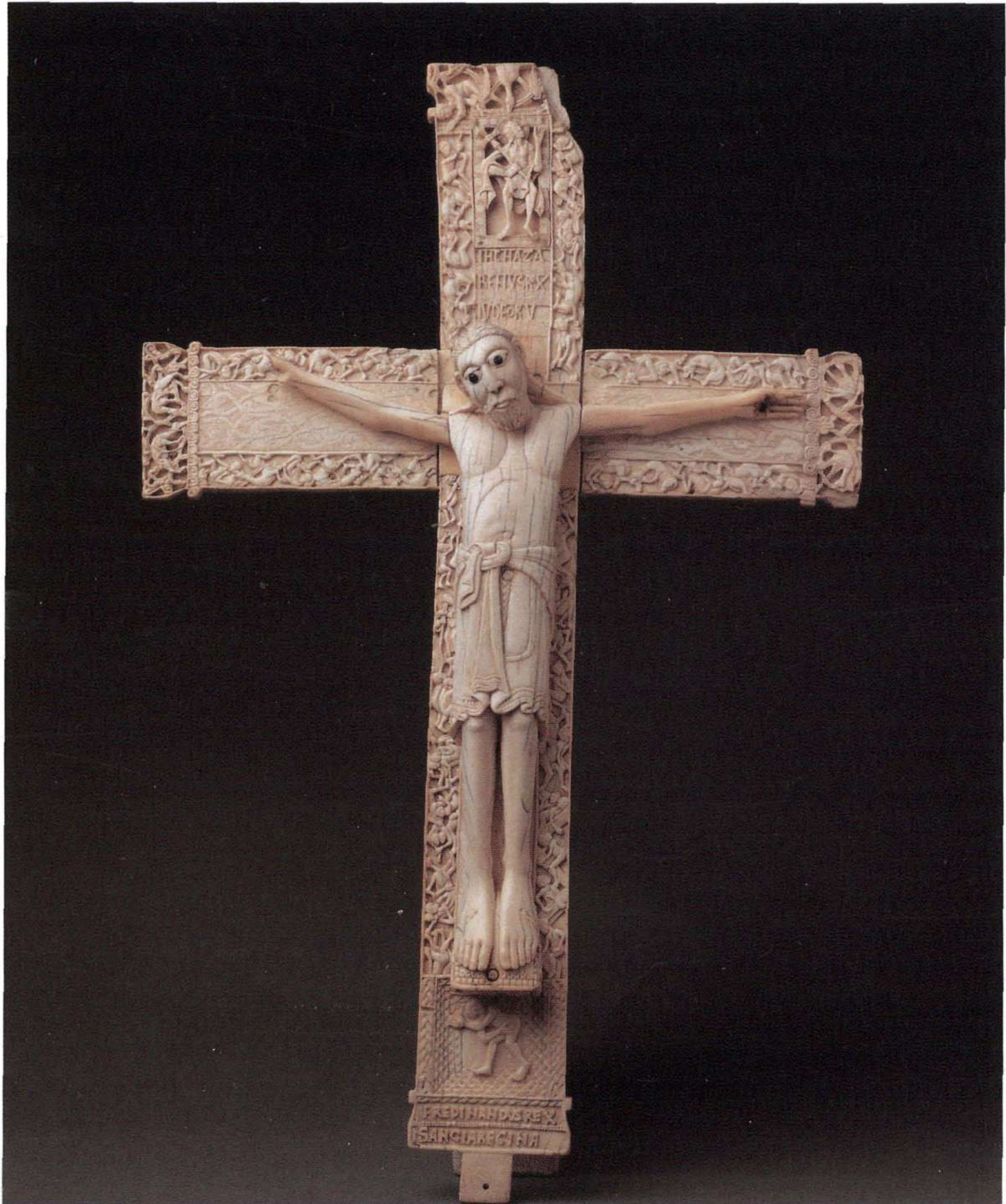


Z-556

# Boletín del Museo Arqueológico Nacional











# Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Tomo IX, n.<sup>os</sup> 1 y 2 – 1991



## **DIRECTORA**

Dra. D.<sup>a</sup> María Carmen Pérez Díe

## **SECRETARIA**

Dra. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Angela Franco Mata

## **COMITE DE REDACCION**

Dr. D. Juan Zozaya Stabel-Hansen

Dra. D.<sup>a</sup> Carmen Alfaro Asins

Dra. D.<sup>a</sup> Carmen Cacho Quesada

Dra. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Angela Franco Mata

D.<sup>a</sup> Angela García Blanco

D.<sup>a</sup> Carmen Mañueco Santurtún

Dr. D. Iván Negueruela Martínez

Dra. D.<sup>a</sup> Alicia Rodero Rianza

D.<sup>a</sup> Luisa Aisa López

Edita: MINISTERIO DE CULTURA  
Dirección General de Bellas Artes y Archivos  
Dirección de los Museos Estatales  
Imprime: Didot, S.A. C/ Nervión, 3 - 6.º - BILBAO  
Nipo: 301-91-058-3  
ISSN: 0712-5544  
Depósito legal: BI-35-92



## HOMENAJE A CIRIACO SESMA



**E**N Citruénigo, en plena Ribera navarra, el día 4 de mayo de 1925, nace Ciriaco Sesma Fernández, nuestro querido e incomparable «Calibre», ejemplar noble y recio de las grandes virtudes que, a lo largo de la Historia, han caracterizado al pueblo navarro.

De la mano del Profesor D. Joaquín María de Navascués, natural también de Citruénigo, a quien le conocía desde niño, vino a Madrid y al Museo Arqueológico Nacional, cuya dirección ejercía el ilustre profesor, el día 5 de octubre de 1955.

En dicha fecha tomó posesión de su cargo, como subalterno del citado Museo.

Al ser creado el Patronato Nacional de Museos, pasó a formar parte de la plantilla del personal laboral de dicho Patronato, con destino en el Museo Arqueológico Nacional, en calidad de oficial de 2.º, desempeñando el puesto de jardinero del mismo.

Desde ese puesto y desde los que voluntariamente desempeñó, como mozo y varios más, llevó a cabo el inmenso trabajo que desarrolló a lo largo de los 35 años de vida laboral y profesional en ese Centro.

Unía a su gran humanidad y a su preparación profesional, y a la que fue adquiriendo a lo largo de su etapa laboral, una gran curiosidad por el conocimiento de las piezas museológicas en cuyo entorno se movía.

Podía decirse, y lo cierto es que así era en verdad, que amaba entrañablemente no sólo al Museo, a las personas que por él pasamos, sino a cada una de las piezas que formaban parte de sus fondos.

Su conocimiento llegó a ser tal que cuando no sabíamos la ubicación de cualquiera de las mismas, bastaba recurrir a Ciriaco, que no sólo nos comunicaba el lugar exacto donde se hallaba, sino la historia y el movimiento museográfico de ellos.

Como dije arriba, su humanidad y cariño por todo el Museo y por los que formamos parte del mismo a lo largo de su vida laboral, han dejado una huella inolvidable.



Desempeñó su trabajo bajo la dirección de cinco Directores: con el profesor Navascués desde su llegada hasta 1968. Desde septiembre de 1968 a abril de 1981, con el profesor Martín Almagro Basch. Desde finales de 1981 hasta octubre de 1986, con el profesor Eduardo Ripoll Perelló, con el profesor Alfonso Moure Romanillo hasta diciembre de 1988. Y finalmente con el profesor Luzón hasta su jubilación en mayo de 1990. Todos dieron pruebas constantes de su dedicación total a su trabajo de nuestro admirado «Calibre», y todos hicieron encendidos elogios del constante cumplimiento del deber, siendo un ejemplo vivo y constante para todos.

Una gran mayoría de los que pasaron o se formaron en el Museo, a lo largo de su vida laboral, ocupando hoy importantes puestos como Conservadores en la mayoría de los museos españoles, en las cátedras universitarias españolas y extranjeras, guardan un recuerdo inolvidable del mismo y hacen encendidos elogios.

Su afición a la lectura histórica, sobre todo a la que concernía a su tierra navarra, a la historia del Museo y a la procedencia de sus piezas, era extraordinaria. Cuánto aprendimos y comentábamos con él sobre monumentos históricos de Navarra; monasterios, iglesias, conventos, yacimientos arqueológicos, biografías de sus reyes y personajes históricos, historiografía, etc...! El mejor regalo que se le podía hacer era un libro sobre estos temas preferidos de él.

Cuando se iba acercando la fecha de la jubilación, cuánto temblábamos todos, pensando en el vacío tan enorme que iba a dejar y que no podría ser llenado por nadie, como así aconteció al llegar ésta.

Finalmente llegó el día, tan temido para nosotros, y tan feliz para él, ya que podía descansar un poco rodeado de su esposa, de sus dos hijas, y de su nieta, entre Madrid y Barbastro.

La despedida oficial que se celebró en el Museo, y a la que asistieron gran parte de los que convivimos con él a lo largo de su vida laboral, fue emocionante. Aunque sabemos que nos lleva a todos en el corazón, tanto al Museo, como a los que hemos formado parte del mismo, como nosotros a él, sin embargo, su hueco es difícilísimo de llenar y su figura ejemplar pertenece ya a la historia gloriosa de este Centro.



# SUMARIO

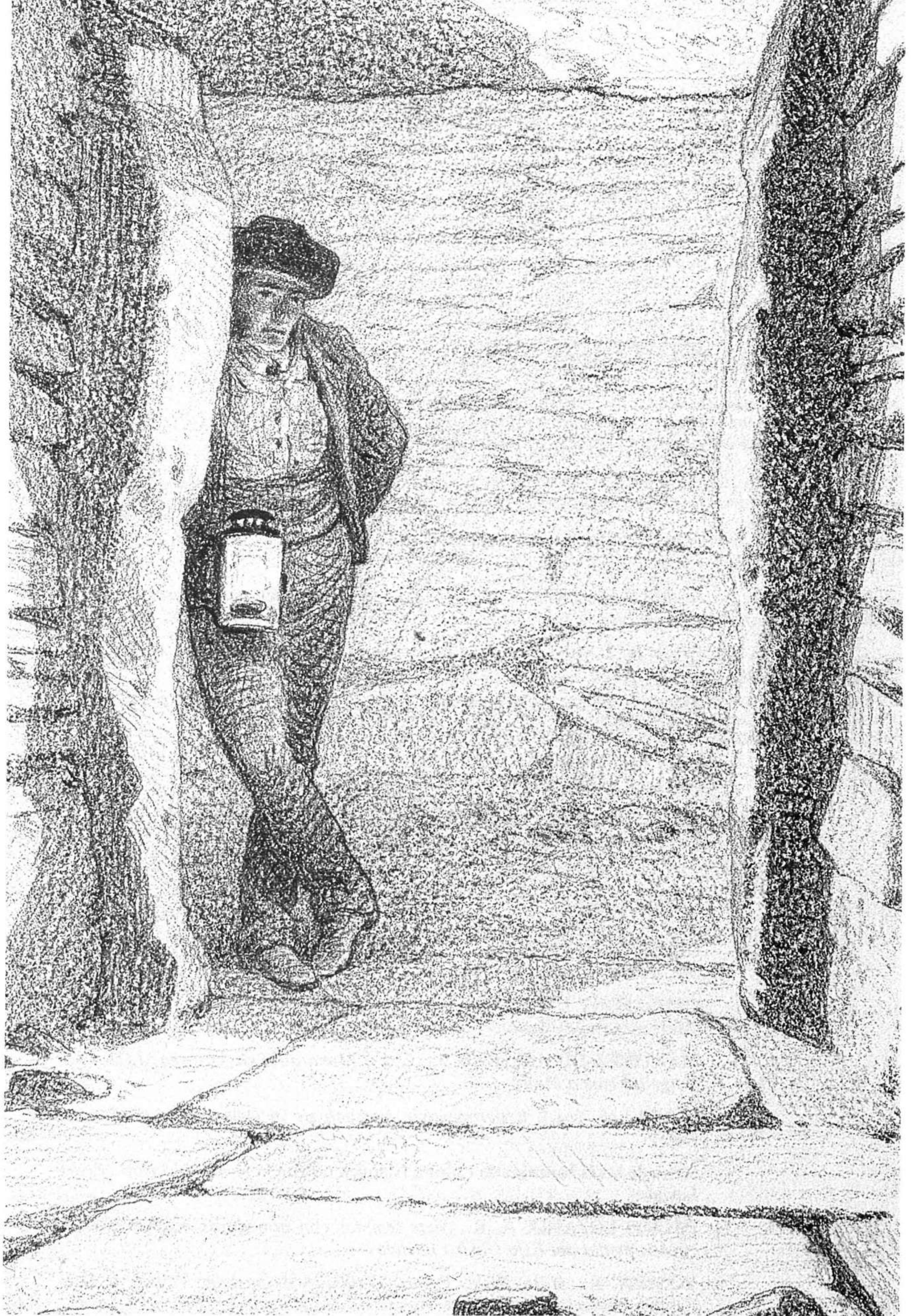
## ARTICULOS

	Págs.
MARIA BELEN, <i>Apuntes para una historia de la arqueología andaluza: Francisco M. Tubino (1833-1888)</i> .....	7
MERCEDES MARTIN DE LA TORRE, <i>Urnas cinerarias romanas de vidrio y plomo del Museo Arqueológico Nacional. Madrid</i> .....	17
IVAN NEGUERUELA MARTINEZ, <i>Aclaraciones sobre la denominada «Shapo» de Madrid</i> .....	29
ANGELA FRANCO MATA, <i>El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa</i> .....	35
JULIE A. HARRIS, <i>Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla</i> .....	69
ANGELA FRANCO MATA, <i>El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González</i> .....	87
LUIS ANTONIO DIAZ RODRIGUEZ, <i>El alabastro: un enigmático mineral industrial ornamental. Criterios para su reconocimiento</i> .....	101
ANA LUISA DELCLAUX BRAVO, <i>El Museo Arqueológico Nacional y la Red Europea de Museos</i> .....	113

## BIBLIOGRAFIA

OLIVE, M. y TABORIN, Y., <i>Nature et fonction des foyers préhistoriques (M.<sup>a</sup> José Fernández Benítez)</i> .....	117
CRUSAFONT I SABATER, M., <i>La moneda catalana local (s. XIII-XVIII) (Mercedes Rueda Sabater)</i> .....	118
MARTINEZ DE AGUIRRE, J., <i>Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425 (Angela Franco Mata)</i> .....	119
FANSA, M. (ed.), <i>Experimentelle Archäologie in Deutschland (Pedro Lavado)</i> .....	120
Actas de las II Jornadas de Cultura Islámica. «Aragón vive su historia» (Pedro Lavado) .....	122
PACIOS LOZANO, A. R., <i>Siete templos con armaduras mudéjares en la cuenca media del Esla (Pedro Lavado)</i> .....	122
VOSEN, R., <i>Höle. Stahl. Palast. Weihnachtskrippender Völker. (Cueva. Establo. Palacio. Nacimientos navideños de los pueblos) (Pedro Lavado)</i> ..	124





La cámara circular desde la galería.



## APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA ARQUEOLOGIA ANDALUZA: FRANCISCO M. TUBINO (1833-1888)

MARÍA BELÉN  
Universidad de Sevilla

**L**A exposición que prepara el Museo Arqueológico Nacional para divulgar su historia y evolución desde las primeras colecciones que lo fueron configurando ha obligado a revisar sus archivos y a despolvar la documentación más antigua. Se han rescatado así testimonios de gran valor cuyo interés trasciende, en muchos casos, el que pudieran tener en relación con la historia de los fondos que guarda esta institución, para convertirse en fuente de información valiosa acerca de la historia de la Arqueología española.

En estos expurgos han aparecido documentos que recogen dos donaciones de objetos variados que hiciera Francisco M. Tubino, ambas fechadas a lo largo de 1868, siendo director del Museo D. José Amador de los Ríos. Una de estas actas de donación se acompaña de una comunicación sobre los trabajos que Tubino realizó en la Cueva de la Pastora (Valencina de la Concepción, Sevilla). Aunque dicho informe se publicó íntegramente como reconocimiento oficial en *La Gaceta de Madrid* de 23 de marzo de 1868<sup>1</sup>, hemos considerado conveniente su inserción en las páginas de este *Boletín*, incluyendo los dibujos y planos que no se publicaron entonces, para facilitar su divulgación y aprovechar, además, esta circunstancia para airear la personalidad de aquellos primeros benefactores del Museo y para resaltar el importante papel que personajes como Tubino desempeñaron en el nacimiento de la Arqueología prehistórica en nuestro país.

La ocasión puede servir también para recordar la importancia del conjunto arqueológico de Valencina de la Concepción y la necesidad de que la Administración andaluza fomente un programa de estudio sistemático de este impresionante yacimiento calcolítico, que en los últimos años sólo ha sido objeto de investigaciones inconexas destinadas a enmendar descabros o a atender si-

tuaciones coyunturales, que en su mayoría no han tenido repercusión en la bibliografía científica.

Fue Tubino un andaluz ilustrado, interesado y entendido en campos tan variados como el periodismo político, la Historia, el Arte, la Antropología o la Arqueología, que vivió en Sevilla, el más rico de los ambientes intelectuales de la España de su tiempo<sup>2</sup>. La participación de Tubino en los círculos intelectuales sevillanos de la segunda mitad del siglo XIX fue activa e importante, relacionándose siempre con quienes como él representaban las corrientes de pensamiento más progresistas, positivistas y evolucionistas.

La influencia de Machado y Núñez debió ser especialmente importante. Compartían el mismo interés por el origen del hombre y, sin duda, pueden considerarse pioneros en la introducción de las teorías evolucionistas en nuestro país<sup>3</sup>. Machado y Núñez explicaba ya en 1860, tan sólo un año después de publicarse la primera edición del *Origen de las Especies*, el pensamiento de Darwin en la Universidad de Sevilla, y entre 1871 y 1874 publicó distintos trabajos acerca del tema<sup>4</sup>. En este último año apareció también la obra de Tubino *Darwin y Haeckel*<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> En relación con la biografía de Tubino, cf.: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Espasa-Calpe*, voz TUBINO; *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, 1979, t. VII: TUBINO; Aguilar Criado, E. (1990): *Cultura Popular y Folklore en Andalucía (Los orígenes de la Antropología)*, Sevilla, págs. 105-106 y 155 ss. En esta última obra encontrará el lector más datos sobre aspectos de la actividad de Tubino en otros campos y sobre el papel que desempeñó entre la intelectualidad sevillana de su tiempo.

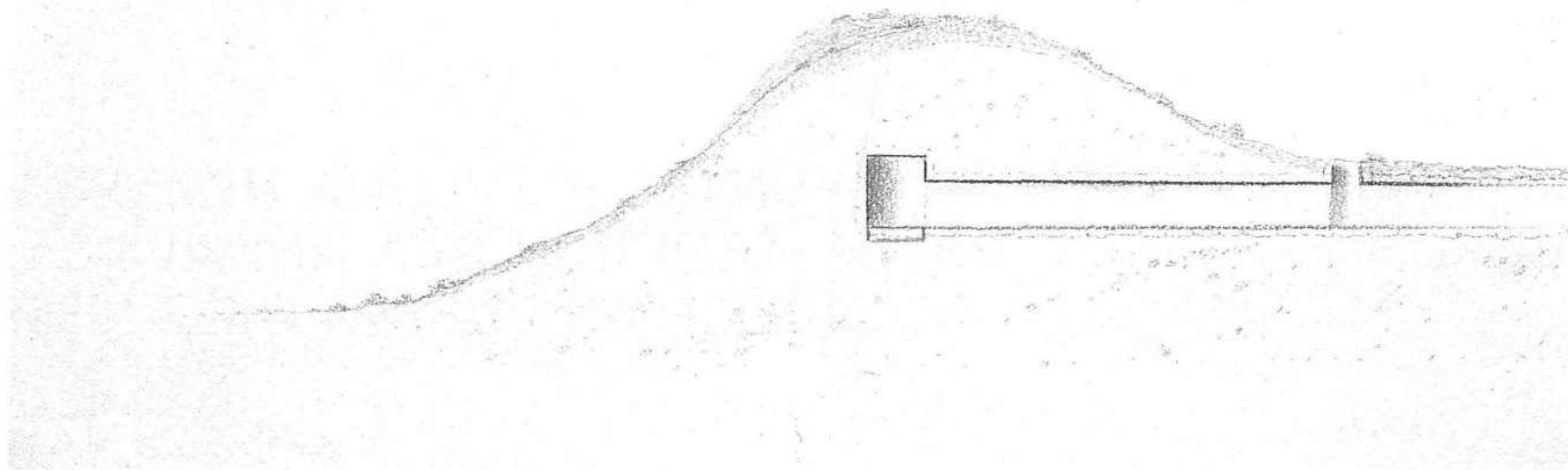
<sup>3</sup> Aguilar Criado, E.: Ob. cit. nota 2, pág. 105.

<sup>4</sup> En su repertorio encontramos títulos como: «Darwinismo», *Revista Mensual de Literatura, Filosofía y Ciencias*, Sevilla, t. IV, 1871; «Teoría de Darwin: Combate con la existencia», *Revista Mensual...*, t. IV, Sevilla, 1872; «De la creación y de la evolución», *Revista Mensual...* t. VI, Sevilla, 1874; etc.

<sup>5</sup> *Revista de Antropología*, t. I, Madrid.

<sup>1</sup> Año CCVII, N.º 83, págs. 1-3.





Durante una larga temporada, aulas universitarias, sesiones de academias, ateneos y tertulias, sirvieron de marco de exposición y discusión de estas teorías.

No viene al caso en estas notas recoger el ambiente de polémica que se vivía en Sevilla entre defensores y detractores de las ideas evolucionistas<sup>6</sup>, pero no podemos dejar de recordar la figura de D. Juan Vilanova y Piera como difusor de las mismas<sup>7</sup>, porque sin duda la identidad de convicciones ideológicas fomentó la colaboración y amistad entre el sabio valenciano y Francisco Tubino.

En este ambiente se entiende bien la concepción que de la Prehistoria tenía Tubino y su manera de proceder en la práctica arqueológica.

El interés por el origen del hombre conllevaba la afición por la práctica de actividades arqueológicas. El mismo Machado y Núñez hizo algunas incursiones en el campo de la Arqueología<sup>8</sup> y en nuestra misma región, por el

mismo año en que Tubino exploraba La Pastora, Manuel de Góngora había conseguido, no sin esfuerzo, ver publicados los resultados de sus trabajos en Andalucía Oriental<sup>9</sup>. La lectura de las obras de contenido arqueológico de Francisco Tubino<sup>10</sup> brinda elementos suficientes para poder enjuiciar su labor en este campo. «(...) Empecé —dice al principio de su comunicación— el estudio sistemático y teórico de la Arqueología prehistórica, acompañándolo de trabajos prácticos»<sup>11</sup>.

En su formación como arquólogo debió jugar un papel importante D. Juan Vilanova y Piera, que, como ya hemos indicado, coincide con él en la defensa de las teorías de Darwin<sup>12</sup>. Con Vilanova realizó una serie de prospecciones por la provincia de Sevilla y por las minas de Cerro Muriano (Córdoba) y con él emprendió un viaje por Europa que acabó en Copenhague con motivo del Congreso

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, Aguilar Criado: Ob. cit. nota 2, págs. 99 ss. y 117 ss.

<sup>7</sup> Idem., pág. 106.

<sup>8</sup> D. Juan Vilanova y Piera le dedica estas palabras de elogio: «Cúmplenos decir que Machado es uno de los españoles que con mayor franqueza, decisión y energía han acogido las verdades prehistóricas con todas sus lógicas consecuencias», y lo cita también en la Historia de los estudios prehistóricos en España que presenta en una de las sesiones del Congreso Internacional de Prehistoria, celebrado en Copenhague en 1869; a través de esta exposición «detallada» —según se dice allí—, puede uno hacerse idea del estado de la arqueología prehistórica en nuestro país a principios de los años 70 del siglo pasado, y de quiénes fueron los pioneros en estos duros comienzos: Vilanova y Piera, J., y Tubino, F.M. (1871): *Viaje científico á Dinamarca y Suecia con motivo del Congreso Internacional Prehistórico celebrado en Copenhague en 1869*, Madrid, XXXV y 57. Machado publicó los resultados de sus estudios arqueológicos en trabajos como: «Excursión geológica a Morón y Conil», *Revista Mensual de Literatura, Filosofía y Ciencias*, t. I, Sevilla, 1869; «Trabajos de artes y despojos humanos hallados en las cavernas de Gibraltar», *Revista Mensual...*, t. I, Sevilla, 1869; «De la Cueva de la mujer en Alhama», *Revista Mensual...*, t. III, Sevilla, 1871; «Breve reseña de los terrenos

cuaternarios y terciarios de la provincia de Sevilla», *La Enciclopedia*, t. II, Sevilla, 1878; etc.

<sup>9</sup> Góngora, M. de (1868): *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, Madrid.

<sup>10</sup> El autor escribió con frecuencia artículos de contenido arqueológico en el periódico *La Andalucía*, del que fue director y propietario durante unos años. Además, divulgó los estudios prehistóricos en conferencias, como las impartidas en el curso 1876-77 del Ateneo de Madrid: «Etnología y Etnografía europea y especialmente sobre los primeros habitantes de la Iberia y la Mauritania» y en obras como: «Recientes publicaciones sobre la ciencia prehistórica», *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid, Madrid, 1870*; o «La ciencia del hombre según las más recientes e importantes publicaciones», *Revista Contemporánea*, t. IX y XII, Madrid. A ellas hay que sumar las que recogen sus propios trabajos de campo, que se recogen a lo largo de estas notas.

<sup>11</sup> Cf. más adelante, pág. 12.

<sup>12</sup> Vilanova escribió la primera Prehistoria general publicada en castellano: «Origen, antigüedad y naturaleza del hombre», *Revista de Antropología*, Madrid, 1874, y años más tarde editó la primera Prehistoria española: *Geología y Prehistoria Ibérica*, Madrid, 1894. Según Almagro Basch, M. (1975): *Introducción al estudio de la Prehistoria y de la Arqueología de campo*, 5ª ed., Madrid, págs. 36-37.





El Cabezo de la Pastora (Castillejo de Guzmán).

Internacional de Prehistoria de 1869. Poco después publicarían sus experiencias e impresiones y un relato pormenorizado de las sesiones de la reunión científica<sup>13</sup>. Estos viajes y visitas a museos de distintos puntos de Europa fueron frecuentes; también sabemos que asistió a los primeros Congresos sobre Prehistoria. En Europa debió conocer los sistemas de clasificación en edades ideados por los conservadores de museos daneses y las innovaciones que introdujo Lubbock al sistema original<sup>14</sup>, pues utiliza estos criterios de clasificación en algunas de sus obras<sup>15</sup>.

No parece, pues, que sus preocupaciones fueran las de un simple aficionado. Creemos que con toda justicia puede ser considerado como uno de los primeros arqueólogos andaluces que, al tanto de las corrientes de pensamiento más en boga en su tiempo, aborda el estudio de los grupos humanos del pasado con planteamientos positivistas, porque estos estudios (...) «han entrado en el círculo de las ciencias positivas y, por tanto, se les aplica en rigor el método que en éstas predomina»<sup>16</sup>. Pero parece que ni Tubino ni otros estudiosos del pasado andaluz adscritos a las filas del positivismo valoraran el objeto por encima de cualquier otra consideración, como se suele sostener<sup>17</sup>. Hemos seleccionado unos textos que nos parecen muy significativos. En 1881 decía Sales y Ferré: «...Del reinado de la Metafísica (...) estamos pasando al de la investigación experimental, positiva, podemos decir; mas no positiva en el sentido de la escuela filosófica que lleva este nombre (Positivismo), en cuyo caso la revolución sería insignificante si tal nombre mereciera, sino positiva en el sentido del método, que sin desconocer a la inte-

ligencia la cualidad de fuente propia de conocer, exige sin embargo a todo conocimiento, para que sea científico, base experimental; que considera a la experiencia no sólo como fuente de conocer, sino como medio de comprobación universal, de tal manera que ningún conocimiento, por elevado que sea, debe ser considerado como tal si no tiene alguna raíz en el suelo de la experiencia...»<sup>18</sup>. De forma más clara se expresa su discípulo F. Candau años más tarde: «Respecto al método que adoptaremos, ya hemos dicho algo de él; será principalmente crítico y geográfico y atenderemos de una manera más especial á la inducción de los usos, costumbres, género de vida, en una palabra, á la civilización de aquellas razas, que á la árida descripción de objetos que después de todo, sólo tienen un valor real, en cuanto por ellos se obtienen conocimientos de orden superior. De nada sirve poseer una numerosa colección de objetos prehistóricos si de ellos no se sacan enseñanzas de cualquier género; á nada conduce describir minuciosamente un arma, un objeto de arte prehistórico, si de esa descripción no deducimos consideraciones de carácter sociológico: la representación de un objeto en dibujo ó en fotografía no dice nada por sí sola, ni vale, sino en tanto que sirve de referencia en las inducciones á que dá origen»<sup>19</sup>.

Fueron estos años de finales de siglo en que escribían Sales y Ferré y Candau una buena época para la investigación arqueológica en la provincia de Sevilla. A la actividad de profesores universitarios, como el primero de los citados<sup>20</sup>, se sumó la de personas con afición de la talla de Jorge Bonsor, cuya labor como arqueólogo mereció el respeto de sus contemporáneos<sup>21</sup>.

<sup>13</sup> Vilanova, J., y Tubino, F.M.: Ob. cit. nota 8.

<sup>14</sup> Daniel, G. (1977): *El concepto de Prehistoria*, 3ª ed., Barcelona, págs. 41-42.

<sup>15</sup> Tubino, F.M. (1876): «Los monumentos megalíticos de Andalucía, Extremadura y Portugal y los aborígenes ibéricos», *Museo Español de Antigüedades*, t. VII, Madrid, pág. 339.

<sup>16</sup> Idem, pág. 303.

<sup>17</sup> Ruiz, A., y otros (1986): *Arqueología en Jaén. Reflexiones desde un proyecto arqueológico no inocente*, Jaén, pág. 24.

<sup>18</sup> El texto está reproducido por Aguilar Criado en la obra citada en nota 2, págs. 95-96. La autora cita como referencia (nota 26) un trabajo de Sales y Ferré, publicado en 1881, que no hemos podido consultar directamente: *El hombre primitivo y las tradiciones orientales. La Ciencia y la religión*, Sevilla, pág. 6.

<sup>19</sup> Candau y Pizarro, F. (1894): *Prehistoria de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, pág. 24.



## LA EXPLORACION DE LA CUEVA DE LA PASTORA

Los trabajos de Tubino en La Pastora han sido poco valorados. Poco después de su muerte se publicaron sendas *Prehistorias* de la provincia de Sevilla en las que o se ignoran estos trabajos<sup>22</sup> o se critican misericordiosamente; esto no impide que quienes escribían casi treinta años después compartan opiniones de quien incurrió en «algunas inexactitudes» (...), «efecto del tiempo en que escribía, pues aún no estaba desarrollada la arqueología prehistórica»<sup>23</sup>. Compárese el siguiente texto de C. Cañal acerca de la función del monumento con la interpretación que Tubino manifiesta en su comunicación<sup>24</sup>: «Si no bastasen á probar que dicho monumento es una sepultura las muchas de formas parecidas á ésta que se han descubierto, tendríamos sólo que acudir á reflexionar breves momentos acerca de su destino. Aquello, dicen cuantos lo visitan, ni es silo, ni es fuente, ni es templo, ni es sitio de reunión. Cuando nos fijamos en el obscuro y estrecho corredor que conduce á la cámara, cuando nos hallamos en ésta sin luz que ilumine los objetos, y casi sin aire que respirar, pensamos instintivamente en el reposo eterno, en la muerte, y vemos allí una morada fúnebre»<sup>25</sup>.

De hecho, nada importante se ha añadido a las conclusiones del autor<sup>26</sup>, si exceptuamos el trabajo de M. Almagro sobre las puntas de bronce procedentes de este yacimiento. Se enumera allí una serie de piezas que formaban parte de los ajuares<sup>27</sup> y que estuvo en posesión del conde de Castilleja, aunque no se alude a las circunstancias de su hallazgo<sup>28</sup> y, sobre todo, se fija la cro-

nología del monumento hacia 1800-1600 a.C., a partir de los paralelos orientales de estas puntas metálicas<sup>29</sup>.

Tampoco los trabajos de campo han aportado mayores novedades. Después de la exploración de Tubino sabemos, aunque desconocemos la fecha exacta, que un hijo del conde de Castilleja anduvo excavando en busca de la entrada del monumento<sup>30</sup> y que en el año 1888 Candau y otros encontraron huesos sobre el suelo de la cámara y en la zona del corredor próxima a la misma<sup>31</sup>. No existen noticias acerca de otros trabajos en el monumento hasta 1955 en que Carriazo y Collantes de Terán excavan y descubren aún parte del corredor y el vestíbulo de entrada. Estos trabajos no se publicaron, pero se citan en un folleto divulgativo sobre los «Dólmenes de Valencina de la Concepción»; al parecer, en este sector del vestíbulo pudo haber estado originalmente el conjunto de flechas de bronce<sup>32</sup>. Finalmente, tenemos noticias de que en los últimos años se han vuelto a realizar algunos trabajos en La Pastora que resultaron infructuosos; quizá por ello no han sido objeto de divulgación.

Sí se han producido, en cambio, novedades importantes en relación con poblado en que vivieron las gentes que se enterraron en La Pastora y en otras sepulturas del entorno de Valencina, confirmando plenamente las sospechas de Candau: «(...) Tal es la estación importantísima de Castilleja de Guzmán: notable por el monumento que ofrece, lo será aún más cuando algunas exploraciones conduzcan a nuevos hallazgos de túmulos y, sobre todo, cuando se encuentre el yacimiento correspondiente á esta necrópolis, cuya situación es desconocida, y que indicará el lugar en que moraban los constructores de estos túmulos»<sup>33</sup>.

Se trata de un extensísimo poblado calcolítico en cuyo interior se dispersan núcleos de cabañas circulares u ovals. Cuenta también el enclave con un complejo sistema de zanjas, pozos y silos que parecen relacionados con actividades económicas de cierta envergadura<sup>34</sup>. En torno

<sup>20</sup> A Sales y Ferré se deben obras como «El concepto de prehistoria», *La Enciclopedia*, t. II, 1878, Sevilla; *Prehistoria y origen de la civilización*, Sevilla, 1880; o *Estudios arqueológicos e históricos. Necrópolis de Carmona. Funerales de los romanos y sus creencias acerca del alma y de la otra vida. Sarcófago visigótico de Ecija. Excursión al Aljarafe*, Madrid, 1887. Cañal llega a decir que hasta la llegada de Sales y Ferré a la Universidad de Sevilla, «nada ocurre digno de mención» en la historia de la arqueología sevillana: Cañal, c. (1894): *Sevilla Prehistórica*, pág. 7.

<sup>21</sup> V. la semblanza de Bonsor en: Castillo, A. del (1955): «La vida y la obra de Jorge Bonsor y la Arqueología de su tiempo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXI, 2, págs. 615-635.

<sup>22</sup> F. Candau no los menciona en la obra citada en la nota 19, a no ser que se refiera a ellos cuando aluce a (...) «peregrinas hipótesis, de las que por absurdas no nos ocupamos», pág. 36.

<sup>23</sup> Cañal, Ob. cit. nota 20, pág. 185.

<sup>24</sup> Cf. más adelante, pág. 14.

<sup>25</sup> Cañal, C.: Ob. cit. nota 20, págs. 192-193.

<sup>26</sup> Nos referimos básicamente a la interpretación funcional que hizo Tubino del monumento y no a cuestiones de menor importancia como el año de su descubrimiento, las dimensiones o el número de puntas de bronce que se hallaron realmente, que pueden diferir ligeramente entre los distintos autores que se han ocupado del mismo.

<sup>27</sup> Almagro Basch, M. (1962): «El ajuar del «Dolmen de la Pastora» de Valentina del Alcor (Sevilla). Sus paralelos y su cronología», *Trabajos de Prehistoria*, V, Madrid, págs. 19-22 y fig. 6.

<sup>28</sup> Tanto Tubino (cf. *Comunicación*) como Candau (ob. cit. nota 19, pág. 36) o Cañal señalan la inexistencia de ajuar «digno de importancia» (Cañal, ob. cit. nota 20, pág. 206).

<sup>29</sup> Almagro, M. Ob. cit. nota 24, pág. 34. Hoy sabemos que el poblado calcolítico de Valencina estaba ya ocupado con seguridad a fines del III milenio a.C.: Fernández Gómez, F., y Oliva Alonso, D. (1986): «Valencina de la Concepción (Sevilla). Excavaciones de urgencia», *Revista de Arqueología*, n.º 58, págs. 19-33, pág. 31.

<sup>30</sup> Cañal, C.: Ob. cit. nota 20, pág. 189.

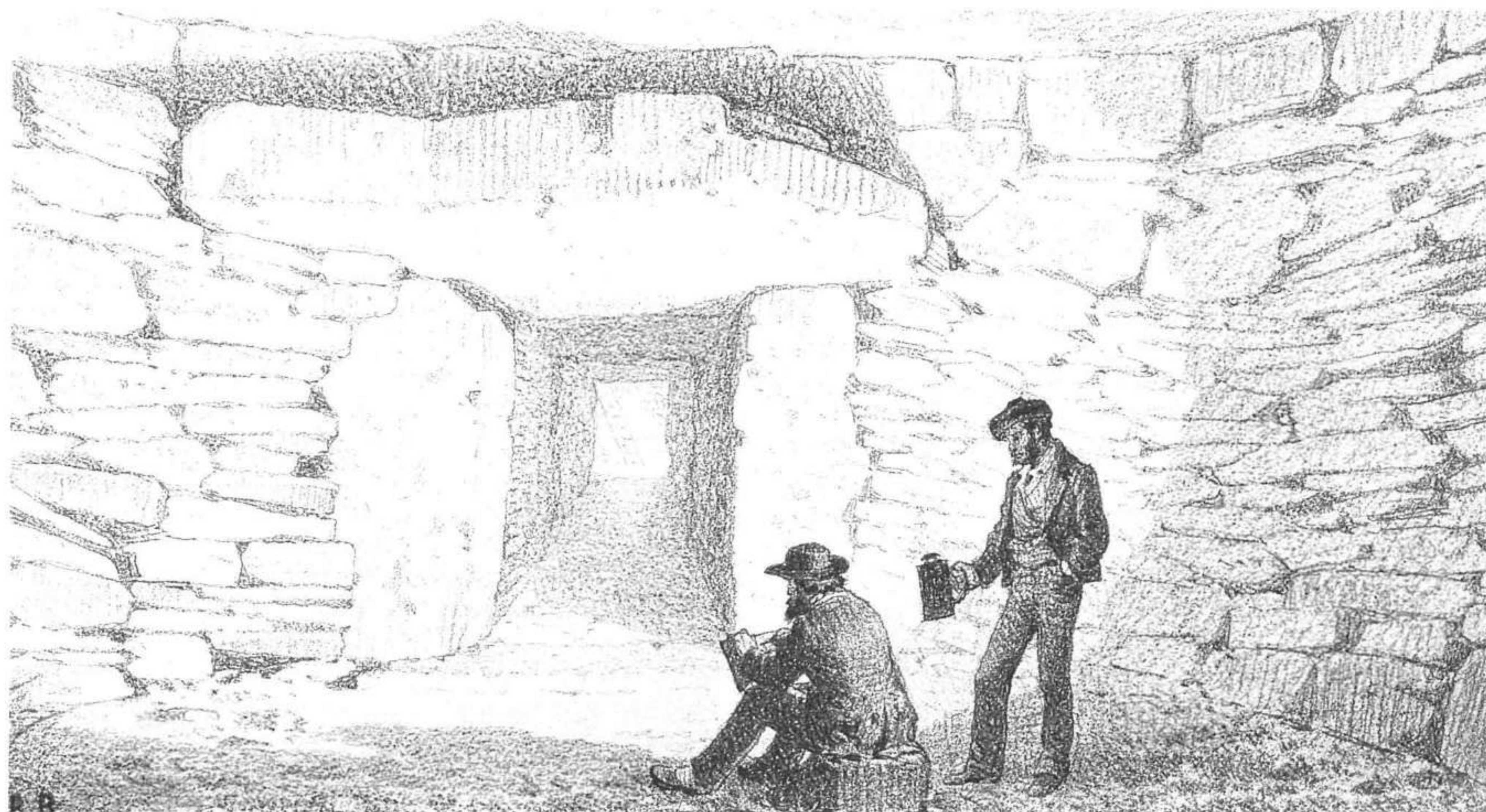
<sup>31</sup> Candau, F.: Ob. cit. nota 19, pág. 36.

<sup>32</sup> Fernández-Chicarro, C. (1974): *Los dólmenes de Valencina de la Concepción*, Sevilla (folleto sin paginar). Existe una errata, sin duda, respecto a las fechas en que se realizó la excavación, ya que en el pie de una fotografía del «Dolmen de la Pastora» figura la de 1963 y en el texto se dice, por el contrario, que los trabajos se efectuaron en 1955, es decir, el mismo año que los autores excavaron en el llamado dolmen de Matarrubilla (v. nota 36).

<sup>33</sup> Candau, F.: Ob. cit. nota 19, págs. 40-41.

<sup>34</sup> Cf., entre otras: Fernández Gómez, F., y Oliva Alonso, D.: Ob. cit. nota 29; Ruiz Mata, D. (1933): «El yacimiento de Valencina de la Concepción (Sevilla) en el marco cultural del Bajo Guadalquivir», *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, t. I, págs. 183-208. De las numerosas intervenciones de urgencia practicadas en los últimos años sólo conocemos: Murillo, T., otros (1987): «Excavación en el yacimiento calcolítico del polideportivo de Valencina de la Con-





Vista de la Galería tomada desde la Cámara Circular.

al poblado se distribuyen las tumbas, unas de la monumentalidad de La Pastora, Ontiveros<sup>35</sup> o Matarrubilla<sup>36</sup>, la mayoría seguramente más modestas<sup>37</sup>.

Los resultados de las excavaciones arqueológicas realizadas en Valencina durante los últimos años son exponente de la importancia histórica del yacimiento, pero de la misma forma ponen en evidencia la necesidad de emprender con apremio un estudio global y sistemático del mismo. Sabemos que hay profesionales que persiguen este empeño, pero si la Administración no dicta medidas urgentes, este espléndido conjunto arqueológico desaparecerá bajo el cemento de las urbanizaciones modernas.

cepción (Sevilla), 1985», *Anuario Arqueológico de Andalucía, 1985. III. Actividades de urgencia*, Sevilla, págs. 311-315.

<sup>35</sup> Carriazo, J. de M. (1961-1962): «El dolmen de Ontiveros», *Homenaje al Prof. Cayetano de Mergelina*, Murcia, págs. 1-21.

<sup>36</sup> Obermaier, H. (1919): «El dolmen de Matarrubilla (Sevilla)», *Memorias de la Com. Inv. P. y P.*, 26, Madrid; Collantes de Terán, F. (1969): «El dolmen de Matarrubilla (Sevilla)», *Tartessos y sus problemas, V Symposium internacional de Prehistoria Peninsular*, Barcelona, págs. 47-61.

<sup>37</sup> Candau, F.: Ob. cit. nota 19, pág. 40; Fernández Gómez, F., y Ruiz Mata, D. (1978): «El tholos del Cerro de las Cabezas en Valencina de la Concepción (Sevilla)», *Trabajos de Prehistoria*, 35, págs. 193-224. En los últimos años se han excavado otras sepulturas «modestas» por la profesora R. Cruz-Auñón y D<sup>a</sup> Teresa Murillo.

#### COMUNICACION DE FRANCISCO M. TUBINO SOBRE SUS TRABAJOS EN LA CUEVA DE LA PASTORA<sup>38</sup>

Ilmo Señor.

Consecuente con la afición que siempre he tenido á los estudios arqueológicos y que me ha llevado unas veces á recorrer aquellos parajes designados como asiento, en lo antiguo, de poblaciones importantes, otras á visitar ya las Catacumbas de la Ciudad Eterna y los edificios de Pompeya, ya los museos de la misma Roma, de Nápoles, Florencia, Pisa, Ravena, Paris, St. Germain-en-Laye, Bruselas, Londres y Lisboa, consecuente repito con esa afición, me ocupo hace algunos años en investigar cuanto se refiere á la historia primitiva de nuestra especie y particularmente reconcentro mis conatos en los problemas referentes á los aborígenes de la Betica, creyendo que en esa region pueden encontrarse monumentos de importancia, que faciliten la esplicacion de acaecimientos de gran cuantia, hasta ahora envueltos en las nieblas del misterio, por mas que interese á los anales patrios el aclararlos.

Alentado por los descubrimientos hechos en las cavernas del Monte Calpe (Gibraltar), primero por el ilustre Falconer, despues por el inteligente M. Busk y ultimamente en *Wind Mill Hill* por el Capitan Brome; estimulado asimismo, por los resultados obtenidos en su primera exploracion de Cerro Muriano, por el laborioso y modesto D. Casiano de Prado y por los consejos del Sr. Machado, digno catedrático de la Facultad de ciencias en la Uni-

<sup>38</sup> Transcribimos el texto respetando el original escrito por Tubino de su puño y letra.



versidad de Sevilla, acariciando la esperanza de no trabajar sin fruto, emprendí el estudio sistemático y teórico de la Arqueología prehistórica, acompañándolo de trabajos prácticos, á cuyo efecto he comenzado una serie de exploraciones en el territorio que comprenden las provincias de Sevilla y Cádiz. Algunas personas amantes del saber secundan mis propósitos y á esta eficaz cooperación debese el que se haya registrado la existencia de varias localidades donde se han recogido instrumentos de piedra característicos de las épocas paleolítica y neolítica.

Es muy posible que dentro de un breve plazo pueda ofrecer á V.S.I. varias hachas de piedra encontradas entre las ramificaciones de la Sierra Morena, que constituyen la divisoria entre Andalucía y Extremadura: También me prometo someter á su ilustrado criterio otras dos hachas extraídas de un terreno diluvial no removido y que estando enclavado en termino de Jerez de la Frontera (sitio de Marchanudo) ofrece hoy canteras donde se esplotan materiales de construcción. Aplazando para una ocasión próxima el hablar á V.S.I. de los mencionados útiles, así como de las circunstancias de una caverna de Andalucía donde hay indicios vehementes de que existen fósiles humanos asociados á restos de grandes paquidermos, me limito, por el momento, á ofrecer á V.S.I. los objetos que enumeraré enseguida, afin de que si los halla dignos de ello, sean expuestos á tenor de lo establecido en la Circular de 6 de Noviembre *pdo* en el Museo Arqueológico Nacional que V.S.I. tan acertadamente dirige.

1.º Un fragmento de hacha de la época neolítica en jade. Ha sido recogido en las inmediaciones del Pedroso.

2.º Un candil visiblemente hecho á mano, es decir, antes de que fuera conocido el torno de alfarero y los demás procedimientos del arte cerámico. Reliquia tan preciosa fué desenterrada en una excavación practicada en una gruta de las Sierras del mismo Pedroso.

3.º Una especie de plato con su taza en barro, que si bien denotan un progreso artístico notable sobre el candil presenta la particularidad de haber sido hallado á algunos metros de profundidad de la superficie terrestre, al ejecutarse un desmonte en la línea férrea de Córdoba a Sevilla.

4.º Una magnífica hacha en diorita, del período neolítico desenterrada en el cortijo de San Pedro, á un kilómetro de Saucejo —provincia de Sevilla. Este ejemplar notabilísimo, que ha llamado la atención de los hombres de ciencia á quienes lo he mostrado y que por sus condiciones no tiene hasta ahora rival en la Península, pudiendo figurar al lado de los que se conservan en los Museos de Francia, Suiza, Inglaterra y Dinamarca, es de un alto valor prehistórico para nosotros, no tan solo por su tamaño, forma y estructura, sino porque siendo conocido su origen y estando establecida su autenticidad, revela el grado de desarrollo á que había llegado entre los autóctonos de la Bética el laboreo de la piedra. Me atrevo á pronosticar que el hacha del Saucejo ha de marcar época en los estudios prehistóricos nacionales, pues se presta á consideraciones geológicas y críticas de verdadero interés.

5.º Dos flechas en bronce, recogidas en un terreno que cubría una gran piedra enclavada en la finca rústica que el Excmo. Sr. D. Fernando Rodríguez de Rivas posee con

el nombre de La Pastora, en el pueblo de Castilleja de Guzmán: Hallándose este descubrimiento relacionado con otro más importante, voy á permitirme algunos detalles y observaciones que no creo inútiles para el progreso de la arqueología española.

Hace pocos años que con ocasión de plantarse una viña en la citada hacienda de La Pastora, los trabajadores tropezaron, á una profundidad de unos dos metros, con una ancha y gruesa piedra. Llamóles el suceso la atención, pues en la comarca no existen rocas, y llevados de la curiosidad, comenzaron á separar la tierra que cubría la laja, consiguiendo á los pocos momentos descubrir otra piedra que á la primera estaba unida por uno de sus costados, pero no tan estrechamente que impidiese la introducción del mango de una de las herramientas por la angosta rendija que entre las dos aparecía y que comunicaba con una cavidad desconocida.

Enterado el Sr. Rivas de lo ocurrido, dispuso que empleándose instrumentos de picadero se hiciera practicable la abertura, y conseguido esto, se reconoció la existencia de una espaciosa galería que llevaba á una cámara circular, sin comunicación alguna con el exterior.

Fué el subterráneo visitado por muchas personas distinguidas de Sevilla y no hubo aldea de la circunferencia que dejara de enviar á la Cueva de la Pastora su contingente de curiosos, ávidos de encontrar los tesoros enterrados en las entrañas de aquella por los moros. Nadie alcanzó la gran significación arqueológica del monumento. Faltos los espíritus de la necesaria preparación y siendo perfectamente desconocida entre nosotros la ciencia prehistórica, se explica sin esfuerzo lo acontecido, así como el ningún eco que en el mundo arqueológico tuvo el descubrimiento.

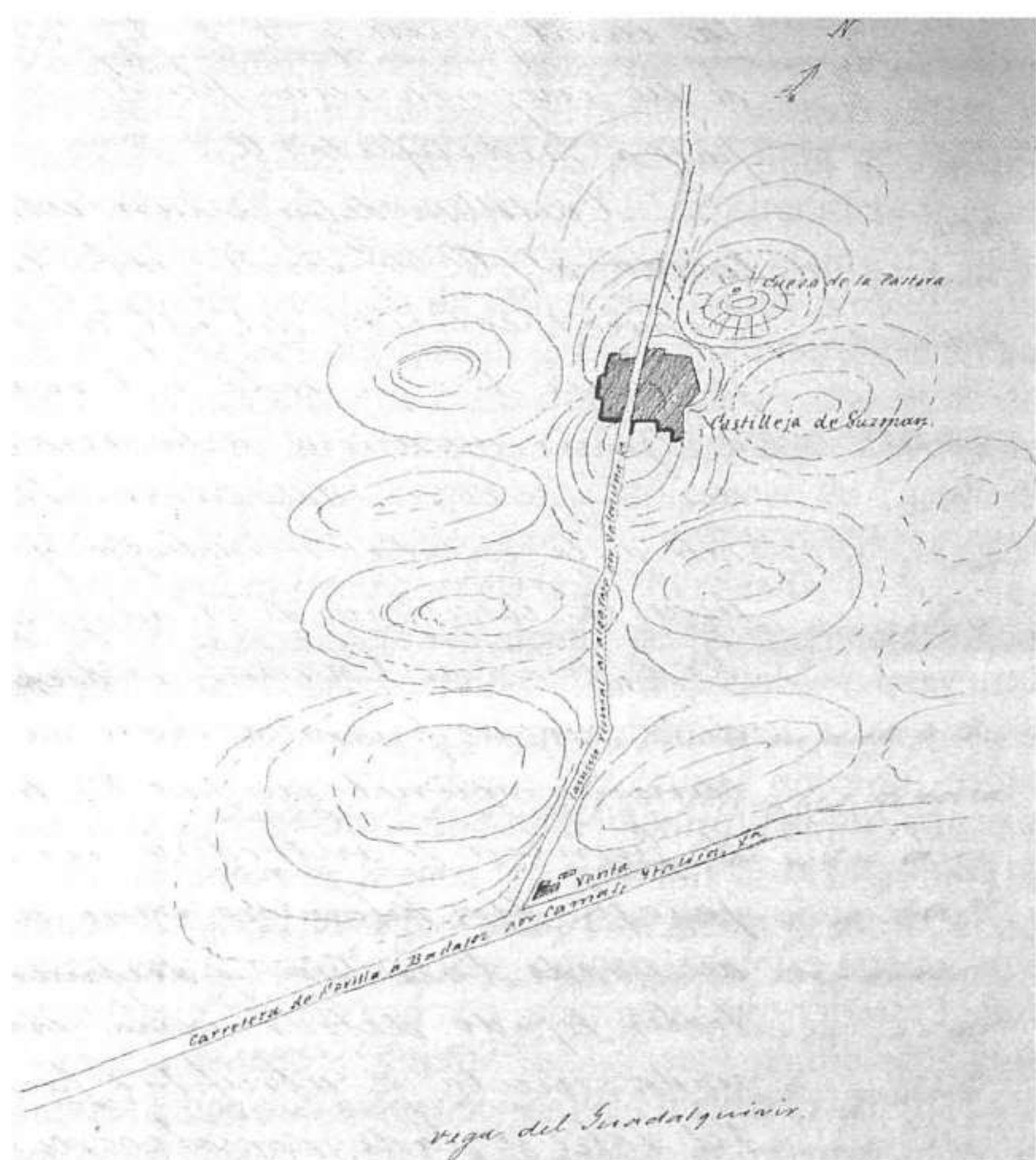
Posteriormente y no lejos de la entrada artificial del subterráneo, se halló otra gran piedra y debajo de ella, hasta treinta flechas de bronce, semejantes á las dos que acompañan á esta comunicación.

Noticioso de estos hechos aproveché la primera oportunidad que se me presentó de trasladarme á Sevilla y una vez allí pedí permiso al Sr. Rodríguez de Rivas para hacer en La Pastora las exploraciones que estimaba indispensables si había de estudiar con método verdaderamente científico la ya olvidada cueva.

Correspondió el dueño á mi solicitud de la manera más benevola, y habiendo comunicado sus órdenes para que por sus dependientes se me facilitasen cuantos auxilios fueran necesarios para el mejor éxito de mi proyecto, me personé en La Pastora el 14 del corriente llevando en mi compañía dos personas de reconocida ilustración, trabajadores y útiles que pudieran hacer menos molesto mi trabajo. Sin detenerme dí principio á la investigación y V.S.I. juzgará de su importancia por lo que paso á manifestarle.

Castilleja de Guzmán está situada al O. de Sevilla, sobre las primeras colinas de Aljarafe, que como V.S.I. sabe se levantan á alguna distancia de la margen derecha del Guadalquivir. Si se sale de la capital andaluza y se sigue la carretera de Badajoz, antes de tocar en Camas, se desprende de la vía de primera clase, un camino vecinal que por Castilleja de Guzmán se introduce en el Aljarafe. Un kilómetro más allá del citado Castilleja, y después de





Plano de la situación de la Cueva de la Pastora.

haber dejado detras una empinada cuesta de abruptas pendientes, sobre el lado derecho de la ruta se estiende un terreno ó campo recientemente plantado de viñedo y en el centro de el, acompañado de diferentes ondulaciones de la superficie, alzase un cabezo ó altozano de suaves y prolongadas pendientes y dentro de su circunferencia abrese la cavidad de que me vengo ocupando.

La cueva de la Pastora se compone de una galeria construida por el hombre, la cual mide unos 27 metros de longitud en la parte hasta ahora descubierta; su latitud es de 1 metro escaso y la altura maxima no excede de 2. Bajase á ella con el auxilio de una escala, pues la entrada está á 1 metro de profundidad, á la que es preciso añadir la que tiene la galeria. Corre esta de Oriente á Occidente y debe tener su ingreso natural en esta ultima direccion. Avanzando en el subteraneo por su desarrollo oriental, pues el opuesto está obstruido, se llega á una primera puerta ó marco situado á unos once metros de la abertura. Compónese la galeria de dos muros de sostenimiento, formados por pizarras superpuestas, sin ninguna clase de cemento ni de argamasa que las una. El pavimento está cubierto de tierra, pero ahondando 3 ó 4 pulgadas, aparece la piedra, que es la que en realidad constituye aquel. Sobre los muros insisten enormes piedras de naturaleza granítica ó arenisca, sin huellas de labor artificial, presentando angulos irregulares en las juntas, donde la habilidad ha suplido al arte, pues se ha procurado que á las depresiones de una piedra correspondan las partes salientes de la otra.

Pasada la primera puerta, determinada por tres lajas, de 30 a 32 centímetros de espesor; dos colocadas verticalmente y otra en posicion horizontal, resaltando lo bastante delos planos normales de la Galeria para constituir á la manera de un bastidor ó jamba, se recorre un trayecto

de diez y seis metros, el cual termina en una segunda puerta semejante á la ya descrita. Salvado este segundo ingreso, se entra en una cámara semicircular cuyo suelo esta mas bajo que el de la galeria y cuyas dimensiones verticales tambien se aumentan. El diametro de esta especie de rotonda es de dos metros y sesenta centímetros y su anchura se acerca bastante á tres metros. En los muros se advierten dos zonas, la inferior identica en su composicion á la de la Galeria, la superior ofrece grandes cantos colocados en sentido de su eje horizontal o vertical y los cuales van avanzando hacia el centro del circulo, hasta formar un resalto o repisa continua sobre la que descansa otra gran piedra que cubre por si sola toda la circunferencia. En el pavimento se halla del mismo modo otra losa de bastante espesor.

Como circunstancia notable debo hacer notar que en los intersticios qu. presentan algunas lajas entre sí, pero especialmente en la interseccion del plano superior horizontal y de los laterales verticales, suele encontrarse grupos de *Ostrea* en estado fosil, la cual examinada por el catedratico de la Facultad de Ciencias de la Universidad central Sr. Vilanova, ha resultado ser de especie afine á la *Ostrea sacculus* y á la *O. caudata* del terreno mioceno.

Tengase presente que no se trata de una brecha donde los fósiles aparecen confundidos en la materia aglutinante, pues la mas delicada inspeccion me ha puesto de manifiesto que esos individuos debieron ser llevados al subteraneo con otros materiales de acarreo.

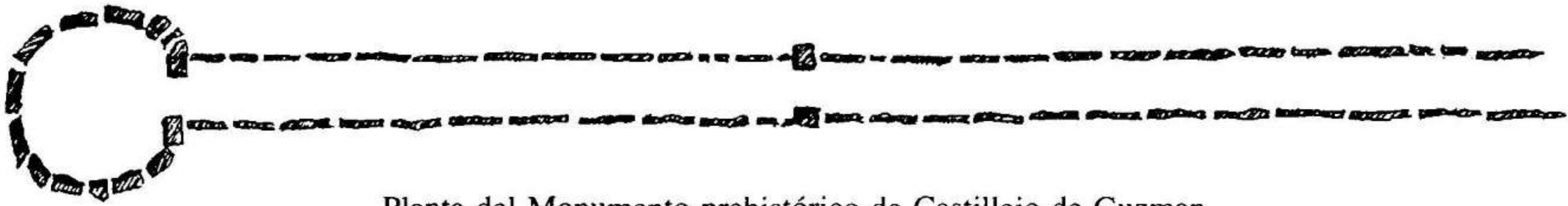
Me atrevo a llamar la atencion de V.S.I. sobre esta observacion que someto á su buen juicio con todas las reservas necesarias y mas que como aserto definitivo con el caracter de simple hipotesis. Distante el mar muchas leguas, la presencia de estos fosiles en esas condiciones es un fenómeno curioso que bien merece estudiarse. Adjuntos son los ejemplares que he podido conservar para que pueda juzgarse con conocimiento de causa.

Nada se ha encontrado hasta ahora, en la parte explorada del subteraneo. Yo he examinado detenidamente todas las grandes piedras con el intento de averiguar si existian huellas que revelasen el arte ó la industria de la mano constructora, sin obtener resultado lisonjero: solo en algunos de los cantos de la zona superior de la cámara circular he creido descubrir algunas como ranuras poco profundas que se estienden de arriba a abajo.

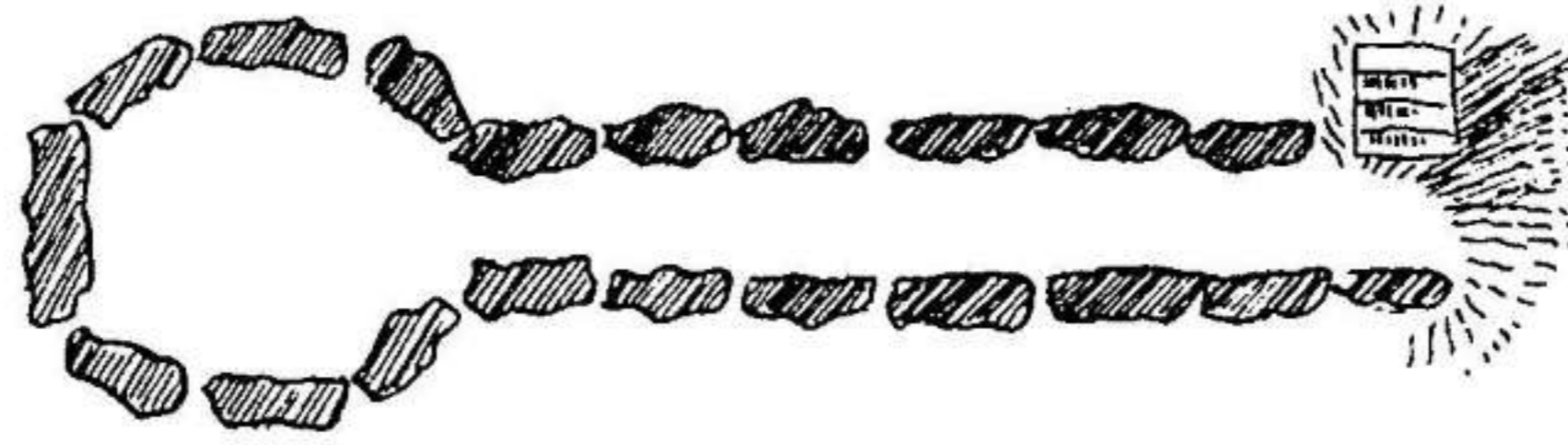
Hubiera apetecido continuar mi exploracion por el brazo occidental de la galeria, cuya longitud se ignora, pero hallandose obstruido por una masa de tierra compacta, al parecer acarreada por las aguas, me ví obligado á renunciar por el pronto, á mi empresa, que me propongo llevar á cabo oportunamente y si cuento con el apoyo que para ello se necesita.

Despues de medir el grueso de las piedras de la cobertera, en cuanto me fué permitido, y el cual varia de treinta á cuarenta y cinco centímetros, me decidí á dar por terminado el reconocimiento del interior pasando á estudiar el relieve del terreno. Levántase este suavemente y presenta el aspecto de una cabeza ó altozano cuyo vértice coincide bastante aproximadamente con el eje vertical de la rotonda. En la abertura que dá paso á la galeria la capa de tierra que la cubre tiene algo mas de un metro de espesor; aumentase este á medida que se asciende y al





Planta del Monumento prehistórico de Castillejo de Guzman.



Planta del monumento de la Pastora y del de Mane Nelud.

llegarse al punto culminante, se nota, gracias á un desmonte ejecutado *ad hoc*, que la capa terrosa es de dos metros.

V.S.I. alcanzará por esta descarnada narracion, á cuantos calculos puede prestarse este descubrimiento y la variedad de problemas que suscita.

Ocurrese, desde luego, esta pregunta: ¿Que raza ó pueblo construyó ese monumento? Y sin que el animo haya podido encontrar explicacion satisfactoria, se vé solicitado por estas otras cuestiones. ¿A que época pertenece ese sistema de Arquitectura? ¿Que destino tenia el que yo llamaré monumento prehistorico de Castilleja de Guzman? ¿Como se explica la introduccion de sus enormes piedras, traídas indudablemente de una considerable distancia? ¿Que explicacion puede asimismo darse á los fosiles maritimos extraídos del interior? No me encuentro con fuerzas para responder á estas preguntas: La arqueologia prehistorica no se halla en aptitud, entre nosotros, de suministrar elementos críticos que puedan explicar los particulares referentes á la primera poblacion de la Peninsula. Soy de los que imaginan que la especie humana es muy antigua, y separandome de doctrinas muy en voga, sospecho, apoyandome en los descubrimientos de cráneos, verificados en el N. de Africa, en Gibraltar, y en el N. de España, asi como en las leyendas y primitivas tradiciones de la Irlanda, la Dinamarca y la Betica, que esta fué, quizás, la primera región que en el comienzo de la época cuaternaria invadieron los hombres venidos de Oriente por las Costas mauritanas y el Estrecho de Hercules.

Pero si seria aventurado, a pesar de esta creencia, el determinar bajo el concepto etnografico, la filiacion del Monumento de Castilleja, afirmarse puede que su tipo es anterior á toda arquitectura historica. La ausencia completa de cemento y la rusticidad de la fabrica, donde no obstante esta revelándose el instinto geométrico y por consiguiente artístico del pueblo constructor, arguyen una época remotísima que tal vez podria determinarse si haciéndose la seccion vertical del cono en que está incluido se estudiara completamente la naturaleza geologica del terreno. Obra ese extraño monumento en mi sentir, de los esfuerzos colectivos y destinado a un uso privilegiado, debe clasificarse al lado de la Cueva de Mengal (Antequera), de los túmulos y dolmenes sepulcrales del litoral

africano, de los restos denominados ciclópeos ó célticos de Málaga y de Granada.

No es obvio decir con precision cual fué su destino. Una galería estrecha, prolongada, sin mas comunicacion con el exterior que la entrada, con una cámara circular de reducidas dimensiones en su extremo, y denotando constituir lo mas notable de la fabrica, ¿para que podia servir? Ni es habitacion, ni es silo, ni es fuerte, ni es templo, ni sitio de reunion: La galeria está indicando que el destino del subteraneo es pasivo, que allí lo que se busca es el reposo, la tranquilidad, el silencio. Cuando me he fijado en el estrecho trayecto que conduce á la cámara, cuando dentro de esta me he hallado sumergido en las mas profundas tinieblas, sin aire que respirar, sin luz que me iluminase los objetos, me he acordado involuntariamente del reposo eterno, y he visto en aquel antro una sepultura. Y me ha confirmado en este juicio la comparacion que he hecho de sus formas con las del monumento sepulcral de Mane Nelud en Locmariaker, departamento de Morbihan (Bretaña), que visité hace años. Pienso pues que el subteraneo de Castilleja es una tumba monumental, construida por un pueblo aborigen, en honor de algun personaje calificado. La planta del sepulcro de Mane Nelud es la misma del subteraneo en cuestion; lo mismo en Castilleja que en Locmariaker, la naturaleza de la fabrica, su proyeccion, sus condiciones son muy semejantes. En el ultimo punto se hallaron restos que indicaban la presencia humana, en Castilleja no aparecen fosiles humanos, pero esta falta puede atribuirse á causas naturales y artificiales que no es del caso explicar.

El dibujo que con el número 1 acompaño ilustra este extremo de mi comunicacion.

La inmensa cantidad de tierra acumulada sobre el tumulo prehistorico de Castilleja de Guzman y las flechas de bronce halladas muy cerca de la parte no explorada de la Galeria, complican el problema. ¿Es el cabezo obra de la naturaleza ó del hombre? ¿Hubo un día en que la parte exterior del monumento constituia la continuacion de los terrenos adyacentes? ¿Si el cono es natural, que tiempo se ha empleado por las aguas en depositar tantos metros cubicos de tierra sobre la fabrica humana? Y si el cabezo existía ¿como pudo el hombre introducir en su interior las enormes piedras de la cobertera? No me sorprendería que la misma eminencia fuera resultado de la industria



humana. Túmulos sepulcrales se han estudiado en los Valles del Ohio y del Mississippi, mayores que el cabezo de Castilleja. Sin ir más lejos, el túmulo (mound) de Grave Creek en Virginia tiene setenta pies de alto; el de Mamisborough, 68 de elevación por 812 de circunferencia; el de Selserstown se afirma que cubre seis acres de superficie y la pirámide truncada de Cahokia (Illinois) presenta una altura de 90 pies por más de 200 de circunferencia en su base. Comparadas con estas dimensiones y con otras de los túmulos de las Islas de la Gran Bretaña, de la Argelia y de otras regiones, las que ofrece el cabezo de Castilleja no son, por cierto, exajeradas.

Nada quiero decir tocante á las flechas de bronce halladas en la pendiente occidental de la eminencia y que señalan una época de civilización superior a la que presupone el monumento, aunque antiquísima, si es que en la Bética, el uso del cobre y del bronce precedió como en otras regiones al empleo del hierro siempre que de construir armas se trataba. La proximidad á las celebres minas de cobre de Río Tinto, explotadas desde la edad prehistórica, pueden autorizar hipótesis que reservo para otro sitio.

Deduzca V.S.I. con su superior talento, si discurre cuerdamente atribuyendo una gran significación al referido descubrimiento, y si nuestra honra científica exige

que se completen las investigaciones iniciadas por mí, y que habrán de esclarecer las graves cuestiones etnográficas, históricas y arqueológicas que me contento con haber planteado. Nadie mejor que V.S.I. puede amparar estos fines aconsejando á la Administración suprema lo más conveniente. El estudio sistemático y completo del subterráneo prehistórico de Castilleja de Guzmán puede ser el punto de partida para otros trabajos no menos importantes en aquellas comarcas, que darán no poca gloria al gobierno que los promueva y facilite.

Reservándome exponer á V.S.I. consideraciones de otro género, tan pronto como reciba de Sevilla los objetos que han de constituir mi segundo donativo al Museo Arqueológico Nacional, me prometo acogerá con benevolencia esta comunicación, que sin pretensiones y solo como testimonio de mis aficiones arqueológicas y del interés que me inspira el porvenir de ese establecimiento, tengo el honor de dirigirle en unión con los objetos que antes enumeré.

Dios gué á V.S.I. m<sup>s</sup> a<sup>s</sup>. Madrid, 20 de febrero de 1868.

Francisco M. Tubino

Ilmo. Sr. Director del Museo Arqueológico Nacional.  
Madrid.







## URNAS CINERARIAS ROMANAS DE VIDRIO Y PLOMO DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL. MADRID

MERCEDES MARTÍN DE LA TORRE  
Museo del Pueblo Español. Madrid

### A. GENERALIDADES

#### 1. INTRODUCCION

El Museo Arqueológico Nacional posee una interesante colección de vidrios romanos que, exceptuando algunas piezas, no habían sido dadas a conocer. Tras una ardua y reciente tarea de ordenación y catalogación de estos fondos, ha sido posible comenzar su estudio, ya que en 1989 se elevó a la Dirección General de Bellas Artes un proyecto de investigación sobre los fondos de los vidrios antiguos existentes en el M.A.N. bajo la dirección del Dr. D. Alejandro Marcos Pous. Fruto de ello es este primer trabajo acerca del conjunto de las urnas cinerarias que posee el Museo.

Quiero agradecer al Dr. D. Alejandro Marcos Pous, Director del Departamento de Antigüedades Clásicas del M.A.N., sus orientaciones y apoyo para la elaboración del presente trabajo, y al Dr. D. José M.<sup>a</sup> Luzón, Director del Museo, las facilidades concedidas durante mi estancia en dicho Museo.

El material estudiado se compone de veinte urnas de vidrio que se encuentran completas, pero, desafortunadamente, de la mitad de ellas desconocemos las procedencias, y, en caso de conocerse, éstas no presentan un contexto arqueológico. Se han consultado numerosos expedientes de ingreso, inventarios, antiguas guías del Museo, etc., para aportar datos más coherentes al estudio de las piezas, lo que hemos logrado solamente en algunos casos.

Como ejemplo de esta situación presentamos el caso de la donación de tres de estas urnas por el Infante Don Alfonso de Borbón en 1907, cuyo texto aportamos en Apéndice, pero que al no aparecer descritas, no hemos



Fig. 1

N.º Inv. 14.279

podido identificar. Por exclusión suponemos que pueda tratarse de las piezas números 15, 18 y 19 de nuestro catálogo, o de la 14, aunque nos parece menos probable.

Respecto a la datación, al carecer en nuestra documentación de datos suficientes, de referencias arqueológicas de muchas de las piezas, nuestro estudio se ha tenido que basar en las tipologías y las cronologías que se atribuyen a los vidrios en los principales estudios manejados, así como en las memorias de algunas excavaciones o publicaciones de otros museos. De ello ofrecemos las respectivas referencias bibliográficas. Asimismo presentamos con cada pieza su correspondiente tipología en los principales autores: Kisa, Morin-Jean, Isings, Lancel, Hayes, Goethert-Polaschek, etc.

En cuanto a su función, estos recipientes de vidrio proceden sin duda de hallazgos funerarios, de necrópolis, ya que varios de ellos presentan restos de huesos calcinados en su interior. Por ello hay que asociarlos a los ritos de cremación de los cadáveres. Se sabe también que estas urnas tenían un uso doméstico. Así, tenemos ejemplos de estos vidrios en Herculano, Pompeya o de otros lugares de hábitat, conservando en su interior restos de frutas, aceite o vinos.

De las urnas que posee el Museo y no presentan cenizas podríamos dudar de su función: si eran funerarias o no, pero generalmente las de uso doméstico, cotidiano, suelen aparecer fragmentadas en los hallazgos, salvo excepciones, y la mayoría de las colecciones de los museos que poseen urnas completas han sido encontradas en sepulturas bien protegidas; así, lo más probable es que las nuestras sean urnas cinerarias.

En muchas ocasiones, para su mejor conservación, se



protegían dentro de cajas de plomo e incluso de piedra, de las que se conservan varios ejemplares en los fondos del M.A.N., también asociadas a las piezas de vidrio, como indicamos en el Catálogo de dichas cajas de plomo.

Las fotografías son del equipo técnico de fotografía del M.A.N.

## 2. ORDENACION DEL MATERIAL

Dentro de la colección de veinte urnas que ofrecemos se observan tres grupos en cuanto a la forma de las piezas, presentando cada uno algunas variaciones:

- A. Urnas con cuerpo globular y sin asas (n.<sup>os</sup> 1 al 16).
- B. Urnas con cuerpo globular y con asas (n.<sup>os</sup> 17 al 19).
- C. Urnas con cuerpo prismático (n.<sup>o</sup> 20).

Cada grupo tiene una ordenación de las piezas por número de inventario progresivo, de menor a mayor.

Como se habrá observado, el grupo más numeroso pertenece al apartado A, seguido muy de lejos por el B. Por su número, el C resulta excepcional.

Los porcentajes de piezas de los distintos apartados no tienen significación estadística en nuestro caso, ya que su presencia en las colecciones del M.A.N. no obedece a ningún criterio sistemático. No obstante, en nuestra revisión bibliográfica, hemos apreciado un porcentaje más o menos similar en otras colecciones.

## 3. CARACTERISTICAS GENERALES

Dentro de cada grupo, las piezas presentan variaciones en cuanto a su proporción (relación entre el diámetro del cuerpo y su altura total) y también en cuanto a la presencia de un breve cuello, de la anchura de la boca, forma del labio, diámetro y forma de la base.

Las mismas observaciones sobre el cuerpo se pueden aplicar al grupo B (con asas), pero hay que señalar que estos ejemplares presentan hombros para apoyo de las asas, que se implantan sobre ellos verticalmente; siempre son dos asas en oposición y, en nuestra colección, sólo en forma de «M». También en la forma general de este grupo se observa que estas piezas ofrecen un cierto estrechamiento en el cuello, corto y exvasado, y un pie no demasiado señalado y nunca anular. Dos de ellas conservan la tapa.

Respecto al apartado C no podemos hacer consideraciones generales, ya que poseemos una sola pieza y remitimos a su descripción (n.<sup>o</sup> 20).

Conservamos únicamente cuatro *tapas*, tres de ellas con segura adscripción a sus urnas; de la cuarta hemos deducido esta asignación. Presentan formas variadas.

No nos es posible extendernos acerca del grueso del vidrio, textura y color, ya que muchas de las piezas todavía no han sido perfectamente limpiadas y tampoco han

sido sometidas aún a análisis físicos o químicos. Algunas están limpias y en ciertos casos han sido restauradas. Con estas prevenciones podemos decir que predominan los vidrios azul-verdosos claros y bastante traslúcidos.

La técnica es la de soplado, generalmente dentro de un molde, y con aplicaciones posteriores de piezas hechas aparte, como las asas.

## 4. PROCEDENCIAS, TALLERES. CRONOLOGIA

### *Procedencias*

Solamente la mitad de estas urnas cinerarias fueron halladas en la Península Ibérica y tiene una procedencia cierta, aunque demasiado amplia (de un término municipal o de una ciudad); por excepción conocemos hallazgos en necrópolis como los de Belo (Cádiz). Los que suponemos donados por el Infante don Alfonso de Borbón vendrían del Reino de Nápoles. Del resto no poseemos ningún dato. Presentamos una lista de procedencia para su mejor comprensión:

Astorga (León)	n. <sup>o</sup> 4
Barcelona	n. <sup>os</sup> 2 y 3
Belo (Cádiz)	n. <sup>os</sup> 7 y 9
Palencia	n. <sup>os</sup> 5 y 6
Puente de Muhey (León)	n. <sup>o</sup> 20
Vega del Mar (Marbella-Málaga)	n. <sup>os</sup> 9 y 10
Península Ibérica	n. <sup>os</sup> 1, 11, 12 y 16
Italia	n. <sup>os</sup> ¿15, 18 y 19?
Procedencia desconocida	n. <sup>os</sup> 13, 14 y 17

### *Talleres*

Parece que estas piezas corresponden más a la parte occidental que a la oriental del Imperio Romano. Pero dado el estado actual de la investigación de los vidrios de posible procedencia hispana, no resulta factible asegurar nada sobre su fabricación peninsular o si se trata de piezas importadas.

### *Cronología*

Disponemos de datación absoluta sólo para la pieza n.<sup>o</sup> 2 (37-41 d.C.), gracias a la presencia de una moneda de Calígula en su interior; esta urna debía ser de dichos años o muy poco posterior.

Las demás, por las comparaciones tipológicas y los hallazgos fechados, parecen ser del siglo I d.C. y del siglo II d.C. la mayor parte y, en menor medida, posteriores. A este respecto se puede recordar que el rito de la cremación se va sustituyendo paulatinamente por el de inhumación desde la segunda mitad del siglo II, continuando en el III y predominando desde el IV en adelante; por lo tanto, es lógico que la cronología de nuestras urnas abarque las fechas indicadas.





Fig. 2

N.º Inv. 14.281



Fig. 3

N.º Inv. 17.099



Fig. 4

N.º Inv. 19.048

## B. CATALOGO DE LAS URNAS DE VIDRIO

### Abreviaturas:

Alt.: Altura  
 D.: Diámetro  
 D. máx.: Diámetro máximo  
 Fig.: Figura  
 M.A.N.: Museo Arqueológico Nacional  
 N.º: Número  
 N.º inv.: Número de inventario  
 S.: Siglo

Paralelos: Piezas más aproximadas: *Ampurias*: Inc. Torres 13 y 19, Inc. Pi 12; *Ibiza*: Puig des Molins n.º 208; *Carmona* n.ºs 40-43. En cuanto a piezas extranjeras citaremos: *Sennequier*, n.ºs 44 al 63.

Datación propuesta: Siglos I-II. Aparecen en el siglo I, son muy frecuentes en el s. II, escasas desde la segunda mitad del s. III, desapareciendo en época de Constantino.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

### A) Urnas cinerarias globulares sin asas

Presentamos las dieciséis que posee el Museo, que ofrecen las características y semejanzas ya descritas, a excepción de la n.º 16, que es poco frecuente.

#### N.º 1:

Fig. 1.

M.A.N. — N.º de inventario: 14.279.

Descripción: Color verde claro. Cuerpo globular, sin pie. Base cóncava. Borde exvasado horizontal y plano. Sin cuello.

Dimensiones: Alt., 0,19 m.; D. boca, 0,18 m.; D. base, 0,10 m.; D. máx., 0,21 m.

Conservación: Restaurada con fragmentos. Algunos le faltan. Presenta concreciones.

Procedencia: Península Ibérica (según *Guía* 1917), sin más datos.

Bibliografía: Aparece una alusión a la pieza, pero sin describirla, en la *Guía* 1917, pág. 114.

Referencias tipológicas: Formas: Kisa 170-171; Morin-Jean I; Isings 67; Lancel 1; Hayes 618; Goethert-Polaschek 147.

#### N.º 2:

Fig. 2.

M.A.N. — N.º de inventario: 14.281.

Descripción: Color verdoso. Cuerpo casi esférico, sin pie, fondo plano. Borde exvasado y labio curvo. Sin cuello.

Dimensiones: Alt., 0,23 m.; D. boca, 0,14 m.; D. base, 0,10 m.; D. máx., 0,24 m.

Conservación: Se encuentra mal restaurada, le faltan algunos fragmentos y es muy frágil.

Procedencia: Hallada en Barcelona en 1782. Remitida al M.A.N. desde el Gabinete de Historia Natural en 1883.

Bibliografía: Citada, pero sin describirla, en la *Guía* 1917, pág. 114.

Datos de interés: Según los inventarios del Museo, contenía en su interior huesos calcinados (actualmente no los tiene) y una moneda. La moneda, de época de Calígula (37-41 d.C.), pertenece a la ceca de Cartago Nova (actual Cartagena). Vid. Vives y Escudero, A.: *La moneda Hispánica*. Madrid, 1926, Lám. CXXII, 7. Hoy la moneda no está en la urna.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: Gracias a la moneda de Calígula podemos fecharla en estos años: 37-41 d.C. o muy poco posterior.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.



**N.º 3:**

Fig. 3.

M.A.N. — N.º de inventario: 17.099.

Descripción: Color blanco-verdoso. Cuerpo globular, base plana. Borde plano exvasado.

Dimensiones: Alt., 0,18 m.; D. boca, 0,15 m.; D. base, 0,09 m.; D. máx., 0,20 m.

Conservación: Presenta el cuerpo agrietado. Muchos restos de tierra y concreciones.

Procedencia: Barcelona. Ingresó en el Museo en 1891. Pertenecía a la Colección García Soria.

Datos de interés: Presenta huesos calcinados en su interior. Tiene su correspondiente caja de plomo (n.º I).

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 6:**

Fig. 6.

M.A.N. — N.º de inventario: 20.057.

Descripción: Color verdoso. Cuerpo globular pequeño, base cóncava. Borde exvasado y curvo. Vidrio más fino que las anteriores.

Dimensiones: Alt., 0,11 m.; D. boca, 0,11 m.; D. base, 0,07 m.; D. máx., 0,14 m.

Conservación: Restaurada.

Procedencia: Palencia.

Bibliografía: Una alusión a la pieza, sin describirla, en *Guía* 1917, pág. 114.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1, aunque es más pequeña.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 4:**

Fig. 4.

M.A.N. — N.º de inventario: 19.048.

Descripción: Color verde opaco. Cuerpo globular, base cóncava, cuello marcado y borde exvasado.

Dimensiones: Alt., 0,15 m.; D. boca, 0,16 m.; D. base, 0,09 m.; D. máx., 0,20 m.

Conservación: Buena, falta una parte del labio. Restos de tierra y concreciones.

Procedencia: Astorga (León).

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 7:**

Fig. 7.

M.A.N. — N.º de inventario: 26/15/25.

Descripción: Color azulado. Cuerpo globular, base cóncava algo irregular. Borde exvasado y plano.

Dimensiones: Alt., 0,27 m.; D. boca, 0,14 m.; D. base, 0,07 m.; D. máx., 0,23 m.

Conservación: Buena.

Procedencia: Belo (Cádiz). Excavaciones de Pierre Paris, 1917-1921.

Bibliografía: *París*, tomo II: La Necropole, págs. 23, 104, 181.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 5:**

Fig. 5.

M.A.N. — N.º de inventario: 20.055.

Descripción: Color blanco-verdoso. Cuerpo globular, base cóncava, cuello apenas marcado. Borde exvasado y plano.

Dimensiones: Alt., 0,20 m.; D. boca, 0,17 m.; D. base, 0,10 m.

Conservación: Buena. Irisaciones, restos de tierra.

Procedencia: Palencia. Proviene de la Colección Rico y Sinobas.

Bibliografía: Aparece una alusión a la pieza, pero sin descripción, en la *Guía* 1917, pág. 114.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Sala XXIII, vit. 6.

**N.º 8:**

Fig. 8.

M.A.N. — N.º de inventario: 26/15/280.

Descripción: Color azul-verdoso. Cuerpo globular, cuello marcado, ancho borde moldurado y exvasado.

Dimensiones: Alt., 0,25 m.; D. boca, 0,18 m.; D. base, 0,13 m.

Conservación: Buena. Irisaciones.

Procedencia: Belo (Cádiz). Excavaciones de Pierre Paris, 1917-1921.

Bibliografía: *París*, tomo II: La Necropole, págs. 23, 104, 181, Lám. XXVI.

Referencias tipológicas: Ver n.º 1.

Paralelos: Ver n.º 1.

Datación: S. I d.C.

Referencia topográfica: Sala XXII, vit. 2.





Fig. 5 N.º Inv. 20.050

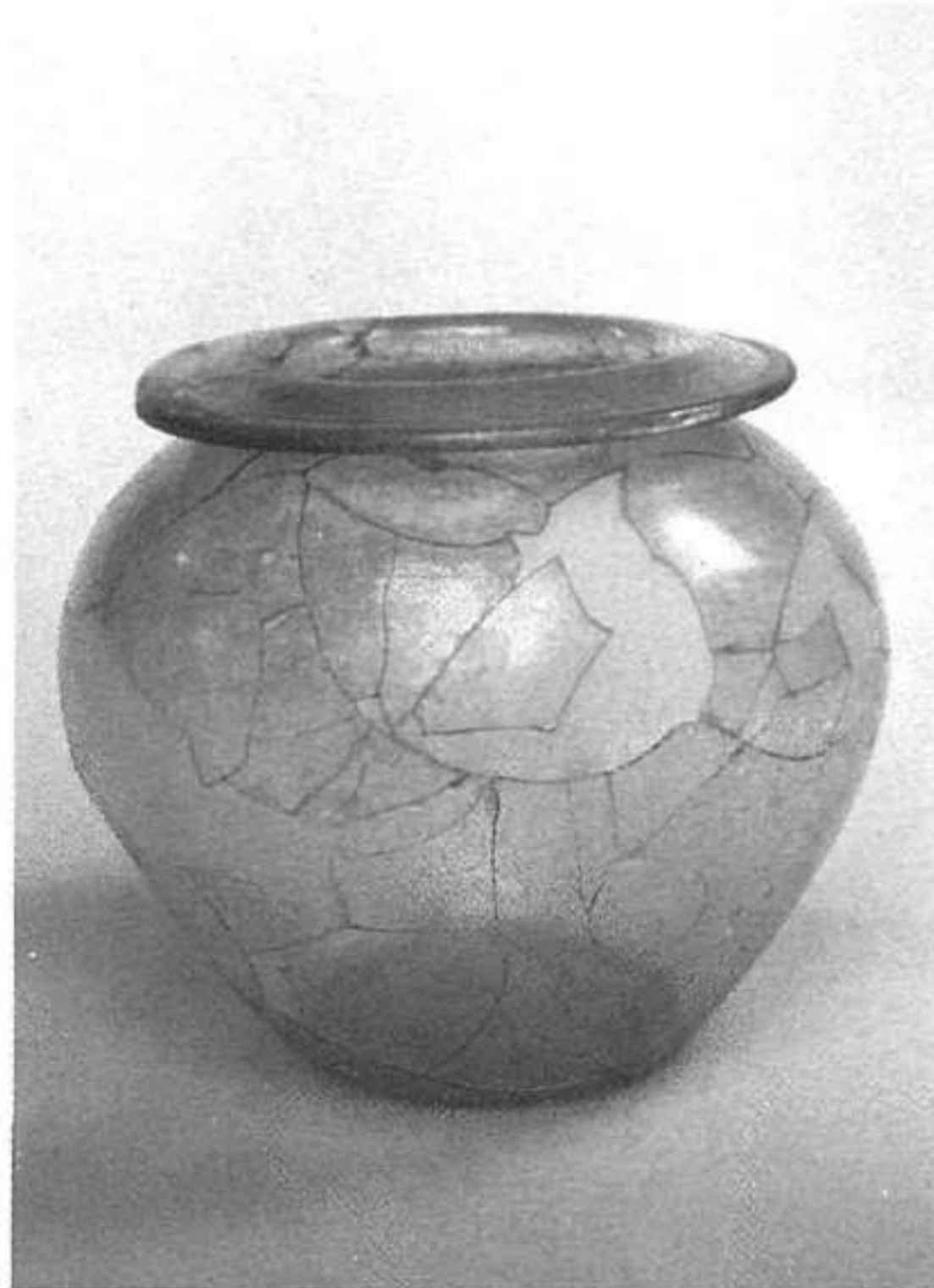


Fig. 6 N.º Inv. 20.057



Fig. 7 N.º Inv. 26/15/25



Fig. 8 N.º Inv. 26/15/280

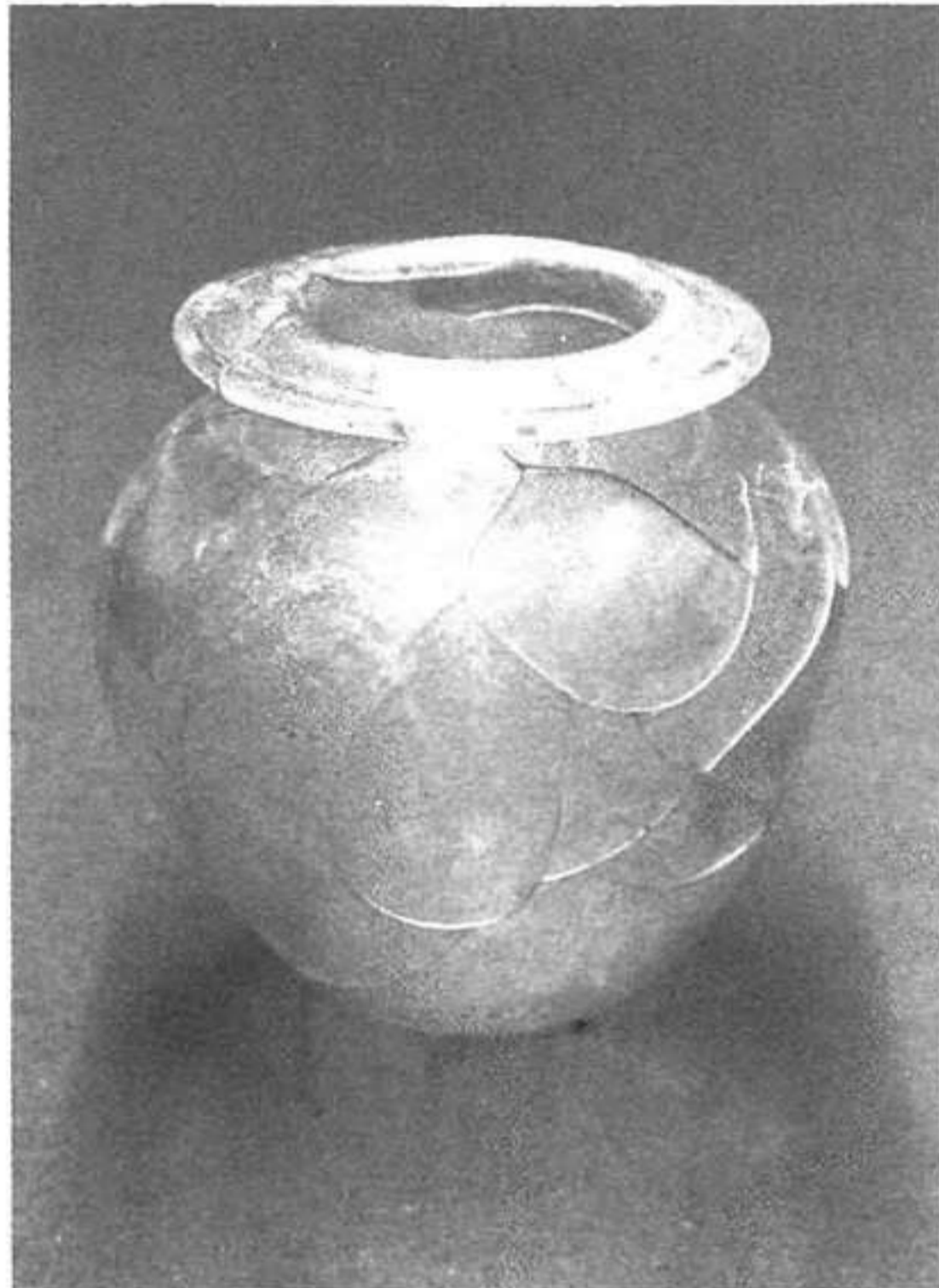


Fig. 8bis N.º Inv. 73/65/604

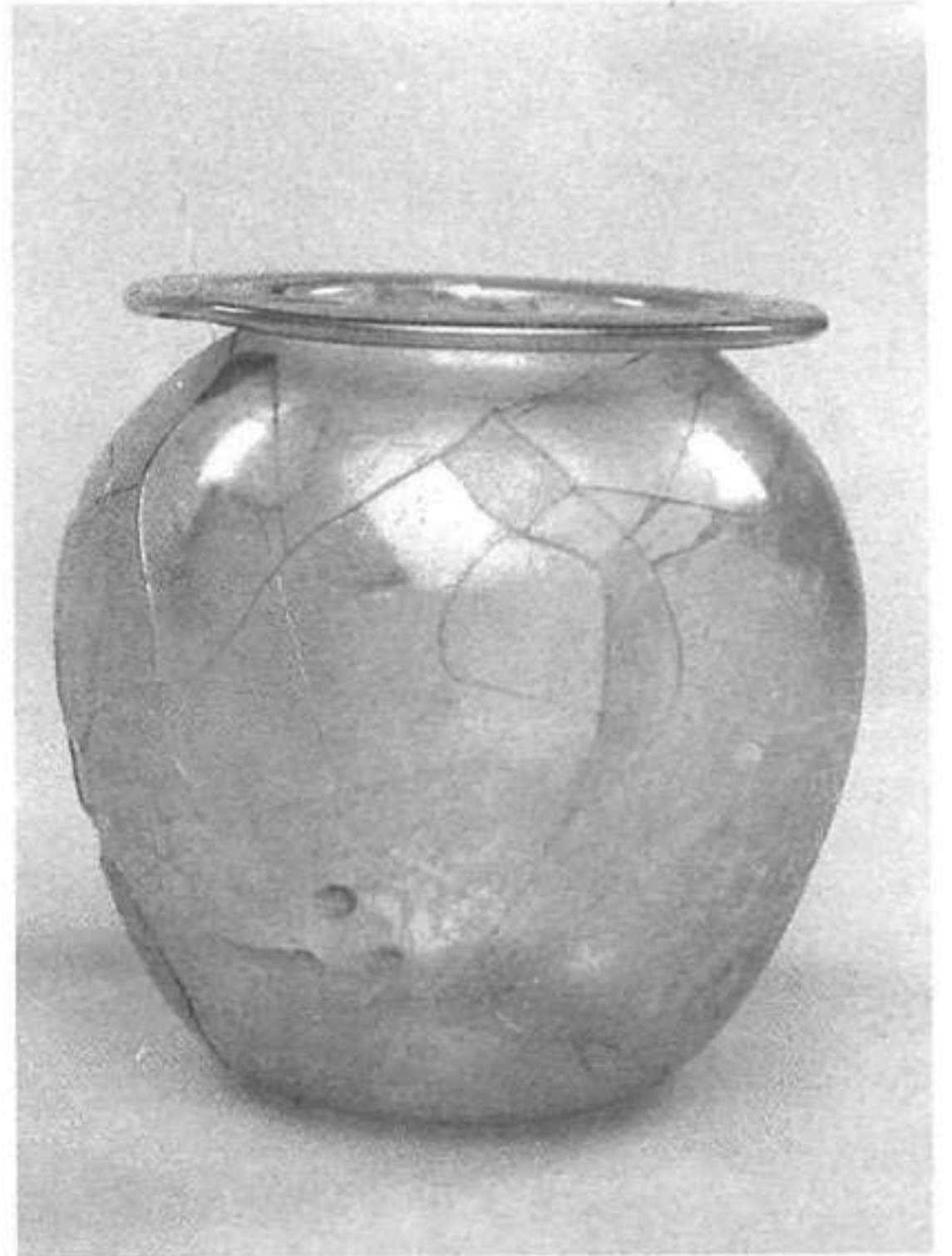


Fig. 9 N.º Inv. 73/65/607



Fig. 10 N.º Inv. 80/67/1 y 2



Fig. 11 N.º Inv. 80/67/3



Fig. 13 N.º Inv. 1990/69/2



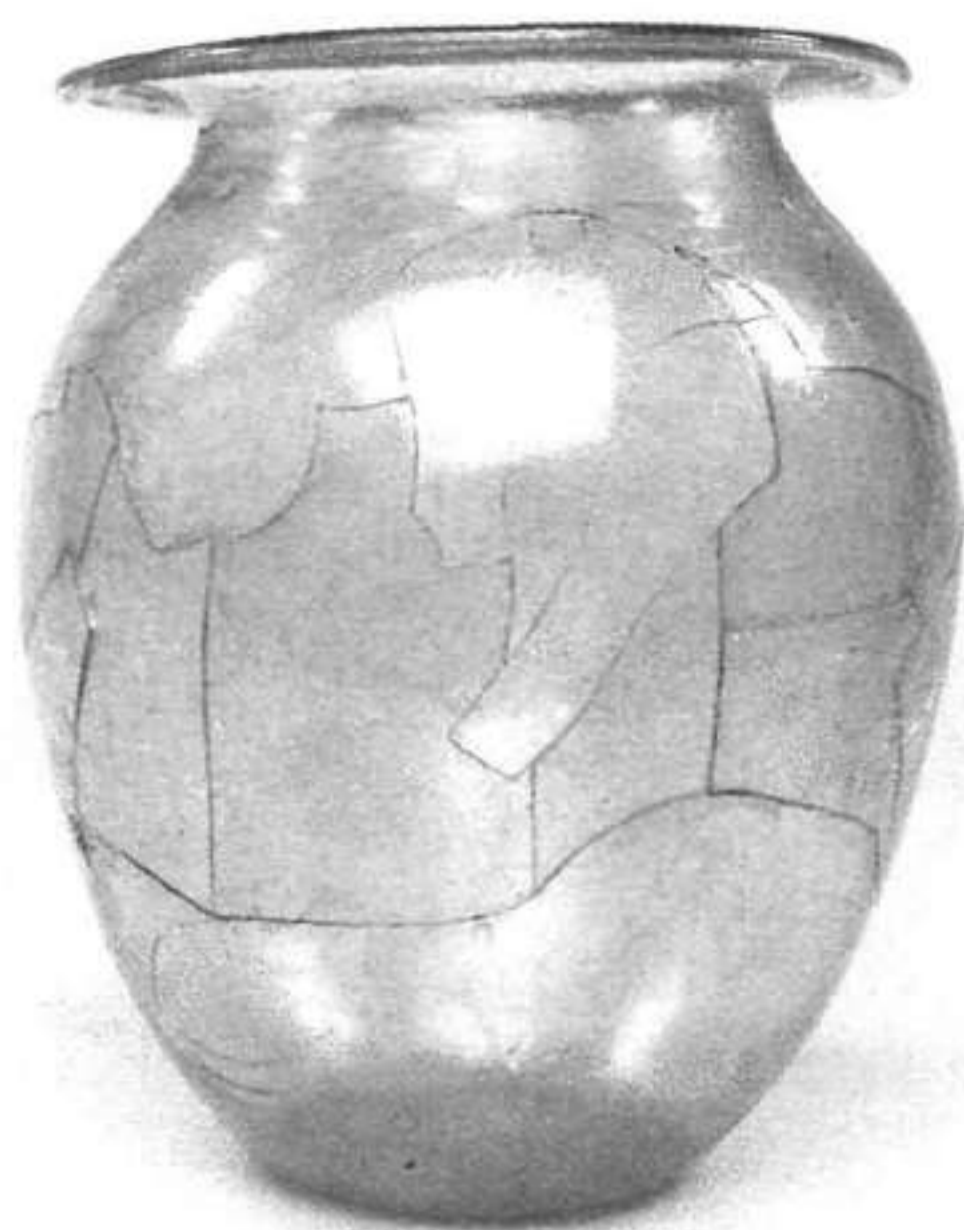


Fig. 14 N.º Inv. 1990/69/4



Fig. 15 N.º Inv. 14.278 urna  
N.º Inv. 1990/69/3 tapa



Fig. 16 N.º Inv. 14.277

**N.º 9:**

Fig. 8 bis.

M.A.N. — N.º de inventario: 73/65/604.

Descripción: Color verde azulado. Cuerpo globular, cuello algo marcado, base cóncava. Borde exvasado y labio curvo.

Dimensiones: Alt., 0,18 m.; D. boca, 0,08 m.; D. base, 0,08 m.; D. máx., 0,20 m.

Conservación: Restaurada en la Escuela de Restauración (1979-80), pero es muy frágil.

Procedencia: Vega del Mar (Marbella, Málaga).

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 10:**

Fig. 9.

M.A.N. — N.º de inventario: 73/65/607.

Descripción: Color verde. Cuerpo globular, base plana, cuello algo marcado. Borde plano y exvasado.

Dimensiones: Alt., 0,21 m.; D. boca, 0,18 m.; D. base, 0,12 m.; D. máx., 0,21 m.

Conservación: Restaurada en la Escuela de Restauración (1979-80), pero es muy frágil.

Procedencia: Vega del Mar (Marbella, Málaga).

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 11:**

Fig. 10.

M.A.N. — N.º de inventario: 80/67/1 y 2.

Descripción: Urna cineraria con tapa. Color azulado. Cuerpo: globular, base cóncava. Borde exvasado y plano. Tapa: plana, con cuerpo tubular y botón de remate aplastado.

Dimensiones: Urna: Alt., 0,24 m.; D. boca, 0,16 m.; D. máx., 0,21 m. Tapa: Alt., 0,06 m.; D. máx., 0,11 m.

Conservación: Buena, aunque está totalmente cubierta de tierra adherida.

Procedencia: Supuestamente del Sur de la Península Ibérica.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Contiene huesos calcinados en su interior. Tiene su correspondiente caja de plomo (n.º III).

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 12:**

Fig. 11.

M.A.N. — N.º de inventario: 80/67/3.

Descripción: Color verde-azulado. Cuerpo globular esbelto, base plana, cuello marcado. Borde exvasado y plano.

Dimensiones: Alt., 0,26 m.; D. boca, 0,15 m.; D. máx., 0,22 m.

Conservación: Buena, muy cubierta de tierra.

Procedencia: Supuestamente del Sur de la Península.

Bibliografía: Inédita.





Fig. 17 N.º Inv. 1990/69/1

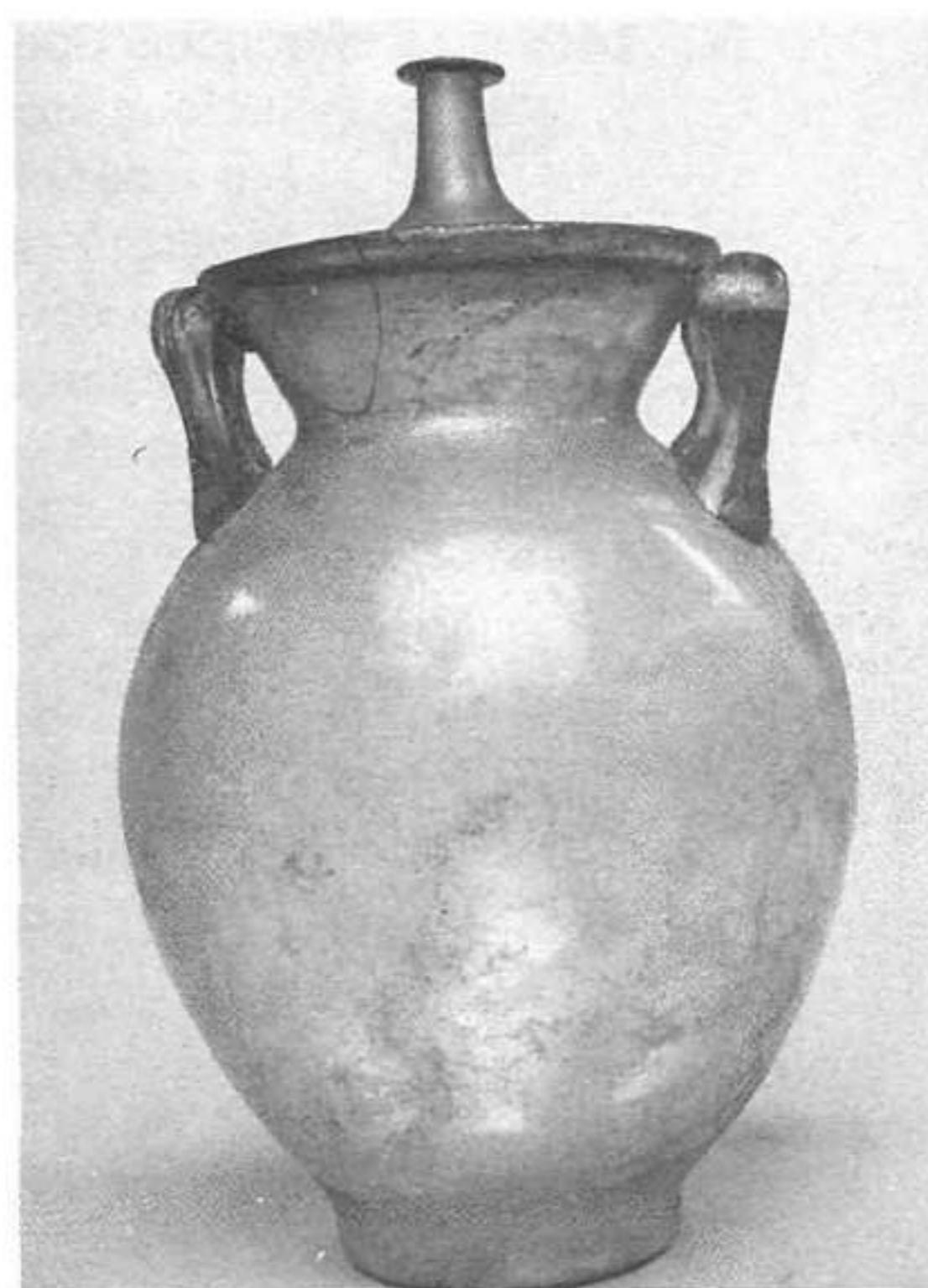


Fig. 18 N.º Inv. 1990/69/150



Fig. 19 N.º Inv. 14.280



Fig. 20 N.º Inv. 17.098



Fig. 21

N.º Inv. 80/67/4



Fig. 22 N.º Inv. 80/67/5 y 6

Datos de interés: Tiene su correspondiente caja de plomo (n.º II).

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 13:**

Fig. 12.

M.A.N. — N.º de inventario: 1988/104/3.

Descripción: Color verdoso. Cuerpo globular esbelto, base plana, cuello algo marcado. Borde exvasado y plano.

Dimensiones: Alt., 0,26 m.; D. boca, 0,14 m.; D. base, 0,09 m.; D. máx., 0,20 m.

Conservación: Buena, muy cubierta de tierra.

Procedencia: Desconocida. Donada en 1988 por Nicolás F. Cortés.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Tiene su correspondiente caja de plomo (n.º IV).

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.



**N.º 14:**

Fig. 13.

M.A.N. — N.º de inventario: 1990/69/2.

Descripción: Color verde claro. Cuerpo globular, base cóncava, borde exvasado.

Dimensiones: Alt., 0,20 m.; D. boca, 0,15 m.; D. base, 0,10 m.; D. máx., 0,20 m.

Conservación: Buena. Irisaciones y concreciones.

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

Referencias tipológicas: Ejemplar raro en la bibliografía, suele aparecer o con asas o son de pequeño tamaño. Las más semejantes son la forma 114 de Morin-Jean, de altura parecida, y la forma 80 de Lancel, que es mucho más pequeña.

Datos de interés: Hemos hecho corresponder la tapa, de la que no poseíamos ningún dato, con la urna por su tamaño adecuado, la semejanza entre vidrios y porque *Villaamil* le asigna una tapa que bien podría ser ésta.

Datación: *Morin-Jean* sitúa una semejanza en el s. IV, pero, al no poseer referencias claras ni más datos, preferimos no asignarle cronología.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 15:**

Fig. 14.

M.A.N. — N.º de inventario: 1990/69/4.

Descripción: Color azulado. Cuerpo globular esbelto, cuello marcado, base cóncava. Borde exvasado y plano.

Dimensiones: Alt., 0,25 m.; D. boca, 0,19 m.; D. base, 0,10 m.; D. máx., 0,22 m.

Conservación: Ha sido restaurada, o por lo menos sometida a una limpieza en la Escuela de Restauración en 1979-80.

Procedencia: ¿Italia? Si fuera una de las donadas en 1907 al Museo por don Alfonso de Borbón y Borbón, ya que esta pieza no presenta ninguna documentación.

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Como la n.º 1.

Paralelos: Como la n.º 1.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**B) Urnas cinerarias con asas en «M»****N.º 17:**

Fig. 16.

M.A.N. — N.º de inventario: 14.277.

Descripción: Color verde claro. Cuerpo globular con pie diferenciado y exvasado y base ligeramente cóncava. Cuello corto, exvasado. Borde con labio redondeado. Presenta dos asas en «M» que se apoyan en los hombros. Ya llegó al Museo sin tapa.

Dimensiones: Alt., 0,26 m.; D. boca, 0,18 m.; D. base, 0,13 m.; D. máx., 0,22 m.

Conservación: Buena, un asa está pegada. Concreciones y restos de tierra.

Procedencia: Desconocida. Llegó al M.A.N. desde el Museo de Historia Natural.

Bibliografía: Descrita en *Villaamil*, pág. 381, con el n.º de inventario antiguo 817.

Referencias tipológicas: Formas 2 de Morin-Jean; 63 de Isings; 5 de Lancel; 615 de Hayes; 150 de Goethert-Polaschek.

Paralelos: *Ampurias*: Inc. Torres 48.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º 16:**

Fig. 15.

M.A.N. — N.º de inventario: 14.278 para la urna, 1990/69/3 para la tapa.

Descripción: Color azul verdoso. Urna: Cuerpo ovoide en forma de jarrón, fondo cóncavo, cuello marcado. Borde exvasado, con una moldura cerca del labio. Tapa: Base circular y cuerpo acampanado rematado en botón.

Dimensiones: Urna: Alt., 0,31 m.; D. boca, 0,13 m.; D. base, 0,09 m.; D. máx., 0,20 m. Tapa: Alt., 0,08 m.; D. base, 0,11 m.

Conservación: Buena. Muchas concreciones y restos de tierra.

Procedencia: Española, según *Guía* 1917. Procede del Gabinete de Historia Natural, según *Villaamil*, y según los inventarios del M.A.N. pertenecía a la Colección Miró.Bibliografía: Descrita en *Villaamil*, pág. 381, con el n.º de inventario antiguo (818). Citada, pero sin descripción, en *Guía* de 1917, pág. 114, y también sin más datos en *Alvarez-Ossorio*, 1925, pág. 70.**N.º 18:**

M.A.N. — N.º de inventario: 1990/69/1.

Descripción: Urna con tapa. Color verde-azulado. Urna: Cuerpo ovoide, pie diferenciado exvasado y de base plana. Cuello marcado y corto. Borde con moldura y labio redondeado. Presenta dos asas en «M» que se apoyan en los hombros. Tapa: Base circular, cuerpo troncocónico rematado en botón.

Dimensiones: Urna: Alt., 0,32 m.; D. boca, 0,11 m.; D. base, 0,11 m.; D. máx., 0,23 m. Tapa: Alt., 0,08 m.; D. base, 0,12 m.

Conservación: Tratada en la Escuela de Restauración durante 1979-80.

Procedencia: ¿Italia? Si fuera una de las donadas en 1907 por don Alfonso de Borbón. La pieza no presentaba ninguna documentación.





Fig. 23 N.º Inv. 1988/104/1 y 2



Fig. 24



N.º Inv. 9.967

Fig. 25

N.º Inv. 9.968

Bibliografía: Aparece en *Alvarez-Ossorio*, Lám. LVII, junto con otras piezas, pero sin identificar esta concreta.

Referencias tipológicas: Urna: Como n.º 17. Tapa: Forma 66-b de Isings y 154 de Goethert-Polaschek. También en Morin-Jean, pág. 44; Hayes 1975, pág. 148; Sennequier 1985, págs. 200-201.

Paralelos: Como n.º 17.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

#### N.º 19:

Fig. 18.

M.A.N. — N.º de inventario: 1990/69/150.

Descripción: Urna con tapa. Color blanco-azulado. Dos asas en «M». Urna: Cuerpo ovoide, pie no muy marcado. Cuello corto, exvasado. Borde recto. De forma esbelta. Tapa: Base circular, cuerpo troncocónico rematado en botón aplastado.

Dimensiones (aprox.): Alt., 0,29 m.; D. boca, 0,13 m.; D. base, 0,09 m.; D. máx., 0,18 m.

Conservación: Algo restaurada, limpia. Tiene añadido parte del labio.

Procedencia: ¿Italia?, como la n.º 18.

Bibliografía: Inédita.

Referencias tipológicas: Igual que n.º 18.

Paralelos: Igual que n.º 17.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Sala XXII, vit. 2.

#### C) Urnas cinerarias de cuerpo prismático

#### N.º 20:

Fig. 19.

M.A.N. — N.º de inventario: 14.280.

Descripción: Color azulado. Cuerpo prismático, base cuadrada y plana. En ella, inscritas en un círculo y en relieve, las iniciales C F. Las cuatro paredes presentan unas líneas rectas paralelas poco perceptibles. La boca es circular y el labio, perdido en parte, va redondeado y doblado hacia fuera.

Dimensiones: Alt., 0,23 m.; D. boca, 0,13 m.; base, 0,14 m. de lado.

Conservación: Restaurada.

Procedencia: Puente de Muhey (León). Donación de Patricio Filgueira.

Bibliografía: Descrita en *Villaamil*, pág. 381, con el n.º 3.696, pero sin descripción en *Guía* de 1917, pág. 114. Alusión sin más datos en *Alvarez-Ossorio*, pág. 70.

Datos de interés: Según *Villaamil* en inventarios del Museo, en su interior había fragmentos de huesos calcinados, que hoy no posee, aunque pueden estar en otro recipiente.

Referencias tipológicas: Formas: Morin-Jean 13; Isings 62; Goethert-Polaschek 102. También Sennequier, págs. 67-68; Baarkoczi, pág. 155.

Paralelos: *Vigil* presenta uno prácticamente igual, hallado en Carmona, pág. 120.

Datación: S. I-II d.C.

Referencia topográfica: Sala XXIII, vit. 6.

#### C. CATALOGO DE LAS URNAS DE PLOMO ROMANAS

El M.A.N. posee siete cajas de plomo para protección de urnas de vidrio en estado aceptable de conservación. De ellas, cuatro (n.ºs I, II, III, IV) corresponden a las urnas de vidrio que hemos descrito; las tres restantes no hemos logrado emparejarlas con los vidrios.

Estas urnas de plomo servían, como decíamos, para proteger la urna de vidrio que contenía las cenizas del difunto.



En ocasiones se introducían, a su vez, en otras de piedra; pero también podrían servir para contener las cenizas. En dos del M.A.N. encontramos restos de la cremación (n.ºs V y VI), aunque en este caso no sabemos si el hecho obedece a una práctica antigua o es casual (por rotura de la urna de vidrio o por otras circunstancias). Algunas son cilíndricas, con o sin tapa, otras más ovoidales, y pocas esféricas achatadas. Ninguna es rectangular ni cuadrada.

**N.º I:**



Fig. 20.

M.A.N. — N.º de inventario: 17.098.

Descripción: Caja cilíndrica, base plana. Tapa de disco plano con pestaña recta.

Dimensiones: Caja: Alt., 0,20 m.; D. máx., 0,19 m.  
Tapa: Alt., 0,03 m.; D. 0,20 m.

Conservación: Buena, falta un fragmento junto al borde. Presenta concreciones.

Procedencia: Barcelona. Pertenece a la Colección García Soria e ingresó en el Museo en 1891.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Corresponde a la urna de vidrio n.º 3.

Paralelos: *Ampurias*: Inc. Torres 13 y Torres 59; *Oliva* n.º 711 y n.º 712.

Datación: Las de Ampurias son del siglo I d.C., algunas concretamente de época de Claudio.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º II:**

Fig. 21.

M.A.N. — N.º de inventario: 80/67/4.

Descripción: Caja cilíndrica cuyas paredes se curvan en la base. Sin tapa.

Dimensiones: Alt., 0,27 m.; D. máx., 0,24 m.

Conservación: Buena, presenta concreciones.

Procedencia: Supuestamente del Sur de la Península Ibérica.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Posee su correspondiente urna de vidrio, n.º 12.

Paralelos: *Ampurias* Inc. Pi n.º 12; *Oliva* n.ºs 709 y 710.

Datación: Las de Ampurias son del siglo I (Claudio).

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º III:**

Fig. 22.

M.A.N. — N.º de inventario: 80/67/5 y 6.

Descripción: Caja cilíndrica cuyas paredes se curvan en la base. Tapa circular con borde deformado.

Dimensiones: Caja: Alt., 0,32 m.;  
D. máx., 0,25 m. Tapa:  
D., 0,23 m.

Conservación: Regular, el cuerpo aparece agrietado y le faltan fragmentos. Tapa deformada. Presentan concreciones.

Procedencia: Supuestamente del Sur de la Península Ibérica.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Se corresponde con la urna de vidrio n.º 11.

Datación: Como la n.º II.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º IV:**

Fig. 23.

N.º Inv. 9.970 M.A.N. — N.º de inventario: 1988/104/1 y 2.

Descripción: Caja cilíndrica cuyas paredes se curvan en la base, que es cóncava. Tapa en forma de disco, con pestaña recta. En el centro de la tapa presenta una prominencia curva.

Dimensiones: Caja: Alt., 0,27 m.; D., 0,20 m. Tapa: Alt., 0,07 m.; D., 0,22 m.

Conservación: Regular, presenta perforaciones en el cuerpo y concreciones y restos de tierra.

Procedencia: Desconocida. Fue donada en 1988 por Nicolás F. Cotés.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Corresponde a la urna de vidrio n.º 13.

Paralelos: *Carmona*, lám. LXXVII, y también como la n.º II. Para la tapa, *Oliva*, n.º 713.

Datación: Siglo Id.C.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º V:**

Fig. 24.

M.A.N. — N.º de inventario: 9.967.

Descripción: Caja cilíndrica achatada, con paredes que se curvan en los hombros. Cuello corto y recto. Base cóncava. Tapa en forma de disco, con pestaña recta y botón central plano.

Dimensiones: Caja: Alt., 0,23 m.; D. boca, 0,15 m.  
Tapa: Alt., 0,04 m.; D., 0,20 m.

Conservación: Regular, presenta perforaciones en el cuerpo y concreciones.

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Presenta restos de huesos calcinados en su interior.

Paralelos: *Oliva* n.º 1.010, aunque es más achatada.

Datación: No disponemos de elementos suficientes para ello.

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.



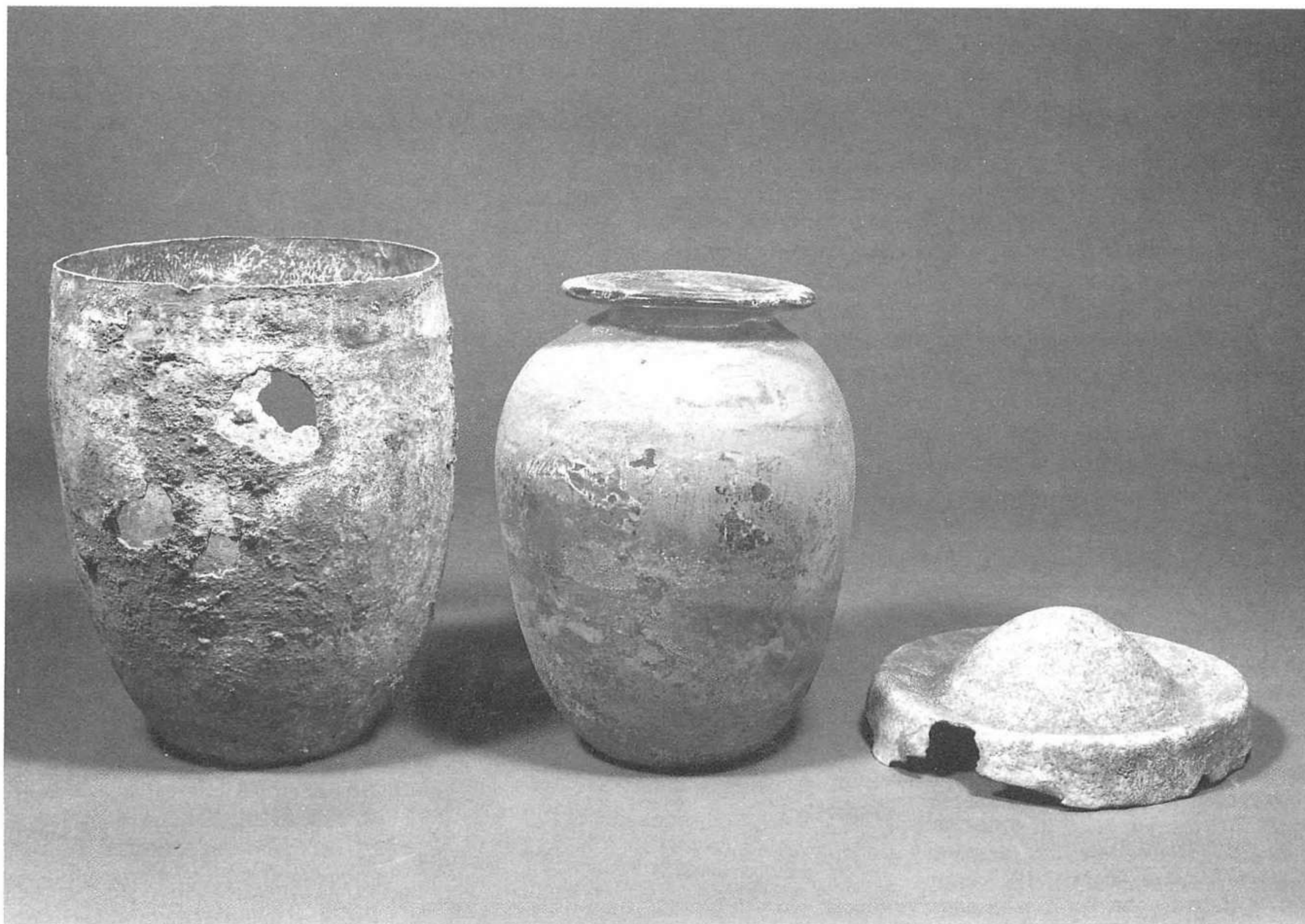


Fig. 12

N.º Inv. 1988/104/1, 2, 3

**N.º VI:**

Fig. 25.

M.A.N. — N.º de inventario: 9.968.

Descripción: Caja globular, cuello corto y recto, fondo plano. Tapa plana de pestaña recta y botón central plano.

Dimensiones: Caja: Alt., 0,27 m.; D., 0,17 m. Tapa: Alt., 0,02 m.; D., 0,19 m.

Conservación: Regular.

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Inédita.

Datos de interés: Contiene restos de huesos calcinados en su interior.

Paralelos: *Oliva* n.º 1.010, aunque la tapa no presenta botón. *Ampurias*, Inc. Torres 45, con apéndice más largo.

Datación: Siglo I las de Ampurias (Augusto-Tiberio la Torres 45).

Referencia topográfica: Almacenes del M.A.N.

**N.º VII:**

Fig. 26.

M.A.N. — N.º de inventario: 9.970.

Descripción: Caja esférica achatada, casi formando una

carena baja. Tapa circular de pestaña recta y círculo central marcado del que sale un apéndice alto y fino.

Dimensiones (aprox.: Caja: Alt., 0,17 m.; D. boca, 0,13 m.; D. base, 0,09 m. Tapa: Alt., 0,08 m.; D., 0,16 m.

Conservación: Regular, la tapa está algo fracturada.

Procedencia: Desconocida.

Bibliografía: Inédita.

Paralelos: *Ampurias*, Inc. Torres 45; *Oliva* n.º 620.

Datación: Siglo I las de Ampurias. Como la n.º VI.

Referencia topográfica: Sala XXIII, vit. 6.

**APENDICE**

Expediente 1907/37 del M.A.N., que se conserva en el Archivo de dicho Museo:

«Donación que hace el Excmo. Sr. D. Alfonso de Borbón y Borbón de tres urnas cinerarias de vidrio, romanas» (12 julio 1907).

«(...) Deseando contribuir al fomento de ese Establecimiento de su digno cargo, me complazco en donar al mismo las tres Ollas adjuntas, de vidrio y de época romana (...). Madrid, 12 de julio de 1907. Alfonso de Borbón».

«(...) en lo referente a las urnas cinerarias Romanas,



sobre su procedencia y época en que fueron halladas, casi lo ignoro, pero tengo entendido que viviendo mi difunto y augusto padre, el Infante Don Sebastián, en el Palacio Real de Nápoles (...), le fueron regaladas por el Rey de Nápoles Fernando 2º, su suegro, pues mi difunto padre, amante de cuanto a cultura se refería, llegó a formar en unión de su primera esposa un regular *museo* de antigüedades romanas, vasos etruscos y monetario, cosas que han desaparecido la mayoría, desgraciadamente, ignorándose su paradero, siendo la época del hallazgo de las urnas el año 1830 ó 31 y es cuanto sobre el particular puedo manifestarle (...). Alfonso de Borbón. Landemer, 29 de agosto de 1907».

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Alvarez-Ossorio*: ALVAREZ-OSSORIO, Francisco. *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1925.
- Ampurias*: ALMAGRO, Martín. *Las necrópolis de Ampurias*, Barcelona, 1953-56 (2 vols.).
- Barkoczi*: BARKOCZI, László. *Pannonisch glASFunde in Ungarn*. Budapest, 1988.
- Carmona*: BENDALA, Manuel. *La necrópolis romana de Carmona* (Sevilla). Sevilla, 1976 (2 vols.).
- Goethert-Polascheck*: GOETHERT-POLASCHECK, Karin. *Römische Gläser im Rheinischen Landesmuseum Trier*. Trier, 1977.
- Guía 1917*: *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1917.
- Hayes*: HAYES, John W. *Roman and Pre-Roman glass in the Royal Ontario Museum*. Toronto, 1975.
- Ibiza*: MIGUÉLEZ RAMOS, Cristina. «El vidrio romano en el Museo del Puig des Molins». *Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza*, 21. Ibiza, 1989.
- Isings*: ISINGS, C. *Roman Glass from Dated Finds*. Gröningen-Djakarta, 1957.
- Kisa*: KISA, A. *Das Glas im Altertume*. Leipzig, 1908 (3 vols.).
- Lancel*: LANCEL, S. *Verrerie Antique de Tipasa*. París, 1967.
- Morin-Jean*: MORIN-JEAN, J.A.J. Morin. *La Verrerie en Gaule sous l'Empire Romain*. París, 1922.
- Oliva*: OLIVA, M. «Urnas cinerarias de plomo de Ampurias, en el Museo de Gerona». *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1949, vol. X, pp. 265-283.
- Paris*: PARIS, P. et al. *Feuilles de Belo*. París, 1926 (2 vols.).
- Sennequier*: SENNEQUIER, Geneviève. *Verrerie d'époque Romaine*. Rouen, 1985.

*Vigil*: VIGIL PASCUAL, Marcelo. *El vidrio en el Mundo Antiguo*. Madrid, 1969.

*Villaamil*: VILLAAMIL Y CASTRO, José. «Vasos romanos de vidrio conservados en el Museo Arqueológico Nacional». *Museo Español de Antigüedades*, IX, 1878, pp. 380-381.

#### URNAS CINERARIAS ROMANAS DE VIDRIO Y PLOMO DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL. MADRID

Por Mercedes Martín de la Torre. Conservadora Museo Nacional del Pueblo Español. Madrid

#### RESUMEN

Catálogo de las veinte urnas cinerarias romanas de vidrio del M.A.N., inéditas hasta ahora: dieciséis ejemplares de cuerpo globular sin asas, tres con cuerpo globular y dos asas en forma de «M», y una de cuerpo prismático. Les acompañan cuatro tapas circulares. Vidrio azul-verdoso. Están completas (algunas restauradas). Procedencia mayoritaria de la Península Ibérica. Se ofrecen sus referencias tipológicas. Cronología general: S. I-II d.C. También se incluye el catálogo de las siete cajas de plomo romanas.

#### RESUME

Catalogue des vingt urnes cinéraires en verre d'époque romaine au M.A.N., inédites jusqu'à maintenant: seize exemplaires à panse sphérique sans anse, trois à panse sphérique à deux anses en «M», et un exemplaire à panse prismatique. Aussi il y a quatre couvercles circulaires. Verre Bleu-vert. Formes complètes (aussi par restauration). La plupart proviennent du Peninsule Ibérique. Tous présentent leurs références typologiques. Datation générale: I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle. Il y a aussi un catalogue des sept pièces romaines en plomb.

#### PALABRAS CLAVE

Vidrio, urna cineraria, plomo, romano, M.A.N., Península Ibérica.



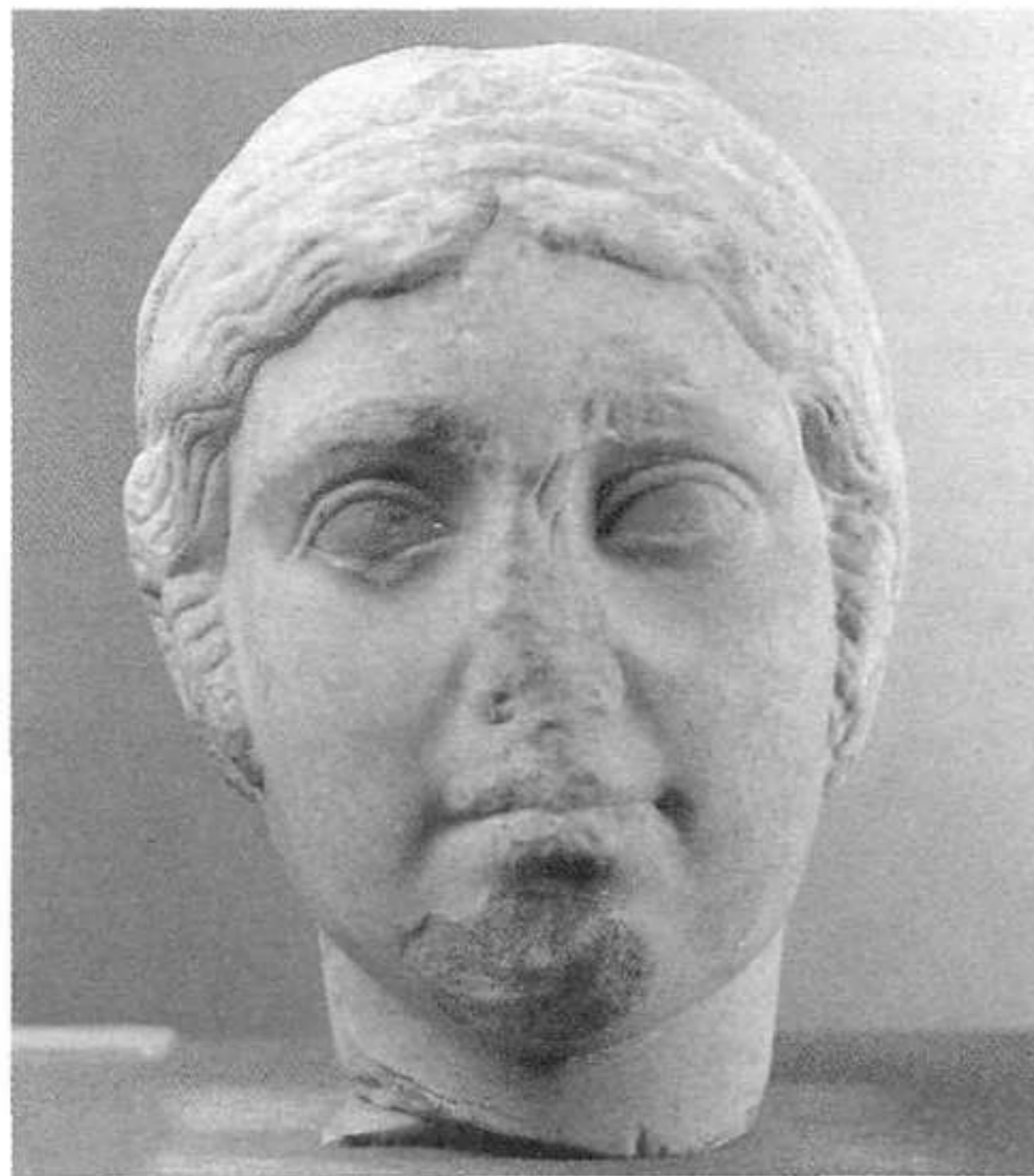
## ACLARACIONES SOBRE LA DENOMINADA «SHAPO» DE MADRID\*

IVÁN NEGUERUELA MARTÍNEZ  
Museo Arqueológico Nacional

**E**L Museo Arqueológico Nacional custodia entre los fondos del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas una cabeza de mármol, estropeada, que casi ha pasado desapercibida a la atención de los estudiosos, y sobre la que queremos hacer varias aclaraciones en esta ocasión.

Recientemente, debido al estado de suciedad que presentaba, ha sido sometida a un proceso de limpieza completamente inocuo por el Laboratorio de Restauración del Museo, lo que ha permitido recuperar en gran medida el tono original del mármol.

Representa a una joven que mira



de frente, con el cuello ligeramente ladeado hacia su derecha. El pelo lo lleva recogido por un «sakkos» cuyas cintas se atan con varias vueltas sobre su cabeza entre la nuca y la frente. En la parte superior del cráneo el tocado deja exento el cabello, que se peina con raya al medio. Los cabellos aparecen también enmarcando la frente y las sienes, en ondas. Por delante de las orejas caen dos mechones a cada lado del rostro, a modo de patillas y en forma de bucles. Las orejas quedan libres tanto del tocado cuanto del cabello. En la nuca asoman rizos de pelo.

El ojo derecho está situado levemente más alto que el izquierdo.

### DATOS DE LA PIEZA

#### Dimensiones:

- Altura total conservada: 27,5 cm.
- Anchura total: 19,5 cm.
- Anchura del rostro, con exclusión del pelo: 13,5 cm.
- Distancia antero-posterior máxima: 24 cm.
- Anchura máxima del cuello: 10 cm.
- Distancia entre lacrimales: 3,5 cm.
- Altura del mentón al ápice de la divisoria del pelo sobre la frente: 19 cm.
- Anchura de la boca entre ambas comisuras: 5 cm.

#### Material:

Mármol de color blanco-grisáceo claro (Ardnt y Amelung lo describieron en E.A. como «stark graublauer», lo que sin duda debió estar motivado por la gran suciedad que tenía la cabeza antes de la reciente limpieza).

#### Estado de conservación:

Rota la nariz; melladuras en el mentón y en los arcos superciliares. La superficie del pelo, bastante desgastada. Desperfectos en el lateral izquierdo del cuello. La parte trasera del cuello, la correspondiente a la nuca, falta porque ha sido cortada conscientemente.



## COMENTARIO:

La pieza está prácticamente inédita hasta la fecha. García Bellido no la citó ni en su trabajo sobre las esculturas romanas en España y Portugal (García Bellido, 1949), ni en su Catálogo de los retratos del M.A.N. (Idem, 1950), Ardnt y Amelung la citaron en 1912 (Serie VI, n° 1732, 1733). Posteriormente la han citado Kaschnitz y Weinberg (1936, pág. 28), que claramente repite la cita de Ardnt-Amelung y Richter (1954, pág. 45), que hace lo propio. De modo que a través del siglo xx la pieza ha sido repetidamente citada por diversos autores extranjeros a través de citas engarzadas.

La cabeza pertenece al tipo de los retratos denominados como la «Sapho» Albani, tipo del que es el único ejemplar que conozco que exista en España, y que no es frecuente en los museos y colecciones occidentales. Pero si bien es clara la paralelización de nuestra cabeza con las de la serie citada, no lo es tanto el que la cabeza Albani representa a Sapho, pues dicha identificación, aceptada por los estudiosos desde los trabajos de Furtwängler de finales del siglo pasado (Furtwängler, 1893) y seguida por Bernoulli, Reinach, Ardnt y Amelung, Schmidt, Picard, etc., etc... no tiene más certeza que la mera tradición historiográfica según el argumento de autoridad y la asociación iconográfica con los tipos representados en algunas monedas de Lesbos, la isla de la que procedía la poetisa. Sin embargo, en 1965, Richter llamó la atención sobre la inconsistencia de dicha atribución (Richter, 1965, pág. 72). Resumiremos a continuación los términos del problema:

Los retratos de Sapho se conceptúan en el Arte Griego como pertenecientes a las series de los retratos imaginarios por desconocimiento del modelo. La poetisa nació hacia el 612 a.C. y un hipotético retrato coetáneo suyo hubiera revestido la forma de una «koré». Es sabido que Sapho fue desterrada y huyó a Sicilia y que posteriormente volvió a su isla natal donde fundó una especie de ateneo dedicado a Afrodita y las Musas. De ahí que se hayan tomado ciertos tipos monetales lésbicos como representaciones de ella (lo que, si bien pudiera ser cierto, no es sino una hipótesis). Por otra parte, Cicerón (In Verres orat. II, IV, 57, 125 ss.) y Taciano (Adv. Graecos, 52) nos han transmitido que Silanion, el gran escultor del siglo IV, realizó una escultura de Sapho que estaba en el Pritaneo de Siracusa, de donde Verres la robó. Que los siracusanos hubieran dedicado una escultura (que hubo de ser de bronce, pues el término utilizado por Taciano es *εγαλκουργησε*) se entiende bien a través del exilio sículo de Sapho.

El problema de la identificación del tipo de la Sapho de Silanion ha sido resumido por Picard (1948, págs. 790 ss.), lo que debe completarse con las referencias a Hygieia que hace Richter refiriéndose a la misma escultura de Efeso hoy en el Museo de Ermirna (Richter, 1965, vol. I, pág. 72). Pero tanto en el caso de la obra de Picard cuanto en el de la de Richter, faltaba el conocimiento de la cabeza adquirida en 1958 por el Museo J.P. Getty y publicada en 1959 por Werscher en el n° 1 del Boletín del citado Museo. Si este busto del Museo Getty es auténtico, ayuda a resolver muchas de las vacilaciones que han tenido los tratadistas por cuanto lleva

el nombre de la poetisa grabado sobre su pecho: «Sapho». Richter recogió en su suplemento a los Retratos esta cabeza del Museo Getty. (Richter, 1972). Y, ciertamente, no responde al tipo denominado Albani (con tocado a modo de turbante atado con cintas), sino que lleva el pelo visto, al modo del tipo que Picard adjudicaba a Silanion a través de la cabeza de Leningrado (Picard, 1948, págs. 357, 358), Atenas (Ibidem, pág. 359) y Nápoles (Ibidem, pág. 360) y a las fuentes en las que el escultor debió inspirarse. De hecho, el retrato por antonomasia que la Antigüedad dedicó a Sapho y que los antiguos reconocieron siempre como tal fue el de Silanion, según hemos recogido.

¿Qué sucede, entonces, con las cabezas consideradas retratos de Sapho y que llevan este tocado como en el caso de Madrid? Ya hemos comentado que su adscripción a lo largo de varias décadas se ha basado en argumentos de poca solidez. Sus rasgos iconográficos más característicos (de hecho, muy característicos) son el tocado de «sakkos» atado a la cabeza con cintas y los dos bucles de las patillas sobre las mejillas. En cuanto al tipo de tocado, creo que, lejos de tratarse de una especificidad personalizadora, debe corresponder a un tipo de tocados femeninos relativamente frecuentes en ciertos modelos femeninos jonios que aparecen en algunas manifestaciones escultóricas y en vasos pintados a finales del siglo vi y principios del v, y que luego pasaron a Atica, según se colige de su aparición en algunas estelas.

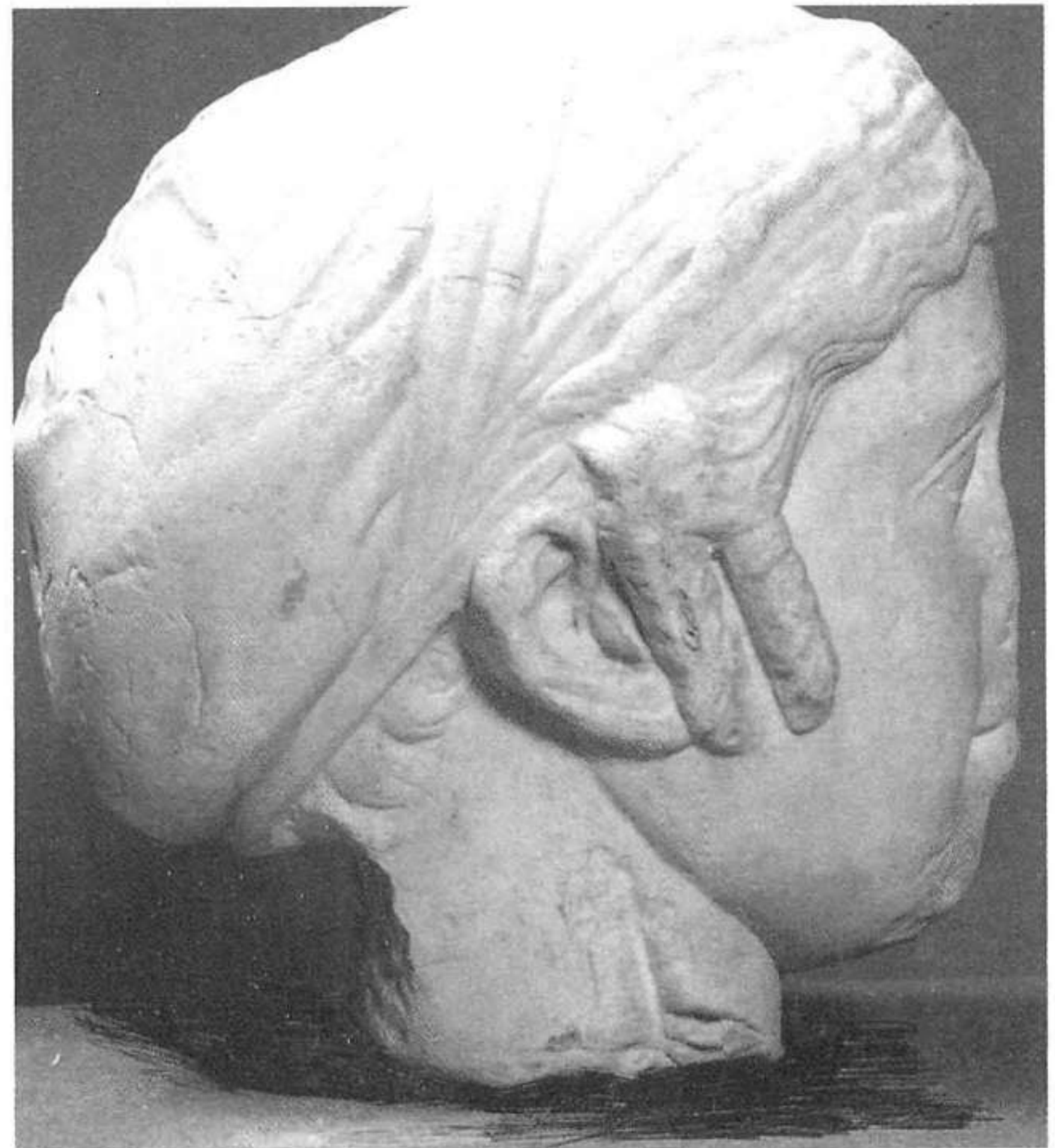
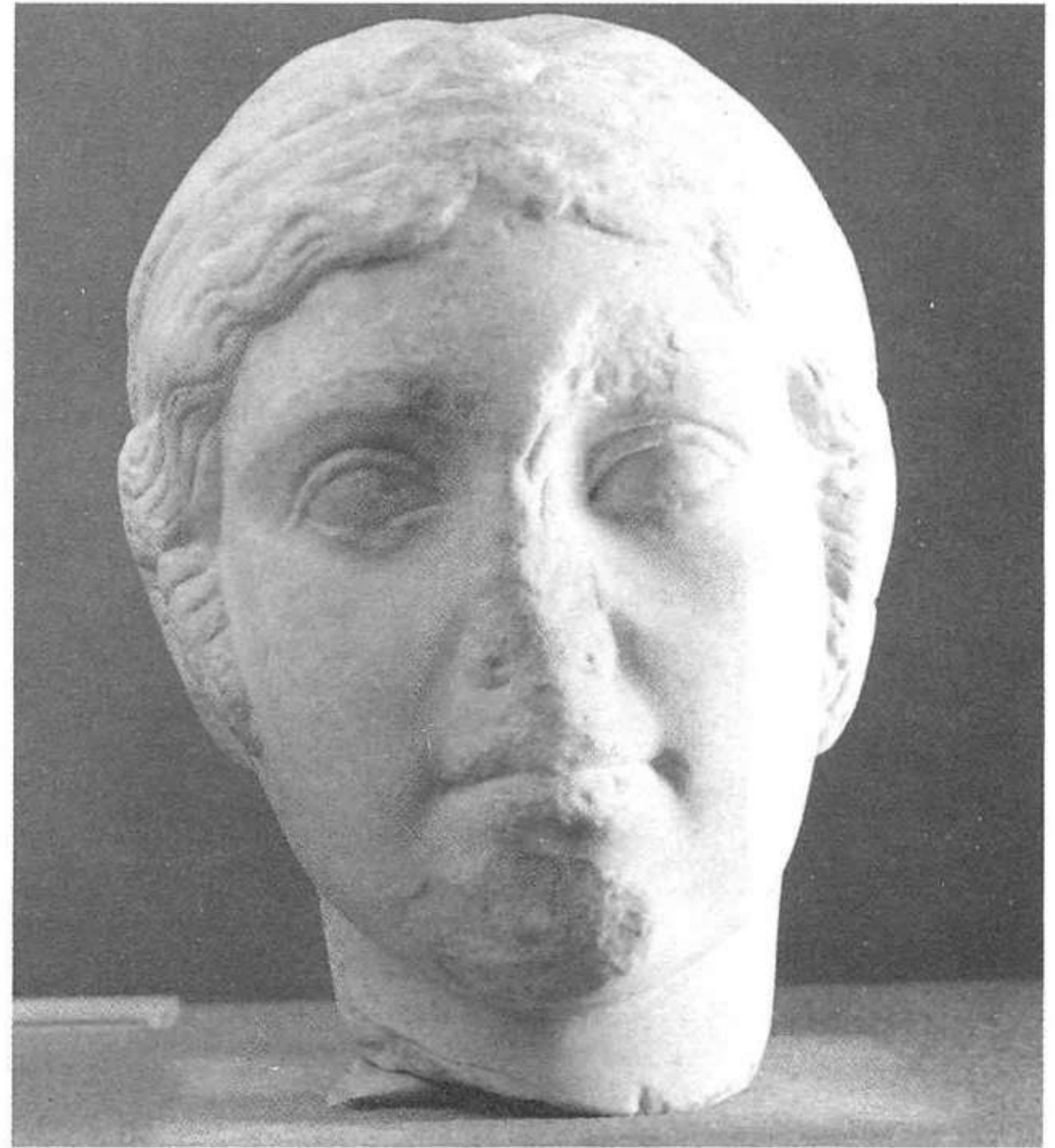
En cuanto a los bucles sobre las patillas, hemos de rastrear también en ellos un cierto tipo común en algunas de las obras de finales del siglo vi y principios del v, en los que hay una clara predilección por la representación voluminosa de estos bucles, en la línea del Apolo del Pireo que publicó Dörig por primera vez (Dörig, 1959) y que recogió Richter en su monografía sobre los kouroi (Richter, 1970). Al descartarse la identificación con Sapho para este tipo de cabezas (no la descartamos en el sentido de afirmar que no pueda tratarse de la poetisa, sino en el de que no hay argumentos suficientes para que lo sea, a la espera de hipotéticas nuevas evidencias), incluyendo lógicamente a la que da nombre a la serie, la Sapho Albani, nos quedamos con unas representaciones femeninas sin personaje al cual adscribirlas. Así que creo que debe tratarse de un tipo individualizado, de alguna suerte de representación de un personaje concreto, aunque idealizado, sea humano o divino, pues las repetidas copias romanas que de él se hicieron así parecen indicarlo, pero por el momento hay que asumir el anonimato de la representación, que en nuestro criterio debió referirse a Afrodita.

La relación de los ejemplares más característicos del tipo ha sido repetidas veces hecha. Richter, 1965, págs. 70 y ss., la recoge y amplía. Aquí reproducimos algunos de ellos, en los que puede observarse la fidelidad al prototipo original.

## RESUMEN

Cabeza romana, presumiblemente del siglo II d.C., copia de un original griego del s. V a.C. Existen otras copias



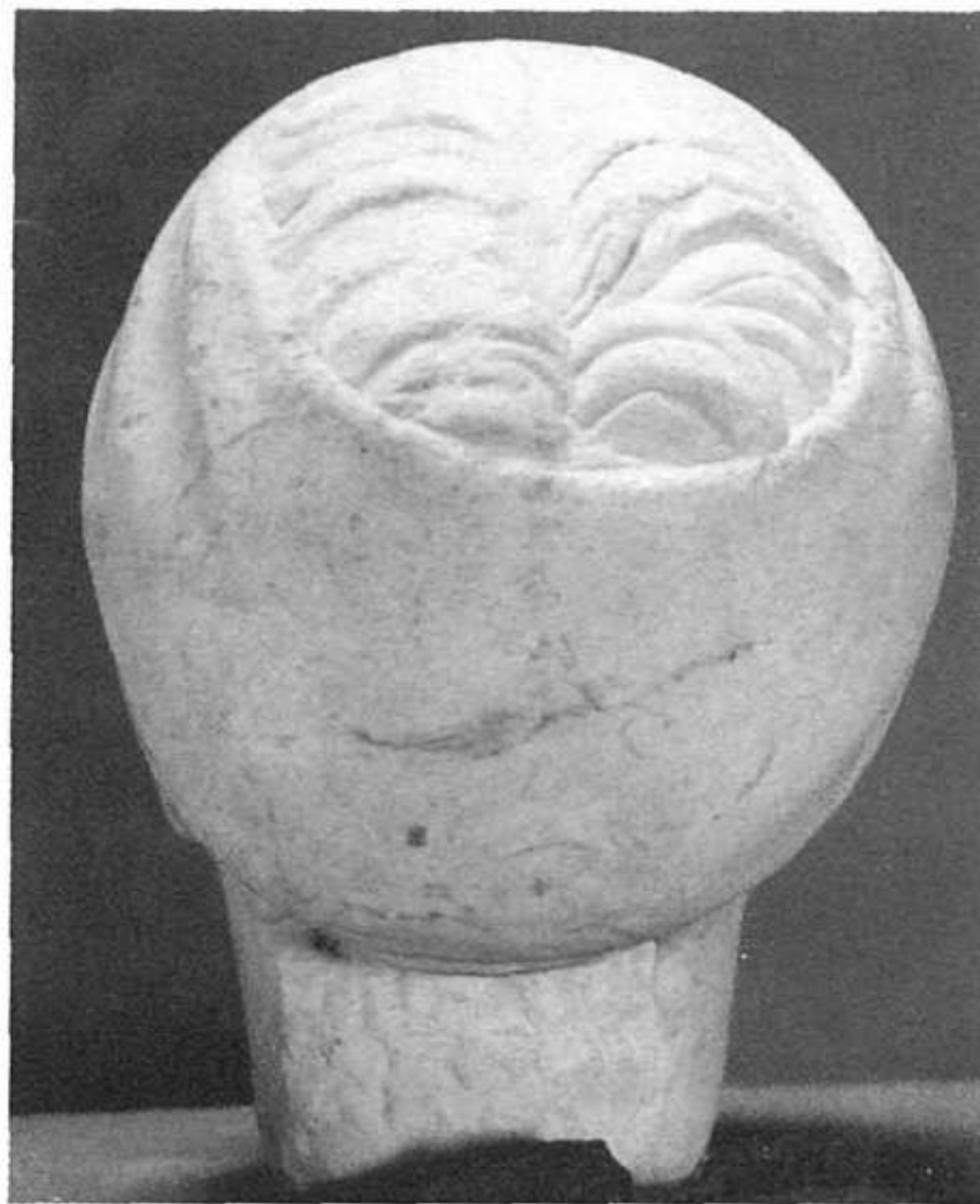


ABSTRACT:

similares en diversos Museos y colecciones extranjeras, pero es tipo único en España. Debe rechazarse su adscripción a la poetisa Sapho que la crítica había mantenido durante décadas para este tipo.

Roman copy (ca. 11nd. century A.D.) of a greek original of the 7th. century B.C. It's the only piece of this type existing in Spanish Museums. The identity of the portrait with that of Sapho is denied.





Villa Albani.

\* Las fotografías de la cabeza del M.A.N. han sido realizadas por don Enrique Saenz de San Pedro.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARDNT, P., AMELUNG, W., 1912. *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Skulpture*. Munich.
- BERNOULLI, J.J., 1901. *Griechische Ikonographie. Mit Ausschluss Alesanders und des Diadochen*. Munich.
- DÖRIG, J., 1959. *Entdeckung griechischer Kunstwerk. Der neue Statuenfund vom Piräeus*, Universitas, 14.
- FURTWÄNGLER, A., 1983. *Meisterwerke griechischer Plastik*. Leipzig-Berlin.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1949. *Las esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid.
- 1950. *Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. Madrid.
- KASCHNITZ, WEINBERG, 1936. *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*. Vaticano.
- PICARD, CH., 1948. *Manuel d'archeologie grecque. La sculpture*, vol. III, 2. París.
- RICHTER, G., 1954. *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*. Cambridge (Mass.).
- 1965. *The Portraits of the Greeks*. (3 vols.) Londres.
- 1970. *Kouroi*. Londres.
- 1972. *The Portraits of the Greeks. Supplement*. Londres.





Galería Geográfica del Mundo Vaticano.

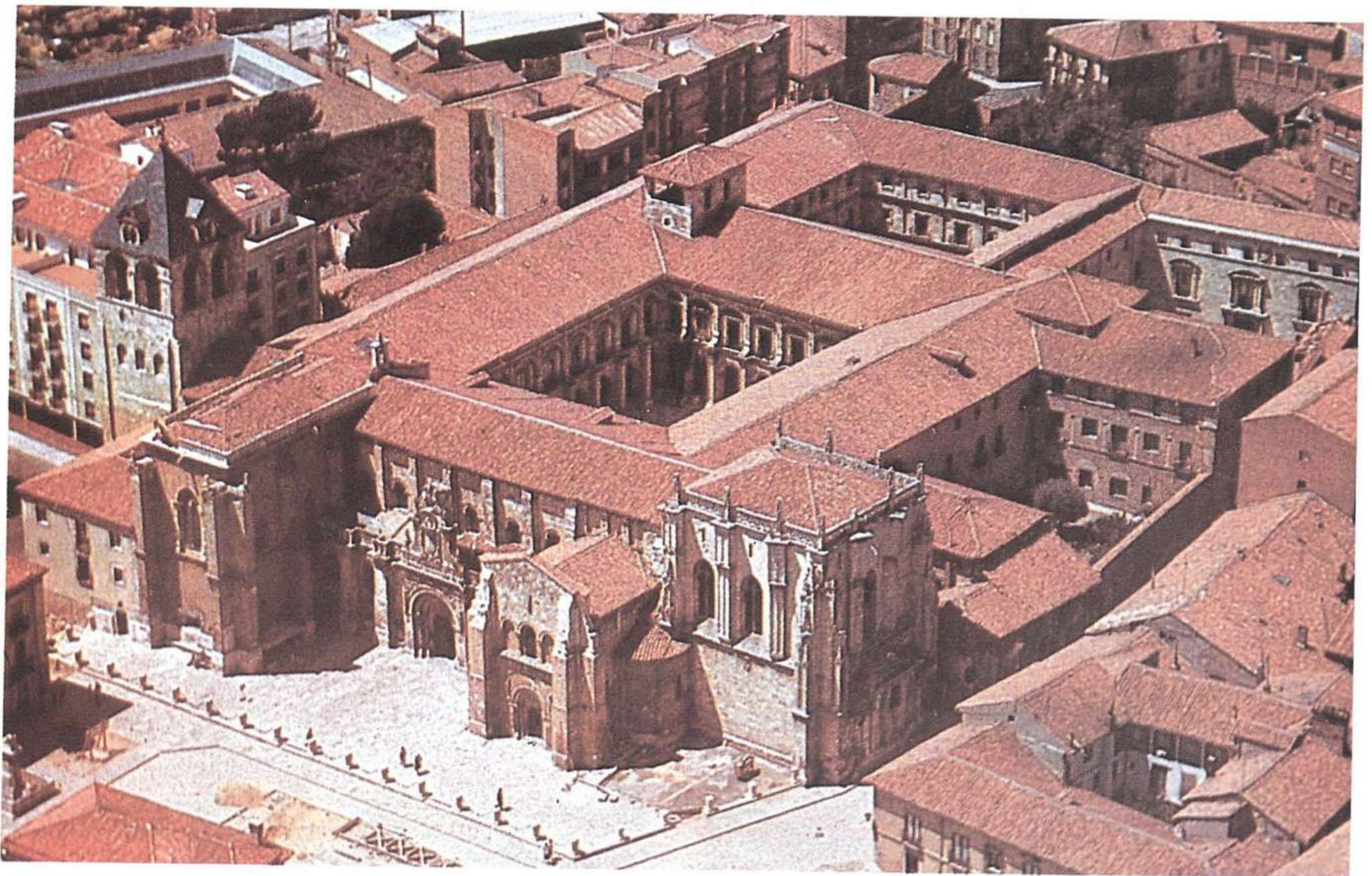


Almacén del Museo Vaticano.



Metropolitan Museum de Nueva York.





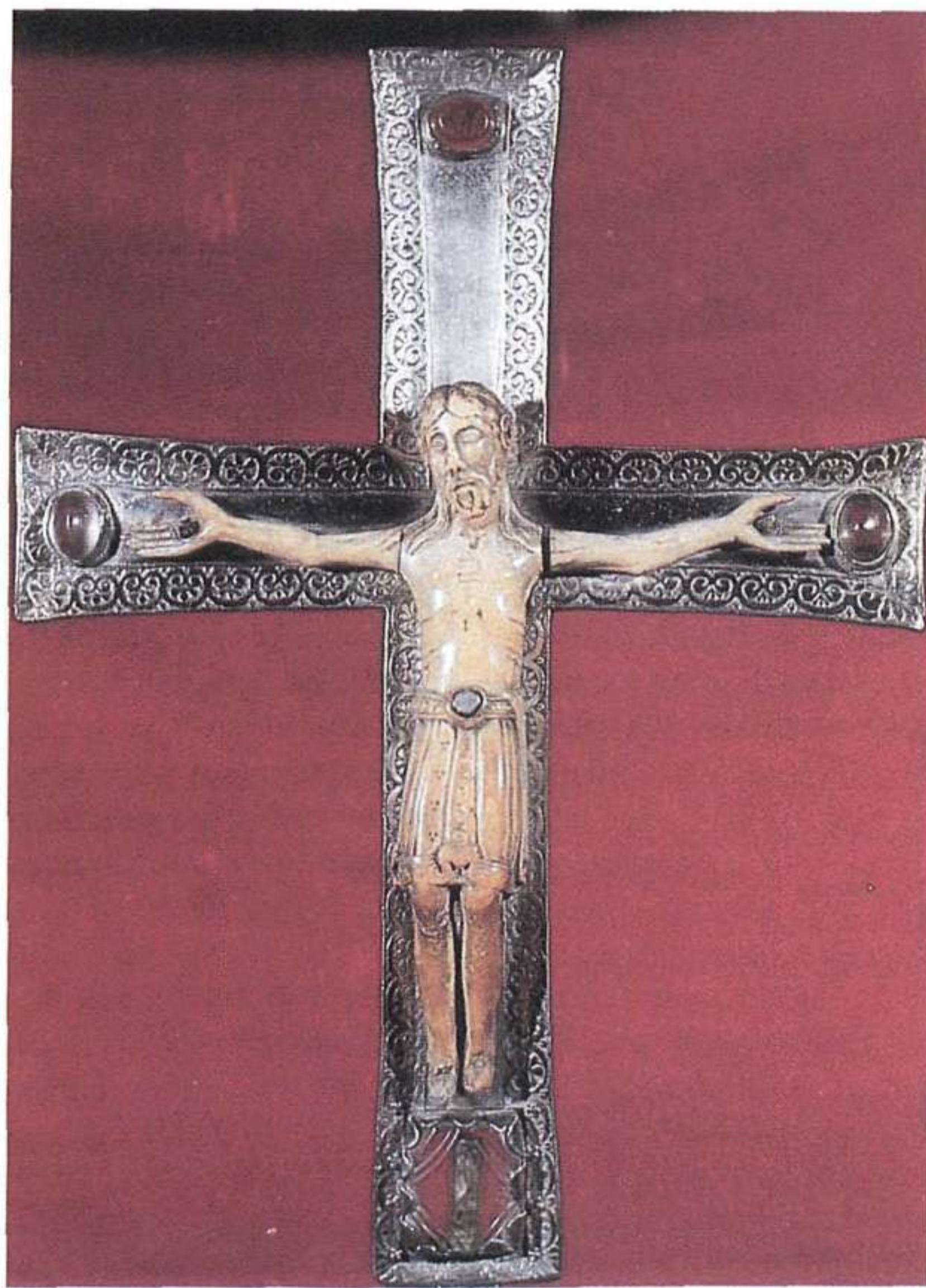
Vista general de San Isidoro, León. (Foto C. S. Isidoro.)



## EL TESORO DE SAN ISIDORO Y LA MONARQUIA LEONESA\*

M.<sup>a</sup> ANGELA FRANCO MATA  
Museo Arqueológico Nacional. Madrid

**A**L hablar del Tesoro de León se entiende implícitamente el de la Real Basílica de San Isidoro, por más que la catedral tenga otro de gran interés. La significación artística, histórica y litúrgica del tesoro isidoriano ha acaparado para sí la denominación de la ciudad. En 1553 se hizo un catálogo incompleto, en el que no se recogen reliquias —ni, lógicamente, relicarios—, que figuran en el de 1718. Producidos muchos destrozos en el saqueo de la invasión francesa de 1808, a éste siguió otra importante merma con la incautación de 1871<sup>1</sup>, a raíz de la cual se engrosan los fondos del recién fundado Museo Arqueológico Nacional de Madrid. El catálogo más reciente del tesoro isidoriano fue publicado en 1925 por el entonces abad, don Julio Pérez Llamazares<sup>2</sup>, prolífico autor a cuya pluma debemos otros títulos de in-



Cristo de Nicodemo. Cámara Santa, catedral de Oviedo.  
(Foto C. Oviedo.)

terés en el presente contexto<sup>3</sup>. Sigue su ejemplo el actual abad jubilado, don Antonio Viñayo<sup>4</sup>, sabio entusiasta en todo lo que redunde en favor de las investigaciones sobre San Isidoro.

El gran siglo artístico de San Isidoro es el XI, con el indiscutible protagonismo de los reyes don Fernando I y su esposa doña Sancha, que se casaron en 1032. El era hijo de Sancho III el Mayor de Navarra, el más poderoso monarca cristiano, quien, sin espíritu de reconquista, invade León, donde reinaba el joven Bermudo III, el último descendiente de la estirpe cántabro-astur, y usurpa el honorífico y vacío título de «emperador» con que los aduladores escribas atribuían a los reyes de León. A su muerte (1035), impelido por las ideas feudales, divide sus estados entre sus hijos, correspondiendo Castilla a Fernando, que casa con la hermana del rey de León, Sancha.

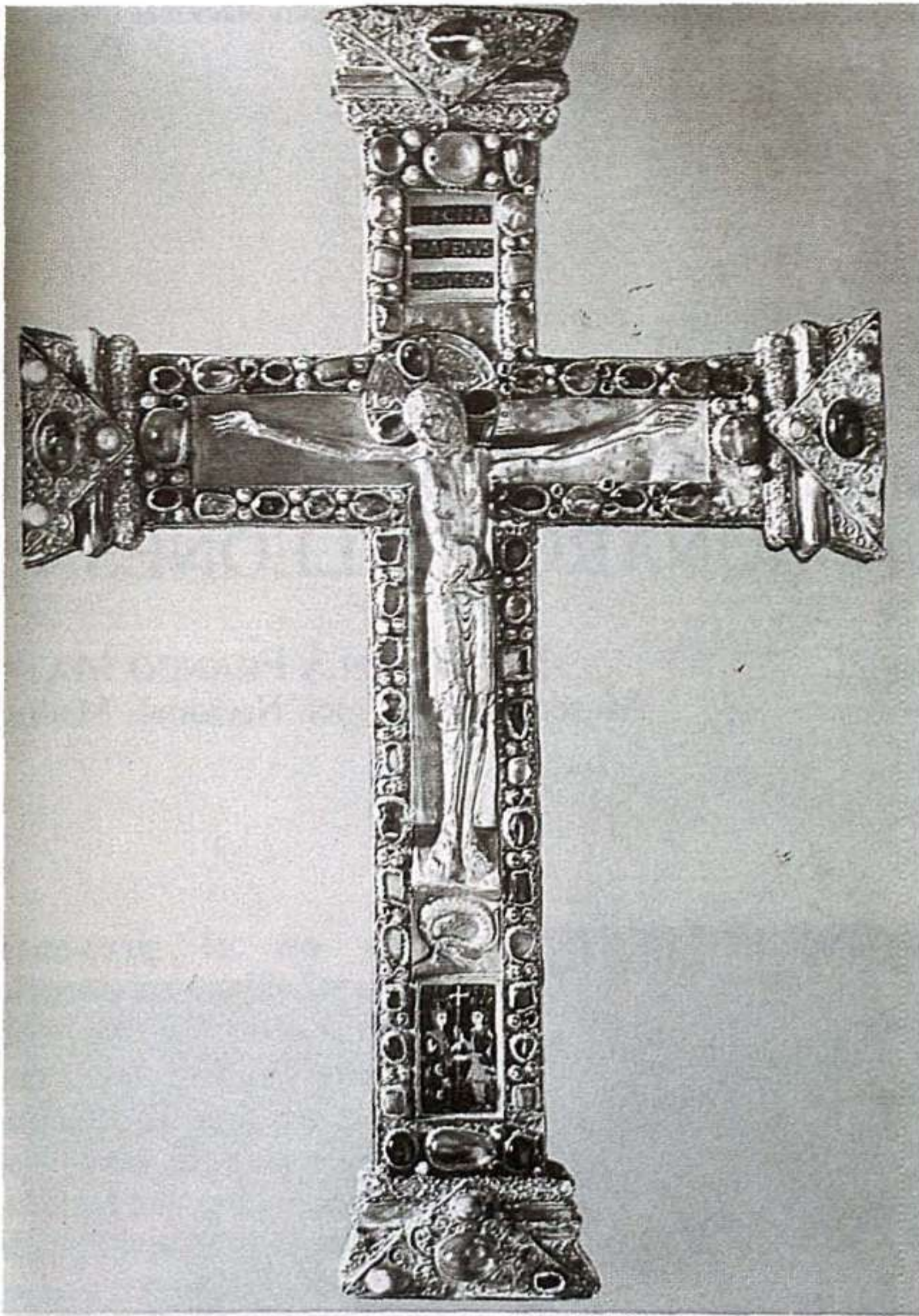
<sup>1</sup> Rada y Delgado, J. de Dios, y Malibrán, J. de: *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional...*, Madrid, 1871, pp. 27-39.

<sup>2</sup> Pérez Llamazares, J.: *El Tesoro de la R. Colegiata de San Isidoro, de León. Reliquias, Relicarios y Joyas artísticas*, León, 1925.

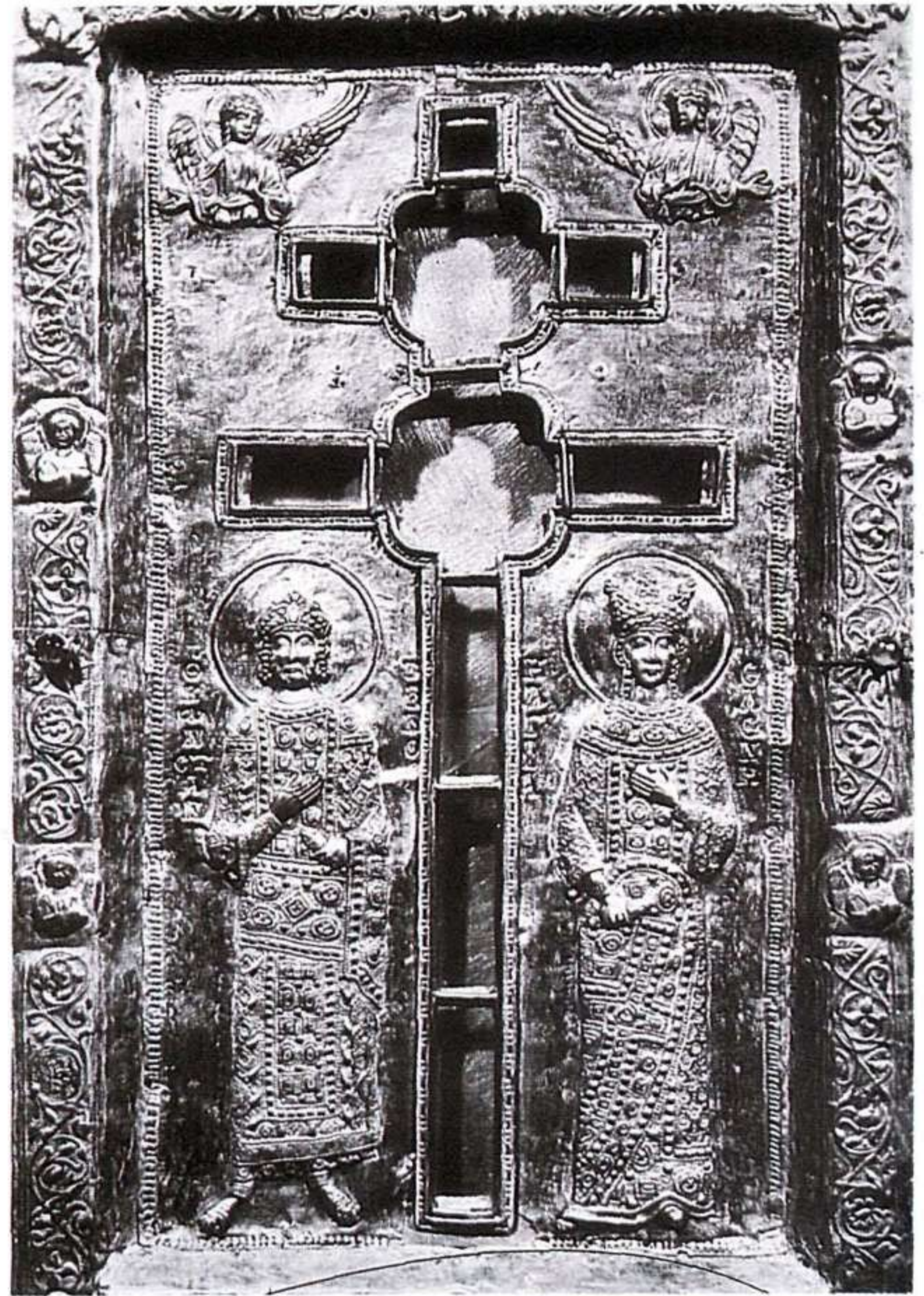
<sup>3</sup> *Catálogo de los Códices y Documentos de la Real Colegiata de San Isidoro*, León, 1923; *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, Arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León, Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Catálogo de los Incunables y libros de la Real Colegiata de San Isidoro*.

<sup>4</sup> Ha escrito varios trabajos en torno a San Isidoro: *Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San*





Cruz de Matilde y Otón.



Estauroteca, Pesaro, Monte Avellana.

Surgen rápidamente las disensiones entre ambos cuñados, siendo derrotado y muerto Bermudo en la batalla de Tamarón, en 1037. En nombre de su esposa Fernando toma posesión del reino de León, produciéndose así una nueva unión de León y Castilla<sup>5</sup>.

Se ha venido insistiendo en el contraste de la herencia ideológica recogida por ambos cónyuges, Fernando y Sancha. Mientras Navarra proporciona —ya con Sancho III— ideas de renovación y modernidad al reino castellano,

heredado por Fernando, León, por el contrario, se siente ligado a la vieja idea imperial, al visigotismo y a la antigua tradición leonesa y asturiana, lo cual es cierto, pero con matizaciones. Las investigaciones de Bishko<sup>6</sup> proporcionan, por ejemplo, datos sobre el activo papel de la reina en estrechar las relaciones con Cluny. Que éstas debieron de ser fuertes lo demuestra el hecho de que luego de su muerte —7 de noviembre de 1067, sólo dos años después de su esposo—, el abad Hugo estableció para ellos honores extraordinarios de intercesión<sup>7</sup>, como se comprueba a través del *Ordo Cluniacensis* y el *Necrologium* de la abadía suiza de Villars-les-Moines<sup>8</sup>.

Ya el padre de Fernando I mantuvo relaciones directas con el abad Odilo, como *socius* y *familiaris* —categoría que debió de corresponder también a la reina Sancha—. Ello le aseguraba la participación en los méritos espirituales de los monjes y en las diarias súplicas litúrgicas por todos los *socii* de la abadía, vivos y muertos, y la

Isidoro, *Isidoriana*, León, 1961, pp. 285-297; La llegada de San Isidoro a León, *Archivos Leoneses*, 17, 1963, pp. 65-112; 18, 1964, pp. 303-343; *La Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1971; *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora y Salamanca*, Madrid, 1979, pp. 127-145; *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro - León*, León, 1979, y otros temas leoneses: *La Coronación de Alfonso VII de León, 1135. Los Vitrales de la Caja de Ahorros*, León, 1979. Ha promovido además un congreso sobre Santo Martino de León, que vivió en San Isidoro: *Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria, 1185-1985*, León, 1987. El y E. Fernández han publicado el *Abecedario-Bestiario de los Códices de Santo Martino*, León, 1985.

<sup>5</sup> Sánchez-Albornoz, C.: *Los reinos cristianos españoles hasta el Descubrimiento de América. Visión panorámica*, Buenos Aires, 1981, pp. 26-28; Iradiel, P., Moreta, S., y Sarasa, E.: *Historia Medieval de la España Cristiana*, Madrid, 1989, p. 99.

<sup>6</sup> Bishko, Ch. J.: Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny, *Cuadernos de Historia de España*, Buenos Aires, XLVII-XLVIII, 1968, pp. 31-135; XLIX-L, 1969, pp. 50-116.

<sup>7</sup> Ibidem, P. 75; Id.: Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of Leon, *Studia Monastica*, III, 1961, pp. 53-76.

<sup>8</sup> Bishko, Fernando I y Cluny..., cit., p. 75.





Cruz relicario de Enrique II, Essen (?).



Cruz, Maestrich (?).

perpetua conmemoración de su óbito, como sucedería también a la muerte de Fernando I<sup>9</sup>. Este precioso privilegio espiritual, en términos del autor arriba citado<sup>10</sup>, explica sus dádivas a Cluny más que sus propósitos europeizantes. No existe, sin embargo, una continuidad filial por parte de Fernando I en el ámbito de las relaciones con la Orden cluniacense.

De entre las fuerzas que confluyen en la infiltración religiosa francesa, vía catalana, en la imperial León —la difusión del culto de San Antolín, los centros eclesiásticos catalanes en Tierra de Campos (Palencia) y San Isidro de Dueñas, el grupo europeizante de la corte leonesa y la reina-emperatriz Sancha, esposa del monarca—, interesa destacar la última, a través de la cual se pueden obtener datos que ayuden a conocer mejor la personalidad de la reina Sancha, más compleja de lo que se viene indicando, si bien predomina en ella lo tradicional sobre lo novedoso. En 1059 aparece su nombre junto al de su esposo en un privilegio en el que confirman los derechos y patrimonio de la Iglesia de Palencia y la dedicación a San Antolín, devoción meridional francesa, cuya difusión cultural en el imperio leonés se registra ya en 1035. Paradójicamente, en el mismo año de 1059 los dos monarcas mandan cons-

truir la *arqueta de los marfiles*, para contener las reliquias de San Juan y San Pelayo, titulares de la basílica de San Isidoro antes de la dedicación al santo sevillano<sup>11</sup>. Digo *paradójicamente* por cuanto la iconografía, como se advertirá más ampliamente, está tomada de la liturgia mozárabe<sup>12</sup>. Ella sola, por derecho propio como *regina serenissima Fredinandi uxor*, sin la intervención de su marido, efectúa una donación a San Isidro de Dueñas en algún momento entre noviembre de 1054 y diciembre de 1065.

El monarca comienza la amistad con Cluny entre 1049 y 1053, etapa en la que se inicia lo que la Crónica Najerense denomina *mutuus amor*, e Hildeberto de Cluny la *dilectio*, entre el rey-emperador y la abadía. El manifestó siempre una marcada inclinación hacia la Iglesia regular. Como advierte el Silense, Fernando I no sólo hacía cuantiosos donativos a los monasterios, sino que sentía satisfacción en buscar la compañía de los monjes, visitaba frecuentemente sus casas y podía unírseles para cantar el

<sup>9</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>11</sup> Viñayo, A.: *León y Asturias...*, cit., pp. 129-131.

<sup>12</sup> Las fiestas de San Juan Bautista y del santo cordobés San Pelayo son casi correlativas en los calendarios vigiliano y emilianense; se celebraban el 24 y 26 de junio; cfr. Vives, J., y Fábrega, A.: *Calendarios hispánicos anteriores al siglo XII*, *Hispania Sacra*, Madrid, vol. II, n. 3, 1949, p. 143.





Arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo,  
San Isidoro, León. (Foto C. S. Isidoro.)

Detalles.





Arqueta de San Isidoro, plata, San Isidoro, León.  
(Fotos C. S. Isidoro.)

Detalles del bordado





oficio, algunas de cuyas partes parece que conocía de memoria.

En este contexto, no sorprende que encargara, él y su esposa, la copia de un manuscrito propio de Ordenes monásticas: el *Beato*, que lleva su nombre, realizado en 1047. Sancha, por su parte, encarga en solitario el *Diurnal* (Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela), en 1055. Ambos excepcionales códices, joyas del arte miniaturístico, avalan la posibilidad de la existencia de un *scriptorium* real. En ambos aparecen los retratos de los reyes. El *Beato*, que debió de hacerse para San Isidoro de León, donde lo vio Ambrosio de Morales<sup>13</sup> en su viaje en 1572, fue traído a Madrid en 1871 y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional<sup>14</sup>. El escriba fue Facundo y se desconoce la autoría de los miniaturistas, dos al menos, el primero de los cuales se presenta como un magnífico dibujante de figuras humanas. Frente a los demás Beatos, destaca la riqueza de oros, que delata el real encargo<sup>15</sup>.

El *Diurnal*, aunque carente de la riqueza del *Beato*, posee sin embargo algunas miniaturas excelentes. Una de ellas encarna un valor testimonial, pues figura al rey y a la reina junto a un tercer personaje identificable presumiblemente como David, si bien tradicionalmente se considera la representación de Fructuoso entregando el libro. La figuración de los regios esposos sugiere la exaltación del *imperium* leonés, paralelamente a la repetición de los retratos imperiales que aparecían para la gloria del rey y para señalar su carácter de elegido de Dios y su paralelo con David, en los tiempos tardíos del carolingio y luego otomano<sup>16</sup>, y en los que Williams ha visto una inspiración para la idea imperial presente en el arca de San Isidoro, como luego se indicará. Colocados los monarcas al lado de un personaje santo, adoptan un rango de sacralidad. Fue encargado por la reina Sancha como el *Liber cantorum*, actualmente en la Biblioteca de Palacio, en Madrid, y ejecutado por el escriba Christophorus<sup>17</sup>.

El monarca leonés pasa en sus relaciones con Cluny de la amistad a la alianza o *coniunctio*, y con ello la concesión del estipendio anual de 1.000 dinares de oro, equivalente

a 120 onzas de oro, para vestir a los monjes, censo que será duplicado por su hijo Alfonso VI<sup>18</sup>. El Silense dice que el donativo de Fernando I implicaba anualmente *mille aureos ex proprio erario*, y que fue dado *pro vinculis peccatorum resoluendis*. La generosa cantidad de dinero musulmán provenía de las *parias* que los taifas se comprometían a pagar anualmente como tributo al rey cristiano para evitar que su ejército arrasara en las *razzias* sus campos y ganados. Percibe tributos de Badajoz, Toledo, Sevilla y Zaragoza<sup>19</sup>. Bishko estima que debía de recaudar unos 40.000 dinares anuales en los últimos años de su reinado<sup>20</sup>. De tierras musulmanas proceden las arquetas isidorianas que se conservan actualmente en el Museo Arqueológico Nacional<sup>21</sup>. La ovalada fue quizá traída de Zaragoza, si consideramos que estilísticamente guarda relaciones con las yeserías de la Aljafería en la decoración a base de palmas floridas y esmaltadas en negro en el cuerpo y centro de la cubierta. En el borde de ésta se desarrolla, en signos cúficos ornamentales, la siguiente jaculatoria, traducida al castellano por R. Amador de los Ríos: «*Bendición perpetua, ventura cumplida, veneración continuada, prosperidad, protección, buena suerte, abundancia de bienes y paz continua para Abdu-Xákir*»<sup>22</sup>. Es obra del siglo XI, que cambia su destino primitivo en obra sacra como contenedora de reliquias. Zaragoza fue una taifa especialmente generosa, por cuanto proporcionaba al monarca cristiano, desde 1058-1059, 10.000 dinares anuales, base presumible del censo cluniacense.

El monarca, sin embargo, no fue sólo generoso con esta orden, sino con la Iglesia en general. Alfonso VI remarca la expresión referente a él como *solitus erat dare*. A la catedral de León proporciona anualmente 500 *solidi* del *census Iudaeorum* a partir de 1049, y el décimo a la sede de Palencia diez años más tarde. La donación isidoriana de 1063 incluía, aparte del valioso tesoro, bienes muebles y tierras. Anteriormente había hecho importantes donativos a Oviedo, Santiago y Sahagún.

La *paria* de Toledo, antigua capital de la España visigoda, se estableció en 1062 y es relacionable, en docta opinión de Bishko<sup>23</sup>, con la restauración imperial neogotista del monarca, centrada alrededor de la reina-emperatriz doña Sancha y el clero y la nobleza leoneses, y la manifiesta adopción de la ideología imperial como una forma de consolidación de la dinastía vasco-navarra en el reino castellano-leonés y en toda la península.

<sup>13</sup> *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer Las Reliquias de los Santos, Sepulcros Reales; y Libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios*, editado por fr. H. Flórez, Madrid, 1765, pp. 51-52. He utilizado el facsímil, Oviedo, 1977.

<sup>14</sup> Sepúlveda-González, M.A.: *La iconografía del Beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos)*, tesis doctoral dirigida por J.M. de Azcárate y presentada en Madrid, 1987, con bibliografía.

<sup>15</sup> Yarza Luaces, J.: *Arte y arquitectura en España, 500/1250*, Madrid, 1979, pp. 166-167; *Los Beatos*, Madrid, Biblioteca Nacional, junio-septiembre 1986, p. 113. Más recientemente Franco, A.: *Los Beatos* (en prensa).

<sup>16</sup> Yarza, op. cit., p. 167; Williams, J.: *Early Spanish Manuscript Illumination*, Nueva York, 1977. Para la transcripción del texto de Beato, vid. Romero Pose, E.: *Sancti Beati a Liebana commentarius in Apocalipsin*, 2 vols., Roma, 1985.

<sup>17</sup> Ms. 2.j.5, cfr. Robb, D.M.: The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León, *The Art Bulletin*, sept., 1945, p. 168.

<sup>18</sup> Bishko, Fernando I y Cluny..., cit., pp. 84-85.

<sup>19</sup> Sánchez-Albornoz, op. cit., pp. 27-28.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 97.

<sup>21</sup> Franco Mata, A.: Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional, *Tierras de León*, León, XXVIII, 1988, n. inv. 51053, 50889, 50867; la n. 5.015 es algo posterior.

<sup>22</sup> Amador de los Ríos y Villalta, R.: Arquetas arábigas de plata y de marfil que se custodian en el Museo Arqueológico Nacional, *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, t. VIII, 1877, pp. 529-549, recogido por Franco Mata, op. cit., pp. 36-37.

<sup>23</sup> Op. cit., pp. 121-122.





Antifonario de la Catedral de León. Miniatura. (Foto C. León.)

Por lo que respecta a la *paria* sevillana, resulta especialmente importante en el presente contexto. En el verano de 1063 manda una campaña contra al-Mu'tadid, a quien vence inesperadamente y como consecuencia se produce el trascendental suceso religioso de la última década de su reinado: el traslado a la capital leonesa de los restos de San Isidoro de Sevilla<sup>24</sup>. Según las actas del traslado y el Silense conocemos el estado anímico de profunda exaltación religiosa creado por la victoria y la cesión del cuerpo del santo taumaturgo. Este entusiasmo fue compartido por el monarca y culminó en su elección de San Isidoro para pasar sus últimos días. Su decisión, sin embargo, se debió al convencimiento por parte de su esposa, según relata don Lucas de Túy siglo y medio más tarde. Ella deseaba hacerse enterrar aquí, junto con su esposo, y su deseo prevaleció sobre la intención de aquél, que había pensado como su lugar de enterramiento el panteón del monasterio de Oña, donde reposaba su padre, o el de Arlanza —*ut post obitum meum quiescam in pace*—, por el que sentía gran devoción<sup>25</sup>. Doña Sancha consigue ade-

más que los restos de Sancho se trasladen a la basílica isidoriana. Evidentemente hay que entender esto como un fenómeno puramente leonés, «explicable exclusivamente en el contexto del tradicionalismo de la Iglesia leonesa»<sup>26</sup>.

Según las fuentes, el motivo del traslado de las reliquias de San Isidoro estuvo sujeto a la intervención sobrenatural del santo. Es tradición oficial que la embajada presidida por los obispos Alvito y Ordoño fue a Sevilla en busca de las reliquias de Santa Justa, hermana de Santa Rufina, martirizadas el 19 de julio de 287<sup>27</sup>. No es sorprendente la elección, pues la corte leonesa profesaba una devoción hacia la santa en consonancia con las preferencias hagiográficas de la época. El nombre de Santa Justa fue uno de los primeros que figuraron en el Santoral mozárabe<sup>28</sup>. Sin embargo, no carece de fundamento la hipótesis de A. Viñayo en cuanto a la primitiva intencionalidad por parte de la embajada leonesa de traer las reliquias de San Isidoro, previa a su partida hacia Sevilla. Según el citado investigador, los reyes eran cultural y espiritualmente isidorianos ya antes de efectuarse el traslado, y el propio

<sup>24</sup> Viñayo, A.: Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San Isidoro, *Isidoriana*, León, 1961, pp. 285-297; Id.: La llegada de S. Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063), *Archivos Leoneses*, 1963, pp. 65-112; 1964, pp. 305-343.

<sup>25</sup> Viñayo, La llegada..., cit., p. 75.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 130-131.

<sup>27</sup> *Historia Silense*, ed. de Pérez de Urbel, Fr. J y González Ruiz-Zorrilla, A., Madrid, 1959, pp. 198-199, recogida por Viñayo, La traslación..., cit., p. 287, y La llegada..., cit., p. 71, donde incluye el texto latino.

<sup>28</sup> Cfr. Viñayo, La traslación..., cit., p. 288.





Arqueta de las ágatas. M.A.N. (Fotos M.A.N.)

Concilio de Coyanza, convocado y presidido por ellos en 1050, es isidoriano, según ha demostrado García Gallo<sup>29</sup>.

Las Actas de la Traslación narran cumplidamente la historia del traslado del cuerpo santo con los sucesos maravillosos, entre ellos el acaecido al obispo Alvito, cuya muerte en Sevilla le fue anunciada por el propio San Isidoro. La Traslación —según la más antigua redacción— nos ha llegado distribuida en nueve lecciones para ser recitadas por el lector en los maitines de la solemnidad litúrgica del día 22 de diciembre<sup>30</sup>, fecha coincidente con la de dotación a la iglesia de San Isidoro en 1063. En mi opinión es un dato más a favor de la intención inicial de traer las reliquias del santo.

El taifa sevillano, cuya personalidad ha sido trazada por Dozy<sup>31</sup>, logró rebajar astutamente el tributo exigido por el rey cristiano a cambio de la entrega del cuerpo de San Isidoro, con extraordinario cinismo, pues exclamó: «Y si os doy a Isidoro, ¿con quién me quedo yo aquí?» En el momento de la entrega arrojó un rico brocado sobre

sus restos, mientras recitaba unos versos en honor de San Isidoro, lo que debe de entenderse como una improvisación poética. Se ha pretendido identificar con dicho brocado el bello tejido que se guarda en el interior de la arqueta; estilísticamente podría convenir.

Los reyes Fernando y Sancha participan de la corriente europea de la veneración y traslado de reliquias, capítulo de la mentalidad de entonces admirablemente tratado por M.M. Gauthier en *Les routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*<sup>32</sup>. Se precisaban reliquias para la consagración de las iglesias, de ahí el interés en conseguirlas. Como se advirtió anteriormente, los reyes mandaron construir en 1059 una arqueta para contener las reliquias —una mandíbula, de donación anónima, pero existente ya en 1043<sup>33</sup>— de San Juan Bautista y San Pelayo, cuya inscripción acreditativa conocemos a través de la copia de Ambrosio de Morales<sup>34</sup>. Es de estructura prismática y cubierta troncopiramidal. Estaba recubierta de una chapa de oro, formando arquillos que enmarcan las figuras de marfil. El oro desapareció en

<sup>29</sup> *Contribución al estudio del Derecho Español en la Alta Edad Media*, Madrid, 1951; Id., Las redacciones de los decretos del concilio de Coyanza, *Archivos Leoneses*, 5, 1951, pp. 1, 25, 39, cfr. Viñayo, La traslación..., cit., p. 289, y La llegada..., cit., pp. 81-82.

<sup>30</sup> Viñayo, La traslación..., cit., p. 290. Menciona también el relato más amplio, presumiblemente redactado por el Tudense en los *Milagros de San Isidoro*.

<sup>31</sup> *Historia de los musulmanes de España*, trad. esp. de M. Fuentes, Barcelona, 1954, II, p. 228, cfr. Viñayo, La traslación..., cit., p. 293.

<sup>32</sup> Friburgo, 1983. Vid. el clásico libro de Braun, J.: *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Friburgo, 1940.

<sup>33</sup> Pérez Llamazares, *El Tesoro de la R. Colegiata...*, cit., p. 19.

<sup>34</sup> AARCVLA SANCTORUM MICAT SVB HONORE DVORVM: BAPTISTE SANCTI JOHANNIS SIVE PELAGIT: CEV REX FERNANDVS REGINAQUE SANCTIA FIERI IVSSIT: ERA MILLENA SEPTENA SEV NONAGENA, op. cit., p. 47. La recoge Viñayo, *León y Asturias...*, cit. p. 129.





Arqueta de las ágatas. Cámara Santa, Catedral de Oviedo. (Foto C. Oviedo.)

1808, salvo los clavillos. Las 25 plaquetas de marfil, obradas en el taller real<sup>35</sup> componen una iconografía relacionada en mi opinión con la liturgia mozárabe del santoral y de difuntos. Bajo arcos de herradura se inscriben los apóstoles y, aunque todos presentan similares dimensiones —14 cm.—, se destaca San Pedro como papa, con las llaves —fiesta de la Silla Apostólica; Gómez-Moreno dice que se trata de dos varetas sustituyendo a las llaves, con las letras de su nombre en el extremo<sup>36</sup>— y como apóstol, con el libro, cuya fiesta comparte con San Pablo<sup>37</sup>. La aparición de las figuras angélicas de Miguel —arcángel— y Rafael conectan con la liturgia de difuntos<sup>38</sup>, en concordancia con la escatología, como se

observa en el Cordero místico. Los cuatro personajes derramando agua se han interpretado como los cuatro ángeles del Apocalipsis que derraman las plagas sobre la tierra y también como los cuatro ríos del paraíso<sup>39</sup>, más acertado en mi opinión; es tema frecuentemente repetido en otros objetos litúrgicos<sup>40</sup>. Los arcos de herradura y la decoración de ornatos, que recuerdan el *Beato* de San Severo<sup>41</sup> emparentan estilísticamente a la obra con lo mozárabe, en consonancia con la temática cultural, como se ha analizado.

Morales indica en 1572 que pocos años después de 1059 se trasladaron las reliquias de San Juan y San Pelayo para albergar el cuerpo de San Vicente y sus hermanas<sup>42</sup>. De hecho, la mandíbula del Bautista aparece atestiguada en 1553 dentro de «una custodia de plata, triangulada,

<sup>35</sup> Goldschmidt, A.: *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI-XIII, Jahrhundert*, IV, Berlín, 1926, reimp. 1975, n.º 81, a-i., p. 25; Gómez-Moreno, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, rempr. León, 1979), pp. 193-194; Ferrandis Torres, J., *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928, y, más recientemente, Estella Marcos, M., *La escultura del marfil en España*, Madrid, 1984, pp. 20-32.

<sup>36</sup> Gómez-Moreno, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 23.

<sup>37</sup> Ambas aparecen en el Antifonario de la Catedral de León; vid. *Antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León*, Madrid, 1959.

<sup>38</sup> El tema de los tres personales celestes (Miguel, Gabriel y Rafael) en relación con la liturgia funeraria es tratado admirablemente por S. Moralejo —The Tomb of Alfonso Ansúrez († 1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture, *Santiago, Saint-Denis and*

*Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*. Nueva York, 1985, pp. 63-100.

<sup>39</sup> Palol, P. de: Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone, *Cahiers Archeologiques*, París, VIII, 1956, pp. 205-214, fig. 20.

<sup>40</sup> Gousset, Marie-Thérèse: Un aspect du symbolisme des encensoirs romans: la Jérusalem Céleste, *Cahiers Archeologiques*, 30, 1982, pp. 81-106.

<sup>41</sup> Ferrandis Torres, J., *Marfiles y Azabaches españoles*, Barcelona, 1928, pp. 148-150; Gómez-Moreno, op. cit., p. 23; Estella Marcos, M., *La escultura del marfil en España*, Madrid, 1984, pp. 27-28.

<sup>42</sup> Cfr. Estela, op. cit., p. 27. Consta la traída de las reliquias en una lápida empotrada en el hueco tabicado de la antigua salida al claustro en el muro sur del lado izquierdo; de ella da un facsímil Risco: *España Sagrada*, Madrid, 1776, vol. 35, p. 87, cfr. Viñayo, *La llegada...*, cit., p. 78, nota 5.





Fernando I, Tumbo A, Santiago de Compostela.



Fernando I, Libro de las Estampas, catedral de León.

dorada»<sup>43</sup>. En el Catálogo de la Colegiata de 1718 se indica que se «halló otra arca de oro y marfil, excepto lo de abajo que es de plata, y dentro se halló otra arquilla de madera, claveteada y colorida, y dentro se hallaron doce canillas de los Santos mártires de Avila: San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta, y un atado grande con muchos huesos de la cabeza y diferentes partes del cuerpo de dichos Santos mártires»<sup>44</sup>, descripción que coincide en lo exterior con la arqueta de San Juan y San Pelayo. Sorprende, sin embargo, que se mencione una doble caja. El traslado de las reliquias de los primeros titulares de la iglesia supone una pérdida de protagonismo frente al nuevo titular San Isidoro.

Los monarcas Fernando I y Sancha desempeñaron un importante papel en la ampliación del primitivo templo. Sabemos que en 966 existía un monasterio y un templo, dedicado a San Juan Bautista, pues ese año Sancho el Gordo edificó otro templo para albergar el cuerpo del niño mártir Pelayo, trasladado en esa fecha de Córdoba. Tras los destrozos de Almanzor, Alfonso V (+1027) restauró la iglesia, levantando su fábrica *ex luto et latere*. Convencido Fernando I por su esposa de levantar en León un cementerio real para enterramiento propio, de sus antecesores y sucesores, se emplaza en el mismo lugar, y quizá aprovechando los mismos cimientos del construido por Alfonso V. De este modo surge la iglesia de San

Isidoro, levantada probablemente entre 1054 y 1067<sup>45</sup>, con los pórticos circundantes, de todo lo cual quedan actualmente la planta, inscrita en la actual iglesia, los muros occidental y septentrional, varios relieves escultóricos, incrustados en la actual portada, el pórtico sur, hoy llamado Panteón, la tribuna correspondiente, el pórtico lateral norte y otros tres tramos de pórtico que enlazan el Panteón con la muralla y los dos primeros cuerpos de la torre<sup>46</sup>. El edificio fernandino es, a su vez, ampliado a fines del siglo XI por doña Urraca, de Zamora, cuya generosidad con el templo se manifiesta además a través de las donaciones del cáliz que lleva su nombre, una patena y un crucifijo, estos dos últimos desaparecidos.

Lo interesante de la construcción de Fernando y Sancha, desde el punto de vista ideológico, es su inspiración en las iglesias asturianas, particularmente San Salvador de Valdediós, como ya advirtió Gómez Moreno y ponen de manifiesto Schlunk y Manzanares<sup>47</sup>, lo que también se

<sup>43</sup> Pérez Llamazares, op. cit., p. 24.

<sup>44</sup> Ibidem., p. 49.

<sup>45</sup> Robb., op. cit., p. 165.

<sup>46</sup> Viñayo, La llegada..., cit., pp. 330-331.

<sup>47</sup> Gómez-Moreno, M., *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, pp. 76-81; Id., *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, cit., p., 186; Schlunk, H. y Manzanares, J.: La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el Reino de Asturias y León, *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. 24, 1951, pp. 277-305. Vid. también Goddard King, G., *Pre-Romanesque Churches of Spain*, Nueva York, 1924, pp. 123-127 y Robb., op. cit., p. 165.





Arqueta de las Bienaventuranzas, Proc. San Isidoro de León. M.A.N. (Fotos M.A.N.)



Vista posterior.



Vista lateral.





Placa de encuadernación de libro, Proc. León. Museo del Louvre. (Foto M. Louvre.)

detecta desde el ángulo artístico. Ambas son de tipo basilical, de tres naves, con tres capillas cuadradas a la cabecera, más saliente la central en León. La asturiana tiene estrechas y altas naves, cubiertas abovedadas, capillas de la cabecera cuadradas, tribuna y pórtico lateral, elementos que se repiten en la primitiva iglesia leonesa, cuyo pórtico fue usado ya desde el comienzo como cementerio real, y sobre él estaba dispuesta la tribuna desde la cual los reyes asistían al culto. Dicha iglesia es ligeramente anterior a la de Teverga y parece que «ambas copian de un arquetipo anterior, que enlaza lo asturiano con lo románico, mejor, es el mismo arte asturiano prerrománico, evolucionado y superviviente en el nuevo arte»<sup>48</sup>. Esto, en términos ideológicos, significa que la monarquía leonesa se siente heredera de la asturiana, que se siente a su vez heredera del idealizado reino visigodo<sup>49</sup>. Reflejo de dicha idea en el arte suntuario es la estructura de las cruces patadas, así la de los Angeles (a. 808)<sup>50</sup>, lo

<sup>48</sup> Viñayo, op cit., p. 168.

<sup>49</sup> Idealizado, pues en la realidad existieron bastantes diferencias, cfr. Barrau-Dihigo, I., *Historia política del reino asturiano (718-910)*, Gijón, 1989, pp. 183-197.

<sup>50</sup> Menéndez Pidal, G.: El lábaro primitivo de la Reconquista; cruces asturianas y cruces visigodas, *Boletín de la Real Aca-*

cual se repite en las miniaturas de los códices del siglo X, sobre todo los *Beatos*. Pasa a otras partes en el mismo siglo, como la cruz de Santiago de Peñalba, regalada quizá en 940 a la iglesia del apóstol (hoy en el Museo Arqueológico de León), la cruz de marfil de San Millán (un brazo se halla en el MAN y dos en el Louvre), y también en la arqueta de San Juan y San Pelayo indicada y la sostenida por Cristo en el descenso al limbo en la cruz de don Fernando y doña Sancha.

Finalizada la reconstrucción de la iglesia fernandina, en su momento un gran templo, es consagrada con la llegada de los restos de San Isidoro, cuyos sucesos maravillosos en el traslado a León influyeron en el ánimo de los reyes, que deciden dedicar el templo en su honor. Así va remitiendo la primitiva dedicación en favor de la nueva. Tiene lugar dicha ceremonia el 22 de diciembre de 1063, con la extraordinaria donación de Fernando y Sancha, según consta en la escritura de donación del día anterior<sup>51</sup>. Publicada por el P. Manzano como *Real Decreto*, el texto es recogido posteriormente por Assas<sup>52</sup>. De él consigno la parte referente a las joyas regias, entre ellas tres coronas de oro, y otros objetos y ornamentos litúrgicos, como legado para la basílica a partir del testamento escrito por el monarca, el 17 de dicho mes. Así se recoge el conjunto, gran parte desaparecido: «*frontale ex auro puro, opere digno cum lapidis smaragdis, safiris et omni genere pretiosis, et olovitreis; alios similiter tres frontales argenteos, singulis altaribus: Coronas tres aureas; una ex hijs cum sex alfis in gyro, et corona Alaules, intus in ea pendens: alia est de anemates, cum olovitreo, aurea. Tertia vero est Diadema capitis mei, aureum, et arcellina de Chrystallo, auro coperta, et Crucem auream cum lapidibus compactam, olovitream, et aliam eburneam, in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi, turibulos duos aureos cum infesturia aurea, et alium thuribulum argenteum, magno pondere conflatum, et calicem et Patenam ex auro cum olovitreo; stollas aureas, cum amoxesce argenteo et opera ex auro: et aliud argenteum ad amaorcesce habet opera olovitrea; et capsam eburneam, operatam cum aureo, et alias duas eburneas argento laboratas, in una ex eis sedent intus tres aliae capsellae, in eodem opere factae, et dictacos culptiles eburneos, frontales auri frissos, velum de Templo lotzori majore, cum alios duos arminios: Mantos duos auri frissos, alio alguexi anro texto, cum alio gricisto in dimisso cardeno: Casulla aurifrissa cum Dalmaticis duabus aurofrissis: et alia alvexi auro contesta: servitio de mensa id est salare*

*demia de la Historia*, CXXXVI, 1955, pp. 275-296; Bischoff B.: Kreuz und Buch im Früh Mittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista, *Biblioteca Docet*, texto en honor de Carl Wehmer, Amsterdam, 1963, pp. 19-34; Schlunk H.: The Crosses of Oviedo. A contribution of the history of jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries, *The Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 91-114: Id., *El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, 1985, pp. 12-28.

<sup>51</sup> Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, n.º 125.

<sup>52</sup> Assas, M. de: Crucifijo de marfil del rey Fernando I y su esposa doña Sancha, *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, I, 1872, p. 194.





Arqueta de San Millán de la Cogolla, detalle. (Foto M. S. Millán.)

*inferturia, tenaces, trullione cum coclearibus: in cereferales duos deauratos, anigma exaurata et arrotoma. Omina haec vassa, argentea, deaurata, cum praedicta arrotoma, binas habent ansas».*

Dada la imprecisión de determinados datos, no siempre es posible la identificación de las piezas. El arca de San Isidoro no creo que pueda corresponder a las «...capsam eburneam operatam cum auro, et alias duas aburneas argento laboratas, in una ex eis sedent intus tres aliae capsellae, in eodem opere factae...», como se ha sugerido, aunque con recelo<sup>53</sup>, dado que no tiene marfil. La alusión a oro y marfil es acorde con la citada arqueta de San Juan y San Pelayo, encargada por los Reyes en 1059. Podría también referirse a la de las Bienaventuranzas, si es que originariamente pudo estar adornada con oro, como el Cristo de don Fernando, en el que todavía se pueden observar restos. Esta última obra es fácilmente identificable con la descrita como «*aliam eburneam, in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi*».

<sup>53</sup> Astorga Redondo, M. J., *El Arca de San Isidoro: historia de un relicario*, León, 1990, p. 40. Caja de marfil es una plana obrada en Córdoba entre 961/976, en tiempo de Alhaquen II. Es de reducidas dimensiones y se conserva en la colegiata; para su descripción vid. B. Montoya Tejada y B. Montoya Díaz: *Marfiles cordobeses*, Córdoba 1979, p. 36.

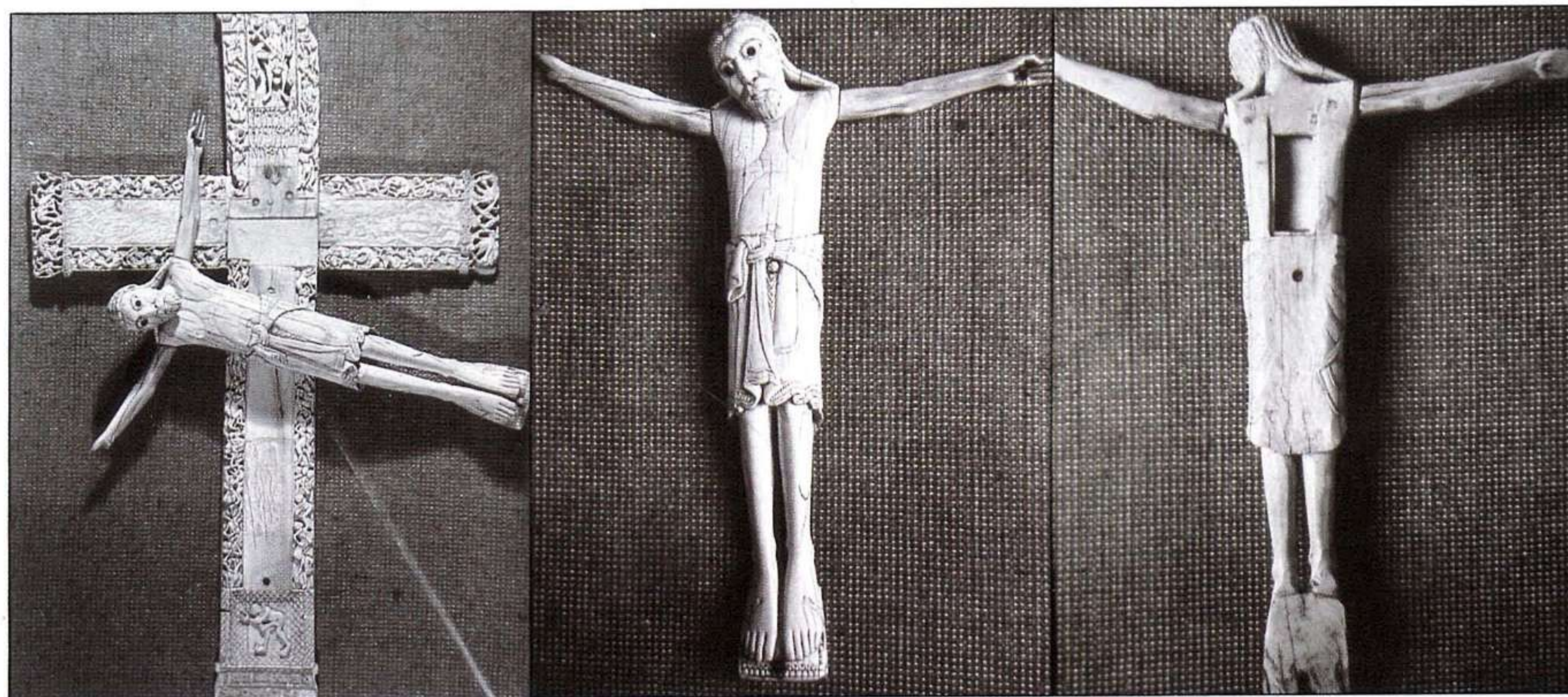
El arca de San Isidoro se halla actualmente incompleta. Se conserva la que guardaba los restos del santo —0,80 × 0,38 × 0,255 m.—, inicialmente en el interior de otra de mayores dimensiones —1,44 × 0,49 × 0,64 m.—, de la que parece que se conserva actualmente sólo el armazón de madera, sirviendo mucho tiempo de archivo en la abadía. Ha sido descrita por varios autores. Está perfectamente documentada desde 1065 y descrita ampliamente por Lucas de Túy, quien consigna que Alfonso el Batallador —esposo de doña Urraca— permitió que el conde Enrique de Portugal robara, en 1111, oro del sepulcro, enriquecido por Fernando I y su hijo Alfonso VI. Sobre dicho sepulcro se prestaba juramento, conforme al Fuero Juzgo, en las causas criminales y pleitos, invocando el castigo del santo contra los perjuros<sup>54</sup>. También Ambrosio de Morales efectúa una generosa descripción; he aquí su texto: «El cuerpo del glorioso Doctor S. Isidoro está tan rica y venerablemente colocado, y guardado, cuanto Reliquia lo puede estar en el Mundo, porque está en medio del Altar mayor detras de una reja dorada de más de una vara en alto y

<sup>54</sup> Gómez-Moreno, M.: El arca de las reliquias de San Isidoro, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, t. VIII, 1932, p. 205.



dos en largo. El Arca, que está detrás de esta reja, es poco menos que dos varas en largo, y media en alto, y está por la mayor parte cubierta de planchas de oro, y las demas de plata dorada, con los doce Apóstoles, y Dios Padre en Medio, y con otras muchas imágenes en tondos esmaltadas. Hay asimismo por toda esta frontera muchos engastes de oro, grandes, y pequeños, con piedras finas al parecer, aunque no preciosas. Los dos testeros, que se pueden bien ver, son cubiertos de una red muy menuda de plata dorada, harto bien labrada. La frontera de la Arca toda la dejó de oro el Rey D. Fernando, mas el Rey D. Alonso de Aragón quando estuvo casado con la Reyna D. Urraca, llevó mucho de este oro, como mucho de Sahagun y otras iglesias: suplióse con plata dorada: y las planchas de oro y de plata todas son gruesas, y tienen lo labrado sobrepuesto por si. Tambien el Cobertor de esta arca fue de oro, y tomado por el dicho Rey. Agora es tumbrado como de una tercia en alto, forrado de planchas de plata blanca con engastes dorados, grandes, y

reliquia... en el altar mayor, como hoy está, dentro de un arca de oro finísimo, de la longitud de dos varas y de poco menos que cinco cuartas de altura, que remata en uno como tabernáculo de la misma materia y primor, donde estaba, como hoy está, continuamente expuesto el Venerabilísimo Sacramento del Altar por prerrogativa especial de aquella Real Casa... Esta Urna y su Cúpula sacrosanta, trono abreviado de la eterna inmensidad, era toda ella una joya de valor inapreciable...»<sup>56</sup>. Desde que se clausurara con Fernando I, el arca interior no fue abierta hasta el saqueo de 1808. Continuó dentro de la otra hasta 1960 en el altar mayor de la basílica. Actualmente figura en el Museo de la colegiata y ha sido descrita repetidamente, destacando el artículo dedicado por Gómez-Moreno<sup>57</sup>. Este consigna la estructura de la exterior, cuya tapa es a doble vertiente y el remate en un crestón, identificable en mi opinión con la cúpula a que alude el P. Manzano. Toda ella aparece plateada, con trece arquillos en su frente, otros siete en la cubierta, y dentro



Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha, proc. San Isidoro, M.A.N., antes de la restauración. (Fotos M.A.N.)

chicos, y en ellas piedras como las ya dichas, y figuras por la delantera de mas que medio relieve, que parecen mazizas. La trasera y el suelo tambien estan cubiertas de planchas de plata lisa. Dentro de esta arca está otra menor de plata, sobre quatro Leones de lo mismo, y no tiene ninguna cerradura, sino que está clavada con la plata; y asi nunca se abre jamas: y dentro está el Santo Cuerpo. Estotra se abre quando los Abades vienen de nuevo y visitan»<sup>55</sup>.

Completa la puntual descripción Fr. J. Manzano en estos términos, que consigno por el especial interés desde el punto de vista simbólico: «Colocose, en fin la sagrada

de ellos están grabadas y doradas figurillas de santos, remedo de la primitiva decoración. Esto se hizo para reutilizarla después de la invasión, hasta que en 1847 fue sustituida por la actual de plata, visible sobre el altar.

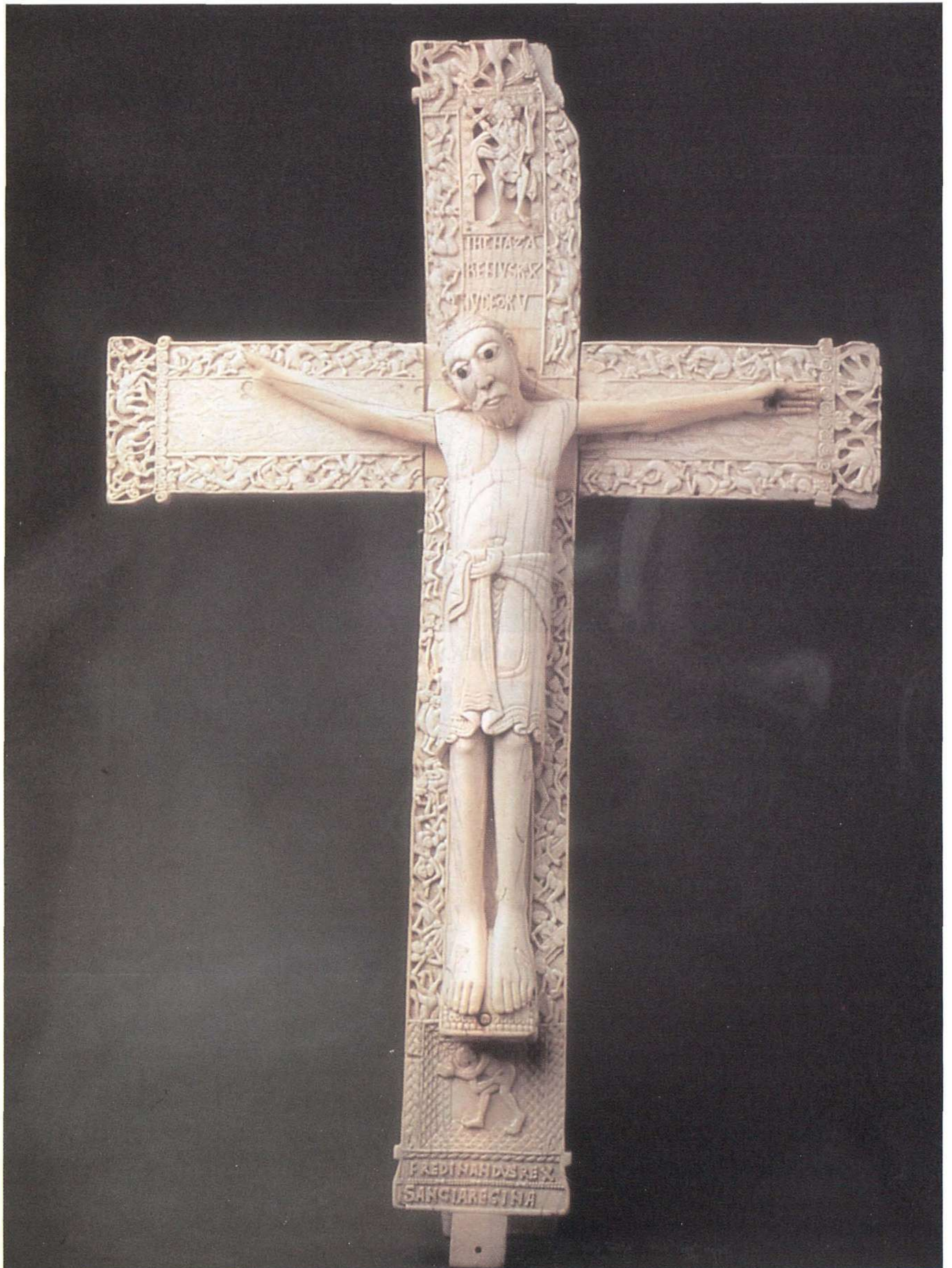
Aunque la arqueta interior presenta un interesante programa iconográfico, religioso-político, pienso que no se

<sup>56</sup> Vida y milagros de San Isidoro e Historia de su Real Casa, 1732, p. 92, recogido en Pérez Llamazares, op. cit., pp. 42-43.

<sup>57</sup> El arca de las reliquias de San Isidoro, cit., pp. 205-212; Id. *El arte románico español...*, cit., pp. 27-28; Id.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit., pp. 195-196. Vid. también Viñayo, *León y Asturias...*, cit., pp. 131-144, y más recientemente Astorga, op. cit., 48-97, que analiza solamente la arqueta interior.

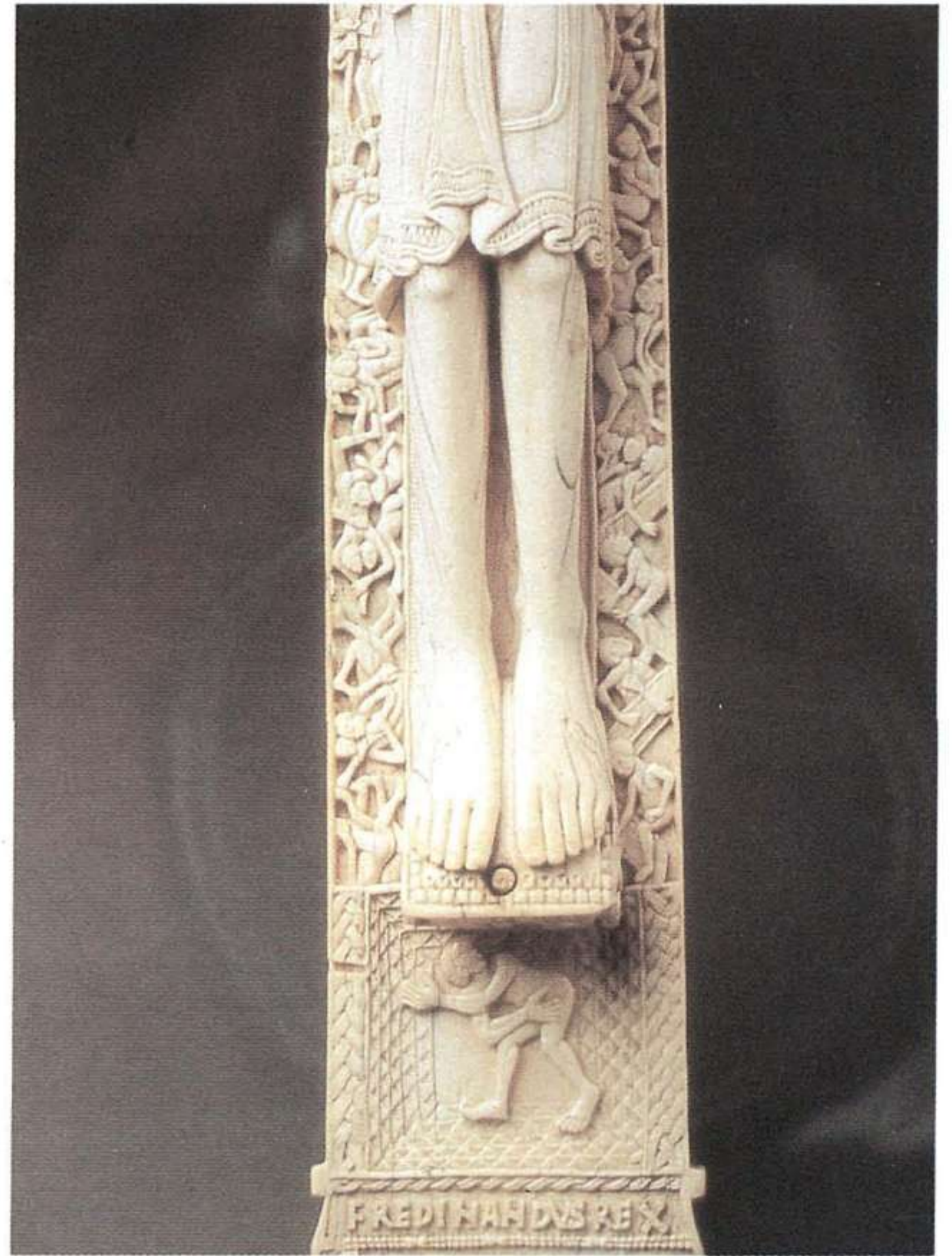
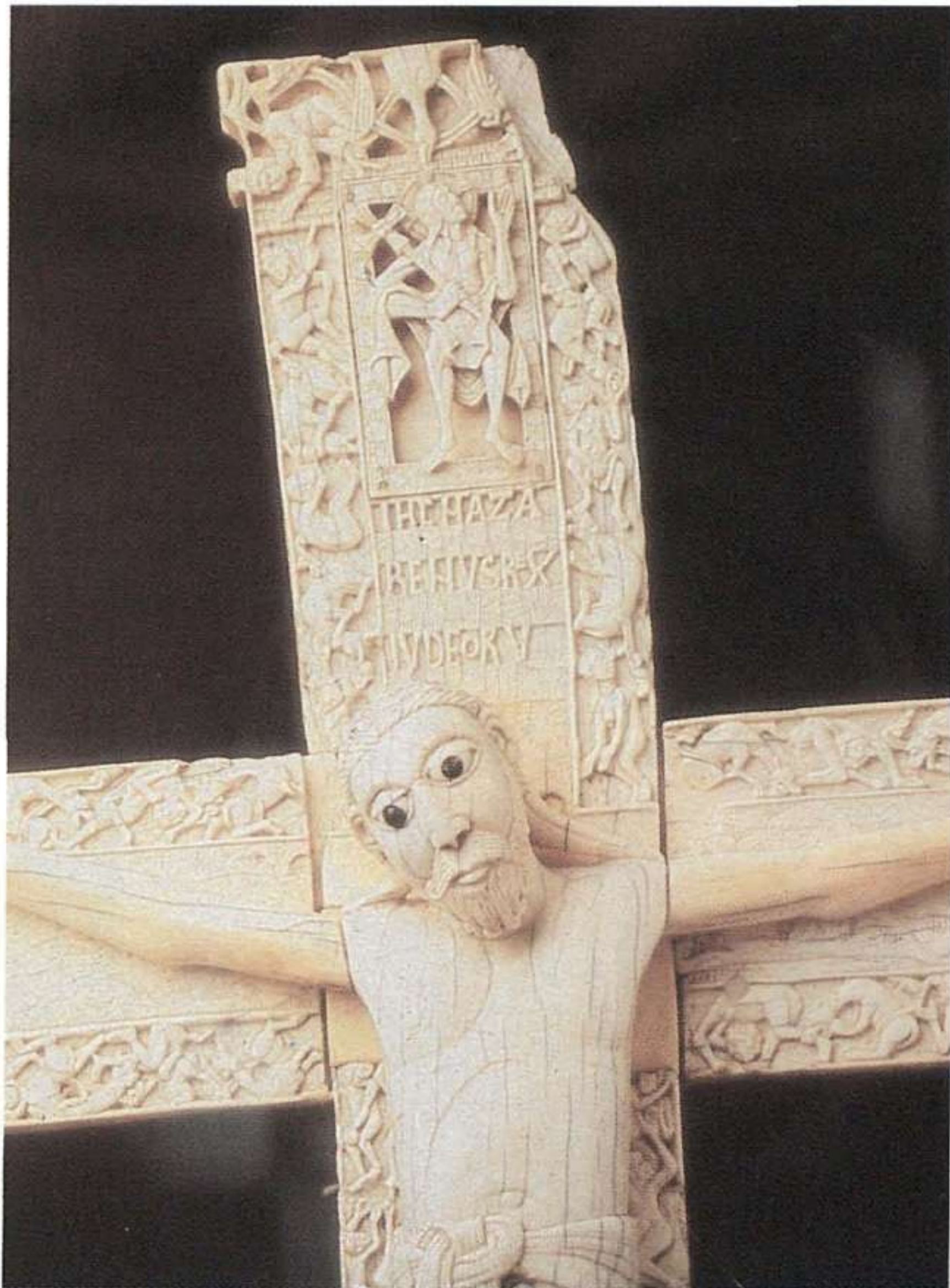
<sup>55</sup> *Relación del viaje...*, cit., p. 46; recogido con algunas variantes en Pérez Llamazares, op. cit., pp. 41-42.



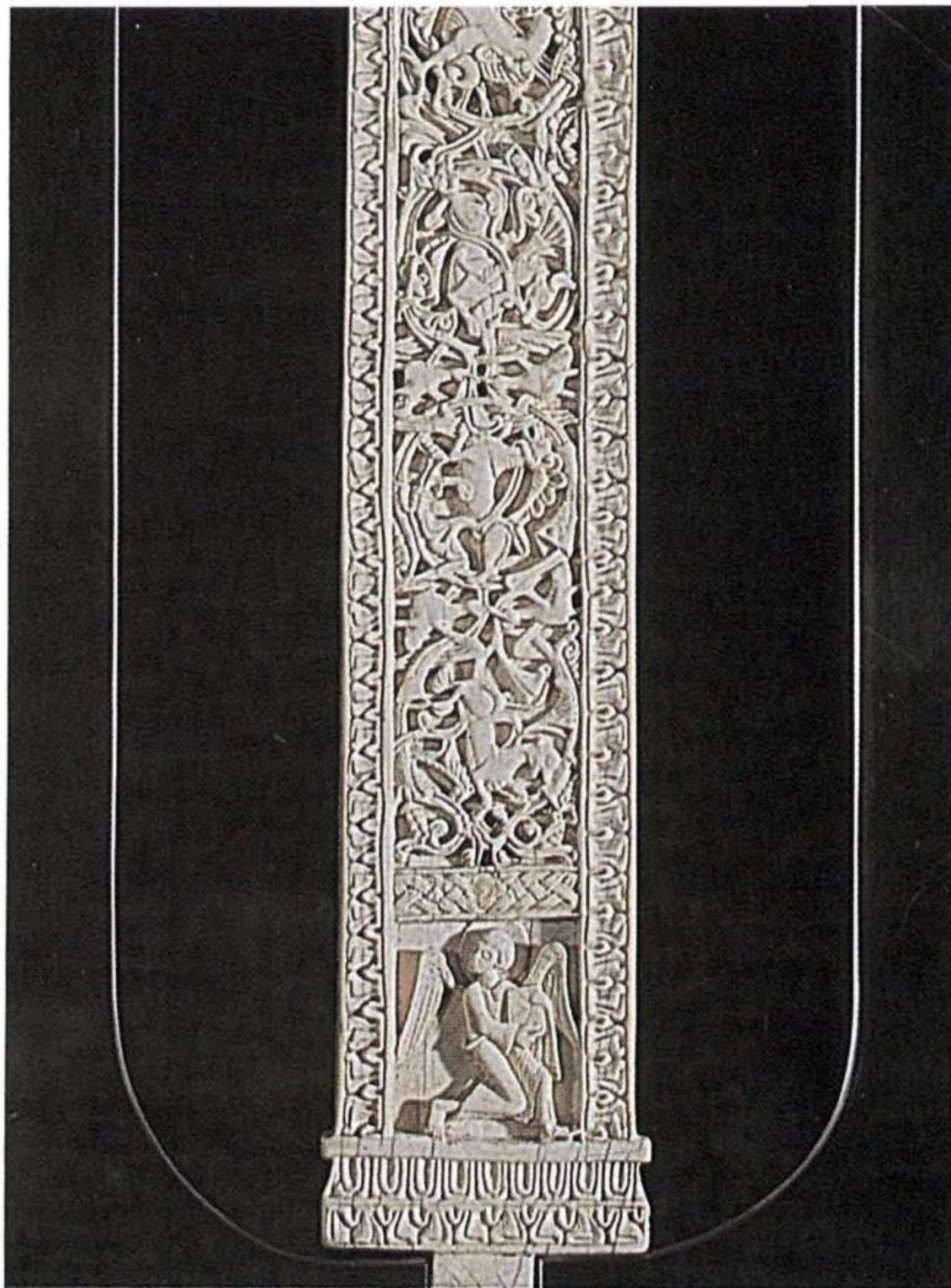


Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha, proc. San Isidoro, M.A.N. (Foto M.A.N.)





Cruz de Don Fernando y Doña Sancha, detalles. (Fotos M.A.N.)







Cruz de D. Fernando y Dña. Sancha. Detalle. (Foto M.A.N.)

puede analizar con independencia de la exterior. Esta, como continente y remate cupular simboliza la idea cósmica cristiana presidida por Cristo-Majestad; el apostolado representa la Iglesia que se extiende por medio del Evangelio. Presenta ciertas concomitancias con el altar de San Ambrosio de Milán<sup>58</sup>. La arqueta interior difiere parcialmente de su estructura primitiva. Originariamente montaba sobre cuatro leoncillos de plata, como la vio A. de Morales. Actualmente se sustenta sobre una base troncopiramidal. Dividido el cuerpo de la misma por medio de varias pilastras, simula una arquitectura, muy común en este tipo de objetos sacros. Causa sensación la armonía entre la decoración vegetal y la figurada. Se representa en siete placas la Creación de Adán y Eva y el pecado (Gén., I-III) —creación de Adán (*hic formatur Adam et inspiratur a Deo*), creación de Eva (*Dominus edificat costam Ade in mulierem*), el Señor somete a todas las creaturas a Adán (*adduxit Dominus ad Adam omnem creaturam*), tentación de Eva (*de ligno dat mulier viro*), Dios pregunta por Adán (*dixit Deus: Adam ubi es*), Dios viste a Adán, ya vestida Eva y la expulsión del paraíso, ambos sin el letrero, ya perdido—, algunas de las cuales se han perdido, pero son identificables por la respectiva leyenda, en letra carolina, que acompaña a cada escena. Es interesante señalar el profundo conocimiento de la Biblia por arte del encargante, quien incluye una escena

<sup>58</sup> Elbern, V.H.: Orfebrería en la Edad Media románica, Goya, Madrid, n.ºs 43-45, 1961, pp. 115-116.

poco repetida, pues podía comprometer la dignidad de Dios. Se trata del momento en que El mismo viste a Adán, que para Orígenes tiene un sentido alegórico, alusivo a la mortalidad del hombre como consecuencia de la caída<sup>59</sup>. Dicho tema bíblico, creación y pecado, conecta con la liturgia penitencial, como ha analizado ampliamente para la portada de San Lázaro, de Autun O.K. Werckmeister<sup>60</sup>. Dicho tema, frecuente en la Edad Media, estuvo presente en la portada norte de la catedral de Santiago de Compostela<sup>61</sup> —h. 1100—, posterior a la obra leonesa, y figura en el tapiz de la Creación, en Gerona, prácticamente contemporáneo, si se estima la datación de Palol entre 1050 y 1100<sup>62</sup>.

La cubierta se ocupa con un tema político-religioso. Yo estimo que se trata indudablemente de la representación de Fernando I coronado y cuatro personajes ataviados con túnica corta, identificables con cortesanos, en

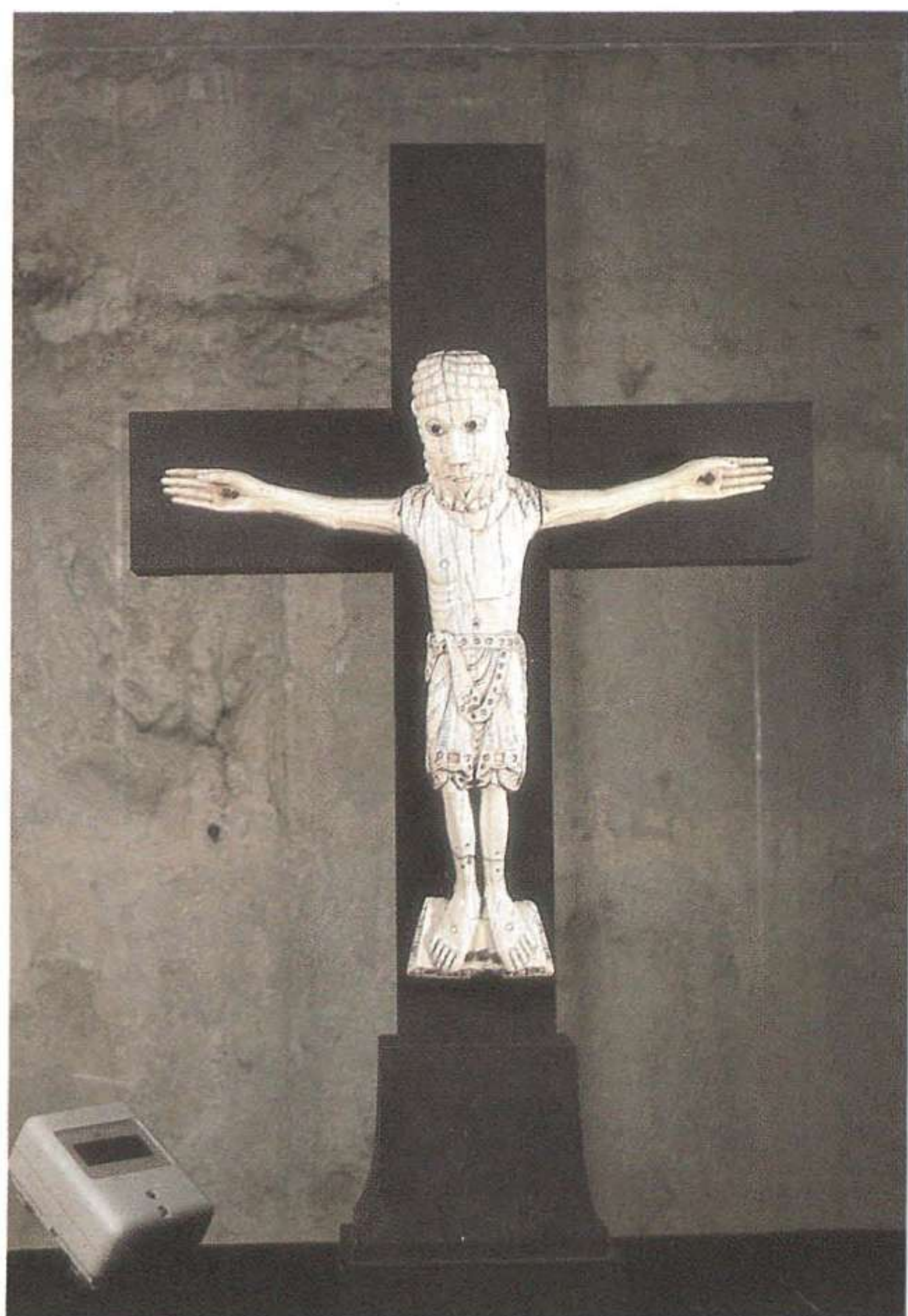
<sup>59</sup> Réau, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1956, II, 1, p. 88.

<sup>60</sup> The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun, recogido en *Romanesque Art and Ideology*, reimpresión de artículos, Evanston, 1989, pp. 195-230.

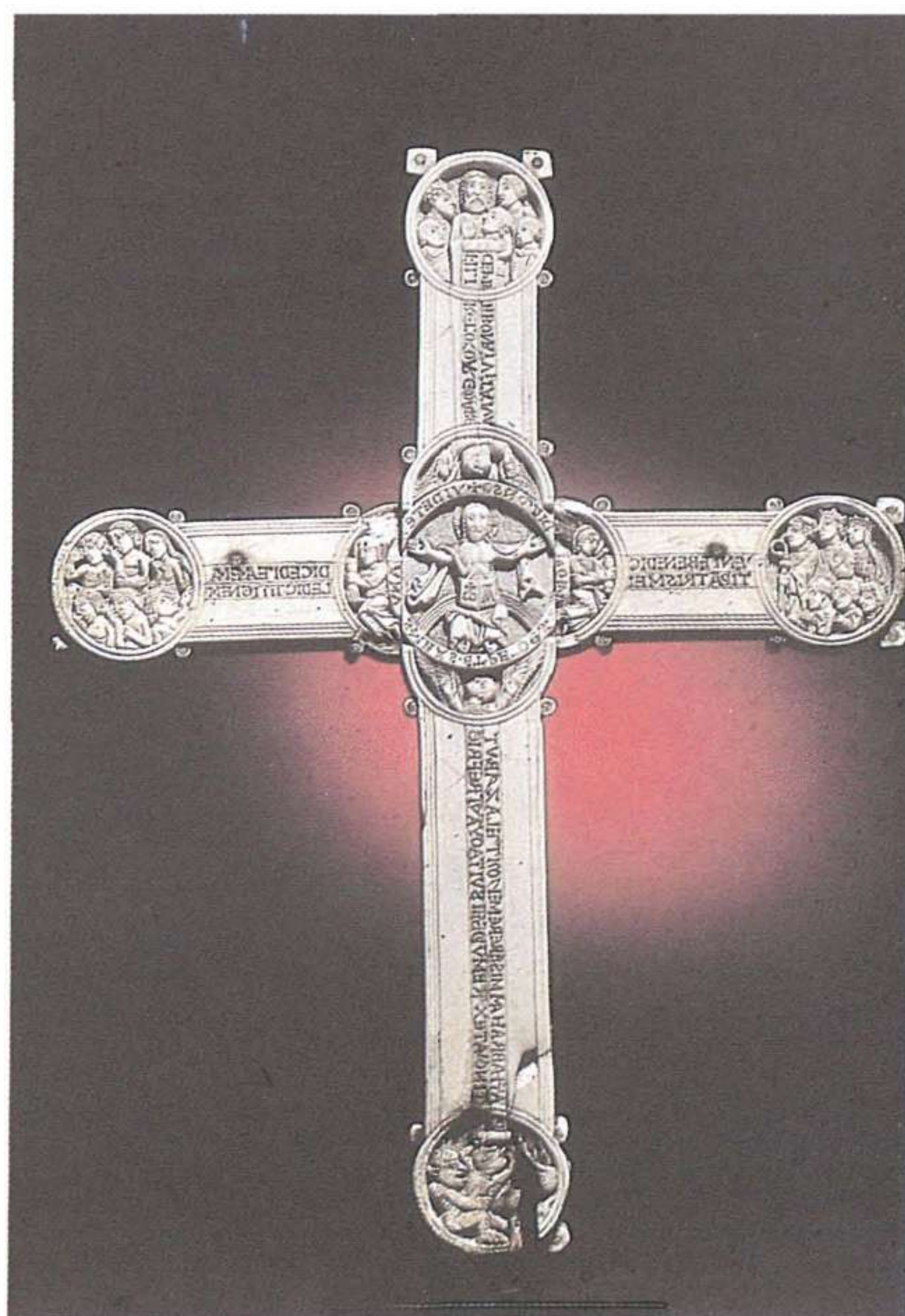
<sup>61</sup> Moralejo Alvarez, S.: La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago, *Compostellanum*, Santiago de Compostela, vol. XIV, 1969, pp. 623-668.

<sup>62</sup> Palol, P. de: Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone, *Cahiers Archéologiques*, París, VIII, 1956, pp. 175-214; Id. e Hirmer, H.: *Early Medieval Art in Spain*, Londres, 1967, pp. 71-73.





Crucifijo de marfil, proc. monasterio de Carrizo, Museo Arqueológico Provincial, León.



Cruz de Gunhilde.

una de las vertientes. En la otra es presumible la existencia de la representación de Sancha y su séquito de damas, opinión ya supuesta por Gómez-Moreno<sup>63</sup>. El interés de protagonismo por parte de la regia pareja ya está presente en la inscripción de la cruz de marfil, de forma que es bastante lógica su presencia figurada en la arqueta de San Isidoro. Sería la trasposición de Justiniano y Teodora a ambos lados del presbiterio de San Vital de Ravena. Quedan todavía dos símbolos de Evangelistas, el *toro* de San Lucas y el *león* de San Marcos, tema frecuente en el medioevo, significando el efecto salvífico de los Evangelios. Gómez-Moreno emparenta técnicamente la obra con lo bizantino —cuya base ideológica está presente—, lo carolingio y lo otoniano. Estilísticamente ve recuerdos de las puertas de la iglesia renana de San Miguel de Hildesheim (1015) y de la catedral de Augsburgo<sup>64</sup>; el mismo autor aventura un posible origen alemán para el autor. Más recientemente, J. Williams<sup>65</sup> ha aportado al-

gunos datos de interés en cuanto a la relación iconográfica y estilística del Arca con el arte otoniano, a través del propio Abad Hugo, como agente de relaciones con el propio imperio otónico. Se hace patente el carácter imperial de la obra, en paralelo con la idea del Sacro Romano Imperio, que se suma a la idea imperial bizantina, ya indicada. El citado abad cluniacense amplía la idea a otros monumentos hispanos, el manuscrito llamado *Parma Ildefonsus* y los frescos de San Juan de la Peña. Es un punto más a propósito del destacado papel desempeñado por Cluny en la España medieval, con la inclusión del reino leonés.

En el interior pueden contemplarse unas telas musulmanas de gran interés, tejidos y bordados. Es más que probable que pertenezca a ellas la cortina de seda —*cor-tinam olosericam miro opere contextam*— con que el rey moro sevillano quiso honrar las reliquias de San Isidoro<sup>66</sup>.

A través del citado documento de donación regia no es fácil deducir si dos arquetas árabes, hoy en el M.A.N., formaron parte de aquélla. Me refiero a la oval, analizada anteriormente (n. inv. 50889) y otra prismática con cu-

<sup>63</sup> El arca de las reliquias..., cit., p. 209.

<sup>64</sup> Ibidem, pp. 211-212, que recoge Viñayo, *León y Asturias...*, cit., p. 144. Vid. también Lasko, P.: *Ars Sacra 800-1200*, Harmondsworth, 1972, p. 149.

<sup>65</sup> Tours and the Medieval Art of Spain, *Florilegium in Honorem Carl Nordenfalk Octogenarii Contextum*, Estocolmo,

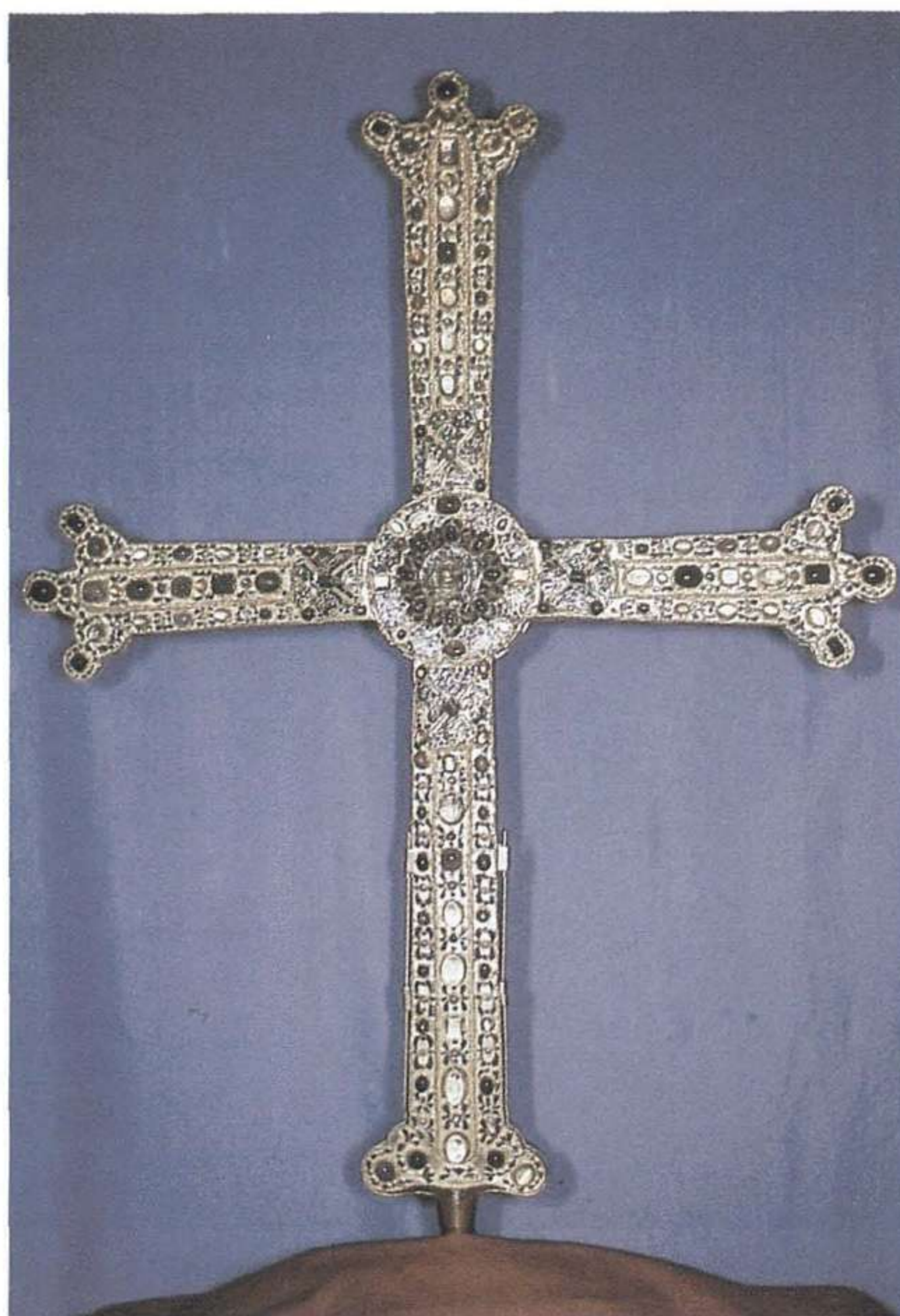
1987, pp. 197-208, sobre todo pp. 203-205; Id. Cluny and Spain, *Gesta*, XXVII, 1 y 2, 1988, pp. 97-98.

<sup>66</sup> Williams, Cluny and Spain, cit., p. 205.





Cruz de marfil, Claustros, Nueva York. (Foto MOMA.)



Cruz de la Victoria, Cámara Santa, Catedral de Oviedo.

bierta troncopiramidal (n. inv. 50867). Las discretas dimensiones podrían sugerir que se tratara de dos de las tres mencionadas dentro de una de plata y marfil —«*in una ex eis* (alias duas eburneas argento laboratas) *sedent intus tres aliae capsellae*»—. Sustentada por cuatro soportes rectangulares escocidos, huecos y lisos, la cubierta se orna con dos bisagras que llevan labor en relieve con decoración de aves y flores en la parte posterior y otra al medio en la anterior con remate en forma de medalla y dos aves afrontadas. Componen propiamente la decoración de la arqueta, entre labor puntillada a modo de granillo, un vástago serpenteante esmaltado en negro en las zonas extremas de cada cara, y en la central a partir del costado de la derecha una inscripción vulgar en elegantes caracteres cúficos, también esmaltada en negro, cuya traducción al castellano efectuada por Amador de los Ríos, dice así: «*Bendición de Alláh sobre su pueblo/ salud perpetua... cumplida/felicidad permanente, ventu.../ra duradera... prosperidad... para su dueño*»<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Arquetas arábicas de plata y de marfil. *Museo Español de Antigüedades*, vol. VIII, Madrid, 1877, pp. 529-549. El texto en árabe es en la cubierta: «*wa salama da'ima wa'afiya/shamila wa ni'ma kamila wa baraka/ tamma*», y en el cuerpo: «*baraka min allah tamma wa salama/ da'ima [wa'afi] ya shamila wa/ ni'ma kamila wa sa'ada baqiya wa/[?]iya'afiya lisahibihi*». Fi-

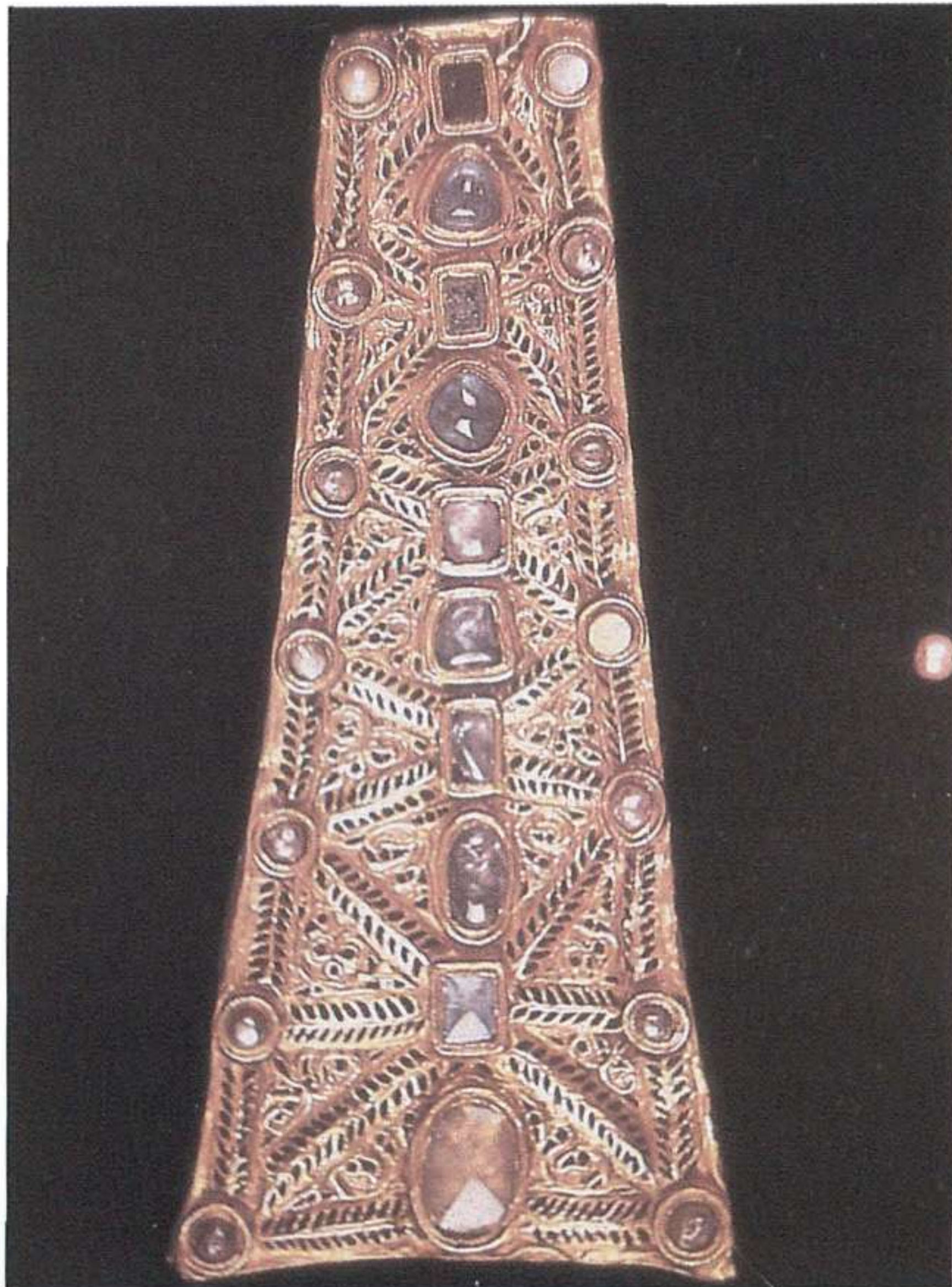
Dado que el herraje interrumpe la citada inscripción, es demostrativa su colocación posterior. En las caídas achafanadas de la cubierta y en la misma clase de signos esmaltados en negro, pero mayores y más anchos, se lee a partir del costado de la derecha hacia el lado contrario: «*Bendición de Alláh sobre su pueblo/Salud perpetua y/ prosperidad cum.../...plida y felicidad permanente y...*». En el ángulo de la cubierta, sobre fondo granulado y entre hojas esmaltadas en negro, se aprecian cuatro parejas de pavones, afrontado uno de los superiores y los dos inferiores. Aunque es interesante, no parece, en opinión de la crítica artística, obra de particular valor, siendo más bien objeto labrado para la venta<sup>68</sup>.

Arqueta admirable, que formó parte de la donación de Fernando y Sancha, es la llamada de las ágatas, actualmente en el M.A.N. Gómez-Moreno, basándose en los cerrados arcos de herradura que presentan un evidente gusto por lo musulmán, sugiere una posible proveniencia de un país aún no reconquistado. Pero no es un argumento contundente, pues no faltan iglesias prerrománicas en te-

guró en la exposición *The Arts of Islam*, en la Hayward Gallery, del 8 de abril al 4 de junio de 1976, Catálogo, p. 164, donde se data en el siglo XII.

<sup>68</sup> Franco: *Arte medieval cristiano leonés...*, cit., pp. 37-38.





Brazo de cruz visigoda, M.A.N. (Foto M.A.N.)



Cáliz de doña Urraca, San Isidoro, León.  
(Foto C. S. Isidoro.)

ritorio cristiano con arcos de herradura similares; valgan San Miguel de Celanova (Orense) y Santiago de Peñalba (León). Por otra parte, conviven con arcos de medio punto, y la propia disposición en la cara posterior, con dos arcos de herradura a cada lado de uno de medio punto más grande, sugiere la idea arquitectónica de un pórtico de iglesia. La montura de plata nielada con decoración de sogueado repite temas asturianos, y no estimo improbable la inspiración de la arqueta de las ágatas donación del príncipe Fruela —futuro Fruela II— a la iglesia del Salvador de Oviedo en el año 910<sup>69</sup>. Si bien más espléndida la asturiana, de ella se repiten en León la estructura y materiales, plata y ágatas. Por ello creo que podría conjeturarse un encargo directo para la abadía.

Sí perteneció a la donación regia la admirable arqueta de las Bienaventuranzas, compañera en estilo de la cruz de don Fernando. Es identificable con una de las dos de mayor tamaño descritas con guarnición de plata en el documento —«*alie duas eburneas argento laboratas*»—, suponiendo que estuviera decorada originariamente con este material<sup>70</sup>. La guarnición se ha perdido, así como las plaquetas del reverso. Estas han sido sustituidas por varias placas de marfil de derivación de taller califal, con de-

coración de atauriques, inscripciones en caracteres cúficos y animales afrontados, que difieren bastante estilísticamente unas de otras, y han sido datadas entre 1043 y 1077.

La arqueta ha recibido varios estudios<sup>71</sup>. El más reciente y apurado se debe a J.A. Harris<sup>72</sup>, quien afronta sabiamente el aspecto litúrgico, no tratado hasta el momento. D. Périer<sup>73</sup> insiste sobre todo en el estilo. La arqueta es de estructura prismática y cubierta troncopiramidal dorada, que quizá no sea la originaria. Se desarrolla el tema evangélico de las Bienaventuranzas en tres frentes, disponiéndose dos placas en las caras laterales y tres en la frontal: siete en total, faltando la última en la cara posterior, perdida y sustituida por las islámicas indicadas.

Como advierte Goldschmidt<sup>74</sup>, las Bienaventuranzas, ocho en Mateo (V, 1-12) y cuatro en Lucas (VI, 20-23),

<sup>71</sup> Se recoge una amplia bibliografía en Franco: *Arte medieval cristiano leonés...*, cit., pp. 31-32.

<sup>72</sup> The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico: Its Iconography in Context, *Zeitschrift Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 134-139.

<sup>73</sup> Perrier, D.: Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur, *Aachener Kunstblätter*, 52, 1984, pp. 29-150.

<sup>74</sup> Op. cit., IV, p. 29, n.º 94 con bibliografía.

<sup>69</sup> Yarza, op. cit., p. 65.

<sup>70</sup> También he avanzado la posibilidad de que lo hubiera estado de oro. Es incluido por Ferrandis, op. cit., pp. 151-152.





Unción y entronización real, Biblia de San Isidoro, 1162. (Foto C. S. Isidoro.)

no guardan el orden evangélico<sup>75</sup>, que en Mt. es el siguiente, según traducción de la Biblia de Jerusalén: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el Reino de los Cielos. Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán en herencia la tierra. Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados. Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados. Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia. Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios. Bienaventurados los que buscan la paz, porque ellos serán llamados hijos de Dios. Bienaventurados los perseguidos a causa de la justicia, porque de ellos es el Reino de los Cielos»<sup>76</sup>. La placa que falta corresponde a la bienaventuranza: *Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam: quoniam ipsi saturabuntur*. La alteración actual del orden evangélico quizá se deba a la recomposición a que fue sometida en fecha que ignoramos.

Bajo arcos de medio punto, de fustes helicoidales, se inscriben por parejas un ángel y un personaje nimbado,

<sup>75</sup> Su disposición, de izquierda a derecha, es: *Beati qui lugent; B. qui persecutionem; B. pacifici; B. misericordes; B. mundo corde; B. pauperes spiritu; B. mites*; cfr. Franco, op. cit., pp. 35-36.

<sup>76</sup> Biblia de Jerusalén y Latina. Vid. para las Bienaventuranzas Martín Descalzo. J.M.<sup>o</sup>: *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, Salamanca, 1990, pp. 641-660.

posiblemente un santo, barbado o imberbe, sin especiales diferencias entre ellos, como tampoco se aprecian en los ángeles. En el correspondiente a los *Beati pauperes Spiritu* ve la citada autora norteamericana relación con otro en similar disposición de la cubierta de libro u hoja de díptico, con la que se ha venido denominando *Traditio Legis*, actualmente en el Museo del Louvre, que Goldschmidt y Perrier emparentan con el taller de Fernando I<sup>77</sup>.

Aparte de ser tónica y equivocada en el presente contexto la indicación de la novedad iconográfica de temas evangélicos de la vida pública de Cristo, pues aparece también presente en la eboraria riojana —arca de San Felices—, la clave iconográfica de la arqueta de las Bienaventuranzas está —paradójicamente— tomada de la liturgia hispánica o mozárabe, como se atestigua en *Antiphonae, Alleluatici, Responsa y Praelegenda*. Pero es el Antifonario de la Catedral de León la fuente más importante, en cuya descripción del manuscrito, L. Brou y J. Vives<sup>78</sup> observan varios signos en el folio 1r, que parece fueron usados en diplomas de Fernando y Sancha, y aparece un García con notas referibles al diácono Pelagio y Recesvindo, datado en 1062 y 1063, lo cual resulta bas-

<sup>77</sup> Goldschmidt, op. cit., IV, p. 32, n.º 107; Perrier, op. cit., p. 69.

<sup>78</sup> *Antifonario visigótico mozárabe de la Catedral de León*, Barcelona, 1959, xii.





Cáliz y patena del abad Pelagio, proc. León, Museo del Louvre. (Foto M. Louvre.)

tante significativo. De acuerdo con la iconografía de santos, la liturgia se celebra en servicios de honra de ellos en determinadas fiestas y además en el oficio del *De Sanctis Generalibus*<sup>79</sup>.

La placa de cubierta de libro con la *Traditio Legis*, publicada por Goldschmidt, ha sido recogida posteriormente en otros estudios<sup>80</sup>. Quizá lo que más denuncie el origen leonés sean además del ángel indicado en la arqueta de las Bienaventuranzas, los restantes, particularmente por el sentido del movimiento y nerviosismo, y el Cristo en Majestad, cuyo rostro recuerda el de la Cruz de don Fernando, y como él las pupilas son de azabache. Para Bousquet, su autor es el mismo del de la arqueta de las Bienaventuranzas<sup>81</sup>, opinión que comparto. Repite elementos de obras del mismo taller leonés, como las llaves del San Pedro de la arqueta de San Juan y San Pelayo, y el Tetramorfos responde al mismo prototipo.

<sup>79</sup> Harris, op. cit., p. 138.

<sup>80</sup> Goldschmidt, op. cit., IV, p. 32, n.º 107; Ferrandis Torres, op. cit., pp. 177-178; Cook-Gudiol: *Pintura e imaginería románicas. Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1956, p. 291, fig. 273; Bousquet, J.: Les ivoires espagnols du milieu du XI<sup>e</sup> siècle: leur position historique et artistique, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, junio, 1979, n.º 10, pp. 29-58; Perrier, op. cit., p. 69; Estella, op. cit., pp. 60-61.

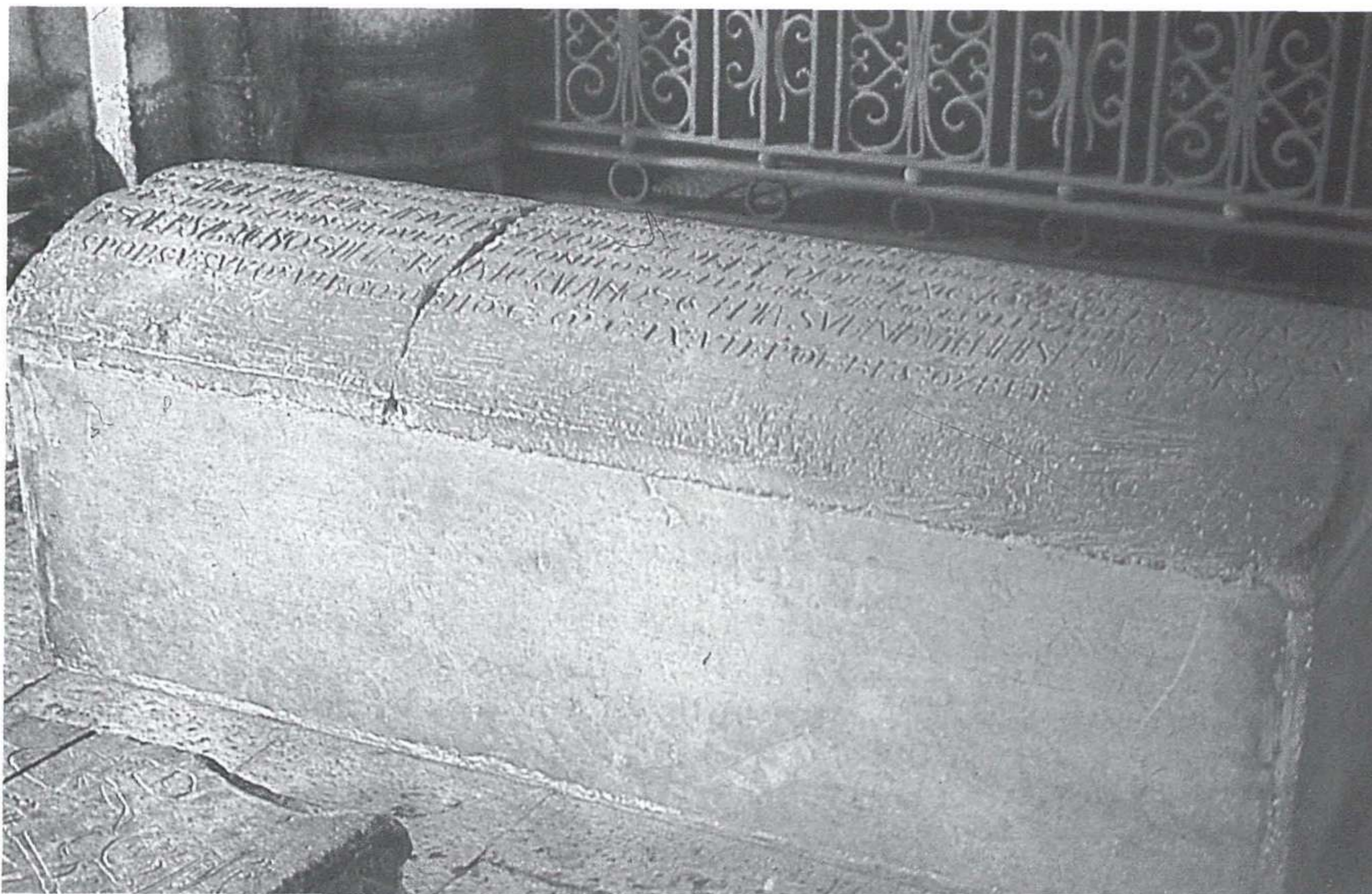
<sup>81</sup> Op. cit., p. 48.

La iconografía de la placa es muy interesante. De estructura rectangular, se compone de un rectángulo interior al que rodea un friso. Domina el conjunto Cristo en Majestad, cuyo rostro recuerda el de la Cruz de don Fernando, y como él las pupilas son de azabache.



Patena, Lorena.





Sepulcro de Doña Sancha, Panteón Real de San Isidoro, León. (Foto C. S. Isidoro.)

jestad dentro de la mandorla, sentado sobre un solio y apoya los pies en un supedáneo, bajo el que se aprecian unas arcadas, indicativas presumiblemente de la Jerusalén Celeste, y un brazo de cruz. Extiende el brazo derecho hacia San Pedro en un gesto de bendición y con el izquierdo sostiene un rollo que ofrece a San Pablo. Este le muestra un libro, mientras San Pedro sostiene las llaves. En los ángulos se ven los símbolos de los Evangelistas en idéntica disposición que en la citada arqueta de San Juan, y sobre el Padre Eterno el Cordero místico portador de una cruz patada, común en la iconografía hispánica. Completan el conjunto cuatro ángeles, uno de los cuales es portador de un rótulo, como en la arqueta de las Bienaventuranzas. Esta placa debió de corresponder a la portada anterior del libro, y probablemente la posterior se decoró con otra placa también de marfil, como es frecuente. En ese caso, quizá estuviera representado el Apóstolado o santos, hallándose entonces en directa relación con los marfiles de letanías<sup>82</sup>.

La obra maestra del conjunto de la donación de Fernando y Sancha a San Isidoro en 1063 es, evidentemente, el Crucifijo con el nombre de ambos esposos. Descrito y analizado hasta la saciedad, ha sido acreedor de una amplísima bibliografía, que he recogido en gran mayoría en

un artículo publicado en 1988<sup>83</sup>. Fechable antes del año indicado, quizá entre 1050-1060, es obra de dos artistas, como advierte D. Perrier. Uno de ellos ejecuta los relieves de la cruz, de movidas y nerviosas figurillas, y el otro, el Crucificado, de líneas más severas, reflejo de la intemporalidad de Dios. La obra de ambos artistas se rastrea en otras obras del taller regio leonés, ya estudiadas, como la arqueta de las bienaventuranzas y la de San Juan Bautista. El Crucificado es de cuatro clavos, conforme a la tradición de San Cipriano, San Gregorio de Tours y Benedicto XII. De las heridas de los pies mana sangre, pero, extrañamente, no se percibe la huella de clavos. La figura se ha ejecutado en un solo bloque y se han añadido en otros dos los brazos, lo que se hace más ostensible por la espalda. En ésta existe un receptáculo para un fragmento de la *Vera Cruz*, pues se trata de una estauroteca<sup>84</sup>, caso menos frecuente que la disposición de la reliquia sobre la propia cruz. Cristo inclina ligeramente la cabeza hacia su derecha, peina cabellos acordonados y barba ligeramente rizada en los extremos. El rostro ovalado resulta fuertemente expresivo por los azabaches incrustados en los ojos. El cuerpo, aunque de líneas geometrizaras, resulta real en cuanto a proporciones. Muy

<sup>82</sup> Tema estudiado magníficamente por E. Kantorowicz: *Ivoires and Litanies*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, V, 1942, pp. 56-81.

<sup>83</sup> *Arte medieval cristiano leonés...*, cit., pp. 31-32.

<sup>84</sup> Frolow, A.: *La reliquie de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París, 1961; Id. *Les reliquaires de la Vraie Croix*, París, 1965.





Alfonso VI, Tumbo A, Santiago de Compostela.



Alfonso VI, Libro de las Estampas, catedral de León.

hermoso de factura resulta el perizoma, el único elemento que denota movimiento en la ejecución.

La estructura de la cruz rompe con la tradición hispánica de brazos patados, cuyo ejemplo paradigmático en el mundo visigodo es la cruz de oro de Guarrazar, cuyos dos brazos conservados se exhiben en el M.A.N.<sup>85</sup> Por el contrario, es latina, como la que sustenta al Crucificado del relicario del obispo don Gonzalo y al *Cristo de Nicodemo*, en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, posteriores a la obra leonesa<sup>86</sup> —la segunda todavía en relación con la tradición, pues es patada. La imagen del Crucificado de la cruz de Fernando y Sancha es una primicia en el arte hispano<sup>87</sup>, al contrario que en otros países de Europa, como Italia, Francia, Inglaterra y Alemania, con representaciones tempranas. Gómez-Moreno<sup>88</sup> pone

<sup>85</sup> Vid. nota 50.

<sup>86</sup> Moralejo Alvarez, S.: Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, julio, 1982-83, n.º 13, pp. 285-310; Estella, op. cit., pp. 67-72.

<sup>87</sup> Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit., p. 38.

<sup>88</sup> En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha, *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, n.º 3, 1965, y *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 79-88. Goldschmidt (op. cit., IV, pp. 30-31, n.º 100) observa resabios mozárabes y relación con el mundo islámico, y quizá un sustrato bizantino.

la cruz en relación con la de Gunhild, hoy en el Museo Nacional de Copenhague, ya sin el Crucificado. Esta es algo posterior —antes de 1076—, por lo tanto, las conexiones vienen a partir de la cruz de don Fernando. Obra de un tal Liutger, no se presenta hermética en cuanto a la significación de los relieves<sup>89</sup>. Presenta, en efecto, un claro sentido escatológico, como lo evidencia la representación del Juicio Final en el reverso. En el anverso se han figurado cuatro personajes simbólicos en otros tantos medallones, con claro sentido salvífico, la Iglesia contrapuesta a la Sinagoga —brazos horizontales— y la Muerte y Vida —brazos verticales—. Se ha perdido la figura del Crucificado, en cuya espalda se presume existiera originalmente una estauroteca para albergar la Vera Cruz.

El ejemplo más expresivo de precedente para la cruz leonesa es, en mi opinión, la cruz de Matilde, datada entre 973 y 982, procedente de la zona de Renania y actualmente en el Museo de Essen<sup>90</sup>. Dicha cruz coincide con la leonesa en varios y significativos detalles, uno de

<sup>89</sup> Goldschmidt: *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI-XIII. Jahrhundert*, III, Berlín, 1918, reimpr. 1972, pp. 35-36, n.º 124; Gaborit-Chopin, D.: *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, 1978, p. 113, fig. 162; más recientemente, Langberg, H.: *Gunhildkorset*, Copenhague, 1982, pp. 6-58; versión inglesa, *Gunhild's Cross*, pp. 59-78.

<sup>90</sup> Figuró en la exposición *Ornamenta Ecclesiae*, catálogo, Colonia, 1985, vol. I, p. 150, n.º B1.





Doña Urraca, hija de Alfonso VI, Tumbo A, Santiago de Compostela.



Portapaz, marfil. San Isidoro de León.

ellos la sigma abierta —C— de la inscripción IHC NAZA/RENVS/REX IVDEORVM, con lo que el sustrato bizantino denunciado por el citado gracismo, que Gómez-Moreno propone para la cruz hispánica, amplía sus fronteras. La inscripción se dispone en tres líneas en ambas cruces, ligeramente variada la disposición en León. Otro punto de conexión es la directa alusión a los encargantes de la obra. En la cruz renana se figura a los dos personajes sosteniendo una cruz y los respectivos nombres, MAHTHILD ABBA y OTTO REX y SANCIA REGINA. Los materiales son diferentes, oro, esmaltes y piedras preciosas en el ejemplar alemán, y marfil, oro y azabache en la leonesa. Las dimensiones no difieren mucho, siendo más grande el crucifijo hispano: 54,2 x 34 cm. la cruz y 30,7 x 26 cm. el Crucificado, y el alemán, 44,5 x 29,5 cm.<sup>91</sup> Como en las obras indicadas, en la cruz de don Fernando y doña Sancha perviven elementos mozárabes como «reminiscencias subconscientes». De la miniatura de los Beatos se ha tomado la disposición de las nerviosas figurillas desnudas en torno de la cruz en el anverso, como ha observado O. K. Werkmeister<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> Ibidem., p. 150.

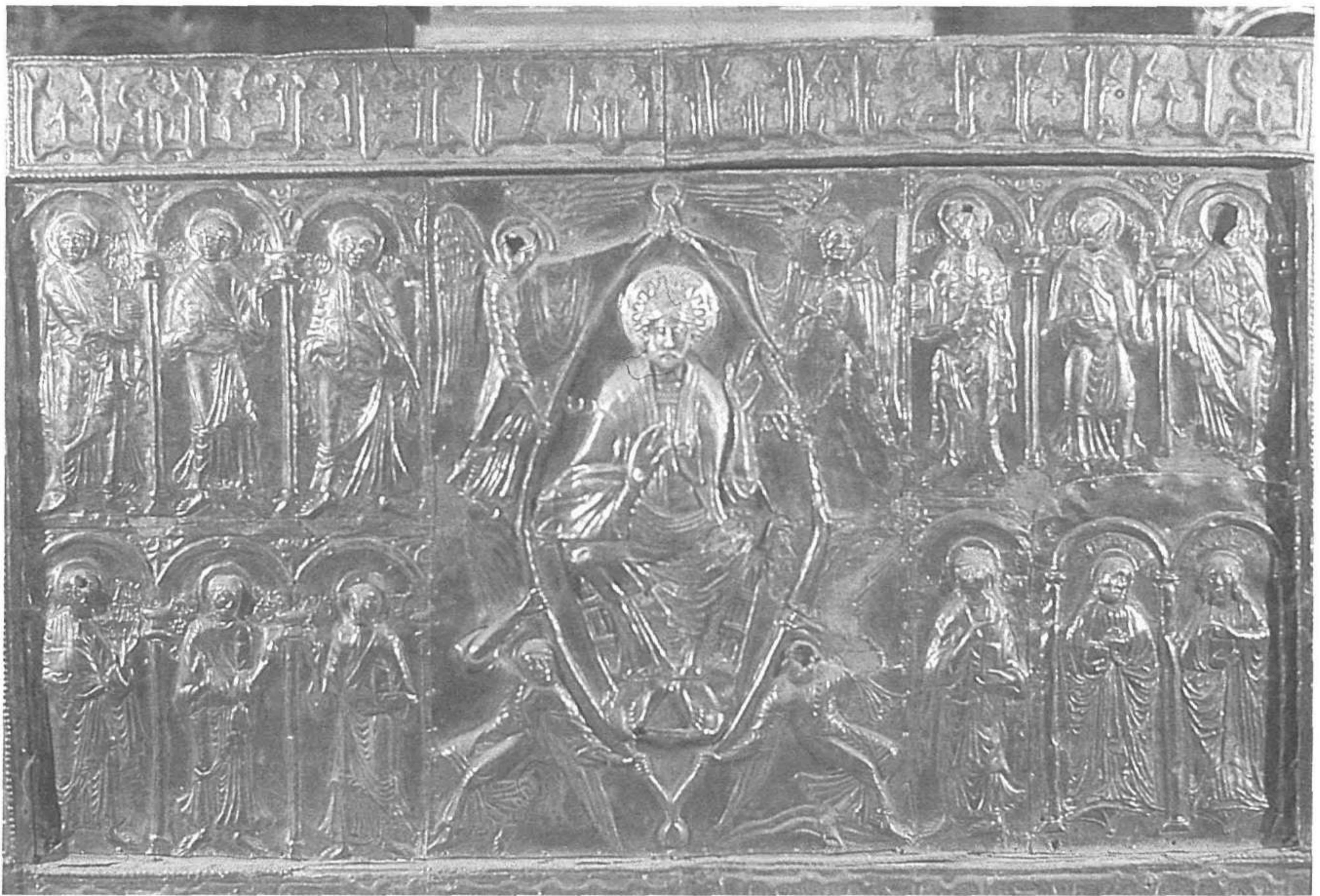
<sup>92</sup> The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death, *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana*, Madrid, 1980, I, II, pp. 167-200.

Las conexiones artísticas del taller con Europa se pueden establecer en primer lugar a través del directo conducto regio. Ya se ha mencionado la relación con el arte ottoniano. Las miniaturas han sido frecuentemente inspiradoras de marfiles. Dos manuscritos del norte de Francia, el de St. Bertin, en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, y la Biblia de St. Vaas, Arras, en la Biblioteca Municipal, han sido detectados por M. Park<sup>93</sup> como inspiradores del reverso de la cruz. El arte europeo penetraría de norte a sur siguiendo las rutas francesas en la misma dirección. Pero la cruz de don Fernando marcó a su vez una pauta en el arte europeo, como lo demuestra la citada cruz de Gunhild y el relicario noruego (Trndelag?), hoy en el British Museum, interesante obra de hacia 1100.

La iconografía del crucifijo leonés resume la historia de la salvación; por Adán cae el género humano, por la redención de Cristo es salvado. Este, tras su resurrección, baja a los infiernos a recoger las almas de los bienaventurados que habían muerto. El cristianismo, por el Espíritu Santo, puede obrar el bien, aunque es atacado por el demonio con figuras de animales malignos (Ruperto de Deutz). Como amplio programa de salvación debe entenderse presente la idea escatológica del Juicio Final, con

<sup>93</sup> The Crucifix of Fernand and Sancha and its relationship to the North French Manuscripts, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, 36, 1973, pp. 77-91.





Arca Santa, Cámara Santa, catedral de Oviedo.

los muertos saliendo de sus tumbas para ser juzgados por Cristo juez, síntesis de tres representaciones, aunque prevalezcan otros contextos más concretos de carácter litúrgico. La vida del cristiano debe de regirse por el Evangelio, cuya figuración de los símbolos de los Evangelistas, en torno al Cordero Místico, fue muy frecuente en el reverso de las cruces en la Edad Media.

A través de lo expuesto pueden advertirse paralelismos con la cruz de Gunhild, que no estimo sean fortuitos. Por el contrario, denotan el conocimiento de la cruz de León por el encargante o el artista de la obra danesa, que los interpretó a su manera. En las dos está presente la idea del Arbol de la Vida: en León, a través del sogueado en los árboles de los brazos; en la cruz de Gunhild, en el árbol que sostiene la *Vida*. En las dos cruces la estauroteca se halla o se hallaba en el Crucificado, cosa menos frecuente que dicho receptáculo en la propia cruz. Ambas presentan de forma más o menos patente un programa escatológico. Las dos —no privativo— estuvieron recubiertas con oro. El tipo de heridas sangrantes es similar en ambas cruces. La Cruz danesa, sin embargo, a diferencia de la de León, no tiene la sigma abierta, sino la S en el anagrama JHS, lo que aboga por una fuente distinta o una evolución gráfica. La cruz de León presenta a Adán contrapuesto a Cristo triunfante, mientras la cruz de Gunhild enfrenta la Muerte a la Vida.

También la hermosa cruz de marfil (63,12,127) de *The*

*Cloisters*, de Nueva York, relacionada con San Edmundo, abad de Bury (Inglaterra), y el arte de Hugo, presenta en el extremo inferior del anverso a Adán, con una inscripción identificativa. Aparece acompañado de Eva, desnuda como él. Es también latina, como las anteriores. Datada a mediados del siglo XII<sup>94</sup>, presenta aspectos iconográficos —el Cordero místico— que se repiten en otras piezas hispanas de la misma colección, por ejemplo la cruz de plata de la iglesia de San Salvador de Fuentes, cerca de Villaviciosa (Asturias)<sup>95</sup>. Su altura (57,5 x 36,2 cm), muy cercana a la de don Fernando, ha hecho pensar a M. E. Frazer —a quien sigue Ch. Little— que se trata más de una cruz de altar que procesional<sup>96</sup>. Se ha perdido el cuerpo de Cristo, cuyas dimensiones son reconstruibles por los clavos existentes. En ella, como en las demás cruces, se presenta un amplio programa iconográfico de salvación, con ocho escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en el anverso, y en el reverso el Cordero místico rodeado de los símbolos de los Evangelistas, en idéntica

<sup>94</sup> Little, Ch.: Late Antique to High Gothic, *The Metropolitan Museum of Art. Europe in the Middle Ages*, Nueva York, 1987, p. 56.

<sup>95</sup> English Frazer, M.: Medieval Church Treasures, *The Metropolitan Museum of Art*, tomado de *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1985/86, p. 30, figs. 31-32.

<sup>96</sup> English Frazer, op. cit., p. 30; Little, op. cit., p. 11, 56-57.





Ara, San Isidoro de León. (Foto C. S. Isidoro.)

colocación que en León, y dieciocho profestas con el respectivo rollo profético.

Se aprecia una evolución tanto de planteamiento como de estilo con respecto a la obra leonesa. El Arbol de la Vida de la obra inglesa domina el frente del anverso, mientras en la cruz leonesa se eleva lateralmente a base de un trenzado y en los bordes del reverso, por lo tanto con una intencionalidad más solapada. El artista inglés es más narrativo<sup>97</sup>, en tanto en la obra leonesa domina un sentido teológico más abstracto. Pero el autor de la cruz de San Edmundo conoció indudablemente la cruz de don Fernando.

Esta obra es recogida en varias fuentes (Yepes, Manzano, Risco) a partir de A. de Morales. El P. Manzano llama poderosamente la atención sobre ella y dice, tras lamentar la desgraciada pérdida de la generosísima donación regia: «*Conserva sólo la cruz de marfil, sin guarnición alguna, pero con señas de haberla tenido; es casi de una vara de alto y la común tradición asiente que el invictísimo Fernando la llevaba en las batallas contra los*

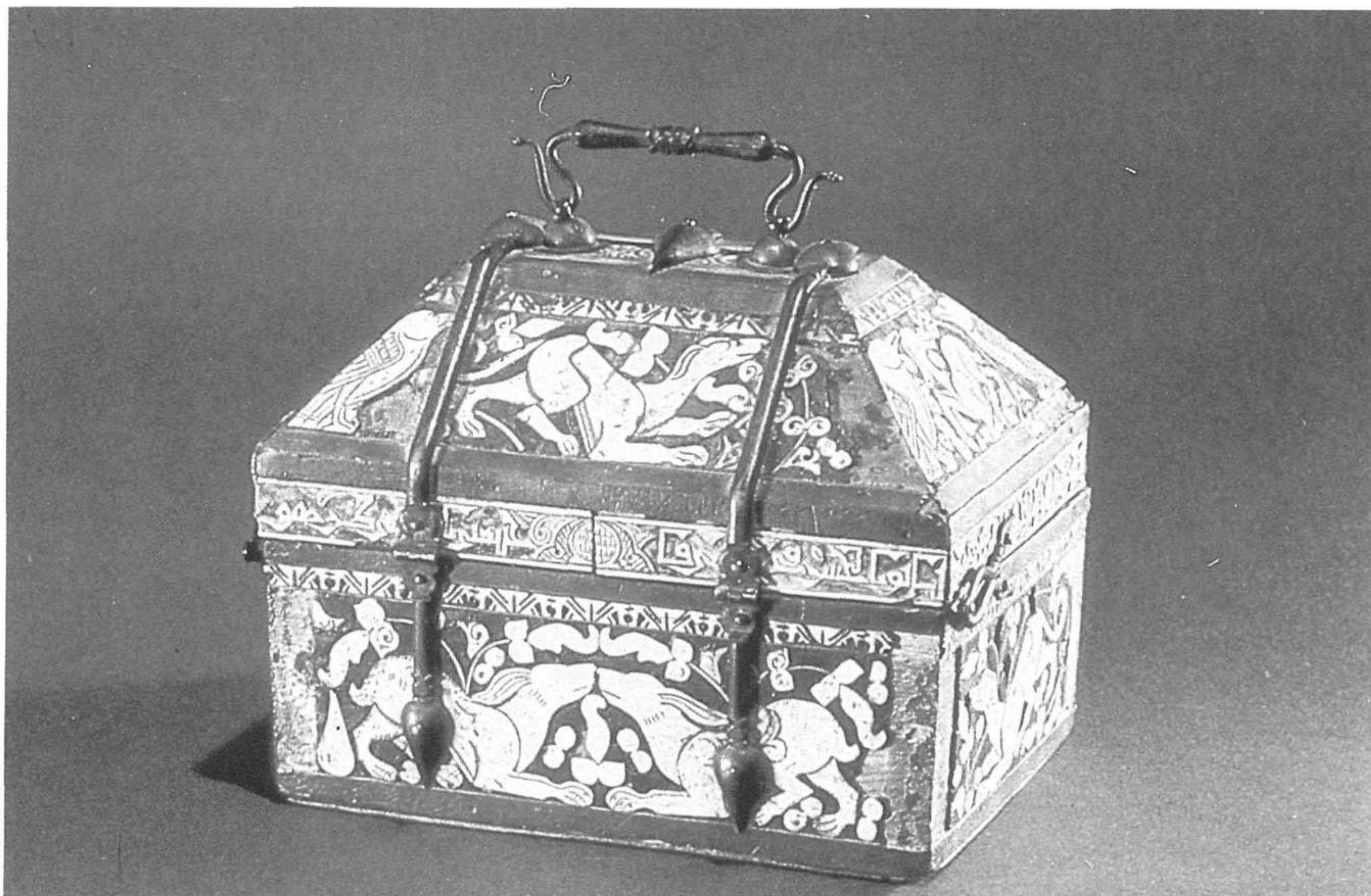
*infielos. Guárdase como singularísima prenda en el relicario del Convento y en el pie tiene grabada la siguiente inscripción: Ferdinandus rex; Sancia regina.*» Del anterior texto, escrito en 1732, se deduce que ya habían desaparecido las cruces de oro, el cáliz, la patena y el frontal de oro y los tres de plata, recogidos en el documento de donación.

La funcionalidad inicial de la cruz no fue la de donación; la inscripción indica posesión. Por el contrario, y aparte de la tradición acompañar al rey en las batallas, se realizó en función de la liturgia de la muerte, como el bellissimo programa iconográfico del panteón real y el Beato del mismo monarca. De hecho, como advierte Werckmeister<sup>98</sup>, la funeraria yuxtaposición de Cristo en la cruz con los muertos saliendo de sus tumbas, igual que en marfiles carolingios, tiene referencia explícita en Mateo, XXVII, 52-53, donde indica que en el momento de la muerte de Cristo en la cruz «se abrieron las tumbas y los cuerpos de muchos santos resucitaron y éstos, después de su resurrección, salieron de sus tumbas...». Este tema, tomado de los Evangelios, ha sido elaborado dentro de una sistemática representación de resurrección, salvación y juicio.

<sup>97</sup> Se representan las siguientes escenas: Moisés con la serpiente, prefigura de la Crucifixión, la Resurrección y las tres Marías ante el sepulcro, la Deposición y la Lamentación, la Ascensión, Poncio Pilato y Caifás, además de Adán y Eva, ya indicados, cfr. Little, op. cit., p. 56.

<sup>98</sup> Op. cit., p. 174.





Arqueta de madera con incrustaciones de marfil, proc. San Isidoro de León. M.A.N. (Foto M.A.N.)

Toda la variada temática de la composición iconográfica que rodea la cruz aparece en el oficio de Difuntos visigótico, como se prescribe en el «*Liber Ordinum*», el cual comprende la Extremaunción, la consagración del nuevo sepulcro y el propio sepelio y entierro, que se recoge en el Antifonario de la catedral de León. El punto focal del programa iconográfico es Cristo resucitado saliendo del sepulcro; los muertos saliendo de sus tumbas en nervioso movimiento hacen plástico el pasaje de la primera Epístola a los Tesalonicenses, IV 14, donde se dice: «*Nosotros creemos que Cristo murió y resucitó y así será para todo aquel que haya muerto en Jesús*», que se glosa en el «*Ordo ad consecrandum novum sepulcrum*»; el sentido litúrgico es evidente. Los dos ángeles en la parte superior de la cruz son un motivo familiar en las representaciones del difunto recibido en el cielo. Aquí giran hacia fuera subiendo al muerto, uno señalando con el dedo a Cristo como paradigma de la resurrección. En el «*Ordo in finem hominis diei*» los ángeles son invocados repetidamente como receptores del alma en el cielo. El Espíritu Santo está representado descendiendo sobre los ángeles y a El van dirigidas las oraciones del momento.

En el reverso, donde figurillas humanas aparecen entrelazadas en lucha con animales, aparece evidente la significación en el presente contexto; en el citado Oficio de difuntos visigodo se ha tomado el Salmo 73, 19, que explica dichas escenas: «No lances a las bestias, Señor, las almas que te reconocen; no olvides a las almas de tus

pobres.» Esta detallada correspondencia entre la figuración de la cruz isidoriana y el Oficio de Difuntos lleva justamente a concluir al citado investigador que fue ideada precisamente para este rito funerario: la cruz debe de ser colocada a la cabecera del regio moribundo, cuyos últimos días aparecen reflejados dentro de un contexto litúrgico, como ha analizado sabiamente Bishko<sup>99</sup>. Debía ser sostenida por un diácono durante la celebración de las exequias, tal como prescribía el *Liber Ordinum*.

La donación efectuada a San Isidoro «en el testamento de 17 de diciembre de 1063 puede entenderse como un acto deliberado de preparación, por parte de Fernando I, para el momento de su muerte, junto con el testamento sobre su sucesión que había promulgado cuatro días más tarde en la *Curia Regis* después de la consagración de San Isidoro». El ceremonial litúrgico para los funerales del Rey debía de durar cuatro días, según estipulara cuatro años antes. El, como su esposa, recibieron sepultura en el panteón real isidoriano.

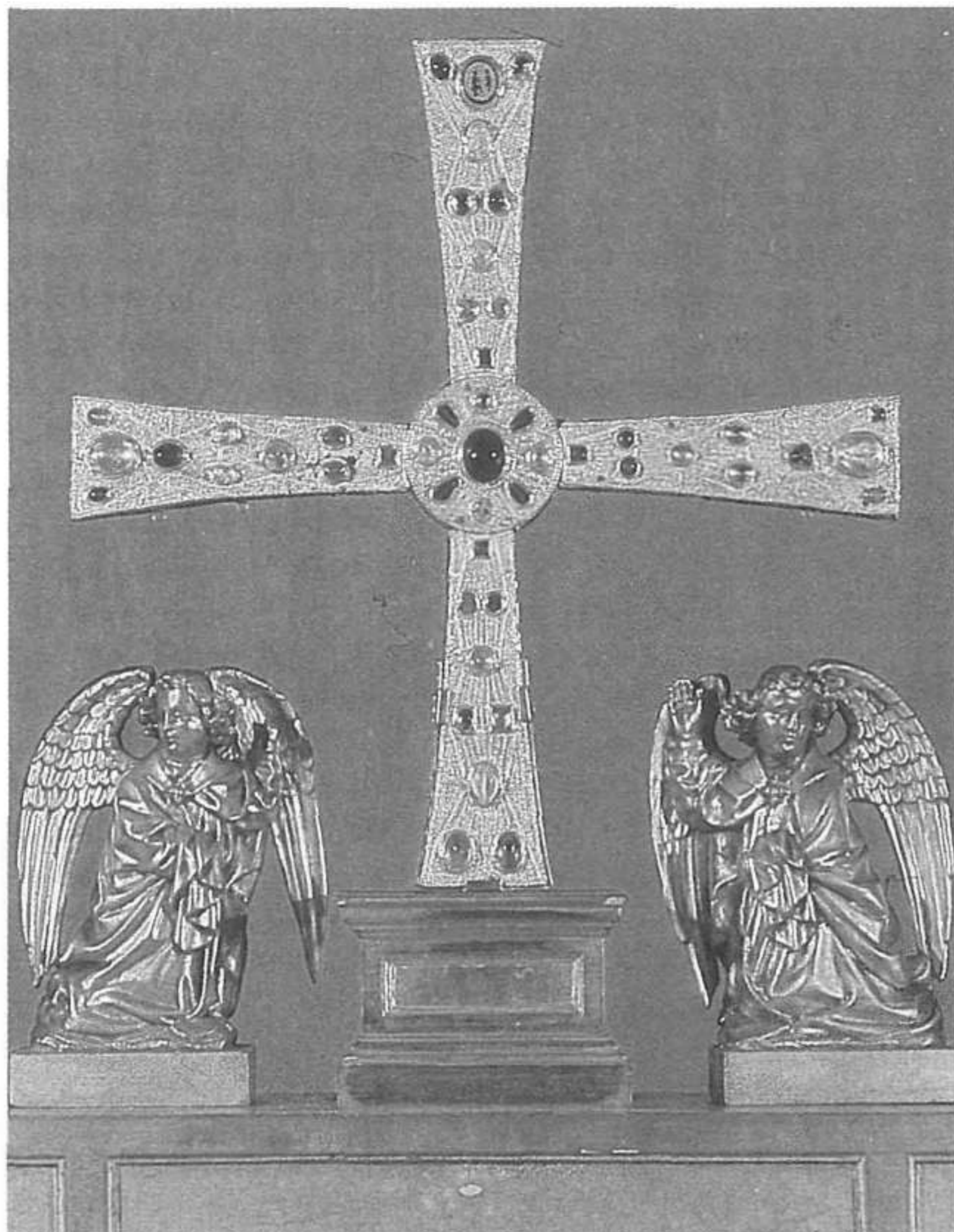
La generosísima donación de los reyes Fernando y Sancha a San Isidoro ha eclipsado las donaciones de sus descendientes, evidentemente inferiores. Sin embargo, doña Urraca, hija de ambos, donó a la citada iglesia joyas litúrgicas de valor excepcional: el cáliz que lleva su nombre, que formó conjunto con una bellísima patena, sus-

<sup>99</sup> The liturgical context of Fernando. *It's Last Days*, *Hispania Sacra*, Madrid, 17, 1965, pp. 47-59.





Arca de los esmaltes, obra limosina. San Isidoro de León. (Foto C. S. Isidoro.)



Cámara Santa Catedral de Oviedo.

traída por las tropas de Alfonso I de Aragón en 1112, y una cruz de plata, oro y esmaltes, con el Crucificado de marfil, también desaparecida, para cuya ejecución pagó 400 sueldos<sup>100</sup>. El cáliz se presenta actualmente como una de las joyas más preciadas de la basílica y parece que efectuó la donación en 1063.

La primera descripción del cáliz la debemos a A. de Morales en 1572: «Un cáliz de ágata de tres piezas, una para la copa, otra para el pie y otra para la manzana, con trabazón y engastes en oro de labor harto menuda y muy antigua, y con muchas piedras menudas, finas, aunque no preciosas; la copa está por dentro forrada en oro, porque la sangre no toque la piedra cuando se consagrare». Alude también a la patena, que ya no conoció, con el lacónico comentario: «dicen que era muy rica, y fué llevada por el de Aragón». Y, efectivamente, las tropas de Alfonso el Batallador, esposo de la reina, saquearon el templo y robaron la preciada joya, según sabemos por Lucas de Túy en su libro sobre los *Milagros de San Isidoro*. Sigue diciendo Morales a propósito del cáliz: «dicen es el conque decía misa Sancto Isidro, y no hay más que decirlo, que nuestros historiadores no escriben se trajera con su cuerpo, y parece no lo callaran; lo que yo hallo escrito alrededor de la manzana con letras esculpidas en el oro: «In nomine Domini Urraca Ferdi-

<sup>100</sup> Cfr. Estepa Díez, C.: *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León, 1977, p. 216. La infanta dona a Santa María en 1076 la mitad del monasterio de San Vicente.



nandi», y creo que ella dió este cáliz por rica joya, y no más; y puede también ser que haya sido del Sancto Isidro».

El cáliz, que responde a las dimensiones comunes de este tipo de vasos sagrados —alto total, 0,185 m.; diámetro de la copa y pie, 0,12—, ha sido descrito reiteradamente<sup>101</sup>, pues es obra importantísima y única dentro de la orfebrería medieval<sup>102</sup>. El alma está formada por dos copas de ónix, mayor y más profunda la superior, que forma la copa. Es de factura romano-oriental y reaprovechada para el presente cometido, ya con el borde desportillado. El pie, de menor profundidad, es la otra copa invertida, para servir de base. Ambas piezas se unieron con una guarnición y un grueso nudo, todo de oro, más rojizo el de la copa, a excepción de las bridas ocultas de la base, que son de plata. La copa está recubierta por un cuenco de oro semiesférico con una guarnición exterior de filigrana de hilo y de chapa de oro que recorre horizontalmente todo el círculo y trata de ocultar los desechos de la piedra. El reborde superior está rodeado por un cordoncillo, lo que ha sugerido a Pérez Llamazares la imposibilidad de haber sido usado en la consagración de la misa, por el peligro de filtrarse el vino a través del hilo de oro, siendo más lógico su uso directamente por la donante para su propia comunión laical, haciendo la succión en el mismo por medio de la fístula o cánula<sup>103</sup>. Hay que observar, sin embargo, que el uso de la fístula era obligado, y se hallan ejemplos en museos del conjunto de cáliz, patena y fístula<sup>104</sup>. Parece que se usó en la ceremonia de la coronación de Alfonso VII, en 1135<sup>105</sup>. En la parte central de la copa, dos parejas de cordoncillos enmarcan una zona intermedia que se decora con una figura de pasta vítrea, a modo de camafeo, con una cabeza humana, medieval, de notable calidad —según Gómez-Moreno—, quince piedras engarzadas, entre las que sobresale una amatista, una esmeralda y dos perlas; un cordoncillo de oro bordea los engastes y forma espirales encima y debajo de la pedrería, y remata en hojas en la parte inferior de la cenefa.

La copa y el pie se unen al nudo central por cuatro abrazaderas, sujetando la guarnición de oro, y se repite la labor de filigrana. El nudo es grueso y su labor se compone de cuatro rombos de fondo esmaltado de color verde y otras quince piedras y perlas, entre las que sobresalen dos zafiros; todo ello está engarzado en cordón de oro con la misma decoración arriba indicada. En la parte inferior se lee la inscripción indicativa de la posesora

<sup>101</sup> Después de Ambrosio de Morales, Parcerisa, J.J., y Quadrado, J.M.: *Recuerdos y Bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1926, p. 205; Gómez-Moreno: *Catálogo Monumental...*, cit., pp. 205-206; Viñayo, op. cit., pp. 144-145; Martín Ansón, M.L.: *Esmaltes, Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, p. 541; *Las Edades del Hombre*, exposición, Valladolid, 1988, ficha a cargo de M. Valdés Fernández, p. 190.

<sup>102</sup> Vid. para el cáliz de la Alta Edad Media, Elbern, V.: *Der eucaristische Kelch im Früher Mittelalter*, Berlín, 1964.

<sup>103</sup> Op. cit., p. 188.

<sup>104</sup> *Gunhild's Cross*, cit., p. 28, fig. 28, conjunto en Viena.

<sup>105</sup> Viñayo, A.: *La coronación imperial de Alfonso VII de León*, León, 1979, p. 34, fig. 18.



Portapaz, marfil. San Isidoro, León. (Foto C. S. Isidoro.)

y donante en letras de oro con cordoncillo. La guarnición del pie se compone de una sucesión continua de arquillos de medio punto formados con cordoncillo de oro, enmarcados por dos arcos también de cordoncillo. Sobre el aro superior el cordón de oro se desarrolla en semicírculos que forman volutas a los extremos y se traban entre sí. Estilísticamente se ha buscado su filiación en la cruz de Conrado II de Alemania (+1039)<sup>106</sup>.

La actual patena es de plata dorada, sin especial elegancia de ejecución. Dividida en tres círculos concéntricos, los dos exteriores se decoran con piedras engastadas, doce en cada círculo, lo que puede relacionarse con el simbolismo de los doce profetas —los menores, o el número de doce en general— como prefiguraciones de los doce apóstoles, presente en otros objetos litúrgicos medievales<sup>107</sup>. Las piedras, unas antiguas y otras sustituidas, son: dos cornalinas talladas, romanas, de escaso mérito, con figurillas de diosas desnudas sentadas, amatistas pequeñas, cristales de roca, una calcedonia, esmeraldas, etc. El círculo interior es de ónix, ideado evidentemente en función del cáliz. El diámetro, 17,5 cm., es acorde con el del cáliz.

<sup>106</sup> Viñayo, op. cit., p. 145.

<sup>107</sup> Gousset, M.T.: *Un aspect du symbolisme des encensoirs romans: la Jérusalem Céleste*, cit., pp. 81-106. Más recientemente ha vuelto sobre el tema H. Westermann-Angerhausen, a quien le agradezco su información oral.



Donación de la misma reina fue un gran Crucificado, enchapado de plata, con relieves, follajes y pedrería, desaparecido cuando la invasión francesa o perdido antes con el incendio. Descrito por Morales y Risco, consigno la descripción del L. Manzano por ser más pormenorizada: «Entre las reliquias que a Cristo nuestro Redentor pertenecen, debe enumerarse el Crucifijo que se adora en el camarín, y antes estaba en lo alto de la capilla mayor. Esta sacratísima imagen fué dádiva de Doña Urraca, hija de Don Fernando el Magno: la materia del Crucifijo es de marfil guarnecido a lo antiguo de encarnación y en la cruz está el Señor pendiente de cuatro clavos, dos en las manos y otros dos en los pies, que están uno de otro. El faldón, que tiene más de tercia de alto y dos dedos de grueso, es de oro macizo sembrado y cuajado todo de piedras preciosísimas. La diadema que está arrimada a la cruz es de lo mismo. Tiene el Señor el pecho roto, la cabeza elevada, disposición que no concuerda con que la efigie representa a Cristo ya muerto como lo estaba antes que con la lanza le rompiesen el costado; y es constante en los Evangelistas que al morir reclinó la cabeza; y así representarle muerto y con la cabeza en elevación fuera notable error del artífice. De aquí la tradición piadosa discurre que el crucifijo tenía al natural inclinada la cabeza y al quererle robar un soldado de aquellos que con el conde Don Enrique de Portugal entraron en la iglesia del Señor San Isidoro, a tiempo que el soldado alargó la mano, el Señor levantó la cabeza, y aturdido el sacrilego con tan severa demostración desistió de su depravado intento... El recto de la cruz donde está pendiente es de chapa de plata y de oro esmaltada con muchas piedras grandes y de mucho valor, que alrededor están repartidas. El pie donde se asientan los pies, que están separados [suppedaneum], es de chapa de oro; debajo de él, una efigie de oro, de medio relieve, de Doña Urraca con esta inscripción: Urraca regis Ferdinandi filia et Sanciae Reginae donavit. La altura de la cruz es de dos varas y media, y lo ancho de los brazos de vara y media. Muéstrase a todos los que van a aquel célebre santuario como alhaja de las más singulares que en España se veneran»<sup>108</sup>.

De esta obra perdida tuvo una copia el P. Risco, como consigna su *Iglesia de León*<sup>109</sup>: «yo ví esa efigie con mucha diligencia, y tengo una copia conforme a su original remitida por el ilustre caballero don Jacinto Lorenzana», cuyo paradero actual es desconocido. En la lectura de la inscripción, Risco añade la palabra «misericordia», que no consta en la inscripción anterior. Al Crucifijo de doña Urraca debió de referirse el obispo Pelayo (1065-1085) en su testamento donación de 1073, cuando al hablar de dicha reina aclara «*ipsa fecit alteram Crucem auream ad honorem istius Sedis*»<sup>110</sup>. Dicho año es importante como datación *ante quem*, pudiendo establecerse su realización

<sup>108</sup> *Vida y portentosos milagros del glorioso San Ysidoro, Arzobispo de Sevilla*, recogido por Ferrandis, op. cit., pp. 154-155.

<sup>109</sup> Pp. 146-147, y recoge Ferrandis, op. cit., p. 156.

<sup>110</sup> Este prelado recibe de la familia real varias posesiones, entre ellas la villa de Palanquinos, donada por Alfonso VI. Cfr. Estepa, op. cit., p. 216.



Arqueta de plata, M.A.N. (Foto M.A.N.)



Cubierta. (Foto M.A.N.)

diez o quince años antes, considerando que fue, antes que donación, propiedad suya. Según Flórez<sup>111</sup> fue declarada «reina» en 1072, a la muerte de Sancho, por su otro hermano Alfonso VI. Muere en 1101, siendo enterrada en el panteón real de San Isidoro. En su epitafio, recogido por el P. Yepes<sup>112</sup>, se indica expresamente «*amplificavit ecclesiam istam, et multis muneribus ditavit*». No sólo fue generosa con San Isidoro. En 1099 reedificó y dotó magníficamente el monasterio de Eslonza, cercano a León, en el cual, acabada la misa mayor, se cantaba un responso solemne, el día del aniversario, por el descanso eterno de ella y de su padre<sup>113</sup>.

Porter sugirió que el Crucificado ebúrneo donado por

<sup>111</sup> *Reinas de España*, 4ª ed. Madrid, 1964, I, pp. 230-235.

<sup>112</sup> Cfr. *Ibidem*; éste es el texto completo: «Nobilis Urraca jacet hoc tumulo Hic R. Domina Urraca Regina de Zamora tumulata. Esperiaequo decus, heu tenet hic filia magni Regis Ferdinandi haec ampli loculus; haec fuit optandi proles Regis, ficavit Ecclesiam istam, et multis muneribus Ferdinandi: est Regina fui Sancia, quae ditavit, et quia beatum Isidorum super genuit. Cencies undecies Sol volverat, et omne diligebat ejus servitio subiu semel annum carne quod obiectus sponte gavit, obiit Era MCXXXVIII». Difiere parcialmente del texto proporcionado por R. del Arco: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 187.

<sup>113</sup> Para el padre, cfr. Arco, op. cit., p. 187; para la hija es lógicamente deducible. Vid. también nota 95.



doña Urraca podría ser el de Carrizo<sup>114</sup>, lo cual en mi opinión es imposible, pues ni las dimensiones, ni el material del perizoma coinciden. Por otra parte, el Crucifijo de Carrizo (Museo Arqueológico Provincial, León) presenta un arte bastante bárbaro, en nada acorde con la magnificencia documentada para el de doña Urraca.

En el Museo Arqueológico Nacional se exhibe otra arqueta (n. inv. 51.015), procedente asimismo de San Isidoro, de donde llegó por el mismo conducto y al mismo tiempo que las piezas analizadas anteriormente<sup>115</sup>. Es de estructura prismática y cubierta troncopiramidal, compuesta de maderas finas, alerce en el interior y áloe en el exterior, preferidas por su duración y belleza, está decorada a base de taracea de hueso pintado de variados colores, sistema propio de un momento en que los talleres eborarios cordobeses entran en decadencia. Dada a conocer por Ambrosio de Morales en su *Viaje Sacro*, cuando visitó León en 1572, ha sido recogida por diversos autores<sup>116</sup>. La decoración es animal y vegetal y se completa con inscripciones identificativas en caracteres cúficos y nesjies, ésta destacada sobre el fondo azul y rojo, y dividida en varias partes por piñas coloreadas de azul, rojo y blanco. La lectura proporcionada por Fernández y González difiere de la de R. Amador de los Ríos; es como sigue: «Obra de Mohamed Aben As-Serag. En ninguna de las partes que reciben fama de los artistas, ni en el paraíso de Alá, habrá quien trabaje más aventajadamente que Abul Hasam, cuando lo hace por mandato del Emir Mohamed, para su segunda esposa Al Badir, nuncio de la luz del Edén». Amador de los Ríos, al que sigue Ferrandis, la transcribe así: «Embellació mi obra como si fuera para el paraíso de Alá. Hermosura por el mérito que en ella resplandece y por el Abul Asan en... Y fue embellecida siendo el prometido de Said An Nachi. La felicidad para su dueño. Obra de Mohamed ibn Assarch». Varios de los personajes citados, entre ellos el autor, Mohamed Aben As-Serag, que lo fue a su vez de otra arqueta de concha y marfil, en San Isidoro no han sido identificados. Sí lo han sido, según B. Montoya, el emir Mohamed, rey de Sevilla entre 1069 y 1091, y su esposa Al Badir. La decoración en el frente anterior consiste en dos lebreles afrontados rodeados de simétrico follaje, que coincide con la posterior, salvo en ligeras variantes. En la cubierta además de los lebreles, rampantes, se disponen aves en los ángulos<sup>117</sup>. Aunque se ha venido considerando obra persa, Montoya estima que se trata de una obra cordobesa, como lo son los herrajes, al parecer reaprovechados de otra pieza. Es presumible que fuera regalada por Emir sevillano a San Isidoro.

<sup>114</sup> Cfr. Estella, op. cit., p. 26.

<sup>115</sup> Rada y Delgado y Malibrán, op. cit., p. 69, n. 82.

<sup>116</sup> Morales, op. cit. p. 50; Amador de los Ríos, r.; Arqueta arábica de San Isidoro de León, *Museo Español de Antigüedades*, I, 1872, pp. 61-71; Fernández y González, F.: Espadas hispano-árabes, *Museo Español de Antigüedades*, I, 1872, pp. 573-590; Ferrandis, J.: *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, 1940, II, pp. 258-260; Montoya Tejada, B. y Montoya Díaz, B.: *Marfiles cordobeses*, Córdoba, 1979, pp. 83-84.

<sup>117</sup> Amador de los Ríos (op. cit. p. 70), estima probable su realización entre 1052 y 1070, mientras Ferrandis (op. cit. p. 259) estima que se trata de comienzos del siglo XIII.

Aparte de otros beneficios, como el traslado de la iglesia de Oca a Gamonal de Burgos, por ella y su hermana Elvira, y la dotación de diezmos, iglesias y posesiones heredadas de sus reales progenitores, de que informa Flórez<sup>118</sup>, efectuó, junto con su hermano predilecto, Alfonso VI, la generosa donación del enorme relicario, el arca de las reliquias de la catedral de Oviedo, fechada en 1075<sup>119</sup>. Era un intento de revitalizar la antigua capital, protagonizado por el monarca y el obispo cluniacense Pelayo<sup>120</sup>, quien no duda en promover una política hegemónica a la muerte de Alfonso VI. Este monarca se caracterizó por su generosidad con la Orden; dobló el censo de su padre en 1077, que pagó durante ocho años, pago que interrumpió a consecuencia del peligro almorávide. Con dicho censo relaciona Conant varias construcciones, comenzadas precisamente ese año. España intervino en la construcción de Cluny III, aunque se ha exagerado su aportación<sup>121</sup>. Entre 1073 y 1077 había dado a la citada orden cuatro monasterios leoneses para que rogaran por él, en vida y a su muerte, siendo incluido entre los beneficiarios de las preces litúrgicas establecidas con su padre para sí mismo y herederos<sup>122</sup>. El mismo, monje a la fuerza en Sahagún un tiempo, conservó especial predilección por el monasterio, decidiendo enterrarse en él, junto con sus esposas, Inés, Constanza, francesa y relacionada con la orden por lazos familiares, Berta e Isabel, llamada antes Zaida<sup>123</sup>. En 1080 coloca sucesivamente a los abades cluniacenses Roberto y Bernardo, este último famoso, pues llegó a la dignidad de arzobispo de Toledo<sup>124</sup>. Durante su mandato como abad es presumible se escribiera el Misal llamado de San Facundo, actualmente en la Biblioteca Nacional<sup>125</sup>.

Una última benefactora de San Isidoro fue doña Sancha, hija de doña Urraca y don Raimundo, y hermana de Alfonso VII el Emperador. Esta dama, ponderada extraordinariamente por el P. Flórez<sup>126</sup>, dedicó su vida a la fundación y dotación de monasterios e iglesias. Destaca entre ellas la del monasterio cisterciense de la Espina (Valladolid)<sup>127</sup>, en 1147, y la del monasterio de San Salvador de Carracedo (León)<sup>128</sup>, sobre base de la primitiva fundación de Bermudo II en 990. El arzobispo Gelmírez le pidió se enterrase en el panteón real de Santiago de Compostela, a lo que accedió inicialmente, pero decidió

<sup>118</sup> Cfr. Flórez, op. cit., p. 234.

<sup>119</sup> Gómez-Moreno, M.: El Arca Santa de Oviedo documentada, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 17, 1945, pp. 125-136.

<sup>120</sup> Yarza, *Arte y arquitectura...*, cit., p. 208.

<sup>121</sup> Williams, op. cit., p. 95; Werckmeister, Cluny III and the Pilgrimage to Santiago de Compostela, *Gesta*, 22, 1 y 2, 1988, pp. 103-112.

<sup>122</sup> Bishko, Liturgical intercession..., cit., 53-76; Williams, op. cit., p. 94.

<sup>123</sup> Arco, op. cit., pp. 189-198.

<sup>124</sup> Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental...*, cit., p. 343; Arco, op. cit., pp. 188-198.

<sup>125</sup> Janini, J., y Serrano, J.: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969, pp. 248-251, n.º 199.

<sup>126</sup> Op. cit., pp. 358-366.

<sup>127</sup> Arco, op. cit., p. 4198.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 199; Gómez Moreno: *Catálogo monumental...*, cit., p. 406.



finalmente, en base a la profunda devoción que profesaba a San Isidoro, de quien se decía esposa, el panteón real leonés. Tienen también un cenotafio en La Espina. A la basílica isidoriana dejó sus bienes, y su epitafio, con la fecha de su óbito —28 de febrero de 1159 en el calendario de la Era hispánica— alaba sus excelsas cualidades morales<sup>129</sup>.

Entre las donaciones se documenta, a través de una inscripción, la efectuada en 1144; se trata de un ara enchapada en plata dorada, morosamente descrita por Pérez Llamazares<sup>130</sup>. Tiene alma de madera y en la superficie superior una pieza caliza de fondo rojo. Mide 26,6 × 17,2 × 2,1 cm. Las planchas de plata se decoran con grabados con representaciones del *Agnus Dei* entre dos seres fantásticos con cuerpo de león y feroz cabeza; un cuadrúpedo extendido, con las cabezas de dos gallos en su boca, y al que otros dos seres fantásticos como los indicados muerden en los costados. La simbología se relaciona evidentemente con la lucha entre el Bien y el Mal, entre el Maligno y Cristo, que quiere salvar a los cristianos, personificados con los gallos, como ya indica Veda el Venerable. Los ángulos se ocupan con los símbolos de los Evangelistas; a través del Evangelio, el cristiano tiene la posibilidad de salvarse cumpliendo la normativa. Estilísticamente ha sido puesta por Gómez-Moreno en relación con las miniaturas de la Biblia de 1162, lo cual está en concordancia con la fecha del ara. He aquí la inscripción nielada: «+ Regina Sancia Raimundi me deargentavit/anno dnice incarnationis M C XL III idictione/+ VII ccurrente VI VIII Kal. aug. dedicatū ē hoc altare avene/rabili epo sce Bethlee Anselmo ī nome sce et idividue/Trinitatis et sce crucis scegi Di genitricis Marie et inhonore eorum qru sca continetur bti patriarc/he Abrae Pelagie vr de Annuncione b̄ Mār et Helisabet de pe/tra salutacions s̄m̄de nativite Dni de p̄sepio Dni de loco t̄nsfiguratiois ī mote Tabor d̄ s̄ p̄t̄/ d̄ tabula d̄ce cene de mote Calvarie d̄ p̄t̄ q̄ dr̄ Gethsamani ū Dns/ comprehesus ē d̄ p̄t̄ sup̄ qua coronatus ē ī pretorio d̄ cruce Dni d̄ sepulcro Dni d̄ tabula sup̄ q̄ Dns comedit pisce assu et favu mellis d̄ p̄t̄ asscesio/nis Dni ī mote Oliveti d̄ p̄t̄ cofessionis ī templo Dni d̄ iventione s̄ crucis ī mote Calvarie d̄ monte Sinai/ d̄ lecto s̄ Marie ī monte Sion d̄

<sup>129</sup> *Esperiae speculum, decus orbis, gloria Regni*, Hic requiescit Regina domina Sancia, soror imperatoris Ade Justitiae culmen, et pietatis apex Sancia pro Fonsi, filia Urracae Reginae, et Raymondi: haec statuit Meritis, inmensum nota per orbem, prob dolor exi Ordinem regularium Canonicorum in Ecclesia ista, et quia Guo clauderis in tumulo, Sot bis excentos, Dicebat Beatum Isidorum sponsum suum Demptis tribus egerat annos, cum pia sub Virgo obiit Era M C LXXXVII, pridie Kal. Martij Cubuit finis Era Februarij, Yepes, op. cit., t. 5, fol. 132; cfr. Flórez, op. cit., pp. 364-365. Es recogido también en Arco, op. cit., p. 199, con ligeras variantes textuales.

<sup>130</sup> Op. cit., pp. 175-180; Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental...*, cit., pp. 206-207; Viñayo, *León y Asturias...*, cit., p. 146. La iconografía del *Agnus Dei* y los Símbolos de los Evangelistas se repiten en el altar portátil del siglo XI del Museo de Cluny estudiado por E. Okasha y J. O. Reilly: An asiglo-saxoy portable altar: inscription and iconography, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, Londres, 1984, pp. 32-51.

sepulcro s̄.M. ī Iosaphat<sup>131</sup>». La chapa inferior se adorna con doble cuadrícula repujada».

Resta por mencionar un portapaz de marfil, en cuya cronología no hay acuerdo por parte de los estudiosos. Goldschmidt estima que es del siglo XII<sup>132</sup>, como Pérez Llamazares<sup>133</sup> y D. Gaborit-Chopin, para quien pertenece a la segunda mitad<sup>134</sup>. Gómez-Moreno y Ferrandis, por el contrario, la datan un siglo antes<sup>135</sup>. M. Estella no se pronuncia<sup>136</sup>. Me parecen convincentes los detalles aportados por Pérez Llamazares, no tanto de orden artístico cuanto «histórico»<sup>137</sup>. En el reverso aparece una inscripción, que dice así<sup>138</sup>: «De ligno/ dni etr delvestimento/ eius sorte partito et de capillis /sci-petri/ apos-toli / et os-sci/ ste(fa)ni pri/ mi (mar)rt». Dicha ara contiene parte del *Lignum Crucis*. La reina Sancha, según nos dice Flórez, fue en peregrinación a Jerusalén, a Roma, donde fue obsequiada por el Pontífice con una gran porción del *Lignum Crucis*, de la que formó cuatro, que se veneran en León y Sahagún, y a París —según recoge el P. Yepes, trajo de St. Dénis una espina de la cruz de Cristo, que colocó en el monasterio de ese nombre, fundado por ella, como se ha indicado—<sup>139</sup>. Uno de los fragmentos es evidentemente el guardado en el portapaz.

En el anverso del portapaz, cuya alma es de madera y mide 13 × 8,4 cm., se destaca, recortada en marfil, la figura de Cristo Majestad, de una nobleza e idea de intemporalidad similares a las obras del taller eborario real. Aunque se observan rasgos que lo emparentan con aquél, el estilo se presenta mucho más evolucionado, particularmente en el plegado de las telas. Ello sugiere la continuidad de dicho taller en el siglo XII, repitiendo las fórmulas anteriores. Tiene los ojos de azabache como el Cristo de don Fernando. Levanta la diestra para bendecir y con la izquierda sostiene el Libro de la Vida. El cerco exterior moldurado del anverso sigue la estructura de la vésica y está enchapado en oro y filigrana, que repite viejas fórmulas.

Al siglo XII pertenece una pieza carente de contexto. Se trata de una arqueta limosina, proveniente tal vez del vecino país. Es una de las obras más impresionantes del taller de Limoges<sup>140</sup>.

<sup>131</sup> Gómez-Moreno: *Catálogo monumental...*, cit., pp. 206-207.

<sup>132</sup> Op. cit., IV, n.º 111, pp. 33-34, fotografía del anverso y reverso.

<sup>133</sup> Op. cit., p. 172.

<sup>134</sup> Op. cit., p. 202, n.º 176.

<sup>135</sup> Gómez-Moreno, op. cit., pp. 194-195; Ferrandis, op. cit., pp. 174-175.

<sup>136</sup> Op. cit., pp. 31-32.

<sup>137</sup> Pérez Llamazares, op. cit., p. 172.

<sup>138</sup> Ibidem; Gómez-Moreno, op. cit., pp. 194-195.

<sup>139</sup> Cfr. Flórez, op. cit., pp. 361-362.

<sup>140</sup> No se recoge en la obra de M.M. Gauthier: *Emaux Meridionaux. Catalogue international de l'oeuvre de Limoges. I. L'époque romane*, París, 1987.

\* El presente artículo se corresponde con la ponencia presentada en el congreso *Trésors du Moyen Age*, con motivo de la Exposición de Saint Dénis, Museo del Louvre, 15-16 de marzo de 1991, bajo la dirección de D. Gaborit-Chopin y E. Taburet-Delahaye.





Arqueta de plata nielada, proc. San Isidoro, León. (Foto M.A.N.)



Fig. 1. Arca de San Millán de la Cogolla. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)



## CULTO Y NARRATIVA EN LOS MARFILES DE SAN MILLAN DE LA COGOLLA

JULIE A. HARRIS  
Skidmore College, Nueva York

**L**A investigación de Francis Wormald acerca del *libellus* —*libelli* en plural— introdujo a los estudiosos en las vidas ilustradas de santos producidas en Francia y Alemania prerrománicas<sup>1</sup>. Series hagiográficas en *libelli* y otras variantes de manuscritos del período ilustran las vidas de los santos. Son las investigaciones dedicadas a estos estudios las que definen el criterio con el que son juzgadas todas las hagiografías visuales<sup>2</sup>. Los *libelli* recogieron el patrocinio del culto del santo en libro, en el que se incluían textos litúrgicos, traslado de reliquias y, a veces, hasta la relación de donaciones. En España, donde la devoción a los santos se acentuó durante



Fig. 7. Placa con la entrega del colmillo. Destruído durante la II Guerra Mundial. (Foto: tomada de Goldsmidt.)

la Reconquista, la más antigua ilustración de la vida de un santo en un *libellus* es la arqueta-relicario o *Arca* de San Millán de la Cogolla.

Compuesta de veintidós placas de marfil, de las que se conservan dieciséis, dicha serie relata la vida de Emiliano tal como fue registrada por Braulio de Zaragoza<sup>3</sup>. Vistas en conjunto con los retratos de los frontones del *Arca*, dichas placas verifican y ejemplifican el *cultus* de Emiliano como lo haría un *libellus*. Sin embargo, a pesar de lo convencional de las fuentes visuales del *Arca*, el carácter de la narrativa difiere de las vidas de santos. Las modificaciones de la narración fueron hechas teniendo en cuenta un público diferente: los peregrinos en el

<sup>1</sup> Wormald, F.: Some Illustrated Manuscripts of the lives of the Saints, *Bulletin of the John Rylands Library*, XXXV, 1952-53, pp. 248-266.

<sup>2</sup> Recientemente se han publicado estudios importantes sobre los santos en el arte. Vid. Abou-El-Haj, B.: *The First Illustrated Life of Saint Amand: Valenciennes, Bib. Mun. Ms. 502*, Ph. D. Diss., Universidad de California, L. A., 1975; Consecration and Investiture in the Life of Saint Amand, Valenciennes, Bibl. Mun. Ms. 502, *Art Bulletin*, LXI, 1979, pp. 342-358, y Feudal Conflicts and the Image of Power at the Monastery of St. Amand d'Elnone, *Kritische Berichte*, XIII, 1985, pp. 5-30. Para San Albino, vid. Carrasco, M.: Notes on the Iconography of the Romanesque Illustrated Manuscript of the Life of St. Albinus

of Angers, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVII, 1984, pp. 333-345, y Spirituality and Historicity in Pictorial Hagiography: Two Miracles by St. Albinus of Angers, *Art History*, XII, 1989, pp. 1-21. Para los Santos Kilian y Margarita, vid. Hahn, C.: *Passio Kiliani. Ps. Theotimus. Passio Margaratae. Orationes* (Hannover Niedersächsische Landesbibliothek, Ms. I 189) (Codices Selecti, XXXIII), Graz, 1988, y Picturing the Text: Narrative in the Life of the Saints, *Art. History*, XIII, 1990, pp. 1-33. Para St. Omer, vid. Svoboda, R.: *The Illustrations of the Life of the St. Omer* (St. Omer, *Bibliothèque Municipale, Ms. 698*), Ph. D., Diss. Universidad de Minnesota, 1983.

<sup>3</sup> Para una introducción al *Arca*, vid. Peña, J.: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1978. Recojo una com-



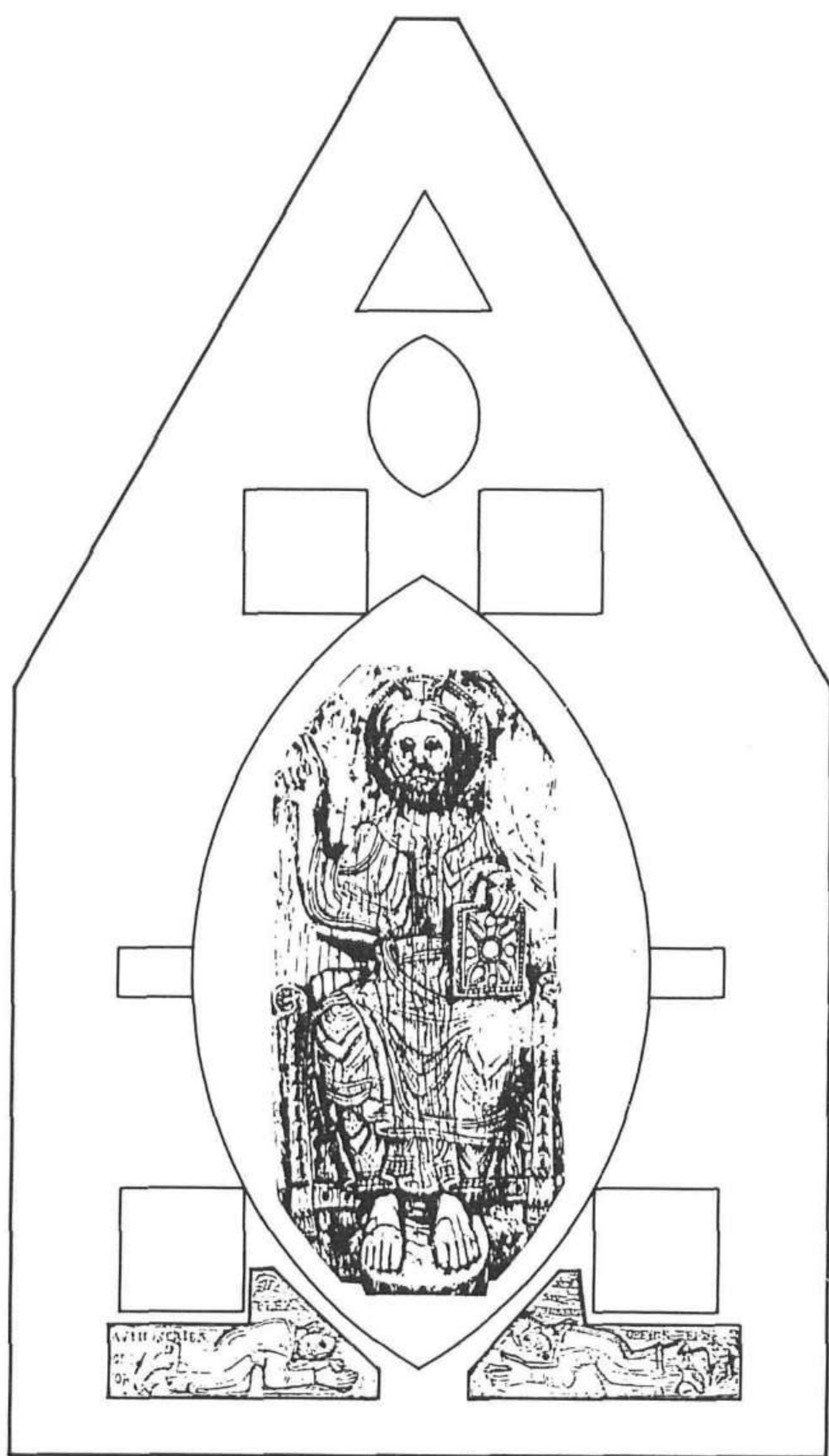


Fig. 3. Reconstrucción del Arca, frontispicio, Kevin Ames.

cercano camino a Santiago de Compostela<sup>4</sup>. A través de su programa iconográfico, el Arca proporciona datos acerca del santo, confirmación de su *locus sanctus*, esperanza de redención para el desamparado espiritualmente y esperanza de curación para el enfermo.

### HISTORIA DEL ARCA

San Millán de la Cogolla se encuentra ubicado a dieciséis kilómetros al sudoeste de Nájera, en la región de

pleta bibliografía en mi tesis doctoral *The Arca of San Millán de la Cogolla and its Ivories*, Ph. D. Diss. Universidad de Pittsburgh, 1989. Más reciente, De las Heras y Núñez, M. A.: La literatura emilianense y el arte medieval riojano, *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, II, Vitoria, 1990, pp. 222-226.

<sup>4</sup> No se puede analizar aquí la iconografía de los frontispicios. En otra parte he discutido los retratos con referencia a las luchas

La Rioja<sup>5</sup>. El monasterio está dedicado a Emiliano, un confesor ermitaño que habitó en las cuevas de las montañas del lugar hasta su muerte, en 574. Aunque se desconoce su historia temprana, San Millán fue un puesto de avanzada de la Reconquista y centro de producción de inspirados manuscritos mozárabes<sup>6</sup>. Al tiempo que la Reconquista—, ayudó económicamente al monasterio, hizo también de Emiliano un santo protector en las regiones de Castilla la Vieja, Alava, La Rioja y Navarra<sup>7</sup>. La leyenda cuenta que el santo se apareció a García Sánchez de Navarra, prometiéndole la victoria en Calahorra en 1045<sup>8</sup>.

Es común la creencia de que las reliquias de Emiliano se trasladaron en dos ocasiones: primero en 1030, cuando fueron depositadas en un recipiente, y luego en 1067, para ser trasladadas a la recién construida *Arca de San Millán*<sup>9</sup>.

El Arca ha sido descrita detalladamente por fr. Prudencio de Sandoval con motivo de su visita al monasterio<sup>10</sup> a principios del siglo XVII. En 1809 las tropas napoleónicas despojaron al Arca de sus joyas y metales preciosos, dejando sólo los marfiles. El abandonado monasterio fue víctima de pillajes y varios marfiles fueron sustraídos, diseminados y destruidos. Algunos aparecieron años más tarde en diversos museos del mundo. A partir de entonces dieciséis de los veintidós marfiles de los frentes laterales y nueve de los numerosos de los frentes de las caras mayores han podido ser identificados. La última

entre Navarra y Castilla sobre La Rioja. Estimo que la iconografía refleja una orientación navarra cuando la región pasó a depender de Castilla.

<sup>5</sup> Sobre el término Cogolla, vid. Gómez Moreno, M.: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, 1919, p. 295, nota 1.

<sup>6</sup> Para la historia de San Millán, vid. Ubieto Arteta, A.: Los primeros años del monasterio de San Millán, *Príncipe de Viana*, XXXIV, 1973, pp. 121-200; *Cartulario de San Millán de la Cogolla (795-1076)*, Valencia, 1976, y García de Cortázar, J.: *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII). Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*, Salamanca, 1969. Para el *scriptorium* emilianense, vid. Díaz y Díaz, M.: *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*, Logroño, 1979, cap. 5-8.

<sup>7</sup> Goñi Gaztambide, J.: *Historia de la bula de la cruzada en España*, Vitoria, 1958, p. 31.

<sup>8</sup> Ibidem. Ubieto Arteta, documento 235; UA y número de aquí en adelante para una donación a San Millán García después de su victoria en Calahorra.

<sup>9</sup> Sobre la primera *translatio*, vid. Gaiffier, B, de: Les sources de la *Translatio Sancti Aemiliani*, *Etudes Critiques d'Hagiographie et d'Iconographie*, Bruselas, 1967, pp. 140-155; documentos de 13 de abril y 14 de mayo de 1030 en UA y número 192 y 193. La fuente más importante para la segunda *translatio* es *De Translatione Sancti Aemiliani*, escrita por el monje Fernando en el siglo XIII. Vid. *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo*, Londres, 1967, pp. 29-61. Dutton data la *translatio* en 1225-1230, p. 52; vid. cap. 7 de mi tesis doctoral a propósito de mis opiniones sobre la fecha de la segunda *translatio* del santo.

<sup>10</sup> Prudencio de Sandoval, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid, 1601.



placa aparecida fue adquirida por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1987<sup>11</sup> (fig. 2).

A su regreso al monasterio en 1817, los monjes ensamblaron las restantes placas como mejor pudieron, creando una sencilla arqueta de madera. En 1944 se trasladaron las reliquias a una nueva arqueta con la mayoría de las placas existentes. Si bien se hizo cierto esfuerzo por respetar la descripción hecha por Sandoval, la nueva disposición no es una reconstrucción precisa, aunque resulta agradable a los numerosos visitantes del monasterio. Las restantes placas permanecen en museos en Boston, Washington, Nueva York, Florencia y Leningrado.

Gracias a la detallada descripción de Sandoval y a un reciente examen del alma de madera del relicario, el aspecto original del *Arca* puede ser reconstruido con casi total fidelidad<sup>12</sup> (figs. 3-6).

El *Arca* era rectangular con cubierta a doble vertiente y sus cuatro caras aparecían decoradas. En su descripción de los frentes del *Arca*, Sandoval citó más de una veintena de representaciones con los nombres de las personas responsables de la ejecución del relicario y administración del monasterio. Dichos retratos incluían miembros de la realeza, monjes y artesanos. Una de las placas mostraba incluso el transporte del colmillo del elefante<sup>13</sup> (fig. 7). La mayoría de estos retratos rodeaba una placa que mostraba al santo muerto sobre las andas funerarias. Esta placa se encuentra actualmente repartida entre el Museo Nazionale de Florencia y el de Fine Arts de Boston (figs. 8 y 9).

Los más importantes benefactores del *Arca*, Sancho IV y Plasencia de Navarra, el abad Blas y Munio el Escriba, están ubicados en el otro frontispicio en torno a un Cristo en Majestad de marfil, actualmente en la colección Dumbarton Oaks de Washington<sup>14</sup>.

La decoración de los frentes laterales del *Arca* estaba compuesta de veintidós placas con la representación de la vida del santo, ordenadas en dos registros, seis arriba y cinco abajo, en cada cara. De acuerdo con la descripción de Sandoval, las placas estaban separadas por treinta figuras doradas y enmarcadas por una inscripción con caracteres de marfil y esmalte negro.

La narración del *Arca* se basó en la *Vita Sancti Aemiliani*, escrita por Braulio de Zaragoza en el siglo VII. Se conserva hoy día en diez manuscritos, ninguno de los cuales aparece ilustrado generosamente<sup>15</sup>. La *Vita* está

<sup>11</sup> Para todos estos marfiles, a excepción del último, vid. Goldschmidt, A.: *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit*, IV, Berlín, 1926, 84, a-o. Para la placa del Metropolitan Museum, vid. Little, Ch.: *Recent Acquisitions: A Selection*, 1986-1987, Nueva York, 1987, p. 15.

<sup>12</sup> Para una completa descripción sobre la reconstrucción, vid. apéndice II de mi tesis doctoral.

<sup>13</sup> La placa estuvo en Berlín durante la II Guerra Mundial; se conservan fragmentos en el Staatliche Museum de dicha ciudad, cfr. Goldschmidt, IV, catálogo, p. 87.

<sup>14</sup> Las figurillas doradas fueron destruidas por los franceses, pero las placas de marfil se conservan en San Millán.

<sup>15</sup> Para la *Vita*, vid. Vázquez de Parga, L.: *Sancti Braulionis Caesaraugustani Episcopi Vita S. Aemiliani*, Madrid, 1943, edición inglesa *The Iberian Fathers*, II, Washington, D./C., 1969, pp. 3-139. Escorial A.II.9, manuscrito de La Rioja,

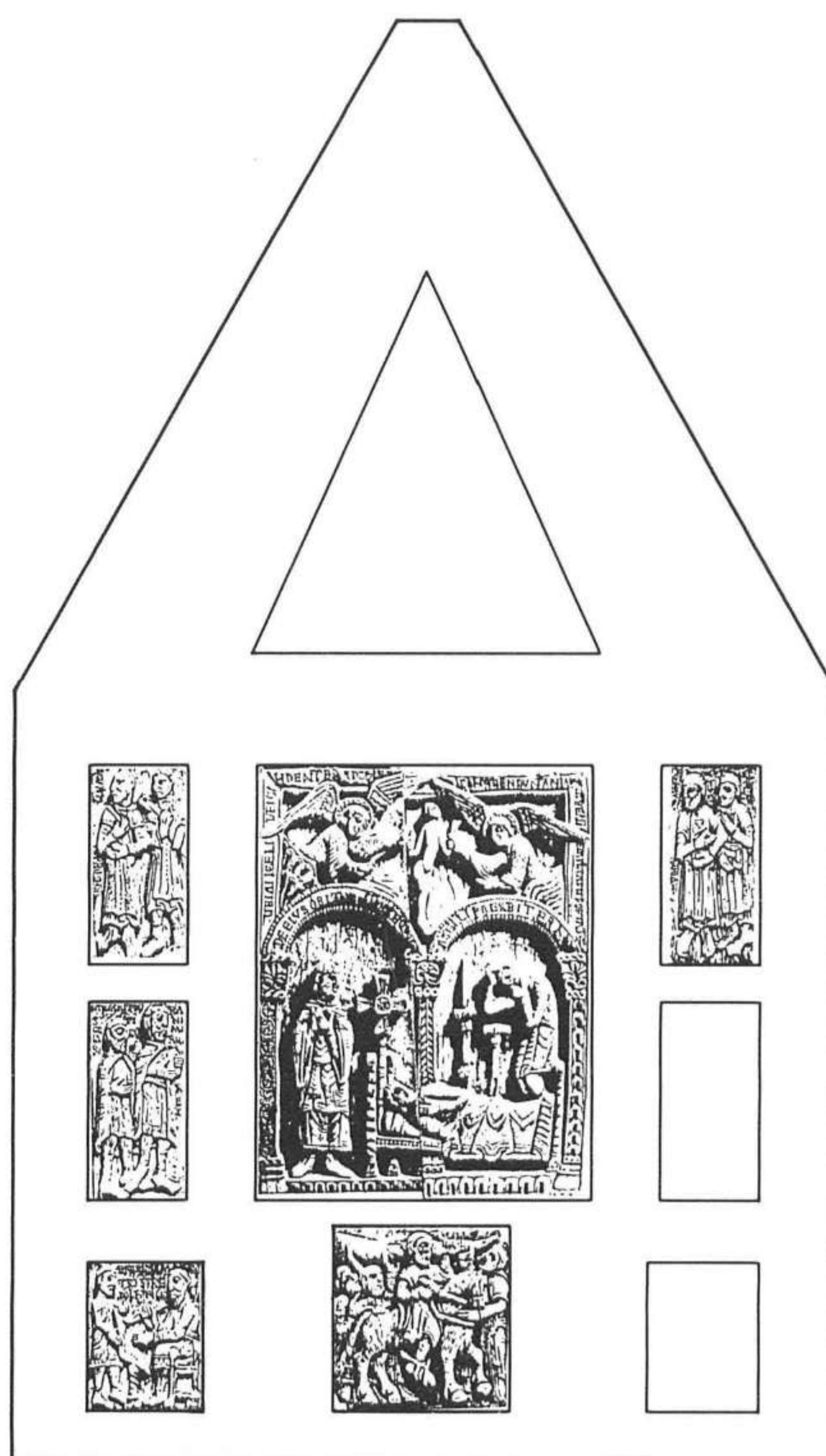


Fig. 4. Idem., Kevin Ames.

dividida en treinta y un capítulos. Las escenas biográficas ocupan los seis primeros, desde el humilde origen de Emiliano como pastor cerca de su ciudad natal, Berceo, pasando por la conversión a los veinte años con San Felices, su retiro en el monte Dircetio, el servicio sacerdotal impuesto por Dídimo de Tarragona, las quejas del clero a causa de su generosidad para con el pobre, hasta su regreso a las montañas.

siglo X, tuvo un tiempo dos miniaturas marginales: los ladrones y el diablo luchando con el santo; actualmente se conserva sólo la primera. Para su relación con los marfiles, vid. mi tesis doctoral, pp. 57-60. Para Escorial A.II.9, vid. Antolín, G.: *Estudios de códices visigodos*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LIV, 1909, pp. 55-67; *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial I*, Madrid, 1910, pp. 42-45; Díaz y Díaz, M.: *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, pp. 378-381.



Los siguientes capítulos, del siete al veintisiete, se dedican a sus numerosos milagros, su muerte y sepultura en el oratorio a la edad de cien años. Los cuatro capítulos finales narran milagros hechos en la tumba del santo. La *Vita* finaliza con una invocación de éste.

Casi todos los sucesos contados en los treinta y un capítulos de la *Vita* están incluidos en el programa narrativo del *Arca*. Los omitidos presentaban redundancias sobre los numerosos relatos de curaciones y exorcismos obrados por Emiliano. Cada escena está señalada con una inscripción en latín adaptada del capítulo que inicia el texto de Braulio. De acuerdo con la *Vita*, las placas incluyen varios milagros ocurridos en la tumba del santo.

#### ESTILO NARRATIVO DE LOS MARFILES DE SAN MILLAN

La mayoría de los ciclos hagiográficos no puede ser relacionada con un único e inmediato prototipo, sino que son modelados más bien sobre escenas del Antiguo Testamento, Hechos de los Apóstoles y otros manuscritos de amplia circulación durante el medievo<sup>16</sup>. Una rápida ojea-

<sup>16</sup> Schrade, H.: *Die Vita des heiligen Liudger und ihre Bilder*, Münster, 1960, pp. 40-41; Elbern, V., sobre el libro de Schrade, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXV, pp. 261-266, y Abou-el-Haj, 1975, especialmente pp. 3-4; Svoboda creyó que la Vida de St. Omer (St. Omer, Bibliothéque Municipale, ms. 698) contradecía la tesis de Elbern en cuanto a que los

da revela que éste es el caso del *Arca*. Las composiciones, en base a las fórmulas utilizadas para ilustrar los milagros de Emiliano, están tomadas de las de Cristo mimético. El santo ascendente de la placa del Metropolitan Museum (fig. 2) es semejante a figuras usadas a veces para ilustrar la Ascensión de Cristo o Moisés recibiendo las tablas de la Ley; la placa con la representación de un ángel que visita al santo durmiendo (fig. 10) está basada seguramente en imágenes del segundo sueño de José (Matt. II, 13-23)<sup>17</sup>. Una versión modificada de esta composición

ciclos hagiográficos dependen bastante de las escenas de la Vida de Cristo (Svoboda, p. 187, nota 2). Hahn considera discutible que los *topoi* y fuentes visuales sean usados para crear los ciclos hagiográficos y las teorías sobre su desarrollo (Hahn, 1988, pp. 9-12).

<sup>17</sup> Para la figura de la Ascensión, vid. la placa de marfil del Bayerische Nationalmuseum de Munich, ilustrada por Grabar, A.: *The Golden Age of Justianian from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, Nueva York, 1967, p. 287, fig. 33. Este tipo de Ascensión fue adoptado también para representar a Cristo en Jerusalén en el Evangelio de St. Agustín (fol. 125). Dicha composición es más semejante a la placa de San Millán. Para Cambridge, Corpus Christi Colege, ms. 286, vid. Wormald: *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge, 1959, lám. 1. Para Moisés y Leyes, vid. Edmondson Haney, K.: *The Winchester Psalter. An Iconographic Study*, Leicester, 1986, pp. 81-82; Bergman, R.: *The Salerno Ivories*, Cambridge, MA, 1982, p. 42; Kessler, H.: *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, pp. 59-61. La figura aparece en un Salterio de Bizancio, en París (siglo x), Biblia de San Pablo «extra Muros» (siglo ix), y en el Pentateuco de Ash-

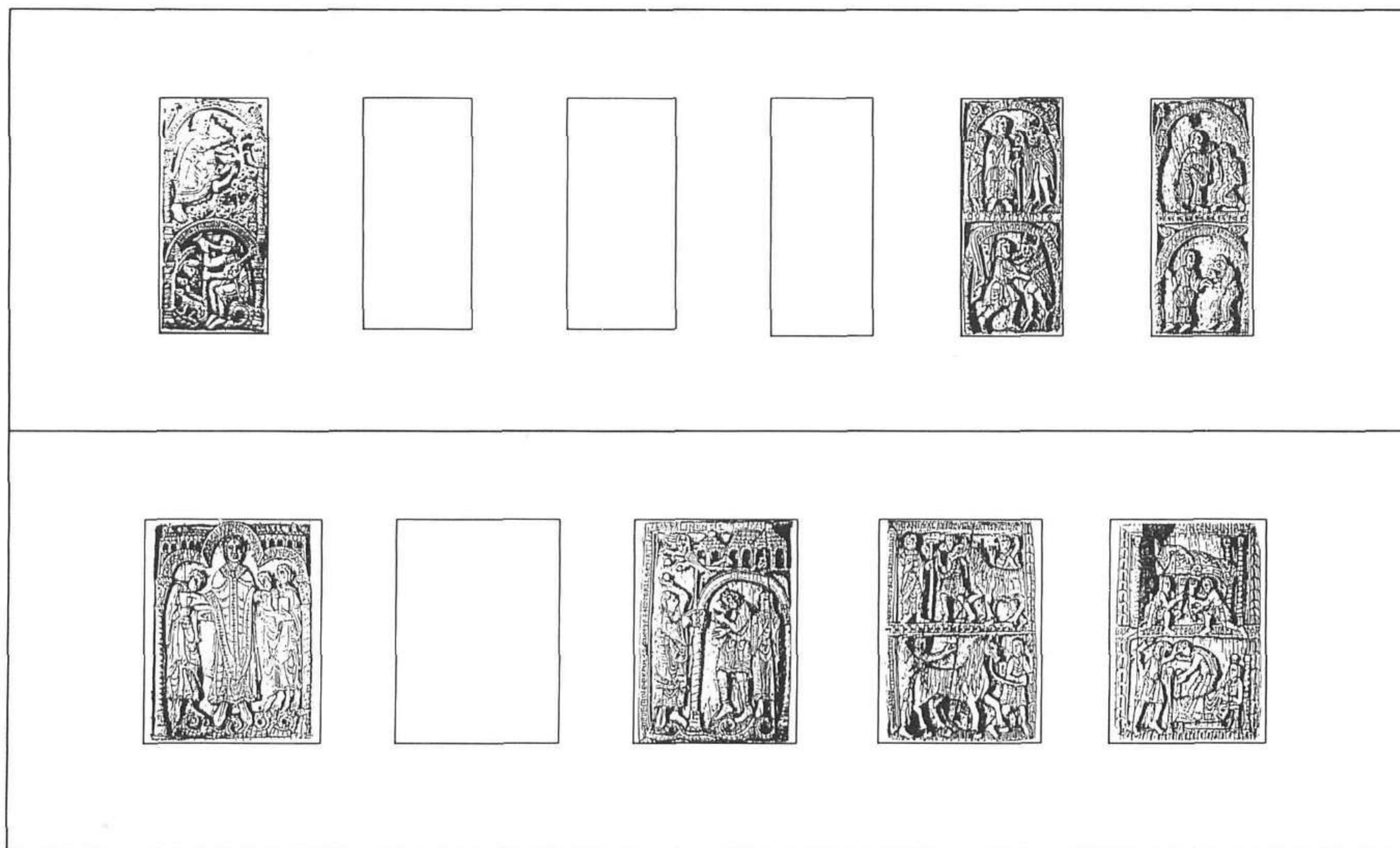


Fig. 5. Idem, frente lateral. Kevin Ames.





Fig. 11. Placa. Anuncio a San Millán de su muerte por un ángel. Entierro. (Foto Museo Arqueológico Nacional.)

parece representar una vez más a Emiliano en el momento de ser informado de su inminente muerte<sup>18</sup> (fig. 11). Otras escenas, como la muerte y sepultura del santo, sus profecías a los cántabros, su plegaria en el oratorio y su ingreso en la vida religiosa, a pesar de sus fuentes pictóricas, representan tipos de escenas muy difundidas en hagiografías ilustradas (figs. 12, 13 y 10). Hasta qué punto representan estas imágenes un «canon» tipificado y las

burnham (siglo VII). Para el Salterio, París, Bibl. Nat. cod. grec. 139, vid. Weitzmann, K.: *Der Pariser Psalter Ms. Grec. 139 und die Mittelbyzantinische Renaissance, Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Londres, pp. 178-194. La figura aparece en el folio 422v. Para la Biblia, vid. Kessler: *The Illustrated Bibles*, p. 61, fig. 89, y Gaehde, J.: *Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome, Frühmittelalterliche Studien*, VIII, 1974, pp. 351-384. Moisés aparece en el folio 30v. Para el Pentateuco de Ashburham, París, Bibl. Nat. ms. nouv. acq. lat. 2334, vid. Weitzmann, K.: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, Nueva York, 1977, fig. 47. La figura aparece en el folio 76r. Una escena basada en el segundo sueño de José aparece en los marfiles de Salerno (ca. 1080), cfr. Bergman, R.: *The Salerno Ivories*, Cambridge, MA, 1982, fig. 22. Los dos son semejantes a la escena de José del Trono de Maximiano en Ravena (siglo VI).

<sup>18</sup> La misma iconografía aparece en el altar de San Ambrosio de Milán, donde fue adoptado para el anuncio de la muerte del obispo Honorato. Para la iconografía del altar de San Ambrosio, vid. Elbern, V.: *Der Ambrosiuszyklus am karolingischen Goldaltar zu Mailand, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1953, pp. 1-8.

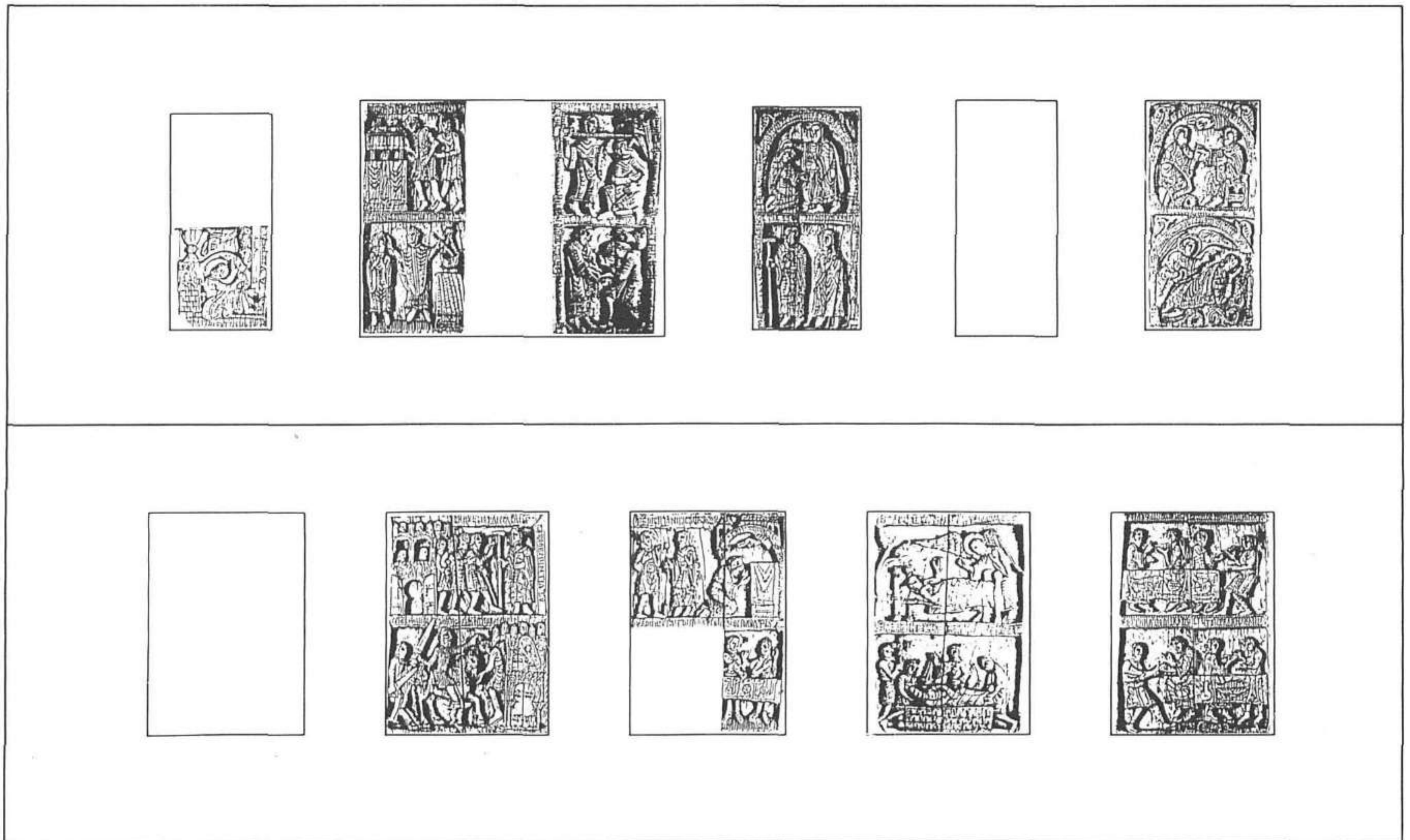


Fig. 6. Kevin Ames.





Fig. 10. Placa. Ingreso de Emiliano en la vida religiosa. Monasterio de San Millán de la Cogolla.

(Foto: Archivo MAS.)

razones de serlo son tema de discusión por parte de los historiadores del arte<sup>19</sup>.

A pesar del convencionalismo de sus fuentes visuales, los marfiles del *Arca* presentan sus historias de forma muy eficaz. Diecinueve de las veintidós placas laterales aparecen divididas en dos registros. Trece utilizan ambos registros para contar un solo episodio de la vida del santo,

<sup>19</sup> Vid. Abou-el-Haj, op. cit., 1975, pp. 3-4; Hahn, op. cit., 1988, pp. 9-12; Svoboda, op. cit., pp. 187-194.

seis reúnen dos historias separadas pero unidas temáticamente en una sola placa y otra, la de la resurrección de la niña, está parcialmente destruida y fue descrita sólo esquemáticamente por Sandoval. De las tres placas laterales que no están divididas en dos registros, solamente una reproduce una escena de la *Vita*: la casa de Honorio (fig. 14). En este episodio, Emiliano ahuyenta demonios de una casa, suceso expresado más eficazmente en una escena aislada. Las otras dos placas integradas (Emiliano rodeado por Asello, Sofronio y Gerontio) (fig. 15) y una placa perdida que muestra a Emiliano al lado del *Sol* y la *Luna*, son más por naturaleza simbólicas que narrativas.

O. Pächt fue el primero en tratar la escena del milagro en dos partes como algo especialmente característico del género hagiográfico. En los ejemplos aportados por él, las dos partes se desarrollan en una sola escena en línea<sup>20</sup>. El *Arca*, en la otra cara, presenta divididos los milagros en dos partes, alineadas verticalmente, separadas por un borde con inscripciones. La fórmula de doble registro se usa en el *Arca* más insistentemente que en otras hagiografías de la época<sup>21</sup>. Más aún, la presencia de Emiliano como participante activo en tiempo cronológico contradice la percepción de Cynthia Hahn en cuanto a que las escenas en dos partes en la narración hagiográfica presentan al santo y al tiempo como algo inmóvil<sup>22</sup>. Como observa correctamente Hahn, en la mayoría de las hagiografías visuales, el santo inmóvil aparece como un conducto a través del cual se establece el poder de Dios. En varias placas del *Arca*, sin embargo, Emiliano es el verdadero protagonista en tanto es representado en el momento de más agitada actividad: lucha con el Diablo (fig. 16), la ascensión al monte Dirctetius (fig. 2), liberación de sí mismo de un diablo con el báculo en el transcurso

<sup>20</sup> Los manuscritos pertenecen a las *Vidas de los Santos benedicto y Mauro en Monte Cassino*, Roma, Bibl. Vat., Cod. Vat. lat. 1202, y la de San Cutberto en Oxford, Oxford, University College, ms. 165, Pächt, O.: *The Rise of Pictorial Narrative*, Oxford, 1962.

<sup>21</sup> Las ilustraciones de las *Vidas de San Amando, San Mauro y San Kilian y Margarita* emplean varias fórmulas en sus narraciones. Aunque la *Vida de San Amando* (Valenciennes, BM 500) emplea dos registros, las dos escenas no enlazan generalmente. La *Vida de San Quintín* (basílica de St. Quentin 1) combina escenas individuales y dobles; estas últimas no aparecen en doble registro, sino, como en los ejemplos aducidos por Pächt, se desarrollan sin separación entre las escenas, como en la *Vida de San Mauro* (Troyes, BM 2273), cuya narración emplea a veces dos escenas en un registro y a veces dos registros para una única historia.

<sup>22</sup> «El santo permanece todavía fijo e inactivo en cada una de las dos partes de la unidad y normalmente la Mano de Dios o algún otro símbolo comparable aparece en una esquina. La pintura del poder del santo para cambiar de este modo indica el poder de Dios y sólo conlleva como corolario la significación del milagro como un signo de santidad en la vida del santo. Por tanto, aunque el cambio es un importante factor, no lo es el tiempo. No importa cuántas escenas de dos partes son usadas como bloques de construcción en un ciclo; permanece cada una cronológicamente discreta y contenida en sí misma; no se establece un sentido coherente de tiempo; no está pintado el santo en acción; el santo permanece esencialmente quieto y perfecto», Hahn, op. cit., 1988, p. 152.



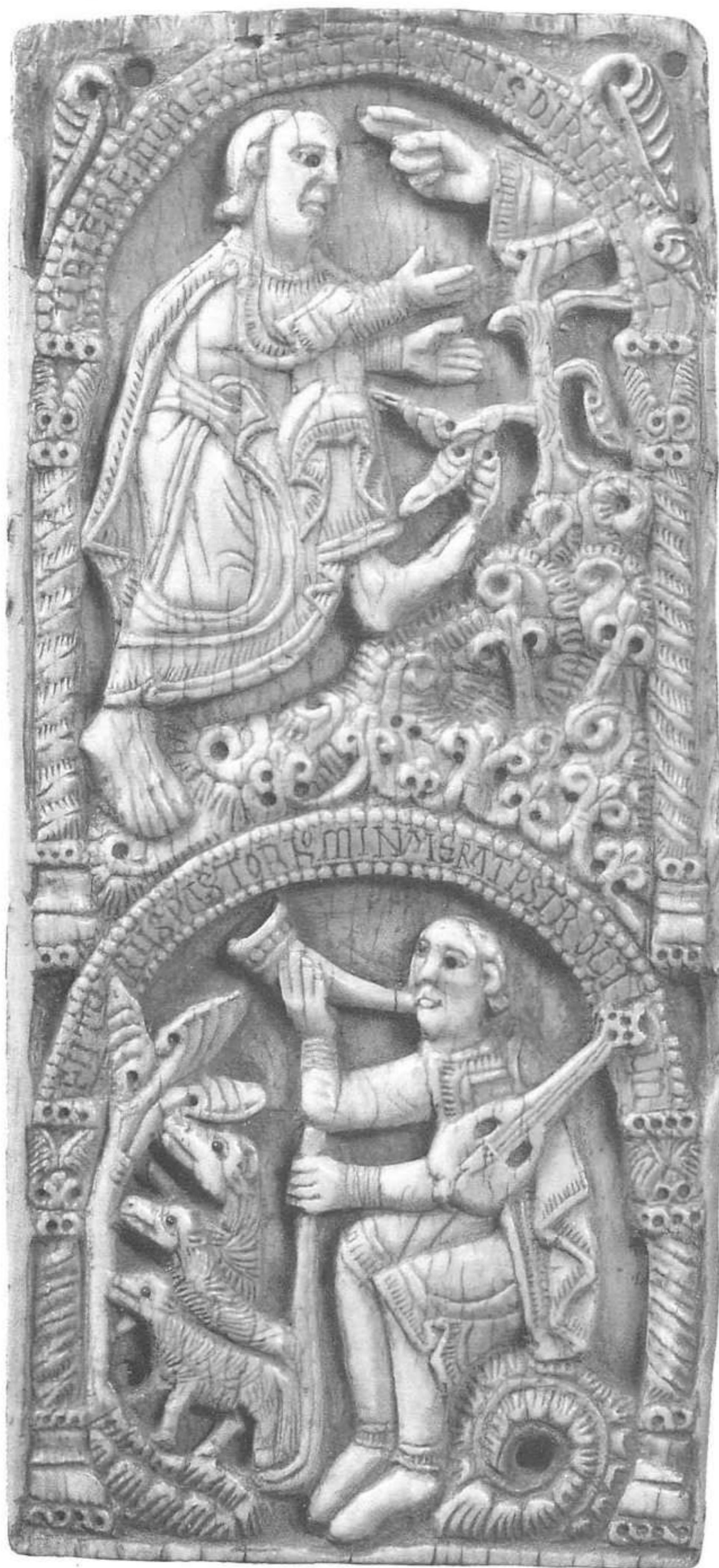


Fig. 2. Placa. Emiliano sube al Dircetus. Metropolitan Museum. Nueva York. (Foto: Metropolitan Museum.)

de un exorcismo (fig. 17). Como la mayoría de los milagros de curaciones están representados en dos partes, Emiliano aparece activa y pasivamente en su papel de taumaturgo y recibiendo gracias por un trabajo bien ejecutado. El santo desempeña en general un papel más activo que otros santos en sus respectivas series.

Semejante a otras series hagiográficas, la narrativa del *Arca* carece de una sucesión cronológica; Emiliano no envejece ni los sucesos representados en una placa conducen los figurados en la siguiente. En placas aisladas se da a

entender el paso del tiempo de un registro al siguiente. Como se ve, esto es contrario a la práctica general en hagiografías en las que la unidad en sus partes enfatiza el papel del santo como conducto del poder divino en vez de expresar el paso del tiempo<sup>23</sup>. En el *Arca* la sucesión del tiempo es indicada por un cambio en la dirección narrativa y la inclusión de detalles anecdóticos. Por ejemplo, en el registro superior de la profecía a los cántabros, Emiliano se aproxima a la ciudad desde la derecha, mientras abajo los merodeadores godos se acercan desde la izquierda (fig. 12). El artista ha dado especial énfasis al paso del tiempo al cerrar las pesadas puertas y postigos de las ventanas de la ciudad, detalles descriptivos o anecdóticos ausentes por lo general en las vidas ilustradas de los santos<sup>24</sup>. Similares soluciones de cambio direccional y detalles anecdóticos están presentes en el milagro del vino (fig. 19). En el registro superior, el criado trae una taza de vino por la derecha; abajo, un criado con un cuerno lleno de vino se aproxima desde el lado contrario. Se ha invertido asimismo la comida y ya ha sido comida parte de la hogaza.

#### FINALIDAD DE LAS IMAGENES HAGIOGRAFICAS

Como se ha visto, el carácter narrativo del *Arca* se aparta del modelo establecido por los manuscritos ilustrados en las vidas de santos. Entendiendo el *Arca* como algo central en la peregrinación, sus artistas eligieron un método narrativo claro y consistente, concentrándose en el hecho más importante de cada episodio y enfatizando los afortunados trabajos del santo<sup>25</sup>. Como quiera que los espectadores modernos podían reaccionar ante estas vívidas escenas, el *Arca* fue diseñada para los peregrinos que llegaban a San Millán en número creciente<sup>26</sup>. El programa decorativo se ocupó de sus necesidades al proporcionar información acerca del santo, confirmando su *locus sanctus*, dando esperanza de redención al desamparado y esperanza de curación al enfermo.

Sumándose a los peregrinos de la región, el monasterio podría atraer a quienes se dirigían a Santiago de Compostela. La jornada del peregrino incluía una parada en Nájera, distante tan sólo dieciséis kilómetros. Cerca del barrio de San Fernando de Nájera, San Millán tenía abierto un hospital para peregrinos, lugar donde podrían entrar en contacto con el santo local e informarse sobre el monasterio que custodiaba sus reliquias en un magnífico

<sup>23</sup> Vid. nota anterior.

<sup>24</sup> Hahn, op. cit., 1990, p. 2.

<sup>25</sup> La narración es como la de Braulio, el escriba, «Quo circa dictavi ut potui et plano apetoque sermone, ut talibus rebus decet haberi, libellum de eiusdem sancti vita: brevem conscripsi, ut possit in missaque eius celebritate quantocius legi», cfr. Vázquez de Parga, op. cit., p. 4, nota 16, línea 21. Esto ha observado Hillgarth, J.N.: *Popular Religion in Visigothic Spain*, en James, E.: *Visigothic Spain: New Approaches*, Oxford, 1980, p. 20.

<sup>26</sup> Para la historia del culto, vid. mi tesis doctoral, cap. II.





Fig. 12. Placa. Destrucción de Cantabria. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)



relicario<sup>27</sup>. Las historias de los hechos milagrosos ocurridos en la tumba del santo animarían a los peregrinos a acercarse a ella. En efecto, la superficie del *Arca* enriquecida con joyas, la narrativa de los marfiles y la ubicación en la iglesia del valle de Yuso responden a la aspiración monástica de ser visitada por los peregrinos y apreciada de una manera no adecuada para los manuscritos. Dado que muchos peregrinos eran extranjeros y, por tanto, desconocedores del calendario de la liturgia mozárabe, no podrían conocer la *Vita* antes de visitar el lugar<sup>28</sup>. No pertenecían a la audiencia monástica contemplativa y conocedora para quien fue concebida la mayoría de las hagiografías ilustradas. Por esta razón es posible que Emiliano, a diferencia de otros santos, sea representado de forma atractiva.

A veces los artistas dilatan el relato literario para hacerlo más interesante al público. Por ejemplo, cuando los ladrones devuelven el caballo a Emiliano, expresan su ceguera al apoyarse en el animal como soporte. Sus actitudes contrastan con las del primer episodio, donde impulsan al vacilante animal a alejarse (fig. 20).

Una dilación similar sucede en la representación de Emiliano luchando con un demonio (fig. 16). En el registro superior, Emiliano es desafiado a una contienda con un demonio gesticulante. Abajo, el santo, que ha arrojado su manto sobre la arcada con inscripciones, empuña el cuerno del Demonio con una convincente traba.

Probablemente el caso más atractivo en el embellecimiento de la narrativa se da en la representación de la casa de Honorio (fig. 14). Un demonio se había apropiado de la casa del senador Honorio. Emiliano tuvo que arrojar de ella a tan enojoso e indeseable huésped. Siguiendo la *Vita*, se dispone para tal fin a ayunar y rociar la casa con agua y sal. El Demonio salió apedreando al santo, quien con la protección de un escudo invencible resultó indemne. El artista ha embellecido esta historia de diferentes formas. Ha agregado otro demonio, ubicando a ambos en el techo donde la *Vita* señala que han colgado maliciosamente la ropa de los moradores, y finalmente, en vez de representar las piedras al ser repelidas por el escudo del santo, muestra a éste haciendo juegos de manos con su demoníaco oponente. El resultado no es menos sugestivo para el observador moderno.

Aunque no quedan descripciones contemporáneas, es posible visualizar peregrinos en torno al *Arca*, informándose sobre el santo en ambas caras de aquella<sup>29</sup>. Cada

<sup>27</sup> Lacarra, J. M.; Uría Riu, J., y Vázquez de Parga L.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948-49, I, p. 158.

<sup>28</sup> Vid. nota 25. Aunque la *Vita* era designada para la misa, fue más común durante la Alta Edad Media tomar para las Vidas el lugar de lectura del oficio Divino. Algunos manuscritos muestran estas divisiones litúrgicas.

<sup>29</sup> Desgraciadamente, la iglesia fue destruida y reconstruida durante el siglo XVII, por ello no es posible determinar si era designada por los peregrinos. Quizá un guardián especial del monasterio explicara los marfiles. Sigal localiza las palabras *magister custodum* o *provisor* en las fuentes. Yo no vi la palabra sobre el *Arca* ni en las fuentes de San Millán. Es posible, no obstante, que hubiera un custodio en San Millán, Sigal: *L'Hom-*



Fig. 8. Placa. Muerte de Emiliano. Boston, Museum of Fine Arts. (Foto: Boston Museum of Fine Arts.)

cara mayor incluía una escena de los comienzos de la vida del santo, algunos de sus milagros y una estática, simbólica, como la escena de Emiliano rodeado por el *Sol* y la *Luna* o por Asello, Sofronio y Gerontio. Aunque las placas no guardan orden aparente, la reconstrucción del *Arca* prueba que fueron agrupados los milagros póstumos y que una escena simbólica fue colocada al comienzo de la parte inferior de cada cara.

En la representación de la *Vita*, quienes concibieron el *Arca* asociaron el monasterio y el relicario al lugar —el *locus sanctus*— de una manera profunda y contundente<sup>30</sup>.

*me et le Miracle dans la France Medievale XI-XII siècles*, París, 1985, pp. 123-126.

<sup>30</sup> Para los *loca sancta*, vid. Kessler, H.: Pictorial narrative and church mission in Sixth-Century Gaul, *National Gallery Art Studies*, XVI, Washington, D.C., 1986, pp. 75-88.





Fig. 13. Placa montaje. Emiliano en su oratorio. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)



Esta asociación se expresa en la placa que representa a Emiliano rodeado por Asello, Sofronio y Gerontio. En su prólogo de la *Vita*, Braulio atribuye a Sofronio y Gerontio como fuentes de su narración de la vida del santo. Asello aparece nuevamente en el *Arca* y en la *Vita* como sacerdote que asiste a Emiliano en su lecho de muerte<sup>31</sup>. Esta placa, que rememora a Emiliano en calidad de obispo y el legado espiritual proporcionado a sus seguidores, también aparece como verificación de la *Vita*, exponiendo dos de las fuentes consultadas contemporáneas de Braulio.

La muerte del santo es esencial para las hagiografías visuales y escritas<sup>32</sup>. Casi todas las vidas ilustradas contienen una escena de la muerte y en varios casos ésta es anunciada por un ángel aproximándose al lecho del santo<sup>33</sup> (fig. 11). Una de las placas laterales muestra en el registro superior a Emiliano en el momento de ser informado sobre su inminente muerte y presenta abajo su cuerpo amortajado sobre un sarcófago. Como se ha visto anteriormente, los artistas expresaron el paso del tiempo invirtiendo la dirección de la actividad de un registro al siguiente. Este mecanismo, presente en varias placas, no está incluido en la escena lateral de la muerte a pesar del hecho de que transcurrió indudablemente un lapso de tiempo entre el anuncio del ángel y la inhumación del santo. En esta placa, su cabeza ha sido cuidadosamente alineada en vida con la del mismo amortajado. Por entonces, cuando los robos de las reliquias y denuncias se hicieron abundantes, este detalle de la composición establece de manera incontrovertible la presencia del cuerpo de Emiliano en el lugar<sup>34</sup>.



Fig. 15. Placa. Emiliano y sus discípulos los santos Asello, Geroncio y Sofronio. (Foto: Archivo MAS.)

Otra imagen del santo muerto aparece en el frontispicio (figs. 8 y 9). Emiliano es llorado por dos hombres, uno de los cuales, según indica la inscripción, es el sacerdote Asello. En la cabecera del lecho, los artistas han incluido una cruz mozárabe de marfil. Tres brazos de una, hallada en el lugar, se encuentran actualmente repartidos entre el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) —1— y el Museo del Louvre (París) —2—<sup>35</sup>. La misma cruz procesional también aparece en la escena lateral de la muerte (fig. 11).

La adición de estas cruces establece al monasterio de San Millán como el *locus sanctus*.

Esta placa, al tiempo que afirma el *locus sanctus*, ilustra una creencia fundamental en el culto de los santos. Mientras el cuerpo de Emiliano es llorado por la comunidad monástica, su alma es recibida por ángeles en el paraíso. Así, en tanto sus reliquias permanecen en la tierra, el santo intercede en favor de los fieles en el paraíso<sup>36</sup>. Observada esta obra eboraria en conjunto con las imágenes de las placas laterales, proporcionó confianza a los peregrinos que buscaban la salvación espiritual.

De igual manera, las placas que representan los milagros acaecidos después de la muerte confirman el poder curativo del *Arca*. Uno de estos milagros implicaba a un niño muerto a quien depositan en el altar de la iglesia y es resucitado milagrosamente. Dos milagros figurados en una sola placa están

en relación con la curación de ciegos en el santuario. En una, dos ciegos son curados al acercarse al relicario de Emiliano (fig. 21). En esta escena se representa el *Arca* sobre el altar con realismo sin considerar el hecho que la primera traslación no ocurrió hasta 1030. Una correcta descripción histórica del lugar en la era visigoda no tendría que incluir un elaborado altar o relicario, dado que Emiliano fue sepultado sencillamente en una cueva en la ladera

<sup>31</sup> En el capítulo 27 de la *Vita* de Asello es llamado al lecho de Emiliano. Quizá Asello pueda identificarse con uno de los «religios viris» en la escena lateral de su sepelio.

<sup>32</sup> Bárbara Abou-el-Haj presentó sus opiniones sobre escenas de muerte en Kalamazoo, en 1988.

<sup>33</sup> Svoboda (op. cit., p. 162, nota 2) menciona otros ejemplos en manuscritos. Vid. también Abou-el-Haj, op. cit., 1975, pp. 74-77.

<sup>34</sup> Aunque se conservan fuentes coetáneas, el recuerdo de una lucha sobre el cuerpo del santo aparece en la *Translatio*. El monje Fernando nos dice que García Sánchez fundó la iglesia en el valle después de un inútil intento de trasladar las reliquias a Santa María de Nájera. Pero éstas no salieron del valle. Este

*topos* familiar destaca que las reliquias pertenecen a San Millán de la Cogolla a pesar de la la relación de García y Estefanía con Nájera.

<sup>35</sup> Para las cruces mozárabes, vid. Kühnel, E.: *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jahrhundert*, Berlín, 1971, catálogo, 48 y 49, y Gaborit-Chopin, D.: *Ivoires du Moyen Age*, Friburg, 1978, catálogo, 85.

<sup>36</sup> Vid. nota 31.





Fig. 14. Placa. La casa de Honorio. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)





Fig. 16. Placa. Emiliano lucha con el diablo. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

de la montaña y las grandes capillas con relicarios no fueron un rasgo sobresaliente en la práctica visigoda. Una descripción precisa de los relicarios del siglo XI afirma el programa decorativo autoconsciente del *Arca* y el deseo de sus creadores de afirmar la situación del monasterio en aquel entonces y conmemorar a su vez la vida y obra del patrono. Particularmente llamativa es la ubicación de esta placa del milagro póstumo sobre el *Arca* misma. Un



Fig. 17. Placa. Exorcismo del diácono poseído por el demonio. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

examen del *Arca Antiqua* revela que esta placa fue localizada sobre una portezuela cortada en la cubierta del *Arca* para introducir las reliquias. No se puede realmente probar si la portezuela estuvo originariamente en el relicario ni incluso si un orificio practicado más tarde daría base a la sustancial conexión entre las representaciones de los milagros póstumos y el acceso a las preciadas reliquias de San Millán.





Fig. 19. Placa. Milagro del vino. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)





Fig. 18. Placa. Una curación del Santo. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

### CONCLUSION

San Millán estuvo acertado al enfatizar su relación con Emiliano. El monasterio poseía el cuerpo completo de su propio patrono visigodo en un tiempo de renovado interés en esta primitiva sociedad cristiana<sup>37</sup>. Además, la iglesia

<sup>37</sup> Wheeler Solt, C.: Frech Romanesque Reliquaries, *Journal of Medieval and Renaissance History*, IX, 1987, pp. 167-221, estudia sesenta lugares con reliquias del sudoeste de Francia. Su investigación indica la importancia de poseer el cuerpo completo del patrono del monasterio durante esta época.



Fig. 21. Placa. Milagros de Emiliano después de su muerte. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

mozárabe de Suso fue construida sobre la cueva del ermitaño, siendo más tarde erigida una iglesia mayor en el valle, con la esperanza de atraer peregrinos.

Estas condiciones ventajosas pueden ser apreciadas más claramente, comparándolas con otros lugares contemporáneos de peregrinación en España. En 1063 Fernando I envió emisarios a Sevilla para recoger los cuerpos de las mártires sevillanas Justa y Rufina. Al serles imposible



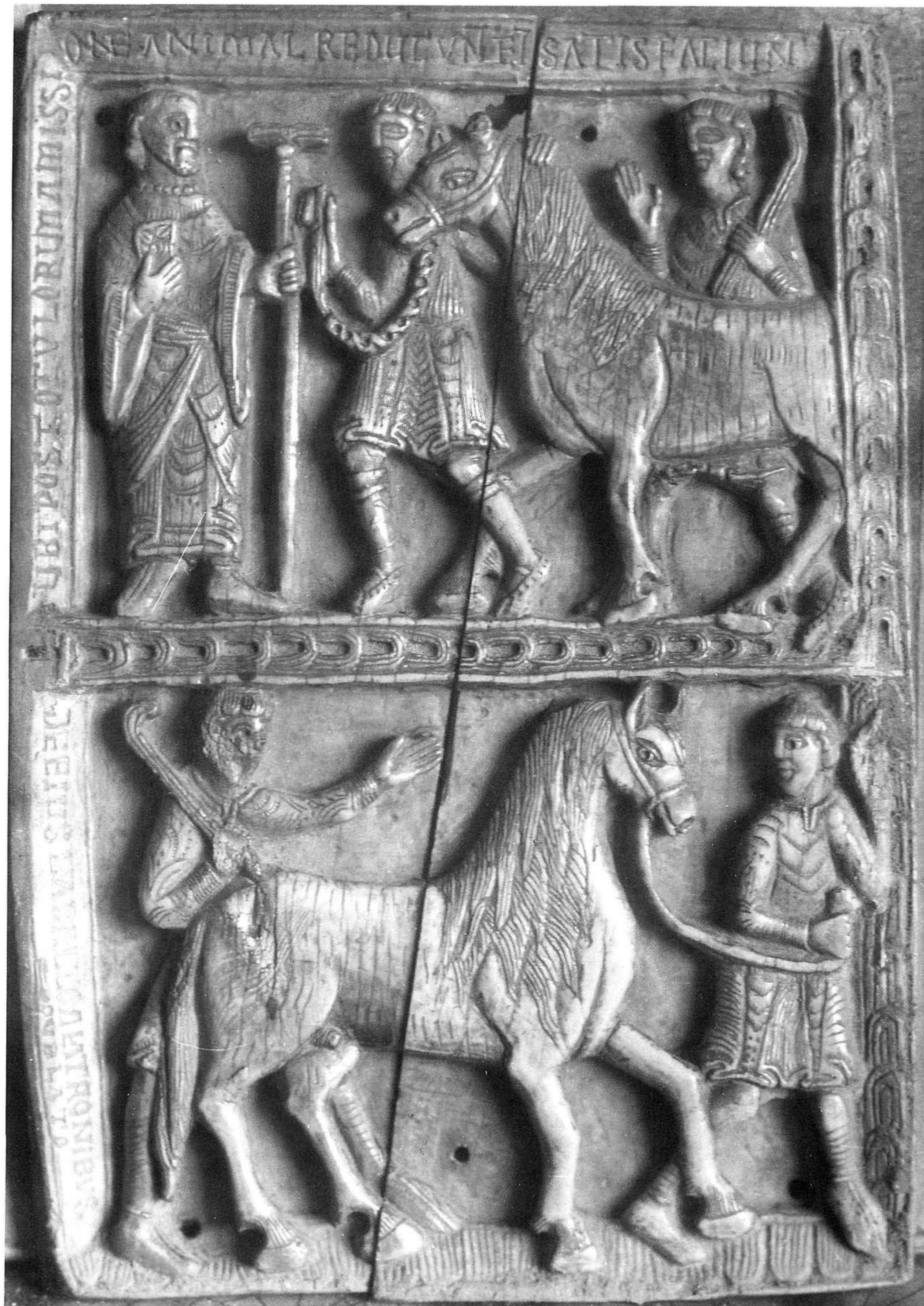


Fig. 20. Placa. Robo del caballo de San Emiliano por ladrones. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)



obtener sus reliquias, fueron llevadas a León las reliquias de San Isidoro<sup>38</sup>. Antes de esta traslación, la iglesia, patrocinada por don Fernando y doña Sancha, estaba dedicada a San Juan y San Pelayo. Ninguno de estos santos tuvo conexión directa con León. San Juan, cuyas reliquias se encontraban en varias iglesias, era santo universal; San Pelayo, asturiano martirizado a los catorce años en Córdoba, sus reliquias fueron trasladadas de León a Oviedo. Por ello, es muy difícil que León pudiese alegar la posesión de su cuerpo en el siglo XI.

En conclusión, la narrativa del *Arca* corresponde, si no en orden, sí al menos en cuanto a la temática, a la *Vita* escrita por Braulio de Zaragoza para San Millán y conservada en el lugar. Visualmente, la narración está contada de manera precisa para los lugareños y peregrinos de otros lugares, visitantes del santuario. Las imágenes, basadas en esta *Vita*, decoraban el relicario del santo, mostrado en el monasterio a él dedicado, construido en el lugar de su morada como ermitaño. Por último, para asegurar la imposibilidad de disputa, el *Arca* fue ejecutada de forma realista en la escena de un milagro póstumo. Las imágenes laterales, combinadas con la imaginería de

los frontones, confirma la específica y personal relación compartida entre Emiliano y el monasterio.

#### RESUMEN

El *Arca de San Millán de la Cogolla*, que data del siglo XI, es la arqueta-relicario más antigua existente, decorada con una serie hagiográfica. Compuesta de veintidós placas de marfil, de las cuales se conservan dieciséis, narra la vida de Emiliano (+ 574) tal como fue recogida por Braulio de Zaragoza en el siglo VII. Aunque similar en las fuentes iconográficas, la narrativa del *Arca* difiere de la hallada en manuscritos ilustrados con vidas de santos. Esta diferencia, examinada en conjunto con los pocos frecuentes retratos de los frontones, deriva del interés del monasterio por afirmar su propia historia sacra a través del relicario y, lo que es más importante, del esfuerzo por atraer al lugar a los peregrinos camino de Santiago.

#### SUMMARY

The eleventh-century *Arca of San Millan de la Cogolla* is the earliest extant reliquary casket decorated with a hagiographic series. Composed of twenty-two ivory plaques, sixteen of which survive, this series relates the life of Aemilian (d. 574) as recorded by Braulio of Saragossa in the seventh century. Though similar in iconographic sources, the *Arca's* narrative differs from that found in illustrated manuscript lives of the saints. This difference, examined in conjunction with the *Arca's* unusual gable portraits, derives from the monastery's interest in affirming its own sacred history through the reliquary, and more important, its efforts to attract Santiago-bound pilgrims to the site.

<sup>38</sup> Franco Mata, A.: El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. X, 1991 pp. 34-68.

\* Deseo hacer constar mi agradecimiento a John Williams, a Dwayne Carpenter, a los monjes de San Millán de la Cogolla, en particular a Fernando Sacristán Cañas, por permitirme el acceso para estudiar el Arca de San Millán; a la persona responsable de la Real Biblioteca de El Escorial, a Bruce Bergelson, así como a Federico Zimmerman, por la traducción del original inglés al español, y a Angela Franco, por la revisión del texto definitivo.



Fig. 9. Placa. Muerte de Emiliano. Museo Nazionale, Florencia. (Foto: Julie Harris.)







## EL SEPULCRO DE DON PEDRO SUAREZ III (s. XIV) Y EL TALLER TOLEDANO DE FERRAND GONZALEZ (\*)

M.<sup>a</sup> ANGELA FRANCO MATA  
Museo Arqueológico Nacional

**E**L Museo Federico Marés cuenta entre sus ricos fondos con una obra representativa de la escultura gótica toledana del último cuarto del siglo XIV. Se trata del monumento sepulcral de don Pedro Suárez de Toledo, cuya vida y obra no han sido debidamente investigadas hasta el momento. Por el epitafio de su sepulcro, cuyo texto fue transcrito por R. Amador de los Ríos en 1905 y más recientemente por B. Martínez Caviro<sup>1</sup>, conocemos la identidad de sus padres, don Diego Gómez y doña Inés de Ayala, cuyo matrimonio entroncó a dos de las familias más poderosas, que desempeñaron un destacado papel en la vida política de los siglos XIV y XV. Conocemos también su cargo de Alcalde Mayor de la Ciudad Imperial y su muerte en batalla de Troncoso el 29 de mayo de 1385<sup>2</sup>. Proporcionan

más datos sobre el personaje y su familia la documentación del convento de Santa Isabel de los Reyes, donde recibió sepultura, L. Salazar y Castro, así como la Crónica de Juan I, todo ello recogido por la citada investigadora en su publicación *Mudéjar toledano. Palacios y conventos* (1980) y en la más reciente *Conventos de Toledo*<sup>3</sup>.

De acuerdo con el árbol genealógico proporcionado por la Dra. M. Caviro, fue cuñado del rey don Pedro I, por el matrimonio de éste con su hermana Teresa. Don Pedro Suárez se casó con doña Juana Meléndez de Orozco y Meneses, que aportó al matrimonio varias «antiguas casas» de la parroquia de San Antolín, quedando así unidas a las de la familia Toledo. Dichas casas estaban vinculadas al patrimonio del mayorazgo creado en 1358 por Suer Téllez de Meneses, alguacil mayor de Toledo (+1360), casado con doña María Meléndez. Al morir sin hijos, pasó este mayorazgo a su sobrina María García de Meneses, esposa de Iñigo López de Orozco, padres de Juana, la esposa de nuestro personaje. Este y doña Juana fueron padres de Isabel de Ayala, bisabuela de Fernando el Católico. La madre de don Pedro era hermana del canciller don Pedro López de Ayala, cuyo sepulcro en Quejana forma parte del taller toledano del que trataré en estas notas.

Don Pedro Suárez, que fue Señor de Casarrubios y Notario Mayor del Reino de Toledo, realizó en las citadas «antiguas casas» obras datales entre 1374 y 1385, lo que explica su enterramiento en el edificio. Una de las obras es el patio de la enfermería —primer piso—, en cuyas albanegas del rico arco mudéjar de ingreso está el escudo

(\*) El presente artículo se corresponde con el texto de la conferencia pronunciada en el Museo Marés, de Barcelona, el 7 de noviembre de 1991, dentro del ciclo OBRES MAESTRES DEL MUSEU FEDERIC MARES. Ocupa el lugar del artículo «Un amuleto arábigo con un cuadrado mágico en el Monetario del Museo Arqueológico Nacional de Madrid», de Juan José Rodríguez Lorente y Hans Dieter Kind, retirado tras la corrección de primeras pruebas.

<sup>1</sup> Amador de los Ríos, R.: *Monumentos Arquitectónicos de España. Toledo*, Madrid, 1905, pág. 299; Martínez Caviro B.: *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980, pág. 110, con ligerísimas variantes. Dice así: AQUI : YAZE : PEDRO SUARES : ALC/ALDE : MAYOR : DE : TOLEDO : QUE : DIOS : P(er)DONE : FIIIO : DE : DON DIEGO G/OMEZ : ALCALDE : MAYOR : DE TO/LEDO : QUE DIOS : P(er)DONE : E : DO/NAN : YNES : DE : AYALA : E : FINO / EN : SERVICIO : DEL : REY : DON : IU/AN : EN LA : BATALLA : DE TRON/COSO : MART(e)S : XX : VIII : DIAS : DE/L : MES : DE : MAYO : ANO : DEL : NUE/STRO SALVADOR : IhI : XPO : DE : MIL / e : CCC : E : LXXX : CINCO AÑOS :.

<sup>2</sup> Para la batalla de Troncoso, vid. Díaz Arnaut, S. M.: *A batalla de Troncoso*, Coimbra, 1947. C. Batlle afirma que sucedió el 29 de mayo de 1395, es decir, el mismo día de la muerte

de D. Pedro (La fecha de la batalla de Troncoso, 29-5-1385), *Anuario de Estudios Medievales*, 3, Barcelona, 1966, pág. 525-527). L. Suárez Fernández (*Historia de España*, dir. por Menéndez-Pidal, Madrid, 1966, vol. XIV, pág. 254, nota 50) indica que la batalla tuvo lugar entre 6-V y 6-VI de 1385.

<sup>3</sup> Madrid, 1991, págs. 208-229.



con el castillo —blasón de los Toledo—, si bien el emblema más reiteradamente figurado en la obra es el de los Orozco; el alfarje, con los escudos del matrimonio alternados, es indicativo de la misma realización<sup>4</sup>.

También les debe de corresponder la portada de los antiguos palacios de los Toledo y Ayala, con el castillo de los primeros, los lobos pasantes de los segundos y el escudo de la Banda con tres castillos inscritos, regia distinción, que aunque no consta expresamente para don Pedro Suárez, al aparecer también en su sepulcro parece prueba contundente<sup>5</sup>. Dicha portada, aunque menos ostentosa que la de la capilla de San Blas y la de Santa Catalina, en la catedral toledana, no se halla lejos de su línea constructiva e importantes detalles decorativos, que me permiten abrir una hipótesis en cuanto a adelantar la fecha de inicio de trabajo del taller, que T. Pérez Higuera establece *grosso modo* en 1385. Abierto el vano en arco apuntado, tiene similar estructura a la portada de San Blas. Los escudos de la portada de las «casas de San Antolín» responden a tres tipos: el de los Toledo —el castillo—, el de los López de Ayala —lobos pasantes— y el de la Banda —tres castillos inscritos—. Entre los escudos se ven seres fantásticos en los que la Dra. Caviro ve similitudes con los del sepulcro del Señor de Ajofrín<sup>6</sup>, perteneciente al taller de Ferrand González. Se repiten también los escudos inscritos en lóbulos en el dintel de la portada de Santa Catalina. Dado que don Pedro Suárez realizó obras entre 1374 y 1385, entre estas fechas sitúa B. M. Caviro la realización de la portada<sup>7</sup> y, en consecuencia, en mi opinión, el comienzo de las actividades del taller. Pero Suárez mantenía relación con el arzobispo y a sus órdenes lucha en Portugal. De aceptarse dicha hipótesis, habría de cambiar algunos presupuestos en cuanto al protagonismo total de Tenorio como creador del taller, siendo más bien Pedro Suárez de Toledo. El arzobispo sería el continuador, aunque su obra de impulsor no haya perdido importancia ninguna. El fin del taller, como se indicará más adelante, puede establecerse más o menos con el comienzo de las obras en la catedral por parte de los artistas del norte, concretamente Hanequín de Bruselas, bien cumplido el primer cuarto del siglo xv<sup>8</sup>.

Don Pedro murió, como se ha dicho, en Troncoso, Viseo (Portugal), en una pretendida batalla, que más que tal fue un «alarde» o «cabalgada» que practicaron por territorio portugués algunos caballeros castellanos comandados por el belicoso arzobispo de Toledo, don Pedro Tenorio<sup>9</sup>, preludio de la batalla de Aljubarrota, el 14 de

agosto del mismo año. Recuérdese que Juan I de Castilla estaba casado con Beatriz de Portugal y trataba de defender los derechos de su esposa al trono portugués frente a don Juan, Maestre de Avís<sup>10</sup>. Las tropas del rey castellano son derrotadas por las del pretendiente portugués, después de haber saqueado la vega del Mondego.

Pedro Suárez fue sepultado en el coro del convento de Santa Isabel de los Reyes, coro que formó parte de la antigua iglesia parroquial de San Antolín, la cual, junto con las construcciones en torno suyo, llamadas, como se ha dicho, «casas de San Antolín», pasaron a convertirse a fines del siglo xv, por expreso deseo de los Reyes Católicos, en el convento dedicado a Santa Isabel de Hungría, apodado en honor de aquéllos Santa Isabel de los Reyes.

R. Amador de los Ríos es el primero en valorar dicho monumento. Antes de él, ni F. de Pisa ni S.R. Parro aluden a él<sup>11</sup>. Consigna la ubicación del mencionado sepulcro en el coro, en ya no buena conservación: «Digno es de ser reparado, al lado del Evangelio, un arco sepulcral ya estropeado y removido», que describe prolijamente a renglón seguido en los siguientes términos: «Labrado en piedra el lucillo, adornado está por el cordón de San Francisco en el frente, formándose varios compartimentos, de grupos de hojas en relieve los de los extremos, al paso que en el central, dentro de un medallón semejante a los de la portada del *Palacio*, destaca sobre flores un escudo partido en banda, y en ella tres castillos por empresa, blasón que aparece asimismo a la altura del dintel en la portada referida. La estatua yacente, de buena ejecución, representa un caballero, desbarbado, con la cofia o almófar sobre la cabeza, melenas rizadas, ropón abrochado al cuello y mangas perdidas, sujetas con tres botones; tiene un cordón ceñido a la cintura, la mano derecha sobre la manzana o pomo del montante y la izquierda sobre la boquilla de la vaina; el correaje, con estrellas de resalto; a los pies, un perro, símbolo de la fidelidad, y al fondo del arco, una lápida con doce líneas pautadas de mayúsculas alemanas en relieve». A continuación transcribe la inscripción. Esta es la descripción más prolija del mo-

<sup>4</sup> M. Caviro: *Mudéjar toledano...*, cit., págs. 116-134. Del citado convento toledano se exhibe en The Saint Louis Art Museum, San Luis, Missouri, una bellísima puerta mudéjar que conserva admirablemente su policromía; el estilo sugiere una cronología de este momento.

<sup>5</sup> *Ibidem*, págs. 135-142.

<sup>6</sup> *Mudéjar toledano...*, cit. pág. 135.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pág. 140.

<sup>8</sup> Azcárate, Alvar Martínez, maestro de la catedral de Toledo, *Archivo Español de Arte*, t. 23, 1950, pág. 12.

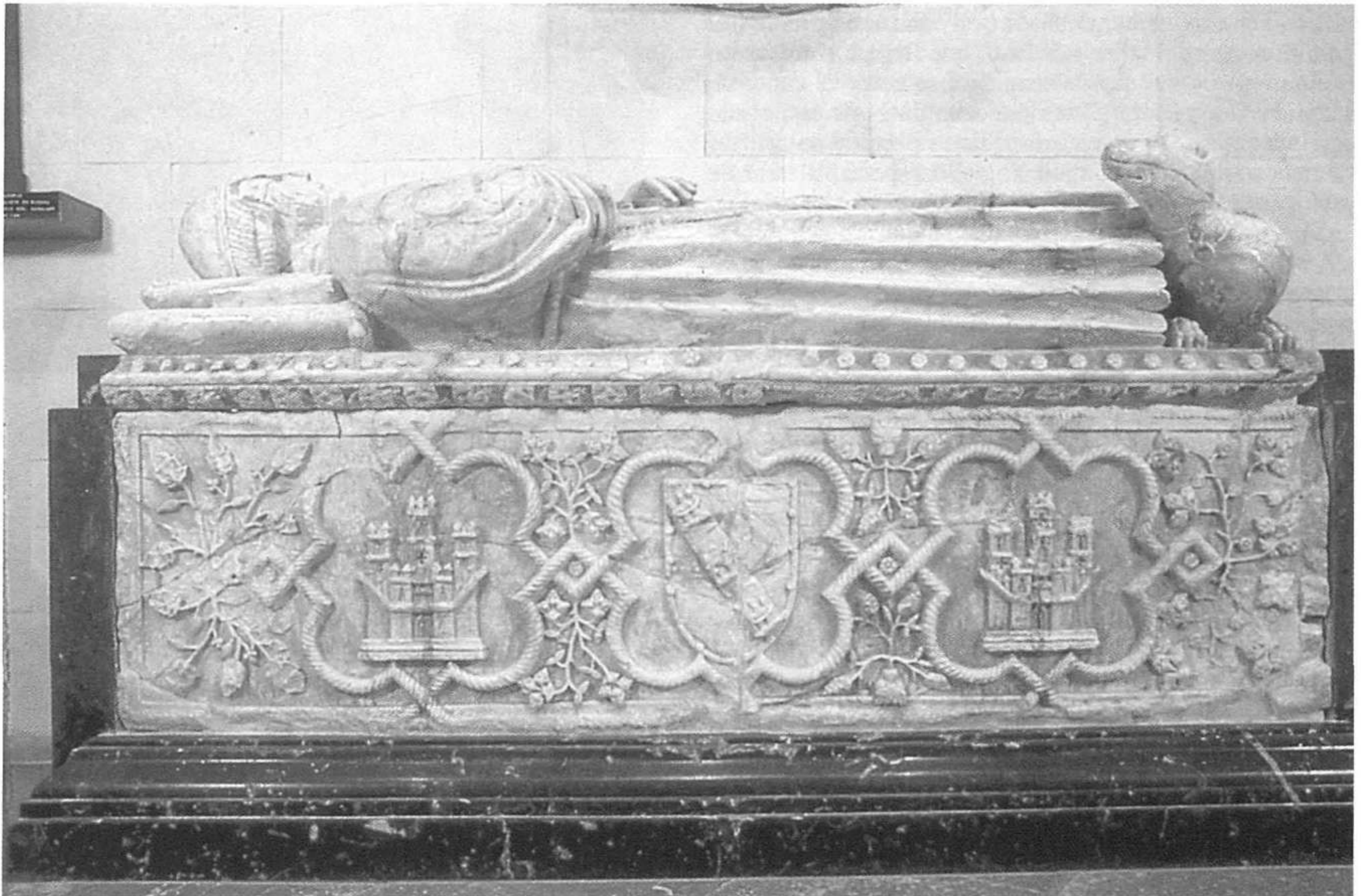
<sup>9</sup> Este importante prelado ha sido merecedor de una rica bibliografía. Narbona, E.: *Vida y hechos de D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*, Toledo, 1624; Suárez Fernández L.:

D. Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo (1375-1399), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, 1953, págs. 621-627; Rivera Recio, J. F.: *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*, Toledo, 1969, pág. 97; Pérez Higuera, T.: Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410), *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, t. 44, 1978, págs. 129-142; Sánchez Palencia, A.: *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985; *Id.*: *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Toledo, 1988; Piquero López, A. B.: *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el trecento)*, Toledo, 1984, I, págs. 49-226; Franco Mata, A.: *El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo* (en prensa).

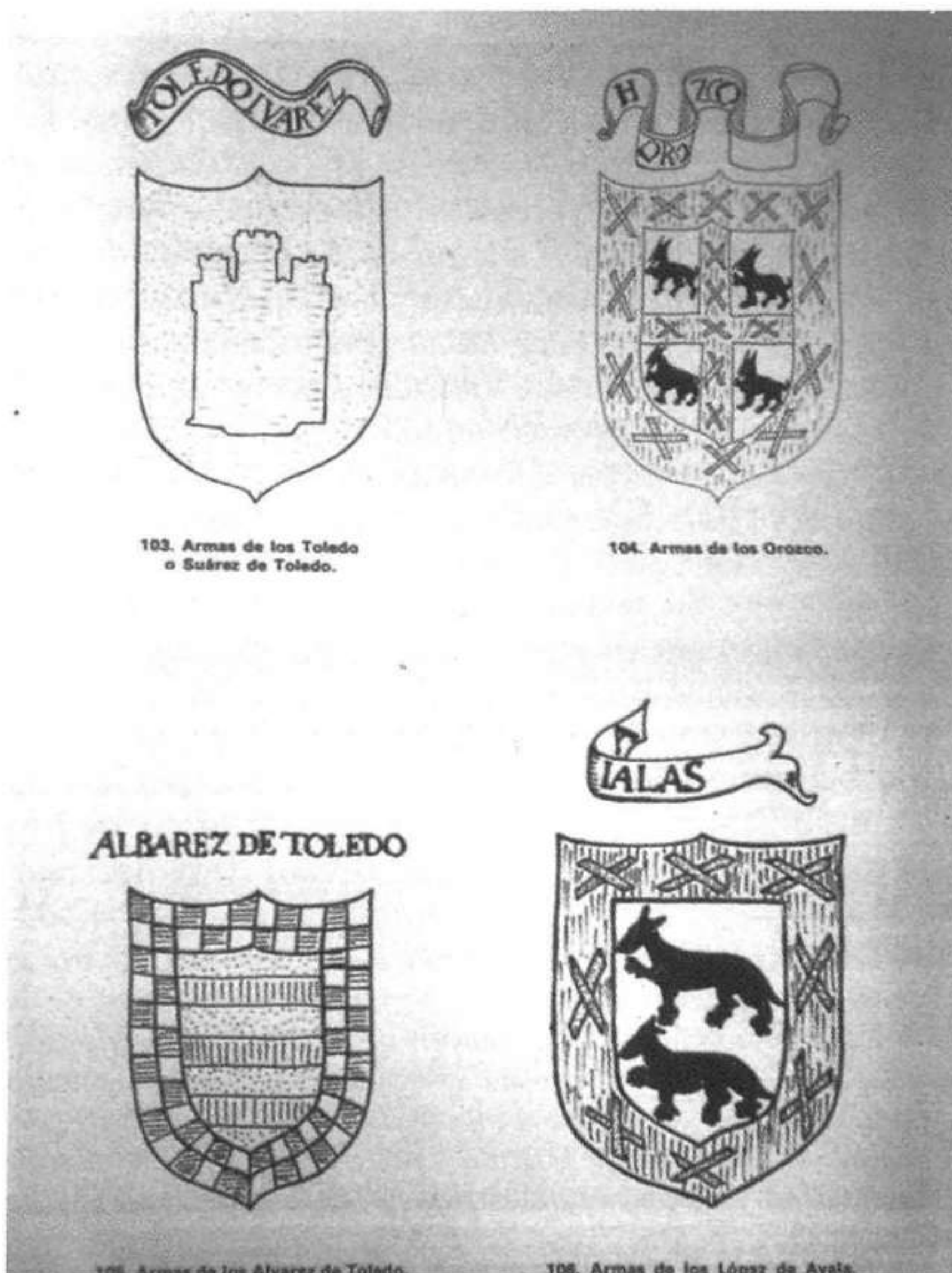
<sup>10</sup> Suárez Fernández, L.: Castilla (1350-1406), *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez-Pidal, t. XIV, Madrid, 1966, pág. 254.

<sup>11</sup> Pisa: *Ayuntamiento para la segunda parte de la Historia de Toledo*, vol. II, reed. Toledo, 1976; Parro: *Toledo en la mano*, t. II, Toledo, 1857, reed. Toledo, 1978, II, págs. 144-147.





Sepulchro de D. Pedro Suárez III. Museo Marés, Barcelona. (Foto: M. Marés.)



numento, adquirido en 1940 por don Federico Marés al arquitecto Sr. Soler i March.

Dicho monumento ha sido incluido por Durán y Ainaud en el volumen VIII de *Ars Hispaniae*, dedicado a la *Escultura gótica*<sup>12</sup> y en los sucesivos catálogos del Museo Marés<sup>13</sup>. Está tallado en alabastro y ha sido justamente incluido por T. Pérez Higuera en el taller toledano de Ferrand González, para el que propone su actividad sepulcral entre 1385 y 1410<sup>14</sup>. Es significativo que precisamente el sepulchro de Suárez esté colocado en el primer período del taller, lo cual refuerza el peso de mi hipótesis. Establece el comienzo de la actividad del taller no como fecha puntual, sino precisamente en base a la muerte de don Pedro Suárez y don Juan Alfonso de Ajofrín en Troncoso. Coloca 1410 como tope final porque una de las últimas obras, el sepulchro de don Juan Serrano, en Guadalupe, se ejecuta entre 1403 y 1407. La actividad del taller coincide en gran medida con la ejecución en la catedral de Toledo de las obras realizadas durante el arzobispado de don Pedro Tenorio (1375-1399) o en los años inmediatos a su muerte, en las que participa el mismo

<sup>12</sup> Madrid, 1956, pág. 127.

<sup>13</sup> Barcelona, 1948, pág. 9, n.º 11-12; 1952, pág. 16, n.º 46; 1955, pág. 41, n.º 48; 1958, pág. 44, n.º 143; 1970, pág. 11, n.º 26; 1979, pág. 23, n.º 913, y, más recientemente, en *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, págs. 253-254, n.º 205.

<sup>14</sup> Ferrand González..., cit. págs. 129-142.

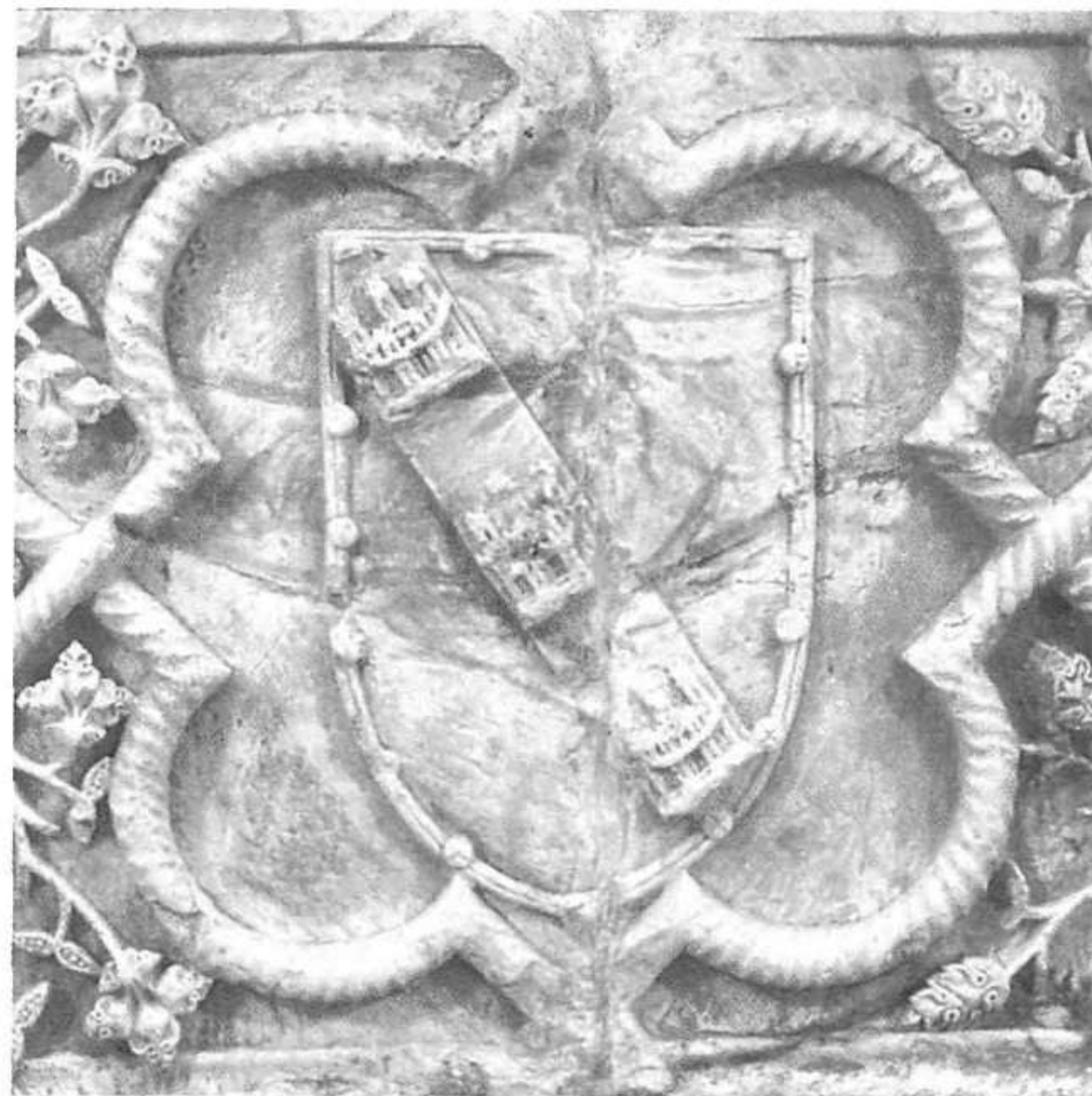


taller. Tenorio, pues, debe de ser considerado como el gran impulsor del taller toledano, que llegó a elaborar un estilo propio y que puede considerarse como el canto de cisne de la escultura gótica toledana antes de la llegada de Hanequines, Egas y el resto de la pléyade de artistas flamencos que imprimieron un sello especial al arte de gran parte del siglo xv.

El nombre de Ferrand González, que da nombre al taller, aparece en el sepulcro de don Pedro Tenorio, constructor de la capilla de San Blas en un extremo del claustro de la catedral toledana para su propio enterramiento<sup>15</sup>. Se le designa «pintor e entallador» en una inscripción advertida por A. Ponz, que le considera «artífice» del sepulcro<sup>16</sup>. El término «pintor» es susceptible de referirse sólo a la policromía del sepulcro o ampliarse más probablemente a una actividad independiente, como supone E. Tormo, que le atribuye la pintura del techo de la capilla, quien sostiene, además, que «como pintor y no como escultor firma el sepulcro»<sup>17</sup>. No obstante lo cual, dicho autor afirma la importancia de Ferrand González como escultor, a quien atribuye, además, los sepulcros de Tenorio, Arias de Balboa y el del obispo don Juan Serrano en Guadalupe, por presentar un arte similar, la yacente del cardenal Albornoz, en la catedral de Toledo, y los sepulcros de la familia Carrillo en Cuenca, opinión certera para todos a excepción de los últimos, que además no se encuentran en Cuenca, sino en Sigüenza, y en modo alguno son adscribibles a nuestro escultor<sup>18</sup>.

Antes de la citada obra, concretamente en el Libro de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo de 1383, se documenta el nombre de «Ferrand Gonçales» entre los oficiales de más prestigio de la catedral, como escultor de dos capiteles —«...item dio Ferrand Gonçales otro capitel de los de las capilletas e otro de los boceles mayores...»—, que T. Pérez Higuera estima con buen criterio estaban destinados al cerramiento del coro que se ejecutaba por entonces. Recuérdese que dicha cerca lleva el escudo del arzobispo<sup>19</sup>. Se completa también la capilla de San Ildefonso para enterramiento del cardenal Albornoz, la parte alta de la fachada principal y se construye el claustro bajo.

Aunque la catedral de Toledo adolece de falta de documentación durante los siglos XIII y gran parte del XIV, conocemos el Archivo de Obra y Fábrica desde los últimos años de este siglo gracias al sistemático expurgo de



Sepulcro de D. Pedro Suárez III. Detalle. (Foto: M. Marés.)

C. Torroja<sup>20</sup> y A. Sánchez Palencia. Esta última se ha ocupado, además, del estudio de la documentación relativa a Tenorio. En 1975 publica la documentación del *Libro de la Capilla de San Blas de 1397*<sup>21</sup>, donde da a conocer la existencia de los artistas y artesanos que trabajaron en dicha capilla y muy particularmente en la portada. Vale la pena no silenciar el elenco de este grupo, que significa el conocimiento de nuevos nombres en el panorama artístico bajomedieval toledano. Son éstos: *Rodrigo Alfonso*, el maestro director de las obras de la catedral, *Antón Rodríguez*, *Alfonso Rodríguez*, *Diego López*, *Pedro Martínez «el Viejo»*, *Antón Fernández*, *Ferrán Sánchez*, *Juan Alfonso «el Mozo»*, *García Martínez*, *Juan Alfonso de Consuegra*, *Alfonso Ruiz*, *Alvar González*, *Alvar Martínez*, a quien se debe el asiento de la capilla de Tenorio, *Gil Gómez*, *Pedro Criado del Maestro*, *Gonzalo Yáñez Chamorro*, *Alfonso Ferrández*, *Diego Martínez*, *Juan Díaz*, *Ferrán Pérez* y nuestro artista *Ferrand González*.

Conocemos datos de algunos de estos artistas en obras posteriores. *Alvar Martínez*, cuya obra del siglo xv ha sido debidamente analizada por J.M. de Azcárate<sup>22</sup>, consta como maestro de obras de la catedral en 1418 y es probable que ya lo fuera antes, pero se han perdido los Libros de Fábrica de los primeros años del siglo xv para

<sup>15</sup> Para todo este asunto, vid. Franco Mata, *El arzobispo Pedro Tenorio...*, cit. (en prensa).

<sup>16</sup> *Viaje de España*, Madrid, t. I, carta II, pág. 55, nota 3, cfr. Pérez Higuera, op. cit., pág. 129, nota 2.

<sup>17</sup> Cherardo Starnina en España, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1910. Ferrand González pinta también la portada de la capilla de San Blas, como se documenta en el *Libro de la capilla de San Blas de 1397*, fol. 98, cfr. Sánchez Palencia, A.: La capilla del arzobispo Tenorio, *Archivo Español de Arte*, n.º 189-192, Madrid, 1975, pág. 33.

<sup>18</sup> Tormo, E.: *La escultura española en la Edad Media*, Madrid, 1926, pág. 39, cfr. Pérez Higuera, op. cit., pág. 130, nota 6.

<sup>19</sup> Op. cit., pág. 131, nota 9; Franco Mata, A.: El Génesis y el Exodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo, *Toletvm*, Toledo, 21, 1987, págs. 53-160.

<sup>20</sup> *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1977.

<sup>21</sup> La capilla del arzobispo Tenorio, *Archivo Español de Arte*, cit., págs. 27-42. Amplía sus investigaciones en su estudio: *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985; Id., *Temas toledanos*, n.º 54. *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Toledo, 1988.

<sup>22</sup> *Alvar Martínez...*, págs. 1-12.



acreditarlo. Por entonces dirigía la construcción de la portada del Perdón, que debía de ir bastante adelantada y se finaliza en 1424 —se había iniciado no mucho antes de 1410—. Dicha portada sigue la línea de las portadas de los siglos XIII y XIV y la decoración vegetal se distribuye rítmicamente, como es típico del taller de Ferrand González. Los capiteles de la parte superior presentan varios motivos vegetales y animados semejantes a los que aparecen en el claustro, cuya primera piedra se colocó el 14 de agosto de 1399<sup>23</sup>, estando la construcción a cargo del maestro de obras de la catedral, el ya mencionado Rodrigo Alfonso. Alvar Martínez dirigió la obra de la capilla de San Pedro, fundada por el arzobispo don Sancho de Rojas (1415-1422) para su enterramiento. La portada es magnífica, ejemplo en su género. Sus líneas constructivas vienen marcadas por el ritmo de la decoración vegetal y sobre el arco se disponen los bustos de las catorce dignidades que por entonces había en la iglesia de Toledo, colocadas según el orden que ocupaban en el coro. Idéntica norma «mudéjar» impera en la puerta del Mollete. Su categoría artística, sin embargo, viene marcada por una gran obra arquitectónica, el cuerpo cuadrado de la torre de las campanas, iniciado en 1424 y diez años más tarde, en 1434, es presumible su encargo de iniciar la capilla funeraria de don Alvaro de Luna, en la que ya se imponen las formas flamencas con el maestro Hanequín. La parte de la torre construida por Alvar Martínez marca su madurez artística, y el año 1434 el final de su carrera.

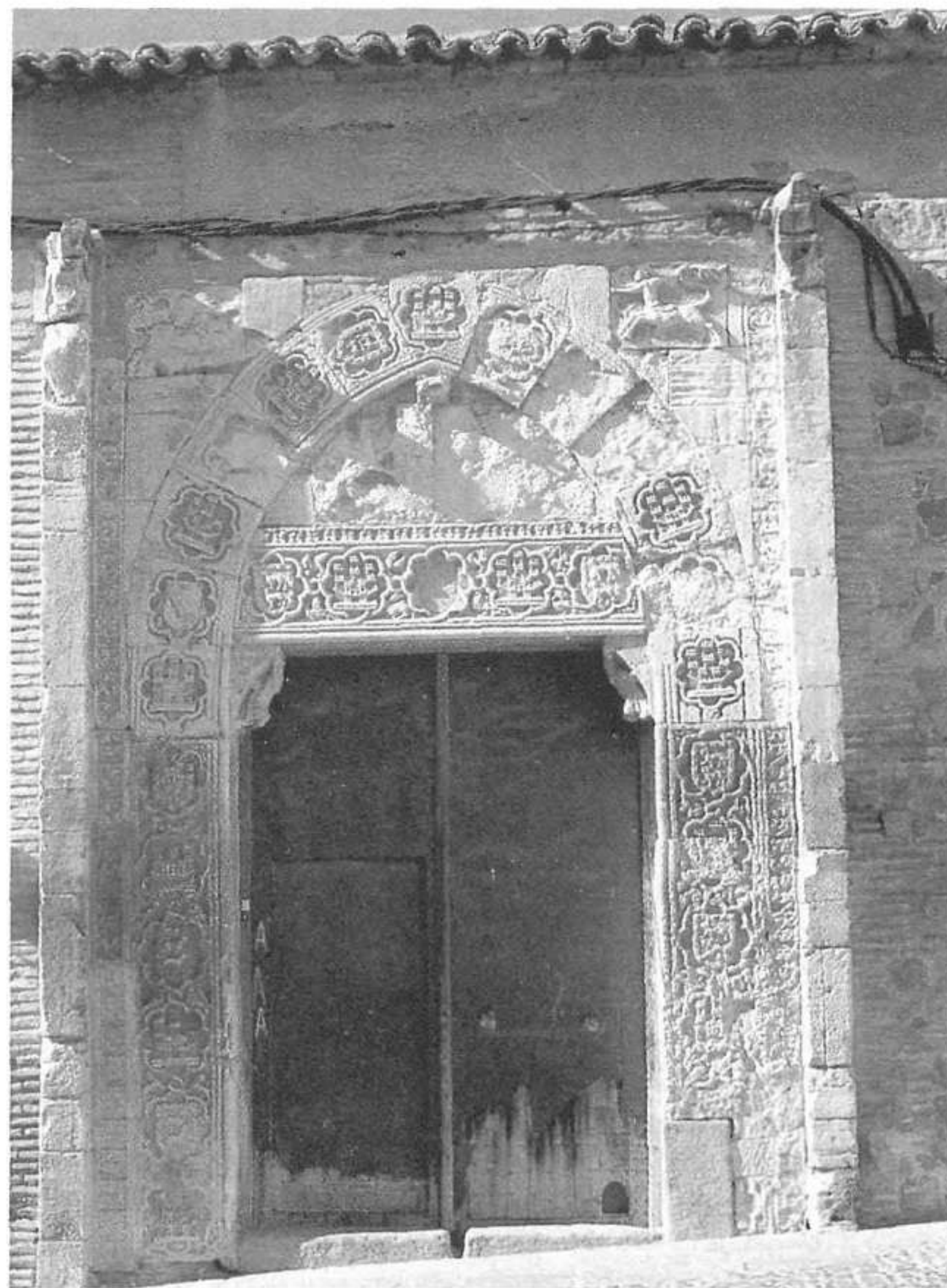
También Ferrán Sánchez aparece trabajando en la portada del Perdón, y con él Martín y Juan Sánchez, cuya identidad de apellido sugiere una relación familiar entre ellos, como supone Ceán<sup>24</sup>. Se documentan nombres homónimos en la portada de los Leones, como Ferrand González y Juan Sánchez, hijo del Juan Sánchez arriba citado<sup>25</sup>. Por ello es presumible que Ferrand González sea también hijo del Ferrand González aquí tratado.

Obra importante del taller de Ferrand González es la capilla de San Blas, encargada, como se ha indicado, por Pedro Tenorio para su enterramiento. Dejando aparte el análisis de la obra arquitectónica, estimo conveniente aludir a la labor documentada de los diferentes artistas, cada uno de los cuales recibe el encargo de la realización de determinada obra. Si bien no siempre es fácil su identificación, en ocasiones sí ha sido posible. A Ferrand González se le encarga la talla de las imágenes del grupo de la Anunciación. «Di [Ferranz Gómez] a Ferrán González, pintor, que avinio mi señor el arzobispo con él arrancar de la piedra de alabastro e fazer las ymágenes de la Sa-

lutación para sobre la portada de la capilla, tres mill e quinientos maravedís», cantidad muy superior a la recibida por el maestro Rodrigo Alfonso por su obra de talla en la portada, 945 mrs. Esto es sin duda alguna sorprendente, dado que el maestro mayor es Rodrigo Alfonso. Ambos llevan a cabo su trabajo en aquélla en estrecha colaboración, pues Rodrigo Alfonso asienta el «bestión» —¿mensulón?— de las repisas para el Angel y las peanas de éste y de la Virgen. Este recibe de Ferrand Gómez, en marzo de 1400, el importe de 300 maravedís «por fazer sellares para el espaldar de la Salutación e por asentar el Dios Padre e por el tablemiento de ençima de la portada». La portada, una vez revocada, es pintada por Ferrand González, con un costo total de 1.196 maravedís, desglosándose el importe de los materiales utilizados<sup>26</sup>. Ferrand González labra con Pero Sánchez el sepulcro de don Juan Serrano en Guadalupe, según informa el P. Germán Rubio en su *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Sánchez Palencia, *Fundaciones del arzobispo Tenorio...*, cit., págs. 32-33.

<sup>27</sup> «...los famosos pedreros toledanos Pero Sánchez y Ferrand González, los cuales labraron en 1403-1407 el sepulcro de D. Juan Serrano, último prior secular de Guadalupe, del cual



Portada de los antiguos palacios de los Toledo y Ayala. Convento de Santa Isabel de los Reyes. Toledo. (Foto: L. Martz.)

<sup>23</sup> Así se indica en los *Anales Toledanos* y se finaliza el ándito bajo en 1397 (la construcción del claustro alto se prolongó hasta 1425).

<sup>24</sup> Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, reed. Madrid, 1965, t. IV, pág. 323; Pérez Sedano: *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, pág. 7, recogido en Pérez Higuera, op. cit., pág. 132, nota 11.

<sup>25</sup> Citados por Azcárate en su artículo «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la puerta de los Leones de la catedral de Toledo», *Homenaje a Cayetano Merigelina*, 1962, págs. 97-122.



Rodrigo Alfonso también realiza trabajos de escultura, cuya terminología, proporcionada por la documentación, no siempre es fácil de comprender. Además de los escudos del arzobispo y la caja en que están éstos, talla dos capiteles con bestiones con sus suñetes que están sobre los mármoles; media cuerda bovada y seis dedos del pie derecho; media cuerda del sobrearco derecho; dos cuerdas y media menos y dedo de la bolsura de los sobrearcos; una cuerda de las gradas de la portada; dos cuerdas, un palmo y dos dedos de fillola, un nudo de la fillola con su chapa y un quicio de los de encima<sup>28</sup>.

En varios de éstos intervinieron otros varios componentes del taller, algunos de los cuales se muestran especializados en la decoración vegetal. Antón Rodríguez, aparejador de la portada, talla ciento quince *boças*, la mitad de espino y la otra mitad de *arabie*<sup>29</sup>. Además de esto, talla una cuerda y un palmo, una cuerda del pie derecho bovada y media cuerda de gradas<sup>30</sup>. Alfonso Rodríguez esculpe cincuenta y dos *boças* mayores de hojas de vid y de espino y cuarenta y ocho rosetas, todas en la jamba derecha, trabajo que comparte con Diego López. Este labra ochenta *boças* mayores de hojas de vid y de espino y setenta y cuatro rosetas, y además ocho *boças* de vid y de *arabie* en el sobrearco que reviste el arco principal y una piedra de la chambrana<sup>31</sup>. Alfonso Ferrández talla veinte *boças* pequeñas, siete de espino y trece de vid, además de una cuerda y tres palmos y medio del pie derecho, y media cuerda y siete dedos perpeñada, de la bolsura de la rosca del arco principal —196 mrs y 2 dineros—. Antón Ferrández talla ciento sesenta y cinco bozas de los sobrearcos, quince de espino y las otras ciento cincuenta de *arabie* y de roble, además de una basa bovada y entallada y otros elementos, que comparte con Ferrand Sánchez, Juan Alfonso «el Mozo», García Martínez, Alfonso Ruiz, Alvar González, Alvar Martínez, Gil Gómez, Pedro Criado del Maestro, Gonzalo Yáñez Chamorro, Diego Martínez, Juan Díaz y Ferrán Pérez.

Dada la explicitación documental en cuanto a los respectivos trabajos de los artistas es posible diferenciar unas manos de otras y, consecuentemente, la calidad artística de cada uno, si bien se aprecia una unidad de estilo muy fuerte. Por otra parte, dado que se indican importes de obras parciales, sobre esta base puede establecerse un

todavía nos queda la estatua yacente en la capilla de San Gregorio... Hay recibos de estos artistas en nuestro archivo y mientras en unos se llaman pedreros, en otros se apellidan también entalladores...», pág. 367, n.º 574, cfr. Pérez Higuera, Ferrand González..., cit., pág. 131, nota 8, donde manifiesta que ella no ha podido verificar las afirmaciones del mencionado autor, que se repiten en la *Guía del Monasterio de Guadalupe*, de Rubio y Acimel, pág. 138.

<sup>28</sup> Sánchez Palencia, op. cit., pág. 33. Suma todo un importe de 945 mrs. y 8 dineros.

<sup>29</sup> En opinión de T. Pérez Higuera (op. cit., pág. 136), el *arabie* quizá podría identificarse con la hoja de tres lóbulos con bordes rizados y otros dos pequeños lóbulos también rizados junto al tallo, que son frecuentes en los sepulcros del taller.

<sup>30</sup> Suma un total de 388 mrs. más 2 dineros; cfr. Sánchez Palencia, op. cit., pág. 33.

<sup>31</sup> Importa su trabajo 597 mrs. y 4 cornados y el de Alfonso Rodríguez, 810 mrs. y 4 cornados, cfr. *Ibidem*, pág. 33.

precio total de la obra. Esto resulta informativo no sólo por la obra misma, sino en relación con la valoración social del artista en torno a 1400, que no respondía a un mismo baremo. El estudio llevado por J. Martínez de Aguirre para Navarra en el mismo momento histórico arroja datos de sumo interés de cara a colocar en diferente categoría social y profesional a los artistas dedicados a los diversos oficios<sup>32</sup>. En la portada que nos ocupa, efectuada la suma de los importes de las obras ejecutadas por cada artista, montaje de andamios, revoco y pintura de la misma, arroja, *grosso modo*, un total de 110.915 maravedíes, cifra sensiblemente inferior a la proporcionada, por ejemplo, por la mano de obra de los sepulcros de Juan II de Castilla y su esposa Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores —442.667 maravedíes, aunque hay que considerar que dicho sepulcro se esculpió entre 1489 y 1493, prácticamente un siglo más tarde<sup>33</sup>.

La capilla de San Blas es la obra más personal de Pedro Tenorio<sup>34</sup>. Ideada por éste con un sentido unitario, que abarca la arquitectura, escultura y pintura, está inspirada en la capilla funeraria del cardenal Gil Álvarez de Albornoz, por quien Tenorio setía profunda admiración. Su estatua yacente sobre su espléndido monumento sepulcral está relacionada con el taller en análisis. La portada, construida con piedra de la cantera de Regachuelo, es un prodigio de sencillez y elegancia. Dominan las líneas constructivas, a las que se ha sometido la decoración. Incluso el conjunto de la Anunciación en las enjutas obedece a la línea arquitectónica, como sucede en la portada de Santa Catalina, obra del mismo taller. Las diferencias entre ambas portadas son tipológicas, no de estilo. La de Santa Catalina presenta el tímpano sustentado por un parteluz y las dos figuras de bulto redondo —una reina y el profeta Jeremías— se disponen a ambos lados de las arquivoltas. El parteluz está presidido por la santa titular. La decoración vegetal de las arquivoltas recuerda la portada de San Blas y se figura el escudo de Tenorio con insistencia mudéjar.

La portada de la capilla de San Blas se compone de un gran panel rectangular enmarcado lateralmente por sendas columnas sobre cuyos capiteles montan sendos pináculos. Remata superiormente en una imposta recorrida por una línea de tacos. Se abre en el centro por un grandioso arco apuntado con arquivoltas molduradas que alternan con otras decoradas con hojas y rosetas, todo lo cual se prolonga en las jambas. Sobre la arquivolta externa se dispone una arcada con cresterías doradas, que monta sobre sendas ménsulas con bustos humanos. La clave simula una peana que remata en un círculo del que emerge un curioso florón. Sobre éste se dispone el Padre Eterno de medio cuerpo. A ambos lados campean sendos escudos del arzobispo, documentados como obra del maestro Rodrigo Alfonso.

<sup>32</sup> *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona, 1987, págs. 72-99.

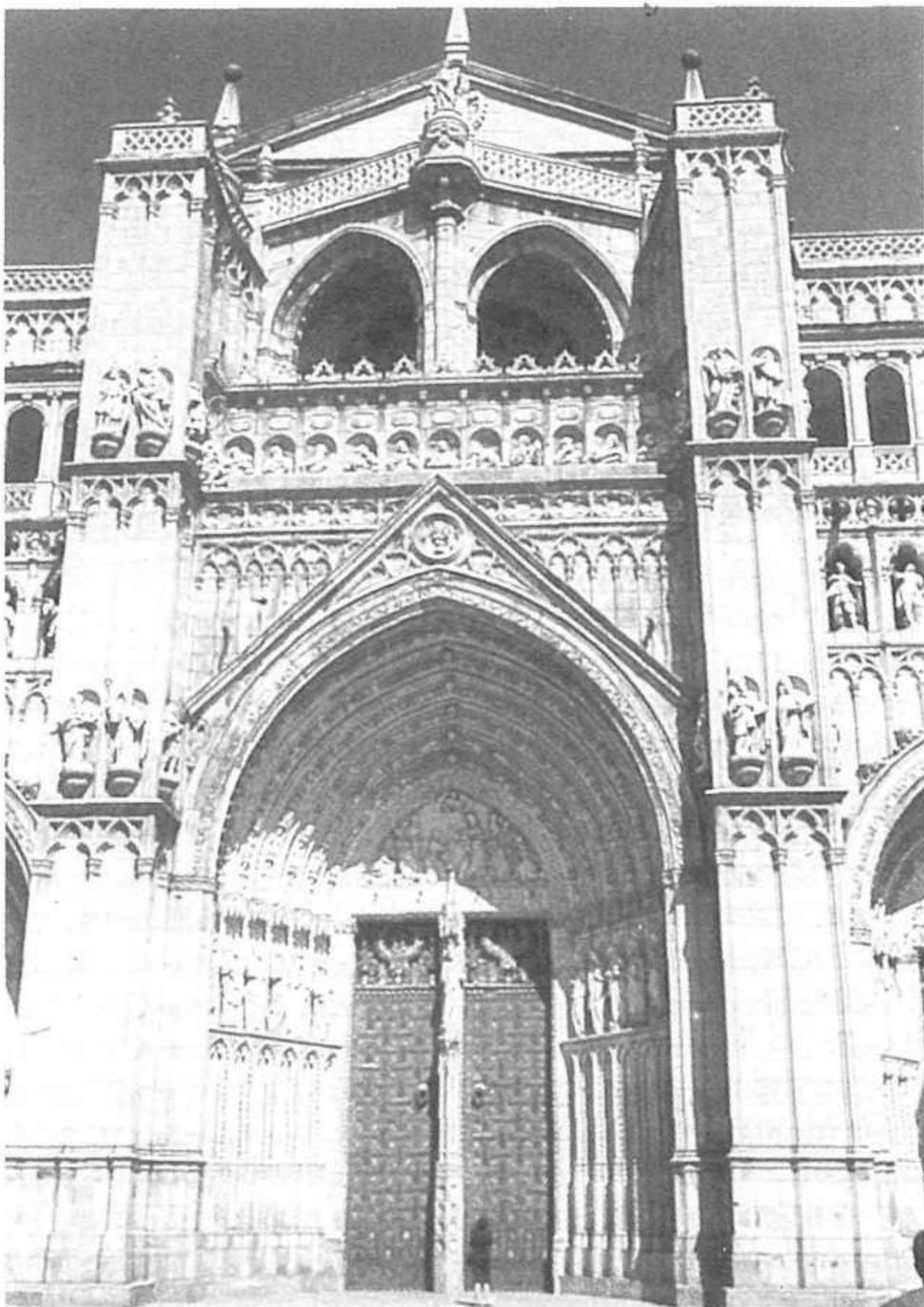
<sup>33</sup> Gómez Bárcena, M.ª J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, págs. 203-216.

<sup>34</sup> Franco Mata, *El Arzobispo Pedro Tenorio...*, cit. Vid. también Id. *Toledo gótico, Arquitecturas de Toledo*, Toledo, 1991, vol. I, págs. 451-455.





Monasterio de Guadalupe. Sepulcro de D. Juan Serrano. (Foto: A. Mas.)



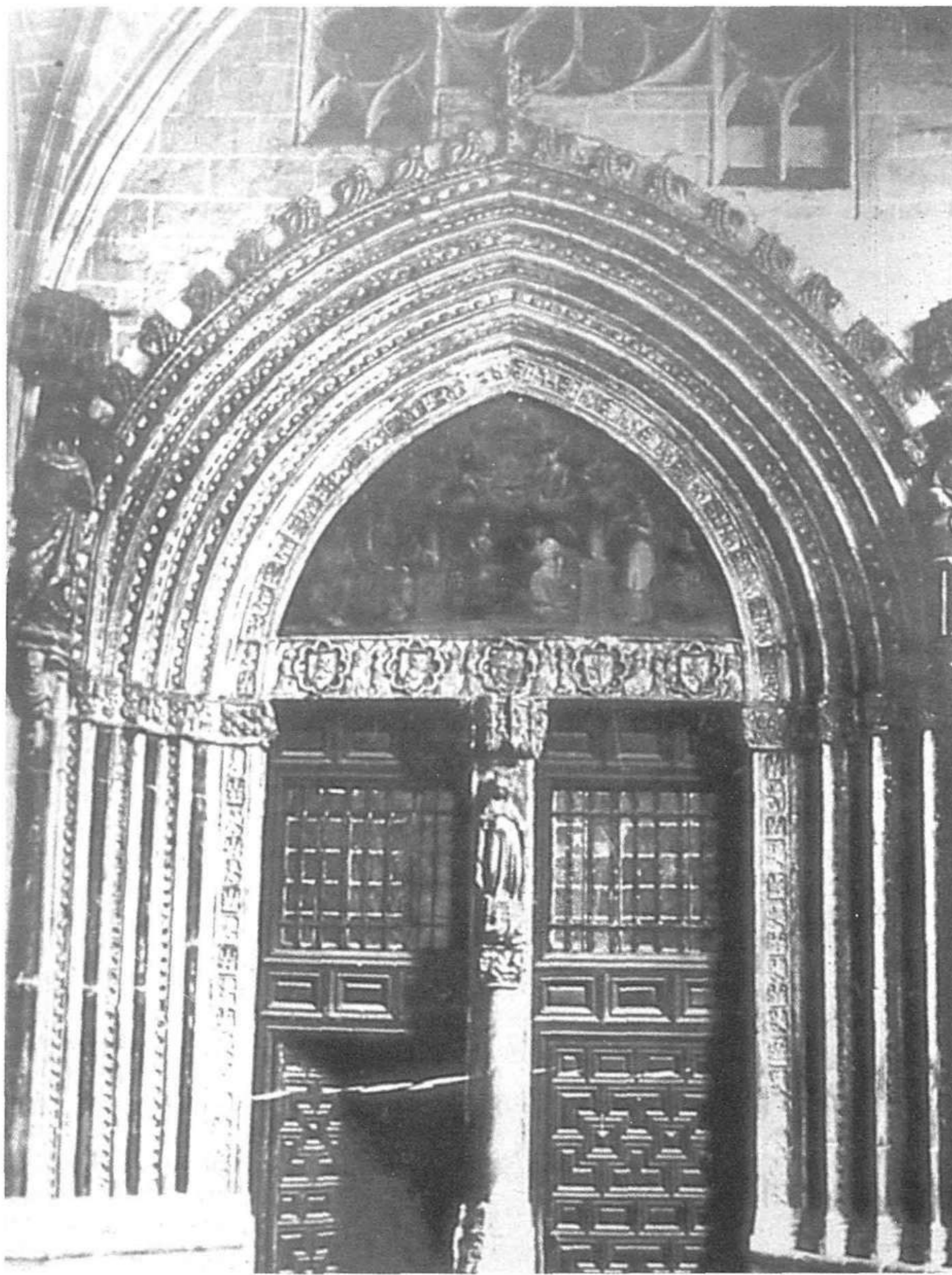
Portada central occidental. Catedral de Toledo.

El grupo de la Anunciación, cuya autoría se indicó más arriba, se compone del ángel, a la izquierda, dirigiéndose a María con una rodilla en tierra. Ella, al otro lado, recibe el mensaje por medio de la paloma del Espíritu Santo. Los dos personajes, de considerables dimensiones, están sobre peanas bajo las que asoman dos personajes de medio cuerpo.

Aparte de la obra antedicha, son los sepulcros los que más delatan la marca de identidad del taller. Analizados en profundidad por T. Pérez Higuera, de sus trabajos tomo los datos que expongo a continuación. Todos los sepulcros responden a una tipología común. Presentan la estatua yacente sobre una peana exenta, decorada en los cuatro costados por un friso de medallones lobulados con motivos heráldicos o figurados y temas vegetales en los espacios libres, y que apoya sobre leones. Los personajes sepultados pertenecen a la nobleza —caballeros y damas— y al clero —obispos—. Los prelados van ataviados de pontifical, con casulla plegada en los costados, mitra, guantes litúrgicos, báculo y sandalias bordadas con alfójar. Tienen las manos cruzadas, sosteniendo el báculo con el brazo izquierdo.

Los caballeros visten traje militar al uso de entonces: aljuba de anchas mangas ajustadas en los puños, bajo la que asoma la loriga, a veces por el cuello y siempre en el borde inferior. Se sujeta en la cintura por un ancho cinturón adornado con morlanes, del que pende el puñal de la misericordia. Es frecuente una banda que cruza el pecho desde el hombro derecho, prolongándose a lo largo de las mangas, que se ha interpretado como insignia de la Orden de la Banda, instituida por Alfonso XI. Se completa el indumento con las restantes piezas del arnés:





Portada de Santa Catalina. Catedral de Toledo. Conjunto y detalles. (Fotos A. Mas.)

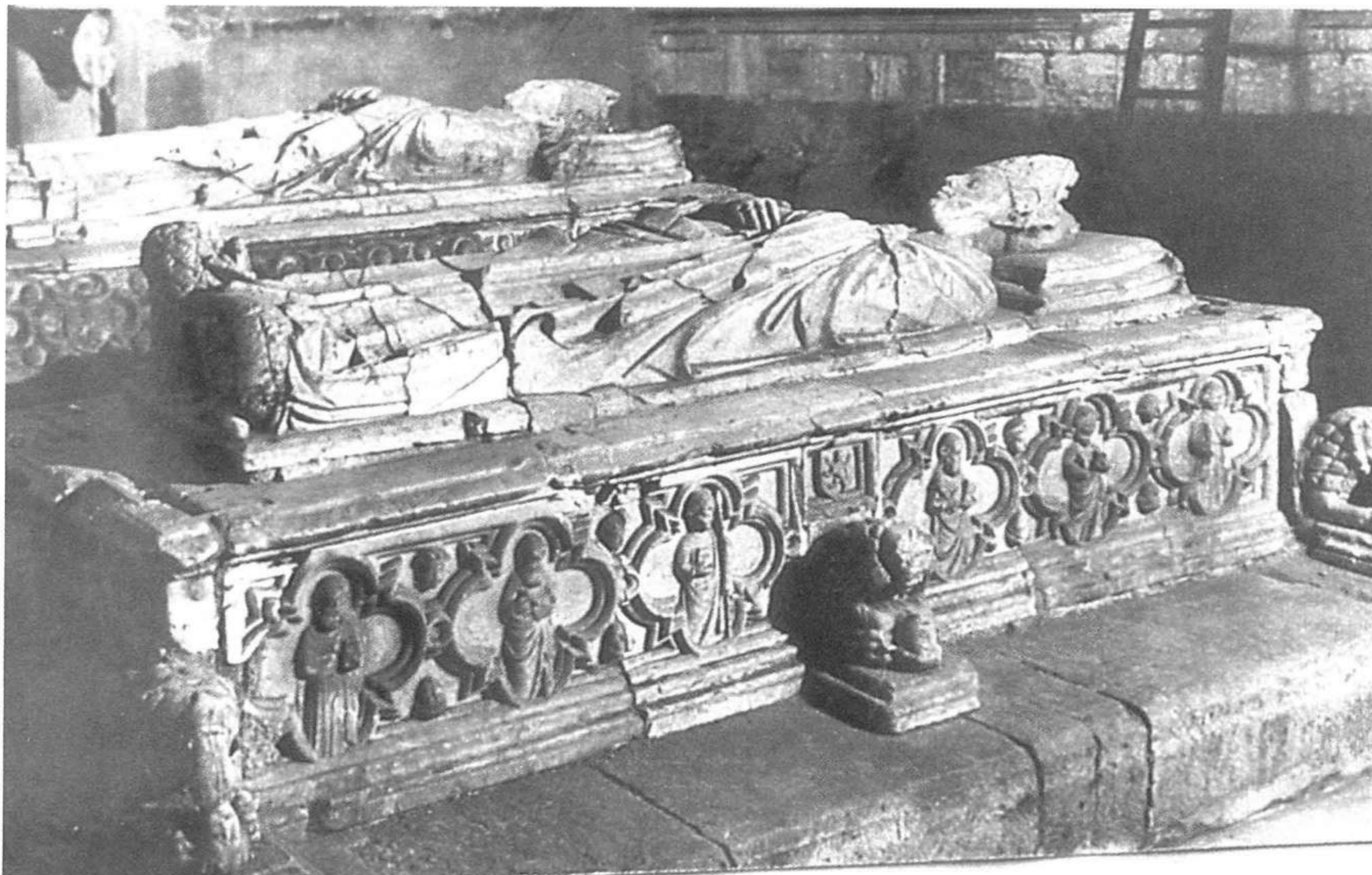
quijotes, rodilleras, grebones, escarpes de punta muy aguda y guanteletes articulados. La cabeza va peinada con corta melena ahuecada por los lados, según modelo francés de fines del siglo XIV, y puede ir cubierta por un liso casquete con joyel en el centro de la frente —D. Pedro López de Ayala, los Pérez de Guzmán—, o descubierta, con diadema sujetando la melena, alusión a la muerte prematura —Juan Alfonso de Ajofrín, joven de la capilla de los Pérez de Guzmán, D. Lope Suárez de Figueroa—. Todos sostienen la espada entre las manos, la cual responde al mismo tipo: pomo circular con pequeño escudo dentro de medallón lobulado, arriaz de cruz recta y la vaina con el tahalí enrollado, decorado con morlanes. Algunas yacentes no responden a la presente descripción; D. Lorenzo Suárez de Figueroa viste túnica y manto como maestre de la Orden de Santiago; D. Fernando Pérez de

Ayala, túnica y manto con fiador, y D. Pedro Suárez de Toledo cubre su atavío militar con un hábito franciscano.

Las damas visten a la moda castellana del momento: traje de corpiño muy ajustado y cortado a la cintura con falda de mucho vuelo, como las cotas castellanas. Encima, la mantonina de alto cuello con aberturas para sacar los brazos, cubiertos por mangas con extremos en forma de embudo. Se repite también el tipo de toca, posiblemente la llamada alfarda castellana. Sostienen en una mano un pequeño libro de horas cerrado y sujetan con la otra el borde del manto o agarran el largo collar de perlas. Es frecuente una inscripción con jaculatorias en los bordes de mangas, escote y zapatos, detalle presente también en pinturas del momento.

Otros dos elementos comunes en el presente grupo sepulcral son: el perro a los pies de la yacente y la almohada





Sepulcros de D. Vicente Arias de Balboa y D. Pedro Tenorio. (Foto: A. Mas.)

que sirve de apoyo a la cabeza. El can es siempre el mismo tipo de lebril y aparece en idéntica actitud: está echado y gira la cabeza hacia el amo; tiene un ancho collar sujeto con gruesas anillas, liso, con decoración vegetal, escudos inscritos en medallones lobulados, mezcla de uno y otro elemento, o una inscripción identificativa de su nombre. En los sepulcros de las damas aparecen perritos falderos con collar de cascabeles colocados a los lados o a los pies de la yacente.

Las alhomadas son completamente lisas, con fino cordoncillo en el borde y cuatro borlas en los ángulos. Dos sepulcros, el del señor de Ajofrín y el de D. Pedro Suárez adoptan un elemento diferente. Se trata de la inclusión de cuatro medallones en las esquinas, con escudos inscritos en lóbulos que aparecen en el inmediatamente anterior de D. Gil Álvarez de Albornoz.

La peana consiste en un ancho friso, limitado superior e inferiormente por las molduras del entablamento y del ambasamento o solera, donde se desarrolla la decoración de rosetas característica de este taller, con alternancia de las cuadradas y las redondeadas, coincidente con las obras de la catedral realizadas en el taller. El friso que recorre los costados se organiza a base de formas geométricas que encierran motivos heráldicos y a veces figurados. Dicha organización geométrica varía entre los cuadrilóbulos con escotaduras en ángulo recto, cuadrilóbulos con escotaduras oblicuas de forma notoriamente aguda —lo más frecuente— o bien medallones de ocho lóbulos. El origen de esta decoración se halla en el mundo mudéjar,

como advierte T. Pérez Higuera, quien aporta como ejemplos más antiguos los sepulcros de D. Fernando de la Cerda († 1275), el de su primogénito, D. Alfonso, y el de D.<sup>a</sup> Blanca de Portugal († 1321) en las Huelgas de Burgos. Pero existe, como advierte, otro precedente más directo en Italia. Aparte de otras conexiones, los cuadrilóbulos se repiten insistentemente en la escuela florentina del siglo XIV, tanto en escultura —puerta de bronce, hoy en el lado sur del batisterio de Andrea Pisano y Piero di Jacopo<sup>35</sup>— como en el campo pictórico —Giotto, Taddeo Gaddi y otros<sup>36</sup>. Esto resulta particularmente interesante de cara a una filiación estilística de Ferrand González puntor, como observa la investigadora arriba citada. Ha observado restos de este tema decorativo en la parte baja de los muros<sup>37</sup>, así como en representaciones de figuras de medio cuerpo en algunos sepulcros, de Pedro Tenorio, Arias de Balboa, D. Diego de las Roelas y los Ayala.

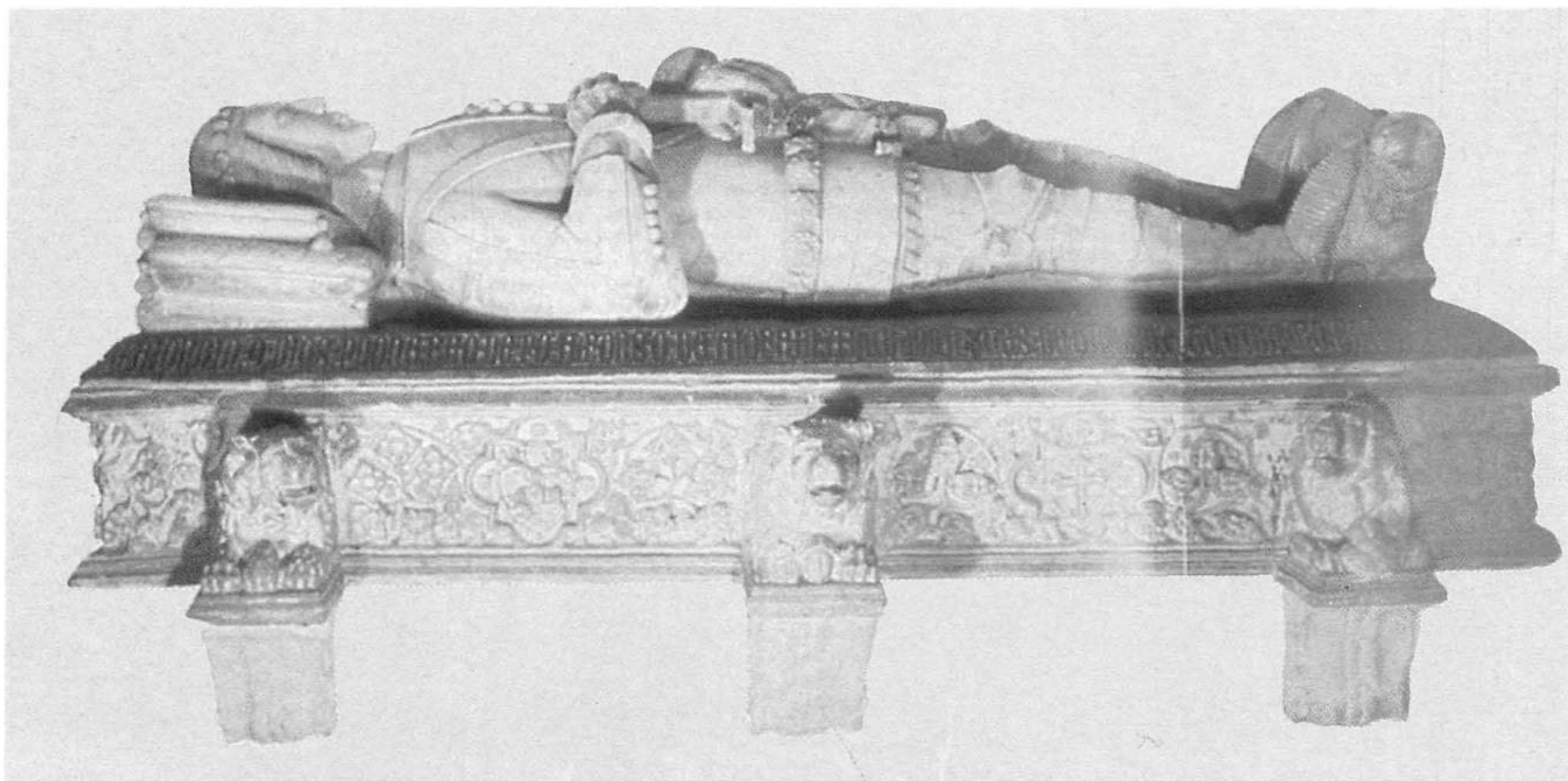
Los interespacios del trazado geométrico se rellenan con motivos vegetales que, con ligeras variantes, perduran

<sup>35</sup> Esta obra ha sido estudiada por Gert Kreytenberg: *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Munich, 1984, págs. 19-34; Burresi, M.: *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Milán, 1983, págs. 23-26.

<sup>36</sup> Sus relaciones con Andrea Pisano han sido puestas de manifiesto por F. Bologna: *Novità su Giotto. Giotto al tempo della capella Peruzzi*, Turín, 1969.

<sup>37</sup> Pérez Higuera, op. cit., pág. 136; Piquero, op. cit., I, fig. 48.





Sepulcro de D. Juan Alfonso de Ajofrín. Convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo.

en obras posteriores del taller. Es frecuente que los tallos vegetales emerjan de bocas de animales o monstruos. La hoja de roble, casi siempre con bellotas, es lo más repetido. No falta la versión esquemática del pámpano de la vid, acompañada a veces de racimos, y el *arabie*, que se ha indicado como posible hoja de tres lóbulos con bordes rizados. Asimismo aparece la hoja lanceolada, con roleos en los extremos, que evoluciona desde los primeros ejemplos en la capilla de Albornoz hasta el arzobispado de Sancho de Rojas.

Los leones sustentantes del sepulcro aparecen incorporados a la misma peana, interrumpiendo el friso decorativo. Este se dispone en la moldura inferior del friso dentro de un recuadro destinado a tal fin. Encima queda libre un espacio que se orna con decoración vegetal o con escudos. El león suele aparecer luchando con figuras humanas o de animales.

Analizada la obra del taller, así como los caracteres generales de los sepulcros, resta indicar los componentes del conjunto, ubicados no sólo en Toledo, sino también diseminados por otras provincias españolas más o menos distantes: Avila, Sevilla y Alava, penetrando su influencia incluso en Portugal<sup>38</sup>. T. Pérez Higuera proporciona la presente relación: en directa relación con los sepulcros de Pedro Tenorio y Vicente Arias de Balboa se hallan el de

<sup>38</sup> Túmulo de D. Fernando, en el Museo Arqueológico do Carmo, descrito en Chico, M.: A escultura decorativa e monumental e a escultura funerária nos fins do século XIV e no século XV, *Historia da Arte em Portugal*, Oporto, 1948, II, pág. 153, fig. 148. Hay que observar, sin embargo, que sólo es la decoración de cuadrilóbulos con escotaduras, en este caso rectas. La estructura general del sepulcro responde a otros presupuestos artísticos.

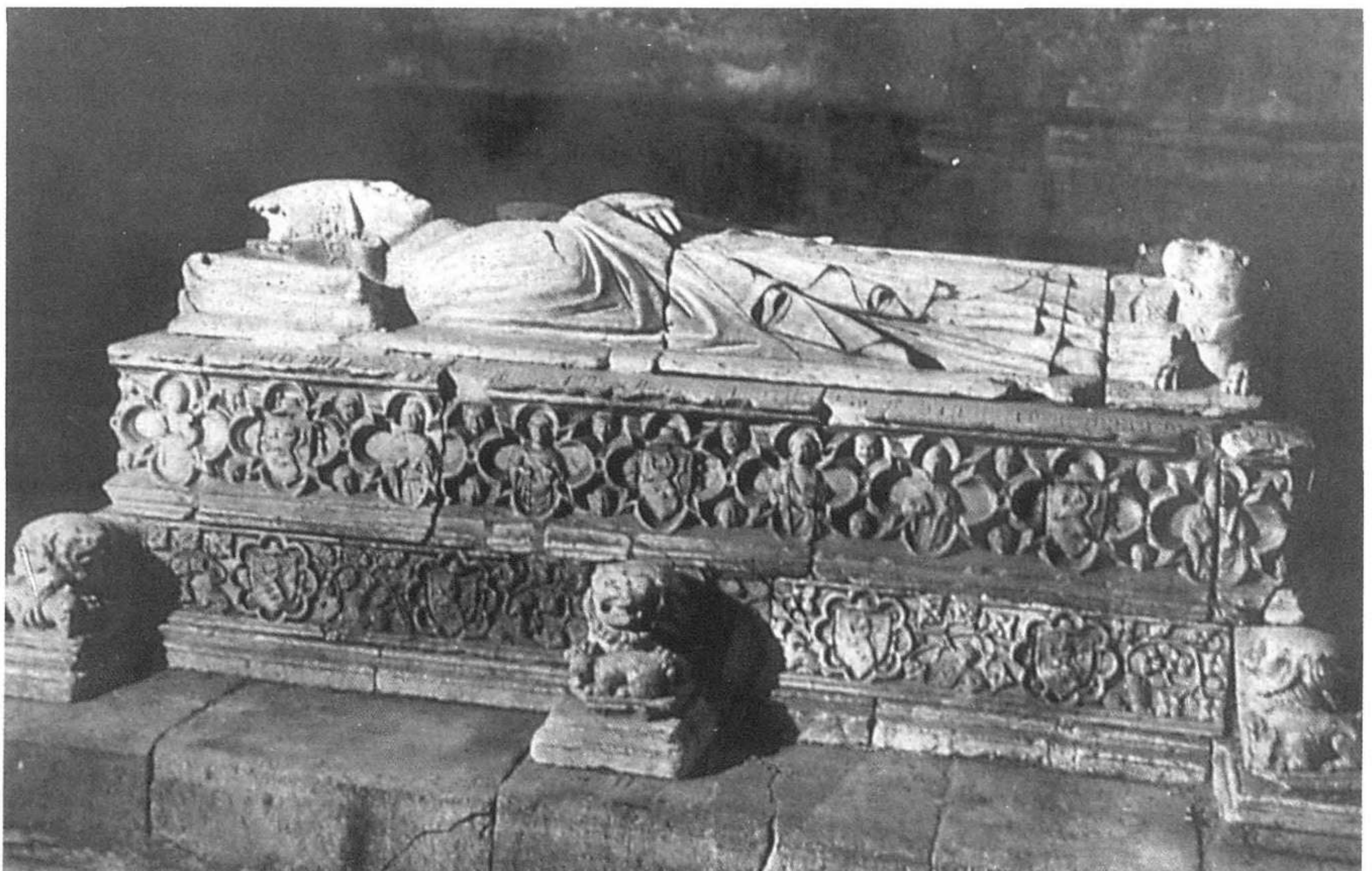
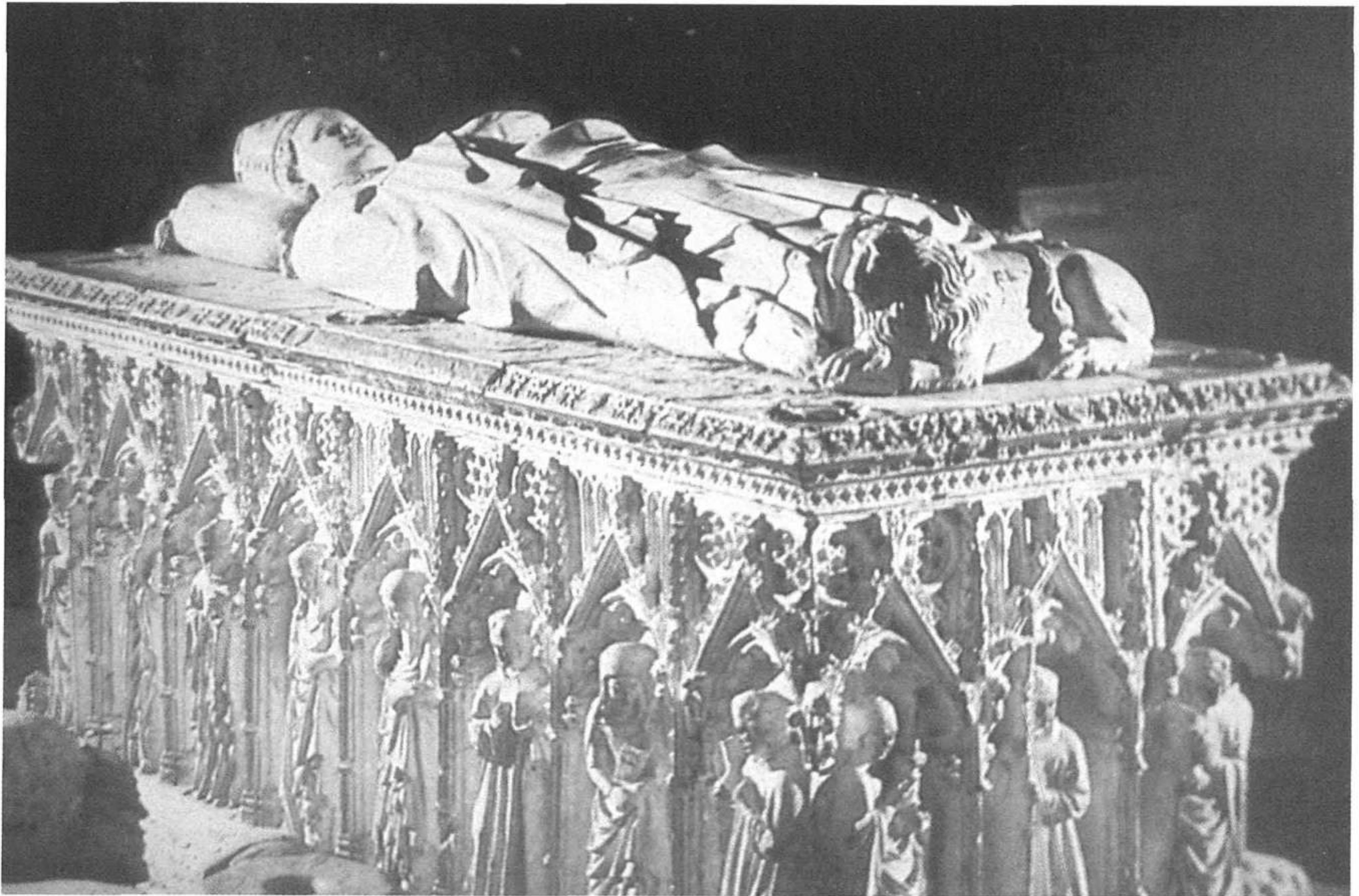


Detalle de la figura superior.



Detalle del sepulcro de D. Pedro Tenorio.





Catedral de Toledo. Arriba: Sepulcro del Cardenal D. Gil Alvarez de Albornoz. Abajo: Sepulcro de D. Pedro Tenorio.





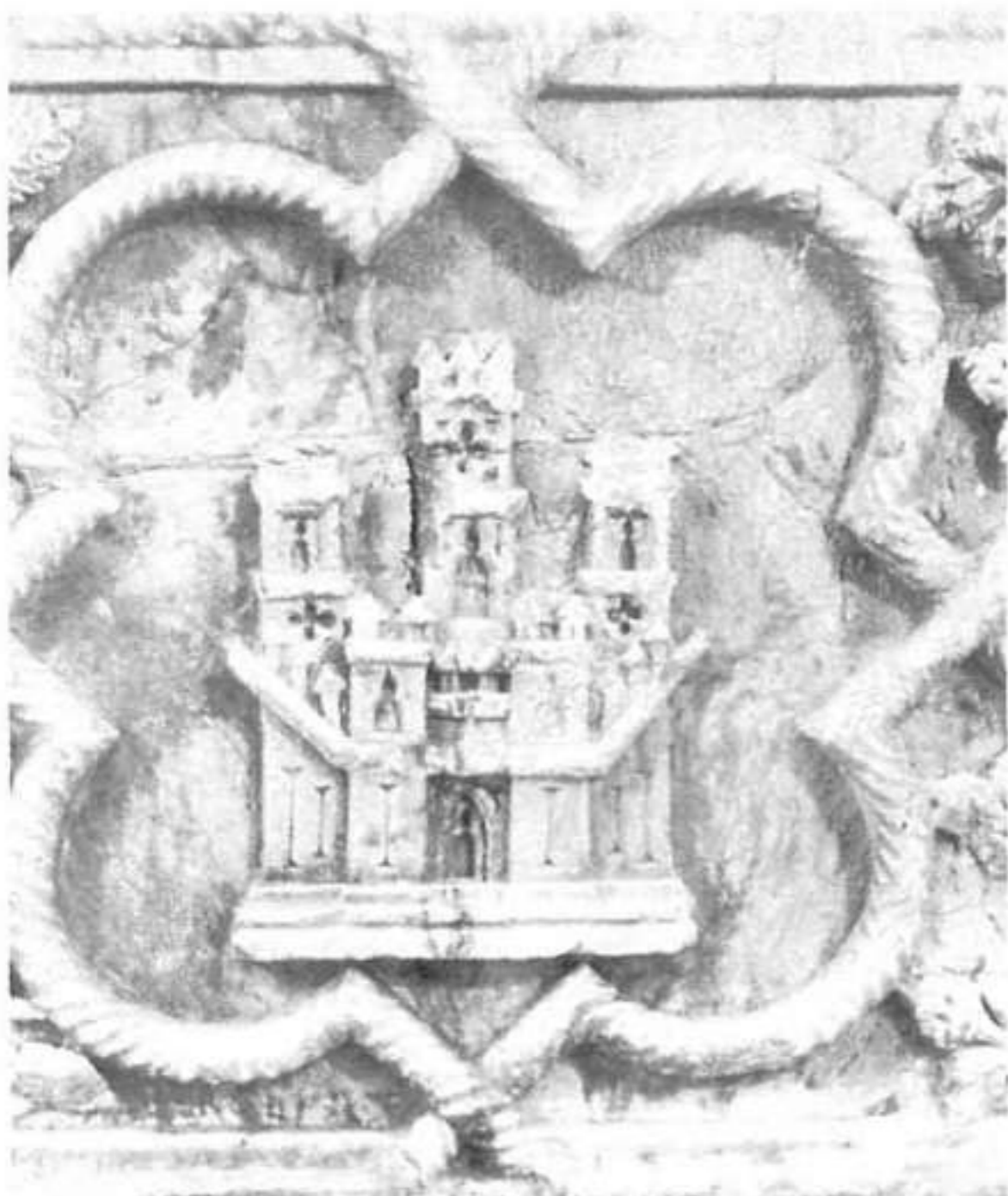
Sepulcro de D. Vicente Arias de Balboa. Detalle.

Juan Serrano, en Guadalupe; el de Diego de las Roelas, en la catedral de Avila, y el de un obispo en el coro del convento de Santa Clara de Toledo, que cree posible identificar con D. Juan de Illescas († 1415) y B. Martínez Caviro con Fr. Juan Enríquez<sup>39</sup>.

Pérez Higuera adscribe al taller todos los sepulcros de los Ayala —el Canciller Pedro López de Ayala, D. Fernán Pérez de Ayala y D.<sup>a</sup> Elvira Alvarez de Ceballos— en su capilla funeraria del monasterio de Quejana (Alava). En el sepulcro de esta última puede leerse: «...de Toledo». Se aprecian además conexiones estilísticas con las estatuas yacentes de los reyes Enrique II y Juana Manuel, en la capilla de Reyes Nuevos de la catedral Primada. Ello es explicable si tenemos en cuenta las relaciones del canciller con el monarca. Los sepulcros de los reyes antedichos han venido siendo considerados obra de un maestro Enrique, en base a la interpretación errada de un documento<sup>40</sup>. Afortunadamente, T. Pérez Higuera ha corregido su error en su artículo «Los sepulcros de Reyes

<sup>39</sup> *Mudéjar toledano...*, cit. pág. 334, figs. 293-294, donde sigue, para su identificación, a Castro, M. OFM: El Convento de Santa Clara de Toledo, según documentos de los siglos XIV y XV, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174, 1977, págs. 495-528; Martínez Caviro: *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo Interior*, Madrid, 1990, pág. 192. T. Pérez Higuera estima la posibilidad de identificarlo con don Juan de Illescas († 1415), Ferrand González..., cit. pág. 139.

<sup>40</sup> Silva y Verástegui, S.: Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala, *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, pág. 775.



Sepulcro de D. Pedro Suárez III. Detalle. (Foto: M. Marés.)



Andrea Pisano y Piero di Japopo: Puerta de bronce, batisterio de Florencia.

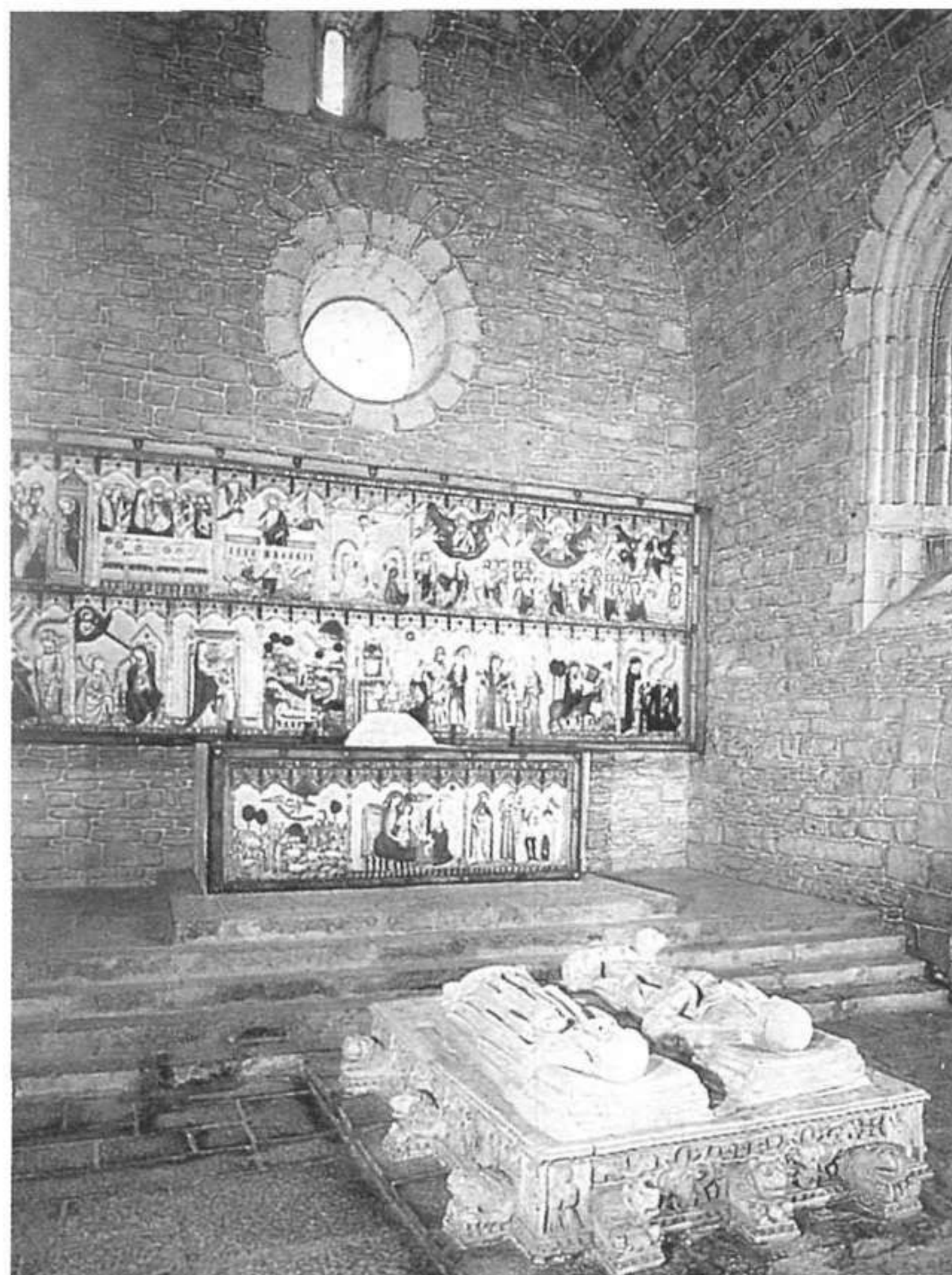


Taddeo Gaddi: Bautismo de Cristo. Galleria dell'Accademia, Florencia.

Nuevos (catedral de Toledo)»<sup>41</sup> y hoy conocemos los autores de ambos sepulcros regio: *maestro Luis*, del de Enrique II y del de Catalina de Lancaster, y *Pedro Rodríguez*, del de D.<sup>a</sup> Juana Manuel. Como ella misma advierte, la obra de estos maestros se relaciona con el taller de Ferrand González.

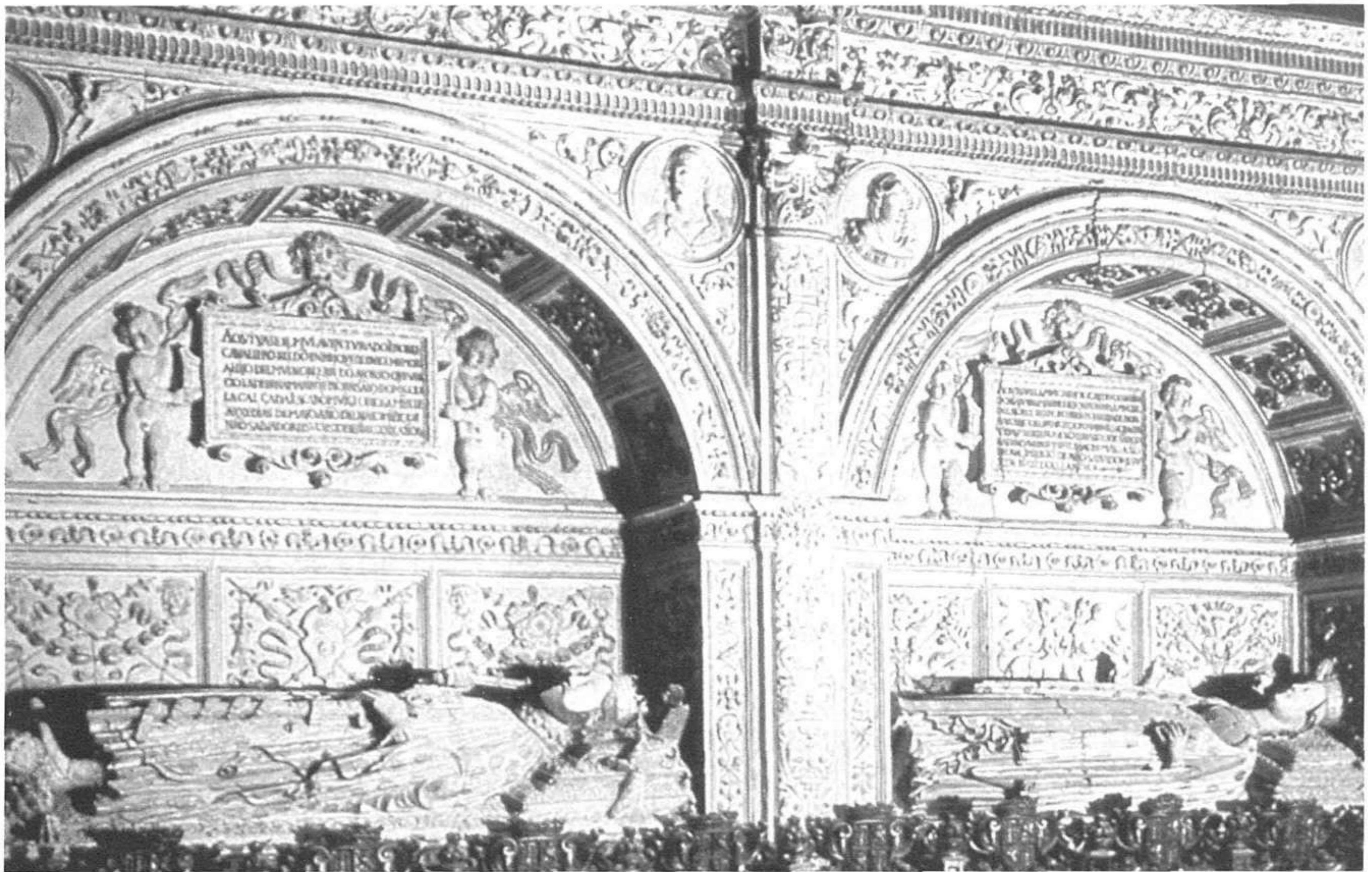
Otros sepulcros incluibles en el citado taller toledano en base a la repetición puntual de varios elementos pre-

<sup>41</sup> *Tekne*, 1, 1985, págs. 131-139.



Monasterio de Quejana. Capilla funeraria de los Pérez de Ayala.





Catedral de Toledo. Capilla de Reyes Nuevos. Sepulcros del rey D. Enrique II y su esposa, Dña. Juana Manuel.

sentes en los sepulcros de la capilla de Quejana, el tipo de yacente y la organización de la peana con decoración de cuadrilóbulos son: el de D. Juan Alfonso de Ajofrín (VI Señor de Ajofrín), en Santo Domingo el Antiguo de Toledo<sup>42</sup>; de los Figueroa, en Santa María de Ecija (Sevilla); de D. Lorenzo Suárez de Figueroa, en la capilla de la Universidad de Sevilla, y de su esposa, D.<sup>a</sup> María de Horozco, llamada la *Malograda*, actualmente en el convento de San Pedro Mártir de Toledo y en origen en el hospital de Santiago<sup>43</sup>, y de los Pérez de Guzmán, en la capilla de San Andrés, de la catedral de Sevilla.

En cuanto al orden cronológico, la citada investigadora establece tres grupos: 1) 1385-1390, sepulcro de D. Juan Alfonso de Ajofrín, en Santo Domingo el Antiguo de Toledo, y las obras consideradas como precedentes inmediatos: la yacente del cardenal Gil Álvarez de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo; el sepulcro de Pedro Suárez de Toledo, hoy en el Museo Marés, y el frente del sepulcro del obispo D. Alonso, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Avila. 2) 1390-1400, sepulcros de los Ayala en su capilla funeraria de Quejana, correspondientes al canciller

D. Pedro López de Ayala († 1407) y su esposa, doña Leonor de Guzmán, y sus padres, D. Fernán Pérez de Ayala († 1385) y su esposa, D.<sup>a</sup> Elvira Álvarez de Ceballos († 1372 o 1378)<sup>44</sup>. S. Silva y Verástegui, que ha publicado un artículo sobre «Las empresas artísticas del canciller Pedro López de Ayala», en 1982, ha efectuado algunas precisiones sobre dichos sepulcros, para los que propone su realización entre 1396-1399, cuando ya se había erigido la capilla a la que iban destinados<sup>45</sup>. Por otra parte, yo estimo que a este momento deben de corresponder los sepulcros de los padres del canciller, mientras el de éste y su esposa debió de esculpirse unos años más tarde, perteneciendo, pues, al tercer grupo si consideramos que el canciller murió, como se ha dicho, en 1407. También se incluyen en los años 1390-1400 los *sepulcros de los Figueroa*, en la iglesia de Santa María de Ecija (Sevilla), pertenecientes a D.<sup>a</sup> Teresa López de Córdoba y su hijo, D. Lope Suárez de Figueroa; los *sepulcros de los Pérez de Guzmán*, en la capilla de San Andrés de la catedral de Sevilla, identificables con D. Alvar Pérez, su esposa, doña Elvira de Ayala; su padre, D. Alfonso Pérez de Guzmán, y un posible hijo del

<sup>42</sup> Citado por B. Martínez Caviro en *Mudéjar toledano...*, cit., pág. 306, y *Conventos de Toledo...*, cit., págs. 23-25.

<sup>43</sup> Melero Fernández, M.: El hospital de Santiago de Toledo a fines del siglo xv, *Anales Toledanos*, Toledo, IX, 1974, págs. 1-116. Lo recoge también Martínez Caviro: *Mudéjar toledano...*, cit., 280-281.

<sup>44</sup> Las yacentes de estos últimos se conservan en dos nichos modernos en la misma capilla, y algunos fragmentos de las peanas primitivas aprovechados en otros sepulcros en la iglesia del mismo monasterio; cfr. Pérez Higuera. Ferrand González..., cit., pág. 138.

<sup>45</sup> Op. cit., pág. 775.



primero, el *sepulcro de D. Lorenzo Suárez de Figueroa* († 1409), en la capilla de la Universidad de Sevilla, y el de *su esposa, D.<sup>a</sup> María de Horozco, la Malograda*, actualmente en el convento de San Pedro Mártir de Toledo; el *sepulcro de D. Diego de las Roelas* († 1394 ó 1396), en la girola de la catedral de Avila, y el *sepulcro de D. Pedro Tenorio* († 1399), en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo. 3) 1400-1410: *sepulcro del canciller Ayala* († 1407) y *su esposa, de D. Vicente Arias de Balboa* († 1413), en la misma capilla de San Blas de la catedral de Toledo; *sepulcro de D. Juan Serrano*, en el monasterio de Guadalupe, y *el del obispo*, en el coro del convento de San Clara de Toledo, Fr. Juan Enríquez o D. Juan de Illescas.

Dado que el taller toledano alcanzó gran prestigio por medio del arzobispo Tenorio, debió de marcar algunas pautas para la ejecución de su sepulcro, sobre base preestablecida. El resultado estético fue indudablemente espectacular y a imagen suya se erigieron otros muchos, gran parte de los cuales exentos. Su simbolismo en relación con la santidad —entendida según las pautas de la Edad Media— ha sido puesto de manifiesto por G. Garms<sup>46</sup>, unido en ocasiones a la sustentación por medio de columnas y cubrición por un ciborio, elementos presentes en sepulcros italianos del trecento. Sepulcro exento es también el del cardenal Gil de Albornoz, personaje internacional que sintió la moda del momento de hacer enterrarse en dos sepulcros, uno para las vísceras —Asís, ya desaparecido— y otro para el cuerpo, el toledano. La similar disposición del sepulcro de Tenorio en una capilla *ad hoc* como la de San Ildefonso para Alborboz, unido a otros elementos estilísticos emparentados con lo italiano, reafirman el temperamento internacional de Tenorio, que vivió en Italia (Perusa y Roma) y Avignon. Exento es también el espléndido sepulcro del condestable y su esposa.

Otros sepulcros, como el de Santa Clara, el del Señor de Ajofrín y el de D. Pedro Suárez, aparecen adosados, según costumbre del momento. Este último, del que se ha venido indicando su atavío en hábito de franciscano, viste debajo el atuendo militar. El hábito es talar y está sujeto con un cingulo corto de doble nudo, que cae por el lado derecho y, debajo asoma la armadura, escasamente visible, en mangas, cuello y calzado, completándose con la cervellera, de borde dentado, que cubre la cabeza, y la espada con el tahalí enrollado —frecuente en la Edad Media—, con decoración de florecillas de agavanzo, similar a las de la nacela del entablamento sustentante de la figura yacente, y hebilla lateral. Dicha espada está sostenida por el finado con ambas manos, el pomo con la derecha y la boquilla de la vaina con la izquierda. Los

escarpes son exageradamente puntiaguados y apoyan sobre el lomo del perro.

Los rasgos faciales son los de un hombre joven, de facciones correctas, donde aparece presente la idea del retrato. Es imberbe, con rostro ovalado, nariz recta, cejas bien perfiladas y serena expresión de lucidez. Peina melena corta y ahuecada, siguiendo la moda francesa. La cabeza reposa sobre dos almohadas, lisa la inferior, con borlas colgantes en los ángulos, y la superior con el emblema familiar repetido cuatro veces e inscrito en rosetas de seis pétalos, ejemplo que, como se ha indicado, es excepcional junto con el del cardenal Albornoz y el Señor de Ajofrín. El atavío militar, al tiempo que significa la profesión del difunto como hombre de armas, alude, en mi opinión, a la concreción de la muerte en combate. Con la túnica franciscana se significa la idea de intercesión de San Francisco por su eterno descanso.

A los pies descansa el lebel, cuya actitud es la típica del taller: está acurrucado y gira la cabeza hacia su amo —la colocación invertida del can en el sepulcro de Santa Clara, así como la ubicación de éste en un lugar inaccesible, indican que originariamente no se hallaba donde ahora—. Lleva ancho collar sujeto con una gruesa anilla y rica leyenda romántica, pero carente de fundamento, según la cual el perro, que acompañaba siempre a su amo, a quien los portugueses cercenaron una mano en la pelea, la tomó entre sus dientes y llegó desde Troncoso hasta Toledo a entregárselo a D.<sup>a</sup> María (sor María la Pobre), quien hizo trasladar diligentemente el cadáver de D. Pedro para darle honrosa sepultura<sup>47</sup>. En este relato se confunde al personaje, pues, aunque homónimo, el padre de D.<sup>a</sup> María era Pedro Suárez IV, nieto del anterior.

En el frente de la peana se insiste en la idea franciscana, pues el cordón alusivo no sólo recorre el borde de aquélla, sino que enmarca el emblema parlante del finado —castillo— a ambos lados del escudo de la banda, que campea en el centro. Dichos encuadres presentan la típica estructura cuadrilobular inscrita en un cuadrado, sin escotaduras, elementos frecuentes en el taller toledano. La insistencia mudéjar en la disposición de la lacería singulariza la obra dentro del conjunto, por más que se repita en él la simetría de los cuadrilóbulos.

Los interespacios de cada recuadro se decoran con ramajes con hojas de roble, una de las variantes presentes en los sepulcros del taller. Como en el resto de los sepulcros, brotan algunos tallos de las fauces de cabecitas animales y se repiten profusamente las bellotas con una vaina abierta. Los frentes laterales, aunque actualmente están recubiertos de cemento, no han estado nunca decorados, precisamente por aparecer el sepulcro bajo arcosolio.

<sup>46</sup> Garms, J.: *Gräber von Heiligen und Seligen, Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Viena, 1990, págs. 83-105.

<sup>47</sup> Valverde y Perales, F.: *Historia de Baena*, cfr. Amador de los Ríos, op. cit., pág. 300; Id. La leyenda del can de Pero Suárez, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 de diciembre de 1905. Vid. también B. Martínez Caviró, *Mudéjar toledano...*, cit., pág. 110.



## EL ALABASTRO: UN ENIGMATICO MINERAL INDUSTRIAL ORNAMENTAL. CRITERIOS PARA SU RECONOCIMIENTO

LUIS ANTONIO DÍAZ RODRÍGUEZ  
Instituto Tecnológico *Geo-Minero* de España. Madrid.

**E**L alabastro es uno de los pocos minerales industriales de la Naturaleza que goza del calificativo de ornamental, escaso y que raramente se concentra en acumulaciones susceptibles de ser explotadas. Los objetivos de este artículo son, primeramente, desvelar las mineralogías que entraña la palabra alabastro; en segundo lugar, exponer brevemente los orígenes de su utilización por el hombre a lo largo de la Historia y, en tercer lugar, dar a conocer algunos criterios orientativos para su identificación de «visu», sin llegar a un análisis mineralógico definitivo.

Desde muy antiguo, existe una doble nomenclatura que, con el nombre de alabastro, define a dos minerales industriales totalmente diferentes: la calcita y el yeso; lo que ha contribuido a crear un halo de confusión terminológico que hoy en día es preciso seguir aclarando para no despistar al posible comprador del producto elaborado o al profano interesado por el tema, y sobre todo teniendo en cuenta que las mineralogías que encierra esta palabra han servido de herramienta escultórico-arquitectónica a innumerables artistas en el transcurso de la Historia de la Humanidad.

### ORIGEN POSIBLE DE LA PALABRA ALABASTRO

La confusión conceptual y la aureola misteriosa que envuelve la palabra «alabastro» se proyecta también en el aspecto etimológico de su procedencia. ¿Cuál es el

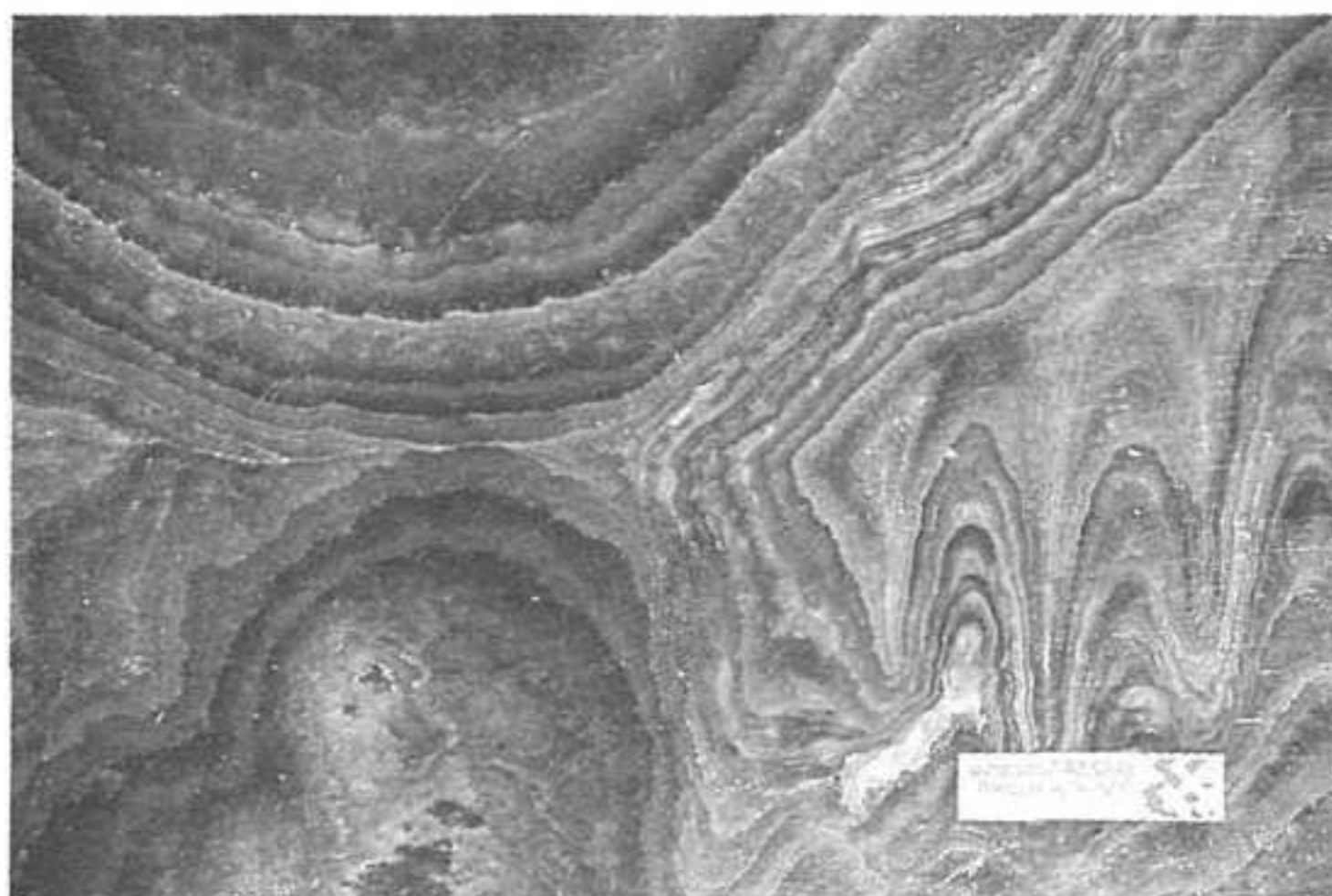


Fig. 2. Muestra del alabastro calcáreo («Falsa Ágata») que se comercializa en España. Obsérvese el crecimiento concéntrico de los cristales de calcita.

origen o qué raíces posee la denominación «alabastro»? La respuesta es variada<sup>1</sup>, aunque con cierta tendencia convergente hacia dos pueblos o culturas: los egipcios y los griegos.

Según Kužvart<sup>2</sup>, la expresión «alabastro» se deriva de la palabra egipcia a-la-baste, que es sinónimo de «Barco de la diosa Bast», que era adorada en el Bajo Egipto y sobre todo en la ciudad de Bubaste (la actual Tell-Basta).

Otros autores<sup>3</sup> señalan que el nombre de este mineral industrial ornamental proviene de un pueblo llamado «Alabastron»,

cerca de Tebas, donde existían unas canteras<sup>4</sup> en las que se extraía el material. Este posible origen de la palabra

<sup>1</sup> Entre esta amplia variedad se puede citar como curiosidad lo que se lee en el «Diccionario Castellano con las Voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en tres Lenguas: Francesa, Latina e Italiana», del Padre ESTEBAN DE TERREROS Y PANDO (1786), Madrid, en donde la palabra alabastro se dice que procede del latín «albus» e incluso del vascuence.

<sup>2</sup> KUŽVART, M.: «Industrial minerals and rocks». *Developments in Economic Geology*, Elsevier, 1984, 453 p.

<sup>3</sup> En el cap. VII del libro XXXVI de la *Historia Natural*, de CAYO PLINIO SEGUNDO (traducción de Gerónimo de Huerta, 1629), edición facsímil en 2 tomos del ITGE (año 1982), se lee: «El alabastro nace junto a Thebas de Egipto y Damasco de Syria.»

<sup>4</sup> En el trabajo de HESTER, T. y HEIZER, R.: «Making stone vases: Ethnoarchaeological studies at an alabaster workshop in



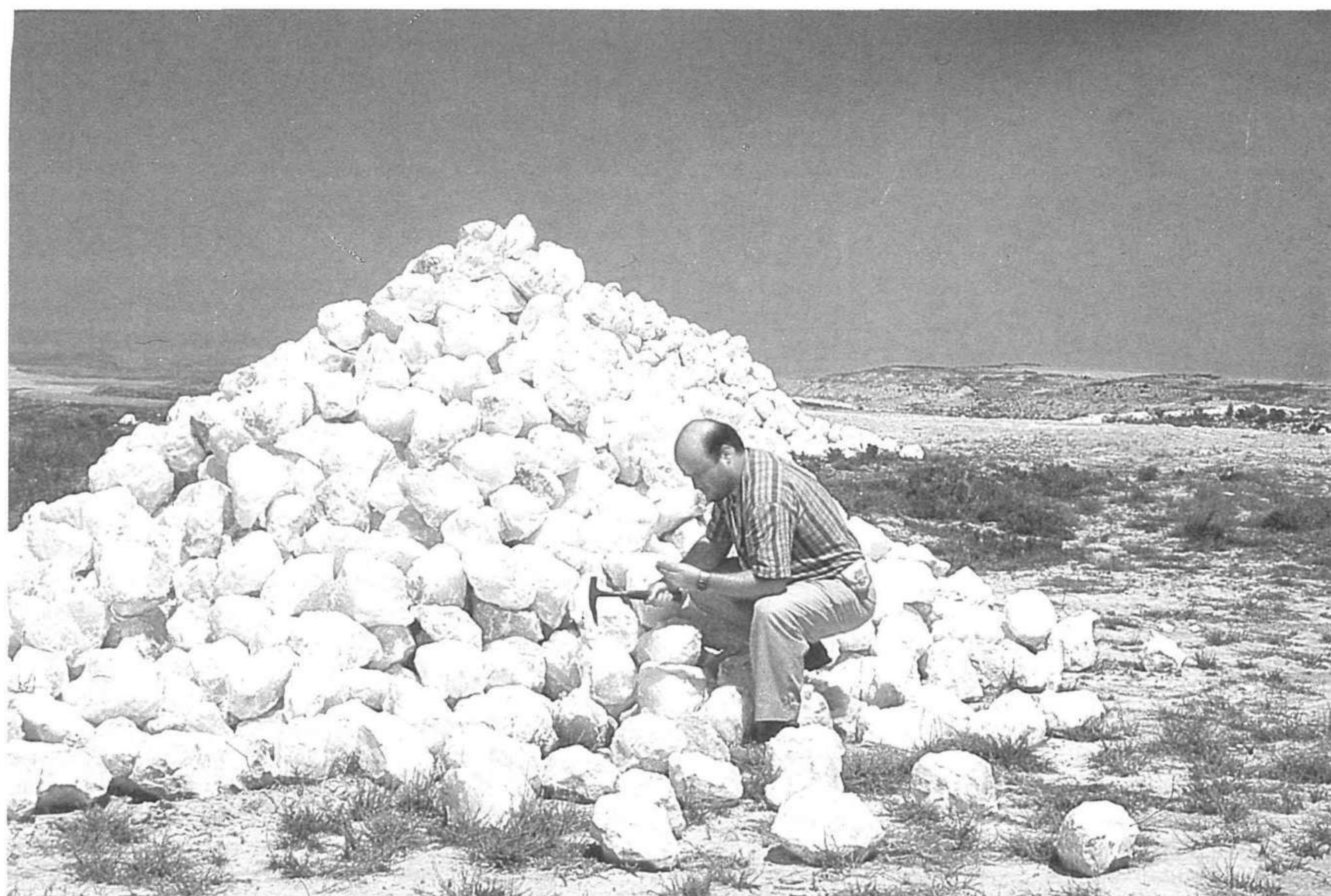


Fig. 3. Aspecto de los bolos de alabastro transparente, apilados para su transporte, en las cercanías de Azaila (Teruel).

quizá sea el más fidedigno, teniendo en cuenta lo frecuente que resulta en toda extracción minera dar el nombre a una roca o mineral con la toponimia del entorno.

Desde otro punto de vista, según otras versiones, la palabra «alabastro» proviene de un vocablo griego que significa «difícil de sujetar», ya que el alabastro antiguo, que, como señala el Padre Juan Eusevio<sup>5</sup>, hospedaba fielmente los aromas y los ungüentos, se labraba para vasos y otros utensilios de la época y tendían a deslizarse entre los dedos. Young<sup>6</sup> indica también que la palabra pudo proceder de una isla griega con el mismo nombre.

En el sentido plural de la expresión, como muy bien señala Motinot<sup>7</sup>, los alabastros que se conocen en la Na-

turalaleza son: el alabastro calcáreo y el alabastro yesoso, cuyas composiciones químico-mineralógicas y propiedades físicas son totalmente distintas.

El *alabastro calcáreo* está constituido fundamentalmente por carbonato de calcio ( $\text{CaCO}_3$ ), cristalizando según dos minerales polimorfos: la calcita (romboédrico) y el aragonito (rómico), y se presenta en masas fibrosas, relativamente translúcidas, formadas por capas de crecimiento paralelas o concéntricas (textura cebrada y/o colomorfa). Su densidad media es de  $2,80 \text{ gr/cm}^3$ , mientras que su dureza ronda el valor medio de 3,25 en la escala de Mohs. Suele encontrarse en grutas o cavernas e incluso en las oquedades abiertas por la tectónica, cuando cristalizan los fluidos mineralizantes que circulan por las mismas. Los colores que presenta este mineral industrial son muy variados, desde verdes esmeralda, pasando por amarillentos y hasta blanquecinos e incluso con cambios de color en la estructura bandeada.

El *alabastro yesoso* es una rara variedad de yeso ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) de origen secundario, generalmente de un mineral anhidrítico precursor, de ahí que pueda contener cantidades variables de anhidrita, así como de otras impurezas (materia arcillosa principalmente). Su aspecto es compacto y está constituido por diminutos cristales de yeso ( $< 0,1 \text{ mm}$ ) que, por sus propiedades físicas —translucidez, densidad ( $2,3 \text{ gr/cm}^3$ ), dureza (2 escala Mohs),

upper Egypt», *Monographic Journals of the Near East*, 1981, vol. 1, issue 2, 66 p., se expone la localización geográfica de antiguas canteras de alabastro en Egipto.

<sup>5</sup> PADRE JUAN EVSEVIO: «Cvriosa y Ocvlta Filosofía. Primera y Segvnda parte de las Marauillas de la Naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales», 1694, Alcalá; ver cap. VII, p. 7.

<sup>6</sup> YOUNG, J.: *Alabaster*, Edit. Derbyshire Museum Service, 1990, 69 p.

<sup>7</sup> MOTINOT, R.: «Les albâtres», *Mausolée*, 1980, 47, pp. 309-315.



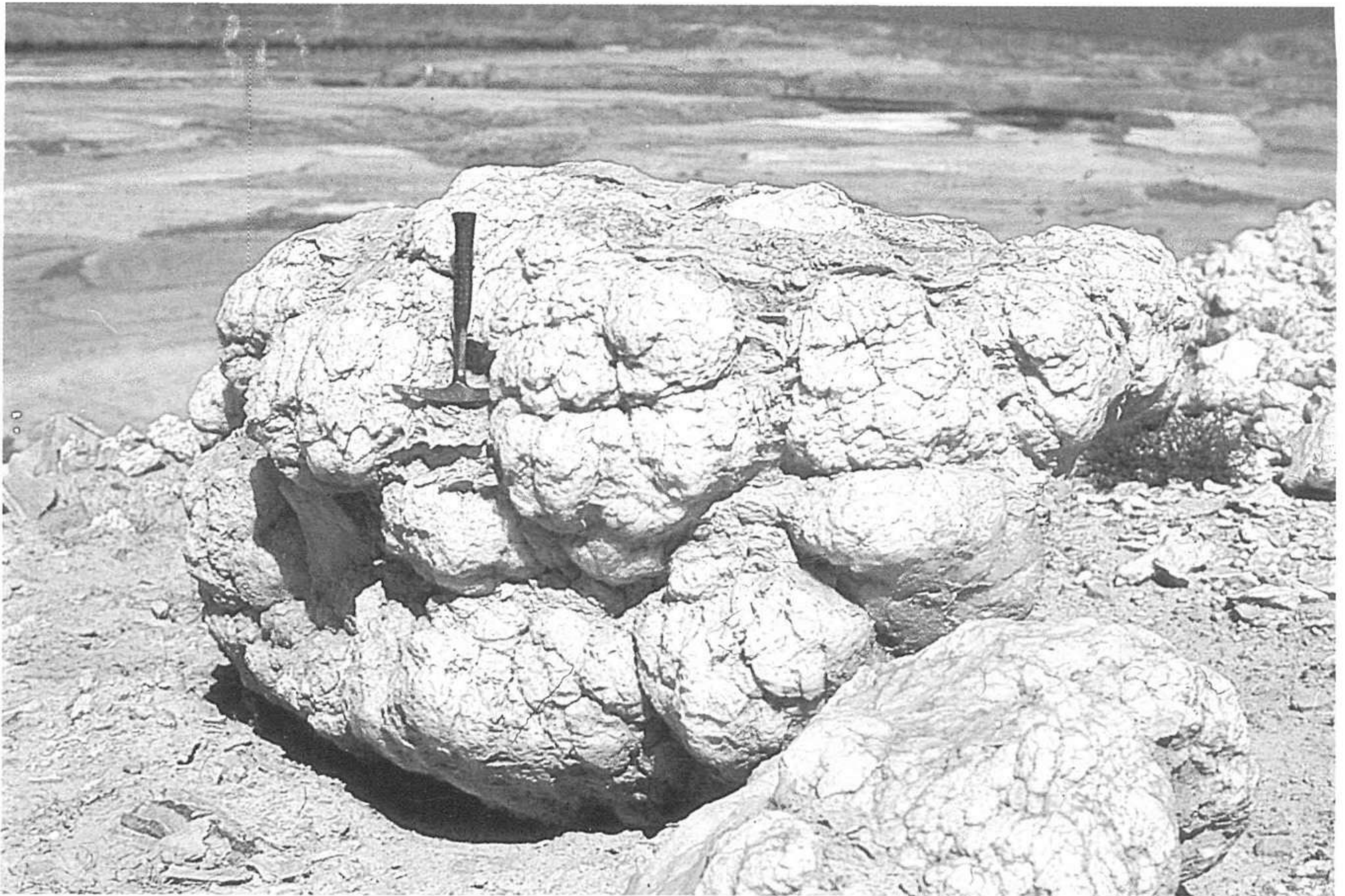


Fig. 4. Aspecto morfológico del alabastro variedad «buñuelo».

color (generalmente, blanco), etc.— le confieren unas peculiares características ornamentales y que son los motivos por los que se comercializa.

En España, la existencia de ambos tipos de alabastro se circunscribe a las áreas geológicas donde se enclavan los depósitos tanto de mármoles y calizas marmóreas como de yesos (fig. 1).

El único alabastro calcáreo que se comercializa en la Península es la variedad que se conoce como el nombre de «Falsa Ágata» (fig. 2), que se encuentra en las sierras de Parapanda y de Madrid, dentro de la provincia de Granada.

Por su parte, el alabastro yesoso que se explota en la actualidad en España se encuentra en el Valle del Ebro, entre las localidades de Fuentes de Ebro, Azaila y Albalate del Arzobispo.

La Sociedad Navarra para el Desarrollo del Alabastro (SONADAL), con sede en Cintruénigo, comercializa el alabastro yesoso bajo dos denominaciones: *Alabastro de Asia o Transparente* (fig. 3), que compagina la translucidez semejante a un vidrio con la textura natural del mineral, y otra llamada *Alabastro de Buñuelo*, cuyos bolos recuerdan a dichos productos de repostería y es menos translúcido (fig. 4). Sus precios a pie de cantera son claramente distintos y así mientras el alabastro transparente se cotiza a unas 30 pta./kg, la variedad buñuelo se vende a 10 pta./kg.

Hoy en día, en el campo de la geología y más concretamente en el sector de las rocas y los minerales industriales, el concepto «alabastro», en sentido estricto, se aplica exclusivamente a la variedad criptocristalina del yeso, es decir, al alabastro yesoso, y éste es el significado que de ahora en adelante se dará a entender en el artículo, siendo recomendable, cuando el caso lo requiera, adjuntar el calificativo correspondiente a la palabra, con objeto de dar a conocer la composición mineralógica con que está hecho el objeto u obra escultórica en cuestión.

Entre los egiptólogos<sup>8</sup>, por tradición, es muy frecuente utilizar la palabra alabastro escuetamente para designar los vasos de calcita que albergaban los ungüentos en la antigüedad. Precisamente Myers<sup>9</sup> reseña que, durante una gira de los tesoros del faraón Tutankhamon por los Estados Unidos, pudo reconocer que algunos de los objetos nombrados como alabastro eran en realidad de naturaleza calcítica.

El autor de este artículo ha podido comprobar también que la mayoría de los vasos egipcios que se exponen al público en las salas del Museo Arqueológico Nacional de

<sup>8</sup> HESTER, T. y HEIZER, R., op. cit., p. 60.

<sup>9</sup> MYERS, B. M.: «Forms and attributes of gypsum», *Lapidary Journal*, 1981, 35, pp. 572-577.



Madrid (fig. 5) catalogados como alabastro poseen una composición mineralógica de calcita (según observación de «visu»), por lo que sería recomendable añadir el adjetivo «calcáreo» correspondiente a la palabra y no poner bajo la misma denominación a otras obras escultóricas, expuestas también en el Museo, como por ejemplo, y entre otras, la Dama Sentada de Galera (Granada), el sepulcro de Doña Constanza de Castilla (siglo xv) y la estatua orante de su abuelo, el rey Pedro el Cruel (fig. 6), de comienzos del siglo xvi, que sí son en verdad de alabastro (yesoso).

Un ejemplo significativo más de la confusión existente acerca del concepto de la palabra alabastro se aprecia al contemplar lo que expresa el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua<sup>10</sup>, mezclando para su descripción dos mineralogías diferentes, la calcita (mármol), por un lado y el yeso, por otro.

Esta doble nomenclatura mineralógica del alabastro así como los otros calificativos que se le aplican en el Diccionario pueden tener su explicación atendiendo a las referencias existentes en el Evangelio, dado que este mineral ornamental alcanzó unas altas cotas de prestigio en aquellos tiempos.

Existen constantes referencias en los libros sagrados, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, acerca de la palabra alabastro y de las vasijas que con dicho mineral se hacían (conocidas como alabastrones en el argot arqueológico), y que se empleaban para albergar los ungüentos relacionados con las actividades lavatorias de la época. Precisamente, en la Biblia (San Marcos, 14:3) se puede leer que Jesús fue ungido con ungüentos encerrados en cajas o frascos de alabastro. Y en el Cantar de los Cantares (5:14-15) la esposa, describiendo a su amado, hace referencia a este mineral industrial ornamental con estas palabras: «Sus manos son anillos de oro / guarnecidos de piedras de Tarsis / Su vientre es una masa de marfil / cuajada de zafiros / Sus piernas son columnas de alabastro / asentadas sobre basas de oro puro / Su aspecto es como el Líbano / gallardo como el cedro.»

Pequeñas botellas de alabastro llamadas «lacrimatorios» que portaban las plañideras, eran colocadas también en las tumbas<sup>11</sup>, que frecuentemente contenían sarcófagos labrados en alabastro, de procedencia egipcia oriental<sup>12</sup>. Incluso los recipientes de alabastro eran utilizados, en los ritos funerarios del Antiguo Egipto, como preservadores

<sup>10</sup> «Alabastro» (del latín alabaster-tri y éste del griego ἀλαβαστρος): 1 Mármol traslúcido, generalmente con visos de colores. 2 Alabastro yesoso. 3 Vaso de alabastro sin asas en que se guardaban los perfumes. *Oriental*. El muy traslúcido y susceptible de hermoso pulimento. *Yesoso*. Aljez compacto y transluciente. Se emplea en baldosas para habitaciones y las variedades más puras, en objetos de adorno.

<sup>11</sup> En el libro de ENRICO FIUMI: *La manifattura degli alabastrì, Nistri-Lischi Editori*, 1940 (en la 2.<sup>a</sup> edición, 1980), 112 p., se puede leer, en la p. 31, que el objeto más antiguo en alabastro yesoso de que se tiene conocimiento en Italia es un lacrimatorio encontrado en una tumba etrusca atribuida al siglo v a. de C. (Museo Arqueológico de Florencia).

<sup>12</sup> En la p. 5 del libro de YOUNG, J., op. cit.

de vísceras<sup>13</sup> u otros órganos del difunto, dada la creencia de frialdad (¿mármol?) que dicho mineral industrial tenía.

En cuanto al calificativo «oriental» que describe el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, e incluso la denominación comercial «Asia» adoptada por SONADAL, hay que ser muy precavido al utilizarla, ya que, como señala Cecchella<sup>14</sup>, es una roca marmórea con estructura fibroso-radiada y zonado-concéntrica (alabastro ónice). Precisamente Plinio<sup>15</sup> considera el alabastro como una variedad más del mármol e incluso de la lectura de sus escritos se desprende que esté mezclando las dos mineralogías (calcita y yeso) cuando hace referencia a la gran cantidad de variedades de mármoles<sup>16</sup> (duros y blandos) que existen y aún cuando describe el resplandor de las estatuas<sup>17</sup> que surge del mármol con que están hechas, que más bien sería propio del alabastro yesoso, por lo del resplandor.

En otros capítulos de su obra<sup>18</sup>, Plinio describe una serie de piedras blandas que, por la descripción que efectúa, encajan perfectamente con el concepto de alabastro yesoso, es decir, fácil trabajado con sierras dentadas y propias para recintos interiores a resguardo de la intemperie, que las desmorona.

La translucidez del alabastro (yesoso) es una de sus cualidades más apreciadas como mineral ornamental y no pasó inadvertida a los numerosos artistas que lo labraron en la antigüedad. En los alrededores de Volterra se extrae un alabastro traslúcido en tanto grado que incluso Nerón lo mandó emplear para construir un templo a la Fortuna, con la particularidad de que carecía de ventanas. Esta referencia la cita Plinio<sup>19</sup> como sigue: «En tiempo de Nerón Emperador fue hallada en Capadocia vna piedra dura como mármol, blanca y transparente, aun también por la parte que tenía venas rubias, y por esto llamada phengites de su efeto. Con esta estaba edificado el templo de la Fortuna, a la qual llaman Seya, consagrada del rey Seruio, que la rodeó con su palacio de oro, y así cerradas las puertas entre día, auia allí vn resplandor, y claridad de vn sol, no de otra suerte que si reberuerara de piedras especulares, como con luz encerrada y no embiada de otra parte.»

<sup>13</sup> FORBES, R. J.: *Chemical, culinary, and cosmetic arts.*, en *A History of Thecnology*, vol. I: From Early Times to Fall of Ancient Empires, *Oxford University Press*, E. d. s. (1954) (1.<sup>a</sup> edición), pp.238-298.

<sup>14</sup> CECHELLA, A.: *L'industria dell' allabastro. Problemi e prospettive*. Pisa, 1977, 110 p.

<sup>15</sup> En el cap. VIII del libro XXXVI de CAYO PLINIO SEGUNDO, op. cit., se dice: «A esta piedra (se refiere al mármol ónice) llaman algunos alabastro, la qual labran para vasos de vnguentos preciosos...»

<sup>16</sup> En el cap. VII del libro XXXVI de CAYO PLINIO SEGUNDO, op. cit.

<sup>17</sup> En las pp. 666 y 670 del libro XXXVI de CAYO PLINIO SEGUNDO, op. cit.

<sup>18</sup> En el cap. XXII del libro XXXVI de CAYO PLINIO SEGUNDO, op. cit., el talco, variedad esteatita, podría estar aquí también representado.

<sup>19</sup> En la p. 685 del libro XXXVI de CAYO PLINIO SEGUNDO, op. cit.





Fig. 7. Dama sentada de la necrópolis de Galera (Granada) (arte ibérico. Museo Arqueológico Nacional).

Esta última referencia es también comentada por el Padre Juan Evsevio en sus escritos<sup>20</sup>.

#### ANTECEDENTES HISTORICOS EN EL USO DEL ALABASTRO

Dentro de este apartado, se ha pretendido, siempre bajo el criterio subjetivo del autor y filtrando en lo posible las fuentes de información tratadas, tanto gráficas como escritas, el seguimiento de los orígenes del empleo del alabastro (yesoso) a lo largo de la Historia de la Humanidad, teniendo en cuenta que el sentido mineralógico de la palabra se va perdiendo a medida que retrocedemos en la escala del tiempo.

Remontándonos a los albores del pasado (5.000 años a. de C.), podemos encontrarnos en las culturas neolíticas indicios de la utilización del alabastro por parte de la población<sup>21</sup>. En concreto, en Egipto tanto las culturas Fayum como la Tasa emplearon paletas de alabastro para pulverizar y mezclar los pigmentos con los que practicaron

<sup>20</sup> PADRE JUAN EVSEVIO, op. cit.

<sup>21</sup> En las pp. 203-204 del tomo I de *Historia de la Humanidad*, Editorial Planeta, 3.ª edición, febrero 1977.

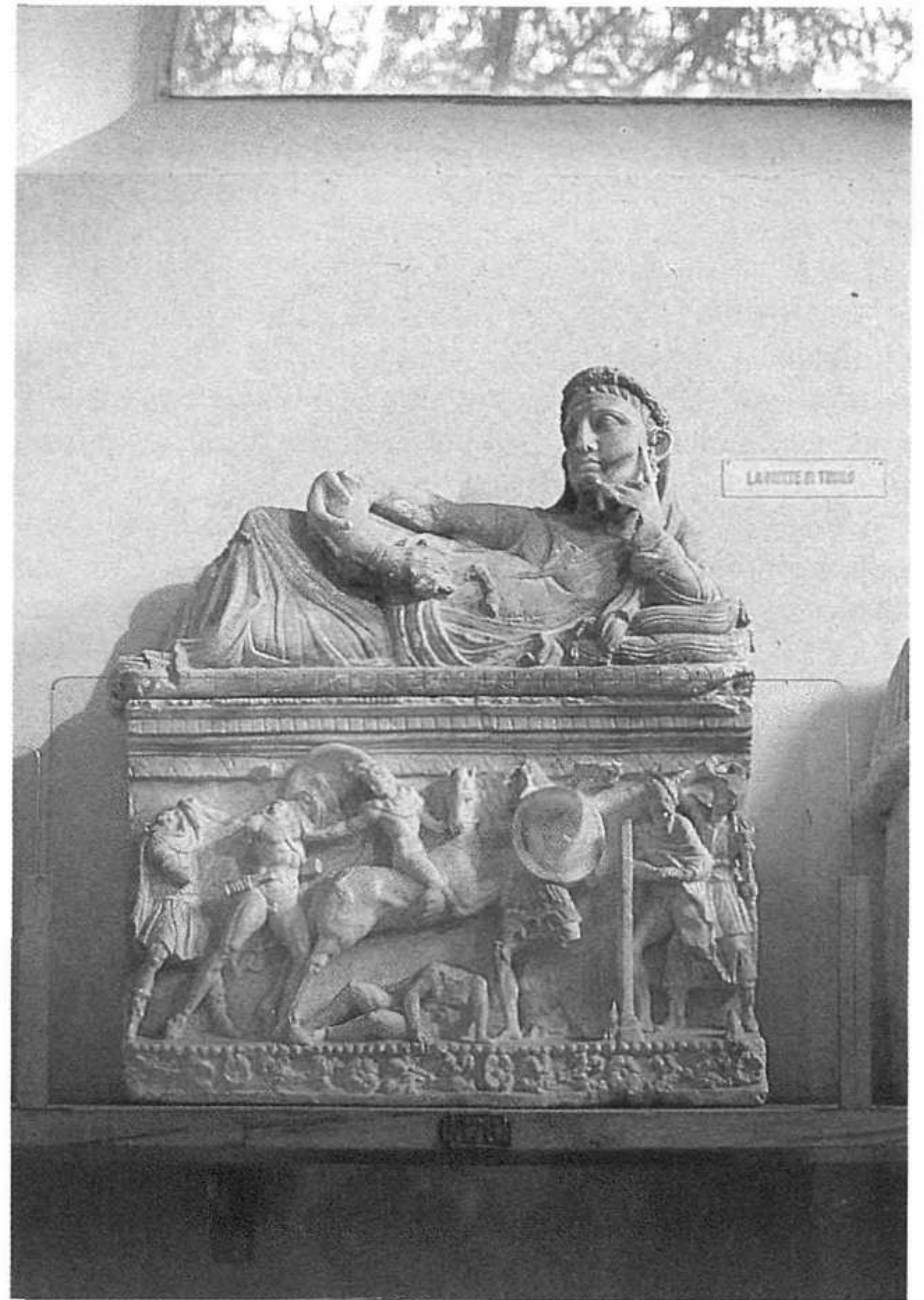


Fig. 8. Urna cineraria etrusca labrada en alabastro. (Museo Guarnacci, Volterra.)

la técnica de pintarse los ojos. Aquellos utensilios, que incluso eran construidos con otros materiales como pizarra y caliza, estaban labrados por el anverso y por el reverso con motivos épicos de conquista y, por sus dimensiones (60 cm de largo), parece ser que tenían más importancia que la de meros objetos de tocador<sup>22</sup>.

Posteriores generaciones de artesanos egipcios trabajaron profusamente el alabastro, realizando jarrones y botellas para ungüentos y perfumes, copas, vasos<sup>23</sup> y esculturas funerarias. Ejemplo significativo de estas últimas es la de la reina Heterereferes, madre del faraón Keops, que fue inmortalizada en un sarcófago de alabastro blanco<sup>24</sup> hace unos 2500 años a. de C.

El arte sumerio y neosumerio también buscó su inmortalidad en la utilización del alabastro y se conservan, entre otras, obras como la estatua del intendente de la ciudad de Mari, Ebih-il (Museo del Louvre), la estatua

<sup>22</sup> PIJOAN, J.: *Historia del Arte*, Salvat Editores, 1970, tomo 1.

<sup>23</sup> En la pág. 105 del trabajo de CATON-THOMPSON G. and GADNER, E. W.: *The Desert Fayum*, *The Royal Antropological Institute of Great Britain*, 1934, 2. vol., se puede leer que en la ciudad de Umm-es-Sawan se descubrieron 3.233 muestras de vasos sin estar totalmente terminados.

<sup>24</sup> MYERS, B. M., op. cit.



de la Sacerdotisa y la de Ur-Nina, ambas en el Museo Nacional de Damasco, que datan de la primera mitad del tercer milenio. También, en el Museo de la Universidad de Pennsylvania, se puede contemplar la obra «Cabeza Femenina», tallada en alabastro, del arte neosumerio (2100 años a. de C.), procedente de Ur<sup>25</sup> (Mesopotamia).

Los asirios también emplearon el alabastro en motivos arquitectónicos, y en las ruinas de Nínive, cuyos días gloriosos acontecieron entre los años 705-720 a. C., se pueden contemplar los decorados de puertas con cipos y el revestimiento de las paredes con estelas en los numerosos palacios que se descubrieron.

Un antiguo palacio, que ya existía en Nínive, fue arrasado completamente por Senaquerib para construir uno nuevo en el mismo emplazamiento y sus palabras dicen: «La plataforma del palacio la hice mayor y con grandes piedras protegí sus partes altas. Cámaras de oro y plata, cristal de roca, alabastro y marfil, labré para habitación de mi dios y señor. Piezas de cedro, ciprés, pino y maderas de Sindai con gruesas barras de bronce —sigue diciendo Senaquerib— coloqué en las puertas y en las cámaras de habitación dejé aberturas como ventanas altas. Grandes colosos de alabastro, llevando la tiara y con varios pares de cuernos, puse a cada lado de las puertas.»

Sabido es que los fenicios fueron célebres por su habilidad como comerciantes y en la preparación de perfumes, de los que exportaban grandes cantidades envasados, siendo la materia prima de dichos envases el alabastro.

El carácter mercader de los fenicios se manifestó en España con la introducción de abundantes vasos y otras estatuillas, encontrados en diversas necrópolis, como la Dama Sentada de Galera (Granada) (fig. 57, Museo Arqueológico Nacional), tallada en alabastro y procedente<sup>26</sup>, lo más probablemente, de una zona tan rica en este mineral industrial como fue el delta del Nilo e incluso Siria.

Los etruscos utilizaron ampliamente el alabastro para sus actividades funerarias (urnas y sarcófagos), sobre todo a partir del siglo IV a. de C.<sup>27</sup>, teniendo en cuenta que en ciertas áreas de sus asentamientos, como Volterra y sus alrededores hacia la costa tirrena, existían y existen depósitos de alabastro de una gran translucidez y son constantes los vestigios arqueológicos acerca de su extracción tanto en minería a cielo abierto como en labores subterráneas. Se puede decir que en la producción de urnas cinerarias Volterra fue el centro principal empleando alabastro, Chiusi en la utilización de terracota y Perugia en el uso del travertino (toba)<sup>28</sup>.

Sarcófagos de alabastro pueden ser contemplados en el Museo Arqueológico de Florencia y en el Museo de Tarquinia. Por su parte, las urnas cinerarias, que se empleaban para albergar las cenizas del difunto, reproducen el semblante del muerto en actitud yacente, sosteniendo con una de sus manos la patena que contiene el óbolo para

pagar a Caronte, junto con imágenes alegóricas de la mitología griega o escenas cotidianas (fig. 8). En el Museo Etrusco Guarnacci de Volterra se conservan unas 351 urnas cinerarias de alabastro (todas de la época Etrusco-Romana de los siglos IV al I a. de C.), y en otros museos, como el Museo Arqueológico de Florencia, el Museo Vaticano, el Museo del Louvre de París y el Museo Británico de Londres, se pueden admirar también urnas cinerarias de alabastro.

Las culturas griegas y romanas trabajaron el alabastro de manera esporádica, dado que utilizaron el mármol como roca ornamental preferente para sus inclinaciones creativas, y así fue usado, sobre todo, en la elaboración de vasijas y ánforas para guardar perfumes.

El alabastro calcáreo (ónice u oriental) fue, sin embargo, ampliamente empleado por estas culturas y entre los romanos, por ejemplo, era muy apreciada la variedad de color miel, siendo considerada la variedad blanca como defectuosa.

En Knossos (Creta), la famosa capital del rey Minos, se han podido encontrar objetos tallados con alabastro, al igual que en otros lugares de aquella isla. Cabe citar la sala de las columnas del palacio de Harfia Triada, donde se conservan sus bancos tallados en bloques de alabastro<sup>29</sup>.

Durante el Medievo (desde el siglo I hasta comienzos del Renacimiento), la utilización del alabastro decayó notablemente, siendo algunos de los motivos<sup>30</sup> el afianzamiento del cristianismo y el no usar urnas u otros motivos funerarios junto con la fragilidad y la alterabilidad que presentaba el alabastro, que no estaba en consonancia con la concepción severa y mística que poseía el arte en aquellos tiempos.

El uso del alabastro en el campo de las bellas artes resurgió paulatinamente a partir de los siglos XIV, en Inglaterra, y XVI, en Volterra (Italia), principalmente. En España también existen obras escultóricas en alabastro datadas, sobre todo, entre estos siglos.

En Inglaterra, evidencias históricas y geológicas confirman que las áreas de Castle Hayes-Fauld (Staffordshire) y de Chellaston (Derbyshire) fueron las principales suministradoras de bloques de alabastro de unas ciertas dimensiones mínimas<sup>31</sup> (bloques de aproximadamente 4 ton. o de 2 × 1 × 1,3 m) para la realización de las tumbas propias de la época con dos efigies, mientras que los bloques de alabastro de tamaño más reducido, útiles en la elaboración de pequeños paneles-retablo y otras esculturas, se extrajeron, entre otros lugares<sup>32</sup>, en Red Hill (Nottinghamshire), en Burton-on-the-Wolds (Leicestershire), en la costa de Somerset y en Yorkshire. La más antigua efigie inglesa<sup>33</sup> que se conoce labrada en alabastro pertenece a sir John de Handbury, muerto en Staffordshire alrededor del año 1300.

El alabastro inglés pertenece al período Triásico (2--

<sup>25</sup> PIJOAN, J., op. cit.

<sup>26</sup> En la p. 164 del tomo I de la colección *Tierras de España, Andalucía*, de JOSE GUERRERO LOVILLO, Edit. Fundación March-Noguer, 1980.

<sup>27</sup> CECHELLA, A., op. cit.

<sup>28</sup> ENRICO FIUMI, op. cit.

<sup>29</sup> MOTINOT, R., op. cit.

<sup>30</sup> CECHELLA, A., op. cit.

<sup>31</sup> FIRMAN, R. J.: A geological approach to the history of english alabaster, *The Mercian Geologist*, 1984, 9, pp. 161-178.

<sup>32</sup> FIRMAN, R. J., op. cit.

<sup>33</sup> YOUNG, J., op. cit.



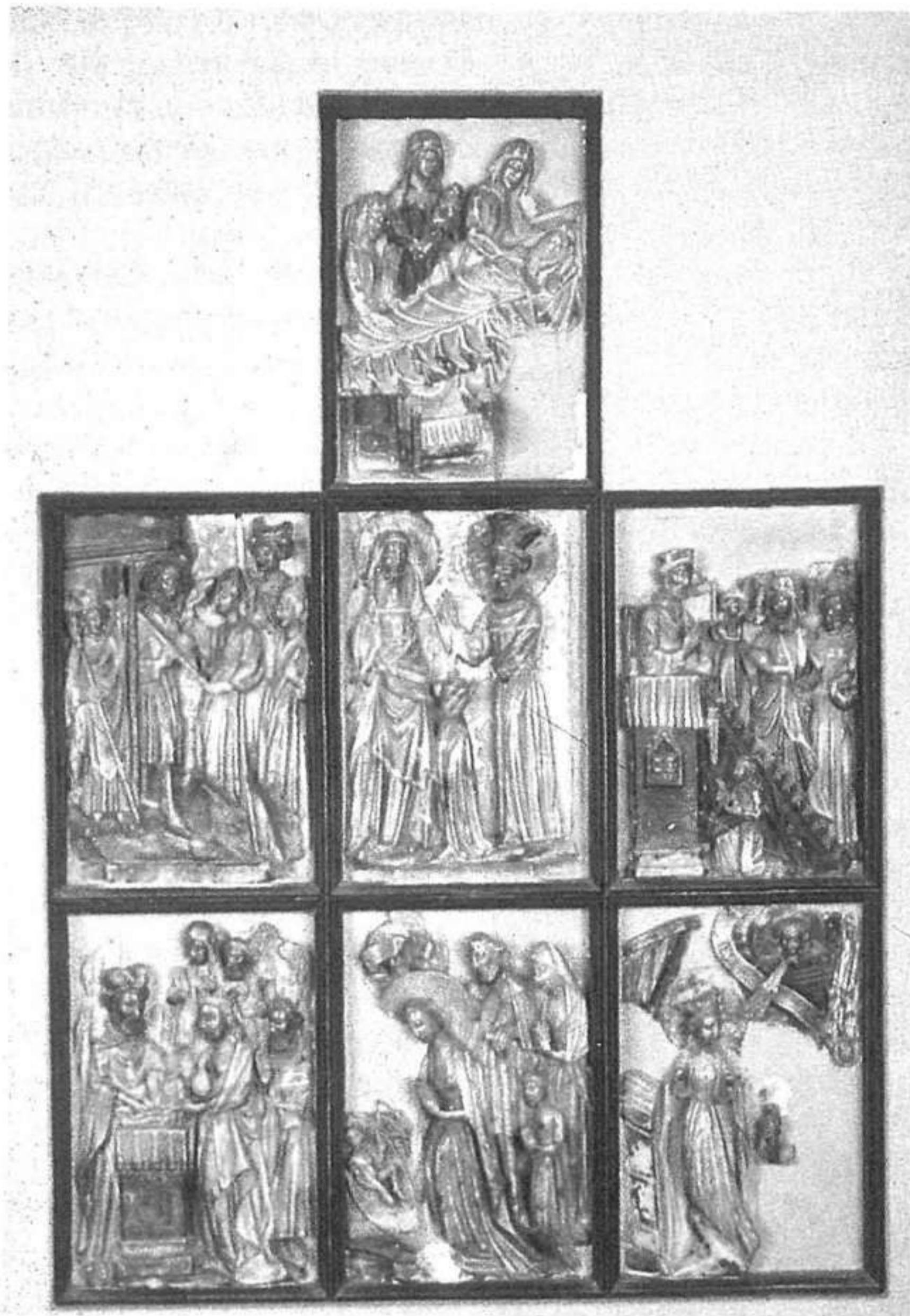


Fig. 9. Ejemplo de alabastro inglés (retablo de la Vida de la Virgen), procedente de la Iglesia de Santa María de la Vieja, de Cartagena, y que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional. Dimensión total: 1,3 × 0,88 m.

millones de años), salvo el que se extrajo en los alrededores de Yorkshire, que pertenece al período Pérmico (250 millones de años), existiendo además características texturales y de coloración diferenciables<sup>34</sup> entre el alabastro del SW de Inglaterra (área de Somerset) y el que se encuentra en el área denominada «East Midlands» (Chellaston y sus alrededores).

La identificación de las obras de arte inglesas labradas en alabastro, según una comunicación personal del señor Young (Universidad de Nottingham), tuvo su inicio a partir del año 1880 por parte del erudito Sir John Hope, continuando su labor, a principios de este siglo, el Dr. P. Nelson. Las publicaciones del Dr. Nelson fueron muy numerosas y estaban basadas en la amplia colección de obras de arte que él mismo poseía. Esta colección fue adquirida en 1926 por el Dr. Hildburgh, quien continuó aumentándola. En 1946, este doctor hizo una donación de sus alabastros al Victoria and Albert Museum de Londres, existiendo en la actualidad un catálogo —realizado

<sup>34</sup> FIRMAN, R. J.: Research in progress alabaster update, *The Mercian Geologist*, 1989, 12, pp.63-70.

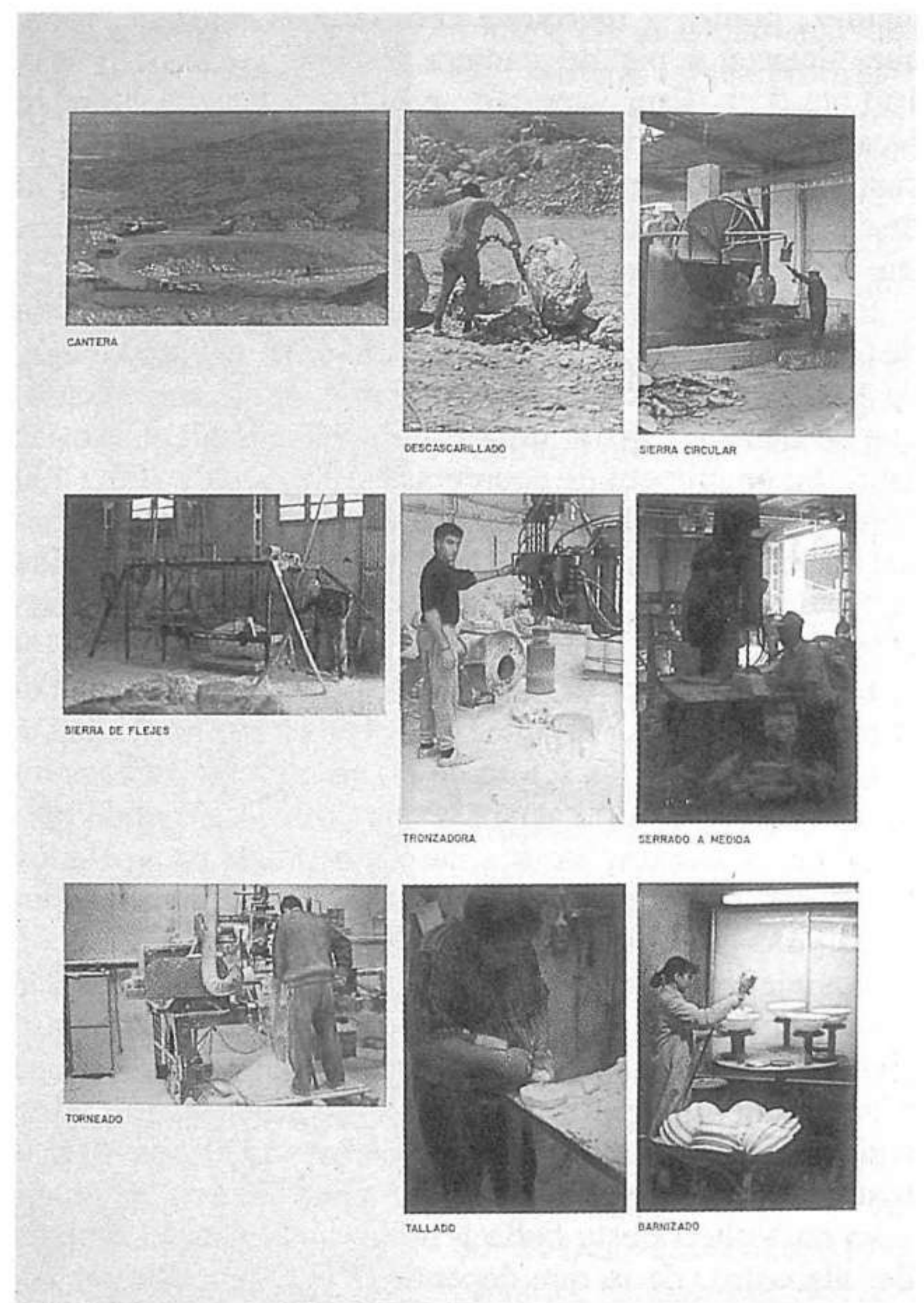


Fig. 11. Láminas fotográficas que muestran el proceso de tratamiento del alabastro para la obtención del producto comercial final, desde su extracción en la cantera hasta las distintas operaciones mecánicas de elaboración.

por la Dra. Cheetham<sup>35</sup> — de esta colección y de otros trabajos de procedencia inglesa labrados en alabastro que se encuentran dispersos por diversos países, entre otros, Islandia, Alemania, Francia, Italia y España<sup>36</sup> (fig.9).

En Volterra se produce un nuevo auge en la utilización del alabastro a partir del siglo XVI, cuya tradición y la solera de los trabajos de sus artesanos perduran aún en la actualidad.

El subsuelo volterrano es rico en alabastro (formado durante el Mioceno entre 26 y 7 millones de años) y entre las muchas variedades que hay catalogadas<sup>37</sup> destaca la denominada «scaglione», que muy bien podría ser considerada como «el oro del alabastro», tanto por su trans-

<sup>35</sup> CHEETHAM, F. W.: English medieval alabasters, with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum, Oxford, 1984.

<sup>36</sup> ALCOLEA, S.: Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo de catalogación, *Archivo Español de Arte*, 1971, XLIV, pp.137-153.

<sup>37</sup> El alabastro italiano tiene, entre otras, las siguientes variedades: scaglione, ágata, bardiglio, cinerino, gabbro y pietra gialla, según CECHELA, A., op. cit.



lucidez, pureza y morbidez como por el elevado precio que alcanza a pie de cantera (en la actualidad, unas 160 pta./kg). Esta variedad se extrae subterráneamente («cava Marmolaio»), con galerías de recorridos intrincados que alcanzan decenas de kilómetros, en la localidad de Castellina Marittima. La producción anual del alabastro «scaglione» alcanza las 300 ton/año.

En el trabajo de Motinot<sup>38</sup>, se puede leer que la cantera de Castellina tenía, a finales del siglo XIX, una producción de 4.000 quintales de alabastro blanco y algo amarillento, que se vendía a razón de 15 libras el quintal, y que las fábricas, en número de cuarenta, empleaban de 300 a 400 obreros. En 1871, la exportación desde el puerto de Liorno del alabastro voltemano se elevó a 7.376 quintales, siendo la facturación del alabastro trabajado por valor de unas 600.000 libras.

Las dimensiones de los bloques de alabastro (morfología nodular) (fig. 10) que se extraen en Volterra oscilan entre los 30 cm y los 1,5 m de diámetro (con pesos entre los 5 kg y los 1.000 kg, por término medio), siendo preciso, en la mayoría de los casos, efectuar un «pelado» externo al meganódulo extraído para eliminar las impurezas yeso-arcillosas que lo recubren.

Los elevados costes de extracción del alabastro en la región volterrana y las constantes fluctuaciones comerciales del mercado han hecho que hoy en día exista una representativa importación del alabastro español (alrededor de 5.000 ton. en 1989), de más fácil beneficio a nivel de cantera y de indudable calidad, que mantiene viva en Volterra esta bella y noble tradición del labrado del alabastro, de la que depende la economía de un 60-70% de sus 15.000 habitantes. Hay una expresión de la ciudad muy significativa que dice: «Volterra... es Alabastro».

España posee un riquísimo patrimonio artístico labrado en alabastro, preferentemente de estilo gótico, cuya ubicación geográfica va ligada, en líneas generales, a la existencia en sus proximidades de depósitos de yesos. Así, por todo el NE peninsular, principalmente en las comunidades autónomas de Navarra, La Rioja, Aragón y Cataluña, y en las provincias de Burgos, Guadalajara y Toledo, entre otras, se pueden contemplar obras escultóricas (sepulcros y retablos fundamentalmente) de los siglos XV y XVI talladas en alabastro.

La Cuenca del Ebro constituyó una de las fuentes principales de suministro de alabastro para los distintos escultores que optaron por el mismo en sus obras. Entre aquéllos, cabe citar a Damián Forment, que profesó un gran aprecio por este mineral industrial, y de los numerosos retablos que ejecutó hay un gran porcentaje de ellos labrados en alabastro, siendo los más significativos el retablo mayor de la Basílica del Pilar, el de la catedral de Huesca, el del monasterio de Poblet (Tarragona), el de San Nicolás (Velilla de Ebro, Zaragoza) —destruido durante la Guerra Civil Española— y el de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) —solamente el zócalo—.

El retablo mayor de la catedral de la Seo (Zaragoza)

también está realizado en alabastro por los escultores Pere Johan y Hans Piet D'anso, existiendo, además, dentro de aquélla, otras obras escultóricas ejecutadas con el mismo material, como el sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna, tallado por Pedro Moragues, y el retablo de San Miguel, obra de Juan de Ancheta.

La portada plateresca de la iglesia de Santa Engracia, también en Zaragoza, está magníficamente trabajada en alabastro y es obra de los escultores Gil de Morlanes, padre e hijo, y concluida hacia 1516.

En Calatayud (Zaragoza), destaca también otra obra plateresca singular, en la colegiata de Santa María, labrada en alabastro.

La catedral de Jaca (Huesca), asimismo, cuenta con un retablo (La Trinidad) hecho en alabastro, concebido por Juan de Ancheta. Y en la iglesia parroquial de Escatrón (Zaragoza), se halla un retablo de estilo plateresco, del siglo XVI, obra del maestro Esteban, que tuvo su emplazamiento inicial en el monasterio de Rueda, situado en las cercanías de aquel pueblo, que, durante el período de la Desamortización de Mendizábal, fue requisado y trasladado a su lugar actual.

En la Cartuja de Miraflores (Burgos), y labrados en alabastro, merece la pena contemplar los sepulcros del rey Juan II y de su esposa Isabel de Portugal y el del infante don Alfonso, ambos obra de Gil de Siloé, que conforman un trabajo escultórico de elaboración propia de un orfebre, que atestiguan las posibilidades técnicas de trabajado del alabastro, que no están presentes en ningún otro tipo de roca o mineral industrial ornamental de la Naturaleza.

En la provincia de Guadalajara, parece que existió una importante escuela escultórica<sup>39</sup> a finales del siglo XV y principios del XVI que trabajó abundantemente el alabastro (sepulcros, sobre todo), teniendo en cuenta las canteras existentes en Aleas, Fuencemillán, Cogolludo, Jadraque, etc.

La materia prima de algunas de las obras más importantes de la escultura funeraria española procede de aquellas canteras y se pueden citar, por ejemplo, el sepulcro de D. Martín de Vázquez de Arce (el Doncel de Sigüenza), el sepulcro de don Alvaro de Luna (1489) (en la catedral de Toledo) y el mausoleo del arzobispo Fernando de Valdés Salas (Salas, Asturias), obra finalizada en 1582 por Pompeo Leoni en Guadalajara, y trasladada<sup>40</sup> desde esta ciudad hasta su actual emplazamiento en Salas un año después.

Se podría seguir enumerando otras obras escultóricas en alabastro dispersas por España de estilo gótico y en lugares tan dispares y geológicamente sin indicios del mineral por los alrededores como Avila, Cáceres, San Vicente de la Barquera (Cantabria), etc., pero no es éste el cometido del artículo, y lo que sí hay que destacar es el elevado interés que poseyó el alabastro en aquella época como material para la escultura religiosa y funeraria.

<sup>39</sup> LÓPEZ TORRIJOS, R.: Datos para una escuela de escultura gótica en Guadalajara, *Wad al-Hayara*, 1978, n.º 5, pp. 103-114.

<sup>40</sup> LLANO ROZA, de A.: Bellezas de Asturias, *Edit. Exc. Dip. Prov. de Oviedo*, 1928, 542 p.

<sup>38</sup> MOTINOT, R., op. cit.



## USOS DEL ALABASTRO EN LA ACTUALIDAD

El alabastro, por sus propiedades físicas y composición mineralógica, es un mineral típico para la ornamentación de interiores, a resguardo de la intemperie u otros agentes atmosféricos. Así, por su escasa dureza, puede ser fácilmente dañado por la acción humana; por calentamiento, a partir de los 80° C, va perdiendo agua y se transforma en el producto comercializado como «escayola»; y, finalmente, por su relativamente fácil solubilidad en agua, tiende a desmoronarse.

Las propiedades físicas más importantes del alabastro son su translucidez y baja dureza, que determinan su empleo actualmente en la fabricación de apliques y paneles de recubrimiento, aprovechando sus inmejorables cualidades de difusor de la luz, y en la creación de variados objetos decorativos, que pueden alcanzar la categoría de arte cuando son labrados por manos artesanas.

Ciñéndonos a España, hoy en día, el alabastro se trabaja fundamentalmente, con producciones regulares, en Cintruénigo (Navarra) y en Sarreal (Tarragona), estando las canteras de extracción concentradas en el área de Quinto de Ebro (Zaragoza) y Azaila (Teruel). Y, haciendo una comparación con el alabastro inglés e italiano, se podría decir, a grosso modo y a nivel de producción, que Cintruénigo es en España lo que Nottingham fue en Inglaterra y Volterra es en Italia, y, en el ámbito de extracción, en las canteras (implicando el alabastro de mayor calidad), el término municipal de Azaila es lo que Chellaston fue en Inglaterra o Castellina Marittima es en Italia.

Otra manera de comercializar hoy el alabastro es mediante un proceso artificial, en el que los resultados no son tan espectaculares como los que se obtienen trabajando la materia prima natural. Para ello, se muelen los fragmentos sobrantes del material labrado hasta un polvo muy fino ( $< 75 \mu\text{m} = \text{micras}$ ), que será mezclado con un aglomerante-cola, para posteriormente, o bien ser vertido en moldes previamente preparados o bien ser torneado manualmente. Los productos obtenidos mediante este procedimiento, conocidos como alabastrina, pierden translucidez y ganan en porosidad, con la consiguiente reducción de peso de las piezas.

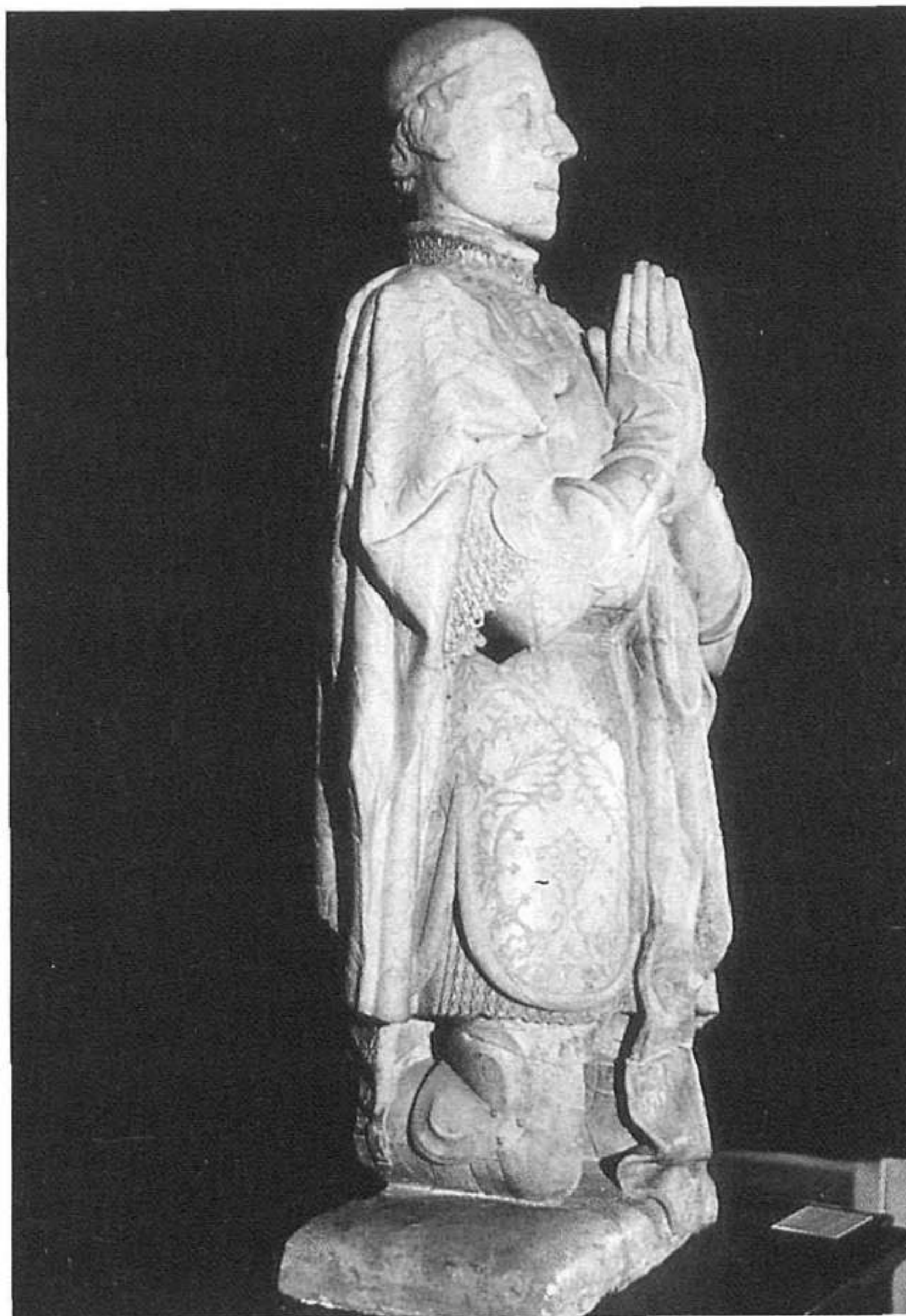


Fig. 6. Estatua orante, labrada en alabastro, del rey Pedro I de Castilla (El Cruel), de principios del siglo XVI (Museo Arqueológico Nacional). Dimensiones: 1,435 × 0,70 × 0,33 m.

Otra peculiaridad más de este mineral industrial ornamental es su favorable predisposición a ser teñido, hecho frecuentemente observable en las obras de arte polícromas conservadas del pasado.

En la fig. 11 se pueden contemplar algunos de los distintos procesos que sufre el alabastro desde que se extrae en la cantera hasta su comercialización final.

Primeramente, una vez extraído el megánodulo del alabastro (de entre 40 cm hasta 1,5 m de diámetro) se procede a su apilamiento en la plaza de la cantera y se efectúa su «pelado» o «descascarillado» (fig. 11), es decir, la eliminación de la costra externa que recubre al bolo y que está constituida por margas, calizas, arcillas u otros materiales, lo que origina un aprovechamiento del nódulo entre un 25 y un 60 %. Una vez realizado este proceso, los bolos de alabastro están listos para su carga en camiones y su envío a los centros de producción.

El rendimiento kg/hombre/hora está relacionado con el tamaño de los nódulos, la recristalización del alabastro

y las impurezas, pudiendo oscilar entre los 250 kg/H/h para bajos rendimientos y los 300 kg/H/h en condiciones favorables.

En las plantas o talleres de elaboración se realiza el serrado de los bolos de alabastro por medio de sierras semejantes a las utilizadas en carpintería, con flejes de acero dentado sin fin, sierras de vaivén y de discos adiamantados, con un gran diámetro de corte (fig. 11). Mediante las tronadoras, que actúan a modo de un pequeño sondeo de amplio radio de perforación, se obtienen cilindros de alabastro conocidos vulgarmente como «pesetas».

El torneado se efectúa manualmente o bien con tornos automáticos para conseguir una producción homogénea, realizándose un ligero pulido o lijado de las superficies de las piezas para evitar las asperezas.

La labor de tallado se realiza manualmente por el artesano, que, con perforadores firmemente asidos contra su cuerpo o bien suspendidos en el aire mediante un hilo o cuerda, según el tamaño de la obra a tallar, da forma y crea espacio a la piedra de alabastro.

Por último, el barnizado de las piezas proporciona una capa de protección a las mismas a la vez que resalta la translucidez intrínseca del alabastro. Se realiza en unas





■ Alabastro calcáreo (Falsa Ágata). Prov. de Granada



▲ Alabastro yesoso. Area de explotaciones activas. Prov. de Zaragoza/Prov. de Teruel

Fig. 1. Distribución geográfica de los depósitos existentes en España de: A) Mármoles y calizas marmóreas, y B) Yesos (según los datos del fondo documental del ITGE).

salas acondicionadas al efecto, dada la toxicidad del barniz, donde los objetos a barnizar se sitúan en unas plataformas giratorias (fig. 11). Con el posterior secado de los mismos se puede proceder a su almacenamiento, embalaje y exposición para su venta.

#### CRITERIOS PARA LA IDENTIFICACION DEL ALABASTRO

Toda identificación de «visu» de una roca o mineral industrial conlleva intrínsecamente una sensación de duda que es muy corriente entre los profesionales de la geología (duda científica), teniendo que aguzar nuestros limitados conocimientos para intentar discernir el nombre de la roca o mineral sin quedar en evidencia ante la elección.

En el caso del alabastro, las dificultades para su reconocimiento se complican al considerar el sentido ancestral de la palabra, que designa dos minerales, y el aspecto marmóreo que presenta.

La distinción entre el alabastro calcáreo y el alabastro yesoso no admite visualmente dudas por la apariencia morfológica externa, que es definitoria de quien es quien. El primero posee una cristalización en capas paralelas fibrosas y/o concéntricas, que para nada se observa en el alabastro yesoso, que es homonéneo y con unas venas interiores irregulares, que vulgarmente se conocen como «aguas del alabastro».

El problema surge cuando observamos una escultura labrada en alabastro (yesoso) o bien en mármol, en cualquier visita a un museo u otro recinto con obras de arte, donde no tenemos los medios adecuados para su reconocimiento y solamente la vista y el conocimiento intrínseco del material nos capacitará para emitir un juicio mineralógico discriminatorio.

El alabastro posee, entre otras, dos propiedades físicas intrínsecas: su translucidez y su baja dureza, no presentes en el mármol. Toda luz, por ejemplo la de una linterna, dirigida a un fragmento de alabastro se difunde en su interior, creando una aureola de luminosidad en el entorno

del foco de luz aplicado. Esto no se produce en una muestra de mármol. De hecho, uno de los métodos que emplean los canteros para reconocer si un bolo es o no es alabastro es el de acceder de noche a la zona del indicio minero y aplicar la luz a las muestras a investigar.

La escasa dureza del alabastro frente al mármol es manifiesta, ya que aquél se raya con la uña y es rayado por el mármol, no verificándose el proceso a la inversa.

Otra característica diferenciadora es que el tamaño de los microcristales que conforman el alabastro está comprendido, en líneas generales, entre las 15 y 100  $\mu\text{m}$ , no distinguibles a simple vista, mientras que el mármol posee una textura granuda, con cristales superiores a las 500  $\mu\text{m}$ , observables de «visu»<sup>41</sup>. Todo esto tiene su reflejo en la capacidad de trabajo de uno u otro material; así, del alabastro se pueden obtener formas impensables de imaginería, que no son posibles realizar en mármol.

Otro criterio distintivo más entre el alabastro y el mármol se concreta en el tipo morfológico de depósito o yacimiento en el que se presentan, que está relacionado con el desarrollo posterior de la obra escultórica.

El alabastro yace en el sedimento, en líneas generales, con una morfolología nodular, en meganódulos aislados o interconectados, que dan una apariencia externa de capa continua. El tamaño de los bolos que se extraen es variable y no suelen superior los 1,5 m de diámetro.

El mármol, por su parte —que en sentido estricto proviene de la recristalización de calizas por la acción del metamorfismo— se presenta en masas potentes que permiten la extracción de grandes bloques.

Todo lo expuesto anteriormente tiene su correspondencia con la apariencia externa de la obra escultórica; así, de manera general, cualquier sepulcro u otra obra estatuaria que venga referenciada como hecha en alabastro lo será en tanto —y a expensas de posteriores confirmaciones— veamos el conjunto escultórico ensamblado a tro-

<sup>41</sup> En un mármol pulido es prácticamente imposible reconocer el tamaño de grano, siendo necesario tener una superficie fresca para poder efectuarlo.



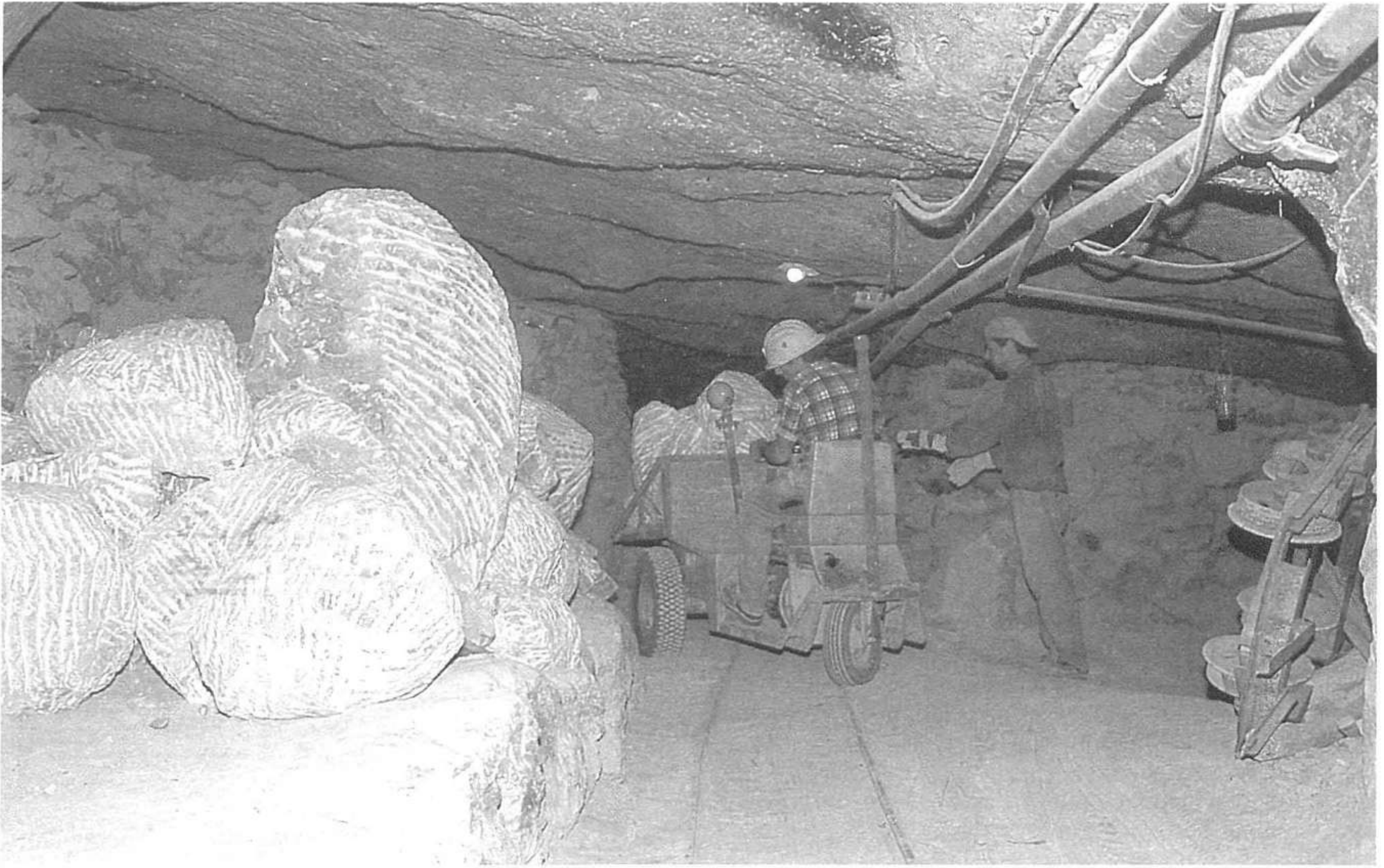


Fig. 10. Bolos de alabastro (variedad scaglione) en la cantera subterránea «Marmolaio» (Castellina Marittima, Italia).

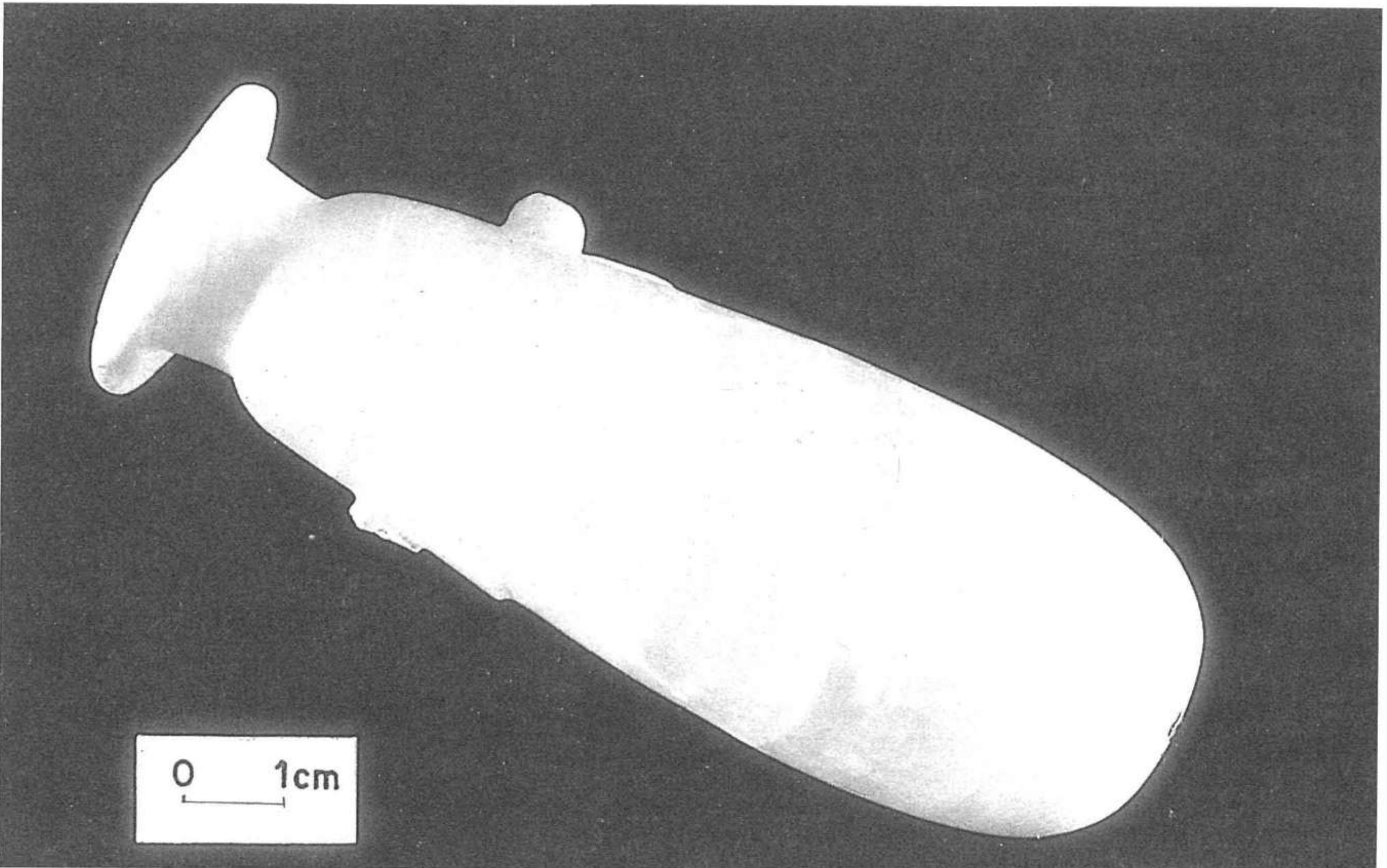


Fig. 5. Alabastrón egipcio (Museo Arqueológico Nacional). Ejemplo de alabastro calcáreo con la clásica textura cebrada (bandeado de crecimiento cristalino, según el eje de mayor dimensión del vaso).



zos, como un gran rompecabezas, no superiores al metro (término medio) e incluso piezas enteras inferiores a dicho tamaño, ya que con dicho mineral ornamental, salvo casos excepcionales, no se pueden obtener esculturas de grandes dimensiones. Ello requeriría encontrar en el yacimiento nódulos de muy grande desarrollo, teniendo en cuenta que, de manera general, de un bolo de alabastro, y una vez «descascarillado», se suele aprovechar entre un 25 y un 60 % del mismo, como se dijo anteriormente.

La estatuaria realizada en mármol es más proclive a las grandes dimensiones y —lo que es más significativo— de una sola pieza.

El comportamiento a la reacción con los ácidos es totalmente distinta entre uno y otro material, y así, en el mármol, frente al ataque con ácido clorhídrico en frío, se produce una efervescencia (desprendimiento de  $\text{CO}_2$ ) que no es observable en el alabastro. Basta una pequeña gota de ácido (diluido en agua al 10 %) para que uno de los dos materiales quede en evidencia y sin dañar la obra de arte<sup>42</sup>.

De manera resumida se puede contemplar en la tabla I las principales características distintivas entre el alabastro calcáreo, el alabastro yesoso y el mármol.

Para terminar, hay que volver a insistir en lo importante que es calificar mineralógica y adecuadamente<sup>43</sup> toda obra escultórico-arquitectónica, no sólo porque se complementa con precisión el estudio realizado —que por su carácter científico es imprescindible—, sino porque se contribuye a la difusión y estimación de las rocas y los minerales industriales, que fueron el sustento del arte de ayer, lo son del arte de hoy y lo serán del arte del mañana.

<sup>42</sup> Se ha de buscar una superficie fresca de la roca o del mineral para utilizar el ácido, evitándose las zonas policromadas o barnizadas. Hay que hacer constar, además, que en ciertos mármoles (mármoles dolomíticos) la efervescencia que se produce es muy débil y debe ser observada mediante una lupa o bien escuchada en un ambiente silencioso.

<sup>43</sup> El autor de este artículo ha encontrado, en alguno de los libros que ha consultado, abundantes y contradictorias referencias acerca del tipo de roca o mineral con el que estaba hecha una misma obra escultórica. Un ejemplo muy apropiado es el del sepulcro del arzobispo Valdés de Salas (Asturias), obra de Pompeo Leoni, al que sucesivamente diversos autores lo describen como realizado en alabastro, en mármol e incluso en una mezcla de ambos.

ALABASTRO CALCÁREO  
ALABASTRO YESOSO  
MÁRMOL

	ALABASTRO CALCÁREO	ALABASTRO YESOSO	MÁRMOL
Translucidez	SI	SI	NO
Dureza (Mohs)	3	2	3
Densidad ( $\text{g/cm}^3$ )	2,8	2,3	2,8
Efervescencia HCl	SI	NO	SI
Tamaño de grano (mm)	> 0,5	< 0,5	> 0,5
Textura	cebrada colomorfa	alabastrina	granuda
Aspecto céreo	NO	SI	NO
Ubicación obra	exterior interior	interior	exterior interior
Fórmula	$\text{CaCO}_3$	$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	$\text{CaCO}_3 - \text{Ca, Mg}(\text{CO}_3)_2$

Tabla 1. Principales características diferenciadoras entre el alabastro calcáreo, el alabastro yesoso y el mármol.

## AGRADECIMIENTOS

Se agradece al ITGE (Dirección de Recursos Minerales) las facilidades encontradas para la realización de este artículo, que ha surgido a raíz del proyecto «Estimación del Potencial de Alabastro en el Valle del Ebro», supervisado por D. Gregorio Gómez Moreno. También expreso mi agradecimiento a mis compañeros de la Sección de Rocas y Minerales Industriales (V. Calderón, M. Lombardero y M. Regueiro) por sus comentarios críticos acerca del contenido del original. Y por último, al Dr. R. San Millán por sus correcciones en la expresión gramatical del texto, y a Angela Franco por sus informaciones en el campo artístico.



## EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL Y LA RED EUROPEA DE MUSEOS

ANA LUISA DELCLAUX BRAVO  
Proyecto Red Europea de Museos.  
Madrid

**E**N 1987, la Comisión de la Comunidad Económica Europea (CEE) puso en marcha el programa RACE, destinado principalmente a desarrollar la competitividad de la industria europea de las telecomunicaciones, su tecnología y sus servicios a través de la comunicación integrada de banda ancha.

Desde entonces, distintos proyectos de investigación y de desarrollo tecnológico han sido impulsados por este programa RACE. Estas experiencias piloto han sido, hasta el momento, desarrolladas casi exclusivamente con fines comerciales o recreativos, ya que hasta ahora el mundo cultural no había sido considerado de interés para las nuevas aplicaciones de las telecomunicaciones. Es por ello que el programa RACE consideró interesante el desarrollo de la Red Europea de Museos como un proyecto piloto que enlaza, en los museos, las más avanzadas técnicas de las telecomunicaciones con estaciones de trabajo y bases de datos multimedia.

### PRINCIPALES OBJETIVOS DE LA E. M. N. (RED EUROPEA DE MUSEOS)

El programa RACE, junto con los museos y empresas participantes en el proyecto de la Red Europea de Museos (E. M. N.), pretende demostrar que la comunicación de



Museo Arqueológico Nacional. Fachada.

banda ancha, en combinación con bases de datos multimedia y con las modernas técnicas de información, pueden ser de utilidad en el trabajo diario de los museos, ofreciendo también nuevos servicios no sólo al público visitante, sino a los especialistas, al tiempo que contribuyen a la integración cultural de Europa.

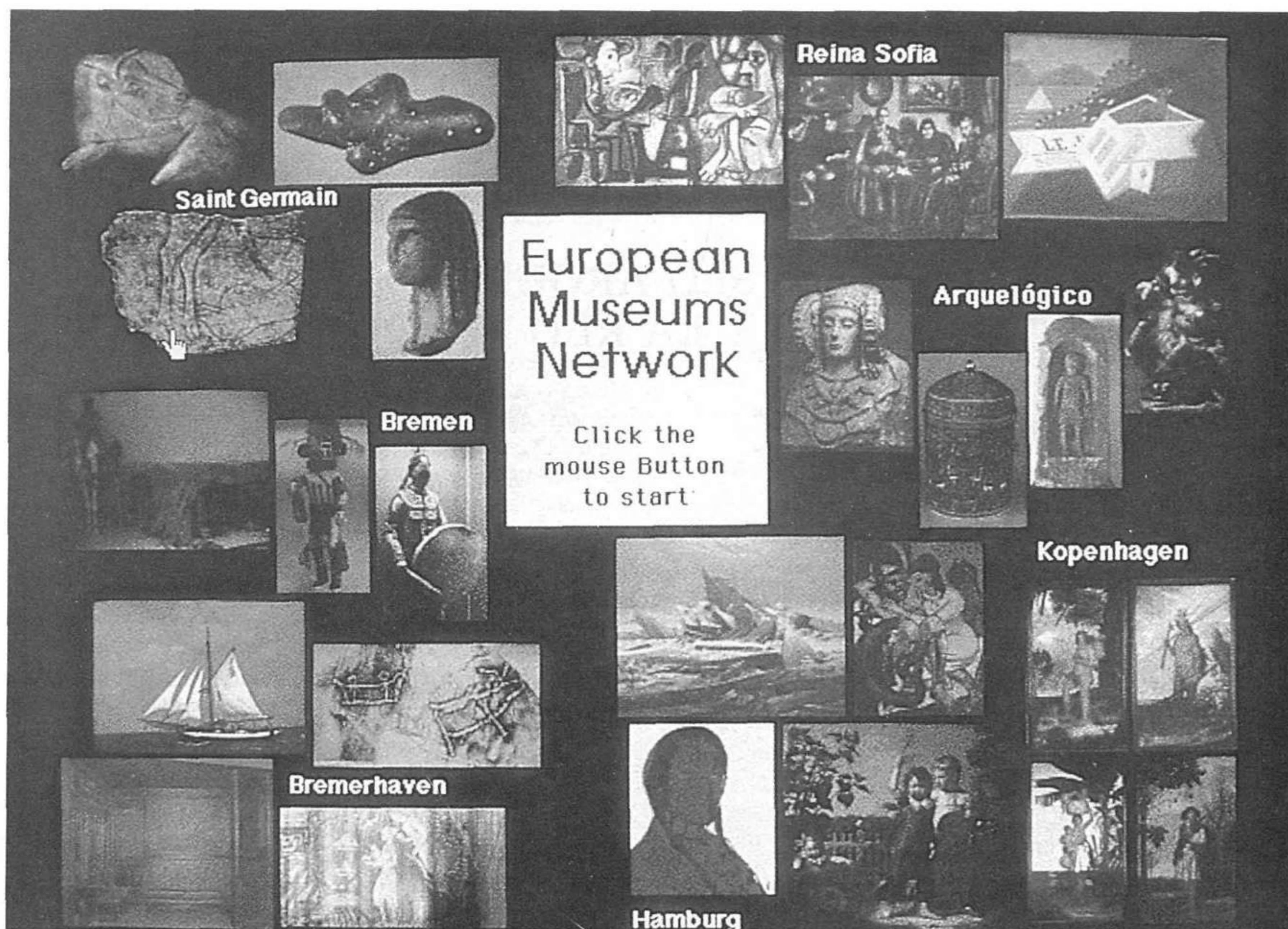
Los ocho museos europeos participantes pretenden con este proyecto:

- Abrir nuevos caminos al arte y a la cultura en Europa.
- Atraer nuevos visitantes y desarrollar nuevos conceptos dentro de la pedagogía de los museos.
- Demostrar que los nuevos medios de información pueden acercar al gran público al mundo del arte.
- Alcanzar reconocimiento suprarregional.
- Influir en el diseño de bases de datos multimedia con acceso asociativo, de minicomputadores apropiados y del software necesario para los servicios de telecomunicaciones.
- Ayudar a la intercomunicación enlazando los museos por medio de sistema «new media».

Las empresas e institutos de desarrollo tecnológico, que en número de siete participan en el proyecto, intentan con éste:

- Demostrar cómo las soluciones innovadoras son susceptibles de ser desarrolladas en el campo cultural con sistemas multimedia, pudiendo, de este modo, abrirse nuevos mercados.





— Obtener experiencia de los requisitos solicitados por el usuario, en este caso los museos, y especialmente el público visitante, encaminados a un fácil manejo de esta tecnología avanzada.

— Experimentar en el manejo de bases de datos multimedia conectadas y estaciones multimedia.

El último y común objetivo de este proyecto es la presentación, mediante el uso de la red, de una exhibición conjunta en todos los museos de la Red Europea, llamada «Descubrimiento-Huella de la integración cultural europea». Los visitantes de esta exhibición podrán, simultáneamente en todos los museos de la Red, acceder mediante estaciones de trabajo multimedia a los objetos y colecciones «electrónicamente» almacenados. Este programa ofrecerá al público visitante un acercamiento al arte más interesante y personal, permitiéndole «navegar» en las bases de datos «multimedia» a través de sus propias asociaciones. El sistema no sustituirá a los objetos de la exhibición, pero los complementará. A tal efecto, el programa ofrecerá información textual, imagen y sonido, relacionados con cada uno de los objetos de dicha exhibición.

Esta Red Europea no será presentada al público hasta la primavera de 1992, a pesar de que los museos participantes ya manejan una primera versión de prueba.

#### LA RED EUROPEA DE MUSEOS COMO BASE DE DATOS MULTIMEDIA

Con el fin de explicar algo más detalladamente las prestaciones que esta base de datos multimedia dará al visitante del museo, vamos a tratar de describir una hipotética visita a la exposición que acompañará a este programa el próximo año.

El visitante recorre las distintas salas del museo en las que se exhiben las piezas seleccionadas por la Red Europea de Museos. Este visitante se ha quedado muy impresionado con «la Dama de Baza» y su ajuar y desearía tener más información sobre esta joya del arte ibérico. Al abandonar las salas se encontrará con el ordenador conectado a la Red Europea de Museos, que le brinda la posibilidad de conocer más detalles sobre los objetos expuestos. La pantalla del ordenador ofrecerá las fotografías reducidas de los objetos pertenecientes a ese museo y que se hallan dentro de la Red; el visitante podrá entonces seleccionar el objeto de su interés, en este caso «la Dama de Baza», y el programa le mostrará, en la totalidad de la pantalla, la fotografía de dicho objeto, pudiendo obtener detalles de las partes de la imagen que más le interesen. El visitante podrá, seguidamente, elegir entre las distintas opciones que el programa le ofrece:





- Quizá desee obtener información textual sobre el objeto en cuestión: su historia, cultura y características técnicas.
- O conocer cómo tuvo lugar el hallazgo arqueológico; el visitante obtendrá entonces la reproducción de un croquis de la tumba donde fue encontrada «la Dama» con un texto explicativo.
- Quizá nuestro visitante esté interesado en conocer más detalles sobre los enterramientos de ese período concreto o quiera saber qué otras «damas» pueden tener un cierto paralelismo con la de Baza.

Además, el programa ofrecerá al visitante una lista de palabras o tópicos directamente relacionados con este objeto y éste podrá seleccionar una o varias de estas palabras con el fin de establecer a partir de ellas asociaciones con otros objetos. El programa mostrará, entonces, en la pantalla un total de 8-10 fotografías de otras tantas piezas que enlazan con el primer objeto a través de estas «palabras clave».

A partir del momento en que nuestro visitante seleccione cualquiera de estos objetos comenzará la navegación por las distintas piezas de los museos conectados a la Red. Este tendrá la posibilidad de establecer cuantas asociaciones quiera en función de las «palabras clave» que elija, pudiendo volver sobre sus pasos en esta «navegación»

cuando lo considere oportuno o bien adentrarse en los detalles de un determinado objeto, al que accedió por la asociación de las «palabras clave» y que resultan más de su interés.

Ciertos objetos serán susceptibles de ser documentados con música de la época o del lugar de procedencia y así el visitante podrá contemplar una talla del siglo XIV mientras escucha música gregoriana o deleitarse con el sonido del órgano realejo del M. A. N. mientras se informa sobre su historia y estilo.

El programa ofrecerá también la posibilidad de manipular la imagen digitalizada. Esta opción, que será, sin duda, de gran interés para uso científico, ofrecerá, entre otras, la posibilidad de:

- Resaltar los bordes, por ejemplo, de una inscripción romana o del cuño de una moneda.
- Hacer que una pieza cilíndrica o cuadrada se pueda contemplar por todos sus lados.
- Dar la vuelta a una moneda o medalla.

A medida que avanza en su «navegación», el visitante podrá ir «guardando» los objetos que más le interesen y al finalizar la sesión podrá imprimir su selección junto con las imágenes digitalizadas en color de dichas piezas. Igualmente podrá obtener un plano impreso del museo y una lista de los museos de la Red por los que ha navegado,



de modo que pueda localizar los objetos que contempló en el sistema electrónico y que más llamaron su atención.

## EVALUACION

A pesar de que el uso de las aplicaciones multimedia en el mundo cultural todavía aterroriza a muchos especialistas, es éste, sin duda, un modo de familiarizar al público en general con el arte y con la historia del arte y de la cultura.

Durante décadas, los soportes tradicionales para la difusión de las obras de arte eran las fotografías y reproducciones de mejor o peor calidad, las películas, los vídeos, la televisión... Como éstos, los programas multimedia no sustituyen a la percepción directa de la obra de arte, pero sí permiten un acercamiento más activo al objeto. Además, las asociaciones y acercamientos que el usuario realiza en el terminal pueden ser de gran interés para recoger información sobre sus gustos y niveles de información, por lo que esta Red de Museos puede ser también un instrumento de investigación sobre el comportamiento y educación del visitante de un museo.

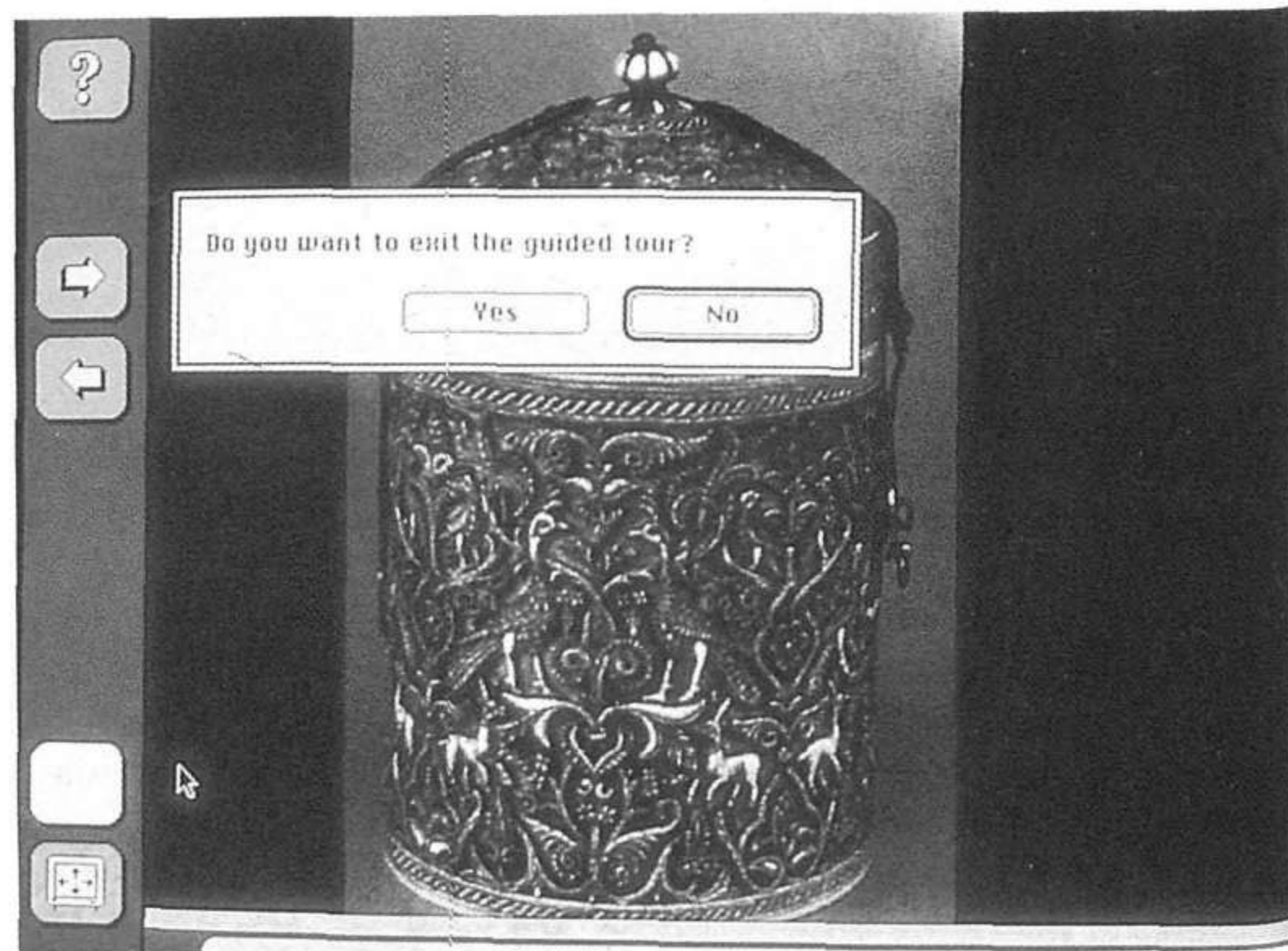
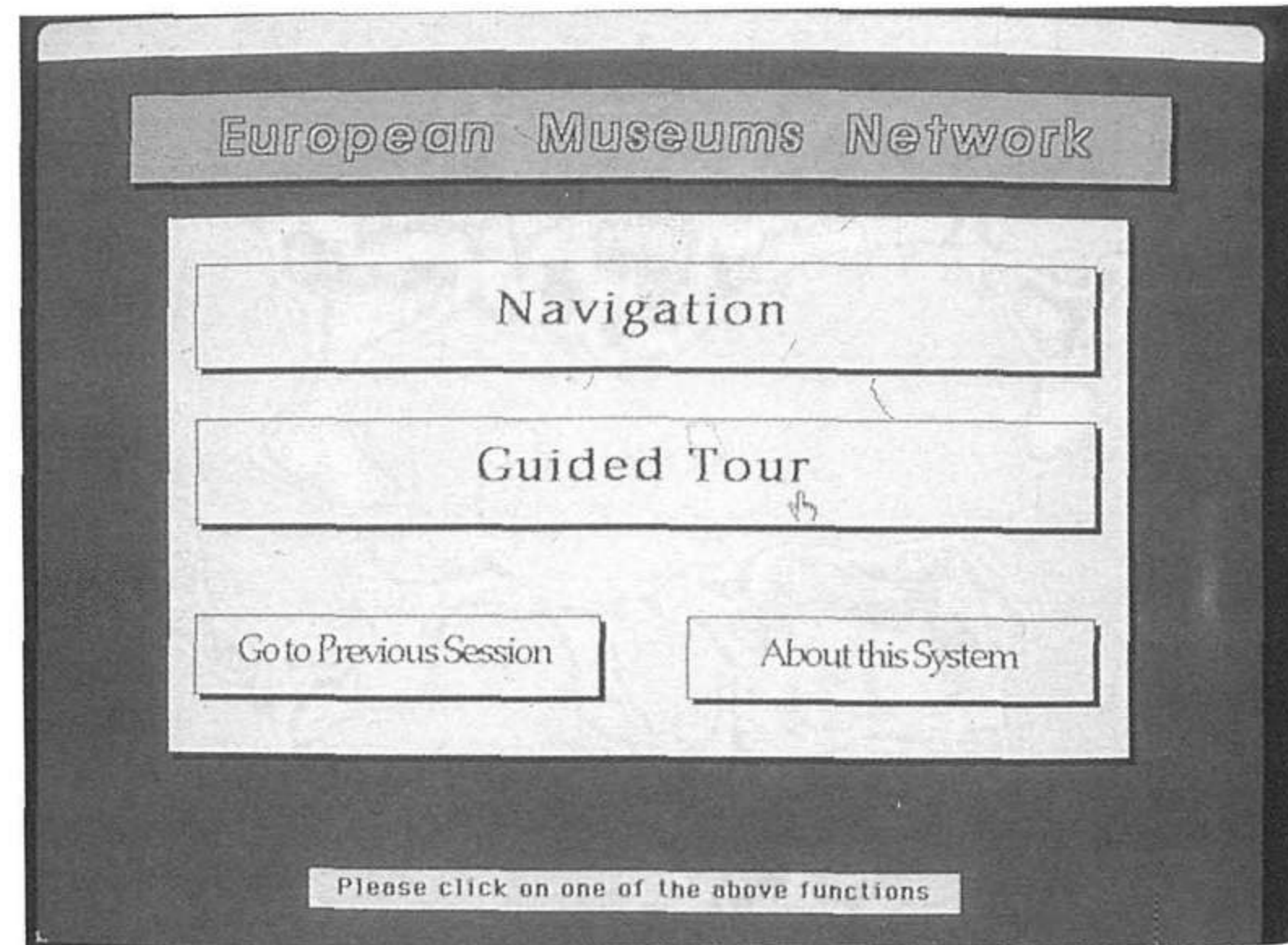
Por esta razón, el consorcio de los museos que desarrollan esta Red Europea pretende, como colofón a este proyecto, llevar a cabo una evaluación sobre:

- La repercusión que la instalación de esta Red tiene en el comportamiento del público en general.
- La actitud del visitante ante la computadora.
- El interés que suscita el hecho de poder ampliar la información sobre determinadas piezas.
- El interés que provoca la posibilidad de acceso a piezas y colecciones de otros museos de Europa.
- La incidencia que esto tiene sobre la propia visita a la exposición.
- Las asociaciones más repetidas y sus motivos.
- La impresión del visitante una vez finalizada su sesión en la terminal de la Red.
- Porcentaje de solicitudes de impresión de información.

## MUSEOS E INSTITUCIONES QUE PARTICIPAN EN EL PROYECTO

### Museos

- Overseas Museum (Bremen, Alemania).
- Calouste Gulbenkian Foundation-Centro del Arte Moderno (CAM) (Lisboa, Portugal).
- German Maritime Museum (Bremerhaven, Alemania).
- Kunsthalle Hamburg, Art Gallery (Hamburgo, Alemania).
- Musée des Antiquités Nationales (Saint Germain en Laye, Francia).
- Museon (La Haya, Holanda).
- National Museum of Denmark (Copenhague, Dinamarca).
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid, España).



### Instituciones y empresas de investigación tecnológica

- Fraunhofer Institute for Systems and Innovations Research (FhG-ISI) Telematic Department (Karlsruhe, Alemania).
- Belser Wissenschaftlicher Dienst, Belser Scientific Service (Stuttgart, Alemania).
- Philips Communications Industry AG (PKI) (Nürnberg, Alemania).
- Pilotprojekt Kabelkommunikation (PK) (Berlín, Alemania).
- Telefónica Sistemas, S. A. (Madrid, España).
- Telefones de Lisboa e Porto (TLP) (Lisboa, Portugal).



OLIVE, M., y TABORIN, Y.: «Nature et fonction des foyers préhistoriques». *Actes du Colloque International de Ne-mours*, mai 1987. Mémoires du Musée de Préhistoire d'Île de France n.º 2, 1989.

En 1973 se celebró un seminario sobre el vocabulario y la terminología que debe usarse para las estructuras de combustión, dando como resultado clasificaciones, morfologías y funcionamientos de los hogares. De tal manera, que quedó resuelta la forma de referirse a este tema, así como la posibilidad de contar con una tipología, que tantas veces es imprescindible para llevar a cabo una investigación. Este seminario sirvió de base para otros trabajos posteriores, aunque no han sido abundantes, y para el coloquio «Nature et fonction des foyers préhistoriques», que tuvo lugar en 1987, el cual se centra en el paso siguiente, es decir, métodos de análisis, comparación etnológica e interpretación de las estructuras de combustión.

Los autores que han participado en el coloquio son miembros del Centre de Recherches Préhistoriques, Institut d'Art et d'Archéologie (como: Aline Averbouh, Dominique Legoupil, Monique Olive, Yvette Taborin...); del Institut du Quaternaire (como: Claude Chauchat, Pierre-Yves Demars, Denise de Sonneville-Bordes...). También han colaborado de la Universidad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, del Depar-

tamento de Antropología de la Universidad de Génova, Departamento de Etnología de la Universidad de París, así como de diferentes museos, entre otros.

El coloquio consta de tres partes: 1) Métodos y análisis de testigos y estructuras de combustión; 2) Comparación etnográfica, y 3) Estudio de hogares en la Prehistoria antigua y reciente. Estos tres títulos se complementan unos a otros, se puede considerar un completo análisis de las estructuras de combustión.

En cuanto a la estructura de los propios artículos, llama la atención el resumen al inicio de cada uno, y la discusión suscitada tras la exposición de los mismos, en muchas ocasiones muy interesantes y aclaratorias. Por otro lado, todos ellos van acompañados de representaciones gráficas, por lo general bastante ilustrativas.

La primera parte del coloquio «Méthodes d'analyse des temoins et structures de combustion» abarca los análisis de los distintos elementos que se encuentran en un hogar, tanto de la materia orgánica en él hallada como de la reacción térmica del suelo en torno al fuego, o el comportamiento del sílex ante el calor («estudio termodilatométrico y variaciones magné-

ticas»), pudiendo así utilizar el sílex como termómetro arqueológico.

De dichos análisis se han extraído conclusiones tan fundamentales para la investigación como llegar a conocer el tiempo/frecuencia del hogar, con el fin de determinar el período de ocupación de un yacimiento. Esto permitiría realizar una tipología de los asentamientos según la duración de la ocupación humana y estudiar así la relación del hombre con el medio y su movilidad espacial.

Por otra parte, este primer capítulo se ocupa de los aspectos de carácter morfológico, sin caer en la repetición tipológica —a la que apenas se alude, limitándose a citar la clasificación de Leroi-Gourhan— para explicar las diferentes funciones de las estructuras de combustión. A su conocimiento contribuyen, también, el propio contexto arqueológico del yacimiento, así como del entorno en que se sitúa. De todo ello se deduce que un hogar es un «documento», puesto que existe una selección de un lugar determinado para su emplazamiento según la función (o funciones) a la que se va a destinar. Directamente relacionada con este tema está la cuestión de la interpretación, difícil de resolver en ciertos casos, ya que la estructura final del hogar varía con respecto a su origen, bien porque se ha remodelado para alguna actividad posterior, o por

cualquier otro motivo desconocido. Así, pues, la comparación entre diferentes hogares debe realizarse con precaución, ya que el resultado final del hogar puede ser distinto al concebido en su origen.

En definitiva, estos primeros capítulos susciben la importancia de las estructuras de combustión para conocer la vida cotidiana durante la Prehistoria, de ahí la necesidad de incrementar la investigación en este campo. Por otra parte, es evidente que aún quedan cuestiones sin resolver, apenas esbozadas, así como hallazgos que podrían inducir a error, si no se consideran diferentes posibilidades interpretativas (ver párrafo anterior).

En la segunda parte, «Le comparativisme ethnographique», se concibe la etnología como una ciencia auxiliar en la búsqueda de razones y significados de ciertos elementos comunes a las estructuras de combustión. Paralelamente se critica su aislamiento de la arqueología, aunque se plantea la validez de extrapolar los resultados de la Etnología para la interpretación de ciertas manifestaciones prehistóricas.

Un aspecto interesante es que la mayoría de las conclusiones obtenidas en cada uno de los estudios arqueológicos se refiere a interpretaciones de carácter funcional: cocinar alimentos, calentar el sílex para facilitar su talla, alumbrar, dar calor, o varios simul-



táneamente. Por el contrario, el significado de los hogares estudiados por la Etnología proporcionan otro tipo de resultados, religiosos —como en el caso de los hogares del Rajasthan (India)— o de carácter semántico, del que un buen ejemplo son los hogares de los indios «Canoeros», utilizados para comunicarse a través de señales de humo.

Las conclusiones a las que se llega en el tema son, pues, muy diferentes, según se aborde desde el punto de vista arqueológico o etnológico, lo que incita a proponer una estrecha colaboración interdisciplinar que, sin duda, enriquecerá las futuras investigaciones.

La tercera parte del coloquio, «Etude des foyers de la Préhistoire ancienne et récente», está destinada a ejemplos concretos ilustrativos de la función técnica y práctica de los hogares: alimentación, delimitación del abrigo, taller de sílex...

Esta última parte sirve para conocer el estado actual de la investigación sobre las estructuras de combustión y la limitación de la arqueología en su interpretación. Lógicamente, los hogares se usaron para actividades de la vida diaria, puesto que el fuego es un elemento imprescindible, pero cabe pensar que también pudiera ser utilizado para cualquier otra acción fuera de lo cotidiano. En este aspecto, el coloquio no ofrece ejemplo arqueológico alguno, e incluso sin necesidad de buscar un sentido trascendente no existe ningún caso de utilización cotidiana que no sean las siguientes: ablandar la piel para su trabajo o la diferencia sexual reflejada en el espacio en el caso de los neoesquimales del Artico, y que al parecer

también ocurría entre los paleoesquimales. Los tres casos son estudiados desde un punto de vista etnológico.

Finalmente, este capítulo expone un problema a valorar: la dificultad de diferenciar un hogar de la limpieza del mismo, cuyos restos quemados se depositan junto a otros desechos en algún lugar. En el transcurso del coloquio se han considerado ciertas estructuras de combustión como limpiezas, por haberse encontrado en ellas útiles no quemados. Pero esto no siempre es así, puesto que es posible que existan otros motivos que expliquen la asociación de elementos quemados a otros sin quemar. Así, al abandonar un hogar se han podido arrojar materiales que no llegan a quemarse, o bien simplemente sedimentos que se han depositado posteriormente. Por tanto, en opinión de Aimé, considerar un fuego sólo cuando están presentes los restos quemados es un error.

En líneas generales, a lo largo del coloquio se ha llegado a conclusiones funcionales, que se repiten con frecuencia en algunos artículos. De todo esto se deduce que la arqueología no puede ir más lejos en la interpretación, o que realmente no existen otras finalidades, aunque no hay que olvidar que un coloquio no reúne todos los estudios hasta ese momento, por lo que la información proporcionada es siempre algo parcial. Pero como se dejan cuestiones abiertas, sin resolver, en el coloquio, esto implica que la arqueología necesita la colaboración de otras ciencias.

Por el contrario, aunque escaseen los ejemplos, hay funciones que tan sólo se

citan una vez. En este sentido, el artículo de J. Allain y A. Rigaud subraya la necesidad del fuego para elaborar las sustancias adhesivas empleadas durante el Magdaleniense para enmangar determinados utensilios. Mientras que O.B. Valentin opina que no siempre hay que buscar un uso especializado del hogar, puesto que el fuego es siempre un punto de atracción por su confort. Además, en muchas ocasiones, cuando existen grandes estructuras de combustión también se puede deducir un comportamiento colectivo.

Muchos de los resultados se reiteran, a pesar de haber seguido análisis y estudios complejos, y llegan a conclusiones sorprendentes, como, por ejemplo, el conocer que un hogar fue utilizado para cocinar permite acercarse a la alimentación y tipos de dietas.

Por otro lado, cabe resaltar la necesidad de tratar con prudencia ciertas cues-

tiones relacionadas con las estructuras de habitación. En este sentido hay que citar el problema de interpretación de una estructura como hogar o como limpieza, o la asociación de abundantes restos de talla o sílex trabajados con un hogar, deduciendo que fue un taller, en cuyo caso hay que valorar el factor tiempo de ocupación, ya que durante un período largo se ha podido acumular la misma cantidad de restos de talla que en un asentamiento de breve utilización (taller).

Al leer algunos artículos se tiene la sensación de que casi se consigue reconstruir la vida cotidiana de la Prehistoria, pero otras veces se plantean dificultades, que surgen de algunos elementos que a simple vista parecen hablar por sí solos. Por este motivo, entre las conclusiones del coloquio destaca la que señala que aún quedan muchos aspectos por investigar.—**M<sup>a</sup> José Fernández Benítez.**

*La moneda catalana local (s. XIII-XVIII):*

M. CRUSAFONT I SABATER, Societat Catalana d'estudis numismatics. Diputació de Barcelona, 1990.

Este trabajo fue objeto de la tesis doctoral del autor leída en junio de 1989; escrita y publicada en catalán.

Se trata del estudio del numerario de tipo local catalán entre los siglos XIII y XVIII, incidiendo particularmente en el carácter público de estas emisiones. El principal objetivo del autor es dar a conocer estas monedas a historiadores y numismáticos. La intención es también demostrar que la moneda local constituye una parte importante de la historia monetaria catala-

na, ya que gracias a ella los Consells municipals solucionaron los problemas derivados de la ausencia de pequeños divisores (s. XIII-XV), la detención de emisiones (s. XV-XVII) y la llegada del numerario castellano.

Para conocer el papel que juegan estas acuñaciones estudia las de 140 poblaciones a través de: las monedas mismas, intentando distinguir las eclesiásticas de las civiles; de los documentos, en su mayor parte ya publicados; y del contexto histórico de cada



una de ellas, con el objeto de construir la historia monetaria de cada población.

El trabajo se divide en tres partes:

1. Análisis de las características de la moneda civil y la eclesiástica.
2. Intento de interpretación.
3. Catálogo.

1. La moneda local catalana se caracteriza por ser complementaria de la moneda real de curso general y cubre la franja de la moneda fraccionaria. Existe un tipo básicamente municipal, de carácter público, y existe también otro, desde el s. XIV, eclesiástico, de uso interno en las comunidades. Esta moneda sólo se estudia aquí desde el punto de vista de su carácter público.

Las monedas de carácter civil comienzan a acuñarse en 1299 y se caracterizan por circular en un ámbito limitado, por la obligación de que puedan ser cambiadas por plata u oro y porque los beneficios de las acuñaciones los recibe la ciudad emisora. Con los datos a su alcance, el autor traza la evolución del volumen de las emisiones en 4 etapas:

- 1300-1393: entre 50 y 400 libras (de metal acuñado)
- 1495-1595: entre 1.000 y 2.000 libras
- 1595-1611: entre 5.000 y 50.000
- 1611-1709: brusco descenso a entre 1.000 y 5.000.

Para calcular estos volúmenes considera necesario conocer el porcentaje de disminución (monedas que se han perdido) y para ello utiliza un caso concreto y, por extensión, aplica un 2% de pérdida al resto.

Respecto a los talleres, son de dos tipos, unos con volúmenes constantes, de

los que conoce 15, y otros temporales, con menos cantidad global.

Las monedas eclesiásticas surgen a causa de la progresiva complejidad de las comunidades eclesiásticas. Se denominan pellofes y su extensión se sitúa entre fines del siglo XV y principios del XVI. A pesar de ser una moneda de uso interno, ocupa a veces el lugar de la moneda civil, debido a la falta de numario menudo, de curso general, suficiente y fiable.

En muchos casos es difícil distinguirlas, pero, en general, se consideran civiles las piezas acuñadas por ambas caras y de cobre, y eclesiásticas, las incusas y de latón.

2. Las primeras monedas locales son las pugesas (1/4 de dinero). Las emisiones se inician en Lleida y Almenar en la segunda mitad del s. XIII. Será un fenómeno que llegue hasta 1460. Junto con las municipales encontramos otras concesiones de tipo personal. Estas acuñaciones se fueron municipalizando, sin que el autor conozca el mecanismo. A mediados del siglo. XV, la mayoría eran ya municipales.

A partir de 1463, la moneda local es un fenómeno que se extiende por toda Cataluña, aunque la unidad es el *menut* o *senyal*, que equivale a un dinero, a pesar del recelo con que Barcelona miraba la extensión de estas emisiones.

Durante el reinado de Fernando II se conocen 33 emisiones y durante el reinado de los Austrias persiste la dispersión y proliferación. Será en este momento cuando Barcelona empiece a dictar normas: la moneda local sólo puede circular en su ámbito, en Barcelona está prohibida y sin embargo la moneda de

Barcelona podrá circular en toda Cataluña. Por fin, en 1612, llena el mercado de *ardits* o dobles dineros, lo que hará que las acuñaciones locales comiencen a disminuir.

Con la guerra dels *segadors* (1640-1652) reaparecen 32 talleres. Tradicionalmente se las consideraba como un desorden, consecuencia de la falta de autoridad producida por la guerra, cuyo único objetivo era el lucro. Para Crusafont es más bien consecuencia de la descentralización, un caso diferente a la moneda local, que requiere un estudio detenido.

Tras la guerra, las emisiones locales se limitan a unos pocos talleres que abastecen el mercado ciudadano.

El papel de la moneda eclesiástica es a veces com-

plementario, cuando sale de su ámbito y se convierte en local. Suele ser de forma esporádica y no hay datos de hallazgos.

3. El catálogo de las poblaciones por orden alfabético incluye todas las monedas y sus fotografías y los documentos que a ellas se refieren.

Es una obra de recopilación de datos y un intento de visión de conjunto sobre un caso interesante y único en la moneda civil.

Para completar el conocimiento de estas emisiones será necesario conocer más hallazgos (que pueden cambiar fácilmente las cifras de los volúmenes de acuñación) y profundizar más en las emisiones eclesiásticas y de la guerra.—**Mercedes Rueda Sabater.**

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: *Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987, 232 páginas, 150 figuras en blanco y negro incluidas 31 en color, 4 láminas, 10 mapas y 18 planos, 28×21.

*Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425* es el título de la obra, fruto de la investigación presentada como tesis doctoral por Javier Martínez de Aguirre, que ha desarrollado una labor científica ejemplar y digna de todo encomio. Dividido el libro en catorce capítulos y un apéndice documental, recoge la actividad artística de la casa real navarra desde la dinastía Evreux, con los monarcas Felipe III y Juana II (1328-1349), Carlos II y Carlos III el Noble, cuya muerte supuso el fin de dicho reino. Los casi cien años de estudio reflejan la

dependencia primero y asimilación del arte francés después, en lógico paralelo con los monarcas y sus intereses en el vecino país.

El autor desarrolla una modélica investigación de las realizaciones regias —arquitectura, escultura, artes del color y artes del metal—, en el marco de una metodología científica con una sólida apoyatura documental, en su gran mayoría inédita, acompañada de una selecta bibliografía, demostrativa de sus profundos conocimientos en este difícil y sugestivo tema interdisciplinar, en el que



se incluyen arte, cultura, política y sociedad.

El Dr. Martínez de Aguirre ha creado en esta obra un libro clásico en la historia del arte medieval hispano con amplia incidencia internacional. Los protagonistas son los reyes, cuyas respectivas personalidades inciden obviamente en el tipo de las realizaciones artísticas. Carlos III el Noble fue particularmente pródigo en construcciones, destacando entre todas el palacio real de Olite. Su significación en el panorama artístico contemporáneo es resumida por el autor en estos términos: «El palacio de Olite representa una buena muestra de la realidad artística bajomedieval: producto de múltiples influencias, de múltiples artistas de diferentes procedencias, plasmado en un edificio único que evidencia un lugar, el corazón del reino navarro, francés y peninsular, tierra de paso en lo material y en lo artístico, y un tiempo, la Baja Edad Media y en concreto el largo reinado del rey Noble, que le dieron su carácter individualizado. Es la gran obra de Carlos III y de la arquitectura civil navarra de los siglos XIV y XV, y resulta, además, el ejemplo más significativo de la relación existente entre monarquía y arte en Navarra bajo la dinastía de Evreux». El mismo manda levantar otro palacio en Tafalla, el cual, aunque derruido, fue espléndido, no obstante no gozar del favor real como el olitense.

Los reyes realizaron obras civiles, pero también religiosas. Es un momento en que la vida está marcada por la religión, y por diversos motivos, entre los que son frecuentes el descargo de la conciencia, llevan a efecto espléndidas

fundaciones, que enaltecen además su persona y futura memoria. La catedral de Pamplona recibió el empuje regio y en ella se hizo enterrar el Rey Noble y su esposa, para cuya erección del monumento fue requerida la mano del artista Jehan Lome (R.S. Janke: *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977). Como los monarcas europeos, encargan iluminar libros de horas para uso propio. Se conserva en Clevelan (EE.UU.) el adquirido por el citado monarca (W.D. Wixom, *The Burlington Magazine*, 1966; P.M. de Winter, *The Gamit*, 1981).

A lo largo de la lectura se van recorriendo los distintos lugares de la geografía navarra, grandes y populosos unos, como Pamplona, Olite, Estella, etc., y pequeños otros, con interés estratégico en razón de las defensas de las fronteras o por otros varios motivos, indicativos de la importancia del reino y el papel protagonista de la monarquía, la cual, sin embargo, acepta más o menos obligadamente las condiciones económicas de los concejos para la realización de obras en las que éstos tenían la palabra.

La presente publicación es un modelo de investigación. El autor ha reflexionado largamente sobre multitud de cuestiones, logrando resultados definitivos unas veces y marcando hipótesis de trabajo futuras en otras ocasiones. Queda, pues, como un trabajo modelico en su género y nos auguramos de que el Dr. Martínez de Aguirre continúe investigando en el camino trazado, pues ya se manifiesta como sólido medievalista.—**M.<sup>a</sup> Angela Franco Mata.**

FANSA, Mamoun (ed.): «Experimentelle Archäologie in Deutschland». *Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland*, Beiheft 4, 1990. Oldeobure. Isensee. Verlag 480 pp. Abundantes ilustraciones blanco/negro, color y dibujos.

Son cada vez más abundantes las nuevas visiones sobre Arqueología y la aplicación de nuevas técnicas científicas que apoyan el estudio de esta disciplina e incluso muy específicamente el de períodos más oscuros de la historia humana, como es el caso de la Prehistoria (1).

Por ello, no puede extrañarnos que con motivo de una exposición organizada en Alemania y que se presentó en el Museo de Ciencias Naturales y Prehistoria de Oldenburg en mayo de 1990 y que hasta diciembre de 1992 tiene programadas exposiciones en diferentes localidades alemanas, como Münster, Hildesheim, Freiburg, Aschaffenburg e Ingolstadt, así como en Hungría (Szeged y Datmold).

El Dr. Fansa, como editor y coordinador del trabajo, explica en la introducción de esta recopilación de estudios como desde 1982 se dieron los primeros pasos para esta experiencia alemana a la que se unirían los trabajos de etnoarqueología de Lucke en 1988 y de Vossen en 1990 (2).

Sin embargo, es ya desde 1930 cuando se conocen las primeras experiencias en el campo de la arqueología experimental aplica-

da a la prehistoria y más específicamente al trabajo con sílex, si bien las publicaciones se centran más en la tradición de estos estudios en países americanos y escandinavos entre 1961-1976. Este sería el caso de Düppel que se adelanta a la experiencia más cercana de Leyre.

No conviene olvidar que algunas experiencias como la llevada a cabo en Suiza en el Bodensee datan incluso de 1930 y dentro de los sistemas de investigación propiciados por la ideología nacionalsocialista. Pero todo ello nos lleva a determinar las fechas cercanas a 1970 como las que definitivamente van a dar carta de naturaleza a la arqueología experimental.

Las propuestas recogidas con esta exposición de Oldenburg tienden a reconstruir los espacios de vida y otros tipos de asentamientos humanos como son las casas, las fortificaciones y las necrópolis. A ello se sumarán los estudios acerca de las técnicas artesanales desarrolladas y su evolución.

En un sintético resumen (pp. 14-17) el Dr. Fansa pasa revista a las intervenciones y aportaciones de todos los investigadores que se sumaron a esta exposición, inaugurada el 27 de mayo de 1990 en Oldenburg y exhibida allá hasta el 23 de septiembre de dicho año.

Ralf Ising en las páginas siguientes (pp. 18-20), ofrece unas reflexiones sobre la técnica museográfica de la exposición y en especial acerca del espacio, formas de presentación o

(1) GAUCHER, Gilles: *Methodes de recherche en Prehistoire*. Paris 1990. Presses du C.N.R.S. 224 pp.

(2) LAVADO, Pedro: *Vossen, Rüdiger: Reisen zu Marokkos Töpfern. (Reseña)*. Boletín del Museo Arqueológico Nacional, VIII, 1 y 2, Madrid 1990, p. 109.



documentación y el mobiliario.

A continuación, los estudios de este libro se agrupan en diferentes capítulos que atañen a las manifestaciones vitales o expresivas del hombre en el pasado. El primero de ellos se centra en *Construcciones y asentamientos* y donde se tocan algunos ejemplos como la reconstrucción de casas neolíticas de tipo colectivo a partir del empleo de postes y vegetales trenzados y que parecen corresponder a las primeras etapas o inicios de la agricultura y de la cerámica.

Se citan numerosos datos acerca de las maderas, muros y material, así como estudios basados en relación al número de personas que intervendrían en la obra y la duración de ésta o sus reparaciones. Mediciones de temperaturas externa e interna ayudan a dar una cierta comprensión acerca de la idoneidad de materiales y su funcionalidad.

En otro artículo de este apartado se estudian las causas de despoblación de Fünen, lugar costero propicio durante un cierto período. Los estudios paleo y etnobotánicos, aparecen en varios artículos y ayudan a comprender las plantas de aquel entorno arqueológico, así como su uso en la alimentación, construcción de viviendas y recurso energético.

El segundo capítulo se centra en el tema *De la siembra al consumo*, abordándose la agricultura de la Edad de la Piedra hasta la de la Edad Media. Se recogen numerosos experimentos en esa primigenia agricultura, no sólo en lo que atañe a las superficies de cultivo empleadas, los productos utilizados y las

técnicas que tocan a la desforestación, trabajo y preparación de la tierra (arar, cavar, plantar, segar) y los de consumo propios (moler y cocinar).

Otros trabajos se remiten al estudio de los cereales empleados y conocidos a partir de excavaciones o análisis paleobotánicos. Tanto el uso de éstos como las técnicas destinadas a su preparación (desgranado, descascarillado, molienda, cocina y horno) se recogen en varios trabajos. Así a partir de los estudios de descascarillado o los de molienda y sus sistemas empleados se llega a reconstrucciones de estos procesos y al levantamiento posterior de hornos reconstruidos con estructuras de piedras, palos y de todo tipo de formas.

La tipología de estos hornos en la Edad del Bronce, así como las herramientas empleadas en la cocción son otros de los amplios estudios, de la misma forma que se experimenta con la agricultura de terrenos salinos a partir de los hallazgos paleobotánicos, o con respecto al mantenimiento de algunas plantas de cultivo históricas, en especial en lo que atañe a los cereales salvajes.

Otros temas más modernos son los que tocan la vuelta a los sistemas empleados en una ganadería medieval basada en el cerdo o el relativo a la preparación de la comida campesina a la manera medieval, en base a las legumbres y verduras del momento histórico.

*El transporte por agua y por tierra* ocupa otro de los capítulos donde hay trabajos que se refieren al tipo de vehículo de cuatro ruedas empleado a partir del siglo III d.Xto. en base al

tipo de madera, correaje o ensamblado estudiados arqueológicamente. Otros trabajos se refieren a los barcos y a las canoas excavadas en un tronco y donde se analizan desde las técnicas de corte, construcción y acabado.

*El mundo funerario* ocupa otro capítulo en donde tanto se estudian tipos de construcciones funerarias megalíticas, urnas de cenizas y sus sistemas de enterramiento o la técnica de incineración empleada en el mundo romano, experiencia que se realiza incinerando un cerdo y estudiando a posteriori los restos óseos o de carbones, así como el proceso seguido con esos restos.

*A la talla de Silex* se dedica otro capítulo del libro y en él se recogen experiencias que van desde descuartizar y trocear una res o animal de caza con las herramientas de silex apropiadas, hasta el estudio de los tiempos, las diferentes técnicas y los peligros de corte que tiene el ejecutante.

El uso de herramientas neolíticas con mango y su trabajo en madera es el motivo de otro de los artículos, así como en otro caso la sujeción de estas piedras neolíticas a un mango específico. También se estudian diferentes tipos de percutores y retocadores para este trabajo de talla del silex.

Por lo que respecta a *Armas de caza*, otro capítulo se dedica a la preparación de éstas, los sistemas de lanzamiento, con y sin propulsor y las variantes de arcos y flechas empleadas.

El capítulo dedicado a la *Cocción y las formas cerámicas* arranca desde estudios acerca del torno en la antigüedad, artículo que ya había visto plantear por

el mismo autor en el congreso de Etnoarqueología de Hamburgo en febrero de 1990. Otros temas tocan lo referente a los hornos abiertos, los de tipo oxidante o reductor, o las diferentes tipologías de hornos con una o más cámaras y que van desde el mundo prehistórico al medieval.

*La Fundición del Bronce y del Hierro* es el tema del siguiente capítulo, en donde no sólo se estudian las técnicas de fundición de algunos elementos de ornamentación como anillos e incluso su curioso enlazado, sino que también se abordan temas relativos a la fundición de cuchillos, hojas de afeitar... y naturalmente los datos aportados por las mediciones de estos hornos en cuanto a temperaturas y proceso, el estudio de escorias y un curioso estudio acerca de una reconstrucción de un fuelle de herrero medieval.

*Los Textiles* también tienen su apartado en lo relativo al trabajo de la lana, los telares y sus pesas y lo relativo a los tejedores del siglo II d. Xto. Otros artículos estudian las herramientas para la lana, así como el proceso llevado a cabo con el telar de tablillas y sus resultados en base a un proceso etnoarqueológico. Los estudios se prosiguen con lo relativo a los vestidos de hombre y mujer en el período del Bronce o en procesos que acompañan la técnica textil, caso de los colorantes o el desarrollo de algunas herramientas que ayudan en el paso del vellón al hilo, caso del huso y de la rueca.

Un último capítulo se dedica a *La química en la antigüedad*, con dos artículos, uno dedicado a la cerámica, a la sal, que tanta importancia tendrá para el mundo germánico, y otro a



la obtención del alquitrán y su empleo en el mundo me-

dieval.—**Pedro Lavado.**

*Actas de las II Jornadas de Cultura Islámica. «Aragón vive su historia».* Teruel 1988. Instituto Occidental de Cultura Islámica. Madrid 1990, Ed. Al-Fadila. 324 pp. Fotografías blanco/negro.

La Exposición acerca del arte, la tecnología y la literatura hispano-musulmana que acompañó a estas Jornadas de cultura islámica en 1988, al igual que el Catálogo publicado entonces, ya fueron reseñados en anterior publicación (1). Faltaba, sin embargo, hacer un más extenso comentario acerca de las intervenciones científicas que tuvieron lugar con aquel motivo.

Las Jornadas de Cultura Islámica fueron patrocinadas por el Ayuntamiento de Teruel y el Banco Árabe Español y tuvieron lugar en esta misma ciudad de Teruel entre los días 22 y 25 de septiembre de 1988. En ellas se recoge un conjunto amplio de conferencias que abarcaban temas de historia, filosofía, ciencia, arte y literatura, haciendo unas veces referencia a Aragón y otras a aspectos generales de la cultura islámica.

Junto a las ponencias y comunicaciones se sumaban dos mesas redondas acerca de los ingenios hidráulicos de origen musulmán y los moriscos a partir de la literatura aljamiada, posiblemente los dos temas más profundos de las Jornadas y los que contaron con los mejores especialistas.

Por lo que respecta a las intervenciones, hay que señalar la de Caro Baroja,

que haciendo una pequeña historia de los Arabes en España, a partir de los autores ya clásicos, llevaba su reflexión hacia una investigación etnográfico-folklorica fuera de Al-Andalus y en Aragón.

María Jesús Viguera era la encargada de hacer una Historia de los musulmanes en Aragón, basada en los datos aportados por geógrafos e historiadores y que definían esta región en unos distritos, bien caracterizados por sus descripciones.

Antonio Almagro se sirvió de Albarracín para hacer la historia y evolución de una ciudad con sus alternancias musulmana y cristiana, lo que acompañó con una interesante reconstrucción espacial dibujada.

Ahmed Ali Morsi presentó una reflexión muy genérica sobre cerámica más que profundizar en otras artes industriales tal y como anunciaba su comunicación.

El pensamiento filosófico y la mística estuvieron representados por Joaquín Lomba que a partir de los personajes filosóficos conocidos de la taifa de Zaragoza trazó las pautas de una información completa en este campo, mientras que Claude Addas presentaba una comunicación que nada tenía que ver con las Jornadas, a pesar del planteamiento de Ibn Arabi.

En el apartado del saber científico, las dos intervenciones se centraron en una

historiografía de autores al gusto islámico. La de Amin Tibi muy genérica y la de Simón Hayek con algunas curiosidades y anécdotas de médicos que animaban el largo repertorio nominal.

En el terreno artístico, Enrique Nuere trató el tema del influjo del tejido en arquitectura si ninguna profundización y dentro de la mera especulación, mientras que la aportación de Manuel Casamar se ceñía a un estudio conciso de la cerámica arquitectónica entre los siglos X-XIII.

El estudio de Federico Corriente sobre un documento aljamiado es un modelo de concisión, análisis histórico y de las variantes lingüístico-literarias del documento.

Por lo que respecta a las dos mesas redondas, la de los ingenios hidráulicos contó con una introducción de Caro Baroja acerca de las acequias levantinas. El trabajo de Glick en una comparación entre los regadíos españoles y bereberes con bases para un posterior estudio. Manzano se centró en el mundo rural y las realidades de éste en Al-Andalus, mientras que Expiración García hacía hincapié en la presencia de los nuevos productos agrícolas en Al-Andalus y sus aplicaciones en la dieta.

La mesa redonda de li-

teratura aljamiada contó con la intervención de Alvaro Galmés, Reinhold Kontzi y Harvey. El segundo de ellos con una aportación en el campo de los aragonesismos y arabismos y los otros dos en lo que respecta a textos aljamiados concretos. Sobre los moriscos de Marruecos y su dedicación al corso versó la intervención de Bouzineb y sobre las ropas femeninas de Tetuán la aportación de Joaquina Albarracín que elaboró el estudio a la manera del diccionario de Dozy.

El director de cine Borau expuso una explicación sobre su documental acerca de los moriscos. Y en el terreno de la música las intervenciones de Agha el-Kalaa, Juan Amigo y Said Alami fueron por lo demás genéricas y un tanto superficiales.

Mucho más interés tiene el tema gastronómico, no sólo por lo práctico que acompañaba a esta muestra, sino por el cuidado y dedicación con que se confeccionaron los estudios acerca de recetas, productos de origen árabe y con relación a la especias. Intervinieron en este apartado Margarita Serrano, Esperanza Torija, Elena Santonja, Manuel Martínez Llopis y Emilio Gómez Calcerrada.—**Pedro Lavado.**

PACIOS LOZANO, Ana Reyes: *Siete templos con armaduras mudéjares en la cuenca media del Esla.* León 1990. Dip. Provincial, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 135 pp., 14 láms. color, 247 figs.

Con este título, Ana Reyes Pacios Lozano publica su memoria de licenciatura leída en 1986 y premiada por la Institución Fray Bernardino de Sahagún, que recomendó su publicación,

a la vez que se incrementa el conocimiento de lo relativo al arte mudéjar en tierras de León, ya desvelada por algunos trabajos recientes de Pavón Maldonado, Valdés Fernán-

(1) LAVADO, Pedro: «De Re Islámica en Aragón». *Artigrama*, 4. Zaragoza (1987); pp. 376-377.



dez, Villanueva Lázaro y quien estas líneas firma.

El libro de Pacios Lozano aborda una breve introducción acerca del marco histórico-geográfico, unas consideraciones cronológicas y otras reflexiones escuetas sobre las techumbres estudiadas, el material: la madera y un estudio tipológico y estructural de dichas techumbres relacionadas con otras españolas, para concluir con un amplio ejercicio analítico sobre la temática ornamental que se lleva hasta el infinito. Se suma a ello un apéndice documental (p. 109), un glosario ilustrado con un dibujo (pp. 113-114), un apéndice fotográfico en color y un índice documental y bibliográfico (pp. 127-133).

El trabajo en suma, quiere establecer un estudio tipológico, ornamental y cronológico sobre estas siete techumbres leonesas que se relacionan con otras de diferentes partes de España, pero poco con las del entorno. Ello provoca algunas disonancias y contradicciones que hubieran podido ajustarse mejor de haber sido orientado el trabajo en una perspectiva más real y relacionada con el propio ámbito espacial.

El estudio del marco histórico-geográfico es buena prueba de esa disonancia, ya que al citarse principalmente trabajos relativos a mudéjares de fines del siglo xv (Ladero Quesada) y luego encontrarse con techumbres que no sólo superan esta fecha, sino que entran incluso hasta en el siglo xviii, como se afirma en el apéndice documental, la aportación histórica es algo más que superficial. Otro tanto sucede al abordar alguna referencia a mudéjares y su problemática en el siglo xii. Hubiera

sido mejor releer algún censo de Inquisición de fines del xvi o los trabajos de Le Flem, Lapeyre y Vincent.

La periodización cronológica establecida en tres etapas: xiv-xv, xv-xvi y xvii es correcta para un estudio general de carpintería mudéjar castellano-leonesa, pero no para esta zona, donde no hay ninguna obra anterior a fines del siglo xv, es decir, a partir del segundo período citado. Afirmar por ello que parte de las techumbres de Mansilla Mayor, Mansilla de las Mulas y San Justo de las Regueras pertenecen a este primer período es totalmente equivocado. Otra cosa es que los motivos ornamentales y las temáticas de lacería repitan alguno de los tipos geométricos de ese período, pero los ejemplos que se ponen de Villafuerte de Esgueva, San Miguel de Támara o Cuenca de Campos son de muy finales del siglo xv o del siglo xvi.

Es difícil asimismo, explicar el que algunas iglesias como Mansilla Mayor tengan techumbres del siglo xv y del siglo xviii, y creo que todo reside en no haber analizado antes las propias estructuras constructivas de la zona leonesa. Algo que ya hace muchos años bauticé como la iglesia del tipo de Campos que se construye en el siglo xvi y cuyos muros, de tipo alampostería muy pobre se articulan y demandan unas techumbres ligeras, aparte que justifican la modulación y estabilidad con sus cabeceras cuadradas y torres. Posiblemente hubiera sido mejor haber realizado unos buenos planos de esas iglesias, que no una tan minuciosa representación de los temas figurativos para conocer realmente

la tipología de edificios y techumbres.

Las comparaciones que se establecen con otras techumbres, en especial las toledanas, nada tiene que ver aquí. La tipología creada por Balbina Martínez Caviro está basada en un abundantísimo número de techumbres estudiadas y documentadas, pero hacer esto para intentar clasificar siete techumbres es más que disparatado. Una lectura más profunda del Catálogo de Gómez Moreno habría aportado a este estudio algunas explicaciones más efectivas.

Como quiera que gran parte de las techumbres estudiadas no sólo las conozco de vista, sino incluso las he estudiado bastante a fondo quisiera puntualizar algunos temas que no aparecen reflejados en el trabajo. El tipo de estructura en el ochavo del presbiterio de Mansilla Mayor es muy propio del mundo leonés y de lo que siempre calificué como una escuela surgida en el siglo xvi a partir de la capilla o capitular de San Marcos de León y que tendrá sus repercusiones posteriores en los restos de techumbre de Santa María de La Bañeza y en San Esteban de Alija del Infantado. La característica de esta escuela es el uso de un alfaradón harpado que incorpora ya elementos renacentistas tardíos, en cuanto estructura y ornamento. Tan sólo en el ochavo de Mansilla Mayor y en su parte más externa se dan unos lazos irregulares que bien podrían probar lo tardío de la solución, que por otra parte es renacentista. Confieso que soy el primer asombro en la documentación aportada que fecha tal obra en 1710 y que espero poder estudiar más lentamente.

Las techumbres del presbiterio de Mansilla de las Mulas (1655) y de Villarratel (1647) son otras de las sorpresas por esa cronología tan tardía que yo no habría dudado de retrasar hasta fines del siglo xvi, pero que nunca imaginé de mediados del siglo siguiente. Es curioso que en el caso de Mansilla de las Mulas presentan una tipología muy usada en techumbres zamoranas de la zona de Vidriales y en algunas de Salamanca, como la situada actualmente en el Museo Arqueológico Provincial. Por su parte, la techumbre de Villarratel es mano de obra final de un artesano que nada tiene que ver con lo mudéjar y que repita y reutiliza materiales mudéjares. Así los temas utilizados en la decoración de los pares y tablacon dejan ver bien a las claras una iconografía cristiana y popular.

El análisis de formas decorativas que hace Pacios Lozano es algo exhaustivo y que podría llevarse hasta el infinito, pues no sólo se abordan los temas dentro de la tradición de la carpintería mudéjar o hispanomusulmana, sino que también se alargan hasta antecedentes mesopotámicos y orientales. Un claro ejemplo de a dónde se puede llegar en esta proyección y análisis de tipo formalista sin más. Ya decía hace años René Huyghe y muy dentro de esta sensibilidad que de esta manera era fácil demostrar cualquier parentesco formal y estilístico, incluso de temas y obras contradictorias. Ello es prueba del agotamiento al que se puede llegar utilizando sólo esta metodología. Un mejor conocimiento de obras de carpintería del entorno leonés habría resuelto muchos problemas



sin quedarse con lo meramente formal.

Por ejemplo, las figuras de las vigas de Mansilla de las Mulas (p. 98, lám. 7) pertenecen a una representación de arpía, fácilmente identificable y que no está lejana de las manifestaciones de la escuela gótico-mudéjar burgalesa. La misma forma de piña con ángel en el remate del harneruelo de Mansilla Mayor puede encontrarse en la Asunción de Carbajosa y similares representaciones en el pórtico de Laguna de Negrillos, techumbre realmente tardía del XVI y datada por escudos.

Por lo que respecta a San Miguel de Fresno de la Vega se ha catalogado bien entre los años finales del siglo XV. Yo también me inclino por la actuación o patronazgo de la familia Acuña, pero aún es más pienso que intervienen artistas que trabajaron para la misma familia Acuña en las techumbres del palacio de Cevico de la Torre, con posterioridad a 1470 y creo incluso que en el mismo constructor y arquitecto que realiza la iglesia de San Miguel en Mazuecos de Valdeginete. Curiosamente, el pórtico de Fresno de la Vega que la autora del libro pone en relación con el de Vega de Doña Olimpia y el de Sta. María de Becerril de Campos, nada tiene que ver con éstos, ya que el primero es mucho más tardío y el segundo pertenece a la escuela o taller de Cisneros, con obreas claves en San Facundo de Cisneros, Escobar de Campos y Lagunilla de la Vega, donde sabemos que la obra de carpintería, al menos en el coro, alcanza a los pri-

meros años del siglo XVII. La techumbre del pórtico de Fresno de la Vega es tan similar al ochavo de la capilla a los pies del templo de Mazuecos de Valdeginete, que si ello se une a la utilización de una estructura muy similar en ambas iglesias probaría mi aserto de una misma mano.

Estoy de acuerdo en la catalogación de la obra de Campo de Villavidel, pero ahí se ve muy claramente la estructura propia de la zona y su adaptación a la techumbre de artesa para la cabecera y la ochavada ataujerada para la nave. Curiosamente no se cita la existente en el pórtico que a pesar de estar muy perdida y tardía aún la recuerdo con un angelote y con formas de madera del siglo XVII.

Dentro de las conclusiones se recoge la relación con la llamada escuela castellana del siglo XIV-XV y ello dentro de un esquema que recoge los principales ejemplos de esta escuela, que en realidad sólo da sus obras a partir del siglo XV entrado y de la que hoy conocemos ejemplos hasta en Avila y León. Esta escuela actúa principalmente a nivel ornamental y yo sigo creyéndola burgalesa, aunque me sospecho que posiblemente el origen iconográfico está en una escuela de pintura gótica italiana que da sus mejores manifestaciones en el Palacio Steri de Sicilia.

Insisto en que la documentación del apéndice documental del libro, así como una reflexión acerca de las estructuras arquitectónicas merecen una más atenta lectura y estudio.—**Pedro Lavado.**

VOSSEN, Rüdiger: *Höhle. Stahl. Palast. Weihnachtskrippen der Völker. (Cueva. Establo. Palacio. Nacimientos navideños de los pueblos)*. Hamburgo 1990. Ed. Christians. 120 pp., 44 foto b/n. XII láms. color. (Wegweiser zur Völkerkunde, volumen 38).

El Museo de Etnología de Hamburgo ya ha convertido casi en una costumbre dedicar las exposiciones anuales navideñas a temas relacionados con la festividad del momento y con sus diferentes formas de expresión en todos los países del mundo. Estas exposiciones, que comenzaron en el año 1981-1982 y alcanzaron un gran éxito en la exposición de 1985-1986 y en la reciente de 1990-1991, han tenido su reflejo en varios catálogos debidos a la mano de Rüdiger Vossen, bien conocido en nuestro país por sus trabajos acerca de la alfarería española y más recientemente por sus trabajos en Marruecos y su vinculación con el desarrollo de la etnoarqueología.

La misma editorial Christians ha sido la encargada de llevar a cabo la publicación de estos catálogos, creando con ellos una auténtica serie de interés etnológico y un precioso documento gráfico de tales exposiciones. El uso de un formato de bolsillo y una amplia tirada han logrado llevar a muchos interesados, especialistas e incluso al gran público la explicación de algunos de estos motivos y costumbres navideñas en todo el mundo (1).

(1) VOSSEN, Rüdiger; KELM, Anite, y DIETZE, Katharina: *Ostereier-Osterbräuche*. (Huevos de Pascua-Costumbres de Pascua). Hamburgo 1981, Ed. Christians, 120 pp., 65 fotos, algunas en color. (Wegweiser zur Völkerkunde, volumen 25).

VOSSEN, Rüdiger; VOSSEN, Karla, y SCHIER, G.: *Weihnachtsbräuche in aller Welt*.

La exposición constaba de 143 belenes de 47 países, pertenecientes a la colección Maud Pohlmeier, de los cuales 66 pertenecían a 18 países de Europa, y los restantes 77 a países de todo el mundo. En la exposición se exhibían no sólo figuras y piezas en arcilla, madera, tela y otros materiales y que hacían relación al tema del Misterio navideño, sino también una colección de cruces y crucifijos vinculados con la simbología del árbol de la vida o el árbol universal.

Los temas tratados en el catálogo partían de un análisis de la propia historia de Navidad desde el texto de los evangelios y una reflexión a cerca de los espacios mencionados como asiento del nacimiento de Jesús, lo que daba origen a la denominación de la Exposición y del Catálogo: *Cueva. Establo. Palacio*.

A ello se unía un estudio histórico arqueológico sobre los edificios levantados sobre la cueva de Belén: un templo dedicado a Venus por Adriano en el siglo II, una basílica cristiana levantada por Santa Elena en el 330 y una iglesia primero al cuidado de los franciscanos a partir del siglo XVI y luego compartida con armenios y con ortodoxos.

Las vicisitudes de la primitiva cueva y establo dieron lugar a múltiples interpretaciones y recreaciones artísticas, como las que en

(Costumbres navideñas de todo el mundo). Hamburgo 1985, Ed. Christians (2. ed. 1986), 193 pp., 59 fotos, algunas en color. (Wegweiser zur Völkerkunde, volumen 33).



el siglo XVIII convertían el lugar del nacimiento de Jesús en las ruinas de un antiguo palacio a la moda napolitana. Ello lleva al autor del catálogo a realizar un sondeo en la valoración lingüística del término «pesebre» y su adaptación a diferentes lenguas y culturas.

Un segundo apartado trata de los elementos imprescindibles del Nacimiento, analizando sus personajes, vestimenta y simbología, así como el uso de algunas leyendas y tradiciones locales y aportaciones personales en lo que atañe al paisaje y a los temas de género que ganarán en detallismo con el paso del tiempo y en especial en algunas escuelas como la napolitana. Estos elementos imprescindibles del Misterio se ajustan a la Sagrada Familia, el buey y el asno, los pastores, los Angeles y los Reyes Magos, a los que se sumarán los variables temas populares.

Otro apartado corresponde al ciclo de Belén que incluye otros temas que van desde la Anunciación a María, la Visitación a Santa Isabel, el viaje a Belén, el Nacimiento, el anuncio a los Pastores y la matanza de los Inocentes, por lo general tratados como escenas independientes y utilizados en muchos casos para completar la historia bíblica. Un apartado más toca al tema de los tres Magos, su origen, su iconografía y su vinculación con la estrella.

El tema del Pesebre y la Cruz como símbolos de esperanza y su vinculación

con el árbol de la vida es tratado más adelante, así como una pequeña historia de los Nacimientos, desde su representación en las Catacumbas hasta la aparición de forma viva en la Navidad de 1223 por San Francisco.

A partir de los siglos XIV y XV y por influencia de la costumbre cristiana de elevar monumentos para conmemorar la escena del Monte de los Olivos o el Calvario, junto a las iglesias y en algunas capillas aparte, surgen también las primeras apariciones de Belenes en algunas casas nobles y en sitios privados. Entre los siglos XVI y XVII serán los jesuitas quienes expandan esta costumbre navideña, pasando a convertirse los Nacimientos en un cierto símbolo de todas las culturas, tema que desarrolla otro de los capítulos y en el que se abordan los aspectos de un elemento cultural mundial y de sus variantes regionales que aportan las propias señas de identidad de cada cultura.

Es evidente que la función del Nacimiento es la enseñanza de los niños y la transmisión de un mensaje religioso navideño, cosa que se encargan de multiplicar en la actualidad las diferentes asociaciones de Belenistas de todo el mundo y de las cuales al autor recoge una lista. Mas no convendría olvidar en algunos aspectos el valor lúdico de estos Nacimientos y la imagen festiva que aportan a templos o casas de todo el mundo. Difícilmente es imaginable, por lo

menos para los países latinos y algunos de los que recibieron su cultura, un Nacimiento sin la aportación propia de los niños que a menudo incorporan curiosos anacronismos al Nacimiento.

La exposición presentada por el Museo de Etnología de Hamburgo recogida con amplia documentación gráfica en blanco y negro y color en las páginas del catálogo, presentó diferentes ejemplos de nacimientos en todo tipo de materiales, caso de la madera, arcilla, papel, bambú y algún otro por demás exótico.

El Estudio de los nacimientos y sus variantes comienza a partir de la página 58, señalándose en primer lugar los europeos, entre los que están muy bien representados los alemanes, austriacos, polacos y checos, algunos de la iglesia ortodoxa y otros muy curiosos de los países nórdicos. A continuación se presentan los del Sur de Europa, en los que se cuentan los franceses, los españoles (pp. 65-66), los portugueses y los italianos, en especial los napolitanos.

Otro apartado de este Estudio recoge los nacimientos americanos, en especial los correspondientes a Centroamérica y Sudamérica, los de Africa, entre los que descuellan los de Egipto y de Etiopía, y los de Asia, entre los que están los de India, China, Japón o Sri Lanka (p. 73).

Sigue el Catálogo de la colección Pohlmeier, usada para esta exposición y

que abarca las páginas 74-111 y donde puede verse una excelente colección de ejemplares germánicos y una buena representación de los de otros países. Por lo que respecta a materiales y formas se dan todos los tipos, incluyéndose algunos de papel recortado de origen polaco, otros realizados con tela y cera, las pequeñas casitas sudamericanas con el tema navideño presentado en varios pisos, alguno realizado en batik y uno indio, pintado sobre una hoja del árbol de la iluminación de Buda.

Concluye el trabajo una muestra bibliográfica que va de la página 113 a la 119.

El trabajo de Vossen es de una buena calidad sintética que le permite abordar tantos ejemplos y que le caracteriza como en libros anteriores por dar una información sencilla y asequible. Echo en falta un capítulo dedicado a las técnicas de realización de estos nacimientos, ya que en muchos casos hablan mucho de las características sociales y culturales de los países donde se desarrollan. Es de esperar que en futuras exposiciones del Museo de Etnología de Hamburgo se aborden éste y otros temas, como es el caso de la ambientación y de los temas de género en los nacimientos, característica que a menudo limita con aspectos artísticos, pero que es buena integrante para definir los aspectos antropológicos de una cultura.—**Pedro J. Lavado.**



# NORMAS DE PUBLICACION

## Formato y Soporte

Los originales deberán entregarse mecanografiados en Din-A. 4 o en folios a doble espacio. Cada página tendrá 30-35 líneas de 70 espacios por una sola cara. Todas las páginas irán numeradas.

Se admitirán también en soporte magnético.

## Autor-Autores

En el encabezamiento se colocará el nombre del autor o autores y centro donde trabajen.

Cada texto irá precedido de una página que contenga el título del trabajo, el nombre y apellido del autor o autores, la dirección completa, el teléfono y el cargo que ocupan, así como la Institución donde prestan sus servicios.

## Idioma

La redacción se entregará en alguna de las lenguas oficiales del Estado español, normalizándose los nombres propios en la lengua usada. Ocasionalmente se aceptarán originales en otros idiomas, como inglés, francés o italiano. Los originales deberán acompañarse de un resumen en la propia lengua del trabajo y otro en lengua extranjera (inglés, francés, italiano o alemán). La extensión del resumen tendrá un máximo de 10 líneas.

## Extensión del texto e ilustraciones

La extensión máxima de los trabajos no excederá de 40-50 páginas de texto y 10 de láminas. Las láminas serán fotografías en B/N. Excepcionalmente, y en función de la naturaleza del trabajo, se admitirán reproducciones en color. En hoja aparte se pondrán los pies de las figuras.

## Publicación

Los originales deberán ser inéditos. No se admitirán trabajos presentados a otras revistas. Oportunamente el Consejo de Redacción podrá contemplar la publicación de traducciones que considere de especial interés.

El Consejo de Redacción seleccionará los originales, reservándose el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no se adapten a las características del Boletín. Los originales no aceptados se devolverán a los autores.

## Citas bibliográficas

Se aceptarán dos sistemas.

A) Las citas en el texto se realizarán de la siguiente forma: situado entre paréntesis el apellido(s) del autor(es), con minúscula y sin la inicial del nombre propio, seguido del año de publicación y, caso de citas puntuales de las páginas reseñadas tras dos puntos. Ejemplo: (García Bellido, 1943: 21).

La lista bibliográfica se situará al final del trabajo, siguiendo un orden alfabético por apellidos.

La reseña de las citas se hará de la siguiente forma: el(los) apellido(s) del(los) autor(es) en minúscula y seguidos de la inicial del nombre. Debajo y reservando tres espacios más de margen, se indicará el año de publicación

de la obra, diferenciando con las letras a, b, c, etc., los trabajos publicados por un autor en un mismo año. Los títulos de las monografías o, en su caso, de revistas o actas de congresos, deberán ir subrayados y sin abreviar. Para los libros se señalará la editorial y el lugar de edición; para las revistas, el volumen y las páginas del artículo; y para los congresos, el lugar y la fecha de celebración, así como el lugar de edición. Ejemplo:

Franco Mata, A.

(1983): El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV Archivo Español de Arte, LVI: 219-242.

García Bellido, A.

(1943a): Algunos problemas de arte y cronología ibéricos. Archivo Español de Arqueología, XVI: 78-108.

(1943b): La Dama de Elche y el conjunto de piezas reingresadas en España en 1941. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Franco Mata, A.

(1986): Le crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV<sup>e</sup> siècle. XII<sup>e</sup> Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon (Montpellier, 1985): 8-15. Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: Apellidos, Nombre, Título de obra (subrayado), edición, lugar de publicación, año y páginas. Ejemplo: Toesca, Pietro, Il Medioevo, 2.<sup>a</sup> ed., Turín, 1967. Cuando se trata de dos o tres autores se colocarán los apellidos e inicial del nombre de cada uno de ellos. Cuando el número supera el de tres se colocará V.V. A.A. Cuando el libro ha sido dirigido por el autor se indicarán sus datos y a continuación y otros.

Bibliografía. Bajo este título se recogen las reseñas, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en mayúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos puntos, el título subrayado, prólogo, si existe, editorial, lugar de la edición, año, número de páginas, reproducciones en color y blanco y negro y dimensiones en centímetros y entre paréntesis. Se firma al final.

Ejemplo: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerrománica. Prólogo de R. Otero Túñez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326 p., 133 fig. en b. y n. y 13 en col. (18 x 25). Angela Franco. Si se trata de un Coloquio, Exposición, etc., se coloca en primer lugar el título del mismo y el resto sigue la normativa antes indicada.

Noticiario. Comprenderá noticias relacionadas con la labor desarrollada por el M.A.N.: Datos y estadística de visitantes, vida cultural del mismo, necrológicas, etc.

Corrección de pruebas. Esta correrá a cargo de los propios autores, que deberán efectuarlas en un plazo máximo de una semana a partir de su recepción. Les serán enviadas por correo, y si prefieren, pueden corregirlas en el Museo. No se admitirán variaciones sustanciales en el texto, tan sólo errores gramaticales y correcciones mínimas.



Pedidos, ventas e intercambio:

## MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13 - 28001 Madrid (España)  
Teléf. (91) 577 79 12



**MINISTERIO DE CULTURA**

Dirección General de Bellas Artes y Archivos  
Dirección de los Museos Estatales