo Nacional de Copenhague, cuyo director, Thomsem, en el año 1819 iba personalmente a las salas de exposición a explicar al público la clasificación de los objetos, expuestos por primera vez de acuerdo con las tres edades prehistóricas: de la Piedra, del Bronce y del Hierro, clasificación de la que él mismo era autor y que había conseguido ordenando la colección de antigüedades. Recomendaba además una atención especial a los campesinos, de los que dependían los futuros hallazgos³.

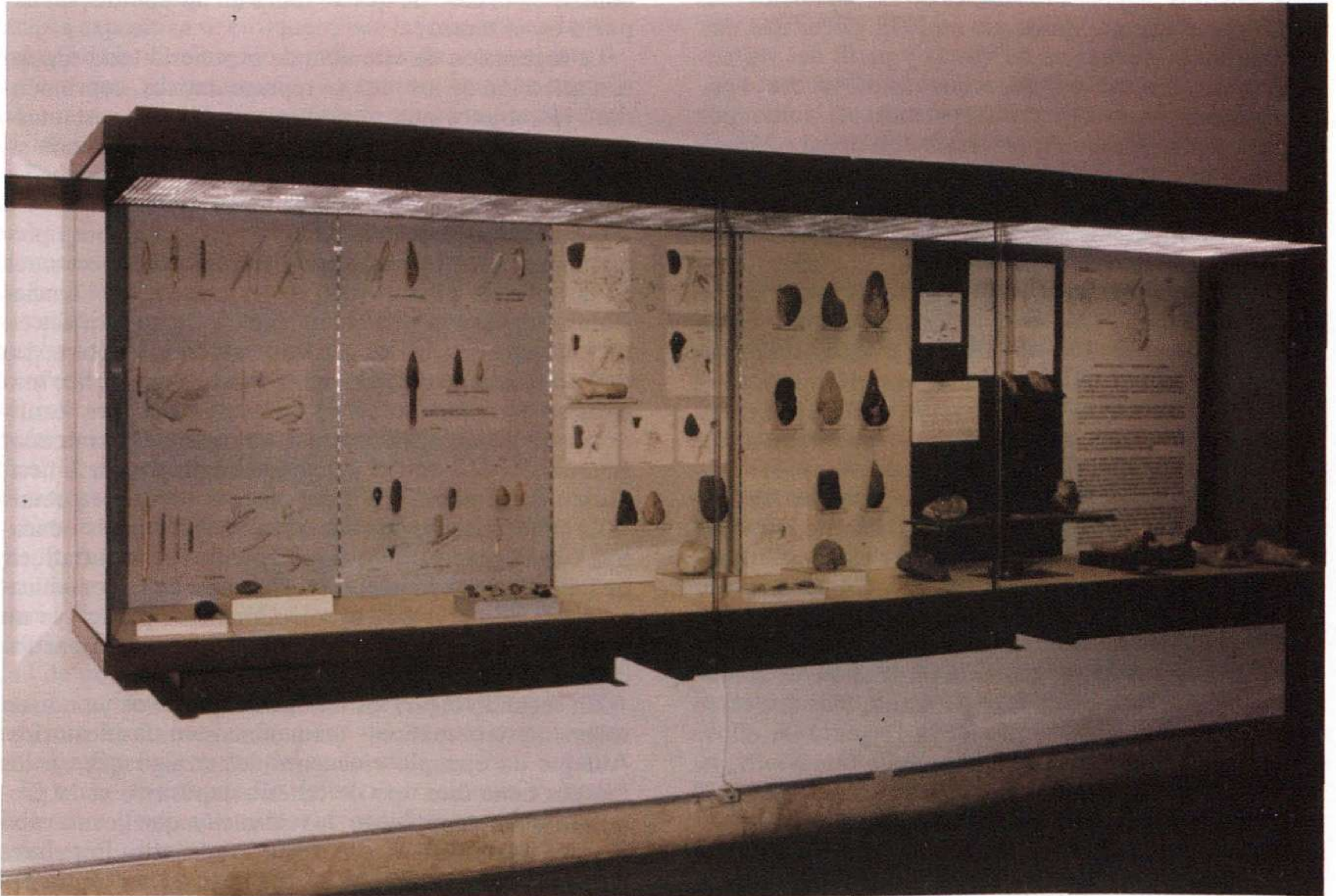
Igualmente, podemos considerar síntoma de esta preocupación la temprana creación en algunos museos, como en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas en el año 1922, de departamentos de educación que, cual-

quiera que sea el nombre que adopten, tendrán como finalidad atender directamente las necesidades informativas del público, por medio de visitas guiadas.

Sin embargo, se puede decir genéricamente que la mayoría de los museos han estado más preocupados por la conservación y estudio de los objetos que albergan que por lograr una comunicación de calidad con los visitantes a través de esos mismos objetos. De hecho, mientras que en cualquier museo ha existido siempre, al menos, una mínima documentación para la identificación, localización, valoración científica, etcétera, de los objetos, sobre el público visitante la carencia de datos ha venido siendo absoluta o casi absoluta.

En los países europeos se rompe con esta situación después de la II Guerra Mundial. Como consecuencia de la misma, los profesionales de museos se vieron obligados a reorganizar y reinstalar los fondos, teniendo que volverse a plantear su exposición. Esto favoreció una toma de conciencia colectiva de la necesidad de hacer más asequible las colecciones para un público cada vez más amplio, debido a la generalización de la educación básica, pero también de cuya aceptación dependían en cierta medida las subvenciones⁴.

En ese momento hubo preocupación porque el museo cumpliera con su función educativa dirigida a todo el público, fundamentalmente por medio de una buena exposición de las piezas.



«... la superación de este afán de exponerlo todo supuso una selección de los tipos representativos...» Museo Arqueológico Nacional. 1978.

Este interés se tradujo, por un lado, en un trabajo teórico y, por otro, en una puesta en marcha de innovaciones expositivas de las que hablaré luego.

La elaboración teórica pondrá las bases, que posteriormente se desarrollarán, de la museología como la ciencia del museo y de la museografía como las técnicas en ella implicadas. Este trabajo se realizó fundamentalmente a través del ICOM, que desde 1948 llevará a cabo una importante labor de reflexión colectiva a nivel internacional, con la elaboración de conclusiones teóricas y de programas concretos para la exposición y la difusión.

Sin embargo, importa decir que en este momento se trabaja para el público pero aún se ignora quién es (edad, sexo, trabajo, formación...) y cuáles son sus motivaciones, sus expectativas cuando visita un museo. Digamos que aún no se le ha concedido la palabra: a partir de síntomas reales o supuestos se le interpreta. La comunicación se establece unidireccionalmente. El museo, con toda su buena voluntad, se impone. Pero la impronta elitista con que comenzó su marcha se irá desprendiendo poco a poco, aunque con avances y retrocesos.

El importante empeño, realizado por Bordieu y Darbel en el año 1968⁵, con la realización y estudio de una encuesta internacional para caracterizar al público de los principales museos europeos, representa el primer acer-

camiento a conocer cuál es el más importante condicionante que hace que la gente visite los museos. Según demostró este trabajo, influía más el nivel de estudios que la procedencia socio-económica, de manera que la mayor parte de los visitantes de museos tenía al menos estudios medios o de bachillerato. He de decir que en la actualidad este condicionante mantiene su vigencia.

En ese mismo año se hace en Canadá otro importante estudio, por su amplitud y por la complejidad de su planteamiento y análisis, para conocer las actitudes de la gente, visitante de museos o no, ante el arte contemporáneo. Las conclusiones, realizadas por Abbey y publicadas en la revista «Museum», aportan datos cualitativos importantes sobre el potencial público de museos⁶.

A este tenor se seguirá haciendo cada vez más frecuentemente estudios cuantitativos, fáciles porque tan sólo se trata de recuento de visitantes y ritmo de visitas, y cualitativos, con más o menos rigor científico, por el procedimiento de hacer encuestas.

En nuestro país y en relación con los museos dependientes del Ministerio de Cultura contamos con datos de frecuencia o participación de visitantes, publicados periódicamente en la revista «AIC» del Ministerio de Cultura. Un estudio semejante existe sobre los museos municipales de Barcelona. Asimismo existen dos son-

deos sobre las prácticas culturales de los españoles realizadas por el mismo Ministerio en 1978 y 1983 que dan datos sobre la frecuencia de visitas y perfil del visitante. Y, por último, existen pequeños estudios sobre el público específico de determinados museos, como por ejemplo los del Museo Arqueológico Nacional y Museo Nacional de Etnología⁷, con aportaciones cuantitativas y cualitativas del mismo. En conjunto y en particular, podemos decir que conocemos muy poco sobre quién es y qué quiere el visitante de nuestros museos.

A los estudios cuantitativos y cualitativos sobre el público sigue en los países europeos, durante la década de los años ochenta, un afán por evaluar las exposiciones, siendo el público el más importante termómetro para conocer el éxito o fracaso de la exposición. Interesa evaluar las exposiciones porque éstas cada vez se van haciendo más costosas y cada vez más se rigen por un sistema de patronazgo o esponsorización en el que interesa rentabilizar culturalmente la inversión. Se considera al público ahora y desde esta perspectiva como consumidor de cultura. Como dice McDonald, director del Museo de la Civilización de Canadá, Ottawa, en el curso «Museo del futuro» celebrado en Barcelona, 1989: «Una de las realidades actuales es que el futuro del museo depende, más que nunca, de la buena opinión que tenga la gente de ellos. Competir con éxito para obtener apoyo financiero, ya sea mediante aportaciones gubernamentales, patrocinio de empresas o ingresos obtenidos directamente de los visitantes, depende de su capacidad de captación de un público más amplio».

Como se ve, la actitud del museo con respecto al público ha cambiado radicalmente. Parece que ahora se requiere y se fomenta la asistencia masiva de visitantes.

EVOLUCION DEL MODO DE CONCEBIR LA EXPOSICION

Por último, vamos a ver cómo, a tenor de los cambios que se han operado en los modos de valorar y entender los dos polos del binomio que se ponen en relación en el museo, los objetos y el público, ha cambiado también el modo de entender la exposición misma, el elemento que los pone en relación.

Así, podemos decir que el primer criterio expositivo está bien simbolizado en el llamado «museo-galería», sucesor del gabinete de curiosidades, al que se parece en cuanto al afán de exponerlo todo, pareciendo más un almacén visitable tal como lo entendemos hoy. Pero del que se diferencia en que los objetos aparecen clasificados según criterios científicos o estéticos.

Los objetos se exponen yuxtapuestos, las más de las veces respetando las leyes de la simetría y dando una apariencia de abigarramiento. La información que acompaña, en una pequeña cartela, sólo suele dar cuenta de la identidad y cronología o autor de la pieza. Realmente, demostrando una fuerte creencia en la capacidad informativa de la pieza por sí misma se esperaba que su mera contemplación fuera suficiente para entenderla o valorarla, cosa que sólo podía

ocurrir en el caso de que se fuera un entendido, un experto en el tema.

La superación de este afán de exponerlo todo supuso una selección de los «tipos» representativos, suprimiéndose los objetos que se podían considerar «variantes» de dicho tipo. No obstante, se sigue manteniendo la simetría como suprema ley de la estética expositiva. La información no se hace mucho más explicativa.

Ejemplos de museos que aún mantienen como predominante este criterio expositivo son aún frecuentes en las grandes pinacotecas, en los museos de Ciencias Naturales que aún no se han beneficiado de cambios en las instalaciones, en los museos militares, etcétera. Lo curioso es que no estando pensados para un público masivo, en determinados casos reciben las mayores cantidades de público (Museos del Vaticano, determinadas galerías del Museo del Louvre, Galería de los Uffici, Museo del Prado...). He ahí un reto para interpretar.

La preocupación por hacer la exposición más educativa e inteligible para un amplio público se va a traducir en importantes conquistas en el campo de la comunicación. En primer lugar, se seleccionan las piezas, ya no se expone casi todo, sino aquello que es necesario al discurso expositivo.

En segundo lugar, los criterios expositivos ya no son solamente sistemáticos, taxonómicos o clasificatorios. Aunque un ejemplo elocuente del arraigo que en los museos tiene este tipo de criterio expositivo es la propuesta, primero, y, luego, la realización que lleva a cabo Riviére en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de París (1976-79), en el que distingue y separa la exposición sistemática para estudiosos y la exposición cultural para el gran público⁸.

En tercer lugar y consecuentemente con lo anterior, las piezas se van a asociar y ordenar en función de «claves asociativas» distintas, introduciéndose en la exposición argumentos nuevos, como, por ejemplo: procesos de elaboración, significados religiosos o políticos o técnicos..., de los objetos; uso de los objetos, etcétera. Es importante mencionar la llamada ordenación «ecológica», inspirada en las ambientaciones de los museos americanos y muy próximo al que hoy consideraríamos reproducción del «contexto original» de la pieza, valorado como el más comunicativo para el público, según Riviére.

En cuarto lugar se estudia el recorrido, el circuito de la exposición, de manera que la exposición se perciba con lógica, con la lógica prevista.

Se introducen en la exposición «medios» nuevos de información. Además de los tradicionales textos escritos sobre paneles y etiquetas, se usan medios gráficos (mapas, fotografías, esquemas...), visuales (modelos, diaporamas...), auditivos (ambientación musical, explicación oral portátil por medio de magnetófono o fija, accionando un botón...), audiovisuales (programas con diapositivas sincronizadas con cinta magnetofónica, videos...), e incluso se incorporan medios «personales», con monitores o guías.

Todas estas conquistas en el campo de la comunicación significan pasos hacia la primacía del discurso, del mensaje.

Al mismo tiempo que se realizan estas conquistas, la técnica expositiva se enriquece con las mejoras en la tecnología de la iluminación, ambientación, tratamiento de los espacios, climatización, de manera que las exposiciones ganan en confortabilidad, atractivo, seguridad, visibilidad e inteligibilidad de las piezas.

Todos estos avances y cada uno de ellos lo han sido de museos individuales y en un momento dado pero sin embargo, se pueden considerar formando parte ya de la museología establecida. Con ellos se ha ido desterrando la idea del museo como panteón (por más que subsistan algunos de ellos) y se va sustituyendo por la de museo-medio de comunicación de masas, tal como lo pueden ser otros media. A este respecto, dice Rieu que «el museo no es un espacio físico, sino un espacio semiótico, donde el objeto, su significación histórica, cultural, social, se mezclan con las asociaciones que el visitante proyecte sobre él» (p. 130).

Este concepto de la exposición ha generado ya mucha literatura museológica, teniendo una aceptación generalizada. Con él se han introducido también las nociones de «discurso expositivo», «lenguaje de la exposición» o «contexto expositivo», enfatizando la necesidad de un hilo conductor en la exposición y las exigencias de que la presencia de cada objeto en la exposición esté justificado por la «función» que en ella cumple, por su «significado» dentro del conjunto.

El hacer de este medio de comunicación un vehículo de cultura o un espectáculo, como desean algunos museos, es el último capítulo de la evolución que hemos tratado. Muy significativas en esta línea fueron las participaciones que tuvieron lugar en el curso «Museos del Futuro», ya citado, que tuvo lugar en el Museo de la Ciencia y de la Técnica de Barcelona. El modelo de las nuevas concepciones de museo se encuentra en los parques temáticos o en los parques históricos, tipo Disney World. La primacía del discurso es absoluta, no hay referencia al objeto como fuente de información, la apertura al público es tal que, como dice otra vez McDonald, «incluye su disposición a aceptar la cultura popular como un campo de estudio válido».

Para terminar este apartado, me parece importante señalar que el entendimiento de la exposición como un medio de comunicación, en el mismo sentido que lo es la televisión, la radio o la prensa, aunque con su peculiaridad como soporte o canal informativo, aporta un mejor entendimiento en las exigencias de la exposición en tanto que vehículo de un mensaje fundamentalmente visual, y, por otra parte un mayor compromiso con la sociedad de hoy.

Primera consecuencia de lo cual sería poner los medios para conectar con los temas de interés del hombre de hoy para poder mejorar sus conocimientos sobre el mismo y provocar cambios o refuerzos en las actitudes.

Las exigencias expositivas van a traer consigo la necesidad de crear un equipo de especialistas, en el que estén representados los conservadores-científicos, los conservadores-educadores, los museógrafos, los psicólogos y semiólogos, y también la necesidad de programar y proyectar la exposición con riguroso método. Veamos a continuación cómo puede ser éste.

EL PROCESO DE DISEÑO Y MONTAJE DE LA EXPOSICION

La exposición de las piezas es un proceso muy complejo, en el que es necesario tener en cuenta sus diversas fases, para su debido entendimiento. En orden a la claridad, seguiré el orden secuencial en su explicación.

Antes de considerar dichas fases es importante decir que el proceso es igual para cualquier tipo de exposición, cualquiera que sea la forma que ésta adopte: exposición temporal, itinerante, permanente, en museobús, kits, etcétera, naturalmente salvando la necesaria adaptación a las peculiaridades de cada una de estas variantes.

En la primera fase es necesario plantearse qué *tema* o mensaje va a constituir el contenido conceptual de la exposición, qué *finalidad* genérica se persigue (puede ser procurar admiración en el público, asombrar, impresionar, informar, procurar cambios de actitudes...) y qué objetivos concretos se pretenden conseguir, quién es el *destinatario* de la exposición y cómo se van a *evaluar* los resultados.

En la elección del *tema* habrá importantes diferencias si se trata de la exposición permanente del museo o si se trata de una exposición temporal. Influirá también y sobre todo las características científicas de la colección del museo y su disponibilidad comunicativa, el conocimiento que se tenga de sus contenidos científicos, la posibilidad de cubrir lagunas con nuevas adquisiciones o con préstamos o donaciones, la imagen que la sociedad tenga del propio museo y su tradición, etcétera. Es frecuente que el museo que se plantea seriamente un quehacer científico sobre sus fondos haga a través de la exposición una explicación de los conocimientos científicos sobre la misma.

Tras la elección del tema, hay que definir las *finalidades*. Lo cual supone establecer unas como más prioritarias para un público determinado, considerando unas más importantes que otras.

Las finalidades deben convertirse en *objetivos*, de manera que su consecución se pueda medir con vistas a la evaluación posterior. Los objetivos se deben definir en comportamientos observables que reflejen que se ha conseguido la finalidad. También se debe definir previamente en qué condiciones o circunstancias se demostrará ese comportamiento. Es decir, se tienen que predecir qué hará exactamente un visitante que se supone haya alcanzado dicho objetivo, habiéndose informado o habiendo aprendido según lo previsto.

Del *destinatario* es muy importante conocer previamente no sólo su perfil demográfico (edad, sexo, lugar de residencia, estudios, profesión, etcétera), sino también y sobre todo sus motivaciones e intereses para visitar museos y exposiciones, conocimientos sobre los temas exhibidos, tiempo que pueden dedicar a la exposición, etcétera, características más cualitativas y que son de extraordinario interés para poder conectar con el visitante. La definición de los objetivos debe tener en cuenta la psicología del visitante, porque podría resultar inútil, por ejemplo, plantearse objetivos de conocimiento ignorando que el visitante puede tener costum-



«... Las piezas se van a asociar y ordenar en función de claves asociativas distintas, introduciéndose en la exposición argumentos nuevos como, por ejemplo, procesos de elaboración, usos de los objetos...»

bre de hacer otros usos del museo. La finalidad y los objetivos que se hayan decidido (el «para qué» de la exposición), y el destinatario (el «para quién»), orientarán en la práctica el «cómo» se hace la exposición, con vistas a su posterior *evaluación*.

La evaluación de la exposición debe ser planteada ya en esta primera fase. Evaluar una exposición es poder precisar en qué medida la exposición ha mejorado el grado de conocimiento o apreciación y valoración de las piezas expuestas; en definitiva, saber qué ha aportado a los conocimientos y actitudes del público. En esta misma línea puede importar conocer en qué medida han influido determinados aspectos o elementos de la exposición en los resultados conseguidos, como por ejemplo la influencia de los medios audiovisuales o de los medios interactivos.

La siguiente fase comprende: el programa, el proyecto y la realización.

El *programa o guión* es el «discurso» conceptual, que está constituido por los conceptos seleccionados dentro del tema elegido, y las relaciones existentes entre ellos.

Dentro del tema puede haber conceptos principales y conceptos considerados más secundarios, o bien conceptos nucleares y conceptos periféricos, habrá conceptos generales, conceptos particulares y conceptos concretos.

Las relaciones que se establezcan entre ellos nos pue-

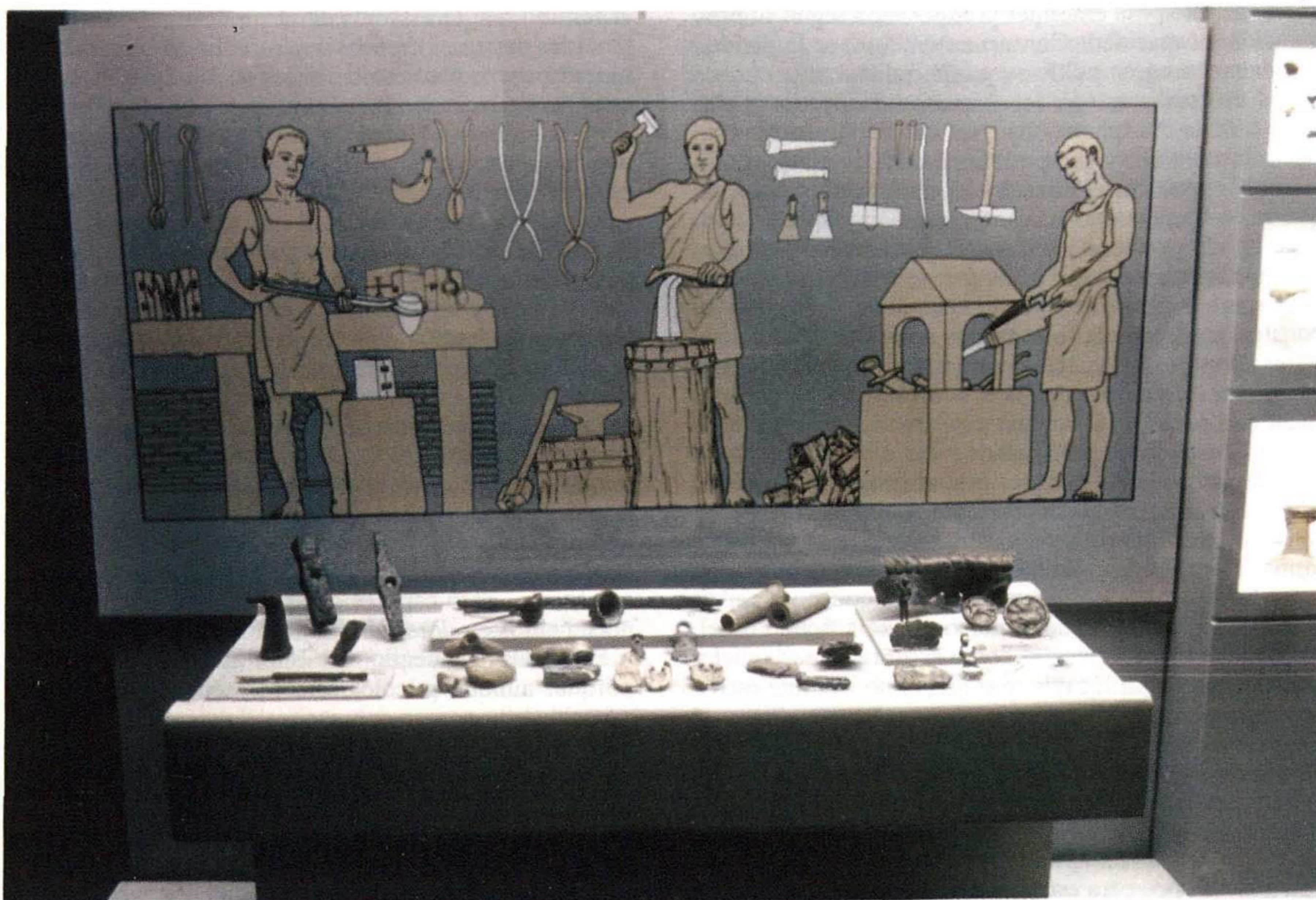
de dar una figura encadenada o bien una red compleja. En el primer caso no hay jerarquización de conceptos, todos están al mismo nivel, todos tienen igual importancia. En el segundo caso, en el de la red, sí puede haber jerarquización si unos conceptos son más amplios que otros; o unos se consideran más importantes que otros; o unos son condición necesaria para entender otros, etcétera.

Un ejemplo de jerarquización de conceptos puede verse en esta muestra de una exposición temporal dedicada a los «Bronces Romanos en España»:

LAS
ACTIVIDADES
PRIVADAS

Manifestaciones religiosas privadas

El ajuar doméstico



Museo Arqueológico Nacional, 1978 (foto de la izquierda), y Museu de Conimbriga (Coimbra).

Comparando con un discurso escrito, éste está constituido por una sucesión de razonamientos expresados por medio de frases. Razonamientos y frases no tienen todos igual categoría. En el caso de las frases, hay frases que juegan el papel de principales, yuxtapuestas, coordinadas o subordinadas. Estas últimas a su vez pueden ser explicativas, causales, temporales, condicionales... Las relaciones que las frases establecen entre sí se expresan por medio de conexiones que anuncian el sentido de la frase en relación con la principal.

Pues bien, en el proceso de razonamiento también lo

importante son las relaciones entre los conceptos en función de los cuales unos albergan a otros —es el caso de la ley general que implica a todos los casos concretos sometidos a esa ley—, o bien unos están condicionados por otros, o bien unos se parecen o se diferencian de otros. En definitiva, los conceptos al relacionarse entre sí tienen situaciones, posiciones, niveles, de unos con respecto a otros, que además no son fijos.

Es aquí donde es necesario establecer los *niveles informativos* y caracterizarlos bien, de manera que, posteriormente, el público entienda a través de estas caracterizaciones las relaciones de subordinación, combinación, diferenciación progresiva..., existentes entre ellos. Merece la pena que se considere esto detenidamente.

Para definir y establecer los niveles informativos se pueden tener en cuenta dos referentes: uno, el público; otro, el discurso conceptual. En el primer caso, la consecuencia será establecer «niveles» de distinta complejidad conceptual y semántica en los medios informativos, fundamentalmente en los escritos. En el segundo caso, la consecuencia será estructurar bien la exposición en su conjunto y en cada una de sus partes, buscando que se entiendan las relaciones significativas. La fundamentación es la siguiente.

Cuando los niveles informativos se relacionan con el público, se valoran los diferentes grados de dificultad

adas

Religión doméstica
Divinidades tradicionales
Amuletos y «bullae»

La vajilla
Juegos y juguetes
La escultura decorativa en la casa
Mobiliario doméstico
Quemaperfumes y lucernas

que tiene éste para entender la exposición según su preparación y capacidad. Consecuentemente, se le divide, al menos, en «gran público» y especialistas.

Los especialistas son los expertos conocedores del tema o de la disciplina y han venido siendo involuntarios o inconscientes generadores de un nivel informativo en la exposición, dedicado especialmente a ellos, al que se le ha prestado bastante atención y que poco a poco ha ido perdiendo terreno. Espero demostrar que este nivel tiene poca razón de ser.

El «gran público» es el resto del público, constituido por una gran variedad de grupos sociales en razón de status económico-social, de estudios, de profesión, de edad, sexo, de motivaciones e intereses, pero que tendrían en común el tener una preparación cultural muy general y estar poco preparados sobre el tema. La constatación de que dentro de este gran grupo había gente más interesada o con mayor nivel informativo llevó a considerar un tercer grupo, en cuanto a niveles informativos.

En lo dicho hasta aquí subyace una concepción del aprendizaje, o mejor, de la persona que aprende o del receptor de la información, como si fuera un saco vacío que hay que llenar o tabla rasa en la que hay que escribir. En definitiva, receptáculos con más o menos capacidad de recibir y, por tanto, con una actitud pasiva ante el aprendizaje.

Este concepto ha cambiado sustancialmente. El aprendizaje se entiende hoy como un proceso personal en el que está involucrado el que aprende y si no, no aprende. Y, por otra parte, no somos mentes en blanco, nos acercamos a la realidad, en nuestro caso a la exposición, con alguna idea previa más o menos consciente, más o menos errónea, pero que es de la que se parte y, por tanto, influirá en todo el proceso.

Por esto, la diferenciación del público en relación con su preparación y motivaciones se puede ver de otra manera, que no invalida absolutamente lo precedente, pero lo matiza bastante. Sigue siendo válida la diferenciación entre especialista y el que no lo es, pero veamos cómo se define a la luz de la psicología del aprendizaje el experto frente al novato.

El experto, según lo define Asensio⁹, se caracteriza por estar en posesión de un conjunto de habilidades metódicas, constituidas en el plano psicológico por el dominio de unas reglas de inferencia y decisión y por tener además un entramado conceptual, en relación con el cual se pueden resolver problemas, ordenar y explicar los hechos.

En resumen, y con peligro de caer en el simplismo, diríamos que conocer una disciplina requiere, por un lado, conocer, poseer una red o sistema jerárquico de conceptos, y, por otro, poseer unas destrezas de pensamiento en función de las cuales poder razonar de acuerdo con la lógica de la disciplina. Ambos componentes permiten no sólo entender, sino también resolver problemas y plantear nuevos problemas. El pensamiento del experto se caracteriza por tener una alta capacidad de abstracción y los conceptos muy jerarquizados.

Cada uno de nosotros podemos ser experto en un tema y novato en el resto. No se es experto en todo, en

el sentido que le estamos dando, puesto que se puede tener las destrezas de pensamiento disponibles, pero no tener el cuerpo teórico de todas las disciplinas, con lo que esas destrezas en la práctica quedan muy reducidas.

El experto en el tema de que trata la exposición podemos suponer que, por todo lo dicho, no tiene ningún problema en integrar en su red conceptual la información que le ofrece la realidad objetual que contempla. Es más, se podría decir que el experto no va a las exposiciones a informarse. Su interés suele ser más concreto: ver tal o cual pieza, hacer alguna comprobación, alguna comparación, volverse a deleitar u opinar sobre la propia exposición, sobre el tratamiento dado a las piezas, etcétera.

La atención explícita al especialista, que gozó de un trato casi preferente en la exposición de los llamados museo-galería, quizá deba circunscribirse al lugar que le es más propio, los almacenes-visitables y las salas de investigación, dirigiéndose toda la atención a atender las necesidades de los visitantes, más o menos novatos en el tema, pero capaces de aprender y de ampliar conocimientos en determinadas condiciones.

El novato, siguiendo al mismo autor, se caracteriza porque, aunque psicológicamente tenga disponible la capacidad de pensar con proposiciones abstractas (hecho que se da aproximadamente a partir de los catorce años), carece de la red jerarquizada de conceptos, los conceptos que posee son de un bajo nivel de abstracción, es decir, su razonamiento se desarrolla a nivel de lo concreto, y tiene poca capacidad de argumentación.

Si queremos ofrecer la oportunidad al novato de ampliar o adquirir nuevos conocimientos por medio de una exposición, hemos de saber algo de psicología del aprendizaje, mediante la cual adecuemos la lógica del discurso que queremos transmitir a la estructura psicológica del destinatario del discurso, en nuestro caso el público. Para ello primero hay que conocer qué ideas previas tiene sobre el tema.

Estas ideas previas, a veces erróneas, van a condicionar el entendimiento de lo nuevo. Importa por esto conectar con ellas para reforzarlas, corregirlas, ayudar a organizarlas..., de manera que se puedan constituir en un marco de referencia válido. En el caso de que no existieran estas ideas previas sobre el tema concreto, es importante hacer referencia al campo o marco amplio en que se inscribe. Este concepto amplio hace el papel de inclusor y va a permitir introducir nuevos conocimientos con él relacionados.

La apreciación del público, de todos los visitantes, como personas capaces de comprender, conocer, descubrir, explorar..., siempre y cuando se les motive para ello y se les facilite la adquisición de conocimientos o valores, va a llevar a plantearse con gran cuidado el discurso informativo-conceptual, en función del cual se establecerán los niveles informativos. El discurso debe estar bien estructurado en su conjunto y en sus partes. Esto facilitará su entendimiento.

Una exposición bien estructurada según la lógica de la propia disciplina, con los niveles informativos bien diferenciados e identificables en sí mismos y en sus relaciones con los otros, posibilita una recepción activa por

parte del visitante porque facilita la integración de los nuevos conocimientos en su red de conceptos.

Pero además se debe tener en cuenta la estructura psicológica individual que de ese tema tienen los receptores de la información. La tarea de comunicar consistiría en hacer posible que los visitantes reorganicen sucesivamente su estructura psicológica sobre el tema de que se trate, sus ideas previas, acercándole cada vez más a la estructura lógica de la disciplina o del tema de que se trate, que de una manera visual se desarrolla en el espacio expositivo. Una exposición bien argumentada, en la que todos los razonamientos o episodios están presentes y se entienden, facilita la transmisión de ideas y conocimientos.

En la realización del programa tiene primacía la labor del científico, conocedor no sólo del tema sino también de la disponibilidad genérica de objetos que expliquen ese tema, ya sea porque el museo los tiene entre sus colecciones, ya sea porque puede pedirlos en préstamo. Evidentemente sin perder de vista los objetivos de la exposición y el destinatario.

Una vez que se ha estructurado lo que se quiere decir, hay que trasladar las ideas al espacio y construir un discurso expositivo, visual.

La siguiente operación es la del *proyecto* de la exposición, en la que necesariamente ha de intervenir un equipo de distintos especialistas, para trasladar los conceptos a *criterios expositivos*, de manera que se entienda lo que se quiere decir y que se entienda, fundamentalmente, «leyendo» e interpretando los objetos. Lo cual implica las operaciones que describimos a continuación.

Selección de las piezas. Para ello hay que tener en cuenta su relación con el tema o concepto que se quiere transmitir, la valoración científica obtenida con su estudio (de aquí resultan unas piezas más significativas que otras) y además su función dentro del discurso expositivo, es decir, la necesidad de su presencia en la exposición.

Con las piezas seleccionadas se hará un fichero fotográfico y un fichero de datos tan amplio como se considere necesario para poder operar con las piezas y para tener una base de datos con la que poder elaborar posteriormente la información. De las piezas seleccionadas habrá que considerar también su estado de conservación y tomar las medidas oportunas para su correcta exposición.

Distribución de los espacios y ordenación de las piezas. La distribución de los espacios supone estructurar el espacio de acuerdo con la estructura de los conceptos. Puede haber conceptos más importantes o más complejos o más amplios que necesiten más espacio que otros. También puede ser que se expresen con piezas de mayor tamaño o con más cantidad de piezas. En la distribución de los espacios hay que atender a las relaciones entre ellos, que deben posibilitar las relaciones entre los conceptos que albergan. La división del espacio en unidades espaciales, útiles para trabajar y para articular la exposición, no debe hacernos perder de vista el conjunto y las relaciones entre sus partes.

La distribución del espacio implica también una pre-

visión del recorrido ideal que puede hacer el visitante, al margen y a sabiendas que después éste hará el recorrido que quiera. Esta previsión supone tener en cuenta también las necesidades de descanso.

En cada unidad espacial, que es también unidad conceptual y que será unidad expositiva, deben *ordenarse las piezas* atendiendo tanto a su lugar en el discurso como a su situación en el espacio, teniendo en cuenta las reglas de la percepción y de la circulación.

En la práctica esta ordenación se hace constituyendo grupos y subgrupos de piezas, más o menos coherentes, y distribuyéndolos en salas, vitrinas y pedestales, que vienen a ser las unidades espaciales, conceptuales y de presentación.

Los conjuntos de piezas, grandes o pequeños, pueden estar fuertemente cohesionados o ligeramente cohesionados, según se hayan establecido entre sus elementos relacionados más o menos intencionados, o incluso, también puede darse que no exista ningún tipo de relación entre ellas, establecida previamente. En este último caso las piezas aparecerían yuxtapuestas, sin ayudarse a explicarse unas a otras, porque en principio tienen poco que ver unas con otras.

En cambio, en el caso de que las piezas aparezcan relacionadas constituyendo una asociación estructurada, cada pieza se entiende en función de las otras, de manera que interesa no tanto lo que dice por sí misma como lo que dice en el conjunto. Un ejemplo extremo de lo que acabamos de decir puede ser en un caso un acuario y en otro un ecosistema. En el acuario los peces pueden estar reunidos sólo por su exotismo y belleza; no existe más relación entre ellos que el compartir el mismo medio. En el ecosistema el medio ambiente y los seres vivos parecen fuertemente cohesionados por relaciones de dependencia, en función de un intercambio de energía.

Cuando se establecen relaciones intencionadas entre las piezas, se hace en función de uno o varios aspectos de las mismas previamente decidido y con una intención comunicativa. La razón es que en la asociación se refuerzan dichos atributos, bien por redundancia, bien por contraste, bien por ambas a la vez. Se pueden hacer muchos tipos de asociaciones, tantas como permitan los atributos explícitos o implícitos en los polisémicos objetos, dando lugar a gran variedad de *criterios expositivos*.

Para que la intencionalidad comunicativa subyacente en la asociación se entienda, suele ser necesario el uso de *medios informativos*, de los que no hablaré en esta ocasión, aunque sí haga notar que deben ser concebidos formando parte de un conjunto, al mismo tiempo que se proyecta éste y con su función propia, ordenada a que se entienda el porqué de la asociación y a facilitar la integración de la información en la estructura conceptual del visitante.

Además de los medios informativos, hay *medios técnicos* que de una manera «visual» pueden hacer que se entiendan las relaciones (fuertes, débiles, nulas) que las piezas establecen entre sí dentro de la unidad expositiva. Nos referimos a la luz, el color, los pedestales, los plintos... Los medios técnicos pueden actuar como un

puntero: la iluminación puntual, la colocación de las piezas; los colores contrastados, débiles, neutros, oscuros..., pueden ir indicando el orden de lectura o la dirección en la que se han establecido las relaciones, la jerarquía de las piezas o, al contrario, su uniformidad, etcétera.

Resumiendo y enlazando con el punto de partida, diremos: cada unidad expositiva, que es también una unidad espacial y una unidad conceptual, está formada por un conjunto de piezas, por unos medios informativos y por unos medios técnicos. Todo ello se interrelaciona para decir algo, una frase, dentro de un discurso más amplio. El nivel informativo compete a ese conjunto, porque es el conjunto el que constituye un sistema de comunicación completo. El nivel informativo hace referencia a las relaciones que guarda con otros conjuntos informativos.

El proyecto, con cuya descripción acabo, debe con-

cluir en un diseño gráfico de cada unidad expositiva y en un sistema de *control de la realización*.

El montaje de la exposición requiere un trabajo en equipo que integre los diversos procesos en marcha. Es difícil establecer una línea divisoria entre los diversos quehaceres o procesos en los que están implicados los distintos profesionales: conservadores-investigadores, conservadores-educadores, restauradores, museógrafos, etcétera. Qué corresponde a cada cual debe ser establecido en función de las especialidades y capacidades de cada cual, y cada uno debe tener en cuenta que el éxito de la exposición corresponde a todos.

El tratamiento didáctico de la exposición y de los medios informativos revisten cierta complejidad y por ello merecen un estudio aparte. Lo mismo se puede decir de la evaluación de la exposición, en sus distintas fases. Es mi propósito continuar con estos temas en el futuro, si tengo ocasión de ello.

¹ SCREVEN, C. G.: «Exposiciones educativas para visitantes no guiados». Conferencia ICOM-CECA, 85, Barcelona, 1988, pp. 95-115. RIEU, A. M.: «Les visiteurs et leurs musées. Le cas des musées de Mulhouse». París, La Documentation Française, 1988. MILES, R. S., y otros: «The design of Educational Exhibits», 2nd edition, London, Unwin Hyman, 1988.

² CARANDINI, A.: «Arqueología y Cultura Material». Ed. Mitre, Barcelona, 1984. Una síntesis en CABALLERO, L.: «El método arqueológico para la comprensión del edificio. Dualidad sustrato arqueológico-estructura», en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987.

³ DANIEL, G.: «Historia de la Arqueología», Madrid, Alianza Editorial, 1974.

⁴ McCANN MORLEY, G.: «Presentation des expositions éducatives». *Museum*, V, 1952, p. 73 y ss.

⁵ BORDIEU, P., y DARBEL, A.: «L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public», París, Les Editions de Minuit, 1969.

⁶ ABBEY, D. S.: «Méthodes et résultats de l'enquête (Attitudes du public à l'égard de l'art moderne)», *Museum*, XXII, 1969, pp. 125-151.

⁷ GARCÍA BLANCO, A., y SANZ MARQUINA, T.: «El Museo Arqueológico Nacional, su departamento pedagógico y el público», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2, 1984, pp. 179-186. GARCÍA BLANCO, A.: «Investigación sobre los grupos escolares que asisten al Museo Arqueológico Nacional», III Jornadas de Difusión de Museos (Bilbao, mayo 1983), Bilbao, pp. 55-60. VERDE CASANOVA, A.: «Experiencias en el Museo Nacional de Etnología», III Jornadas de Difusión de Museos (Bilbao, mayo 1983), Bilbao, pp. 50-54.

⁸ RIVIÈRE, G. H.: «Processus du programme et du projet pour la construction d'un musée», *Museum*, XXVI, 1974; Id.: «La muséologie. Cours de muséologie. Textes et témoignages», Tours, 1989.

⁹ ASENSIO BROUARD, M.: «Psicología del aprendizaje y la enseñanza del arte», IV Jornadas Nacionales DEAC Museos, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1988, pp. 9-31.



Y, por último, hay que mencionar la desmitificación absoluta y la desaparición del objeto reemplazado por su imagen, reproducción o representación, lo cual va a suponer entrar en una nueva dinámica museológica. Museo de Historia Natural, Londres. Exposición «El cuerpo humano». 1990.

RETRATO DE DOMICIANO EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL: UNA REIVINDICACION

ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA

LA revisión y publicación de los retratos romanos de Córdoba y de su provincia, iniciadas por mí hace años, me ha llevado al examen de una excelente cabeza-retrato procedente de Almedinilla, provincia de Córdoba, conservada en el Museo Arqueológico Nacional. A pesar de su ingreso en este centro en 1875, tuvo que esperar a 1955 para salir del anonimato, asignándose al emperador de la dinastía flavia, Domiciano (81-96 d. C.); pero en 1966 se identificó, en cambio, con su hermano Tito (79-81). La atribución a uno u otro hermano revisite una importancia histórica superior a la meramente iconográfica; ambas cuestiones justifican la presente revisión. En lo que sigue, después de una sección introductoria, no insisto apenas en la iconografía de Domiciano, egregiamente definida por otros; me fijo, fundamentalmente, en ciertos detalles diferenciales, sobre todo de sus peinados, entre Tito y Domiciano, que, a mi juicio, devuelven a la iconografía domicianea este retrato de tan buen arte conservado en el Museo Arqueológico de Madrid. En la última sección intento relacionar algunos aspectos de la historia de Do-



miciano con ciertos detalles iconográficos del retrato estudiado.

I. INTRODUCCION

1. DESCRIPCION

Cabeza-retrato del emperador Domiciano (81-96). M.A.N. Inv. 2.770. Ingresó en 1875, con la Colección Miró. Procedencia: Almedinilla, prov. de Córdoba. Mármol blanco de grano mediano, de cantera no identificada. Alt. máx., 17,8/18 cm.; ancho máx., 12 cm.; diám. cuello, 8,2 cm.

Permaneció expuesto en una vitrina junto con piezas diversas hasta hace unos años, llevándose al Compacto XIII, 3-C. Parece que próximamente se expondrá en la Sala XXI.

Conserva parte del cuello con rotura, hacia el cuerpo, de trayectoria casi horizontal. Rota parte de la nariz y de los rebordes de los lóbulos de ambas orejas; presenta pequeños saltados en las cejas y en cada extremo de la barbilla; escasos desperfectos en la cabellera. En general, su estado de conservación es bueno, salvo lo indicado. Ha sido limpiado y consolidado recientemente (sept. 1989); quedan algunas manchas

resistentes al respetuoso tratamiento realizado por el señor F. Gago.

Frente algo abombada, dividida por una arruga horizontal. Tiene su ojo derecho un poco más abierto que el izquierdo y, por ello, éste parece más alargado. Modelado bueno, sensible, en la zona frontal del rostro, con menos transiciones en las laterales. Superficie de piel suave y pulimentada casi con reflejos, conservando el terminado originario. La tersa piel contrasta con el tratamiento de la cabellera, de aspecto mate. Flequillo en salto abrupto (*gradus*) sobre la frente y sus entradas de calvicie, formado por cortos mechones curvados, con surcos de trépano; hasta el comienzo de las orejas, al descubierto, se prolonga el flequillo con menos vigor. La cabellera se peina hacia atrás con mechones largos y sinuosos que por la zona posterior, hacia la nuca, se individualizan un poco. Sólo se observa trabajo de trépano en los citados surcos de los mechoncitos del flequillo, en los orificios hacia el oído medio y en los surcos del pabellón auricular; no hay orificios trepanados en lagrimales, nariz, comisuras de la boca y resto del peinado.

2. DIMENSIONES Y ACTITUD DE LA PERDIDA ESTATUA A QUE PERTENECIO

Las dimensiones de la cabeza-retrato permiten suponer que la estatua a que perteneció alcanzaría una altura aproximada, si estuviera de pie, de unos 150 cm. Se ha afirmado en ocasiones que estatuas de esa talla podrían no ser antiguas, opinión que ha suscitado discusiones y desmentidos; la cabeza que estudiamos es antigua sin lugar a dudas. Por la forma del corte del cuello se deduce que la cabeza constituía una sola pieza con el cuerpo de la estatua; no sería, pues, una cabeza «de quita y pon». En visión frontal se observa que el perfil del cuello, en su tramo derecho, es vertical y que, en cambio, el izquierdo se presenta un poco más corto y algo arcuado y hacia afuera en su extremo inferior. Estos detalles indican que el hombro y brazo izquierdos de la estatua perdida se levantaban un poco. Además, la distinta manera de terminar el escultor la talla del peinado sobre la frente nos dice que la cabeza giraba unos grados también hacia su izquierda. No he comparado esta actitud de la estatua con sus análogas en otras por lo hipotético de las posibles conclusiones, aunque se trata de un tema, seguramente, fructífero que queda aquí apuntado.

3. CUESTIONES SOBRE EL LUGAR DE PROCEDENCIA

El único dato de procedencia (Rada, p. 183) no proporciona elementos útiles para el estudio del contexto histórico-arqueológico al limitarse a la mera indicación «Almedinilla»; no obstante, planteo seguidamente la posibilidad de asignarle un lugar de hallazgo concreto. En el accidentado término municipal de Almedinilla (en la Subbética cordobesa) sólo se conoce hasta la fecha

un yacimiento que haya proporcionado esculturas romanas, de gran interés y la mayoría de tamaño menor del natural, como el retrato en revisión; se trata de la magnífica villa romana de «El Ruedo», recientemente descubierta y que excava actualmente un equipo dirigido por el profesor Desiderio Vaquerizo. Las cabezas báquicas aparecidas en Almedinilla el pasado siglo (y quizá la citada como existente en la cercana Priego en 1834) podrían haber sido halladas tal vez en esa villa. A propósito de ello, conviene recordar que las cabecitas báquicas y las esculturas de formato menor del natural son más propias de las villas particulares que de los centros públicos político-religiosos de las poblaciones romanas. Un retrato de emperador en una villa permitiría elaborar una serie de consideraciones de orden histórico-político y religioso que contribuirían a aclarar el significado y función de esta escultura, ahora sin contexto, que a su vez redundarían en una mejor definición de la propia villa. Quiero insistir en que lo sugerido acerca del posible yacimiento concreto de procedencia debe tomarse como una mera hipótesis.

4. HISTORIOGRAFIA

La más antigua mención de esta cabeza se publicó en el primer catálogo impreso del Museo Arqueológico Nacional (Rada), de 1883, brevísima noticia sin ilustración gráfica, pero importante por darnos el lugar de procedencia. Al hallarse prácticamente inédita, no entró en los repertorios de retratos o de esculturas, ni en las antologías de las de España de M. Gómez Moreno-J. Pijoán y de A. García y Bellido; este último ni siquiera la incluyó en su documentado catálogo de retratos romanos del M.A.N. Por fin la sacó del olvido el profesor Antonio Blanco (1955) en un bello artículo en que se identificaba como retrato de Domiciano, datable hacia el 84 d. C., aduciendo los pertinentes paralelos iconográficos y situándolo entre el primero y el segundo de los tres grupos de retratos de dicho emperador establecidos por F. Matz (1939).

Años después apareció la ansiada monografía sobre los retratos de los Flavios en la prestigiosa serie dirigida por M. Wegner (1966), con referencias a este retrato sólo en el erudito catálogo; se rechaza la identificación con Domiciano y se propone la de Tito, alegando parecidos con un retrato del Museo Vaticano (togado) y otro del de Constantina, atribuidos a Tito. A partir de entonces incluso su primer publicista duda o no se pronuncia (Blanco, 1982).

Debe tenerse en cuenta que A. Blanco posiblemente observara el retrato con no óptimas condiciones de visibilidad, en una vitrina junto con otras piezas, y que M. Wegner (o mejor G. Daltrop) lo conociera sólo por fotografías y descripciones. Es justo también advertir que la pieza estaba sucia y con costras y manchas aisladas extensas. Por mi parte, he tenido la oportunidad de examinar detenidamente el retrato gracias a la gentileza del profesor J. M. Luzón, director del Museo antes y después del tratamiento y limpieza realizados por iniciativa suya.

II. OBSERVACIONES ICONOGRAFICAS

1. GENERALIDADES

Las fuentes escritas antiguas nos han legado interesantes notas sobre el aspecto físico de Tito y de Domiciano. Para su reconstrucción disponemos de sus efigies en monedas seriales cronológicamente y de un cierto número de retratos, exentos o en relieve, realizados en materias diversas. La investigación de la masa de documentos de todo tipo ha producido valiosas publicaciones a las que me remito para la definición de las características iconográficas de Tito y de Domiciano, sus diferencias, catálogo de retratos, etcétera; señalo como básicas la de Bernoulli (1887) y la dirigida por M. Wegner (1966). En lo que sigue nos fijaremos en aquellas características diferenciales de la iconografía de Tito y de Domiciano que se reflejen en el retrato del M.A.N, especialmente las que afectan al peinado, pues los rasgos faciales de ambos hermanos son tan parecidos y a veces tan iguales que se prestan a confusiones y dudas entre los especialistas; un caso claro de esta confusión nos lo ofrece el retrato que consideramos.

2. CARACTERISTICAS DIFERENCIALES EN EL ROSTRO

Respecto a las características generales del rostro, observaré únicamente que el retrato del M.A.N. se parece a ciertas representaciones de Tito pero también, y quizá con mayor medida, a otras de Domiciano. La única arruga horizontal en la frente le acerca más a los retratos de Domiciano que a los de Tito; los de Tito suelen tener en la frente dos arrugas (con raras excepciones) y una sola los de Domiciano (menos en los juveniles, que carecen de arrugas). Visto de perfil, la frente abombada del de Almedinilla, ligeramente hacia atrás en la zona más alta (y dividida por una sola arruga, como hemos dicho), concuerda mejor con la iconografía de Domiciano que con la de Tito, dentro de las variantes existentes.

3. CARACTERISTICAS DIFERENCIALES EN EL PEINADO

Para obtener, en lo posible, mejores datos de identificación iconográfica nos fijaremos a continuación en al-

gunos detalles del peinado, como a) los signos de calvicie en la frente o entradas; b) el flequillo o *gradus*, y c) mechones del resto de la cabellera.

a) La calvicie es propia de los tres emperadores flavios, algo de familia, muy fuerte en los retratos del padre (Vespasiano) y reducida a entradas en los de sus hijos. Pero en los de estos últimos se observan diferencias significativas. En la mayoría de los retratos identificados como de Tito el peinado avanza un poco sobre el centro de la frente en forma arcuada entre las entradas. En los retratos atribuidos a Domiciano, el arco adelantado entre las entradas suele faltar o reducirse bastante, como ocurre en el retrato de Almedinilla.

b) En los retratos asignados a Tito la especie de flequillo de pequeños mechoncitos (algo falciformes) forma un ligero escalón sobre frente y sienes. En cambio,

en muchos retratos de Domiciano el escalón o *gradus* es más acusado que en los de Tito y llega a constituir una característica domicianea. Este *gradus* casi neroniano es el que hallamos en el retrato de Almedinilla, formado por mechoncitos curvados de relieve, además, superior a los que vemos en los retratos de Tito.

c) La cabellera nos ofrece unos detalles más decisivos probablemente. Desde el flequillo, en torno al rostro, hasta su final en la nuca, la cabellera se peina con mechones alargados formando amplias y suaves ondulaciones casi paralelas; por detrás, hay unos grandes mechones independientes apenas curvados. Estos largos mechones que cubren la cabellera contrastan con el peinado más general de Tito, formado por una sucesión de cortos mechones

falciformes, casi semilunares, e incluso muchas veces anillados o acaracolados. Sólo en ciertos retratos de Domiciano, normalmente orientales (por ejemplo, uno de Pérgamo), se ven cortos mechones falciformes, en ningún caso anillados o acaracolados. En cambio, en la mayoría de los retratos de Domiciano aparecen en el peinado las largas ondulaciones que hemos señalado en el de Almedinilla, sobre todo en su zona superior; análogos detalles se acusan muy bien y especialmente en dos retratos domicianeos del Museo dei Conservatori (Museo Nuovo, Sala VII 24 y Braccio Nuovo III 12), en otro de un relieve en el Cortile delle Corazze del Vaticano, y en un cuarto conservado en el Museo Nazionale de Nápoles (6.061). Uno de los citados (Mus. Cons.) parece que podría datarse entre el 87 y el 96 (Fittschen-Zanker).



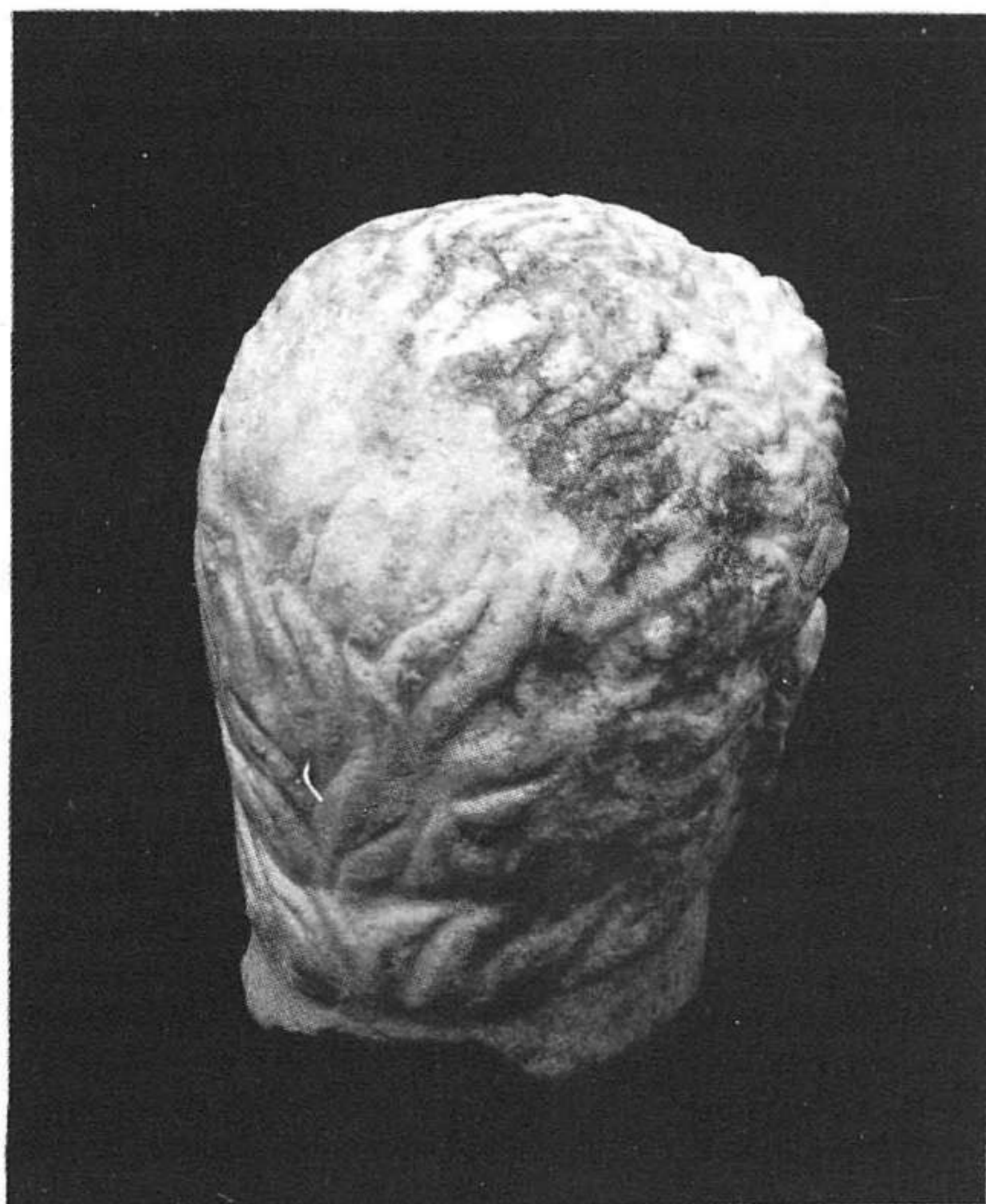


4. CRONOLOGIA

Por todo lo expuesto hasta aquí, las características iconográficas del retrato de Almedinilla permiten asignar este retrato con más probabilidad a Domiciano que a Tito. Dentro del reinado de Domiciano (81-96), los detalles del peinado nos dan algún indicio cronológico. Las entradas, signos de calvicie, no son especialmente decisivas a efectos cronológicos, ya que se ven en casi todos sus retratos y se presentan en las efigies monetales ya a partir del 76, hacia sus veintiséis años de edad, cuando todavía reinaba su padre y no había accedido al trono su hermano. El escalón o *gradus* se acentúa y acusa más en las monedas por los años 86 y 88/89, a partir de aproximadamente un lustro del comienzo de su reinado. La cronología de este detalle, según el testimonio de las monedas, permitiría fechar el retrato de Almedinilla desde el 86 en adelante. Propuso A. Blanco, con buenos argumentos, la data de hacia el 84, bastante próxima a la que acabo de mencionar. Hemos citado un retrato parecido al de Almedinilla en algún aspecto particular, que se dataría a partir del 87. En materia de retratos, con frecuencia resulta difícil conseguir dataciones muy concretas, indicándose sólo períodos entre fechas límites. En mi opinión, el retrato de Almedinilla debe datarse prudentemente dentro de un período relativamente amplio, tal vez —sin seguridad absoluta pero con probabilidad— entre el 86/87 y el 96 d. C., año en que murió Domiciano. Las especiales circunstancias de su muerte y el mal recuerdo oficial de su reinado hacen del todo imposible que se le erigieran estatuas posteriormente. Algunos datos históricos, como veremos en las líneas siguientes, confirman la cronología de hacia el 84, como más pronto, o a partir del 86/87 como más probable, a mi parecer.

III. HISTORIA E ICONOGRAFIA

Entre la Historia y la iconografía, y más tratándose de un retrato imperial romano, existen estrechas relaciones. Por ello, damos a continuación, siguiendo en parte a B. Andreae y otros, una breve pincelada histórica sobre Domiciano que nos ayudará a situar en su vida algunos de los rasgos iconográficos del retrato de Almedinilla y a confirmar, en lo posible, su cronología.



Cuando Domiciano tenía sólo dieciocho años, en el 69, aseguró para su padre Vespasiano la posesión de la ciudad de Roma y con ello el advenimiento de la dinastía flavia sin problemas adicionales, aclamándole los soldados como César. Se sentía casi fundador de la dinastía y merecedor del Imperio. Su accesión al trono, después de su padre Vespasiano (69-79) y de su hermano Tito (79-81) podía parecerle la restitución de un mérito que él había alcanzado para su familia. Tenía, por ello, un alto concepto dinástico familiar. Probablemente el deseo de subrayar la unidad dinástica y la no ruptura con la política de su hermano, de grato recuerdo (*deliciae humani generis*, a quien divinizó en seguida y erigió el célebre Arco), determinaron que en sus retratos oficiales se pareciera tanto a Tito. En la apariencia de continuidad tal vez no dejara de influir su unión estable con su sobrina Julia, *Iulia Titi* (a pesar de su matrimonio no disuelto con Domicia), hija de Tito. En realidad, por otra parte, el despotismo de su carácter le arrastraba a una ruptura con la política de Tito.

Al subir al trono, tenía Domiciano apenas treinta años, doce menos que su hermano; en la mayoría de los retratos esta juventud se manifiesta por la sola arruga de la frente en lugar de la doble de Tito. El realismo de los retratos claudio-neronianos prosigue en estos flavios, pero en el caso de Domiciano, con un toque juvenil no ajeno a intenciones de propaganda política y también acaso para velar un tanto la diferencia de edad con Julia, unos once años menor que él. El parecido físico le acercaba a Tito, la única

arruga le diferenciaba de él y le aproximaba a Julia. Aunque las citadas características iconográficas respondieran a reales rasgos físicos, la referentes al tratamiento del peinado son, sin duda, de intencionalidad más política todavía y de mayor interés cronológico. Conviene primero recordar que los inquietantes indicios de hacia el comienzo de su reinado adquirieron, con el tiempo, tintes cada vez más dictatoriales, ensoberbecido por magnificados triunfos bélicos que le llevaron a titularse *deus* y *dominus*, como un personaje divino, desde el 86, y a proclamarse cónsul y censor perpetuos en ese mismo año.

No soportaba críticas, creció el número de odiosos delatores pagados, montó procesos, condenó a expertos hombres de gobierno, altos jefes militares, cristianos, intelectuales liberales y hasta miemsu propia fa-



milia (acusados algunos de cristianos cuyos sepulcros constituyen el núcleo de la catacumba de Domitila). Se ganó la oposición del Senado por la violencia de su política y tuvo que encarar varias conspiraciones y sublevaciones, pereciendo con su dinastía, en la que intervino su esposa Domicia, en el 96. Años antes, 90/91, a sus veintiocho años de edad, había fallecido Iulia Titi, víctima de un aborto provocado a solicitud de Domiciano.

El incompleto perfil que hemos esbozado ha insistido en los rasgos más vituperables de su personalidad, transmitidos por una historiografía tal vez parcial que ha dejado en la sombra otras cualidades. Pero no puede negarse que algunos de esos rasgos se reflejan en la iconografía y se hallan en el retrato de Almedinilla. Así, el flequillo escalonado está calcado intencionadamente del peinado de Nerón, pues pretendía seguir modelos neronianos en su política, como señalaron los historiadores. Dicho detalle se acentúa, según hemos dicho, en las efigies monetales a partir del 86, año que nos parece clave, ya en pleno «neronismo». La analogía con el tirano Nerón, de *coma in gradus formata*, la observaron, no sin malicia, sus con-

temporáneos, que le pusieron el mote de «Nerón calvo». No era calvo Nerón, pero sí Domiciano, más que Tito y en mayor grado de lo que representan sus retratos. El disimulo de su calvicie se manifiesta en el peinado hacia atrás cubriendo zonas desiertas. Este recurso y el flequillo neroniano aparecen en el retrato de Almedinilla.

A la muerte de Domiciano se decretó la *damnatio memoriae*, que suponía borrar su nombre en las inscripciones y destruir sus retratos, que sabemos eran muchos; respecto al de Almedinilla, nunca conoceremos si la estatua fue decapitada o si permaneció entera mucho tiempo, cuestión de interés histórico. Los retratos de personajes de la dinastía flavia hallados en España son escasísimos, incluso el benefactor Vespasiano (que concedió a Hispania el *ius Latii*) de quien sólo tenemos el de Ecija, en el Museo Arqueológico de Sevilla. No hay ninguno de Tito, pues el del Prado es foráneo. Uno de Iulia Titi, por mi publicación (Vicent, Disc.), se conserva en el Arqueológico de Córdoba. De Domiciano, el único conocido descubierto en España es este de Almedinilla, en el Museo Arqueológico Nacional. Tal soledad, aunque fuera sólo por esto, acrecienta su importancia.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDREAE, B.: *Arte Romano*. Madrid, 1984.
BERNOULLI, J. J.: *Römische Ikonographie*, 2.2. Stuttgart, 1887.
BLANCO FREJEIRO, A.: Un retrato de Domiciano, en *Arch. Esp. de Arqueol.*, 25, 1955, p. 280ss., figs.
BLANCO FREJEIRO, A.: Arte de la Hispania Romana, en AA.VV. *España Romana*, vol. II/2 de la «Historia de España», fund. por R. Menéndez Pidal, edic. renov. Madrid, 1982.
FITTSCHEN, K., y ZANKER, P.: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen...*, Mainz a. R., 1985.
GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949.
GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1950 (separata).
DE LA RADA Y DELGADO, J. de D.: *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Secc. primera, I. Madrid, 1883.
VICENT ZARAGOZA, A. M.: *Retratos romanos femeninos del Museo Arqueológico de Córdoba*. Discurso recepción R. Academia de Córdoba. Córdoba, 1989.
WEGNER, M.; DALTRUP, G., y HAUSMANN, U.: *Die Flavier: Vespasian, Titus, Domitian, Nerva, Iulia Titi, Domitia*. Berlín, 1966. Vol. II/1 de la serie «Das römische Herrscherbild», dirigida por M. Wegner.

UN TABERNACOLO DI GIOVANNI DI BALDUCCIO PER ORSANMICHELE A FIRENCE

GERT KREYTENBERG

LE pietre possono raccontare tanto più un pezzo di marmo lavorato. Un rilievo può raccontare molte cose, storie intere. Un rilievo narra, a chi lo sa leggere, non solo quel che vi è raffigurato, ma anche il nome dello scultore, persino il periodo in cui l'artista l'ha eseguito e la funzione per la quale è stato creato.

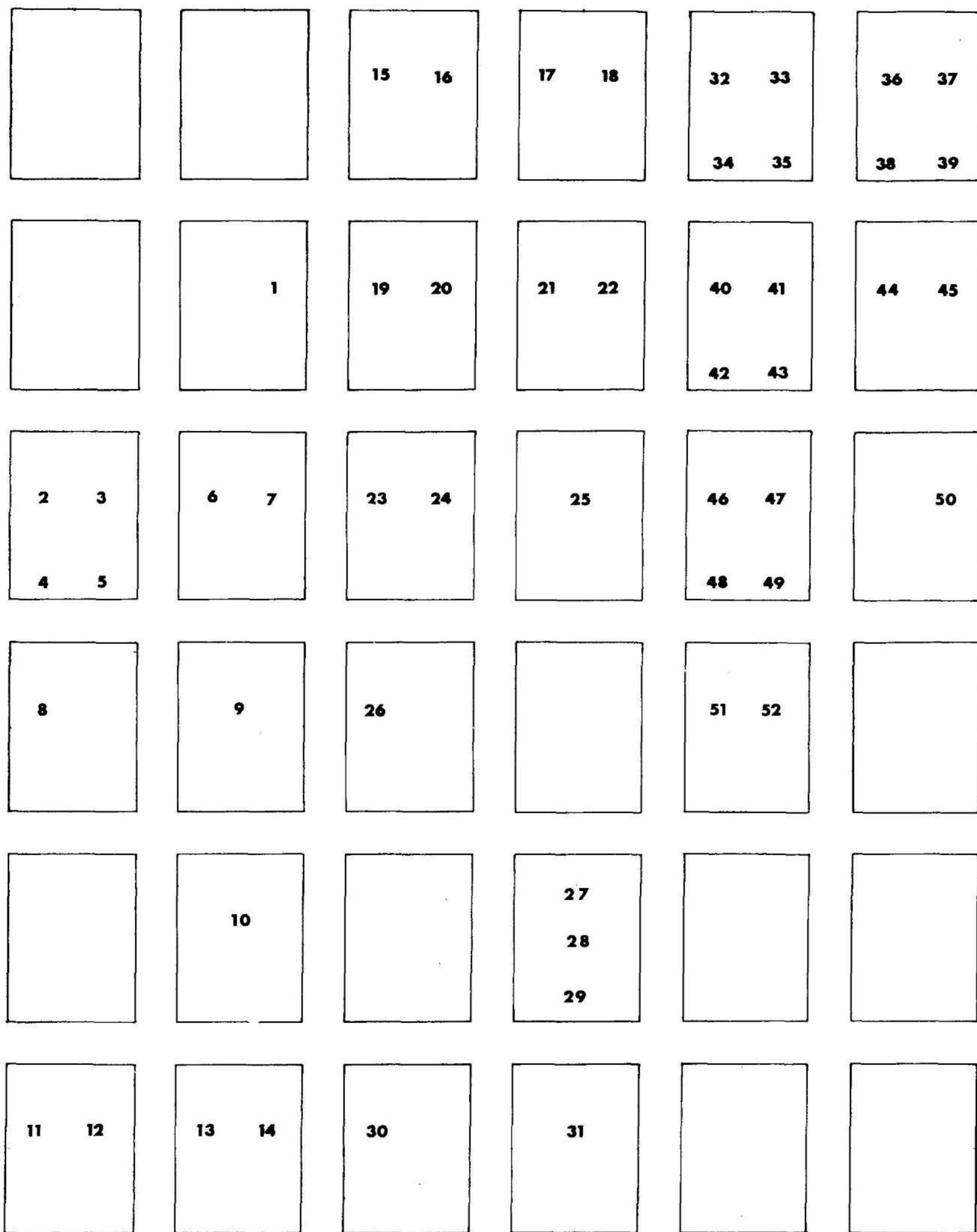
Nel maggio 1987, la dott.ssa Franco Mata (Museo Arqueológico Nacional a Madrid), gentilmente mi inviò due fotografie d'un rilievo finora sconosciuto (figg. 1, 2), annotandovi a margine: «Secondo me si tratta della parte superiore di un altare da noi retablo di scuola pisana della fine del XIV secolo». Il rilievo le aveva già narrato molte cose. Al primo sguardo dato alle fotografie, il rilievo mi ha rivelato il nome del suo artefice: Giovanni di Balduccio. Ne ho informato la dott.ssa Franco Mata e con questa attribuzione a Giovanni di Balduccio il rilievo è stato esposto al pubblico nel 1988¹.

Il rilievo unisce in un unico blocco di marmo due forme geometriche: una mandorla elissoidale con tre av-



vallamenti digradanti e un triangolo con una superficie piatta comprendente la metà superiore della mandorla. Questa racchiude un busto raffigurante Cristo, identificabile grazie all'aureola con la croce. La mandorla con le tre fasce a gradini che ha il significato del cosmo come trono di Cristo², è stata comune nell'arte gotica toscana. La posizione di Cristo all'interno della mandorla è rigorosamente frontale. Sulle spalle porta un manto, sollevato e trattenuto sotto il gomito destro; sul petto si intravede la veste, della quale è appena visibile sul polso sinistro anche una delle lunghe maniche. Le braccia sono piegate e appoggiate al busto; la mano destra è leggermente sollevata, con l'indice e il medio alzati in un gesto di benedizione, in modo che le dita quasi sfiorano l'angolo superiore del

libro tenuto dalla mano sinistra. Le braccia si trovano così, sul piano formale, in una relazione ritmica che un diverso atteggiamento della mano benedicente, in genere più rigido, avrebbe vanificato. La raffigurazione di Cristo era ampiamente diffusa sui timpani dei polittici



e delle pale d'altare, dei baldacchini sovrastanti monumenti sepolcrali, dei portali³. La forma triangolare del rilievo, che costituisce un insieme scultoreo con la mandorla, indica, senza alcun dubbio, la sua appartenenza ad un timpano. Si pone solo il quesito del contesto nel

quale il timpano, alto complessivamente 78,5 cm e largo, nel punto massimo, 55 cm, fosse utilizzato in origine.

In primo luogo, occorre osservare attentamente la figura di Cristo (figg. 1, 2). Il volto è dominato da uno

sguardo diretto e fisso, soggiogante. La forma degli occhi, con iridi e pupille accuratamente lavorate, è di taglio ampio; la palpebra inferiore è quasi diritta, mentre quella superiore, che copre un poco l'iride, è leggermente arcuata. Negli angoli esterni sono visibili due corte rughe. Gli occhi sono racchiusi in cavità delimitate dal naso e da ampie arcate sopracciliari, ma anche da zigomi fortemente sporgenti, alti e larghi. Al di sotto degli zigomi, le guance sono incavate e terminano in una corta barba, che sfiora la mascella conferendole un carattere fortemente volitivo. Le labbra, piene, non sono coperte dalla barba; sono anzi messe in particolare rilievo dai baffi, marcatamente lisciati verso l'esterno, a sinistra e a destra. Solchi fini, non del tutto regolari, segnano le singole ciocche di capelli, che si raggruppano in ciuffi. Nello stesso modo è intagliata la folta capigliatura che, pettinata all'indietro sulla fronte larga, dalla superficie leggermente ondulata, ricade sulle spalle. I marcati lineamenti del volto mi hanno fatto subito pensare a figure come quelle degli Apostoli (figg. 3-5, 32-43) del ciclo dei rilievi installati nelle cortine delle arcate di Orsanmichele a Firenze, al rilievo di San Domenico (fig. 6) nel pulpito di Santa Maria del Prato, nella Chiesa della Misericordia a San Casciano, vicino a Firenze, o ai Santi Pietro Martire e Nicola (figg. 7, 23, 24), due statuette appartenenti in origine a un polittico marmoreo per l'altare principale della Chiesa di San Domenico a Bologna e che oggi si possono vedere nel Museo Civico Medievale, ovvero nel Museo di Santo Stefano della stessa città. Il pulpito di San Casciano porta l'iscrizione «Hoc opus fecit Joh(anne)s Balduccii magiste(r) d(e) Pis(is)». I busti degli Apostoli (figg. 3-5, 32-43) di Orsanmichele sono stati attribuiti dal Valentiner a Giovanni di Balduccio, nel 1935, con argomentazioni convincenti⁴; l'ipotesi del Valentiner ha da allora trovato generale consenso. La statuetta di San Pietro Martire (fig. 23) è stata riconosciuta come opera di Giovanni di Balduccio, sempre nel 1935, dal Filippini, il quale ha ipotizzato che provenisse dal distrutto polittico della Chiesa di San Domenico a Bologna⁵. Stessa attribuzione e provenienza sono state proposte dal Ragghianti nel 1940 per la statuetta di San Nicola⁶.

Le opinioni di questi studiosi sono state accettate senza eccezioni⁷. Il busto di Cristo di Madrid (figg. 1, 2) corrisponde a tutte queste figure nel largo impianto del volto, con la leggera ondulazione sulla fronte, nel particolare taglio degli occhi e nella vivezza dello sguardo, dovuta all'accurata lavorazione di iride e pupilla, nel modellato della zona intorno agli occhi, con le caratteristiche rughe negli angoli esterni, nell'articolazione plastica degli zigomi singolarmente alti e larghi, nell'intaglio, infine, della capigliatura e della barba. La corrispondenza si ritrova poi nello stile delle vesti, sempre modellate come fossero di stoffa morbida e pesante, che nel panneggio forma scanalature profonde e spigoli rigonfi. La successione delle pieghe, che ricadono con un andamento quasi ad arco, mostra una fitta e leggera pieghettatura. Il panneggio del Cristo nella mandorla assomiglia più di ogni altro, anche per l'articolazione fortemente plastica, a quello delle vesti degli Apostoli (figg. 1, 32-43); in confronto, il drappaggio della sta-

tuetta di San Pietro Martire (fig. 23) appare meno mosso e teso. Per quanto riguarda i motivi ornamentali sugli orli o nelle aureole, si osserva in tutte le sculture il ricorso alla sequenza di fori. Il motivo della losanga con fori sulla scollatura della veste di Cristo (fig. 2) si trova —arricchito di fori esterni rispetto alle losanghe— sulla veste di Giovanni (figg. 5, 37); bordature a frangia adornano ugualmente l'abito di Cristo e, per esempio, quello di Taddeo o di Tommaso nel ciclo fiorentino degli Apostoli (figg. 1, 42, 35). Il busto di Cristo nella mandorla è così palesemente legato alle sculture di Giovanni di Balduccio che non possiamo dubitare di trovarci di fronte ad un'opera finora sconosciuta dello scultore pisano.

...

La nascita di Giovanni di Balduccio si dovrebbe poter collocare intorno al 1300 a Pisa, la morte poco dopo il 1349 a Milano⁸. La sua attività è documentata all'inizio, fra il 1317 e il 1318, con un modesto salario giornaliero nell'Opera del Duomo di Pisa⁹ e in seguito solo nel 1349, quando, residente a Milano, è incaricato di assumere la direzione dell'Opera del Duomo di Pisa; alla fine del 1349, tuttavia, la sua presenza è ancora documentata a Milano¹⁰. È probabile che Giovanni di Balduccio abbia trascorso gli anni di apprendistato nella bottega di Giovanni Pisano, morto presumibilmente nel 1314¹¹, sebbene non si possa individuare il suo contributo ad alcuna opera del maestro¹². Le particolarità stilistiche e la scrittura artistica di Giovanni di Balduccio sono note grazie a quattro opere firmate: il monumento sepolcrale per Guarniero degli Antelminelli in San Francesco a Sarzana (fig. 8), il pulpito di Santa Maria del Prato a San Casciano (fig. 9), l'Arca di San Pietro Martire a Sant'Eustorgio a Milano (fig. 10), datata 1339, e i frammenti della facciata di Santa Maria di Brea, datata 1347, oggi nel Castello Sforzesco di Milano. Le prime sculture di Giovanni di Balduccio (1317-1318) sono individuabili in alcune delle teste monumentali (figg. 11, 12) e in due figure portanti che si trovano nella parte esterna del Camposanto di Pisa di fronte alla piazza del Duomo¹³. Alle prime opere, intorno al 1320, appartengono a mio parere anche le due statue di marmo a grandezza quasi naturale dell'Annunciazione (figg. 13, 14) di Coreglia Antelminelli¹⁴. Intorno al 1325, Giovanni di Balduccio potrebbe aver eseguito due monumenti sepolcrali a Genova, dei quali sono rimasti solo tre angeli reggicortina, oggi nei Musei Comunali della stessa città¹⁵. Quanto al monumento funebre per Guarniero degli Antelminelli (fig. 8), si tratta di una tomba addossata alla parete e sorretta da mensole, con sarcofago, camera sepolcrale e tabernacolo incoronato da un baldacchino che copre tutto l'insieme, secondo il modello senese. Il bimbo non era morto nel 1322, come inizialmente ipotizzato nel 1768 dal Targioni Tozzetti, ma nel 1327¹⁶, e Giovanni di Balduccio dovrebbe aver eseguito l'opera, firmata, negli anni 1327-1328¹⁷. Questa data è confermata anche dalla presenza dello stemma con losanghe di casa Wittelsbach sulla tomba; l'Imperatore Ludovico di Baviera deve averne concesso la

facoltà al padre, Castruccio Castracani, nel 1327, quando lo fece duca di Lucca¹⁸. Intorno al 1329, lo scultore eseguì a Pisa una figura seduta della Madonna (fig. 15) per Santa Maria della Spina¹⁹ e alcuni capitelli con decorazioni figurative per il *claustrum maius* di Santa Caterina, uno dei quali è visibile nel Museo del Duomo di Pisa e un altro (fig. 16) nella Liebieghaus a Francoforte²⁰. Nel 1328 ebbe inizio la costruzione della Cappella Baroncelli nella chiesa di Santa Croce a Firenze con una tomba (figg. 17, 18) collocata in un vano del muro d'ingresso, e che offre due parti visibili, quasi un baldacchino che sembra poggiare sul sarcofago incastonato in un'arcata e la cui apertura è chiusa da una grata²¹. Mentre le parti frontali del sarcofago sono state eseguite da uno scultore sconosciuto, che lavorava in una maniera fine come un orefice, le soprastanti opere in marmo sono di Giovanni di Balduccio e d'aiuti, e appartengono approssimativamente agli anni 1330-1331²². Lo scultore continuò ad essere attivo a Firenze e nei dintorni anche negli anni successivi. Lo dimostrano il pulpito di San Casciano²³ (fig. 9), firmato, le statue dell'Annunciazione all'ingresso della Cappella Baroncelli²⁴ (figg. 19, 20), che risalgono allo stesso periodo, nonché il ciclo di rilievi con le raffigurazioni degli Apostoli e delle Virtù per Orsanmichele (figg. 32-43, 46-49): uno di questi rilievi si trova nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze e uno è finito nella National Gallery of Art di Washington²⁵. Probabilmente Giovanni di Balduccio fu chiamato a Milano da Azzone Visconti, per eseguire un monumento sepolcrale per la madre di questi, Beatrice d'Este, scomparsa nel 1334, nella cappella della Trinità della Chiesa di San Francesco Grande²⁶. A partire dal 1335 lo scultore lavorò, con il sostegno di una bottega, all'Arca di San Pietro Martire (fig. 10) a Santo Eustorgio²⁷. Eseguito per espresso desiderio del committente sul modello dell'Arca di San Domenico di Nicola Pisano degli anni 1264-1267 nella chiesa dei Domenicani a Bologna, il sarcofago poggia su figure portanti ed è sovrastato da un tabernacolo²⁸. Le figure portanti sono ritenute opere autografi. I rilievi del sarcofago mostrano una maniera compositiva notevolmente arcaica ed orientata, evidentemente secondo le direttive del committente, sui rilievi dell'Arca di San Domenico di Nicola Pisano. A mio parere, la stessa abilità arcaicizzante si palesa nella composizione del rilievo della nascita di Cristo (fig. 25), che lo Gnudi nel 1947 ha riconosciuto come una parte della predella del polittico che Giovanni di Balduccio ha eseguito per la chiesa bolognese di San Domenico²⁹. Il rilievo era la terza scultura appartenente al polittico distrutto, dopo la statuetta di San Pietro Martire (fig. 23) scoperta dal Filippini nel 1935 e quella di San Nicola (fig. 24) scoperta dal Raggianti nel 1940; la figura di San Nicola fu trasformata, in un momento imprecisato, con la modifica degli attributi in quelli del patrono di Bologna San Petronio³⁰. Come quarta, e finora ultima, figura del polittico, lo Gnudi ha potuto presentare nel 1949 un frammento di timpano con il rilievo di un busto del profeta Baruch (fig. 26), presso la Pinacoteca Civica di Faenza³¹. Non solo la concezione e la composizione del rilievo (fig. 25), arrieggianti il modello di Nicola Pisano, ma

anche il programma scultoreo e lo stile delle statuette dei santi collegano le sculture del polittico bolognese a quelle della milanese Arca di San Pietro Martire (fig. 10). Contrariamente a una datazione diffusa, che lo vorrebbe eseguito intorno al 1334, o a un errato inguadrimento nell'opera giovanile degli anni 1320-1325, a mio avviso l'altare dovrebbe essere stato realizzato solo intorno al 1340³²; ma sul problema della datazione di questo polittico tornerò in seguito. Durante il quarto decennio del 1300 la forza artistica di Giovanni di Balduccio venne rapidamente meno³³. Le sculture di Porta Ticinese e di Porta Orientale a Milano e i frammenti delle sculture firmate e datate 1347 della facciata di Santa Maria di Brera marcano le tappe di questo percorso³⁴.

...

Il rilievo con il Cristo nella mandorla (fig. 1) di Madrid costituisce senza dubbio il frammento di un timpano, in ragione della forma triangolare che gli è propria. E' invece aperta la questione se tale timpano appartenesse ad un polittico d'altare, a un baldacchino posto sopra un monumento sepolcrale o ad un altro contesto funzionale. La circostanza che Giovanni di Balduccio sia l'artefice del polittico marmoreo dell'altare principale di San Domenico a Bologna indurrebbe a credere che il rilievo di Cristo abbia la stessa provenienza³⁵, anche perchè, specialmente nei polittici incentrati su temi mariani, alla raffigurazione del Cristo veniva spesso assegnata dal programma la posizione nel timpano centrale, sopra la Madonna. Il polittico di San Domenico era dedicato alla Madonna, secondo quanto tramanda il Vasari³⁶, che lo cita come una «tavola di marmo dove sono la Nostra Donna et altre otto figure assai ragionevoli». Secondo il Vasari, Giovanni Pisano ottenne la commissione di quest'opera dal frate domenicano Teodorico Borgognoni, divenuto vescovo di Cervia. Come ha notato il Filippini con riferimento al Supino, il rinnovamento della cappella del coro principale di San Domenico fu iniziato alla fine del Duecento a seguito di un lascito di fra Teodorico, scomparso nel 1298³⁷. I mezzi, evidentemente, non furono sufficienti ed è probabile che i lavori si siano protratti a lungo. Solo nel 1331 furono costruite le due cappelle che fiancheggiano il coro e il Campanile, confinante con una delle due³⁸. Secondo il Filippini «è presumibile che solo dopo questo completamento dell'opera architettonica si pensasse a costruire un nuovo altare adeguato»³⁹. In contrasto con l'attribuzione vasariana a Giovanni Pisano, il Filippini pensò di collegare il polittico marmoreo, rimasto in situ fino al 1550 circa⁴⁰, con Giovanni di Balduccio, avendo egli esattamente riconosciuto la statuetta di San Pietro Martire (fig. 23) come opera di questo maestro⁴¹. Allo stesso tempo, il Filippini indicò una statuetta di San Domenico, di eguali dimensioni, come possibile pendant del San Pietro Martire: quella statuetta, documentata nel 1854 in possesso della famiglia bolognese Bianconi, risulta oggi scomparsa⁴². La seconda statuetta dell'altare pervenutaci è quel San Nicola (fig. 24), trasformata poi in una raffigurazione del patrono di Bologna San Petronio⁴³. In più è rimasto dal polittico il rilievo della nas-



2



3



4



7



5



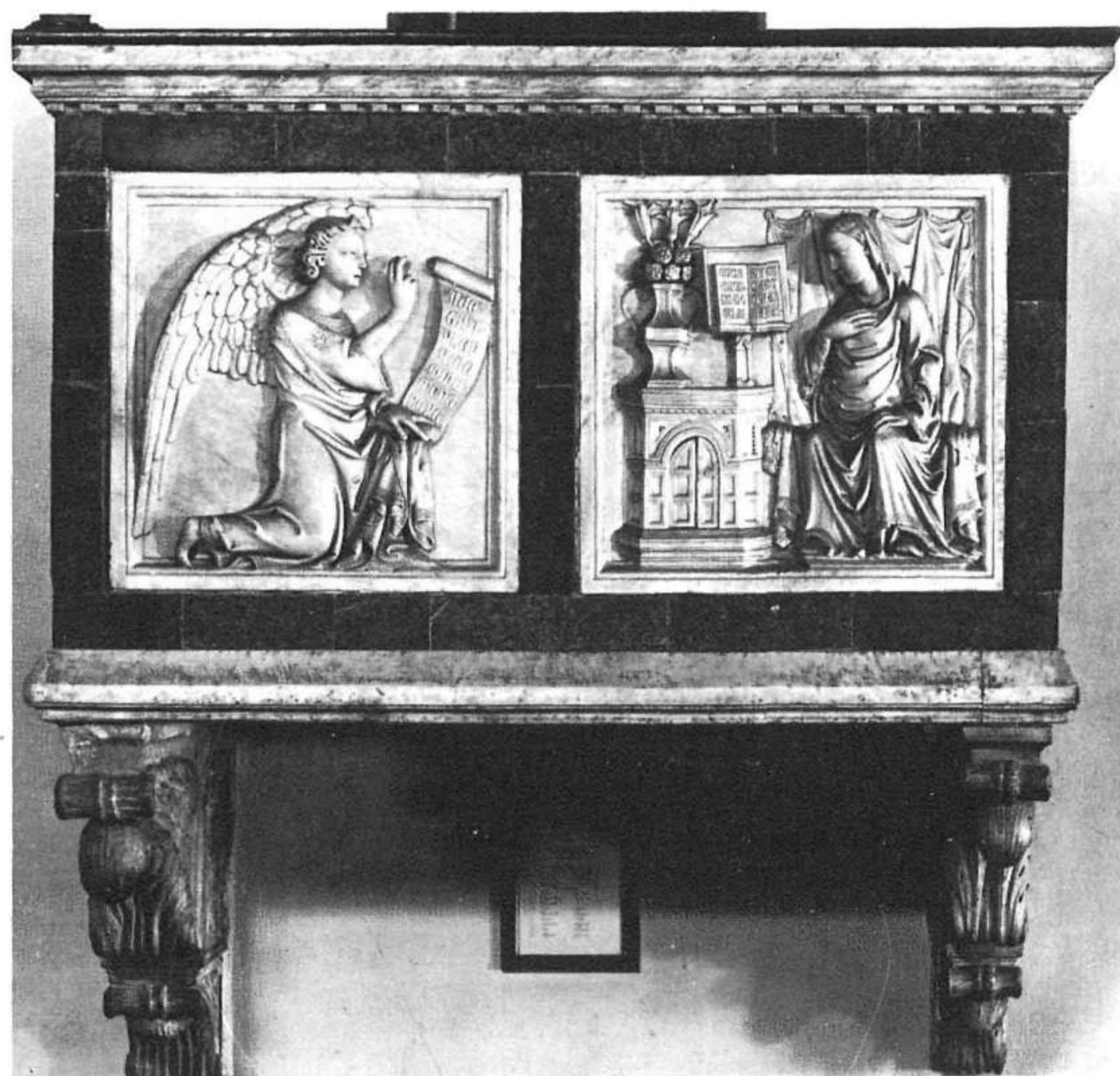
6



8



12



9



11

cita di Cristo (fig. 25) appartenuto, secondo la convincente interpretazione dello Gnudi, alla predella⁴⁴, mentre la Pinacoteca Civica di Faenza possiede il frammento di un timpano con il rilievo del busto del profeta Baruch (fig. 26), proveniente da uno dei settori laterali del polittico⁴⁵ è la ricostruzione dell'insieme⁴⁶.

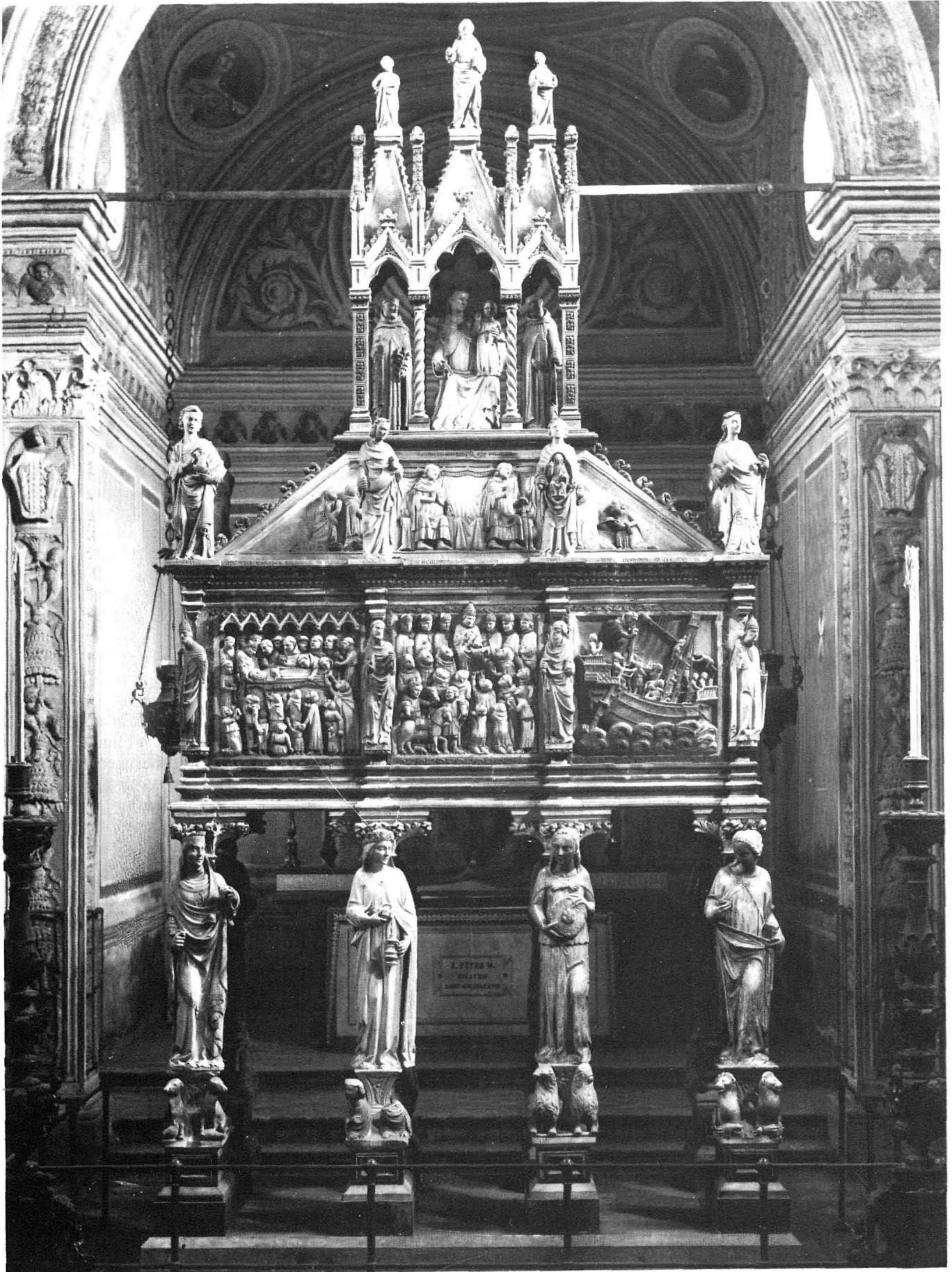
Un tentativo di una ricostruzione del polittico bolognese deve essere intrapreso oggi, per la prima volta, al fine di scoprire se il rilievo con Cristo nella mandorla provenga o meno da questo polittico dell'altare principale della Chiesa di San Domenico. Tale rilievo, sempre che ne abbia fatto parte, poteva trovarsi solo sul timpano del settore centrale, nel cui piano principale secondo il Vasari, era visibile la Madonna. E' mia opinione che si sia trattato di una raffigurazione della Madonna in trono. Ciò risulta dal rapporto fra la larghezza e l'altezza del campo centrale che si ricavano dalle diverse misure a disposizione, come dismotrerò in seguito. Tali elementi inducono a respingere la supposizione del Valentiner secondo la quale la statuette della Madonna col Bambino (figg. 21, 22), in piedi, del Detroit Institute of Art dovrebbe derivare dal polittico bolognese⁴⁷, ipotesi già respinta dallo Gnudi in ragione del diverso livello stilistico rivestito nell'opera di Giovanni di Balduccio dalla statuette della Madonna e dalle sculture bolognesi⁴⁸. Una idea di come dovesse apparire il polittico con la Madonna in trono e i Santi può essere fornita dal gruppo scultoreo nel baldacchino posto sopra l'Arca di San Pietro Martire (fig. 10) che Giovanni di Balduccio ha datato 1339.

Abbiamo due fonti per la nostra ricostruzione (fig. 27): la descrizione del Vasari «tavola di marmo dove sono la Nostra Donna et altre otto figure assai ragionevoli» e le quattro figure pervenute. Sulla base della testimonianza del Vasari si deve constatare che il polittico comprendeva nove settori: uno centrale e quattro per ciascuno lato, destro e sinistro. Attenendosi alle sculture giunteci, è fuor di dubbio che questi settori fossero articolati in tre zone: predella, piano principale e frontone. La predella offriva spazio a un ciclo del quale si è conservata la raffigurazione della nascita di Cristo: si può dunque pensare che illustrasse scene della vita di Gesù. In ogni settore del piano principale si trovava una statuette di un santo, in piedi a figura intera, a lato della Madonna sul trono, posta al centro. Come nelle cornici dei polittici costituiti da singole tavole dipinte, la Madonna e gli otto santi dovevano essere racchiusi in una cornice plastica a forma di baldacchino piatto, analogo a quello del polittico (fig. 28) che Tommaso Pisano eseguì, sicuramente più tardi, per la chiesa dei Domenicani a Pisa⁴⁹. I baldacchini erano sormontati di timpani, quello centrale dei quali era probabilmente un rilievo di Cristo, mentre quelli laterali mostravano un ciclo con busti di profeti, dei quali si è conservato Baruch.

Il polittico aveva misure molto grandi, che si possono calcolare in modo approssimativo come segue⁵⁰. Il rilievo della predella (fig. 25) è alto 30 cm ed era presumibilmente incastonato, sotto e sopra, in possenti cornici, per un totale di circa 50 cm di altezza. La larghezza del rilievo della predella, di 39 cm, definisce anche la larghezza dei baldacchini laterali (misura inter-

na). Le statuette dei santi (figg. 23, 24) sono alte 60 cm: ciò indica che l'altezza dei baldacchini (sempre misura interna) deve essere stata superiore di circa un quarto, pari quindi a 80 cm, ovvero esattamente il doppio della larghezza. Il rilievo del timpano con Baruch (fig. 26) è alto 33 cm e largo 18 cm. Si tratta evidentemente non di tutto il timpano, ma solo dell'opera centrale; prendendo in considerazione l'incorniciatura andata perduta, il timpano deve essere stato alto almeno 50 cm. Si ottiene così un'altezza di 130 cm per il baldacchino e un'altezza totale di circa 180 cm per i settori laterali del polittico. Il baldacchino centrale era sicuramente più largo e più alto di quelli laterali. Uno sguardo al tabernacolo che corona l'Arca di San Pietro Martire (fig. 10) di Giovanni di Balduccio può contribuire ad evocare un'immagine del perduto polittico opera dello stesso scultore: il baldacchino centrale ha una larghezza doppia rispetto a quelli laterali, ma è solo leggermente più alto. Questo potrebbe valere anche per il polittico. Con tutte le dovute riserve, alla luce dei dati di fatto a disposizione, si può ipotizzare che il baldacchino centrale fosse largo 60 cm e alto poco più di 90 cm (misure interne). Il suo timpano dovrebbe essere stato alto circa 60 cm; il rilievo (Cristo?), posizionato in modo corrispondente al rilievo di Baruch, può essere stato alto solo 50 cm. Si ottiene così un'altezza approssimativa di 150 cm per il baldacchino centrale e, aggiungendo la predella, un'altezza totale di 200 cm; la larghezza complessiva del polittico deve essere stata, invece, di circa 460 cm, includendo i pilastri e le colonne tortili, che delimitavano ai lati i rilievi della predella e i baldacchini. Pur dovendosi supporre che un rilievo raffigurante Cristo rientrasse nel programma dell'altare, si può escludere, sulla base delle verosimili misure ricavate, che il rilievo con Cristo nella mandorla (fig. 1) provenga dal polittico bolognese. Lo esclude anche l'angolo di 66° sulla punta del triangolo, che racchiude per metà la mandorla, sensibilmente troppo grande per il timpano centrale del polittico.

Per quanto mi risulta, l'opera bolognese di Giovanni di Balduccio è il primo polittico scolpito in marmo. Questo particolare non è mai stato osservato finora, sebbene sia di grandissima importanza per lo sviluppo del genere del polittico. Possiamo ipotizzare che l'impulso non sia venuto dallo scultore ma dal suo committente, e che particolari circostanze abbiano richiesto proprio l'esecuzione di un polittico marmoreo. Nelle proposte finora avanzate sulla datazione delle sculture⁵¹ non si è mai preso in considerazione il fatto che esse rientravano nel contesto di un polittico⁵². Ancora nel 1320, fra i polittici dipinti esistevano solo quelli con una o più serie di busti, come la grande opera di Simone Martini a Pisa del 1319 o la sua opera di Orvieto datata 1320, o l'opera commissionata a Pietro Lorenzetti nel 1320 ad Arezzo⁵³. Ai primi polittici dipinti con figure intere di Santi, in piedi, su tavole laterali, appartengono l'altare Stefaneschi di Giotto, che dovrebbe essere stato eseguito negli anni venti del trecento per San Pietro a Roma⁵⁴, e l'altare dei Carmelitani di Pietro Lorenzetti del 1329 nella Chiesa di San Niccolò del Carmine a Siena⁵⁵. Ma solo con il polittico bolognese di



Giotto (fig. 29), eseguito intorno agli anni 1333-1334 con l'aiuto della bottega⁵⁶, fu coniato il modello del polittico, al quale fece seguito quello in marmo di Giovanni di Balduccio. Già queste considerazioni escluderebbero la datazione dell'opera proposta dallo Gnudi agli anni 1320-1325. Anche la datazione, peraltro diffusa, intorno al 1334 —come se Giovanni di Balduccio l'avesse eseguita sulla strada che lo portava da Firenze a Milano— è improbabile⁵⁷. Lo stile delle sculture e l'arcaica concezione del rilievo assegnano al polittico marmoreo dei Domenicani bolognesi un posto nell'opera dello scultore in diretto collegamento con l'Arca di San Pietro Martire dei Domenicani milanesi e suggeriscono una datazione agli anni 1339-1340.

...

Le misure del rilievo con Cristo nella mandorla (fig. 1), che escludono la provenienza dal timpano di un polittico, sembrano indizi di un'utilizzazione nel timpano di un grande baldacchino, per esempio di una cappella, come quella in memoria di Guccio Tarlati nel Duomo di Arezzo, eseguita nel 1334 da Giovanni d'Agostino⁵⁸, nel timpano del baldacchino di un monumento sepolcrale, come quello di un santo con la barba nel Duomo di Volterra, eseguito intorno al 1331 dallo stesso Giovanni d'Agostino⁵⁹, o infine nel timpano di un portale, come quello del Portale Petroni nel Chiostro di San Francesco a Siena, datato 1336⁶⁰. In tutti questi esempi il timpano presenta il rilievo di Cristo nella mandorla. Ci si deve dunque domandare in quale contesto funzionale —monumento sepolcrale, cappella, portale— si sia trovato il rilievo di Cristo nella mandorla di Madrid.

Come abbiamo visto, il rilievo di Cristo (figg. 1, 2) mostra, nella concezione figurativa, nel taglio e nel modellato del viso, nonché nello stile delle vesti, uno strettissimo rapporto artistico con le figure degli Apostoli (figg. 3-5) del ciclo all'esterno di Orsanmichele a Firenze. Il risultato dell'indagine stilistica è inequivocabile: il rilievo del Cristo e i rilievi degli Apostoli appartengono non solo sul piano iconografico ma anche su quello artistico a un unico contesto. Esso va localizzato nell'ambito di Orsanmichele ed è databile agli anni dal 1330 al 1334, anzi, a mio avviso, verso la fine del periodo fiorentino di Giovanni di Balduccio, quindi intorno agli anni 1333-1334. La provenienza da Orsanmichele esclude la possibilità che il rilievo derivi da un monumento sepolcrale o da un portale. Negli anni 1333-1334, l'attuale edificio, simile a un palazzo, con l'oratorio al piano terreno e il granaio cittadino nei due piani superiori, non era stato ancora nemmeno progettato; si cominciò a costruirlo solo a partire dal 1336⁶¹. In precedenza, si trovava al suo posto dal 1285 una loggia aperta per il mercato delle granaglie, edificata su un terreno del convento di San Michele in Orto. Questa costruzione ha avuto una storia movimentata, così descritta dal Paatz: «Su uno dei suoi pilastri si trovava un'immagine della Madonna. Nell'anno 1292 l'immagine cominciò a guarire miracolosamente i malati; da allora la loggia divenne uno dei più importanti luoghi di culto della città, non-

ché sede di una potente Compagnia che promuoveva regolarmente in onore del quadro miracoloso e che per questo venne detta dei "Laudesi". Tuttavia la loggia continuò ancora per qualche decennio a svolgere l'originaria funzione profana. Nell'anno 1304 fu vittima, come tutto il quartiere, dell'incendio provocato da Ser Neri Abati in occasione di una lotta tra famiglie. Nel 1307 iniziò la costruzione di un edificio sostitutivo. Sembra che questa seconda loggia, ancora incompiuta nel 1308, non fosse molto solida. Già nel 1321 minacciava di crollare e dovette essere riparata. Lo stesso fenomeno si verificò nuovamente nell'anno 1332. È possibile che l'inondazione del 1333, a causa della quale l'acqua raggiunse nella loggia l'altezza di due cubiti, abbia di nuovo accelerato il disfacimento dell'edificio⁶²». Già in questa loggia, che certamente non fu del tutto distrutta nel porre le fondamenta del primo pilone dell'attuale edificio, ma che anzi dovrebbe essersi conservata almeno in parte dopo il 1336, era stato eretto un tabernacolo come reliquario per l'immagine miracolosa, sostituito poi in situ con quello grandioso progettato da Andrea Orcagna, eseguito con l'aiuto di una bottega e datato 1359. Il tabernacolo che precedeva quello dell'Orcagna è documentato da una fonte figurativa, ovvero dalla miniatura del Codice Biadaiolo (fig. 30), del 1335-1340 con la raffigurazione della distribuzione dei cereali in Orsanmichele ai bisognosi in occasione di una carestia⁶³. Il tabernacolo raffigurato nel 1335-1340, che non sarà stato in nessun caso la prima custodia dell'immagine miracolosa, mostra alcune strutture riprese poi dall'Orcagna: si trattava evidentemente di una costruzione a pianta probabilmente quadrata, con quattro arcate e chiusa in alto da una volta. Le arcate erano sormontate da un timpano e la volta da un'erta piramide: il tutto era dunque simile al tabernacolo posto sopra l'Arca di San Pietro Martire (fig. 10) di Giovanni di Balduccio. Un'arcata del tabernacolo era chiusa da un muro di riempimento che serviva da sostegno all'immagine miracolosa; probabilmente oltre all'arcata frontale e invisibile, anche quelle laterali erano chiuse in basso da un piccolo muro che formava una sorta di basamento. L'interno del tabernacolo doveva essere accessibile, poiché vi è raffigurato un uomo. Si tratta di un ufficiale della Compagnia d'Orsanmichele. Già ne «I Capitoli della Compagnia d'Or San Michele de 1294» nell'elenco degli ufficiali si parla di due «che stiano a ricevere l'offerta de l'oratorio de la detta nostra donna»⁶⁴. L'indicazione «loratorio» non si riferisce certo solo al quadro miracoloso, ma a tutto l'immediato contorno (non però al granaio stesso, che veniva chiamato Loggia). In quegli stessi «Capitoli» del 1294 è scritto che il quadro della Madonna poteva essere coperto da una tenda, che si lasciava cadere giù per il disvelamento del quadro⁶⁵. Nei «Capitoli della Compagnia della Madonna d'Or San Michele dell'anno 1333» si dice nuovamente che «L'ufficio di coloro che stanno a piè dell'oratorio della imagine della Donna nostra a ricevere l'offerta e l'entrata de la detta Compagnia, essere debba di stare al detto loro ufficio continuamente, di feriali e festerecci e solepni, di dì e di nocte. [...] Ciascuno possa stare l'una nocte e l'altra nocte l'altro. Vero è ch'el dì vi de-



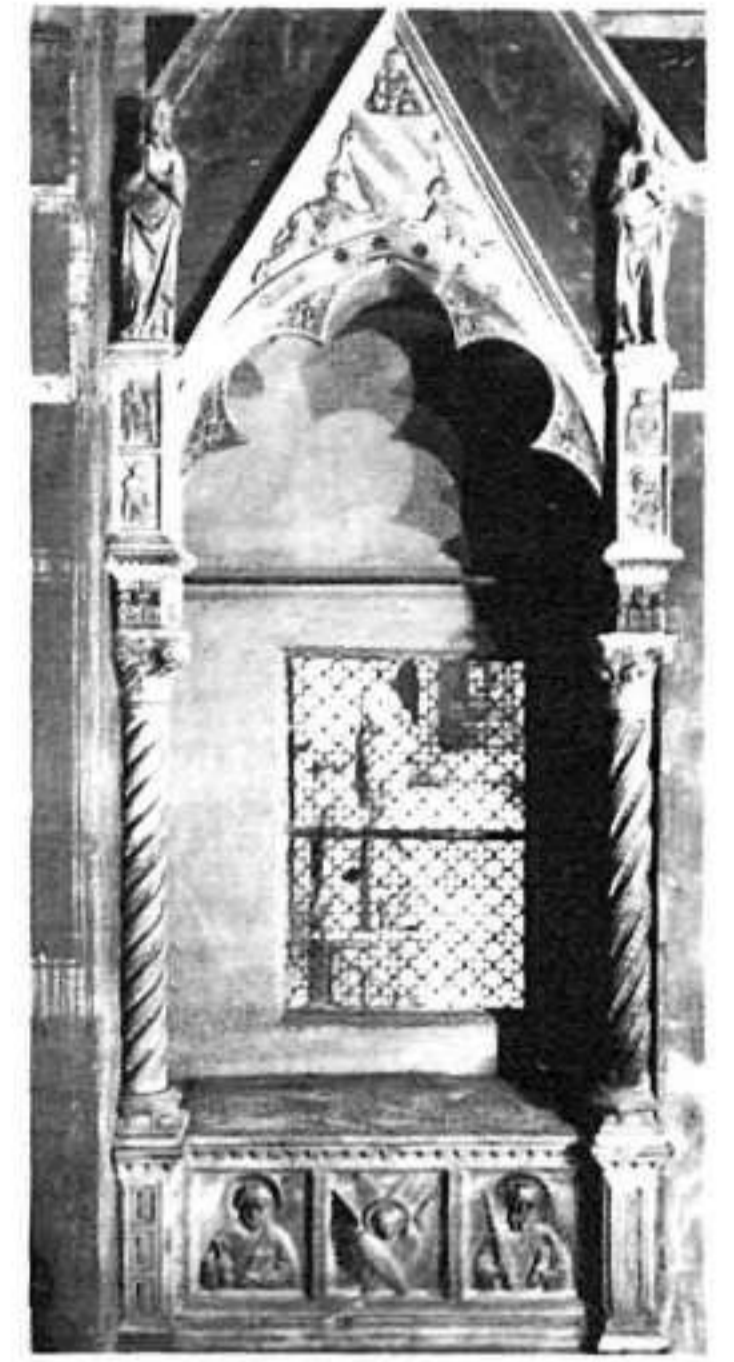
13



15



16



18



19



20



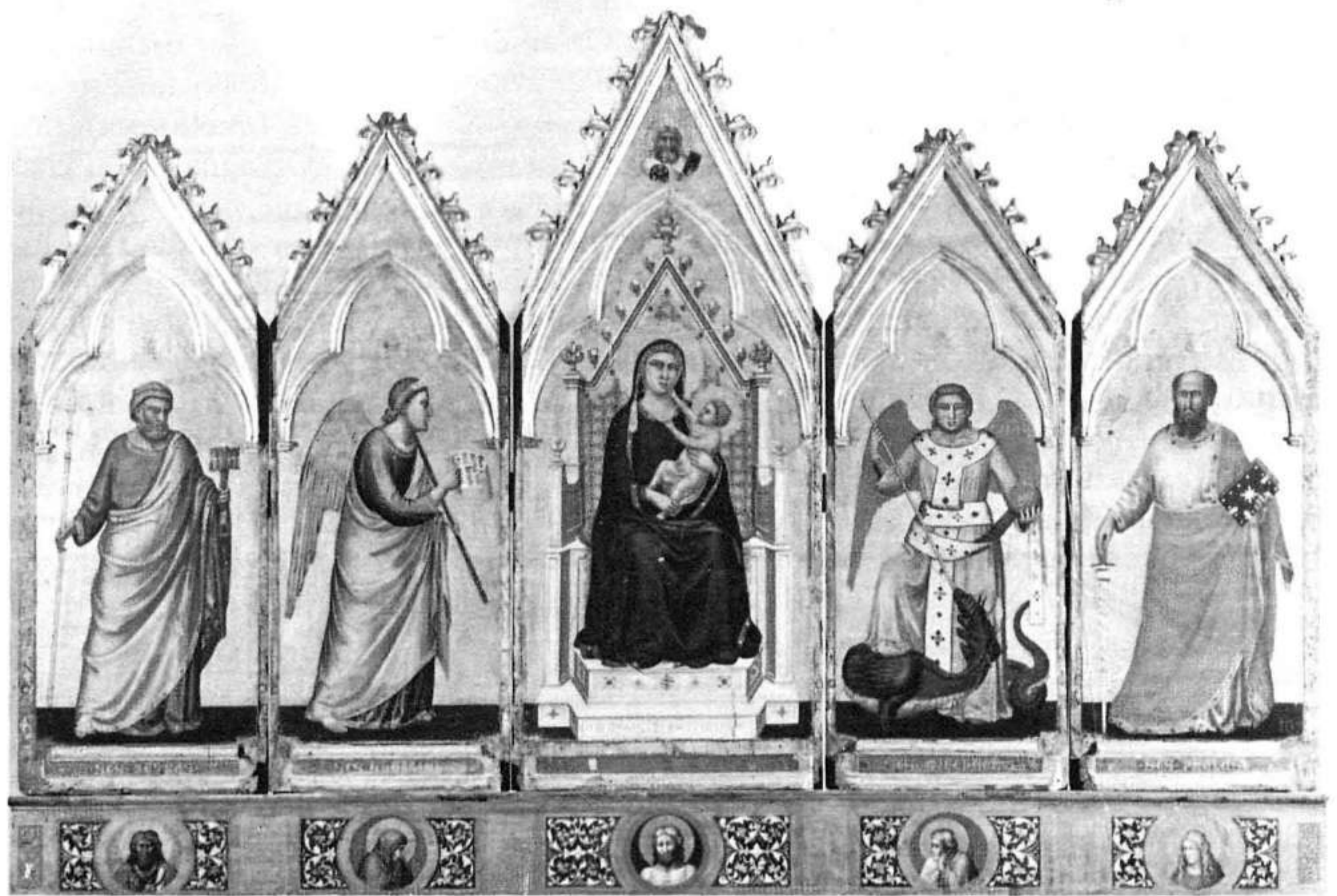
21



22



23



29

bano stare continuamente dentro a l'oratorio, e non uscire se l'altro non v'entra dentro; e quando v'entra o escie, debbia serrare l'uscio colla chiave, si che continuamente stea serrato»⁶⁶. Ciò chiarisce la struttura del tabernacolo raffigurato nel 1342, che corrisponde nei tratti principali a quello dell'Orcagna, tratti che discendono dalla funzione del tabernacolo detto oratorio.

Il rilievo di Cristo nella mandorla (figg. 1, 31) di Madrid è stilisticamente legato a quello degli Apostoli di Orsanmichele e, oltre che a questi, a Orsanmichele stesso. Qui, però, il rilievo del timpano con Cristo, databile agli anni 1333-1334, può trovar posto solo nel tabernacolo dell'immagine miracolosa della Madonna. Tramite il rilievo di Cristo, anche gli Apostoli (figg. 32-43), a questo artisticamente e iconograficamente



14

collegati, nonché quattro rilievi con raffigurazioni delle Virtù (figg. 46-49), Veritas (con una testa evidentemente aggiunta nel Quattrocento)⁶⁷, Caritas, Oboedientia e Paupertas, sono correlati al tabernacolo. Pertanto il tabernacolo raffigurato nella miniatura del Codice Biadaiolo (fig. 30) nel 1342 dovrebbe essere stato realizzato da Giovanni di Balduccio negli anni 1333-1334. Il motivo per cui proprio in quel preciso momento dovesse essere eseguito un nuovo tabernacolo per l'immagine miracolosa della Madonna di Orsanmichele è facilmente spiegabile: la catastrofe dell'alluvione che si abbatté su Firenze il 4 novembre 1333 e che inondò la Loggia del mercato del grano di due cubiti ovvero di circa 120 cm, deve aver rovinato il tabernacolo dell'«oratorio de la decta nostra donna» che all'epoca ancora esisteva e che era probabilmente in legno.

Secondo l'ipotesi qui proposta, il rilievo di Cristo (fig. 1) oggi a Madrid, deve essersi trovato, in origine, esattamente in asse con il quadro della Madonna di Orsanmichele (fig. 30), com'è nel caso di molti polittici dedicati a Maria. I cicli degli Apostoli e delle Virtù avrebbero occupato la zona del basamento del tabernacolo. L'appartenenza di questi rilievi al programma del taber-

nacolo della Madonna di Orsanmichele non risulta molto sorprendente se si pensa che anche il tabernacolo dell'Orcagna prevede un ciclo di Apostoli e uno di Virtù. Appare allora evidente la supposizione che ciascuna delle quattro parti della zona del basamento del tabernacolo offrissi posto rispettivamente a tre rilievi di Apostoli; ma tale supposizione è troppo semplice e non produttiva, perché i dodici Apostoli sono ordinati a due a due: dunque quattro rilievi devono aver occupato ciascuno una parte del basamento. Va anche osservato che tre Apostoli (Andrea, Bartolomeo e Matteo) hanno il capo girato a destra (figg. 32, 34, 36) e tre (Pietro, Tommaso e Giovanni) a sinistra (figg. 33, 35, 37); fra questi le coppie dovrebbero essere state formate dai fratelli Andrea e Pietro

(figg. 32, 33), da Bartolomeo e Tommaso (figg. 34, 35), e dagli Evangelisti Matteo e Giovanni (figg. 36, 37). Tre Apostoli (Giacomo maggiore, Matteo e Taddeo) voltano la testa a destra (figg. 38, 40, 42) guardando in alto e tre (Simone, Filippo e Giacomo minore) a sinistra (figg. 39, 41, 43), sempre con lo sguardo verso l'alto. E' possibile che una coppia di Apostoli dallo sguardo rivolto in alto occupasse la posizione centrale su un lato del basamento e un'altra coppia quella esterna. Si dovrebbe poter escludere che i quattro rilievi delle Virtù (figg. 46-49) fossero collocati sul quarto lato del basamento (quello posteriore), perchè qui, come in quello dell'Orcagna, deve essersi trovato l'accesso all'interno del tabernacolo⁶⁸. I rilievi delle Virtù potrebbero invece aver occupato gli angoli del tabernacolo.

Con il tabernacolo che Giovanni di Balduccio sembra aver eretto negli anni 1333-1334 nella loggia aperta del mercato del grano di Orsanmichele (fig. 30) è stato recuperato un capolavoro di questo scultore. L'architettura del tabernacolo, volta a soddisfare le particolari richieste del committente, cioè della Compagnia dei Laudesi, ha posto premesse molto concrete per il tabernacolo che l'Orcagna firmò e datò 1359.

NOTE:

Ringrazio vivamente la Dott. ssa Martina Vetro Ortali, Firenze, per la traduzione del testo tedesco nell'italiano.

¹ Cinco años de adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, 1982-1987, Catalogo della mostra, Madrid, 1988, p. 54, n. 56.

² MESSERER, W.: «Mandorla», in: *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie III*, Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, 1971, col. 147-149.

³ Un dossale della Pinacoteca di Siena (inv. n. 1), datato 1215

e raffigurante una *Maiestas Domini*, nostra già una rappresentazione del Cristo nella mandorla destinata ad una pala d'altare. Il polittico di Pietro Lorenzetti del 1320 della Pieve di Arezzo offre un esempio di Madonna nella mandorla, in una gradazione di colori blu che vanno da una tonalità chiara ad una media fino ad una scura, nel timpano della tavola centrale. Raffigurazioni di Cristo —sebbene non nella mandorla— si trovano frequentemente nel timpano della tavola centrale dei polittici, in particolare di quelli a soggetto mariano; mi limito a richiamare l'attenzione su quelli di Duccio nella Pinacoteca di Siena (inv. nn. 28 e 47). Anche nei monumenti sepolcrali si trova spesso una raffigurazione di Cristo nel timpano di un baldacchino che racchiude tutta la struttura sepolcrale o di un tabernacolo che la incorona; rinvio alle tombe napoletane eseguite da Tino di Camaino. Rare sono invece le raffigurazioni di Cristo nella mandorla; a questo proposito si può indicare il frammento del timpano che si trova nel Museo d'Arte Sacra a Volterra, proveniente da un sepolcro distrutto. Il baldacchino della Cappella Tarlati nel Duomo di Arezzo presenta nel timpano un rilievo di Cristo nella mandorla; il frammento della Pinacoteca di Siena dovrebbe provenire da una struttura corrispondente. La Porta Petroni nel chiostro di San Francesco a Siena racchiude nel frammento un Cristo nella mandorla, come la lunetta di un portale nel Duomo di Grosseto.

⁴ VALENTINER, W. R.: «Giovanni Balducci a Firenze», in: *L'Arte*, VI, 1935, pp. 3 segg.

⁵ FILIPPINI, F.: «L'antico altare maggiore in San Domenico attribuito a Giovanni Pisano», in: *Bologna*, XIII, n. 4, 1935, p. 20.

⁶ RAGGHIANI, C. L.: «Aggiunta a Giovanni di Balduccio», in: *La Critica d'Arte*, V, n. XXIII, 1940, p. XIV.

⁷ GRANDI, R.: «I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna» (1267-1348), Bologna, 1982, pp. 141-143, con indicazioni bibliografiche.

⁸ Le date biografiche possono essere ricavate solo dal primo e dall'ultimo cenno nei documenti (vedi note 9, 10); conforme-

mente: VALENTINER, W. R.: «Notes on Giovanni Balducci and Trecento Sculpture in Northern Italy», in: *Art Quarterly*, X, 1947, p. 40; SEIDEL, M.: «Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano», in: *Städel Jahrbuch N. F.*, 5, 1975, p. 40; BECHERUCCI, L.: «Un'Annunciazione nel Duomo di Firenze», in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano, 1977, p. 192, concorda sulla data di nascita, sostenendo però che Giovanni fu nuovamente attivo a Firenze dopo il 1349. Tale ipotesi è stata respinta da KREYTENBERG, G.: «L'Annunciazione sopra la Porta del Campanile nel Duomo di Firenze», in: *Prospettiva*, 27, 1981, pp. 55 segg.

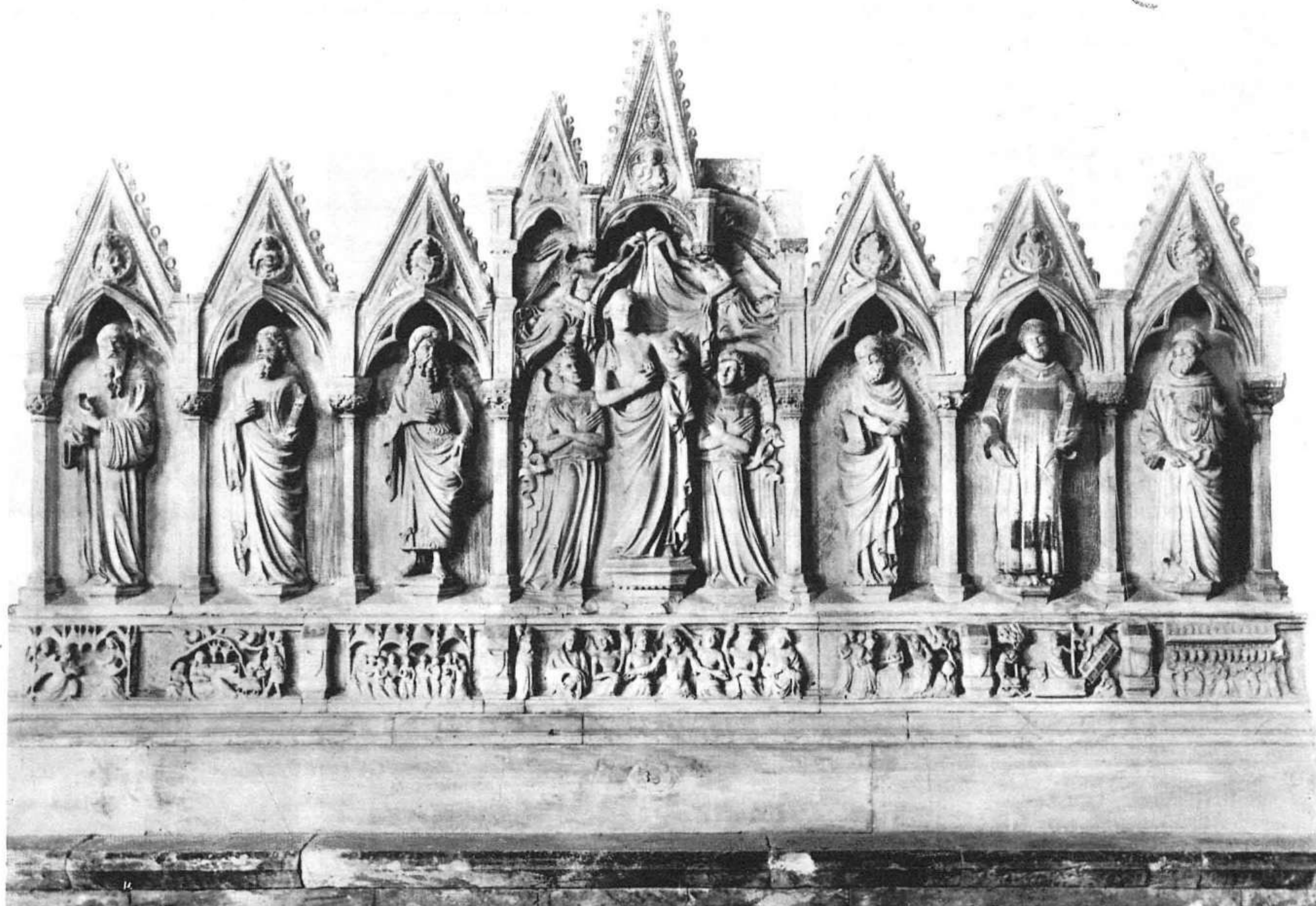
⁹ SUPINO, I. B.: *Arte Pisana*, Firenze, 1904, pp. 177, 203.

¹⁰ TANFANI CENTROFANTI, L.: *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, 1897, p. 235; BISCARO, G.: «Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo di Campione», in: *Archivio Storico Lombardo*, ser. IV, vol. IX, anno XXXV, 1908, pp. 517-520.

¹¹ Seidel, 1975, p. 82, nota 107.

¹² TOLAINI, E.: «La prima attività di Giovanni di Balduccio», in: *La Critica d'Arte*, n.s. V, n. XXVII, 1958, p. 188 segg., volle riconoscere nella raffigurazione delle Arti Liberali ai piedi del pilastro centrale del pulpito di Giovanni Pisano (1301-1310) nel Duomo di Pisa la mano del giovane Giovanni di Balduccio. Questo è però improbabile, in considerazione del fatto che negli anni 1317 e 1318 Giovanni di Balduccio ottenne dalla stessa Opera del Duomo di Pisa la misera paga giornaliera di 3 soldi e 6 denari (vedi nota 9); in questo senso anche: Seidel, 1975, p. 79, nota 14, e CARLI, E.: «Giovanni di Balduccio a Milano», in: *Millennio ambrosiano*, III, Milano, 1989, pp. 17-18.

¹³ CARLI, E.: «Sculture pisane di Giovanni di Balduccio», in: *Emporium*, vol. XCVII, n. 580, anno XLIX, 1943, p. 154: attribuzione di due figure portanti ai lati del portale principale del Camposanto di Pisa e datazione agli anni 1317/18, quando lo scultore è documentato con una bassa paga giornaliera da parte dell'Opera del Duomo di Pisa (vedi nota 9). TOLAINI, E.: «Alcune scul-



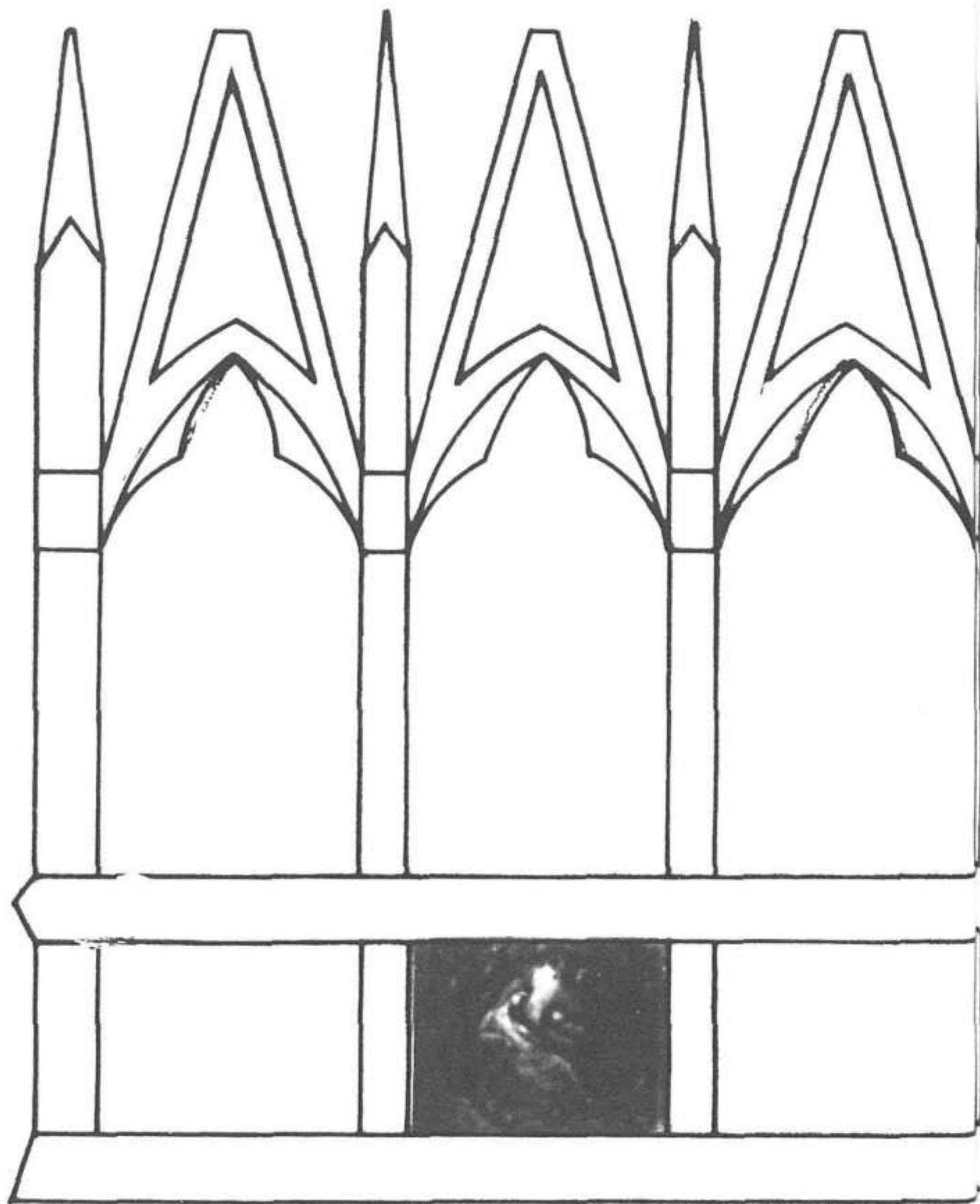
ture della facciata del Camposanto di Pisa», in: *La Critica d'Arte*, n.s. III, n. XVIII, 1956, pp. 546 segg.: attribuzione di alcune teste monumentali sopra le lesene del Camposanto di Pisa (lato est: 2a lesena; lato sud: 6a, 9a, 11a, 13a, 15a, 18a, 19a, 20a lesena) e datazione agli anni 1317/18.

¹⁴ Primi riferimenti al gruppo dell'Annunciazione in San Michele a Coreglia Antelminelli da parte di LERA, G.: *Chiesa e torre di S. Michele in Coreglia*, Lucca, 1956, e *Mostra d'Arte Sacra*, ed. Bertolini, L., e Bucci, M., *Catalogo della Mostra di Lucca*, Lucca, 1957, p. 18, con attribuzione del gruppo ad uno scultore pisano vicino a Giovanni di Balduccio. RAGGHIANI, C. L.: «Arte a Lucca-Spicilegio», in: *La Critica d'Arte*, n.s., VII, n. XXXVII, 1960, pp. 60-61: attribuzione a Giovanni di Balduccio nel «momento dei lavori alla chiesa della Spina di Pisa». *L'Europe gothique XII-XIV siècles*, Catalogo della mostra di Parigi, Parigi, 1968, pp. 81-82, nn. 135-136: le statue furono poste in relazione con l'allargamento della chiesa di San Michele, realizzato fra il 1333 e 1355. BURRESI, M.: «Lupo di Francesco (docc. 1316-1336)», in: *Il secolo di Castruccio*. Fonti e documenti di storia lucchese, ed. BARACCHINI, C.: *Catalogo della Mostra di Lucca 1981-82*, Lucca, 1983, pp. 168-171: attribuzione del gruppo dell'Annunciazione e delle teste del Camposanto di Pisa —che Tolaini (nota 13) aveva ascritto a Giovanni di Balduccio— a Lupo di Francesco, del quale non esiste alcun'opera documentata. Carli, 1989, pp. 33, 41, nota 77, vede una stretta parentela fra il gruppo dell'Annunciazione di Santa Maria di Brera nel Castello Sforzesco di Milano, proveniente dalla bottega di Giovanni di Balduccio intorno al 1347, e quella di Coreglia, che data intorno alla metà del Trecento.

¹⁵ TOLAINI, 1958, pp. 200-201, attribuzione di due angeli reggiocortina nel Museo di Sant'Agostino a Genova a Giovanni di Balduccio come frammenti della tomba della Regina Margherita di Giovanni Pisano. Seidel, 1975, p. 41, datò la coppia di angeli «intorno al 1325» e pubblicò una terza figura d'angelo reggiocortina di Giovanni di Balduccio dello stesso periodo, proveniente dallo stesso luogo; quest'angelo prova l'esistenza di due tombe di Giovanni di Balduccio a Genova, entrambe distrutte. Carli, 1989, p. 19 (come Seidel).

¹⁶ Il primo biografo di Castruccio, TEGRIMI, N.: *Vita di Castruccio Antelminelli Castracani Lucensis Ducis*, Lucca, 1556, tramanda in modo alquanto vago che il figlio morì prima del padre. TARGIONI TOZZETTI, G.: *Relazione di alcuni viaggi in Toscana II*, Firenze, 1768, pp. 58-59, fu il primo ad indicare nel 1322 la data di morte di Guarniero; sulla sua scia. REPETTI, E.: *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze, 1843, p. 188, e su questa base tutti gli altri. SEGHIARI, M.: «Castruccio Castracani degli Antelminelli», in: *Il secolo di Castruccio*. Fonti e documenti di storia lucchese, ed. BARACCHINI, C.: *Catalogo della Mostra di Lucca*, 1981-1982, Lucca, 1983, p. 14, nell'albero genealogico di Castruccio indicò per la vita di Guarniero gli anni 1326-1327. Su Castruccio vedi anche L. Gren, *Lucca under Castruccio Castracani*. The social and economic foundations of a fourteenth-century Italian tyranny, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance I*, Firenze, 1985, pp. 137 segg.

¹⁷ Targioni Tozzetti, XII, 1768, pp. 58-59; DA MORRONA, A.: *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, II, Livorno, 1812, pp. 399 segg.; CICOGNARA: *Storia della scultura italiana*, III, Prato, 1819, p. 129; REPETTI, V., 1843, pp. 182 segg.; VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana*, IV. *La scultura del Trecento*, Milano 1906, pp. 544-547; FORMENTINI, V.: *Arte Franciscana: Monumenti e marmi gotici a Sarzana*, La Spezia, 1926, p. 28; VALENTINER, W. R.: «Observations on Sienese and Pisan Trecento sculpture», in: *The Art Bulletin*, IX, 1927, pp. 217-219; Valentiner, 1935, p. 14; Filippini, 1935, p. 21; Carli, 1943, p. 148; BARONI, C.: *Scultura gotica lombarda*, Milano, 1944, p. 64; GNUDI, C.: «Un altro frammento dell'altare bolognese di Giovanni di Balduccio», in: *Belle Arti*, I, 1947, pp. 171-172; Valentiner, 1947, pp. 43, 60 nota 3; TOESCA, P.: *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 268; TOLAINI, E.: in *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, *Catalogo della Mostra di Sarzana*, Genova, 1961, n. 4; RUSSOLI, F.: *L'Arca di S. Pietro Martire di Giovanni di Balduccio da Pisa*, in: CIPRIANI, R.; DELL'AQUA, G. A., y RUSSOLI, F.: *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, Milano, 1963, p. 32; WHITE, J.: *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Harmondsworth, 1966, p. 310; BONATTI, F.: «Tomba di Guarniero degli Antelminelli», in: *Castruccio Castracani degli Antelminelli in Lunigiana*, ed. F. Bonatti e M. Luzzatti,



27



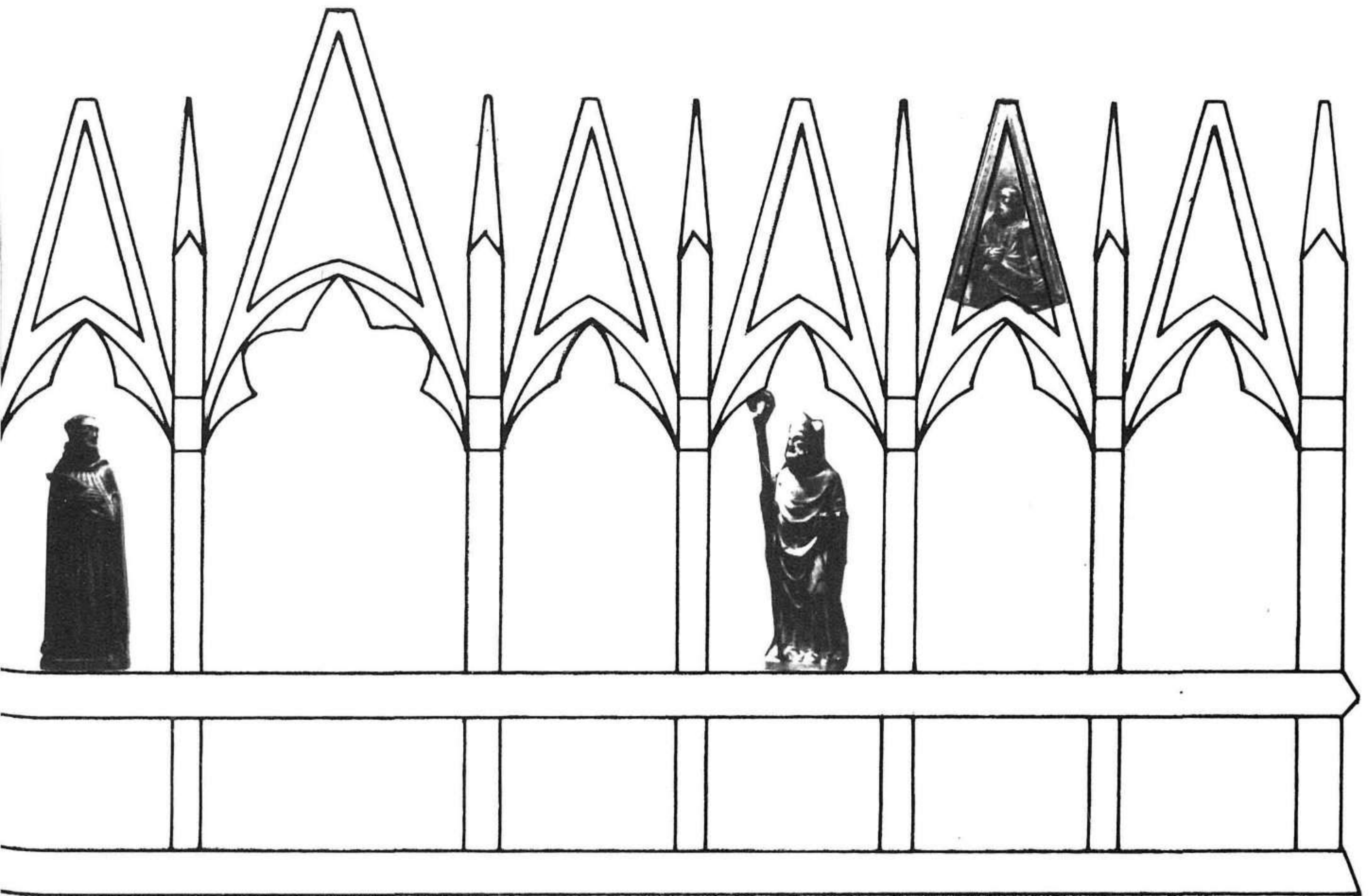
24



26



25



31



32



33



34



35

1:10

Catalogo della mostra di Sarzana, Pisa, 1981, pp. 71, 80; BURRESI, M.: «Lucca, Pisa e la Lombardia: Giovanni di Balduccio (docc. 1317-1349)», in: *Il secolo di Castruccio* (nota 14), 1983, pp. 172-173; CARLI, 1989, pp. 18-19. Il Targioni (1768) datò la tomba al presunto anno di morte del bambino, cioè al 1322. Lo stesso fecero Da Morona (1812) e Cicognara (1819). Repetti (1843) datò la tomba, per via dell'iscrizione che presuppone la morte di Castruccio nel 1328, dopo il 1328, e con lui Venturi (1906), Filippini (1935) e White (1966). Sulla base dell'iscrizione nella quale Castruccio appare nominato con il titolo di duca, Valentiner (1927) datò la tomba fra il 17 novembre 1327 (nomina a duca) e il 3 settembre 1328 (morte di Castruccio); lo seguirono Carli (1943), Baroni (1944), Gnudi (1947). Valentiner (1947) anticipò la datazione agli anni fra il 1324 e il 1325, perché nel 1324 Castruccio fu nominato da Ludovico di Baviera governatore di Lucca; lo seguirono Russoli (1963) e Seidel (1975). Toesca (1951) ritenne invece che la tomba «potè essere cominciata assai prima del 1328... forse compiuta dopo il 1328». Tolaini (1961) la datò vagamente nel periodo fra il 1324 e il 1328, come anche Bonatti (1981) e Burresti (1983), le cui indicazioni bibliografiche riportano solo il nome del Tolaini. Carli (1989), che per motivi stilistici tendeva ad una datazione alla metà del secondo decennio del Trecento, non potendo negare a causa dell'iscrizione l'anno 1328, ritenne che la concezione del Toesca fosse la più convincente.

¹⁸ Seghieri, 1983, p. 20.

¹⁹ VALENTINER, W. R.: «Una statua ignota di Tino da (sic!) Camaino in Santa Croce in Firenze», in: *L'Arte*, XXXVI, 1933, p. 84, prima pubblicazione alla «maniera di Andrea Pisano». Carli, 1943, pp. 146-150, attribuzione a Giovanni di Balduccio e datazione durante il periodo fiorentino dal 1330 circa al 1334, tenendo conto di un breve ritorno a Pisa; Carli ritenne che in questa scultura fosse percepibile l'influsso del polittico di Simone Martini del 1320, mentre White, 1966, p. 310, ha parlato di «somewhat Lorenzettian Madonna and Child». L'attribuzione e la datazione del Carli trovarono unanime consenso; lo seguirono: Gnudi, 1947, p. 179; Seidel, 1975, p. 22; Carli, 1989, p. 22. A mio avviso Carli ha troppo distanziato la figura della Madonna dalle sculture della tomba di Guarniero, la cui qualità ha troppo scarsamente valutato in confronto con quella della Madonna, come è chiaramente mostrato, in particolare, da un confronto delle sculture della camera sepolcrale della tomba con la Madonna. La scultura della Madonna è artisticamente vicina anche ai capitelli provenienti da Santa Caterina di Pisa (vedi nota 20).

²⁰ SEIDEL, M.: Die Skulpturen des Giovanni di Balduccio aus S. Caterina in Pisa. Zur Bestimmung des Evangelistenkapitells im Liebieghaus, in: *Städte Jahrbuch*, 7, 1979, pp. 13-32; ZINKE, D.: *Nachantike grossplastische Bildwerke I. Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland 800-1380*, Melsungen, 1981, p. 58.

²¹ L'inizio della costruzione può essere dedotto dall'iscrizione: «In nomine Domini anni MCCXXVII del mese di febbraio sifidificho et chomincio questa chappella pro Bivigliano et Bartolo et Salvestro Manetti et pro Vanni et Piero Bandini de Baroncelli a onore et reverentia del Nostro Signore Iddio et della Sua Madre Beata Vergine Maria Anutiata alchui onore lauemo chosi posto nome pro rimedio et salute delle nostre anime et ditutti nostri morti». La data di costituzione indicata nel febbraio 1327 è espressa secondo lo stile fiorentino e corrisponde secondo l'attuale datazione al febbraio 1328.

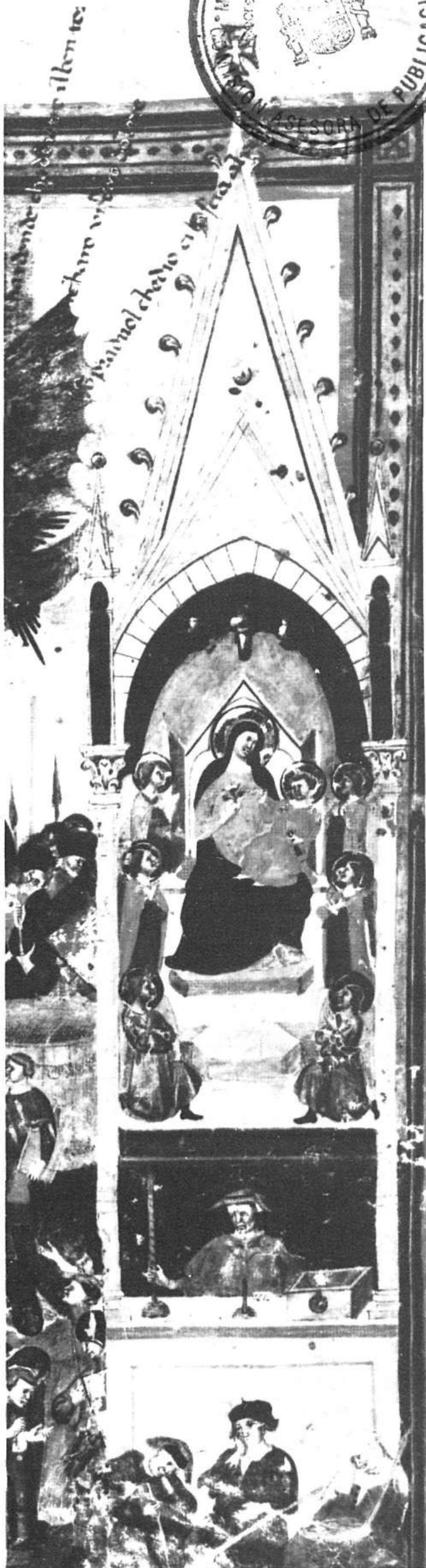
²² REYMOND, M.: *La sculpture florentine I. Le prédécesseurs de l'ecole florentine et la sculpture florentine au XIV siècle*, Firenze, 1987, pp. 162, 188, con attribuzione a Tino di Camaino o a uno dei suoi allievi e determinazione «de style siennois»; egualmente BURGER, F.: *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strasburgo, 1904, p. 57, e Venturi, IV, 1906, p. 544. GRAF VITZTHUM, G.; VOLBACH, W. F.: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Handbuch für Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam, 1924, p. 150, osservarono per primi che le sculture della tomba sono stilisticamente legate al gruppo dell'Annunciazione della cappella Baroncelli, che WULFF, O.; Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissance Plastik in Florenz. Zur David statue in Kauser-Friedrich-Museum in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1913, p. 109 (nota 3), ha attribuito a Giovanni di Balduccio. BODMER, H.: Una scuola di scultura fiorentina nel Trecento: i monumenti dei Baroncelli e dei Bardi, I, in: *Dedalo*, X,

1929-1930, pp. 618-632, volle erroneamente vedere nelle sculture della tomba e in alcune altre, strutturate artisticamente in modo del tutto diverso, la prova di una genuina scuola fiorentina di scultura del primo Trecento. VALENTINER, 1933, pp. 90, 93, rivendicò energicamente la tomba come opera di Giovanni di Balduccio, che l'avrebbe eseguita immediatamente dopo quelle di Sarzana, dunque, intorno al 1329. Viene inoltre annoverata fra quelle di Giovanni di Balduccio la tomba Baroncelli —architettura e scultura—, sebbene all'occasione se ne differenzino gli apporti di eventuali aiuti. VALENTINER, 1935, p. 14, riaffermò l'attribuzione a Giovanni di Balduccio; così anche Filippini, 1935, p. 21, e Carli, 1943, p. 148. PAATZ, W. e E.: *Die Kirchen von Florenz, I*, Francoforte, 1940, pp. 556-557: «Capolavoro della prima scultura fiorentina, ancora molto segnato di influssi pisani, attribuito a Giovanni Balducci da Pisa». Il Baroni, 1944, pp. 69-70, ha individuato accanto all'opera di Giovanni di Balduccio gli apporti di almeno due aiuti. Le statuette degli angeli ai lati di entrambi i timpani della tomba (con «tozze molli mani») sono imputabili al primo di questi aiuti, mentre i rilievi in entrambi i timpani e quelli alla base del monumento (e anche del monumento Bardi di fronte, in Santa Croce) vengono attribuiti al secondo, caratterizzato da un «gusto senese-orvietano», osservabile anche negli emblemi degli Evangelisti del timpano posteriore. Secondo il Baroni, i profeti («di un lieve sapore umoristico») sul timpano anteriore erano in perfetta concordanza stilistica con la maggioranza dei rilievi di Orsanmichele e del sarcofago di Lapo di Giovanni Cavacciani a Santo Spirito a Firenze. Gnudi, 1947, pp. 172, 174, che ha constatato «aiuti nei rilievi della base e in altre parti», datò la tomba negli ultimi anni fiorentini del maestro, dunque intorno al 1332. Toesca, 1951, p. 268, nota 53, ha visto il sepolcro come opera di Giovanni di Balduccio (circa 1327). «Nella tomba ... si distinguono dai quattro Angeli, bene attribuiti al Balducci, le altre diverse parti fra le quali la cuspide posteriore si direbbe ispirata da bassorilievi di orfo senese.» POPE-HENNESSY, J.: *Italian gothic sculpture*, Londra, 1955, 3.^a ed. New York, 1985, p. 198, fece cenno alla tomba come opera di Giovanni di Balduccio negli ultimi anni del secondo decennio del Trecento. Russoli, 1963, p. 37, vide nell'architettura e nella scultura della tomba un'opera di Giovanni Balduccio, assistito nell'esecuzione delle sculture da alcuni aiuti; in relazione alla divisione delle mani fece riferimento al Baroni. Kreytenberg, 1981, pp. 56 segg., ha attribuito l'Annunciazione della Porta del Campanile del Duomo di Firenze ad un successore toscano di Giovanni di Balduccio, che potrebbe aver partecipato anche all'esecuzione del timpano posteriore della tomba Baroncelli. Carli, 1989, p. 21, ha rivendicato l'architettura della tomba a Giovanni di Balduccio, datandola agli anni 1330-1331, ritenendo (con riferimento al Baroni) che all'esecuzione delle sculture avessero partecipato uno o due aiuti. Considera l'Annunciazione —come tutti prima di lui— opera autografa del maestro.

²³ La qualità delle opere del pulpito non lascia dubbi sull'autografia di Giovanni di Balduccio. Ampia l'unanimità sulla datazione: Valentiner, 1933, p. 93: prima della tomba Baroncelli, che egli fa seguire di poco al sepolcro Guarniero, dunque alla fine del secondo decennio; Carli, 1943, p. 148: senza indicazioni precise di tempo (periodo fiorentino); Baroni, 1944, pp. 65-66: poco dopo la tomba Guarniero, degli anni 1327-1328; Gnudi, 1947, pp. 178-179 del 1330 circa; Toesca, 1951, p. 268 nota 53: poco dopo l'Annunciazione Baroncelli (circa 1327 per la tomba); Pope Hennessy, 1955 (ed. 1985, p. 198): ultimo periodo del secondo decennio; Russoli, 1963, pp. 32, 34 intorno al 1330; Becherucci, 1977, p. 192: dopo il 1349; Kreytenberg, 1981, pp. 55 segg.: rigetto della datazione dopo il 1349, esecuzione in stretta relazione con l'Annunciazione Baloncelli; Carli, 1989, pp. 178-179: circa 1330.

²⁴ Per le indicazioni bibliografiche vedi nota 22. A mio avviso, Toesca, 1951, p. 268, nota 53, è nel giusto quando suppone che il pulpito sia stato eseguito poco dopo l'Annunciazione Baroncelli, dunque intorno agli anni 1332-1333.

²⁵ Valentiner, 1935, pp. 3-16, prima pubblicazione e attribuzione dei 12 rilievi con gli Apostoli di Orsanmichele (6 nella parete meridionale, 4 in quella orientale, 2 centrali in quella settentrionale) a Giovanni di Balduccio, dei due rilievi con gli Evangelisti (arcata di sinistra, parete settentrionale) alla bottega di Giovanni, e allo stesso Giovanni dei rilievi della Verità (arcata di destra, parete nord), dell'Obbedienza (all'interno: arcata di sinistra, parete est), della Carità (a quell'epoca nella Liechtensteingalerie, Vien-



36



37



38



39



40



41



42



43

na, poi passato a J. Sligmann & Co., New York, nel 1953 acquisito dalla Kress Collection e dal 1954 esposto nella National Gallery of Art di Washington) e della Povertà (Museo Nazionale del Bargello, Firenze). Il rilievo della Povertà apparve in un'asta della collezione Murray, Firenze, condotta da Cassirer e Helbing, Berlino, 6 e 7 novembre 1929, n.° 226. pl. XXXIV; venne poi citato in: *Der Cicerone*, XXI, 1929, p. 594. Valentiner, 1935, p. 3, fece cenno all'asta della collezione Murray del 1929 a Berlino, senza però fornire indicazioni su chi fosse all'epoca il proprietario o quale il luogo di conservazione dell'opera. MIDDELDORF, U.: *Scultures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools V-XIX Century*, Londra 1976, pp. 7, 8 (nota 6), scriveva: «... the allegory of Paupertas is privately owned», facendo riferimento nella nota 6 ad una collezione Vitale Bloch a Londra. Carli, 1989, p. 21, osservava ancora: «comparsa all'asta Murray nel 1929», senza sapere dove si trovasse. Nel 1977, con mia grande sorpresa



44

mi sono imbattuto in questo rilievo, in un deposito del Museo del Bargello a Firenze, e ho preteso che venisse esposto nella Sala del Trecento. Sulla provenienza del rilievo della Carità vedi Middeldorf, 1976, p. 7. L'attribuzione da parte del Valentiner dei citati rilievi a Giovanni di Balduccio, in due casi alla sua bottega, ha trovato pieni consensi nella critica: Filippini, 1935, p. 21; VALENTINER, W. R.: *Tino di Camaino*, Parigi, 1935, pp. 76 segg., 81, 150 segg.; Carli, 1943, pp. 148, 150; Baroni, 1944, pp. 69-70, che peraltro era dell'opinione che la Carità mostrasse un temperamento sensibilmente diverso dagli altri rilievi; Toesca, 1951, p. 268, nota 53; Paatz, IV, 1952, p. 491, 518 vedi nota 75; SELIGMAN, G.; VALENTINER, W. R.: *A catalogue of seven marble sculptures from the collection of the Prince of Liechtenstein*, New York, 1954, pp. 6 segg.; SUIDA, W. E.; SHAPLEY, F. R.: *Paintings and sculpture from the Kress Collection. Acquired by the Samuel H. Kress Foundation 1951-1956, National Gallery of Art*, Washington, D. C., 1956, p. 387; Russoli, 1963, p. 37; *National Gallery of Art, Summary catalogue of european paintings and sculpture*, Washington, D. C., 1965, p. 157; *National Gallery of Art. European Paintings and Sculpture*, Washington, D. C., 1968, p. 139; Seidel, 1975, p. 40; Middeldorf, 1976, pp. 7-8; Carli, 1989, pp. 21-22.

Collocazione dei rilievi a Orsanmichele: la chiusura delle arcate di Orsanmichele, grazie alla quale il mercato aperto delle granaglie venne trasformato in un oratorio per lo più chiuso, ebbe luogo a partire dal 1366 fino al 1380 circa; cfr. PAATZ, IV, 1952, pp. 483-484. Difformemente dall'opinione di Paatz, tuttavia, non tutte le arcate furono chiuse entro il 1380; i trafori delle due arcate della parete ovest furono eseguiti solo negli anni 1414-1418 da Albizzo di Piero (cfr. WUNDRAM, M.: *Albizzo di Piero. Studien zur Bauplastik von Or San Michele in Florenz*, in: *Das Werk des Künstlers*. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag, Stoccarda, 1960, pp. 164-166), e lo stesso Albizzo realizzò contemporaneamente il traforo dell'arcata nel lato occidentale della parete nord (cfr. KREYTENBERG, G.: «Perfetto di Giovanni e Albizzo di Piero. Sulla scultura tardo-gotica all'inizio del Quattrocento a Firenze», in: *Prospettiva*, 18, 1979, pp. 50-53). Suppongo che l'arcata occidentale della parete nord sia stata lasciata aperta nel periodo fra il 1366 e il 1380 perchè era contigua alla scala che conduceva al piano superiore nel pilastro d'angolo a nord-ovest. MARRAI, B.: «Oratorio di Or San Michele. Lavori di riordinamento e di res-

tauro», in: *Rivista d'Arte*, VI, 1909, p. 251, accennò che fu Franco Sacchetti a far installare le decorazioni dei rilievi. Valentiner, 1935, p. 13, sosteneva che i rilievi fossero stati montati a Orsanmichele all'inizio del XV secolo, perché a questo ciclo appartiene un rilievo che non è opera di Giovanni di Balduccio, ma di Nanni di Banco (fig. 50), secondo l'attribuzione di BRUNETTI, G.: «Un'opera sconosciuta di Nanni di Banco e nuovi documenti relativi all'artista», in: *Rivista d'Arte*, XII, 1930, p. 229 segg.; Paatz, IV, 1952, p. 491, seguì il Valentiner. Nel «Capitolo dei Bianchi» Franco Sacchetti ha descritto gli affreschi delle volte, eseguiti secondo il suo programma; a questo proposito vedi W. Cohn, Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VIII, 1958, pp. 65-77, con la riproduzione del «Capitolo» (pp. 75-76); i versi 81-86 del «Capitolo» suonano così:

«Diece di marmo trovai tuoi appostoli,

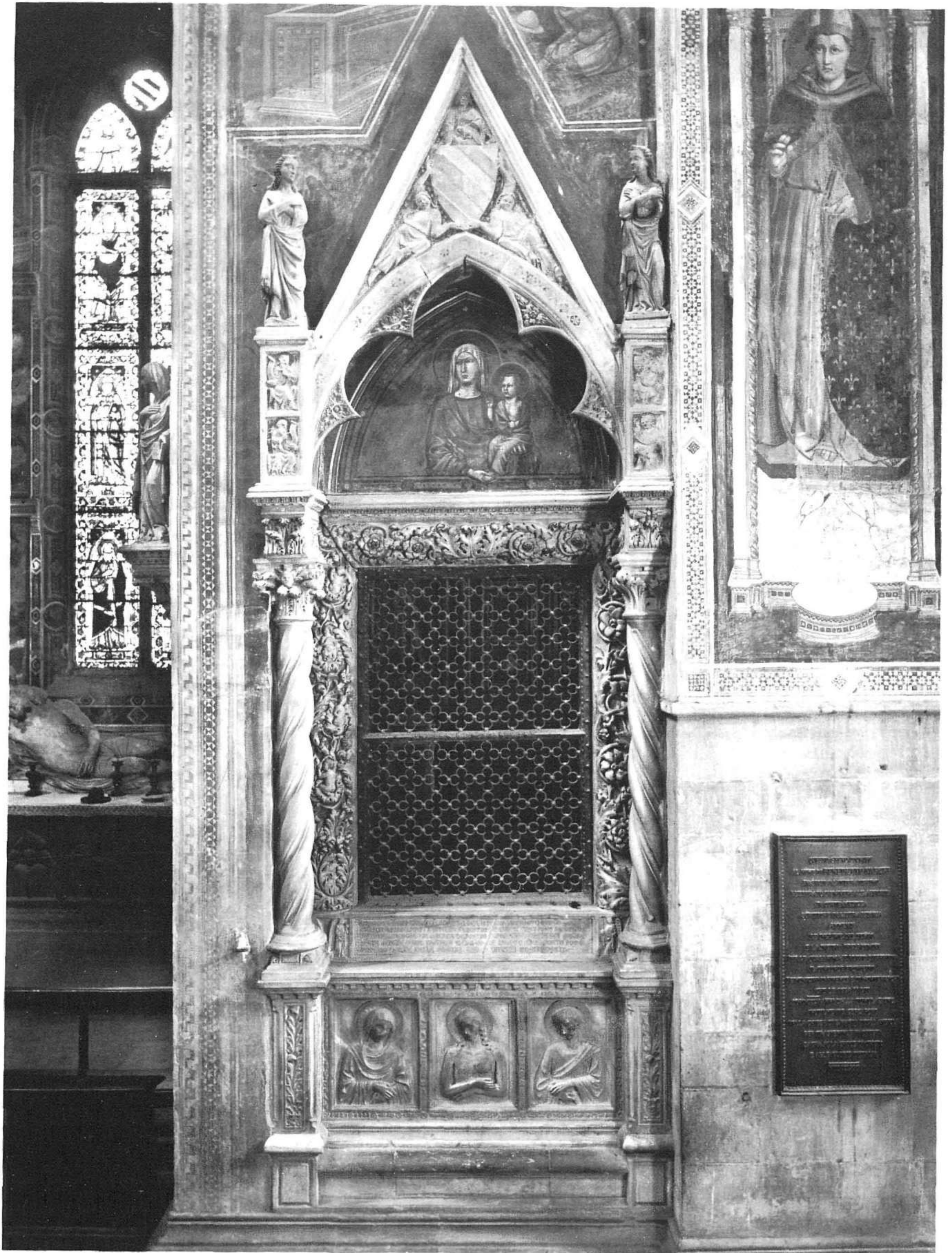
E'n gran bruttura stavano nascosti,
Li due in altra parte murati erano
Per due profeti, e scritte in man teneano;
Con gran fatica e pena pur riebbonsi,
E tutti intorno a te di fuor murorronsi.»

Cohn (p. 77) così commentava: «Die zwölf Apostel mit Schriftbändern, die Sacchetti versteckt und vergessen wiederentdeckte und die er von neuem einmauern liess, sind die Giovanni Balducci und seiner Werkstatt zugeschriebenen... Büsten. Diese Büsten müssen also schon gegen Ende des Trecento, nicht erst, wie Valentiner annimmt, zu Beginn des 15. Jahrhunderts hierher versetzt worden sein». [«I dodici Apostoli con le iscrizioni che il Sacchetti trovò nascosti e dimenticati, e che fece murare ex novo, sono ... i busti attribuiti a Giovanni Balducci e alla sua bottega. Essi devono dunque essere stati trasferiti qui già verso la fine del Trecento e non, come sostiene il Valentiner, all'inizio del XV secolo.»] A mio avviso, dunque, la storia della decorazione di Orsanmichele con il ciclo di rilievi si concluse nel modo seguente: quando fra il 1414 e il 1418 fu chiusa con un traforo l'arcata all'estremità occidentale della parete nord (vedi sopra), a Nanni di Banco fu commissionata l'esecuzione di un rilievo mancante (fig. 50) e al contempo egli (oppure un suo contemporaneo) sostituì, se non m'inganno, la testa della Verità di Giovanni di Balduccio (fig. 46), che quindi poté essere montata solo insieme al rilievo di Nanni di Banco; cfr. invece Middeldorf, 1976, p. 8.

Funzione originaria dei rilievi: Valentiner, 1935, pp. 4, 15: presumibilmente destinati a un altare, eseguiti con ogni probabilità per l'edificio di Orsanmichele, iniziato nel 1336 (datazione del periodo fiorentino di Giovanni fino al 1338), indicazione di rilievi simili nel tabernacolo dell'Orcagna. Paatz, IV, 1952, p. 491, sostiene soltanto che fossero «originariamente destinati ad un altro scopo» rispetto a quello attuale. Middeldorf, 1976, p. 8 scrisse: «Obviously the reliefs were part of a large scheme, but it is impossible to establish its nature and original location». [«Ovviamente i rilievi facevano parte di un ampio schema, di cui però è impossibile stabilire la natura e la collocazione originaria.»]

²⁶ Baroni, 1944, p. 73; lo seguirono: Gnudi, 1947, p. 172; Pope-Hennessy, 1955 (ed. 1985), pp. 25, 198; Russoli, 1963, p. 32; Carli, 1989, p. 17.

²⁷ Vedi Baroni, 1944, pp. 76-79; Gnudi, 1947, pp. 175-176;





45

Toesca, 1951, pp. 269-272; Pope-Hennessy, 1955 (ed. 1985), pp. 25-26, 198-199; Russoli, 1963, pp. 38-54; White, 1966, pp. 310-313; Seidel, 1975, pp. 42-48; Carli, 1989, pp. 23-29.

²⁸ Filippini, 1935, p. 22; Baroni, 1944, p. 77; Popennessy, 1955 (ed. 1985), p. 199; Russoli, 1963, pp. 31, 53; White, 1966, p. 311; Seidel, 1975, pp. 42, 44; Carli, 1989, p. 24.

²⁹ Gnudi, 1947, pp. 165 segg.

³⁰ Gnudi, 1947, p. 169, nota 10.

³¹ GNUDI, C.: Ancora per l'altare bolognese di Giovanni di Balduccio, in: *La Critica d'Arte*, XXVII, 1949, pp. 73 segg.

³² Filippini, 1935, pp. 19-22: dopo il 1331, prima del pulpito di San Casciano e Milano, dunque negli anni 1332-1333; VALENTINER, W. R.: *Catalogue of an exhibition of Italian gothic and early Renaissance sculptures*, Detroit, 1938, n.° 9: datazione della Madonna di Detroit agli anni 1340-1350, che egli riteneva probabilmente appartenere originariamente all'altare bolognese; Raggianti, 1940, p. XIV: «probabilmente poco dopo il 1331»; Carli, 1943, p. 144: «verso il quarto decennio»; Baroni, 1944, pp. 66-67: intorno al 1334; Gnudi, 1947, pp. 170, 180, 181: opera giovanile, anni 1320-1325; Valentiner, 1947, pp. 44, 49: subito dopo il 1331; Gnudi, 1949, pp. 73 segg.: opera giovanile, anni 1320-1325; Toesca, 1951, p. 268, nota 53: sculture bolognesi più vicine a quelle milanesi che a quelle fiorentine di Giovanni; Pope-Hennessy, 1955, pp. 25, 198: anni 1320-1325; Russoli, 1963, p. 37: «In questo arco di tempo (1306-1330), dovranno porsi la tomba di Sarzana, l'altare della Chiesa di S. Domenico a Bologna ... non di molto precedenti alle formelle di Orsanmichele, le sculture di S. Maria della Spina a Pisa, la Madonna di Detroit, e, poi, il pulpito di S. Casciano». White, 1966, p. 310: commissione posteriore al 1331; Seidel, 1975, p. 40: senza datazione; WOLTERS, W.: *La scultura veneziana gotica (1330-1460)*, I, Venezia, 1976, p. 66: «opera del 1329»; Grandi, 1982, pp. 142-143: «in tempi che sembrano lievemente anticipati rispetto a quelli stessi suggeriti dallo Gnudi» (dunque ancora prima degli anni 1320-1325); Carli, 1989, p. 22: «Tra le tombe Baroncelli e le formelle di Orsanmichele forse va collocato l'altare bolognese».

³³ Pope-Hennessy, 1955 (ed. 1985), p. 26: «Insulated from Tuscan contacts, his once solid execution became weak and generalized, so that in late works like the Settala Monument in S. Marco in Milan we have no way of telling whether the execution is by an assistant or by the sculptor himself in a degenerate phase».

[«Isolato dai contatti fiorentini, la sua esecuzione, un tempo solida, divenne debole e generica, così che in opere tarde quali il monumento Settala a San Marco a Milano non abbiamo modo di vedere se l'esecuzione risalga ad un assistente oppure allo scultore stesso in una fase di scadimento.»]

³⁴ A proposito dell'opera tarda di Giovanni di Balduccio e del suo influsso sulla scultura lombarda resta sempre fondamentale: Baroni, 1944.

³⁵ Vedi note 4-7, 29-32.

³⁶ VASARI, G.: *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. E. Bettarini e P. Barocchi, II, testo, Firenze, 1967, p. 67 (nella Vita: Nicola e Giovanni Pisani). Vedi anche Filippini, 1935, p. 19.

³⁷ Filippini, 1935, p. 19.

³⁸ Filippini, 1935, pp. 19-20.

³⁹ Filippini, 1935, pp. 19-20.

⁴⁰ Filippini, 1935, p. 20.

⁴¹ Filippini, 1935, pp. 20-21.

⁴² Filippini, 1935, p. 20, Dott. Medica del Museo Civico di Bologna gentilmente mi ha informato che ha recentemente ritrovato questa statueta in Francia.

⁴³ Raggianti, 1940, p. XIV; Gnudi, 1947, pp. 169-170, nota 10.

⁴⁴ Gnudi, 1947, pp. 166-168.

⁴⁵ Gnudi, 1949, pp. 73 segg.

⁴⁶ Gnudi, 1952, p. 141.

⁴⁷ VALENTINER, W. R.: *Werke um Giovanni Pisano in Amerika*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 31, 1920, p. 114: prima pubblicazione della statueta (all'epoca collezione Richard Mortimer, Tuxedo, N. Y) come opera di un maestro senese della scuola di Giovanni Pisano. Valentiner, 1938, n.° 9: «It is not impossible that the Madonna belonged to the altar of the Madonna in S. Domenico, Bologna ...» [«Non è impossibile che la Madonna sia appartenuta all'altare della Madonna a San Domenico a Bologna ...»]. Carli, 1943, p. 150, concordò con Valentiner (1938) e così anche Baroni, 1944, p. 67; Valentiner, 1947, p. 180, ripropose la sua ipotesi. Più diffusamente nella nota 48.

⁴⁸ Gnudi, 1947, pp. 170, 179: datazione delle sculture bolognesi agli anni 1320-1325, della Madonna di Detroit alla fine del pe-



46



47

riodo fiorentino, anni 1333-1334. Russoli, 1963, p. 37, parlò comunque della Madonna senza collegarla all'altare bolognese. Grandi, 1982, p. 141: «Molto più incerta è la pertinenza della Madonna del Detroit Institute of Arts». Carli, 1989, p. 19: «Non è da escludere che di una delle due tombe distrutte genovesi abbia fatto parte la graziosa Madonna...».

⁴⁹ BURRESI, M.: *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Milano, 1983, p. 47; G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Monaco, 1984, pp. 115-117; FIDERER MOSKOWITZ, A.: *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge, 1986, pp. 163-164, che però non prende in considerazione la critica più recente.

⁵⁰ Sulla base delle misure fornite da Grandi, 1982, p. 141.

⁵¹ Vedi nota 32.

⁵² Sullo sviluppo del polittico vedi in particolare HAGER, H.: *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Monaco, 1962, M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg, 1966, e Henk van Os, *Siene- se Altarpieces 1215-1460. Form, content, function, I: 1215-1344*, Groningen, 1984.

⁵³ Vedi in particolare: MARTINDALE, A.: *Simone Martini*, Oxford, 1988, pp. 26 segg., 198-199. HUECK, I.: Simone attorno al 1320, in: *Simone Martini. Atti del convegno* (Siena, 1985), ed. L. Bellosi, Firenze, 1988, pp. 49-54; MAGINNIS, H. B. J.: Pietro Lorenzetti: a chronology, in: *The Art Bulletin*, XVI, 1984, pp. 184-187.

⁵⁴ Fra gli altri: GNUDI, C.: *Giotto*, Milano, 1958, pp. 226-228; M. Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins*, Colonia, 1962, pp. 119-127; PREVITALI, G.: *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, pp. 119-121; VIGORELLI, G.; BACCHESCHI, E.: *L'opera completa di Giotto*, Milano, 1977, p. 120.

⁵⁵ MAGINNIS, H. B. J.: Pietro Lorenzetti's Carmelite Madonna: a reconstruction, in: *Pantheon*, II, 1975, pp. 10-16; Van Os, 1984, pp. 91-99; CANNON, J.: Pietro Lorenzetti and the history of the Carmelite Order, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, pp. 18-28.

⁵⁶ Provenienza: Chiesa di S. Maria degli Angeli a Bologna.

GNUDI, 1958, p. 228; «assai legato a quello Baroncelli è il polittico di Bologna, anch'esso certamente non anteriore al soggiorno napoletano». PREVITALI, 1967, p. 122: «per il polittico bolognese, una data di poco anteriore alla partenza per Napoli» (non prima del 1328). VIGORELLI-BACCHESCHI, 1977, pp. 118, 120: «in origine era nella chiesa di S. Maria degli Angeli, che sappiamo edificata dopo il 1328».

⁵⁷ Improbabile se si considera che il nuovo polittico di Giotto a Bologna possa aver suggerito subito l'idea di una trasposizione in marmo. Una simile idea è certamente legata al desiderio di offrire di più e deve essere dunque venuta ai Domenicani bolognesi in concorrenza, per esempio, con i Domenicani di Milano e con la loro Arca di San Pietro Martire.

⁵⁸ GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze, 1969, pp. 171-174. BARTALINI, R.: Una bottega di scultori senesi del Trecento: Agostino di Giovanni e i figli Giovanni e Domenico, Università di Siena, Tesi di laurea, 1985-1986, pp. 163-167.

⁵⁹ KREYTENBERG, G.: Drei gotische Grabmonumente von Heiligen in Volterra, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIV, 1990 (in preparazione).

⁶⁰ Garzelli, 1969, pp. 156-157. Bartalini, 1985-1986, pp. 118, 284-289.

⁶¹ Paatz, IV, 1952, pp. 481-485.

⁶² Paatz, IV, 1952, pp. 481-482.

⁶³ PARTSCH, S.: *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms, 1981, pp. 44-49, con la datazione negli anni 1340. OFFNER, R.; BOSKOVITS, M.: *Corpus of Florentine Painting, III.IX. The fourteenth century painters of the miniaturist tendency*, Florence, 1984, p. 55, nota 190: Master of the Dominican Effigies 1335-1340; ebenso in Offner-Boskovits, III.II, 1987, pp. 245 segg. RUCK, G.: Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude, in: BELTING, H.; BLUME, D.: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München, 1989, pp. 125-127.

⁶⁴ LA SORSA, S.: *La Compagnia d'Or San Michele ovvero una pagina della beneficenza in Toscana nel secolo XIV*, Trani, 1902, p. 184. ANTAL, G. A. F.: *Florentine painting and its social background*,



48



49

London, 1948 (ed. ital. Torino, 1960), p. 381, nota 9, ha scritto: «Sotto il tabernacolo... è seduto un incaricato della confraternita che raccoglie le elemosine».

⁶⁵ La Sorsa, 1902, p. 189, capitolo 13: «Anche ordiniamo e fermiamo che a la riverenza de la nostra Donna Vergine madonna Santa Maria, perchè sempre la sua devotione crescha e multiplichi e vada inanzi, che li capitani o il preposto di loro, o vero li camarlinghi, od alcuno di loro cum parola del preposto; o se'l preposto non si potesse in quell'ora avere, con parola d'alcuno de' capitani, e siano tenuti e debbiano che qualunque ora e quante fiatte, si levasse lo velo e s'abbassasse, o si schoprisse la figura de la detta nostra Donna per divotione di persone che la volessero vedere, di fare accendere sempre due torchi ne la bottega de la Compagnia. E, così accesi, portarli dinanzi da lei quando ella si scoprisse o si mostrare; e tanto tenerli accesi quanto stesse scoperta. E per poco e picholo spatio di tempo la facciano stare in quell'ora schoperta».

⁶⁶ La Sorsa, 1902, p. 194.

⁶⁷ Vedi nota 25, l'ultima parte.

⁶⁸ Sul lato posteriore potrebbero essersi trovati i rilievi degli Evangelisti (figg. 44, 45), attribuiti alla bottega di Giovanni di Balduccio. Furono probabilmente eseguiti dopo la dipartita di Giovanni per Milano nel 1334 o nel 1335 da un suo collaboratore che non lo aveva seguito, rimanendo a Firenze. A questi è attribuita anche la tomba di Lapo Giovanni Cavacciani (figg. 51, 52), morto nel 1338; a tale proposito vedi Valentiner, 1935, p. 4, con attribuzione a Giovanni Balduccio; Paatz, V, 1953, p. 150.

DIDASCALIE

1. Giovanni di Balduccio, Cristo, 1333/34. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
2. Giovanni di Balduccio, Cristo, 1333/34. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
3. Giovanni di Balduccio, Bartolomeo, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
4. Giovanni di Balduccio, Taddeo, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.

56



50

5. Giovanni di Balduccio, Giovanni, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.

6. Giovanni di Balduccio, Domenico, 1332/33. San Casciano, Chiesa della Misericordia.

7. Giovanni di Balduccio, Pietro Martire, 1339/40. Bologna, Museo Civico Medievale.

8. Giovanni di Balduccio, Monumento di Guarniero degli Antelminelli, 1327/28. Sarzana, San Francesco.

9. Giovanni di Balduccio, Annunciazione, 1332/33. San Casciano, Chiesa della Misericordia.

10. Giovanni di Balduccio, Arca di San Pietro Martire, 1335/39. Milano, Sant'Eustorgio.

11. Giovanni di Balduccio, Testa, 1317/18. Pisa, Camposanto.

12. Giovanni di Balduccio, Testa, 1317/18. Pisa, Camposanto.

13. Giovanni di Balduccio, Angelo Annunciante, c. 1320. Coreglia Antelminelli, San Michele.

14. Giovanni di Balduccio, Annunciata, c. 1320. Coreglia Antelminelli, San Michele.

15. Giovanni di Balduccio, Madonna, c. 1329. Pisa, Santa Maria della Spina.

16. Giovanni di Balduccio, Testa, c. 1329. Francoforte, Liebieghaus.

17. Scultore ignoto e Giovanni di Balduccio, Monumento Baroncelli, lato anteriore, 1330/31. Firenze, Santa Croce.

18. Scultore ignoto e Giovanni di Balduccio, Monumento Baroncelli, lato posteriore, 1330/31. Firenze, Santa Croce.

19. Giovanni di Balduccio, Angelo Annunciante, 1330/31. Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli.

20. Giovanni di Balduccio, Annunciata, 1330/31. Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli.

21. Giovanni di Balduccio, Madonna, 1330/31. Detroit, The Detroit Institute of Arts.

22. Giovanni di Balduccio, Madonna, 1330/31. Detroit, The Detroit Institute of Arts.

23. Giovanni di Balduccio, Pietro Martire, 1339/40. Bologna, Museo Civico Medievale.

24. Giovanni di Balduccio, Nicola (Petronio), 1339/40. Bologna, Museo di Santo Stefano.



51

25. Giovanni di Balduccio, Adorazione dei pastori, 1339/40. Bologna, collezione privata.
26. Giovanni di Balduccio, Baruch, 1339/40. Faenza, Pinacoteca Civica.
27. Giovanni di Balduccio, Polittico di San Domenico a Bologna, 1339/40. Ricostruzione dell'autore.
28. Tommaso Pisano, Polittico, 1369/70. Pisa, San Francesco.
29. Giotto, Polittico, 1333/34. Bologna, Pinacoteca.
30. Ms Tempi 3, Specchio umano di Domenico Lenzi, fol. 79r: Tabernacolo di Orsanmichele, 1335/40. Firenze, Biblioteca Laurenziana.
31. Frontone di tabernacolo con il rilievo di Cristo a Madrid. Ricostruzione dell'autore.
32. Giovanni di Balduccio, Andrea, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
33. Giovanni di Balduccio, Pietro, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
34. Giovanni di Balduccio, Bartolomeo, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
35. Giovanni di Balduccio, Tommaso, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
36. Giovanni di Balduccio, Matteo, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
37. Giovanni di Balduccio, Giovanni, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
38. Giovanni di Balduccio, Jacopo Maggiore, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
39. Giovanni di Balduccio, Jacopo Minore, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
40. Giovanni di Balduccio, Mattia, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
41. Giovanni di Balduccio, Filippo, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
42. Giovanni di Balduccio, Taddeo, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
43. Giovanni di Balduccio, Simone, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
44. Collaboratore di Giovanni di Balduccio. Luca, 1334. Firenze, Orsanmichele.



52

45. Collaboratore di Giovanni di Balduccio. Marco, 1334. Firenze, Orsanmichele.
46. Giovanni di Balduccio e Nanni di Banco, Verità, 1333/34 e 1414/18. Firenze, Orsanmichele.
47. Giovanni di Balduccio, Carità, 1333/34. Washington, National Gallery of Art, Kress Collection.
48. Giovanni di Balduccio, Obbedienza, 1333/34. Firenze, Orsanmichele.
49. Giovanni di Balduccio, Povertà, 1333/34. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
50. Nanni di Banco, Mezzobusto, 1414/18. Firenze, Orsanmichele.
51. Collaboratore di Giovanni di Balduccio, Monumento di Lapo Giovanni Cavacciani (part.), 1338. Firenze, Santo Spirito, Chiostro.
52. Collaboratore di Giovanni di Balduccio, Monumento di Lapo Giovanni Cavacciani (part.), 1338. Firenze, Santo Spirito, Chiostro.

FOTOGRAFIE

- Alinari, Firenze: 8, 9 10, 17, 18, 28.
 Archivio: 25.
 Autore: 27, 31.
 Institute of Arts, Detroit: 21, 22.
 Laurati/KIF, Firenze: 6, 19, 20, 49, 51, 52.
 Liebieghaus, Francoforte: 16.
 Museo Arqueológico Nacional, Madrid: 1, 2.
 Museo Civico Medievale, Bologna: 7, 23.
 National Gallery of Art, Washington: 47.
 Pinacoteca Civica, Faenza: 26.
 Pineider, Firenze: 30.
 Polzer, Calgary: 11, 12.
 Quattroni, Firenze: 3, 4, 5, 46, 48.
 Soprintendenza BAS, Bologna: 29.
 Soprintendenza BAS, Firenze: 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50.
 Soprintendenza BAAAS, Pisa: 13, 14, 15.
 Villani, Bologna: 24.

SIGILOGRAFIA REAL EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

JUAN FRANCISCO BLANCO GARCÍA

LA riqueza sigilográfica española se ve muy poco reflejada en las publicaciones, de modo que la mayor parte de los fondos existentes en museos, archivos y bibliotecas permanecen en un silencio bibliográfico perjudicial para los estudios históricos. Nuestro propósito es dar a conocer la pequeña colección que de sellos reales posee el Museo Arqueológico Nacional. Pequeña en cuanto al número de ejemplares, que no en su variedad y cronología por ellos abarcada. Originariamente existieron más sellos reales en este Museo, pero algunos pasaron al Archivo Histórico Nacional¹.

Los treinta y nueve ejemplares de los que consta la colección cubren un período de tiempo de unos seiscientos años aproximadamente —desde Fernando III hasta Fernando VII— y responden a unas características comunes: todos son de reyes castellano-leoneses (hasta los Reyes Católicos), en plomo y de doble impronta (excepto el de Carlos II, que es de cera roja y una sola impronta), y están ausentes del documento que validaban. El estado de conservación varía de unas piezas a otras, pero, en general, están peor conservados los medievales que los modernos. En este hecho ha influido no sólo la diferente antigüedad de cada uno de ellos (por el ejemplar de Fernando III han pasado más de setecientos años, mientras que por el de Fernando VII lo han hecho sólo unos ciento cincuenta años), sino la calidad del plomo empleado, más baja en los ejemplares medievales. Tan sólo dieciocho sellos conservan los hilos de colores que los unían al documento.

De su procedencia no es mucho lo que sabemos. En unos casos proceden de la Chancillería Real, pero en otros lo desconocemos. Han quedado algunas referencias del modo de adquisición por parte del Museo que

hoy los custodia. Así, los ejemplares con los números de catálogo 9, 24, 25, 26 y 29 fueron comprados a don Francisco de P. Lagorio en junio de 1872. En 1879 se adquirieron los números 33 y 34, no se sabe a quién. También por esas fechas debieron de entrar en dicho Museo los números 35, 38 y 39, donados por don Basilio Sebastián Castellanos. Don Fortunato Selgás, en fin, donó el número 31. De los restantes nada consta en cuanto a su forma de adquisición.

Los reyes a los que pertenecen son:

	Ejemplar/es
Fernando III	1
Alfonso X	1
Sancho IV	2
Fernando IV	1
Alfonso XI	2
Pedro I	1
Enrique II	1
Enrique III	1
Juan II	7
Enrique IV	3
Reyes Católicos	1
Felipe y Juana	2
Juana	3
Felipe II	2
Felipe III	4
Felipe IV	3
Carlos II	1
Felipe V	1
Carlos IV	1
Fernando VII	1
TOTAL	39

CATALOGO

1. FERNANDO III (1230-1252)

Anv.: +:S : FERADI : REGIS : CASTELLE : Z : TOLTI :

Castillo de tres cuerpos. El inferior presenta muro mazonado y almenado, con puerta central abierta flanqueada por ventanas geminadas adinteladas. El central está formado por los arranques de las dos torres laterales unidas por un lienzo central almenado, todo ello almenado. El superior lo forman las dos torres laterales, mazonadas, con ventanas geminadas, adinteladas y coronadas por dos almenas; la torre central, más elevada, mazonada, con ventanas geminadas, adintelada y coronada

por tres almenas. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos, doble la interior.

Rev.: + : LEGIONIS : ET : GALLECIE :

León pasante a izquierda, con la cola ondulada sobre el lomo. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos, doble la interior, aunque se corta en la cabeza y una de las patas traseras del león. Mat.: Plomo. Mód.: 50 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos y blancos). Proc.: Chancillería Real.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos C. Menéndez Pidal, J., I, p. 25, n.º 16.

Guglieri Navarro, A., I, p. 37, n.º 43; p. 38, n.º 45 y p. 39, n.º 47.



2

2. ALFONSO X (1252-1284)

Anv.: + S : ALFONSI : ILLUSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

Castillo de dos cuerpos. El inferior está dividido en tres calles, más alta y ancha la central, coronadas por almenas. Esta central tiene puerta abierta con arco de medio punto, en cuyo interior se ve un guerrero con su arma apoyada en el hombro derecho, flanqueada por dos ventanas adinteladas sobre las que hay un rosetón de tres lóbulos. Las calles laterales presentan el muro esquinado, con una ventana adintelada en cada lienzo. El cuerpo superior lo forman tres torres almenadas, más alta y ancha la central, con ventanas dobles adinteladas,

abriéndose bajo las de la torre central un rosetón de cuatro lóbulos. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: + S : ALFONSI : ILLUSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS :

León rampante a izquierda. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 52 mm. Cons.: Buena (conserva hilos rojos y amarillos). Proc.: Desconocida.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos C. Menéndez Pidal, J., I, p. 27, n.º 18.

Guglieri Navarro, A. I, p. 46, n.º 58; p. 56, núms. 71 y 72.



3

3. SANCHO IV (1284-1295)
Anv.: + : S : SANCII I : LLUSTRIS : REGIS
CASTELLE ET LEGIONIS

Mayestático. El rey sentado en trono sin respaldo, coronado, con cabellos largos cayéndole en bucles, vistiendo túnica y manto real; en la mano derecha tiene el cetro coronado por águila; en la izquierda, mundo crucífero. En campo, y flanqueándole, castillo de tres torres almenadas, en la zona izquierda; y león rampante a izquierda, en la zona derecha. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: + : S : SANCII : ILLUSTRIS : REGIS :
CASTELLE : ET : TOLETI

Ecuestre. El rey a caballo, cabalgando a izquierda, con casco coronado, escudo blasonado defendiendo el pecho, en la mano izquierda, y espada desnuda levantada, con arriaz recto y pomo, en la mano derecha. El caballo va protegido con gualdrapa blasonada. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 56 mm. Cons.: Buena (conserva hilos ocres y verdes). Proc.: Desconocida. Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos D. Menéndez Pidal, J., I, p. 31, n.º 22.

Guglieri Navarro, A., I, p. 77, n.º 100; p. 79, n.º 101, y p. 80, n.º 103.

Obs.: Hay una referencia en la que se constata que pendía este sello de una carta de confirmación a un privilegio otorgado por Fernando II al monasterio de Sta. María de Sagramena, y llevaba la fecha de 1291.

4. SANCHO IV (1284-1295)
Anv.: Como n.º 3, aunque de distinta matriz.
Rev.: Como n.º 3, aunque de distinta matriz.
Mat.: Plomo. Mód.: 49 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos ocres y rojos). Proc.: Desconocida. Ref.: Como n.º 3.

5. FERNANDO IV (1295-1312)
Anv.: +:S : FERNANDI : ILU-STRIS : REGIS
: CASTELLE : Z : LEGIONIS :

Ecuestre. El rey a caballo, cabalgando a izquierda, con casco coronado, defiende el pecho con escudo cuadrilongo redondeado cuartelado con castillos y leones contrapuestos, sostenido con la mano izquierda; en la derecha lleva espada desnuda levantada. El caballo va cubierto con gualdrapa blasonada e invade la orla epigráfica con las patas traseras. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: +:S: FERNANDI : ILLUSTRIS : REGIS
: CASTELLE : Z : LEGIONIS:

Cuartelado por una cruz de puntos. En los cuarteles alternan castillos de tres torres y leones rampantes a izquierda. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 54 mm. Cons.: Buena (conserva hilos rojos, verdes y blancos). Proc. Chancillería Real.

Ref.: Menéndez Pidal, J., I, p. 34, n.º 25.

Guglieri Navarro, A., I, pp. 96-98, núms. 125-128; p. 109, n.º 144; p. 111, n.º 146; pp. 112-113, núms. 148-150.

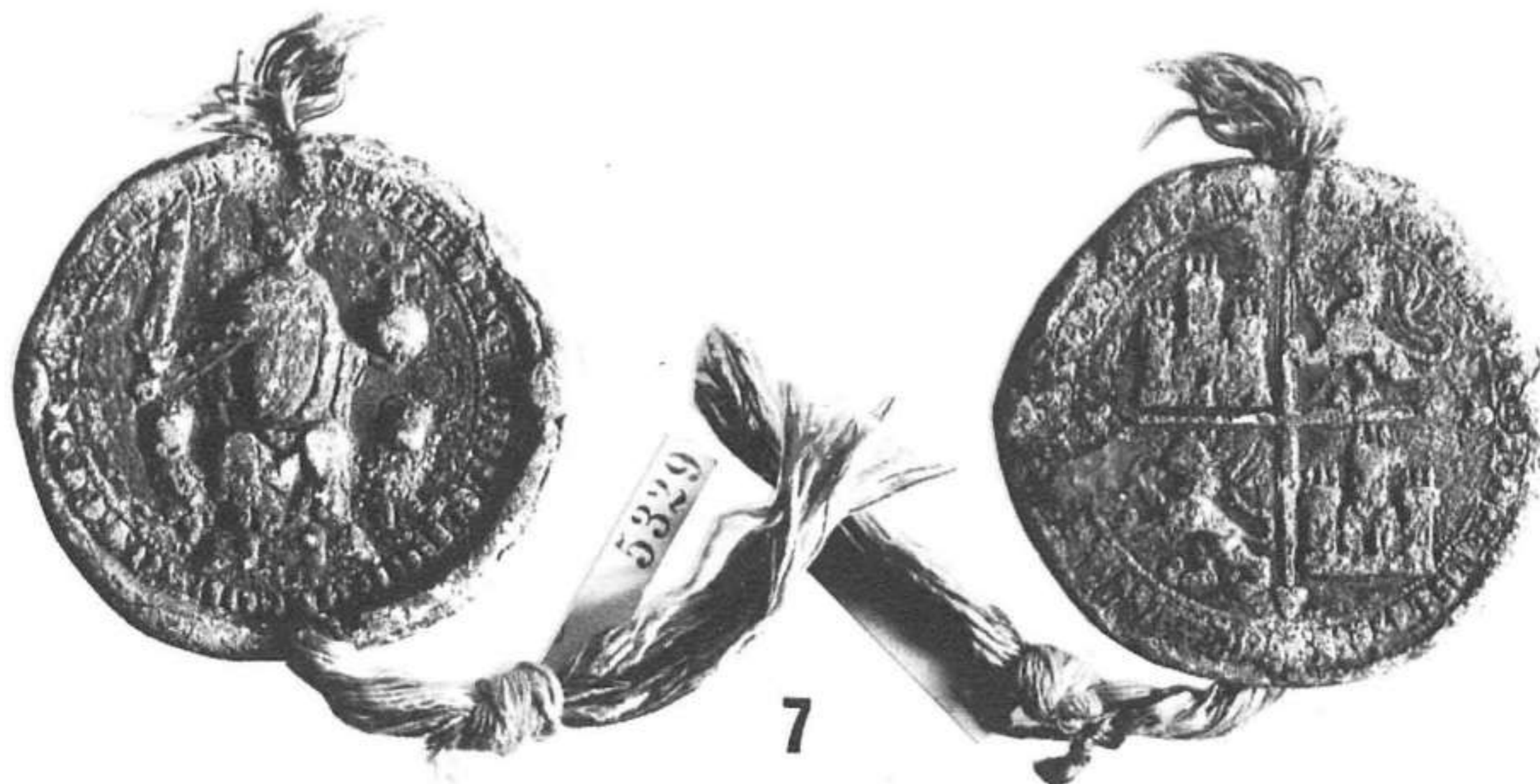
6. ALFONSO XI (1312-1350)
Anv.: + SINOIGEL TE ELLETSAC SIGER
SIRTSULLI ISNOFLA (retrógrada).

Castillo de tres torres y dos cuerpos. El cuerpo inferior tiene puerta en la calle central y dos ventanas en las laterales, divididas por un muro esquinado éstas, y todo él coronado por almenas; el superior consta de tres torres almenadas, más alta la central, y con una ventana cada una de ellas. Sobre la torre lateral derecha, una estrella de seis puntas. La leyenda bordea el sello entre una gráfica de puntos exterior y doble gráfica interior: de puntos la externa y de línea continua la interna.

Rev.: + SILLEFONSI ILLUSTRIS REGIS CAS-
TELLE AC LEGIONIS

León rampante a izquierda. La leyenda bordea el sello entre una gráfica de puntos exterior y doble gráfica interior, punteada la externa y de línea continua la interna.

Mat.: Plomo. Mód.: 54 mm. Cons.: Deteriorado. Proc.: Chancillería Real.



7. ALFONSO XI (1312-1350)

Anv.: + S : DEL : MUI : NOBLE : DON : ALFONSO : REI : DE : CASTILLA : DE :

Mayestático. El rey sentado en silla baja flanqueada por dos leones, está coronado, con cabellos largos, vistiendo larga túnica y manto, apoya los pies en un escabel. En su mano derecha levanta espada desnuda de hoja ancha, arriaz curvado hacia la hoja y gran pomo. Con la izquierda sostiene mundo crucífero. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: + TOLETO : DE : LEON : DE : GALISIA : DE : SEUILLA : DE : CORDUUA : DE
Cuartelado por una cruz flordelisada, cuyo perímetro está recorrido por una línea de puntos; en los cuarteles, castillos de tres torres almenadas y leones rampantes a izquierda, contrapuestos. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 59 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos y amarillos). Proc.: Chancillería Real.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos E, 6.º Tipo.

Menéndez Pidal, J., I, p. 41, n.º 36.

Guglieri Navarro, A., I, p. 155, n.º 211.

8. PEDRO I (1350-1369)

Anv.: + PETRUS : DEI : GRACIA : R... LX : VII
Ecuestre. En el centro de un rosetón de ocho lóbulos, en cuyos interlóbulos exteriores hay rosas de cinco pétalos, aparece el Rey cabalgando a la derecha. Lleva casco de hierro puntiagudo, espada desnuda levantada y con pomo en la mano derecha, y escudo triangular ante el pecho sostenido con la mano izquierda. El caballo va protegido con gualdrapa larga y flotante. Entre sus patas, en campo, crece una planta de hojas anchas. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: + PETRUS ... CASTELLE : ELEGIONIS : ET-CETERA :

Rosetón de ocho lóbulos cuartelado por cruz pometa, con castillos de tres torres almenadas y leones rampantes a izquierda, contrapuestos. En los interlóbulos exteriores, una hoja de parra entre dos florecillas de cinco pétalos. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 59 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos y amarillos). Proc.: Chancillería Real.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos E.

Menéndez Pidal, J., I, p. 42, n.º 38 (aunque supone VI [II]).

9. ENRIQUE II (1369-1379)

Anv.: + S : ENRICUS : DEI : GRACIA : REGIS : CAS—T—ELLE : ELEGIONIS

Ecuestre. El rey a caballo, cabalgando a derecha, con casco coronado. En la mano derecha levanta la espada de hoja acanalada y puntiaguda, ancho arriaz y pomo; defiende el pecho con escudo triangular curvilíneo, cuartelado con castillos y leones contrapuestos, sostenido con la mano izquierda. El caballo va protegido con gualdrapa flotante. La leyenda, cuyas palabras están separadas por pares de florecillas de cinco pétalos, bordea el sello entre una gráfica interna de crucetas y una externa de puntos; está invadida en dos zonas por el tipo.

Rev.: + : S : ENRICUS : DEI : ... E : LEGIONIS :

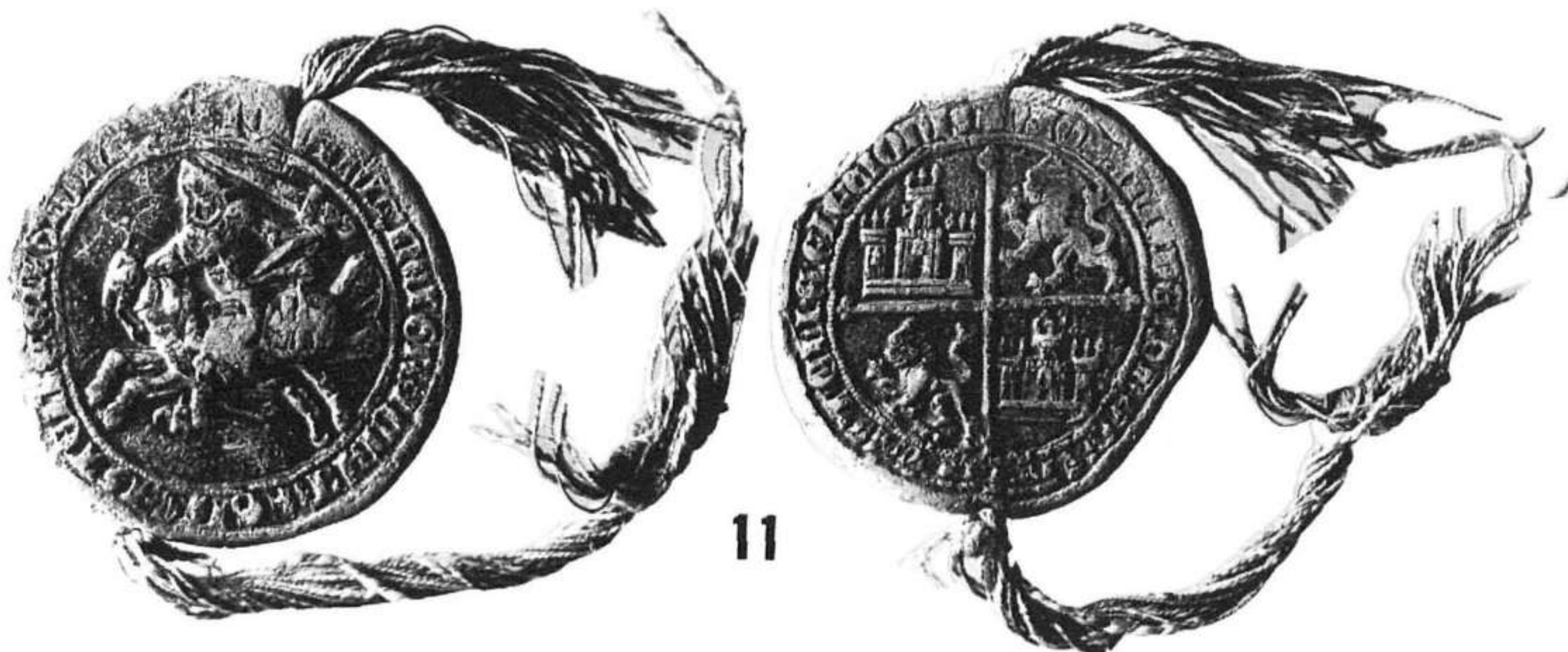
Cuartelado, con castillos y leones contrapuestos. La leyenda, cuyas palabras están separadas por pares de florecillas de cinco pétalos, bordea el sello entre una gráfica interna de crucetas y una externa de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 57 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos, verdes y amarillos). Proc.: Desconocida.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos E, 1.º Tipo.

Menéndez Pidal, J., I, p. 45, n.º 42.

Guglieri Navarro, A., I, p. 175, n.º 237.



10. ENRIQUE III (1390-1406)
Anv.: + S : ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS
: ... ASTELLE : ET : LEGIONIS :

Ecuestre. El rey a caballo, cabalgando a izquierda, vestido de mallas, guardabrazos y hombreras de disco, protege la cabeza con casco apuntado de hierro; en la mano izquierda lleva la espada desnuda levantada, de hoja corta y acanalada, arriaz recto y gran pomo; con la mano derecha sostiene escudo triangular blasonado, ante el pecho. El caballo va protegido con gualdrapa flotante blasonada. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de cordoncillo.

Rev.: + S : ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS
: CASTELLE : ET : LEGIONIS :

Cuartelado por una cruz flordelisada, alternan castillos de tres torres almenadas y leones rampantes a izquierda. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de cordoncillo.

Mat.: Plomo. Mód.: 56 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos y amarillos). Proc.: Desconocida.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos E. Menéndez Pidal, J., I, p. 50, n.º 48.

Guglieri Navarro, A., I, pp. 206-211, núms. 278-286.

11. JUAN II (1406-1454)
Anv.: + : S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS
: CASTELLE : ELEGIONIS

Ecuestre. El rey a caballo, cabalgando a izquierda, vestido de mallas, guardabrazos y hombreras de disco, protege la cabeza con casco apuntado de hierro; en la mano izquierda lleva la espada desnuda levantada, de hoja corta y acanalada, arriaz recto y gran pomo; con la mano derecha sostiene un escudo triangular, cortado, con castillo en jefe y león rampante en punta, protegiendo el pecho. El caballo está protegido con gualdrapa flotante blasonada. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: + S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS
: CASTELLE : ELEGIONIS

Cuartelado por una cruz flordelisada, alternan castillos de tres torres almenadas y leones rampantes a izquierda. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 54 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos, verdes y blancos). Proc.: Chancillería Real.

Ref.: Menéndez Pidal, J., I, p. 51, n.º 49.

Guglieri Navarro, A., I, pp. 218-221, núms. 294-298; p. 222, n.º 300; pp. 224-230, núms. 302-312, y p. 232, n.º 316.

12. JUAN II (1406-1454)

Anv.: Como n.º 11.

Rev.: Como n.º 11.

Mat.: Plomo. Mód.: 54 mm. Cons.: Buena. Proc.: ¿Chancillería Real?

Ref.: Como n.º 11.

13. JUAN II (1406-1454)

Anv.: Como n.º 11.

Rev.: Como n.º 11.

Mat.: Plomo. Mód.: 55 mm. Cons.: Deteriorado. Proc.: ¿Chancillería Real?

Ref.: Como n.º 11.

14. JUAN II (1406-1454)

Anv.: Como n.º 11.

Rev.: Como n.º 11.

Mat.: Plomo. Mód.: 54 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos, verdes y blancos). Proc.: ¿Chancillería Real?

Ref.: Como n.º 11.

15. JUAN II(1406-1454)

Anv.: Como n.º 11.

Rev.: Como n.º 11.

Mat.: Plomo. Mód.: 54 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos rojos, verdes y blancos). Proc.: Chancillería Real.

Ref.: Como n.º 11.





16



16. JUAN II (1406-1454)
 Anv.: + S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS :
 Como n.º 11, pero la capa flotante del rey arranca de la espalda y no de la cintura.

Rev.: + S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS :
 Como n.º 11.

Mat.: Plomo. Mód.: 56 mm. Cons.: Buena (conserva hilos rojos, verdes y blancos). Proc.: Desconocida.

Ref.: Heiss, A., I, Documentos justificativos E. Guglieri Navarro, A., I, pp. 215-217, núms. 290-293.

grandes y pequeños alternando, y manto recamado. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: * ENRICUS III DEI GRACIA
 REX CASTELE ELEGIONIS

Cuartelado por una cruz, alternan castillos de tres torres almenadas y leones rampantes a izquierda, contrapuestos. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 57 mm. Cons.: Deteriorado.
 Proc.: Chancillería Real.

Ref.: Guglieri Navarro, A., I, p. 235, n.º 319, o p. 236, n.º 320.

17. JUAN II (1406-1454)
 Anv.: Como n.º 16.
 Rev.: Como n.º 16.
 Mat.: Plomo. Mód.: 57 mm. Cons.: Deteriorado (conserva hilos amarillos, verdes y blancos). Proc.: Desconocida.
 Ref.: Como n.º 16.

19. ENRIQUE IV (1454-1474)
 Anv.: Como n.º 18.
 Rev.: Como n.º 18.
 Mat.: Plomo. Mód.: 59 mm. Cons.: Deteriorado.
 Proc.: ¿Chancillería Real?
 Ref.: Como n.º 18.

18. ENRIQUE IV (1454-1474)
 Anv.: * ENRICUS III DEI GRACIA
 REX ... LEGI
 Busto del rey con barba raída, pelo largo cayéndole en rizos sobre la nuca, corona de florones

20. ENRIQUE IV (1454-1474)
 Anv.: Como n.º 18.
 Rev.: Como n.º 18.
 Mat.: Plomo. Mód.: 58 mm. Cons.: Buena (conserva hilos amarillos, rojos y blancos). Proc.: Chancillería Real.
 Ref.: Como n.º 18.



18





19

21. REYES CATOLICOS (1469-1504)

Anv.: + FER...INANDUS : DEI : GRACIA :
REX : CASTELE : LEGIONIS : ARAGONUM
: ET SEC

Ecuestre. El rey a caballo, cabalgando a izquierda, con cabellos largos, corona de florones grandes y pequeños alternando, y armadura. En la mano derecha levanta la espada desnuda, acanalada, de arriaz recto y pomo; en la izquierda sostiene escudo blasonado con las armas de España, del que salen ondulantes al viento dos cintas. El caballo va protegido con gualdrapa blasonada. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Rev.: + HELISABET : DEI : GRA : REGINA
: CASTELLE : LEGIONIS : ARAGONUM : ET
SECILIE

Mayestático. La reina, sentada en un escaño rectangular de bajo respaldo rematado por una crestería y delimitado por cuatro columnillas geminadas, con corona de florones grandes y pequeños alternando y amplio manto. En la mano derecha, y apoyándolo en el hombro, sostiene cetro; en la izquierda, globo terráqueo. Ante ella, apoyado en su rodilla izquierda, escudo cuadrilongo redondeado partido, reproduciendo a cada lado los mismos blasones, contrapuestos, con las armas de España. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de puntos.

Mat.: Plomo. Mód.: 76 mm. Cons.: Buena (conserva hilos verdes, azules, ocres y blancos). Proc.: Desconocida.

22. FELIPE Y JUANA (1504-1506)

Anv.: S : PHS : ET : IOHANA : DEI : GRA :
REX : ET : REGINA : CASTELLE : LEGIO-
NIS : GRANATE : PRINCIPES : ARAGONU...

Ecuestre. En campo poblado de plantas y arbustos, el rey cabalga a la derecha. Va cubierto con casco de visera levantada y adornado con pluma, vestido con tunicela debajo de la coraza y braza-deras. En la mano derecha levanta espada corta desnuda, con arriaz de doble media luna y pomo;

en la mano izquierda, y protegiéndose el pecho, porta escudo en forma de piel de toro, blasonado con las armas de España. El caballo lleva la cabeza adornada con plumas y cubierto con rica gualdrapa, en cuya parte trasera consta: NI GIDRA. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de línea continua.

Rev.: + Z ☆ UTRIUS + ☆ SCILIE ☆ ARCHI-
DUCES ☆ AUSTRIE ☆ DUCES ☆ BURG ☆
BRABAC' E ☆ COMITES ☆ FLADRIE ☆ THI-
ROL ☆ ZC :

Mayestático. En un gran trono con dos pináculos laterales, respaldo acabado en arco de medio punto y adornado con grutescos, Juana coronada y tocada viste manto real sobre el que va una muceta con adornos losanjados. En la mano derecha sostiene el cetro y en la izquierda, el mundo crucífero. Ante ella, en su parte izquierda, escudo cuadrilongo apuntado, blasonado con las armas de España. Está partido en pal y a cada lado se reproducen los mismos blasones contrapuestos. Flaquean al tipo las iniciales I - P. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de línea continua.

Mat.: Plomo. Mód.: 83 mm. Cons.: Buena. Proc.: Chancillería Real. ¿Valladolid?

Ref.: Menéndez Pidal, J., I, p. 257, n.º 400.
Guglieri Navarro, A., I, p. 452, n.º 618.

23. FELIPE Y JUANA (1504-1506)

Anv.: Como n.º 22.

Rev.: Como n.º 22.

Mat.: Plomo. Mód.: 84 mm. Cons.: Buena (conserva hilos rojos, amarillos y blancos).

Proc.: Chancillería Real. ¿Valladolid?

Ref.: Como n.º 22.

24. JUANA (1504-1516)

Anv.: + IOHANA . D : G . REGINA : CAST :
LEGI : GRANAT... INC : ARAGO . Z .
UTRIUS : SICI : IHRUM : ARCH

Mayestático. Sentada en un gran trono de altos brazos y respaldo rematado por arco de medio punto tallado, Juana viste de monja con toca am-

plia cayéndole sobre los hombros; lleva corona flo-
roneada y manto real. En la mano derecha tiene
el cetro apoyado en el hombro del mismo lado y
en la izquierda, el mundo crucífero. En la zona
rectangular del respaldo del trono consta: AVE
REG - MAGN. La leyenda bordea el sello entre
dos gráficas de línea continua.

Rev.: DUC : AUSTR. DUC BURG . Z .
B—RAU : COMITISA : FLAN : TR

Gran escudo coronado que invade la orla epigrá-
fica por las partes superior e inferior. Está partido
en pal y en cada lado se reproducen, contrapues-
tos, los mismos blasones. En el lado izquierdo, los
ocho cuarteles: 1.º, castillos y leones contrapues-
tos. 2.º, cuatro bastones a la izquierda, cruz poten-
zada en el centro, y cuatro cotizas a la derecha.
3.º, la primera mitad tiene cuatro palos de gules
en campo de oro (Aragón); en la segunda mitad,
flanqueada, en jefe y en punta de oro, y cuatro pa-
los de gules; flancos de plata y águila de sable pi-
cada y membrada de gules (Sicilia). 4.º, castillos y
leones contrapuestos. 5.º, fajado de plata en cam-
po de gules (Austria). 6.º, Borgoña Nueva: lises
de azur en gules y orla de plata componada. 7.º,
Borgoña Antigua: bandado de oro y azur con bor-
dura de gules. 8.º, león de oro, linguado, en sable
(Brabante). 9.º, escusón sobre estos cuatro últimos
con las armas de Flandes y Tirol: aquél, león ne-
gro en campo rojo; éste, águila roja. La leyenda
bordea el sello entre dos gráficas de línea continua.
Mat.: Plomo. Mód.: 79 mm. Cons.: Deteriorado.
Proc.: Chancillería Real. Madrid.

Ref.: Guglieri Navarro, A., I, p. 457, n.º 623.

25. JUANA (1504-1516)

Anv.: Como n.º 24.

Rev.: Como n.º 24.

Mat.: Plomo. Mód.: 78 mm. Cons.: Deteriorado.

Proc.: Desconocida.

Ref.: Como n.º 24.

26. JUANA (1504-1516)

Anv.: Como n.º 24.

Rev.: Como n.º 24.

Mat.: Plomo. Mód.: 80 mm. Cons.: Deteriorado.

Proc.: Desconocida.

Ref.: Como n.º 24.

27. FELIPE II (1556-1598)

Anv.: PHILIPPUS · D · G · RE... NAVAR ·
UTRQ · SICIL

Mayestático. El rey, coronado, vistiendo traje cor-
tesano y manto, está sentado en trono flanqueado
por pilastras cuyo respaldo termina en arco de me-
dio punto. En la mano derecha, y apoyada en el
hombro, sostiene espada desnuda; en la izquierda,
mundo crucífero. La leyenda bordea el sello entre
dos gráficas de línea continua y está cortada por
las partes superior e inferior del trono.

Rev.: IN... INSULARUM... MARIS · OCEANI
· ET...

Escudo cuartelado, timbrado por corona en la que
alternan florones grandes y pequeños, y partido.
Reproduce en simetría contrapuesta los mismos
blasones a izquierda y a derecha. En el lado iz-
quierdo, arriba: 1.º y 4.º, Castilla y León; 2.º, Ara-
gón y Hungría, partido de Jerusalén; 3.º Aragón y
Sicilia; en punta, Granada. Abajo: 1.º, Austria,
2.º, Borgoña Nueva; 3.º, Borgoña Antigua; 4.º,
Brabante; en escusón, Tirol partido de Flandes.
La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de lí-
nea continua, y está cortada por la corona.

Mat.: Plomo. Mód.: 75 mm. Cons.: Deteriorado.
Proc.: Desconocida.

Ref.: Guglieri Navarro, A., I, p. 470, n.º 636; pp.
474-475, núms. 643-644, y p. 476, n.º 646.

28. FELIPE II (1556-1598)

Anv.: Como n.º 27.

Rev.: Como n.º 27.

Mat.: Plomo. Mód.: 77 mm. Cons.: Deteriorado
(conserva hilos amarillos y ocres). Proc.: Des-
conocida.

Ref.: Como n.º 27.

29. FELIPE III (1598-1621)

Anv.: PHILIPPUS · III · D · G · CASTELLÆ LE-
GIONIS · NAVARRÆ · GRANATÆ

Mayestático. El rey, coronado, vistiendo traje cor-
tesano y manto, está sentado en trono flanqueado
por pilastras con medias columnas estriadas ado-
sadas cuyo respaldo termina en arco de medio pun-
to. En la mano derecha, y apoyada en el hombro,
sostiene espada desnuda; en la izquierda, mundo
crucífero. La leyenda bordea el sello entre dos grá-
ficas de línea continua.

Rev.: TOLETI · GALICIÆ · HISPALIS · COR-
DUBÆ · MURCIÆ · ETC · REX

Escudo cuadrilongo redondeado, coronado y bla-
sonado con las armas de Castilla y León cuartela-
das y Granada en punta. La leyenda bordea el se-
llo entre dos gráficas de línea continua.

Mat.: Plomo. Mód.: 78 mm. Cons.: Buena. Proc.:
Chancillería Real. Madrid.

Ref.: Guglieri Navarro, A., I, pp. 480-482, núms.
653-656; pp. 484-485, núms. 661-662.

30. FELIPE III (1598-1621)

Anv.: Como n.º 29.

Rev.: Como n.º 29.

Mat.: Plomo. Mód.: 80 mm. Cons.: Deteriorado.
Proc.: Chancillería Real. Madrid.

Ref.: Como n.º 29.

31. FELIPE III (1598-1621)

Anv.: Como n.º 29.

Rev.: Como n.º 29.

Mat.: Plomo. Mód.: 79 mm. Cons.: Deteriorado.
Proc.: Chancillería Real. Madrid.

Ref.: Como n.º 29.

32. FELIPE III (1598-1621)
 Anv.: Como n.º 29.
 Rev.: Como n.º 29.
 Mat.: Plomo. Mód.: 86 mm. Cons.: Buena. Proc.: Chancillería Real. Madrid.
 Ref.: Como n.º 29.
33. FELIPE IV (1621-1665)
 Anv.: PHILIPPUS · IIII · D · G · CASTELLÆ · LEGIONIS · NAVARRÆ ☆
 Mayestático. El rey, coronado, vistiendo traje cortesano y manto, está sentado en un trono flanqueado por pilastras con medias columnas estriadas adosadas cuyo respaldo termina en arco de medio punto. En la mano derecha, y apoyada en el hombro, sostiene espada desnuda; en la izquierda, mundo crucífero. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de línea continua, más una gráfica exterior de puntos.
 Rev.: (Orla exterior) PHILIPPUS · IIII · D · G · CASTELLÆ · LEGIONIS · NAVARRÆ · GRANATÆ
 (Orla interior) TOLETI · GALICIAE · HISPALIS · CORDUUAE · MURCIAE · ETC · REX
 Escudo cuadrilongo redondeado, coronado y blasonado con las armas de Castilla y León cuarteladas y Granada en punta. Las leyendas bordean el sello entre tres gráficas de línea continua, más una gráfica exterior punteada.
 Mat.: Plomo. Mód. 90 mm. Cons.: Buena. Proc.: Chancillería Real. Madrid.
 Ref.: Guglieri Navarro, A., I, p. 489, n.º 668, y p. 490, n.º 670.
34. FELIPE IV (1621-1665)
 Anv.: Como n.º 33.
 Rev.: Como n.º 33.
 Mat.: Plomo. Mód.: 93 mm. Cons.: Buena. Proc.: Chancillería Real. Madrid.
 Ref.: Como n.º 33.
35. FELIPE IV (1621-1665)
 Anv.: Como n.º 33.
 Rev.: Como n.º 33.
 Mat.: Plomo. Mód.: 93 mm. Cons.: Deteriorado. Proc.: Chancillería Real. Madrid.
 Ref.: Como n.º 33.
36. CARLOS II (1665-1700)
 CAROLUS · II · D · G · CATELL · ARAGON—UTRIUSQ · SICIL · ET · HIERUS · REX
 Mayestático. El rey, coronado, vistiendo manto real, está sentado en gran trono. En la mano derecha sostiene cetro levantado; en la izquierda, mundo crucífero. A cada lado, aspas de San Andrés unidas por herrete. A la izquierda, cuatro escudos en vertical siguiendo la orla epigráfica. A la derecha, otros cuatro escudos igualmente dispuestos. La leyenda bordea el sello entre una gráfica de línea continua externa y otra de puntos interna.
 Mat.: Cera roja. Mód.: 114 mm. Cons.: Buena (en caja metálica). Proc.: Desconocida.
 Ref.: Guglieri Navarro, A., I, p. 496, n.º 679, y pp. 498-501, núms. 681-684.
37. FELIPE V (1700-1746)
 PHILIPPUS · V · D · G · CASTELLÆ · LEGIONIS · NA...ARRÆ ·
 Mayestático. El rey, coronado, con los cabellos largos cayéndole sobre los hombros, vistiendo traje cortesano y manto, está sentado en un trono flanqueado por pilastras con columnas estriadas adosadas, y bajo palio. En la mano derecha, y apoyada sobre el hombro, tiene espada desnuda con arriaz de media luna y pomo; en la izquierda, mundo crucífero. La parte superior del trono separa el inicio del final de la leyenda, que se enmarca entre dos gráficas de línea continua.
 Rev.: (Orla exterior) PHILIPPUS · V · D · G · CASTELLÆ · LEGIONIS · NABARRÆ · GRANATÆ
 (Orla interior) · TOLETI · GALICIAE · HISPALIS · CORDUUAE · MURCIAE · ET · REX ·
 Escudo cuadrilongo redondeado, cuartelado con castillos y leones contrapuestos; en punta, Granada. Se timbra por corona que separa el inicio del final de la leyenda, enmarcada entre dos gráficas de línea continua.
 Mat.: Plomo. Mód.: 90 mm. Cons.: Buena. Proc.: Desconocida.
 Ref.: Guglieri Navarro, A., I, p. 503, n.º 687.
38. CARLOS IV (1788-1808)
 Anv.: CAROLUS IV D G HISPANIARUM REX
 Busto del rey a derecha, con peluca recogida detrás con un lazo, casaca y coilar del Toison sobre el pecho. Debajo, S ACA ACA F. Gráfica de línea continua.
 Rev.: Anepígrafo.
 Escudo ovalado de España, coronado y orlado con el collar del Toison. Gráfica de línea continua.
 Mat.: Plomo. Mód.: 90 mm. Cons.: Buena. Proc.: Chancillería Real. Madrid.
 Ref.: Menéndez Pidal, J., I, p. 262, n.º 407. Guglieri Navarro, A., I, p. 505, n.º 690.
39. FERNANDO VII (1808-1833)
 Anv.: FERDINANDUS VII D G HISPANIARUM REX
 Busto del rey con uniforme, a derecha. Debajo, en cursiva, C · Araj. Gráficas de tres líneas continuas escalonadas.
 Rev.: Anepígrafo.
 Escudo ovalado de España, coronado y orlado con el collar del Toison. Gráficas de cuatro líneas continuas escalonadas.
 Mat.: Plomo. Mód.: 90 mm. Cons.: Buena. Proc.: Chancillería Real. Madrid.

La colección comienza, pues, con el monarca bajo cuya corona se estableció la unión definitiva de León y Castilla, pero en la secuencia real hasta Fernando VII no están representados Juan I, Carlos I, Fernando VI, Carlos III, ni otras personas reales.

Comparada ésta con otras colecciones, como las de Almonacid de Zorita², el Archivo Histórico Nacional³, el Archivo Municipal de Agreda⁴, el Monasterio de Santa Clara de Soria⁵, etcétera, nos encontramos con que la nuestra tiene la dificultad de que están separados los sellos de los documentos que validaban, con lo que no sabemos la cronología exacta de cada uno de ellos. Tampoco poseemos ejemplares reales en cera y mucho menos sellos de placa.

No es una casualidad que la colección comience cronológicamente con Fernando III, pues es a partir de estos momentos de mediados del siglo XIII cuando empiezan a tomar fuerza una serie de tendencias todas encaminadas al afianzamiento del poder real, a la consecución de una mayor organización administrativa, colocándose el rey, cada vez más, como un administrador del reino⁶ que ejerce sus funciones por mandato divino (*Dei Gratia Rex*). Momentos en los que la palabra *Estado* va a ir tomando el significado de potencia pública del rey, o sea, entendido como *Status regis*⁷. Hay que pensar aún en una maquinaria administrativa rudimentaria en la Castilla de ese siglo XIII, pero en la que los gastos de la actividad diplomática van siendo cada vez mayores, no sólo porque aumenta el territorio dominado por los reyes cristianos, sino porque con el descubrimiento del Código de Justiniano va a resurgir el derecho romano, y lo mismo Fernando III que Alfonso X intentarán la unificación jurídica. Al expedir más documentos la Cancillería, la monarquía se hará más administrativa, más burocrática, más «nacional» frente a los poderes locales. Se van a crear cuatro notarios mayores, poniendo de manifiesto este sensible aumento de los trabajos de la Cancillería⁸.

Los epígrafes de estos primeros sellos bajomedievales son cortos, como ocurre en las monedas contemporáneas. Se citan Castilla, León, Galicia y Toledo, bien todos los reinos, bien parte. En unos casos, la leyenda comenzada en anverso se continúa en el reverso (por ejemplo, el n.º 1 del catálogo). En otros, se repite la misma leyenda en las dos caras (n.º 3). Un ejemplar de Alfonso XI (n.º 7) posee el epígrafe en castellano antiguo y no en latín como los otros. Y el otro del mismo rey (n.º 6) porta en su anverso leyenda retrógrada. Este tipo de alteración es muy rara y tal vez haya que descartar la suposición de que fuera un error del grabador, pues en algunos vellones de Alfonso VIII la inversión de las leyendas muy posiblemente traten de significar algo⁹.

El hecho de que en los sellos se disponga de mayor espacio que en las monedas va a provocar que en aquellos se haga constar más términos. Por ejemplo, en ninguna de las monedas de Alfonso X aparece el término *ILLUSTRIS* que vemos en los sellos. Este mismo término —que tal vez fue tomado del mundo romano en ese resurgimiento de su derecho ya mencionado, pues

la Ley 6, 7, I del *Codex Theodosianus* creaba el cuerpo de los *illustres* en la cumbre del poder militar— en los dos sellos de Sancho IV (núms. 3 y 4), sí lo encontramos, sin embargo, en sus monedas. Pero se da en la dobla de oro de la ceca de Murcia y no en sus monedas menores (cornados, seisenes, etcétera).

La constatación del año al final de la leyenda de anverso del sello de Pedro I (n.º 8), es algo que en las monedas encontramos, por ejemplo, en el reverso de la dobla de diez doblas¹⁰. Con ello queda claro algo señalado ya por otros autores, aunque refiriéndose al mundo bizantino¹¹, y es que existe un gran paralelismo entre sellos y monedas tanto en lo que a leyendas respecta como a los tipos, que luego veremos. En nuestro caso, sí podemos afirmar que hay una clara conexión, pero los sellos tienen concomitancias con las monedas de mayor valor material y nominal, no con las piezas divisionarias, más corrientes.

A partir de los Reyes Católicos, dos modificaciones hay que señalar en cuanto a las leyendas. Por una parte, al ser mayores los módulos, las leyendas se van a alargar, incluyendo más nombres geográficos, como se puede ver en el ejemplar de Felipe y Juana (n.º 22): *Castelle, Legionis, Granate, ... Aragonum, Scilie... Austrie... Burg... Brabacie... Fladrie, Thirol, Zc*. Esto obedece a una idea de los monarcas bajomedievales y modernos españoles, según la cual su autoridad es ejercida sobre lugares, no sobre gentes, según J. A. Maravall¹². Para este autor, el intitularse de esta manera los reyes traduce un estado de poder parcial que habiendo empezado con Fernando III llegará hasta los Reyes Católicos¹³. Sin embargo, no es eso lo que dejan ver los sellos. La larga serie de nombres geográficos continúa con los sucesivos reyes, y no encontramos la titulación *HISPANIARUM REX* en los sellos hasta los Borbones. Tampoco los documentos hablan de ese cese de poder parcial, pues Carlos I y Felipe II se hacían llamar reyes de «*Castilla, de León, Aragón, las Dos Sicilias, Jerusalén, Navarra, Granada, Toledo, Valencia, Galicia, Mallorca, Sevilla, Cerdeña, Córdoba, Córcega, Murcia, Jaén, los Algarbes, Algeciras, Gibraltar, de las Islas de Canarias, de las Indias e Tierra Firme del mar Océano, Condes de Barcelona, Señores de Vizcaya y de Molina, Duques de Atenas y de Neopatria, Condes de Flandes y de Thirol, Rosellón y Cerdaña, Marqueses de Oristán y de Gociano*». Es ya a partir de Carlos III cuando las leyendas se vuelven a hacer cortas, al tiempo que los sellos de plomo caen en desuso.

Por otra parte, también desde los inicios del siglo XVI las leyendas en letras capitales latinas van a sustituir a las anteriores, que eran en letra gótica. Este mismo cambio lo observamos en las monedas. En Francia es a partir de 1480 cuando empiezan a usarse las capitales renacentistas¹⁴.

El sistema de desarrollar la leyenda en doble orla, como vemos en los reversos de los sellos de Felipe IV (núms. 33, 34 y 35) lo vemos utilizado en las monedas anteriormente en un real de plata de Pedro I¹⁵. Nuevamente, comprobamos cómo los sellos adoptan soluciones ya empleadas en las monedas, hecho que se da en

toda Europa, siendo uno de los ejemplos más ilustrativos el caso de Venecia, donde las bulas ducales copian tipos numismáticos. Las leyendas en dos orlas, en el caso de Francia, son frecuentes a partir del siglo XV¹⁶.

Aparte de las características epigráficas señaladas, hay que notar la gran variabilidad en cuanto a construcción de las leyendas, posición de los términos, cambios de letras, etcétera. Así, en el sello de Fernando IV (n.º 5) encontramos en anverso ILUSTRIS y en reverso ILLUSTRIS. En el de Enrique II (n.º 9), el término ENRICUS (nominativo) no concuerda con el resto de la frase que está en genitivo, salvo el S(igillum) inicial. Es decir, la variabilidad existente no se debe más que al estado de descomposición del latín en convivencia con el naciente castellano.

Si pasamos al aspecto tipológico de los sellos y su comparación con los tipos monetarios, nos adentramos en un campo que presenta mayores complejidades. Nada de lo que el grabador ha trazado es gratuito, sino que responde a imperativos prefijados. Como ocurre con las leyendas, en los sellos más antiguos los tipos representados son más toscos y simples que en los de época avanzada. Castillos, leones, jinetes, etcétera, ocuparán todo el campo. A partir de los Reyes Católicos (n.º 21), al aumentar el módulo, en el tipo se va a conseguir mayor detallismo, con lo que la iconografía se hace más rica. Las insignias y los símbolos de poder que utilizarán los monarcas medievales castellanos son, en su mayoría, de origen romano-imperial¹⁷, destacando la corona, la espada, el cetro, el manto de púrpura y el trono. No obstante, Bernard Guenée cree que «... Castilla fue el país de Occidente donde se manifestó menos interés por los distintivos del poder. En 1496 Isabel de Castilla empeñó su corona de oro...»¹⁸. Hay autores para quienes toda esta simbología gira en torno a la idea de que el poder real es una función al servicio de la justicia¹⁹. Para otros, sin embargo, los símbolos gozan de una ambivalencia clara. Por ejemplo, la espada es, según García de Valdeavellano, símbolo del poder regio y de la jurisdicción del rey²⁰, y P. E. Schramm añade su valor bélico ante la vecindad de los musulmanes²¹.

Los sellos de Fernando III y Alfonso X (núms. 1 y 2), tanto en anverso como en reverso utilizan tipos parlantes referidos a sus reinos: el castillo y el león. Estos dos reyes utilizaron también en sus sellos el tipo ecuestre, pero éste no está representado en la colección que nos ocupa.

Sancho IV se hace representar en el anverso de sus sellos sentado en un trono, y en sus reversos como jinete con casco, escudo y espada (núms. 3 y 4). Ya tuvo este rey predecesores que se hicieron representar en sus sellos de modo mayestático, como Alfonso VII²², y en el resto de la Europa occidental medieval el primero que lo hizo así en un sello fue Otón III, a fines del siglo X, pasando luego esta novedad a Francia²³. En las monedas castellanas, el tipo mayestático aparece bastante más tarde. El rey como jinete con la espada levantada lo vemos en las monedas desde Alfonso VI. Ciertamente, la observación de este tipo en los sellos nos facilita el conocimiento de cómo ha evolucionado el equipo del caballero²⁴.

Fernando IV utilizó también el tipo ecuestre, pero en anverso (n.º 5), reservando el reverso para cuartelarlo de castillos y leones. Este tipo de reverso no se utilizó antes en los sellos de plomo, sino en los de cera y en los sellos de placa. Antes de Fernando IV se dio una cierta inmovilidad de los tipos según la materia del sello. Inmovilidad que será rota por ese rey.

De las cuatro variedades tipológicas que empleó Alfonso XI en sus sellos de plomo, en nuestra colección se hallan representados dos. En la primera (n.º 6), vuelve a la iconografía del castillo en anverso y el león en el reverso. En la segunda, se muestra sentado en silla baja flanqueada por dos leones, estando el reverso cuartelado de castillos y leones. Este tipo de sillas adornadas con leones son de influencia franca, habiendo aparecido en el país vecino bajo Felipe I, hacia 1082, y tendiendo a desaparecer a mediados del siglo XV²⁵.

Pedro I usó casi exclusivamente sellos de placa y de plomo. Entre estos últimos, su tipo común fue el ecuestre en anverso y castillos y leones en el reverso, enmarcados por un rosetón lobulado. Este mecanismo de rodear el tipo de lóbulos en las monedas fue usado profusamente por Alfonso X en sus doblas, cuartos de dobla, medios maravedíes y novenes. Existe un gran paralelismo entre los sellos de plomo y las doblas y reales de Pedro I. Tanto en unos como en otros, la leyenda suele ir en nominativo, y en los reversos el campo se cuartela para albertar castillos y leones. Como puede verse, este paralelismo con los sellos plúmbeos sólo se da en las monedas de mayor valor nominal.

En todos los sellos de Enrique II, Enrique III y Juan II de esta colección (núms. 9 al 17) siguen estando representados el tipo ecuestre en anverso y castillos y leones en reverso. Permanece vigente el tipo ecuestre porque en los siglos XIV y XV continúa viéndose a la caballería como una forma superior de vida también en España²⁶, siendo el yelmo el más claro símbolo de la función caballeresca, como vemos en multitud de representaciones heráldicas²⁷. En las monedas, el tipo ecuestre, Enrique II lo plasma sólo en las doblas. Con Juan II asistimos a otro caso palpable de que los sellos plúmbeos imitan las piezas monetarias de mayor valor, pues en la dobla de 20 doblas los tipos también son el ecuestre en anverso y los castillos y leones en el reverso.

Enrique IV, al plasmar su busto en el anverso de sus sellos (núms. 18 a 20) sigue, evidentemente, tipología monetaria.

Con los Reyes Católicos aumentarán no sólo los módulos de los sellos, sino también su riqueza iconográfica. Sin embargo, se produce una cierta disociación tipológica, en la que los sellos seguirán los tipos tradicionales sigilográficos con independencia de las representaciones monetarias. El tipo ecuestre de los sellos no lo vemos en las monedas, y el único tipo mayestático en estas últimas lo encontramos en el doble castellano de Sevilla, pero están representados los dos reyes en el mismo trono.

Estos mismos tipos, el ecuestre y el mayestático, siguen utilizándose por Felipe y Juana, comenzándose ahora a representar el gran escudo de España con corona. Este tipo heráldico que utiliza Felipe II en los re-

versos de sus sellos de plomo, y en los sellos de cera y de placa, lo plasma también en los anversos de sus reales, reales de a dos, de a cuatro y de a ocho, así como en los escudos, dobles y cuádruples escudos de oro. Esto es en las piezas de mayor valor material y nominal. A pesar de ello, el tipo mayestático del anverso de sus sellos de plomo no aparece en las monedas, con lo que, como ocurre con el tipo ecuestre, va a quedar como tipo sigilográfico inmovilizado.

Esta situación la vemos repetida con los sucesores de Felipe II, quienes van a usar el tipo mayestático en anverso y el gran escudo coronado en el reverso. Con Carlos IV y Fernando VII (núms. 38 y 39), aunque la costumbre de usar en los documentos sellos de plomo ya casi no existe (por ser en su mayoría documentos en papel y no en pergamino, entre otras razones), nuevamente la tipología es más afín a las monedas.

Finalmente, conviene resaltar la gran importancia que los sellos reales de plomo tuvieron en nuestras Edades Media y Moderna. En 1794, Salazar y Mendoza nos relata que (... *la autoridad de los sellos era tanta que todos los Presidentes, Oidores, Ministros y Oficiales de las Cancillerías, quando toman la posesión y son admitidos al ejercicio de sus oficios, juran sobre ellos que lo harán bien y como deben, como si jurasen en las manos de la Persona Real. Cuando se mudan los Consejos o Cancillerías de un lugar a otro, son llevados los Sellos Reales en caballos muy bien aderezados, como si fuesen para el Rey, y le acompañan el Presidente y Oidores y todos los Ministros de las Cancillerías y muchos caballeros, con música de menestres y trompetas, hasta dexarles en las casas donde han de permanecer...*)²⁸. En el texto de las «*Cartas plomadas*» siempre se anunciaba el sello mediante fórmulas fijas como «*E porque esto sea firme e estable diémosle ende esta nuestra carta seellada con nuestro seello de plomo*»²⁹. Cancilleres y notarios perfectamente jerarquizados (Canciller Mayor del Rey, Notario Mayor del Rey, cancilleres y notarios territoriales, etcétera) eran los responsables del sellado de los

documentos y del cuidado de la «Tabla de Sellos» o matrices. De tal manera veían los reyes a los sellos como su *alter ego* que cuando en 1355 Pedro I escapó de Toro con dirección a Segovia, una vez aquí, lo primero que hizo fue mandar traer las matrices de los sellos de su cancillería.

Todavía en el siglo XV los atributos del poder regio siguen siendo la corona, la espada, el cetro y el trono, pero bajo Felipe II y durante todo el siglo XVII el único atributo regio será el sello real, más incluso que la corona³⁰.

Las conclusiones a las que podemos llegar son provisionales, pues se requiere una mayor profundización para determinar exactamente el alcance y las características de los puntos que nosotros creemos más destacados. A saber:

— Determinados elementos plasmados en los sellos de plomo de la monarquía castellano-leonesa provienen de Francia, habiendo llegado aquí bien por vía directa, bien a través del Reino de Aragón, aunque aquí los sellos reales son más monótonos³¹.

— En general, los tipos sigilográficos reales son paralelos a los que vemos en las monedas de mayor valor material y nominal. El que en las monedas se gane en detallismo y limpieza de trazo, se debe exclusivamente al material sobre el que se graba, pues la tosquedad del plomo impide lo que se consigue plasmar en el oro y la plata. No obstante, es muy posible que fuesen los mismos artífices los que labraban las matrices de los sellos y los cuños de las monedas.

— Hasta los Reyes Católicos, sellos reales plúmbeos y monedas de valor superior marchaban muy paralelos iconográficamente, pero a partir de ellos, ciertos tipos como el ecuestre y el mayestático sólo se representan en aquéllos. Por ello, podemos hablar de tipos inmovilizados que prolongan las tradiciones sigilográficas. Tanto el rey como jinete como sentado sobre trono, son tipos más sigilográficos que numismáticos.

BIBLIOGRAFIA

Para dar referencia bibliográfica a cada uno de nuestros sellos, hemos utilizado las siguientes obras:

HEISS, A.: *Descripción general de las monedas hispanocritianas*. T. I, Madrid, 1865.

MENÉNDEZ PIDAL, J.: *Catálogo. I Sellos españoles de la Edad Media*. Madrid, 1918.

GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional. T. I Sellos Reales*. Madrid-Valencia, 1974.

¹. GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo...*, citado en p. 3, n.º 1; p. 63, n.º 83; p. 139, n.º 187; p. 164, n.º 222 (todos estos, a su vez, proceden del Monasterio de Sacramenia, Segovia); p. 202, n.º 274; p. 202, n.º 275; p. 204, n.º 276; y p. 204, n.º 277 (estos últimos procedentes del Monasterio de Sta. M.ª de Contodo, Cuéllar, Segovia).

². RIESCO TERRERO, A.: «Colección sigilográfica del archivo de Almonacid de Zorita: Sellos Maestrales y los Concejiles de Zorita y Almonacid», en *Wad-Al-Hayara*, 8, 1981, pp. 215-226.

³. GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo...*, citado.

⁴. DE LA CASA MARTÍNEZ, C.: «Datos para la historia del Monasterio de Santa Clara de Soria. Catálogo sigilográfico de su archivo», en *Celtiberia*, 71, 1986, pp. 53-68.

⁶. VILLAPALOS, G.: *Los recursos contra los actos de gobierno en la Baja Edad Media. Su evolución histórica en el reino castellano (1252-1504)*. Madrid, 1976, p. 21.

⁷. GUENEE, B.: *Occidente durante los siglos XIV y XV. Los Estados*. Barcelona, 1985, p. 7.

⁸. VALDEON, J.: «León y Castilla», en *Historia de España*. T. IV. Dir. por M. Tuñón de Lara, Barcelona, 1981, p. 62.

⁹. PIERSON, A.: «Algunas observaciones sobre unos vellones de Alfonso VIII (1158-1214)», en *Gaceta Numismática*, 18, 1970, p. 23.

¹⁰. GIL FARRÉS, O.: *Historia de la moneda española*. Madrid, 1976, p. 347.

¹¹. MORRISON, C., et ZACOS, G.: «L'image de l'empereur Byzantin sur les sceaux et les monnaies», en *La Monnaie, Miroir des Rois*. París, 1978, pp. 57-72.

¹². MARAVAL, J. A.: *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid, 1981, p. 351.

¹³. MARAVAL, J. A.: *El concepto...*, citado, p. 352.

¹⁴. ROMÁN, J.: *Manuel de Sigillographie Française*. París, 1912, p. 227.

¹⁵. HEISS, A.: *Descripción...*, citado, p. 57 n.º 7.

¹⁶. ROMÁN, J.: *Manuel...*, citado, p. 223.

¹⁷. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L.: *Curso de Historia de las Instituciones Españolas. Desde los orígenes al final de la Edad Media*. Madrid, 1970, p. 430.

¹⁸. SCHRAMM, P. E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*. Madrid, 1960, p. 63. Esta idea también la sostiene GUENEE, B.: *Occidente...*, citado, p. 83.

¹⁹. VILLAPALOS, G.: *Los recursos...*, citado, p. 64 y ss.

²⁰. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, L.: «Sobre simbología jurídica de la España medieval», en *Homenaje a don José Esteban Uranga*, Pamplona, 1971, p. 95.

²¹. SCHRAMM, P. E.: *Las insignias...*, citado, pp. 60-61.

²². GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo...*, citado, p. 3 n.º 1.

²³. DUMAS, F.: «Le trône des rois de France et son rayonnement», en *La Monnaie, Miroir des Rois*, París, 1978, p. 233. En Francia, el tipo mayestático más antiguo es de Enrique I (1035), según ROMÁN, J.: *Manuel...*, citado, p. 75.

²⁴. Puede verse una buena descripción de esta evolución del armamento defensivo del caballero medieval en el Occidente europeo en CONTAMINE, Ph.: *La guerra en la Edad Media*. Barcelona, 1984, p. 162 y ss., y 235 y ss.

²⁵. DUMAS, F.: «Le trône...», citado, p. 233 y p. 235.

²⁶. HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid, 1981, p. 120.

²⁷. PERRIERE, P.: «Les ornements royaux dans la numismatique médiévale et leurs différents rapports avec le rituel du sacre des rois de France».

en *La Monnaie, Miroir des Rois*. París, 1978, p. 279.

²⁸. Citado por ESCUDERO DE LA PEÑA, J. M.: «Sellos reales y eclesiásticos. Reinados de Alfonso X y Sancho IV (Archivo Histórico Nacional)», en *Museo Español de Antigüedades*, II, 1873, p. 531.

²⁹. MILLARES CARLO, A.: *Tratado de Paleografía Española*. I, Madrid, 1983, p. 197.

³⁰. SCHRAMM, P. E.: *Las insignias...*, citado, p. 76.

³¹. RUIZ, TEÓFILO F.: «Images of power in the seals of the Castilian monarchy: 1135-1469». *Estudios en homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*. IV, 1986, p. 462.

INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL TALLER DE VLIA. TIPOS, CUÑOS Y METROLOGIA, SEGUN LAS MONEDAS CONSERVADAS EN EL M.A.N.

JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ MÉRIDA

EL presente artículo no pretende ser un estudio exhaustivo sobre el taller de Vlia, sino, como su título indica, una introducción a su estudio, basada en la observación de setenta monedas del mismo conservadas en el M.A.N., que pueda servir de punto de partida para un trabajo más amplio. Me centraré para ello en el aspecto tipológico, sin descartar el metrológico, imprescindible en cualquier estudio numismático, pese a lo exiguo del número de monedas con que he contado.

A Vlia hay que localizarla en el valle medio del Guadalquivir. Plinio¹ la situó entre los *Municipia Latio Antiquitum Donata* del Convento Astigitano y la llamó *Ulia Fidentia*, por lo que se ha de suponer su alianza con Roma tras la conquista del valle. Quizá a ello debió su privilegio de acuñar monedas.

Tradicionalmente se la sitúa en Montemayor (Córdoba), dado que la distancia que separa a este pueblo de Córdoba se ajusta a las 18 millas señaladas en el Itinerario de Antonino entre Vlia y Córdoba. También debido a la existencia de una serie de inscripciones relativas a Vlia conservadas en Montemayor, aunque R. Corzo y A. Jiménez² puntualizan que proceden de un yacimiento de la región. No es este punto, sin embargo, el que más me interesa, sino el estudio de las monedas de dicha ciudad, por lo que paso a ello sin más dilación.

I. TIPOLOGIA DE LAS MONEDAS DE VLIA

Vlia acuñó grandes monedas de bronce, todas las cuales responden a la misma descripción: una cabeza feme-

nina con el pelo recogido en un moño en los anversos, y el nombre de la ciudad dentro de una cartela formada por ramas de vid, en los reversos. En los anversos se hace evidente la influencia de las monedas de la cercana ciudad de Obulco (Porcuna, Jaén). Los reversos son propios de la ciudad. Sin entrar en una interpretación de los tipos, que dejo para más adelante, paso a describirlos con mayor profundidad, dado que se dan pequeñas diferencias entre ellos, en estilo y detalles, que me servirán luego para diferenciar *grupos* de monedas:

Tipos de anverso:

— Cabeza femenina a la derecha, con peinado recogido en moño y doble collar; delante, una espiga de trigo estilizada y, debajo, un gran creciente. Grafila de puntos unidos. (Anversos 1, 2 y 8)³.

— Cabeza femenina a la derecha, con peinado recogido en moño y triple collar; delante, una espiga de trigo estilizada y, debajo, un gran creciente con dos puntas opuestas. Grafila de puntos. (Anverso 3.)

— Cabeza femenina a la derecha, con peinado recogido en moño y triple collar; delante, una espiga de trigo estilizada y, debajo, un gran creciente. Grafila de puntos. (Anversos 4 y 5.)

— Cabeza femenina a la derecha, con peinado recogido en moño y doble collar; delante, una espiga de trigo y, detrás, X. Grafila de puntos unidos. (Anversos 6 y 7.)

Tipos de reverso (responden todos a la misma descripción, aunque se dan variantes en estilo):

¹ PLINIO: *Naturalis Historia*, III, 10.

² CORZO, R., y JIMÉNEZ, A.: Organización territorial de la Bética. *Archivo Español de Arqueología*, 53, 1980, p. 38.

³ Los dibujos de los distintos cuños tratan de aproximarse a la realidad lo más posible. Por ello, la falta de detalles en algunos debe atribuirse al desgaste de las piezas con que he contado, prefiriendo dibujar, tan sólo, lo que se observa y no inventar nada.

ANVERSOS



1



2



3



4



5



6



7



8

— Ramas y pámpanos de vid que forman una cartela central en la que aparece inscrita la leyenda latina VLIA. Grafila de puntos unidos. (Reversos A a Y.)

La interpretación de los tipos es siempre una cuestión subjetiva. Sin embargo, no me cabe duda de que la cabeza femenina de los anversos es la de alguna divinidad de culto local de raigambre ibérico-turdetana. También parece evidente que pueda representar a la misma divinidad que se muestra en los ases de Obulco. Pero, ¿de quién se trata? No se pueden dar nombres de antiguas deidades turdetanas —oscurecidos por la romanización—, pero es evidente el carácter agrario (fertilidad) y a la vez astral (lunar en concreto) de dicha diosa, como nos manifiestan los tipos secundarios de la espiga de trigo y del creciente lunar. Debió ser una antigua diosa madre de la fecundidad de culto local asimilable, como bien nos dicen F. Chaves Tristán y M.^a C. Marín Ceballos⁴ a la Tanit púnica o a la Artemis griega.

El tipo de reverso, que muestra probablemente un cultivo local —la vid—, enlaza con dicho carácter de fertilidad.

Dejando la interpretación de los tipos, he de decir que ha sido la forma de tratar éstos, las diferencias estilísticas observadas, las que me llevaron a este breve estudio introductorio. Lo veremos en el siguiente punto.

II. CUÑOS

Uno de los aspectos que más me llamó la atención al estudiar las monedas de Vlia es el gran número de cuños de reverso observado, perfectamente diferenciados por su variación o evolución estilística, en un número de monedas relativamente pequeño: 24 cuños diferentes en un total de 70 monedas. Sin embargo, aquellos se corresponden con tan sólo ocho cuños de anverso. Esto es valioso de cara a la ordenación relativa de las distintas series del taller, pues a un mismo cuño de anverso pueden corresponder varios de reverso y viceversa.

También me lleva a un planteamiento metodológico: ¿qué se entiende por serie?, si la formada por todas aquellas monedas fabricadas con un mismo cuño de anverso y un mismo cuño de reverso, lo que nos daría un gran número de series para este taller —27 en total—, o se deben buscar otros datos para la delimitación de las mismas, como pueden ser los metrológicos. Ante esto, he preferido numerar los distintos cuños de anverso —del 1 al 8— y dar una letra a cada uno de los distintos cuños de reverso —de la A a la Y—. Los números delimitarían grupos de monedas —del 1 al 8— y la

combinación de número y letra *subgrupos* dentro de un grupo —1A, 1B, etcétera— (véanse láminas).

III. METROLOGIA Y ORDENACION RELATIVA DE LOS «GRUPOS». DATACION

Con el planteamiento anterior he elaborado el siguiente cuadro⁵ con los datos metrológicos de las distintas monedas, incluidas en sus *grupos* y *subgrupos* respectivos:

A	R	N.º Inv.	Peso	Módulo	PC (h.)	P. medio
1	A	CS 5209	30,06	35,0	10	25,58
		2.7435	27,70	33,1	9	
		CS 5210	20,45	33,2	9	
	B	2.7434	24,14	34,0	9	
2	?	2.7482	24,04	30,5	9	24,21
		2.7491	21,54	30,0	9	
	C	2.7483	29,44	32,2	3	
		2.7486	27,43	33,3	3	
		2.7484	27,29	31,9	3	
		2.7487	25,97	30,0	3	
		2.7485	20,62	30,0	9	
	D	2.7490	21,88	30,6	9	
	E	2.7488	20,99	29,9	3	
	F	2.7480	26,64	31,7	9	
		2.7481	25,94	35,0	10	
		2.7489	18,78	30,8	9	
2.7465		27,66	32,9	9		
2.7468		24,49	31,3	9		
?		2.7492	13,34	28,0	9	
3	G	2.7463	24,60	32,5	9	22,90
		2.7467	24,32	32,5	9	
	2.7464	24,33	31,9	9		
	2.7466	23,51	30,0	9		
	CS 5213	22,35	31,8	9		
	2.7469	21,56	31,0	9		
4	H	2.7470	22,84	33,1	9	22,84
		2.7446	25,94	31,6	9	
		2.7454	23,62	32,0	9	
		2.7456	22,20	31,6	9	
		2.7455	19,23	30,8	9	

⁴ CHAVES TRISTÁN, F., y MARÍN CEBALLOS, M. C.: El elemento religioso en la amonedación hispánica antigua. *Actes du 9.º Congrès International de Numismatique. Vol. I.* Berna, 1979, pp. 669-670.

⁵ En el cuadro se recogen todas las monedas objeto de estudio, clasificadas dentro de sus respectivos *grupos* (definidos por los anversos —abreviatura A—) y *subgrupos* (combinación de un anverso y un reverso —abreviatura R— determinados). Constan

en el cuadro el número de inventario de cada moneda (las letras CS aluden a la antigua *Colección Sastre*, cuyo número de expediente es 1.973/24); el peso, expresado en gramos; el módulo, en milímetros; la posición de cuños, en relación a la esfera del reloj, y el peso medio de cada *grupo* de monedas. La interrogante (?) en el apartado *reversos* indica que las monedas definidas por ella presentan los reversos muy desgastados, no pudiendo adscribirse a un cuño de reverso determinado.

A	R	N.º Inv.	Peso	Módulo	PC (h.)	P. medio
5	I	2.7449	25,69	31,9	9	22,44
		2.7450	25,16	30,9	8	
	J	2.7444	22,86	30,5	8	
		2.7445	27,10	33,6	8	
	K	2.7453	24,43	31,6	8	
		2.7461	22,30	30,3	8	
		2.7447	26,68	32,2	9	
	L	2.7458	23,66	31,9	8	
		2.7451	23,31	30,7	8	
		CS 5212	16,65	29,8	9	
2.7448		24,19	30,9	9		
5	M	2.7452	18,38	29,6	9	
		CS 5211	15,35	29,1	8	
		2.7462	27,75	31,3	8	
	?	2.7457	23,27	30,9	8	
		2.7460	18,43	30,7	8	
		2.7459	15,13	29,4	8	
6	N	2.7477	19,40	31,0	8	19,40
		2.7476	25,78	29,0	9	
7	O	2.7479	22,79	29,0	9	20,01
		2.7478	14,92	28,2	9	
		2.7471	20,22	30,0	9	
8	P	2.7473	18,89	29,5	9	
		2.7475	17,46	28,8	9	
		2.7472	16,90	27,1	9	
	Q	2.7430	21,43	32,1	9	
		CS 5208	19,74	30,2	10	
		2.7432	18,33	30,0	10	
S	2.7429	16,68	30,0	9		
	2.7474	16,60	28,1	10		
	2.7441	18,82	29,5	9		
	T	2.7431	20,83	31,0	9	17,44
2.7439		13,22	29,7	10		
U	2.7436	20,17	31,5	9		
	2.7443	14,49	30,4	9		
V	2.7442	17,23	30,0	9		
	2.7433	16,90	29,6	9		
	2.7437	16,18	31,0	9		
X	2.7438	15,07	29,5	9		
	?	2.7440	16,51	29,8	9	

Dos han sido los criterios para la ordenación relativa de los distintos *grupos* y *subgrupos*: el peso medio de los primeros y el enlace de los diferentes cuños de anverso y reverso.

La utilización del cuño de reverso F con los cuños de anverso 2 y 3, y del cuño de reverso H con los cuños de anverso 3, 4 y 5 me ha servido para la ordenación relativa de los *grupos* 2, 3, 4 y 5. Si a este criterio se unen los pesos medios de estos *grupos*, vemos que hay una gradual y lógica reducción de los mismos: 24,21 g., para el *grupo* 2; 22,90 g., para el *grupo* 3; 22,84 g., para el *grupo* 4, y 22,44 g., para el *grupo* 5. El *grupo* 1, con sus 25,58 g. de peso medio, tendría que situarse en el tiempo por delante de los mencionados.

Los restantes *grupos*, 6 a 8, aunque no presentan enlaces entre sus cuños, muestran un gran parecido en la forma de tratar el tipo en los anversos —del mismo estilo en los tres *grupos*— y una evolución unidireccional en la forma de tratar los reversos, tendiéndose a la finura en la forma de trazar las leyendas —con letras cada vez más pequeñas— y los tipos —más menudos y finos, incluso más regulares en su trazado—. El peso medio de estos tres *grupos* —19,40 g. el *grupo* 6, 20,01 g. el *grupo* 7 y 17,44 g. el *grupo* 8— nos indican una evolución a la reducción, ya vista en los *grupos* anteriores.

Son estos pesos medios los que se han de tomar —a falta de otros datos más concretos— para la datación de los distintos *grupos*. Un hecho es incuestionable: las monedas de bronce de las cecas del valle del Guadalquivir están basadas en patrones de peso romanos⁶. Así, las monedas de Vllia lo están en un patrón uncial —de unos 27 g. de peso—, que se reduce paulatinamente de peso. Esto situaría estas monedas en el siglo II a. C.

El hallazgo de monedas hispanas y romanas del campamento romano de Cáceres el Viejo —entre las que se hallaron dos de Vllia—, abandonado entre los años 96 y 93 a. C.⁷, nos daría una fecha *ante quem* para estas monedas, lo que viene a apoyar la teoría de su acuñación en el siglo II a. C.

Pero, ¿en qué momento inició sus acuñaciones el taller y qué datación podríamos proponer para los distintos *grupos*? Como he dicho, éstos se basan en un patrón uncial romano o uncial ligeramente reducido. Si tenemos en cuenta las reducciones de peso en la Roma republicana, nos encontramos con el siguiente esquema⁸:

— Hacia el 179 a. C., el as romano se reduce al peso de una onza (27,2 g.).

— Posteriormente sufre un ligero aumento de peso (hasta 31,50 g.).

— Hacia el 169 a. C. se reduce de nuevo al peso de una onza, para de ahí en adelante continuar su reducción hasta llegar a los 21 g. hacia el 158 a. C.

Según este esquema y observando que el primero de los *grupos* da un peso medio de 25,58 g., se podría situar, de un modo hipotético, el inicio de las acuñacio-

⁶ RODRÍGUEZ, J. A.: Las cecas hispano-latinas del Bajo Guadalquivir durante el período republicano romano (según las monedas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional). Memoria de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid en noviembre de 1986. Inédita.

⁷ BELTRÁN LLORIS, M.: Problemas de la arqueología cacereña: El campamento romano de Cáceres el Viejo (Cáceres). Estudio numismático. *Numisma*, 120-131, 1973-74, pp. 255-310.

⁸ CRAWFORD, M. H.: «Roman Republican Coinage». Cambridge, 1974, pp. 47-55 y 595-597.

REVERSOS



A



B



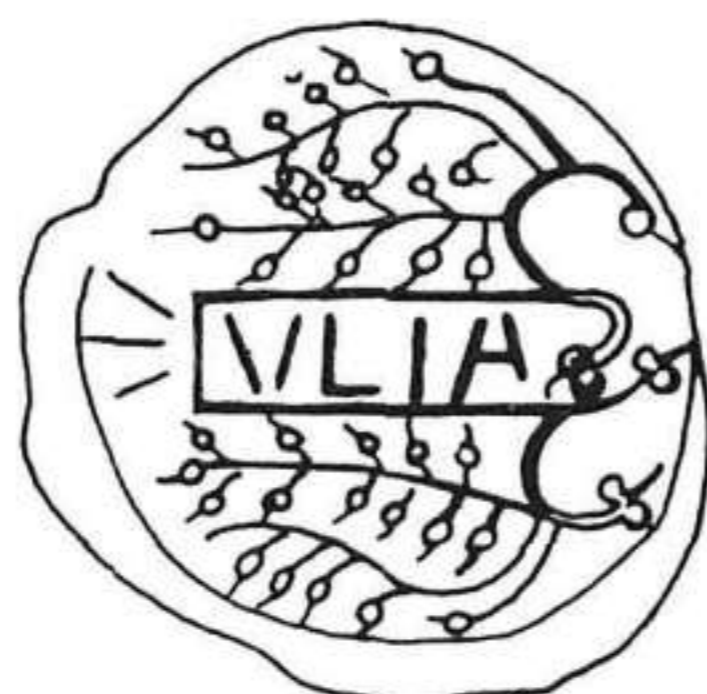
C



D



E



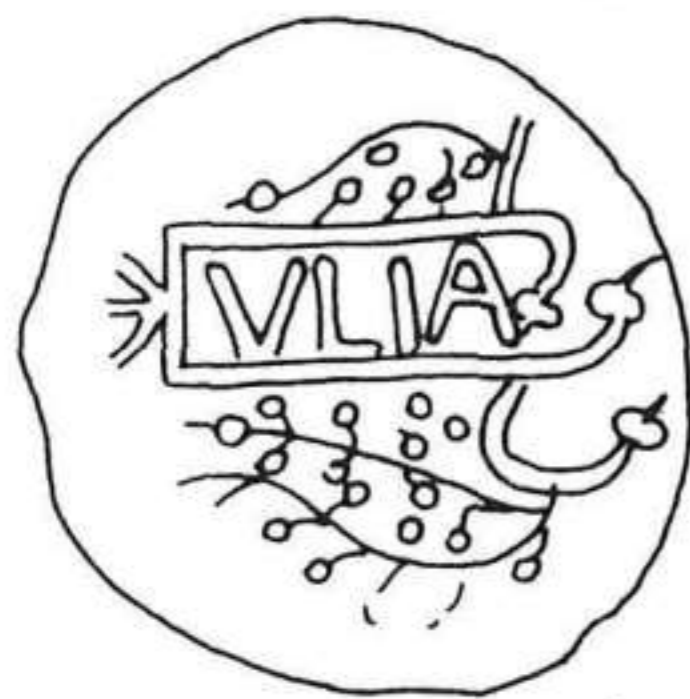
F



G



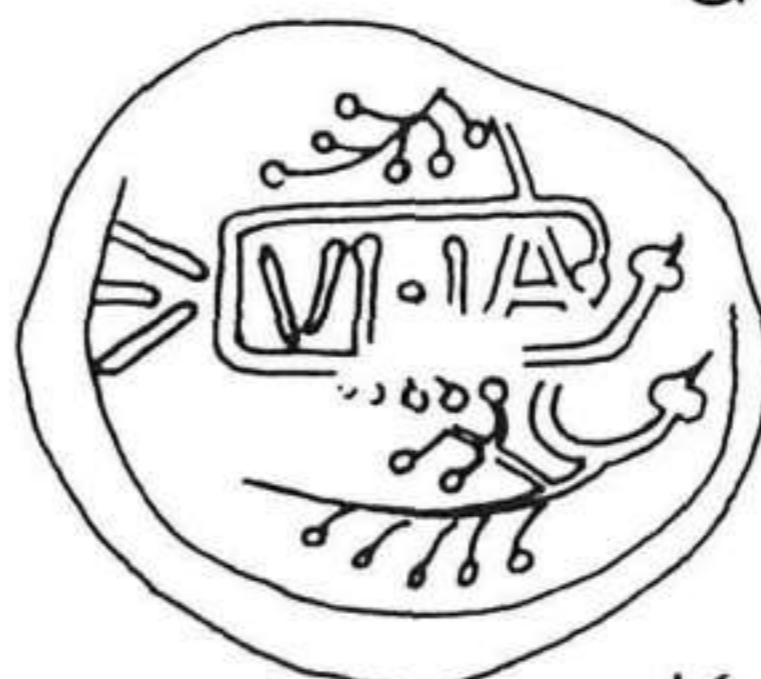
H



I



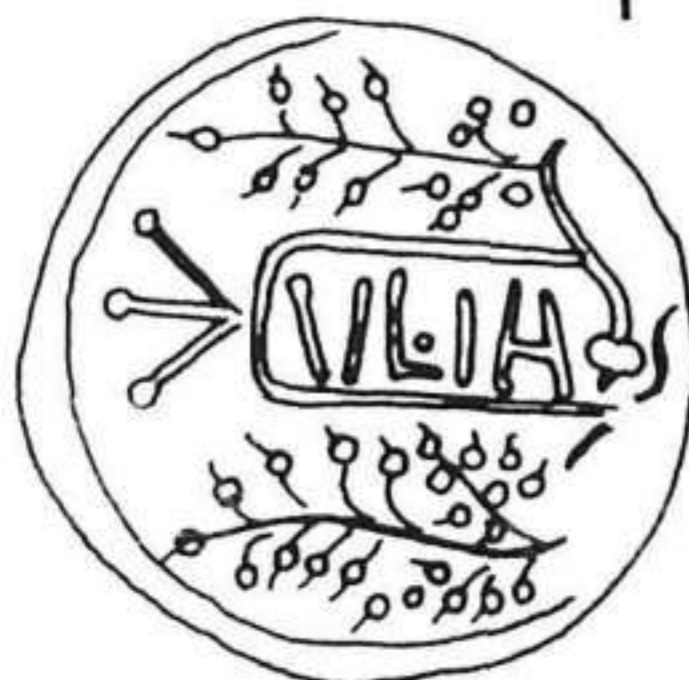
J



K



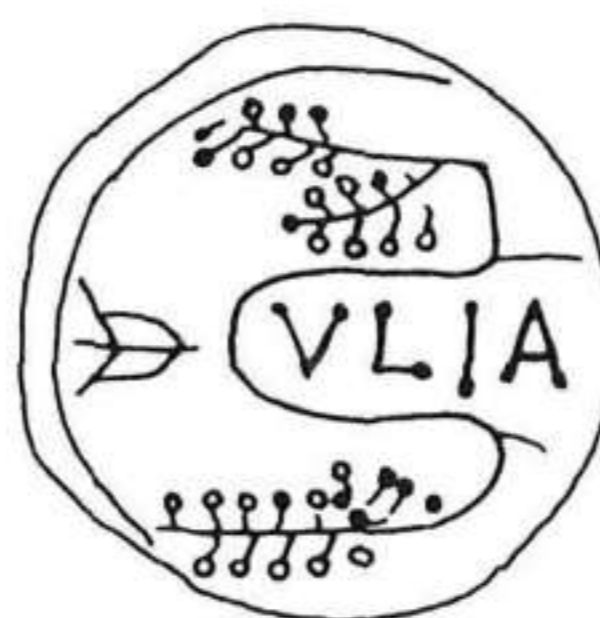
L



M



N



O



P



Q



R



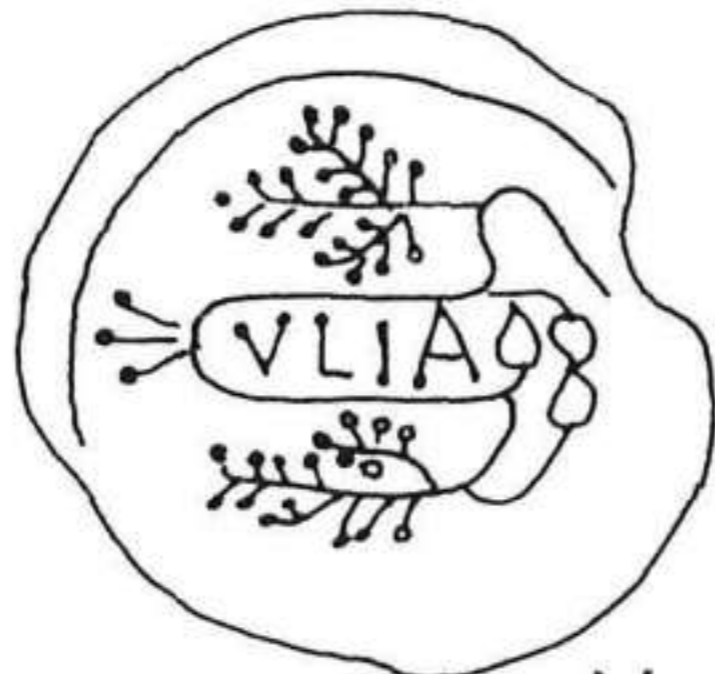
S



T



U



V



X



Y

nes del taller hacia el 170 a. C. Respecto a los siguientes *grupos*, los enlaces de cuños entre los *grupos* 2, 3, 4 y 5, que nos muestran su continuidad en el tiempo, nos hacen ver que las reducciones de peso son constantes y progresivas en un corto espacio de tiempo. Sin embargo, me es imposible dar una fecha para cada uno de estos grupos. No obstante, me atrevería a dar una fecha para el inicio del último de los *grupos*, el 8. Este, con un peso medio de 17,44 g., estaría basado en un patrón teórico de 18 g. — $\frac{2}{3}$ de onza—. Yo, basándome en las reducciones del peso del as romano y en el estudio de las monedas de otros talleres del valle del Gua-

dalquivir⁹, propuse la fecha del 140/130 a. C. para el inicio de las acuñaciones basadas en este patrón en la zona. Hasta el 100 a. C., en que, siempre según mis observaciones, el as se devaluó hacia el peso de la media onza, en este sistema de 18 g., se acuñaron numerosas series en la región.

Así pues, de un modo hipotético, propondría el período 170-100 a. C. para la emisión de los sucesivos grupos de monedas del taller de Vllia, debiendo dejar de emitir, siempre según mi opinión, antes del cambio de siglo y sin que se conozcan otras series posteriores.

⁹ RODRÍGUEZ, J. A.: Las cecas hispano-latinas... citado.

LA INTEGRACION DE UNA INSCRIPCION BILINGÜE AMPURITANA

ISABEL RODA

QUEREMOS dar noticia en estas páginas de la integración de una inscripción bilingüe, griega y latina, procedente de *Emporiae*.

Se trata de unos fragmentos correspondientes a la parte derecha de una gruesa placa de mármol sin moldurar que se han venido publicando hasta ahora como pertenecientes a dos epígrafes distintos.

Quiso el azar que la parte superior, hallada en las proximidades del antiguo convenio de Nuestra Señora de Gracia, fuera regalada al Museo Arqueológico Nacional, en cuyo lapidario ingresó, siendo publicada por C. M. del Rivero¹. Largo tiempo extraviada en los depósitos, ya que ni M. Almagro pudo tener acceso a ella cuando redactó su estudio de conjunto sobre la epigrafía de Ampurias², fue reencontrada durante la revisión de las inscripciones latinas para la nueva edición del *CIL* *II*³.

La historia del segundo fragmento conservado del texto es menos intrincada. Se encontró en 1908-1909 en el llamado templo de Zeus Serapis y desde entonces ha permanecido depositado en el Museo de Ampurias⁴. Se trata de un fragmento de mayor dimensión, roto en otros dos que encajan perfectamente, con la primera línea en caracteres latinos y el resto del texto en griego.

Los editores y estudiosos de las inscripciones ampuritanas, como ya hemos dicho, habían considerado siempre independientemente ambos textos, relacionándolos con dedicatorias a Serapis y de esta manera entraron en los repertorios de este culto⁵. El fragmento superior se había desarrollado a partir de la lectura que F. Fita hiciera en 1883, único autor que aportaba además el correspondiente documento gráfico de la siguiente manera:

[SERA] PI . AEDEM
[SEDILI]A . PORTICVS
[CLY]MENI . F (IERI).
IVS (SIT).

Es decir, «A Serapis mandó Climene que se le hiciera este santuario con sus gradas y pórtico»⁶.

La interpretación del segundo fragmento, con el texto griego, ofrece una gama de variantes mucho mayor, sin dar en ningún caso una restitución íntegra o llenando a interpretaciones que podríamos calificar de aventuradas al no tener en cuenta las dimensiones reales del soporte, como por ejemplo la que propuso en su día A. N. Oikonomides⁷.

En el proceso de elaboración del tercer volumen de las *Inscriptions Romaines de Catalogne*⁸ pudimos disponer de nuevas fotografías a escala y ante ellas empezamos a detectar las semejanzas paleográficas de los dos fragmentos cuyas características cuadran bien además con las de otros epígrafes ampuritanos de cronología tardo-republicana. Un punto importante de partida para la integración fue la presencia de la divinidad invocada, Serapis, y la similitud de las terminaciones de la onomástica que permitieron plantear la hipótesis de que en realidad los fragmentos correspondieran a una misma placa en su versión griega y latina, dado que uno de ellos, además, era bilingüe.

Con estas premisas nos pusimos a trabajar en la restitución del texto, intentando comprobar si los restos de letras conservados podían en realidad corresponder a términos equivalentes en latín y en griego. A partir de ahí todo fue relativamente sencillo, puesto que el formulario se iba adaptando a las expectativas, con una distribución prácticamente idéntica en seis líneas para el texto latino y otras tantas para el griego. El resultado que proponemos es el siguiente, como avance de lo que se publicará en *IRC* III 15:

[ISIDI . SERA]PI . AEDEM
[SIMVLACR]A . PORTICVS
[NVMAS . N]VMENI . F(ilius)
[ALEXANDRI]NVS
[EVSEBI]VS o [DEVOT]VS FACIV

[NDVM CVR(avit)] (*hedera*)
 /ΕΙΣΙΑΙ Σ]ΑΠΙΑΠΙ
 [NAON XO]ANA
 [Σ TO]AN NOYMAΣ
 [NOYME]NIOY AΛE
 [XAN]ΔPREYΣ
 [EYΣ]EBEΣ EΠOEI

A Isis, A Serapis. Numas, hijo de Numenio, oriundo de Alejandría devotamente (o bien Eusebio) ha mandado construir el templo, las estatuas y los pórticos.

Razonemos brevemente esta reconstrucción del texto que encaja bien en las dimensiones de la placa. En la primera línea pensamos que es preferible restituir una alusión a Isis, divinidad no desconocida en Ampurias⁹, más que un epíteto de Serapis, como *Magno* o Μεγάλω.

AEDEM, SIMULACRA, PORTICVS se traducen bien al griego como NAON, XOANA, ΣΤΟΑΝ; para los dos últimos vocablos, los indicios de las letras son muy reveladores y delante de XOANA —típico para las estatuas de divinidades egipcias— cabe bien NAON, con lo cual tenemos un mismo orden de las construcciones donadas en las dos lenguas. Por lo que al evergeta comitente se refiere, sería éste el alejandrino Numas, hijo de Numenio, quien se encargaría de honrar a Isis y a Serapis¹⁰; es coherente la procedencia geográfica de un personaje, comerciante seguramente, que ennoblece el más antiguo santuario occidental de esta divinidad egipcia. El único punto que queda incierto en la reconstrucción propuesta es EVSEBIVS/EYΣEBEΣ, puesto que es difícil decantarse por una traducción como nombre propio de aquel en quien Numas delegaría para la ejecución de su mandato, o bien en una traducción como la actitud devota con la que Numas cumplió su voto.

Una vez llevada a cabo esta reconstrucción teórica, que ciertamente nos parecía atractiva, faltaba con todo la comprobación final: ver si en realidad los dos frag-

mentos, de los que no disponíamos de documentación gráfica a una misma escala, encajaban. Tanto la Dirección del Museo Arqueológico Nacional como la del Museo de Ampurias recogieron con entusiasmo la idea de realizar la prueba; E. Sanmartí, director de las excavaciones y del Museo Monográfico de Ampurias, llevó a Madrid un calco exacto de la mitad inferior conservada en Ampurias y junto con J. M. Luzón, director del M.A.N., comprobaron que coincidía perfectamente con el ángulo superior de texto latino. La generosa colaboración entre ambas instituciones, a quienes —y también a sus directores— queremos dar públicamente las gracias, ha posibilitado que con rapidez se pueda disponer de una imagen que parece corroborar la restitución de un texto que aporta una información muy notable a la historia de *Emporion/Emporiae*.

En otro orden de cosas, y volviendo a los aspectos formales, la *facies* de la inscripción cuadra bien con el contexto de la epigrafía ampuritana de mediados del siglo I a. C., que sorprende por su relativa abundancia en textos latinos de la mayor importancia para la vida municipal. El soporte de esta inscripción bilingüe, un mármol gris, parece proceder de la zona pirenaica de Saint-Béat, empleado para monumentos augusteos en la propia Ampurias¹¹. También la arqueología ha ido demostrando en estos últimos años la realidad del enunciado de la inscripción de Numas, puesto que ha ido poniendo al descubierto fases de remodelación del santuario durante el siglo I a. C.

Es este, pues, un caso afortunado dentro de la investigación arqueológica, ya que el trabajo de campo, la epigrafía y la ágil gestión museológica han constituido una suma de circunstancias favorables para que podamos disponer de un testimonio más para el mejor conocimiento de la difusión temprana de las religiones orientales y de un aspecto de uno de los yacimientos clave del Mediterráneo hispánico.

¹ Exp. 09/32/65. RIVERO, C. M. DEL: *Lapidario del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1933, p. 10, n.º 27. Este fragmento fue publicado por primera vez por FITA, F.: *El templo de Serapis en Ampurias*, BRAH III (1883), pp. 126-127 = *Epigrafía Romana*, Madrid, 1883, p. 18-20, ambas publicaciones con buena fotografía. Como bibliografía esencial puede consultarse GANDÍA, E.: *Diario de las excavaciones de Ampurias* (manuscrito), 1908, p. 132; CIL II 6185; PELLA Y FORGAS, J.: *Historia del Ampurdán I*, Barcelona, 1883 (reimpr. Olot, 1980), p. 205, n.º 3; AGUILAR, S.: *Ampurias*, Figueras, 1895, p. 285; PUIG I CADAVALCH, J.: *Els temples d'Empúries*, AIEC IV (1911-1912), pp. 314-315; BOTET I SISO, J.: *La provincia de Gerona*, en *Gran Geografía de Catalunya*, Barcelona, 1920, p. 340; GUDIOL, J.: *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Barcelona, 1931, 2.ª ed., fig. 55; ALMAGRO, M.: *Inscripciones ampuritanas*, AIEG II (1947), pp. 19-20, n.º 8; Idem: *Las inscripciones ampuritanas griegas, ibéricas y latinas*, Barcelona, 1952, pp. 89-90, n.º 2; GARCÍA Y BELLIDO, A.: *El culto a Serapis en la Península Ibérica*, BRAH 139 (1956), pp. 318-331, lám. 2; ILER 303.

² ALMAGRO, M.: *Las inscripciones ampuritanas...*, p. 90.

³ Agradecemos a A. U. Stylow habernos comunicado el hallazgo y habernos proporcionado la correspondiente fotografía.

⁴ N.º antiguo inv. en el Museo de Ampurias, 2588 y nuevo 722. GANDÍA, E.: *Diario de las excavaciones de Ampurias* (manuscrito), 1908-1909, p. 241; PUIG I CADAVALCH, J.: AIEC III (1909-1910), p. 709, fig. 11 (según N. d'Olwer); CAZURRO, M.; GANDÍA, E.: AIEC V (1913-1914), p. 659; GUDIOL, J.: *Nocions...*,

p. 55, fig. 93; ALMAGRO, M.: *Las inscripciones ampuritanas...*, pp. 18-19, n.º 2; GARCÍA Y BELLIDO, A.: *El culto a Serapis...*, pp. 318-321; OIKONOMIDES, A. N.: *The Sanctuary of Serapis in Emporion and his Cult in Massalia*, *Antipolis I*, 2 (1975), pp. 77-81.

⁵ GARCÍA Y BELLIDO, A.: *El culto a Serapis...*, pp. 318-322; Id.: *Les religions orientales dans l'Empire romain*, Leiden, 1967, pp. 128-129, fig. 14; VIDMAN, L.: *Sylloge inscriptionum religionis Isiacae et Sarapicae*, Berlín, 1969, pp. 323-324, n.º 767-768; Id.: *Isis und Serapis bei den Griechen und Römern*, Berlín, 1970, p. 100; WAGNER, G. G.; ALVAR, J.: *El culto a Serapis en Hispania*, en *La Religión Romana en Hispania* (Madrid, 1979), Madrid, 1981, p. 330; MALAISE, M.: *La diffusion des cultes égyptiens dans les provinces européennes de l'Empire*, en ANRW II, 17,3, Berlín-Nueva York, 1984, pp. 1649-1651.

⁶ Cf. ALMAGRO, M.: *Las inscripciones ampuritanas...*, p. 89, donde se contrastan las opiniones de FITA, F., y de HÜBNER, E.

⁷ OIKONOMIDES, A. N.: *The Sanctuary of Serapis...*, pp. 77-81.

⁸ FABRE, G.; MAYER, M.; RODA, I.: *Inscripciones Romaines de Catalogne III, Gérone*, París (en prensa) (= IRC III).

⁹ GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Les religions orientales...*, p. 112, n.º 7, recoge un grafito sobre *terra sigillata* con el texto *Isidi*.

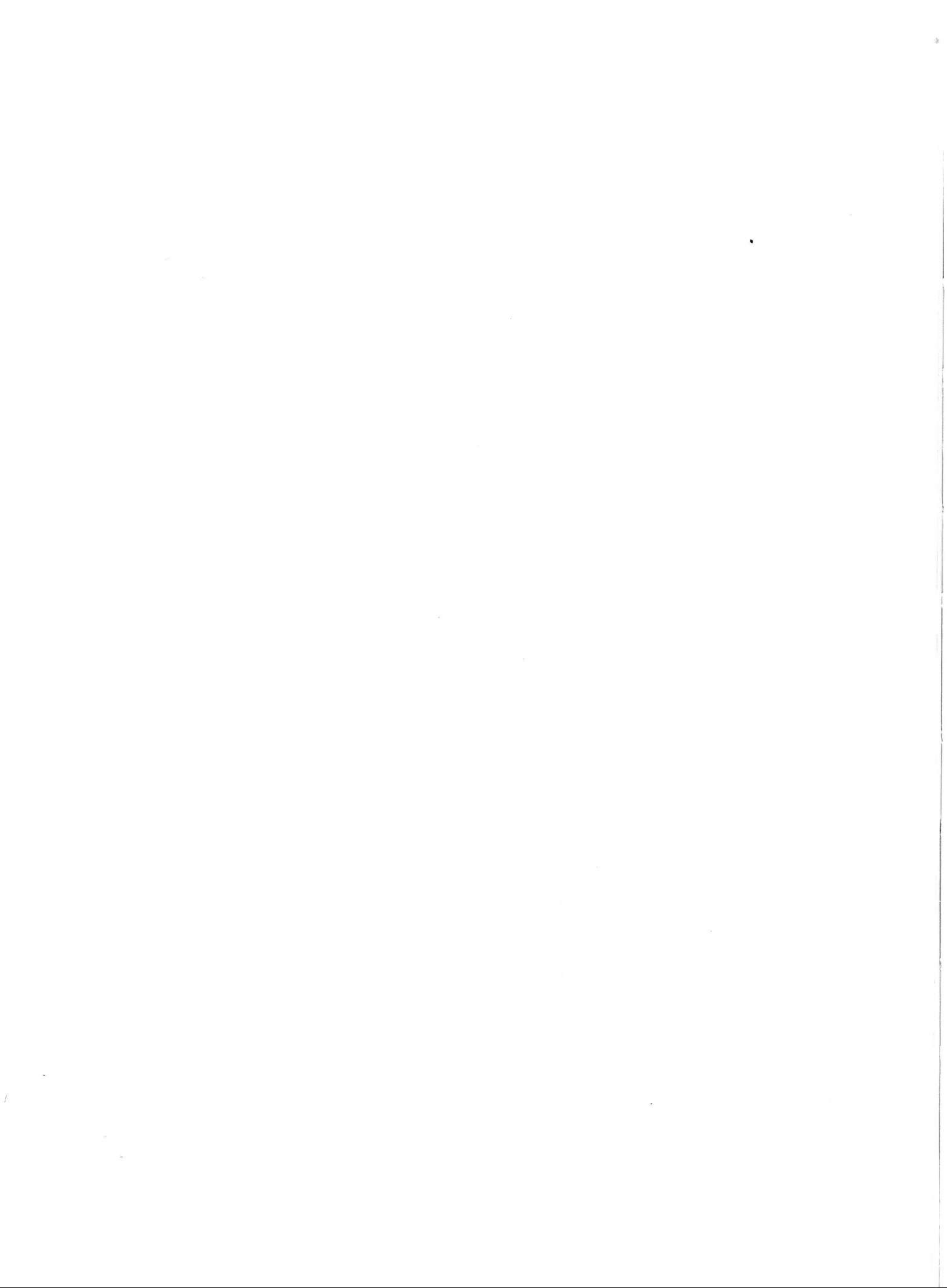
¹⁰ D'OLWER, N. (cf. nota 4) propuso ya Numas para el donante y por su parte OIKONOMIDES, A. N. (cf. nota 7) pensó en *Numenius* para el padre, en lugar de *Climenius*, como se venía aceptando desde la publicación del P. F. Fita.

¹¹ Cf. por ejemplo las placas del foro estudiadas en IRC III, n.º 17, 18, 24, 36.

23-86
DIAFELVA
APORTICVA
WENIT
IS

STACIV
APATI
NA
OYMA

INIOAAE
PEK
BENCTOC



DOS JOYAS DE ORFEBRERÍA HISPANOVISIGODA PROCEDENTES DE HUETE (CUENCA), EN EL M.A.N.

RAFAEL BARROSO CABRERA

ENTRE los objetos de orfebrería hispanovisigoda del Museo Arqueológico Nacional ocupan un lugar muy significativo algunas piezas que reproducen esquemas bizantinos, cuyos ejemplares más sobresalientes son, sin duda, el conjunto de coronas votivas procedentes de Guarrazar (Toledo)¹. Tal vez el esplendor de estas joyas haya oscurecido un tanto otras piezas representativas de esta época, como es el caso que nos ocupa, un pendiente y un anillo procedentes de Huete, en la actual provincia de Cuenca, conservados en la vitrina 13 de este mismo museo y que queremos dar a conocer al público en este artículo².

I. DESCRIPCIÓN

Pieza núm. 1. *Sortija de oro, pedrería y perlas. Lám. I, fig. 1.*

Dimensiones:

Longitud total: 21 mm. Diámetro del aro: 18 mm.

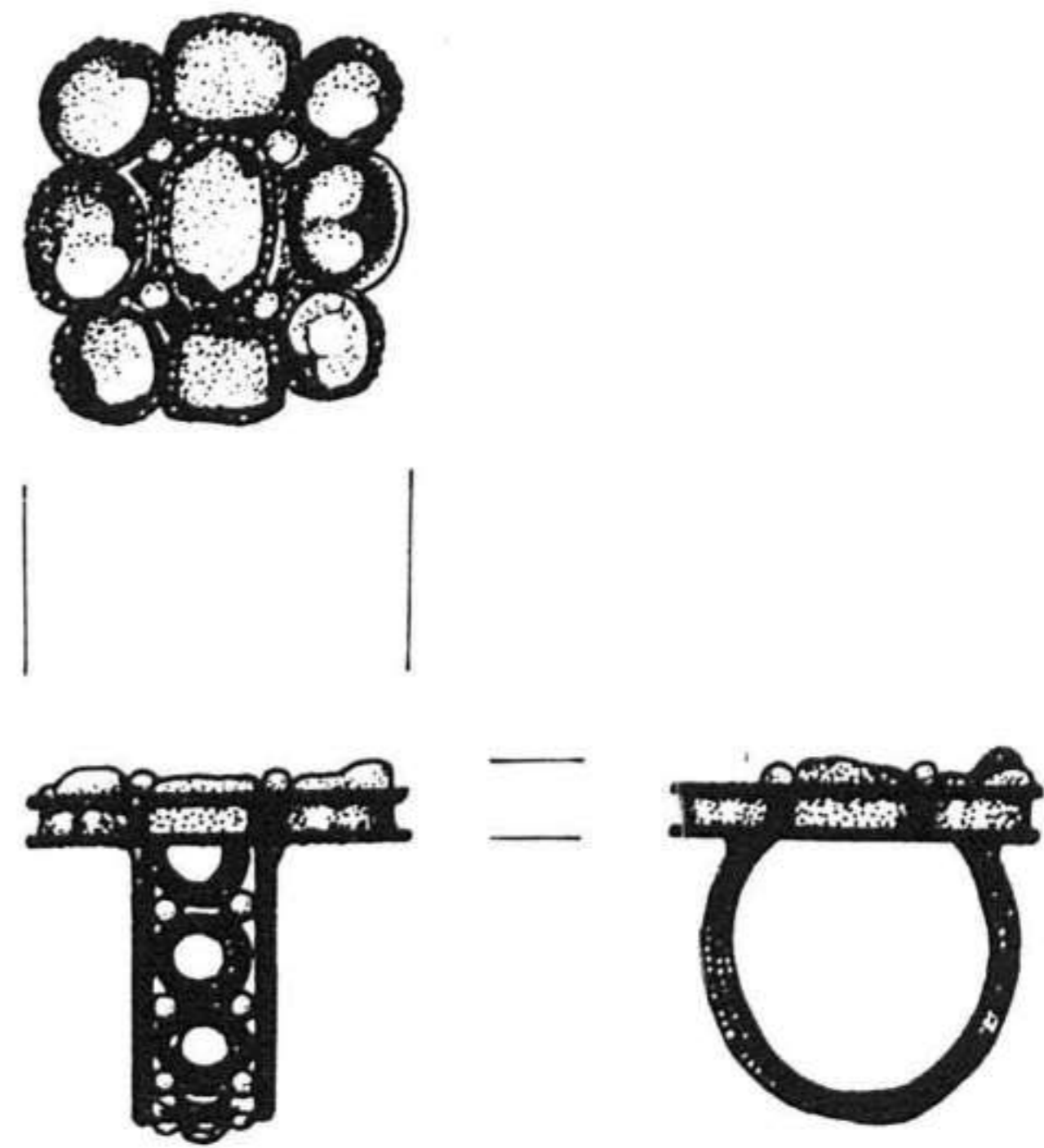


Fig. 1 (Huete, Cuenca)

¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: «El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar: ensayo histórico-crítico» (Madrid, 1861).

FERRANDIS, J.: «Artes decorativas visigodas». *Historia de España*, dirigida por MENÉNDEZ PIDAL, t. III (Madrid, 1980), 4.ª ed., pp. 676 y ss.

LÓPEZ SERRANO, M.: «Artes decorativas de la época visigoda». *Historia de España*, dirigida por MENÉNDEZ PIDAL, t. III (Madrid, 1980), 4.ª ed., pp. 765 y ss.

SCHLUNK, H.: «Relaciones entre la península ibérica y Bizancio durante la época visigoda». *AEA* XVIII (1945), pp. 177-204, especialmente p. 202.

SCHLUNK, H.: «Arte visigodo». *Ars Hispaniae*, t. II (Madrid, 1947), pp. 308 y ss.

PALOL SALELLAS, P. de: «Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo». *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'Alto medioevo*, III. I goti in Occidenti. Problemi (Spoleto, 1956), pp. 112 y ss.

PALOL SALELLAS, P. de: «Arte hispánico de época visigoda» (Barcelona, 1968), pp. 208 y ss.

FONTAINE, J.: «El prerrománico» (1978), pp. 136 y ss.

SCHLUNK, H., und HAUSCHILD, Th.: «Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit». *Hispania Antiqua* (Mainz, 1978), pp. 72-73.

² Quisiera agradecer a la conservadora del M.A.N., D.ª Angela Franco, las facilidades dadas para su estudio y el interés mostrado por su posterior publicación.

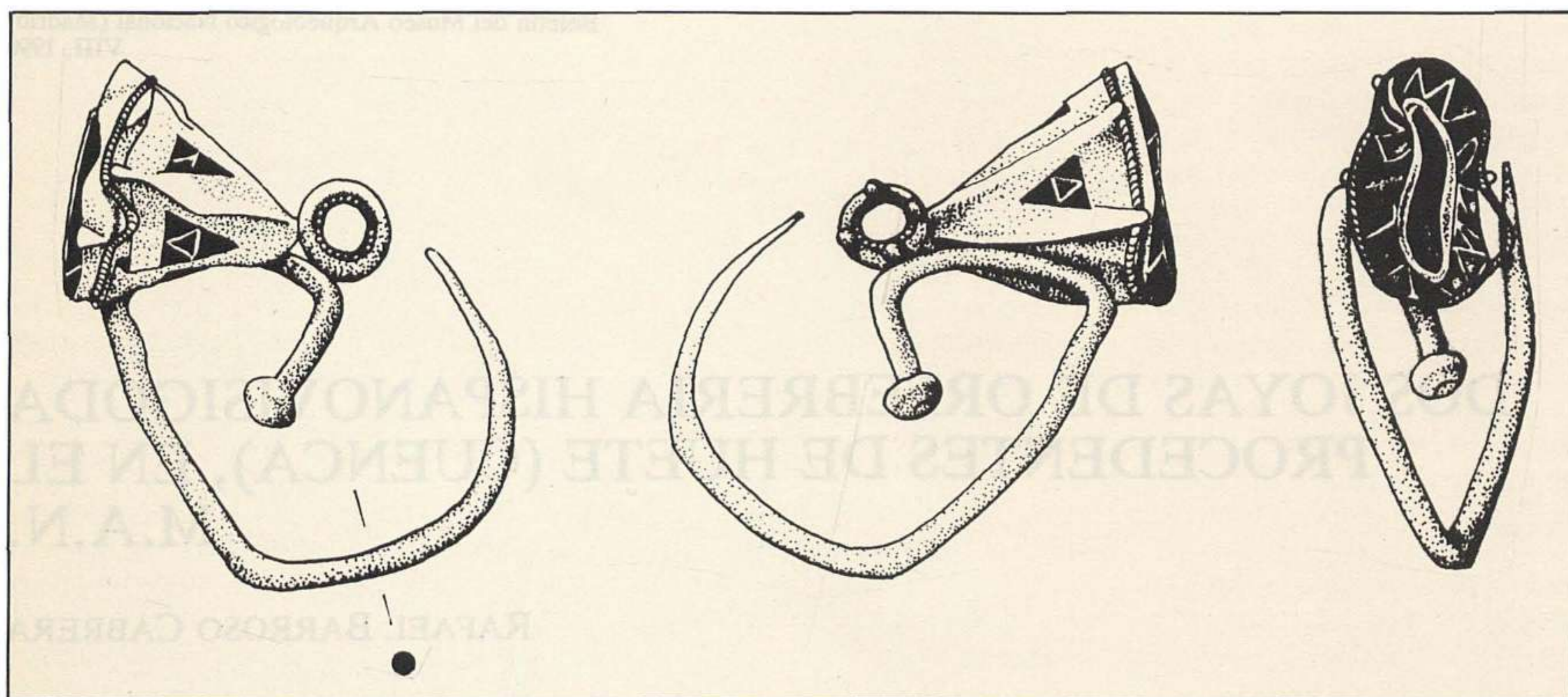


Fig. 2 (Huete, Cuenca). Anverso y reverso

Ancho del aro: 9 mm. Grosor del aro: 2 mm. Dimensiones del chatón: 22 x 24 mm. Grosor del chatón: 5 mm.

Anillo formado por un gran chatón rectangular y un aro soldado a él. El chatón está compuesto por nueve cápsulas de formas variadas. La central es ovalada y algo mayor que el resto. Las esquinas de este rectángulo van decoradas con cuatro cabujones circulares y entre ellos van alternados otros rectangulares y ovalados. Estas nueve cápsulas llevan sus bordes decorados con labor de filigrana y van unidos por su parte inferior a una finísima lámina de oro. A la cara posterior de ésta va soldado el aro. En el interior de cada uno de los cabujones se ha introducido bien una piedra semipreciosa de color verde o bien una perla de forma irregular, de tal modo dispuestas que el central y los dos rectangulares llevan alojados berilos, mientras que los circulares y ovalados van adornados con aljófares. Los espacios huecos que quedan entre ellos y el central se han disimulado colocando cuatro pequeñas esferillas de oro que se mantienen unidas a las cápsulas mediante un fino filamento de oro en cordoncillo.

Por su parte, el aro está formado por dos aretes compuestos cada uno de tres hilos de oro que remedan también el trenzado de una pequeña sogá. Ambos corren paralelos y sólo van unidos por una serie de círculos secantes, fabricados en doble cordoncillo. En los vanos que quedan se han colocado otra serie de esferillas emparejadas y unidas entre sí por unas minúsculas anillas semicirculares que sobresalen hacia el exterior. Todo ello está realizado en oro de forma magistral.

Pieza núm. 2. Zarcillo de oro y granates. Lám. I, fig. 2.

Dimensiones:

Diámetro del alambre: 4 mm. Dimensiones del botón: 6 x 5 mm. Diámetro del arete decorativo: 10 mm.

Diámetro de la cestilla: 22 mm. aprox. (máximo 29 mm. y mínimo 15 mm.). Longitud de la cestilla: 28 mm.

Pendiente perteneciente al tipo llamado de cestilla o *körbchenform*, aunque pensamos que, para nuestro caso y otros similares, sería más acertado denominarlo como tipo «de corola» o «de flor», puesto que, a nuestro entender, eso es en realidad la pieza que adorna esta clase de pendientes.

El zarcillo consta de un alambre de oro de considerable grosor (4 mm.), teniendo en cuenta que se trata de un pendiente. Es de sección circular, disminuyendo en uno de los extremos hasta aguzarse. El otro extremo va rematado por un pequeño botón de forma esférica, algo aplanada. Es aquí donde se ha colocado la parte ornamental que caracteriza a estas producciones: un anillo de sección aplanada y una pieza en forma de corola de flor. El anillo va decorado en sus bordes interiores por una fila de pequeñas bolitas (de algo menos de 1 mm. cada una), tratando de imitar el granulado de la filigrana. En una de sus caras, además, se han colocado cuatro esferillas de oro de mayor tamaño (4 mm.) —semejantes a las que adornan la sortija— colocadas en cruz. Van soldadas al anillo y éste, a su vez, lo está al pendiente propiamente dicho.

La corola es una pieza piramidal cuya base sería un hexágono. Está hecha en lámina de oro y hoy día se conserva aplastada. Cada una de las caras de este hexágono lleva un recorte triangular, en donde se han colocado otras tantas celdillas de la misma forma, cuyos vértices se apoyan en la lámina. En el interior de estas celdillas se depositaron granates, de los que todavía se conserva alguna muestra. Bordeando el perímetro de la corola se dispuso un hilo sogueado, de 1 mm. de grosor, también de oro. Por su parte, el interior está ornamentado con un gran cabujón central y una laminilla de oro dispuesta en zigzag que lo rodea por completo. El cabujón debió ser circular, con un diámetro máximo

aproximado de 14,5 mm. (22 × 7), y guardaría una piedra semipreciosa y de vistoso color como es norma habitual en la orfebrería visigoda. El marco de pequeños triángulos que lo circunda estaba adornado con granates triangulares de los que sólo quedan, como prueba de lo que decimos, cuatro únicos ejemplares.

II. ESTUDIO

Como ya hemos apuntado más arriba, nos encontramos ante dos ejemplares magníficos de orfebrería hispanovisigoda, comparables por su técnica y realización con las joyas de Guarrazar. En este artículo pretendemos estudiar los problemas relativos a su filiación artística —de la que ya hemos dicho algo—, al presumible lugar de fabricación y a su cronología. Dado, además, que no conocemos realmente el contexto arqueológico de ambas piezas, plantearémos las cuestiones relativas a si pertenecían al mismo juego de adorno personal y el de su relación con los yacimientos de los que tenemos noticia en esta zona.

No conocemos ningún paralelo exacto del anillo de Huete. Existen, eso sí, algunas piezas de orfebrería que, por su decoración artística y su realización, nos recuerdan a esta sortija, como es el ya citado conjunto de coronas votivas procedentes de Guarrazar y, más concretamente, las coronas de Suintila y Recesvinto³. El trabajo de los cabujones es similar al de nuestro anillo y lo distingue claramente de piezas de orfebrería germánica de la meseta norte. Se trata, en el caso que estudiamos, de celdillas en repujado, técnica tomada de modelos bizantinos y que en la península nos aparece trabajada de forma algo más provinciana, quizá por tratarse del trabajo de orfebres indígenas⁴. Esta misma técnica de piedras engastadas en cabujones la volvemos a encontrar en una cruz colgante procedente del tesoro de Torredonjimeno (Jaén), considerado también como otro claro exponente de la influencia bizantina en la orfebrería hispanovisigoda⁵. Ambos conjuntos están fechados en el siglo VII y nos marcan la cronología de los ejemplares aquí estudiados.

Anillos decorados con cabujones no son tampoco extraños en España. Conocemos seis ejemplares procedentes de la costa levantina conservados en el Museo Municipal de Elche, que muestran también rasgos típicos de la orfebrería bizantina⁶. Encontramos aquí cuatro anillos cuyos chatones van ocupados por una cápsula donde se alojaría una piedra. Tres de estos anillos llevan, asimismo, cuatro esferillas de oro rodeando cada cabujón, lo que se asemeja mucho al modo con que se

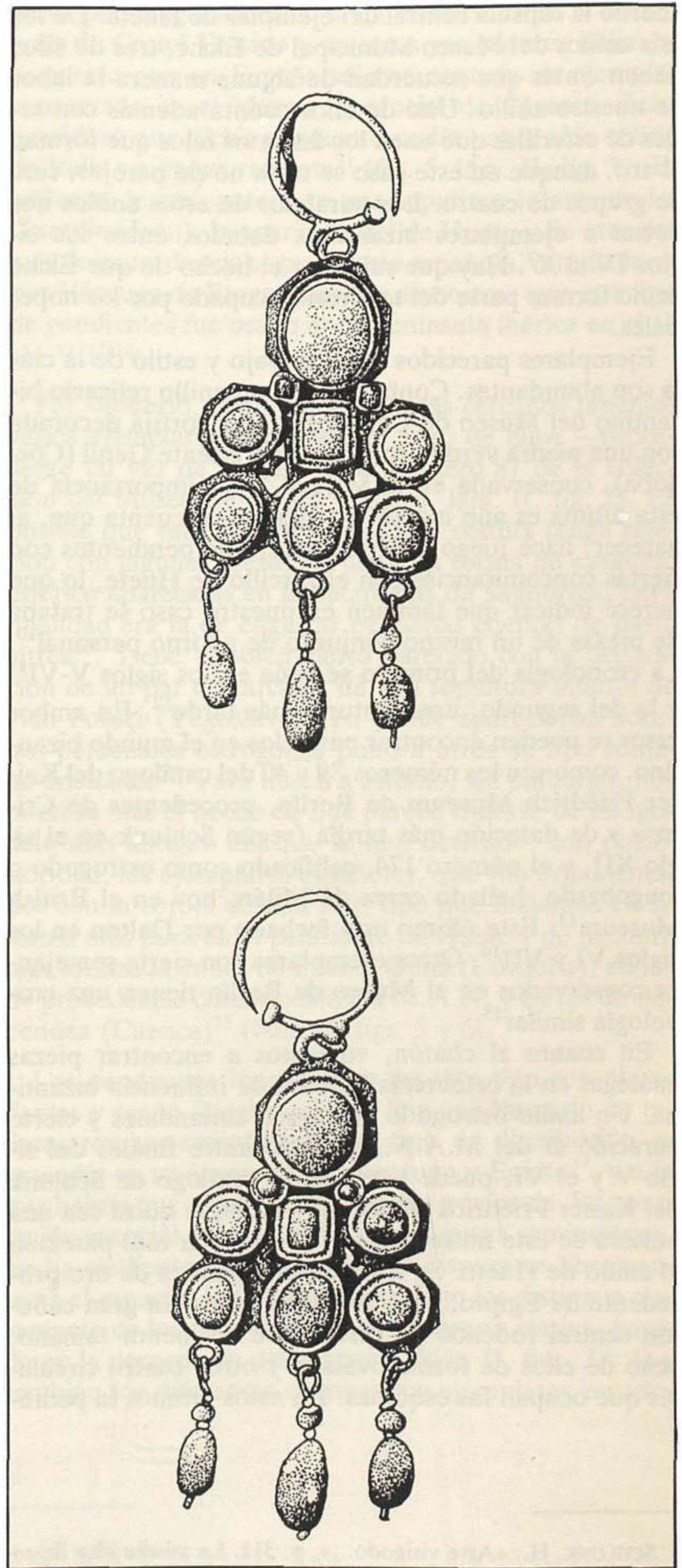


Fig. 3 (Extremadura, Schlunk)

³ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: «El arte latino-bizantino...», pp. 92 y ss. y 112 y ss., lám. I, figs. 2 y 3.

PALOL SALELLAS, P. de: «Arte hispánico...», pp. 212-13.

RIEGL, ALOIS: «Late Roman Art Industry» (Roma, 1985) (trad. y notas por ROLF WINKES), pp. 218-219.

VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 1947), p. 141, donde resalta además el pa-

recido en su realización con los pendientes de Lugo, que tienen cierta similitud con el nuestro de Huete.

⁴ PALOL SALELLAS, P. de: «Arte hispánico...», pp. 212-13.

⁵ PALOL SALELLAS, P. de: «Arte hispánico...», p. 214 y figs. 121 y 122.

FERRANDIS, J.: *Op. cit.*, pp. 680 y ss.

LÓPEZ SERRANO, M.: *Op. cit.*, pp. 770-73.

adornó la cápsula central del ejemplar de Huete. De los seis anillos del Museo Municipal de Elche, tres de ellos tienen cintas que recuerdan de alguna manera la labor de nuestro anillo. Uno de ellos cuenta además con series de esferillas que unen los distintos hilos que forman el aro, aunque en este caso se trata no de parejas, sino de grupos de cuatro. Los paralelos de estos anillos nos llevan a ejemplares bizantinos datados entre los siglos IV al X⁷. Hay que subrayar el hecho de que Elche debió formar parte del territorio ocupado por los imperiales.

Ejemplares parecidos en el trabajo y estilo de la cinta son abundantes. Contamos con un anillo relicario bizantino del Museo de Córdoba⁸ y una sortija decorada con una piedra verde procedente de Puente Genil (Córdoba), conservada en el M.A.N.⁹. La importancia de esta última es aún mayor si tenemos en cuenta que, al parecer, hace juego con una pareja de pendientes con ciertas concomitancias con el zarcillo de Huete, lo que parece indicar que también en nuestro caso se trataba de piezas de un mismo conjunto de adorno personal¹⁰. La cronología del primero se sitúa en los siglos V-VI¹¹ y la del segundo, una centuria más tarde¹². En ambos casos se pueden encontrar paralelos en el mundo bizantino, como son los números 39 y 40 del catálogo del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, procedentes de Crimea y de datación más tardía (según Schlunk en el siglo XI), y el número 174, calificado como ostrogodo o longobardo, hallado cerca de Milán, hoy en el British Museum¹³. Este último está fechado por Dalton en los siglos VI y VII¹⁴. Otros ejemplares con cierta semejanza conservados en el Museo de Berlín tienen una cronología similar¹⁵.

En cuanto al chatón, volvemos a encontrar piezas análogas en la orfebrería bárbara de influencia bizantina. Un anillo ostrogodo con cinco almandines y cierto parecido al del M.A.N., fechado entre finales del siglo V y el VI, puede verse en el catálogo de Schlunk del Kaiser Friedrich Museum¹⁶. Aunque quizá sea una pulsera de este mismo museo el ejemplar más parecido al anillo de Huete. Se trata de una pulsera de oro procedente de Egipto, cuyo frente presenta un gran cabujón central rodeado de otros doce de menor tamaño; ocho de ellos de forma ovalada y otros cuatro circulares que ocupan las esquinas. En estos últimos la pedre-

ría va engarzada a la montura mediante pequeños dientes, tal como aparece en la gran cruz pectoral bizantina aprovechada para la corona de Recesvinto. La decoración de la pulsera está compuesta de zafiros, granates, esmeraldas y perlas¹⁷. Hay que destacar que los cabujones exteriores van unidos al central por una serie de hilillos de oro, tal como se puede ver también en nuestro anillo. Este ejemplar se fecha en la sexta centuria¹⁸.

Existe también en la orfebrería bárbara un grupo de anillos cuyo chatón va rodeado de series de esferillas, bien en parejas, como veíamos en los ejemplares de Elche, o colocadas en grupos de tres. A este segundo tipo pertenecen algunos anillos del British Museum, como son el número 157 (¿alamán?), el 165 (merovingio) y el 202 (sajón de época tardía) del catálogo de Dalton¹⁹, donde aquéllas se disponen en los hombros de la sortija, flanqueando al chatón. En España tenemos un sello procedente de Samos, en la provincia de Lugo, actualmente en el M.A.N., datado en el segundo tercio del siglo VII²⁰. El otro tipo, constituido por dos anillos formados mediante medallones ornamentados con parejas de bolitas, muestran también cierta similitud con el ejemplar de Huete, aunque el hecho de estar formados por pequeños medallones los alejan de nuestro ejemplar. Ambos proceden de Esmirna²¹. Este tipo de decoración a base de esferillas debió tener su origen en Oriente. Desde aquí se difundiría entre los reinos bárbaros occidentales, donde se simplificaría la decoración, reduciéndose sólo al hombro del anillo. Esto parece demostrarse, además, por el hecho de que aparezca en piezas cuya ornamentación es de clara filiación bizantina²².

Existen, por otro lado, algunas joyas que si por una parte pueden relacionarse con el chatón de nuestro anillo, por otra evidencian su paralelismo con los pendientes de Huete, lo que parece reafirmar la opinión de que ambos formaban parte de un mismo conjunto. Nos referimos en este caso a tres parejas de pendientes cuyos aros llevan un extremo aguzado y el otro rematado por un botón y una pequeña anilla de la que cuelga la clámatera.

Debemos hablar, en primer lugar, de una pareja de pendientes procedente posiblemente de Extremadura (lám. I, figs. 3 y 4), que aparecen en la exhibición del Baltimore Museum of Arts de 1947 como fechados en el siglo VIII, pero cuya cronología debe rebajarse se-

SCHLUNK, H.: «Arte visigodo...», p. 311. La misma idea de colocar coronas votivas es bizantina, cf. SCHLUNK, H.: «Relaciones entre la península ibérica y Bizancio...», p. 202.

⁶ RAMOS FOLQUES: «Adquisiciones del Museo Municipal de Elche (Alicante)», en *MMA*, vol. IX (1948), p. 174.

⁷ *Ibid.*

⁸ SANTOS GENER, S. de los: «Anillo relicario bizantino», en *MMA*, vol. V (1944), pp. 89-92.

⁹ VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional de 1946 a 1954», en *MMA*, vol. XV (1954), pp. 46-47.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ SANTOS GENER, S. de los: *art. cit.*, p. 92.

¹² VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1946-1954», p. 47.

¹³ SANTOS GENER, S. de los: *art. cit.*, p. 90. Para este autor están, sin embargo, más relacionados con ejemplares romano-orientales de los siglos V y VI del mismo museo, «por su estilo y arte, incluso por su forma», de ahí que rebaje considerablemente la fecha de esta pieza y la incluya en el lote del tesoro de Torredonjimeno, cf., p. 92.

SCHLUNK, H.: «Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum. Spätantike und byzantinische Klein Kunst aus Berliner Besitz» (Berlín, 1939).

VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1946-1954», p. 47.

DALTON, O. M.: «Catalogue of the Finger Rings. Early Christian, Byzantine, Teutonic, Mediaeval and Later» (London, 1912), p. 27, pl. I, n.º 175 (por error).

¹⁴ DALTON, O. M.: *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵ SANTOS GENER, S. de los: *Art. cit.*, p. 92.

gún Schlunk²³. Nosotros pensamos, dada su similitud con las piezas de Guarrazar, que deben situarse en pleno siglo VII. Nos interesan especialmente porque del aro cuelga un racimo de monturas para pedrería que presenta cierto parecido con el chatón del anillo hallado en Huete. También aquí se han colocado los cabujones sobre una fina lámina de oro (aunque, en este caso, la plancha se ha recortado según la forma de la cápsula) y, como en aquél, van unidos entre sí por finos hilos de oro. De la última hilada penden colgantes con una amatista cada uno²⁴. Unos ejemplares parecidos, algo más complicados, son los del Museo de Lugo²⁵.

El tercer ejemplo lo constituyen un par de pendientes procedentes de la provincia de Jaén y hoy día en el M.A.N.²⁶, y su parecido con nuestro anillo es menos evidente, pero se puede apreciar en el trabajo de los cabujones. El aro es igual al de los zarcillos de la Walters Gallery de Baltimore y al de Huete, es decir, va decorado con un botón esferoide en un extremo y con el otro aguzado. De este aro parte un enganche del que cuelgan tres cápsulas de chapa de oro que engastaban otras tantas piedras y vidrios, y que por su parte posterior llevan una sencilla decoración geométrica de nudos enmarcados en líneas de zigzag hecha en repujado. Esta clase de colgantes se asemeja mucho a los de la corona de Recesvinto del tesoro de Guarrazar y se fecharían, por tanto, en el siglo VII²⁷. Por otra parte, estos pendientes son muy parecidos a los que porta la emperatriz Teodora en los mosaicos de San Vital de Rávena.

Este tipo de zarcillos con anilla para colgar la clamastería (de los que el tipo de cestilla parece ser una variante más) va a tener algunas imitaciones en bronce, como puede verse en dos ejemplares del Museo de Cuenca, procedentes de Belmontejo y en otro par procedente de necrópolis de Segóbriga, pero en ambos casos aparecieron sin clamasterios²⁸. Otros pendientes de aro con anilla pueden verse también en el Museo Municipal de Elche²⁹. Por su similitud con el conjunto de Guarrazar y con otros materiales de Ercolano del siglo VI y a un medallón de Senice de finales del siglo VII, parece que deben encuadrarse en esta época³⁰.

Nuestros pendientes están dentro de los ejemplares englobados bajo la denominación de *körbchenform* o de tipo de cestilla. Estos ejemplares venían siendo te-

nidos por longobardos, por ser frecuentes en la necrópolis de Castel Trosino y en otros yacimientos italianos y, puesto que en España sólo se conocía un ejemplar conservado en el Museo Provincial de Cáceres, Zeiss consideró que dicho pendiente podía haber sido traído de Italia en época reciente³¹ (fig. 5, lám. II, fig. 1). El hallazgo de otra pareja en una sepultura intacta de La Guardia (Jaén), la aparición del de Huete y de otro par más de procedencia seguramente española, estudiada ya por Vázquez de Parga, parecen demostrar que este tipo de pendientes fue usado en la península ibérica en el siglo VII^{31bis}.

Por supuesto, como paralelos más cercanos tenemos varios ejemplares longobardos. Uno de ellos —procedente tal vez de Italia— es el número 87 de la colección del Museo de Berlín³² (fig. 6, lám. II, fig. 2). Es posible que este tipo de adorno de cestilla tenga relación con algunas piezas de plata en forma de casquete esférico aparecidas en la necrópolis de Segóbriga, cuya finalidad era la de engastar pequeñas cuentas de pasta vítrea³³. Tiene también cierto parecido con la decoración de un par de zarcillos de una sepultura infantil de Han Potoçi (Yugoslavia), en donde aparecieron adornos personales ostrogodos junto a otros de tipo romano-cristianos³⁴. Para nuestro estudio, sin embargo, nos interesa más el hecho de que parece tratarse de un modelo más antiguo del que se han derivado, con posterioridad, los ejemplares españoles, que van ornamentados con la corola de una flor, tipo que hallamos en su forma más pura en el pendiente de Huete y de hechura más estilizada en los de Puente Genil (Córdoba), en los de procedencia desconocida del M.A.N. y en los de Albendea (Cuenca)³⁵ (lám. II, figs. 5 y 6).

Los pendientes longobardos de este tipo son abundantes y según Riegl su origen hay que buscarlo en talleres romano-orientales³⁶. Su área de distribución se extendía en su época a Centroeuropa y Egipto³⁷, y a la que habría que añadir ahora nuestra península. Su aportación esencial es la creación de una pieza semiesférica, hecha mediante finos hilos de oro dispuestos libremente en el espacio. Esta forma de trabajo los distingue claramente de los productos de la orfebrería clásica, basada en la percepción del relieve³⁸ (lám. II, figs. 3 y 4) y también los diferencia de nuestros ejemplares español-

¹⁶ SCHLUNK, H.: «Kunst der Spätantike...», pp. 16-17, n.º 32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33, n.º 91. Taf. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ DALTON, O. M.: *Op. cit.*, pp. 25-27 y 33-34.

²⁰ *Ibid.*, núms. 112 y 127. VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1940-1945», pp. 129-130.

²¹ A excepción del ejemplar sajón, cuya decoración de entrelazados geométricos lo acercan más a modelos escandinavos, como es normal en el arte británico de la época. Sin embargo, creemos que la ornamentación de esferillas en los hombros de estos anillos es una simplificación de la que aparece en los anillos de medallones bizantinos. El anillo sajón tal vez en esto copie modelos merovingios.

²² SCHLUNK, H.: «Early Christian and Byzantine Art. An exhibition at the Baltimore Museum of Art», en *AEA*, XXII (1949),

p. 213 y fig. 4.

²³ *Ibid.* y VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1946-1954», p. 46.

²⁴ SCHLUNK, H.: «Early Christian...», p. 213.

²⁵ VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1946-1954», p. 46.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Museo de Cuenca, vit. 75; es pieza inédita. Desde aquí queremos agradecer las facilidades obtenidas para su estudio por parte de don Manuel Osuna Ruiz, director de dicho museo, y a don J. Manuel Millán Martínez, director en funciones. Cf., además, ALMAGRO BASCH, M.: «La necrópolis hispanovisigoda de Segóbriga (Saelices, Cuenca)», en *EAE*, 84 (1975), pp. 42-43, ajuar de la sepultura 60. En ambos casos, el bucle no está soldado al aro, sino que es la misma pieza retorcida. Unos ejemplares en oro de

les, donde la pieza ornamental se realizó sobre plancha de oro.

A la hora de fijar los modelos en los que se basó la realización del zarcillo de Huete conviene tener en cuenta, además de estos paralelos italianos, el trabajo de los orfebres que fabricaron las joyas de Guarrazar.

Siguiendo esto, es importante remarcar que el marco de celdillas en zigzag decorado con granates que rodeaba al gran cabujón central de nuestro pendiente es idéntico a la decoración de las letras que penden de las coronas de Suintilla y Recesvinto, así como de otras que pertenecieron a algún ejemplar análogo, hoy perdido, del tesoro de Torredonjimeno³⁹. Este marco de triángulos debió ser habitual en las cruces *gemmata* y lo encontramos anteriormente, de forma algo más burda, en broches de cinturón y fíbulas circulares aparecidos en las necrópolis germánicas de Castilla la Vieja⁴⁰, en cualquier caso, su origen habrá que buscarlo una vez más en el arte tardorromano oriental⁴¹. Curiosamente, en los otros tres casos citados, este marco tabicado ha sido sustituido por una serie de pequeñas celdillas redondas (hasta nueve en el de Puente Genil, cuatro en los de procedencia desconocida, también en el M.A.N., y un número indeterminado en el ejemplar de Albendea). También aparece muy simplificada la forma y decoración de la flor, mucho más sencilla y pobre en ornamentación.

En general, estos ejemplares muestran una menor pericia del orfebre, que se deja notar no sólo en el trabajo de la corola, sino también en el pseudogranulado del anillo soldado a la parte posterior de aquélla. Comparado con éstos, el de Huete es de una mayor complejidad técnica y artística y parece estar fabricado en el mismo taller que realizó las joyas de Guarrazar o, al me-

similar forma aparecieron en Elche junto a otros con adornos de colgantes ya citados, cf. RAMOS FOLQUES, A.: *Art. cit.*, p. 174. Por otra parte, el parecido entre las coronas de Guarrazar y las que aparecen en los mosaicos de Rávena fue visto ya por SANTOS GENER, S. de los. Un lote del tesoro de orfebrería visigótica hallado en Torredonjimeno (Córdoba) en *Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, III (1935), p. 400.

²⁸ RAMOS FOLQUES, A.: *Art. cit.*, p. 174 y lám. XLVII, figs. 13-16. D. Pío Beltrán fecha este tesoro entre los años 408-410 por aparecer junto a dos sólidos áureos de Honorio y un semis áureo de Arcadio acuñados en la ceca de Constantinopla. Nosotros seguimos la cronología más tardía que proporcionan los paralelos citados, porque las monedas debieron aparecer allí con intención de atesorarlas, no porque estuvieran en circulación en ese momento.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1946-1954», p. 46, y «Adquisiciones... 1940-1945», p. 129.

³¹ ZEISS, H.: «Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich» (Berlín und Leipzig, 1934), p. 59, lám. XXIV, 38.

³¹ bis VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1940-1945», p. 129; «Adquisiciones... 1946-54», p. 46.

³² SCHLUNK, H.: «Kunst der Spätantike...», p. 32. Taf. 16. Cf. más adelante nota 38.

³³ ALMAGRO BASCH, M.: «La necrópolis...», pp. 42-43, apareció en el ajuar de la sepultura 60.

³⁴ PALOL SALELLAS, P., y RIPOLL, G.: «Los godos en el Occidente europeo» (Madrid, 1988), p. 64, y que, por otra parte, tienen gran parecido también con los de Daganzo de Arriba, conservados en el M.A.N.

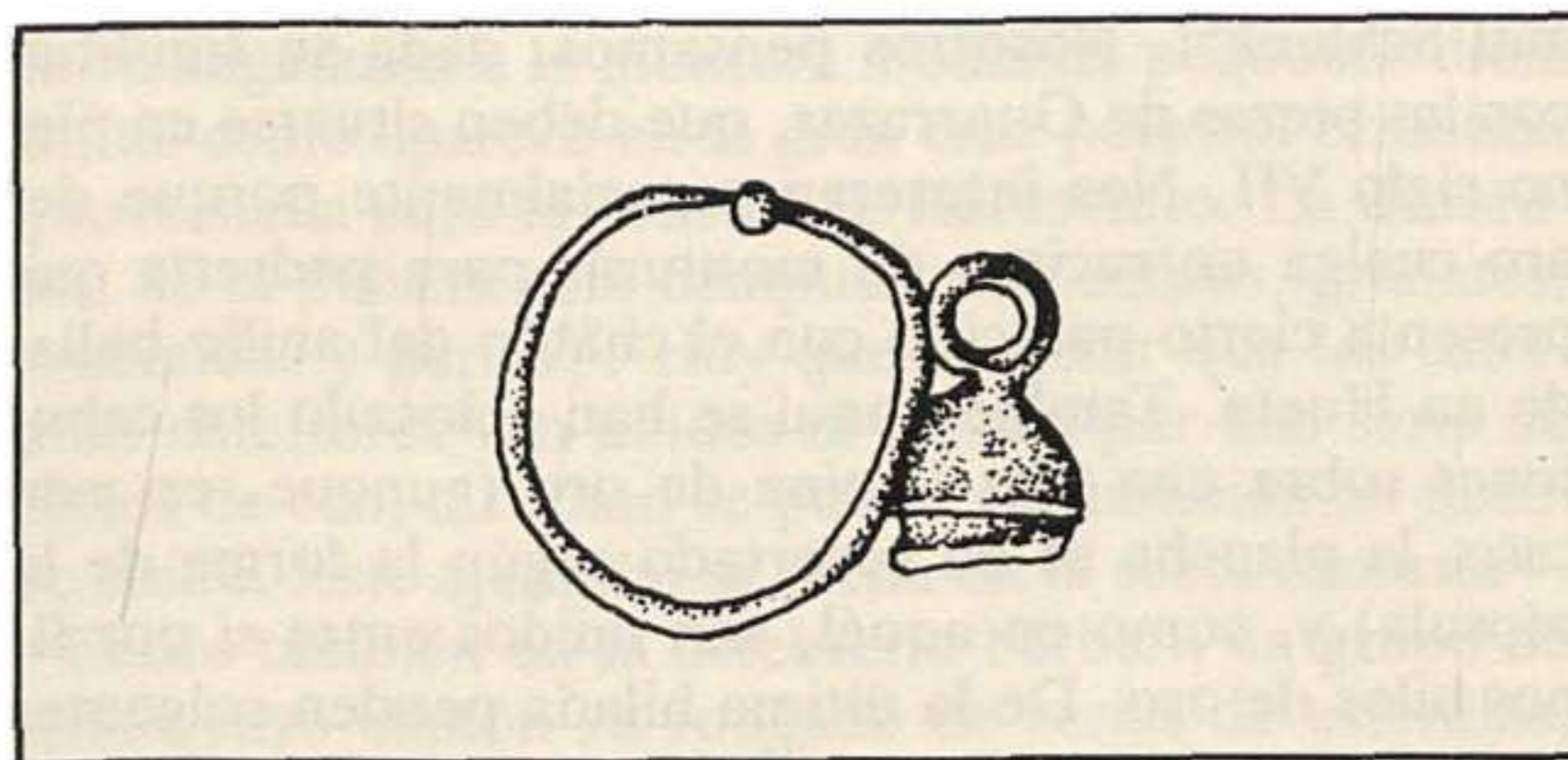


Fig. 1. Lámina 2 (Cáceres, Zeiss)

nos, siguiendo muy de cerca sus prototipos. Estos pendientes difieren, no obstante, de nuestra pieza en el cierre. En todos estos casos se hizo mediante un carrete o tambor, donde se introducía el extremo aguzado, mientras que en el zarcillo de Huete nos encontramos con un simple remate esférico, tal como hemos descrito cuando hablamos de los ejemplares extremeños y los procedentes de Jaén.

Como resumen de todo lo dicho anteriormente, parece claro deducir que ambos ejemplares pertenecen al arte hispanovisigodo del siglo VII y que seguramente salieron del mismo taller aúlico que fabricó las coronas de Suintilla y Recesvinto del tesoro de Guarrazar. Como

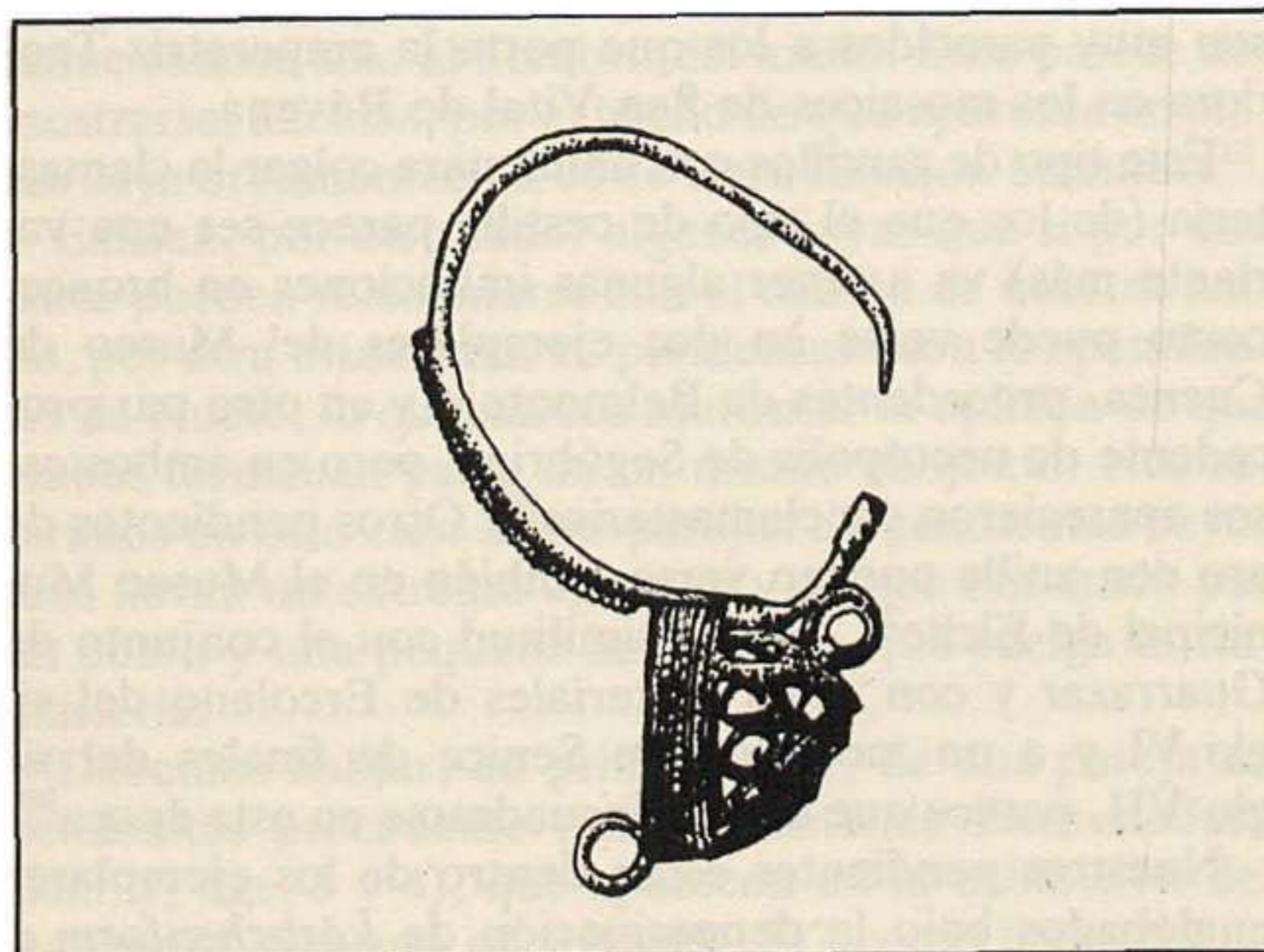


Fig. 2. Lámina 2
(Castel Trosino, Schlunk, Jenny y Volbach)

³⁵ VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1946-54», pp. 46-47; el de Albendea es pieza inédita y su estudio pudo hacerse gracias a la amabilidad de don Manuel Osuna Ruiz, director del Museo de Cuenca, y don J. Manuel Millán Martínez, director en funciones. Está expuesto en dicho museo en la vitrina 76.

³⁶ RIEGL, A.: «Late Roman...», p. 162.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ RIEGL, A.: «Late Roman...», p. 162 y figs. 59 y 60, procedentes del sur del Tirol y de cerca de Trento, respectivamente, en el área cultural longobarda. Von JENNY und VOLBACH *Germanischer Schmuck des Frühen Mittelalters* (Berlín, 1933), p. 43 y lám. 23,8 y 23,9 y 11. El número 9 es el estudiado por SCHLUNK, H.: «Kunst der Spätantike...» y, según estos dos autores, procede, junto con el 11, de Castel Trosino. El otro es también italiano.

³⁹ RIEGL, A.: «Late Roman...», pp. 182-222. Sobre esta decoración en las coronas de Guarrazar cf. AMADOR DE LOS RÍOS,

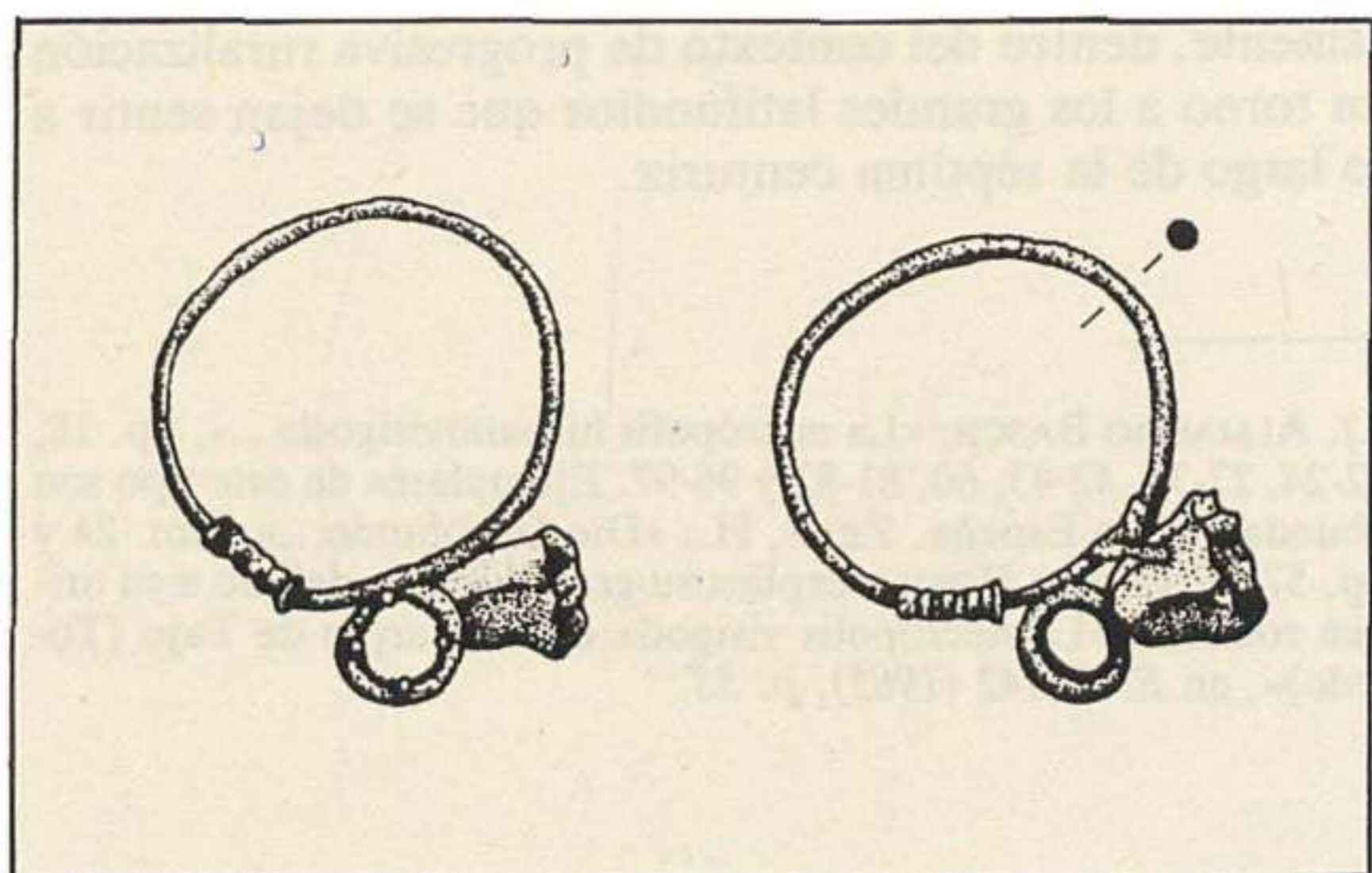


Fig. 3. 5 y 6. Lámina 2 (Albendea, Cuenca)

ya hemos dicho, es más que posible que las dos piezas formaran parte del mismo juego de adorno personal⁴², aunque el hecho de ser compradas mediante comercio de antigüedades no nos permita expresarlo con seguridad. Este mismo hecho tiene aún consecuencias más graves a la hora de interpretar lo que sabemos del lugar del hallazgo.

Muy poco es lo que sabemos de las ciudades conquenses en época visigoda, ya que las únicas referencias en las fuentes escritas son las escasas noticias acerca de la asistencia de los obispos de Valeria, Ercávica y Segóbriga a los Concilios de Toledo. Las poblaciones que no eran sedes episcopales quedaron totalmente relegadas al olvido.

La investigación arqueológica en estas ciudades apenas se ha ocupado de los niveles de época visigoda, de lo que hay que exceptuar el caso de la necrópolis y la

basílica de Segóbriga, objeto de algunos estudios desde finales del siglo XVIII. Sabemos, eso sí, que cerca de la actual Huete, en el llamado cerro de Alvarfáñez, se asentó una ciudad romana cuya vida es muy posible que continuara en el siglo VII. Dicha población se hallaba situada a mitad de camino entre Segóbriga (Saelices, Cuenca) y Recópolis (Zorita de los Canes, Guadalajara), ciudades que debieron ser, sin duda, de mayor importancia económica y a las que debió quedar subordinada en el terreno político. Muy especialmente debió estar vinculada a esta última, urbe erigida por Leovigildo en honor de su hijo Recaredo como un intento más de emular a los emperadores de Bizancio⁴³. A la hora de fijar el origen de estas piezas de orfebrería, tan relacionadas con los modelos aúlicos toledanos, conviene, pues, fijarnos en el hecho de esta cercanía a Recópolis y de su carácter de fundación regia. La relativa proximidad de los tres núcleos tal vez permita explicar las posibles relaciones con algunos objetos de adorno personal fabricados en material más modesto encontrados en la necrópolis de Segóbriga⁴⁴. De otro modo, el hallaz-

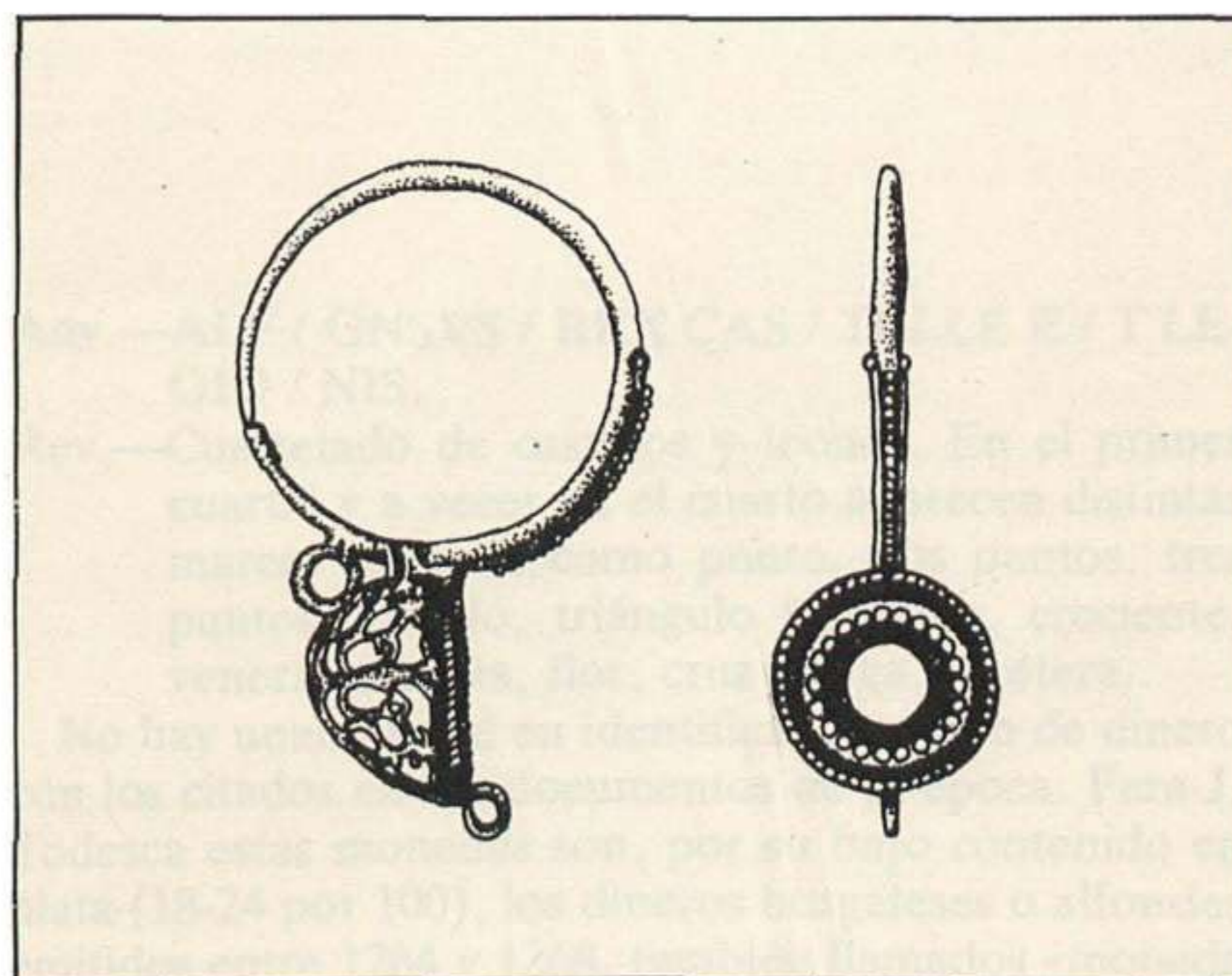


Fig. 3. Lámina 2 (Tirol, Kiegl)

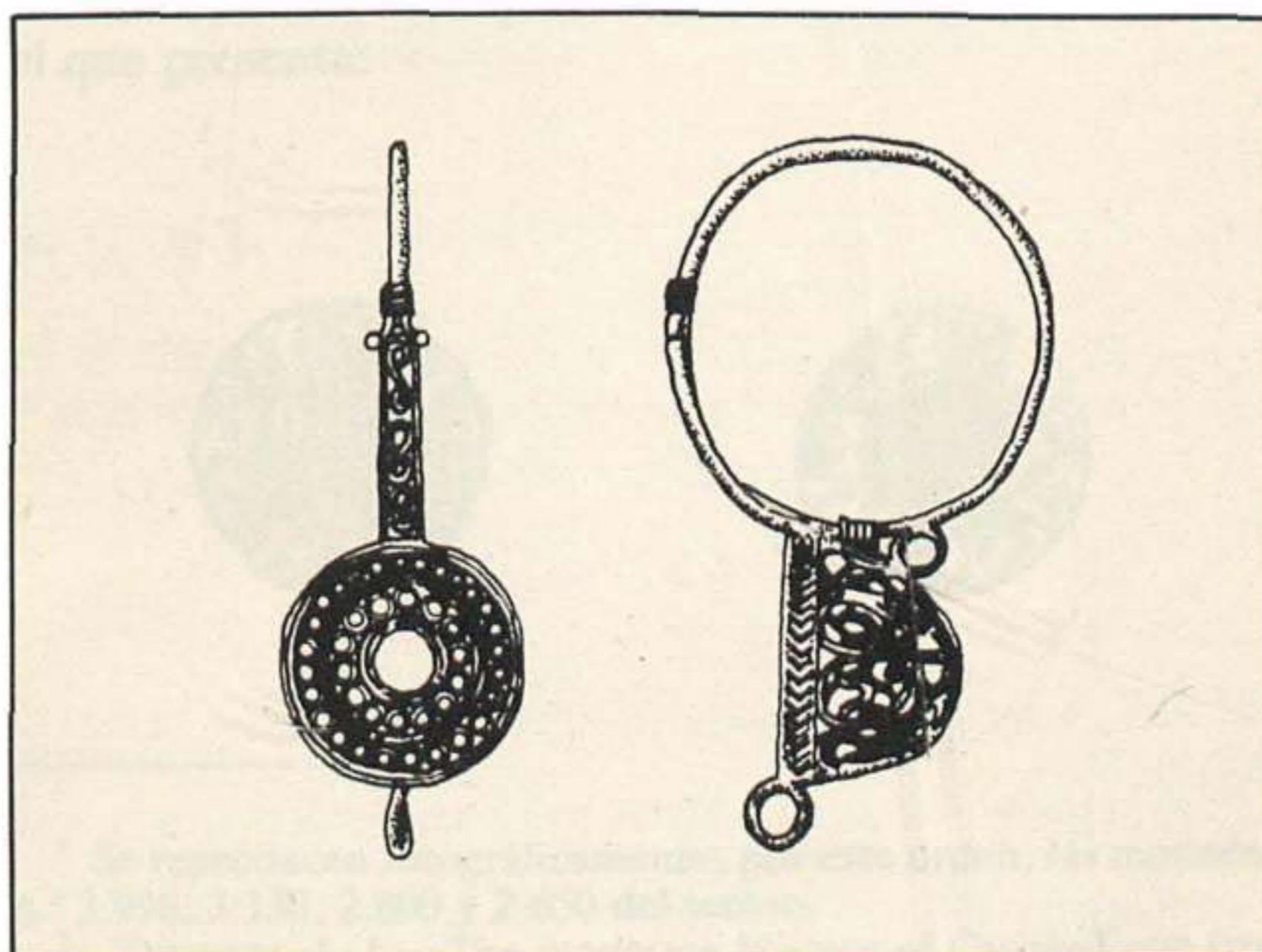


Fig. 4. Lámina 2 (Trento, Kiegl)

J.: «El arte latino-bizantino...», pp. 92 y ss. (corona de Recesvinto) y 112 y ss. (corona de Suintila), lám. I, figs. 2 y 3. Quizá los triángulos calados de la corona del abad Teodosio quisieran imitar este tipo de decoración, lám. I, fig. 1.

PALOL SALELLAS, P. de: «Arte hispánico...», fig. 116.

ALMAGRO BASCH, M.: «Adquisiciones del Museo Arqueológico de Barcelona», en *MMAP*, vol. IX (1948), pp. 202-203. Puede verse también una letra E, procedente también del tesoro de Torredonjimeno y con decoración idéntica, en la vitrina 13 del M.A.N.

Para los paralelos de la incrustación de granates, cf. VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «Adquisiciones... 1940-1945», pp. 139-140, hablando de las piezas de Guarrazar.

⁴⁰ RIEGL, A.: «Late Roman...», pp. 218-220.

⁴¹ Interpretamos los brazos verticales de la cruz representada en las pinturas murales de S. Quirico de Pedret (prerrománicas) como plasmación pictórica de una cruz *gemmata*. Cf. LLORENS SOLÉ, A.: «Las pinturas murales de Pedret», en *MMAP*, vol. XI (1950), pp. 106-116. La cronología, no obstante, es muy posterior (mediados del siglo X).

⁴² Véase lo dicho anteriormente y la nota 3'.

⁴³ IOHANNES BICLARENSIS: «Chronica» (cf. GROSSE, R.: «Las fuentes de la época visigoda y bizantinas»). *Fontes Hispaniae Antiquae*, t. IX (Barcelona, 1947), pp. 159-160. «ANNO II TIBERII IMPERATORIS, QUI EST LEOVEGILDI REGIS ANNUS X. Leovegildus rex extinctis undique tyrannis et pervasoribus Hispaniae superatis sortitus requiem propria cum pleve resedit et civitatem in Celtiberia ex nomine filii condidit, quae Recopoli nuncupatur: quam miro opere in moenibus et suburbanis adornans privilegia populo novae urbis instituit». Cf. también OLMO ENCISO, L.:

go de unos pendientes parecidos en Albendea creemos que debe explicarse por su cercanía a la antigua Ercávica (cerro de Santaver, Cañaveruelas) y, más concre-

«La ciudad visigoda de Recópolis», en *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, t. IV. *Romanos y visigodos: hegemonía cultural y cambios sociales*, pp. 305-310.

⁴⁴ Nos referimos especialmente a los pendientes con remate cilíndrico o cúbico que aparecen en las sepulturas 4, 15, 28, 113 y 205 (todos en bronce), y los ya citados antes de la sepultura 60.

tamente, dentro del contexto de progresiva ruralización en torno a los grandes latifundios que se dejan sentir a lo largo de la séptima centuria.

Cf. ALMAGRO BASCH: «La necrópolis hispanovisigoda...», pp. 18, 22-24, 27-31, 42-43, 60, 81-82 y 96-97. Ejemplares de este tipo son abundantes en España. ZEISS, H.: «Die Grabfunde...», lám. 24 y pp. 57-58. GISELA RIPOLL explica su gran difusión debido a su origen romano: «La necrópolis visigoda de El Carpio de Tajo (Toledo)», en *EAE* 142 (1985), p. 33.

NOTA SOBRE SEIS DEPOSITOS MONETARIOS

CARMEN ALFARO ASINS

EN los últimos meses hemos tenido ocasión de examinar, por distintos motivos, una serie de depósitos monetarios o «tesorillos» ocultos en diversos momentos históricos que han sido recuperados recientemente. Nuestra intención con estas líneas es solamente la de reseñarlos a fin de que sea conocida su existencia y composición para que aquellos investigadores que estén interesados puedan realizar su estudio en profundidad.

TESORILLO DE VELLONES DE ALFONSO X

El depósito más antiguo e interesante lo constituye un conjunto de 3.684 monedas de vellón Alfonso X halladas en un recipiente cerámico de pasta ocre, quizá procedente de la provincia de Burgos, que fue ofrecido en venta al Museo Arqueológico Nacional por un particular a principios de 1990 y adquirido por el Estado con destino a este Museo a finales de ese año. La composición monetaria del tesorillo responde a cuatro tipos de monedas distintas¹:

1.—El tipo de *dinero* de vellón más abundante, con 3.614 ejemplares (98 por 100 del total), es el que presenta idéntica tipología que el 1/4 de *maravedí* de plata con leyenda en 6 líneas:



Anv.—ALF / ONSVS / REX CAS / TELLE E / T LE-
GIO / NIS.

Rev.—Cuartelado de castillos y leones. En el primer cuartel y a veces en el cuarto aparecen distintas marcas de ceca como punto, dos puntos, tres puntos, círculo, triángulo invertido, creciente, venera, estrella, flor, cruz griega, etcétera.

No hay unanimidad en identificar este tipo de dinero con los citados en los documentos de la época. Para J. Todesca estas monedas son, por su bajo contenido en plata (18-24 por 100), los dineros burgaleses o alfonsíes emitidos entre 1264 y 1268, también llamados «moneda de la primera guerra de Granada», «blancas» o «blanquillas»².

2.—Otro tipo de *dinero* de vellón representado en el tesorillo con 35 ejemplares (0,95 por 100 del total) es el que presenta:



¹ Se reproducen fotográficamente, por este orden, las monedas n.º 2.996, 3.130, 2.800 y 2.650 del tesoro.

² TODESCA, J. J.: «The monetary History of Castile-Leon (ca. 1100-1300) in light of the Bourgey Hoard», *American Numismatic Society Museum Notes*, 33, 1988, pp. 129-203.

Anv.—+ ALF REX CASTELLE. Castillo de tres torres, ia central más alta y debajo marca de ceca, dentro de grafila de puntos interna y externa.

Rev.—+ ET LEGIONIS: León al paso a izquierda dentro de grafila de puntos interna y externa.

Tampoco hay unanimidad en la identificación de estas monedas con las citadas documentalmente. Para O. Gil Farrés podrían ser las «monedas blancas» de 1252³. E. Collantes las sitúa al final de la primera serie de acuñaciones del monarca en 1256⁴ y para J. Todesca son los dineros prietos emitidos en 1271 que parecen tener más cantidad de plata (59-63 por 100)⁵.

3.—El último tipo de *dinero* de vellón con 18 ejemplares en el tesorillo (0,50 por 100 del total) presenta:



Anv.—+ MONETA CASTELLE. Castillo de tres torres, la central más alta y debajo marca de ceca, todo dentro de ocho lóbulos. Grafila de puntos externa.

Rev.—+ ET LEGIONIS: León al paso a izquierda dentro de siete lóbulos. Grafila de puntos externa.

Parece bastante probable y admitido que estas monedas sean las que documentalmente se denominan «moneda nueva blanca alfonsí» o «moneda de la segunda guerra de Granada», cuya emisión se inicia en 1276 y que por equivaler a seis monedas blancas de la primera guerra son los primeros *seisenes* conocidos.

4.—El último tipo de moneda presente en el tesoro con 17 ejemplares (0,46 por 100 del total) son los *óbolos* de vellón, cuya tipología es:



Anv.—CA - ST - EL - LE. Castillo de tres torres dentro de orla cuadrada.

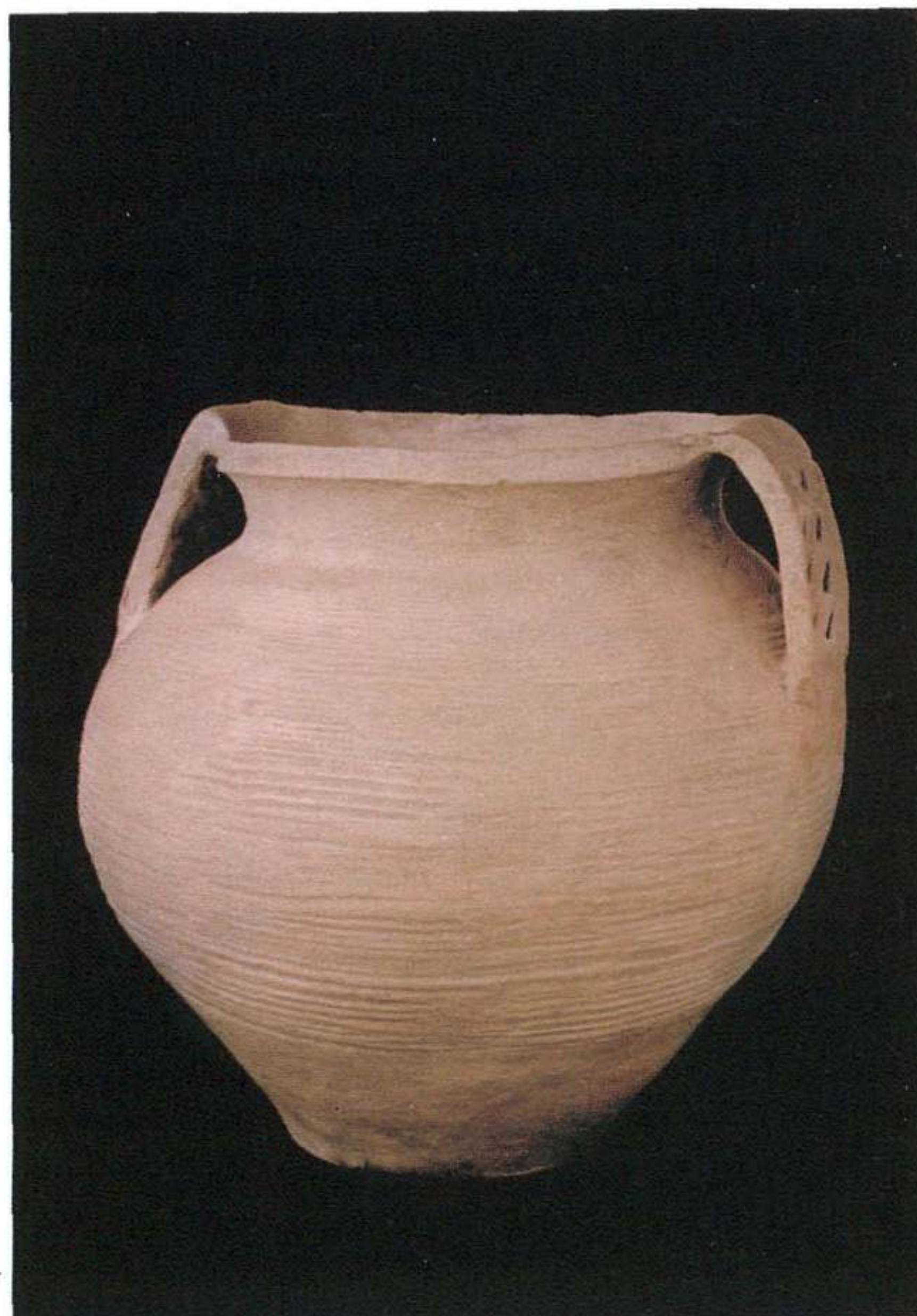
Rev.—LE - GI - ON - IS. León al paso a izquierda dentro de orla cuadrada. Pueden llevar marcas de ceca tanto en anverso como en reverso.

³ GIL FARRÉS, O.: *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976, p. 335.

⁴ COLLANTES VIDAL, E.: Notas sobre las acuñaciones de Alfonso X, *Acta Numismática*, VI, 1976, p. 141-166.

⁵ TODESCA, J. J.: «The monetary History of Castile-Leon...», citado, p. 197.

⁶ Se reproduce fotográficamente la moneda n.º 1 de este tesoro.



TESORILLO DE PINTO I

Se trata de un depósito de 357 monedas de plata que debieron ser ocultadas durante la Guerra de la Independencia y que fueron encontradas el 22 de febrero de 1990 en la finca de la calle Maestra María del Rosario, 13, con la calle Real, 26, de Pinto (Madrid). Este conjunto de monedas fue depositado en el Museo Arqueológico Nacional por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid entre los meses de febrero y noviembre de 1990. La composición de este depósito es⁶:



**ESPAÑA
Carlos III**

N.º	Fecha	Valor	Ceca	Ensayador	N.º Monedas
1	1765	8 reales	Lima	JM	
2	1779	8 reales	Potosí	PR	
3			Méjico	FF	
4	1781	8 reales	Lima	MI	
5	1784	8 reales	Méjico	FM	
6			Potosí	PR	
7	1786	8 reales	Méjico	FM	
8	1787	8 reales	Potosí	PR	
9	1788	8 reales	Potosí	PR	
10			Méjico	FM	2

Carlos IV

12	1790	8 reales	Potosí	PR	2
14	1791	8 reales	Méjico	FM	4
18	1792	8 reales	Potosí	PR	
19			Lima	IJ	
20			Méjico	FM	6
26		4 reales	Madrid	MF	
27	1793	8 reales	Potosí	PR	
28			Méjico	FM	
29			Lima	IJ	
30		4 reales	Madrid	MF	
31	1794	8 reales	Potosí	PR	
32			Lima	IJ	
33			Méjico	FM	4
37	1795	8 reales	Lima	IJ	
38			Méjico	FM	7
45			Sevilla	CN	
46	1796	8 reales	Méjico	FM	6
52			Lima	IJ	4
56	1797	8 reales	Potosí	PP	
57			Lima	IJ	3
60			Méjico	FM	7
67	1798	8 reales	Potosí	PP	3
70			Lima	IJ	2
72			Méjico	FM	7
79	1799	8 reales	Méjico	FM	9
88			Lima	IJ	
89			Potosí	PP	
90	1800	8 reales	Méjico	FM	15
105			Lima	IJ	2
107	1801	8 reales	Méjico	FM	7
114			Méjico	FT	8
122			Potosí	PP	
123			Lima	IJ	2
125	1802	8 reales	Méjico	FT	12
137			Lima	IJ	2
139			Madrid	FA	

140	1803	8 reales	Méjico	FT	11
151			Méjico	TH	2
153			Lima	IJ	
154			Madrid	FA	
155	1804	8 reales	Méjico	TH	16
171			Lima	JP	
172	1805	8 reales	Madrid	FA	2
174			Méjico	TH	8
182	1806	8 reales	Méjico	TH	4
186			Lima	JP	2
188			Potosí	PJ	
189	1807	8 reales	Méjico	TH	3
192	1808	8 reales	Méjico	TH	3
195		8 reales	Lima	JP	5
200		8 reales	Potosí	PJ	2
202		8 reales	Madrid	FA	
203		8 reales	Madrid	AI	2

José Bonaparte

205	1808	20 reales	Madrid	AI	2
207	1809	8 reales	Madrid	IG	7
214		20 reales	Madrid	AI	37
251	1810	20 reales	Madrid	AI	81
332	1811	20 reales	Madrid	AI	5

Fernando VII

337	1808	8 reales	Méjico	TH	2
339	1809	8 reales	Sevilla	CN	5
344		8 reales	Méjico	TH	8
352	1810	8 reales	Méjico	TH	

FRANCIA

Luis XV

353	1727	Ecu 6 Livres	La Rochelle	león	
354	1728	1/2 ecu	Bayona	losange	

Luis XVI

355	1782	Ecu 6 Livres	Pau	cetru	
356	1792	Ecu 6 Livres	París	león	

Napoleón Bonaparte

357	1806	5 Francs	París	gallo	
-----	------	----------	-------	-------	--

TESORILLO DE PINTO II

Otro lote con 79 monedas de plata, también ocultado durante la Guerra de la Independencia, se halló el 20 de marzo de 1990 en la misma finca de la calle Maestra María del Rosario, 13, con la calle Real, 26, de Pinto (Madrid). Como en el caso anterior, fue depositado en el Museo Arqueológico Nacional por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid de abril a noviembre de 1990. Su composición es⁷:



⁷ Se reproducen fotográficamente las monedas n.º 3 y 77 de este tesoro.

ESPAÑA Felipe V

N.º	Fecha	Valor	Ceca	Ensayador	N.º Monedas
1	¿1716-9?	2 reales	Segovia	J	
2	1723	2 reales	Sevilla	J	

Carlos III

3	1779	8 reales	Méjico	FF	
4	1784	8 reales	Méjico	FM	
5	1786	8 reales	Méjico	FM	
6	1788	8 reales	Méjico	FM	

Carlos IV

7	1789	8 reales	Potosí	PR	
8	1793	8 reales	Méjico	FM	
9	1794	8 reales	Santiago	DA	
10		8 reales	Potosí	PR	
11		8 reales	Lima	IJ	2
13	1795	8 reales	Méjico	FM	3
16		8 reales	Potosí	PP	2
18	1796	8 reales	Méjico	FM	2
20	1797	8 reales	Méjico	FM	2
22	1798	8 reales	Potosí	PP	
23		8 reales	Lima	IJ	
24		8 reales	Méjico	FM	
26	1799	8 reales	Lima	IJ	
27	1800	8 reales	Lima	IJ	
28		8 reales	Méjico	FM	
29	1801	8 reales	Méjico	FT	
30		8 reales	Méjico	FM	
31		8 reales	Lima	IJ	2
33	1802	8 reales	Méjico	FT	
34		8 reales	Potosí	PP	

35	1803	8 reales	Potosí	PJ	
36	1804	8 reales	Méjico	TH	4
40	1805	8 reales	Méjico	TH	4
44	1806	8 reales	Méjico	TH	3
47	1807	8 reales	Potosí	PJ	2
49		8 reales	Méjico	TH	2
51		8 reales	Lima	JP	
52	1808	8 reales	Méjico	TH	3
55		8 reales	Lima	JP	2
57		2 reales	Madrid	AI	

José Bonaparte

58	1809	20 reales	Madrid	AI	
59	1810	4 reales	Madrid	AI	

Fernando VII

60	1809	8 reales	Méjico	TH	3
63	1810	8 reales	Méjico	HJ	2
65	1811	8 reales	Lima	JP	
66	1812	8 reales	Lima	JP	2
68		8 reales	Méjico	JJ	
69	1814	8 reales	Madrid	GJ	2
71		8 reales	Cádiz	CJ	
72		8 reales	Potosí	PJ	
73	1815	8 reales	Madrid	GJ	3
76		4 reales	Madrid	GJ	
77	1816	8 reales	Madrid	GJ	3



TESORILLO DE PARLA

Se trata de un lote de 144 monedas de plata encontradas fortuitamente en los meses de mayo y junio de 1990 en una escombrera de obra en el término municipal de Parla (Madrid). Estas monedas, probablemente junto con otras que no han llegado a nosotros, debieron ocultarse también durante la Guerra de la Independencia

entre los muros de alguna casa, quizá la misma de Pinto de los dos tesorillos anteriores, que fue demolida y entre los escombros pasaron las monedas inadvertidas en aquel momento. Como en los casos anteriores, fueron depositadas por la Comunidad de Madrid en el Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional entre los meses de julio y noviembre de 1990. Su composición es⁸:

⁸ Se reproducen fotográficamente las monedas n.º 6 y 144 de este tesoro.



**ESPAÑA
Carlos III**

N.º	Fecha	Valor	Ceca	Ensayador	N.º Monedas
1	1773	8 reales	Potosí	JR	
2	1788	8 reales	Méjico	FM	

Carlos IV

3	1789	8 reales	Potosí	JR	
4		8 reales	Lima	IJ	
5	1791	8 reales	Méjico	FM	
6		8 reales	Lima	IJ	
7	1792	8 reales	Méjico	FM	2
9		8 reales	Potosí	PR	
10	1793	8 reales	Lima	IJ	
11		8 reales	Méjico	FM	
12	1794	8 reales	Méjico	FM	
13	1795	8 reales	Potosí	PP	
14		8 reales	Méjico	FM	
15	1796	8 reales	Méjico	FM	4
19	1797	8 reales	Lima	IJ	3
22		8 reales	Méjico	FM	7
29	1798	8 reales	Méjico	FM	2
31	1799	8 reales	Méjico	FM	
32		8 reales	Lima	IJ	3
35	1800	8 reales	Méjico	FM	4
39		8 reales	Potosí	PP	
40	1801	8 reales	Méjico	FT	4
44		8 reales	Potosí	PP	3
47	1802	8 reales	Méjico	FT	2
49	1803	8 reales	Méjico	FT	3
52		8 reales	Méjico	TH	2
54	1804	8 reales	Méjico	TH	4
58		8 reales	Lima	JP	
59	1805	8 reales	Méjico	TH	4
63	1806	8 reales	Méjico	TH	6
69	1807	8 reales	Méjico	TH	4
73		8 reales	Lima	JP	
74	1808	8 reales	Méjico	TH	6
80		8 reales	Potosí	PJ	

José Bonaparte

81	1809	8 reales	Madrid	IG	
82		20 reales	Madrid	AI	16
98	1810	20 reales	Madrid	AI	24
122	1811	20 reales	Madrid	AI	5
129		10 reales	Madrid	AI	

Fernando VII

130	1809	8 reales	Méjico	TH	6
136	1810	8 reales	Méjico	HJ	5

FRANCIA**Luis XV**

141	1764	Ecu 6 Livres	Limoges	tulipán	
-----	------	--------------	---------	---------	--

Napoleón Bonaparte

142	1808	Demi Franc	París	gallo	2
144	1810	5 Francs	Bayonne	tulipán	

**TESORO DE SALMERON**

En 1986, al efectuar obras en una vivienda de la localidad de Salmerón (Guadalajara), se hallaron dos botes conteniendo 40 monedas de oro y 138 de plata, que fueron depositadas en el Museo Provincial de Guadalajara. La composición de este depósito es:

Carlos III

N.º	Fecha	Valor	Ceca	Ensayador	N.º Monedas
1	1775	2 escudos	Madrid	PJ	
2	1788	2 escudos	Madrid	M	

Isabel II

3	1841	80 reales	Barcelona	PS	
4	1848	4 reales	Madrid	CL	3



CL
CL (A)

7	1849	4 reales	Madrid			
8	1850	20 reales	Madrid			
9	1852	4 reales	Madrid			
10	1853	4 reales	Madrid			
12			Sevilla			
13	1854	20 reales	Madrid			2
15		10 reales	Madrid			
16		4 reales	Barcelona			
17	1855	100 reales	Barcelona			
18	1857	100 reales	Sevilla			
19	1858	10 reales	Madrid			
20		4 reales	Madrid			3
23	1859	4 reales	Madrid			
24	1860	100 reales	Madrid			
25		10 reales	Madrid			2
27	1861	4 reales	Barcelona			
28	1862	100 reales	Madrid			
29		40 reales	Madrid			
30		20 reales	Madrid			
31		10 reales	Madrid			4
35	1863	20 reales	Sevilla			
36		10 reales	Madrid			4
40		4 reales	Madrid			
41	1864	100 reales	Madrid			3
44		40 céntimos	Madrid			3
47	1865	10 escudos	Madrid			
48		4 escudos	Madrid			2
50		1 escudo	Madrid			
51		40 céntimos	Madrid			4
55	1866	1 escudo	Madrid			
56		40 céntimos	Madrid			6
62			Sevilla			
63	1867	1 escudo	Madrid			6
69		40 céntimos	Madrid			6
75	1868	40 céntimos	Madrid			4
Alfonso XII						
79	1876	25 pesetas	Madrid	(18-76)	DEM	3
82	1877	25 pesetas	Madrid	(18-77)	DEM	7
89	1878	25 pesetas	Madrid	(18-78)	EMM	2
91					DEM	6
97	1879	25 pesetas	Madrid		EMM	3
100	1880	25 pesetas	Madrid		MSM	5
Gobierno Provisional						
105	1869	2 pesetas	Madrid	(18-69)	SNM	
106	1870	5 pesetas	Madrid	(18-70)	SNM	10
116		2 pesetas	Madrid	(18-70)	SNM	2
118				(18-73)	DEM	2
120				(18-74)	DEM	2
122				(18-75)	DEM	
123		1 peseta	Madrid	(18-70)	SNM	

Amadeo I

124	1871	5 pesetas	Madrid	(18-71)	SDM	9
133				(18-74)	DEM	
134				(18-75)	DEM	2

Alfonso XII

136	1875	5 pesetas	Madrid	(18-75)	DEM	6
142	1876	5 pesetas	Madrid	(18-76)	DEM	6
148		1 peseta	Madrid	(18-76)	DEM	2
150	1877	5 pesetas	Madrid	(18-77)	DEM	4
154	1878	5 pesetas	Madrid	(18-78)	DEM	6
160					EMM	3
163	1879	2 pesetas	Madrid	(18-79)	EMM	3

Moneda extranjera

166	Francia	Napoleón I	1809	5 francos
167		Luis Felipe I	1830	5 francos
168			1831	
169			1836	
170			1837	
171			1841	
172			1845	
173		2.ª República	1849	5 francos
174		Napoleón III	1852	5 francos
175	Cerdeña	Carlos Félix	1828	5 liras
176		Carlos Alberto	1843	5 liras
177	Venecia	Napoleón I	1811	5 liras
178	Milán	Napoleón I	1811	5 liras

TESORILLO DE POZUELO DE ALARCON

Se trata de un depósito de 89 monedas de plata de 5 pesetas hallado después de la Guerra Civil al derribar una casa en Pozuelo de Alarcón (Madrid). Está depositado en la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, donde tuvimos ocasión de examinarlo brevemente y cuya composición sin apenas detalles es:

Gobierno Provisional

N.º	Fecha	Valor	Ceca	Ensayador	N.º Monedas
1	1870	5 pesetas	Madrid		8

Amadeo I

9	1871	5 pesetas	Madrid		13
---	------	-----------	--------	--	----

Alfonso XII

22	1875	5 pesetas	Madrid	7
29	1876	5 pesetas	Madrid	8
37	1877	5 pesetas	Madrid	4
41	1878	5 pesetas	Madrid	7
48	1879	5 pesetas	Madrid	
49	1882	5 pesetas	Madrid	
50	1883	5 pesetas	Madrid	3
53	1884	5 pesetas	Madrid	4
57	1885	5 pesetas	Madrid	5

Alfonso XIII

62	1888	5 pesetas	Madrid	7
69	1889	5 pesetas	Madrid	5
74	1890	5 pesetas	Madrid	2
76	1891	5 pesetas	Madrid	9
85	1892	5 pesetas	Madrid	3
88	1894	5 pesetas	Madrid	2

CRONICA DEL III JARIQUE DE NUMISMATICA HISPANO-ARABE

CARMEN ALFARO ASINS

Del 13 al 16 de diciembre de 1990 se ha celebrado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid el III Jarique de Numismática Hispano-árabe, que ha contado con la participación de 128 congresistas inscritos. Esta edición ha sido organizada por el Departamento de Numismática y Medallística de dicho museo, con la colaboración del Museo Casa de la Moneda y coordinado por la doctora Alfaro Asins y el doctor Sáenz Díez. Las sesiones han tenido lugar en la sala de audiovisuales del Museo Arqueológico Nacional y el acto de apertura, celebrado el día 13 a las 19,00 horas, estuvo presidido por el director del museo, doctor don José María Luzón Nogué, quien pronunció unas palabras de bienvenida y resaltó la importancia de las colecciones numismáticas y la tradición arabista del museo. A continuación, el profesor doctor don Juan Ignacio Sáenz Díez hizo un resumen de la historia y significado de este tipo de encuentros desde su creación, para finalizar con la presentación de la primera conferenciante, profesora

doctora doña María Jesús Viguera.

El encuentro ha estado centrado, fundamentalmente, en el tema «Museos y colecciones de numismática hispano-árabe» y las ponencias fueron, por este orden, las siguientes:

— «Madrid en Al-Andalus», por la profesora doctora M.^a Jesús Viguera (catedrática de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid).

— «La colección de moneda hispano-árabe del MAN», por la doctora Carmen Alfaro Asins (conservadora jefe del Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional).

— «Islamic-Spanish Collection in the American Numismatic Society and the Hispanic Society of America», por el doctor Michael L. Bates (conservador de moneda islámica de la American Numismatic Society de Nueva York).

— «Colecciones de moneda hispano-árabe en Navarra», por el doctor Jorge M. de Navascués (antiguo miembro del Instituto Antonio de Agustín de Numis-

mática y ex subdirector del Museo de Navarra).

— «Coinage of Spain under the Easter Ummayad Caliphs», por el doctor Michael L. Bates.

— «La colección de moneda hispano-árabe de la Biblioteca Nacional y de la Casa de la Moneda de París», por el doctor D. M. Gilles Hennequin (conservador de la Bibliothèque Nationale de París).

Ha habido que lamentar la ausencia, por enfermedad, de dos ponentes cuya presencia estaba prevista, el profesor doctor don Felipe Mateu y Llopis, catedrático y antiguo conservador del Museo Arqueológico Nacional, cuya intervención iba a versar sobre «Nuevas aportaciones a las voces hispano-árabes del *Glosario Hispánico de Numismática*», y el doctor D. I. G. Dobrovolski, conservador del Ermitage de Leningrado, quien, por su parte, hubiera disertado sobre «La colección de moneda hispano-árabe del Ermitage de Leningrado». Ambas ponencias esperamos puedan ser publicadas en las Actas de este III Jarique.

En cuanto a comunicaciones, se presentaron un total de 27, que fueron leídas a lo largo de las sesiones de los días 14 y 15, y que, por orden alfabético de autores, fueron:

— ABAD VARELA, Manuel (Madrid). Una moneda almohade hallada en Ceuta.

— ABADIA DOÑATE, José-Carlos (Zaragoza). El reino de Zaragoza: el interregno 438/1046-441/1049. Una fracción de dinar inédita.

— ARIZA ARMADA, M.^a Almudena (Madrid). Un «quirate» almohade anónimo, acuñado en Ceuta.

— BALAGUER, Anna M. (Barcelona). Hallazgos y circulación de moneda musulmana en los condados catalanes, siglos IX-XIII.

— BARRAL SANCHEZ, J. Manuel (Madrid). Monedas hispano-árabes halladas en las islas de Ibiza y Formentera: colecciones locales.

— CANO AVILA, Pedro (Sevilla). Monedas califales halladas cerca de Alcaudete (Jaén).



— CANTO GARCIA, Alberto (Madrid). Catálogo de las monedas andalusíes del Ashmolean Museum (Oxford), I. Períodos Omeya y Taifa.

Monedas andalusíes de época Taifa en el British Museum.

— CHINCHILLA GOMEZ, Marina (Madrid). Alcancías hispano-árabes en el MAN.

— DOMENECH BELDA, Carolina (Alicante). Revisión de un hallazgo de monedas árabes de Elche (Alicante).

— DOTY, R. G. (Washington). Hispano-arabic coins in the National Numismatic Collection (Smithsonian Institution).

— FONTENLA BALLESTA, Salvador (Madrid). Los tesorillos nazaries de Macael.

— FROCHOSO SANCHEZ, Rafael (Madrid). Las monedas de Madina al-Zahra.

— FROCHOSO SANCHEZ, Rafael (Madrid); GODOY DELGADO, Francisco, y MORENO GARRIDO, M.^a Jesús (Córdoba). Nuevo tesoro de moneda hispano-musulmán hallado en la barriada

del parque Cruz Conde, de Córdoba.

— HOVEN, Bengt E. (Stockholm). Spanish Umayyad coins in the National Museum (Stockholm).

— IBRAHIM, Tawfiq (Madrid). Adiciones al oro del Califato Omeya de Córdoba.

La colección de improntas del Instituto de Valencia de D. Juan.

— JIMENEZ, Julio (Madrid). Una moneda inédita de la ceca al-Mansura a nombre de Hisam II.

— KASSIS, Hanna (Vancouver). Remarks on the North African Islamic Numismatic Collections.

— MAROT, Teresa (Barcelona). Monedas omeyas halladas en el mercado romano de Gerasa (Jordania).

— MARTIN-PEÑATO, M.^a José (Madrid). La ceca de Toledo con Almamún.

— MARTINI, Rodolfo (Milán). Le monete hispano-arabe nelle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano, con particolare riferimento alla collezione Castiglioni.

— RODRIGUES MARINHO, José (Lisboa). As

moedas hispano-muçulmanas da coleção Justino Cúmano numa carta de Pascual de Gayangos.

— RODRIGUEZ LORENTE, J. José (Madrid). Transcripción de letras árabes a los principales lenguajes europeos.

— SAENZ-DIEZ, Juan Ignacio (Madrid). Colecciones del Museo Municipal de Sevilla, Arqueológico de Córdoba y Museo de Viena.

— SOLER, María (Lérida). La colección de moneda árabe del Gabinete Numismático de la Fundación Pública del Instituto de Estudios Ilerdenses de la Diputación de Lérida.

— VICENT, Ana M.^a, y MARCOS, Alejandro (Madrid). Catálogo de las colecciones de moneda hispano-árabe del Museo de Córdoba.

Con motivo de este Congreso se realizó una pequeña pero selecta exhibición de monedas hispano-árabes en la vitrina 13 de la sala 29 del museo. La muestra está formada por 117 piezas que ilustran los grandes períodos históricos de la presencia árabe en España: mone-

das transicionales, Emirato, Califato, Taifas del siglo XI, Almorávides y sus Taifas, Almohades y sus Taifas, Reyes de Murcia, Reyes de Granada y una serie de imitaciones cristianas que se realizan en algunos de estos períodos. Esta vitrina ha sido seleccionada como «pieza del mes» en enero de 1991 y por este motivo ha permanecido expuesta al público una vez finalizado el Jarique, y ha sido explicada los sábados y domingos a las 11,30 de la mañana por Juan Antonio Rodríguez Mérida.

Otros actos que han tenido lugar con motivo de este III Jarique de Numismática Hispano-árabe fueron la visita el viernes 14 al Museo Casa de la Moneda, donde su director don Rafael J. Fera y Pérez realizó una interesante explicación de algunas de sus salas, finalizando la visita con un aperitivo y un obsequio a los congresistas.

La clausura de este encuentro, cuya sesión abrió la doctora Alfaro recordando la importancia numismática del lugar en que se hallaban, se celebró en las Salas Nobles del museo el domingo día 16. A continuación, y entre otras conclusiones generales, se fijó la fecha del 31 de marzo de 1991 como límite para el envío de los textos originales de las comunicaciones presentadas. En este acto, igualmente, tuvo lugar la presentación de las Actas del II Jarique celebrado en Lérida, a cargo de doña María Soler, directora del Gabinete Numismático de Lérida. Por último, se realizó la presentación de candidaturas para la elección de la sede del IV Jarique, que, por este orden, fueron las de Toledo, Tudela y Córdoba. En vista de que se presentaron tres candidaturas, el doctor Sáenz Díez propuso establecer una comisión formada por siete personas para estudiar las propuestas de cada una de ellas y decidir la más apropiada. La jornada finalizó

con la actuación del grupo hispano-árabe de danza de Shokry Mohamed, que interpretó siete danzas dife-

rentes del mundo árabe y, por último, el museo ofreció un aperitivo a los asistentes.

BIBLIOGRAFIA

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara: *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988, 403 páginas, 177 fotografías en blanco y negro, 39 en color, 28 x 21,5.

El estudio de la imaginería medieval española ha sufrido un inmerecido desfase a consecuencia del papel protagonista representado por la escultura monumental. A excepción de los catálogos monumentales provinciales y los clásicos estudios de Mahnn y Weise, hasta época reciente no se ha acometido la investigación de este capítulo con entidad propia en la Historia del Arte. Desde 1978, en que aparece el libro de C. J. Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, se han ido sucediendo una serie de publicaciones monográficas, entre las que hay que contar la referente a la *Imaginería mariana en la provincia de Cáceres*, de F. García Mogollón (Cáceres, 1988), y la *Imaginería medieval mariana en Navarra*, objeto de esta reseña.

La autora hace un exhaustivo análisis tanto de la imaginería mariana románica como gótica, recopilando, rigurosamente, los ejemplares existentes actualmente en la provincia navarra. Inicia el libro con una introducción en la que desarrolla diversos aspectos importantes para conocer la problemática de la imaginería mariana: el culto, la iconografía, la aparición de las imágenes tridimensionales, el papel de las reliquias en la aparición de las imágenes marianas y la imaginería mariana en Europa occidental, para entrar luego en el análisis de la imaginería navarra, reino en el que tuvo especial incidencia el culto mariano.

A partir de las investigaciones de la autora, se puede colegir que ninguna de las imágenes románicas es anterior al siglo XII, en tanto las góticas se prolongan hasta comienzos del siglo XVI, siguiendo las pautas artísticas de la evolución del estido en Europa. Si Francia ejerció una sólida influencia, motivada en parte por las relaciones políticas entre ambos reinos en los primeros siglos del gótico y la propia importancia artística del vecino país, posteriormente fue el estilo borgoñón y el flamenco los que ocuparon el vacío anterior.

Un punto de especial importancia es el relativo a las denominadas por la autora las *imágenes-modelo*, que ejercieron su impronta sobre el entorno geográfico de aquéllos, motivado por la importancia de los santuarios titulares y el prestigio de que gozaban ellas mismas por la fama de sus prodigios y la devoción. No siempre los prototipos son imágenes de gran calidad artística; la Virgen de Rocamador, de Estella, es francamente popular. Las titulares de Ujué y Sangüesa no son particularmente sobresalientes. Son, en cambio, obras de primer orden las de las catedrales de Pamplona y Estella y las de los monasterios de Irache y Fitero, así como la de la colegiata de Roncesvalles.

Aparte de las influencias foráneas a través de las cuales se detecta la mano de Alejo de Vahía en la Virgen adquirida recientemente por el Museo de Navarra —de anterior proveniencia

alavesa—, que se suma a su amplia labor realizada en Castilla, como ha demostrado J. Ara, es interesante la huella aragonesa, ya desde época románica, como se ve a partir de los ejemplares de Nuestra Señora de Salas y la Virgen Goda, que generaron varias representaciones en Navarra —Morentin, Zurucuain y Luquin, y Mendaza, Sesma, Zabal y Garde—. Otro tanto sucedió en época gótica a partir del retablo de plata regalado por Pedro IV al santuario de Salas.

Queda suficientemente explicitada la importancia de la orfebrería navarra en el terreno de la imaginería, lo que presta una característica especial a este tipo de arte, en mi opinión sin igual en el país, por más que otras regiones hayan destacado en el campo de la orfebrería.

Por otra parte, a través del presente estudio pueden asimilarse a los distintos tipos indicados por la autora

PÉREZ, Christine, *Monnaie du pouvoir. Pouvoir de la monnaie, Une pratique discursive originale: le discours figuratif monétaire (1er s. av. J. C.-14 ap. J. C.)*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 332, París, Les Belles Lettres, 1986, 527 pp.

Nos llega el volumen 71 del «Centre de Recherches d'Histoire Ancienne» de la Universidad de Besançon, constituido por el trabajo de Christine Pérez, de cuya autora también hemos conocido posteriormente su libro editado por Errance, «*La monnaie de Rome a la fin de la republique. Un discours en images*», París, 1989.

Rompiendo con las estructuras que en los trabajos de numismática antigua estábamos acostumbrados, este libro nos sorprende ya desde su título: «*Monnaie du pouvoir. Pouvoir de la monnaie*». Su aportación más valiosa es la original interpretación que la autora hace, dentro de los límites cronológicos de su estudio, de una nueva concepción de la moneda romana, consti-

obras que aparezcan fuera de la geografía navarra; tal es el caso de la hermosa imagen, hoy propiedad del Metropolitan Museum de Nueva York, perteneciente al debatido grupo denominado tipo vasco-navarro-riojano, catalogada en el citado centro simplemente como obra no española (W. D. Wixom: *Medieval Sculpture at the Cloisters, The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, invierno 1988/89, p. 32, n.º 53.67).

Así pues, la presente publicación se presenta como una obra importante en el terreno de la escultura gótica. La autora ha trabajado con dedicación y seriedad, obteniendo resultados excelentes. El texto se complementa con un rico aparato ilustrativo y gráfico, de gran utilidad para el lector, además de una exhaustiva bibliografía sobre el tema, que demuestra el sólido conocimiento de este capítulo del arte medieval en Europa.

tuyendo una absoluta novedad este tratamiento, ya que hasta la fecha no había sido concebido, desde el punto de vista de la lingüística, ningún tema de numismática.

Christine Pérez recurre a los métodos del análisis semiológico necesarios para estudiar la extraordinaria variedad de tipos que constituyen el discurso transportado por la moneda. La semiología nos enseña a leer la imagen, y esta lectura constituye la base de todo análisis, ayudándonos a aprehender la imagen grabada sobre la moneda.

En contacto continuo con las grandes figuras de la semiología (U. Eco, F. Saussure, Cl. Cossette, Martinet, etcétera), la autora, en su introducción, nos expone una valoración de la mone-

da romana como soporte de un discurso en imágenes, en «*bandes dessinées*» (B. D. de la antigüedad), que cuentan la vida, las costumbres, las aspiraciones de los romanos de esta época, y se afirman como un útil importante de dominación y de poder. Es el discurso por la imagen, el lenguaje *codificado* de la antigüedad: el lenguaje simbólico.

Después de haber examinado este tipo de discurso como instrumento de propaganda, como el lugar de los enfrentamientos ideológicos que alteran los últimos años de la República en Roma, llega a la conclusión de que este discurso monetario funciona como una *institución social*. Ofrece, por tanto, un magnífico terreno de investigación al semiólogo, al historiador y al sociólogo. Finalmente, establece la limitación de su trabajo al estudio del *discurso*, del cual la moneda es el vehículo; sin proceder a la investigación de la institución monetaria en sí, dejando de lado los problemas muy importantes de las fluctuaciones monetarias y de la situación económica de los destinatarios, sin olvidar la gran presión que ellas realizan en el desarrollo de los acontecimientos políticos; concretamente en los últimos años de la República y en aquellos a través de los cuales se realiza el establecimiento del Principado.

Tres partes, claramente diferenciadas, integran el libro. El capítulo I se abre con «*La monnaie et son discours: Modes d'approches et d'investigation*». En él encuadra dos grandes apartados. El primero lo forma el material numismático y su aproximación metodológica. Partiendo de una descripción y análisis del documento monetario, una distribución cronológica y evolución de las acuñaciones, cierra este apartado con la moneda como soporte del discurso figurativo.

El segundo apartado, «*Le champ monétaire et son*

fonctionnement», considera en él a la moneda como el lugar de una forma de comunicación, estudiando el contexto y mensaje (vida política, religiosa, cultural de la Roma del último siglo), los códigos (epigráficos, tipológicos y culturales) y el soporte metálico (oro, plata, bronce) para con un estudio de la moneda como lugar de los conflictos políticos, cerrar este capítulo.

«*Le discours figuratif monétaire: Analyse sémiologique et mise en forme rhétorique*», titula el capítulo II. En él, la autora hace una valoración del discurso figurativo como tendente a reproducir los gestos, el lenguaje, las conductas de una práctica social determinada; la que organiza el funcionamiento de la *civitas romana*, permitiendo al *cives Romanus* asumir una vida social constantemente perturbada por sus contradicciones internas.

El capítulo III, «*L'instrument monétaire et son fonctionnement comme outil de domination*», queda dividido en dos partes: a) el discurso monetario como lugar de la reproducción cultural, estudiando la propaganda de los miembros de las *gentes* y de los *imperatores*, y b) el discurso monetario como instrumento de la aculturación imperialista transportado por la moneda, con dos consideraciones del mismo: en su forma *brutale* del discurso imperialista de Roma (el culto de la Victoria y de la barbarie vencida) y en su forma *diffuse* (la moneda como vehículo del mito de la *Pax Romana* y de sus carismas, propagándose en el mundo).

Una conclusión, muy bien esquematizada, y los índices cierran esta parte final del libro. Insistimos en la valiosa ejecución de estos últimos, divididos en cinco apartados: Index nominum, rerum, de monedas republicanas en el orden establecido por Crawford, Sydenham y monedas del Principado de Augusto por Mat-

tingly, así como el índice de figuras.

La bibliografía es moderna y actualizada: de numismática (obras generales y estudios puntuales) y de lingüística, semiología, antropología y sociología. Unos amplios esquemas insertos en las partes más esenciales del libro aclaran los conceptos del texto.

Vidal Mayor, Edición facsimilar en vol. I; vol. II: Estudios de UBIETO ARTETA, Antonio; DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús; FRAGO GRACIA, Juan Antonio, y LACARRA DUCAY, M.^a del Carmen. Excma. Diputación Provincial e Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1989; vol. I: 276 folios y 156 miniaturas; vol. II: 166 págs. (37,5 × 25).

Jaime I el Conquistador manifestó especial interés por unificar la diversidad foral aragonesa y encomienda al obispo don Vidal de Canellas la realización de los estudios que condujeron a una propuesta de código único para todo el reino. Parece que se aprueba en las Cortes de Huesca un texto latino, relativamente corto, la *Compilatio Minor*. Al obispo Vidal se debe la *Compilatio Maior*, nombre aplicado también a la obra *In excelsis Dei thesauris*, compuesto en latín. Perdido este texto actualmente, existen dudas de que el *Vidal Mayor* corresponda exactamente a la traducción de aquél. Que el autor de ambas compilaciones, la latina y la romance, sea Vidal de Canellas está fuera de duda, «a reserva de las discrepancias parciales que puedan mostrarse entre el texto romance y el latino», afirma J. Delgado Echeverría.

Vidal de Canellas, nacido probablemente en la localidad penedesana de Canyelles hacia el último tercio del siglo XII, estudió en la Universidad de Bolonia. Allí conoce a Raimundo de Peñafort, entonces maestro de la Universidad y luego compilador de las Decretales de Gregorio IX. Es elegido obispo de Huesca en 1237 y aparece a menudo siguiendo a la corte del rey,

Creemos que este libro inaugura una nueva concepción histórico-numismática. Valoramos grandemente la capacidad de la autora, quien nos abre nuevas formas y vías para el estudio de la numismática con su moderna visión semiológica.

del que recibe el encargo antedicho. La primera miniatura recoge el momento: el rey sentado en su trono, rodeado de los miembros de la corte, encarga el trabajo al prelado sentado en un solio inferior.

El *Vidal Mayor* es una obra capital del derecho aragonés, compuesta en nueve libros, cuyos títulos están inspirados en el *Codex*. Fue dirigida a los «foristas» y su intencionalidad didáctica aparece patente del principio al final. Posterior a 1247, significó un fracaso como texto legal, pues no hay ningún testimonio de que dicha obra haya sido completada con fueros posteriores, como se hizo con la compilación menor, y es lógico en una colección de leyes.

Si del *In excelsis Dei thesauris* no ha llegado ningún ejemplar, del *Vidal Mayor* se conserva tan sólo el ahora publicado en edición facsimilar; el original fue adquirido por el Paul Getty Museum en 1983, tras un largo peregrinar de mano en mano de particulares desde comienzos del siglo pasado; Luis Franco López (1818-1898) fue el primer poseedor.

La Excma. Diputación Provincial y el Instituto de Estudios Altoaragoneses de Huesca han tenido la feliz y generosa idea de editar la obra en dos volúmenes, uno

correspondiente al facsímil y el otro a cuatro estudios excelentes de otros tantos especialistas de distintos aspectos: Antonio Ubieto Arteta (†) —los precedentes de los «Fueros de Aragón»—, Jesús Delgado Echeverría, *Vidal Mayor*, —un libro de Fueros del siglo XIII—, Juan Antonio Frago Gracia —el marco filológico del *Vidal Mayor*— y M.^a del Carmen Lacarra Ducay —las miniaturas del *Vidal Mayor*: estudio histórico-artístico.

No se escatimaron medios para la realización de este espléndido trabajo; por ello, hubiera coronado la labor una transcripción del texto, con la consiguiente revisión de la edición de G. Tilander (*Vidal Mayor, traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei thesauris», de Vidal de Canellas*, editado por G. T., I: *Introducción y reproducción de las miniaturas del ms. Perrins, 112*; II: *Texto*; III: *Vocabulario*; Lund, Hakan Ohlssons, 1956), punto de referencia obligado en la investigación; él fue el descubridor de la obra para el mundo científico.

Un capítulo importantísimo es el artístico; el texto, escrito en letra gótica, se acompaña de ciento cincuenta y seis miniaturas, bastante grandes las que inician el prólogo y cada uno de los nueve libros, y el resto más pequeñas. Es el libro miniado más rico después del ejemplar de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, actualmente en la biblioteca del monasterio de El Escorial. Como en éstas, reúne un programa iconográfico espléndido, imprescindible para el conocimiento de la sociedad medieval, no sólo desde el ángulo jurídico —básico, por otra parte—, sino también de toda la esfera social con sus costumbres, oficios,

modas, habitáculos, etcétera. El análisis detallado de cada una de las miniaturas, relacionadas con el texto, ha significado un avance fundamental en este capítulo, que hasta el momento había recibido sólo estudios parciales por parte del citado investigador sueco, C. M. Kauffmann y Delgado Echeverría, fundamentalmente; estudios, por otra parte, de mérito nada desdeñable, por cuanto han facilitado la interpretación de escenas.

Además de la iconografía, es importante un estudio estilístico, donde se demuestra su carácter de internacionalidad, pues participa de las corrientes artísticas inglesa y francesa, desarrolladas en los talleres cortesanos de la segunda mitad del siglo, sin olvidar centros hispanos contemporáneos —Cataluña y Navarra—. Analizados los citados centros, la profesora Lacarra estima, en espera de futuros hallazgos documentales, las ciudades de Huesca y Pamplona como posibles lugares de origen del posible traductor del texto latino Miguel López de Zandio. Determinados modismos navarros le inclinan más por la segunda opción; su actividad, documentada entre 1297 y 1305 —coincidentes con el reinado de Juana I y Felipe el Hermoso de Francia (1284-1305)—, puede demostrar fehacientemente la iluminación de las miniaturas por entonces, si se tiene en cuenta que la fase de elaboración era sucesiva al trabajo del calígrafo.

El *Vidal Mayor*, pues, colma una laguna en el panorama tanto legislativo como idiomático, social y artístico de la segunda mitad del siglo XIII, no sólo aragonés, sino también hispánico e internacional.—**Angela Franco Mata**

Los caminos y el Arte. VI Congreso Español de Historia del Arte CEHA. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1989, 3 vols., láminas (24 × 17).

Durante los días del 16 al 20 de junio de 1986 se desarrolló en Santiago de Compostela el VI Congreso Español de Historia del Arte, que bajo el tema «Los caminos y el arte» reunió a numerosos investigadores de toda España, quienes expusieron e informaron a los asistentes una muestra de sus estudios en este terreno.

Resultado de estas jornadas fue la publicación en 1989 de las Actas del Congreso donde aparecen las comunicaciones presentadas y que analizaremos a continuación.

Los tres volúmenes de las actas corresponden a una clasificación por temas o secciones. Así, el primer tomo lleva por título «Los viajes como fuente histórico-artística» y agrupa un total de dieciséis comunicaciones. Mientras en algunos de estos trabajos se nos muestra cómo el hecho mismo del viaje es el protagonista de numerosas obras, en otros vemos cómo las influencias viajeras que reciben los artistas, ya sea por estudios o en el extranjero o bien por viajes esporádicos, serán decisivas para el desarrollo de su obra.

En el segundo volumen, «El arte en los caminos», las 39 comunicaciones presentadas recogen diversos aspectos que pueden relacionar las vías de comunicación con elementos artísticos de su entorno. De este modo nos encontramos con temas tan diversos como: estudios históricos y arqueológicos de puentes, fortificaciones, catedrales, etcétera. También son nu-

merosos los trabajos sobre temas jacobeos y de peregrinación, destacando su abundante procedencia compostelana. No deja de ser lógico este hecho si tenemos en cuenta que Santiago de Compostela fue la sede del congreso.

Por último, el tercer tomo agrupa las comunicaciones relacionadas con el tema: «Caminos y viajes en el arte. Iconografía», con un total de dieciséis trabajos. Es en esta sección donde encontramos las diversas manifestaciones artísticas que recogen iconográficamente temas relacionados con el camino, tanto en sentido físico como metafórico.

En definitiva, es de señalar la importancia que este tipo de estudios tiene para la mejor comprensión de nuestro pasado histórico. Sería de desear una mayor proliferación de trabajos encaminados a la reactivación de las investigaciones sobre vías de comunicación y elementos asociados a las mismas. En este sentido, las Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte suponen una ayuda inestimable para todos los que estamos interesados en el estudio de las vías de comunicación a lo largo de nuestra historia, pues como dice Hueso Montón en la introducción: «Los caminos fueron el cauce artístico de unos hombres y unas sociedades, más o menos lejanas a nosotros, en su deseo de perpetuarse de cara al futuro y de reflejar sus formas vitales».—**Samuel Ruiz Carmona**

POSAC, Carlos, y PUERTAS, Rafael: *La basílica paleocristiana de Vega de Mar*. Marbella, 1989, Gráficas Peralta. Edita: Ayuntamiento de Marbella. 139 pp. 26 láms., 9 figs. y 5 planos.

Descubierta a comienzos de siglo, cuando se pretendía repoblar de arbolado

una zona pantanosa cercana a San Pedro de Alcántara, pronto los hallazgos mos-

traron el interés del yacimiento, yendo a parar algunos restos de la primera excavación al Museo Arqueológico Nacional. Tras los trabajos de Pérez de Barradas y la posterior Guerra Civil, el abandono de Vega de Mar fue incrementándose durante una treintena de años hasta el comienzo de nuevas excavaciones entre 1977 y 1981.

El resultado de estas últimas campañas arqueológicas, así como la recogida de datos de algunas piezas epigráficas, ha servido para precisar mejor la cronología y emprender unas acciones de conservación y consolidación de los restos existentes.

Los trabajos de Posac y Tricas permitieron incorporar nuevos datos aportados en la excavación de la Necrópolis a partir de 32 tumbas excavadas nuevas, más otras siete arrasadas por buscadores clandestinos. Lo que, unido a las 148 que excavó Pérez de Barradas, permite un estudio de tipologías que reflejan en varios gráficos: según tamaño de las tumbas, sus tipos y su orientación. Unas conclusiones acerca de este tema se recogen en las páginas 32-33.

Entre los hallazgos hay que destacar la aparición de tres nuevos tipos de cerámica, que vienen a unirse a las tipologías desarrolladas ya por Hübener a partir de las piezas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional. Se trata de unas jarritas que apuntan a una cronología del siglo VII. Otras piezas cerámicas como copas o cazuelas oscilan en fechas que van de la segunda mitad del siglo V a inicios del VI.

El hallazgo de algunos fragmentos de placas de mármol con temáticas figurativas (rapaces capturando conejos) es generalmente datado de época tardía, si bien en este caso los autores lo ponen en relación con un artista local. Entre los objetos de metal recogidos en la excavación hay que

mencionar hebillas, broches, algunos aros y un anillo. Sus tipologías responden a modelos tardorromanos y visigodos y una cronología de mediados del siglo VI. Mínimos, sin embargo, los hallazgos de vidrio, exceptuadas algunas cuentas y algunas monedas de Constancio II, Juliano II y Valentiniano II, remiten a fechas posteriores al siglo IV, si bien el desgaste de otros elementos metálicos de bronce habla de una dilatada vida y circulación.

Todos los elementos encontrados hacen suponer que la basílica se encontraría edificada en la segunda mitad del siglo VI. Una última parte del estudio se dedica a analizar el plano y espacios de la basílica, del baptisterio y recinto, con lo que se trata de aclarar las dos fases constructivas de ésta: una hacia el año 500, en la que se levanta gran parte del edificio, y otra a mediados del siglo VI, en que se realizan algunas reformas. Por lo que respecta a los dos ábsides, concluyen los autores, que el occidental se halla integrado en los esquemas rectangulares del edificio, mientras que el frontero sobresale de ellos. Este ábside oriental fue convertido en capilla o santuario del altar.

El baptisterio consta de tres piscinas y unas estancias donde se celebra la preparación ritual o donde tenían lugar los itinerarios litúrgicos sugeridos por Ulbert.

Los paralelos de la basílica y baptisterios tienen amplia significación en la Península Ibérica y Norte de Africa, lo que viene a avalar la abundante bibliografía citada y las menciones numerosas a excavaciones en curso en la zona de Extremadura.

De todo ello, concluyen los autores del trabajo que la población pudo tener sus orígenes en la mitad del siglo I, sufriendo graves daños tras el seísmo del año 365, reconstruyéndose a partir del último tercio del

siglo IV, a partir de cuando surgen las primeras tumbas en su entorno. En torno al año 500 erigieron la basílica, y a partir del siglo VI se añadiría la piscina cruciforme y se cerró al ábside oriental. La numismática que alude al siglo IV hace sospechar a los autores de este texto que fuera usada con funciones de amuleto

PUERTAS TRICAS, Rafael: *La cerámica islámica de cuerda seca en la Alcazaba de Málaga*. Málaga, 1989. Gráficas Urania. Edita: Ayuntamiento de Málaga. 100 pp., 61 figs., 11 láms. b/n y 10 color, 27,5 cm.

Realizado en 1984, el texto no pretende ser, en palabras de su autor, ni corpus exhaustivo ni antología de piezas bellas. De esta manera, en su primera parte del libro estudia los aspectos técnicos de la cuerda seca: su realización, colores y la variante de cuerda seca parcial o de verdugones. A ello se suma un ensayo tipológico de las principales formas existentes en el Museo de la Alcazaba de Málaga. Fuentes, platos, cuencos, orzas, botellas, bacinnes, candiles, tapaderas y diferentes tipos de jarras y uno de jarro.

De alguna de estas formas, las piezas conservadas son mínimas, caso de la discutible orza, la botella que parece más redoma, el bacin de gran lujo decorativo y el candil que, según Posac, tiene paralelos en forma y técnica en Ceuta.

La decoración de las piezas atañe a temas figurativos animalísticos propios del mundo musulmán: leones, pájaros y cervatillos, los concisos epigráficos, traducidos por Manuel Acien y los más abundantes vegetales. Una temática también ampliamente repetida es la geométrica de tipo rectilíneo y curvilíneo.

En cuanto a las piezas de verdugones, se repiten en mayor abundancia los temas epigráficos, vegetales y geométricos, mas no existe ningún ejemplo de tipo ani-

malístico. Por todo ello, aparecen otras variantes nuevas en el tema epigráfico y algunos motivos vegetales y geométricos que no encontrábamos anteriormente, como las arquerías y las cadenetas.

El trabajo viene completado por notas bibliográficas y una amplia colección de dibujos y fotografías en donde se muestra el estado actual del yacimiento y los hallazgos efectuados entre 1977-1981, que hoy se encuentran en el Museo de Málaga.—Pedro Lavado.

malístico. Por todo ello, aparecen otras variantes nuevas en el tema epigráfico y algunos motivos vegetales y geométricos que no encontrábamos anteriormente, como las arquerías y las cadenetas.

Al proceder esta colección de excavaciones llevadas a cabo en La Alcazaba de Málaga, no sólo se pueden obtener unas conclusiones más precisas en lo que atañe a tipologías y cronologías, sino que también se apuntan otros temas como el caso del análisis de arcillas y la existencia de esta cerámica calificada de lujo.

El autor concluye que las fechas de la cerámica de cuerda seca típica se enmarcan en los siglos XI y XII, mientras que la cuerda seca parcial, en los siglos XIII y XIV.

El catálogo de las piezas estudiadas alcanza el número de 196, que bajo los apartados de forma, tipo, número de inventario, lugar de hallazgo, dimensiones, descripción y observaciones acerca de su estado de conservación y restauración, se acompaña en páginas aparte de dibujos y fotos. Las siglas B y C que acompañan la numeración hacen alusión a la cuerda seca y los verdugones, respectivamente.

En fin, un completo corpus de cerámica de cuerda seca en ambas variantes, total y parcial que habrá que

usar de ahora en adelante y que viene a completar aquellas primeras puntualizaciones de Gómez More-

no, Llubí y el más reciente trabajo de Casamar y Valdés.—**Pedro Lavado.**

VOSSEN, Rüdiger: *Reisen zu Marokkos Töpfern. Forschungsreisen 1980 und 1987*. Con colaboraciones de Ullrich Masemann, Ilse Schütz, Silke Straatman y Karla Vossen. Hamburgo, 1990. Ed. Christians. 415 pp., numerosas fotografías en blanco y negro, 13 en color, gráficos y dibujos.

El profesor Rüdiger Vossen comenzó hace varios años con el estudio de la alfarería mediterránea. Primero fue la alfarería española, sobre la que realizó una completa y amplia guía en colaboración con Wulf Köpke y Natacha Seseña¹, y luego la propia alfarería marroquí a partir de la recogida de datos sobre el terreno, realizada en 1980 en colaboración con Wilhelm Ebert². Con estos trabajos y las numerosas piezas recogidas en la sección de Europa y Norte de África del Museo Etnológico de Hamburgo atesoró una de las más importantes colecciones y publicaciones sobre la zona mediterránea.

Pero, de nuevo este año de 1990, el mencionado profesor Vossen ha vuelto a sorprendernos con un nuevo libro que viene a recoger la continuación de aquellas investigaciones iniciadas en Marruecos en 1980 y proseguidas en 1987. El nuevo libro ha cobrado un aspecto más sugestivo, desde su título que anuncia unos «Viajes a los alfares de Marruecos», hasta una más completa documentación gráfica, en la que la imagen en color tiene un importante lugar.

Por otra parte, desde su introducción, el libro nos pone en contacto con algunas reflexiones de amplia actualidad en el panorama etnográfico, y en especial con esa nueva ciencia llamada *etnoarqueología*, en la que colaboran etnólogos y arqueólogos y que pretende servir de puente entre ambas ciencias. De esta for-

ma, la recogida de datos en directo a partir de informantes activos en países en vías de desarrollo, el análisis de las fuentes gráficas y escritas y las investigaciones comparativas entre recursos técnicos actuales y otros del pasado, ofrecen una visión nueva a los estudios sobre alfarería, considerada ésta como el estrato más elevado de un desarrollo cultural.

Otros temas que se manifiestan como novedosos son los relativos a *Arqueología viva y experimental* en la que cada vez son más numerosas las experiencias europeas, o los propios problemas que atañen al estudio realizado en Marruecos. Lo que es definido como la búsqueda de un rastro que delimite las diferentes tecnologías de modelado, decoración y cocción que se interpretan como *lenguajes de una tecnología regional y dialectos de una tecnología local*.

La introducción geográfica y socio-histórica es debida a Silke Straatman, abarcando no sólo el espacio geográfico y sus características climáticas, florales, faunísticas y las políticoeconómicas, sino un amplio panorama de la historia de Marruecos desde la prehistoria hasta nuestros días.

Los siguientes apartados se ocupan ya del tema de la alfarería masculina y femenina de Marruecos, analizando sus diferencias técnicas y ofreciendo datos de 267 lugares donde se encuentran estos alfareros, de un total de 350 censados. Con todo ello se procede a

establecer un estudio comparativo con los países vecinos del área mediterránea y a estudiar más profundamente algunos centros, como es el caso de Ifrane Ali, el mayor centro alfarero femenino de Marruecos.

El estudio de este centro en todos sus aspectos técnicos, unido a la propia información particular de esta población, se pone en contacto con el proyecto para un desarrollo integral de Ifrane Ali, ya que algunos problemas patentes allí atañen a la seguridad de las mujeres, que obtienen la arcilla en galerías bajo tierra, sin ninguna protección, lo que ha causado numerosas muertes, o en otros casos a aspectos como la dificultad de obtención de materiales combustibles para el horno de los alfareros, que hace proponer la utilización de un camión para conseguir ese combustible de fuera de la población, convertir los hornos en hornos de gas o repoblar la zona ampliamente para en un futuro más lejano permitir el autoabastecimiento y evitar la degradación del medio ambiente. Otros temas planteados dentro de este proyecto son los relacionados con el comercio, los precios y las perspectivas de futuro de este grupo artesanal con el fin de paliar algunas de las necesidades planteadas.

Otros centros alfareros estudiados en el presente libro son Slit/Beni Mesguilda o Ain Bouchrik, centros de alfarería femenina muy definidos en sus creaciones y de los que se recogen no sólo las tipologías, técnicas de producción y, en el caso de Slit, un amplio estudio sobre su decoración que es realizado por Ilse Schütz, que también establecerá las bases comparativas de la ornamentación alfarera de Slit y sus paralelos con la cerámica de Paterna del siglo XIII.

Otro capítulo del libro estará dedicado al estudio de los objetos cerámicos y hor-

nos usados para la preparación del pan. El trabajo se debe a Karla Vossen, que analiza en estas páginas todo el proceso de elaboración del pan y los objetos cerámicos vinculados con él, a la vez que estudia la construcción de un horno de pan en Ain Bouchrik y lo pone en comparación con las realizaciones de Ifrane Ali.

Otros centros alfareros estudiados en el presente volumen son el Kelaa des Sraghna y Settat, donde también trabajan mujeres. Todas las alfarerías del Norte del Alto Atlas ocupan otro capítulo, al igual que numerosas localidades del Sur, en el entorno de Marrakech y donde, por lo general, predomina una alfarería masculina que combina técnicas de modelado sobre piedras redondeadas y el torno de pie.

Una gran preocupación del libro se dirige hacia el conocimiento de los diferentes sistemas de torno empleados en las distintas zonas de Marruecos, haciendo numerosos paralelos con similares tecnologías usadas a lo largo de la evolución cultural de la alfarería, ya sea dentro del mundo griego o del mundo egipcio: Plataformas, tornos de mano, tornos usados por dos personas o el de pie son entre otras las soluciones técnicas estudiadas y que distribuyen sistemáticamente en el espacio geográfico. El mismo estudio tipológico se aplica con respecto a los hornos, sean éstos abiertos, excavados en el terreno o elaborados con materiales cerámicos, siendo muy ilustrativos los esquemas elaborados al respecto.

Con ayuda de numerosos gráficos y datos obtenidos por ordenador, se sistematizan los resultados relativos a los tipos de decoración (análisis, zonas de empleo, colores...), así como las técnicas de fabricación o cocción. Este apartado en la obra ha sido realizado por Ullrich Masemann y

tras éste se prosigue con un análisis de las funciones de estos recipientes cerámicos, así como una importante disgresión acerca de la competencia que tiene para esta cerámica la cada vez mayor expansión del plástico y algunos recursos artesanales caseros, como las latas y vasijas fabricadas con neumáticos viejos. Un proceso que afecta a una sociedad tradicional y que es altamente competitivo en la actualidad. Se incluye un apartado dedicado a la gastronomía marroquí, con inclusión de algunas recetas, que, naturalmente, se sirven de recipientes cerámicos, elaborados ex profeso para estas funciones.

Concluye el libro de R. Vossen con un apartado dedicado a la comparación de la cerámica y alfarería marroquí con otras mediterráneas, caso de España, Argelia o Africa Negra, de la misma manera que, según se planteó en la metodología inicial, se hace hincapié en los propios hallazgos arqueológicos y prehistóricos de Marruecos. Todo esto lleva a concluir al autor el papel desempeñado por Marruecos como puente entre Europa y Africa y entre la tradición islámica y la beréber. Una amplia referencia bibliográfica cierra el volumen, tratando no sólo los aspectos cerámicos de Marruecos, sino algún otro de tipo artesanal o iconográfico o de colecciones y piezas con las que se establecen los correspondientes vínculos comparativos.

El texto, bastante completo en lo que atañe a la alfarería marroquí del Rif, tiene algunas carencias para la zona del Atlas, en donde es de esperar que los autores dediquen posteriores es-

fuerzos. Saliendo fuera del simple catálogo de alfarerías y tipologías más representativas, ha dado un paso importante a la hora de analizar algunos aspectos, como la diferencia entre la alfarería femenina y masculina, los sistemas de fabricación y los diferentes tipos de torno, lo que permite un conocimiento de conjunto. Siguen existiendo problemas lingüísticos en lo que atañe a la terminología y denominación de vasijas, hecho que viene más que nada a mostrar la contradictoria cultura marroquí que oscila entre un afrancesamiento y una islamización, siendo el primer aspecto cada vez más progresivo y el último encontrarse a menudo confundido con el propio fenómeno nacionalista y beréber, con el que nada tiene que ver. Es, asimismo, destacable la preocupación por la incorporación de nuevos métodos y técnicas de trabajo, así como la búsqueda de soluciones a los problemas que tienen planteados los alfareros marroquíes en la actualidad. Es, en todo caso, un libro fácil de leer y con muchos apartados que nos harán reflexionar todavía mucho.—**Pedro Lavado.**

¹ VOSSEN, R.; KOEPKE, W., y SESEÑA, N.: *Guía de los alfares de España*. Madrid, 1974. Editora Nacional.

² VOSSEN, R., y EBERT, W.: *Marokkanische Töpferei. Töpferorte und -zentren. Eine Landesaufnahme* (1980). Bonn, 1986. Ed. Habelt.

Sobre éste, véase mi reseña en *BAEO*, XXIII (1987), pp. 416-418.

fensivos del limes romano, al igual que las formas de vida que caracterizaron aquella época. Sin embargo, faltaba algo que nos sensibilizara aún más con ese lejano mundo romano que, por lo general, vemos deformado en sus huellas monumentales y arqueológicas o un tanto oculto en el aspecto guerrero de sus legiones.

Por todo ello, es grata sorpresa encontrarnos con un libro que nos muestra las formas de juego y entretenimiento de los niños romanos y también de los adultos. Apoyándose en algunas representaciones escultóricas y pictóricas, Anita Rieche nos ofrece una cara desconocida de los romanos. Desde el «*Alea iacta est*», tantas veces repetido con matices fundamentales, hasta los más simples juegos de calle o de sociedad.

No todo queda reducido a juegos clásicos para niños y que pueden ser interpretados de múltiples formas en todas las culturas: pelotas, caballitos, escondite, teatro o juegos deportivos, sino que también encontramos en este libro, de una asombrosa sencillez, algunos juegos con tabas y con nueces que permiten innumerables variantes y que algunos hemos conocido en el ámbito rural.

Muchos de estos juegos forman parte de ese patrimonio cultural que poseen todos los grupos sociales. Así, el llamado juego en Delta nos recuerda el tejo inglés o el denominado juego de paciencia, basado en la cajita de Arquímedes, es una variante aún si cabe más complicada del juego chino del tangram.

Otros, como el *Ludus duodecim scriptorum*, han tenido una mayor difusión en el Mediterráneo, y hoy forman parte de algo muy propio de algunos pueblos como los griegos y los turcos. Me refiero a que con nombres como el Chaquete, Jaquete, Tablas o del

Emperador, fue bautizado este juego en el mundo medieval y hoy parece querer imponerse con la acepción moderna de backgamon.

Los juegos son siempre algo más que simples juegos o formas de pasar el rato. Así, el famoso Molino, en términos alemanes, fue siempre conocido como el Castro o Castillo y no está de más recordar que su imagen corresponde a la arquetípica del templo de Jerusalén. No hay que olvidar que una representación de este juego se halla en el suelo del Lithostratos de Jerusalén, donde los soldados romanos azotaron a Jesucristo y donde debían de pasar sus ratos de ocio.

Algunos de estos tableros y fichas nos son conocidos por su hallazgo en excavaciones y su exposición en algunos museos, si bien las reglas del juego han tenido una pervivencia muy distinta, no en vano la herencia latina y mediterránea ha pesado bastante, y algunas costumbres aún están vivas entre nosotros.

El libro está realizado en cartulinas de colores y permite conocer correctamente los juegos a través de los dibujos representados, con los que es muy fácil realizar una reproducción del juego sobre una cartulina mayor o madera. Las reglas son concisas y sencillas, y a menudo cuentan con un apoyo documental, según el cual los autores clásicos romanos mencionan tal juego o se ofrece una reconstrucción de tales actividades con imágenes extraídas de relieves y sarcófagos romanos.

Es de augurar que de la misma forma que el libro ha conocido ya dos ediciones, conozca otras muchas y siga siendo de gran utilidad para conocer esa cara oculta del mundo romano.—**Pedro Lavado.**

RIECHE, Anita: *So spielten die Alten Römer. Römische Spiele in Archäologischen Park Xanten*. Colonia, 1984, 2.^a ed. Edit. Rheinland. 22 cm.

Las reconstrucciones históricas de Xanten nos per-

miten conocer con bastante perfección los sistemas de-

ARTICUS, Rüdiger: *So lebten sie früher. Ein Kurzführer zur Archäologie und Volkskunde im Helms-Museum und seinem Aussenstellen*. Hamburgo, 1985. Ed. Dialog. 35 pp., 26 figs. (algunas en color), 21 cm.

El Museo Helms de Hamburgo tiene una pequeña, pero selecta colección de prehistoria y protohistoria, así como numerosos objetos del período de tiempo que abarca la Antigüedad y Edad Media. Si ello se une al Museo al Aire Libre de Kiekeberg y a algunas exposiciones temporales que contemplan etapas de un pasado más reciente, este museo cubre cumplidamente una periodización bastante completa que puede satisfacer al visitante más exigente o completar todo tipo de programa escolar.

Mas si ello no fuera poco, el montaje de vitrinas en el museo, así como algunos espacios destinados a taller en el mismo entorno y la posibilidad de seguir de forma fácil todo tipo de explicaciones por unas buenas maquetas, copias de objetos asequibles y manipulables o textos que combinan una correcta rotulación con otras formas de lenguaje visual, hace de este pequeño museo, cercano a Hamburgo y en la otra orilla del Elba, un lugar de visita indispensable para todos cuantos se interesen por temas arqueológicos y etnológicos.

Rüdiger Articus ha realizado desde sus experiencias en el Departamento Educativo una guía que bajo este título («*Así vivían antes*») permite un conocimiento de las diferentes etapas culturales. La mencionada guía parte de la historia del museo y sus colecciones, para luego continuar con las piezas expuestas en la planta baja que tienen que ver con el mundo germano y que se agrupan ante temáticas referentes a la vida cotidiana. Los cultos funerarios y algunos aspectos tecnológicos de los metales y la arqueología prehistórica, en general, ocupan otro apartado.

Finalmente, el arte de navegar entre los vikingos o el comercio del mundo germano y romano completan lo expuesto en este piso y mostrado por vitrinas en las que los objetos originales conviven con elementos reconstruidos o con restauraciones científicas, tal y como se desprende de las imágenes que acompañan al texto.

El piso superior ofrece en un grandioso diorama de 22 metros y en 17 etapas individualizadas la transformación de un espacio que viene a corresponder al propio terreno urbano de Harburg. Desde la etapa glaciario, el origen del hombre, las etapas de uso de piedra o metales hasta períodos del mundo medieval y moderno y la propia excavación última, el visitante sigue en esa casi banda cinematográfica una historia real y verdadera. Hoy, este espacio convive con un taller de sílex y de otros objetos prehistóricos en el que participan numerosos grupos y escolares.

Otros temas reflejados en las vitrinas de este piso son los relativos a los sistemas funerarios desde el Neolítico al mundo medieval o a la transformación de la agricultura y la tecnología dependiente de esta labor.

En el segundo piso se contraponen los sistemas de vida de los campesinos y de los nobles del mundo carolingio, y se hace alusión a algunos hallazgos o monumentos de este período. Otros temas recogidos en esta parte y señalados en la guía hacen alusión a las formas de enterramiento en urna o a los ajuares ofrecidos.

Podría parecer un tanto confuso el sistema de exposición empleado y los textos alusivos a esas diferentes facetas y formas de vida, mas el hecho de formar temas y completar espacios indivi-

dualizados permite un análisis y estudio particularizado para el público en general. Ello no quita para que el museo ofrezca algún tipo de exposición temporal, que también tienen que ver con el ámbito geográfico, caso de la de fotografía de inicios de siglo que se mostraba en mi visita de 1990, o alguna otra actividad de visita guiada o taller que vienen a apoyar a la exposición.

El tema etnográfico tiene su visualización en el Museo al Aire Libre de Kiekeberg y en él se ofrecen las más importantes tipologías

MORGENSTERN, Susie: *Musée Blues*. Ed. Gallimard, 1986. 48 pp. Ilustraciones de Jean Claverie.

En pocos casos conocemos la verdadera opinión de los niños ante la cultura y ante los museos. Por ello, es de alabar que Susie Morgenstern haya escrito este libro que, de manera autobiográfica y con espíritu de niño, nos ofrece una imagen cruel, pero real, de los museos.

Es cada vez más evidente que la cultura gana adeptos entre diferentes grupos sociales y que los nuevos conversos tratan de arrastrar a su vez con el ejemplo activo a otros más débiles. Y este es el caso de los niños en los museos, siendo cada vez más frecuente el ejemplo de los padres-arrastranños y el de los profesores-pastores que de formas poco convincentes, pero coactivas, se encargan de ejercer esa misión cultural.

El libro de Susie Morgenstern es una fresca brisa en este nuevo fervor cultural. Su protagonista, un niño, nos explica de forma palpable por qué tiene alergia a los museos y todas las ideas disparatadas que se le ocurren allí. Sus padres tra-

de viviendas y otros edificios entre los siglos XVII y XIX, sobre lo que hace una presentación e introducción reducida el texto, así como se presenta también la alternativa del conocimiento y estudio del entorno, a partir de unas visitas y excursiones que programa el museo.

Concluye el folleto con la oferta didáctica del museo, materializada en actividades, una maleta de arqueología y la amplia referencia de las publicaciones científicas y divulgativo-informativas.—**Pedro Lavado**.

tan por todos los medios de alimentar su espíritu y su gusto, mientras él piensa en patinar sobre los encerados suelos del museo y hacer estadísticas sobre los artistas muertos. Porque lo que el protagonista desea es tomar contacto con algo vivo.

Una idea genial del niño viene a servir de lección a los cultivados padres: Su propio museo. Un museo donde los recuerdos del pasado en primera persona conviven con objetos hilarantes. Un libro que no deberían dejar de leer los conservadores de museos o los padres y maestros conscientes de su labor educativa y cultural. Por un momento me vinieron a la cabeza las imágenes de aquel texto que se llamó: «Venturas y desventuras de un visitante individual en el museo»¹.

¹ LAVADO, Pedro: «Venturas y desventuras de un visitante individual en el museo». *Actas de las VII Jornadas Estatales de los DEAC de Museos*. Albacete, 1989.

Pedidos, ventas e intercambio:

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13 - 28001 Madrid (España)

Teléf. (91) 577 79 12

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Archivos
Dirección de los Museos Estatales