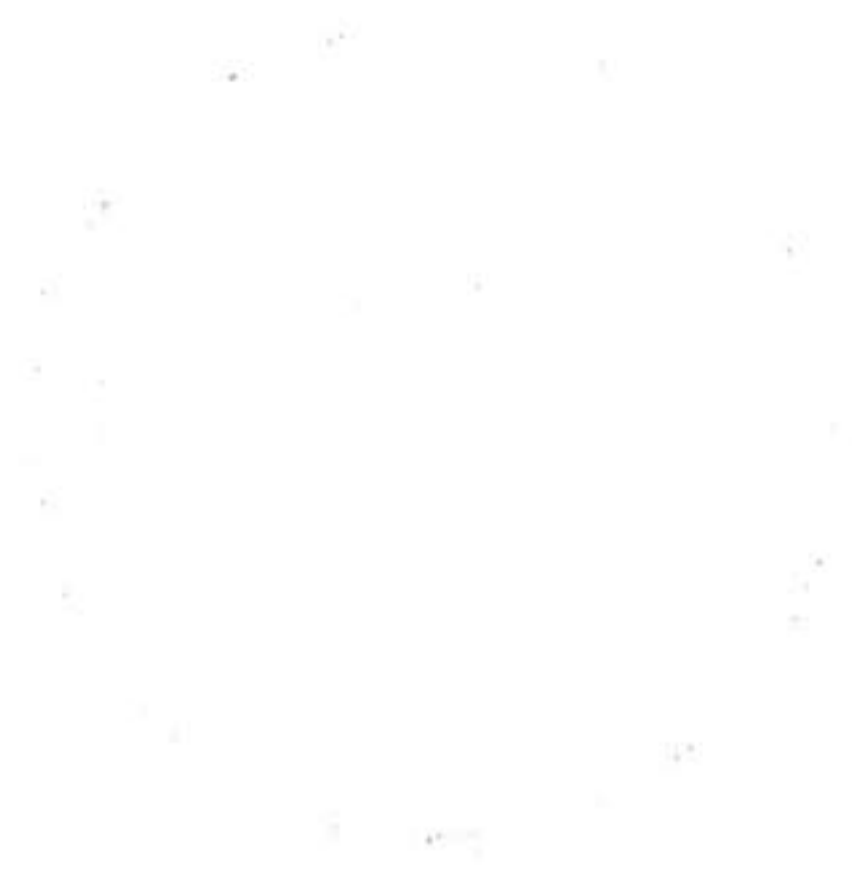




Boletín del Museo Arqueológico Nacional



Z-556



Boletín del Museo Arqueológico Nacional



Tomo XII, n.ºs 1 y 2 - 1994

DIRECTORA

Dra. D^a María del Carmen Pérez DÍe

COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. D. Juan Zozaya Stabel-Hansen

Dra. D^a Carmen Alfaro Asíns

Dra. D^a Paloma Cabrera Bonet

Dra. D^a Carmen Cacho Quesada

Dra. D^a M^a Ángela Franco Mata

Dra. D^a Ángela García Blanco

D^a Carmen Mañueco Santurtún

Dra. D^a Alicia Rodero Riaza

SECRETARIA

Dra. D^a M^a Ángela Franco Mata

Edita: MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Bellas Artes, Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Dirección de los Museos Estatales

Diseño y maqueta: Luis Carrillo y Raúl Areces

Pie de portada: «Cruz de plata dorada», procedente de Vega de Poje (Asturias),

Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Fotografía: Enrique Sáenz de San Pedro

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. (923) 263388. Fax 271512

37008 Salamanca

NIPO: 301-94-037-8

ISBN: 84-8181-056-8

Depósito Legal: BI-35-92

SUMARIO

ARTÍCULOS

	Págs.
RUHT MAICAS RAMOS, <i>Propuesta para el inventario de materiales cerámicos prehistóricos</i>	5
M ^ª DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ y STEFANIE KARG, <i>La expedición a Samos de Theodor Stützel y la colección de antigüedades donadas al Museo Arqueológico Nacional</i>	27
BEATRIZ DOMINGO HAY, <i>Copas jónicas depositadas en el M.A.N.</i>	35
ESPERANZA DUCAY BERDEJO, <i>El largo viaje de la leyenda de Ulises</i>	47
M ^ª LUISA RAMOS SÁINZ y CARMEN CHINCOA GALLARDO, <i>Las antefijas romanas del Museo Arqueológico Nacional</i>	51
MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, <i>Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: La pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y del Calendario de Filócalo</i>	77
LUIS J. BALMASEDA MUNCHARAZ, <i>Medallón-fíbula de Castiltierra</i>	101
ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS, <i>Notas sobre un arca sepulcral gótica conservada en el Museo Arqueológico Nacional</i>	103
M ^ª ÁNGELA FRANCO MATA, <i>Un tipo de cruz de plata de taller burgalés del siglo XV y probables derivaciones</i>	113
M ^ª DEL CARMEN MAÑUECO SANTURTÚN, <i>Un reloj de sol de altitud y un Nocturlabio</i>	
CARMEN PADILLA MONTOYA y VIRGINIA SALVE QUEJIDO, <i>Museo Arqueológico Nacional: Un análisis de su público real y de su público potencial</i>	131
	137
ANA LUISA DELCLAUX BRAVO, <i>Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (Acceso Remoto a las Bases de Datos)</i>	145
LEONOR DE LA COLONIA, <i>Restauración del balsamario de busto femenino</i>	149
RECENSIONES Y NECROLÓGICA	151

PROPUESTA PARA EL INVENTARIO DE MATERIALES CERÁMICOS PREHISTÓRICOS

RUHT MAICAS RAMOS
Museo Arqueológico Nacional

EN el marco del proyecto de Informatización del Museo Arqueológico Nacional, dirigido por la Dra. Carmen Cacho¹, se hizo patente la necesidad de un lenguaje controlado que permitiese a distintos usuarios emplear las mismas referencias ante un mismo objeto; de lo contrario un sistema de búsquedas se haría inviable. En este contexto, elegimos el material cerámico para iniciar un proceso de control de términos que actualmented aborda el Ministerio de Cultura², de un modo más amplio.

Existen numerosos sistemas de denominación para materiales cerámicos, pero ninguno de ellos conoce una aplicación suficientemente consensuada. En general se trata de sistemas demasiado complejos o excesivamente pormenorizados para el nivel de información que se quiere dar al conjunto de las fichas de inventario de un Museo. Además son en su mayoría publicaciones en otras lenguas, con los problemas de traducción derivados de los distintos matices asignados a las piezas en cada caso. Con el fin de sistematizar la introducción de información, planteamos un esquema de conjunto, adaptado al diseño de nuestra Base de Datos. Se ha realizado esta sistematización únicamente para los objetos cerámicos prehistóricos, ya que si bien pueden aplicarse las mismas pautas a cualquier otro conjunto cronológico, las denominaciones concretas de los objetos requieren un estudio más detenido del que nos ocuparemos en otro lugar³.

La tabla I muestra los campos asignados al Departamento de Prehistoria dentro de la Base de Datos (BD) de Inventario del MAN. En la primera columna, la numeración hace referencia a los números de campo de la BD general, en la segunda columna se indica el nombre de

cada uno de los campos contenidos en dicha BD y un contador. En la tercera columna, los espacios de memoria asignados a cada campo. Algunos campos no deberán usarse en el grupo de materiales cerámicos, este es el caso del campo *Peso*, que salvo excepciones (salida de piezas pesadas para exposiciones) no cumplimentarán necesariamente esta entrada. No nos referiremos aquí a todos los campos que pueden verse en dicha tabla I, sólo comentaremos aquellos que presentan un mayor interés para el desarrollo del tema propuesto, y que se indican en cursiva.

Comenzaremos por los campos que se ocupan de la denominación de la pieza, esto es: *Clasificación Genérica*, *Nombre del Objeto* y *Clasificación Científica*.

CLASIFICACIÓN GENÉRICA

El primer campo no plantea problemas en este grupo de materiales, ya que se acordó reunir bajo el término "cerámica" a todos los materiales de esta naturaleza, fuese cual fuese su carácter, y aceptando la licencia de incluir también aquí, a los objetos de arcilla no cocida, dado que su número no es muy elevado y sus peculiaridades aconsejan agruparlos con el resto de los materiales arcillosos que sí han sufrido un proceso de cocción⁴. Esta misma decisión fue aceptada por los responsables del Sistema de Documentación de Museos de la Generalidad Catalana⁵, agrupando bajo el epígrafe "cerámica", tanto a los objetos cocidos como a los secados.

La utilidad, pues, de este campo se explica lógicamente frente al resto de materiales del Museo y no en el seno

¹ El proyecto de Informatización del Museo Arqueológico Nacional se inició en 1989 con el respaldo de la CICYT a cargo del Dr. José M^a Luzón, a quien sustituyó en las tareas de coordinación la Dra. Carmen Cacho, a quien quiero agradecer la ayuda que nos ha proporcionado en este y otros trabajos.

² El Ministerio de Cultura mediante un proyecto dirigido por el Dr. Andrés Carretero, ha establecido grupos de trabajo con el fin de elaborar vocabularios controlados.

³ Tesoros para Museos, Proyecto del Ministerio de Cultura.

⁴ La cerámica es el producto de un proceso químico irreversible, por el cual el objeto cocido, aún siendo molido no recupera las propiedades de la arcilla.

⁵ Montserrat, R. M^a y Soler, A. (e.p.): Normativas del Sistem de Documentació dels Museus de la Generalitat de Catalunya Servei de Museus Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Barcelona.

Tabla I
CAMPOS DE LA BASE DE DATOS DEL DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA

NÚMERO DE CAMPO	NOMBRE DE LOS CAMPOS		Nº DE CARACTERES
1	1	Nº Interno	Interno
2	2	Nombre del Departamento	13 caracteres
3	3	Nº de Inventario	30 caracteres
4	4	Nº de Expediente	30 caracteres
5	5	Otros Números	60 caracteres
6	6	Nº de Fotografía	100 caracteres
7	7	Fecha de Ingreso	20 caracteres
8	8	Forma de Ingreso	40 caracteres
9	9	Fuente de Ingreso	40 caracteres
10	10	<i>Clasificación Genérica</i>	30 caracteres
11	11	<i>Nombre del Objeto</i>	50 caracteres
12	12	<i>Clasificación Científica</i>	80 caracteres
13	13	<i>Tema</i>	50 caracteres
14	14	<i>Título</i>	80 caracteres
15	15	<i>Conjunto</i>	20 caracteres
16	16	<i>Dimensiones</i>	100 caracteres
17	17	Peso	30 caracteres
18	18	<i>Materia</i>	50 caracteres
19	19	<i>Técnica de Fabricación/Decoración</i>	150 caracteres
20	20	<i>Descripción Física</i>	Texto
26	21	<i>Época</i>	50 caracteres
27	22	<i>Datación</i>	50 caracteres
37	23	<i>Lugar de hallazgo</i>	100 caracteres
38	24	<i>Conservación General</i>	15 caracteres
39	25	<i>Historia del Objeto</i>	Texto
40	26	Colección	25 caracteres
41	27	Topografía	50 caracteres
42	28	<i>Bibliografía</i>	Texto
43	29	Notas	100 caracteres
44	30	Catalogador	25 caracteres
45	31	Operador	25 caracteres
46	32	Fecha de cumplimentación	Fecha

interno del grupo. Los problemas empezarán, como es de esperar, al descender el primer escalón de la cadena.

Para el conjunto de piezas del Museo se ha establecido una *Clasificación Genérica* en la que deben agruparse los distintos objetos, pero dado que como explicamos más abajo, en este terreno no hay divisiones "naturales", un objeto podría pertenecer a más de un grupo. Los materiales cerámicos presentan el mismo problema, piezas como los ídolos por ejemplo, entrarían tanto en este grupo de la clasificación genérica ("Cerámica"), como en el de "Objetos de Culto", volveremos a ello más adelante. Creemos que no hay ningún problema no obstante en admitir ambos términos en la respuesta a este campo; ya que si bien es cierto que dicha dualidad se producirá en varios materiales, es improbable un número mayor de tres entradas para cada objeto y muchos se clasificarán sólo por una. En nuestro ejemplo la respuesta concreta al campo *Clasificación Genérica* sería la siguiente:

Clasificación Genérica: Cerámica Objetos de culto

No obstante es conveniente establecer un orden a la hora de introducir esta información, ya que en la impresión de listados esta ordenación supondrá una mejor lectura de los mismos.

NOMBRE DEL OBJETO

Las posibilidades de nombrar a un objeto cerámico son muy diversas, según se atienda a las formas geométricas, al uso deducido, etc. Como venimos insistiendo, pese a la existencia de múltiples propuestas, no hay criterios comunes ya que no existen en nuestra ciencia, taxonomías tan claras como las establecidas para las ciencias naturales. En los últimos años se ha hecho evidente la necesidad de sistematizar nuestra información, y al abordarla nos encontramos como Linneo en el s. XVIII, con la diferencia de que en las llamadas Ciencias Sociales, las verdades no son absolutas. Así pues habrá que aceptar convenciones, tal vez discutibles, pero siempre eminentemente prácticas. Por todo ello, el sistema propuesto tiene la finalidad (por necesidad) de permitir una denominación sencilla y general, para todas las piezas de material cerámico encuadradas entre el Neolítico y la Edad del Bronce Final; esto es, (como dijimos en un principio) atendiendo a los depósitos de esta naturaleza del Departamento de Prehistoria de este Museo. Esta necesidad de contemplar un espectro tan amplio y variado impide acceder a tipologías concretas que además deben tener cabida en el campo de *Clasificación Científica*. Se empleará el término completo al hacer referencia a cada objeto ya que los sistemas basados en claves resultan poco prácticos para el personal técnico del Museo, y aún lo son menos, para el usuario ajeno a este marco, esto es, el investigador procedente de otras instituciones.

Las voces utilizadas, tienen una referencia formal-funcional en su nivel más bajo con el fin de aprovechar su amplia utilización en la literatura arqueológica. Ofrecen además, una primera y directa impresión sobre el objeto que se va a describir, frente a términos que si bien son más precisos y homogéneos, resultan abstractos en su contenido. Las voces empleadas, parten de la forma global del recipiente, sin tener en cuenta las variantes que puedan derivarse de la forma de sus componentes formales,

es decir, no se atenderá a subtipos según sea la forma del borde, cuello, etc.

Así pues, lo que pretendemos es modelizar el contenido de los términos utilizados para evitar usos diferentes en casos que puedan plantear duda. Al mantener las denominaciones más habituales el usuario puede acceder a la información cómodamente, sin necesidad de consultas a manuales, ni conversiones.

Se utilizará en este apartado un solo término para la denominación del objeto, excepción hecha de aquellos ejemplos cuya entidad y uso generalizado, hace aconsejable acompañar dicho nombre de un "apellido". Este es el caso de los recipientes carenados o de la cerámica campaniforme; la cumplimentación del campo en este caso sería, por ejemplo:

"Vaso carenado"
"Cazuela campaniforme"

En la tabla II, se muestran los términos utilizados para la respuesta al campo *Nombre del Objeto*. Los dos grandes grupos que diferencia esta tabla, separan los recipientes por un lado (el grueso de los materiales cerámicos prehistóricos) y el resto de los materiales cerámicos por otro. Dentro de los recipientes hemos diferenciado 4 subgrupos: en primer lugar el constituido por los fragmentos, en segundo lugar los que hemos llamado "Formas principales" y que hacen referencia a los tipos de recipientes más frecuentes a lo largo de los distintos periodos aquí contemplados. En tercer lugar las llamadas "Formas secundarias" cuya presencia es menos frecuente en el total del conjunto estudiado. Finalmente las "Formas Especiales" que corresponden, bien a recipientes cerámicos de características distintas a los conjuntos anteriores, como es el caso de crisoles y queseras, o bien de carácter francamente minoritario en el conjunto de la Prehistoria española, como es el caso de los geminados y los vasos trípode.

La atribución de los nombres empleados no se hace con un estricto criterio funcional para el que sería necesario un estudio mucho más profundo, en el que habría que atender a factores de carácter tecnológico, comparativo y formal (Garcés Tarragona, A. M^a y Galán Saulnier, C. 1991). Por ejemplo el término "olla" conlleva una serie de connotaciones de uso que para ser estricto habría que demostrar si queremos emplear con propiedad dicha voz. Dado que la literatura arqueológica ha venido utilizando tales denominaciones sin poder asegurar que se correspondan estrictamente con su contenido, y teniendo en cuenta que nuestra finalidad en este trabajo es eminentemente práctica (un manual de referencia), emplearemos dichos términos en sentido lato, pero eso sí, caracterizando correctamente su uso, de modo que no puedan plantearse subjetividades en el empleo de los términos elegidos; esto es, que todos entendamos lo mismo al hablar de "olla", aunque tal recipiente nunca hubiese llegado a tener una función culinaria.

Los términos escritos en cursiva en la siguiente tabla, hacen referencia a objetos cerámicos igualmente, pero cuyas características hacen aconsejable su inclusión en otros grupos de la *Clasificación Genérica*, aún cuando se mantenga conjuntamente su asignación a este grupo de materiales cerámicos. Como se comentó al hablar del campo *Clasificación genérica* esto hace aconsejable registrar en el campo dos entradas.

El reflejo de la tabla II en la cumplimentación de la ficha de inventario sería el siguiente:

Tabla II
NOMBRE DEL OBJETO

RECIPIENTES			
<i>Fragmentos</i>	<i>Formas Principales</i>	<i>Formas Secundarias</i>	<i>Formas Especiales</i>
Borde Galbo Fondo Cuello Pie Asa Mamelón Mango Pico	Plato Fuente Cuenco Cazuela Vaso Olla ⁶ Botella Tinaja ⁸	Copa Jarra Taza Tapadera Soporte	Tripode Geminado Zoomorfo Quesera Colador Cuchara/Cazo Crisol
OTROS OBJETOS CERÁMICOS			
Crecientes Pesas de telar Fusayolas Placas	Carretes Fichas Morillos	Improntas <i>Cuentas de collar</i> <i>Colgantes</i> <i>Ídolos</i>	

Si la pieza a inventariar está completa, la respuesta al campo "Nombre de Objeto" sería del siguiente modo:

Nombre del Objeto: Cuenco

Si por el contrario, nos encontramos ante una pieza fragmentada, pero cuya porción recuperada nos permite identificarla, la cumplimentación del campo sería del siguiente modo:

Nombre del Objeto: Cuenco (frag)⁹

Si contamos con dos fragmentos del borde de un recipiente (siguiendo con el ejemplo del cuenco supongamos que se trata de fragmentos identificados como tales) que no pueden pegarse entre sí, pero que por razones de acabado, pasta, cocción, grosor, color, decoración, etc., tenemos la seguridad de que corresponden a un mismo recipiente, se les dará un mismo número de inventario y se registrarán del siguiente modo:

Nombre del Objeto: Cuenco (2 frag)

Si el fragmento que quiere describirse no permite identificar la forma a la que corresponde, pero si la porción de la que se trata, es conveniente consignar este dato (dado el diferente potencial de información que las distintas porciones pueden ofrecer) así pues, la respuesta al campo sería la siguiente:

⁶ Directamente emparentada con esta forma cerámica estaría la correspondiente a la voz "orza", con clara definición formal y funcional (la orza es una forma eminentemente abierta y la olla una forma eminentemente cerrada); pero dado que no es un término frecuentemente utilizado en el campo de la Arqueología, puede ser preferible el uso para ambos tipos, del nombre "olla".

⁷ Consideramos conveniente la diferenciación entre asas y mamelones, ya que los segundos no siempre son elementos de prehen-

Nombre del Objeto: Borde (frag)

Si ni tan siquiera es posible saber a qué parte del recipiente pertenecía el fragmento descrito, se consignará:

Nombre del Objeto: Fragmentos (5) no identificados*

La Tabla II, proponía los términos a utilizar en el apartado destinado al *Nombre del Objeto*, pero será necesario, como se decía más arriba, modelizar cada voz para evitar subjetividades a la hora de cumplimentar los registros o de obtener información de la BD. Para dicha modelización hemos partido del "**índice de proporción**" (relación $h - \phi$), "**Índice de apertura**" (ϕ máx. - ϕ borde) y división en **categorías de tamaño**, (Garcés Tarragona, A. M^a y Galán Saulnier, C., 1991) y de la **adición de elementos**.

Mediante el "**Índice de proporción**" se establecen los tipos principales o más frecuentes, que podríamos calificar de "bajos" o de "altos" según las relaciones entre sus proporciones:

FORMAS BAJAS:	FORMAS ALTAS:
plato/fuente	olla/tinaja vaso
cuenco/cazuela	botella

El "**Índice de proporción**" deberá ser precisado en un sistema de módulos al que haremos referencia más adelante.

sión. Se entenderá como "mamelón", tanto los de perfil cónico, como los botones y orejetas.

⁸ Se ha optado por este término frente al griego "pithos".

⁹ Una de las pocas abreviaturas admitidas en el sistema de informatización será esta: frag. * Si bien en el caso de los fragmentos indeterminados se utilizará el término completo: fragmentos.

El “Índice de apertura” se formula del siguiente modo:

$$I_a = \frac{\phi \text{ borde}}{\phi \text{ máximo}} \times 100$$

Los dibujos de las figuras 4 a 7 sirven de apoyo a la explicación del concepto.

Según este índice pueden establecerse dos categorías:

FORMAS ABIERTAS:

plato/fuente
cuenco/cazuela
vaso

FORMAS CERRADAS:

olla/tinaja
botella

Las **categorías de tamaño** que pueden encontrarse en la bibliografía especializada, oscilan entre los 15 y 20 cm para el tamaño inferior, y entre los 30 y 40 cm para la frontera de los grupos de mayor tamaño; definiéndose pues tres categorías de tamaño:

Pequeños: Recipientes inferiores a 15/20 cm.

Medianos: Recipientes comprendidos entre los 15/20 cm y los 30/40 cm.

Grandes: Recipientes mayores de 30/40 cm.

Hemos optado aquí por el margen 20-40; la aplicación del sistema a un volumen considerable de piezas será la que determine los valores-límite más adecuados.

La **adición de elementos** tales como asas, picos vertedores o mangos define el carácter de algunos recipientes y aconseja su individualización. Existen recipientes que presentan estos elementos añadidos con unas peculiaridades especiales, son cuencos con mamelones interiores, vasos con cazoletas internas, etc. Por el momento no los hemos considerado como tipos independizados al no conocerse este grupo suficientemente, pero en un futuro podría establecerse la caracterización de los mismos de forma individualizada.

En una primera impresión, la tabla III puede parecer compleja, pero una vez comprendida su uso es simple, siendo innecesario acudir a cálculos ni a índices, estos solo serán precisos para resolver los problemas que plantean los casos límites.

El dibujo de la figura 1, muestra las partes de un recipiente cerámico, de cara a la denominación de los fragmentos. Habida cuenta de que el número de vocablos es mucho mayor, nos limitaremos a los términos más generales y frecuentes en la literatura.

Símbolos

ϕ Es el símbolo utilizado para expresar el diámetro, en este caso siempre el máximo.

h Corresponde a la altura máxima del recipiente.

T Corresponde al tamaño de la pieza y expresa en valores reales (ya no comparativos) el diámetro máximo para cada grupo formal (esto es: la diferencia entre plato y fuente, cuenco y cazuela, etc.).

Fórmulas

Definimos **Ip** como “Índice de proporción”, esto es, la relación que existe entre el diámetro máximo de la pieza y su altura. Las relaciones que se establecen entre el diámetro y la altura deben expresarse mediante un sistema de

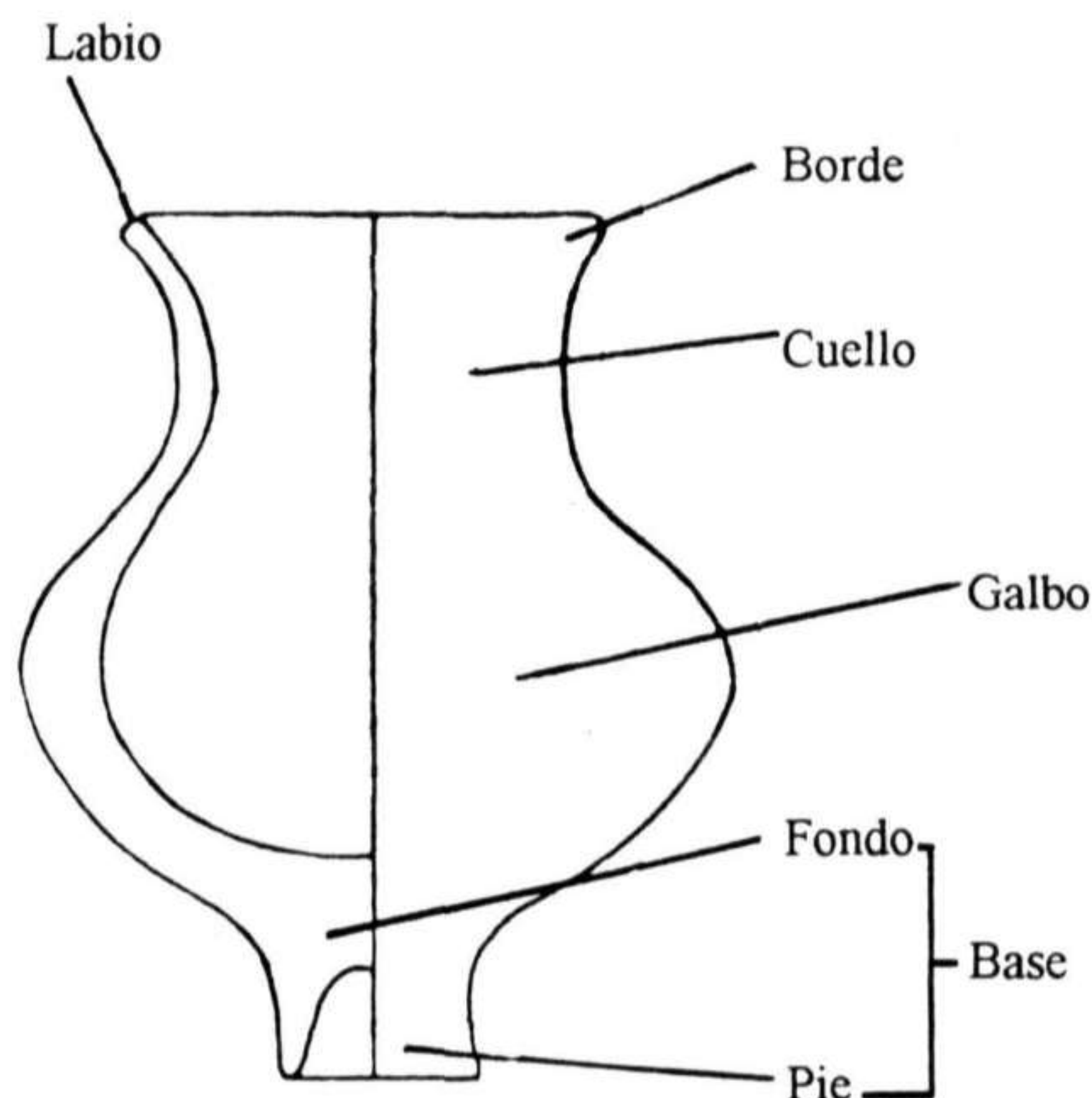


Fig. 1. Elementos de un recipiente cerámico

módulos en el caso de platos/fuentes y cuencos/cazuelas; para de este modo diferenciar unos de otros.

Así en el ejemplo del dibujo de la Figura 2, puede verse un **Ip = 1**, esto es una relación de igualdad entre diámetro máximo y altura. Expresado en módulos: A un módulo de altura (en este caso 5 cm) le corresponde un módulo de diámetro, lo que responde a una olla en este caso. La relación **Ip = 5 ϕ : 1h** se leería en este ejemplo como $\phi = 10$ y $h = 2$; esto es, con dichas dimensiones estaríamos ante un plato o fuente, como la que se dibuja en la figura 3.

Ia expresa el “Índice de apertura”, la relación entre el diámetro máximo y el diámetro de la boca del recipiente. La expresión del índice de apertura se realiza mediante valores porcentuales. En la literatura pueden encontrarse otros términos para expresar estas correlaciones: “cerramiento” (como ya comentamos), “estrechamiento” (Contreras, F. *et al*, 1987-88), etc. En las figuras 4, 5, 6 y 7 pueden verse ejemplos de formas más o menos abiertas

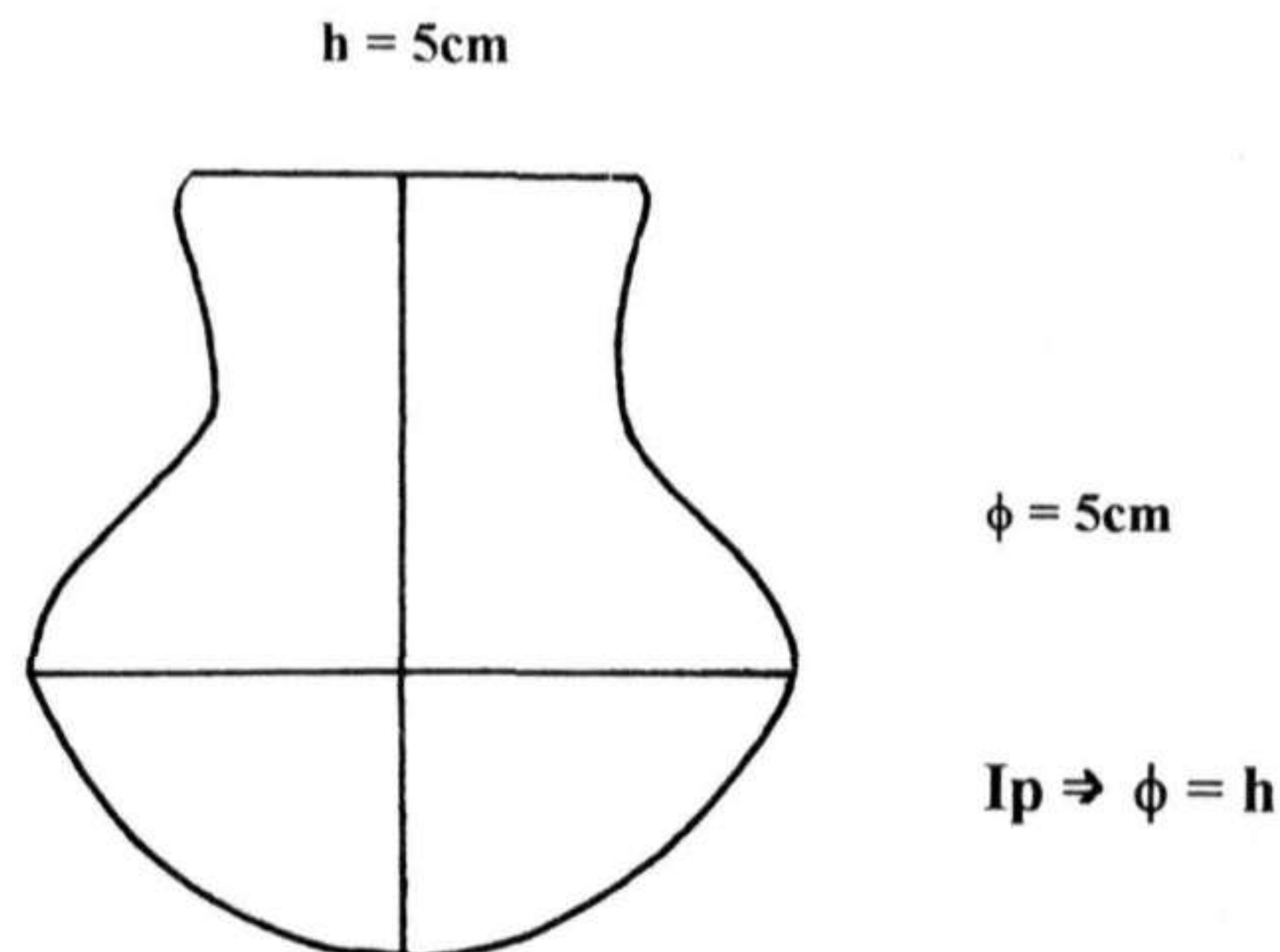
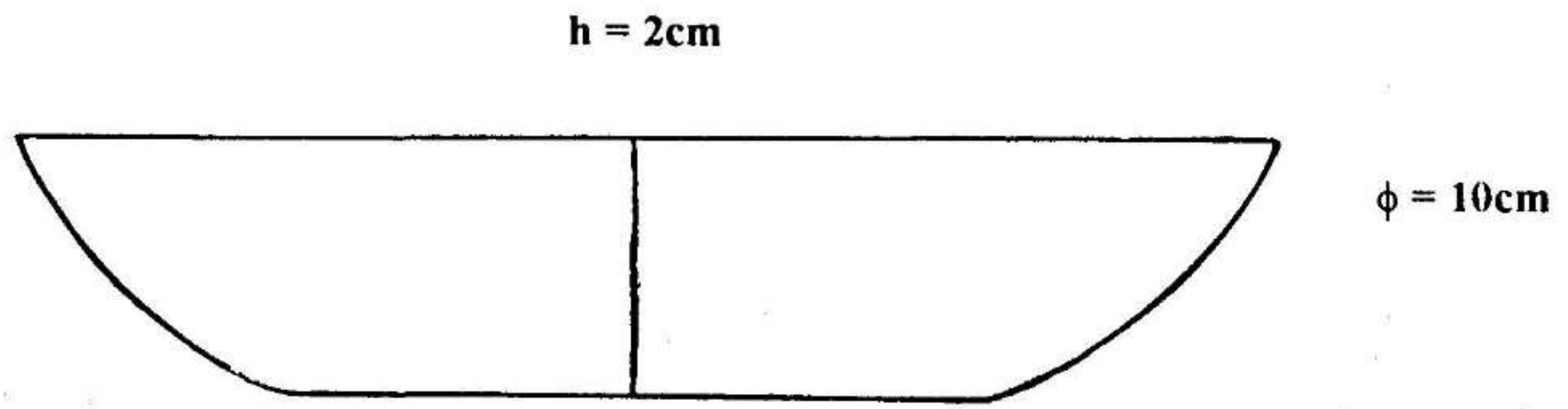


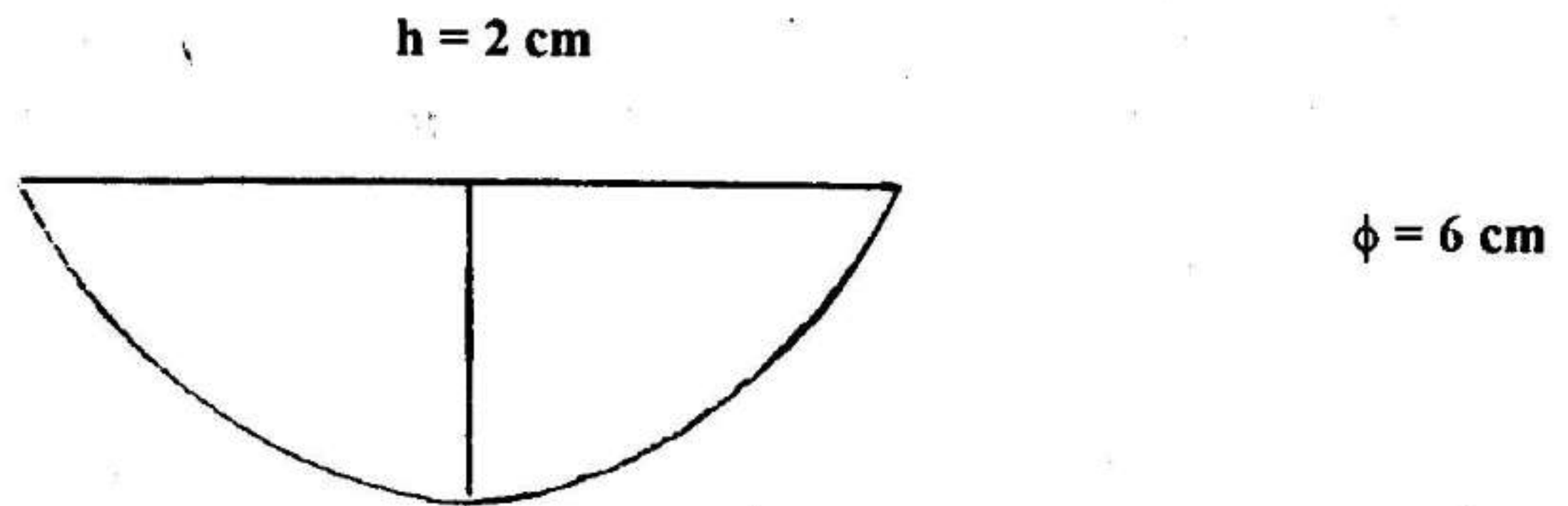
Fig. 2. Índice de Proporción

Tabla III
TABLA DE MODELIZACIÓN

FRAGMENTOS DE RECIPIENTES CERÁMICOS	
BORDE	Boca del recipiente
GALBO	Cuerpo intermedio del recipiente
FONDO	Base del recipiente
CUELLO	Porción diferenciada entre el borde y el galbo
PIE	Fondo diferenciado
ASA	Elemento de prehensión que permite pasar/introducir los dedos
MAMELÓN	Elemento de prehensión compacto
MANGO	Elemento de prehensión de longitud similar al ϕ del recipiente
PICO	Elemento vertedor
FORMAS PRINCIPALES	
PLATO	$I_p = \phi > h$ (5 ϕ 1h) $T = \phi < 20$ cm
FUENTE	$I_p = \phi > h$ (5 ϕ 1h) $T = \phi > 20$ cm
CUENCO	$I_p = \phi > h$ (2-4 ϕ 1h) $T = \phi < 20$ cm $I_a > 70\%$
CAZUELA	$I_p = \phi > h$ (2-4 ϕ 1h) $T = \phi > 20$ cm $I_a > 70\%$
VASO	$I_p = \phi < 2h$ $T = \phi < 40$ cm $I_a > 70\%$
OLLA	$I_p = \phi < 2h$ $T = \phi < 40$ cm $I_a > 70\% - 30\%$
TINAJA	$I_p = \phi < h$ $T = \phi < 40$ cm $I_a > 70\% - 30\%$
BOTELLA	$I_p = \phi < h$ $I_a < 30\%$ Con cuello
FORMAS SECUNDARIAS	
COPA	Cuenco o vaso, con pie
JARRA	$I_p = \phi = < h$ $T = \phi > 10$ Asa y/o vertedor
TAZA	$T = \phi < 10$ Cuenco o vaso con asa
TAPADERA	Atribución de uso
SOPORTE	Hiperboloide de revolución, abierto
FORMAS ESPECIALES	
TRIPODE	Cuenco o vaso, con más de un pie
GEMINADO	Intersección de 2 ϕ
ZOOMORFO	Recipiente con forma animal
QUESERA	Superficie perforada. Forma abierta en borde y fondo
COLADOR	Superficie perforada en el fondo del recipiente
CUCHARA/CAZO	Forma de cuenco con mango inserto y destacado
CRISOL	Atribución de uso
OTROS OBJETOS CERÁMICOS	
CRECIENTES	Cilindros de eje curvo con perforación en los extremos
PESAS DE TELAR	Placas con perforación en los extremos
FUSAYOLAS	Formas bitroncocónicas
PLACAS	Formas rectangulares o pseudorectangulares
CARRETES	Hiperboloide de revolución, cerrado
FICHAS	Formas circulares o pseudocirculares
MORILLOS	Formas variadas
IMPRONTAS	Huellas de cestería sobre arcilla tierna
CUENT. COLLAR/COLGANTE	Adornos de formas diversas
ÍDOLOS	Objetos considerados "culturales" con formas diversas



$I_p = 5 \text{ mod } \phi : 1 \text{ mod } h$ "PLATO"



$I_p = 3 \text{ mod } \phi : 1 \text{ mod } h$ "CUENCO"

Fig. 3. Índice de Proporción. Diferencia modular entre "Plato" y "Cuenco"

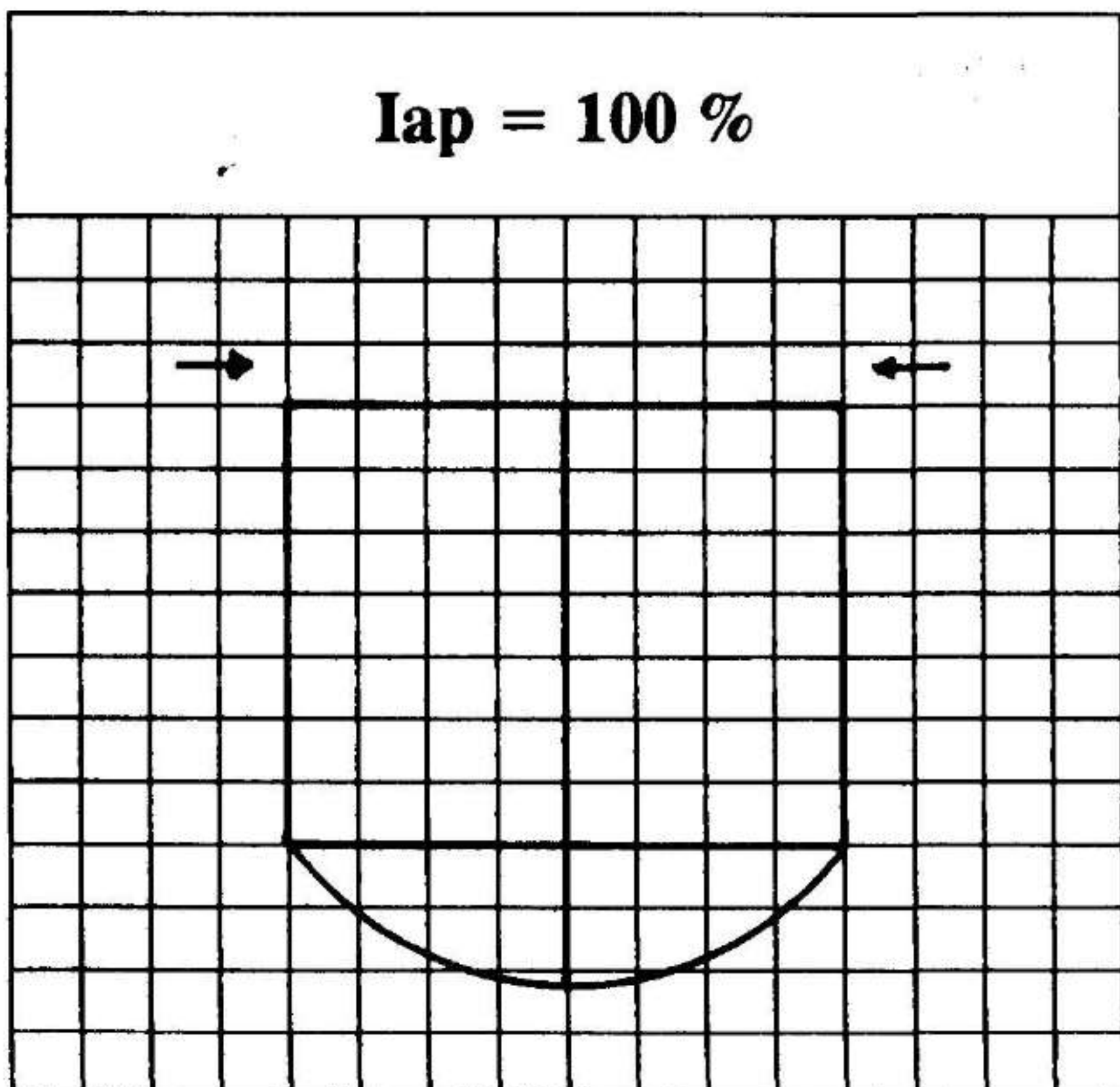


Fig. 4. Índice de apertura máximo

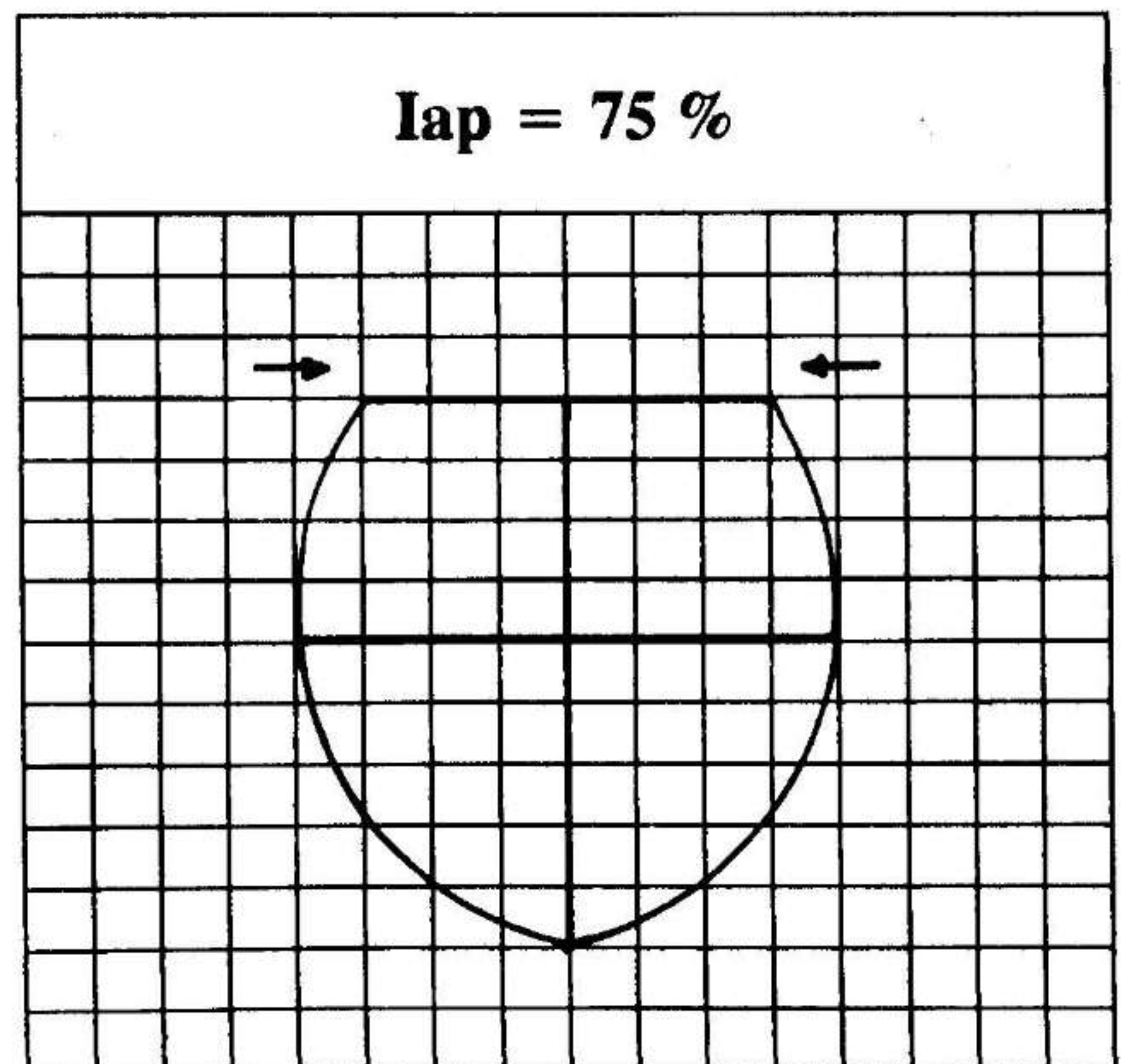


Fig. 5. Índice de apertura del 75%

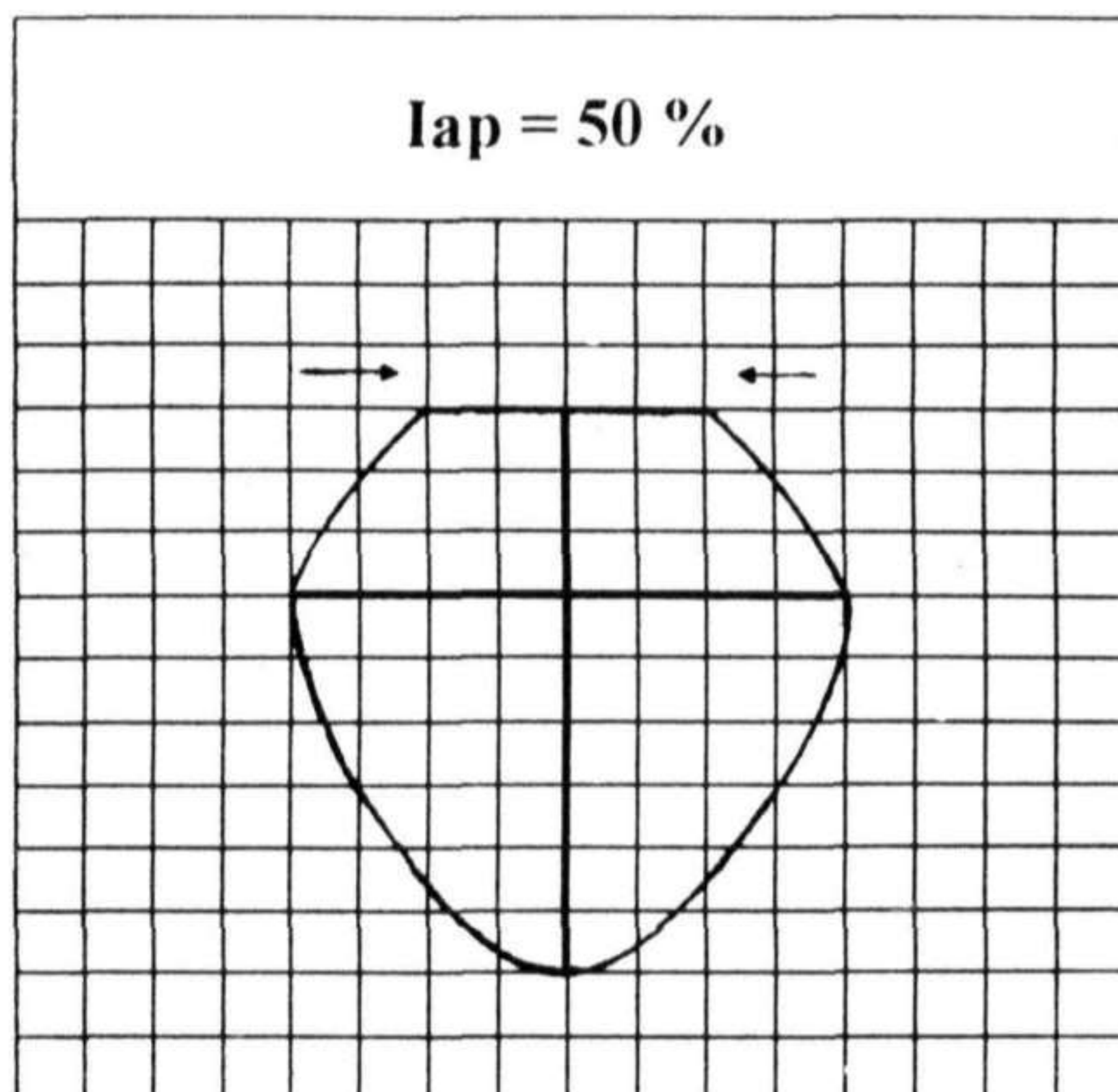


Fig. 6. Índice de apertura del 50%

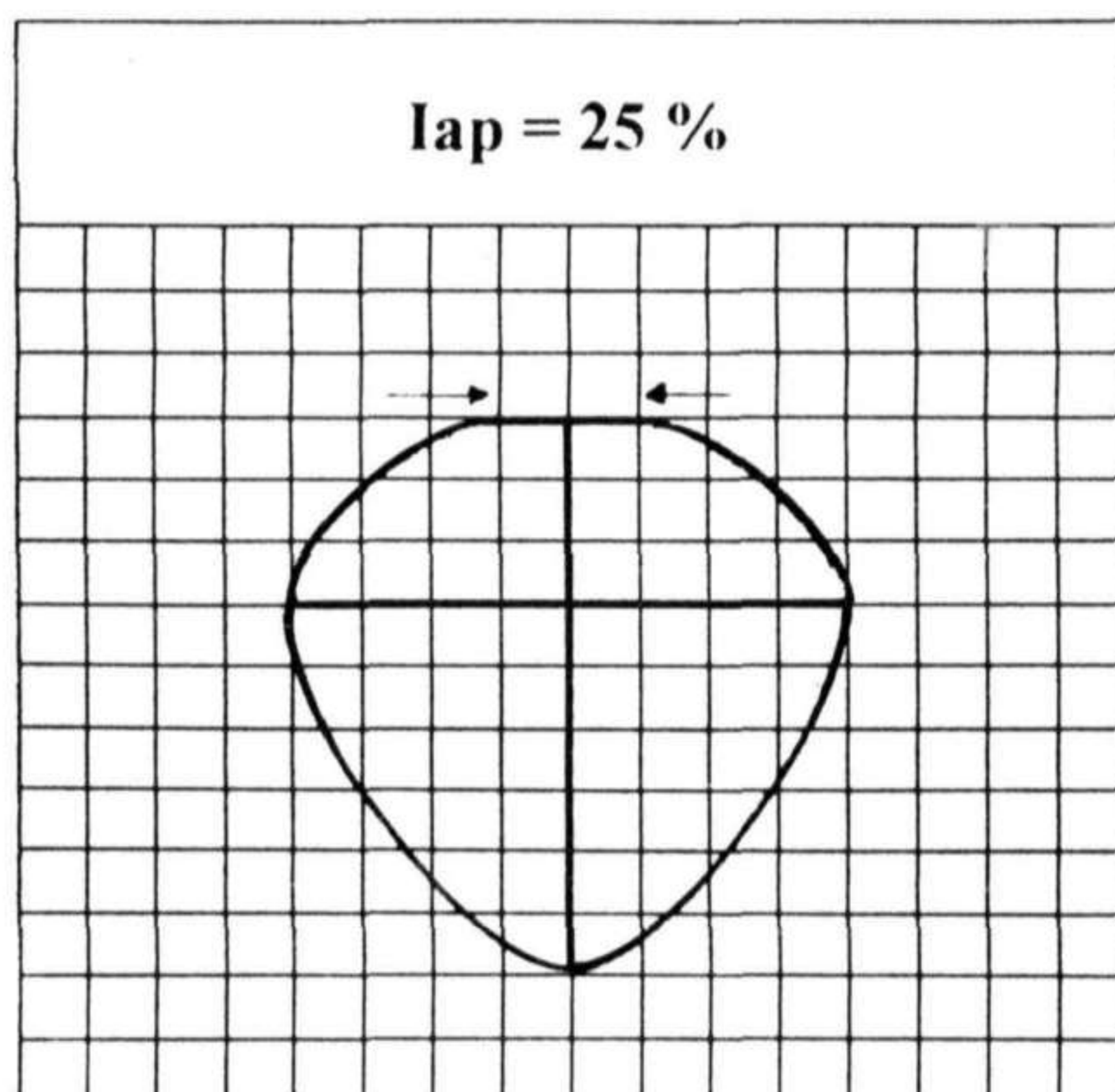


Fig. 7. Índice de apertura del 25%

según este índice propuesto. Con las proporciones elegidas estaríamos ante el grupo de recipientes con "formas altas", esto es: vasos, ollas, tinajas y botellas. Por el índice de cerramiento determinamos que la figura 4, completamente abierta, corresponde a un "Vaso", las figuras 5 y 6 a "Ollas" o "Tinajas" (según su tamaño) y la figura 7 corresponde al cuerpo de una botella dado el estrechamiento que sufre su boca.

La tabla IV muestra algunas formas posibles que recibirían los nombres de objeto: "Plato" y "Fuente", al ser la diferencia entre ambos únicamente de tamaño, no será preciso dibujar más que una forma. En la primera casilla se recogen formas de fondos planos y en la segunda fondos cóncavos. No se pretende aquí ofrecer un repertorio completo de formas, ya que ello constituiría un trabajo inabordable, sino tan sólo ejemplos habituales que permitan una mejor comprensión de la tabla de modelización. Los dibujos no presentan escala al ser meramente orientativos, interesan las proporciones y no la medida real.

No se han dibujado las llamadas "Formas especiales" y los objetos cerámicos no pertenecientes al grupo de los recipientes, ya que su nomenclatura plantea menos problemas.

CLASIFICACIÓN CIENTÍFICA

En este apartado quedarán recogidos los distintos sistemas de clasificación sobre el material concreto, por ejemplo "Subtipo 2A1 de Lull". Estos casos con tipologías claras no plantean problemas pero hay atribuciones menos concretas que también deberían quedar reflejadas en este apartado, como es el caso de por ejemplo las decoraciones campaniformes (siempre y cuando sea imposible mayor precisión). En este caso la cumplimentación del registro debe responder a los siguientes campos de este modo:

Clasificación Genérica: Cerámica
Nombre del Objeto: Cazuela campaniforme

Clasificación científica: Ciempozuelos

Tema: Geométrico

Técnica decorativa: Incisión Incrustación

Descripción de la decoración: Bandas lisas alternando con triángulos invertidos, metopas y zig-zags.

TEMA

Recoge la información relativa a la temática de las decoraciones cerámicas, deberá expresarse genéricamente tan solo, ya que el desarrollo decorativo corresponde al apartado de *Descripción*. Así deben introducirse en este apartado los términos:

Geométrico
 Figurativo

Fitomorfo
 Zoomorfo
 Antropomorfo

Este es un campo más útil para otros departamentos de lo que lo es para este, si bien puede ser interesante en algunos casos.

TÍTULO

Es un campo cuyo uso queda reducido a casos excepcionales, en los que la pieza sea conocida por un nombre suficientemente difundido.

CONJUNTO

Se relacionan mediante este campo las piezas que por un motivo u otro constituyen un conjunto. Pueden existir diferentes criterios para la constitución de tales relaciones y pueden ser tanto de carácter museológico, como de ca-

rácter puramente arqueológico. Citaremos como ejemplo las debidas a la situación de la pieza, así una cazuela encontrada sobre una olla, como tapadera de la misma constituye un conjunto, al estar las dos piezas relacionadas por su hallazgo.

DIMENSIONES

La medición de una pieza para el inventario de un Museo, plantea aspectos diferentes a los que podemos ver en otros casos. En distintos campos de investigación, se prescinde de medir aquellas piezas que estén fragmentadas,

como puede ser el caso de los restos óseos, que nunca deben medirse si carecen de una epífisis, están fracturados, etc. Las medidas tienden a proporcionar datos reconstructivos de la pieza, como es el caso de la cerámica, en la que por ejemplo, a partir de un fragmento de arco del borde del recipiente podemos obtener de modo sencillo el diámetro completo e incluso la forma (Sánchez Meseguer, J. *et al.*, 1990); pero aquí deberemos prescindir de estos aspectos. En el Museo la medida no podrá ser nunca reconstructiva, sino real. Puede decirse que "tenemos lo que tenemos" y por fragmentado que esté debemos medirlo. Este criterio inverso al anterior, tiene como es bien sabida, una explicación clara: se trata de un dato de carácter

Tabla IV
PLATOS/FUENTES

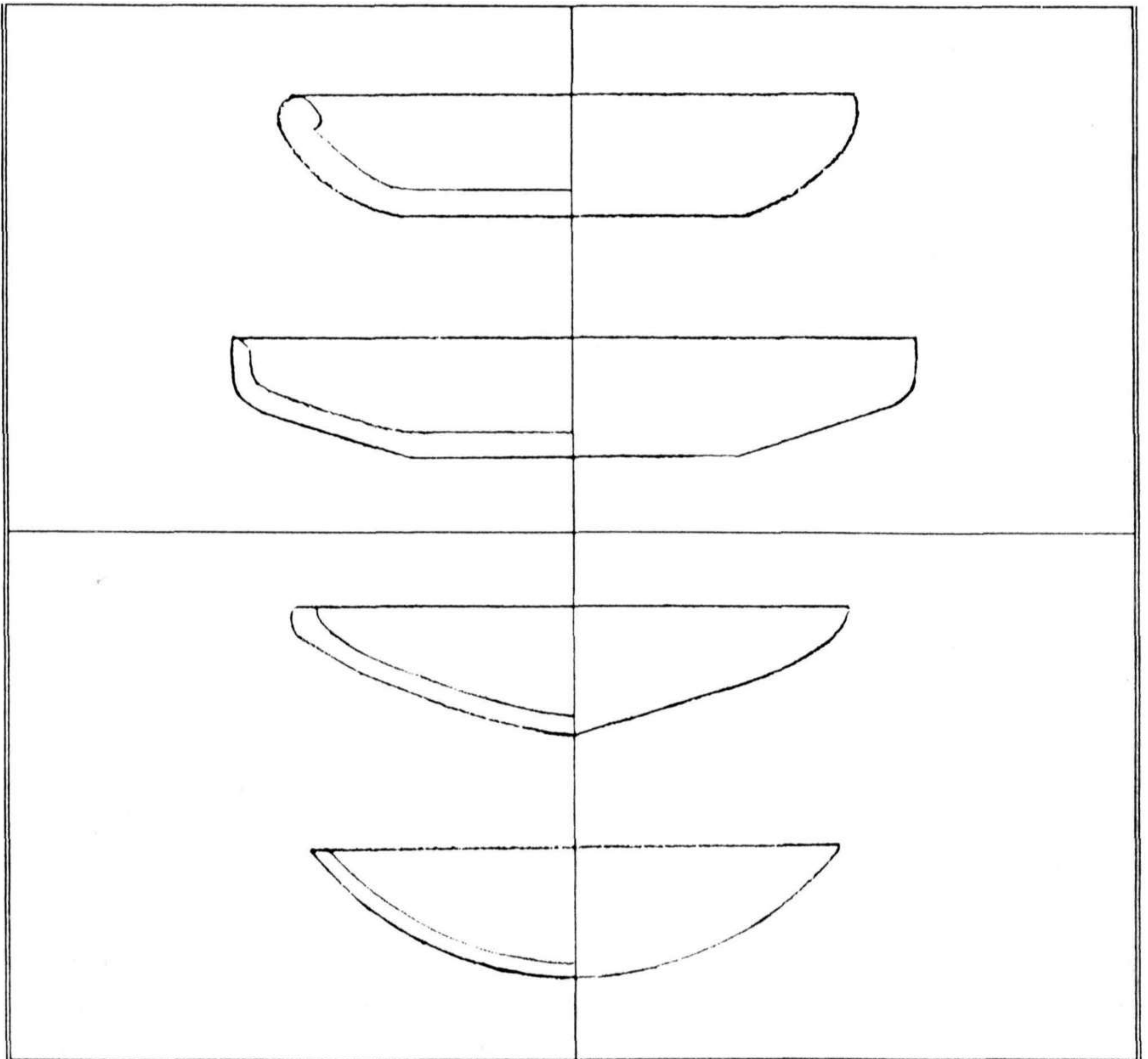
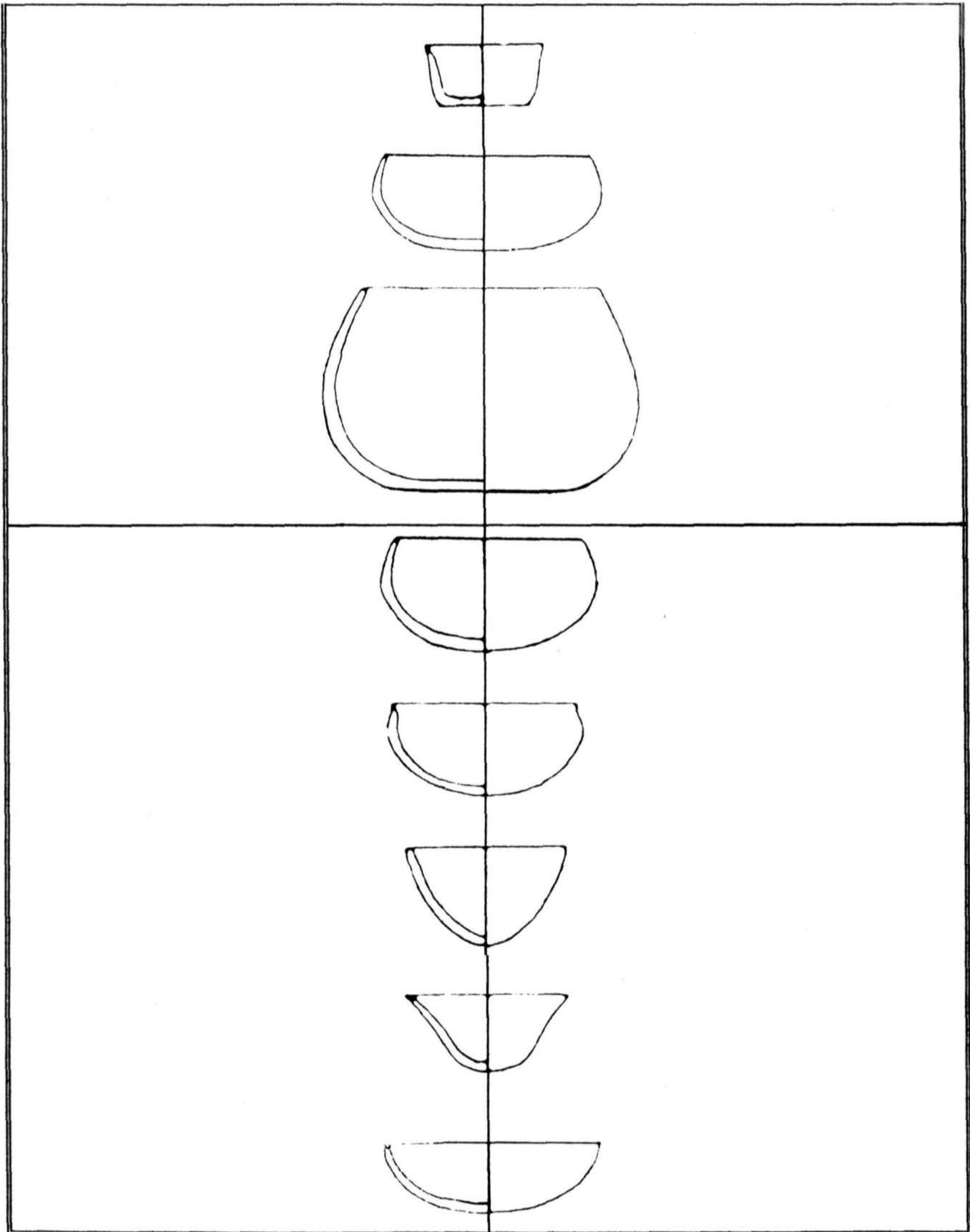


Tabla V
CUENCOS/CAZUELAS



práctico destinado a proporcionar la información necesaria a la hora de colocar un objeto en una vitrina, almacenarlo, o embalarlo con destino a una exposición.

Al medir fragmentos cerámicos no podremos pues hablar de "diámetro" o de "altura", ya que en este caso no tenemos posibilidad de medirlos directamente. El fragmento a medir será más próximo a una superficie plana de lo que fue el objeto en su origen y por ello hablaremos de "longitud" y "anchura".

La ficha de inventario no pretende responder a un estudio exhaustivo de la pieza, por lo que no deberá tratarse este apartado de otro modo. Nos quedaremos en nuestras respuestas en un nivel bajo de especificidad, eligiendo un término de categoría general para la definición de estas materias. Desde la relación de elementos químicos a la repetición del genérico "Cerámica", puede abarcarse un

Tabla VI
OLLAS/TINAJAS

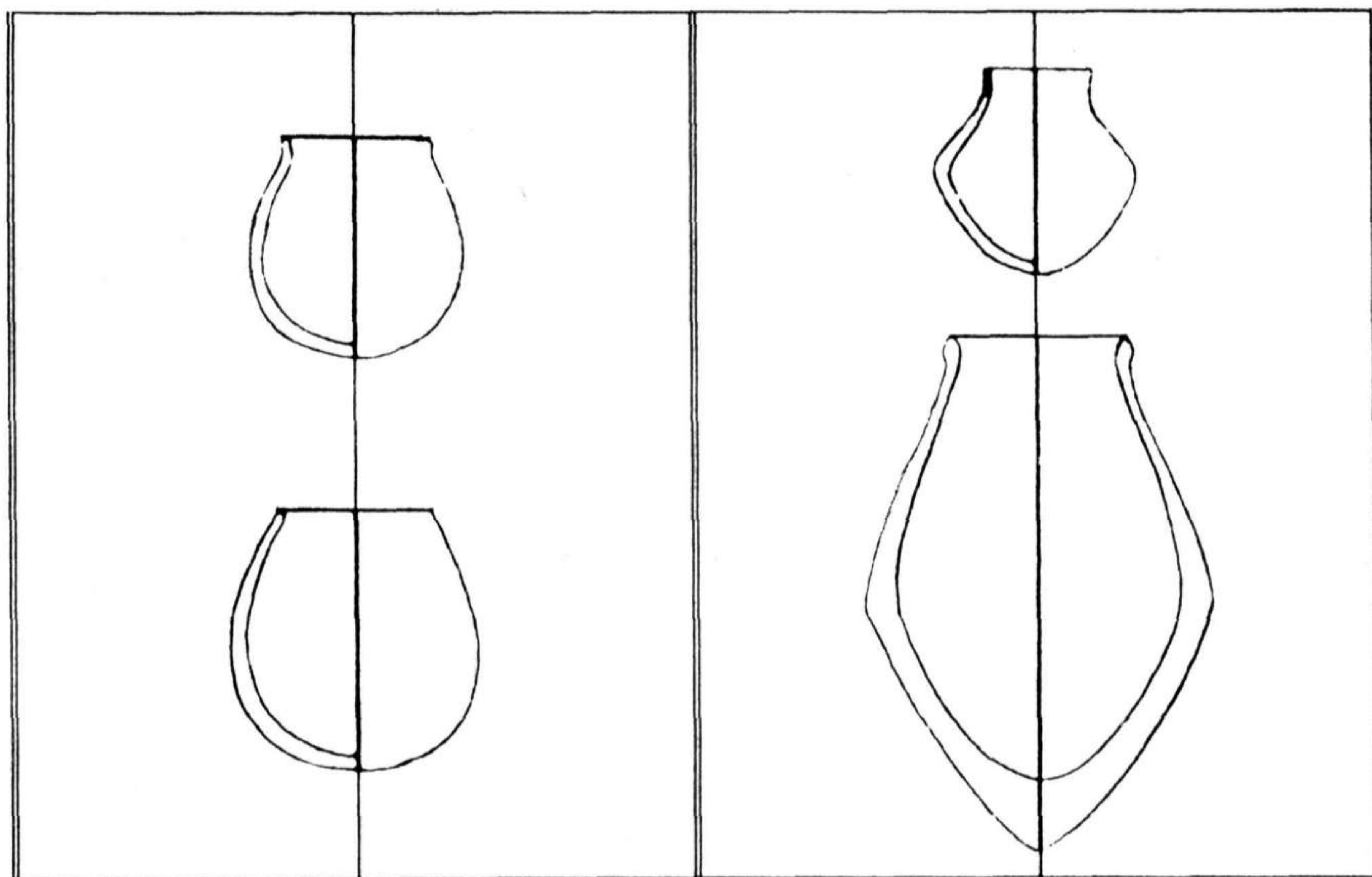


Tabla VII
VASOS

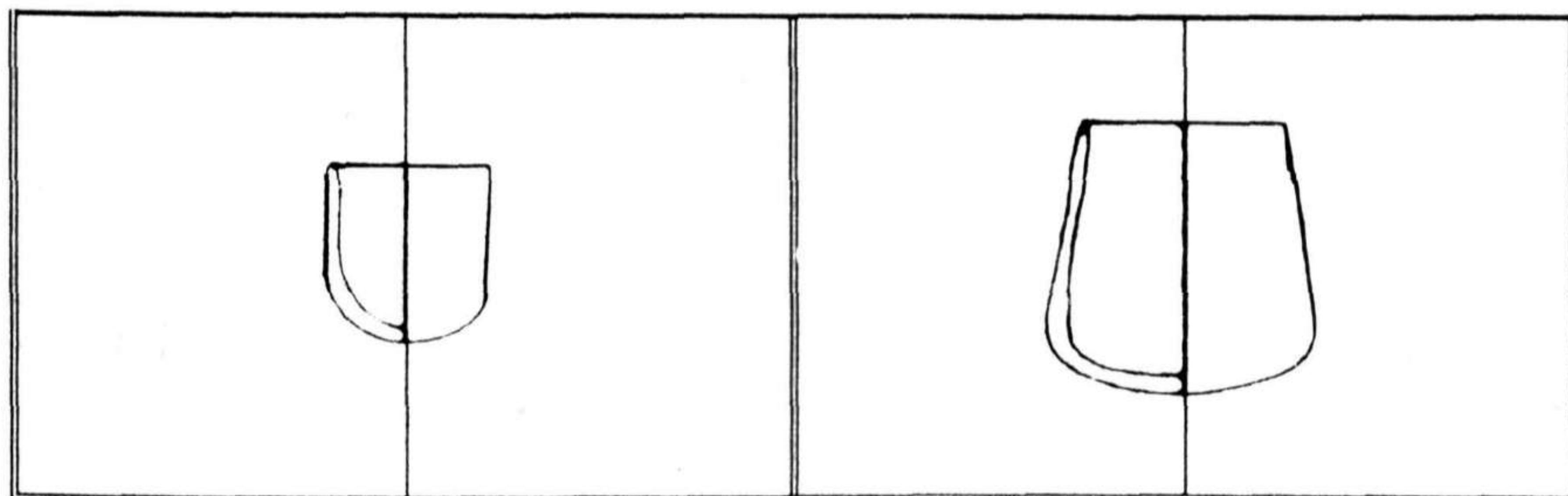


Tabla VIII
BOTELLAS

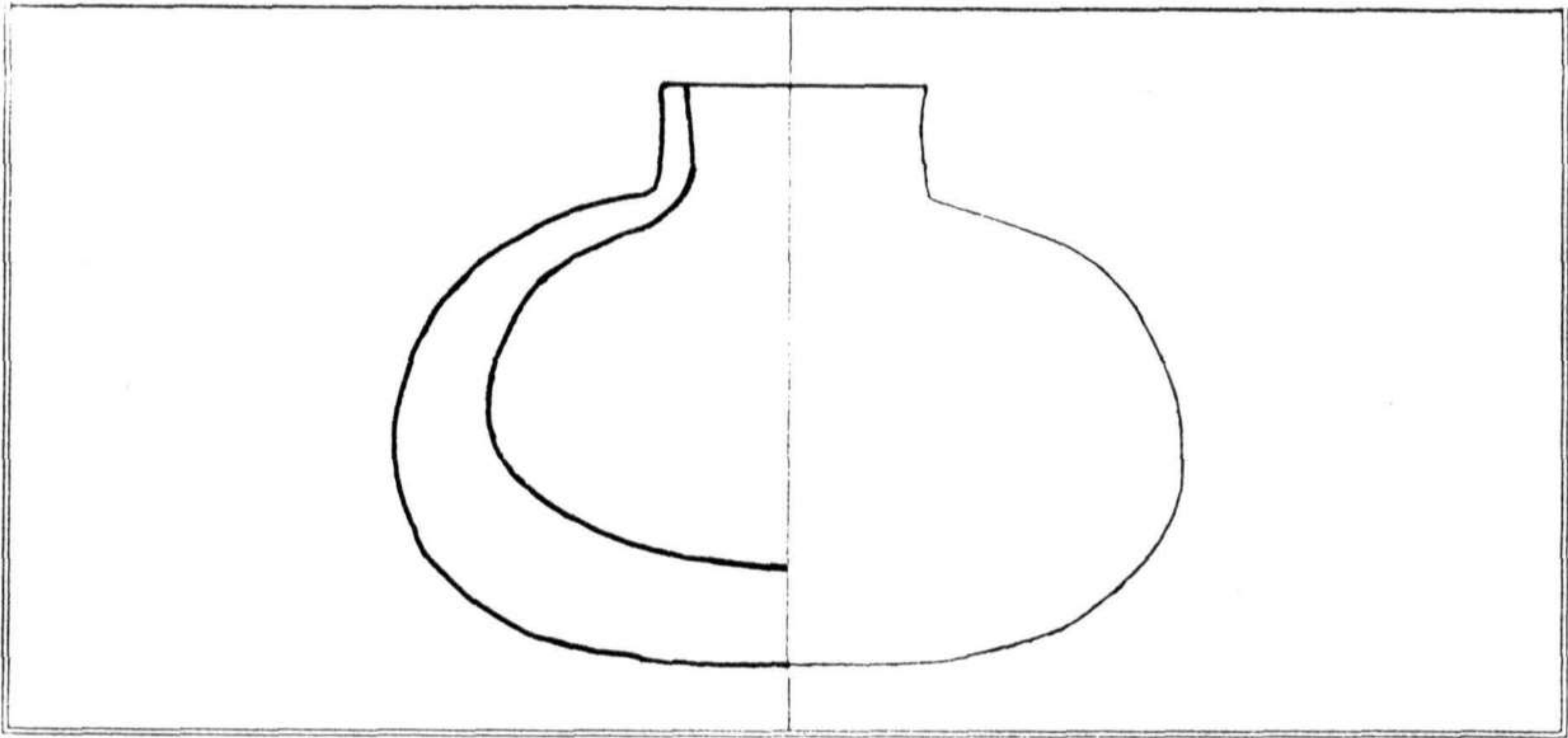
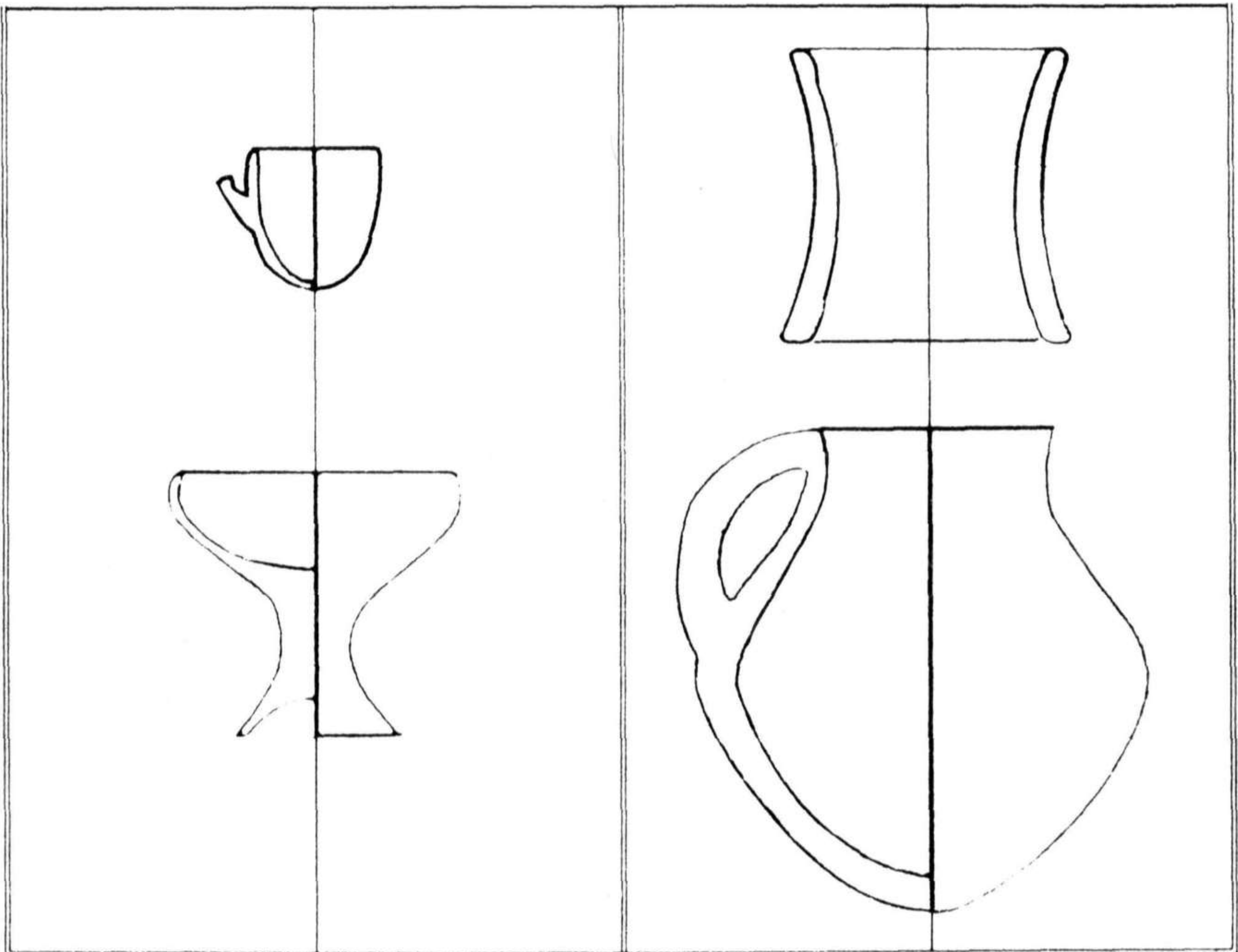


Tabla IX
FORMAS SECUNDARIAS



amplio abanico de posibilidades de respuesta. El primer caso nos llevará a un problema claro de identificación, ya que no se podrá determinar con seguridad sin contar con un análisis químico. El segundo término mencionado, resulta inútil al duplicar la información que ya ofrecemos en el apartado destinado a la *Clasificación Genérica*. Además es bastante incorrecto su uso en este campo, ya que hace referencia a un proceso de elaboración en sí mismo.

Acorde con el resto de los campos, es recomendable el uso de términos de categoría intermedia, así pues, hablaremos de "Arcilla". En sentido estricto todos los materiales reflejados serán arcillosos, como todos los recipientes de esta naturaleza serán "Cerámica"¹⁰ como grupo; pero entendemos que otros departamentos deberán usar a este mismo nivel categorías jerárquicas inferiores, como es el caso de la porcelana, loza, etc. Como decíamos más arriba a diferencia de las clasificaciones del mundo natural, en este ámbito no podemos ser tajantes y debemos acudir al sentido práctico y a la ordenación que sabemos que nos va a resultar más útil. Un esquema similar ha sido el seguido por los Museos Catalanes¹¹, si bien en su normativa se aceptan adjetivaciones que en la nuestra quedan prohibidas para este campo, por considerarlas más propias de nuestro campo de descripción.

El análisis de los desgrasantes de una cerámica se ha preferido incluir en el campo de *Técnica de fabricación y técnica decorativa*.

TÉCNICA DE FABRICACIÓN Y TÉCNICAS DECORATIVAS

En este apartado se hará referencia tanto a las técnicas de realización del objeto, como a las relativas a su decoración, atendiendo pues a diferentes aspectos:

Elaboración del objeto: Conformación
Cocción

Acabado del objeto
Características de la pasta
Decoración del objeto

Dado que se trata de aspectos diferentes en un mismo apartado, es importante que se respete siempre un mismo orden de respuesta, que deberá ser el anteriormente mencionado. Como sucede en el resto de los campos, la finalidad de dicha ordenación es la de facilitar la lectura individualizada de la ficha, así como facilitar las búsquedas e impresión de listados.

Al hablar del proceso de **elaboración del objeto cerámico** se hace referencia tanto a la **conformación** y cocción del mismo. Por lo que respecta al primer aspecto, y sin subir a un nivel complejo de precisión, se indicará únicamente uno de los tres grupos posibles de conforma-

Tabla X
TÉCNICAS DE COCCIÓN

OXIDANTE	Cocción en atmósfera oxigenada
REDUCTORA	Cocción conjunta con el combustible, atmósfera poco oxigenada
SECADO	Proceso de contracción y endurecimiento a temperatura ambiente

ción preindustrial: a mano, torno y molde, en nuestro caso, utilizaremos eminentemente el primero de ellos. Seguidamente deberá recogerse el tipo de **cocción**, considerando aquí los términos de la Tabla X.

El **Acabado** es otro aspecto técnico de notable importancia en el conjunto de estos materiales, por ello se atenderá brevemente a esta cuestión recogiendo la información relativa al tratamiento superficial de la pieza, con los siguientes términos: Tabla XI.

Tabla XI
TÉCNICAS DE ACABADO

GROSERO ¹²	La superficie del objeto muestra rugosidades e irregularidades ¹³
ENGOBE ¹⁴	Se cubre el recipiente con una capa de arcilla diluida
ALISADO ¹⁵	Las irregularidades han sido suavizadas
ESPATULADO	Alisado mediante una espátula de hueso o madera, que deja en la superficie del objeto marcas en forma de bandas estrechas
BRUÑIDO ¹⁶	Pulimento de la superficie mediante piezas fundamentalmente de: cuero, tejido y cantos rodados

Con el fin de no complicar en exceso la descripción de la pieza, se introducirán los diferentes acabados del objeto, pero sin indicar su carácter interior o exterior, con el fin de no alargar excesivamente este campo.

Características de la pasta entendemos en este subapartado un análisis somero de los desgrasantes utilizados en la elaboración de la misma. Para la valoración de la pasta utilizada, es necesario atender tanto al tamaño como a la naturaleza de los desgrasantes. Responder a este primer aspecto es relativamente sencillo si admitimos cierta arbitrariedad a la hora de definir los tamaños de grano de dichos desgrasantes. Ya que no contamos con los medios

¹⁰ "La cerámica designa el conjunto de productos basados en la arcilla y transformados por el fuego". Vittel, C. (1986): La cerámica Ed. Paraninfo.

¹¹ Monserrat, R. Mª y Soler, A. *Opus cit.*

¹² Puede encontrarse en la literatura igualmente el término "tosco".

¹³ En la literatura puede encontrarse también el término "basto", pero es más frecuente el aquí elegido.

¹⁴ Consideraremos el engobe un tipo de acabado, y la Almagra una decoración.

¹⁵ Espatulado y Bruñido pueden considerarse tipos concretos de técnicas de Alisado, pero creemos que es más útil mantener su individualización.

¹⁶ El bruñido puede ser considerado tanto acabado como decoración. En cerámica popular tenemos el ejemplo claro de los recipientes de "Tierra de Barros" como exponente de tipos decorativos bruñidos. En Prehistoria es difícil determinar cuando se ha realizado un bruñido con fines ornamentales y cuando se trata de un acabado a una finalidad práctica.

necesarios para una correcta medida, y que el tiempo invertido en esta operación excede los intereses de un inventario.

En la Tabla XII, se recogen los minerales más comúnmente utilizados como desgrasantes, así como en último lugar aquellos que englobamos en las categorías de Desgrasantes vegetales y Desgrasantes de origen orgánico. La correcta identificación de los diversos minerales que pueden actuar como desgrasantes no siempre es fácil. En muchos casos deberíamos recurrir a un análisis químico para determinar una respuesta adecuada y ello rara vez será posible. Por ello, se deja libertad al catalogador para responder a esta cuestión cuando lo estime oportuno.

Tabla XII
DESGRASANTES

TAMAÑO	TIPO
Muy gruesos	Cuarzo
Gruesos	Feldespatos
Medios	Mica
Finos	Caliza ¹⁷
Muy finos	Chamota ¹⁸ Vegetales ¹⁹

En este apartado debe incluirse también la referencia a las **Técnicas decorativas**. Proponemos a continuación una lista de términos (Tabla XIII) a usar en este campo:

Existen numerosos trabajos que sintetizan las distintas técnicas decorativas que pueden aplicarse en la elaboración de recipientes cerámicos, si bien existen algunas discrepancias entre las distintas ordenaciones establecidas, y ello se debe a la dificultad de establecer fronteras entre algunas técnicas. Así vemos como los distintos autores discrepan en sus atribuciones de técnicas incisas e impresas. Ciertamente es difícil diferenciar el carácter inciso o impreso de una decoración en muchos casos; pero es preciso aceptar un criterio u otro, por lo que aquí hemos seguido el expuesto en la Tabla XIII. Si bien ello no afecta en absoluto a la cumplimentación del registro de inventario como se verá más abajo.

Cuando la decoración de un recipiente presente incisiones lineales realizadas sobre pasta tierna, por ejemplo, se indicará en el apartado de *Técnica Decorativa* únicamente la voz: "Incisión". Si se trata de esgrafiados, se indicará únicamente el término "Esgrafiada", independientemente de que en la tabla se incluya esta técnica en el apar-

¹⁷ Frecuentemente de origen orgánico (conchas y huesos).

¹⁸ Cerámica molida procedente de la reutilización de objetos defectuosos o fracturados.

¹⁹ Generalmente paja, materia que desaparecerá en el proceso de cocción de la pieza, dando lugar a huellas en forma de orificios.

²⁰ Puede considerarse tanto un tipo de acabado, como una decoración.

²¹ Como en el caso anterior, el bruñido puede ser acabado o decoración, no será fácil establecer las diferencias. En el caso de las cerámicas argácicas, por ejemplo, los llamados bruñidos especulares podrían ser ornamentales, frente a otros menos cuidados que tendrían posiblemente un carácter funcional.

tado de las Incisiones. Por lo que la atribución a un grupo u otro es irrelevante aquí.

También surgen algunas dificultades en la separación de los acabados y las técnicas propiamente decorativas. No obstante y como ocurría en el caso inmediatamente anterior, el criterio seguido no afecta a la introducción de registros más que en el orden seguido, ya que acabado y técnica decorativa ocupan un mismo campo.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

Al configurarse actualmente este apartado, como campo de extensión libre es conveniente sistematizar al máximo la información que en él se introduce, en el ánimo de una más fácil lectura y búsqueda. Además, la sistematización de la información nos permitirá una más fácil elaboración de informes y dificultará el olvido de datos a la hora de su introducción. En todo momento deberá huirse de descripciones farragosas. Es conveniente tener presente que aún siendo el espacio ilimitado, el volumen global de información recomienda no hacer campos excesivamente amplios.

Deberá seguirse este orden de factores al cumplimentar la ficha:

- Forma
- Decoración
- Color
- Otros aspectos

Igualmente deberá seguirse un orden en la exposición de cada uno de estos contenidos.

La **forma** del recipiente es uno de los aspectos más controvertidos de la descripción de materiales cerámicos. Existen diversos sistemas para realizar dicha descripción:

Sistema descriptivo basado en la terminología propia de usos actuales.

Sistema de Contornos, en el que la pieza se describe mediante la relación de las curvas que conforman el perfil del recipiente.

Sistema descriptivo basado en figuras geométricas.

Sistema de códigos numéricos destinado a facilitar el cálculo de volumen de los distintos tipos de recipientes.

Ejemplos de los diferentes sistemas utilizados pueden verse en la bibliografía tanto española como general²⁶. Lógicamente es preciso elegir uno de ellos, a la vista de las distintas posibilidades hemos preferido la referencia al sistema de *Clasificación geométrica*, por considerarla más simple, concreta y universal. Pese a que han pasado más de

²² La diferencia entre Incisión o Impresión puede establecerse atendiendo al movimiento continuado del elemento de presión sobre la superficie, movimiento que no se produce en el caso de la Impresión.

²³ También llamada Grabada.

²⁴ Se ha dedicado incluir las Ungulaciones en este apartado. Hay diversos criterios a la hora de establecer el carácter inciso o impreso de este motivo decorativo.

²⁵ No puede considerarse estrictamente lo mismo que "Decoraciones en Relieve", ya que en este último concepto entrarían también las decoraciones excisas.

²⁶ Un resumen más amplio de estos sistemas descriptivos puede verse en el manual de Prudence M. Rice (Rice, P. M., 1987).

Tabla XIII
TÉCNICAS DECORATIVAS

ALMAGRA ²⁰	Decoración obtenida mediante un baño de la superficie en arcilla diluida y rica en óxido de hierro
BRUÑIDO ²¹	Decoración obtenida por pulimento de la superficie
RETÍCULA BRUÑIDA	Decoración obtenida mediante la presión de un punzón de punta roma sobre una superficie previamente alisada
INCISIÓN ²²	Decoración obtenida mediante la presión continuada de un instrumento apuntado sobre la arcilla tierna
“GOLPE DE PUNZÓN”	Decoración obtenida mediante incisiones cortas y de profundidad irregular
ACANALADA	Decoración obtenida mediante incisiones muy marcadas
PEINADA	Decoración obtenida por la presión de un instrumento de púas paralelas sobre la arcilla tierna
BOQUIQUE	Decoración obtenida por presión intermitente sobre la arcilla tierna
ESGRAFIADA ²³	Decoración consistente en una incisión muy fina, obtenida por presión sobre la arcilla seca o cocida
IMPRESIÓN	Decoración obtenida mediante la presión (con diversos elementos) sobre la arcilla tierna
UNGULACIÓN ²⁴	Decoración obtenida por la presión de la uña sobre la arcilla tierna
DIGITACIÓN	Decoración obtenida por la presión de la yema del dedo sobre la arcilla
PUNTILLADA	Decoración obtenida mediante pequeñas incisiones puntuales
CESTERÍA	Decoración obtenida por la presión sobre la arcilla tierna de un elemento de cestería (pleita, cesto, etc.).
CARDIAL	Decoración obtenida mediante la presión de una concha (“ <i>Cardium edule</i> ”) sobre la arcilla tierna
EXCISIÓN	Decoración obtenida por extracción de pasta de la arcilla tierna
PINTADA	Decoración obtenida mediante la aplicación de pigmentos colorantes
GRAFITADA	Decoración obtenida mediante la aplicación de engobe con grafito
APLICACIONES PLÁSTICAS ²⁵	Decoración de relieve obtenida mediante la aplicación de diversos elementos realizados también con arcilla
CORDONES	Decoración obtenida mediante la aplicación de cordones (lisos o decorados) a la arcilla tierna del recipiente
MAMELONES	Decoración obtenida mediante la aplicación de pequeños mamelones a la arcilla tierna del recipiente
INCRUSTACIÓN	Decoración de relieve obtenida mediante la aplicación de elementos de diversa naturaleza
PASTA	Decoración obtenida mediante la aplicación de pastas arcillosas sobre impresiones o incisiones previas

treinta años desde la publicación de los estudios de Anna O. Shepard, y aunque su sistema de descripción geométrica ha sido recogido por numerosos autores, no puede decirse que su aplicación sea generalizada, utilizándose en la descripción de las piezas referencias diversas aunque con frecuencia se empleen términos próximos como son "globular", "piriforme", etc; y lo que es peor, no se mantiene el criterio a lo largo de la exposición del catálogo.

Para la cumplimentación de los inventarios de un museo será suficiente la referencia más global posible, es decir, no será necesario describir minuciosamente la forma de cada componente del objeto, sino su forma general, y esto en cerámicas prehistóricas será muchas veces posible con un solo término.

Si utilizamos las tablas de referencia geométrica para describir los objetos cerámicos, la primera apreciación que deberá hacerse, será considerar su carácter simple o compuesto. Son formas simples aquellas que proceden de la revolución sobre uno de sus ejes de una forma geométrica plana y por ello pueden describirse como una única figura geométrica. Las formas compuestas están constituidas por dos o más formas simples.

La tabla XIV muestra las principales formas geométricas utilizadas aquí. En la tabla XVI se dibujan dichas formas, así como algunos ejemplos de recipientes que derivan

Habida cuenta de que nos referimos a cerámica realizada a mano, las referencias a formas geométricas perfectas son lógicamente, no son verdaderas figuras de revolución, ya que esto sólo es posible en recipientes realizados a torno o a molde. No obstante nos movemos en márgenes de aproximación bastante aceptables, y cuando nos alejamos de ellos lo podemos indicar mediante la partícula "pseudo", con ella indicamos que la forma no es perfecta, incluso dentro de los márgenes de "perfección formal" en los que nos movemos.

Una excepción importante la constituye la que hemos llamado forma "Oval". Se trata de una licencia en el marco del sistema ya que propiamente las piezas a las que nos referimos no dejan de ser elipsoides. Pero en este caso el eje que origina la figura de revolución, no es horizontal sino vertical. Puede verse con más claridad en el dibujo de la figura 8.

Es cierto que este sistema descriptivo resulta más adecuado y sencillo para la denominación de las piezas cuya base es cóncava y no plana. En el segundo supuesto deberemos seguir considerando las mismas referencias geométrico-formales, pero anteponiendo el término "segundo". Lo mismo ocurre al describir formas compuestas. Como decíamos para los casos de duda entre hemiesféricos, hemieslipsoides y hemiovoides, también aquí se ele-

Tabla XIV
PRINCIPALES FORMAS GEOMÉTRICAS

ESFEROIDE	Segmento circular	Casquete esférico	Hemiesférica	Hiperesférica	Pseudo...
ELIPSOIDE	Segmento elíptico		Hemielipsoide	Hiperelipsoide	Pseudo...
OVOIDE	Segmento ovoide		Hemiovoide	Hiperovoide	Pseudo...
CONOIDE	Troncocónica	<i>Bitroncocónica</i> ²⁷			Pseudo...
CILINDROIDE					Pseudo...
HIPERBOLOIDE					
OVAL					
FORMAS CÚBICAS		FORMAS PIRAMIDALES		FORMAS PRISMÁTICAS	
FORMAS PLANAS			CIRCULAR	DISCOIDAL	
CUADRANGULAR ²⁹	RECTANGULAR	TRIANGULAR	ROMBOIDAL	TRAPEZOIDAL	PSEUDO...

de dichas formas. Se ha considerado aquí, únicamente el casquete esférico y no las formas inferiores a la mitad del recipiente en los elipsoides y ovoides, ya que en estos casos no hay diferencia respecto a la forma esférica. También puede plantear problemas la diferenciación entre las formas "hemiesférica", "hemielipsoide" y "hemiovoide", en caso de duda en este sentido, debe preferirse el primero de los términos mencionados.

Las formas propuestas en la Tabla XIV no sólo se refieren a las que normalmente pueden encontrarse en recipientes cerámicos, sino también en otros objetos prehistóricos realizados con materiales arcillosos.

girán en caso de duda las formas esféricas, recurriendo al término "segundo esférico" para ellas.

Salvo en el caso de las formas bitroncocónicas, deberán describirse las formas compuestas por cada uno de sus elementos formales, ya que la variación de composiciones puede ser infinita.

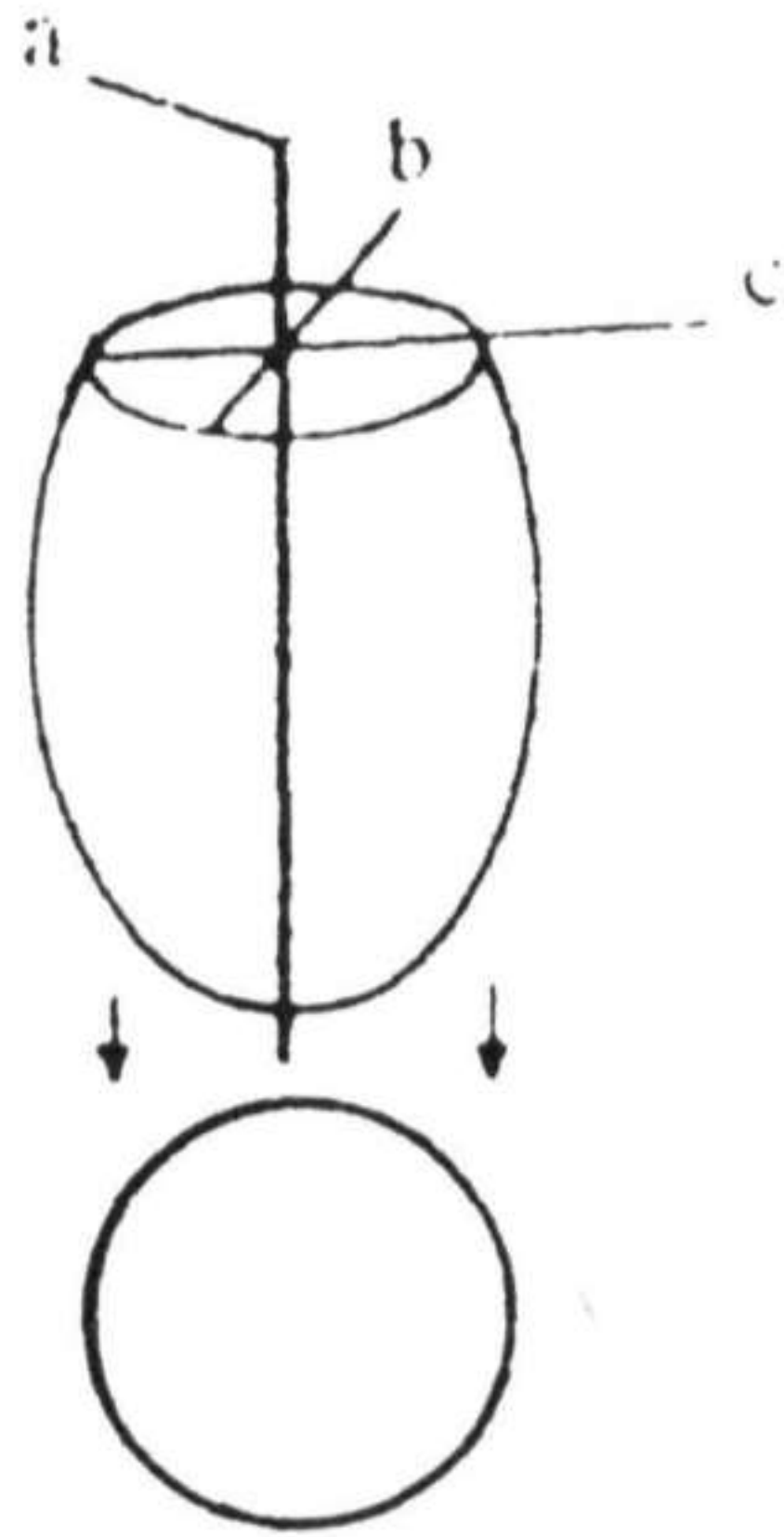
Al poder descomponer las formas compuestas en formas simples, estas pueden describirse como tales. La descripción se hará del borde al fondo, aislando en cada caso las distintas figuras geométricas resultantes y no los componentes del recipiente (borde, cuello, galbo, fondo, pie) ya que estos pueden responder a distintas formas en

²⁷ Es una forma compuesta.

²⁸ Formas circulares con perforación central (por ejemplo algunas de las llamadas "fichas").

²⁹ Se describen como tales las piezas planas con estas formas, como serían por ejemplo las pesas de telar.

ELIPSOIDE
 $a > b = c$



OVAL
 $a > b > c$

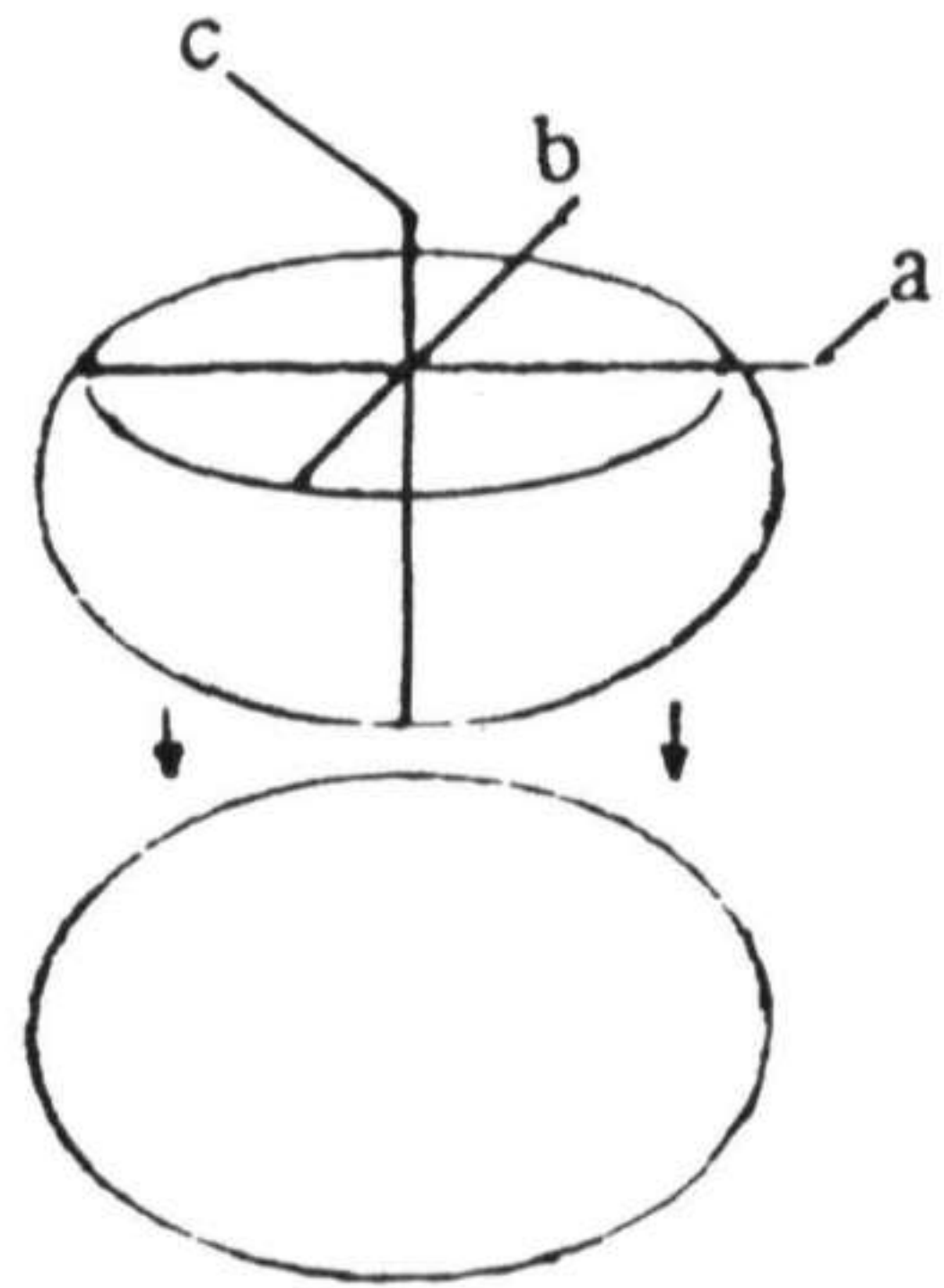


Fig. 8. Definición de la forma llamada "oval"

Tabla XV
 FORMAS FRAGMENTADAS

ESFEROIDES		
ELIPSOIDES		
OVOIDES		

Tabla XVI
PRINCIPALES FORMAS GEOMÉTRICAS DE RECIPIENTES

FORMAS CERAMICAS DERIVADAS				FAMILIA	FORM.GEOM
				Esferoides	
				Elipsoides (estables)	
				Elipsoides (inestables)	
				Ovoides	
				Conoides	
				Cilindroides	
				Hiperboloides	
				Formas Ovais (en planta)	

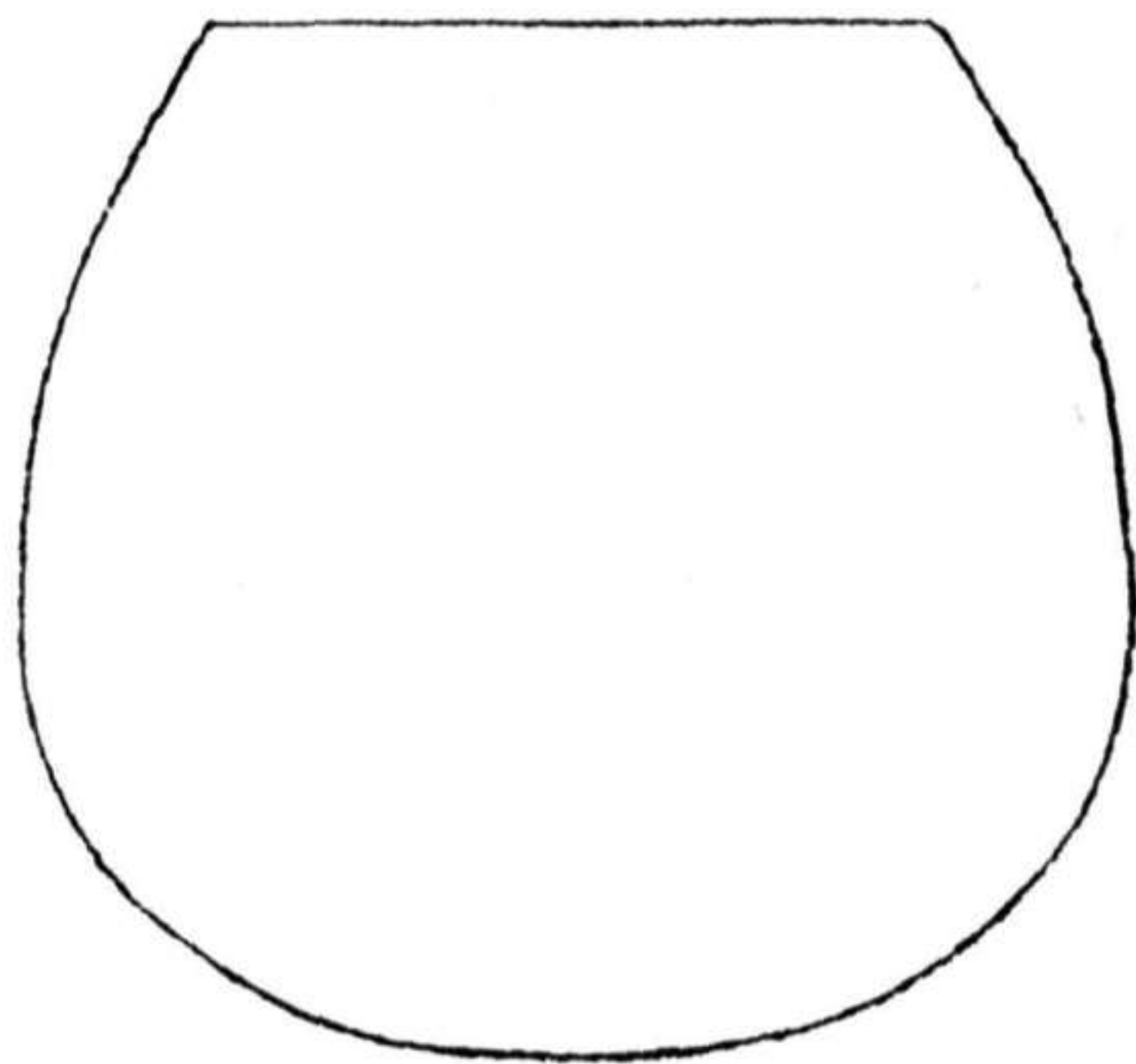
Salvo en el caso de las formas bitroncocónicas, deberán describirse las formas compuestas por cada uno de sus elementos formales, ya que la variación de composiciones puede ser infinita.

un solo componente. Se describirá pues de arriba hacia abajo, considerando los cambios de curvatura como distintos cuerpos. De este modo, formas como las de estos dibujos, se leerían del siguiente modo:

Siguiendo este esquema una forma con tres cuerpos, tendría lógicamente tres descriptores, un número mayor de tres es muy raro en cerámica prehistórica.

La **decoración** del recipiente será el siguiente subpartado de este campo descriptivo. Es posiblemente el más difícil de sistematizar dada su amplitud y variabilidad. Por ello proponemos una serie de normalizaciones tendentes a buscar en un futuro un verdadero lenguaje controlado, son pues estas listas, únicamente un punto de partida.

FORMA: Simple ovoide



FORMA: Compuesta Hiperbólica casquete esférico

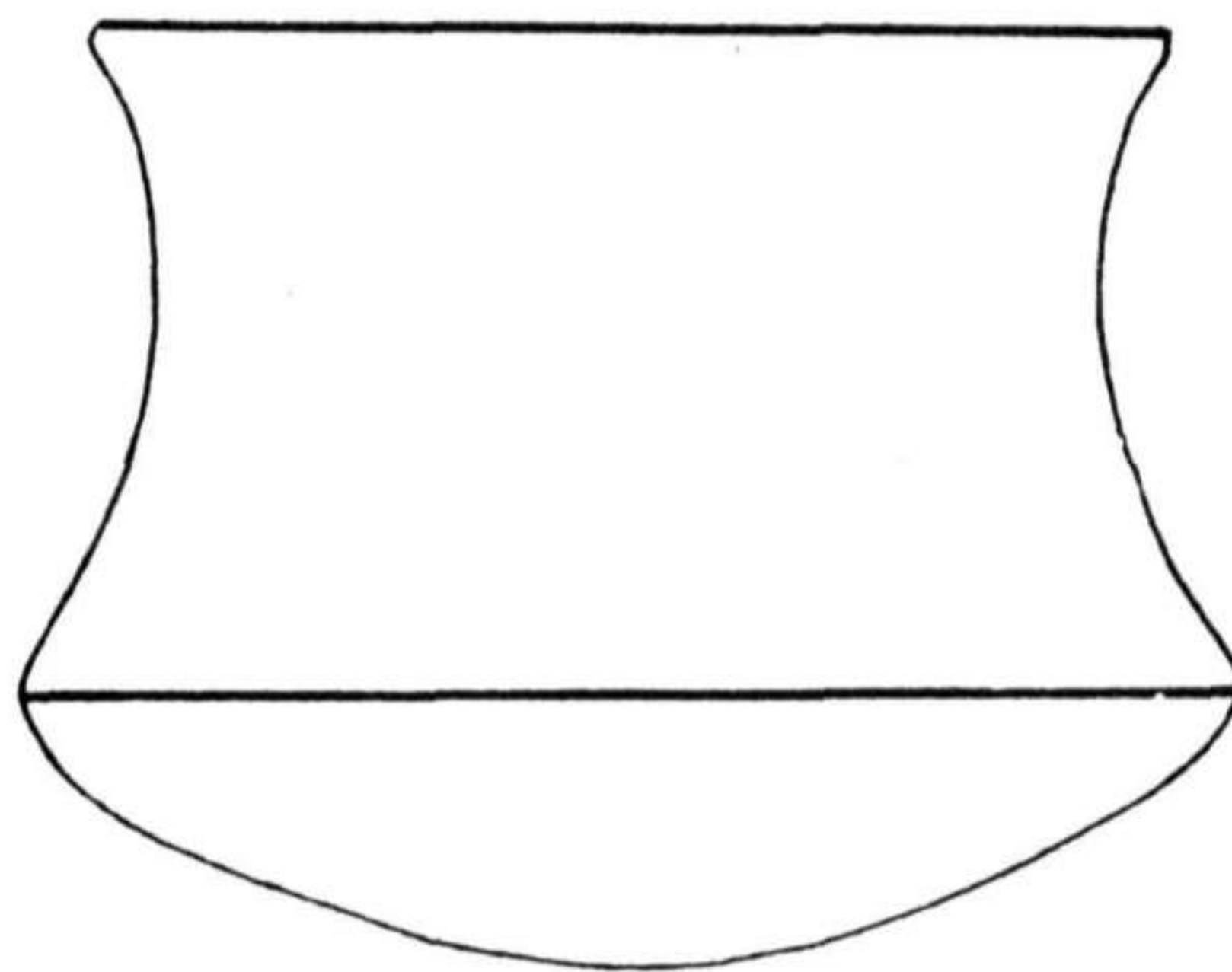


Fig. 9. Forma simple de un solo cuerpo de forma ovoide y forma compuesta de dos cuerpos, el superior hiperbólico y el inferior de casquete esférico

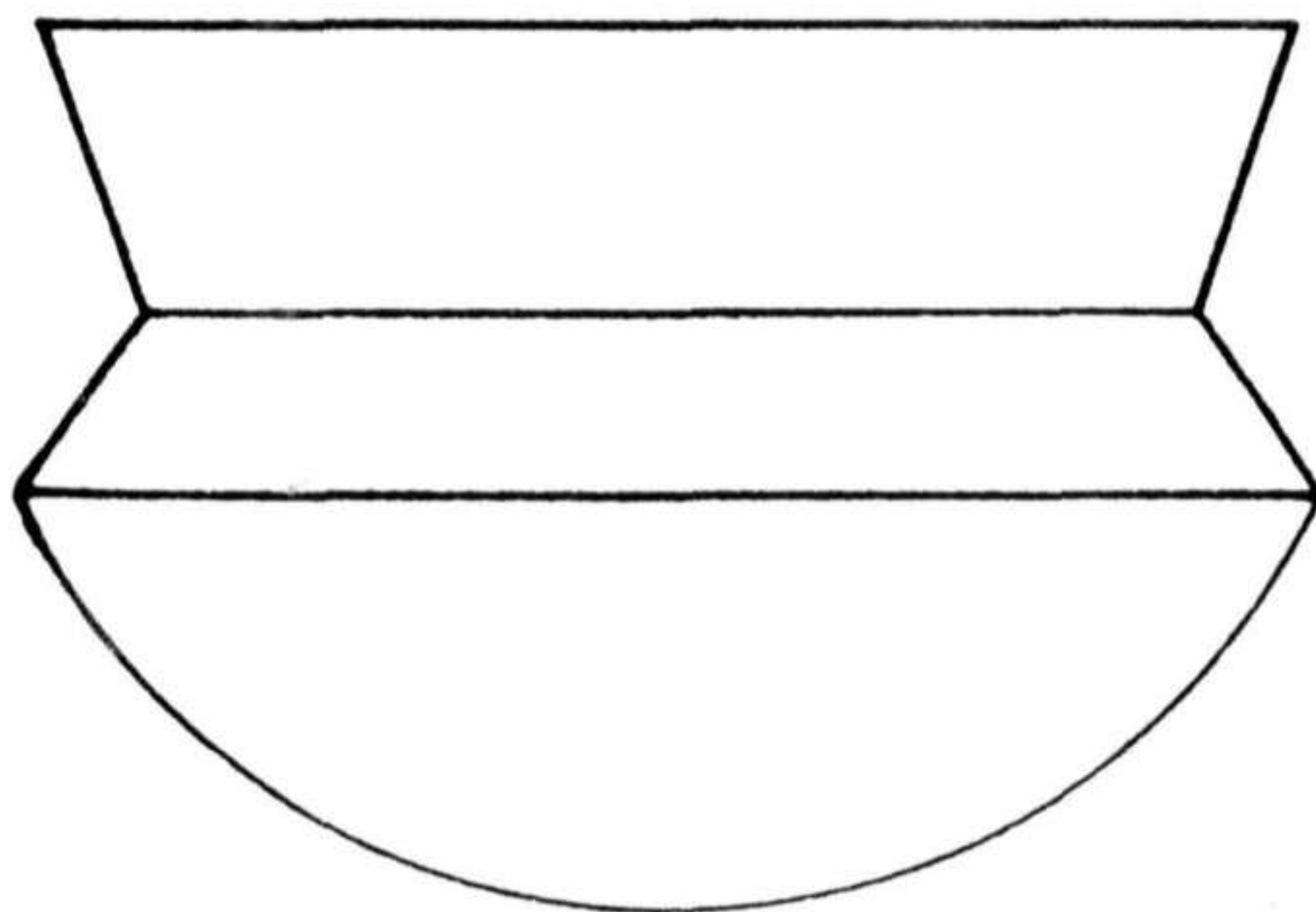


Fig. 10. Forma compuesta de tres cuerpos. Cuerpo superior tronco-cónico cuerpo medio tronco-cónico cuerpo inferior de casquete esférico

Una correcta descripción de la pieza incluiría la forma pormenorizada de sus componentes (tipos de borde, pie, etc.), pero ello no es aconsejable en el presente caso, dadas las limitaciones de espacio y tiempo que impone la cumplimentación de los registros de la Base de Datos. Así pues, se describirá únicamente la forma global del recipiente, lo que creemos, proporciona un nivel aceptable de información.

Al describir la decoración de las piezas cerámicas hay que hacer referencia a dos aspectos fundamentales, por un lado los **motivos decorativos** en si mismos, y por otro la **ubicación** de éstos.

Con respecto a la **ubicación**, la descripción debe realizarse comenzando por el borde de la pieza y siguiendo un sentido descendente. Esto es:

Borde
Cuello
Galbo
Fondo

Se indicarán los motivos decorativos haciendo referencia a los elementos en los que aparecen, como puede verse en el siguiente ejemplo:

BORDE: Líneas oblicuas
CUELLO: Bandas lisas alternando con zig-zag
GALBO: Ciervos y aves
FONDO: Cruz central

Los **motivos decorativos** son indudablemente muy amplios, pero es necesario realizar un esfuerzo para unificar los términos utilizados; la tabla XVII, recoge las sistematizaciones de diversos autores, con algunas ampliaciones; pero es indudable que tardará en ser definitiva dada la amplitud del tema.

No se deberá hacer mención al carácter grueso, profundo, etc. que pueda tener el motivo decorativo, por consi-

Tabla XVII
MOTIVOS DECORATIVOS

MOTIVOS		ORIENTACIÓN
TIPOS GEOMÉTRICOS	PRECISIONES	HORIZONTAL
<i>PUNTILLADOS</i>	<i>BANDAS</i> ³⁰	VERTICAL
<i>LÍNEAS SIMPLES</i>	<i>VARIANTES</i>	DIAGONAL
LÍNEAS HORIZONTALES	CONTINUAS	
LÍNEAS VERTICALES	DISCONTINUAS	
LÍNEAS OBLÍCUAS	SIMPLES	
LÍNEAS ONDULADAS	DOBLES	
LÍNEAS CONCÉNTRICAS	TRIPLES	
LÍNEAS ESPIRALES	MÚLTIPLES	
<i>FIGURAS GEOMÉTRICAS</i>	<i>VARIANTES</i>	
ESFERA	SEGMENTO	
ELIPSE	CASQUETE	
OVOIDE	HEMI...	
CONO	HIPER...	
CILINDRO	PSEUDO...	
HIPERBOLE		
CUBO	TRONCOCÓNICA	
PIRÁMIDE	BITRONCOCÓNICA	
PRISMA		
CÍRCULO	DISCOIDAL	
CUADRÁNGULO		
RECTÁNGULO	SEMI...	
TRIÁNGULO		
ROMBO		
TRAPECIO	<i>INTERIOR</i>	
<i>PERFORACIONES</i>	VACÍO	
<i>APLICACIONES</i>	RELLENO	
MAMELONES		
PASTILLAS	CONCÉNTRICO	
TIPOS FIGURATIVOS		
<i>FITOMORFOS</i>	<i>MOTIV. ICONOGRÁF.</i>	
<i>ZOOMORFOS</i>	AJEDREZADOS	
CIERVOS	CRUCES	
AVES	CORDONES	
<i>ANTROPOMORFOS</i>	DIENTES DE SIERRA	
<i>OTROS TEMAS FIGURATIVOS</i>	ESPIGAS	
SOLES	MEANDROS	
	METOPAS	
	SVÁSTICAS	
	ZIG-ZAG	
	NATIS ³¹	

derarse más propio del apartado destinado a las características técnicas. Es decir, junto al término, por ejemplo, "incisión", podría precisarse el carácter de la misma; no obstante, no se ha considerado necesario por el momento.

Los motivos recogidos en la Tabla XVII incluyen términos de referencia volumétrica, ya que pueden ser útiles en la descripción de aplicaciones plásticas; si bien las decoraciones propias de estos periodos cronológicos harán referencia mayoritariamente, a formas planas.

El **color** es una información potencial insuficientemente explotada actualmente, ello se debe a la dificultad que supone la recogida de esta información. No existe por el momento una solución fácil. Se han sugerido la utilización de tablas de colores³² (Llanos, A. y Vegas, J. I., 1976), pero son complejas y no exentas de subjetividad.

Por el momento, nos limitaremos a un criterio común de denominación, empleando los términos genéricos más comunes para la descripción de los colores de las superficies (no se indicará el color de fractura).

Frente a voces como "burdeos", "bermellón" o "escarlata", se preferirá "rojo". Si bien como ocurría en el apartado dedicado a las formas con los términos "pseudo...", será preciso admitir aquí voces de similares características, como es el caso de la palabra "rojizo".

Tabla XVIII
COLORES

Blanco	Amarillento		
Amarillo	Anaranjado		
		Ocre	
Rojizo	Rojizo	Pardo	
Gris	claro		
	oscuro		
Negro			

Cualquier otro aspecto descriptivo no contemplado hasta ahora, deberá tener cabida en el último lugar de este campo.

ÉPOCA

La Base de Datos del Museo plantea la localización histórico-cultural de los objetos inventariados mediante dos campos independientes: *Época* y *Datación*. El primero de conceptualización más vaga, será el mayoritariamente usado en las búsquedas, en especial para aquellas etapas que difícilmente podrán abordar una cronología más concreta. Por esta razón y siguiendo las normas generales ya apun-

³⁰ Consideramos como tales, franjas decoradas delimitadas por líneas paralelas.

³¹ Impresión directa de la concha sobre la superficie del recipiente dejando huella de su forma. Muy corriente entre los motivos decorativos de la cerámica cardial.

tadas se cumplimentará el campo con la mayor precisión posible partiendo de lo más general a lo más concreto, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Bronce
Bronce Final
Bronce Final Cogotas I

DATACIÓN

El Departamento de Prehistoria únicamente cumplimentará este campo con datos absolutos procedentes de análisis efectuados sobre la pieza (termoluminiscencia, Carbono 14, etc.).

LUGAR DE HALLAZGO

Se indica en este campo el lugar geográfico en el que fue recuperada la pieza inventariada, jerarquizando la información del siguiente modo:

Nombre del Yacimiento
Nivel/Estrato/Estructura
Término Municipal
Provincia
País

ESTADO GENERAL DE CONSERVACIÓN

Entendemos por estado general de conservación, aquel en que se encuentra la superficie de la pieza, independientemente de la porción de la misma que se conserve. En nuestro caso la fragmentación, tan frecuente en recipientes cerámicos, no será síntoma directo de un mal estado de conservación; solo hablaremos de un estado de conservación "malo" cuando nos encontremos ante una alteración grave de las superficies del objeto.

Como su nombre indica, en este campo debe recogerse una información muy somera del estado superficial de la pieza, así como el hecho de su restauración o no.

Se emplean 5 abreviaturas para describir el estado de la pieza ("Bueno", "Regular", "Deficiente", "Malo" y "Muy malo"). Somos conscientes de la arbitrariedad de estos términos, pero dado que la informatización del Museo plantea una Base de Datos propia para el Departamento de Restauración, este campo solo servirá de entrada a dicha BD. De momento, solo servirá de recordatorio para aquellas piezas que requieran una actuación urgente.

HISTORIA DEL OBJETO

Campo destinado a recoger la información a propósito de los avatares sufridos por la pieza a lo largo de su historia. Se recogen en él, aspectos que no han tenido cabida en los apartados de *Colección* y *Fuente de Ingreso*.

³² El más conocido es el sistema de colores de Munsell, pero su utilización resulta indudablemente compleja, por lo que lo consideramos inadecuado para nuestros propósitos.

En el Departamento de Prehistoria se utilizará este apartado fundamentalmente para indicar datos relativos a la excavación de la que procede la pieza, como son el nombre del excavador y el año de la campaña.

Este es el esquema de trabajo propuesto; cabe pues decir: *una ficha no es mala ni buena hasta que no se ha probado suficientemente.*

RESUMEN

Presentamos un sistema de catalogación para objetos cerámicos prehistóricos. Se definen términos para los distintos objetos propuestos. El objetivo es el uso de dicho sistema en la Base de Datos del M.A.N.

SUMMARY

A catalogue system for ceramic objects from M.A.N. Prehistoric section is presented. A list of keywords is defined for different artefacts categories. The aim of the present work is to implement this system in the computer Data Base of M.A.N.

BIBLIOGRAFÍA

Se recogerá en este apartado la publicación que haga referencia a la pieza concreta que se inventaría, o en su defecto, la memoria de excavación o estudio de conjunto. La longitud otorgada a este campo permite recoger en él más de un título, pero se recomienda la máxima brevedad posible.

ASQUERINO, M^a D.

(1971-1973): "Ensayo de clasificación de los temas decorativos de la cerámica cardial". *XII Congreso Nacional de Arqueología*. Jaén-Zaragoza.

BALFET, H., FAUVET-BERTHELOT y MONZÓN, S.

(1983): *Pour la Normalisation de la description des poteries*. Ed. du CNRS.

BARRIOS, J.

(1986-87): *Técnicas y tecnologías cerámicas antiguas*. U.A.M., Madrid.

CONTRERAS, F., CAPEL, J., ESQUIVEL, J. A., MOLINA, F. y TORRE DE LA, F.

(1987-88): "Los ajueros cerámicos de la necrópolis argárica de la Cuesta del Negro (Purullena, Granada). Avance al estudio analítico y estadístico". *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, nn. 12-13, pp. 135 a 155.

ENGUIX ALEMANY, R.

(1981): "Tipología de la cerámica de la Cultura del Bronce Valenciano". *Saguntum*, 16, pp. 63 a 74.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, G. (Ed.) (1991): *Aplicaciones informáticas en Arqueología. Complutum I*.

GARCÉS TARRAGONA, A. M^a y GALÁN SAULNIER, C.

(1991): "Los Dornajos: cerámicas y microespacio". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie I, 4 U.N.E.D.

GARDIN, J. C.

(1962): *Code pour l'analyse des formes de poteries*. Paris.

LLANOS, A. y VEGAS, J. I.

(1974): "Ensayo de un método para el estudio y clasificación tipológica de la cerámica". *Estudio de Arqueología Alavesa* tomo VI. Vitoria.

MAICAS, R. y GONZÁLEZ CRESPO, A. M.

(1990): "Una propuesta de funcionalidad para cerámicas antiguas: la cerámica del agua". XXX Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio, Santiago de Compostela.

MARTÍNEZ PEÑARROYA, J., RAMÍREZ GARCÍA, A. y MIRANDA RUIZ, J.

(1988): "Cerámicas de la Edad del Bronce del Cerro del Cuco (Quintanar del Rey, Cuenca)". I Congreso de Historia de Castilla La Mancha, Toledo.

RICE, P. M. ed.

(1984): *Pots and Potters. Current approaches in ceramic archaeology*. University of California. Los Ángeles.

RICE, P. M. ed.

(1987): *Pottery analysis*. The University of Chicago Press.

SÁNCHEZ MESEGUER, J.

(1969): "El método estadístico y su aplicación al estudio de materiales arqueológicos". *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, n. 9.

SÁNCHEZ MESEGUER, J., GARCÍA GALLO, J., ALEMANY, C. y GONZÁLEZ, A.

(1990): "Arqueometría: Cerámicas, arqueología e Informática". XXX Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio, Santiago de Compostela.

SERONIE-VIVIEN, M. R.

(1975): *Introduction à l'étude des poteries préhistoriques*. Travaux de la Société civile d'études et de recherches spéléologiques et préhistoriques de la Braunhie.

SHEPARD, A. O.

(1968): *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington.

VITTEL, C.

(1986): *Cerámica (pastas y vidriados)* Ed. Paraninfo

LA EXPEDICIÓN A SAMOS DE THEODOR STÜTZEL Y LA COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES DONADAS AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

M^a DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ
Proyecto RAMA
STEFANIE KARG
Universidad del Saarland

EL 10 de julio de 1910, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Antonio García Alix se dirige al ministro de Estado D. Ventura García Sancho, para comunicarle la siguiente Real orden:

*"Excmo. Señor: Habiendo manifestado confidencialmente el Sr. Subsecretario de ese Ministerio del digno cargo de V.E. que el Sr. Theodor Stützel se propone regalar al Gobierno Español, con destino al Museo Arqueológico Nacional, una colección de objetos prehistóricos, recogidos por él en la isla de Samos y otros lugares, llegando su desprendimiento á sufragar los gastos que ocasione su transporte; S.M. el Rey (q. D. g.) y en su nombre la Reina Regente del Reino ha tenido á bien disponer: 1º Que se acepte el donativo del Sr. Theodor Stützel, y 2º que se le den las gracias por su generosidad y se le proponga a ese Ministerio para una condecoración de Real Orden lo comunico a V.E. para su conocimiento y el del Sr. Theodor Stützel"*¹.

Es posible que el carácter confidencial del que se hace mención tenga como consecuencia que esta Real Orden no se haga pública y explique la falta de noticias en España sobre Theodor Stützel y los motivos que le impulsaron a donar en 1900 una colección de antigüedades al Museo Arqueológico Nacional².

Unos meses más tarde, la colección llega a Madrid, al ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. El 16 de noviembre, el Ministro llama al entonces Director del Museo Arqueológico Nacional, D. Juan Catalina García, para que se haga cargo de ella y redacte un inventario minucioso de las piezas con el fin de formalizar oficialmen-

te la entrega³. Esta tiene lugar en el citado ministerio el día 24 de noviembre de 1900⁴.

El ofrecimiento de Theodor Stützel de sufragar los gastos de transporte de la colección desde Munich a Madrid no fue aceptado. Los portes ascendieron a doscientas treinta y una pesetas y cincuenta y cinco céntimos que se pagaron de Real Orden con cargo al crédito de 40.000 pesetas que para adquisición de objetos arqueológicos y otros particulares se consigna en el capítulo 4º, artículo 2º del presupuesto vigente...⁵

Hasta aquí es lo que hemos podido localizar en los archivos y publicaciones españolas sobre esta donación, en la que la ausencia de datos es posiblemente explicable en función de la confidencialidad mencionada más arriba.

Por lo que hemos podido saber, Theodor Stützel nace en Mannheim, en Baden, el 22 de mayo de 1854⁶. De los primeros años de su vida tenemos muy pocas noticias, salvo que participa en la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871)⁷. Se establece en Munich en 1883 como propietario de la empresa Th. Stützel, dedicada al abastecimiento de cereales, sobre todo de cebada y malta para las fábricas de cerveza bávaras. A lo largo de su carrera profesional desempeña cargos importantes como es el de juez mercantil, a partir de 1893. En 1897 llega a obtener el título honorífico de Real Consejero de Comercio de Baviera⁸.

Entre sus múltiples facetas destaca la de su compromiso político con el Partido Nacional Liberal de cuya sección en Munich es miembro fundador y es elegido sustituto del delegado provincial en los años 1894 a 1905⁹.

¹ Archivo M.A.N., exp. 1900/53.

² A. Marcos Pous, "La donación Stützel", *De Gabinete a Museo*, Madrid, 1993, p. 387.

³ Informe de Juan Catalina García dando cuenta del encargo del ministro y de la firma del inventario-recibo por parte de ambos. Archivo M.A.N., exp. 1900/53, y Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Educación, caja Aga 6720.

⁴ Ingresan en la Sección 1ª todos los objetos el día 15 de diciembre, salvo el Cartón XXII que lo hace en la sección Etnográfica el día 13. Archivo M.A.N., exp. 1900/53.

⁵ Real orden de 28 de diciembre de 1900, donde también se men-

cion que Theodor Stützel es Consejero Real de Comercio de Munich. A.G.A., Educación, Caja Aga 6720.

⁶ Ficha tributaria de Theodor Stützel. Stadtarchiv, Munich, W.H.L. N° 26447.

⁷ En su entierro le rindieron honores varias asociaciones de veteranos de guerra y de ex-combatientes, de las que era miembro. Véanse esquelas mortuorias en *Münchener Neueste Nachrichten*, N° 137, 23 de marzo de 1910, p. 7 y necrológica en N° 139, 24 de marzo de 1910, p. 2.

⁸ "Königlich Bayerischer Kommerzienrat".

⁹ Vid. n. 6.

Su fortuna personal, la afición a las antigüedades, y muy especialmente a la Paleontología, se ponen de manifiesto en sus actividades como coleccionista y mecenas que le convirtieron en un importante personaje, no sólo en Baviera, donde es condecorado en 1898 por la Real Academia de Ciencias y por la Corte, sino en otros lugares como el reino de Württemberg donde en 1901 se le concede el título honorífico de Real Consejero Aulico Particular¹⁰.

MECENAZGO

El Museo Paleontológico de Munich se verá varias veces favorecido por Theodor Stützel. La primera noticia que tenemos a este respecto es de 1896, en la que dona cinco mil marcos para adquirir la colección del Prof. Scott de Princeton con destino a dicha institución¹¹. Más tarde, se ofreció a financiar la campaña de excavaciones en Samos que la Real Academia de Ciencias había proyectado para el año 1899 bajo la dirección de Karl Alfred von Zittel, director del Museo Paleontológico de Munich. Como veremos más adelante, es el mismo Stützel quien las lleva a cabo en la primavera de 1898.

La Real Academia de Ciencias de Baviera le concede en 1898, a propuesta de Karl Alfred von Zittel, la medalla de oro *Bene merenti* por los resultados obtenidos en dichas excavaciones¹². Por los mismos motivos, en ese año, la Casa Real bávara le distingue con la Orden de San Miguel¹³.

Theodor Stützel llegó a formar una importante colección que repartió antes de su muerte¹⁴ en 1910 entre varios museos: en 1898 y 1902 al Museo Paleontológico de Munich¹⁵, en 1900 al Museo Arqueológico Nacional de Madrid (892 piezas) y en 1904 al Landesmuseum de Darmstadt (842 piezas)¹⁶.

LA EXPEDICIÓN A SAMOS

Desde 1833 Samos era un estado tributario que dependía de Turquía y estaba gobernada por un príncipe griego y una Asamblea de notables o Senado formada por veintiséis representantes de la población. En 1898 la Asamblea había decidido promulgar una ley prohibiendo la exportación de hallazgos procedentes de excavaciones arqueológicas y paleontológicas en la isla.

Cuando llegan estas noticias a Munich, Theodor Stützel, que se había ofrecido a financiar una expedición pa-

leontológica a Samos proyectada por Karl Alfred von Zittel, decide viajar personalmente a la isla para estudiar la situación. Las vicisitudes de esta expedición fueron narradas por Stützel en un informe redactado a su vuelta desde la clínica Hessling en Göggingen, donde se recuperaba de una caída de caballo que había tenido en Samos. Este informe, fechado el 15 de julio de 1898, fue enviado a von Zittel y es, por el momento, la única y breve descripción de que disponemos¹⁷.

A principios de marzo de 1898 Stützel emprende el viaje a Samos con el apoyo de la Real Academia y provisto de pasaporte diplomático y varias cartas de presentación. En Constantinopla, con la ayuda de la embajada alemana, consigue un *Irade*¹⁸ y contrata un guía-intérprete con el que se desplaza a Esmirna. En esta ciudad adquiere herramientas, pólvora y conservas para dirigirse a Vathy, capital de Samos, y empezar los trabajos paleontológicos.

Debido a experiencias anteriores que no habían sido olvidadas, las autoridades de la isla se mostraron al principio algo reticentes con la presencia de Stützel. Tras largas negociaciones conoce al canciller Dr. Stamatiades que le facilita la relación con el príncipe Mossouros y los miembros de la Asamblea.

La misión encomendada por la Academia consistía en prospectar el terreno en busca de posibles yacimientos y proceder a la excavación de algunos de ellos. Instalándose en Mitilene, Stützel empezó a trabajar por medio de galerías y voladuras que ocasionaron múltiples protestas entre los habitantes de Samos¹⁹.

Cuando estos problemas se solucionaron y se reanudan los trabajos, Stützel sufre una caída de caballo que le obliga a abandonar las excavaciones y volver a Alemania. El príncipe Mossouros y el senador Stamatiades se comprometen a seguir permitiendo los trabajos en tres yacimientos, de los que se encarga David Rueck, ciudadano alemán instalado en Samos. Antes de partir, Stützel consigue embarcar veintiuna cajas de materiales.

Las colecciones

El presidente de la Real Academia de Ciencias de Baviera, Dr. Max von Pettenkofer, se dirige en julio de 1898 al príncipe Mossouros de Samos para comunicarle que el primer envío de materiales procedentes de las excavaciones de Stützel ya había llegado a Munich y que, gracias a su generosidad, tienen noticias de que un segundo envío va de camino. Al mismo tiempo le agradece que, en inte-

¹⁰ "Königlich Württembergischer Geheimer Hofrat".

¹¹ Helmut Mayr, "Karl Alfred von Zittel (1839-1904)", *Mitteilungen der Bayerischen Staatssammlung für Paläontologie und historische Geologie*, 29, 1989, p. 34.

¹² Expediente de Theodor Stützel en el archivo de la Academia de Ciencias Bávara, Munich.

¹³ Expediente de órdenes de Theodor Stützel en Hauptstaatsarchiv, Munich.

¹⁴ En su testamento redactado en 1908 no se menciona ninguna colección arqueológica. Staatsarchiv, Munich, AZ 926/1910.

¹⁵ Agradecemos al Dr. Helmut Mayr del Museo Estatal de Paleontología y de Geología histórica de Baviera la información que nos ha facilitado acerca de los donativos que Stützel hace a este centro en dos ocasiones.

¹⁶ Es posible que haya más donaciones ya que la prensa menciona que una serie de museos habían sido beneficiados por él. Véase *Allgemeine Zeitung*, 23 de marzo de 1904, y crónica necrológica en *Münchener Neueste Nachrichten*, N° 136, 23 de marzo de 1910, p. 3.

¹⁷ El informe inédito de la expedición a Samos, con fecha 15 de julio de 1898, forma parte del expediente de Theodor Stützel que se conserva en el archivo de la Academia de Ciencias bávara, Munich. Un informe detallado de los trabajos pudo haber sido entregado al Museo de Paleontología de Munich, que en 1944 perdió el ochenta por ciento de sus fondos.

¹⁸ Carta de presentación del sultán.

¹⁹ Las protestas estaban originadas porque las voladuras *destruyeron las raíces de los olivos, varias colonias de abejas se volvieron salvajes por las explosiones; seis obreros resultaron gravemente heridos; los brotes de las viñas y los plantones del tabaco resultaron gravemente dañados*. Vid. n. 17.

²⁰ Borrador de la carta del presidente de la Real Academia de Ciencias de Baviera al príncipe Mossouros de Samos, 16 de julio de 1898. Expediente de Theodor Stützel en el archivo de la Academia de Ciencias bávara.

rés de la Ciencia, haya tardado en ratificar la nueva ley de prohibición²⁰. Un segundo envío de materiales procedentes de Samos llegó a Munich varios meses después y constaba aproximadamente de unos 2.850 kilos.

Estos pormenores de la expedición de Stützel permiten disponer de algunos datos para conocer la procedencia de la colección de antigüedades griegas que va reuniendo y de las que dona una parte al Museo Arqueológico Nacional.

José Ramón Mélida, que en 1901 publica un trabajo sobre las cerámicas de la colección Stützel²¹, mantiene correspondencia con éste para averiguar más datos sobre su procedencia. La respuesta ambigua que recibe el 12 de noviembre de 1901 es la siguiente: "En lo que concierne á la pregunta que me haceis tengo el sentimiento de decir que yo no puedo responder con exactitud. Como sabéis la ley prohibitiva está en vigor respecto de las antigüedades del reino de Grecia y solamente por la liberalidad de algunas autoridades, en lo que se refiere á excavaciones arqueológicas, he recibido permiso de exportar los objetos; pero á condición 'sine qua non' de no publicar su procedencia en un plazo de diez años por lo ménos. Por lo tanto hoy os diré que los objetos provienen de la isla de Chipre y de Creta, esto es de Asia Menor, los de carácter arcáico, mientras que los otros objetos han sido descubiertos en las cercanías de Corinto"²².

Es interesante subrayar que Stützel en esta carta no menciona en ningún momento Samos ni su estancia allí²³. Sin embargo, sí debió hacerlo cuando se dirigió a las autoridades españolas para ofrecer la colección, aunque suponemos que debió solicitar que el asunto no se hiciese público. Esto explica en parte, el carácter confidencial de la donación al que se alude en los documentos del Ministerio de Estado español en los que, sin embargo, se menciona de manera explícita que está formada por piezas procedentes de Samos²⁴.

Con los datos que tenemos, es de suponer que el compromiso con las "autoridades griegas" al que alude Stützel en su carta a Mélida podría referirse, más bien, al príncipe Mossouros²⁵ a quien pretende mantener al margen por las consabidas maniobras que se hicieron a espaldas de la Asamblea para conseguir la exportación de los hallazgos.

Poco antes de cumplirse los diez años de silencio supuestamente exigidos por dichas autoridades o quizá comprometido bajo palabra con el príncipe Mossouros, Theodor Stützel muere en Munich tras una larga enfermedad, a los 56 años el día 21 de marzo de 1910. Por las necrológicas aparecidas en la prensa de la época sabemos que en la ciudad de Munich, en la que había residido durante veintisiete años y a la que había beneficiado en distintas ocasiones, se le tributó un multitudinario homenaje fúnebre²⁶. Con su desaparición se perdió la posibilidad de conocer con exactitud la procedencia de todas y cada una de

las piezas de la donación. No obstante, algunos datos que aún se conservan nos permiten puntualizar aspectos que no fueron reflejados en la carta a Mélida y que pueden aportar información sobre las procedencias.

En el momento de ingresar la donación se hizo en el M.A.N. un inventario detallado²⁷ en el que se agrupan las colecciones por temas y materiales. Así en el apartado de "Objetos de oro" se describe: *Cajita con tapa de cristal que contiene treinta y tres piecitas, al parecer procedentes de un collar, cinco hojas tenues y un zarcillo en forma de insecto. La pieza más curiosa es un amorcillo con alas y rodeando su cuerpo una guirnardilla* (Fig. 1)²⁸. Este pequeño conjunto, que no se ve afectado por los problemas de exportación antes mencionados, venía acompañado de una nota manuscrita del donante en la que se describen como *Objects d'or romains. 3^{ème} siecle avant* (sic) *Jes. Chr., trouvé a Jaffa dans un seul tombe*²⁹.

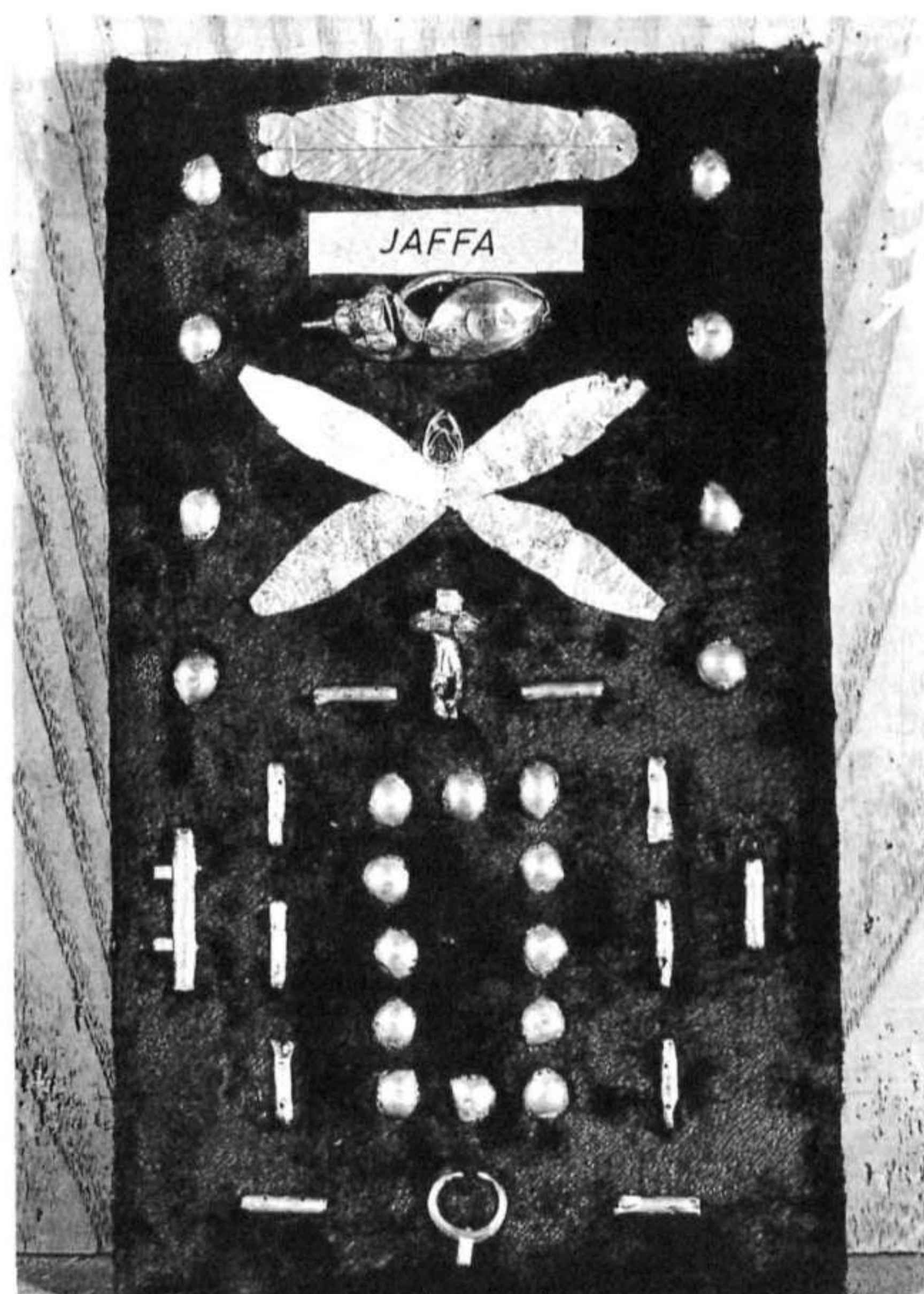


Fig. 1. Ajuar de una tumba procedente de Jaffa

²¹ J. R. Mélida, "Donación Stützel. Barros griegos", *Rev. Arch. Bib. Mus.*, V, 1901, pp. 559 y ss.

²² Traducción del propio Mélida en nota de 12 de noviembre de 1901 conservada en el archivo del M.A.N., exp. 1900/53. A. Marcos Pous, *op. cit.*, p. 392; P. Cabrera, "Historia de la colección de antigüedades griegas y etrusco-italicas del Museo Arqueológico Nacional" *ANABAD*, XLIII, 1993, p. 96, n. 58.

²³ El original debe conservarse en el archivo de Mélida.

²⁴ Vid. n. 1. No hemos podido encontrar la carta de Stützel en la que hace su ofrecimiento al Ministerio de Estado. No hay constancia de ella en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores ni en el Archivo General de la Administración.

²⁵ En 1902, por imposición popular es nombrado príncipe Alejandro Mavroyeni Bey, antiguo embajador turco en Washington. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, 1926, t. LIII, s.v. *Samos*.

²⁶ Es enterrado el día 23 de marzo de 1910 en el antiguo Cementerio del Norte en Munich. Véanse *Münchener Neueste Nachrichten*, N^o 136, 23 de marzo de 1910, p. 10, y N^o 139, 24 de marzo de 1910, p. 2.

²⁷ "Relación de las antigüedades donadas al Estado por el Sr. Theodor Stützel (sic) de Munich" que se conserva en el A.G.A., Educación, caja Aga 6720 y en el archivo del M.A.N., exp. 1900/56.

²⁸ M.A.N. 20.014-20.054.

A juzgar por los datos que se aportan en la relación de ingreso de la donación, hay que destacar una interesante serie de terracotas de gran calidad³⁰. Estas se describen bajo el epígrafe de "Cabezas de figuritas de barro cocido", y aparecen agrupadas en un primer lote de treinta, dispuestas en pedestales, y a continuación una serie de: *Cuadros conteniendo sobre un fondo de terciopelo y bajo una tapa de cristal, muchas cabezas de figuritas de barro cocido, máscaras de la misma material y otros objetos, todo al parecer, de arte griego*³¹. Esta colección fue publicada en 1921 por A. Laumonier³², quien en sus ilustraciones reproduce los cuadros y cajas que se describen en el inventario firmado por Juan Catalina García. Gracias a estas ilustraciones podemos reconstruir el montaje antiguo y, sobre todo, identificar con detalle todas las piezas de la forma en que fueron enviadas por Stützel. Así podemos saber que las treinta cabecitas femeninas que figuran en la lámina XI del catálogo de Laumonier (Fig. 2)³³, montadas en un formato distinto de las restantes, constituyen el primer lote y venían acompañadas de una nota de procedencia: *Según el donante, corresponden al siglo IV antes de Jesucristo y han sido encontradas en Kassaba, cerca de Esmirna (Asia Menor)*. Hemos de recordar que este es uno de los lugares en los que Stützel estuvo en 1898, como él mismo dice en su informe, y se trata de un conjunto que no se encuentra afectado por ningún compromiso con respecto a la declaración de su procedencia. Por lo que se refiere a las restantes es evidente que puede tratarse de terracotas de Samos y de ahí el silencio sobre su procedencia y la uniformidad con respecto al montaje con que llegaron al Museo.



Fig. 2. Terracotas de Kassaba, Esmirna. S. IV a de C.

Por lo que respecta a los cuadros en que estuvieron montadas las terracotas griegas del M.A.N. y por el interés que tiene la coincidencia con las láminas de Laumonier, nos parece oportuno dar la relación completa, indicando su equivalencia. Esta es como sigue:

CUADRO I. *Contiene en el centro una cabeza de barro coloreado al parecer de Démeter, estilo severo, un trozo de vaso de barniz rojo romano con una máscara en relieve y veinticinco cabecitas de figuritas de barro cocido de arte helénico*³⁴ (Fig. 3).

CUADRO II. *Veintisiete cabecitas y un trozo de vaso romano de barniz rojo, con un pequeño relieve*³⁵ (Fig. 4).

CUADRO III. *Cuarenta y ocho cabecitas.*

En el centro dos monedas de oro y una de plata.

1^{er} Anverso. Cabeza Apolo a la izquierda.

Reverso. Lira y la leyenda. ΕΥΡΑΚΟΣΙΩΝ

2^o Anverso. Cabeza de Mercurio con petaso.

Reverso. Pantera en un cuadro.

3^{er} (de plata). Anverso. Cabeza de león y brazos.

*Reverso. Cabeza de Apolo (?) en un cuadro incuso*³⁶ (Fig. 5).

CUADRO IV. *Veintiséis cabecitas, la central de notable máscara trágica y un trozo de barro rojo romano con impronta en relieve*³⁷ (Fig. 6).

CUADRO V. *En el centro una máscara de Zeus y además veintitrés cabecitas, dos pequeños relieves y un trozo de barro rojo con improntas*³⁸ (Fig. 7).

CUADRO VI. *Veintisiete cabecitas: la del centro una máscara de Zeus (?)*³⁹ (Fig. 8).

CUADRO VII. *Veintiséis cabecitas y dos fragmentos de lámpara, uno insignificante y otro con relieve*⁴⁰ (Fig. 9).

CUADRO VIII. *En el centro una gran máscara de mujer, veinticinco cabecitas y un relieve con la figura de un niño casi completa*⁴¹ (Fig. 10).

CUADRO IX. *En el centro un busto femenino, debajo de él, un fragmento de vasija romana de barro de barniz rojo con improntas y veinticinco cabecitas*⁴² (Fig. 11).

²⁹ Hoja suelta guardada en una copia manuscrita de dicho inventario en el archivo del M.A.N. y a la que se añadió a lápiz con otra letra "Donación Stützel (sic)". Estas notas de procedencia debían acompañar otros conjuntos de la donación, puesto que se alude a ellas en distintas partes del inventario.

³⁰ P. Cabrera, *op. cit.*, p. 97.

³¹ Vid. n. 27.

³² A. Laumonier, *Catalogue de terres cuites du Musée Archéologique de Madrid*, Paris, 1921.

³³ M.A.N. 19.520-19.549; Laumonier, lám. XI.

³⁴ M.A.N. 19.550-19.576; Laumonier, lám. XII.

³⁵ M.A.N. 19.577-19.604; Laumonier, lám. XIII.

³⁶ M.A.N. 19.605-19.655; Laumonier, lám. XIV; C. Alfaro, *De Gabinete a Museo*, Madrid, 1993, p. 392 y fig. 236; *Catálogo de las monedas antiguas de oro en el M.A.N.*, Madrid, 1993, p. 44 y lám. 2, n. 24 y lám. 3, n. 39.

³⁷ M.A.N. 19.656-19.682; Laumonier, lám. XV.

³⁸ M.A.N. 19.683-19.709; Laumonier, lám. XVI.

³⁹ M.A.N. 19.710-19.736; Laumonier, lám. XVII.

⁴⁰ M.A.N. 19.737-19.764; Laumonier, lám. XVIII.

⁴¹ M.A.N. 19.765-19.791; Laumonier, lám. XIX.

⁴² M.A.N. 19.792-19.818; Laumonier, lám. XX.

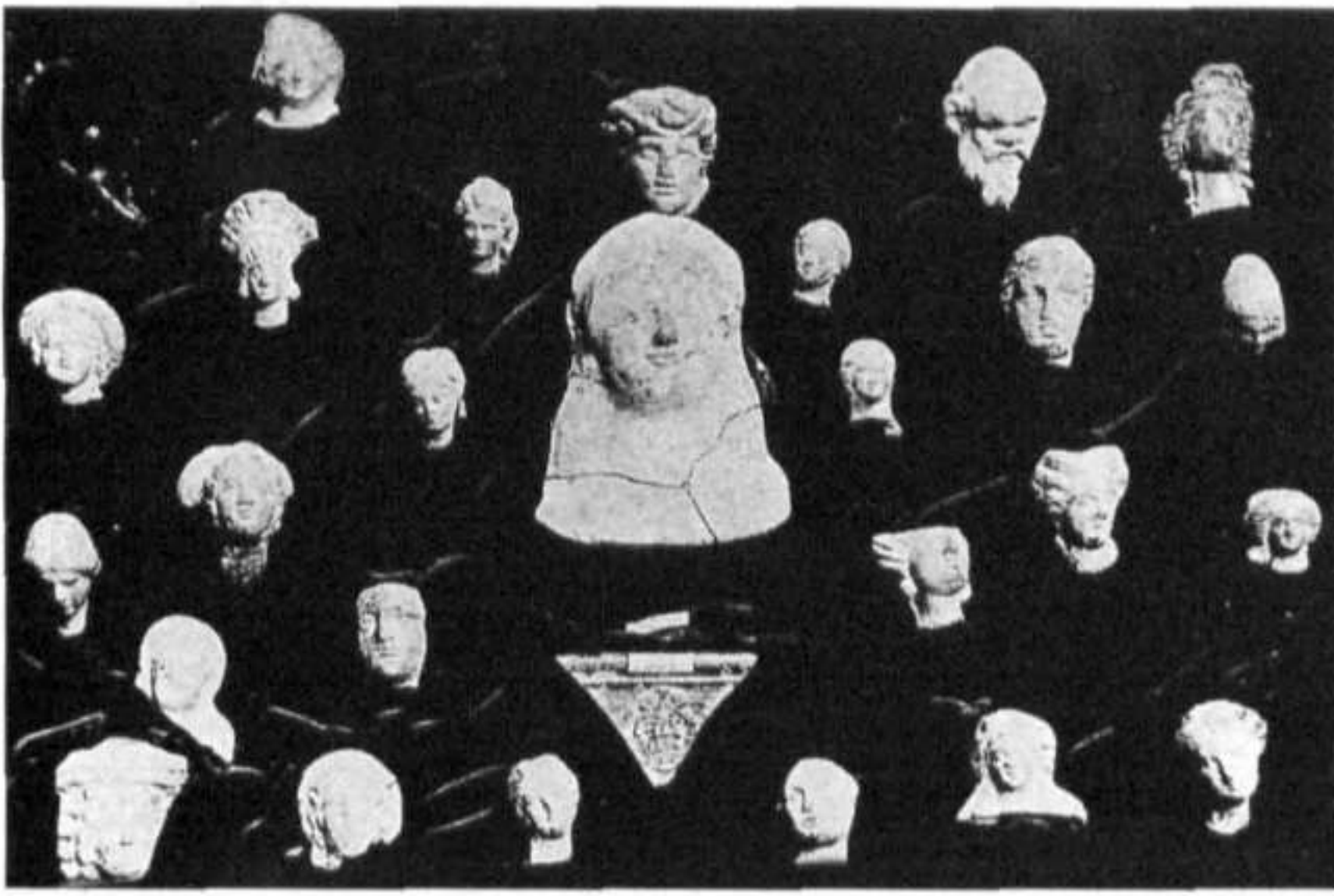


Fig. 3. Caja I del Inventario de la donación Stützel

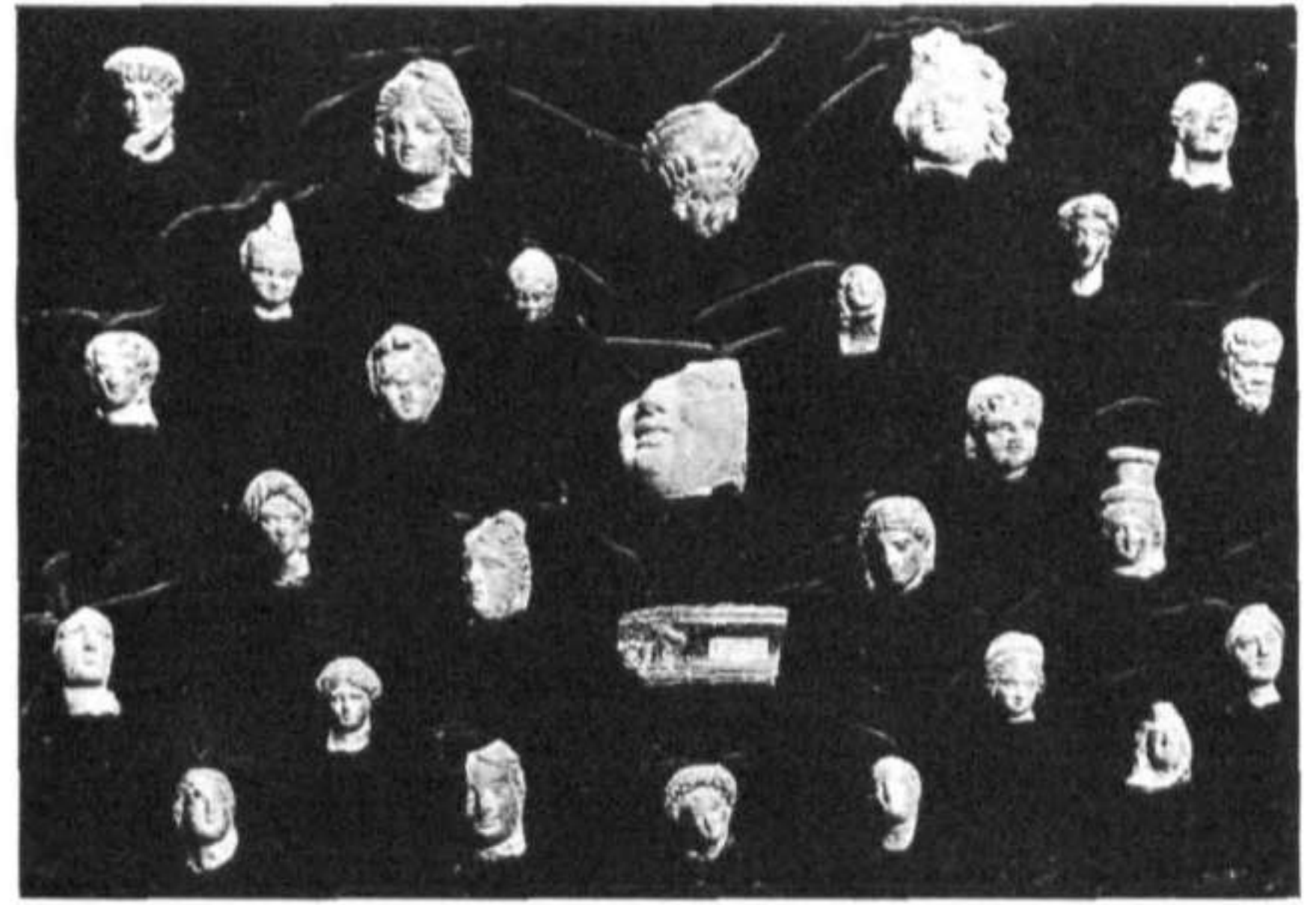


Fig. 4. Caja II del Inventario de la donación Stützel

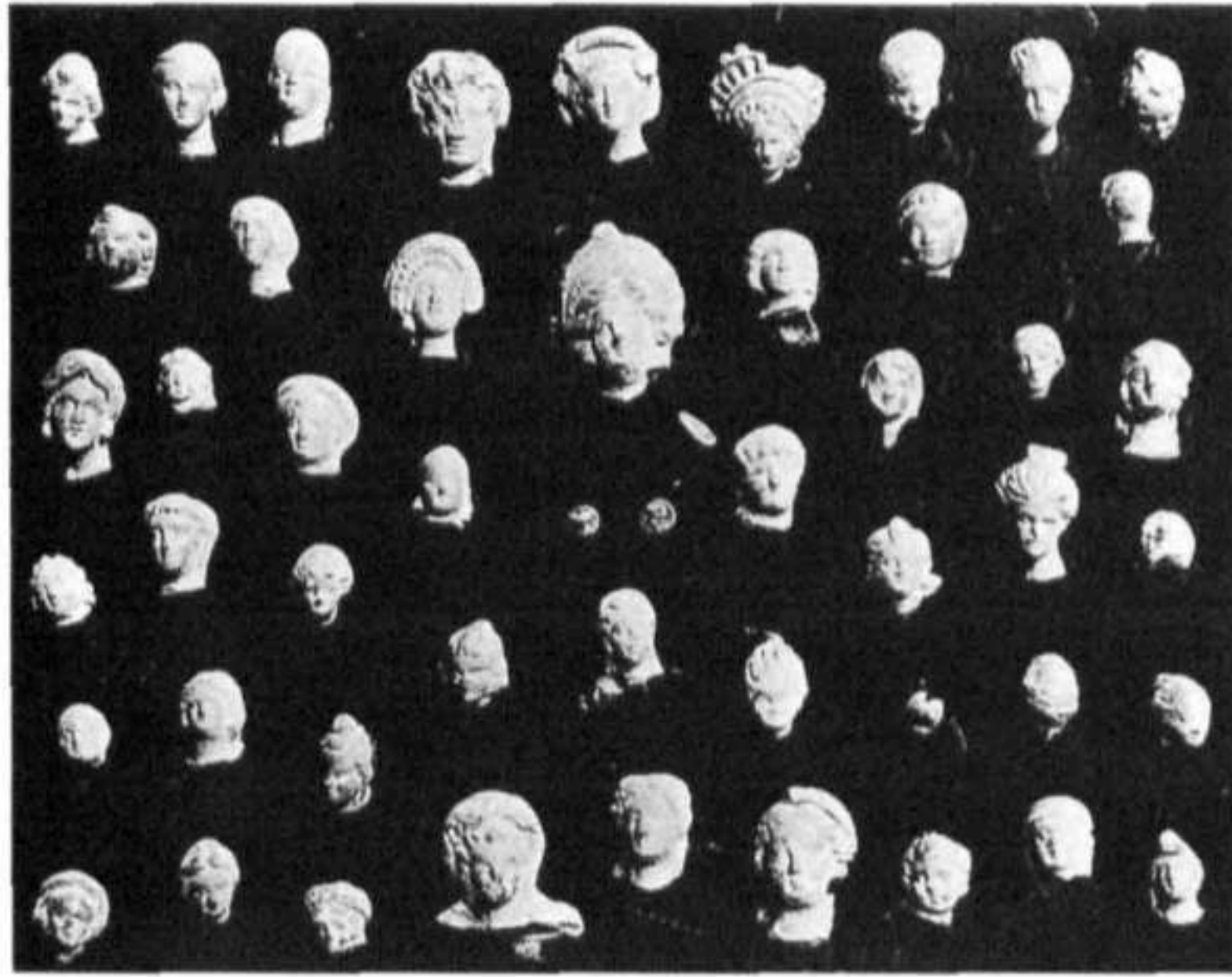


Fig. 5. Caja III del Inventario de la donación Stützel

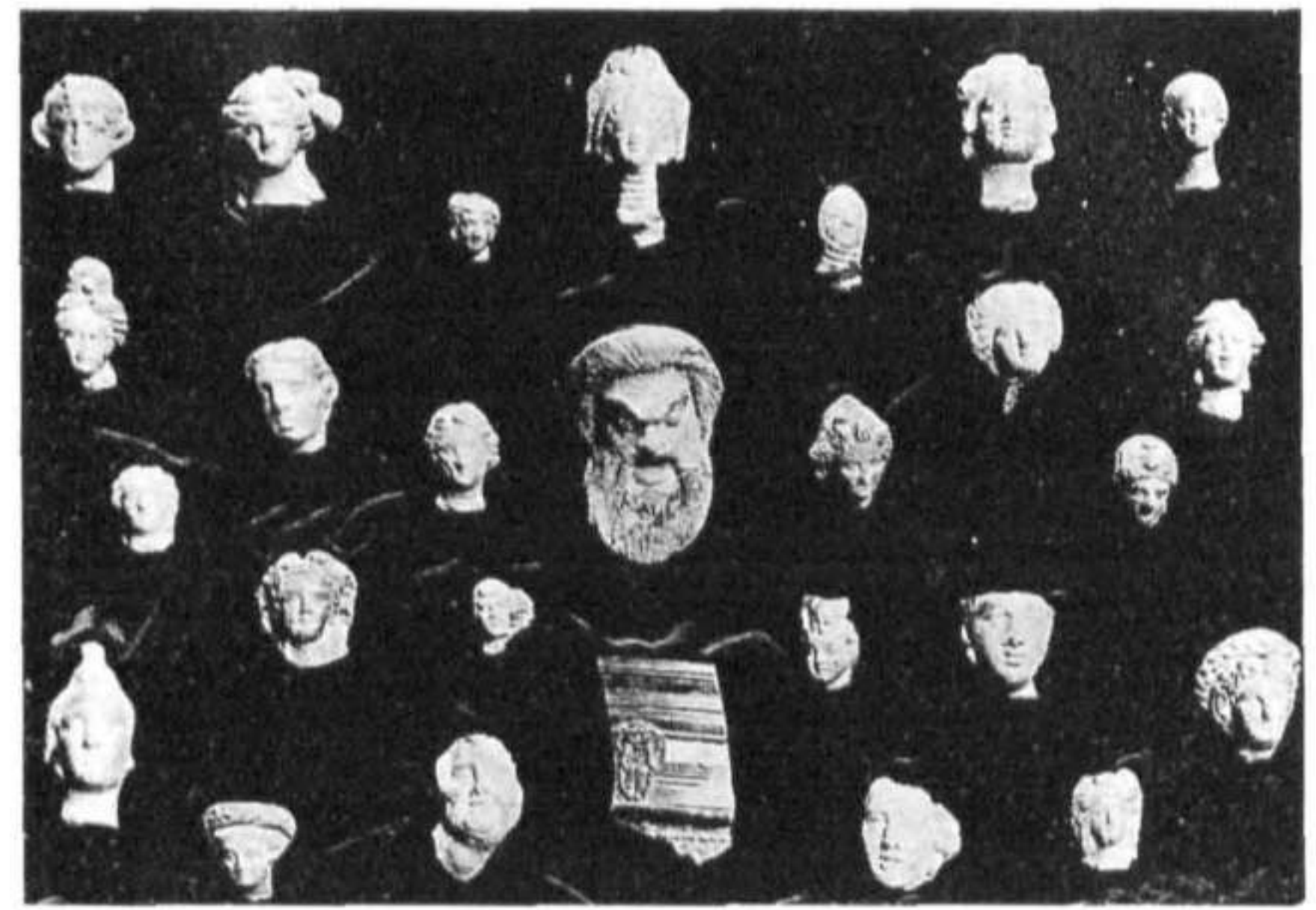


Fig. 6. Caja IV del Inventario de la donación Stützel

CUADRO X. *Figura fálica de un sátiro hermafrodita: vaso o lámpara. En el plinto una inscripción con caracteres griegos. Además treinta y tres cabecitas y bustos*⁴³ (Fig. 12).

CUADRO XI. *Mascarón de Zeus en el centro, veinticinco cabecitas y un fragmento en relieve de una ninfa volando*⁴⁴ (Fig. 13).

CUADRO XII. *Cuarenta y tres cabecitas y bustos*⁴⁵ (Fig. 14).

Es importante subrayar que en parte de los conjuntos que forman la colección, se menciona la procedencia. Ello hace más evidente que el silencio con que figuran las antigüedades griegas, con excepción de las cabecitas de Esmirna y las joyas helenísticas de la sepultura de Jaffa, nos está indicando que pueden pertenecer al conjunto sacado de Samos con la autorización del príncipe Mossouros. Lo mismo debe ocurrir en el caso de la donación de 1904 al Landesmuseum de Darmstadt y que según noticias de la época proceden de Samos y se entregan a este centro bajo "ciertas condiciones"⁴⁶.

Otro tema de interés que se nos plantea acerca de esta colección está relacionado con los veintidós cartones de objetos prehistóricos procedentes en su mayoría de los palafitos suizos, con excepción de uno en el que se indica que procede de Méjico⁴⁷. En este caso no hay razones para ocultar su procedencia ni los lugares en que fueron encontrados. Pero el montaje de las piezas está hecho en unas astas de cérvido que, según sabemos por el escándalo que en su día tuvo lugar en Alemania, pueden ser reconstrucciones modernas encargadas por Stützel. Efectivamente, cuando en el museo de Darmstadt se recibe una colección similar, se acusa al director del Departamento correspondiente, Dr. Lepsius, de negligencia al recibir para su centro unos objetos que no son auténticos y a Stützel de pretender conseguir con ellos una condecoración del Gran Ducado de Hessen. El proceso a que dio lugar se resolvió el 21 de marzo de 1904 mediante una sentencia en la que se busca una fórmula de compromiso y se exculpa a ambos. En el caso de Lepsius se explica que debido a su sordera no había entendido que algunas de las hachas tenían empuñaduras modernos, y en el caso de Stützel razonando

⁴³ M.A.N. 19.819-19.852; La pieza central falta en la lámina XXI de Laumonier quien la cataloga como falsa, aunque la publica aparte en lám. X.

⁴⁴ M.A.N. 19.853-19.879; Laumonier, lám. XXII.

⁴⁵ M.A.N. 19.880-19.922; Laumonier, lám. XXIII.

⁴⁶ *Allgemeine Zeitung*, 23 de marzo de 1904.

⁴⁷ Vid. n. 4 y n. 27.



Fig. 7. Caja V del Inventario de la donación Stützel

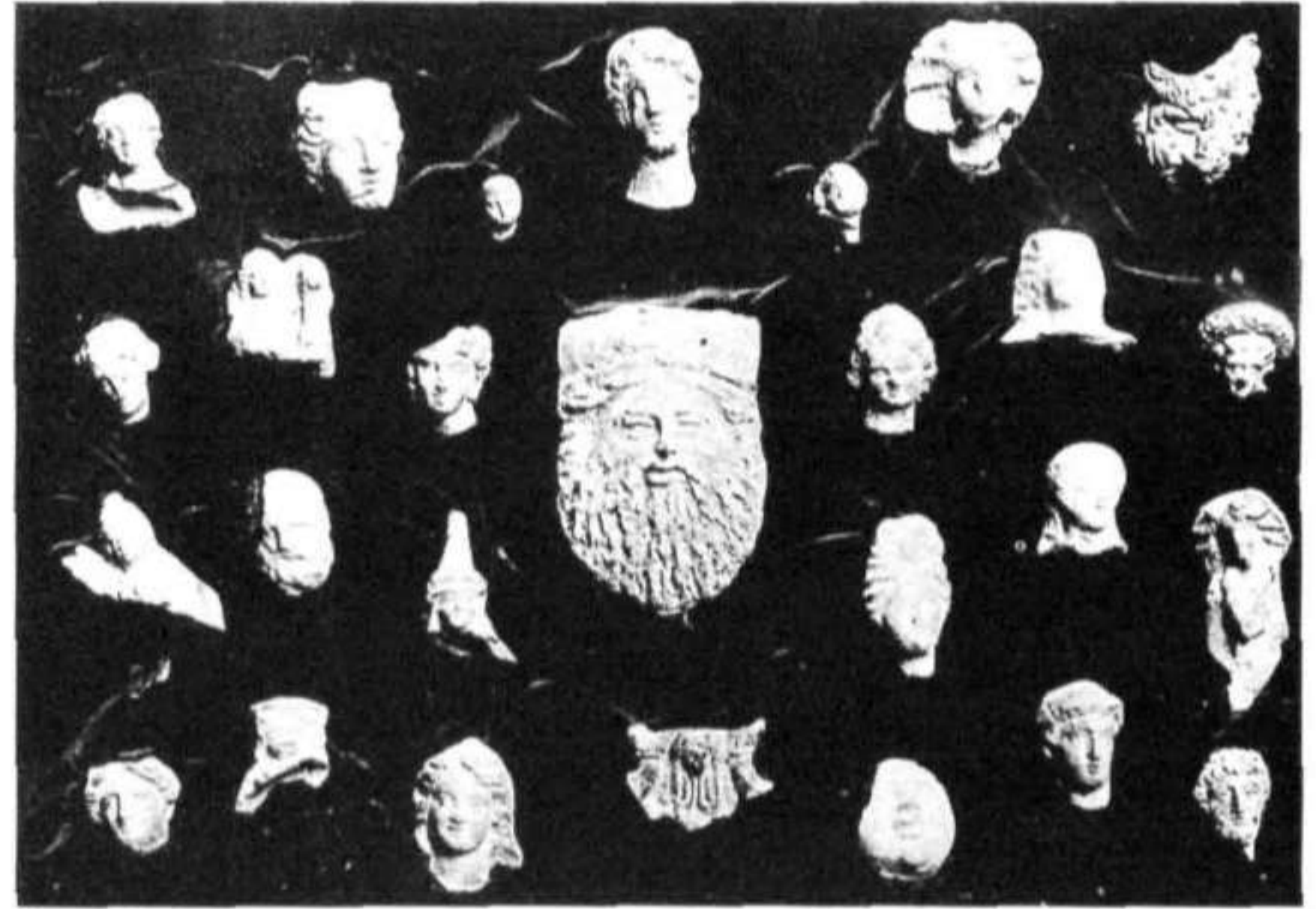


Fig. 8. Caja VI del Inventario de la donación Stützel

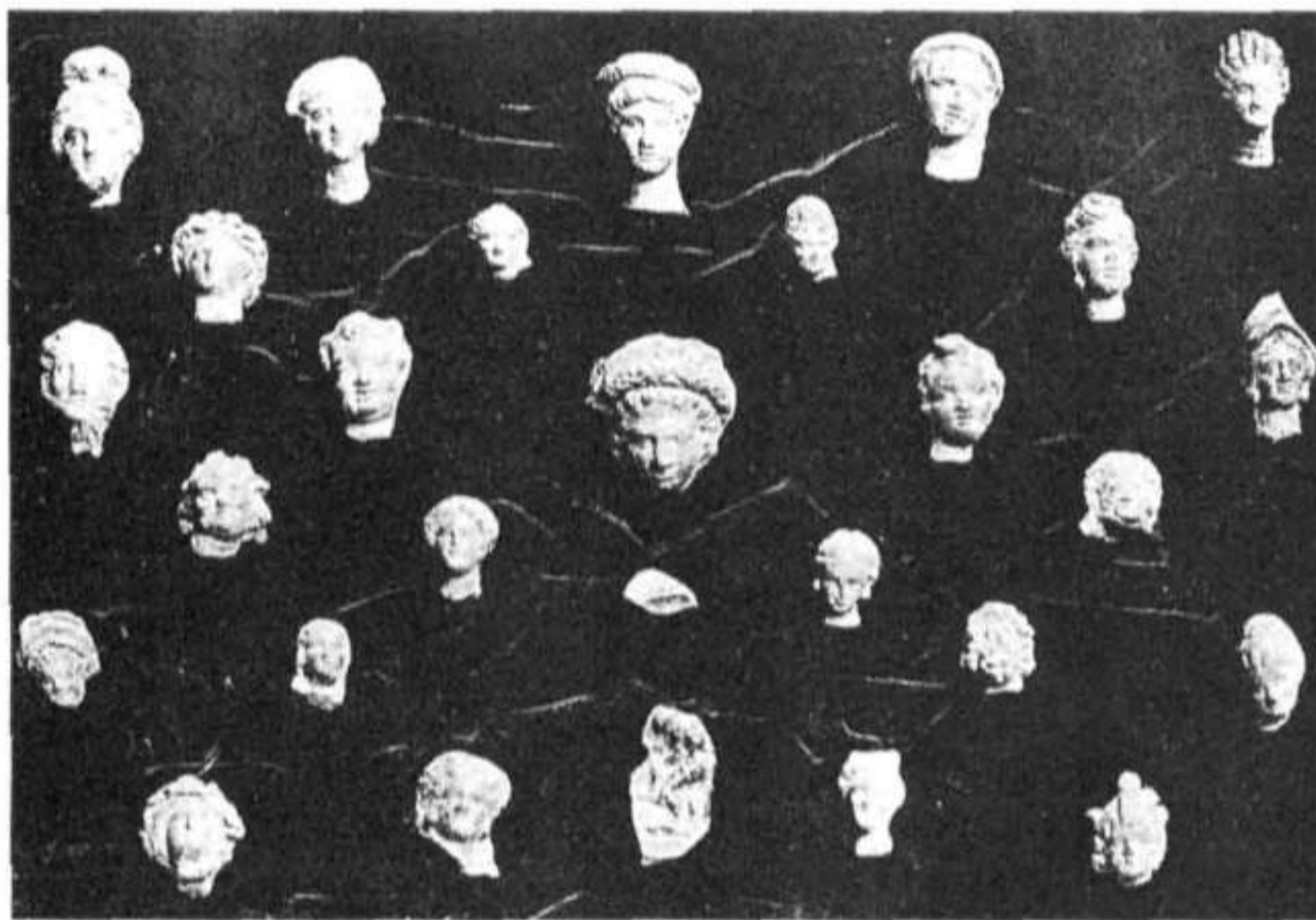


Fig. 9. Caja VII del Inventario de la donación Stützel



Fig. 10. Caja VIII del Inventario de la donación Stützel

que la intención que le había llevado a esta forma de presentar los útiles prehistóricos obedecía solamente a una finalidad didáctica⁴⁸. En cualquier caso, la colección del M.A.N. conserva aún este montaje en astas de cérvido⁴⁹, lo que indudablemente reviste interés para contrastar en la actualidad los argumentos del proceso mencionado.

El resto de la colección se compone de lotes homogéneos con procedencia conocida entre los que destacan los hallazgos en el yacimiento húngaro de Komován Ujvaros⁵⁰. Estos objetos son también mencionados por Stützel en su carta a Mérida en los siguientes términos: "*He adquirido los objetos de piedra y hueso de una colección húngara, mediante pago. Fueron hallados en las inmediaciones de la ciudad de Komován Ujvaros en Hungría, donde había un antiguo altar de ofrendas. En dicha ciudad estuvo instalada una legión romana, durante los tres primeros siglos del nacimiento de Cristo, con encargo de proteger la vía militar Vindobona-Juvavum. Es singular que la mayoría de las excavaciones fueron destruidas por*

el fuego, mientras que otras se hallaban en tan hermosa conservación que su genuinidad fue muchas veces puesta en duda". Esto es lo que me dice Herr Theodor Stützel⁵¹.

Bajo el epígrafe de "Otros bronce" se enumeran en el inventario, finalmente, tres figuritas romanas de las que se dice que *Según nota del donante pertenecen al siglo II (sic) de nuestra era y fueron hallados en Herculano y Pompeya por M. Humann*⁵². Si realmente la procedencia es cierta habría que preguntarse la forma en que llegan a la colección Stützel y las relaciones que este pudo haber tenido en su momento con Carl Humann (1836-1896), que excavó durante años en Asia Menor, o con su hermano Franz que trabajó como ingeniero para el príncipe de Samos⁵³. Es interesante que estas figuritas de Pompeya y Herculano se describen montadas en unas *columnillas de madera doradas*. Una disposición parecida debieron tener las cabecitas de Kassaba, citadas más arriba, que estaban *dispuestas sobre pedestales de forma de pilastras invertidas y decoradas con guirnalda metálicas*. He-

⁴⁸ Vid. n. 46.

⁴⁹ A. Cabrera Lafuente y C. González Sánchez en *De Gabinete a Museo*, Madrid, 1933, pp. 388-390, figs. 223 y ss.

⁵⁰ "Cuadros con objetos de hueso y otras materias" y "Objetos de piedra esculpidos" del inventario.

⁵¹ Resumen traducido de la carta de Stützel a Mérida en Archivo M.A.N. exp. 1900/53 y A. Marcos Pous, op. cit., p. 388.

⁵² M.A.N. 20.007, 20.006, 20.005.

⁵³ D. Pinkwart, "Carl Humann", *Archäologenbildnisse*, Mainz, 1991, p. 69.

⁵⁴ D. Pinkwart, op. cit., p. 70.

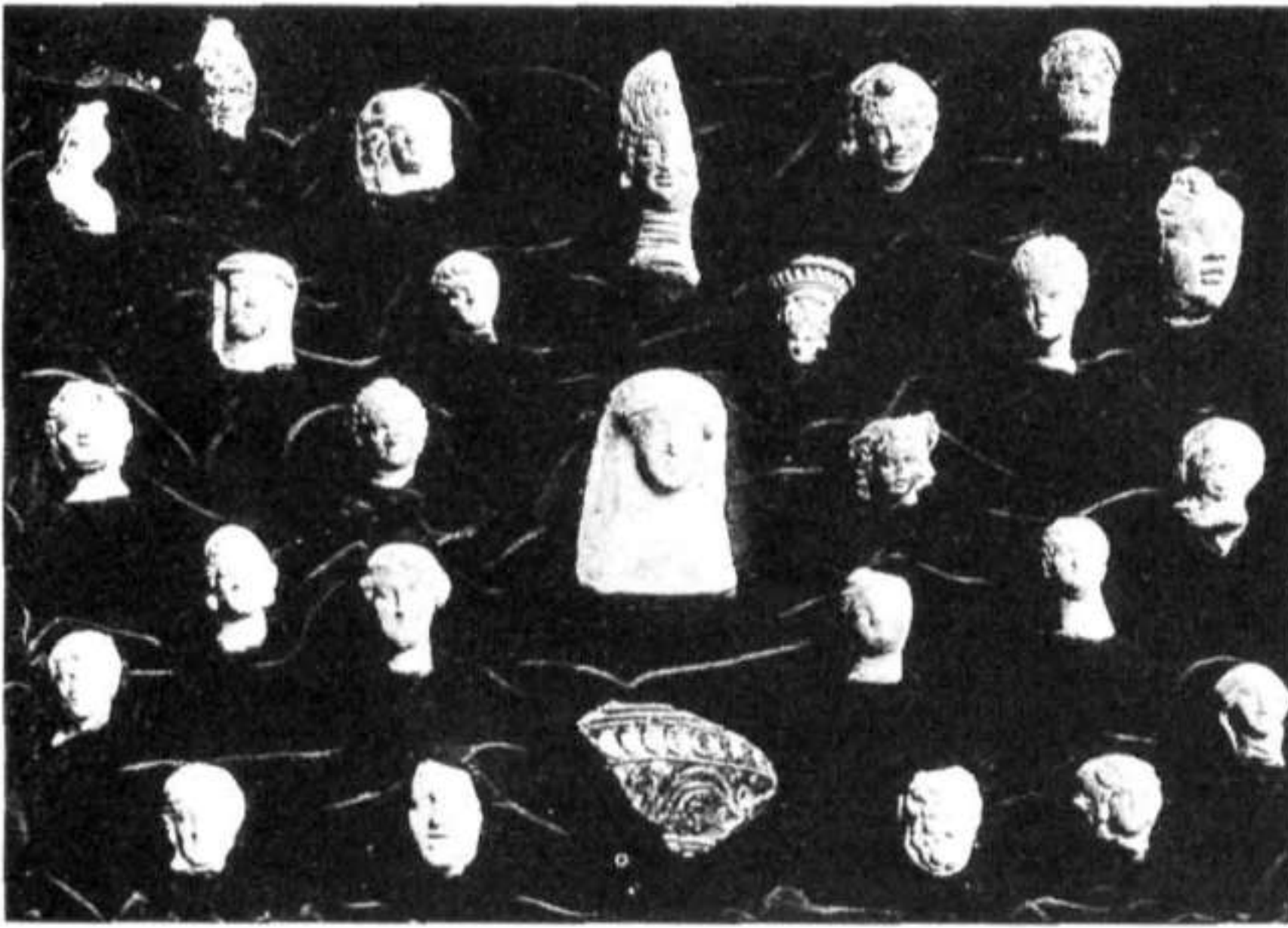


Fig. 11. Caja IX del Inventario de la donación Stützel

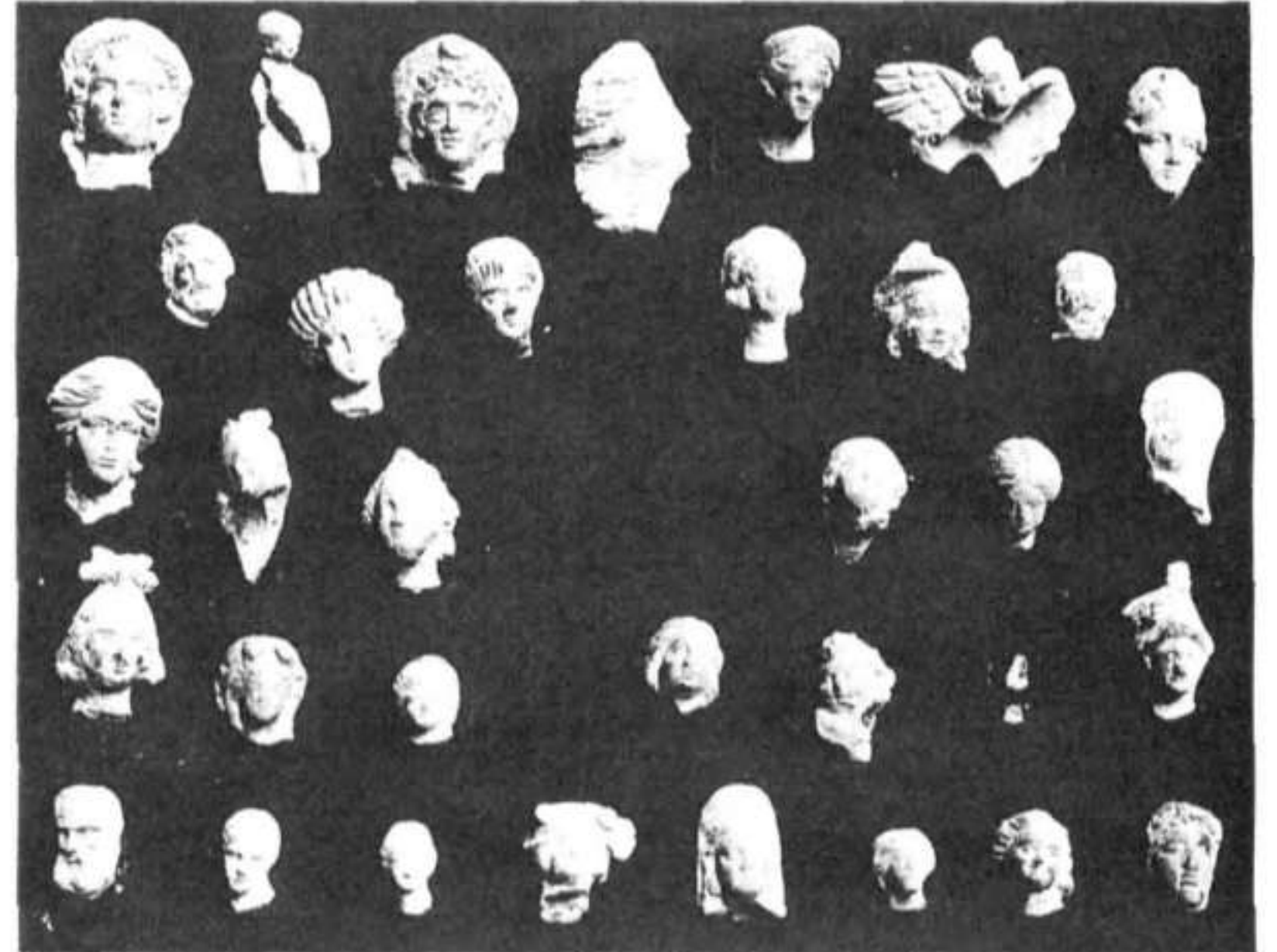


Fig. 12. Caja X del Inventario de la donación Stützel

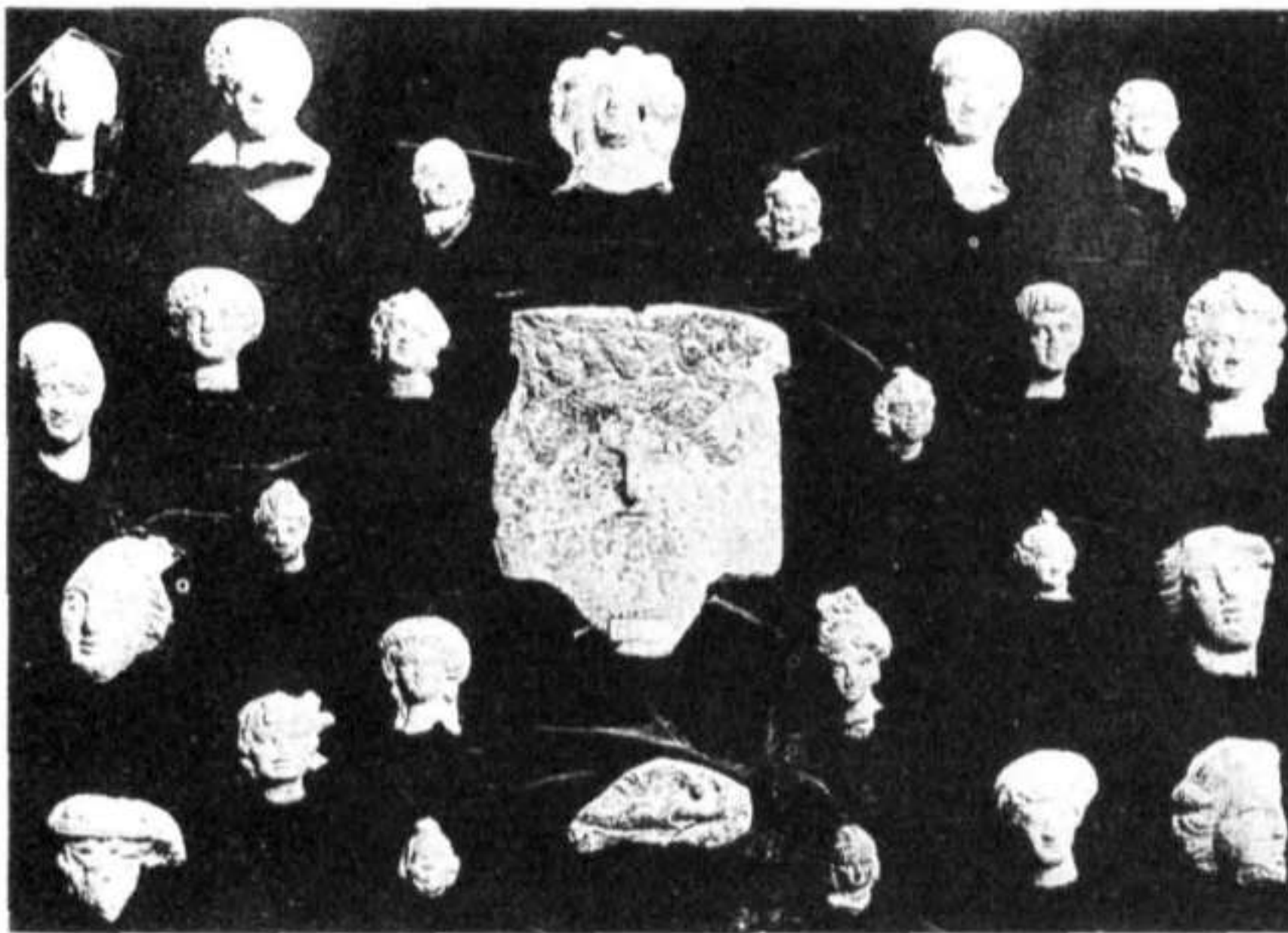


Fig. 13. Caja XI del Inventario de la donación Stützel



Fig. 14. Caja XII del Inventario de la donación Stützel

mos de tener en cuenta que Humann excavó en Samos en 1862 y vivió en Esmirna hasta su muerte⁵⁴. Cabe, pues, considerar la posibilidad de que en algún momento Stützel adquiriese parte de su colección⁵⁵.

La recopilación de los datos anteriores, que no tenía inicialmente otra finalidad que la de averiguar quién era este comerciante alemán, del que se disponía de muy poca información en el Museo Arqueológico Nacional, nos ha llevado al conocimiento de un mecenas de fines del XIX, del que nos proponemos estudiar más adelante su vinculación con las instituciones y los museos a los que donó sus colecciones.

SUMMARY

In this paper the authors give us some biographical information about the German merchant Theodor Stützel who sent an interesting collection of Antiquities to the Museo Arqueológico Nacional at the beginning of this century. Part of them were collected during his scientific expedition to Samos in 1898.

⁵⁵ También es significativo el hecho de que en 1894, cuatro años antes de la expedición de Stützel, Johann Boehlau excavó en las necrópolis de Samos. F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, Berlin, 1903, t. I, p. XLVI.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO ASINS, C.
(1993): *Catálogo de las monedas antiguas de oro del M.A.N.* Ministerio de Cultura. Madrid.
- CABRERA BONET, P.
(1993): Historia de la colección de antigüedades griegas y etrusco-italicas del Museo Arqueológico Nacional. *Anabad.* XLIII: 79-104.
- LAUMONIER, A.
(1921): *Catalogue de terres cuites du Musée Archéologique de Madrid.* Bibliothèque de l'Ecole de Hautes Etudes Hispaniques. Paris.
- MARCOS POUS, A.
(1993): La donación Stützel. *De Gabinete a Museo.* Ministerio de Cultura. Madrid.
- MAYR, H.
(1989): Karl Alfred von Zittel (1839-1904). *Mitteilungen der Bayerischen Staatssammlung für Paläontologie und historische Geologie.* 29: 7-51.
- MÉLIDA, J. R.
(1901): Donación Stützel. Barros griegos. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* V: 559-566.
- PINKWART, D.
(1988): Carl Humann. *Archäologenbildnisse: Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache.* Edición de R. Lullies y W. Schiering. Instituto Arqueológico Alemán. Maguncia.
- WINTER, F.
(1903): *Die typen der figürlichen Terrakotten.* Berlin.

COPAS JONIAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

BEATRIZ DOMINGO HAY

INTRODUCCIÓN

EL Museo Arqueológico Nacional cuenta actualmente con una importante colección de antigüedades griegas y etrusco-italicas. Entre estas piezas figuran una serie de copas jónicas, que estudiaremos en este artículo, pertenecientes a diferentes colecciones adquiridas en su momento por el museo.

El ambiente cultural del siglo XIX, en el que recobra importancia la antigüedad clásica y medieval hará surgir importantes colecciones, en las que se incluyen piezas cerámicas de enorme valor. En este sentido, siguiendo los criterios esteticistas de la época, la atención se va a centrar principalmente en las cerámicas figuradas aunque también se recogerán vasos con escasa decoración como es el caso de las copas objeto de nuestro estudio. Éstas pertenecen a tres colecciones diferentes, la del Marqués de Salamanca, la de D. Tomás Asensi y la de D. José Ignacio Miró que con el tiempo pasarán a formar parte de los fondos del Museo.

La copa con número de inventario 11.358 (Fig. 2) formó parte de la colección Miró, que contuvo más de un millar de piezas de procedencia incierta, aunque según los datos aportados por su dueño provenían de diferentes pun-

tos de Andalucía. En 1876, todos estos objetos fueron adquiridos definitivamente por el museo.

Las copas 11.300 (Fig. 3), 11.301 (Fig. 4) y 11.302 (Fig. 5) estuvieron integradas en la colección Asensi, hasta la muerte de su propietario, tras la cual su viuda hace una oferta de venta al estado. En el año 1876 el museo adquirió la colección mediante compra. Aunque de todos los materiales se indicaba su procedencia, ésta no es muy fiable, ya que, gran parte de ellos debieron comprarse en el mercado de arte italiano o de Túnez, ciudad esta última en la cual D. Tomás Asensi desempeñó el cargo de cónsul de España. Un ejemplo representativo de las dudas que se tienen sobre el origen de estas piezas lo demuestran claramente dos de nuestras copas. Son exactamente iguales, presentan las mismas características técnicas y formales y sin embargo Asensi atribuyó un origen ático a una de ellas (nº 11.301) y a otra un origen corintio (nº 11.302).

* Debo agradecer a la Dra. Paloma Cabrera Bonet, Conservadora Jefe del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del Museo Arqueológico Nacional, el haber puesto a mi disposición las piezas allí depositadas, además de la ayuda y orientación que me ha prestado durante la realización de este artículo.

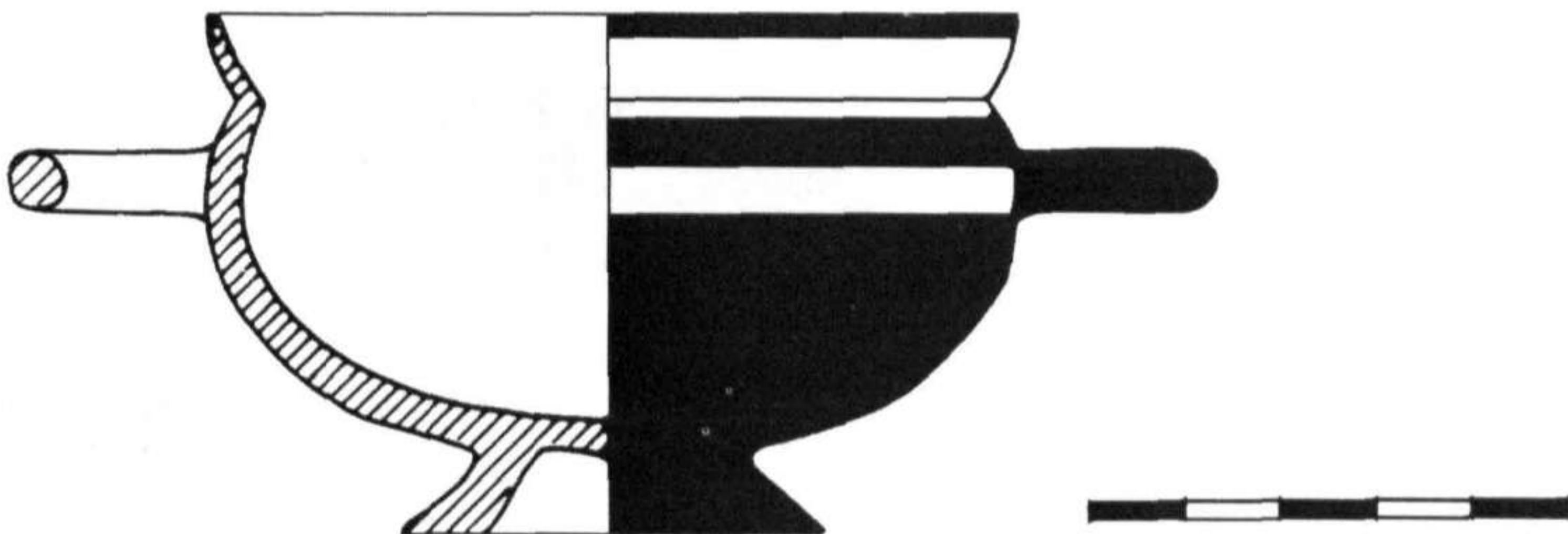


Fig. 2. N° 11.358

Por último, la copa con número de inventario 11.299 (Fig. 6) perteneció a la colección del Marqués de Salamanca¹, antes de su adquisición por el M.A.N. en 1874. Esta colección se formó en su mayor parte en Italia, donde el Marqués de Salamanca realizó una serie de excavaciones, llegando a un acuerdo con el gobierno de Nápoles en cuanto a la propiedad de los hallazgos. La figura del Marqués de Salamanca representa el espíritu romántico por excelencia. Además de ser un amante de las Bellas Artes, realizó grandes inversiones en empresas muy arriesgadas y aunque llegó a ser Ministro de Hacienda, acabó arruinado los últimos días de su vida. Sólo sabemos la procedencia de unas cuantas piezas pertenecientes a esta colección, pero desgraciadamente este no es el caso de nuestra copa (Cabrera, 1993, 80-97). La única noticia que tenemos de esta pieza fue publicada por G. Leroux en 1912.

A lo largo de los últimos años se ha dedicado mucha atención al estudio de la cerámica de Grecia del Este y en particular a las denominadas copas jonias, fabricadas en muchos centros de esta región y también en Atenas, Laconia y Corintio, desde finales del siglo VII y sobre todo en el siglo VI. Su función era la de servir fundamentalmente para beber vino y por ello han estado asociadas al proceso de aculturación en torno a este producto y al rito del simposio.

Las copas jonias inundaron el Mediterráneo desde el segundo cuarto del siglo VI a.C. como respuesta a una gran demanda de éste tipo de productos, generando una competencia comercial muy fuerte. No sabemos por qué tuvieron tanta aceptación en los mercados periféricos. Ni la decoración de bandas era novedosa, ni había necesidad de vasos para beber; posiblemente en esto se basase su éxito, en no introducir ninguna innovación sino más bien en aprovechar una demanda ya existente (Cabrera, 1986, 355-357).

Si las comparamos con otros vasos de época arcaica, observamos que éstas se han fabricado en cantidades mucho mayores. Esta es una de las razones por las que las copas jonias se pueden estudiar independientemente del res-

to de la producción cerámica de Grecia del Este. Tienen una identidad propia y contamos con numerosos hallazgos a lo largo del Mediterráneo y del Mar Negro. Además, existe una amplia bibliografía sobre ellas, estudiándolas como un grupo aparte, aunque desgraciadamente no contamos con ningún estudio en conjunto, tan sólo con algunas aproximaciones (Jully, 1977-78, 265-294; Pierro, 1984, 9-67).

Se podría pensar por este hecho, que ya están agotados los problemas que se refieren a estas cerámicas. Sin embargo quedan por solucionar un buen número de interrogantes, que se van complicando al ir multiplicándose los nuevos hallazgos.

Hemos adoptado la denominación de "copas jonias", que es la más empleada en la bibliografía, aunque sabemos que esta calificación es muy imprecisa y sobre todo muy amplia, ya que no se refiere a centros concretos de fabricación. Este término tampoco engloba todos los posibles centros de producción quedando excluidos lugares tan importantes como Atenas, Corintio o Esparta. Otros autores utilizan el término "escifo" para denominar a estas copas (Gjerstad, 1977, 32-33) por su descendencia del escifo geométrico y por la profundidad de algunos ejemplares, sobre todo de los más antiguos. Otros proponen la denominación de Black Glazed Cups (Boardman y Hayes, 1966, 111; 1973, 55), término que puede inducir a error al ser el mismo empleado para las copas áticas de barniz negro.

Actualmente se admite que las copas derivan de los escifos geométricos (Hanfmann, 1956, 168). Únicamente se puede seguir esta evolución en Samos, en donde se observa una transición de los suaves contornos de los vasos geométricos hasta las formas metálicas de las copas arcaicas (Gjerstad, 1977, 32-33). En los demás centros de producción esta línea evolutiva no está tan clara (Coldstream, 1968, 290). Un ejemplo lo tenemos en Mileto, donde probablemente los tipos estudiados procedan de Samos y no sean de fabricación local.

En otros lugares, como en Atenas, las copas nacieron en el siglo VI y no antes, como consecuencia de una serie

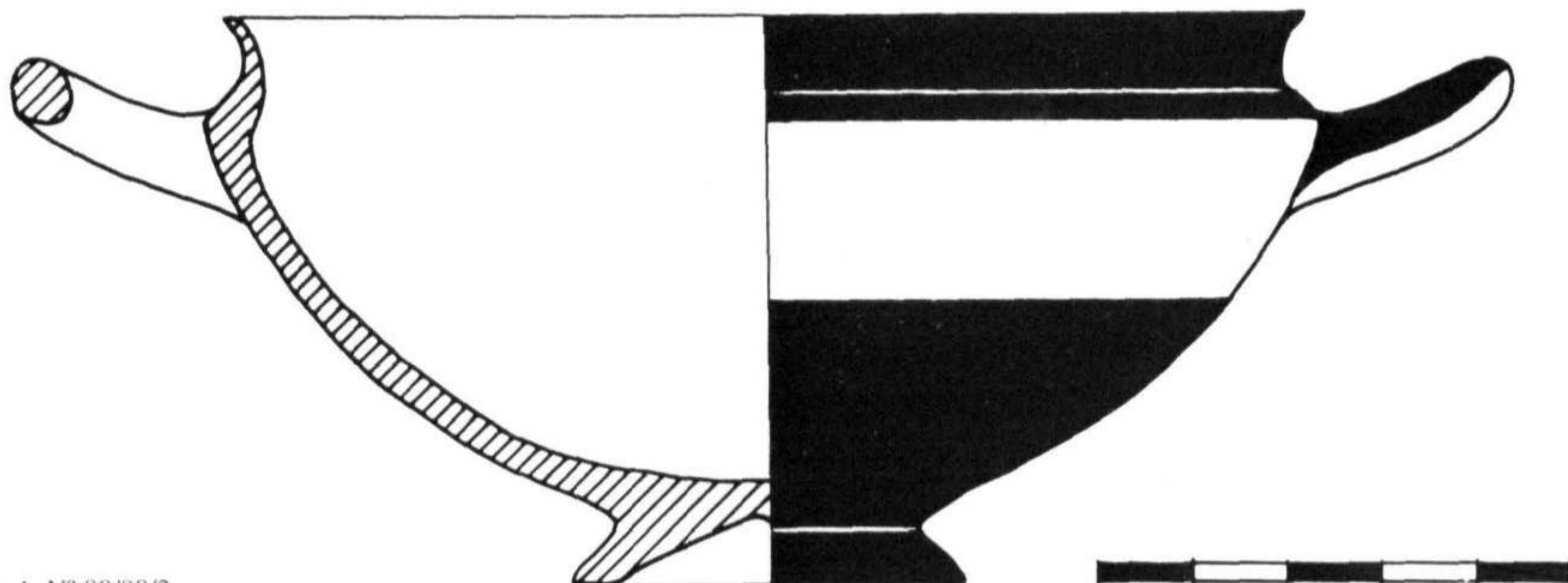


Fig. 1. N° 80/80/2

¹ La adquisición en 1874 de la Colección del Marqués de Salamanca marca ciertamente, el desarrollo de la colección de antigüedades griegas y etrusco-italicas del Museo Arqueológico Nacional (Cabrera, 1993, 88).

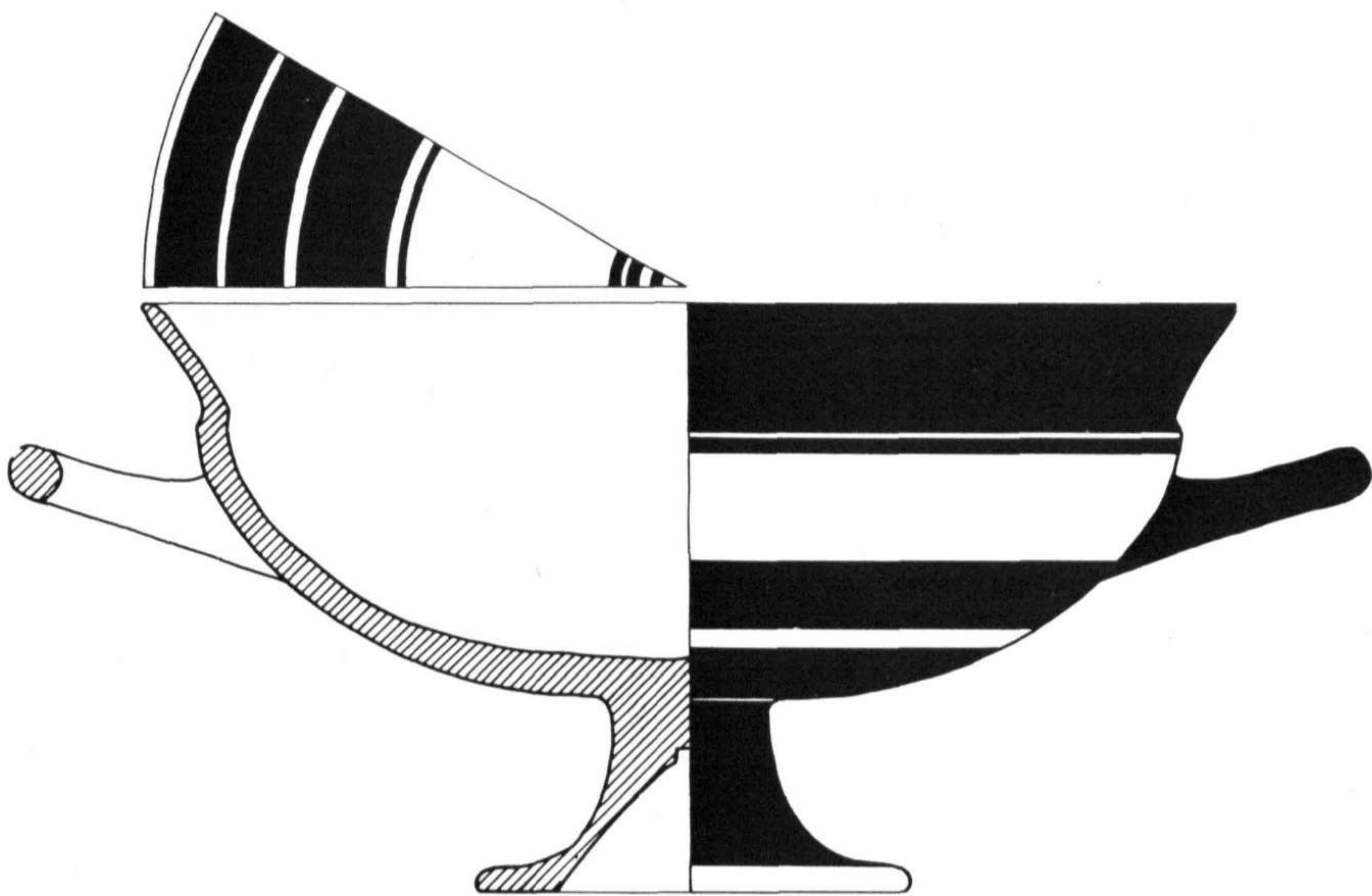


Fig. 6. N° 11.299

de influencias externas y por la necesidad de competir en ese mercado en el que la demanda de copas jónicas debió ser muy importante. Podemos decir que las copas jónicas nacieron a finales del siglo VII a.C. en Jonia meridional y central. Las formas más antiguas, que derivan en línea recta del escifo subgeométrico, están muy bien atestigüadas no solamente en Samos, sino también en Mileto y en Éfeso.

Ahora bien, ¿Toda Jonia fabricó estas copas o sólo se fabricaron en una parte de ella? La documentación disponible actualmente indica que fueron fabricadas hacia el norte, hasta Claros y quizá hasta Esmirna. Jonia septentrional y Eólida habrían sido por el contrario, zonas en las

que dominaron las copas hemiesféricas y sus variantes más lujosas: los cuencos de pájaros y los cuencos de rosetas (Van Compernelle, 1992, 462, nota 3). En estas dos regiones, las copas jónicas, parecen haber sido una forma especialmente minoritaria, aunque se conocen algunos ejemplares de Quíos (Boardman, 1967, 135 y 171).

En cuanto a su tipología, existen catorce sistematizaciones diferentes², aunque algunas de ellas no añaden tipos nuevos ni aportan ninguna novedad. La más empleada, por ser la más general y por lo tanto en la que se encuadran más fácilmente todos los tipos, es la de Villard y Vallet, realizada sobre los materiales de Megara Hyblaea, que es la que utilizaremos básicamente en este estudio.

² a) Tipología de Villard y Vallet sobre las copas jónicas de Megara Hyblaea (1955, 14-36).

b) Tipología de Hayes sobre las copas jónicas de Tocra (1966, 111-134).

c) Tipología de Ploug sobre las copas jónicas de Tell Sukas (1973, 27-39).

ch) Tipología de Isler sobre las copas jónicas de la Puerta Norte del Heraion de Samos (1978, 77-81).

d) Tipología de Furtwängler sobre las copas jónicas del Temenos Sur del Heraion de Samos (1980, 163-166).

e) Tipología de Kleiner, Hommel y Müller-Wiener sobre las copas jónicas de Melie (1967, 149-153).

f) Tipología de Dimitriu sobre las copas jónicas de Histria (166, 78-86).

g) Tipología de Thalmann sobre las copas jónicas de Amanthus (1977, 70-72).

h) Tipología de Hanfmann sobre las copas jónicas de Tarsus (1956, 170-173; 1963, 284-287).

i) Tipología de Gjerstad sobre las copas jónicas de Chipre (1977, 32-34).

j) Tipología de Kinch sobre las copas jónicas de Vroulia (1914, 22-26).

k) Tipología de Lambrino sobre las copas jónicas de Histria (1938, 81-87).

l) Tipología de Calvet y Yon sobre las copas jónicas de Salamis (1978, 15-17).

m) Tipología de Pierro sobre las copas jónicas de Tarquinia (1984, 9-67).



Foto 1. Nº 80/80/2



Foto 2. Nº 11.358

CATÁLOGO

1. Nº Inventario: 80/80/2.
 Denominación: copa jonia del tipo "jaune et brune" de Kinch.
 Dimensiones:
 Diámetro máximo: 11,8 cm.
 Diámetro de la boca: 11,3 cm.
 Altura: 6 cm.
 Diámetro del pie: 4,1 cm.
 Altura del pie: 0,6 cm.
 Longitud del labio: 0,8 cm.
 Profundidad del cuenco: 4,9 cm.
 Diámetro con las asas: 15,9 cm.
 Características técnicas: pasta rosada anaranjada. Desgrasantes muy finos, mica y puntos blancos. Barniz mate rojo-marrón.
 Decoración exterior: presenta toda la superficie barnizada excepto una banda reservada entre las asas.
 Decoración interior: barnizado completamente.
 Decoración del pie: totalmente barnizado en el exterior y en el interior.
 Origen: Rodas.
 Procedencia: adquirida en Subasta Pública en 1980.
 Cronología: finales del siglo VII-principios del siglo VI.
 Bibliografía: Kinch, 1914, fig. 12, pl. 27, nº 4, 18 y 20; Ploug, 1973, 36-39, nº 128 c.4 y 128 c.6; Boardman y Hayes, 1966, 121, fig. 55, nº 1200; Thalmann, 1977, pl. III, nº 12.

2. Nº Inventario: 11.358.
 Denominación: copa jonia del tipo A2 de Villard y Vallet.
 Dimensiones:
 Diámetro máximo: 8,4 cm.
 Diámetro de la boca: 8,4 cm.
 Altura: 5,4 cm.
 Diámetro del pie: 4,3 cm.
 Altura del pie: 0,8 cm.
 Longitud del labio: 0,9 cm.
 Profundidad del cuenco: 4,2 cm.
 Diámetro con las asas: 12,5 cm.
 Características técnicas: pasta marrón. Desgrasantes finos, puntos negros y blancos. Barniz negro brillante.
 Decoración exterior: presenta toda la superficie barnizada excepto el labio y la zona entre las asas reservados.
 Decoración interior: barnizado completamente.
 Decoración del pie: totalmente barnizado en el exterior y reservado en el interior.
 Origen: Samos.
 Procedencia: col. Miró.
 Cronología: 620/600-575.
 Bibliografía: Ploug, 1973, 29-30 y 37, fig. a, nº 105 y fig. b, nº 107, pl. V; Furtwängler, 1980, 165, Abb. 18, III/8, III/9; Isler, 1978, 153, beil. 15, nº 543, 544 y 550; Naumann y Neutsch, 1963-64, taf. 14, nº 3 y 12; Boardman y Hayes, 1966, 121, fig. 55, nº 1218; Hanfmann, 1956, 177, fig. 14; Jully, 1977-1978, lám. I, nº 2.



Foto 3. Nº 11.300

3. Nº Inventario: 11.300.

Denominación: copa jonia del tipo B2 de Villard y Vallet.

Dimensiones:

Diámetro de la boca: 14,8 cm.

Altura: 7,3 cm.

Diámetro del pie: 5,2 cm.

Altura del pie: 1 cm.

Longitud del labio: 0,8 cm.

Profundidad del cuenco: 5,7 cm.

Diámetro con las asas: 22 cm.

Características técnicas: pasta anaranjada. Desgrasantes muy finos, mica abundante, puntos blancos y negros. Barniz negro brillante.

Decoración exterior: presenta toda la superficie barnizada excepto labio, zona entre las asas y una línea en la parte baja del cuenco reservados.

Decoración interior: todo barnizado excepto línea reservada en el borde del labio.

Decoración del pie: barnizado en el exterior excepto una estrecha línea en la parte de apoyo y el interior reservado excepto una línea barnizada.

Origen: Samos.

Procedencia: col. Asensi.

Cronología: 590/580-530.

Bibliografía: Metzger, 1972, 43, pl. I, nº 43; Ploug, 1973, 29-30, fig. b, nº 107, 3; Gjerstad, 1977, 32-33, pl. XIV, nº 7, 8 y 9, pl. XV, nº 1-7; Technau, 1929, 34 y 36, Abb. 28, 6; Naumann y Neutsch, 1963-64, 24-77, taf. 8,1, taf. 11,1, taf. 12,1, taf. 16,1; Biancofiore, 1981, 15, fig. 3, a y b; Pelagatti, 1988, 349-350 y 408, fig. 67, nº 49 y fig. 128, nº 12; Boardman y Hayes, 1966, 122, fig. 56, nº 1219, 1222; 1973, 56, fig. 23, nº 2229, pl. 31; Tuchelt, 1971, taf. 3, nº 15; Blegen, Palmer y Young, 1964, pl. 31-32, nº 202 y 220-5; Jully, 1977-78, lám. I-II, nº 6-7 y 13-14; Boitani, 1971, 90 y 93, fig. 79; Frieckenhaus, 1908, 203-204, fig. 10, nº 8; Hanfmann, 1963, 289, fig. 96 y 145, nº 1402; Dunbabin, 1962, 340, pl. 158, nº 3662; Furtwängler y Kienast, 1989, 149, taf. 345, nº 28.



Foto 4. Nº 11.301

4. Nº Inventario: 11.301.

Denominación: copa jonia del tipo B2 de Villard y Vallet.

Dimensiones:

Diámetro de la boca: 18,8 cm.

Altura: 9,5 cm.

Diámetro del pie: 6,4 cm.

Altura del pie: 1,9 cm.

Longitud del labio: 1,4 cm.

Profundidad del cuenco: 6,2 cm.

Diámetro con las asas: 25,2 cm.

Características técnicas: pasta anaranjada clara. Desgrasantes finos, mica, puntos negros y blancos. Barniz marrón oscuro brillante.

Decoración exterior: presenta toda la superficie barnizada, excepto el labio, la zona entre las asas y línea en la parte baja del cuenco.

Decoración interior: todo barnizado excepto línea reservada en el borde del labio.

Decoración del pie: el exterior totalmente barnizado y el interior reservado excepto una línea barnizada.

Origen: Jonia sur?

Procedencia: col. Asensi.

Cronología: 590/580-515.

Bibliografía: ver bibliografía de la copa nº 11.300.



Foto 5. Nº 11.302

5. Nº Inventario: 11.302.

Denominación: copa jonia del tipo B2 de Villard y Vallet.

Dimensiones:

Diámetro de la boca: 18,4 cm.

Altura: 9,3 cm.

Diámetro del pie: 6,6 cm.

Altura del pie: 2,2 cm.

Longitud del labio: 1,3 cm.

Profundidad del cuenco: 6,7 cm.

Diámetro con las asas: 24,5 cm.

Características técnicas: pasta anaranjada clara. Desgrasantes finos, mica, puntos negros y blancos. Barniz marrón oscuro brillante.

Decoración exterior: presenta toda la superficie barnizada excepto el labio, la zona entre las asas y una línea en la parte inferior del cuenco.

Decoración interior: todo barnizado excepto una línea en el borde del labio.

Decoración del pie: el exterior está totalmente barnizado y el interior reservado excepto una línea barnizada.

Origen: Jonia sur?

Procedencia: col. Asensi.

Cronología: 590/580-515.

Bibliografía: ver bibliografía de la copa 11.300.



Foto 6. Nº 11.229

6. Nº Inventario: 11.299.

Denominación: copa jonia B3 del tipo de Villard y Vallet.

Dimensiones:

Diámetro de la boca: 21 cm.

Altura: 10,7 cm.

Diámetro del pie: 7,8 cm.

Altura del pie: 3,4 cm.

Longitud del labio: 2,3 cm.

Profundidad del cuenco: 6,4 cm.

Diámetro con las asas: 26 cm.

Características técnicas: pasta rosada anaranjada. Desgrasantes finos, puntos blancos y mica abundante. Barniz negro brillante.

Decoración exterior: presenta toda la superficie barnizada excepto una línea muy fina reservada a la altura de la carena, una banda ancha a la altura de las asas, una franja en la parte baja del cuerpo y en la parte inferior del pie.

Decoración interior: decoración de círculos concéntricos.

Decoración del pie: el exterior está totalmente barnizado excepto una franja reservada en la parte inferior y el interior está totalmente reservado.

Estado de conservación: restaurada y reintegrada.

Origen: Samos.

Procedencia: col. del Marqués de Salamanca.

Cronología: 575-560/50.

Bibliografía: Kunze, 1934, Beil. VI, nº 10; Kyrieleis, 1985, 424, Abb. 54, nº 5; Furtwängler y Kienast, 1989, Abb. 25, nº 2; Boardman y Hayes, 1966, 131, fig. 63, nº 1383; fig. 64, nº 1370, 1382; Cabrera, 1986, 336, nº 104-107; 1988-89, fig. 97, nº 189; Boardman, 1967, 171, fig. 118, nº 868.

LAS COPAS JONIAS DEL M.A.N.

De las seis copas descritas, una de ellas (80/80/2) se corresponde al tipo "coupes jaunes et brunes" de Kinch. El resto puede encuadrarse dentro de la tipología de Villard y Vallet. La 11.358 pertenece al tipo A2, las 11.300, 11.301 y 11.302 al tipo B2 y por último la 11.299 al tipo B3.

Copas similares a la nº 80/80/2 (Fig. 1) aparecen fundamentalmente en Vroulia (Rodas) (Kinch, 1914, 24, fig. 12; 148. pl. 27. 4, 18 y 20). En este lugar se hallaron tres o cuatro fragmentos en la zona de la capilla, otros cuatro procedían del santuario principal y otros se encontraron en el barrio de las casas. Kinch nos comenta que esta forma presenta siempre un borde oblícuo o vertical; el cuerpo poco o casi nada abombado, estrechándose hacia la parte inferior; el pie, por consecuencia también se estrecha adquiriendo una forma cónica pronunciada; los hombros son planos, oblícuos y las asas horizontales, elevadas. En cuanto a la decoración, la mayor parte de la superficie, en el exterior sobre todo, está cubierta por una pintura roja, marrón o marrón negruzca. En el exterior, hay siempre, en el nivel de las asas, una franja reservada, y en el interior, sobre el borde, muy a menudo aparece una línea reservada. El tamaño es variable, desde dimensiones medias (diámetro: 13,5 cm; altura: 7,5 cm) a dimensiones considerables (diámetro: 28 cm). Kinch divide este grupo en dos tipos:

a) El labio de la copa es bajo y generalmente vertical; los hombros planos; la transición de los hombros al cuerpo presenta una carena muy pronunciada. La mayoría de los fragmentos hallados en la capilla de Vroulia pertenecían a este tipo; otros ejemplares, también fragmentados,

³ En Kamiros se puede trazar el desarrollo de esta forma desde finales del siglo VII hasta bien entrado el siglo V (Boardman y Hayes, 1966, 112-113), por lo que Boardman y Hayes piensan que los ejemplares encontrados en Tocra fueron posiblemente fabricados en Kamiros. Entre las piezas de Kamiros se pueden seguir tres estadios diferentes, que son los tipos en los que estos dos autores dividen el tipo VI rodio:

i. Sólo está reservada la zona entre las asas. Finales del siglo VII-principios del siglo VI.

aparecieron posteriormente en las casas excavadas. Todas presentaban las mismas características y Kinch pensaba que todas debían haber sido fabricadas en un mismo taller. La arcilla empleada para su fabricación es siempre amarilla y la pintura marrón o rojiza amarronada. Por eso las denominó "coupes jaunes et brunes" para distinguirlas de otras copas para beber de esta época. Ninguna de estas copas encontradas en Vroulia apareció entera por lo que en su publicación presenta una copa encontrada en Kamiros y actualmente depositada en el Museo del Louvre³.

b) El labio, generalmente más alto que en el grupo anterior es oblícuo; los hombros son convexos; la transición de los hombros hacia el cuerpo es redondeada.

Nuestra copa se encuadra en el tipo a) de las "coupes jaunes et brunes" (1914, 22); B de Thalmann (1977, 70-71, pl. III, nº 12)⁴; VI.i rodio de Hayes (1967, 121, fig. 55, nº 1200); 9.ii de Ploug (1977, 32 y 39, fig. c).

Tiene el labio bajo, aunque en este caso es convexo. El rasgo más característico es la carena muy marcada. Presenta el cuenco profundo, asas elevadas y pie cónico. El interior y el exterior están completamente barnizados excepto una banda reservada entre las asas en la cara exterior. El pie también está barnizado por su parte externa e interna. Aunque tiene las mismas características formales que las copas de Vroulia, las características técnicas son diferentes, pues en el caso de la copa del M.A.N. la arcilla es rosada anaranjada y no amarillenta. El barniz varía del color rojizo al marrón.

Es uno de los tipos de copas jónicas más antiguas, nacidas a finales del siglo VII o comienzos del VI. La difusión de estas copas no parece haber sido muy grande, ni por el Mediterráneo ni por el mar Negro. La mayoría de los autores coinciden en su origen rodio (Van Comperno-

ii. Con una banda ancha reservada en la zona entre las asas y otra más abajo. Alrededor del segundo y tercer cuarto del siglo VI.

iii. El exterior está reservado desde la zona de las asas hasta abajo, excepto una o dos líneas finas de barniz. Finales del siglo VI.

⁴ Aunque la decoración es diferente, en este caso la copa está totalmente barnizada, pero la forma es muy similar.

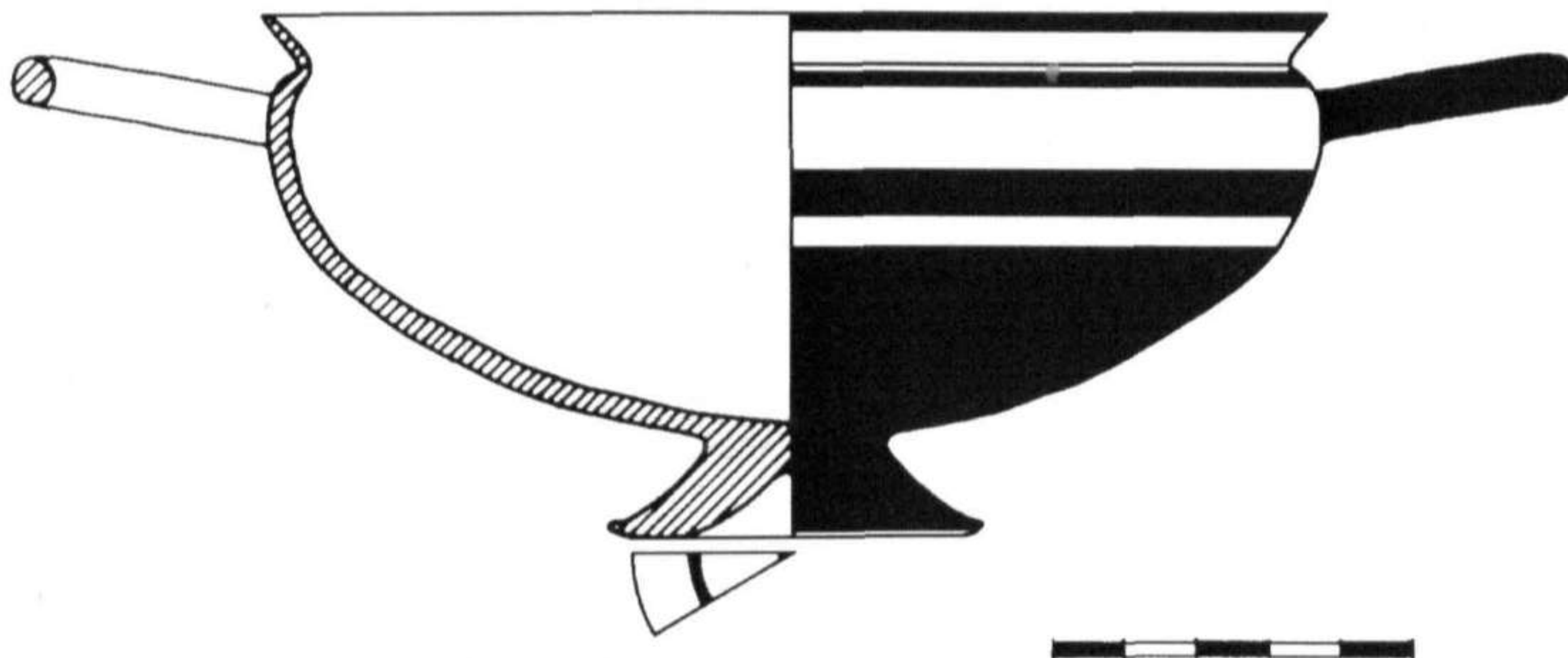


Fig. 3. N° 11.300

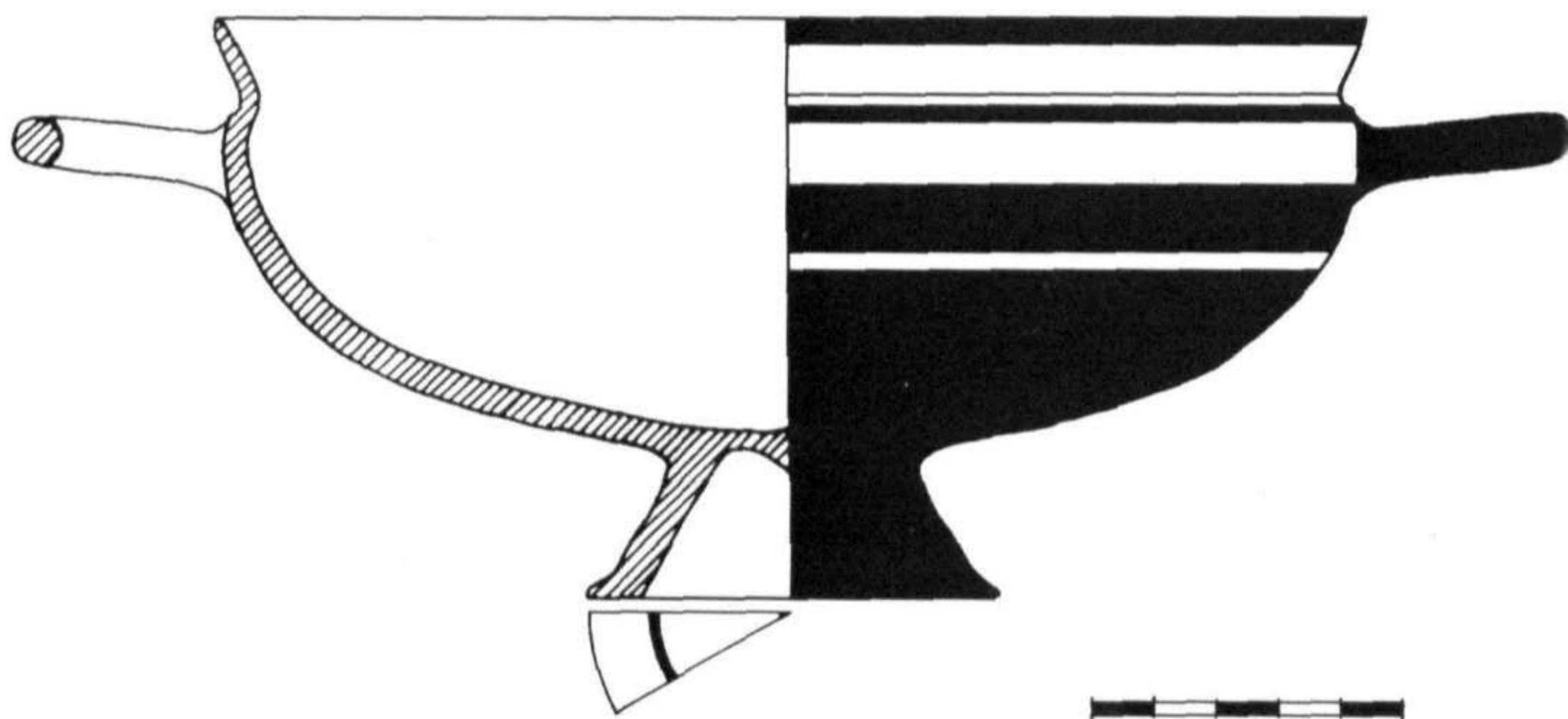


Fig. 5. N° 11.302

lle, 1992, 462, nota 3; Kinch, 1914; Hayes y Boardman, 1967). Además, este tipo de copa es el único, que los análisis de Dupont han demostrado tener una procedencia rodia segura.

La copa que estudiamos a continuación (n° 11.358, fig. 2), pertenece al tipo A2 de Villard y Vallet (1955, 18-19, fig. 3a y 3b); tipo IX antiguo de Tocra (1966, 113); tipo a de Isler (1978, 153, Beil. 15, n° 543, 544, 550); tipo 5 de Furtwängler (1980, 165, abb.18, III/8, III/9, III/10); G de Thalmann (1978, 70-72, pl. IV: 5); tipo 5 de Ploug (1973, 29-30 y 37, fig. b, n° 107).

Este grupo se caracteriza por una arcilla dura y compacta de color rosado a rojizo. Los desgrasantes suelen ser muy finos, generalmente puntos blancos y mica. El barniz es en general de buena calidad, de color negro brillante, metálico aunque en algunas piezas es rojo. Estas características responden en general a las descritas para dos centros: Samos y Atenas.

Nuestra copa presenta un borde corto, recto ligeramente convexo y un cuenco profundo y ancho. La línea de la carena alcanza la vertical del labio lo que la diferencia de los tipos B2 (Cabrera, 1986, 331). El borde está reservado, con una línea barnizada en el extremo superior del labio. Presenta un pie cónico, bajo y unas asas horizontales. En la parte interna del pie presenta una diminuta protuberancia.

La cronología del tipo A2 según Villard y Vallet es del 620-600, pero en Samos las copas del tipo a) de Isler se fechan en la primera mitad del siglo VI. El tipo IX antiguo de Tocra se fecha en torno al 600. Su difusión fue muy amplia por todo el Mediterráneo y es una forma característica de Samos, lo que junto al aspecto de la pasta y de los desgrasantes que se han utilizado nos hace inclinarnos por un origen samio.

Anteriormente mencionamos que el Museo cuenta con tres copas del tipo B2 de Villard y Vallet (1955, 21-23, fig. 5, pl. VIII, A, B y IX A); tipos VIII-IX Tocra (Hayes y Boardman, 1966, 113-114, fig. 56, n° 1204, 1219, 1222 y 1267); grupo IV de Hanfmann (1956, n° 170-173; 1963, 285-287); grupo 5 de Ploug (1973, 29-30 y 37, fig. b, n° 107.3, 108 y 109); grupo VI de Dimitriu (1966, n° 290-291); grupo 6 de Gjerstad (1977, 32, pl. XIV, 5-10 y pl. XV, 1-7).

Dos de ellas (11.301 y 11.302) (fig. 4 y 5) fueron publicadas por Álvarez-Ossorio en 1910 (112 y 124), por Leroux (1912, 122 y 123) y años más tarde por Mélida en el *Corpus Vasorum Antiquorum* de Madrid (fasc. 1, pl. 1, n° 2 y 3)⁵. La tercera (11.300) (Fig. 3) ha permanecido inédita hasta este momento⁶.

Son copas de pequeño y mediano tamaño (14 a 18 cm), borde medio exvasado, ligeramente cóncavo o convexo y hombro marcado pero siempre más estrecho que la boca. Cuenco poco profundo. Pie cónico y más alto que el tipo A2. Borde y zona de asas reservadas al exterior, interior barnizado excepto pequeña línea en lo alto del borde. Dentro de este tipo existen numerosas variaciones (Long, Miró y Volpe, 1992, 206). Una de nuestras copas presenta una pasta rosada anaranjada, mica abundante y barniz negro brillante (11.300). Las otras dos son totalmente diferentes a ésta, y exactamente iguales entre ellas (Jully, 1977-78, lám. II, 13 y 14). La pasta es amarillenta y el barniz marrón brillante. La primera es una copa característica de Samos y las otras dos quizás puedan proceder de Jonia del sur. Las características técnicas y formales de estas copas parecen coincidir con las de las copas fabricadas en el taller "Jonia del Sur 3" de Dupont (Cabrera, 1986, 249-250) con sus pastas anaranjadas finas y poco micaceas y su decoración con bandas de barniz marrón.

⁵ En el *Corpus Vasorum Antiquorum* de Mélida aparece el número de inventario 11.304 en vez del 11.301.

⁶ Lo mismo que las copas 80/80/2, 11.358 y 11.299 que también han permanecido inéditas hasta hoy.

⁷ No se han realizado excavaciones sistemáticas o al menos no se han publicado los resultados en muchos centros de gran impor-

tancia de Asia Menor como Focea, Clazómenas, Éfeso, Esmirna o Quios. Lamentablemente el ritmo de la investigación no es el mismo en Oriente que en Occidente por eso se conocen mejor las producciones en las colonias que en los propios centros productores.

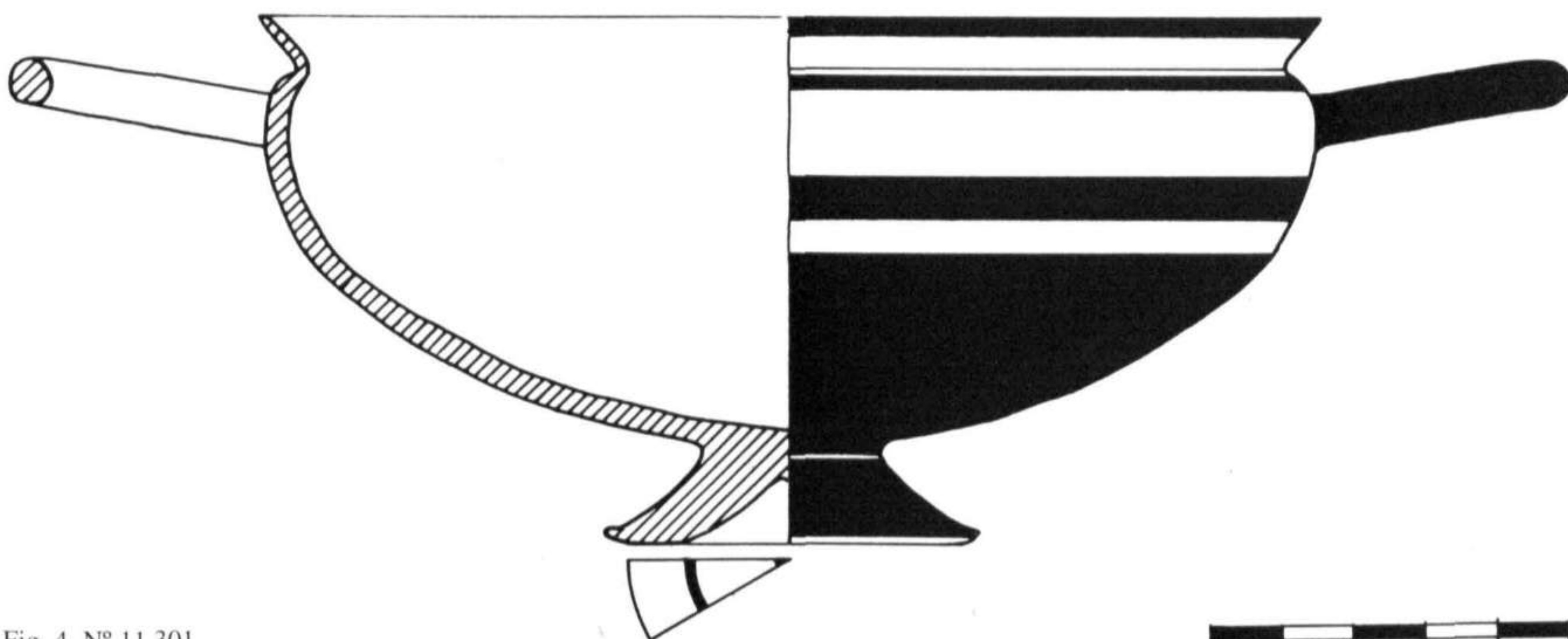


Fig. 4. N° 11.301

No obstante, debe tomarse esta atribución como una simple hipótesis hasta que no se realicen análisis físico-químicos⁷. Las tres presentan en la parte interna del pie una pequeña protuberancia barnizada.

La difusión de estas copas se realizó fundamentalmente hacia occidente y se las considera uno de los elementos característicos del "comercio foceo" siendo imitadas en las colonias occidentales con muy diversas calidades.

Como ya hemos mencionado, la copa n° 11.299 (Fig. 6) pertenece al tipo B3 de Villard y Vallet (1955, 27-29); ático III de Boardman y Hayes (1967, 118-119, fig. 63, n° 1383, 1370, 1382); tipo 6 de Ploug (1977, 30-31, n° 110-126); tipo f de Isler (1978, 79-80, fig. 29-32); tipo 8 de Furtwängler (1980, 165); tipo H de Tahlmann (1977, 70-71, pl. IV, 13).

Presentan un labio bastante alto, cuenco poco profundo y estrecho, unido al borde mediante una suave curva y pie alto. El perfil del borde es ligeramente convexo, aunque existen variantes con el labio recto o cóncavo. Las asas están ligeramente elevadas. Nuestra copa tiene todavía el pie, si el que vemos hoy en día es el original, característico de las Copas de Siana⁸. La decoración de estas copas es muy variada. La del Museo Arqueológico Nacional tiene el exterior completamente barnizado excepto la banda entre las asas y otra banda en la parte inferior del cuenco. En el interior, el labio también está barnizado y presenta una decoración de círculos concéntricos. La parte exterior

del pie está barnizada y la interior está reservada. La pasta es rosada anaranjada, con mica abundante y puntos blancos. Probablemente esta copa sea originaria de Samos, donde se conocen algunos ejemplares con el labio exterior negro.

En Tocra las copas de este tipo se fechan entre el 575 y 550 y en Huelva entre el 575 y el 560. Nuestra copa representa una preparación al tipo de "pequeños maestros" ya que todavía conserva el pie de las copas de Siana. Estas copas con el labio barnizado aparecen en Samos (Kyrialeis, 185,3, Abb.54,5), pero su difusión por el Mediterráneo no parece haber sido muy importante (Cabrera, 1986, 336, n° 104-107), al contrario de lo que ocurre con el tipo B3 con decoración de líneas en el interior⁹.

PROBLEMÁTICA DE LAS COPAS JONIAS

Como mencionábamos al inicio de este trabajo, además de los problemas referidos a la denominación, el origen y los posibles centros de producción de estas copas¹⁰, existen una gran variedad de tipologías que complican la atribución de estas cerámicas a unos grupos concretos¹¹.

Unas tipologías están basadas en criterios formales y decorativos, este es el caso de la de Villard y Vallet y otras en características técnicas (arcillas, desgrasantes, barniz o pintura) ciertamente subjetivas, ya que respon-

⁸ Esta copa fue restaurada y reintegrada hace años. Se ha repintado tanto, sobre todo la parte inferior del vaso y el pie, que resulta imposible detectar exactamente el punto de unión entre éste y el cuenco. Por consiguiente no afirmamos con seguridad que este pie corresponda a dicha copa.

⁹ En Atenas no se conoce ninguna copa de este tipo con el labio negro, ni en el resto del Mediterráneo, quizá porque antiguamente en las publicaciones sólo se reproducían los ejemplares que presentaban decoración interior de líneas, tan sólo hemos encontrado ejemplares similares en Huelva (Cabrera, 1986, 337-338 y 378-9, nota 130).

¹⁰ Durante todo el siglo VI, existió una auténtica koiné comercial en el Mediterráneo que tuvo como protagonista a las copas jónicas.

Estas cerámicas no sólo se fabricaron en Grecia del Este, sino que también se elaboraron en las colonias griegas, ya sea por los mismos griegos ya sea por los pobladores autóctonos. Este panorama se va a complicar aún más con las producciones de imitación. No hace muchos años se pudo demostrar la existencia de talleres en Etruria meridional y en otros establecimientos de Italia del sur (Bouloumié, 1992, 101).

¹¹ A veces nos encontramos con cierta confusión, sobre todo a la hora de encuadrar algunos fragmentos pequeños, en los tipos A2 o B2. Algunos fragmentos señalados en Ampurias como A2, en realidad, o son B2 o no se puede decir con tanta seguridad que sean A2 (Rouillard, 1978, 279, CXXI, n° 3 y 4).

den a un examen a simple vista. Este es el caso de la tipología de Hayes sobre las copas jonias de Tocra. Por primera vez se relacionan estas cerámicas con posibles centros productores como Rodas, Atenas, Laconia, Samos, las Cícladas y Grecia oriental (Boardman y Hayes, 1966). Sin embargo, los análisis cerámicos realizados por Dupont demostraron que todos los tipos rodios señalados por Hayes, excepto el VI, se fabricaron en Samos. Esta tipología es extremadamente rígida, lo que dificulta encajar algunos ejemplares en estos tipos, ya que la variedad de detalles es innumerable¹². El mayor inconveniente de casi todas estas tipologías es que no se han hecho sobre los centros de producción sino sobre los centros importadores. Sólo contamos con las tipologías de Isler y Furtwängler sobre las copas de Samos y la de Kleiner, Hommel y Müller-Wiener sobre las copas de Melie. Esta es una de las causas por las cuales es difícil saber de que centros proceden estas copas.

Dada la diversidad de tipologías creemos que son de gran utilidad las tablas de equivalencias elaboradas por Paloma Cabrera (Cabrera, 1986, 360) y por Cartling (1989, 199-200).

También hay variaciones en las cronologías otorgadas a las copas según los diferentes autores:

	A1	A2	B1	B2	B3
Villard y V.	640-600	620-600	620-580	580-540	560-530
Furtwängler *VIII-580		610-550	610-550		550
Ploug	625-600			575-550	575-550
Isler	675-595	600-550			
Hayes	640-600		620-565	590-530	575-550

(* finales)

Gracias a la excavación del barco de la Pointe Lequin 1A (Porquerolles, Hyères, Var) finalizada en 1993, sabemos que la cronología de las copas jonias del tipo B2 es mucho más amplia de lo que se pensaba hasta este momento. Todavía a finales del siglo VI y más exactamente hacia el 515 a.C. se seguían exportando estos vasos¹³.

La gran cantidad de copas jonias aparecidas en este yacimiento ha puesto una vez más de manifiesto las diferentes opiniones sobre los lugares de procedencia de estos materiales. Actualmente, la mayoría de los investigadores se inclinan por la procedencia occidental de estas copas. Normalmente todo objeto que no es de muy buena calidad se suele incluir dentro de la cerámica occidental en lugar de la oriental¹⁴. En general es muy difícil diferenciar por el tipo de pasta unas copas de otras, sin embargo en algunos casos un análisis visual minucioso de arcillas y barnices, puede llegar a diferenciar con suficiente claridad unas copas de otras. El problema de la procedencia de estas copas podría solucionarse realizando análisis físico-químicos de las cerámicas unificando los diferentes criterios de atribución. De momento contamos con los resultados de los análisis de Dupont sobre la cerámica de Grecia del Este de Histria.

Estos análisis han servido, por un lado, para dar una distinta denominación a dos amplios conjuntos, "Jonia 2" y "Jonia Sur 3", no obstante no conocemos el centro o centros productores. Por otro lado aseguran el gran papel que Samos tuvo como centro productor especializado en la exportación de copas jonias al mismo tiempo que niegan el papel de Rodas como centro principal de fabricación de estos materiales. En cualquier caso, aunque estos análisis no permitan todavía hablar de copas samias, milesias, o rodias, hemos intentado proponer aquí una posible área de producción.

SUMMARY

We present in this study six ionian cups from unknown origin, pertaining to different XIX century collections and purchased by the Archaeological National Museum. Although only the physical and chemical analysis can certify their fabrication in a specific workshop, the typological, technical and decorative studies give us the opportunity to propose a possible origin of these archaic greek cups.

¹² Estas copas con decoraciones tan variadas eran la consecuencia de la libertad creadora de los alfareros de esta época, imposible de resumir en unas cuantas tipologías por muy precisas que estas sean.

¹³ Esta cronología es bastante precisa, puesto que junto a estas copas jonias, se hallaron otros materiales como las copas Bloesch tipo C que aparecen solamente a partir del 520-515 (Villard, 1992, 465) con una cronología bastante limitada y precisa, que ayuda junto con el resto del material descubierto en el barco a fechar este conjunto.

Agradezco la oportunidad brindada por los Dres. L. Long, J. Miró y G. Volpe, de participar en la última campaña de esta excavación subacuática.

¹⁴ No estamos de acuerdo con la atribución que se hace de estas copas al mundo occidental. En Samos hemos tenido la oportunidad de ver copas exactamente iguales a estas, en unos sondeos efectuados en el Heraion de Samos en el año 1991 cerca del mar. Todas estas copas, las del barco de la Pointe Lequin 1A y las de Samos han estado durante siglos bajo el agua y presentan un aspecto idéntico.

También agradecemos aquí a los Dres. H. J. Kienast, H. Kyrileis y a R. Olmos la oportunidad de trabajar en la excavación de Samos para conocer estos materiales.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ OSSORIO, F.
(1910): *Vasos griegos, etruscos e italo-griegos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, pp. 99 y 124.
- BIANCOFIORI, B.
(1980): "Sepolcro a cremazione nell abito antico di Punta della Penna (Torre a Mare-Bari)". *Notizie degli Scavi di Antichità*, pp. 111-118.
- BLEGEN, C. W., PALMER, H. y YOUNG, R. S.
(1964): *The north cemetery. Corinth, XIII*. Princeton, New Jersey.
- BOARDMAN, J.
(1967): *Greek Emporio. Excavations in Chios. (1952-1956)*. *The British School of Archaeology of Athens*, suppl. 6.
- BOARDMAN, J. y HAYES, H.
(1966): Excavations at Tocra (1963-1965). *I-The Archaic Deposits I. The British School of Archaeology at Athens*, suppl. 4.
- BOARDMAN, J. y HAYES, H.
(1973): Tocra II. The Archaic Deposits II and later Deposits. Londres.
- BOITANI, F.
(1971): "Ceramiche e lucerne di importazione greca e ceramiche locali dal riempimento del vano C", *Notizie degli Scavi di Antichità*, pp. 242-263.
- BOULOUMIÉ, B.
(1992): *Saint-Blaise. L'habitat protohistorique les céramiques grecques. Travaux du Centre Camille-Jullian*, 13. Publications de l'Université de Provence.
- CABRERA, P.
(1986): *El comercio griego arcaico en Huelva*. Tesis inédita.
- CABRERA, P.
(1988-9): "El comercio focéo en Huelva: cronología y fisonomía". *Huelva Arqueológica*, X-XI, 3, pp. 43-100.
- CABRERA, P.
(1993): "Historia de la colección de antigüedades griegas y etrusco-italicas del Museo Arqueológico Nacional", *ANABAD*, XLIII, nº 3-4, pp. 79-104.
- CALVET, Y. y YON, M.
(1978): "Salamine de Chypre et le commerce ionien". *Les Céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident. Actes du colloque de Naples, 6-9 juillet 1976*. Paris/Naples, pp. 43-51.
- CATLING, R. W. V. y SHIPLEY, D. G. J.
(1989): "Messapian Zeus: an early sixth-century inscribed cup from Lakonia", *The Annual of the British School at Athens*, 84, p. 199.
- COLDSTREAM, J. N.
(1968): *Greek Geometric Pottery*. Londres.
- COMPERNOLLE, VAN, Th.
(1992): "Marseille grecque" et la Gaule. *Etudes massaliètes*, 3, pp. 462-3 y 466 (Marseille, 1990). Aix-en-Provence.
- DIMITRIU, S.
(1966): Cartierul de locuinte din zona de vest a Cetatii in epoca arhaica, *Histria*, II.
- DUPONT, P.
(1983): "Classification et détermination de provenance des céramiques grecques orientales archaïques d'Istros". *Dacia*, 27, pp. 19-43.
- FRIECKENHAUS, A.
(1908): "Griechische Vasen aus Emporion", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, pp. 195-240.
- FURTWÄNGLER, A. E.
(1980): "Heraion von Samos: Grabungen im Südtemenos. 1977. I", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 95, pp. 150-224.
- FURTWÄNGLER, A. E. y KIENAST, H. J.
(1989): *Der Nordbau im Heraion von Samos. Samos, III*.
- GJERSTAD, E., CALVET, Y., YON, M., KARAGEORGHIS, V. y THALMANN, J. P.
(1977): *Greek Geometric and Archaic Pottery found in Cyprus*. Acta Instituti Regni Sueciae. Stockholm.
- HANFMANN, H.
(1956): "On some eastern greek wares found at Tarsus", *The Aegean and the Near East. Studies presented to Hetty Goldman*, pp. 165-184. New York.
- HANFMANN, H.
(1963): *Excavations at Gözli Kule. Tarsus*. Vol. III. Princeton, New Jersey, pp. 284-287.
- ISLER, H. P.
(1978): "Samos: la cerámica arcaica". *Les Céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident. Actes du colloque de Naples, 6-9 juillet 1976*. Paris/Naples, pp. 71-84.
- ISLER, H. P.
(1978): *Das Archaische Nordtor und seine Umgebung im Heraion von Samos. Samos, IV*.
- JULLY, J. J.
(1977-78): "Copas Jonias y tipos relacionados", *Saguntum*, 13, pp. 265-294.
- KINCH, A.
(1914): *Fouilles à Vroulia (Rhodes)*. Berlin.
- KLEINER, P., HOMMEL, W. y MULLER-WIENER, W.
(1967): *Panion und Melie*. Berlin.
- KUNZE, E.
(1934): "Ionische Kleinmeister", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 59, pp. 81-121.
- KYRILEIS, H., KIENAST, H. J. y WEISSHAAR, H. J.
(1985): "Ausgrabungen im Heraion von Samos 1980/81", *Archäologischer Anzeiger*, 1985. Heft. 3, pp. 418-432.
- LEROUX, G.
(1912): *Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid*. Paris. nº 144.
- LONG, L., MIRÓ, J. y VOLPE, G.
(1992): "Les épaves archaïques de la pointe Lequin (Porquerolles, Hyères, Var). Des données nouvelles sur le commerce de Marseille à la fin du VI et dans la première moitié du V s.av. J.-C." *Marseille grecque et la Gaule. Etudes Massaliètes*, 3, pp. 199-234.
- MELIDA, J. R.
Corpus Vasorum Antiquorum. Espagne. Madrid: Musée Archéologique National. Fasc. 1. Pl. 1.
- METZGER
(1972): *Fouilles de Xanthos, IV*. Paris.
- NAUMANN, R. y NEUTSCH, B.
(1963-64): *Palinuro, II*. Heidelberg.
- PAYNE, H.
(1962): *Perachora: The sanctuaries of Hera Alraia and Limneia I y II*. Oxford.
- PELAGATTI, P.
(1988): "Gli scavi extraurbani oltre il Santa Genera (1973-75)", *Notizie degli Scavi di Antichità*, XXXVIII-XXXIX. (1984-85).
- PIERRO, E.
(1984): *Ceramica "ionica" non figurata e coppe attiche a Figure Nere. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, IV*. Roma.
- PLOUG, G.
(1973): *Sukas II*. Kobenhavn.
- ROUILLARD, P.
(1978): "Les céramiques peintes de la Grèce de l'Est et leurs imitations dans la Péninsule Ibérique: recherches préliminaires". *Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident. Actes du colloque de Naples, 6-9 juillet 1976*. Paris/Naples, pp. 274-286.

TECHNAU, W.

(1929): "Griechische Keramik im Samischen Heraion", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, LIV, pp. 6-66.

TUCHELT, K.

(1971): "Didyma. Bericht über die Arbeiten 1969-70". *Istanbuler Mitteilungen*, 21, pp. 45-97.

VILLARD, F. y VALLET, G.

(1955): "Megara Hyblaea V. Les lampes de VII siècle et chronologie des coupes ioniennes", *Mélanges de l'École Française de Rome*, 67, pp. 7-34.

VILLARD, F.

(1992): *Marseille grecque et la Gaule. Etudes Massaliotes*, 3. (Marseille, 1990). Lattes/Aix-en Provence, p. 465.

EL LARGO VIAJE DE LA LEYENDA DE ULISES

ESPERANZA DUCAY BERDEJO
Catedrática de Griego

*Fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e canoscenza*

DANTE, Infierno, XXVI, 119-20

EL mito de Ulises es, entre todos los de la antigüedad helénica, el que ha tenido más amplia divulgación y, sobre todo, el que ha mantenido, ininterrumpidamente, su presencia hasta nuestros días.

Después de su brillante aparición en los poemas homéricos, y, como si al renunciar a la inmortalidad que Calipso le ofrecía, hubiese optado, deliberadamente, por la condición de hombre, con todo lo que ella conlleva, aun sabiendo que "es el hombre lo más débil de todo lo que cría la tierra", el héroe pasó a convertirse, durante siglos en símbolo de la aventura humana.

Muy pronto, desde la antigüedad, se comenzó a ver en Ulises cierta imagen de humanidad —sofistas, cínicos y estoicos comentaron sus virtudes— a la vez que, por otro lado, aparecía, junto a esa interpretación alegórica, un repetido interés por situar en el horizonte de una realidad geográfica los episodios en los que el rey de Itaca había arriesgado varias veces su vida. En tiempos recientes, algunos estudiosos han propuesto la hipótesis de que Ulises pudo cumplir el periplo de África, otros del mar Negro, otros piensan que bordeó las costas del Jónico y del Adriático. Posiblemente, el poema consta de partes más antiguas relacionadas con exploraciones marítimas mercantiles, de modo que el mito puede filtrar algunas navegaciones reales, a la vez que, en todo el poema, afloran temas de la narrativa popular; del fondo de la escena emergen monstruos como Escila, con las seis voraces cabezas, Caribdis, que absorbe las embarcaciones, las rocas móviles entre corrientes impetuosas, Circe, la hija del Sol, Polifemo o Eolo, el rey de los vientos.

La leyenda, muy anterior a su floración en la Odisea —Homero ha elaborado una materia épica muy anterior al siglo en que vivía— debió de comenzar a circular en época antiquísima; el hecho de que en cerámica ática, beocia y corintia, aparezca citado el héroe con los nombres de Olutteus, Oluxes, etc. hace pensar que el conocido Odisseo, nombre canonizado por la épica, no sería griego, si-

no que nos encontraríamos ante un héroe indígena, una especie de Simbad prehelénico, cuyas aventuras, popularizadas por los fenicios, habrían sido adjudicadas por el poeta al rey que combatió bajo los muros de Troya y concibió la máquina fatal que provocó su caída.

Muy próximo a esa idea se manifiesta el profesor francés Paul Faure, que, en un libro reciente, aboga por un Ulises cretense, argumento no desdeñable, si consideramos que fueron los cretenses los primeros dominadores del mar, a los que siguieron los fenicios, y, en tercer lugar, los griegos.

Con todo, quedaría en pie el problema de identificar el ambiente primitivo que constituyó el escenario de la más antigua tradición oral, ya que el poema homérico, que enmarca los conocidos episodios, no da pie para localización alguna, ni autoriza su habitual identificación con lugares de las costas del Mediterráneo occidental, identificación ciertamente muy antigua, pues ya Séneca reprochaba a Lucilio que abandonara estudios más serios para averiguar "en qué mares Ulises anduvo vagando, si fue azotado por las tempestades en los mares de Italia o de Sicilia".

Parece, pues, que debemos preguntarnos de dónde procede esa tradición de situar los episodios de la leyenda de Ulises en los mares de Occidente; y quizá lleguemos a la conclusión de que la narración, tal como la presenta Homero, parece haber pretendido trasponer noticias de más antiguos viajes legendarios, situados en Oriente, a un teatro de acción ambientado en Occidente.

Recientemente, una escritora griega ha propuesto para el origen de la leyenda de Ulises un escenario que suscribe esa hipótesis. Sostiene que, en la época en que se compuso el poema, ya habían comenzado esforzados intentos de algunos navegantes griegos por abordar el camino nor-oriental que, desde Jonia, conduce al mar Negro. Eran navegantes que, con ánimo de enriquecerse, iban a investigar las lejanas tierras más allá del Egeo; eso no tenía carácter de colonización sino de empresas independientes de hombres ambiciosos que, a su regreso, contarían sus experiencias exagerando las maravillas y los peligros que en su viaje habían encontrado.



Ulises en el país de los lestrigones. Pintura mural procedente de una casa del Esquilino, Roma. S. I d. C. (Biblioteca Vaticana)

En la *Odisea*, ve coincidencias con el camino de Jasón. Según esa versión, el héroe cortaría la Propóntide, escapando a las Sirenas que simbolizan sus bellezas, dejaría a Calipso, que habita la mayor de las islas de los Príncipes, y llegaría al Bósforo tracio. Si logra escapar de las absorbentes Escila y Caribdis, en las que podemos ver las Simplégadas del poema de los Argonautas, se encontrará frente al mar Axeno o Inhospitario, al que los bizantinos llamaron Euxino –hospitario o piadoso– cuando comenzaron a cristianizar a las tribus nómadas alrededor de la península de Azof.

Si los dioses lo permiten y los vientos son favorables, llegarán al Bósforo cimerio y evocarán a las almas de los muertos como había ordenado Circe, la cruel hermana del rey Eetes, el igualmente implacable guardián del vellocino de oro, junto al cual, es decir en la Cólquide, se puede suponer que la maga tenía su morada. Cuando Homero dice que Circe vivía en la isla de Eea, no hace sino relacionar ese nombre con el de su hermano Eetes y posiblemente ambos con el de Eos, la Aurora.

Para mayor razón, Circe era hija del Sol, que en sus dominios, en Oriente, debía de tener sus rebaños; esos rebaños que provocan uno de los episodios más decisivos en la leyenda de Ulises; a eso debe añadirse que la ganadería constituía la base de la economía de aquellos lugares de la costa del mar Negro, visitados en época temprana por los griegos, y es posible que, como los compañeros de Ulises, también ellos debieran sufrir, alguna vez, las consecuencias de haber echado mano al ganado ajeno.

Ulises, pues, y sus compañeros habrían hecho el mismo peligroso viaje que la leyenda atribuye, situándolo en una época anterior, a Jasón y sus compañeros, los reyes de los pequeños estados micénicos, entre los que se encontraba el padre de Ulises, Laertes; unos y otros habían ido en busca de una riqueza que en Grecia no podían encontrar. Y sus fantásticas aventuras representan los peligros a los que unos y otros debieron enfrentarse.

Cuando comenzó la colonización de Occidente –750-540–, la llamada “gran colonización”, las nuevas informaciones geográficas y las nuevas peripecias se enredaron con las viejas y el “epos” se adaptó a las necesidades de expresión de navegantes y colonos. Con los marinos griegos viajó la tradición y la leyenda de Ulises fue siendo reambientada a medida que progresaba la exploración del Mediterráneo. La escritura alfabética, ya por entonces utilizada en Jonia, llegó también con los colonos griegos a Occidente y, gracias a ella, podemos atestiguar que los poemas –al menos cantos separados– ya circulaban cuando aparecieron las colonias griegas en Italia.

La más antigua inscripción griega que se posee ha sido encontrada grabada en la copa llamada de Nestor, hallada en una tumba de la actual Ischia, a la entrada de la bahía de Nápoles. Ha sido datada alrededor del 725 a.C. y consiste en dos versos y medio, en caracteres eubéicos, que dicen así: “De Nestor bien dulce para beber era la copa, pero el que beba de ésta, al punto será dominado por el deseo de Afrodita, la de la bella corona”. Es interesante saber que, cuando Homero componía sus poemas, ya ha-



Ulises y las sirenas. Estamnos atico del pintor de las sirenas. Hacia 470 a.C.

bía un alfarero lo suficientemente letrado como para escribir algunos versos, pero lo es todavía más el comprobar que, al menos algunos cantos de esos poemas, ya viajaban con los colonos griegos hacia Occidente. Y fueron precisamente los eubeos los que con ellos los llevaron.

Cuando, después de la guerra de Lalento, decayó la capacidad de expansión de Eubea, otros griegos les sucedieron; el teatro de las aventuras de Ulises va alejándose cada vez más hacia Occidente a medida que la actividad marinera de los griegos se extiende. Así, se da el caso de que algunos geógrafos antiguos digan que la isla de Calipso se encuentra frente al promontorio Lacino, junto a Crotona.

Ya que, habitualmente, la isla suele ser situada en el estrecho de Gibraltar —a veces en Malta— se puede suponer que esa noticia es el resto de una tradición anterior, cuando los griegos no habían atravesado el estrecho de Mesina ni se habían arriesgado hasta las costas del Atlántico.

Junto a esos intentos de lectura del poema en clave realística, muy pronto comienza otra lectura en clave simbólica. Ya Porfirio había visto en la figura de Ulises y en sus viajes las tribulaciones del alma exiliada en la materia. Desde entonces, poetas muy alejados en el tiempo, se han interesado por la misma idea; quizá mejor que nadie el griego Jorge Seferis en algunos de sus versos:



Ulises y sus compañeros ciegan a Polifemo. Copa laconia.
Siglo VI a.C.

Cuerpo, mi nave y mi riqueza ¿dónde vas?
Es la hora en que se ahoga el crepúsculo, y me canso
de tantear tinieblas...

El propio poema incita a esa lectura simbólica: a ver en el final de los viajes de Ulises el desaliento del alma que no encuentra el puerto deseado y debe continuar su navegación, siempre buscando nuevos rumbos. Al llegar a Itaca, los súbditos, que debían haberlo recibido con alegría, se sublevan, la isla, con la que tanto había soñado, debió parecerle árida y pobre, y el ciclo del viaje de Ulises no parece quedar satisfactoriamente concluido. Quizá, porque, como dice Paul Faure, "lo propio de una obra maestra es no ser acabada nunca, o más bien dar impulso a la imaginación de quien la admira. Homero inspira más bien que ser inspirado, y su Ulises 'la gloria, la gran gloria de los Aqueos', no comienza verdaderamente su carrera más que en el momento en el que el poeta lo abandona..." Entonces, libre de navegar por nuevos mares, hasta encontrar otra Itaca más acorde con sus sueños, su carrera continúa —y concluye— en la obra de dos gigantes de las letras: primero fue Dante quien interpretó el mito de Ulises tomando como tema central su último viaje y su muerte. En la lectura dantesca de la leyenda, se expone la peripecia del hombre abandonado por Dios por haber rebasado los límites que le habían sido impuestos. A pesar de todo, los versos en que el poeta presenta al héroe en el Infierno, no dejan de producir respeto y admiración hacia el valiente trasgresor, y hacia su noble afán de quebrantar esos límites siempre en busca del conocimiento.

Más recientemente, continuó la Odisea homérica y cerró también el ciclo que Homero había dejado abierto otro gran escritor: Nikos Kazantzakis. Su Ulises es paradigma de rebelión y desafío hacia las limitaciones, tributo de la condición humana. Llegado a Itaca, pronto reúne a las cinco más indóciles almas de la isla, construye un barco y zarpa con ellos para nuevos destinos. La pequeña isla no satisface a un hombre acostumbrado a vivir en la inmensidad del mar; "¡Dulce rostro de muerte es la patria!" es la triste conclusión a la que llega pocos días después de encontrarse en ella. El nuevo destino, para el que su deseo de más amplios horizontes le ha hecho embarcarse, le



Ulises y sus compañeros en el antro de Polifemo.
Mosaico de Piazza Armerina. 310-320 d.C.

conducirá a su Itaca soñada, aquella en la que sin cuerpo, sin mar y sin nave, halle la ansiada libertad que sólo puede darle la muerte que sale a su encuentro en la soledad del polo Sur.

Así cerraron el ciclo de la aventura odiseica ambos poetas: en la versión cristiana del florentino, Ulises no llegó nunca a Itaca; decidió cambiar de rumbo, llevado por su deseo de conocer nuevos mundos, al partir de la isla de Circe. En la obra del poeta griego, la Odisea que él continúa, tiene como punto de partida la realidad del regreso: una realidad que se llama Itaca, áspera, rocosa y árida, y que produce en Ulises un irresistible deseo: partir; partir a enfrentarse con nuevas difíciles empresas, para demostrarse a sí mismo que es mucho mayor que aquella isla que recordaba grande; ahora ve que no cabe en ella.

Por lo demás, las referencias a la leyenda de Ulises son frecuentes en la literatura. Como el rostro del héroe homérico parece transformarse en cada una de las distintas situaciones, también su mito ofrece tal multiplicidad de aspectos, que otros muchos escritores se sienten seducidos por el tema de los viajes de Ulises: viajes del espíritu o viajes por mar.

SUMMARY

The references to the legend of Ulises are frequent in literature. It is known that Homer recorded a legend that had existed for a long time before he wrote the *Odyssey*. Some researchers such as the french professor Paul Faure uphold the idea that Ulises was a cretan while traditionally the episodes of Ulises are situated in the occidental seas. It is possible that the legend of Ulises was taken by the greek sailors and given a new setting as they discovered new coasts in their exploration of the Mediterranean.

On the other hand some writers have tried to interpret the symbolic aspect of the Homeric epic tale. Dante imagined Ulises as a man abandoned by God, for having surpassed the limits imposed on him. For Nikos Kazantzakis, he symbolizes a rebellion and a challenging of the limitations of the human condition.

LAS ANTEFIJAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

M^a LUISA RAMOS SÁINZ
Ayudante L.R.U. 2º ciclo

CARMEN CHINCOA GALLARDO
Colaboradora del Depto. Arqueología de la U.A.M.

RECOPILAR materiales arqueológicos e intentar hacer un estudio globalizado sobre cualquier tema es una tarea que siempre nos deja un sentimiento de insatisfacción por los múltiples y variados problemas que entraña dicha empresa, a veces insalvables, puesto que en medio de todo reina el silencio de lo irrecuperable.

Es nuestra intención dar a conocer unos materiales que duermen en los estantes de los almacenes del M.A.N., depositados allí desde hace casi tanto tiempo como su propia edad y sobre los que ha caído la más densa de las capas, la del olvido. Se trata de los revestimientos arquitectónicos realizados en terracota, dos de ellos de época griega, procedentes de Tarento y Capua (1-2.DES) y el resto de época romana, procedentes de las ciudades romanas de Tiermes, Clunia, Arcóbriga, otras ciudades de las que sólo hay una antefija y un grupo de procedencia desconocida, la mayoría de una factura y estilo bastante toscos que nos revelan una arquitectura modesta pero no por ello menos interesante.

Redundando en la idea que exponíamos al principio a cerca de los obstáculos que plantea este tipo de estudio, y que podrían justificar parte de las faltas que éste presenta, hacemos hincapié en el problema de la procedencia y localización de muchas piezas. Unas veces nos resulta totalmente desconocida y cuando se conoce, poseemos tan pocos datos que nos es muy difícil expresar toda la información que nos debería proporcionar ya que gran parte de estas antefijas fueron ingresadas en el M.A.N. a finales del siglo pasado o principios de éste y por aquel entonces los materiales salían a la luz a manos de arqueólogos que empleaban una metodología poco rigurosa, por lo que carecemos en muchas ocasiones de datos precisos sobre su contexto arqueológico.

Observamos también que la tosquedad de las piezas está en consonancia con el mayor o menor grado de romanización de las provincias romanas. Esto se refleja no sólo en la factura de la pieza sino también en los temas iconográficos que aparecen representados. Existen desde luego grandes diferencias entre los revestimientos encontrados en Andalucía o Cataluña y los del interior de la Pe-

nínsula, lo cual pone de manifiesto el grado de asimilación de la cultura romana.

Por lo que respecta a la iconografía representada en las antefijas, ésta hace referencia a:

- Divinidades: Artemis Bendis (2.DES).
- Genios del cortejo de Dionisos: Silenos (1.TOL, 3.CLU), Ménades (1.DES).
- Monstruos fantásticos: Gorgonas (1.CAST, 7.TER, 7.CLU).
- Máscaras trágicas (1.BIL, 1.SEG, 5. DES, 2.TER, 3.TER, 1-9 ARC).
- Representaciones vegetales: Palmetas (4.TER).
- Representaciones de cabezas femeninas y masculinas indeterminadas (1.PAL, 1.TER, 8.TER, 2.CLU, 4.CLU, 6.CLU, 8.DES).
- Decoraciones de contorno estriado y círculos en relieve (5-6.TER).

La cronología de estas terracotas oscila entre el S. IV-III a.C. para las antefijas griegas y los ss. I a.C-I d.C. para las de época romana.

No es nuestro deseo ofrecer una perspectiva de la coroplastia hispanoromana ya que al ser un grupo reducido de terracotas, de entre todas las que pueblan los yacimientos romanos y museos de nuestro país, nos es muy difícil dar una panorámica completa al respecto. Sin embargo lo que pretendemos, por el momento, es hacer un breve catálogo de las antefijas del M.A.N., sacándolas así de su anonimato. No obstante, consideramos que es necesario hacer un estudio más exhaustivo de este material que nos conduzca al conocimiento de aspectos no sólo culturales sino también socio-económicos de Hispania en los siglos de dominación romana, así como el establecimiento de conexiones y paralelos a nivel estilístico entre las diferentes provincias, aspectos éstos que se han visto en parte esclarecidos por el reciente estudio llevado a cabo por la Dra. M^a Luisa Ramos Sáinz en su tesis doctoral sobre las "Terracotas Arquitectónicas de la provincia Tarraconense" que será publicada dentro de poco tiempo.

Del conjunto de antefijas que aquí estudiamos sabemos cómo ingresaron en el museo algunas de ellas. Las de Clunia proceden casi todas (1-5.CLU) de la excavación

practicada por Ignacio Calvo en 1915. Formaban parte de los escombros que se extrajeron del llamado Torreón, fortaleza medieval cimentada sobre una construcción romana. Otra (6.CLU) fue comprada en 1958 por el M.A.N. a D. Manuel Gómez Moreno junto a otros objetos sin procedencia expresa.

De las piezas de Tiermes, seis (1-6.TER) fueron depositadas en el museo tras la excavación que Sentenach realizó en 1910 en la zona comprendida entre la basílica y la puerta del castro. De las dos restantes (7-8.TER) desconocemos su contexto si bien Fernández de Avilés, cuando nos habla de los paralelos de la pieza 6.CLU, hace referencia a la pieza 8.TER como pieza procedente de las excavaciones que el Conde de Romanones practicó a sus expensas en Tiermes en 1909. Es posible que dentro del conjunto de objetos que donó al M.A.N. estuviese esta antefija.

En cuanto a las antefijas de Arcóbriga, se desconoce su procedencia aunque algunos autores han expuesto la idea de que precedieran del templo hallado en la ciudad (Hernández y Salcedo, 1992, 293). Es nuestra opinión que más bien podrían provenir de otros edificios de carácter público (termas o teatro), ya que no era habitual que este tipo de representaciones adornasen los edificios de carácter religioso (Strazzulla, 1987, 242).

La antefija de Palencia (1.PAL) pertenece a la colección Aragón de Nieto. La de Castro de Tirez fue donada por D. Carlos Jiménez de los Santos. La antefija 4.DES pertenece a la colección Hernández Sanahuja, la de Torrejón de Ardoz fue donada por el Conde de Tovar en 1907. Del resto de las piezas no tenemos ningún dato.

Queremos señalar que este trabajo se encuentra dentro del proyecto de investigación sobre la Arquitectura Romana en Hispania que se desarrolla en la U.A.M. bajo la dirección del Dr. D. Manuel Bendala Galán, a quien queremos agradecer desde estas líneas su incondicional apoyo, sus consejos y valiosas sugerencias.

A continuación pasamos a dar un breve resumen de la Historiografía de las terracotas arquitectónicas en nuestro país y fuera de él.

Los primeros estudios sistematizados sobre terracotas arquitectónicas, especialmente del tipo de las antefijas, surgen en el extranjero a principios de siglo.

Estos analizan tipológicamente un material, en su mayoría de época griega, proveniente de las metrópolis (Van Buren, 1926) o de las colonias (Koch, 1915; Laviosa, 1954; Orlandini, 1959).

En los años 1939-40 A. Andren revolucionará el ambiente científico con un estudio pormenorizado sobre las terracotas arquitectónicas de los templos etrusco-itálicos, lo que pondrá de manifiesto la riqueza de este material. Su trabajo no sólo se limita, como sucede en los anteriores, a mostrar un estudio tipológico, sino que además ofrece la relación de las terracotas con los diferentes edificios que decoraban y presenta interesantes conclusiones a cerca de los modelos originales, su pervivencia y expansión. Se trata, así mismo, del primer estudio serio cuyo fin no son los propios materiales, sino que se sirve de ellos como un medio para analizar en profundidad los diferentes edificios de carácter cultural.

A partir del trabajo de Andren se despierta el interés por estas piezas, a las que sólo se había valorado artísticamente, para buscar otros datos que aportaran mayor conocimiento sobre su elaboración, funcionalidad, etc. Surgen diversos artículos con un enfoque más arqueológico, intentando analizar las terracotas en función de los edifi-

cios objeto de estudio, pero la mayoría de las veces éstos forman parte de complejos más amplios y existe la falta de auténticas monografías sobre el tema.

Hasta el año 1977, en que Anselmino publicó su libro sobre las antefijas del Anticuario de Roma, no existió en Italia una investigación dedicada a las terracotas de época romana, pues se carecía de una tradición organizada y consolidada, respecto del análisis de estas piezas, a diferencia de las lastras "Campana", que habían sido objeto de estudio desde antiguo (Von Rohden y Winnefeld, 1911). Las noticias referidas a las antefijas, por lo general, eran debidas a hallazgos esporádicos o de excavaciones arqueológicas, pero su publicación siempre se hacía de una manera aislada. La investigación de Anselmino motivará el surgimiento de otras. En el transcurso de unos pocos años aparecen dos nuevas recopilaciones: la primera, sobre las terracotas arquitectónicas del Museo Nacional Romano (Pensabene y Sanzi, 1983) y la segunda sobre las de la Venecia romana (Strazzulla, 1987). En todas ellas se pretende mostrar un estudio tipológico completo, en la medida de lo posible, ya que las piezas provienen de antiguos fondos de museos. También se analizarán otras cuestiones además de las puramente estilísticas. Anselmino por ejemplo, propone un análisis del tipo de unión del ímbrice y la antefija, así como del contorno de la placa de esta última y Strazzulla analiza la procedencia de las piezas e intenta inscribirlas en su contexto arqueológico.

A éstas se sucederán otras monografías como la de R. Knoop (1987) sobre un conjunto de antefijas del s. VI a.C. procedente del santuario de Mater Matuta en *Satricum*.

El creciente interés por las terracotas arquitectónicas, fuera de la Península itálica, hoy en día está cada vez más justificado por las interesantes conclusiones que se desprenden de su estudio. Como ejemplo de ello valga citar las recientes investigaciones sobre dos terracotas etrusco-itálicas del Museo de Arte e Historia de Ginebra (Känel, 1991).

En nuestro país, las primeras noticias referidas a las terracotas arquitectónicas son incluidas en catálogos descriptivos, como el de Cean Bermúdez (1832), Rada (1883), Hernández Sanahuja (1894), Mérida (1884), Catalina (1903), Laumonier (1921) o Gómez Moreno (1925) en los que se hace un análisis descriptivo de cada uno de los ejemplares siguiendo una metodología estilística, por lo que se obvia, en la mayoría de los casos, una descripción más amplia y detallada que nos informe del estado de la pieza y cual debía ser su funcionalidad. Una excepción es el estudio que Paris (1903, vol. II, 149, figs. 219-220), hace sobre el arte y la industria en la España primitiva, en el que cita las antefijas descubiertas en Cabeza del Griego, es decir la antigua ciudad de *Segóbriga*, observando que debieron haber tenido algún uso como decoración arquitectónica.

Al mismo tiempo se irán publicando las memorias de las excavaciones, en algunas de las cuales, entre materiales de diverso tipo, se hace una pequeña mención al hallazgo de terracotas arquitectónicas (Serra, 1920-21; Pérez de Barradas, 1931-32) o se muestra un dibujo o fotografía de las mismas que, a veces, como sucede en las publicadas por Serra (1930, láms. XXIX y XXX) procedentes de Tarragona, no se interpretan bien, confundiendo el tipo de busto de Sátiro con nébrida anudada al cuello, con un busto femenino. Otras veces, junto a una somera descripción de la pieza, se indica el lugar del hallazgo. Más raro resul-

ta que además se intenten poner en relación con algún edificio (Llabrés e Isasi, 1933) y se les dé una fecha aproximada.

Con el avance de las investigaciones arqueológicas, fueron saliendo a la luz más hallazgos de este tipo, por lo que poco a poco se les fue prestando mayor atención. Así en el año 1951, surge el trabajo de Maluquer sobre, lo que en su opinión, podría ser un horno de antefijas ibérico. Y que a nuestro entender no se trataría de un horno dedicado exclusivamente a la fabricación de antefijas, ya que por lo que hemos analizado estas piezas se cocían con otros elementos cerámicos, y además es arriesgado suponer esto con la presencia de un sólo ejemplar completo (antefija e ímbrice) y los supuestos hallazgos de otros que se fundan en noticias orales. En lo que se refiere a su adscripción cronológica, la antefija no es ibérica sino de arte romano-provincial con influencia indígena. En 1953 Blázquez analiza la iconografía de la "*Potnia Theron*", en una antefija proveniente de Itálica y señala la procedencia autóctona de la misma.

Son muchas las memorias de excavación que a partir de la década de los cincuenta incluyen en sus trabajos un estudio más amplio respecto al hallazgo de las terracotas arquitectónicas. Así, De los Santos (1948-50) reconstruye lo que pudo ser el friso y los modillones de barro cocido, hallados en las termas de Cruz Conde en Córdoba o más recientemente Negueruela (1977, 333-334) analiza unas antefijas, poniéndolas en relación con otras terracotas itálicas y recoge en una nota gran número de referencias de elementos constructivos publicados en nuestro país, al tiempo que denuncia la necesidad de elaborar un *corpus* que las contenga a todas ellas. Otros investigadores como Mañanes (1983, vol. II, 198) también intentan hacer una recopilación con las últimas piezas publicadas, con intención de subsanar en parte la laguna existente.

Los últimos estudios realizados se centran en el análisis de un lote de lastras "Campana" procedentes de Tarraco (Dupré, 1987; Dupré y Revilla, 1991). En el que se pone de manifiesto la importancia del hallazgo de estos elementos en nuestro país, ya que tradicionalmente ha sido aceptado por los autores que dichas producciones no fueron objeto de exportación, más allá de la Península Itálica.

Antes de concluir esta revisión historiográfica, es preciso que señalemos la notable importancia de un reciente descubrimiento en el santuario de época tardo-republicana de la Encarnación en Caravaca, Murcia (Ramallo, 1991, 52). Se trata del hallazgo de numerosos restos arquitectónicos en barro cocido, la mayoría de los cuales se trata de antefijas, fechadas en la primera mitad del s. II a.C. y correspondientes al llamado templo A. En opinión de su autor, las terracotas fueron importadas del área centro-itálica, probablemente de la zona lacial.

Creemos conveniente así mismo dedicar un apartado a las fuentes clásicas que de una forma más o menos precisa se refieren a este aspecto de la plástica en la Antigüedad.

En realidad las citas histórico-literarias que nos aportan alguna noticia sobre las terracotas arquitectónicas son escasas, esporádicas y ambiguas puesto que nos hablan de figuras en terracota sin especificar si se trata de piezas votivas o arquitectónicas. Y no sólo son pocas sino que muchas veces suelen ir envueltas en un contenido mitológico que hace muy difícil su interpretación. Lo más fácil es encontrar pasajes en los que se intercala alguna alusión al tema, pero simplemente como ejemplos para ilustrar alguna idea o comentario.

De las fuentes consultadas deducimos que no hubo ningún interés en realizar una exposición de conjunto, más o menos completa, de la estructuración orgánica de este sistema decorativo, de su disposición en el edificio, proceso de fabricación, distribución en el mercado, organización de los artesanos en taller etc... lo que es comprensible, ya que los autores que se refieren a ellas no destinaron su obra a tal fin. Solamente el famoso tratadista Vitruvio nos hubiese podido ayudar en tal labor y, como veremos más adelante, elude el propósito haciendo sólo concisos comentarios.

Podemos afirmar que, en general, los artesanos plásticos no gozaban de muy buena reputación en la Antigüedad dado que se consideraba un arte menor. Varios son los textos que así nos lo confirman, entre ellos uno de Demóstenes (Filípicas I, 26) quien en su arenga a los atenienses, incitándolos a abandonar su actitud pasiva y negligente ante la fuerza de Filipo, pone de manifiesto la inutilidad de los mandos del ejército comparándolos con las figuras de terracota que no tenían un uso práctico, meramente decorativo. O también los hirientes palabras de Isócrates maltratándolos de esta forma: "¿Se puede comparar Zeuxis o Parrasios a un pintor de exvotos, Fidias a un coroplasta?" (Discursos, XV, 2).

Esta cita de Isócrates se refiere a los coroplastas en concreto pero sería extensible también a los "plastas" que llama Plinio (N.H. XXXV, 12, 43) o artesanos dedicados a las terracotas arquitectónicas.

Este desprecio que sentían los griegos hacia los fabricantes de terracotas, les llevó a atribuir a dioses y héroes toda suerte de creaciones en arcilla, que muchas veces representan a seres divinos, con el fin de elevar estas terracotas al rango que les corresponde. No tenemos más que remitirnos al mito de Pandora y Prometeo que nos relata Hesíodo en dos de sus obras (Teogonía, 570; Trabajos y Días, 60-70).

Nos planteamos si las fuentes nos darían alguna luz sobre cuál fue el primer lugar donde se ideó o donde se aplicó de forma corriente este sistema de revestimiento arquitectónico.

La idea más extendida es que fue Grecia o algún lugar helenizado de Asia Menor donde, coincidiendo con el despertar de la plástica y las construcciones templarias, se iniciaron las primeras producciones de revestimientos arquitectónicos en terracota. Hay, sin embargo, un sector de los estudiosos de este tema que precisan un poco más. Según éstos, sería Corinto¹ la ciudad que lo inventó. Esto es muy difícil de probar, si bien las primeras producciones que han llegado hasta nosotros tienen un cierto aire corintio.

El origen de esta tesis se basa en unas palabras que cita Píndaro, muy alegóricas desde luego: "¿Quién, en efecto, puso a los corceles un freno comedido y en las más altas cimas de los templos aquella doble efigie del rey de las aves?" (Olímpicas, XIII, 20-22). En esta cita con la expresión "rey de las aves", Píndaro alude al frontón de un templo (aetoma) por la semejanza que se encontraba entre éste y las alas desplegadas de un águila. Los corintios pasaban por haberlo inventado colocando el doble rey de las aves (fachadas delantera y trasera) sobre los templos de los dioses.

¹ El más aferrado defensor de esta teoría fue H. Payne, *Necrocorinthia. A study of corinthian art in the archaic period*. McGrath Publishing Company. Oxford, 1931.

Pero es Plinio quien más noticias nos proporciona en este sentido. En su Historia Natural nos cuenta una leyenda, un tanto romántica, para ilustrar la primera tentativa de fabricar un retrato, la identidad del primer artesano que puso en práctica esta idea y la creencia de que fue Corinto la primera ciudad donde se inventó (Plinio, N. H. XXXV, 12, 43).

Según este autor, el primer artesano que se dedicó a este aspecto de la plástica fue Boutades de Sicyone, idea que corrobora en otra cita más explícita (N. H. XXXV, 152) donde atribuye a éste el mérito, de haber adornado con máscaras de terracota la extremidad de las vigas sobresalientes allá por el s. VII a. de C.: "Boutades fue el inventor que puso las figuras al borde del tejado llamando a las primeras a las que había imprimido su rúbrica *prostypa* (bajo relieves), luego las hizo más prominentes y las llamó *ectypa* (alto relieves)".

De esta forma, tenemos la primera alusión a las antefijas pero no sabemos con demasiada certeza que diferenciación existe entre uno y otro término. Suponemos que cuando se refiere a los *prostypa*, es decir, poco prominentes, y habla de la impresión en ellos de su rúbrica, quiere decirnos que aquellas primeras terracotas arquitectónicas que hizo fueron modeladas a mano y con el segundo término a las que ya fueron elaboradas mediante el sistema de moldeado, ya que son más prominentes, con mayor relieve. Así lo cree Ferri (1946, 208-209) y también Thierry².

Por lo tanto ya son dos los autores clásicos que nos apuntan la idea de que fue en Corinto donde se ideó este sistema decorativo que pudiera ser que Plinio recogiera esta información, transmitida desde los tiempos de Pindaro, y que fuese falsa ya que, según Andren³ no se puede negar que hubo una producción importante de terracotas griegas en Asia Menor, en colonias de este territorio y en la lejana Frigia y Ponto se practicó el revestimiento de los muros y trabajos de madera decorados con motivos ornamentales figurados, hechos con molde. Es probable que sean estos frisos los antecesores del jónico. Otros⁴ señalan que el mérito de esta ciudad estuvo en haber regularizado y distribuido ciertos tipos de revestimientos en los territorios más o menos helenizados de Asia Menor.

La teoría de un origen oriental parece demostrarse por las placas descubiertas en Pazarlı (Frigia), más antiguas que las encontradas en la Grecia continental. Esto es en cuanto a las placas de revestimiento porque el desarrollo del sistema completo de decoración fue una invención puramente griega.

Hacia finales de la época geométrica se incorpora a la estructura del edificio el tejado a dos aguas, de esta forma se fueron refinando todos los elementos que componen el revestimiento general, introduciendo las tejas planas (*keramides*, *solones* o *tegulae*, según griegos o latinos) y las cubretejas (*Kaluptures*, *imbrices*). Estas últimas fueron rematadas con las antefijas y acróteras. Vitruvio (Arch. III, 3, 5) nos informa del uso de las terracotas arquitectónicas en la decoración de los frontones: "Se tiene la cos-

tumbre de adornar los frontones con estatuas de terracota o cobre dorado, siguiendo la moda toscana, como la que se ve en los templos de Ceres y Hércules, próximos al Circo Máximo y al Capitolio que está en la ciudad de Pompeya".

Ya hemos dicho que las referencias al proceso de fabricación no son muy pródigas y las que existen no nos permiten saber más de lo que la información arqueológica nos suministra. El sistema normal de elaboración de una terracota arquitectónica no difiere, en esencia, del que se seguía para confeccionar cualquier otra terracota, por tanto, no vamos a extendernos en este proceso, limitándonos exclusivamente a lo que podemos ilustrar con lo extraído de las fuentes.

Sabemos que el primer paso era hacer una maqueta o modelo a partir del cual se sacaba el molde que servía para hacer varios ejemplares con las mismas características, aunque siempre tienen algunos rasgos diferentes que hacen a cada pieza original, rasgos que se matizaban después de la cocción, retoques del primer acabado que le daba el artesano. Es Varro, por boca de Plinio, quien nos comenta: "(Varro) alaba a Prasiteles, que decía que la plástica era la madre de la estatuaria, el cincelado y la escultura y que nada ejecutó que no hubiese sido modelado primero en arcilla" (N. H. XXXV, 45, 3).

Así pues, queda claro que antes de realizar la obra "industrialmente", se obtenía un modelo y de él un molde, idea que nos corrobora también Dión Crisóstomo (Orationes, XL, 10).

Por cuanto se refiere a los talleres y su ubicación, no tenemos a nuestra disposición las fuentes que hubiésemos deseado pero sabemos que aquellos, por las excavaciones practicadas en Corinto y Atenas, solían fabricar tanto vasos como figuras de terracotas (votivas o arquitectónicas).

Por lo que se refiere al acabado final de la pieza, éste se conseguía mediante la aplicación de colores, con una previa capa de engobe blanco que servía de base para que aquellos quedasen bien fijados. La técnica de la coloración, según Plinio (N. H. XXXV, 45), era la del encausto, es decir, los colores empastados en la cera caliente. Estos solían ser los básicos, pero debían predominar el rojo y el azul, a juzgar por las palabras de Luciano de Samósata: "Antes tú habías llegado a ser, sin saberlo, como las imágenes formadas para el mercado por los modeladores de figurines, coloreados de rojo y azul por fuera pero de arcilla en el interior y muy frágiles" (Lexiphanes, 22).

Sin embargo, para el recubrimiento de las figuras que representan a la divinidad, parece que se usaba la técnica del minio, al menos eso nos dice Plinio en dos ocasiones: "Enumera Varro los autores que dan testimonio fundado en que se hacía uso de la pintura con minio de la cara del mismo Júpiter así como el cuerpo de los triunfadores" (N. H. XXXIII, 7, 36).

Y al hablar del Júpiter que Vulca realizó para la cumbre del Capitolio: "Era de arcilla y por esta razón se tenía la costumbre de pintarlo con minio" (N. H. XXXV, 12, 46).

Desde luego es evidente que este color estaba reservado al dios supremo y por esta causa se empleara más tar-

² C. Thierry, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, tomo I. París, 1887.

³ A. Andren, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*. Acta Instituti Regni Sueciae, VI. Lund-Leipzig, 1939-40.

⁴ P. Ducati, *Sotira dell'arte etrusca*. 2 vol. Florencia, 1927. P. Orsi, *Monumento antichi*, publicati per cura della R. a. dei Lincei,

25, 1918. R. Demangel, *La frise ionique*. Bibliothéque des Ecoles Françaises d'Atenes et Rome. Vol. 136, París, 1933. G. E. Rizzo, *Di un tempietto fittile di Nemi*, *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1910 y 1911.

de como el color del vestido del gobernante, como símbolo del poder divino y terrenal.

Una vez más, nuestro gran asesor Plinio (N. H. XXXV, 45) nos ofrece una interesante noticia, según la cual, Damófilo y Gargasus fueron los primeros en introducir el uso de la pintura sobre las antefijas.

Hasta ahora hemos hablado del lugar de origen de las terracotas arquitectónicas, pero creemos de gran valor referirnos al segundo centro importante en la producción de éstas, el mundo etrusco-romano.

Sin duda alguna, el paso de la cultura griega a la etrusca, tuvo lugar en el periodo orientalizante, es decir, entre finales del s. VIII y principios del S. VII a.C., cuando Demarato, procedente de Corinto, huye a esta zona de Italia. Esto nos lo atestigua Plinio: "Demarato se refugió en Etruria, bajo el reinado de Tarquinio el Antiguo, rey de los romanos, e iba acompañado de los modeladores Eucharis, Diopus, y Eugrammus y fueron estos los que transmitieron la plástica a Italia" (N. H. XXXV, 12, 43). Y en el mismo libro, un poco más adelante, especifica: "El arte de modelar fue cultivado en Italia y sobre todo en Etruria..."

De esto no podemos tener duda aunque los modeladores no respondieran a estos nombres, lo cierto es que el arte de decorar así los edificios fue transmitido por griegos que emigraron a Etruria.

El primer artesano que se dedicó a las terracotas, de nacimiento etrusco, fue Vulca de Veii, también documentado por Plinio: "...Vulca de Veii, con el que Tarquinio hizo la compra de la figura de Júpiter que debía ser consagrada en el Capitolio; éste era de arcilla y por esta misma razón se tenía la costumbre de pintarlo de minio; la cuádriga puesta en la fachada de este templo era de arcilla y del mismo autor se ejecutó el Hércules que lleva hoy en Roma el mismo nombre de la materia que está hecho, Hércules *fictilis*" (N. H. XXXV, 12, 46).

Este Júpiter era probablemente el que fue destruido por el incendio que provocó un rayo en el año 278 a.C. y que nos relata Cicerón (De Divinatione, I, 10, 19-20). Cuando esta representación divina fue decapitada, los romanos entendieron que el dios quería un templo para él sólo el cual se erigió en el Circo Máximo. Esta exégesis de la catástrofe nos la refiere Juvenal: "...De esta manera nos avisó y éste era el cuidado que solía tener por las cosas del Lacio un Júpiter de arcilla, no profanado aún por el oro" (Sátiras, XI, 115-116).

Sabemos que el templo se edificó y también que la nueva imagen siguió siendo de arcilla. Tenemos noticias a través de Plinio (N. H. XXXV, 12, 45), de otros templos decorados a la manera toscana como es el caso del dedicado a Ceres, Liber y Libera (los correspondientes a Démeter, Bionisos y Koré) en el año 493 a.C., decorado por los famosos modeladores y pintores Damófilo y Gargasus, realizando el primero la parte derecha y el segundo la izquierda lo cual quedó reflejado en una inscripción con versos en griego.

En el mismo pasaje, Varro, siempre por boca de Plinio, nos comenta que cuando el templo fue reconstruido, las placas del muro fueron cortadas y estructuradas y lo mismo se hizo con las figuras dispersas por el tejado. Como observamos en estas últimas citas, en Italia se tenía una profunda veneración por todas las representaciones en arcilla y encontramos alguna más que da prueba de este carácter sagrado. Por esta misma razón las imágenes nunca se destruían o tiraban, una vez cumplida su función, o si

habían sido dañadas por algún motivo, se conservaban en las llamadas "favissae", término que nos define muy bien un texto de Aulo Gelio: "... Varrón le envió la reseña siguiente, que recordaba tener de Qu. Cátulo... Favissae, especie de cavidades o fosas huecas bajo el lugar, donde se depositan las viejas estatuas arruinadas, arrebatadas del templo y diversos objetos procedentes de ofrendas" (Noches Aticas, II, 10).

Las excavaciones practicadas tanto en Veii como en el templo de Juno Gabina son dos ejemplos de estas fosas.

Con la conquista de territorios orientales, el lujo y el derroche se apodera de Roma en todos los aspectos de la vida y el arte, por lo que la decoración arquitectónica también se ve afectada.

Esta situación obliga al famoso censor Catón el Viejo a pronunciarse sobre el tema llamando a la conciencia del pueblo para que vuelva a las más ancestrales costumbres romanas. Estas eran sus palabras, recogidas por Tito Livio: "En este momento escucho a muchos que alaban y admiran los adornos de Corinto y Atenas y que se ríen de las antefijas de barro de los dioses de los romanos. Yo prefiero esos dioses que nos han protegido y espero que nos protegerán si permitimos conservarlos en sus puestos" (Historia Romana, XXXIV, 4, 4). Con ello quería Catón señalar la diferencia existente entre la suntuosidad de la época y la pérdida de la antigua virtud romana.

También Plinio se hace eco de esta perniciosa situación diciendo: "Me parece sorprendente que siendo el origen de las estatuas tan antiguo, consagrándose en los templos estatuas de dioses en madera o arcilla hasta la conquista de Asia que introdujo el lujo" (N. H. XXXIV, 16, 2). Y el mismo autor añade otra anécdota en su obra para manifestar la negligencia del edil Aemilius Scaurus que osó traer columnas de mármol del Hymato para su casa "pasando delante del remate de arcilla del templo de los dioses" (N. H. XXXVI, 2).

También nuestro filósofo Séneca quiso contribuir con sus palabras a esta llamada a la sobriedad que caracterizó los comienzos de esta cultura. Su voz deja traslucir una verdadera religiosidad y devoción por las figuras de arcilla: "Te harás digno de el(dios) no con oro ni con plata. No se puede hacer con estos materiales imagen semejante a Dios, acuérdate de que cuando los dioses nos eran propicios, fueron de barro" (Epístola XXXI). Repitiendo la misma idea en el Diálogo XII, 10, 7: "...los tejados aún no resplandecían con piedras preciosas y así en aquel tiempo se juraba religiosamente por los dioses de barro..."

También una cita de Juvenal, mencionada más arriba, hablaba de Júpiter aún "no profanado por el oro".

Vemos a través de estas últimas lecturas cómo el mundo etrusco-italico desarrolló sus creencias religiosas materializándolas en arcilla y el gran respeto que sentían por ellas.

Nuestra esperanza era encontrar en los textos datos sobre la función de cada una de las piezas que conforman la decoración arquitectónica pero, una vez más, nos hemos encontrado con el camino cerrado. En este sentido, lo único que contribuye a tal tarea, son unos datos que nos regalan algunos autores como la lacónica definición que nos da Pompeyo Festo de las antefijas en su obra sobre filología latina, *De verborum significatu quae supersunt cum Pauli Epitome*: "Las antefijas son unas obras en terracota que estaban fijadas a la techumbre bajo la gotera (sub etilicidie)" (8, 25).

Anselmino (1977, 7) propone, siguiendo a Müller (1839), que la interpretación de *sub stillicidio*, es decir, bajo la gotera, en realidad debe ser *super stillicidium*, sobre la gotera, pues como bien sabemos, las antefijas fueron colocadas siempre por encima de aquella.

La alusión que hace Tito Livio (H. R. XXVI, 23, 4) a una acrótera central y a una serie de antefijas cuando narra el prodigio sucedido en el año 221 a. C.: "El rayo alcanzó la estatua de la Victoria que se encontraba en la cima de la techumbre del tejado de la Concordia y la arrolló sobre las otras victorias que estaban de antefijas, donde se detuvo sin caer hasta abajo". Y en otro libro (XL, 2, 3), historiando un huracán que se produjo en primavera, dice que "arrancó el tejado de algunos templos y dispersó los trozos por todos los lados". De estas palabras deducimos que se refiere a las antefijas.

O Vitruvio que nombra de una forma escuetísima el término "acroteria" distinguiendo las "angularia" de las "mediana" (Arch. III, 5, 12), y que alguna vez sustituye por el de "fastigium". Incluso llega a dar las medidas exactas que debían tener las antefijas: "De largo 1 módulo, de altura 1/2 o 1/6 y de grueso 4/16" (Arch., X, 15, 4-5).

CATÁLOGO DE PIEZAS

Antes de pasar a la enumeración de las piezas que componen el catálogo comentaremos brevemente su elaboración.

Cada antefija tiene su ficha correspondiente dividida en cuatro grandes apartados: el primero hace referencia a la **procedencia** de la terracota y su actual ubicación, con el **nº de inventario**, si lo tiene, para facilitar la labor de todos aquellos que quieran acceder a estas piezas. A su lado, en el ángulo superior derecho figura el **nº de ficha** que hará referencia al orden de la terracota en función de su lugar de origen, indicándose éste con las tres primeras letras. Seguidamente se indicará el **contexto arqueológico** en el que fue hallado el ejemplar, cuando éste se conozca; la **clase** de terracota de que se trata (en este caso son todas antefijas); el **tipo**, en el que se hará mención al modelo iconográfico⁵ y las **dimensiones** tanto de la terracota, en la línea superior, como las del ímbrice, en la inferior, cuando se trate de una antefija que lo conserva. En **posición** se especificará el lugar que ocupa el ímbrice en la cara posterior de la antefija, éste viene indicado por dos letras que quieren decir lo siguiente: **s** = unión superior, **MS** = unión media superior, **MS-N** = unión media superior con nerviación central, **MS-R** = unión media superior con rehundimiento, **MI** = unión media inferior, **MI-N** = unión media inferior con nerviación central, **MI-A** = unión media inferior con asa, **I** = unión inferior.

El segundo apartado es el que indica la **técnica de fabricación**, en el que se destaca la técnica del **molde** con el que se hizo la pieza. Este podrá ser de cuatro tipos, atendiendo al grado de desgaste: *en buen uso*, aquel que por su factura conserva los rasgos de la matriz muy nítidos, por lo que deducimos que no ha sido utilizado extensivamente; *poco gastado*, el que siendo de rasgos definidos no son tan frescos como el anterior; *gastado*, el molde que ha perdido la nitidez de sus formas por ser

muy usado; *muy gastado*, el que muestra una serie de rasgos indefinidos, producto de un excesivo uso. A continuación se indica bajo el epígrafe **modelada**, si la terracota ha sido retocada después de ser desmoldada, lo que nos informará sobre un proceso de fabricación más depurado y tal vez menos estandarizado. Después se describe la **pasta** cerámica que podrá ser de tres clases: *muy uniforme*, *uniforme*, *poco uniforme* y *nada uniforme*, en función del grado de plasticidad y la cohesión de los desgrasantes con la masa arcillosa. Se precisará el **color**, siguiendo para ello las tablas de Cailleux (s/a), junto al que aparecerá la referencia del autor. Por último se comentará el **acabado** final indicándose si quedan restos en la pieza de **engobe** o **policromía**. En el caso de que éstos sean abundantes se determinará el color como en el punto anterior.

El tercer apartado nos muestra el **estado de conservación** de la terracota y si ha sido o no **restaurada**. A continuación se hará una **descripción** de la misma y se indicarán todo tipo de **observaciones** relacionadas con su aspecto externo.

En el cuarto apartado se intentará dar una **cronología** aproximada en función de los resultados de las excavaciones o de sus **paralelos** con otras piezas similares. Finalmente se ofrece toda la **bibliografía** relacionada con la pieza en concreto; cuando ésta no haya sido publicada se dirá que es inédita.

Cada ficha irá acompañada por su respectiva fotografía y dibujos⁶ en los que se representará la pieza por su reverso y la sección de su perfil. Se indicará con una línea continua el lugar que ocupa el ímbrice, si es que ésta lo conserva y otra de puntos suspensivos si sólo quedan restos de su huella. En la sección el ímbrice irá rayado de manera diferente a la placa de la antefija, ya que se trata de dos elementos diferentes; cuando carezca de ímbrice, sólo se indicará el lugar que ocupaba, si se conoce, con unos sencillos trazos discontinuos. En ocasiones la terracota se dibuja por su cara anterior con sombreado de puntos, cuando exista alguna huella en la ejecución de la misma que interese resaltar. Todos los dibujos van provistos de una escala de 5, 10 y 15 cm.

Nº Ficha: I.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: s/n (expuesta en vitrina, sala de Grecia).

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de Ménade con corona vegetal.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: ? Ancho: ? Grueso: ?

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -

Posición: -

Técnica de Fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

⁵ En todos los casos éste se refiere a la tipología planteada en la tesis de la Dra. Ramos Sáinz.

⁶ Los dibujos fueron realizados por: Miguel Ángel Cuenca, Secundino de Miguel, Miguel Ángel y las autoras de este artículo.

Color: Ocre carne (N-40).

Acabado:

Engobe: Restos en la cara anterior. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se halla completa. No parece que queden restos del ímbrice, no se puede ver pues la pieza ha sido pegada a una superficie de madera para su exhibición en la vitrina.

Restaurada: Sí. Se ha procedido a una limpieza y la antefija ha sido fijada a una superficie de madera.

Descripción: Cabeza de Bacante. Óvalo facial redondeado, frente despejada con arcos superciliares indicados. Los ojos de tipo almendrado llevan el glóbulo ocular en resalte y los párpados indicados. Nariz y boca pequeñas, esta última de labios carnosos en los que se marcan las comisuras. El pelo corto se dispone radialmente en gruesos mechones sobre los que destacan racimos de uvas y hojas de vid que conforman el perfil ondulado de la antefija y dos rosetas inferiores una a cada lado del rostro. Unos pendientes alargados y un collar de colgantes adornan la figura. Un cuello proporcionado, aunque algo corto, muestra en su base el inicio de un chitón ahuecado en pliegues verticales paralelos.

Observaciones: Ha sido imposible sacar la pieza de la vitrina por lo que no pudimos ver su reverso, ni medirla.

Cronología y paralelos: S. IV a.C.

ANDREN, 1939, pl. 113, nº 401,

KOCH, 1912, 18 y 46, taf. IX, 5.

Bibliografía:

LAUMONIER, 1921, nº 1004, p. 220, pl. CXXVII, nº 1.

Nº Ficha: 2.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de Artemis Bendis.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 18 Ancho: 18,5 Grueso: 6.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 2,7-4.

Posición: MS

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Ocre (N-65).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior, bajo la capa de sales en el lado inferior izquierdo. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.



Estado de conservación: Bueno. La antefija está completa pero no tiene ímbrice, del que sólo se conserva su huella.

Restaurada: Sí. La zona inferior izquierda ha sido restaurada añadiéndosele un fragmento en dicha zona que le faltaba. No obstante toda la superficie de la pieza está invadida por sales que desfiguran su aspecto.

Descripción: Cabeza de Artemis Bendis, con óvalo facial redondeado y facciones de tipo clásico e inspiración helenística. Ojos grandes abiertos, enmarcados bajo unos arcos superciliares en tensión, tienen los párpados y el iris señalado, y miran hacia la izquierda. La nariz es recta y la boca de labios carnosos está cerrada. El mentón recio sobresale hacia adelante. La frente menuda muestra un pliegue en su parte superior. Los cabellos son largos y se dividen en finos mechones ondulados. La cabeza va tocada por una piel de león en la que se reconocen los rasgos de

este animal someramente trazados: pequeños ojos, hocico partido y orejas redondeadas. A la altura de las sienes surgen dos pequeñas alas.

Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija en su mitad superior.

Cronología y Paralelos: Inicios del s. IV a.C. Esta pieza es similar a una antefija procedente de Emporión.

HERDEJÜGEN, 1971, 135, Nº 177.

BREITENSTEIN, 1941, 42, pl. 45, fig. 377.

HIGGINS, 1954, 362, nº 1331.

PENSABENE y SANZI, 1983, vol. I, 74, tipo 20, nº 46, tav. XV.

Bibliografía:

LAUMONIER, A., 1921, nº 1001, p. 220, pl. CXXVII, nº 2.



Nº Ficha: 3.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de gorgona coronada por palmeta de cinco lóbulos.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 15,6 Ancho: 16,3 Grueso: 3,9.

(Ímbrice): Largo: - Ancho: - Grueso: 2,2-3,2.

Posición: MS

Técnica de fabricación:

Molde: Muy poco gastado. En alto relieve.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Muy uniforme con desgrasantes de tamaño pequeño, de feldespatos, cuarzo y mica.



Color: Tierra verde tostada (M-33).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior de la antefija y en la posterior, bajo la huella del ímbrice.

Policromía: No se aprecian retoques.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se conserva íntegra, sólo le falta la parte superior. No quedan restos del ímbrice, pero sí de su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de gorgona coronada por palmeta de cinco lóbulos. Cara redondeada con frente menuda, arcos superciliares marcados, ojos expresivos con glóbulos oculares en resalte e iris profundo; nariz recta de base ancha, boca de gruesos labios ligeramente entreabierta y pómulos en resalte. Rodea a la cabeza una mata de pelo corto que en la frente se dispone en dos mechones simétricos fuertemente ondulados, están divididos por una raya central. El resto del cabello se dispone de manera radial y bajo la barbilla éste parece confundirse con los restos de unas hojas de acanto.

Observaciones: El ímbrice iría unido por la cara posterior de la antefija, en su mitad superior.

Cronología y Paralelos:

PENSABENE y SANZI, 1983, vol. I, 1983; vol. II, tav. XV. ROHDEN, 1880, 15, fig. 11 y Pl. xvii, N^o 1.

Bibliografía:

LAUMONIER, A., 1921, n^o 1002, p. 220, pl. CXXIX, n^o 3.

N^o Ficha: 4.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

N^o Inv.: 3476.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Busto femenino velado y con pendientes largos.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 19 Ancho: 15,8 Grueso: 3,8

(Ímbrice) Largo: 4 Ancho: 15,8 Grueso: 1,4-2,4

Posición: MC-N

Técnica de fabricación:

Molde: Muy poco gastado. En alto relieve.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (N-53).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior y en la posterior.

Policromía: No se aprecian retoques.

Estado de Conservación: Bueno. La antefija parece encontrarse completa. Quedan restos del ímbrice.

Restaurada: Sí. Se le ha añadido en la zona inferior una base de madera, por lo que no podemos saber con precisión si la antefija está completa o fragmentada en su zona inferior.

Descripción: Busto femenino velado con pendientes. Rostro ovalado con frente despejada, cejas levemente marcadas. Los ojos muestran unos gruesos párpados en relieve, con el glóbulo ocular en relieve y el iris fuertemente marcado. La nariz es recta y en su base está ligeramente redondeada. La boca es proporcionada y muestra las comisuras y la parte superior de los labios señalados. La barbilla redondeada está ligeramente indicada con un pliegue bajo el labio inferior. El cuello largo, resulta un poco ro-

busto para el conjunto. El cabello se dispone en dos masas trenzadas a modo de espiga divididas por una raya central. A la altura de los pabellones auriculares que quedan cubiertos por el pelo, se obser-



van dos pendientes redondeados y bajo ellos se muestran dos mechones ondulados. El busto va cubierto por un *chitón* de gruesos pliegues con escote en "V" y la cabeza se cubre con un velo fino.

Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad central y lleva nerviación.

Cronología y Paralelos: Su paralelo más próximo lo tiene en los bustos funerarios de Praenestne (Coarelli y Strazzulla, 1973, 303-304, n^{os} 447-448), se la puede fechar en torno al s. III a. C.

Bibliografía:

LAUMONIER, 1921, n^o 999, p. 219, pl. CXXVIII, n^o 2.

RADA y DELGADO, 1883, p. 289.



N^o Ficha: 5.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

N^o Inv.: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Máscara trágica femenina con *onkos* alto I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 19 Ancho: 13,6 Grueso: 3,6.

(Ímbrice) Largo: 49,5 Ancho: 13,6 Grueso: 1,9-2,1.

Posición: MI-A.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy poco gastado. En alto relieve.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica. La pasta del ímbrice es más basta que la de la antefija.

Color: Ocre carne (N-45), la antefija y tierra verde tostada (N-53), el ímbrice.

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior de la antefija. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Muy bueno. Se conservan íntegras la antefija y el ímbrice, sólo le falta el asa.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica femenina con *onkos* alto. Rostro ovalado con la frente cubierta por el pelo y los arcos superciliares marcados con expresión tensa. Los ojos muy expresivos muestran los párpados señalados, el glóbulo ocular en resalte y un iris profundamente horadado que ocupa casi todo el espacio de aquel. La nariz es recta y destacan en su base unas aletas muy marcadas. La boca abierta muestra unos labios finos simétricos, donde el inferior es en su forma, idéntico al superior. La barbilla menuda apenas destaca del conjunto.

La peluca de tipo alto está realizada a base de tirabuzones que caen sobre la frente y a ambos lados de la cara.

Observaciones: El ímbrice va colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior y lleva asa. Se observa que a pesar de la calidad de la pieza, ésta no fue retocada tras el proceso de desmoldado, apreciándose diversas imperfecciones. Algunas de las cuales se deben a un molde tal vez fracturado en el pómulo derecho y otras debidas a las rebabas lógicas del proceso. Se aprecia así mismo la rapidez de ejecución de la pieza, al haber quedado impresas, numerosas huellas dactilares en la cara anterior de la antefija. La cara posterior de la antefija muestra numerosas impresiones dactilares, como resultado de presionar la arcilla en esta zona para moldear la pieza.

Cronología y Paralelos: Finales del s. I a.C.-inicios s. I d.C.

SHURMANN, 1989, 228, nº 831, taf. 141.

BALIL, 1983, 25, nº 73.

Bibliografía:

FERNÁNDEZ AVILÉS, 1958-61, XIX-XXII, 27.

Nº Ficha: 6.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 3477.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza femenina tocada con *Klaft*.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 10,7
Ancho: 12,5 Grueso: 5,3.

(Ímbrice) Largo: 2,7
Ancho: - Grueso: -

Posición: -

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Rojo inglés claro (N-13).

Acabado:

Engobe: Restos en la cara anterior. Color blanco carne (K-92).



Policromía: No quedan restos.

Estado de Conservación: Bueno. La antefija se conserva íntegra. Quedan restos del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza femenina con tocado egipcizante. Óvalo facial alargado, frente menuda con arcos superciliares indicados. Los ojos muestran los párpados en resalte y el glóbulo ocular en relieve. La nariz recta y proporcionada está fragmentada en su base. La boca muy difuminada muestra unos labios carnosos y las comisuras indicadas. La barbilla es redondeada. La cabeza va cubierta por un tocado de estilo egipcizante, con una serie de bandas dispuestas paralelamente que la cubren por completo, salvo la parte superior en la que asoma un pelo ondulado dividido en dos masas por una raya central.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-s. II d.C.

PÉREZ y RAFEL (en prensa).

Bibliografía:

LAUMONIER, 1921, nº 1000, p. 220, pl. CXXVIII, nº 1.

Nº Ficha: 7.DES.

Procedencia: Desconocida.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de tipo Gorgona IX.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 19,5 Ancho: 15,5 Grueso: 6,1.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 2,6.

Posición: MI.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con abundantes desgrasantes de tamaño mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Ocre amarillo claro (K-92).

Acabado:

Engobe: Restos escasísimos en la cara anterior de la antefija. Color blanco carne (K-30).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se conserva casi completa, sólo le faltan algunos fragmentos en los lados derecho, izquierdo y zona inferior. No conserva el ímbrice, pero quedan restos de su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de tipo Gorgona. Óvalo facial redondeado con frente estrecha y mofletes en resalte. Los ojos abiertos son enormemente expresivos pues muestran el glóbulo ocular en resalte, con los párpados indicados y un gran iris perforado en él (0,9 mm de grosor) que ocupa prácticamente a todo el ojo (1,6 mm). La nariz está fragmentada pero parece mostrar una base ancha. La boca cerrada muestra unos labios carnosos en



los que se destacan las comisuras, bajo el inferior con un pequeño pliegue se acentúa la barbilla redondeada. El pelo corto se distribuye en dos masas divididas por una raya central, en las que se destacan los mechones rizados.

Observaciones: El ímbrice iría en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía: Inédita.

Nº Ficha: 8.DES.

Procedencia: Desconocida (Toledo).

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina imberbe con pelo largo.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 8 Ancho: 6,4 Grueso: 2,4.

(Ímbrice) Largo: 1,8 Ancho: - Grueso: 2,6.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (P-53).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Muy malo. Sólo se conserva un pequeño fragmento de la zona superior de la antefija, el resto se ha perdido. Quedan escasos restos del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza masculina muy fragmentada. Sólo se conserva la parte superior de la misma, en la que destacan unos ojos de tipo almendrado, con indicación de los párpados y los glóbulos oculares en relieve. La nariz está rota y se observa que los pómulos eran ligeramente pronunciados. El cabello se alza sobre la frente a modo de flequillo en el que se indican una serie de finos mechones lisos.

Observaciones: El ímbrice se colocó en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía:

RADA y DELGADO, 1883, p. 289.

Nº Ficha: 1.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.189.

Contexto arqueológico: Hallada entre la basílica y el castro en las excavaciones de N. Sentenach en 1910.



Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina imberbe con pelo largo dispuesto en dos masas I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 9

Ancho: 9 Grueso: 3,8.

(Ímbrice) Largo: 5

Ancho: 7,7 Grueso: 1,3.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Rojo muy pálido (L-29).

Acabado:

Engobe: Restos en la cara anterior de la antefija. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Regular. A la antefija le falta gran parte del lado derecho e izquierdo. Se conserva parte del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza masculina con pelo largo dispuesto en dos masas y...Rostro ovalado de frente menuda. Arcos superciliares prominentes, bajo los que se muestran unos ojos con glóbulos oculares en relieve. Nariz de perfil aguileño y base ancha. Boca pequeña cerrada de labios finos. La barbilla redondeada está ligeramente avanzada.

Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. La cara interna del ímbrice muestra diversos trazos realizados con un punzón de 0,1 cm de grosor y de 1,1 a 1,3 cm de largo. En total son nueve incisiones de una profundidad de 0,1 cm que debieron realizarse para fijar la unión del ímbrice y que posteriormente se alisaron en el ángulo de unión de ambos elementos, con los dedos.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.

Tiene paralelos con algunas antefijas de uxama y con 2.CLU.

Bibliografía:

Inédita.

Nº Ficha: 2.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional.

Nº Inv.: 3.472.

Contexto arqueológico: Hallada en la zona media entre la basílica y el castro, por Sentenach. N, en 1910.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de aspecto redondeado.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 7 Ancho: 10,4 Grueso: 3,2.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 1,8.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado y fisurado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.



Color: Tierra siena tostada clara (N-35).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conserva la parte superior de la antefija. Quedan restos del ímbrice.

Restaurada:

No.

Descripción:

Cabeza de aspecto redondeado. Frente despejada y abombada; ojos con párpados señalados. El resto de los rasgos faciales desde la nariz, se han perdido. El cabello corto se dispone radialmente en una masa voluminosa.



Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. El molde con el que se hizo la antefija, además de estar muy gastado, tiene diversas fisuras que se advierten por toda la superficie de la misma, especialmente en la frente, sobre el ojo derecho y en la parte alta del peinado.

Cronología y Paralelos: Se desconoce.

PENSABENE y SANZI, 1983, 300, tipo 226, nº 926, tav. CXL.

Bibliografía:

SENTENACH, 1911, 290.

Nº Ficha: 3.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.192.

Contexto arqueológico: Hallada entre la basílica y el castro en las excavaciones que N. Sentenach llevó a cabo en 1910.

Clase: Antefija.

Tipo: Máscara trágica barbada con "onkos" bajo (I).

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 10,3 Ancho: 11,8 Grueso: 2,9.

(Ímbrice) Largo: 8,2 Ancho: 11,8 Grueso: 1,8.

Posición: MC.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No presenta retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, mediano y grande, de fel-despato, cuarzo y mica.

Color: Ocre carne (N-45).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.



Estado de conservación: Regular. De la antefija sólo se conserva la zona central superior y los lados derecho e izquierdo incompletos. Queda gran parte del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica barbada con *onkos* bajo (I). Representa la cabeza barbada de un hombre del que sólo se conserva la parte central del rostro. Los ojos son de tipo almendrado con los arcos superciliares ligeramente marcados y los párpados indicados; la nariz es de perfil aguileño. El "onkos" está formado por una serie de tirabuzones que caen a ambos lados de la cara. El resto de los rasgos faciales se ha perdido.

Observaciones: El ímbrice se colocó en la cara posterior de la antefija, en su mitad central. En la cara interna de la teja se observa el trazo de un punzón de 0,2 cm de grosor y el de otras huellas más suaves, quizá de espátula de 0,5 cm de grosor.

Cronología y Paralelos: S. I d. C.-2ª mitad s. II d.C. Tiene paralelos con algunas antefijas de Arcóbriga (2/3/4/5.ARC.).

Bibliografía:

SENTENACH, 1911, 290.

Nº Ficha: 4.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.191.

Contexto arqueológico: Hallada entre la basílica y el castro, en la excavación realizada por N. Sentenach en 1910.

Clase: Antefija.

Tipo: Palmeta con lóbulos laterales vueltos hacia el central.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 7,4 Ancho: 8,4 Grueso: 2,5.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 2,5.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño medio y pequeño, de fel-despato, cuarzo y mica.

Color: Tierra siena tostada (P-39).

Acabado:

Engobe: Escasos restos en la cara posterior. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conserva la parte superior de la antefija. No quedan restos del ímbrice, aunque sí de su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Palmeta con lóbulos laterales vueltos hacia el central. Sólo se conserva la parte superior de la antefija en la que se observan, un lóbulo central de tamaño ligeramente inferior a dos laterales que se vuelven hacia éste y el apéndice de otro lóbulo más.



Observaciones: El ímbrice iría unido en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. En el reverso de la antefija se aprecian los trazos dejados al alisar la superficie con los dedos.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía:

SENTENACH y CABAÑAS, 1911, 290.

Nº Ficha: 5.TIER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.738.

Contexto arqueológico: Pudieran provenir del material encontrado por Sentenach en 1911, pero no se sabe con seguridad.

Clase: Antefija.

Tipo: Contorno estriado y decoración de círculos en relieve.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 6,5 Ancho: 11,2 Grueso: 3,5.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño medio y pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (N-53).

Acabado:

Engobe: De tipo arcilloso. Color tierra verde tostada (N-33).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conserva la parte superior de la antefija. No quedan restos del ímbrice pero sí de parte de su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Contorno estriado y decoración de círculos en relieve. Destaca en el fragmento de antefija, el contorno estriado de la pieza y la decoración de una hemiesfera inscrita en un círculo en alto relieve.

Observaciones: El ímbrice iría unido en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. En el reverso de la antefija se aprecian los trazos dejados al alisar la superficie con los dedos. En el lado derecho de la pieza se observa que el molde estaba roto en esta zona, por lo que utilizaron un punzón de 0,1 cm de grosor para subsanar con dos trazos paralelos dicho desperfecto que no mejoró, pues al meterlo en el horno de cocción volvió a abrirse, quedando la decoración poco adherida en este lugar. La terracota presenta en su cara anterior algunas fisuras.

Cronología y Paralelos: S. I d.C.

Bibliografía:

SENTENACH, 1911, 290.



Nº Ficha: 6.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.737.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Contorno estriado y decoración de círculos en relieve.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 6,5 Ancho: 5,9 Grueso: 3,7.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño medio y pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra siena tostada clara (N-35).

Acabado:

Engobe: De tipo arcilloso, quedan restos en la cara anterior. Color tierra verde tostada (N-33).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Muy malo. Sólo se conserva un pequeño fragmento de la parte superior de la antefija. Quedan restos de la huella de la teja.

Restaurada: No.

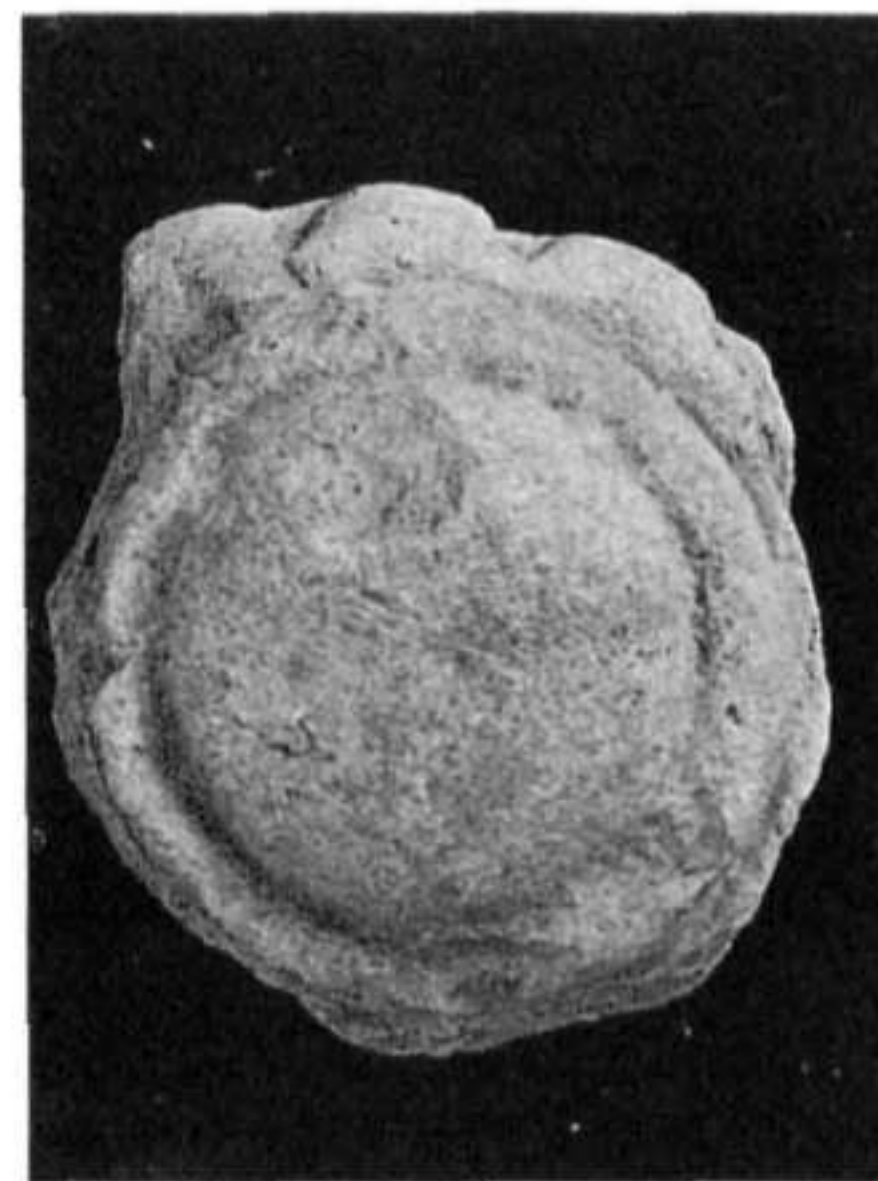
Descripción: Contorno estriado y decoración de círculos en relieve. Destaca en el fragmento de antefija, el contorno estriado de la pieza y la decoración de una hemiesfera inscrita en un círculo en alto relieve.

Observaciones: El ímbrice iría unido en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior.

Cronología y Paralelos: S. I d.C.

Bibliografía:

SENTENACH, 1911, 290.



Nº Ficha: 7.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.188.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de tipo Gorgona VI.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 6,2 Ancho: ? Grueso: 3,4.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -

Posición: -

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

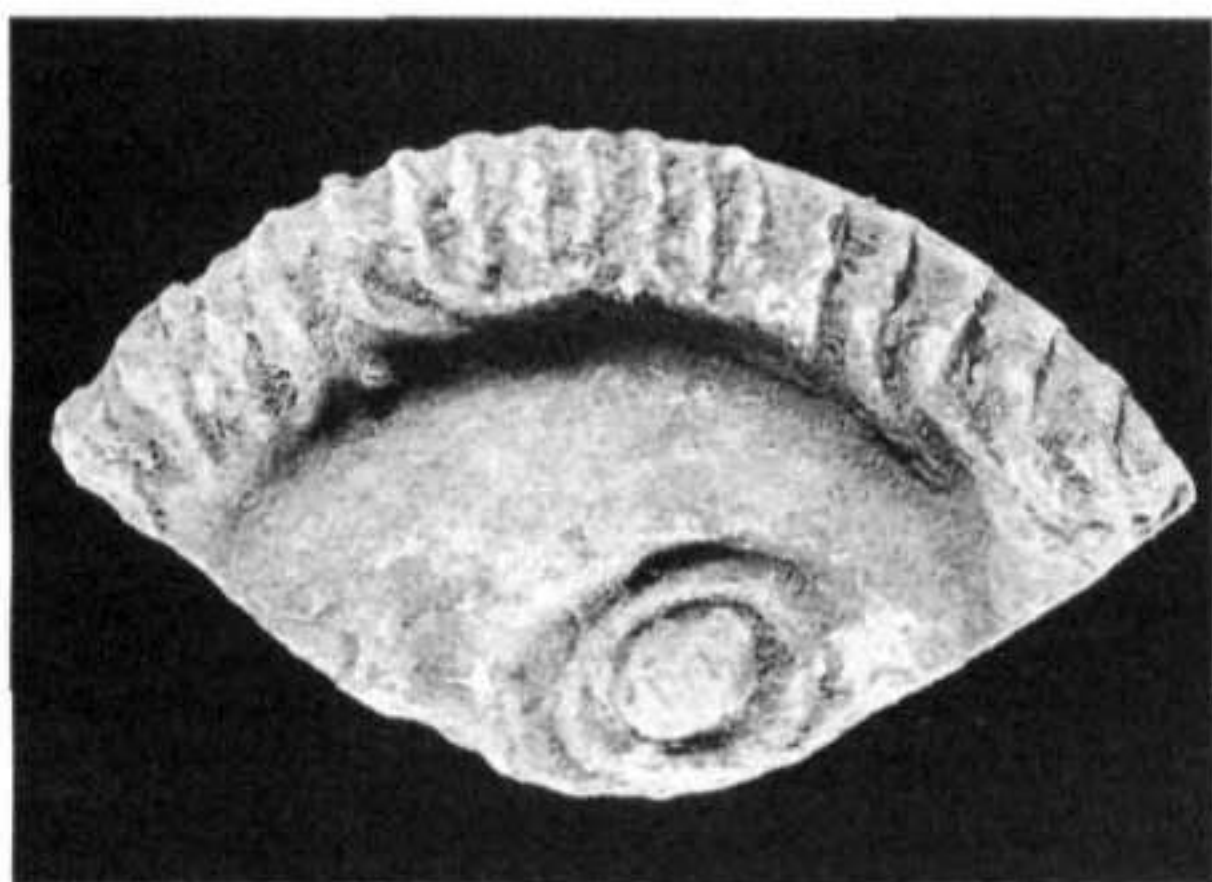
Color: Rosa (L-50).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conserva un pequeño fragmento de la parte superior de la antefija. No quedan restos del ímbrice.



Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de tipo Gorgona. Óvalo redondeado de frente abombada, los ojos abiertos, de los que sólo se conserva el izquierdo, muestra el glóbulo ocular en resalte, y los párpados en relieve elaborados con una tira fina de arcilla. No se conservan el resto de los rasgos faciales. Los cabellos cortos, se disponen en finos mechones lisos en torno a la cara.

Observaciones: La cara posterior ha sido alisada con las manos, aún se conservan trazos de la huella dejada por los dedos.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía:

Inédita.

Nº Ficha: 8.TER.

Procedencia: Tiermes.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.320.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina joven con rasgos negroides.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 11,6 Ancho: 13,3 Grueso: 4,6.

(Ímbrice) Largo: 1,5 Ancho: 13,3 Grueso: 2,2.

Posición: MC.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (M-55).

Acabado:

Engobe: Restos en la cara interna del ímbrice.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se conserva íntegra, sólo se halla ligeramente fracturada en la zona superior. Conserva parte del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza masculina joven con rasgos negroides. Rostro ovalado con frente abombada y arcos superciliares en resalte, los ojos están achinados, los glóbulos oculares ape-



nas destacan entre unos gruesos párpados. La nariz achatada tiene un perfil someramente respingón. La boca de gruesos labios se muestra sonriente. En la cara resaltan los mofletes y el mentón carnoso. El pelo pegado al cuero cabelludo se distribuye en bucles cortos muy rizados.

Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija en su mitad central. En la zona superior izquierda se ha utilizado una espátula para rematar el canto.

Cronología y Paralelos: Es del mismo tipo que 4.CLU. y 6.CLU.

Bibliografía:

FERNÁNDEZ AVILÉS, 1958-1961, 27.

Nº Ficha: 1.CLU.

Procedencia: Clunia.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.425.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina imberbe con pelo largo dispuesto en dos masas III.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 7,5 Ancho: 8,6 Grueso: 3,1.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 1,2.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Rojo muy pálido (L-29).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior de la antefija. Color blanco carne (K-92).

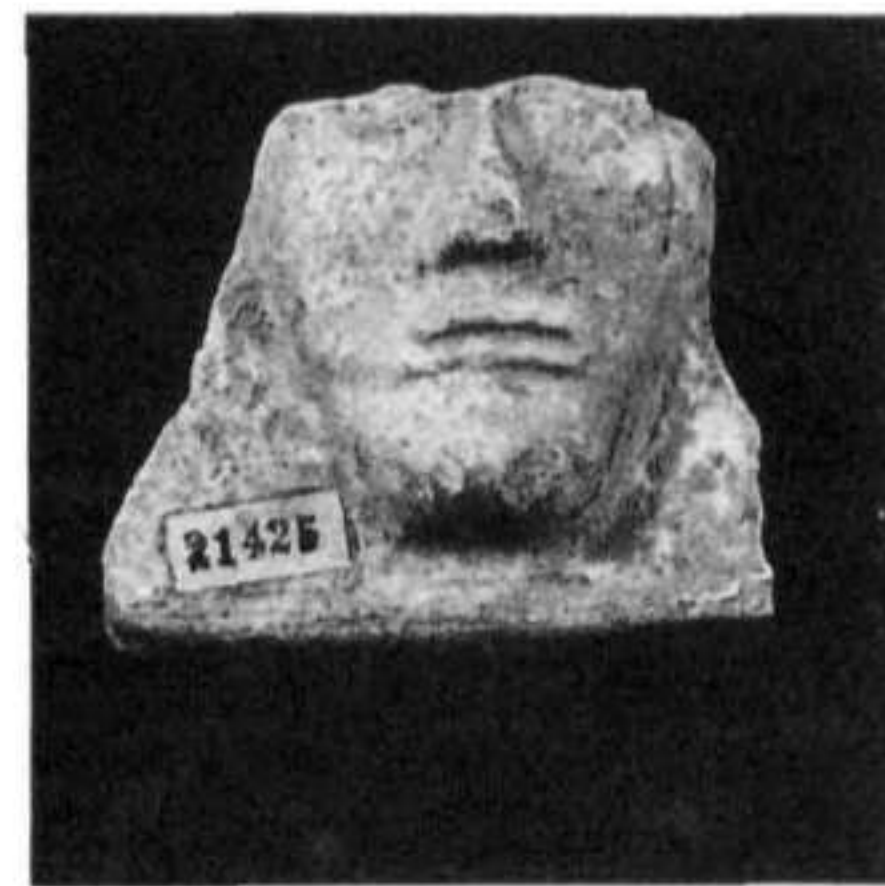
Policromía: No quedan restos.

Estado de Conservación: Malo. Sólo queda la parte inferior incompleta de la antefija fragmentada a la altura de los ojos. Quedan restos de la huella del ímbrice.

Restaurada: No. La terracota presenta restos de sales en la cara anterior.

Descripción: Cabeza masculina imberbe, con pelo largo dispuesto en dos masas. Rostro ovalado con frente estrecha y arcos superciliares marcados. Los ojos son de tipo almendrado, con los glóbulos oculares en resalte y los párpados delineados. La nariz protuberante es de basa ancha y la boca de labios finos se representa cerrada. El mentón grande es ligeramente puntiaguado y los pómulos están someramente indicados. Sobre la frente aparece lo que puede ser un velo que cubre la cabeza.

Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. La nariz ha recibido un golpe cuando la masa arcillosa estaba fresca. En el pómulo izquierdo y bajo la sotabarba aparecen una serie de pliegues creados al introducir una arcilla poco plástica en el molde.



Cronología y Paralelos: Una antefija procedente de Tiermes y con 5.CLU.

Bibliografía:

CALVO, 1915, 25.

Nº Ficha: 2.CLU.

Procedencia: Clunia.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.426.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina imberbe con pelo largo dividido en dos masas I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 11,8 Ancho: 10,9 Grueso: 3,2.

(Ímbrice) Largo: 3 Ancho: 10 Grueso: 1,5.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Rosa (L-51).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se halla íntegra excepto la nariz que se ha perdido. Quedan restos del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza masculina con pelo largo dispuesto en dos masas. Rostro ovalado, frente menuda, con arcos superciliares marcados. Ojos con párpados indicados, la nariz está perdida. La boca es grande y permanece cerrada, destacan los labios finos y la barbilla puntiaguda. Los pómulos aparecen en relieve así como la zona de la boca.



El pelo se divide en dos masas por una raya central. Estas caen a ambos lados de la cara en finos mechones ondulados. Sobre la frente unos cuantos trazos lisos simulan un flequillo. Ojos con glóbulos oculares en resalte.

Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. En la cara anterior se observan algunos pliegues de la arcilla al moldearse. El motivo figurado no cubre por completo toda la antefija, por lo que puede tratarse de una primera reducción del modelo original.

Cronología y Paralelos: Se desconoce. Tiene paralelos con una antefija procedente de Tiermes (1.TER).

Bibliografía:

CALVO, 1915, 25.

Nº Ficha: 3.CLU.

Procedencia: Clunia.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.427.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Busto de Sileno velado.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 10,8 Ancho: 11 Grueso: 3,8.

(Ímbrice) Largo: 2,5 Ancho: 10,5 Grueso: 1,5.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: Una vez desmoldada la antefija, se le ha decorado la zona lisa con una serie de trazos a buril.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (N-49).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la zona posterior bajo el ímbrice. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se conserva íntegra y quedan restos de una parte del ímbrice.

Restaurada: No. La pieza está cubierta por abundantes sales.

Descripción: Busto de Sileno velado. Rostro diminuto, enmarcado por una voluminosa barba y abundante cabellera. Los rasgos faciales apenas si están someramente esbozados, los ojos están representados con dos pequeñas incisiones, la nariz está partida y la boca ha sido marcada con una breve línea. La barba poblada se compone de mechones lisos y es más grande que la cara, llega a cubrir parte del cuello. El pelo se dispone en bucles rizados que quieren simular racimos de uvas, estos caen sobre la frente y a ambos lados de la cara. Cubre la cabeza un velo de finos pliegues. Rodea a la figura una especie de greca de trazos finos que simulan una grafía.



Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en la mitad superior de ésta. La antefija ha sido alisada por detrás, presenta una fisura en la zona inferior.

El motivo figurado no cubre toda la antefija por lo que debe tratarse de una reducción del modelo original. En la zona lisa, entre el motivo figurado y la pestaña de la teja, han sido realizadas una serie de líneas con un punzón, imitando una grafía. Ello nos recuerda a otras terracotas con inscripciones (0,2 cm de grosor).

Cronología y Paralelos: Tercer cuarto del s. I d.C.

Los paralelos más próximos los tiene dos antefijas procedentes de Tiermes y Uxama.

Bibliografía:

CALVO, 1915, 25.

Nº Ficha: 4.CLU.

Procedencia: Clunia.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.428.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina joven con rasgos negroides I.

Dimensiones:
 (Terracota) Largo: 12 Ancho: 11,8 Grueso: 4,2.
 (Ímbrice) Largo: 5 Ancho: - Grueso: -
 Posición: MI.
 Técnica de fabricación:
 Molde: Poco gastado.
 Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Rojo muy pálido (L-29).

Acabado:

Engobe: Restos en la cara posterior, bajo el ímbrice. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija está completa, sólo le falta el apéndice inferior izquierdo. Conserva parte del ímbrice.

Restaurada: No. La terracota está invadida por sales.

Descripción: Cabeza de joven con rasgos negroides. Rostro ovalado con frente abombada y arcos superciliares en resalte. Los ojos están achinados, los glóbulos oculares apenas destacan entre unos gruesos párpados. La nariz achatada tiene un perfil someramente respingón. La boca de gruesos labios se muestra sonriente. En la cara resaltan los mofletes y el mentón carnoso. El cabello pegado al cuero cabelludo se distribuye en bucles cortos muy rizados, uno de los cuales cae sobre la frente.



Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior. El molde parece haber estado fisurado a la altura de los ojos, en el párpado derecho se aprecia parte de dicha fisura. Se aprecian una serie de rebabas producidas al moldear la pieza que posteriormente no han sido retocadas.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.

El paralelo más próximo está en las antefijas procedentes de Tiermes y con 6.CLU.

Bibliografía:

CALVO, 1915, 25.

Nº Ficha: 5.CLU.

Procedencia: Clunia.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 21.429.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina imberbe con pelo largo dispuesto en dos masas III.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 11 Ancho: 11 Grueso: 3,4.

(Ímbrice) Largo: 2,1 Ancho: - Grueso: 1,7.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Rosa (L-50).

Acabado:

Engobe: Restos escasos de engobe bajo las sales que invaden la pieza por la cara anterior y posterior. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La pieza se conserva íntegra, excepto en los lados izquierdo y derecho de la parte superior de la antefija. Conserva parte del ímbrice.

Restaurada: No. La terracota presenta concreciones calcáreas.

Descripción: Cabeza masculina imberbe con pelo largo dispuesto en dos masas. Rostro ovalado con frente estrecha y arcos superciliares señalados. Los ojos son de tipo almendrado, con los glóbulos oculares en resalte y los párpados marcados. La nariz protuberante es de base ancha y la boca de labios finos se representa cerrada. El mentón grande es algo puntiagudo y los pómulos están someramente diseñados.



Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en la mitad superior de ésta. En la zona de la barbilla se observa un probable desconchón efectuado antes de la cocción de la pieza que no ha sido retocado.

Cronología y Paralelos: Se desconoce. Tiene paralelos con 1.TER. y 1.CLU.

Bibliografía:

CALVO, 1915, 25.

Nº Ficha: 6.CLU.

Procedencia: Región Cluniense.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 73/66/446.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza masculina joven con rasgos negroides I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 12,5 Ancho: 12,5 Grueso: 5.

(Ímbrice) Largo: 7,5 Ancho: 13,3 Grueso: 1,9.

Posición: MI.

Técnica de Fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, mediano y grande, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (M-50).

Acabado:

Engobe: Restos en la cara anterior y bajo el ímbrice. Color blanco carne (K-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se conserva íntegra excepto dos zonas fracturadas en ambos lados de la parte superior. Se conservan restos del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de joven con rasgos negroides. Rostro ovalado con frente abombada y arcos superciliares

en resalte. Los ojos están achinados, los glóbulos oculares apenas destacan entre unos gruesos párpados. La nariz achatada tiene un perfil someramente respingón. La boca de gruesos labios se muestra sonriente. En la cara resaltan los mofletes y el mentón carnosos. El cabello pegado al cuero cabelludo se distribuye en bucles cortos muy rizados, uno de los cuales cae sobre la frente.



Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior. La parte posterior de la terracota ha sido alisada con las manos.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.
Tiene paralelos con 8.TER. y 4.CLU.
Bibliografía:
FERNÁNDEZ AVILÉS, 1958-61, 25-27.

Nº Ficha: 7.CLU.
Procedencia: Clunia.
Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.
Nº Inv.: 3.471.
Contexto arqueológico: Desconocido.
Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de Gorgona con serpientes anudadas bajo el mentón I.

Dimensiones:
(Terracota) Largo: 12,5 Ancho: 14,5 Grueso: 3,8.
(Ímbrice) Largo: 2,3 Ancho: 14,5 Grueso: 2,5.
Posición: MI.

Técnica de fabricación:
Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con abundantes desgrasantes de tamaño grande, mediano y pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Ocre oro tostado (R-35).

Acabado:

Engobe: Restos sobre el ímbrice y bajo él. En la cara anterior se encuentra oculto bajo una capa de sales.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Muy bueno. La antefija se halla íntegra. Del ímbrice se conserva una buena parte.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de Gorgona con serpientes anudadas bajo el mentón. Rostro redondeado con estrecha frente y arcos superciliares marcados. Grandes ojos de expresión triste con párpados indicados. Nariz prominente de base ancha y boca cerrada de finos labios. La barbilla es



redonda y algo destacada hacia el frente; sobresalen los mofletes. El pelo largo está dispuesto en dos masas divididas por una raya central y compuesto de finos mechones que caen a ambos lados de la cara. Las colas de dos serpientes se anudan bajo el mentón y sus cabezas aparecen en la parte alta de la Gorgona, asomando entre el cabello.

Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior. La zona superior de éste fue alisada con los dedos. Presenta una gran fisura producida durante la cocción en el lado izquierdo que recorre toda la zona posterior de la pieza.

Cronología y Paralelos: De la primera mitad a fines del s. I d.C.

Bibliografía:

RADA y DELGADO, 1883, 289.

LAUMOURNIER, 1921, 213, nº 3.471, lám. CXXVII, nº 3.

Nº Ficha: 1.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/26/ARC 714.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 12,5 Ancho: 12 Grueso: 3,5.

(Ímbrice) Largo: 1,8 Ancho: 10,1 Grueso: 3,2-3,8.

Posición: M.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con abundantes desgrasantes de tamaño mediano y grueso, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra siena tostada (M-39).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La pieza se halla prácticamente completa, a excepción de una pequeña zona inferior que se encuentra fracturada y algunos desconchones en los lados derecho e izquierdo. Se conserva el arranque del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica barbada con *onkos* bajo I. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almendrado llevan los párpados señalados, la nariz es recta y la boca grande de labios rectos está levemente entreabierta, los pómulos son planos y la barbilla redondeada es prominente.

El *onkos* está formado por una serie de tirabuzones que caen primero sobre la frente, dejando parte de la misma al descubierto, y luego uno a cada lado de la cara. La bar-



ba está realizada con trazos lisos que no cubren por completo el mentón.

Observaciones: La antefija ha sido alisada por detrás con las manos. El ímbrice se colocó en la cara posterior de ésta en su zona media aproximadamente. Algunas burbujas detectadas en la pasta cerámica denotan que ésta no se trabajó adecuadamente antes de su moldeado. En el fragmento de ímbrice conservado observamos el vaciado de algunas hendiduras producidas por un pequeño elemento foliforme de tipo metálico, tal vez estas marcas sean los restos de la preparación de la pestaña del ímbrice, para un mejor acoplamiento de éste sobre la superficie de la antefija.

Cronología y Paralelos: s. I d.C. - 2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 15, nº 2.

Nº Ficha: 2.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27/ ARC 533.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 12,7 Ancho: 8,1 Grueso: 2,6.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 1,5-1,9.

Posición: M.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (M-70).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Regular. La antefija ha perdido gran parte de su lado derecho. Se conserva la huella del ímbrice.

Restaurada: No. Toda la pieza está invadida por hongos, especialmente en la cara posterior.

Descripción: Máscara trágica barbada con *onkos* bajo I. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almendrado apenas se aprecian, la nariz está partida y la boca grande de labios rectos se encuentra levemente entreabierta. Los pómulos son planos y la barbilla redondeada es prominente. El *onkos* está formado por una serie de tirabuzones que caen primero sobre la frente, dejando parte de la misma al descubierto, y luego uno a cada



lado de la cara, sólo se conserva el izquierdo. La barba realizada con trazos lisos no cubre por completo el mentón al que le falta toda la zona derecha.

Observaciones: Se conserva la huella dejada por el ímbrice sobre la arcilla fresca de la antefija, por lo que sabemos que éste se colocó en la mitad de la placa de aquella.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 15, nº 1.

Nº Ficha: 3.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27/ARC 193.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 9,6 Ancho: 8,5 Grueso: 2,8.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 2,6-3,8.

Posición: M.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con abundantes desgrasantes de tamaño mediano y grande, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (M-55).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conservan tres cuartas partes de la antefija que ha perdido las zonas superior y laterales. Se mantiene la huella del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara teatral barbada con *onkos* bajo I. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almendrado a penas se distinguen, la nariz es recta y la boca grande de labios rectos está levemente entreabierta, los pómulos son planos y la barbilla redondeada es prominente. El *onkos* se encuentra prácticamente perdido. La barba de la que se aprecia una parte en ambos lados está realizada con trazos lisos que cubren por completo el mentón.

Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, en el centro de ésta aproximadamente. La pieza en general no ha sido muy cuidada en su elaboración, en la barbilla se aprecia como ha saltado un desgrasante de tamaño grande lo que ha originado un profundo orificio, igual sucede en la aleta izquierda de la nariz, y en el resto de la zona inferior de la cara con otros más pequeños.



Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 16, nº 4.

Nº Ficha: 4.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27/ARC 194.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 8,5 Ancho: 8,2 Grueso: 3,3.

(Ímbrice) Largo: – Ancho: – Grueso: 2,2.

Posición: M.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (M-53).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de Conservación: Malo. Sólo se conserva la parte superior de la antefija y no completa pues le falta la zona izquierda. Quedan restos de la huella del ímbrice.

Restaurada:

No.

Descripción:

Máscara teatral barbada con *onkos* bajo I. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almendrado están muy desdibujados, la nariz es recta y los pómulos planos. El resto se ha perdido.

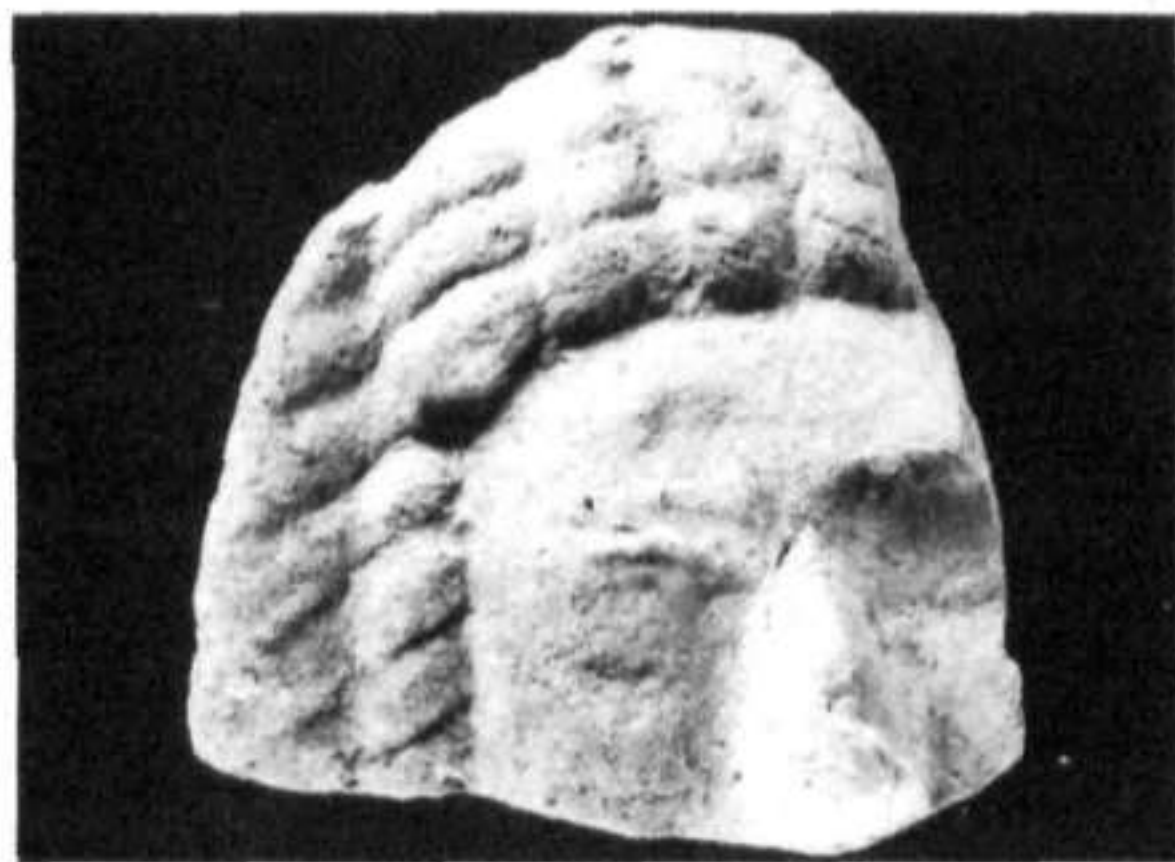
Observaciones: La antefija ha sido alisada en la zona inmediata al ímbrice mientras que los laterales, en este caso la zona superior, muestran rebabas del uso del molde. El ímbrice iría colocado en la mitad de la antefija aproximadamente, como en el resto de los casos. Suponemos que la zona en donde se insertaba el ímbrice iba reforzada con una capa gruesa de arcilla que luego se alisaría por encima y por debajo de aquel. En el interior de la pasta cerámica se observan una serie de burbujas de aire, lo que demuestra que la arcilla no fue suficientemente trabajada antes del moldeado.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 15, nº 3.



Nº Ficha: 5.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27/ARC 52.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo I.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 6,7 Ancho: 7,4 Grueso: 1,9-2,1.

(Ímbrice) Largo: – Ancho: – Grueso: 1,2.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (M-53).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Muy malo. Sólo queda un pequeño fragmento de la parte superior de la antefija. Se conserva la huella del ímbrice.

Restaurada:

No.

Descripción:

Máscara trágica barbada con *onkos* bajo I. Representa la cabeza de un hombre barbado del que sólo queda la parte superior de la peluca, formada por una serie de tirabuzones que caen sobre la frente dejando parte de la misma al descubierto, el resto se ha perdido.

Observaciones: La cara posterior de la antefija y el contorno, han sido alisados con las manos. En el interior de la pasta cerámica se aprecian una serie de burbujas de aire, lo que demuestra que la arcilla no fue suficientemente trabajada antes del moldeado.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 17, nº 8.

Nº Ficha: 6.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27/ARC 6.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo II.

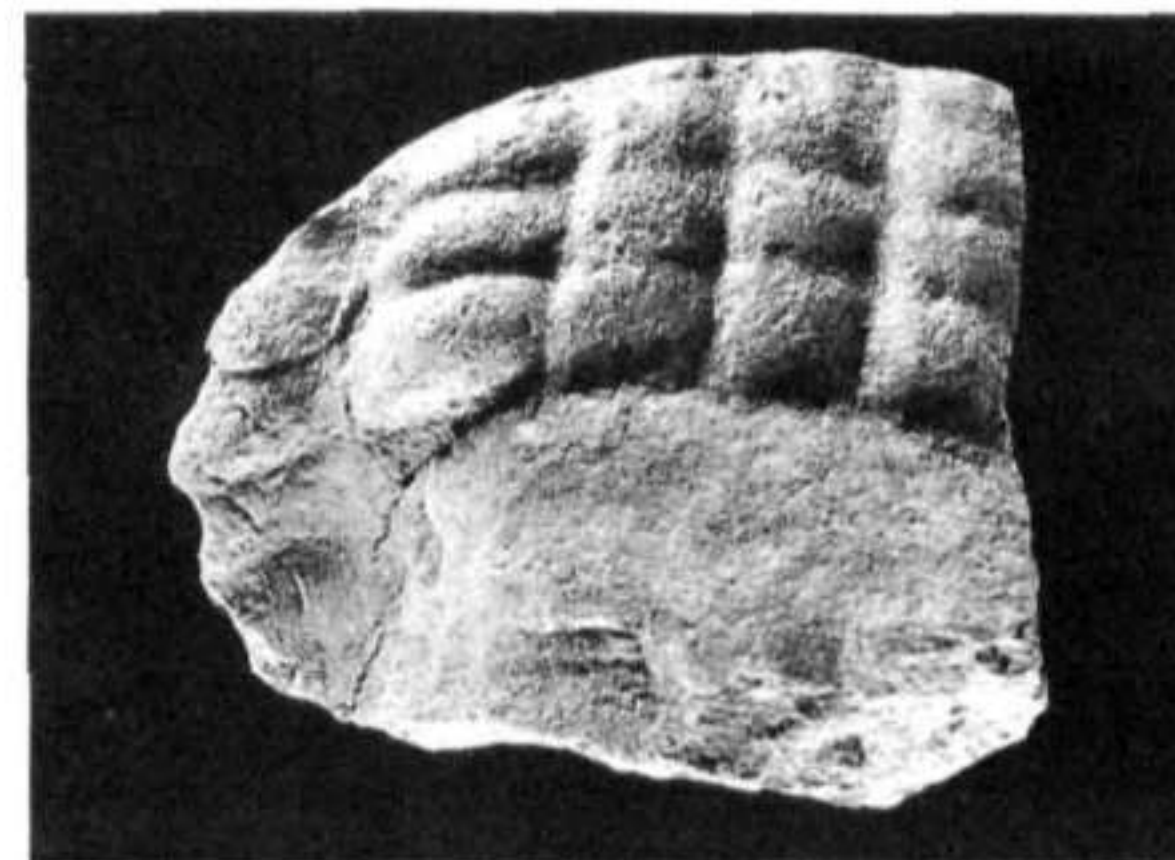
Dimensiones:

(Terracota) Largo: 12,7 Ancho: 8,7 Grueso: 2,5.

(Ímbrice) Largo: 1,8 Ancho: – Grueso: 2.

Posición: M.

Técnica de fabricación:



Molde: Gastado

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con abundantes desgrasantes de tamaño mediano y pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (M-67).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Regular. La pieza se halla completa excepto todo el lado izquierdo. Se conserva parte del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica barbada con *onkos* bajo II. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almendrado llevan los párpados señalados, la nariz es recta y la boca grande de labios rectos está levemente entreabierta, los pómulos son planos y la barbilla redondeada es prominente. El *onkos* está formado por una serie de



tirabuzones que caen sobre la frente, dejando parte de la misma al descubierto. El tipo II se diferencia del I porque la ejecución de los tirabuzones es poco natural, semejan cuerpos cilíndricos y van unidos todos ellos por dos finas líneas. El resto de la peluca se dispone en mechones lisos que caen a ambos lados de la cara.

Observaciones: La antefija lleva insertados los restos del ímbrice en la cara posterior, hacia la mitad de la misma.

La pieza está fisurada por diferentes zonas. En el interior de la pasta cerámica se observan burbujas de aire, lo que evidencia que la arcilla no fue suficientemente trabajada.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 16, nº 6.

Nº Ficha: 7.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo II.

Dimensiones:

(Terracota): Largo: 8,4 Ancho: 10,8 Grueso: 2,1.

(Ímbrice): Largo: 14,2 Ancho: 10,8 Grueso: 1,4-2,2.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano y pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (L-70).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. Se conserva toda la antefija salvo la parte alta de la misma. Quedan restos de un gran fragmento de ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara teatral barbada con *onkos* bajo II. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almendrado llevan los párpados señalados, la nariz es recta y la boca grande de labios rectos está levemente entreabierta, los pómulos son planos y la barbilla redondeada es prominente. El *onkos* está formado por una serie de



tirabuzones que caen primero sobre la frente, dejando parte de la misma al descubierto, esta zona se ha perdido. El tipo II se diferencia del I en la distinta ejecución de los tirabuzones, de los que aquí no quedan restos y por los mechones lisos que caen a ambos lados de la cara. La barba está realizada con trazos lisos que no cubren por completo el mentón.

Observaciones: El ímbrice está situado en la cara posterior de la antefija, en su mitad superior. Gracias al corte transversal que tiene el ímbrice junto a la zona de unión de la antefija, podemos apreciar con claridad cual fue el sistema usado para adherirle a dicha superficie. Parece ser que una vez preparada la cara posterior de la antefija con un alisado y más concretamente la zona específica, se unió el ímbrice para lo que se empleó primero un objeto metálico punzante, tal vez un buril, y luego se le aplicó por la cara interna, con las manos, una gruesa capa de arcilla para reforzar la sujeción en este lugar.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 16, nº 6.

Nº Ficha: 8.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27 ARC 51.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo II.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 6,5 Ancho: 9,5 Grueso: 2,1.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (M-67).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara posterior de la antefija, en la huella del ímbrice. Color blanco carne (K-92).

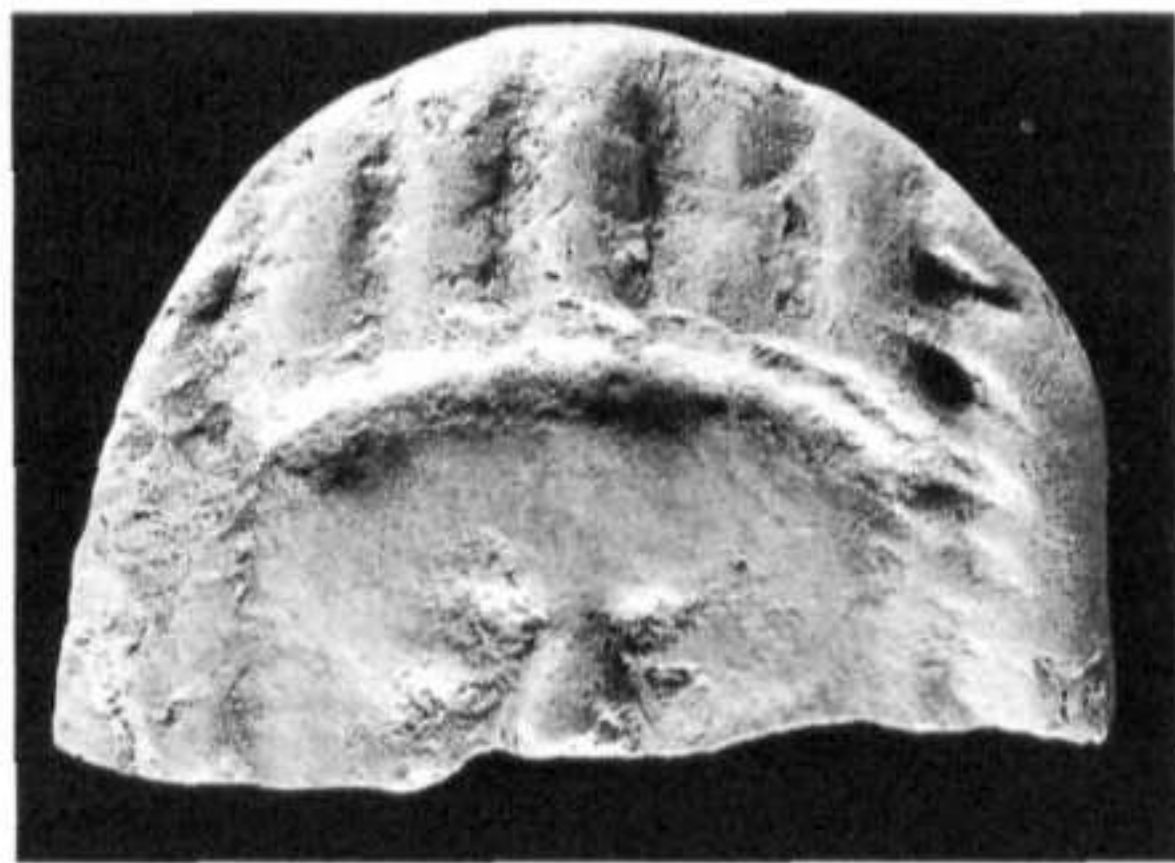
Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conserva la parte superior del *onkos*, los ojos y el inicio de la nariz. Quedan restos de la huella del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción:

Máscara trágica barbada con *onkos* bajo II. Representa la cabeza de un hombre barbado, el rostro cuadrado muestra unos arcos superciliares ligeramente marcados, los ojos de tipo almen-



drado están muy desdibujados. Se aprecia el inicio de la nariz y del resto de la cara no se conserva nada. El *onkos* está formado por una serie de tirabuzones de ejecución poco naturalista, que semejan carretes unidos entre sí por dos finas líneas en relieve.

Observaciones: En la cara posterior de la antefija se observa el lugar en el que aproximadamente iría colocado el ímbrice, quedan bien visibles los restos de una capa de arcilla que se extendería sobre éste para reforzar su unión con aquella. Curiosamente en esta zona quedan restos de engobe, lo que nos hace suponer que en ocasiones ésta lo recibiría antes de unirla con el ímbrice.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 17, nº 7c

Nº Ficha: 9.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27/ARC 195.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefijas.

Tipo: Máscara trágica masculina barbada con *onkos* bajo II.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 6,4 Ancho: 8,8 Grueso: 2,7.

(Ímbrice) Largo: 1,5 Ancho: - Grueso: 2.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano y grande, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Amarillo pálido (K-71).

Acabado:

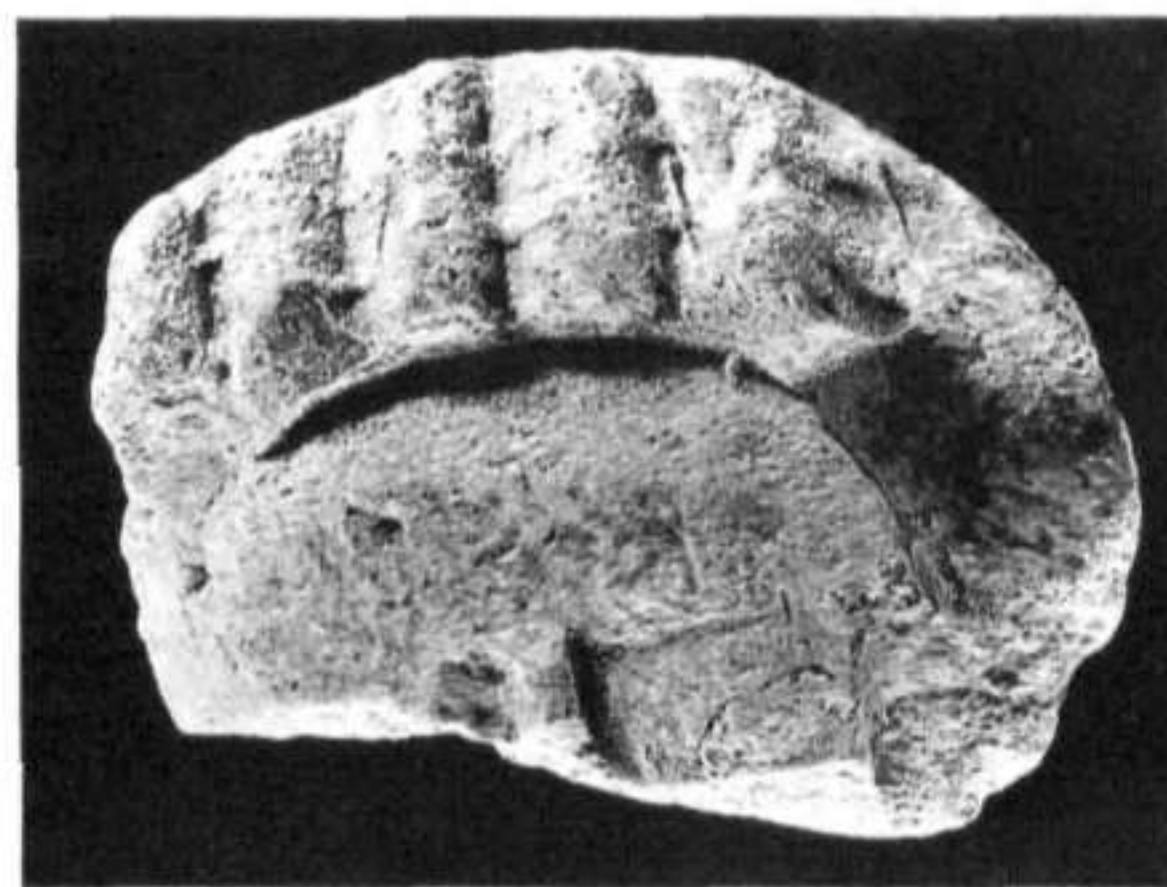
Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Muy malo. Sólo se conserva un pequeño fragmento de la parte superior del *onkos* y está fracturada a la altura de los ojos. Se conserva el arranque del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica barbada con *onkos* bajo II. Representa la cabeza de un hombre barbado fracturado a la altura de los ojos, por lo que sólo se conser-



va la zona superior del *onkos*, compuesto por una serie de tirabuzones de ejecución poco naturalista, semejantes a carretes, unidos por dos finas líneas en relieve.

Observaciones: El ímbrice parece que debería ir unido en la cara posterior de la antefija, por su mitad superior aproximadamente.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, M., 1987, p. 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 16, nº 5.

Nº Ficha: 10.ARC.

Procedencia: Arcóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 40/27 ARC 633.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Busto femenino con pendientes redondeados.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 8,8 Ancho: 6,8 Grueso: 2,2.

(Ímbrice) Largo: 2,3 Ancho: Grueso: 2.

Posición: M.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Con abundantes desgrasantes de tamaño pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Pardo muy pálido (L-70).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Malo. Sólo se conserva un fragmento de la zona inferior derecha. Quedan restos del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Busto femenino con pendientes redondeados. Sólo se conserva la zona inferior derecha en la que se observa parte de un busto femenino incompleto. Se representa el chitón con una serie de trazos lisos,



cerrado con un cuello a la caja; un pendiente de forma redondeada y una orla que rodea a la antefija realizada por medio de una serie de líneas proyectadas hacia afuera y paralelas entre sí, son los únicos elementos que se aprecian.

Observaciones: El ímbrice se ha unido a la antefija por la cara posterior de la misma, en el medio de ésta aproximadamente. Luego ha sido alisada la zona del ímbrice con las manos.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.-2ª mitad s. II d.C.

Bibliografía:

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1987, 60, lám. XXIV, nº 3.

HERNÁNDEZ y SALCEDO, 1992, 294, lám. 17, nº 9.

Nº Ficha: I.BIL.

Procedencia: Bilbilis.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 35.410.

Contexto arqueológico: Teatro.

Clase: Antefija.

Tipo: Máscara trágica barbada con *onkos* alto de tipo triangular.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 20,7 Ancho: 14,2 Grueso: 5,5.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -

Posición:

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado. En alto relieve.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño mediano y grande, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (M-47).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior, lado derecho y en la posterior.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se halla fracturada en el óvalo facial, lado izquierdo, y en la parte inferior, lado derecho. En la parte del *onkos* ha sufrido diversos desconchones. No se conservan huellas del ímbrice ni de su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica barbada con alto *onkos* o peluca. Se trata de una pieza de gran calidad, realizada con rasgos clásicos. La máscara lleva una peluca alta en la que destacan una serie de tirabuzones, dos de ellos dispuestos a lo largo de la frente y otros que caen paralelos a estos, a diferentes alturas en torno al óvalo facial. El rostro presenta una frente huesuda con los arcos superciliares tensos que muestran una expresión trágica contenida. En los ojos muy hundidos se señalan los párpados y los glóbulos oculares. La nariz es recia y algo achatada en su base. Los labios entreabiertos muestran una boca grande que asoma bajo la barba, ésta se dispone en mechones longitudinales, la zona del mentón es redondeada y pro-



minente. Los pómulos con sus diversas arrugas muestran la faz de un hombre maduro.

Observaciones: La antefija ha sido alisada por detrás pero no se conservan restos del ímbrice, lo que demuestra que tal vez dicha pieza no fuera utilizada. La arcilla empleada carece de plasticidad y se observan por todo el rostro diversos pliegues de la masa arcillosa que no se adaptó convenientemente al molde.

Cronología y Paralelos: Inicios del s. I d.C. al s. II d.C.

Bibliografía:

SENTENACH, 1917, 1 y 20.

BIBIER, 1961, 157, fig. 568.

WEBSTER, 1967, plt. VII, b.

ALBERTINI, 1911-1912, 54, fig. 204.

MARTÍN BUENO, M., 1975, 128.

Nº Ficha: I.CAST

Procedencia: Castro de Tirez (Villacañas, Toledo).

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 74/21/1.

Contexto arqueológico: Desconocido. Donada por C. Jiménez Martín de los Santos.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de tipo Gorgona II.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 13,6 Ancho: 12,3 Grueso: 2.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: 11,2 Grueso: 2,1-2,8.

Posición: MC.

Técnica de fabricación:

Molde: Muy gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Uniforme. Desgrasantes de tamaño pequeño y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra siena tostada (M-37).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se halla íntegra, sólo en el ángulo inferior derecho se aprecia una rotura. Conserva parte del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de Gorgona. Óvalo facial redondeado, frente menuda con arcos superciliares marcados. Los ojos muy desgastados se han perdido; la nariz larga y recta ha perdido todo su relieve. La boca grande muestra unos labios finos entreabiertos. El mentón está resaltado por medio de sendos trazos longitudinales que nacen en la base de la nariz y terminan en la parte final de la barbilla. Rodea a todo el rostro una serie de mechones dispuestos radialmente que están muy desgastados.

Observaciones: El ímbrice va colocado en la parte posterior de la antefija, en su mitad central. Se aprecian las rebabas de la arcilla que quedó fuera del molde y que no han sido retocadas.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía:

Inédita.



Nº Ficha: 1.PAL.
 Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.
 Nº Inv.: 14.062.
 Contexto arqueológico: Desconocido.
 Clase: Antefija.
 Tipo: Cabeza masculina de tipo helenístico.
 Dimensiones:
 (Terracota) Largo: 12,5 Ancho: 13 Grueso: 4,1.
 (Ímbrice) Largo: Ancho: Grueso:
 Posición: MI.
 Técnica de fabricación:
 Molde: muy gastado.
 Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, mediano y grande, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Tierra siena natural (N-59).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Regular. La antefija está fracturada en la zona inferior, lados izquierdo y derecho, además ha sufrido un desconchón en el rostro perdiendo parte de la nariz, la boca y el mentón. Sólo queda la huella del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza masculina de tipo helenístico.

Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior. Quedan restos de la huella del mismo. La parte posterior de la antefija fue alisada con las manos.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía:

LAUMONIER, 1921, 221, nº 1005, pl. CXXX, nº 1.



Nº Ficha: 1.SEG.

Procedencia: Segóbriga.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 73/66/447.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Máscara trágica masculina imberbe con *onkos* alto, sin cinta en la parte superior de la cabeza.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 14,5 Ancho: 14 Grueso: 6,7.

(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: 4,5.

Posición: MI.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado. En alto relieve.

Modelada: La nariz ha sido retocada ligeramente tras desmoldar la pieza.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, mediano y grande, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Rosa (L-33).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Regular. A la antefija le falta toda la parte alta y el lado derecho. Se conserva la huella del ímbrice.

Restaurada: No.

Descripción: Máscara trágica imberbe con alto *onkos* y ojos con iris señalados. Óvalo facial redondeado en el que se representa una frente plana despejada, con los arcos superciliares indicados. Los ojos muy abiertos mantienen fiel la expresión de estas máscaras, no así la boca que permanece cerrada; en éstos se han marcado fuertemente los párpados, los glóbulos oculares y la pupila o el iris pues ambas partes se representan con un único orificio. La nariz de perfil recto es grande y tiene su base ensanchada. La boca es grande de labios carnosos, la barbilla es robusta y los pómulos están ligeramente marcados. La peluca incompleta está formada por una serie de gruesos mechones bien definidos que simulan tirabuzones. El pelo se dispone en varios pisos, aquí sólo se advierten tres, uno que cae someramente por encima de la frente sin llegar a cubrirla, otro a la altura de los pabellones auriculares que quedan ocultos y el tercero llega por debajo del mentón.



Observaciones: El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior. La nariz fue retocada una vez que la antefija se sacó de su molde, al parecer fueron marcados los orificios nasales con dos breves incisiones realizadas con un buril. En líneas generales la terracota no fue excesivamente elaborada una vez desmoldada, hecho que se aprecia en el descuido general de su ejecución, por ejemplo en la sotabarba quedaban rebabas de arcilla que posteriormente no se suprimieron. Se observan también una serie de dobleces en la arcilla, producidas al introducir una masa arcillosa poco hidratada en el molde.

Cronología y Paralelos: 2ª mitad del s. I d.C.

BALIL, 1979, 10-12, nº 23, lám. VII.

Bibliografía:

PARIS, 1904, 147-152.

Nº Ficha: 1.TOL.

Procedencia: Toletum.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 3.478 (sala de Grecia, vitrina 13).

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de Sátiro con corona vegetal.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 11,8 Ancho: 12,1 Grueso: 4,9.

(Ímbrice) Largo: 3,2 Ancho: 12,2 Grueso: 1,5.

Posición: MS.

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: El contorno del rostro parece haber sido alisado, una vez desmoldada la pieza.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño grande y mediano, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Rosa (L-47).

Acabado:

Engobe: Restos en toda la pieza. Color blanco carne (K-92).

Policromía: Restos escasos en la cara anterior, en la zona del cabello, párpados y comisuras de la boca. Color Tierra siena natural clara (N-37).

Estado de conservación: Muy bueno. La pieza se conserva íntegra salvo un pequeño fragmento de la parte alta de la cabeza. Quedan restos del ímbrice.

Restaurada: Si. Ha debido dársele algún tipo de imprimación que en la cara posterior es de color grisáceo. Además se le hizo un orificio en la parte superior del ímbrice, probablemente con objeto de exhibir la pieza, hoy colmatado de silicona.

Descripción: Cabeza de Sátiro con corona vegetal. El rostro es de tipo ovalado de frente estrecha con los arcos superciliares indicados.

Los ojos con el glóbulo ocular en resalte llevan los párpados señalados, la nariz corta es de base ancha. La boca grande tiene unos labios finos con expresión tensa, mostrando una sonrisa invertida, la barbilla es recia y los pómulos en relieve están indicados. El pelo corto dispuesto en hirsutos mechones cae sobre la frente y se observan dos pronunciadas entradas de forma triangular, en esta zona. El Sátiro va tocado en la cabeza con una corona vegetal compuesta de tres rosetas, de los lados penden una serie de zarcillos rematados por hojas de hiedra.



Observaciones: El ímbrice ha sido colocado en la cara posterior de la antefija, su mitad superior. Dicha zona ha sido alisada con los dedos. Esta es una de las pocas piezas que aún conserva restos de policromía, el color conservado es el rojo, lógico por otra parte ya que éste es uno de los más fuertes y el que mejor se preserva a lo largo del tiempo. Sabemos por Vitruvio (Arch. VII, 7) que este tipo de color se obtenía del cinabrio y otras tierras rojas. El color se aplicó sobre la capa de engobe blanco.

Cronología y Paralelos: s. I d.C.
Tiene paralelos con 4.CLU.
PENSABENE y SANZI, 1983, vol. I, tipo 31-44, 92-104; vol. II, tav. XXIX-XXXVII.

Bibliografía:

LAUMONIER, 1921, 220, lám. CXVIII, nº 3.

Nº Ficha: 1.COR.

Procedencia: Cerro Muriano (Córdoba).
Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.
Nº Inv: s/n.

Contexto arqueológico: Desconocido.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza de Océano.

Dimensiones:
(Terracota) Largo: 16 Ancho: 12,8 Grueso: 4,1.
(Ímbrice) Largo: - Ancho: - Grueso: -
Posición: -

Técnica de fabricación:

Molde: Poco gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores al moldeado.

Pasta: Poco uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, mediano y alguno grande, de feldespatos, cuarzo y mica.

Color: Tierra verde tostada (P-53).

Acabado:

Engobe: Restos escasos en la cara anterior. Color gris claro (L-92).

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Regular. La antefija muestra diversas zonas de fractura en todo su contorno. No se conserva el ímbrice ni su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza de Océano de rasgos clásicos. Rostro ovalado de amplia frente, con arruga longitudinal y entrecejo fruncido. Los arcos superciliares muy marcados presentan una actitud tensa, los ojos muy expresivos parecen mantener la mirada hacia el infinito, en estos se señalan los párpados, iris y pupilas. La nariz de perfil ligeramente aguileño es grande y huesuda, la boca entreabierta muestra unos labios finos en los que destaca el inferior, ligeramente vuelto hacia arriba. Los cabellos largos se disponen en torno a la cara en mechones ondulados. El peinado alborotado muestra en la parte superior derecha una especie de raya lateral a partir de la cual se distribuye el pelo. La barba poco poblada cae en mechones largos bajo los pómulos, cubre en parte el labio superior y deja al descubierto el mentón.

Observaciones: No se conserva el ímbrice ni su huella. Al desmoldarse la terracota recibió un golpe en la punta de la nariz y en el lado izquierdo sobre el pómulo y parte del cabello, donde la arcilla aún fresca fue desplazada lateralmente dejando en esta zona una marca longitudinal.

Cronología y Paralelos: Se desconocen.

Bibliografía:
LAUMONIER, A., 1921, nº 980, p. 214, pl. CXXX, nº 2.

Nº Ficha: 1.TOR.

Procedencia: Torrejón de Ardoz (Madrid).
Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 22.225.

Contexto arqueológico: Desconocido. Donada por el Conde de Tovar. Posiblemente ingresara en el museo en 1907.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza femenina con cabello suelto recogido por una cinta.

Dimensiones:
(Terracota) Largo: 9,5 Ancho: 11 Grueso: 3,2.
(Ímbrice) Largo: 1 Ancho: 7,6 Grueso: -
Posición: MI.



Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores.

Pasta: Muy uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Ocre carne (M-45).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se halla completa. No conserva el ímbrice aunque sí su huella.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza femenina con cabello recogido por cinta. El rostro es ovalado, la frente menuda y los arcos superciliares en resalte. Dos hundimientos simulan los ojos; la nariz y la boca son pequeños. El pelo va recogido en lo alto por una cinta y se dispone en mechones finamente perfilados en torno a la cabeza que luego caen a ambos lados a la altura de las orejas.



Observaciones:

El ímbrice iría colocado en la cara posterior de la antefija, en su mitad inferior. El motivo figurado no cubre toda la placa de la antefija, por lo que podría tratarse de una reducción del motivo original. La antefija ha sido alisada por detrás con las manos. Presenta algunas fisuras en la cara anterior y posterior.

Cronología y Paralelos: Se desconoce.

Tiene paralelos con I.COM.

Bibliografía:

Inédita.

Nº Ficha: I.COM.

Procedencia: Complutum.

Museo: Arqueológico Nacional de Madrid.

Nº Inv.: 73/48/21.

Contexto arqueológico: Desconocido. Donada por C. González del Castillo.

Clase: Antefija.

Tipo: Cabeza femenina con cabello suelto recogido por una cinta.

Dimensiones:

(Terracota) Largo: 9,6 Ancho: 10,7 Grueso: 3,2.

(Ímbrice) Largo: 1 Ancho: 7,6 Grueso: -

Posición: MI.

Técnica de fabricación:

Molde: Gastado.

Modelada: No se aprecian retoques posteriores.

Pasta: Muy uniforme. Con desgrasantes de tamaño pequeño, de feldespato, cuarzo y mica.

Color: Ocre carne (M-45).

Acabado:

Engobe: No quedan restos.

Policromía: No quedan restos.

Estado de conservación: Bueno. La antefija se halla completa.

Restaurada: No.

Descripción: Cabeza femenina con cabello recogido por cinta. El rostro es ovalado, la frente menuda y los arcos superciliares en resalte. Dos hundimientos simulan los ojos; la nariz y la boca son pequeños. El pelo va recogido en lo alto por una cinta y se dispone en mechones finamente perfilados en torno a la cabeza que luego caen a ambos lados a la altura de las orejas.



Observaciones: El dorso se encuentra alisado en toda la superficie, en la cual se observa una línea muy desgastada de donde arrancarían el ímbrice.

Cronología y Paralelos: Se desconoce.

Tiene paralelos con I.TOR.

Bibliografía:

Inédita.

SUMMARY

This article is about the antefixes's collection that are held in The National Archaeological Museum of Madrid. They are fundamentally hispanic-roman pieces of the *Tarraconensis* province that were made in terracotta and provide us a valuable information about the architectural decoration in Hispania.

It update the historiography related to the subject as well as the perspective that the classical authors had about this coroplastia's field. But the principal goal of this article is to do a catalogue that light this rests so long forgotten.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTINI, E.
(1911-12): *Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 4. Barcelona.
- ANSELMINO, L.
(1977): *Terracotte architettoniche dell'Anticuarium Comunale di Roma: Antefisse*. Ed. X Repartiziare Antichità, Belle Arti e problemi della Cultura. Roma.
- ANDREN, A.
(1939-40): *Architectural terracottas from Etrusco-Italic Temples*. Acta Instituti Regni Sueciae, VI. Lund-Leipzig.
- BALIL, A.
(1979): Esculturas romanas de la Península Ibérica II. *Studia Archeologica*, 54, Madrid-Santiago de Compostela.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.
(1953): Relieve de Itálica con una representación de la "Pothnia Theron". *Archivo Español de Arqueología*, 27: 263-268.
- BREITENSTEIN, N.
(1941): *Danish National Museum of Oriental and Classical Antiquities: Catalogue of Terracottas Cypriote, Greek, Etrusco-Italian, and Roman*. Edt. Ejnar Munksgaard. Copenhagen.
- BIBIER, M.
(1961): *The history of the greek and roman theater*. Princenton University Press. Princenton.
- CALVO, I.
(1915): Excavaciones en Clunia. *Informes y Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 93, Madrid.
- CATALINA GARCÍA, J.
(1903): "Inventario de Antigüedades y objetos de Arte de la Real Academia de la Historia". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLII: 321-368.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A.
(1832): *Sumario de las Antigüedades que hay en España*. Madrid.
- COARELLI, F. y STRAZZULLA, M.
(1973): "L'area sacra di Largo Argentina". *Roma Medio Republican*, 117-131. Edit. S.P.Q.R. Roma.
- DELLA SETTA, A.
(1918): *Museo de Villa Giulia*. Roma.
- DEMANGEL, R.
(1933): *La frise ionique*. Bibliotheque des Ecoles Françaises d'Atenes et Rome. Vol. 136, París.
- DUCATI, P.
(1927): *Storia dell'arte etrusca*. 2 vol. Florencia.
- DUPRÉ, X. y REVILLA, V.
(1987): Forum Provinciae Hispaniae Citerioris. *Los Foros Romanos de las provincias Occidentales*, 25-30. Ministerio de Cultura. Madrid, 1991.
(1991): Lastras "Campana" en Tarraco (Hispania Citerior) y su territorio. *Madridier Mtteilungen*, 32: 117-141.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A.
(1958-1961): Antefixa romana de la región cluniense. *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales*, XIV: 97-118.
- FERR, S.
(1946): *Plinio il Vecchio*. Roma.
- GARCÍA MERINO, C.
(1971): "La ciudad romana de Uxama (continuación)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII: 85-119.
- GÓMEZ MORENO, M.
(1925): *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*. Ed. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid.
- HERDERJÜNGEN, H.
(1971): *Die Tarentinischen terrakotten des 6 bis 4 Jharhunderts v. Chr. im Antiken Museum Basel*. 2. Edt. Archäologischen Verlag Basel. Basel.
- HERNÁNDEZ SANAHUJA, B.
(1894): *Catálogo del Museo Arqueológico de Tarragona. Clasificación hecha en 1878 por D. Buenaventura Hernández Sanahuja continuada hasta el presente y precedido de una reseña histórica sobre su fundación, vicisitudes y acrecentamiento por D. Ángel del Arco y Molinero*. Ed. Tipografía de Adolfo Alegret. Tarragona.
- HERNÁNDEZ, M. y SALCEDO, F.
(1992): "Antefijas", en CABALLERO ZOREDA, L. (Dir): *Arcóbriga II. Las cerámicas romanas*, 293-294. Institución Fernando El Católico, Zaragoza.
- HIGGINS, R. A.
(1954): *Catalogue of Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum*. Edt. Oder of the Trustees. London.
- KÄNEL, R.
(1991): Zwei Etruskisch-italische terrakottaplattern mit vegetabilem Dekor in Gery. *Antike Kunst*, 34, vol. 2: 170-178.
- KOCH, H.
(1915): *Dachterrakotten aus Campanien mit Ausschluss von Pompei*. Berlín.
- KNOPP, R. R.
(1987): *Antefixa-Satricana: Sixth century architectural terracottas from the sanctuary of Mater Matuta at Satricum*. Vol. I. Ed. Van Gorcum. Assen/Maastricht.
- LAUMONIER, A.
(1921): *Catalogue des terrescuites du Musée Archéologique de Madrid*. Edt. Boccard. París.
- LAVIOSA, C.
(1954): Le antefisse fittile di Tarento. *Archeologia Classica*, VI: 1, 217-250.
- MAÑANES PÉREZ, T.
(1983): *Arqueología Vallisoletana II: Toro, Pisuega y Cerrato (estudios arqueológicos de la cuenca del Duero)*. Ed. Institución Cultural Simancas. Valladolid.
- MARTÍN BUENO, M.
(1875): *Bilbilis, estudio histórico-arqueológico*. Edt. Dpto. de Historia Antigua de Zaragoza, Institución Fernando El Católico y Ayuntamiento de Calatayud. Zaragoza.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R.
(1884): *Sobre las esculturas de barro cocido del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- MÜELLER, K. O.
(1839): *Festus, sect. Pomp. "De verbis significatione"*. Lipsia.
- NEGUERUELA, I. y ABELLA, L.
(1985): Tarragona: excavaciones en la C/ San Lorenzo, 1977. Los materiales y las etapas de la historia de la terraza alta de la ciudad (S. II a.C.-S. XIV d.C.). *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 21: 301-350.
- ORLANDINI, P.
(1959): Una nova antefissa silenica del gruppo di Camarina. *Archeologia Classica*, XI, 2.
- ORSI, P.
(1918): *Monumento antichi*, publicati per cura della R. A. dei Lincei, 25.
- PARIS, P.
(1903): *Essai sur l'Art et l'industrie de l'Espagne Primitive*. vol. II. París.
- PAYNE, H.
(1931): *Necrocorinthia. A study of corinthian art in the archaic period*. McGrath Publishing Company. Oxford.
- PENSABENE, P. y SANZI DI MINIO, M. R.
(1983): *Museo Nazionale Romano. Le terracotte*. 2 vol. Edt. De Luca editore. Roma.
- PÉREZ ALMOGUERA, A. y RAFEL, N.
(en prensa): Villa Romana de Torre Andren (La Bordeta, Lleida). Un establiment suburbá dels segles II-III d.C.

- PÉREZ BARRADAS, J.
(1931-32): Las villas romanas de Villaverde Bajo. *Anales de Prehistoria Madrileña*, 2-3: 99-124.
- RADA Y DELGADO, J. D.
(1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- RAMALLO ASENSIO, S. F.
(1991): Un santuario de época tardorepublicana en la Encarnación, Caravaca (Murcia). *Templos romanos en Hispania*, 39-65. Monografía de *Cuadernos de Arquitectura Romana*, 1. Ed. Universidad de Murcia y Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- SERRA VILARÓ, J.
(1930): Excavaciones en la necrópolis romano cristiana de Tarragona. *Informes y Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 116: 5-130.
(1920): *Poblado ibérico de San Miguel de Sorba*. Informes y Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, 44: 5-46.
- RHODEN VON, H.
(1880): *Die Terrakotten von Pompei*. Stuttgart.
- RHODEN, H. y WINNEFELD, H.
(1911): *Architektonische römischetorreliefs der Kaiserzeit. Die antiken terrakotte*, IV, 1-2. Stuttgart.
- RIZZO, G. E.
(1910 y 1911): Di un tempietto fittile di Nemi. *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*.
- SAAVEDRA, E.
(1861): *Descripción de la vía romana entre Uxama y Arcóbriga*. Memoria premiada en la Real Academia de la Historia. Edt. Ministerio de Obras Públicas. Madrid.
- SENTENACH, N.
(1917): Excavaciones en Bīlbilis. *Informes y Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*: 17, 21 y ss. Madrid.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, M. A.
(1989): "Cerámica común", en BELTRÁN LLORIS, M.: *Arcóbriga I (Monreal de Ariza, Zaragoza)*, 59-60. Edt. Fernando El Católico. Zaragoza.
- SCHÜRMAN, N.
(1989): Katalog der antiken terrakotten im Bedischen landmuseum Karlsruhe. *Studies in Mediterranean Archaeology*. Vol. LXXXIV.
- STRAZZULLA RUSCONI, M. J.
(1987): *Le terracotte architettoniche della Venetia romana*. Ed. L'Erma di Bretschneider. Roma.
- THIERRY, C.
(1887): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, tomo I. París, 1887.
- VAN BUREN, E. D.
(1921): *Figurative Terracotta Revetments in Etruria and Latium in the VI and V centuries B.C.* Londres.
(1926): *Greek Fictile Revetments in the Archaic Period*. London.
- WEBSTER, T. B. L.
(1969): *Monuments illustrating new comedy*. (2ª edición). Institute of Classical Studies. Bulletin Supplement, 24, London.

LAS FUENTES ANTIGUAS EN EL MENOLOGIO MEDIEVAL HISPANO: LA PERVIVENCIA LITERARIA E ICONOGRÁFICA DE LAS *ETIMOLOGÍAS* DE ISIDORO Y DEL CALENDARIO DE FILÓCALO

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela

TRAS LAS HUELLAS DEL MUNDO ANTIGUO

EL libro V de las *Etimologías* de Isidoro (ca.630) constituye el punto de partida obligado para cualquier estudio sobre el calendario medieval hispano. No hay que olvidar que el autor hispalense sería por muchos años la *auctoritas* por antonomasia. Buena prueba de ello es la repercusión que, en obras científicas posteriores, tuvo dicho libro, que compuesto de una serie de capítulos sobre la división del tiempo, contiene uno dedicado a los meses del año¹. Para su descripción, que se

puede encuadrar dentro de la más pura tradición antigua, Isidoro parte de dos tipos de fuentes claramente definidas. Por un lado, conecta con textos de carácter enciclopédico; y, por otro, con los *carmina mensium*. En ambos se empleaba ya el método etimológico que utiliza Isidoro para definir a cada mes. De hecho, el pasaje guarda grandes similitudes con el capítulo XXII de la enciclopedia romana de Censorinus, *De natali liber*, en donde encontramos análogas explicaciones acerca de los nombres de los meses². Ello no excluye, sin embargo, un conocimiento, directo o indirecto, de la tradición de los *carmina mensium*,

¹ “3. Ianuarius mensis a Iano dictus, cuius fuit a gentilibus consecratus; vel quia limes et ianua anni. Unde et bifrons idem Ianus pingitur, ut introitus anni et exitus demonstraretur. 4. Februarius nuncupatur a Februo, id est Plutone, cui eo mense sacrificabatur. Nam Ianuarius diis superis, Februarium diis Manibus Romani consecraverunt. Ergo Februius a Februo, id est Plutone, non a febre, id est aegritudine nominatus. 5. Martius appellatus propter Martem Romanae gentis auctorem, vel quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem. 6. Idem appellatur et mensis novorum, quia anni initium mensis et Martius. Idem et novum ver ab indiciis scilicet germinum, quia in eo viridantibus fructibus novis trasactorum probatur occasus. 7. Aprilis pro Venere dicitur, quasi Aphrodis; Graece enim *Aphrodite* Venus dicitur; vel quia hoc mense omnia aperiuntur in florem, quasi Aperilis. 8. Maius dictus a Maia matre Mercurii; vel a maioribus natu, qui erant principes reipublicae. Nam hunc mensem maioribus, sequentem vero minoribus Romani consecraverunt. 9. Unde et Iunius dicitur. Antea enim populis in centurias seniorum et iuniorum divisus erat. 10. Iulius vero et Augustus de honoribus hominum, Iulii et Augusti Caesarum, nuncupati sunt. Nam prius Quintilis et Sextilis vocabantur: Quintilis, quia quintus erat a Martio, quem principem anni testantur esse Romani; Sextilis similiter, quod sextus. 11. September nomen habet a numero et imbre, quia septimos est a Martio et imbres habet. Sic et October, November atque December ex numero et imbris acceperunt vocabula; quem numerum decurrentem December finit, pro eo quod denarius numerus praecedentes numeros claudit”, Isidori Hispalensis, *Etymologiarum*, V, 33 (“De mensibus”), 3-11, ed. M. C. Díaz y Díaz, J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, 1983, 544.

² “Itaque Martium mensem a Marte quidem nominatum credit, non quia Romuli fuerit pater, sed quod gens Latina bellicosa. Aprilem autem non ab Aphrodite, sed ab aperiendo, quod tunc fere cuncta gignantur et nascendi claustra aperiatur natura. Maium vero non a maioribus, sed a Maia nomen accepisse, quod eo mense tam Romae quam antea in Latio res divina Maiiae fit et Mercurio. Iunium quoque Iunius potius quam iunioribus, quod illo mense maxime Iunoni honores habentur. Quintilem, quod loco iam apud Latinos fuerit quinto, item Sextilem ac deinceps ad Decembrem a numeris appellatos. Ceterum Ianuarius et Februarium postea quidem additos, sed nominibus iam ex Latio sumptis; et Ianuarius ab Iano, cui adtributus est, nomen traxisse, Februarium a februo. Est februum quidquid expiat purgatque, et februa purgantia, item februa purgare et purum facere. Februum autem non idem usquequaque dicitur: nam aliter in aliis sacris februat, hoc est purgatur. In hoc autem mense Lupercalibus, cum Roma lustratur, salem calidum ferunt, quod februum appellant, unde dies Lupercalium proprie februat et ab eo porro mensis Februarius vocitatur. Ex his duodecim mensibus duorum tantum nomina inmutata. Nam Quintilis Iulius cognominatus est C. Caesare V et M. Antonio Coss. anno Iuliano secundo; qui autem sextilis fuerat, ex SC. Marcio Censorino C. Asinio Gallo Coss. in Augusti honorem dictus est Augustus anno Augusti vicensimo. Quae nomina etiam nunc and hanc permanent memoriam. Postea vero multi principes nomina quaedam mensum inmutaverunt suis nuncupando nominibus; quod aut ipsi postmodum mutaverunt, aut post obitum eorum illa nomina pristina suis reddita mensibus sunt”, Censorini *De natali liber*, XXII, 11, ed. O. Jahn, Hildesheim, 1965, 67-68.

en particular, de los dísticos del Calendario del 354, de las églogas de Ausonio, o del *Dira patet Iani*³.

A pesar de estas evidencias literarias, el texto *De mensibus* no deja por ello de plantear grandes interrogantes⁴. Si bien, tal y como ocurría en Censorinus, Isidoro se limita a describir los cuatro primeros meses, dedicándole al resto tan sólo una frase explicativa; en su relación, el autor parece tener presente una ilustración, lo que ha llevado a pensar en un *ekphrasis*. Esta se hace explícita en la descripción de enero, en la que el uso del término “pingitur” sugiere la inspiración en una imagen, en la que Jano Bifronte mostraría la entrada y la salida del año:

“Ianuaris mensis a Iano dictus, cuius fuit a gentilibus consecratus; vel quia limes et ianua sit anni. Unde et bifrons idem Ianus pingitur, ut introitus et exitus demonstraretur”.

Esta misma caracterización “figurada” del dios como personificación del mes de enero aparece ya en los *Mitógrafos Vaticanos*, en los versos de Nemesio y Claudiano, y en el poema “*Dira patet Iani Romanis ianua bellis*”⁵. Ello lleva a pensar en la existencia de representaciones de este tipo en la Antigüedad tardía, que el propio Isidoro tuvo que conocer. La numismática proporciona a este respecto interesantes documentos iconográficos, en los que un Jano recibe al Año nuevo mientras sostiene un círculo por el que pasan las *horae*⁶.

Sin embargo, esta inspiración visual es difícilmente extrapolable a los siguientes meses, en los que Isidoro ha preferido ceñirse a una mera explicación etimológica salpicada de alguna noticia curiosa. Así mientras que en Febrero se alude a los sacrificios a los dioses Manes, en Abril se da una nota de color al hacer referencia a la aper-

tura de las flores durante el mes de Afrodita⁷. Ello no aporta nada nuevo, ya que se trata en ambos casos de *topoi* que encontramos también en la relación de Censorinus y en otras composiciones del género. De gran importancia, por su novedad, es, sin embargo, la descripción de Marzo, en la que se hace derivar su nombre del hecho de que en este mes “las hembras se sientan atraídas por los machos –*ad marem*– con el deseo de aparearse”⁸. Su único precedente en la Antigüedad dentro de un ciclo de meses se encuentra en el Mayo de la Puerta de Marte de Reims (s. III), en donde se representa una escena de apareamiento entre caballos (Fig. 1)⁹.

La brevedad de estas explicaciones, que lamentablemente a partir de mayo se limitan a una mera anotación etimológica, impide suponer la existencia de un modelo iconográfico que pudiese haber servido de guía a Isidoro. Más bien, tal y como se desprende de los meses de Enero y Marzo, se trataría de una serie de referencias más o menos explícitas a imágenes que podrían formar parte de algún ciclo ilustrado u otro tipo de repertorio, y que sirvieron al autor para dar algún colorido a su descripción. De hecho, el conocimiento de la imaginería de los dioses paganos se constata en el capítulo de las *Etimologías*, *De diis gentium*, en el que Isidoro describe entre otros a Jano, Priapo y Saturno, siguiendo literalmente su iconografía en el arte antiguo¹⁰. Sin embargo, la importancia de la mención de temas como Jano mostrando las puertas del año en Enero y el deseo de aparearse en Marzo reside sobre todo en su enorme proyección posterior, ya que a partir de estas referencias los artistas de la Edad Media incluirán en sus calendarios las representaciones de Jano “entre puertas” (Fig. 7) o “en el umbral del templo” y del Espinario¹¹.

³ “Primus Romanas ordiris, Iane, kalendas” –*Monosticha Mensium*–; “Iane nove, primo qui das tua nomina mensi./ Iane bifrons, spectas tempore bina simul./ Post superum cultus vicino Februa mense/ dat Numa cognatis manibus inferias” –*Disticha Mensium*– Ausonii, *Eglogarum Liber*. Cf. J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art. To the End of the Twelfth Century*, Evaston-Chicago, 1938, 108.

⁴ En realidad, se trata de un texto que Isidoro elabora, sin mayores cambios, a partir del capítulo “De mensibus”, de su tratado *De natura rerum*, IV, realizado entre los años 612-615.

⁵ “Principio tibi cura canum non segnis ab annol incipiat primo, cum Ianus, temporis auctor, pandit inocciduum bis senis mensibus aevum”, Nemesi, *Cinegetica*, 103-104; “Iamque novum fastis aperit felicibus annum ore coronatus gemino”, Claudianus, XXVIII, 638. Sobre los problemas que plantea el pasaje de Isidoro dedicado a Jano-Enero véase: M. A. Castiñeiras, “Gennaio e Giano bifronte: dalle *anni januae* all’interno domestico (secoli XII-XIII)”, *Prospettiva*, 66, 1992, 53-54 y 61, nota 4. Esta correlación entre meses y dioses tan propia del calendario romano se verifica en la descripción de los seis primeros meses de Isidoro y Censorinus. Varrón (116-28 a.C.), en uno de los ejemplos más preciosos de la literatura latina, nos habla de doce imágenes doradas existentes en el Foro, que representaban a los dioses que guiaban a los agricultores a lo largo del año, Varronis *Res rusticae*, I, 1, 5-7. Cf. G. M. Hanfmann, *The Season Sarcophagi in Dumbarton Oaks*, I, Cambridge-Massachusetts, 1951, 120. La figuración de los dioses de los meses como alegoría del año es frecuente en el arte romano, pero en ningún caso Jano se incluye en este tipo de series. Cf. H. Stern, “Les calendriers romains illustrés”, en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. II Principat. Künste*, Berlín-Nueva York, 1981, 434-435; Ch. R. Long, “The Gods of the Months in Ancient Art”, *American Journal of Archeology*, 93, 1989, 589-595.

⁶ M. A. Castiñeiras, “Gennaio e Giano bifronte”, 54, fig. 3.

⁷ “4. Februarius nuncupatur a Februo, id est Plutone, cui eo mense sacrificabatur. Nam Ianuarius diis superis, Februarium diis Ma-

nibus Romani consacreverunt. Ergo Februarius a Februo, id est Plutone, non a febre, id est aegritudine nominatus. 7. Aprilis pro Venere dicitur, quasi Aphrodis; Graece enim *Aphrodite* Venus dicitur; vel quia hoc mense omnia aperiuntur in florem, quasi *Aperilis*”, Isidori, *Etymologiarum* V, 33, 4 y 7.

⁸ “5. Martius appellatus propter Martem Romanae gentis auctorem, vel quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem. 6. Idem appellatur et mensis novorum, quia anni initium mensis est Martius. Idem et novum ver ab indiciis scilicet germinum, quia in eo viridantibus fructibus novis trasactorum probatur occasus”, *Ibidem*, V, 33, 5-6.

⁹ H. Stern, “Représentations gallo-romains des mois”, 22; *Ídem*, *Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*, París, 1953, 209; *Ídem*, “Le cycle des mois de la Porte de Mars à Reims”, *Hommages à Albert Grenier. III. Latomus*. LVIII 1962, 1441; *Ídem*, “Les calendriers romains illustrés”, 450-451, láms. XXII-XXIII.

¹⁰ Isidori, *Etymologiarum*, XI, 24, 32, 37. Cf. Rabani Mauri *De universo*, VI, P.L., 111, col. 428-429.

¹¹ Para la interpretación de la figura de Marzo-Espinario, tan característica de los calendarios italianos, a la luz del pasaje isidoriano, véase: E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1981, 142-143, nota 99; S. Moralejo, “Marcolfo, el Espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego”, en *I Reunión Gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, 1981, 331-355, espec. 341-342, nota 23; *Ídem*, “The Wise King Solomon and Marculph the Fool. On the Meaning and Function of Profane Subjects in Church Art”, conferencia leída en el *4th International Congress of Medieval Studies*, May 4-7, 1989, Western Michigan University; F. J. Pérez Carrasco, “Una particularidad iconográfica en un menologio románico español. La figuración priápica del mes de febrero en el calendario de Beleña del Sorge (Gaudalajara)”, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I, Mérida, 1992, 103-107, espec. 105.



Fig. 1. Arco de Marte en Reims, bóveda central

Hipotética y aventurada es la conclusión a la que había llegado F. Saxl acerca de la posible existencia de una *édition de luxe* del texto de la *Etimologías*, cuyo modelo sería alguna enciclopedia romana ilustrada¹². Si bien es cierto el conocimiento por parte de Isidoro de esta tradición enciclopédica —que no excluye la posibilidad de una ilustración—, resulta demasiado arriesgado admitir la existencia de una tradición iluminada del texto de las *Etimologías*. Esta idea de un supuesto prototipo isidoriano acompañado con imágenes que explicaría las ilustraciones antiquizantes del manuscrito de Rabano Mauro de Monte-

cassino del año 1023, textualmente dependiente de la enciclopedia hispana, ha sido rebatida por D. Le Berrurier y M. Reuter, quienes ante la casi total ausencia de una tradición figurativa de las *Etimologías*, llegan a la conclusión de que las fuentes artísticas del código de Montecassino habría que buscarlas más bien en la miniatura carolingia, negando cualquier tipo de precedente peninsular¹³.

¹² La idea de la transmisión de modelos a través de la tradición enciclopédica fue enunciada por A. Goldschmidt, "Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1923-1924, 215-226; y posteriormente desarrollada por E. Panofsky y F. Saxl, "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1932-1933, 248. En un estudio monográfico F. Saxl defiende la existencia de una *édition de luxe* de las *Etimologías*, realizada por Braulio tras la muerte de Isidoro, que explicaría las pervivencias iconográficas y estilísticas antiquizantes del manuscrito de Rabano Mauro de Montecassino (1023) y del *Liber Floridus* (1120-1136) ("Illustrated Mediaeval Encyclopaedias. The Classical Heritage", *Lectures*, I, Londres, 1957, 228-241). Sobre el mismo tema ha vuelto H. Swarzenski, "Comments on the figural Illustrations", en *Liber Floridus Colloquium*, Gante, 1973, 21-30.

¹³ D. Le Berrurier, "Un fragment inédit d'une copie du XIVème siècle de l'Encyclopédie de Raban Maur", *Cahiers Archéologiques*, XXII, 1972, 47-54, espec. 52-54; M. Reuter, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino "Liber Rabani de originibus rerum"*, Munich, 1984, 22-24 y 48.



Fig. 7. Enero, León, Panteón Real de San Isidoro, intradós de arco

En realidad, tal y como ha señalado J. Fontaine, el autor hispalense nunca tuvo un acceso directo a estas enciclopedias romanas, cuyo contenido conoció sólo a través del uso de *compendia* escolares¹⁴. Ello no le impediría, sin embargo, el empleo de textos acompañados de imágenes para la elaboración de sus libros. Así, se sabe que para la composición de los capítulos dedicados a la astronomía, Isidoro manejó probablemente un *Aratus* hispano-latino ilustrado¹⁵. Algo similar pudo también ocurrir en la realización de los pasajes dedicados a los meses, estaciones y dioses paganos.

Al margen de estas hipótesis está la excepcional y precoz fortuna de las *Etimologías* en la tradición enciclopédica altomedieval. A menos de un siglo de su composición, Beda el Venerable incluye, en el tratado *De temporum ratione*, el capítulo *De mensibus romanorum*, de clara filiación isidoriana¹⁶. A la tradición enciclopédica romana y al repertorio temático de los *carmina mensium*¹⁷, Beda añadió la disciplina, específicamente medieval, del cómputo¹⁸. En cuanto manifestación del orden divino del universo, el calendario vino a ser objeto primordial de estudio en los medios eclesiásticos. Los manuales de cómputo eran imprescindibles para establecer la fecha de la Pascua, y a partir de ella, la de las restantes festividades litúrgicas móviles. Diversos acontecimientos astronómicos y fenómenos atmosféricos encontraron también un lugar en estos tratados.

La denominación de los meses no cambió. El cristianismo adoptó los nombres paganos y los explicaba a través de su etimología. La memoria de los dioses de la Antigüedad sobrevivió así en los primeros siglos de la Edad Media. Prueba de ello es un texto falsamente atribuido a Beda, *De divisionibus temporum*, en donde se recoge una interesan-

te descripción del año en la que cada mes se explica como ídolo y cosa, *sub idolo et re*. El ídolo hace referencia a la tradición evemerista que veía en los dioses paganos simples personajes históricos a los que la locura de los hombres habría convertidos en dioses. Entre ellos figuraban Jano, Februo, Marte, Afrodita, Maya y Juno. En cuanto al mes como "cosa", se lo entendía en su explicación etimológica, a partir de los textos de Isidoro y Beda¹⁹.

La huella de la herencia isidoriana fue por tanto decisiva en la configuración del tema de los meses en sus aspectos literario e iconográfico. El uso del formato circular en algunas de las series parece tener también una deuda con esta tradición, así los ejemplares tempranos del tratado *De rerum natura* se acompañan normalmente de las famosas *rotae*, que le valieron la denominación de *Liber Rotarum*. Se trata de seis diagramas en forma de círculo dedicados a los vientos, a los planetas, a los elementos, al año, a las estaciones, y a los meses, cuyo origen está en ilustraciones de tipo astronómico del arte antiguo, que Isidoro conocería a través de manuales escolares²⁰. En su centro se suele figurar un busto, identificable en el caso de la *rota mensium* con la personificación de *annus*²¹. Estilísticamente estas figuras participan de los caracteres de las artes del período visigodo y plantean así la existencia de una producción miniada en la España del siglo VII. Debido a su gran difusión, en los manuscritos carolingios y otonianos encontramos numerosos ejemplos de estas *rotae* acompañando a los textos de cómputo²². Tal es el caso del manuscrito vaticano del *Martirologio de Wandalbert*, realizado en la segunda mitad del siglo X en el monasterio de Reichenau, y del *Calendario de Saint-Mesmin-de-Micy* (Orleans), iluminado hacia el año 1000 (Fig. 2)²³.

¹⁴ J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, II, París, 1959, 748-750.

¹⁵ Ibidem, 377-378.

¹⁶ Bedae Venerabilis *De Temporum ratione*, XII, ed. Ch. W. Jones, Cambridge-Massachusetts, 1943, 206-209.

¹⁷ En el texto, el Venerable Beda aplica el habitual sistema de explicación etimológica para cada mes. Su única variante está en la descripción de febrero, en donde el autor da una *reinterpretatio christiana* a la fiesta de purificación de los antiguos romanos: "Sed hanc lustrandi consuetudinem bene mutavit christiana religio, cum in mense eodem die sanctae Mariae plebs universa cum sacerdotibus ac ministris hymnis modula devotis per ecclesias perque congrua urbis loca procedit, datasque a pontifice cuncti cereas in manibus gestant ardentes. Et augesciente bona consuetudine, id ipsum in caeteris quoque eiusdem beatae matris et perpetuae virginis festivitibus agere didicit, non utique in lustrationem terrestri imperii quinquennem, de in perennem regni caelesti memoriam; quando, iuxta parabolam virginum prudentium, omnes electi lucentibus bonorum actuum lampadibus obviam sponso ac regi suo veniente, mox cum eo ad nuptias supernae civitatis intrabunt", Bedae *De Temporum ratione*, XII, ed. cit., 207-208. Se trata de una cristianización de las *Lupercalia* paganas del 15 de febrero, que desde el año 494 se celebran como la fiesta de la Purificación de la Virgen María o Candelaria, H. H. Scullard, *Festivals and ceremonies of the Roman Republic*, Londres, 1981, 76-77. Cf. D. D. de Bruyne, "L'origine des processions de la Chandeleur et des Rogations à propos d'un sermon inédit", *Revue Bénédictine*, XXXIV, 1922, 18-23.

¹⁸ M. Panadero ha señalado la importancia de la tradición manuscrita de tipo computístico en el desarrollo de la iconografía de los meses en la Alta Edad Media (*The Labors of the Months and the Signs of Zodiac in Twelfth-Century French Facades*, Univ. de Michigan, 1984, 181-205).

¹⁹ Pseudobedae *De divisionibus temporum*, XV-XXVI, P.L., 90, col. 659-662. Sobre el evemerismo y su fortuna medieval véase J.

Seznec, *The Survival of the Pagans Gods. The Mythological Tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*, Nueva York, 1953, 4-6 y 13.

²⁰ Isidori Hispalensis, *De natura rerum*, ed. J. Fontaine, Burdeos, 1960, 15-17. Según B. Teyssèdre, el cometido de estos diagramas era el de "éclairer le texte par des schémas, et en partie au moins leurs structures, durent être inspirées à Isidore par les auteurs qu'il compilait. Lui-même désigne deux sources principales: Ambroise, dans les livres qu'il écrivit sur la Création du monde, c'est-à-dire dans l'Hexaéméron; et les Egyptiens, c'est-à-dire, l'astronomie alexandrine, la tradition de Claude Ptolomée", ("Un exemple de survie de la figure humaine dans les manuscrits précarolingiens: Les illustrations du De Natura Rerum d'Isidore", *Gazette des Beaux-Arts*, LVI, 1960, 20. Sobre el origen y significado de estas *rotae* véase: E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton, 1986, 17-19.

²¹ *De natura rerum*, ed. cit., 190 bis, fig. 1. La figura sirve de ilustración al pasaje correspondiente a los meses del libro IV, 7.

²² Para una amplia relación de los manuscritos peninsulares y ultrapieninsulares de los siglos VII al IX conservados en la actualidad véase: Ibidem, 24-27. La obra se copiaría tempranamente en Fleury (Paris, *Bibliothèque Nationale*, ms. lat 6400G), a finales del siglo VII, y en Saint-Denis (Karlsruhe, *Badische Landesbibliothek*, ms. 339,1 y París, *Bibliothèque Nationale*, ms. lat 6413), a mediados del siglo VIII, B. Teyssèdre, *op. cit.*, 33. Otros ejemplos de ilustración con *rotae* isidorianas en manuscritos de la abadía de Fleury en H. Bober, "An Illustrated Medieval School-Book of Bede's *De natura rerum*", *The Journal of the Walters Art Gallery*, XIX-XX, 1956-1957, 71-73.

²³ *Vat. Reg. Lat. 438, 33r y 34r; Vat. Reg. Lat. 1263, fol. 75r, 75v, 76r, 78r, 79r, 80r*. Sobre el origen del *Martirologio de Wandalbert* del Vaticano véase: M. Reuter, *op. cit.*, 154; P. E. Schramm y F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. I. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl der Grossen bis Friedrich II. 768-1250*, Munich, 1981, 127-128.

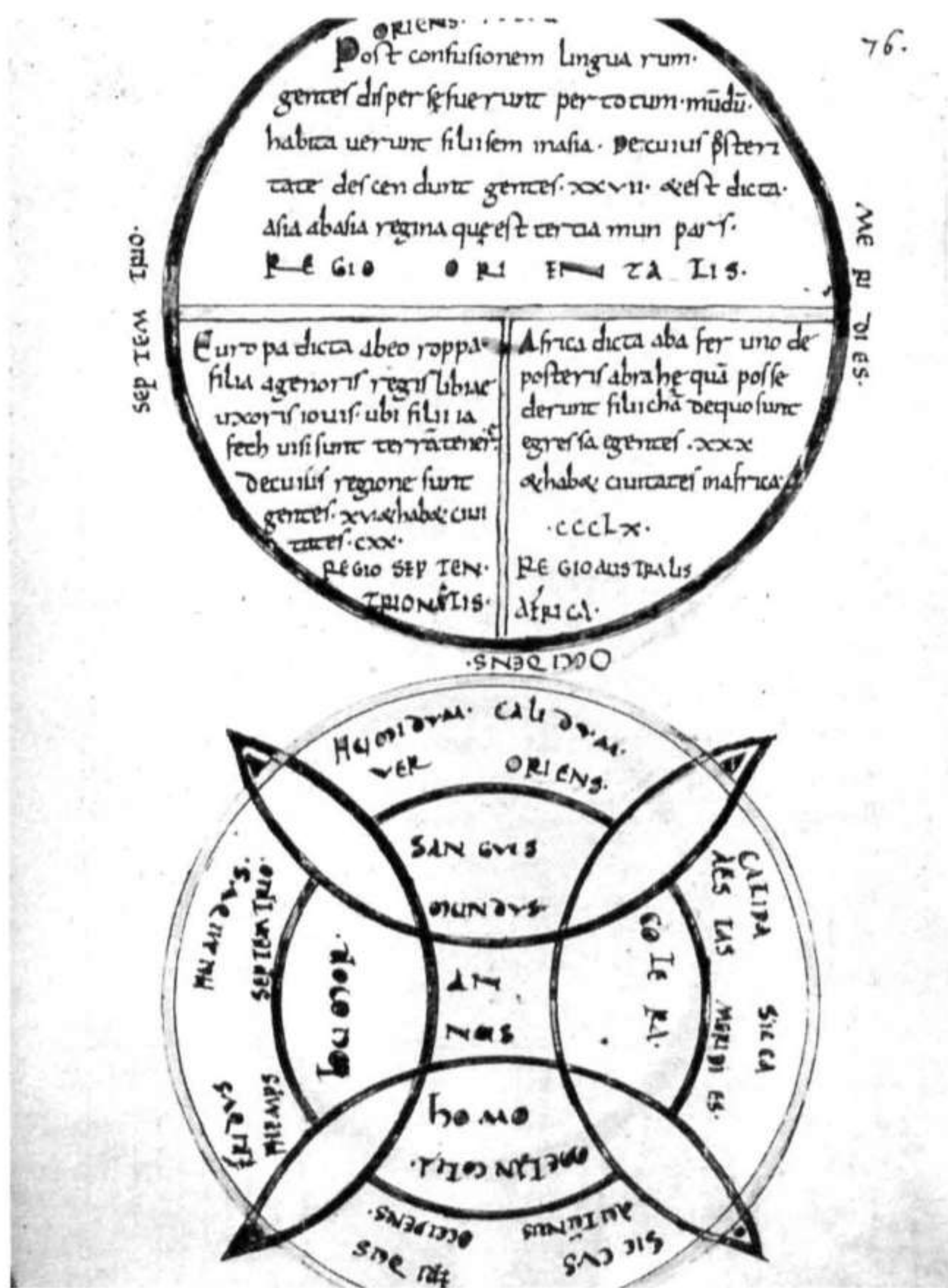


Fig. 2. Calendario de Saint-Mesmin-de-Micy, *Vat. Reg. Lat. 1263 fol. 76r* (Foto: Biblioteca Vaticana)

Lamentablemente, al contrario de lo que ocurre más allá de los Pirineos, la miniatura peninsular de la alta Edad Media no nos ha dejado ninguna ilustración de una serie de meses y estaciones. A ello contribuyó, sin duda, la casi total ausencia de una tradición figurativa astronómica y el escaso impacto que la imaginería antigua tuvo en nuestros *scriptoria*. El repertorio agrícola parece sólo tener cabida en la miniatura de los *Beatos*, en donde, siguiendo el texto de *Apocalipsis*, XIV, 14-20, se suele ilustrar el pasaje del gran lagar de la cólera de Dios acompañado de escenas activas de segadores y vendimiadores. Así se representa en el Beato del *ms. Vitr. 14-1 fol 127v* de la Biblioteca Nacional de Madrid, realizado entre los años

920-950, cuyo texto y tipo de ilustración responden fielmente, según J. Williams, al formato del comentario primitivo²⁴. Se trataría así, con toda probabilidad, de una representación derivada del prototipo norteafricano del siglo V, el *Apocalipsis* de Ticonio, que nos pondría en contacto con un repertorio antiguo.

La importancia de las escenas de siega y vendimia de los *Beatos* reside principalmente en su carácter plenamente activo, acorde con el tipo de figuración agrícola medieval. Sin embargo, éstas no tuvieron el eco que cabría esperar, pudiéndose afirmar que esta imaginería no contribuyó prácticamente en nada a la génesis del calendario hispano.

Tampoco tuvo mayor repercusión la imaginería estacional de la Hispania antigua, a pesar de que en ella se pueden encontrar precedentes del tipo de figuración activa que caracterizará luego a las series medievales. Sorprendente es el caso de un mosaico pavimental encontrado en la Bodega de la Compañía en Córdoba, en el que se nos muestra un panel con las cuatro estaciones. De ellas destacan por su especial interés las personificaciones del Verano y del Otoño, en las que se representan a dos figuras masculinas de cuerpo entero, en medio de un paisaje, llevando sus atributos de trabajo: sendas hoces, y un haz de espigas y un racimo de uvas respectivamente (Fig. 3)²⁵.

De igual interés es el mosaico descubierto en una villa de Hellín (Albacete), fechado en la primera mitad del siglo III, y que actualmente forma parte de la colección del Museo Arqueológico de Madrid²⁶. Se trata de una serie formada por cuadros estacionales y meses, en la que estos últimos se representan bajo la particular fórmula del dios acompañado del signo zodiacal correspondiente. Aunque desconocemos las vías, su imaginería influyó en la iconografía del calendario medieval, concretamente, en la del *Martirologio de Wandalbert* (Biblioteca Vaticana, *ms. Reg. lat. 438*). Así el genio alado que sostiene con su brazo izquierdo a dos gemelos en la representación de mayo en Hellín (Fig. 4), tiene su equivalente en el personaje con el torso descubierto de la miniatura de junio del *fol. 13r* del martirologio, que lleva una bandeja con los bustos del signo de Géminis (Fig. 5)²⁷.

Sin embargo, la situación de éstos y otros muchos ejemplos en la zona musulmana fue la causa, si exceptuamos Cataluña, de la falta de un impacto directo de esta imaginería en la génesis de nuestro calendario. Hubo, no obstante, a pesar de su aniconismo, huellas de esta influencia en el arte hispano-musulmán, en donde es posible individualizar algún ejemplo de copia o préstamo del repertorio estacional de la Antigüedad. Tal es el caso de la Pila de Játiva, pieza de la primera mitad del siglo XI procedente

²⁴ J. Williams, "Las pinturas del Comentario", en *Los Beatos. Catálogo*, Madrid, 1986, 72. Cf. *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruselas, 1964, 3-4; P. K. Klein, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der Spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, I, Hildesheim-Nueva York, 1976, 64-65 y 131-138. Para una catalogación de estas escenas y sus correspondencias véase *Ibidem*, II, 374-380.

²⁵ En cuanto a la fecha de su realización se manejan fechas muy dispares. Mientras que G. M. Hanfmann (*op. cit.*, II, 169, n° 364) lo cree del siglo VII, J. M. Blázquez defiende una datación más temprana, hacia la segunda mitad del siglo IV (*Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, n° 19, Madrid, 1981, 36, lám. 22 y 84).

²⁶ A. Fernández de Avilés, "Mosaico romano procedente de Hellín", *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, 1940-1945*, 110; H. Stern, "Mosaïque de Hellín (Albacete)", *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, 54, 1965, 39-59; *Idem*, "Les calendriers romains illustrés", 442; M. C. Sogorb Álvarez, "Los mosaicos de la villa romana de Hellín", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, V, 1-2, 21-52.

²⁷ H. Stern había llamado la atención sobre esta representación de Hellín poniéndola en relación con la iconografía de la constelación del auriga de los manuscritos medievales, H. Stern, "Mosaïque de Hellín", 53; M. C. Sogorb, *op. cit.*, 32.

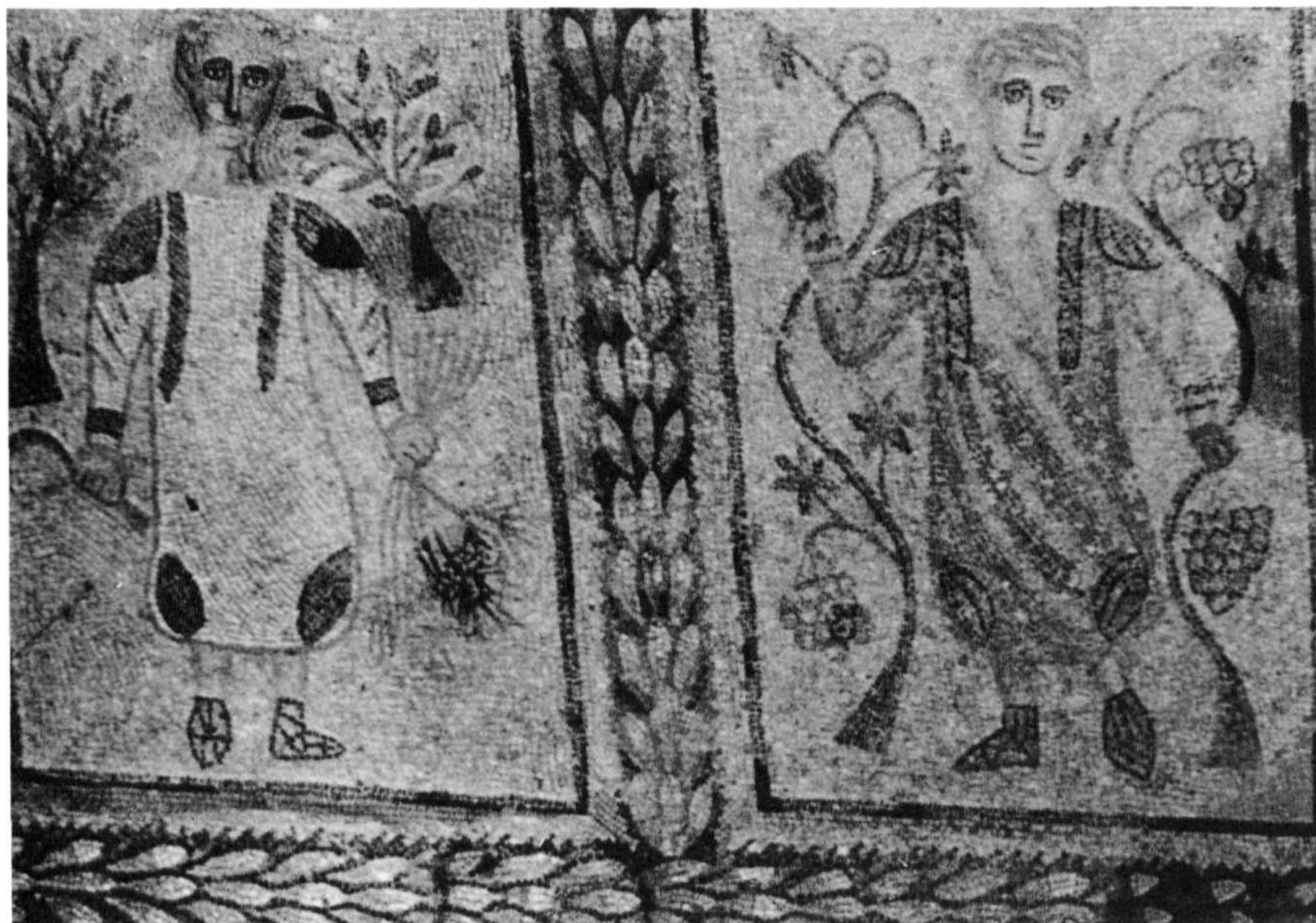


Fig. 3. El Verano y el Otoño. Bodega de la compañía, mosaico. Museo Arqueológico de Córdoba

del jardín de un palacio o villa de un terrateniente taifa de la ciudad²⁸, cuya banda decorativa incluye una especie de procesión de portadores de ofrendas con diversos dones —cabritos, patos, cervatillo y cesto de frutas²⁹— que parecen tomados de la imaginería de un sarcófago tardorromano (Fig. 6)³⁰. Lo mismo se puede decir del medallón con la figura de una mujer desnuda amamantando al niño, que remite a iconografía de *Tellus*, o de las escenas campestres

en las que los personajes comen frutos y beben mientras disfrutan de la música. Semejante despliegue iconográfico parece casi una versión tardía del mosaico norteafricano de *Dominus Iulius*, en el que los ociosos terratenientes son agasajados por sus sirvientes con frutos estacionales³¹.

Dejando a un lado estos posibles préstamos iconográficos, se puede afirmar que, tal y como hemos podido comprobar, la verdadera contribución de la Península al calen-

fruta otoñal. Por último, la cuarta figura es un simple pastor que conduce a un cabritillo. Cf. C. Sala Benimeli, *op. cit.*, 117. En los ciclos bizantinos el tema del pastor llevando a hombros un reño de su rebaño será característico del mes de Abril, J. Strzygowski, "Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI, 1988, 23-46.

²⁸ A. Kingsley Porter, *La escultura románica en España*, I, Barcelona, 1928, 53, láms. 18-19; C. Sarthou Carreres, *El Museo Municipal de Játiva*, Valencia, 1987, 8-10 (1ª ed. 1947); M. Gómez Moreno, "El arte árabe español hasta los Almohades. Arte mozárabe", *Ars Hispaniae*, Madrid, 1951, 274-278; J. E. Martínez Ferrando, "Baixa edat mitjana", en *Història dels catalans*, Barcelona, 1971, 1071 y 1074-1078; B. Pavón Maldonado, "Miscelánea de arte hispano-musulmán", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 1979, 191-202; C. Sala Benimeli, "Descripció i hipòtesi al voltant de la pica hispano-oriental del Museo de Xátiva", *Papers de la Costera*, 3-4, 1986, 111-122; J. Dodds, "Pila de Játiva", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, 261-263. Agradezco al Sr. Mariano González Baldoví, director del Museo de l'Almodí (Játiva), la información proporcionada acerca de esta pieza.

²⁹ Se trata de una serie de cinco figuras producto de la contaminación y del intercambio de atributos entre el tema del *moscóforo* y los genios de las estaciones. El primer y el tercer personaje se representan bajo el aspecto de un *moscóforo* con el torso desnudo. El tema se repite en la quinta figura, a la que se le ha añadido el motivo invernal de un par de patos. Estos son también el atributo del segundo personaje, que aparece totalmente vestido y porta un cesto de

³⁰ El evidente paralelo con los sarcófagos antiguos hizo que J. Villanueva lo creyese un "sepulcro de gentiles", *Viage literario por las iglesias de España*, I, Madrid, 1803, 6. B. Pavón (*op. cit.*, 194-195) ha subrayado su parentesco con los sarcófagos tardorromanos y paleocristianos, sobre todo por el recurso a las *imagines clipeatae*, resultado de una común tradición mediterránea. J. Yarza, volviendo sobre la misma idea, llama la atención sobre la supuesta personificación de *Tellus* y las figuras de los *moscóforos*, (*Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1985, 135-136).

³¹ Cf. K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, 119-120; T. Precheur-Canonge, *La vie rurale en Afrique Romaine d'après les mosaïques*, Túnez, 41. Según J. Dodds (*op. cit.*, 263), los productos llevados por los portadores de ofrendas y la personificación de la Tierra son símbolos del poder y de la autoridad del terrateniente, cuyos precedentes han de buscarse en el arte tardorromano.



Fig. 4. Mayo. Mosaico de Hellín. Museo Arqueológico Nacional (Foto: MAN)

dario medieval estuvo en la tradición literaria. Así la obra de Isidoro mantuvo su vigencia a lo largo del siglo X, tanto en los reinos occidentales como orientales³². Notable fue también la difusión que alcanzó, bien en *excerpta*, bien en copias completas, los tratados de Beda sobre el tiempo. Ripoll fue en este sentido un centro privilegiado, ya que al menos tres códices de estas obras se copiaron allí entre los siglos X y XII³³.

Estos escritos científicos de Beda se conocían también en La Rioja, a comienzos del siglo X. A base de fragmentos y recortes de sus obras, *De natura rerum* y *De temporum ra-*



Fig. 5. Junio. Martirologio de Wandalbert, *Vat. Reg. Lat. 438 fol. 13r*

³² M. C. Díaz y Díaz, "Isidoro en la Edad Media hispana", *De Isidoro al siglo XI*, Barcelona, 1976, 175-189; Idem, "Introducción general", *Las Etimologías*, Madrid, I, 1982-1983, 200-211; Idem, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, 205-206, 222-223, 385-387.

³³ Se trata al menos de tres *Bede De Temporibus*. El primero aparece en el catálogo de la biblioteca en tiempos de Oliva (1046); el segundo es el conservado en el compendio de astronomía *Reg. Lat. 123*

tione, se compuso el tratado *De celo vel quinque circulis eius atque subterraneo meatu*, copiado en San Millán de la Cogolla como apéndice a las *Etimologías* de Isidoro (*Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cód. 25*), y que encontramos pocos años después, en 954, por duplicado, en un ejemplar de la misma enciclopedia isidoriana realizada por el *scriptorium* de Cardeña (*Madrid Bibl. Acad. Hist., cod. 76*)³⁴. El texto, que según M. Díaz y Díaz tendría su modelo en un manuscrito carolingio, fue copiado también, como apéndice de las *Etimologías*, para la reina Sancha y su

(1056), el cual contiene además *excerpta* del capítulo V de las *Etimologías*; y el tercero se encuentra en el *ms.19* de la Biblioteca Nacional de Madrid.

³⁴ M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, 1979, 117-121; Idem, *Códices visigóticos*, 321-322 y 413; Idem, "Textos altomedievales extrahispanos en la Península", *Actas del Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Santiago, 1988, 256.



Fig. 6. Játiva. Pila árabe. Museo de l'Almodí

hijo Sancho en 1047 en territorio leonés³⁵. Dicha obra, *De celo vel quinque circulus eius*³⁶, además de contener un capítulo relativo al origen mitológico de los signos zodiacales, compuesto a base de *excerpta* de Isidoro, Beda y del anónimo de Auxerre, incluía también los versos astronómicos de Ausonio³⁷. Con ello se muestra el temprano interés de la biblioteca real en temas de tipo astrológico, que tan sólo unas décadas más tarde serán llevados al formato monumental en el Panteón y en la Puerta del Cordero de la colegiata de San Isidoro³⁸.

Será precisamente en el ambiente neoisidoriano de León, una vez realizada la traslación de sus reliquias y la dedicación al santo hispalense de la renovada iglesia de San Juan, en 1063, cuando esta tradición traspase su ámbito meramente literario y contribuya a formar una imagen iconográfica. Así en este peculiar contexto ha de entenderse el Enero pintado del calendario del Panteón Real de San Isidoro —de inicios del siglo XII—, figurado como un Jano Bifronte “entre puertas” (Fig. 7), que inaugura un tipo de representación en total concordancia con

la imagen descrita por Isidoro en las *Etimologías*. No se debe olvidar que, tal y como muestra el mencionado códice de las *Etimologías* de 1047, el texto se conocía en León. Los artistas podrían haberse inspirado así en la descripción isidoriana para componer su imagen. Esta base textual no excluye, sin embargo, la posibilidad de que el taller del Panteón haya manejado un modelo iconográfico antiguo que explicaría el *contrapposto* de la figura, así como toda la serie de rasgos antiquizantes de la representación³⁹.

De origen hispano es también el *Tractatus de aetatibus* conservado en el *ms. Vat. Lat. 4775*, del que se ignora su procedencia exacta. Se trata de un códice del siglo XIII que parece copia de otro del siglo XII⁴⁰. El texto está escrito en un latín lleno de erratas, y resulta ser un compendio sobre problemas de cómputo. Serviría sin duda de manual de estudio en la escuela monacal o catedralicia como parte de las ciencias del *quadrivium*. En él se incluyen las tablas de Dionisio el Exiguo, junto a textos tomados de los *Saturnalia* y de *De temporum ratione*.

³⁵ *El Escorial, Biblioteca del monasterio, &I.3* (año 1047) y *R.III.9* (copia del siglo XII), *Ibidem*, 256-257.

³⁶ *El Escorial, Biblioteca del monasterio, &I.3* fols. 233v-237v., P. Guillermo Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, II, Madrid, 1911, 331-336. El códice es obra de dos copistas diferentes: Veremudus, que pone su nombre en la jamba izquierda de la arquería fol. 24r, y es responsable de los fols. 8-143, y Dominicus, cuyo nombre aparece en el fol. 242, y que realiza del fol.144 al final, M. Díaz y Díaz, *De Isidoro al siglo XI*, 180-184; Idem, *Libros y librerías*, 121; ídem, *Códices visigóticos*, 381-283; Idem, “Textos altomedievales extrahispanos en la Península”, 256. Probablemente a partir del manuscrito leonés se realizó la copia del *Escorial, R.III.9, Ibidem*, 256; P. Guillermo Antolín, *op. cit.*, III, 500-502.

³⁷ Se trata del capítulo IV, *De signifero*, fols. 235r-236r, y V, *De signis mensium XII secundum nos*, fol. 236r. El primero está formado a partir de los textos de Isidoro, *De nominibus stellarum* (*Etimologías*, III, 71, 23-32), y de Beda (*De rerum natura*, XVI-XVII), así como de los comentarios escolares a éste realizados por el anónimo

de Auxerre (*P.L.*, 90, col. 231-234 y 361). El capítulo V está tomado en cambio del tratado de Beda *De temporum ratione*, XVI.

³⁸ Las fuentes literarias e iconográficas del zodiaco de la Puerta del Cordero han sido analizadas por S. Moralejo en su ya clásico estudio: “Pour l’interprétation iconographique du Portail de l’Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 8, 1977, 137-173.

³⁹ Hipótesis defendida en M. A. Castiñeiras, “Gennaio e Giano bifronte”, 53-54; y posteriormente revisada y ampliada en mi tesis doctoral: *La iconografía de los meses en el arte medieval hispano (siglos XI-XIV)*, Santiago, 1993 (dirigida por el Dr. D. Serafín Moralejo). Recientemente I. M. Frontón Simón (“El calendario medieval de San Pedro de Treviño (Burgos)”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LII, 1993, 170) se ha hecho también eco de las relaciones entre la descripción dada por Isidoro y la iconografía de Jano-Enero.

⁴⁰ M. C. Díaz y Díaz, *Index scriptorum latinorum medii aevi hispanorum*, I, nº 979, Salamanca, 1958, 221.

El compendio dedica a la descripción de los meses y de las estaciones los *fol.* 30r y 37v. Para la composición de la primera de estas piezas el autor parafrasea el capítulo de Beda, *De mensibus romanorum*, mientras que la segunda está tomada textualmente del pasaje del mismo autor, *De quattuor temporibus*⁴¹. El códice constituye así un notable documento de la importancia de la *auctoritas* de Beda en los estudios científicos hispanos.

En el género de las enciclopedias, las *Etimologías* serán siempre el modelo a seguir en toda Europa. Hacia mediados del siglo XII, Honorio Augustodunensis incluye en su *De Imagine Mundi* un capítulo dedicado a los meses, en donde parafrasea el texto del Pseudobeda, que se inspiraba en parte en las *Etimologías*⁴². Incluso en libros ya escolásticos como el *Speculum Naturalis* de Vicente de Beauvais o el *De proprietatibus rerum* de Bartolommeus Anglicus la descripción de los meses sigue, con alguna variante, las pautas del modelo isidoriano⁴³.

RIPOLL: UN POEMA INÉDITO SOBRE LOS MESES Y SUS RELACIONES CON LOS CALENDARIOS CATALANES

El ambiente cultural y la producción del *scriptorium* de Ripoll durante el gobierno del abad Oliva (1008-1046) fueron sin duda decisivos para el nacimiento del calendario hispano como gran tema iconográfico. La pieza decisiva en todo este proceso es el polémico manuscrito *Reg. Lat. 123* de la Biblioteca Vaticana⁴⁴, una obra miscelánea de carácter astronómico y computístico ilustrada con espléndidas miniaturas⁴⁵. Probablemente, el autor de esta compilación sea el monje Oliva, ya que en el códice se in-

⁴¹ Bedae Venerabilis *De temporum ratione*, XXV.

⁴² Honorii Augustodunensis *De imagine mundi*, II, 37-48, P.L., 172, col. 152-154.

⁴³ Vicentiis Bellovacensis "De mensibus" *Speculum Naturalis*, XV, 80. Bartolomei Anglici *De proprietatibus rerum*, IX, 9-20. Véase también R. Valentini, "Vincenzo di Beauvais e la conoscenza della letteratura cristiana in Francia nella prima metà del secolo XIII", *Didaskaleion*, Turín, 1915, 109-167, espec. 153.

⁴⁴ Su origen ripollés ha sido defendido por J. H. Albanes, "La Chronique de Saint-Victor de Marseille", *Melanges d'Archéologie et d'Histoire*, VI, 1886, 287-326; R. Beer, *Els manuscrits del monastir de Santa Maria de Ripoll*, 99-103; J. Pijoan, "Miniaturas españolas en la Biblioteca Vaticana. I. El manuscrito 123 Reg. Lat.", *Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Arqueología e Historia de Roma*, I, 1912, 1-10; N. D'Olwer, "La littérature latine au XIème siècle", en *La Catalogne à l'époque romane*, París, 1930, 207; J. M. Millas Vallicrosa, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*, Barcelona, 1931, 233-237; M. C. Díaz y Díaz, *Index scriptorum latinorum*, n° 791, 181; A. M. Mundo, "Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña", *Actas del Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península*, 131-132. Actualmente se descarta la teoría de su realización en el monasterio de San Víctor de Marsella sostenida por A. M. Albareda, "Els Manuscrits de la Biblioteca Vaticana Reg. Lat. 123; Vat. lat. 5730 i el scriptorium de Santa Maria de Ripoll", *Catalonia monastica*, I, 1927, 23-68; P. Bohigas, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. I. Período románico*, Barcelona, 1960.

⁴⁵ Estudiadas en parte por M. E. Ibarburu Asurmendi, "La pervivencia de ilustraciones sobre temas astronómicos del mundo clásico en manuscritos románicos, a través del *ms. Vat. Reg. 123*", en *Vº C.E.H.A.*, Barcelona, 1986, 29-37.

⁴⁶ "Epistola Olive monachi ad dominum Olivam episcopum de feria diei nativitatís Christi", fol. 126; "Epistola Olive monachi ad

cluyen dos epístolas redactadas por él⁴⁶. La fecha de su ejecución, 1055, se conoce gracias a la indicación contenida en una de las notas marginales de la tabla pascual del *fol. 118r*, en la que junto a dicho año se lee: "EODEM ANNO FACTUS EST LIBER ISTE".

La obra pasó hacia 1171 al monasterio de San Víctor de Marsella, lo que hizo que durante mucho tiempo se negara su origen ripollés. De un estudio pormenorizado emerge, sin embargo, la evidencia de que se trata de un códice elaborado en Ripoll, con fuentes de su biblioteca, que participa de las características de la miniatura catalana del momento, y que jugará un importante papel en la génesis de los primeros calendarios figurados catalanes.

En su composición se utilizaron principalmente textos de Beda, Isidoro e Higinio, que ponen de manifiesto el importante substrato cultural carolingio de la abadía tras la muerte del abad Oliva, quien había estrechado los contactos con Fleury y Roma⁴⁷. La obra se divide en cuatro libros⁴⁸. Los tres primeros versan sobre el cómputo y la división del tiempo, intercalando *excerpta* de los textos de Beda, *De temporum ratione* y *De natura rerum*, con otros de las *Etimologías*, IV-V, y del tratado isidoriano *De natura rerum*. Se incluyen de este modo los capítulos sobre los meses de Beda, *De mensibus romanorum*, y de Isidoro, *De mensibus*⁴⁹. En cuanto al cuarto libro, éste se dedica a la descripción de las figuras astronómicas siguiendo los *Aratea* de Higinio.

Junto a estos testimonios de la tradición enciclopédica altomedieval, en los *folios 18v* y *19r* se encuentran algunos de los *carmina mensium* de la Antigüedad tardía: el tetrástico del calendario del 354, el *Dira patet Iani*, el *Laus Omnium Mesium*, y dos poemas de Ausonio⁵⁰. La inclusión de esta pequeña antología poética en la misce-

Dalmacium monachum de feria diei nativitatís Christi", fol. 126v. Cf. R. Beer, *op. cit.*, 69-70; J. M. Millas Vallicrosa, *op. cit.*, 226. Parte de la producción del monje Oliva se ha perdido tras el incendio (1835) y posterior traslado de la biblioteca de la abadía. Afortunadamente, gracias a la copia que del *ms. 37* realizó J. Villanueva, las obras de cómputo de dicho monje se han conservado en el *ms. Est. 19 gr4 n°65 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, A. Cordoliani, "Inventaire des manuscrits de comput ecclésiastique conservé dans les bibliothèques de Madrid" (1ère série), *Hispania sacra*, VII, 13, 1954, 119.

⁴⁷ Oliva viaja a Roma en 1011 y 1016, A. M. Mundo, *op. cit.*, 120. Importantes fueron también para el monasterio las relaciones con Fleury, encuadrado dentro del movimiento reformista benedictino y en donde la ciencia del cómputo floreció con las obras de su abad Abbón. En 1013, Joan, antiguo monje de Ripoll y abad de Santa Cecilia de Montserrat, y su hermano Bernat, noble de la corte condal de Barcelona, van al monasterio de Fleury, en donde ofrecen, entre otros dones, un evangelario recubierto con tapas de plata dorada, con una dedicatoria en verso. Desde entonces Joan mantiene correspondencia con el abad Oliva, el cual tenía una gran amistad con el entonces abad de Fleury, Gauzolino (1004-1030), N. D'Olwer, "La littérature latine au XIème siècle", en *La Catalogne à l'époque romane*, París, 1930, 206-207, A. M. Mundo, *op. cit.*, 121-123.

⁴⁸ *Liber I, De sole*, *fol.* 1-73r; *Liber II, De luna*, *fol.* 74r-126v; *Liber III, De natura rerum*, 127r-151v; *Liber IV, De astra nomia*, 1152r-223v.

⁴⁹ *Vat. Reg. Lat. 123*, liber I, cap. XXXVIII: "De mensibus romanorum Bede", *fol.* 15v-16r; cap. XXXVIII: "Item Isidorus", *fol. 17r* (Isidori "De mensibus" *De rerum natura*, IV); cap. XXXVIII: "Item Isidorus ut supra", *fol. 17r* (Idem, "De mensibus" *Etymologiarum*, V, 33).

⁵⁰ Consúltese la reciente edición de los *carmina mensium* realizada por E. C. Courtney ("The Roman Months in Art and Literature", *Museum Helveticum*, 45, 1, 1988, 33-57).

lánea de Ripoll es de una importancia crucial, ya que ella supone la llegada al monasterio de ecos de las copias carolingias del *Calendario de Filócalo* realizadas entre los siglos IX y X, o al menos un conocimiento de las colecciones de poesía latina que entonces se elaboraban.

A través de los estudios de T. Mommsen, J. Strzygowski y H. Stern se han establecido dos familias principales a partir del arquetipo filocaliano⁵¹. La primera parte de la copia completa realizada en el siglo IX, conocida como *Luxemburgensis* y pérdida en el siglo XVII. De ella derivan las copias de Berna, del siglo X, la de la Biblioteca de Viena, cuyas ilustraciones fueron realizadas por L. Cranach en el siglo XVI, y la encargada por Peirsec en 1622, actualmente en la Biblioteca Vaticana. De la segunda familia se ha perdido el prototipo, del que derivan las copias de Saint-Gall y del *ms. Voss. 4^o. 79*.

El texto de los *tetrasticha*, junto a una pequeña serie de *carmina mensium*, aparece ya en el *cod. 3* de la Biblioteca de Montecassino, realizado en los últimos años del gobierno del abad Bertario (856-883) y con el que el manuscrito de Ripoll presenta ciertas similitudes⁵². Así ambos testigos contienen algunos errores gramaticales que los relacionan estrechamente con la copia del Vaticano⁵³. Esta afinidad se extiende también al aparato decorativo, en donde es posible encontrar algunos paralelos iconográficos. Tales son los casos de las representaciones de los signos zodiacales de Géminis, figurado en ambos como los Dioscuros, y de Virgo, una *Dike* alada con una espiga y una balanza, así como de la constelación de Orión, un joven que mientras blande la espada eleva el brazo derecho cubierto por el manto⁵⁴.

Esta rica tradición literaria se mantendrá viva dentro del propio monasterio catalán, en donde volvemos a encontrar hacia 1130, en el *fol. 40rv* del *ms. 19* de la Biblioteca Nacional de Madrid procedente de Ripoll, otra copia de

los tetrásticos filocalianos y de algunos de los *carmina mensium*⁵⁵. Sin embargo, la inclusión de una composición sobre las cuatro estaciones, que se encuentra también en el *cod. 3* de Montecassino y de la que hablaremos más adelante, y una serie de rasgos beneventanos en la escritura, han llevado a suponer que el modelo de este manuscrito no está en el *Reg. lat. 123*, sino más bien en el códice, actualmente perdido, de *Beda De Temporibus*, que figuraba con el n^o 82 en el catálogo de la biblioteca, del año 1046, el cual posiblemente remitiría a un arquetipo italiano⁵⁶.

Sería precisamente durante la época de Oliva, y a través de los estrechos contactos que unían a los monasterios de la orden benedictina, cuando llegarían al monasterio catalán ecos de alguna de las copias carolingias del *Calendario del 354*. De hecho, entre los siglos IX y X se realizaron una serie de manuscritos en los que junto a los versos de Ausonio se daba cabida a los tetrásticos y al *Dira patet Iani*⁵⁷. El *Laus Omnium Mesium* pertenece, sin embargo, a la denominada *Anthologia Palatina*, también copiada en numerosos códices carolingios y de la que ya tenemos noticias de su circulación por la Península en el siglo VII⁵⁸. Estas misceláneas, en donde los *carmina mensibus* ocupaban un importante lugar, son un testimonio del afán que movía entonces a los grandes *scriptoria* monásticos por recuperar la poesía latina. Uno de estos manuscritos llegó sin duda a Ripoll, que entonces mantenía excelentes relaciones con Fleury —importante centro de la ciencia del cómputo—, Le Puy, y Roma.

En el Imperio Carolingio la copia del *Calendario del 354* había tenido una repercusión iconográfica inmediata, tanto en ciclos miniados como murales. En los el *Capitular de imaginibus* de los *Libri Carolini*, realizados a finales del siglo VIII, se describe un calendario en el que se evidencia la huella de la tradición filocaliana: “mensibus singulis pro qualitate temporum, quid unusquisque defe-

cuentran, respectivamente, en los fols. 177r, 179r y 199v. F. Saxl reparó en la clasicidad de la representación de Géminis del manuscrito ripollés (*La fede negli astri. Dall' antichità al Rinascimento*, ed. S. Settis, Turín, 1985, 157, fig. 78), mientras que M. E. Ibarburu, en un estudio reciente, dedica un amplio comentario a la figura de Orión (*op. cit.*, 31-32 fig. 2).

⁵⁵ *Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 19 fol. 40rv* (poemas de Ausonio, “*Dira patet Iani*”, tetrásticos filocalianos, etc).

⁵⁶ J. M. Millás Vallicrosa, *op. cit.*, 238-239; A. Cordoliani, “Un manuscrit mal connu de la Bibliothèque Nationale de Madrid”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 57, 1951, 7; Idem, “Le comput ecclésiastique à l'abbaye du Mont-Cassin au XI^{ème} siècle”, *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 1966, 66-67; *Miniatures espagnoles et flammandes dans les collection d'Espagne*, n^o 19, Bruselas, 1964, 13.

⁵⁷ “*Dira patet Iani Romanis ianua bellis*”, *Cod. Voss. Q 86 (B.U. Leiden) fol. 92v* (siglo XI), *Coloniensis 186* (siglos IX-X); “In quo mense quod signum sit ad cursum solis”, *Carmina Codicis Ausoniani Vossiani fol. 111* (siglo IX), *Durlacensis 36 F fols. 39-50* (850); *Carmina tria mensibus, Palatino lat. 4877* (siglo X); *Urbinate. lat. 290* (siglo XI), A. Baehrens, *Poetae Latini Minores*, I, Leipzig, 1882, 201-205. Además de en los *compendia poetica*, los *monosticha de mensibus* de Ausonio, el *Dira patet Iani* y los *tetrasticha*, formaban parte del *corpus* de los poemas de cómputo eclesiástico, y de ahí su inclusión en textos de tipo científico orientados hacia el estudio del *quadrivium*, A. Cordoliani, “La connaissance du comput ecclésiastique dans les abbayes de l'ancienne province de Normandie du VIII^{ème} au XIII^{ème} siècle”, *Bulletin Philologique et Historique*, 1953-1954, 361-376.

⁵⁸ A. Baehrens, *op. cit.*, IV, xliii, n^o 305, 290; E. Courtney, *op. cit.*, 35. Cf. M. Díaz y Díaz, *De Isidoro al siglo XI*, 20, nota 29.

⁵¹ T. Mommsen, “Chronographus anni CCCLIII”, *Monumenta Germanicae Historica. Auctores Antiquissimi*, IX, Berlín, 1891, 17-32; J. Strzygowski, “Die Calenderbilder des Chronographen von Jahre 354”, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen, Ergänzungsheft*, I, Berlín, 1888, 2-6; H. Stern, *Le Calendrier de 354*, 14-20.

⁵² “Florilegium Casinense (ex codice III)”, *Bibliotheca Casinensis*, I, Montecassino, 1873, 91-92. Cf. *Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus*, I, Montecassino, 1915, 6-7. Las miniaturas del manuscrito han sido estudiadas por G. Orofino, quien defiende su datación en época de Bertario (“El ciclo ilustrativo del *Libellus de signis coeli* dello Pseudo Beda, *cod. cass. 3*: interessi scientifici e cultura figurativa a Montecassino durante l'abbaziato di Bertario”, en *Montecassino. Dalla prima alla seconda distruzione. Momenti e aspetti di storia cassinese (secc. VI-IX)*, Montecassino, 1987, 571-595, espec. 572-573). Cf. H. Bloch, “Monte Cassino's teachers and library in the High Middle Ages”, en *La Scuola nell'Occidente latino nell'Alto Medioevo*, II, Spoleto, 1972, 572-573; A. Pantoni, “Il codice 3 di Montecassino e le sue relazioni con l'area beneventana”, *Benedictina*, 1977, 27-45; E. A. Loew, *The Beneventan Script*, II, Roma, 1980, 58; A. Cordoliani, “Le comput ecclésiastique à l'abbaye du Mont-Cassin au XI^{ème} siècle”, *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 1966, 70-71.

⁵³ El paralelismo entre ellos se constata en los versos de febrero: *jacto V iacto M*; septiembre: *varios V vario R varios M*; octubre: *ambromius V ambromius R ambronius M*, *pinguis V pinguis R pinguis M*, *calit V calit R calit M*; diciembre: *coniecti V coniecti R coniecti M*, *revocent V revocent R revocent M*.

⁵⁴ Para el comentario de las miniaturas del códice *cass. 3* véase: G. Orofino, *op. cit.*, 585-586 (nota 47) y 593, figs. 4ab y 12c. En el *ms. Reg. Lat. 123* las ilustraciones de Géminis, Virgo y Orión se en-

rat, quibusdam nudas, quibusdam seminudas, quibusdam etiam indutas diversis vestibus figuras dant⁵⁹. Posteriormente Agobardo, en su *Liber de imaginibus sanctorum*, habla de iglesias decoradas con ciclos de meses, los cuales presentan ya una indudable deuda con representaciones bizantinas y carolingias contemporáneas, con “pictos armatos viros”, “piscatores stantes in navibus et retia jaculantes”, “venatores venabuli extensis, cum canibus capreas cervosque persequentes” y “metentes et vindemiantes”⁶⁰.

El pasaje de los *Libri Carolini* tiene una especial importancia para nuestro estudio, debido a que posiblemente su autor sea Teodulfo, un monje de origen hispano que llegará ser arzobispo de Orleans⁶¹. Este personaje de la corte carolingia, conocido por su afición por la descripción de imágenes antiguas, se ha puesto precisamente en relación con Ripoll a propósito de una poesía en la que nos habla de un planisferio, compuesto por un círculo de doce vientos con la personificación de la Tierra en el centro, que con toda probabilidad decoraba alguna de las dependencias de su residencia en Orleans⁶². La presencia de parte de estos versos en el mapamundi de los *fols. 143v y 144r* del *ms. Reg. Lat. 123* y su similar disposición e iconografía han llevado a suponer que el manuscrito vaticano no es sino una copia del planisferio descrito por Teodulfo. Según J. M. Vallicrosa, éste llegaría a Ripoll gracias a una copia realizada en el monasterio de Fleury, con el que la abadía catalana tenía estrechos contactos⁶³.

Además de los testimonios literarios ya citados, en el *ms. Reg. lat. 123* es posible encontrar también alguna huella iconográfica de las recensiones carolingias del *Calendario de Filócalo*. Son, concretamente, las representaciones de los Planetas, inusuales en los códices astronómicos, las que nos dan la pista de esta relación. Se trata de pequeñas figuras de cuerpo entero, encerradas en medallones radiantes, que remiten, según M. E. Ibarburu, a las representadas en el *ms. Voss. 4^o. 79* de Leyden, el cual está copiando a su vez alguna de las ilustraciones del *Cronógrafo del 354*⁶⁴. Por su afinidad con el arquetipo antiguo, en el manuscrito ripollés llaman especialmente la atención los atributos de las figuras de Marte, una espada y un escudo, y de Saturno, una hoz, así como la vestimenta de Mercurio, casco y sandalias aladas, que derivan directamente de los tipos iconográficos retratados en el calendario filocaliano⁶⁵.

⁵⁹ *Libri Carolini. Capitulare de Imaginibus*, III, 23, P.L., XCVIII, col. 1162. Cf. A. Riegl, “Die mittelalterliche Kalenderillustration”, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, X, 1889, 33; Ch. Frugoni, “Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nell’immagini dell’età tardoantica all’età romanica”, en *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, 1980, 325, nota 12. Posiblemente se esté describiendo una serie de meses minia da con ilustraciones inspiradas en parte en las del calendario filocaliano, del que por entonces se sacaban las primeras copias.

⁶⁰ S. Agobardi Episcopi Lugdunensis *Liber contra eorum superstitionem*, XXXIII, P.L., CIV, col. 225-226. Cf. Ch. Frugoni, *op. cit.*, 331, nota 35.

⁶¹ A. Freeman, “Theodulf of Orleans and the Libri Carolini”, *Speculum*, XXXII, 4, 1957, 663-705; P. Riche, *Ecoles et enseignement dans le Haut Moyen Age*, 86; P. E. Schramm y F. Mütterich, *op. cit.*, n^o 9, 116-117.

⁶² J. M. Millás Vallicrosa lo relaciona con otros mapamundi realizados durante el período carolingio, como el del monasterio de Saint-Riquier o el de una de las mesas de plata de Carlomagno (*op. cit.*, 15-16); A. Freeman, *op. cit.*, 702-703.

⁶³ J. M. Millás Vallicrosa, *op. cit.*, 17-20. Sobre el intercambio cultural entre Ripoll y Fleury véase nota 46. Las relaciones del ma-



Fig. 9. Sacramentario de Fulda. Berlin, Staatsbibliothek, *ms. Theol. lat. fol. 192*

Volviendo a problemas de índole literaria, cabe resaltar la inclusión en el manuscrito reginense del *Versus de anno et mensibus*, una composición bien conocida en el mundo ottoniano y que se ha querido atribuir a Prisciano⁶⁶. El inicio de este poema había sido ya utilizado por los iluminadores de la escuela de Fulda en el calendario del *Sacramentario de Berlin*, para servir de *titulus* a la figura de an-

nuscrito ripollés con el Oeste de Francia encuentran también su fundamento en el propio texto de Higino, cuyo paralelo se encuentra en el *ms. Voss. lat. 8^o 15 fols. 155-188* de la Biblioteca Universitaria de Leyden. Se trata de una obra escolar, procedente de San Marcial de Limoges, que fue elaborada por Ademar de Chabannes entre 1025 y 1030 y que presenta ciertas similitudes con la compilación de Oliva, G. Vire, “La Transmission du De Astronomia d’Hygin jusqu’au XIII^{ème} siècle”, *Revue d’histoire des textes*, XI, 1981, 159-276, espec. 203 y 205-206.

⁶⁴ M. E. Ibarburu Asurmendi, *op. cit.*, 34. En relación con el manuscrito de Leiden véase: F. Saxl, *op. cit.*, 191-192.

⁶⁵ *Reg. lat. 123, fols. 170r* (Marte), *171r* (Mercurio), *174r* (Saturno). Compárense estas imágenes con las publicadas por H. Stern de la copia de Peirsec en *Le Calendrier de 354*, láms. V.1 (Saturno), VI.2 (Marte), y VII.1 (Mercurio).

⁶⁶ “Bissena mensium vertigine volvitur annus”, A. Riese, *Anthologia Latina*, I, n^o 680, Leipzig, 1869, 140; A. Baehrens, *op. cit.*, V, 352-353; A. Cordoliani, “La connaissance du comput ecclésiastique dans les abbayes de l’ancienne province de Normandie”, 370; Idem, “Contribution à la littérature du comput ecclésiastique”, *Studia Medievalia*, II, 1961, 205; D. Schaller y E. Könsgen, *Initia carminum latinorum saeculo undecimo antiquorum*, Gotinga, 1977, 82.

nus: "Bissenas mensium vertigine volvitur annos ebdomanas LII" (Fig. 9)⁶⁷.

Tras el supuesto texto de Prisciano se añade una composición inédita en verso sobre los meses, posiblemente realizada por algún monje de Ripoll. El poema que consta de 13 estrofas sáficas, compuestas cada una por tres endecasílabos con cesura entre la quinta y sexta sílaba a los que se añade una cláusula final, utiliza una forma métrica propia de la lírica griega y de autores latinos como Catulo y Horacio⁶⁸. A esta excepcionalidad formal, se suma su originalidad de contenido, que nos remite a la tradición poética carolingia. Así, en él se describe un Enero que encanece la tierra; un Febrero frío; un Marzo verde y florido; un Abril en el que crecen el trigo y los sarmientos, y brotan las uvas; un Mayo lluvioso con frutas y flores; un Junio con abundantes y dulces frutas; un Julio segador; un Agosto ventoso que maja la mies; un Septiembre que ara y hace surgir las serpientes; un Octubre que prensa las uvas en el torcular; un Noviembre en el bosque otoñal; y un Diciembre gélido y nevado sobre montes y techos. La composición presenta además un particular acento cristiano, ya que el año comienza con una alusión al adviento de Cristo y finaliza con una exhortación para que éste conceda tiempos felices y aumente el buen juicio:

"Oriens annus ianuarii mensis.
sit inquit novum. Christi post adventum
currunt undique sider(a) per astra
hiems canescit.

Geminans ipse Februarius
mensis coagulant humus hic et annus
lonque lateque universum orbem
frigore cingent.

Profert hic marcius rediviva cuncta
producit tellus gramina virentia.
gemmarum decus floribus exornat
nemora mixta.

Fulgit aprilis segetes in altum
et vinearum palmites erumpit
passim ex ipsis pavilescunt uve
centesine fructu.

Pinguescunt fruges temperante maio
celestis ore satiantur hymbre.
in fuso lymphis floribus redundant
odore dulce.

Impertiuntur vernus hic et estus
aeres et blandus possidet hic iunus
dulcia poma omnibus ministrat
copia digna.

Quintile mense maturescunt segetes
sic troculentus grandio accolescit.
concurrunt omnis succidendo falces
firmant acervos.

Desudant cuncti estuat augustus
manant ab astris iacula ventorum.
vi in palente prosternuntur segetes
frangunt areste.

Mulcet september aeris vaporis
taurus aratro iunctus rure sulcat
sarra sub arva conditur absconsa
serpente surget.

Octobri mense venerandus nimis.
quo butriones succiduntur ferro
torcular pressi profluunt sapares
vina condigna.

Gignet novimber marginale sole
vellere silvas trement hymbre fusas
ipsaque. cespes sublevat pugillo
cristallo mixto

Mensis hic totus ultimus december
terra et nemus glatiis constringit
montes et colles nivis super iactant
prement et tecta.

Bissenos menses duximus in anno
eorum tempus terminatus ordo
concede Criste. tempora proluxa
auge et sensum"⁶⁹.



Fig. 8. Abril. Monasterio de Santa María de Ripoll, portada occidental, jamba derecha

⁶⁷ Berlin, *Staatsbibliothek, ms. Theol. lat. fol. 192*, J. C. Webster, *op. cit.*, 49, lám. XIV. En el *ms. Reg. lat. 123 fol. 219v* el poema está completo.

⁶⁸ Gracias a la ayuda del Prof. J. L. Moralejo Álvarez, a quien agradezco el interés mostrado por este texto, ha sido posible su correcta edición. Sobre la estrofa sáfica, véase en W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyden, 1952, 248-249, 336-337, 342.

⁶⁹ *Reg. Lat. 123, fol. 219v*. Este texto fue dado a conocer en la comunicación titulada: "El contexto literario del calendario de Ripoll (A propósito del descubrimiento de un poema sobre los meses del año)", leída en la *II setmana d'Estudis. Art i Cultura als monestirs del Ripollès. Treball i creació en l'escultura romànica*, celebrada en Ripoll el 13, 14 y 15 de julio de 1994 y de próxima publicación.



Fig. 10. Tapiz de la Creación de Gerona. Museo de la Catedral de Gerona

Para la realización de los versos, el poeta se inspiró en alguno de los temas y motivos de la poesía e iconografía de la Antigüedad. Así, en la descripción de Junio, el anónimo ripollés canta a las dulces frutas del estío: “hic iunius/dulcicia poma omnibus ministrat/ copia digna”. Tal motivo está ya recogido en las ilustraciones de Junio del *Calendario de Filócalo* y en un fragmento de mosaico conservado en el Museo del Ermitage (Fig. 20)⁷⁰. El mes de Mayo de las jambas de Ripoll alude también a la recolección de frutos, la cual aparece representada con todo detalle en el Junio de San Zeno de Verona.

El tema del gélido diciembre de Ripoll —“Mensis hic totus ultimus december/ terra et nemus glatiis constringit/ montes et colles nivis super iactant/ prement et tecta”—, así como la serie de referencias a la meteorología particular de cada mes a lo largo del poema, son rasgos plenamente medievales, puesto que en la poesía latina antigua estas notaciones sólo tienen alguna relevancia en el poema de Draconio, *De mensibus*, en el que se incluye una descripción del invierno en toda su crudeza:

“Algida bruma nivans onerat iuga celsa pruinis”.

El continuo recurso a la descripción de fenómenos atmosféricos para caracterizar a cada mes es algo propio de

los poemas carolingios, que seguramente fueron la fuente de inspiración del poeta ripollés. Así en los versos dedicados a diciembre por Wandalbert de Prüm se encuentra ya el motivo de la tierra cubierta de nieve —“Tempus et in faciem tellus contacta nivosa”⁷¹—, y la referencia a los techos bajo los que los campesinos se refugian del frío:

“At cum terra hebeti torpore rigescit
Multa domi tamen et tectis properare sub ipsis
Mox vacat, argenti revelant quae frigora brumae”⁷².

Las similitudes con esta composición se observan también en Abril, en donde se canta al crecimiento de la vegetación —“Fulguit aprilis **segetes in altum/ et vinearum palmites erumpit**”, de una manera semejante a la empleada por Wandalbert cuando dice: “hoc nam cuncta erumpunt germina partus”⁷³. Los versos ripolleses inspiraron sin duda la exuberancia del recuadro de Abril de la serie de meses de la fachada de Ripoll, en donde se hace explícito el crecimiento de las mieses y de las uvas cantado por el poeta (Fig. 8).

Sin duda, el autor del poema conocía también la serie de poemas sobre los meses compuestos en la Escuela de Salzburgo entre los años 855-859, que supusieron un cambio revolucionario en el tema, tanto en su vertiente litera-

⁷⁰ D. Levi, “The Allegories of the Months in Classical Art”, *The Art Bulletin*, 23, 1941, 262-263.

⁷¹ Wandalbert de Prüm, “De mensium duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitibus”, v. 342, *Poetae Latini Aevi*

Carolini, II, ed. E. Duemmler, Zurich-Berlín, 1964, 615 (1^o ed. 1884).

⁷² *Ibidem*, vv.347-349, ed. cit., 615.

⁷³ *Ibidem*, v.85, ed. cit., 607.

ria como iconográfica⁷⁴. Siguiendo los mismos temas y motivos de los *Carmina salisburgensia*, el texto de Ripoll describe meses esencialmente activos y caracterizados por datos meteorológicos y apuntes paisajísticos. El autor, sin embargo, se permite jugar con variaciones, de manera que a veces más que basarse en una composición poética parece estar describiendo una imagen, lo que lleva a pensar en la existencia de algún tipo de calendario pintado en Ripoll ligado a los textos y miniaturas de la Escuela de Salzburgo⁷⁵.

Los paralelos más evidentes entre estos *Ydiomata Mensium* y el texto de Ripoll se encuentran en las descripciones de marzo, septiembre, octubre, noviembre y diciembre. Así el Septiembre ripollés recoge el motivo de la salida de los reptiles:

“taurus aratro iunctus rure sulcat
sarra sub arva conditur absconsa
serpente surge”.

Se trata en este caso de un *topos* de la poesía antigua que servía para caracterizar a dicho mes, y que aparece ya en los *Tetrasticha*:

“Captivam filo gaudens religasse lacertam,
Quae suspensa manu mobile ludit opus”⁷⁶.

En los *Ydiomata* se señala tanto el despertar de las serpientes como el de las lagartijas, pero esta vez en el mes de marzo, tal y como aparece en las ilustraciones del ms.387 de la *Staatsbibliothek de Viena* (Fig. 13) y del Tapiz de la Creación de Gerona (Fig. 14):

“Martius educit serpentes, alite gaudet”⁷⁷.

La situación más bien anormal del tema del arado y de la siembra en Septiembre –“Mulcet september aeris vaporis/ taurus aratro iunctus rure sulcat”– se repite en los dos Septiembrés descritos en los *Ydiomata*:

“Quando bubus agrum iunctis iam sulcat arator
Et semen spargens fructifare cupit”.

“Semina Septimber sulcis inmittit apertis,
Quae pansis aequa lance iacit digitis”⁷⁸.

La semejanza entre ambas series es todavía más evidente en los tres últimos meses. En Octubre, el anónimo de Ripoll describe la prensa de la uva en el torcular y la fabricación del sabroso vino:

“Octobri mense venerandus nimis
quo butriones succiduntur ferro
torcular pressi profluunt sapares
vina condigna”.



Fig. 13. Febrero y Marzo. Viena, Staatsbibliothek, cod. 387 fol.95



Fig. 14. Marzo. Tapiz de la Creación de Gerona, cenefa lateral izquierda

El mismo tema se repite en el Octubre de los *Carmina salisburgensia*:

“Vinea cum reddit mustum seu vascula complet,
Unde bibens saepe laetifictur homo”.

“Vitibus Octimber botros decerpit et uvas
In nova sub nudo qui pede musta fluant”.

y en los versos de Wandalbert de Prüm, con igual fuerza visual:

“at hi validis praelum torquere lacertis
Instant ac dulci distendunt robora musto”⁷⁹.

En Noviembre, tanto en Ripoll como en los *Ydiomata*, se hacen referencias al bosque, mientras que las incle-

⁷⁴ La principal aportación de los poemas salzburgueses fue el abandono de una temática centrada en la etimología del mes para pasar a una descripción activa de las faenas agrícolas y de los cambios meteorológicos, A. Riegl, “Die mittelalterliche Kalenderillustration”, 37; G. Swarzenski, *Die salzburger Malerei von ihren Anfängen bis zur Blütezeit des romanische Stils*, Leipzig, 1913, 17; J. C. Webster, *op. cit.*, 37-40.

⁷⁵ Siguiendo la misma temática de los *carmina*, se realizaron en los talleres de Salzburgo dos bellas series de meses conservadas en el ms. *Clm. 210 (cim. 309) fol. 91v de la Staatsbibliothek de Munich* (818) y el ms. *cod. 387 fol. 90v de la Staatsbibliothek de Viena*

(830), G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, 13-21; J. C. Webster, *op. cit.*, 37-40, lám. X. Se trata en ambos casos de códices de carácter científico, en los que se incluye el tratado de Beda *De natura rerum* y textos sobre astronomía.

⁷⁶ *Reg. lat. 123 fol.19v*. En la representación de septiembre del *Calendario de Filócalo*, el personaje juega con un hilo del que pende una lagartija, Vaticano, *Biblioteca Apostólica, Cod. Barb. lat. 2154 fol. 20r*.

⁷⁷ J. C. Webster, *op. cit.*, 113, lám. X.

⁷⁸ *Ydioma mensium e Item alii versus, Ibidem*, 112-113.

⁷⁹ Wandalbert de Prüm, *op. cit.*, vv. 282-283, ed. cit., 613.



Fig. 11. Abril. Tapiz de la Creación, cenefa lateral izquierda



Fig. 12. Febrero. Tapiz de la Creación, cenefa lateral izquierda

mencias del gélido y lluvioso invierno le corresponden al brumoso Diciembre:

“Ecce December habet frigus perforte sub imbre,
Quique diem decimus crescere notat ovans”⁸⁰.

⁸⁰ J. C. Webster, *op. cit.*, 113.

⁸¹ De la misma fuente de inspiración antigua se sirve Wandalbert de Prüm para componer los versos: “Nominibus mensum quae sit rationis origo, / Annum bis seno volvunt qui sidere magnum” y “Bis sena hos cultus renovant vertigine menses” (*op. cit.*, vv.1-2 y 361, ed. cit., 604 y 616).

Del análisis comparado del poema anónimo de los meses del *Ms. Reg. lat. 123* se deduce la concurrencia de dos tipos de fuentes literarias en su composición. Por un lado, se parte de algunos temas y motivos de los poemas de la Antigüedad tardía, como son las frutas en primavera y los reptiles en septiembre, e incluso se recurre a alguna de sus fórmulas. Tales son los casos del comienzo del verso dedicado a Abril –“Fulgit Aprilis”–, que parece tomado de una de las composiciones copiadas en el *fol. 19r* del ms. de Ripoll, el *Laus Omnium Mesium*, en la que en Enero se lee: “Fulget honorificos indutus mensis amictus”; y de la expresión recapitulativa “Bissenos menses duximus in anno”, cuyo precedente directo está en el poema atribuido a Prisciano del *fol. 219v*⁸¹. Por otro, se observa una clara relación de dependencia con respecto a los *Carmina salisburgensia*, no sólo en temática sino también en léxico. Así se constata en ambos en el empleo del término griego *Botrus-uos* para designar el racimo de uvas y en la utilización de las formas arcaicas *Quintilis* y *Novimber* para Julio y Noviembre.

El texto abunda en notas de gran plasticidad, lo que lleva a pensar en una inspiración en un calendario pintado claramente relacionado con los de la Escuela de Salzburgo. Cabe recordar además que el texto atribuido a Prisciano –“Bissena mensum vertigine volvitur annus”–, recogido en el compendio, sirvió a los iluminadores del *Sacramentario de Berlin*, realizado en el monasterio de Fulda hacia el año 975, como *titulus* de la figura de *Annus* (Fig. 9). En éste se encuentra además, como leyenda del mes de Noviembre, el término latino *Novimber* que ya veíamos en Ripoll. El anónimo catalán podía así estar describiendo uno de estos calendarios carolingios y otonianos de los siglos IX y X, posiblemente conocidos en Ripoll durante el gobierno del abad Oliva, o al menos parafraseando alguno de sus *tituli*.

La variada gama de *carmina mensium* y el posible conocimiento de un manuscrito iluminado de origen salzburgués explicarían también la iconografía del Tapiz de la Creación de Gerona, obra producto de un ambiente cultural similar y realizada tan sólo unas décadas después (ca. 1100). En ella encontramos a un Cristo-Logos que, como creador y rector del cosmos y del tiempo perpetuo, preside un ciclo compuesto por las personificaciones del año, de las estaciones, de los meses y de los astros (Fig. 10). La obra se presenta así como una representación del tiempo cristiano en el que, tal y como recuerda el anónimo de Ripoll en el inicio y final de su composición, opera la voluntad divina:

“Oriens annus iannuari mensi,
sit inguit novum Christi post adventum
currunt undique sider(a) per astra
hiems canescit.

Bissenos menses duximus in anno
eorum tempus terminatus ordo
concede Criste tempora prolixa
auge et sensum”⁸².

A partir de este poema y de la miniatura salzбургuesa u otoniana se podría explicar también la inclusión en el ta-

⁸² *Reg. Lat. 123 fol. 119v*. Desde Virgilio la idea del retorno cíclico del tiempo es un tema común en la poesía dedicada a las faenas agrícolas. Así en las *Geórgicas*, II, 401-402, se establece ya un símil entre los sucesivos trabajos del campo y el paso de los años: “Redit agricolis labor actus in orbem, / atque in se sua per vestigia volvitur annus”.



Fig. 15. Marzo. Calendario de Filócalo, *cod. Barb. lat. 2154 fol. 18r* (Foto: Biblioteca Vaticana)

piz de temas y motivos como los del cazador de aves, la serpiente, la labranza, los paisajes primaverales floridos, la vendimia de Octubre, etc.

Unos años antes del comienzo de la construcción de la magnífica portada occidental de la abadía, se realiza en el *scriptorium* de Ripoll un códice muy similar en temas y contenido al *Reg. Lat. 123*. Se trata del *ms. 19* de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya primera parte está compuesta por los tratados de Beda *De temporum ratione* y *De natura rerum* y por el comentario de Germanicus Caesar a la obra astronómica de Arato⁸³. Sin embargo, como ya anunciábamos, su modelo más que en el *Reg. Lat. 123* estaría en el perdido *Bede De Temporibus* que figuraba con el nº 82 en el catálogo de Oliva de 1046.

Aunque el compendio contiene dos versos de Ausonio, el poema atribuido a Prisciano, los tetrásticos y el *Dira patet Iani*, su aportación más preciosa consiste sin duda en la inclusión de un poema dedicado a las cuatro estaciones, titulado: *Versus de quattuor temporibus anni solaris, id est*

⁸³ El manuscrito ha sido ampliamente estudiado por A. Cordoliani, "Un manuscrit de comput ecclésiastique mal connu de la Bibliothèque Nationale de Madrid", 5-35, espec. 7-20; Ídem, "Les manuscrits de comput ecclésiastique des bibliothèques de Madrid (2ème série)", *Hispania Sacra*, VIII, 15, 1955, 178. Sobre el mismo cf. notas infra.

⁸⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, *ms. 19 fol. 40v* (véase apéndice). Cf. Ídem, "Un manuscrit de comput ecclésiastique mal connu de la Bibliothèque Nationale de Madrid", 15).



Fig. 16. Marzo. Santa María de Ripoll, portada occidental, jamba derecha

*versum, estratem, autumnum et hiemps*⁸⁴. Dicha composición, que se encuentra también en el citado *cod. cass. 3*, fechado a mediados del siglo IX y con el que nuestro manuscrito presenta algunas similitudes⁸⁵, formaba probablemente parte del antiguo *Bede De Temporibus* o de otro códice de Ripoll del período de Oliva. Ello vendría corroborado por la serie de concordancias literarias e iconográficas que se pueden establecer entre sus versos y otras producciones artísticas anteriores ligadas al monasterio. Así algunos de los meses descritos en el poema anónimo del *fol. 219v* del *Reg. Lat. 123* presentan similitudes temáticas y lexicográficas con el *Versus de quattuor temporibus anni solaris*. Tales son los casos del Verano, en donde, al igual que en el Mayo y Junio ripollés, se canta a los crecidos y dulces frutos y frutas que maduros gotean su jugo: "grandescere fructum/ Pomaque dulci fluisdans maturescere sucis"; del Otoño, en el cual, del mismo modo que en el Octubre del anónimo, los racimos de uvas son convertidos en mosto: "lacrimas et botri fundit in urnas"; y

⁸⁵ Aunque A. Cordoliani ha refutado el pretendido origen cassinense del *ms. 19* de la Biblioteca Nacional de Madrid ("Un manuscrit de comput ecclésiastique mal connu de la Bibliothèque Nationale de Madrid", 7), no deja por ello de subrayar la evidente relación entre éste y un posible arquetipo beneventano (Ídem, "Le comput ecclésiastique à l'abbaye du Mont-Cassin", 66-67).



Fig. 17. Enero y Abril. Viena, Staatsbibliothek, cod. 387, fol.95



Fig. 18. Junio. Tapiz de la Creación de Gerona

del Invierno, que tal y como se caracterizaba a Noviembre y Diciembre, trae escarchas, nieve y lluvias: "Arva gelum fringent hieme densate pruinis", "Ob hoc surgit hiems hibernis ut pluiarum/ Flatibus et nivium fundunt". El uso común en ambos de formas derivadas de términos griegos y latinos como *estus*, *botrus*, e *yMBER/himber*, contribuyen todavía más a realzar su parentesco.

Aunque en menor medida, el poema de las estaciones sirve también para entender algunas imágenes del Tapiz de la Creación de Gerona. Así, en Primavera, se habla de la germinación de las semillas sembradas en los surcos—"Germinent ut tellus vivescant semina sulcis" (Fig. 11)—y en otoño, de la vendimia. Las continuas alusiones a la posición de *Titán*, el sol, a lo largo del texto, se pueden relacionar, en fin, con las diversas ubicaciones dadas a éste en las representaciones del tapiz. De hecho, como si de un reloj de sol se tratase, los cuadros de los meses reproducen fielmente la cambiante posición del astro en el firmamento. Si en Marzo el sol se sitúa en la parte derecha

de la escena (Fig. 14); tras el equinoccio de primavera, éste pasará a ocupar, en Mayo y Junio, el lado izquierdo (Fig. 18). Tal y como recomendaban Plinio y Varrón en su calendario astronómico-agrícola⁸⁶, las fases de la luna acompañan también la realización de las distintas labores, siendo creciente en Marzo y Abril (Figs. 14 y 11) y menguante en Mayo y Junio (Fig. 18).

Toda esta serie de préstamos e intercambios entre arte y literatura no hacen sino reafirmar la deuda contraída por los artistas del tapiz con la tradición figurativa y textual del *Calendario del 354*, y que en su día fue puesta ya de manifiesto en los estudios de P. de Palol⁸⁷. En el caso de los recuadros de febrero y junio esta impronta antiquizante es obvia. Bajo la leyenda "FEBRUARIUS" se representa un abrigado cazador que, tocado con un sombrero triangular en punta sobre el cual se coloca el cuadrante lunar, lleva un bastón del que cuelgan tres patos; a su izquierda, la inscripción "PRICUS" (*frigus*) alude a la dureza del tiempo invernal (Fig. 12)⁸⁸. Para P. de Palol, sus pre-

⁸⁶ Ambos autores recomiendan la realización de diversas actividades agrícolas durante las fases creciente y menguante de la luna, Varronis *Res rusticae*, I, 37; Plinii *Naturalis Historia*, XVIII, 75.

⁸⁷ Ambos autores recomiendan la realización de diversas actividades agrícolas durante las fases creciente y menguante de la luna, Varronis *Res rusticae*, I, 37; Plinii *Naturalis Historia*, XVIII, 75.

⁸⁸ P. de Palol, "Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone", *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, 219-237; ídem, "En

torno a la iconografía del bordado románico de la creación de la Catedral de Gerona", *Homenaje a J. E. Uranga*, 1971, 395-404; Ídem, "El Tapiz de la Creación, de la Catedral de Girona, com a document de la cultura migeval catalana", *Revista de Girona*, 92, 1980, 151-155; Ídem, *El tapis de la creació de la catedral de Girona*, Barcelona, 1986, 24, 31-44, 116-127.

⁸⁸ P. de Palol, *El Tapiz de la Creación*, 32.



Fig. 19. Febrero. Calendario de Filócalo, *cod. Barb. lat. 2154*, fol. 17r (Foto: Biblioteca Vaticana)



Fig. 20. Junio. Mosaico romano. Museo del Ermitage

⁸⁹ *Ibidem*, 124.

⁹⁰ *Vat. Reg. Lat. 123 fol. 18v*.

⁹¹ El personaje llevando un palo con aves cazadas aparece también en las pinturas de la cripta de San Nicolás de Tavant como posible representación del invierno, H. Toubert, "Une scène des fresques de

cedentes iconográficos están en la imaginería de los sarcófagos de estaciones, en la que los patos son el atributo característico del genio del invierno, que así se representa en un ejemplo procedente de Ampurias, a poca distancia de Gerona⁸⁹. Sin embargo, el Febrero del *Chronógrafo* lleva también en sus manos un pato (Fig. 19), cuya caza aparece descrita en el tetrástico:

"At quem caeruleus nodo constringit amictus
Quique paludicolam prendere gaudet avem".

No hay que olvidar que los versos se habían copiado en Ripoll en el año 1056 y que los artífices del Tapiz pudieron inspirarse en ellos para componer su escena⁹⁰. Con la transcripción del texto, a Ripoll llegarían también ecos de algún ciclo carolingio o bizantino, en los que Febrero se representa como un cazador con una percha de aves al hombro, tal y como aparece en el *ms.387* de la B.N. de Viena (Fig. 13) y en el *Oct. Vat. Gr. 746*⁹¹. La prueba del conocimiento de las series de los octateucos bizantinos en la abadía catalana hacia mediados del siglo XI la proporciona una de las miniaturas de la propia *Biblia de Ripoll*. Se trata de la escena de la bendición de Jacob, en la que Esaú se representa regresando de la caza, con dos aves colgadas de un bastón al hombro, en un esquema muy similar al que posteriormente se ilustrará en el Tapiz de la Creación⁹².

Esta herencia tardoantigua se constata igualmente en la representación de la pesca. Bajo la leyenda "IUNIUS" se representa a un personaje realizando dos actividades a la vez (Fig. 18)⁹³. Mientras que con una mano sostiene una caña con la que pesca un pez, con la otra aguanta una trampa para cazar aves, hecha con dos palos y un hilo, sobre la que sobrevuela un pájaro⁹⁴. De la cintura del ambiguo pescador cuelga una cestita o *cistella* y bajo el *titulus* "SOL", se figura un recipiente del que sobresalen dos peces.

Los precedentes de la representación se encuentran en la imaginería tardorromana de los meses. Entre ellos destaca un panel musivario del siglo IV conservado en el Museo del Ermitage, en donde Junio aparece como un personaje rodeado de productos del mar, en una clara alusión a la celebración de los *Ludi Piscatoris* (Fig. 20)⁹⁵. La imagen se relaciona a su vez con la tradición filocaliana, ya que en el *Chronógrafo* la arropada figura del cazador de febrero está enmarcada por una serie de animales relacionados con la pesca (Fig. 19). Tuvo que ser un modelo derivado de esta ambigua imagen filocaliana, a medio camino entre la pesca y la caza, el que daría lugar a la contaminada escena de Gerona. Por otro lado, la representación de junio del tapiz muestra ya alguna de las características medievales del tema. La figuración de un curso de

Tavant et l'iconographie des Mois", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1973, 283-285, fig. 2.

⁹² Ms. Vat. Lat. 5729 fol. 6r. Cf. J. Pijoan, "Les miniatures de l'Octateuch a les biblias romàniques catalanes", *Anuari d'Estudis Catalans*, IV, 1911-1912, 475-507, espec., 406, fig. 13.

⁹³ P. de Palol, *El Tapiz de la Creació*, 37-38.

⁹⁴ Estos palos o *harundines*, que eran utilizados en la Antigüedad para la captura de aves, aparecen entre los atributos del Octubre del *Calendario de Filócalo* y del Noviembre del mosaico de Orbe (Suiza), H. Stern, "Répresentations gallo-romaines des mois", *Gallia*, IX, 1951, 27.

⁹⁵ M. E. Blake, "Mosaics of the Late Empire in Rome and vicinity", *Memoirs of the American Academy in Rome*, XVII, 1940, 105 y 108, lám. 20,1; G. Becatti, *Scavi di Ostia. Mosaici e pavimenti marmorei*, IV, Roma, 1956, 339.

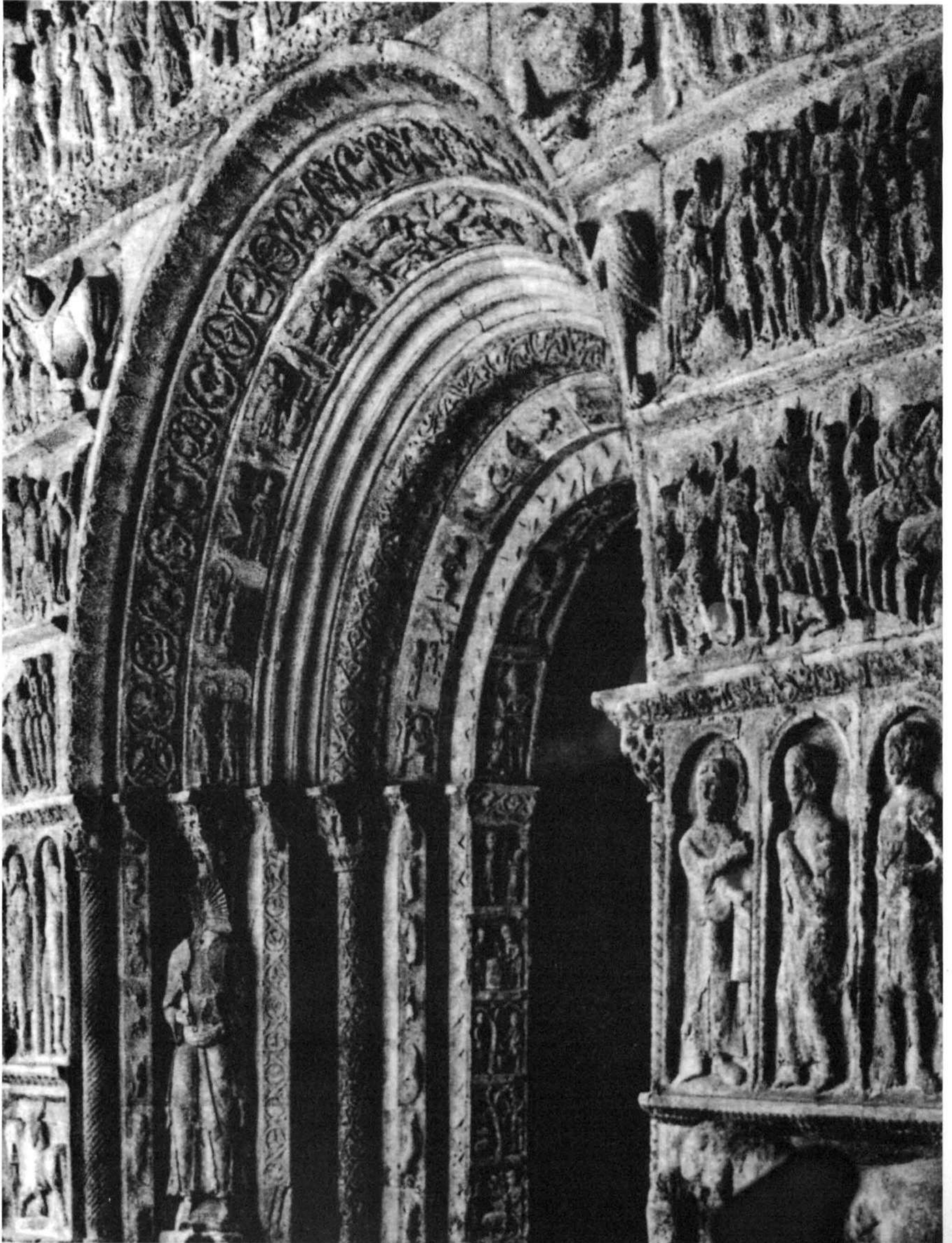


Fig. 21. Santa María de Ripoll, portada occidental

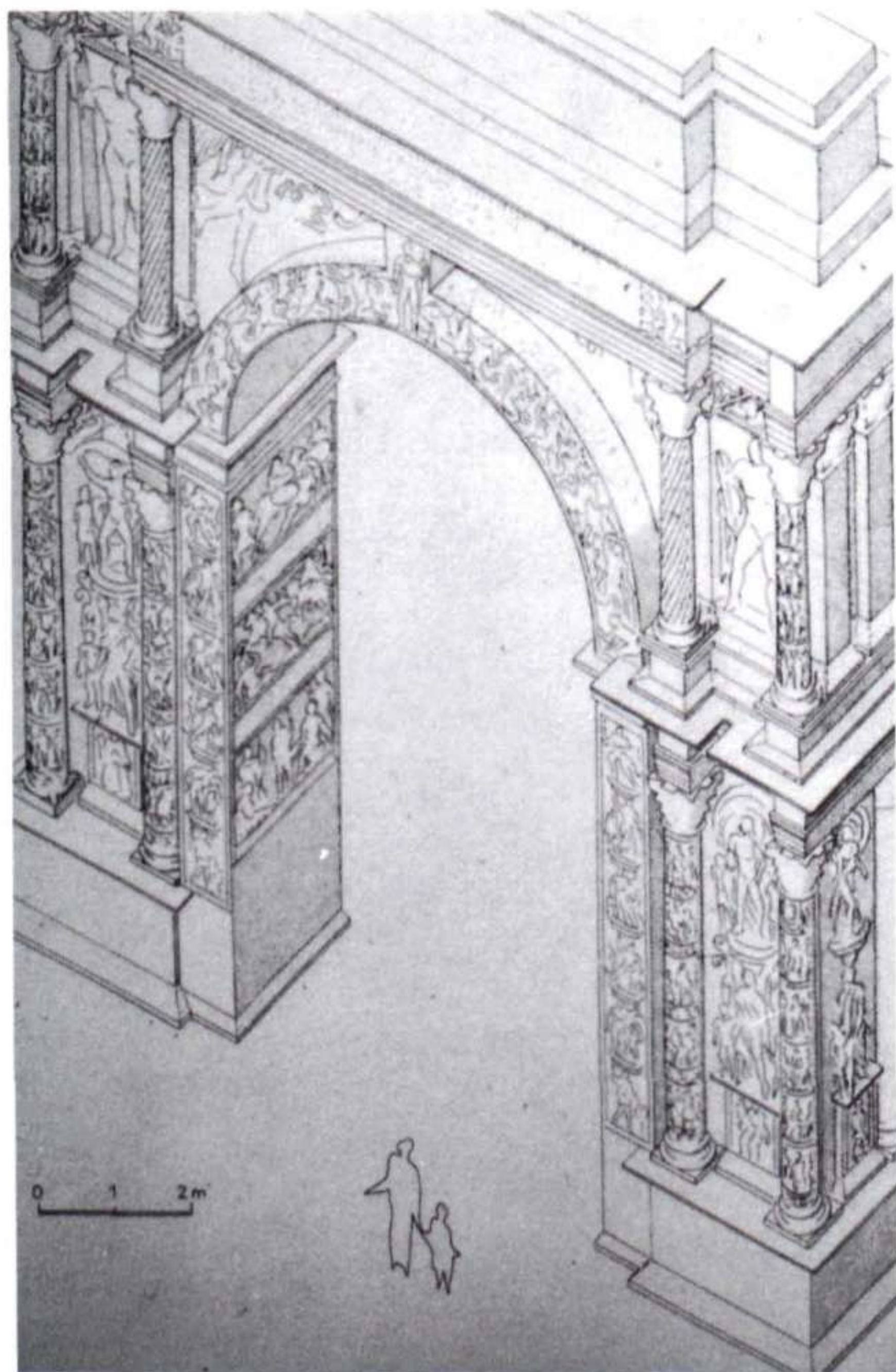


Fig. 22. Porta Nigra de Besançon

agua y la túnica alzada sobre la pierna izquierda son motivos comunes a los Febreros italianos del *ms. 181* de la *B. Laurenziana*, de la catedral de Parma, del Baptisterio de Pisa y de la catedral de Sessa Aurunca, entre otros⁹⁶.

El calendario de Gerona se debe entender pues dentro del contexto de renacimiento filocaliano que se produce a finales del siglo VIII, cuando en un *scriptorium* de la Galia carolingia se realizó una copia de las ilustraciones y del texto del *Cronógrafo del 354*⁹⁷. Las repercusiones se dejan ver en toda una serie de manuscritos, en donde se constata, por un lado, el influjo filocaliano y, por otro, el nuevo modo de representación "activo" medieval⁹⁸. El menologio del tapiz se inscribe perfectamente en este tipo de ciclos que se pueden denominar "de transición" en-

⁹⁶ A. Venturi, *Storia dell' arte italiana. III*, Milán, 1904, 531, figs. 531-538; J. C. Webster, *op. cit.*, láms. XVI, XXIX y XXXIII. También aparecen Febreros pescadores en los calendarios del *ms. 1137* de la Hofbibliothek de Viena y del *Chronicon Zwifaltense minus* de la Königliche Öffentliche Bibliothek de Stuttgart, *Ibidem*, láms. XXXV y LV.

⁹⁷ H. Stern, *Le Calendrier de 354*, 35-36. Cf. *Capitulare de Imaginibus*, I, iii, 23.

⁹⁸ Ch. Frugoni, *op. cit.*, 331, nota 35.

⁹⁹ Para la serie de los meses del año de la portada ripollesa, véase: J. Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, VIII Valencia,

tre ambas tradiciones. A pesar de la falta de un dato histórico definitivo, se ha de defender su origen catalán, el cual se constata en toda la serie de paralelismos establecidos en relación con la tradición carolingia y el *mes. Reg. Lat. 123*. Queda, sin embargo, la duda de la proveniencia de sus artífices, quizás del mismo monasterio de Ripoll.

Así pues, la biblioteca de Ripoll contaba con una importante antología de poemas antiguos dedicados a meses y estaciones, a la que probablemente se sumó una ilustración o copia de alguno de los poemas carolingios. Sólo a partir de este precioso material y en un ambiente cultural como el generado en torno a la abadía se entienden la composición poética del anónimo de Ripoll y una obra tan singular como el Tapiz de la Creación. Muy acertadamente Y. Christe llamó la atención sobre el formato de la portada occidental de la iglesia del monasterio (1140-1160) (Fig. 21)⁹⁹, poniéndolo en relación con la idea de los ar-



Fig. 24. *Dies Solis*. Tapiz de la Creación, cenefa lateral izquierda

1821, 22; J. M. Pellicer y Pagés, *Santa María del monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888, 359-360; J. Gudiol i Cunill, "Iconografía de la Portalada de Ripoll", *Bulleti del Centre Excursionista de Catalunya*, 1909, 166-172; J. Puig i Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, 2ª parte, Barcelona, 1918, 832-833; G. Sasoner, "Le Portail de Santa Maria de Ripoll", *Bulletin Monumental*, 82, 1923, 395-397; P. Brandt, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst im Alterum und Mittelalter*, Leipzig, 1927, 187-188; J. Gudiol i Cunill, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, I, Barcelona, 1931 (1ª edición 1902), 348; J. C. Webster, *op. cit.*, 84-86 y 166; J. Caro Baroja, "Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio

lū ceterū dunt cista nubes radia quasi ubi magis. & nubes uident maxime flā sup ueni
entes circū stantes uenti quidem nec sol statim nigrescit. in aera serenū fine squallore
& limpīdus in p̄ximo magis tēpestatis due p̄xime esse considerandū. orienti quippe
& occidenti sicu b̄nubilat at iacencia uideantur. aut auster aut aquilonius inue
nit. In utroq. nec ita contēplandū obuanū obseruare non enī quando ex utraq. si
mul p̄ medio habent solem nubes ille. in oceanū fit inmissio p̄ eo qđ tēpestare uentu
ra siquidem ab aquilone simili modo uisus fuerit ex aquilo flans & adducit aus
trū aut si alicubi uertiginosi. occurrunt uenti. ad uesp̄um & magis administran
tes. signa eorū ueruntam̄ uesp̄ina significat p̄manere se semp̄.

IIĒ SIGNA TĒPESTATŪ

sol in ortu suo maculosus

alem diem p̄ragit.

ipalle. et tēpestuosū

ut in medio ful

austrū & aqu

t̄ humida &

ipallidus

occidat. aqu

clūsi uesp̄e

serenū diem

tempestuosū

ab aquilone. ful

labō r̄ontrū

ab austro flatus.



UEL SERENITATIS

uel sub nube latens pluu

Sirubeat. sincerū.

Sic eam fundit ita

gotes radios ad

longe mittat.

uentuosam

inmigraſu

lanu uent

re rubet.

Simane.

significat.

gus

us tempeſtate

aeſtu p̄tendit.

Fig. 23. Personificación del Sol. Vat. Reg. Lat. 123 fol. 164r

cos triunfales romanos¹⁰⁰. De hecho, tanto la estructura del arco de entrada de Ripoll como su sobrecarga ornamental recuerdan los de la *Porta Nigra* de Besançon, en donde igualmente los meses eran figurados a modo de recuadros en las jambas (Fig. 22). No faltan tampoco para-

ellos iconográficos. Las escenas de recolección de Mayo y Septiembre de Ripoll presentan un peculiar esquema de representación, en el que un árbol centra la escena y se juega con el tamaño desigual de los personajes. Esta estructura compositiva tiene precisamente un antecedente en el

de la Catedral de Pamplona)", *Príncipe de Viana*, VII, 1946, 643-645; Idem, "La vida agraria tradicional reflejada en el arte español", *Estudios de historia social de España*, Madrid, 1949, 76-77; M. G. Gaillard, "Ripoll", *Congrès archéologique de France*, 1959, 156; E. Junyent, *Catalogn e romane*, I, La Pierre-qui-vire, 1960, 251-252; X. Barral i Altet, "Le Portail de Ripoll. Etat des question", *Cahiers de S. Michel de Cuxá*, 4, 1973, 151-152, Ídem, "La sculpture à Ripoll au

XIIème siècle", *Bulletin Monumental*, 131, 1973, 316; F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976, 14 y 22-29; J. Yarza Luaces, "La portalada de Santa Maria de Ripoll", en *El Ripollès. Catalunya Romànica*, X, Barcelona, 1987, 241-252.

¹⁰⁰ Y. Christie, "La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'Arc d'Eginard et le Portail de Ripoll", *Cahiers Archéologiques*, 31-32, 1971-1972, 40-41.

uentos ostendit
 niculo maculis
 pluuium men
 Sun medio
 ferrium



Sisummo incos
 nigrescit
 sis exordium
 plenium

Item cū
 na nauiga
 ad remās. te
 Et cum del fini
 unt. quoulliferunt
 Et inde nubes discursu

innoctur
 tione scintillar
 pestas erit
 undis sepius exali
 inde uentus ex urget
 celum aperunt

Fig. 25. Personificación de la Luna. *Vat. Reg. Lat. 123 fol. 167r* (Foto: Biblioteca Vaticana)

Agosto de la *Porta Nigra*, en donde un personaje masculino desnudo, acompañado de otro menor, recolecta fruta de un árbol¹⁰¹.

Esta relación con el repertorio de la Antigüedad se constata también en el recuadro de Marzo, en el que sobre un árbol se figura un ave en su nido (Fig. 16). Su precedente inmediato se encuentra en la *ciconia* del Marzo del Tapiz de la Creación (Fig. 14), cuyo prototipo no es otro que el *Calendario de Filócalo* (Fig. 15), y en el Abril del manuscrito salzburgués de la B.N. de Viena cod.387 (Fig. 17)¹⁰². No podía faltar tampoco esta vez un soporte textual para esta curiosa concordancia entre calendarios. Basta tan sólo con acudir a los fols. 18v del *mss. Vat. Reg. Lat.123* y 40r del *ms. 19 de la Biblioteca Nacional de Madrid* para poder deleitarnos en la lectura de los hermosos versos que el tetrástico filocaliano dedica al motivo de la llegada primaveral de los pájaros:

“Tempus ver edus petulans et garrula hirundo
 indicat et sinus lactis et herba virens”.

Tal y como ya se ha señalado, todas las referencias a la tradición filocaliana y carolingia de las imágenes del Tapiz de Gerona tienen su contrapartida textual en la pequeña antología poética contenida en el manuscrito *Reg. Lat. 123*,

¹⁰¹ E. Esperandieu, *Recueil Général des bas-reliefs de la Gaule romaine. VII. Gaule Germanique. Germaine Supérieure*, nº 5270 Paris, 1918, 5-9; H. Stern, “Poésies et représentations des mois”, 152-162. fig. 5. Cf. H. Walter, *La Porte Noire de Besançon. Contribution à l'étude de l'art triomphal des Gaules*, 1, Besançon, 1986, 103-104, láms. XXXV-XXXVI, fig. 27.



Fig. 26. *Dies Lunae*. Tapiz de la Creación, cenefa lateral derecha

que entonces se encontraba en el cercano monasterio de Ripoll. A estas relaciones temáticas entre ambas obras se pueden añadir incluso otras de índole artístico. Así las ilustraciones de *Dies Solis* y de *Dies Lunae* de Gerona (Figs. 24 y 26) son una copia simplificada de las del carro del Sol y de la Luna de los fols 164r y 167r del codi-

¹⁰² *Cod. Barb. Lat. 2154, fol. 18r*. El motivo de la llegada primaveral de la cigüeña aparece también en el mosaico de Saint-Romain-en-Gal, G. Lafaye, *op. cit.*, 335; J. Lancha, *op. cit.*, 214-215, lám., 115a.

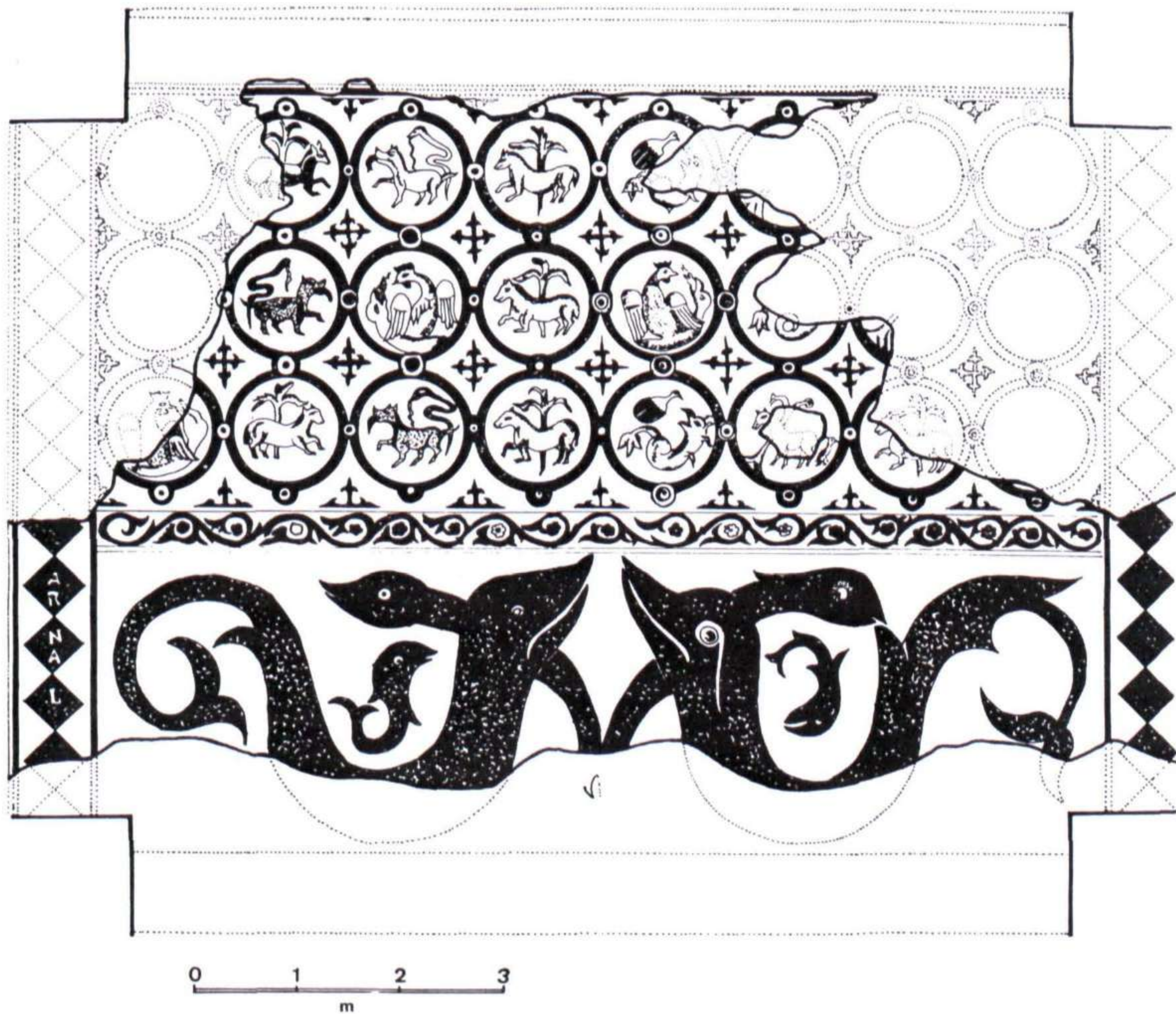


Fig. 27. Santa María de Ripoll. Presbiterio, antiguo mosaico pavimental (dibujo de J. M. Pellicer)

ce ripollés (Figs. 23 y 25). Lo mismo se puede afirmar del animal marino identificado con el *titulus* "CETE GRANDIA" de una de las escenas del ciclo de la creación (Fig. 28), el cual remite directamente a las representaciones de las constelaciones de *Cetus* y de *Pisces Auster* de los fols. 201v y 202v del manuscrito astronómico (Figs. 29-30), cuyo estilo recuerda bastante al de algunas ilustraciones



Fig. 28. Tapiz de la Creación de Gerona. Medallón central

de la *Biblia de Farfa*, escrita e iluminada en Ripoll. Del mismo modo, años más tarde, en la elaboración del mosaico del presbiterio de la propia abadía catalana, Arnaldus tomaría la iconografía del *Aratus* ripollés como fuente de inspiración para representar animales marinos (Fig. 27). Así, en los círculos de la parte superior, *Cetus* aparece dos veces, mientras que en el recuadro inferior, dos gigantescas figuras afrontadas reproducen los rasgos de la constelación de! Delfín del fol. 198v¹⁰³.

En cuanto a relaciones entre el *scriptorium* y la producción artística, se puede decir que Ripoll constituye un ejemplo paradigmático. J. Pijoan señaló ya el uso de la llamada *Biblia de Farfa* por parte de los escultores de la portada del monasterio como modelo para los ciclos de Moisés, David y Salomón¹⁰⁴. De igual modo, Arnaldus y los artífices del Tapiz de Gerona pudieron haberse inspirado para sus creaciones en otros códices conservados o producidos en la abadía.

¹⁰³ M. E. Ibarburu Asurmendi ha sugerido esta posible relación entre la figura de *Cetus* del manuscrito y los monstruos marinos del antiguo mosaico ripollés (*op. cit.*, 78). Para el mosaico consúltese: X. Barral i Altet, *Els mosaics medievals de Ripoll i Cuixà*, Poblet, 1971, 9-29; Idem, *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, 1979, 55-94, lám. IV..

¹⁰⁴ J. Pijoan, "Les miniatures de l'Octateuch".

De la interdependencia de textos e imágenes se ha ocupado también F. Rico, en un importante estudio acerca de los calendarios de Ripoll. El mismo señaló cómo en el *ms.40*, realizado en tiempos del abad Oliva, se recogen dos himnos dedicados a las festividades de los santos Pedro y Pablo y de San Miguel, en los que se incluyen descripciones de la naturaleza, similares a las esculpidas en las jambas de la portada para junio y septiembre¹⁰⁵. La biblioteca de Ripoll no es pues sólo el testimonio de una importante herencia cultural carolingia sino también de una tradición viva que además de reproducirse en su



Fig. 29. *De cetu*. *Vat. Reg. Lat. 123 fol. 201v* (Foto: Biblioteca Vaticana)

scriptorium, sirve de estímulo a nuevas empresas tanto artísticas como literarias.

En Ripoll, nos encontramos, pues, ante un contexto excepcional en el que se supo encauzar el interés hacia el calendario en sus distintas vertientes científica, litúrgica, literaria y artística. Tal y como muestra la riqueza de textos que se conservaba en su biblioteca, su aportación a la tradición literaria de los meses del año queda fuera de toda duda. Sería precisamente gracias a un substrato cultural en el que convivían la Antigüedad, el enciclopedismo medieval y la renovación carolingia, que su escuela poética produciría piezas tan preciosas como el poema anónimo dedicado a los meses del año. Este mismo ambiente ayuda también a explicar la innegable calidad artística de las imágenes de los menologios de Gerona y de Ripoll, repletas de elementos paisajísticos y de motivos estacionales. Se trata, en definitiva, de toda una serie de manifestaciones artísticas y literarias que convierten a la abadía en una verdadera encrucijada de “una cultura del calendario”.

APÉNDICE

“Item versus de quattuor temporibus anni solaris. Idest verum. estratem. autumnum. et hiemps”, *Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 19 fol.40v*:

“Ver. quia cuncta revivescunt tempore dictus.
Meridianus sol remeans ex partibus atque
Arva supergradiens equat noctesque diesque
Temperies referens refovens et germina cuncta.
Cogit et inpartus omnia mundi.
Germinet ut tellus vivescant semina sulcis.
sub revoluta suis in id ipsum mixta propago.
Polleat omne genusque in terris sunt et in undis.
Queque per aerium subuecta feruntur.
Omnis ut anni feris recreetur fetibus orbis
Per nonaginta manens metas unaque dierum
Ante Kalendarum ver solsticies incipit octo
Principiis placidis quas mensis marcius ornat.
De estate
In septem titan subiens percelsa trionem

¹⁰⁵ F. Rico, *op. cit.*, 25-26.

Dum se in celi centrum ac summum subrigit axem.
Estate revocans brevians stringensque tenebras
Atque faces longo producens igne diurnas
Sol usu assiduo nam se equo maie miscet
Motibus aeris ipse maie sit pavor illis
Et humus humore siccata fatescit pulveribus
Violans carnes aurasque viasque
Et sata terrarum prestans adolesceret uncta

Et virides nemorum cogens grandescere fructum
Pomaque dulci fluidans maturescere sucis
Tunc quia sol nimus flagrans estibus umbras
Ecce plage minimas concedit meridiane
Exalto quam hunc illustrat vertice mundum
Ante dies estas quam surgat iunius octo
Candida consurgit candore colorans
Bisque novem lustris et binis solibus instat

De Autumno

A summo celi descendens culmine titan
Preparat autumnum densos effringit et estus
Lassatoque igni paulisque fornite prestat
Temperiem zephyris tempsetatisque sequaci
Temperat et tonitrum terrores atque procellas.
Casibus imbriferis iaculans et fulminis orbem
Autumnus decimo septembris quippe Kalendas
Exoritur novies denis binisque diebus
Percurrens lacrimas et botri fundit in urnas



Fig. 30. *De pisce qui auster dicitur*. *Vat. Reg. Lat. 123 fol. 202v* (Foto: Biblioteca Vaticana)

De hieme

Meridie titan cum degit si procul ab arvis
Arva gelum fringet hieme densate pruinis.
Longior et tenebris tandem quan lucibus et sors
Ob hoc surgit hiems hibernis ut pluriarum
Flatibus et nivium fundunt maximus ymber
Surgite ne misere veniant quam forte Kalende
Ante decembrine tertrina luce dierum
Atque dies novies denos unumque refrigidant
Tempus hiems aliter vocitator umbra diurnas
Luce brevi lustret quod horas vel quod edendi
Ingens tunc populis tunc fit procliva cupido
Esus nam brumori resonat sermone pelago”.

SUMMARY

The Spanish contribution to the textual and iconographical tradition was of special significance. On the one hand, the description of the Months in book V of the Saint Isidore's *Etymologies*, derived from Ancient World, was copied repeatedly in the European *scriptoria* and helped to create two themes of the calendar's iconography: *Janus bifrons* and the *Spinario*. On the other hand, the library of the benedictine abbey of Ripoll, a crossroad in the calendar's culture, kept until the end of the Twelfth Century a manuscript –*Vat. Reg. Lat. 123*, dated of 1055– with echoes of the filocalian recension and with a poem dedicated to the Months and related to carolingian compositions. This text also helped to understand some peculiarities of the series of Months of Gerona and Ripoll.

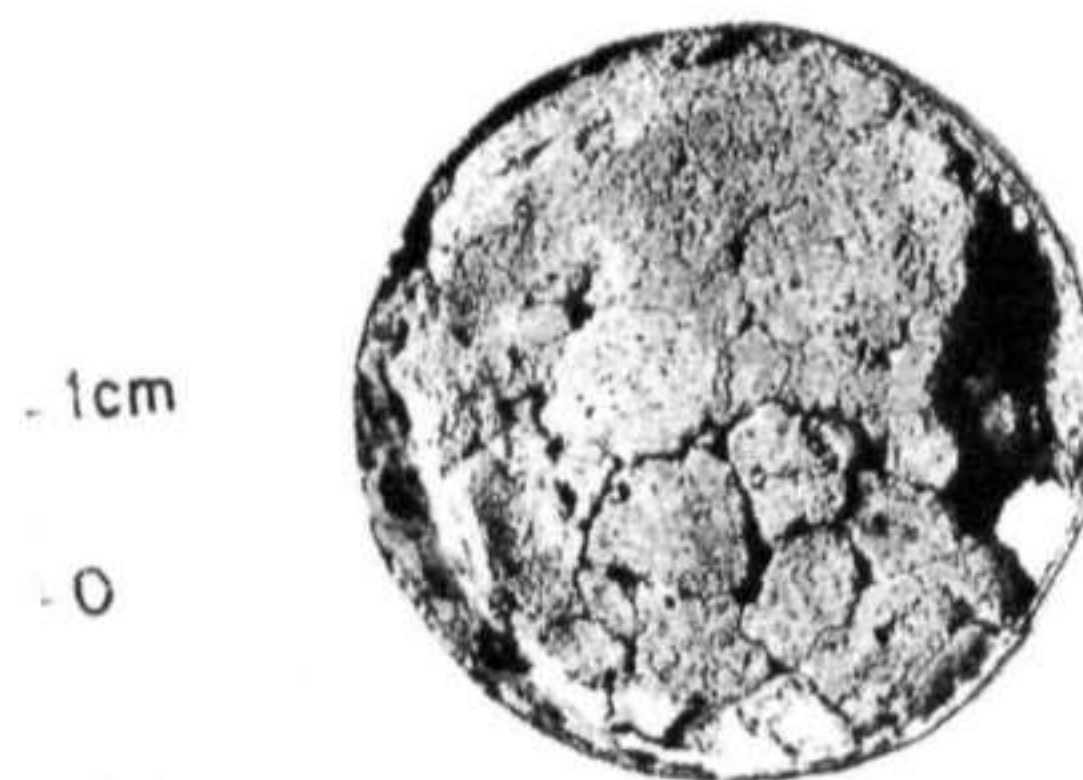
MEDALLÓN-FÍBULA DE CASTILTIERRA

Luis J. BALMASEDA MUNCHARAZ
Museo Arqueológico Nacional

LA necrópolis visigoda de Castiltierra (Segovia) es la más extensa e importantísima por sus hallazgos, entre las excavadas en tierras hispanas. Tras descubrirse ocasionalmente al abrir una carretera, sufrió una dura expoliación hasta 1931¹. Durante los años 1932 a 1935 los conservadores del Centro Srs. E. Camps y J. M. Navascués emprenden excavaciones oficiales en la necrópolis y descubren 68 tumbas en la 1ª campaña, 174, en la 2ª, y 106 y 104 en los años 1934-1935². En el verano de 1936 D. Emilio Camps depositó los materiales en el Instituto Valencia

de Don Juan, a fin de salvaguardarlos en plena contienda civil, y hasta 1955 (Exp. 1955/51) no ingresaron en el MAN. Desgraciadamente de las campañas Camps-Navascués sólo se publicaron fotografías de numerosas pizas y tumbas que sirvieron como ilustración en el tomo III de la Historia de España, dirigida por Menéndez Pidal, dedicado a la España visigoda³; un breve artículo de E. Camps sobre tejidos y una reseña de D. Luis Vázquez de Parga con ocasión del ingreso de las piezas en el MAN⁴.

El repaso del aludido volumen da cabal idea de la impor-



Medallón-Fíbula de Castiltierra. Anverso y Reverso

¹ El MAN. compró varios lotes reunidos por D. Juan García Sánchez, vecino de una población cercana, integrados por broches de cinturón, fíbulas, pulseras y otros objetos. (Exp. 1930/114; 1931/16; 1932/85). Un conjunto más importante fue adquirido por el Museo de Barcelona y publicado por su entonces director Prof. Almagro Basch en *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, VIII, 1947, M., 1948, pp. 56 y ss.

² Después, en Agosto-Septiembre de 1941, el prof. Martínez Santa Olalla excavó 401 sepulturas más. Los objetos encontrados fueron enviados a una institución berlinesa para su restauración. Al parecer, sólo regresó una mínima parte. Cf. J. Werner, *La excavación del Seminario de Historia Primitiva del Hombre*, en 1941, en el cementerio visigodo de Castiltierra (Segovia), en *Cuadernos de Historia Primitiva*, 1, 1946, pp. 16 y ss.

³ M., 1940, la primera edición.

⁴ E. Camps, *Tejidos visigodos de la necrópolis de Castiltierra*. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, II, 1934, pp. 87 y ss. L. Vázquez de Parga, *Ajuares de sepulturas del cementerio visigodo de Castiltierra* (Excavaciones de los años 1932 a 1935). *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1955-1957, M., 1960, pp. 64-65. Aporta el autor una tabla correlacionando algunas de las fotografías ilustrativas del tomo de la Hª de Menéndez Pidal con el número de sepultura al que pertenecen, "basados en las indicaciones que acompañan a los objetos". Sin embargo, sus números a veces no se corresponden con los indicados por los diarios de excavaciones que él no pudo consultar, pues se recuperaron para el M.A.N. en tiempo muy reciente.

tancia de los objetos de Castiltierra en nuestro Museo. Como muestra, y con ocasión de haber sido restaurada recientemente, queremos llamar la atención sobre una pequeña pieza, reproducida a modo de colofón en la p. 666, fig. 457, del tomo III citado. Es descrita como "fíbula de chapa de bronce, repujada, con figura humana", y se remite a la fig. 106, que muestra la tumba donde se halló. Vázquez de Parga ya resaltó en su nota "un medallón circular, probablemente parte de una fíbula, cuya tosca representación en relieve está inspirada indudablemente en un tipo que aparece en la acuñación de Justino II y desaparece con su reinado".

En su estado actual parece, en efecto, un medallón circular de bronce, de 4 cms de diámetro y 0,5 de grosor, compuesto por la delgada lámina del anverso y el arete circular; carece del disco posterior que probablemente sería liso y alojaría los mecanismos de sujeción. Ha sufrido deterioro por corrosión en la zona inferior, lateral izquierdo y otros puntos de la superficie. Como decoración presenta, enmarcado en una gráfila, el busto de un personaje, de frente, al que coronan dos pequeñas y simétricas victorias aladas.

La materia y cierta torpeza de ejecución impiden una apreciación clara del motivo, pero siguiendo la acertada indicación de Vázquez de Parga, un sólido de oro acuñado por Justino II (565-578)⁵ nos sirve de gran ayuda: Presenta en el anverso el busto del emperador con barba corta, coraza y casco; sobre el globo que mantiene en su diestra, una victoria se alza para coronarle con una guirnalda. La presencia de la victoria supone una variante del tipo creado por Justiniano I⁶, que en último término arranca de la figuración del "guerrero cristiano", plasmada por los sucesores de Constantino. El mismo anverso, con la victoria y el busto imperial, ofrecen las monedas de bronce acuñadas en Antioquía por Justino II⁷. Estilísticamente y por causa de la materia son más parecidas a la pieza de Castiltierra.

H. Leclercq aporta⁸ un estrecho paralelo en una fíbula de plata hallada en Mézières-lès-Vics (Meurthe) y conservada en el museo de Nancy. Está formada por una lámina estampada representando una figura de frente, sentada en un trono, un largo cetro en su mano izquierda y en la derecha, el globo en el que se apoya una victoria que lo corona. Alrededor, leyenda: INVICTA ROMA VTERE FELIX. Las dos últimas palabras confirman el carácter fibular de la pieza. La iconografía está tomada de un tipo monetario de Priscus Attalus, creado emperador por Alarico, en el 409.

La moda de utilizar monedas de oro y plata adaptándolas a fíbulas o de inspirarse en sus tipos iconográficos, que viene de antiguo, llega incluso en la Galia a copiar el esquematismo de las monedas francas⁹. Más raro es ver

ejemplares en bronce. No conocemos piezas que adopten las representaciones monetarias visigodas, cuyos bustos de frente se inspiran en la contemporánea moneda de Bizancio. Las fíbulas discoidales aparecidas en las necrópolis godas¹⁰ pertenecen casi todas al tipo de umbo cabujonado en el centro y decoración geométrica concéntrica, fechadas por H. Zeiss hacia la mitad del s. VI¹¹. Pensamos, por tanto en atribuir un origen foráneo al medallón-fíbula de Castiltierra.

El diario de excavaciones ofrece unas notas casi taquigráficas sobre el contenido de la sepultura 64, excavada en 1934 (1934/64) en cuyo interior apareció el medallón/fíbula; hace el número 311 del total de la serie Camps-Navascués: "Fosa sencilla. Una piedra dentro. Sólo la parte de los fémures. Madera bajo el cuerpo, como de tabla. Ajuar: zarcillos de alambre, gargantillas, *broche redondo* [en] parte alta [del] pecho, lagartos grandes cincelados con cruz in situ. En cintura, placa grande [con] cristalillos a derechas. Pulseras sencillas bronce"¹². La fotografía de la sepultura puede verse en la fig. 106, pág. 349 de la 1ª ed. del tomo III de la Hª de España ya citada; le acompaña un dibujo expresivo con la situación de los objetos en relación al esqueleto. Observamos que el medallón se alinea con dos cuentas de collar a la izquierda, y otras dos a la derecha, como constituyendo el colgante central. El conjunto describe un semicírculo en torno a lo que sería el cuello de la fémora. Es cierto que hay otras 5 cuentas de collar repartidas sin aparente orden por la zona pectoral, que pueden distorsionar la hipótesis. Si mantenemos la función de fíbula para nuestra pieza, su posición en la tumba indica la sujeción del extremo superior de una prenda de vestir. En ambos casos los mecanismos de sujeción o engarce irían en la lámina dorsal perdida. Pudo asimismo haber sido utilizada como mero adorno tras perder su utilidad como fíbula. Su asociación con un par de fíbulas de arco del tipo III y con un broche de cinturón tipo II, datados en la segunda mitad del s. VI, suministra un argumento reforzador de la cronología, al constituir una fecha "post quem".

SUMMARY

The Visigoth necropolis of Castiltierra (Segovia) revealed important clothing objects, which still haven't adequately published. Of the collection conserved in the M.A.N., from the excavations of E. Camps and J. M. Navascués, a bronze medallion-fibula has been recently restored. It corresponds to a Byzantine monetary type of Justine II (565-578) and is another example of the influence of Byzantium on the Visigoth culture.

⁵ Se discute si del taller de Cartago o en Constantinopla. Cf. P. D. Whitting, *Monnaies Byzantines*, Friburgo, 1973, números 173-174 y 175.

⁶ Cf. W. Wroth, *Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, Chicago, 1961, lám. V: Sólido, con busto de frente, imberbe, con armadura y casco; en la mano derecha, globo crucífero, y con la izquierda abraza un escudo decorado. En el campo derecho, una cruz, que en simetría con la que corona el globo flanquea el rostro del emperador.

Esta simetría de cruces no se repite en tipos monetarios con las victorias, como en la pieza de Castiltierra.

⁷ Cf. W. Hahn, *Moneta Imperii Byzantini. Von Justinus II bis Phocas (565-610)*. Viena, 1975, Números 54 a2 y 55 a y b.

⁸ *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, V, Paris, 1923, col. 1557 y 1558, s.v. "fibule".

⁹ Vid. fig. 4440 del artículo citado de H. Leclercq.

¹⁰ Vid. G. Ripoll, *La necrópolis visigoda de El Carpio de Tajo (Toledo)*, Madrid, 1985, E.A.E. 142, 57. Aporta listado de tumbas con fíbulas discoidales en las principales necrópolis.

¹¹ H. Zeiss, *Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich*. Berlin-Leipzig, 1934, 80 y ss.

¹² En el argot recogido en el diario, "lagarto" traduce por lo general una fíbula de arco con 5 ó 7 apéndices.

NOTAS SOBRE UN ARCA SEPULCRAL GÓTICA CONSERVADA EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ROCÍO SÁNCHEZ AMEJEIRAS
Universidad de Santiago de Compostela

PRIVADA de la cubierta y quizá también por ello del epitafio que identificase a su destinatario, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid un arca sepulcral gótica, trapezoidal, labrada en sus cuatro costados, y registrada en el inventario

con el número 50.233 (Figs. 1, 2, 3 y 4). De su procedencia consta únicamente que fue requisada a finales del siglo pasado a un particular —el señor Olañón— en Palencia, quien a su vez la había obtenido por compra¹. A compensar las escasas noticias escritas que sobre el mismo se con-

¹ El arca pertenece al fondo fundacional del Museo y desde entonces consta su procedencia palentina. Sobre esta pieza véase F. Álvarez-Ossorio, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1925, p. 77; *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1954, p. 81; *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1965, p. 88; C. J. Ara Gil, *Escultura Gótica en Valladolid y su provincia*,

Valladolid, 1977, p. 17; A. Franco Mata, *Catálogo de la Escultura Gótica del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1980, pp. 109-110; Cl. J. Ara Gil, "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Bureba", *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, (Aguilar de Campoó 1-6 Octubre 1990),



Fig. 1. Museo Arqueológico Nacional. ¿Sepulcro de García Fernández de Villamayor (-1242)? Oficio de difuntos. (Foto M.A.N.)



Fig. 2. Museo Arqueológico Nacional. ¿Sepulcro de García Fernández de Villamayor (-1242)? Juicio Final (Foto M.A.N.)

servan vendría la propia morfología y decoración escultórica del monumento. Como muchas obras de arte que se encuentran hoy fuera de su contexto original, la pieza que nos ocupa muestra las huellas de los distintos avatares vividos desde que fuera creada hasta nuestros días. Un orificio para la salida de agua en su base y la ausencia de cubierta testimonian el innoble destino —como abrevadero para caballerías— del que debió ser rescatada por el señor Olañón. Con todo, el buen estado de conservación de los relieves permite suponer que debió ser poco el tiempo en que fue usada para tal fin.

No sólo las alteraciones sufridas por el monumento nos informan sobre su pasado. Los relieves que lo adornan proporcionan también cierta información sobre las circunstancias en que fue labrada. De su análisis estilístico ha de deducirse su filiación a un ambiente artístico concreto y permitirá proponer, en consecuencia, un marco cronológico preciso para su labra. Además ciertos aspectos iconográficos revelan seguros indicios sobre su procedencia, indicios que, confrontados con otros datos históricos permitirán incluso formular una hipótesis sobre su posible destinatario.

FILIACIÓN ESTILÍSTICA Y TIPOLÓGICA

Como ha señalado recientemente Cl. J. Ara Gil, el estilo de los relieves del arca del Museo se corresponde con el de otros dos monumentos funerarios palentinos: el de un per-

Aguilar, 1992, pp. 21-35, espec. pp. 32-33; A. Franco Mata, *Catálogo de la Escultura Gótica del Museo Arqueológico Nacional*, (2ª ed. corregida y aumentada), Madrid, 1993, pp. 91-94. En 1876 Vicente Carderera eleva un informe a la Academia sobre la instrucción de expediente e incautación de un sarcófago que pertenecía a don Antonio Olañón, obtenido por compra, que se encontraba en la ciudad de Palencia. Se trata del que nos ocupa, que pasó después al Museo Arqueológico Nacional.

² Sobre el sepulcro de Cisneros, cf. R. Revilla Vielva, *Catálogo Monumental de Palencia. Partido de Carrión de los Condes y Frechilla*, Palencia, 1948, p. 104; y Cl. J. Ara Gil, "Un grupo de sepulcros palentinos", pp. 28-30. Para el yacente carrionés, R. Revilla, *op. cit.*, pp. 15-17; ídem, "Sepulcros de los Beni Gómez", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n. 1 (1949), pp. 39-51. El sepulcro en cuestión ha sido atribuido a una dama, equívoco deshecho por C. J. Ara Gil, "Un grupo de sepulcros palentinos", pp. 26-27. La pieza no fue rematada, el borde de la cubierta está simplemente desbastado y carece de decoración, y el ar-



Fig. 3. Museo Arqueológico Nacional. ¿Sepulcro de García Fernández de Villamayor (-1242)? Bautismo de Cristo (Foto M.A.N.)



Fig. 4. Museo Arqueológico Nacional. ¿Sepulcro de García Fernández de Villamayor (-1242)? Resurrección de Lázaro. (Foto M.A.N.)

sonaje del linaje de los Girón, procedente de la ermita del Santo Cristo del Amparo de Villafar, conservado hoy en la iglesia de San Pedro de Cisneros (Figs. 5, 6, 7 y 8), y un yacente del "panteón condal" de San Zoilo de Carrión (Fig. 9). La autora adscribe las tres piezas a un excepcional maestro hispano formado en un ambiente de gótico clásico, posiblemente en la cantería burgalesa del Sarmental². En este sentido convendría precisar, en primer lugar, que si bien una misma mano principal puede reconocerse en estas piezas, ésta se ha visto auxiliada por otros escultores menos hábiles. En el caso del monumento que nos ocupa el contraste de calidad entre los relieves de las caras mayores se manifiesta no sólo en la diferencia de canon de las figuras en uno y otro relieve, sino también en la menor corporeidad y el mayor esquematismo de los plegados en los personajes del Juicio Final, esquematismo que habría de alcanzar incluso al simple remate arquitectónico que enmarca la escena (compárense Figs. 1 y 2). Lo mismo podría decirse respecto a la versión resumida que de esta secuencia se muestra en el monumento de Cisneros, comparada con la sólida volumetría del apostolado del frente de la urna (Figs. 5 y 7).

En lo que se refiere a la filiación estilística del taller no cabe duda de que éste se encuentra al corriente de diversas empresas artísticas burgalesas llevadas a cabo en la década de los treinta. Los tréboles y hojas alanceoladas de las enjutas de la arquería inferior y el remate acastillado del apostolado de la porta-

ca que le corresponde carece de decoración escultórica. C. J. Ara considera obra del mismo taller dos sepulcros conservados en el Museo Arqueológico de Palencia procedentes de los monasterios de La Vega y Benevívere; y un monumento procedente del monasterio de Trianos que hoy se conserva en el cementerio de Sahagún y que pudo pertenecer a los Téllez de Meneses, fundadores del monasterio. Cf. C. J. Ara Gil, "Un grupo de sepulcros", pp. 30-37. La rudeza del yacente de este último, aunque inspirado en esta serie que nos ocupa, no permite adscribirlo al mismo taller, y ciertas particularidades indumentarias de una de las damas que se lamentan sobre el féretro en una de los frentes del arca obliga a considerarlo, en cambio, obra de comienzos del siglo XIV.

³ Para la citada escultura de Sarmental, cf. H. Karge, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts*, Berlín, 1989, p. 84. Cl. J. Ara Gil relacionaba ya el yacente carrionés con el Sarmental, pero atribuyendo a la portada unas fechas más tardías. Cf. "Un grupo de sepulcros palentinos", p. 28.



Fig. 5. San Pedro de Cisneros (Palencia). Iglesia Parroquial. ¿Sepulcro de Gonzalo Ruiz Girón? Apostolado. (Foto R. Sánchez)



Fig. 6. San Pedro de Cisneros (Palencia). Iglesia Parroquial. ¿Sepulcro de Gonzalo Ruiz Girón? Milagro de la palmera. (Foto M. Sánchez)

da del Sarmental de la catedral burgalesa parecen haber informado la arquería y la decoración vegetal del sepulcro de Cisneros (Figs. 5 y 6)³. Incluso el tipo de sarcófago trapezoidal, con una cubierta de mayores dimensiones, y la incorporación del apostolado con el Cristo en Mandorla y el tetramorfos (Cisneros) remite a los ejemplares tempranos de Las Huelgas o a otros relacionados con aquéllos: el cenotafio de San Juan de Ortega en la iglesia parroquial de la villa que lleva su nombre, y el sepulcro de Alfonso Téllez de Meneses (-1230) en la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Palazuelos (Valladolid)⁴.

Con todo, el conocimiento del arte francés que demuestran estos escultores es más rico y profundo de lo que pu-

diera parecer a primera vista. El estilo del maestro principal remite al horizonte artístico del gótico clásico del dominio real francés. En efecto, en la dureza de los plegados, en la contención gestual de las figuras, en el tratamiento de las superficies a base de grandes planos y en una cierta economía en los medios de ejecución se siente el eco de la corriente estilística "cubista" que se registra en las estatuas columna de la portada occidental derecha de la catedral de Amiens, labradas entre 1220 y 1230⁵.

Cabría comparar el jambaje derecho de la citada portada con la serie apostólica de una de las caras mayores del monumento de Cisneros (Fig. 5)⁶. Aunque la rigidez se ha acentuado y el estilo es más pobre, comparten ambos con-



Fig. 7. San Pedro de Cisneros (Palencia). Iglesia Parroquial. ¿Sepulcro de Gonzalo Ruiz Girón? Detalle del yacente. (Foto R. Sánchez)

⁴ Se trata de los sepulcros conservados en una capilla de la fachada norte de la iglesia del monasterio cisterciense de Las Huelgas (Burgos). Sobre ellos, cf. M. Gómez Moreno, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, pp. 12-13; y M. J. Gómez Bárcena, *Escultura Gótica Funeraria en Burgos*, Madrid, 1988, p. 192. Para el cenotafio de San Juan de Ortega, cf. B. Valdivieso Ausin, *San Juan de Ortega, hito vivo en el camino de Santiago*, Burgos, 1985, pp. 108-110; y N. López Martínez, *Arquitectura y escultura románicas en la*

provincia de Burgos, Burgos, 1974, pp. 263-264. Para el sepulcro de Alfonso Téllez de Meneses (-1230) en la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Palazuelos (Valladolid), cf. F. Antón, *Monasterios medievales de la Provincia de Valladolid*, Valladolid, 1942, pp. 229-230 y C. J. Ara, *Escultura Gótica en Valladolid*, pp. 32-34.

⁵ W. Sauerländer, *La Sculpture Gothique en France 1140-1270*, París, 1976, pp. 142-144.

⁶ Para el jambaje derecho de la portada occidental derecha de Amiens, cf. *ibíd.*, lám. 167.



Fig. 8. San Pedro de Cisneros (Palencia). Iglesia Parroquial. ¿Sepulcro de Gonzalo Ruiz Girón? Detalle del yacente. (Foto R. Sánchez)

juntos una misma organización rítmica basada en la alternancia de serenas actitudes dialogantes entre pares de figuras, esquema que se utiliza también para las monjas asistentes al oficio divino en la urna del Museo Arqueológico Nacional (Fig. 1). Asimismo las rosetas combinadas con los blasones en el borde de la cubierta de Cisneros (Fig. 5) remiten a la decoración vegetal del dintel de la portada gala⁷. Y por último la utilización sistemática del trépano para calar de pequeños óculos los remates arquitectónicos en las caras mayores de las dos arcas o en el marco del yacente carrionés encuentra su origen en los zócalos del parteluz de la citada portada (Figs. 3, 4, 5, 8, 9 y 10)⁸.

Las relaciones con Francia no se limitan al campo del estilo. El taller introduce también importantes novedades tipológicas e iconográficas en el panorama de la escultura funeraria castellana, novedades de clara raigambre gala. Son los autores de los más antiguos "pseudo yacentes" sobre sarcófagos conservados en territorio castellano-leonés⁹. Por entonces ya se habían labrado las efigies funerarias de los monarcas leoneses Fernando II († 1188) y Alfonso IX († 1230) y del infante Fernando († 1214), hijo de este último en el panteón real de la catedral compostelana; o la del obispo Rodrigo II Álvarez († 1232) en la catedral leonesa; sin embargo se trataba siempre de "yacentes explícitos" y localizados con seguridad para el caso leonés y con toda probabilidad para los gallegos— en monumentos murales¹⁰. Los yacentes palentinos se presentan, en cambio, con los ojos abiertos, enmarcados por una estructura arquitectónica y en monumentos funerarios exentos (Figs. 8 y 9). Este tipo era habitual en



Fig. 9. S. Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia). Panteón condal. Yacente masculino

los sepulcros episcopales de bronce de la Isla de Francia de comienzos del siglo XIII. Tal es el caso de los obispos Evrard de Fouilly († 1222) y Geoffroi d'Eu († 1236) en la catedral de Amiens¹¹. El modelo alcanzó pronto a algunos ejemplares nobiliarios. Los monumentos de Roberto II conde de Dreux († 1218) y la lápida de su sucesor Roberto III († 1233), que existieron en el coro de la iglesia de la abadía premonstratense de Saint-Yved-de-Braine, y que conocemos gracias a los diseños de Roger de Gaignières (Fig. 11) constituían un claro exponente de la temprana difusión del tipo. El más antiguo de estos monumentos nobiliarios era de bronce, y el más moderno consistía en una trasposición a piedra del modelo en metal¹². Los yacentes palentinos comparten con los ejemplares galos citados no sólo el esquema general, sino también una cierta rigidez en la adecuación de la figura al marco, que se traduce en una valoración de la simetría como esquema generador de la imagen, rasgos que permiten conjeturar una filiación artística similar en ambos casos.

Los modelos franceses utilizados por el taller no se circunscriben exclusivamente al ámbito funerario. Modelos tomados de vidrieras pudieron inspirar los cudrilóbulos del remate acastillado del arca del Museo Arqueológico Nacional (Fig. 1)¹³. Y de los repertorios de las portadas góticas de la Isla de Francia proceden dos temas novedosos que incorpora el taller a los sarcófagos; la serie apostólica con los instrumentos de sus respectivos martirios como atributo y el Juicio Final. El primero

aparece en una de las caras mayores del arca de Cisneros (Fig. 5), y el segundo, un tema por lo demás inusual en

⁷ Para la decoración vegetal del dintel de Amiens, cf. *ibíd.*, lám. 168.

⁸ Para los zócalos de parteluz de la citada portada, cf. *ibíd.*, p. 143, figs. 85-87.

⁹ "Pseudo yacente" es un término acuñado por E. Panofsky para designar aquellas efigies funerarias que, aunque tendidas sobre sus urnas, no representan en realidad cuerpos en reposo, sino que llevan los ojos abiertos y los pliegues de su indumentaria dispuestos como si de figuras verticales se tratase. A estas imágenes opone el autor los "yacente explícitos", con el aspecto de verdaderos yacentes en reposo. Cf. E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Nueva York y Londres, 1964, pp. 47 y ss.

¹⁰ Para los yacentes compostelanos cf. S. Moralejo, *Escultura Gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, 1975, pp. 17 y 18; *ídem*, "¿Raimundo de Borgoña (-1107) o Fernando Alfonso (-1214). Un episodio olvidado en la historia del panteón real compostelano", *Galicia en la Edad Media*, pp. 161-170. Para el sepulcro episcopal leonés, cf. A. Franco Mata, *Escultura Gótica en León*, León, 1976, pp. 425-429; y R. Sánchez Ameijeiras, "Dos

ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa", *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte* (Murcia, 1988), Murcia, 1992, pp. 81-86.

¹¹ Sobre estos monumentos, cf. K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-Nueva York, 1976, pp. 76-77, figs. 110-111; y W. Sauerländer, *La Sculpture Gothique*, pp. 146-147, fig. 88.

¹² Para los dibujos de Roger de Gaignières, cf. J. Adhemar, "Dessins d'Archéologie du XVII siècle", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIV (1974), nos. 65 y 151. Sobre los sepulcros de Braine, cf. también K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, pp. 78 y 332, nota 190. Este autor supone que la lápida del conde Roberto III era de bronce, pero las anotaciones de Gaignières al dibujo dejan fuera de duda que se trataba de una pieza de piedra ("tombe de pierre plate").

¹³ Para las vidrieras de Chartres, cf. Y. Delaporte y J. Hubert, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, París, s. d., *passim*. C. J. Ara Gil en "Un grupo de sepulcros palentinos", se extraña de la presencia de estos arcos mixtilíneos, y los hace proceder de la síntesis de formas trifoliadas góticas y de arcos de origen musulmán.

ámbito funerario, se sintetiza en uno de los testeros de la cubierta de Cisneros, y adquiere especial desarrollo en el arca del Museo Arqueológico Nacional (Figs. 2 y 7)¹⁴. La extraña fórmula utilizada para los bienaventurados en el segundo caso encontraría explicación como un caso de desvirtuación o de incompreensión de modelos propios del formato de dovelas de arquivolta, en las que los bustos de los elegidos presentan una disposición vertical. Las dovelas de las arquivoltas de la izquierda en la portada del Juicio en Notre Dame de París, en donde, como en el sepulcro castellano, los elegidos aparecen vestidos y coronados, podría señalarse como un prototipo posible (Figs. 2 y 12)¹⁵.

La variada procedencia de los modelos que pudieron ser utilizados por el taller se ajustan a un marco cronológico preciso comprendido en el primer tercio del siglo XIII, el mismo marco a que remite su adscripción estilística. Teniendo, además, en cuenta, su conocimiento de la obra del Sarmental, fechada recientemente por H. Karge entre 1235 y 1240, y de otras empresas burgalesas de esa misma década, podría proponerse, en consecuencia, una fecha comprendida entre 1240 y 1250 para los tres monumentos.

UN PROGRAMA SACRAMENTAL

En una de las caras mayores de la urna que nos ocupa se figura un oficio religioso (Fig. 1). La escena tiene lugar en el interior del templo, como sugiere la distribución



Fig. 10. Catedral de Amiens. Portada occidental derecha. Zócalo del parteluz. La representación de Adán y Eva. La expulsión del paraíso. (Tomado de W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París, 1979)

¹⁴ El tema del Juicio Final no abunda en la escultura funeraria. En la península habrá que esperar hasta el siglo XIV para encontrar de nuevo una representación del mismo. Una escueta alusión al mismo condensaría el Cristo clemente mostrando las llagas en el testero del sepulcro de la "Raiña Santa" en Santa Clara de Coimbra. El gran desarrollo que adquiere, en cambio, en el túmulo de la reina doña Inés de Castro en Alcobaca, ha sido puesto recientemente en relación con la reivindicación de justicia por el desafortunado fin de la reina, cf. S. Moralejo, "El 'Texto' Alcobacense sobre los amores de D. Pedro y D^a Inés", *Actas del IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, 1991, pp. 71-89, espec. pp. 79-89.

¹⁵ Para la portada del Juicio Final parisina, cf. W. Sauerländer, "Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XVII (1959),

de los personajes en la estructura columnada sosteniendo arcadas de medio cuadrifolio con remates acastillados. Centra la composición un abad oficiando. Tonsurado, vestido con casulla, alba y manipulo, levanta los brazos ante el altar sobre el que apoya el cáliz. Flanquean al oficiante sendos acólitos leyendo en sus respectivos libros, de los cuales, el de la izquierda sostiene el báculo. Escoltan a éstos un par de monjes encapuchados. Bajo las restantes arcadas parejas de religiosas, con toca y hábito, señalan en sus libros abiertos o los mantienen cerrados.

A excepción del abad y los acólitos, todos los personajes que asisten a la Misa visten hábito cisterciense, caracterizado por unas larguísimas mangas que algunos recogen en la muñeca, y otros dejan caer, cubriendo por completo las manos. Se trata de las más antiguas representaciones de este hábito en ámbito castellano. De la segunda mitad del siglo datan dos yacentes femeninos ataviados con el hábito bernardo: el de la reina Urraca López de Haro, originariamente en el monasterio cisterciense de Santa María de Vileña (Burgos), que ella misma había fundado, y conservado hoy en Villarcayo (Burgos), y el de su sobrina homónima en el monasterio de Cañas (La Rioja), de donde fue abadesa¹⁶. Grupos de monjes blancos, encapuchados y con las características mangas participan también en el cortejo fúnebre del infante don Felipe († 1274) en su sepulcro en la iglesia de Santa María en Villalcázar de Sirga (Palencia) (Fig. 14)¹⁷. En territorio ultrapirenaico se conocen, en cam-

pp. 1-55 y fig. 79. Otra interpretación sobre el origen de esta fórmula iconográfica en T. Pérez Higuera, "El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval", *Archivo Español de Arte*, 241 (1988), p. 37.

¹⁶ Para el sepulcro de la reina doña Urraca, cf. R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p.

171; y *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los Reyes de León y Castilla*, León, 1988, p. 16. Para el de su sobrina homónima en Cañas, cf. J. G. Moya Valgañón, *El arte en la Rioja (I). La Edad Media*, Logroño, 1982, p. 53.

¹⁷ Para el sepulcro del infante don Felipe en Villalirga, cf. R. Inclán Inclán, "Sarcófago del infante D. Felipe, hijo del Rey D. Fernando III el Santo", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, feb.-marzo (1909), pp. 48-52; ídem, "Sepulcro del in-

bio, representaciones gráficas de este hábito ya desde comienzos del siglo XII. Sirvan como ejemplo la imagen del abad de Citeaux, Esteban Harding, en la miniatura de presentación del libro en unos *Comentarios a Jeremías* de San Jerónimo (Biblioteca Municipal de Dijon, Ms. 130, fol. 104) copiados en Saint-Vaast de Arras alrededor de 1125 (Fig. 14); o la de la condesa Gerthrud y otro personaje femenino en una miniatura de hacia 1200 ilustrando la obra de Bernardo *Liber de Consideratione*, conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (Clm. 7950, fol. 2v), procedente de la abadía cisterciense de Kaisheim (Baviera) (Fig. 15)¹⁸.

El gesto del oficiante permite identificar el pasaje concreto de la Misa a la que asiste la comunidad de religiosas. Se trata del segundo **Memento** del canon, aquél dedicado a los difuntos, inmediatamente anterior a la consagración. Las disposiciones dictadas acerca de los gestos del oficiante en un sacramentario catalán coetáneo, atribuido a Pedro de Albalat, justificaría tal suposición: "Et dicimus quod in primo **Memento** de sacra sacerdotes habeant memoriam pro benefactoris vivis; in secundo pro mortuis. Et cum inceperint **Qui Pridie** non statim elevat manus alte, sed ante pectus tenet"¹⁹. Cabría aducir en este sentido que semejante fuente no responde en absoluto al ámbito que nos ocupa. Aunque las prescripciones litúrgicas del arzobispo de Tarragona alcanzaron una gran difusión en el siglo XIII en territorio catalán y valenciano, parece poco probable que fuesen conocidas en Castilla en las fechas en que se labró el sepulcro. Sin embargo la fuente principal utilizada por Pedro de Albalat para redactar su *Summa Septem Sacramentorum* la constituyen los *Estatutos de París*, atribuidos a Eudes de Sully, en los que se recogen algunos usos cistercienses. A ello que habría



Fig. 11. Lastra tumbal de Roberto II, Conde de Dreux († 1218). Originariamente en la iglesia de Saint-Yved de Braine. Según un dibujo de R. de Gaignières. (Dibujo R. Sánchez)

que añadir que existe constancia de las estrechas relaciones que con la orden mantuvo el arzobispo de Tarragona, aunque nunca llegó a pertenecer a ella²⁰. Cabe, por lo tanto, suponer que sus disposiciones litúrgicas no habrían de diferir en gran manera de las aquellas seguidas en los monasterios bernardos.

La elección del pasaje del Memento de difuntos se ajusta, además, a las exigencias concretas del programa funerario en que se labró la escena. Para su formulación iconográfica no se encuentran, en cambio, paralelos en la península ni fuera de ella. Si bien es cierto que la alusión a la eucaristía en un monumento funerario no es novedad, hasta entonces se habían preferido fórmulas diferentes, de carácter simbólico, para expresar las alusiones al sacramento. En la cubierta del sepulcro de Alfonso Ansúrez († 1093), originariamente en Sahagún y hoy en el Museo Arqueológico Nacional, se figuraba un cáliz, y el **Agnus Dei** aparecía en algunos monumentos de Las Huelgas y en el cenotafio de San Juan de Ortega²¹. A esta particularidad iconográfica habría que sumar otras. Resultan asimismo extraordinarias las fórmulas empleadas para los pasajes del Bautismo de Cristo y la resurrección de Lázaro en los testers (Figs. 3 y 4). En la escena del Bautismo Cristo carece de nimbo, el Bautista viste túnica talar en lugar de la ascética indumentaria con que se le representa habitualmente, y no realiza el gesto de bautizar.

Un acólito sostiene la túnica de Cristo, tarea normalmente reservada a dos ángeles. La última solución aparecía ya en un Misal? de la Baja Sajonia de hacia 1200 y en el célebre altar de Klosterneuburg, ambos ejemplos en los que la contaminación con imágenes litúrgicas vendría justificada por el propio destino de las obras²².

fante D. Felipe", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, (1919), pp. 387-393; R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, pp. 216-225; J. Yarza, "Despesas facen los omnes de muchas guisas en soterrar muertos", *Fragments* (1984), p. 14.

¹⁸ Para las miniaturas citadas, cf. J.-C. Schmitt, "Le culte de Saint Bernard et ses Images", *Saint Bernard & Le Monde Cistercien*, París, 1990, pp. 149-163, espec. pp. 150-154. Schmitt cita otra miniatura temprana, al comienzo de un tratado sobre los *Douze degrés de l'humilité* (Douai, Biblioteca Municipal, Ms. 372, fol. 100) en que aparece también el santo fundador de la orden con el hábito blanco y mangas larguísimas. G. Duby en *Saint Bernard. L'art cistercien*, p. 83 recoge un testimonio temprano de las críticas que suscitó entre los benedictinos tradicionales la utilización del hábito blanco entre los cistercienses. Orderic Vital, en 1135 oponía al humilde hábito negro, el empleo del blanco "comme par ostentation de vertus plus élevées".

¹⁹ Cf. P. Linehan, "Pedro de Albalat, Arzobispo de Tarragona, y su 'Summa Septem Sacramentorum'", *Hispania Sacra*, XXII (1969), pp. 9-31, espec. p. 24. El artículo ha sido también publica-

do en P. Linehan, *Spanish Church and Society 1150-1300*, Londres, 1983.

²⁰ Cf. P. Linehan, "Pedro de Albalat and the reform of his Province", *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Nueva York, 1971, pp. 54-83, espec. p. 68.

²¹ Para el sepulcro de Alfonso Ansúrez, cf. S. Moralejo Álvarez, "The Tomb of Alfonso Ansúrez (-1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", en F. B. Reilly (ed.), *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of Roman Liturgy in Leon-Castile in 1080*, Nueva York, 1985, pp. 63-100. Para los sepulcros de Las Huelgas y el cenotafio de San Juan de Ortega, cf. supra, nota 4.

²² Cf. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, Londres, 1971, pp. 139, figs. 373-374. Cf. también L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, París, 1956, pp. 295-304; y 278-279; E. Kischbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. IV, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, 1972, IV, cols. 247-255. También en el arte bizantino se produjeron variantes en la fórmula; sirva como ejemplo la escena representada en el díptico Barberini, en el Kaiser Friedrich



Fig. 12. Notre-Dame de París. Portada Occidental. Dovelas de la arquivolta izquierda. Bienaventurados en el paraíso. (Tomado de W. Sauerländer, *Die Kunstgeschichtliche Stellung del West portale von Notre-Dame in Paris*, Marburg, 1959)

En la escena de la Resurrección de Lázaro Cristo carece de identificación precisa. Las presuntas Marta y María visten hábitos y tocas monjiles y juntan sus manos en actitud de oración en lugar de expresar su dolor por la muerte de su hermano. Además Lázaro resucita desnudo²³. De todos modos podrían explicarse estas anomalías como fruto de una contaminación de repertorios. Es posible que el taller no dispusiera de modelos para la resurrección de Lázaro, por lo que tuvo que recurrir a una figura de Adán resucitando a los pies del crucificado²⁴. De hecho el aspecto físico de Lázaro en el monumento, con largas cabelleras lisas y barbas, es muy similar al de un Adán del zócalo del parteluz de la portada occidental derecha de la catedral de Amiens, el ambiente artístico a que habría de remitir, en última instancia, el taller que lo labró (compárense Figs. 3 y 10). Por último no ha de descartarse otra posibilidad, que la extraña formulación respondiese a un intento de actualización de la escena, aspecto sobre el que insistiremos más adelante.

La iconografía de esta urna sepulcral presenta un marcado acento sacramental. El bautismo de Cristo haría alusión al Bautismo, y por extensión al poder de remisión de los pecados con que solía asociarse ya entonces el sacramento²⁵. Pero el acento se marcaría principalmente en la Eucaristía. Además de la plasmación del oficio divino propiamente dicho, las escenas de la Resurrección de Lázaro y el Juicio Final constituían un verdadero correlato plástico de los textos de la **Missa pro defunctis** celebrada el día de la sepultura. En ella se leían los pasajes de Juan 11, 21-27 en el que Marta suplicaba a Cristo por su hermano, y se cantaba el **Dies Irae**, en el que en el día del Juicio se suplica el perdón por los padecimientos de Cristo en la cruz²⁶. En este sentido, el paralelismo establecido entre el abad oficiando con los brazos alzados y el Cristo clemente mostrando las llagas en una y otra cara de la urna, expresaba, de forma simbólica, la eficacia de los sufragios para la salvación de los difuntos.

Museum de Berlín, en la que Juan aparece con túnica y manto y tres figuras nimbadadas con indumentaria litúrgica hacen las veces de ángeles, cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, París, 1960, espec. pp. 171-172 y fig. 4.

²³ Para la resurrección de Lázaro, cf. Schiller, *op. cit.*, pp. 181-185 y L. Reau, *op. cit.*, pp. 338-391; y E. Male, "La Resurrection de Lazare dans l'art", *La Revue des Arts* (1951), pp. 45-54.

²⁴ Agradezco a D. Serafín Moralejo Álvarez la sugerencia de una contaminación de repertorios con la figura de Adán resucitando.

²⁵ Cf. G. Schiller, *Iconography*, p. 139. De hecho la penitencia general y el bautismo comunitario tenían lugar en el ciclo pascual, el primero el día de Pascua y el segundo en la Vigilia de Pascua, cf. P.

Linehan, "Pedro de Albalat", pp. 10 y 13. Sobre el sentido penitencial de la Resurrección de Lázaro, vid. Moralejo, *Le origini del programma iconografico dei portali nel romanico spagnolo*, *Atti del convegno "Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa Romanica (Modena, Ottobre, 1989)*, Módena, 1989, pp. 35-51, espec. pp. 29 y 48.

²⁶ Las misas de difuntos se generalizaron durante los siglos XII y XIII, hasta entonces era preponderante el papel de ceremonias penitenciales relacionadas con las exequias. Cf. Ph. Aries, *L'Uomo e la Morte del Medioevo a Oggi*, Roma, Bari, 1980, pp. 197-200. Para la inclusión del pasaje de Juan y del Dies Irae en la Misa de Difuntos, cf. A. Franco Mata, *Catálogo* (2ª ed.), p. 94 y C. J. Ara Gil, *Escultura Gótica en Valladolid*, p. 17.

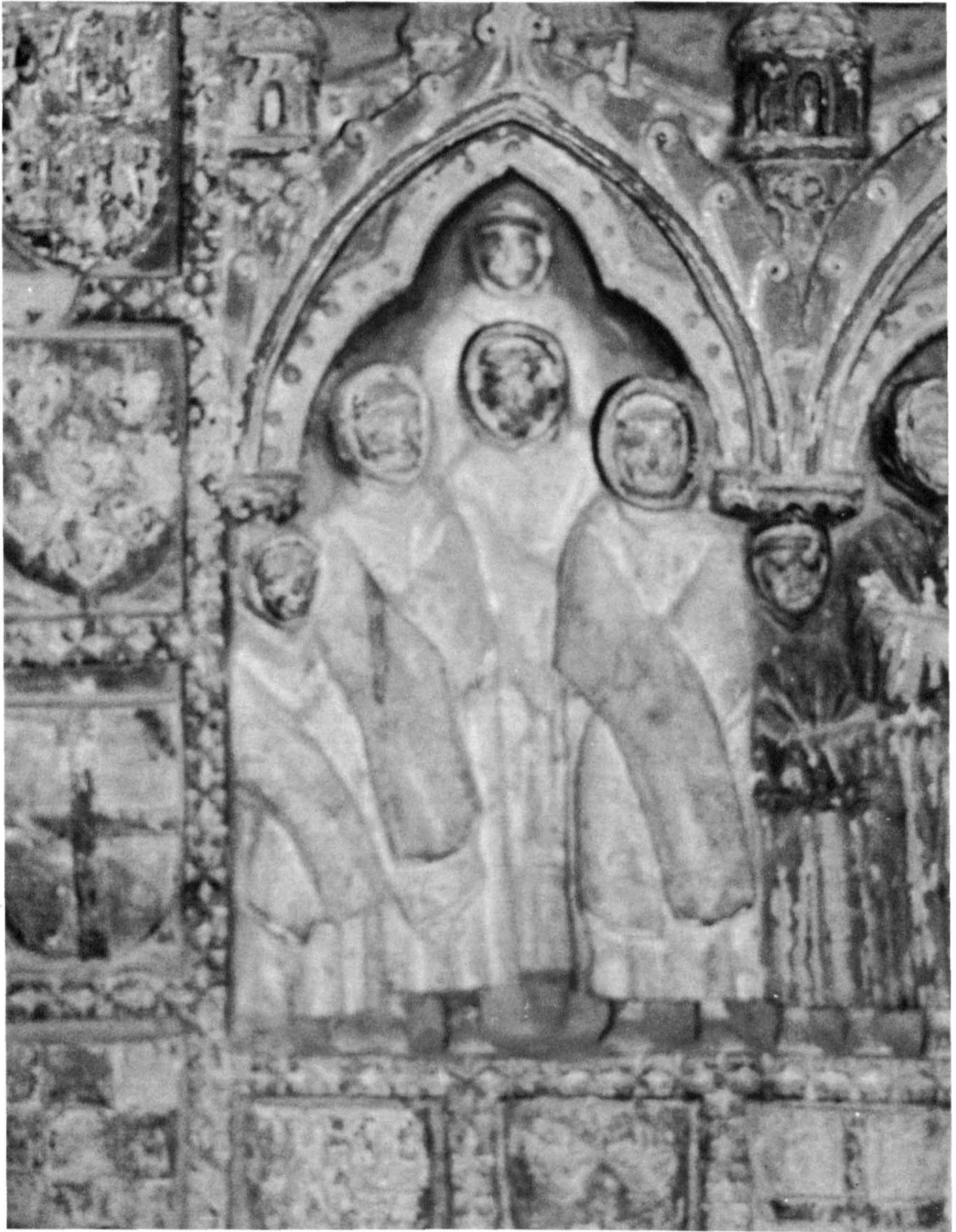


Fig. 13. Villalcázar de Sirga (Palencia). Iglesia de Santa María. Sepulcro del infante don Felipe (-1274). Detalle de la urna. Monjes cistercienses que participan en el cortejo fúnebre. (Foto R. Sánchez).



Fig. 14. *Comentarios a Jeremías*, de San Jerónimo (Biblioteca Municipal de Dijon, Ms. 130, fol. 104). Esteban Harding, abad de Citeaux, ofreciendo el modelo de iglesia (Dibujo R. Sánchez)

UNA HIPÓTESIS ACERCA DE SU PROCEDENCIA

La escultura de esta pieza proporciona algunos datos sobre su posible origen. La exclusividad de personajes pertenecientes a la orden cisterciense en la escena de la Misa, y el predominio numérico de religiosas hacen suponer que el sepulcro provenga de una abadía femenina de esta orden. El tono cisterciense se extiende, por lo demás, al marco arquitectónico en el que se desarrolla la escena. Un taller que prodigaba capiteles con decoración vegetal en el monumento de Cisneros, utilizó aquí simples esquemas de bolas habituales en la decoración arquitectónica de las iglesias y los claustros de esta orden. Aunque por la parca noticia recogida en el registro de entrada del Museo Arqueológico Nacional cabría suponer a la pieza un origen palentino, de entre los monasterios bernardos femeninos castellanos es en el claustro de Villamayor de los Montes (Burgos) en donde podrían encontrarse los modelos más directos para estos capiteles (Fig. 16)²⁷.

Diversas circunstancias parecen apuntar también hacia este monasterio burgalés como posible lugar de procedencia para el sarcófago que nos ocupa. La triste fortuna que corrieron los cenobios palentinos de monjas blancas ya desde el siglo XVI inducen a reconsiderar la propuesta de su procedencia. De ellos únicamente queda en pie San Andrés de Arroyo, en el cual sólo se tiene noticia de la existencia de dos sepulcros monumentales del siglo XIII: los de su fundadora Mencía de Lara y otra abadesa, que todavía pueden verse en la sala capitular²⁸. El de Santa Ana de Perales fue trasladado en 1595 al de Santa Ana de Valladolid, y del primitivo cenobio no queda "sino la memoria". El de Torquemada hubo de correr la misma suerte: las religiosas se establecieron desde el siglo XVI en Palencia²⁹. Por su situación geográfica, Villamayor de los Montes entraría dentro del abanico de procedencias posibles. Aunque perteneciente a la provincia de

²⁷ Sobre los monasterios bernardos femeninos castellanos, cf. C. Muñoz Párraga, *Monasterios de monjas cistercienses (Castilla-León)*, Madrid, 1992. En concreto sobre Villamayor de los Montes, ibíd., pp. 16-17; L. Huidobro Serna, "Villamayor de los Montes y su monasterio cisterciense y hospital", *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXVI (1957), pp. 407-416; y S. Andrés Ordax, "El monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes (Burgos)", *Archivo Español de Arte* (1991), pp. 281-300.

²⁸ Para Arroyo, cf. E. Almaraz, "Real Monasterio de San Andrés de Arroyo", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 38 (1900), pp. 210-229; y A. Masoliver, *San Andrés de Arroyo*, Palencia, 1985.

Fig. 15. *Liber de Consideratione*, de Bernardo. (Biblioteca Estatal de Baviera, Clm. 7950, fol. 2v). La condesa Gerthrud rinde homenaje a la Virgen. (Dibujo R. Sánchez)



Burgos se encuentra más cercana de la capital palentina que San Andrés de Arroyo.

La búsqueda de un posible destinatario para la urna podría también apuntar hacia el monasterio burgalés. Por la cronología que permite conjeturar el estilo de la pieza, sólo a un personaje de la más alta nobleza podría corresponder un sepulcro semejante. Un candidato posible habría de ser don García Fernández de Villamayor, mayordomo de la reina Berenguela, quien en su testamento otorgado en 1240 dispuso su enterramiento en el citado monasterio, ofreciendo unas mandas considerables al cenobio, que él mismo había fundado y cuya construcción había costado³⁰. Allí fue enterrado a su muerte, en 1242. Hoy se conserva su cadáver mutilado en un sepulcro labrado recientemente situado en el coro de

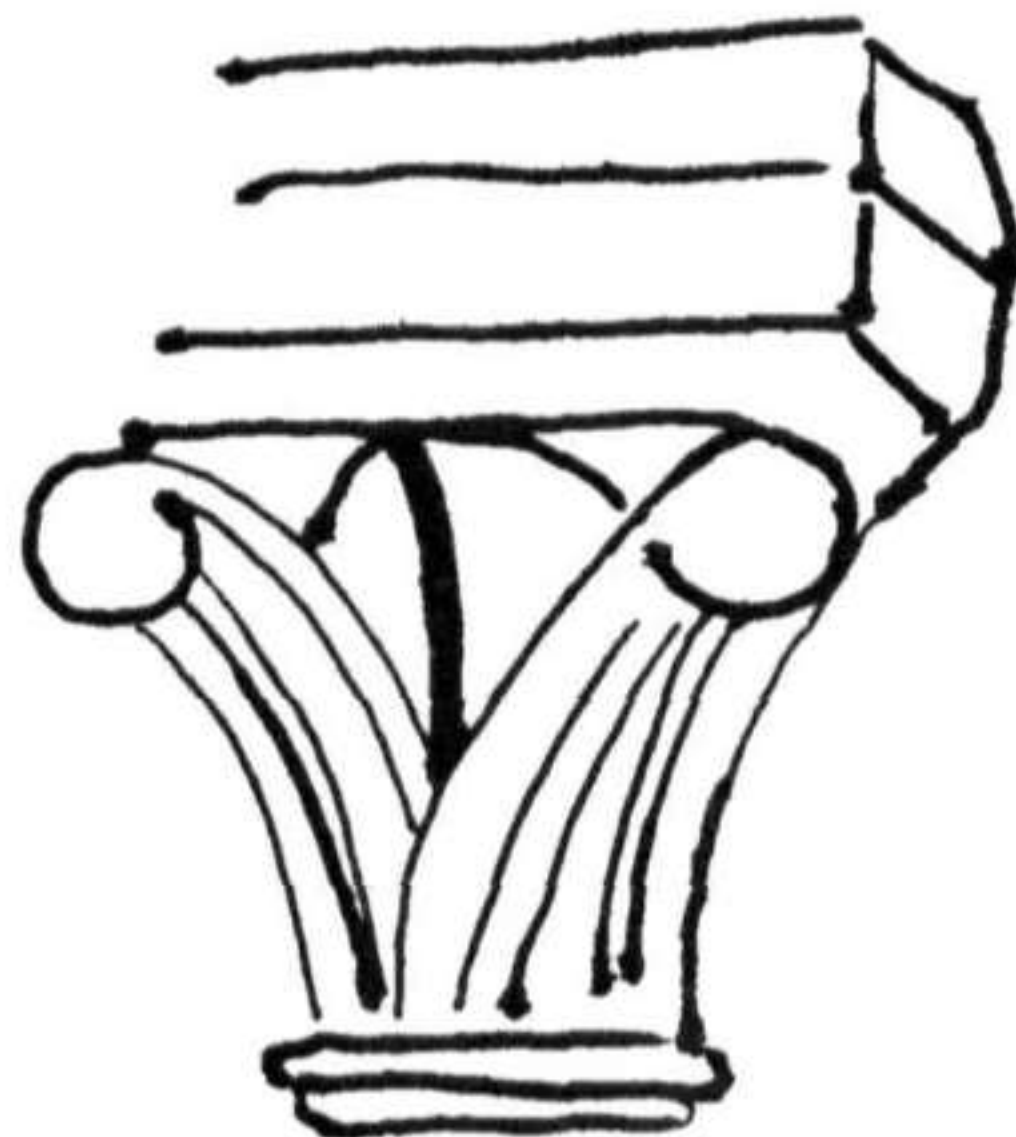


Fig. 16. Villamayor de los Montes (Burgos). Capitel del claustro. (Dibujo R. Sánchez)

las monjas, ya que la actual congregación consideraba poco digno el simple ataúd que guardaba sus restos, colocado sobre un retablo barroco en la pared posterior del coro y que Luciano Huidobro acertó todavía a ver³¹. Del primitivo monumento funerario no se tienen noticias.

²⁹ Cf. L. J. Lekai, *Los Cistercienses. Ideales y Realidad*, Barcelona, 1987, espec. pp. 544-546. Cf. también R. Navarro García, *Catálogo Monumental de Palencia*, IV, Palencia, 1946, pp. 83-84.

³⁰ Cf. J. González, *Reinado y diplomas de Fernando III*, I, Córdoba, 1980, pp. 151-155, y L. Serrano, "El mayordomo mayor de doña Berenguela", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CIV (1934), pp. 127 y 133.

³¹ Cf. S. Andrés Ordax, "El monasterio", p. 292. Noticias detalladas sobre el anterior emplazamiento del ataúd de madera del fundador y su posterior traslado me han sido amablemente comunicadas por una de las religiosas de la congregación, testigo de los citados hechos. Quisiera expresarle, por ello, mi más sincera gratitud.

La iglesia monasterial de Villamayor de los Montes alojó en la Edad Media otros sepulcros además del de su fundador. Al de su esposa doña Mayor acompañaban los de otros personajes del mismo linaje. Algunos de éstos fueron trasladados en el siglo XVI a un monumento de piedra en el brazo sur del crucero del templo. Otro, el de don Diego García de Villamayor (-1289), nieto de los fundadores, permaneció en la iglesia hasta el siglo pasado, y hoy se encuentra en el Fogg Art Museum de Cambridge (MA)³². La riqueza monumental de este cenobio no fue únicamente presa de los coleccionistas americanos. Se sabe que Villamayor fue también víctima de saqueos por parte de las tropas francesas a comienzos del siglo pasado, y los sepulcros fueron habitualmente una de las presas favoritas de semejantes expolios en el afán de rescatar preciosos ajuares funerarios. El hecho de que el cadáver de don García llegase a nuestro siglo decapitado y sin una mano, y alojado en un simple ataúd inclinan a suponer que su sepulcro hubo de ser violado³³. Las huellas que el tiempo y los múltiples usos han dejado en el arca del Museo Arqueológico Nacional podrían ajustarse a estas circunstancias: del breve espacio de tiempo que fue utilizado como abrevadero se deduce que también esta pieza hubo de ser arrancada de su contexto, bien a causa de la invasión francesa, bien como resultado de las estrecheces económicas que sufrieron muchos monasterios tras la desamortización, y antes de pasar a formar parte de la colección particular palentina anteriormente referida.

A pesar del riesgo que conlleva formular una hipótesis sobre presupuestos a su vez conjeturarles, podría presumirse que ciertos rasgos iconográficos de los relieves del arca encuentran correspondencia en las circunstancias

históricas del destinatario propuesto. A un sepulcro de un noble fundador y financiador de las obras del monasterio se ajustaría la particularidad de que el único condenado del Juicio Final que presenta los atributos de su pecado sea, precisamente, el avaro, con la bolsa de monedas al cuello (Fig. 2). Por otro lado no es, en fin, de excluir que las anomalías señaladas para la escena de la Resurrección de Lázaro aludieran también a la resurrección final del difunto. La presencia del Juicio final en una de las caras mayores contribuiría a sugerir esta lectura. La anacrónica caracterización de Marta y María como monjas o dueñas de la época abundaría en esta misma posibilidad. Ambas figuras podrían aludir a la intercesión de la comunidad monástica femenina que asistía a la misa funeral en el frente de la pieza.

SUMMARY

The influence of Sarmental's Portal of Burgos cathedral, and the reflection of Frech models that can be recognized on a anonymous gothic urn in the Museo Arqueológico Nacional (nº 50233) allowed us to adscribe them to a workmanship that ca. 1240 introduces in Leon-Castille the "pseudo-gisant" and enriches funerary programs with subjects inspired on classical gothic French Portals. The scenes carved on the tomb in the M.A.N. conforms a sacramental program, that touches upon the efficacy of suffrages. Some iconographical particularities let suppose its original destiny in a female cistercian monastery, and to propose Garcia Fernández de Villamayor (†1240) as possible destinatary.

³² Sobre el sepulcro del siglo XVI en el brazo sur del crucero de la iglesia monasterial, cf. S. Andrés Ordax, "El monasterio", p. 292. Para el yacente de madera de don Diego García de Villamayor, hoy en el Fogg Art Museum de Cambridge (MA), cf. *Gothic Sculpture*

in America. The New England Museums, ed. D. Gillerman, Nueva York y Londres, 1989, pp. 174-175.

³³ Agradezco a la religiosa anteriormente citada la noticia de la mutilación del cadáver.

UN TIPO DE CRUZ DE PLATA DE TALLER BURGALÉS DEL SIGLO XV Y PROBABLES DERIVACIONES*

M^a ÁNGELA FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional

EL Museo Arqueológico Nacional guarda entre los fondos de antigüedades medievales una espléndida cruz procesional gótica, de plata dorada, datable estilísticamente dentro del primer tercio del siglo XV (Figs. 1-14). Ello podría concordar con el sistema de marcaje de Burgos, que se realizaba con el sello de la ciudad hasta aproximadamente 1435¹. Aparecen, en efecto, sólo las letras inicial [B] y final [S]², bajo una cabeza coronada, el **caput castellae**. Es, según J. M. Cruz Valdovinos, la primera marca conocida de la ciudad empleada en el siglo XV; es variante de la que presentará en el siglo XVI, con el nombre completo de aquélla³. Después de 1435 se organizó un triple sistema de marcaje con marcas de la ciudad, marcador y autor, encargándose del mismo algo antes de 1488 dos plateros⁴. La cruz ha sido analizada con su habitual maestría y brillantez expositiva

por el autor arriba citado⁵, quien advierte la existencia de un ejemplar *semejante* en el Museo Victoria y Alberto, recogido por Oman (Figs. 15-18)⁶. El ejemplar de Londres, de ejecución más evolucionada, ha sido catalogado a fines del citado siglo. Tanto la esbelta anatomía del Crucificado, derivado de un modelo alemán⁷, como los esmaltes flamencos de la Anunciación, así lo denuncian. De hecho, la cruz de Londres correspondería según dicho autor al segundo tipo de cruces procesionales góticas burgalesas⁸. En mi opinión, los dos primeros grupos distinguidos por él, son susceptibles de interpretarse como uno solo, que evoluciona desde las cruces de Requena de Campos⁹ (Figs. 19-20), del M.A.N. y Villavelayo (La Rioja) respectivamente, del primer tercio del siglo, hasta las del Victoria y Alberto y Espinosa del Camino (Burgos), de fines del mismo. El Crucificado de las cruces del

¹ En la cruz del Museo Arqueológico Nacional se contabilizan cuatro marcas de la ciudad de Burgos en el anverso y cinco en el reverso. Sobre la platería de Burgos Aurelio Barrón García ha escrito una tesis doctoral, *La platería burgalesa, 1475-1600*, en la Universidad de Zaragoza, inédita, a la que no he tenido acceso. Sobre la calidad de la misma poseo información de J. M. Cruz Valdovinos, que figuró en el tribunal de su defensa. Posiblemente se indiquen aspectos tratados por mí en el presente artículo. Un resumen de la misma con el mismo título, *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Zaragoza, n. 8-9, 1991-1992, pp. 551-560.

² Las marcas se repiten en el cuadrón del reverso y por anverso y reverso junto a los relieves; se trata de una cabeza con corona de tres picos sobre castillo flanqueado en la base por B y S. burilada corta y apretada en el manto de María por el reverso, cf. Cruz Valdovinos, José Manuel, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Platería*, Madrid, 1982, p. 49. Este autor se hace eco de las dificultades de interpretación de las marcas burgalesas "por la costumbre de marcadores y artífices de abreviar sus nombres y apellidos en no más de cuatro letras o de utilizar tan sólo el nombre de pila y por el frecuente relevo de mercaderes" cf. voz "Platería", *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, p. 75.

³ Los estañeros usaban la misma marca de localidad que los plateros, cf. Hilario Casado y Juan A. Bonachía, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1984, p. 286.

⁴ Barrón García, *op. cit.*, p. 552.

⁵ Cruz Valdovinos, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo...*, cit. pp. 49-54.

⁶ Oman, Charles, *Victoria and Albert Museum. The Golden Age of Hispanic silver 1400-1665*, Londres, 1968, p. xvii, n. 21, figs. 50, 51, 53, 55. Agradezco las reproducciones a Marian Campbell, conservadora de Metales del Victoria and Albert Museum.

⁷ Franco Mata, Angela, Filiación renana de Crucifijos góticos españoles del siglo XV, *Homenaje al prof. Azcárate* (en prensa).

⁸ "Platería", cit. p. 75. Considera la existencia de tres tipos, el tercero de los cuales tiene brazos rectos ornados con tracería de perfil convexo y terminaciones cuadrilobuladas, tipo al que corresponden una de Rodrigo en la catedral de Burgos, las de Santoyo, Valdecañas y Vertavillo en Palencia, y las de Fombellida y Villaco de Esgueva (Valladolid).

⁹ Figura en Alcolea, S., *Ars Hispaniae*, pp. 163-164. J. J. Martín González cita otra similar en Alba de Cerrato (Palencia), cf. *El arte gótico en Palencia. Ciclo de Conferencias sobre El Gótico en Castilla y León*, Palencia, 1984, p. 76.

Fig. 1. Cruz de plata dorada, procedente de Vega de Poje (Asturias), Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Anverso. Foto M.A.N.

Fig. 2. Id. Reverso. Foto M.A.N.





primer grupo responde a un modelo escultórico que se desarrolla en Castilla hacia mediados del siglo XIV¹⁰. En la platería perviven los tipos, mientras en escultura se aprecia una evolución más rápida.

La cruz del M.A.N. procede de la iglesia de San Martín de la Vega de Paje [Poja], Pola de Siero, Asturias. Fue adquirida en Oviedo por los Sres. J. de la Rada y J. de Malibrán, durante su Comisión por Asturias en 1869, a un comerciante, quien la había adquirido a su vez al sacerdote de la localidad. El entusiasmo y pericia de los comisionados del M.A.N. queda de manifiesto en la *Memoria* (Madrid, 1871), donde recogen las peripecias hasta conseguirla: "Al llegar a San Martín de Vega de Poja supimos por el cura de la iglesia (que como la mayor parte de las de Asturias ofrecen una grande enseñanza para la historia del arte, en el período comprendido desde el siglo IX hasta el XIII), que había cambiado hacía pocos días, á un comerciante de objetos de culto, de Oviedo, por otros efectos más necesarios para su iglesia, una antigua cruz parroquial, que según la explicación que de ella nos hizo, comprendimos debía ser objeto de mérito y digno de figurar en nuestro Museo. Tomamos nota del comerciante á quien había dado la cruz, y aunque alterando el itinerario que nos habíamos fijado para el viage, volvimos apresuradamente y sin perder instante á la capital de Asturias, temerosos de que los muchos comisionados extranjeros, que disponiendo de grandes cantidades recorrian casi al mismo tiempo que nosotros aquellas montañas, en busca también de objetos antiguos, hubieran podido adquirir ya la cruz que íbamos buscando.

Nuestros temores no fueron infundados. Llegamos á Oviedo y encontramos en efecto la cruz, que era un hermoso ejemplar esculpido en *bronce* [sic], del siglo XVI, con figuras probablemente de época anterior; cruz notable para el estudio, porque en ella se veía perfectamente marcado el tránsito de estilo ojival del último período, al del renacimiento. Pero supimos con dolor, que la cruz estaba ya comprada por uno de dichos comisionados extranjeros, el cual la había dejado en casa del comerciante, para volver por ella con el precio, á las pocas horas. A pesar de esto, intentamos vencer la natural repugnancia de aquel á deshacer el trato que tenía formalizado y á cedérsela. Resistió. Insistimos largamente, estimulando su patriotismo; y después de muchos debates, súplicas, ruegos, cargos y cuantos

medios pudo sugerirnos nuestro deseo de adquirir aquel monumento, logramos al fin vencer la resistencia de dicho comerciante, abonándole la misma cantidad que tenía ajustada la venta con el extranjero, y demás una, en verdad, bastante módica diferencia"¹¹. Aunque se advierten algunos errores, como el del material y la datación, se trata de la pieza en análisis, lo que he podido verificar a través de documentación inédita existente en el M.A.N.¹²

El oficio artístico de los plateros destacó en Burgos sobre los demás, entre los que se contaban, los *joyeros, pintores, escultores y talladores*. Su cofradía, que tenía por patrón a San Eloy, gozó de elevado prestigio. Residía en la iglesia de San Román, de cuya collación eran vecinos los plateros. A la parroquia de San Román se acogían algunos de los grandes gremios urbanos y en torno suyo se hallaban importantes casas nobiliarias. A. Barrón, que ha estudiado la ubicación de los plateros, considera que estuvieron primeramente en la calle de las Armas. La guerra civil castellana, en el comienzo del reinado de Isabel la Católica, provocó el incendio y destrucción de las calles próximas al castillo de Burgos. Los plateros llegan a un acuerdo con el Regimiento de residir en la calle Tenebregosa, en el tramo que va desde la iglesia de San Nicolás hasta la de Nuestra Señora de Viejarrúa¹³. H. Casado opina con toda lógica, que sus componentes integraron en todo momento un grupo de arrendatarios del Cabildo de alto nivel social. Su pendón, incluso en los tiempos más difíciles, ocupó siempre lugares de preferencia en las procesiones y actos públicos.

Figura preeminente entre los plateros fue la del *marcador*, cargo que recayó durante bastante tiempo, sobre dos personas: una de ellas se encargaba de marcar las piezas y la segunda cuidaba la llave del arcón donde se guardaba dicha marca. A fines del siglo XV, concretamente en 1488, hubo un fallido intento de nombrar un solo marcador. Pero los propios plateros se opusieron a dicha medida, pues según ellos mismos, "*por cuatro ojos se ven las cosas mejor que por dos*". Ese mismo año se reguló la duración anual del cargo, interrumpiendo de esta manera la fuerte e interesada tendencia anterior a conferirle un carácter vitalicio y hereditario. Sus funciones se reducían al marcaje de obras de oro y plata una vez comprobada su ley o fiabilidad. Por dicho trabajo recibían unos derechos que variaban de acuerdo con el peso de cada pieza.

¹⁰ Se trata del tipo 5º de la tipología establecida por J. Ara, cf. C. J. Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 84-86.

¹¹ *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue conferida*, Madrid, 1871, pp. 8-9, 77, n. 231.

¹² Papel correspondiente al Inventario de la Sección 2ª, con amplia descripción de la pieza: [5]2.166 - "Cruz procesional de plata, dorada y esmaltada. Los remates son flordelisados: en ellos se ven tres angeles con los atributos de la pasión, en el inferior un hombre sale del sepulcro. Cortando horizontalmente el árbol inferior hay una varilla y sobre los extremos, debajo de cada brazo abrense las imagenes de la Virgen y S. Juan. En los brazos dos medallones ovalados con dos figuras esmaltadas, la de la izquierda el ladrón la de la derecha S. Esteban (?). El Crucifijo es de tres clavos. En el reverso se ostenta la figura del Señor sentada y bendiciendo. En los extremos los atributos de los cuatro evangelistas: el león a la derecha; el toro a la izquierda; arriba el águila y abajo el hombre alado. La decoración repujada de la chapa es de vástagos ondulantes con flores de seis pétalos y hojas alternadas. Tiene también como en el

anverso, dos figuras esmaltadas; la de la izquierda S. Lorenzo y la de la derecha al otro ladrón. Siglo XIII al XIV. Comprada. Mide 0,68 de alta; 0,90 de ancha. El Crucifijo 0,18. Esta preciosa cruz **románica** ha sufrido reformas como puede observarse en la colocación de los esmaltes: los ladrones debían estar en el anverso y los santos mártires S. Lorenzo y S. Esteban en el reverso". La ficha antigua, además de la descripción y datación en el siglo XVI, proporciona otros datos, como el precio, 24 escudos, equivalente a 60 pesetas. Libro de Compras fol. 10 y exp. 1871/25 en la *Relación de Objetos adquiridos por los SS. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado y D. Juan Malibrán, individuos del Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios, con destino al Museo Arqueológico Nacional, como comisionados por el Gobierno con tal objeto*. Así se describe la cruz: "Hermosa cruz parroquial completa, del siglo XVI, con relieves de bronce por uno y otro lado. El Cristo es más antiguo y la Virgen más moderna. Procede de la iglesia de San Martín de la Vega de Poja, en Asturias. Esta cruz estaba vendida á un comisionado francés, y fué rescatada por los comisionados, dando una pequeña cantidad al comerciante, en cuyo poder se hallaba".

¹³ *La platería burgalesa...*, cit. p. 551.



Fig. 3. Crucificado, detalle del anverso.
Foto M.A.N.



Fig. 4. Id. Virgen, detalle del anverso. Foto
M.A.N.



Fig. 5. Id. San Juan, detalle del anverso.
Foto M.A.N.



Fig. 6. Id. Ángel con martillo y clavos, y esmalte con el mal ladrón [Gestas], detalle del anverso. Foto M.A.N.



Fig. 7. Id. Ángel de medio cuerpo, detalle del anverso. Foto M.A.N.



Fig. 8. Id. y Ángel con lanza y caña, y esmalte con el Buen ladrón [Dimas], detalle del anverso. Foto M.A.N.

El barrio de los plateros, por hallarse en la parte alta de la ciudad, se vio gravemente perjudicado por los bombardeos del castillo en 1475, que destruyeron gran cantidad de sus casas. Esto, unido a la degradación social del barrio, motivó el traslado de una parte de ellos, asentados en San Román, hacia zonas más bajas de la ciudad a fines del siglo XV. Otra parte, reacia a los cambios, permaneció en la calle de la Platería. Estos últimos y las collaciones de la parte más alta de la ciudad –San Román, San Nicolás, San Esteban, Viejarrúa y Santa María la Blanca– no estuvieron de acuerdo con dicho traslado. Para las collaciones, la fuga de tan considerados vecinos podía provocar su despoblamiento y la caída de su influencia. Para los plateros, representaría una catástrofe profesional, pues podría suponer la ruptura de la normativa y cohesión gremial. Este era su razonamiento al respecto: “*si se van a otros barrios, algunos se atreverían, estando apartados, a labrar plata y oro fuera de la ley*”. Pero a pesar de los reiterados intentos del Concejo, y las futuras prohibiciones reales, para detener la situación, ni una ni otra institución tuvieron éxito. A fines del siglo XV y comienzos del XVI los habitantes de Burgos rompen el cerco de las murallas y se trasladan a la otra orilla del Arlanzón¹⁴.

La cruz del M.A.N. es latina, de brazos rectos, interrumpidos por medallones verticales de tipo oval antes de la terminación flordelisada. Aparte de la decoración vegetal a base de roleos y flores de seis pétalos, el protagonismo decorativo recae sobre la iconografía. En el anverso se dispone una Crucifixión, con Cristo crucificado (Fig. 3), María (Fig. 4) y San Juan Evangelista (Fig. 5), éstos dos a la altura de los pies del primero, dentro de peanas circulares con crestería, sobre una barra transversal que les sirve de soporte, de indudable origen sienés; los ladrones no son figuras esculpidas, sino esmaltes inscritos en los óvalos antedichos (Figs. 6, 8). En los extremos se sitúan relieves con ángeles arrodillados con atributos de la Pasión –martillo y dos clavos, y lanza y caña [laterales] (Figs. 6, 8)–, ángel de medio cuerpo [superior] (Fig. 7) y Adán saliendo del sepulcro [inferior] (Fig. 9). El reverso está presidido por el Pantocrátor en el cuadrón (Fig. 10) y los símbolos de los evangelistas en los extremos, cada uno de ellos sosteniendo la respectiva filacteria con leyendas góticas: águila y S. io (Fig. 13), león, y S. marco (Fig. 11), toro y S. lucas ev (Fig. 12) y hombre alado, y S. mateus evangeli (Fig. 14). En los medallones del brazo vertical hay roleos vegetales, habiéndose perdido el esmalte. En los del horizontal se disponen los santos Esteban con la piedra en la cabeza (Fig. 11) y Lorenzo, con la parrilla (Fig. 12), ambos bajo gablete.

¹⁴ Recogido por H. Casado y J. A. Bonachía, op. cit. pp. 287-288.

¹⁵ Para la platería logroñesa vid. M^a Begoña Arrue Ugarte, *La platería logroñesa*, Logroño, 1981.

¹⁶ No he visto la pieza, y en el *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia. I. Partidos de Astudillo y Baltanás*, a cargo de R. Navarro García, Palencia, 1930, p. 29, se dice lacónicamente: “Lo que queda de la orfebrería es digno de tan notable iglesia”. Algo más explícito es el *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1977, I, pp. 257, donde se indica “cruz parroquial gótica de plata sobredorada fechable hacia 1500 con punzones de Burgos y otro ilegible (0,78 x 0,59)”.

¹⁷ Citadas por J. M. Cruz Valdovinos dentro del segundo grupo, Platería, cit. p. 75. Descritas por José Carlos Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, p. 108, quien las cataloga hacia 1500, y cita a Enrique Valdivieso, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, pp. 266, 311, figs. 489-492 y 577.

Su datación por mí propuesta en el primer tercio del siglo XV, puede corresponder también a la cruz de la localidad palentina de Requena de Campos [actualmente en el Museo Diocesano de Palencia] (Figs. 19-20) y la de Villavelayo (Logroño)¹⁵. Ello daría base para establecer un primer grupo *cronológico* dentro del conjunto de las obras conocidas, varios lustros más temprano que el constituido por la citada cruz del Museo Victoria y Alberto (Figs. 15-18) y la de Espinosa del Camino (Burgos), junto a otros ejemplares que responden sólo parcialmente al tipo –Támara (Palencia)¹⁶, Roturas y Valdearcos (Valladolid)¹⁷–, si bien opino que son obras salidas del mismo taller. La evolución de un grupo al otro es simplemente la propia del estilo de finales del siglo XV. La tipología sigue siendo la misma.

Requena de Campos fue una villa muy importante, antiguo señorío de los Rojas y los Velasco, patronos de Villasillos, que decayó hasta reducirse actualmente a un pueblecito. La cruz fue publicada en el catálogo de una exposición de Sevilla, donde figuró, y se recoge en la *Guía de Palencia*. Ha sido justamente ponderada por R. Navarro García en 1932¹⁸ y tres años más tarde Clara M^a Sánchez Serrano le dedica una encomiástica descripción¹⁹ con algún error de interpretación. También figura en la *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*²⁰, en *El arte sacro en Palencia*²¹ y en el *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*²². El esquema general y estilo de los relieves responden a los del ejemplar del M.A.N. Las escenas de los esmaltes, sin embargo, y su sentido narrativo me llevan a conjeturar que la obra de Requena sirvió de modelo a la primera. Refrenda dicha opinión la mayor calidad de la pieza palentina, aspecto advertido por M. Seguí²³. Dicha cruz, además, ostenta la cartela con la inscripción “IHS nazarenus rex judeorum”. La cruz madrileña carece de varios de los esmaltes que ornán los óvalos de la palentina, siendo sustituidos por roleos vegetales similares a los que adornan los brazos de la cruz. La similitud estilística podría sugerir que la pieza fue virtualmente ideada como se ve en la actualidad, pero el hecho de aparecer otros esmaltes, indicar lo contrario. Supera a la madrileña en número de marcas; he contabilizado once en total, cinco en el anverso y seis en el reverso. Como aquella, es de plata dorada.

Los óvalos del brazo vertical del anverso ostentan la Anástasis y las Marías ante el sepulcro, y los correspondientes del reverso, la Natividad y la Huida a Egipto, ciclo de la infancia que se completa con la Anunciación en los óvalos laterales. Los esquemas compositivos derivan

¹⁸ *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia*, Palencia, 1932, II, pp. 27-28.

¹⁹ Papeletas de orfebrería castellana. Cruz procesional de Requena de Campos, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, X, 1935-1936, pp. 79-82, 12 láms.

²⁰ Sus autores son Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco, con prólogo de J. M. Cruz Valdovinos, Madrid, 1984, p. 116, n. 187.

²¹ Ángel Sancho Campo, *El arte sacro en Palencia. La Navidad en el arte palentino*, Palencia, 1971, II, lám. 134.

²² Palencia, 1990, p. 13. Su autora es Mónica Seguí González. No figura en A. Sancho Campo, *Guía del Museo Diocesano Palencia*, Palencia, 1979.

²³ *Op. cit.*, p. 13.



Fig. 9. Id. Adán saliendo del sepulcro, detalle del anverso. Foto M.A.N.



Fig. 11. León, símbolo del evangelista San Marcos, y esmalte con San Esteban, detalle del reverso. Foto M.A.N.



Fig. 10. Id. Pantocrátor, detalle del reverso. Foto M.A.N.



Fig. 12. Id. Toro, símbolo del evangelista San Lucas, y esmalte con San Lorenzo, detalle del reverso. Foto M.A.N.



Fig. 13. Águila, símbolo del evangelista San Juan, detalle del reverso. Foto M.A.N.



Fig. 14. Hombre alado, símbolo del evangelista San Mateo, detalle del reverso. Foto M.A.N.







Figs. 17-18. Id. Esmaltes con la Anunciación. Foto V. & A.M.

de fórmulas góticas anteriores, lo que unido a las formas retardatarias del estilo, sugieren una cronología anterior a la propuesta. Sin embargo, resulta inaceptable, pues los plegados de los relieves pregonan un arte más evolucionado, así como el tipo de cabello y las inscripciones en góticas del siglo XV y el atuendo de los santos diáconos.

La Anástasis o Descenso al Limbo²⁴ está constituido por Cristo con el estandarte, Adán a su izquierda, Eva saliendo de la boca de Leviatán y Job desnudo sentado en el extremo izquierdo. La escena de las mujeres ante el sepulcro responde a la fórmula medieval de presentar el sepulcro vacío y sobre él un ángel anunciando la resurrección de Cristo; a la derecha un soldado duerme y en el extremo contrario aparece una hoz, cuyo simbolismo, si es que existe, se me escapa; en todo caso podría tratarse de un error, dado que un personaje con hoz aparece en la escena de la Huida a Egipto, donde se justifica como detalle narrativo. La Virgen de la Natividad aparece recostada en el lecho y San José sentado a los pies, en tanto el Niño está acostado junto a los dos animales en la parte superior. La Huida a Egipto se compone de los protagonistas, San

José guiando al pollino sobre el que montan la Virgen y el Niño, y un segador. Los ladrones, actualmente invertidos, se acompañan, Dimas, de un ángel portador de su alma al cielo, de acuerdo con la iconografía medieval, y Gestas, con un horrendo diablo de caracteres monstruosos, llevando su alma condenada sobre la espalda.

El programa iconográfico está en función de la liturgia; recoge dos ciclos, el de Navidad e Infancia [reverso] y el de Pasión [anverso], que servían de pauta litúrgica para las respectivas procesiones. La cruz del M.A.N., por el contrario, incluye dos santos muy populares en la Edad Media, San Esteban y San Lorenzo [patronos de los diáconos²⁵], lo que parece evidenciar que fue un grupo de éstos el promotor del encargo.

La cruz de Villavelayo responde fielmente a los caracteres morfológicos y estilísticos de las dos cruces antedichas. Figuró en la exposición celebrada con motivo del VII Centenario de la Catedral de Burgos²⁶, siendo considerada justamente más antigua que la de Espinosa, si bien la datación entre el s. XIV-XV me parece demasiado temprana. También resulta extraña la marca [M.O. ORM V.

²⁴ Presente en la cruz de cobre de la parroquia burgalesa de Tolbaños de Arriba, datada entre el s. XIII-XIV.

²⁵ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950, p. 287.

²⁶ VII Centenario de la Catedral de Burgos, 1921, *Exposición de Arte Retrospectivo. Catálogo General*, a cargo de J. A. Cortés, D. Hergueta, L. Huidobro y M. Martínez Burgos, Burgos, 1926, pp. 83-84.

Fig. 15. Cruz de plata, Victoria and Albert Museum, Londres, anverso. Foto V. & A. M.

Fig. 16. Id. Reverso. Foto V. & A.M.



Fig. 19. Cruz de plata dorada, procedente de Requena de Campos. Museo Diocesano, Palencia, anverso. Foto D. Fernández

D. I. Caput Castellae] en un momento en que se solía poner el tipo abreviado antedicho de marca de la ciudad. Es mencionada también por G. Moya Valgañón²⁷ y A. Barrón, para la que conjetura la autoría, como para la cruz de San Martín de Don, de Rodrigo Alfonso²⁸. La cruz es bastante similar a la de Requena. Los ladrones son idénticos. En cuanto a la actual disposición del símbolo de San Mateo en el lugar de Adán saliendo de la tumba debe de deberse a un cambio posterior.

El origen de la forma de la cruz y del programa iconográfico de las cruces en análisis hay que rastrearlo varios siglos antes. Algunos elementos, como el Crucificado, el Tetramorfos y Adán de cuerpo entero saliendo del sepulcro, ya están presentes en la cruz de marfil de don Fernando y doña Sancha, donada a San Isidoro de León, así como decoración vegetal —en la cruz leonesa aparece en el reverso²⁹—. La Virgen y San Juan aparecen en los extremos de cruces románicas, algunas de madera. El siguiente paso en la evolución viene proporcionado por un tipo de cruz de cobre esmaltada, de extraordinario desarrollo en tierras de Castilla. Son numerosísimos los ejemplares existentes, diseminados por las provincias de Burgos, Palencia, Valla-

²⁷ *El arte en la Rioja (I). La Edad Media*, Logroño, 1982.

²⁸ *La platería burgalesa...*, cit. p. 555.

²⁹ Franco Mata, *El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa*, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX, n. 1 y 2, 1991, pp. 57-62.

³⁰ Actualmente en la iglesia de San Esteban, cf. Agustín Lázaro López, *Museo del Retablo. Iglesia de San Esteban Burgos*, Burgos,



Fig. 20. Id. Reverso. Foto D. Fernández

dolid, Zamora, etc., lo que prueba su popularidad. Algunos son de una maestría muy notable, como los de Villanueva de Carazo y Guimara (Burgos), entre otras muchas³⁰. Presenta idéntica morfología que las cruces de plata burgalesas, con la sola excepción de no tener todavía los vástagos que sustentan a María y San Juan a modo de calvario con Cristo crucificado. Incluso el cuadrón a la altura de la cabeza presenta el mismo tipo de decoración; se trata de cuatro pétalos que conforman una roseta.

El Crucificado es del mismo tipo, que se mantiene en los ejemplos del primer tercio del siglo XV. El anverso cuenta con los siguientes elementos iconográficos coincidentes con las cruces de plata. Los ladrones se disponen esmaltados inscritos en los óvalos verticales, y ya aparecen los óvalos horizontales, aunque predominan las inscripciones marianas [AVE M(aria)] sobre elementos iconográficos. El remate superior suele tener un ángel entre nubes, mientras Adán sale del sepulcro en el inferior. La Virgen y San Juan ocupan todavía los extremos laterales floredelizados. La decoración vegetal que corre a lo largo de los brazos de la cruz resulta más estilizada, lo que viene motivado por no hallarse en relieve, sino grabada. El reverso resulta

1993, pp. 117-132. He visto multitud de reproducciones en los *Catálogos monumentales* de Palencia, Valladolid, Zamora, catálogos de exposiciones [catálogo expos. cit. de Burgos, 1921, n. 492, proc. de Hontanás; *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Burgos, 1978, n. 16, 20], así como en estudios monográficos sobre artes del metal. Algunas piezas han emigrado a Estados Unidos (Hispanic Society, Nueva York).



Fig. 21. Cruz procesional de plata en su color, Isaso (Navarra)



Fig. 24. Id. Calvario, detalle del anverso. Foto A. Mas

idéntico, respetándose en su totalidad: en los extremos se dispone el Tetramorfos y en el cuadrón el Pantocrátor entronizado –sustitución del Cordero– con el Tetramorfos en los extremos de los brazos, y decoración vegetal, cuyo simbolismo es claro: es el árbol de la cruz o árbol de la vida, que se entona en las antífonas de la liturgia del Viernes Santo. El único cambio, pues, que caracteriza al tipo, es la disposición de la Virgen y San Juan a la misma altura de Cristo. Su lugar en los extremos de los brazos se ocupa con dos ángeles portadores de atributos de la Pasión.

El grupo más evolucionado está constituido por la cruz del Museo Victoria y Alberto y la de Espinosa del Camino.

³¹ Franco Mata, Filiación renana de Crucifijos góticos españoles del siglo XV, *Homenaje al Prof. Azcárate, Anales de Historia del Arte, Homenaje al Profesor Dr. D. José M^o de Azcárate y Ristori*, 4, 1993-1994, pp. 393-403.



Fig. 25. Id. Ángel, detalle del anverso. Foto A. Mas



Fig. 26. Id. Ángel con filacteria, detalle del anverso. Foto A. Mas

Ambas son similares a las analizadas, aunque más de medio siglo posteriores, lo que se aprecia en la evolución estilística. Las figuras de la Virgen y San Juan se hallan sobre una peana más alargada, simulando una torrecilla invertida. Los Crucificados son de líneas más esbeltas en su anatomía, como es propio del momento, y visten corto perizoma³¹. En el ejemplar londinense, datado por Omán hacia 1490³², los esmaltes responden a los caracteres del estilo hispanoflamenco, entre las que destacan los pliegues con las líneas angulosas en V, así como la disposición de los componentes de la Anunciación esmaltados. La Virgen de la Natividad aparece arrodillada, según fórmula de fines del gótico.

³² Op. cit., pp. 7-8.



Fig. 22. Cruz procesional de plata, Sorauen (Navarra). Anverso. Foto A. Mas



Fig. 23. Id. Reverso. Foto A. Mas

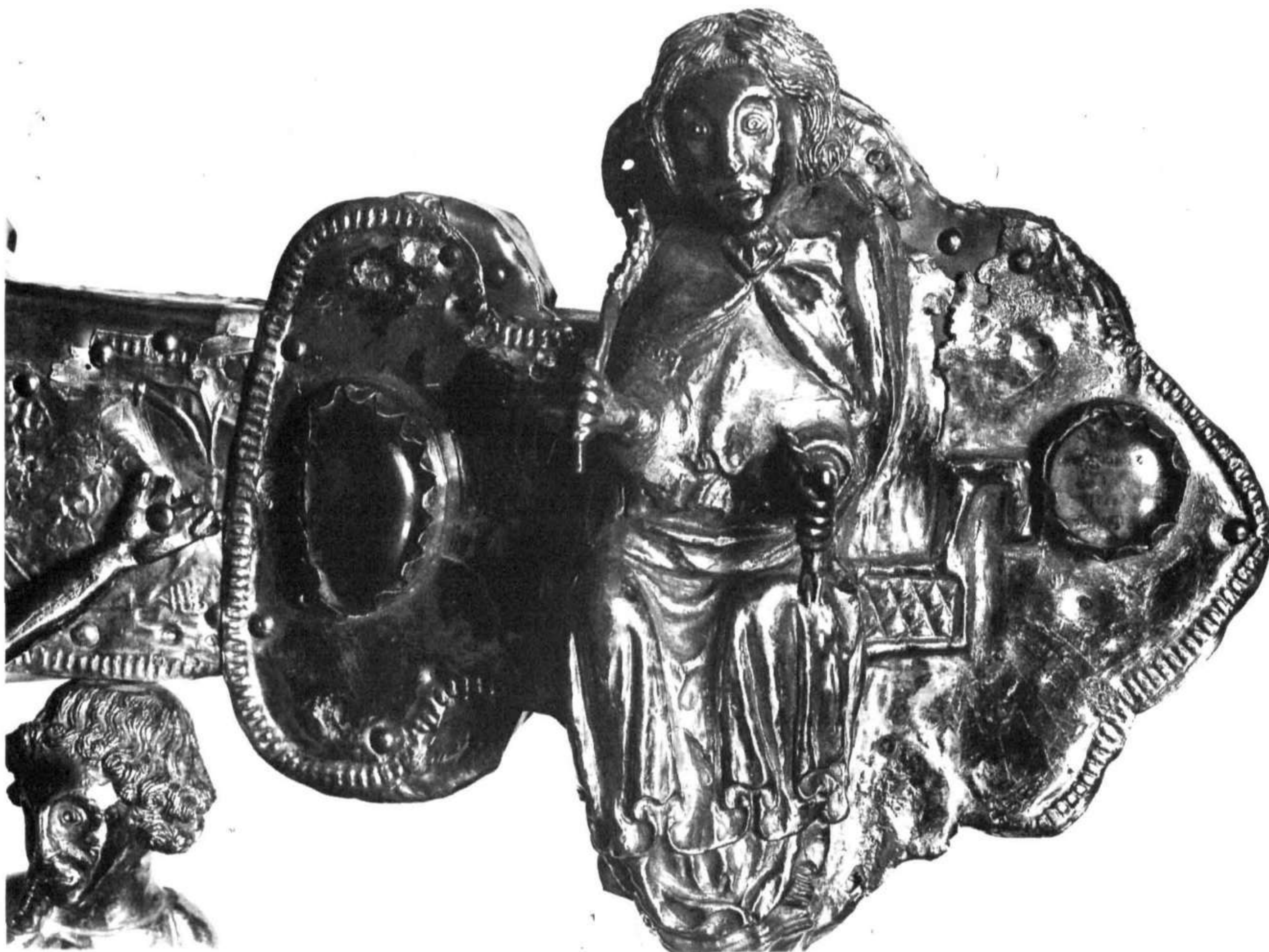


Fig. 27. Id. Ángel con atributos de la pasión, detalle del anverso. Foto A. Mas

La cruz de Espinosa del Camino figuró en la citada exposición burgalesa de 1921³³. Los vástagos que sostienen a María y San Juan, son acordonados y curvos, detalle este último que recuerda en cierta manera su disposición en otras cruces, así la de plata dorada y cristal de roca, del convento de Clarisas de Allariz (Orense), en la que se incluyen los regios donantes. Dicha estructura se repite en el área mediterránea, así la hermosa cruz de Bernardo Santalinea –1428– para la catedral de Tortosa³⁴, y el relicario de la Vera Cruz de la parroquia de Algaida (Mallorca), con marca de Montpellier³⁵. Los vástagos no nacen del brazo vertical en ninguno de los dos ejemplos; en Allariz surgen de un tronco central sobre el que monta la propia cruz, mientras en el ejemplar catalán se dispone sobre la base que sustenta la propia cruz³⁶. Precedentes del mismo existen en la escultura alemana del siglo XIV, como la cruz de madera en ípsilon de la iglesia de Santa Úrsula, en Colonia. Sin embargo la disposición de los vástagos de la cruz burgalesa no está inspirada, en mi opi-

nión, en ejemplos como los antedichos. Se trata más bien de una barroquización del vástago horizontal de las cruces del taller burgalés.

El programa iconográfico de la cruz de Espinosa ha sufrido algunas alteraciones en la concepción de los esmaltes. Dentro del ciclo de Natividad, esta escena se ha sustituido por la Visitación, mientras perdura la Huida a Egipto, que también aparece en las cruces del tercer tipo, pertenecientes al mismo taller³⁷.

El tipo de cruz en análisis gozó indudablemente de gran prestigio. El hecho de que la pieza del M.A.N. provenga de tierra asturiana –Vega de Poja, Pola de Siero–, es un dato significativo al respecto. Ignoro cuándo fue llevada a la localidad asturiana, ni si fue encargada directamente al taller burgalés. Sólo disponemos de su historia desde su ingreso en el Museo Arqueológico Nacional. En cuanto a los restantes ejemplares, sólo uno se localiza en tierra burgalesa. Los demás salieron del lugar de producción con destino presumiblemente a los lugares deseados por

³³ *Catálogo...*, cit. p. 93, n. 1012, donde se data en el siglo XVI.

³⁴ Ada Marshall Johnson, *Hispanic Silverwork. Hispanic Notes & Monographs...the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1944, p. 39, figs. 32-33.

³⁵ Nuria de Dalmasas, *L'argenteria en el regne de Mallorca, Travaux offerts à Marcel Durliat. De la création à la restauration*, Tolosa, 1992, pp. 463-479, fig. 1.

³⁶ En la cruz catalana perdura el Cordero místico en el cuadrón del reverso.

³⁷ Omán, *op. cit.*, n. 22, fig. 56 [Museo Victoria y Alberto].



Fig. 28. Id. León, símbolo de San Marcos, detalle del reverso. Foto A. Mas

los encargantes, aunque no disponemos de documentación que lo acredite.

En Navarra se conserva un nutrido grupo de cruces de plata, de estructura similar a las burgalesas, pero de calidad sensiblemente inferior. Algunas tienen marca de localidad, como la Ichaso (Fig. 21), Belzunce³⁸, y otra conservada en el Museo Diocesano de Pamplona [en la que se han perdido las figuras de la Virgen y San Juan] —marca de Pamplona—³⁹ y con ellas forman grupo los ejemplares de Abaurrea Baja, Ituren Aizcorbe y Berriozar⁴⁰.

El ejemplar de Sorauren (Figs. 22-28)⁴¹, de mejor calidad que las anteriores, muestra también marca de ciudad, repetida reiteradamente. Carmen Heredia, profunda conocedora de la orfebrería navarra, considera dicho grupo navarro como definitorio de un modelo tipológico del taller de Pamplona, a cuya cabeza se halla la cruz de Bearin. A la vista de los espléndidos ejemplares burgaleses y en contrapartida la rudeza de las obras navarras, parece coherente considerar a las primeras como modelos a copiar.

³⁸ Carmen Heredia y Mercedes Orbe, *Orfebrería de Navarra. I. Edad Media*, catálogo de la exposición, Madrid, 1986, pp. 62-64, n. 25, 26. La cruz de Izanoz, de similar estructura y caracteres, es de cobre (Ibíd., p. 61, n. 24).

³⁹ Concepción García Gainza y Carmen Heredia Moreno, *Orfebrería de la Catedral y Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978, p. 34, figs. 43-44.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 61.

⁴¹ Definida en la *Gran Enciclopedia Navarra* (Pamplona, 1990, X, p. 376): "cruz procesional gótica del siglo XV, de brazos planos con remates florenzados, crucero cuadrado y candiles. La cubre parcialmente una labor de roleos de poco relieve y gemas. La iconografía se aloja en los cuatro extremos y en el crucero. En el reverso aparecen

los símbolos de los tres evangelistas, el Padre Eterno, y Lázaro saliendo de la tumba [se trata de Adán]. En el reverso, junto a tres figuras identificadas como las Santas Mujeres, están el cuarto evangelista y el Calvario, con el Crucificado en el centro y San Juan y la Virgen María sobre las aletas o candelabros". Agradezco el dato a mi buena amiga M^a Ángeles Mezquíriz, directora del Museo de Navarra.

* Deseo expresar mi gratitud a varias personas que me han proporcionado valiosas informaciones para la realización de este artículo, a mis buenos amigos José Manuel Cruz Valdovinos, M^a Ángeles Mezquíriz y Rafael Martínez, así como a Marta Negro Cobo. Agradezco asimismo el amable envío de las fotos de la Cruz de Villavelayo al párroco y las de la de Requena de Campos a D. Daniel Fernández.



Fig. 29. Cruz de plata. Villavelayo. Anverso

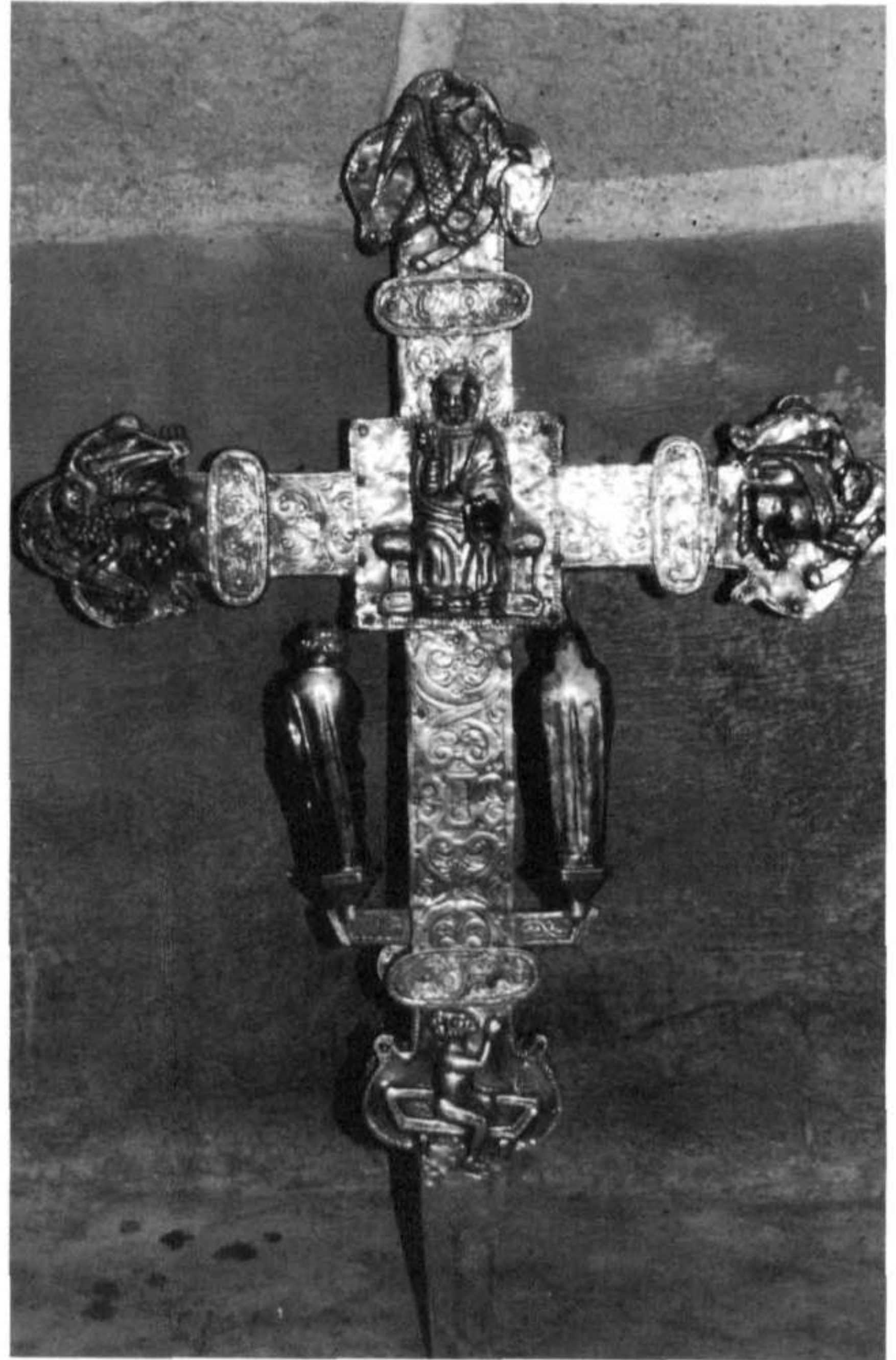


Fig. 30. Id. reverso

SUMMARY

A group of processional silver crosses, made at a workshop in Burgos during two different moments of the 15th century, are studied in the article. They indicate the success of this type of work of art, possibly copied by a navarrese workshop.

UN RELOJ DE SOL DE ALTITUD Y UN NOCTURLABIO

M^a DEL CARMEN MAÑUECO SANTURTÚN
Museo Arqueológico Nacional

LA finalidad de este trabajo es dar a conocer un instrumento científico que, por su importancia, ha sido adquirido el pasado año por el Estado para este Museo Arqueológico Nacional, y ha pasado recientemente a formar parte de las colecciones del Departamento de Edad Moderna. En un plazo próximo el público se podrá contemplar en las nuevas instalaciones de las Salas de Exposición permanente de este Departamento, que se encuentran cerradas al público desde hace unos años.

El instrumento se compone de un disco de latón grabado por las dos caras: en el anverso contiene un reloj de sol; en el reverso, un nocturlabio. Un brazo, también de latón, le sirve de agarradero y facilita su manejo.

Su adquisición viene a llenar una ausencia importante en la colección de instrumentos científicos de este Departamento, así como en las colecciones de los restantes Museos madrileños, que tampoco poseen ningún ejemplar semejante. No es fácil encontrar en nuestro país, tanto en las colecciones oficiales como en las particulares, relojes de sol de este tipo, denominados Regiomontanus, que tuvieron mayor aceptación en otros lugares de Europa, principalmente en Italia; tampoco se encuentran bien representados, mejor dicho, más bien escasean en nuestros Museos los nocturlabios; que nosotros sepamos, únicamente el Museo Naval conserva un excelente ejemplar del siglo XVIII, de fabricación inglesa, realizado madera. Pero es todavía más raro localizar un instrumento que contenga un reloj Regiomontanus y un nocturlabio y que además, como sucede en este caso, sea autógrafo.

Cara a) RELOJ DE SOL DE REGIOMONTANUS (Fig. 1)
Johannes Paulus Cimerlinus. Verona? (Italia)
Segunda mitad del siglo XVI.
Latón. ø: 145 mm. Brazo: 72 mm

La observación del movimiento de los astros constituyó, desde muchos siglos antes de nuestra Era, la única referencia conocida del paso del tiempo. El reloj más primitivo fue una varilla o gnomon que, clavada verticalmente en el suelo, producía sombra; a medida que el sol avanzaba en su recorrido por la bóveda celeste, dicha

sombra variaba tanto de longitud como de lugar, pero en un principio su uso estaba restringido a reflejar el paso del Sol por el meridiano; cuando se le añadieron las líneas horarias se convirtió en el primer cuadrante horizontal a gnomon, o el primer reloj de sol. Con el paso de los siglos este primitivo instrumento se perfeccionó científicamente dando lugar a nuevos tipos de relojes de sol que, actualmente, se agrupan en dos grandes familias, los relojes de altitud y los relojes de dirección.

El Regiomontanus pertenece al grupo de relojes de altitud que permitían conocer la hora de un lugar tomando siempre como referencia la altura del sol sobre el horizonte. Para lograr que el instrumento funcionara, era imprescindible conocer previamente la latitud del lugar en el que se operaba y, además, la fecha, puesto que la altitud del sol depende también de la estación en la que se lleve a cabo la medición. Como en todos los relojes de altitud, útiles primordialmente en los países cercanos al Ecuador, los resultados obtenidos eran menos precisos en el espacio de tiempo que transcurre antes y después del mediodía, cuando el recorrido del sol es más lento.

Este tipo de reloj de sol aparece descrito, por vez primera, por el astrónomo alemán Johann Müller de Königsberg (Regiomontanus)¹ en su obra titulada "Quadratum horarium generale".

El instrumento se compone de dos pínulas, un brazo articulado y una plomada que están situados sobre un conjunto de escalas grabadas sobre la superficie. En todo Regiomontanus el círculo de horas —ante y post-meridiam— se representa con un conjunto de líneas verticales que, en ocasiones, determina la forma rectangular de este tipo de instrumento. El tiempo se marcará sobre ellas con la ayu-

¹ Nace el 6 de junio de 1436 en Königsberg (Franconia). Fue maestro de la Universidad de Viena. Acompañó al Cardenal Bessarion a Italia el año 1461 y permaneció allí algún tiempo, principalmente en Roma y Venecia. Posteriormente fue a Hungría a trabajar para el Arzobispo y Rey Matias Corvino. Volvió a Franconia el año 1471. Cuatro años más tarde fue llamado a Roma por el Papa para reformar el calendario. Murió en Roma en 1476. Extracto tomado de Ward. 1981, p. 146.



Fig. 1. Cara a) Reloj de sol tipo Regiomontanus. Johannes Paulus Cimerlinus. Segunda mitad del siglo XVI



Fig. 3. Cara b) Nocturlabio. Johannes Paulus Cimerlinus. Segunda mitad del siglo XVI

da de una pequeña plomada que cuelga de un hilo, cuyo extremo superior va sujeto al extremo suelto del brazo articulado, situado en la parte superior del instrumento.

Para conocer la hora es necesario, como ya se ha dicho anteriormente, ajustar previamente el instrumento a la latitud del lugar de observación, y a la fecha. Se consigue situando el extremo libre del brazo articulado en el lugar que le corresponda de la escala triangular que lleva grabada el instrumento, en la que figuran los signos del Zodiaco –representado como radios–, y una escala de latitudes –las líneas horizontales paralelas–.

Una vez realizada esta operación, el aparato se sujeta por el mango y se gira hasta que la luz del sol atraviese el orificio de una de las pínulas y caiga en el centro de la segunda pínula, situada de forma simétrica. En ese momento, la plomada, hoy perdida, marcará la hora en el campo de las líneas verticales.

En ocasiones, en este tipo de instrumento, las escalas grabadas van acompañadas de leyendas que ayudan a entender el diseño del instrumento y facilitan su manejo. En este reloj de sol son especialmente numerosas y van ilustrando todos los signos grabados en el limbo. En la escala triangular figura, además de los signos del Zodiaco, la inscripción: ZODIACI LATITUDINUM.- En las líneas de horas: HORAE ANTE MERIDIANAE/ HORAE POST MERIDIANAE.- A la izquierda de la línea de horas: MEDIUM NOCTIS, SIVE SEPTENTRIO/ CENTRUM/ QUADRATIS.- A la derecha de la línea de horas, una escala vertical del zodiaco con la inscripción: ZODIACUS GENERALIS ET MERIDIA(NUS).- En la corona exterior del círculo, en el lado izquierdo: QUADRANS ASTRONOMICUS / QUADRANS GEOMETRICUS; en el lado derecho: LATUS UMBRAE VERSE/ LATUS UMBRE RECTAE.- Dentro de una cartela, en el mango: HOROME / TRI FACIES/ AD OMNE(M)/ REGIONUM/ LATITUDINEM.

No siempre este tipo de relojes son de metal, ni de diseño circular; se fabricaron a menudo en otros materiales y con otras formas. En la antigua colección de instrumentos científicos de Leonard Linton, vendida en París hace unos años², figuraba un Regiomontanus de mediados del siglo XVIII, con forma rectangular (130 x 78,5 mm) y fabricado en madera, si se exceptúa el brazo articulado y las pínulas que siempre son de latón.

Cuando los relojes Regiomontanus se representan en una placa circular se acostumbra a destinar a las leyendas y a los dibujos los dos segmentos de círculo situados en los extremos laterales. En el instrumento que nos ocupa las inscripciones figuran encerradas en una cartela que se ha acomodado en el espacio disponible. En el lado izquierdo aparecen las armas del propietario. En el lado derecho se ha grabado la inscripción: MAG /co / OMNI(QUE)/ TUM / DISCIPLIN(ARUM)/ TUM / VIRTUTUM / GENERE / ORNATI(SSIMO) / D. ALCINOO / FAELAE / VERONEM / Io(ANNES) PAULUS / CIMERLINUS / D/, que deja constancia de que esta pieza se construyó por Johannes Paulus Cimerlinus expresamente para ...“el veronense Alcino Faelae, brillante y muy versado en toda clase de conocimientos y méritos” (Fig. 2).

Hasta el momento desconocemos quién fue o de qué lugar procedía este constructor italiano que también ha dejado, como luego veremos, las iniciales de su nombre en el instrumento grabado en la cara b). Tampoco sabemos en qué lugares o para qué mecenas trabajó, pero si este objeto fue construido y dedicado a un personaje importante

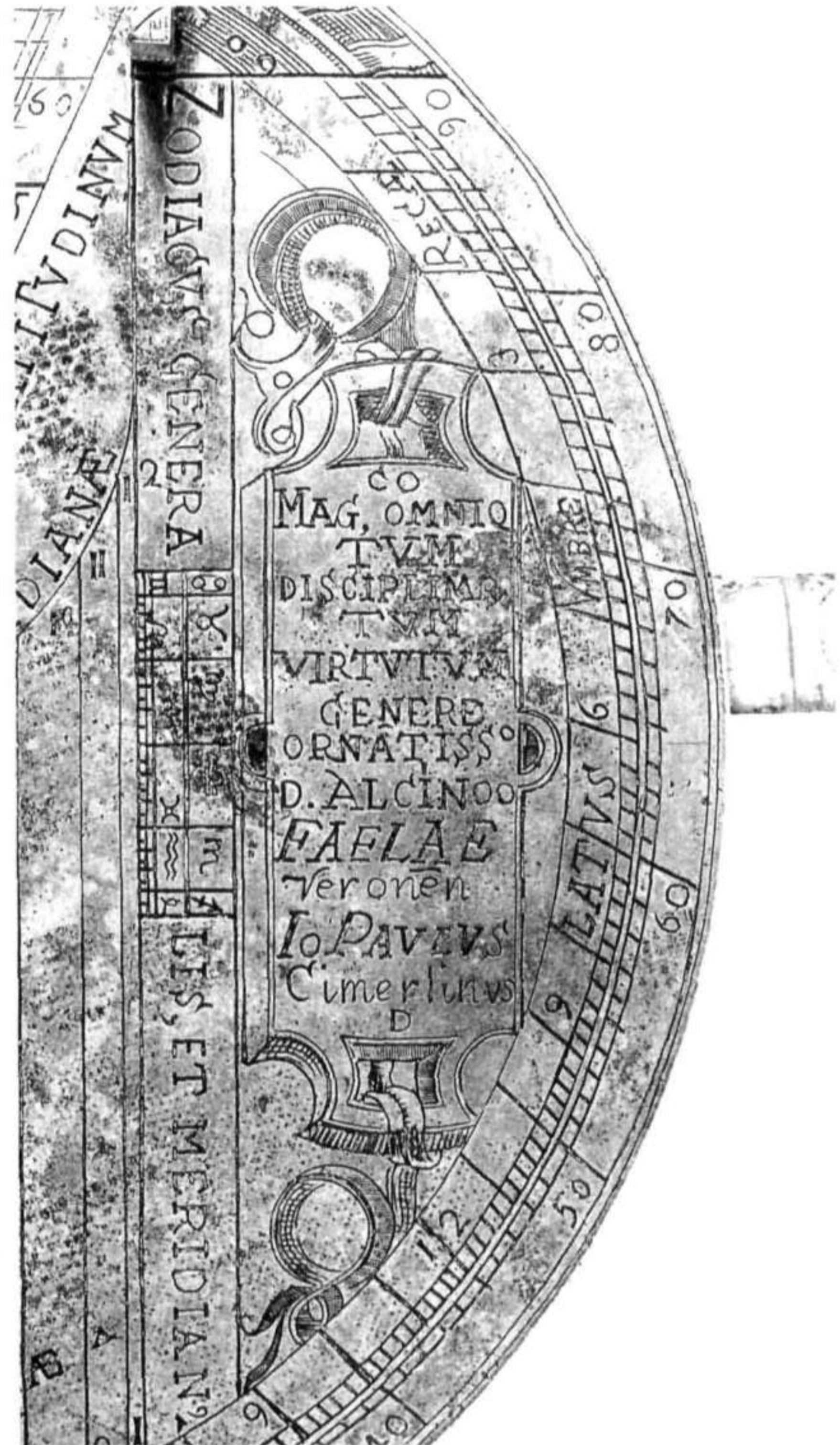


Fig. 2. Cara a) Reloj de sol tipo Regiomontanus. (Detalle)

de la ciudad de Verona, es lógico pensar que al menos una parte de su vida transcurriera en torno al círculo veronés.

Como este tipo de reloj de sol podía ser utilizado en cualquier latitud, tal y como especifica la leyenda del mango, algunos de estos instrumentos, sobre todo los de fecha más avanzada, suelen llevar en el reverso para facilitar su manejo una tabla en la que figuran las latitudes de las diferentes ciudades del continente europeo. Son especialmente raros, aunque existe algún ejemplo, los que incluyen latitudes de otros continentes.

Algunos constructores, ya porque así estaba estipulado en el encargo, ya por razones económicas, dejaban a veces en blanco la cara b) del disco pero, en ocasiones, como ocurre en esta pieza, aparece grabado en esta cara del disco un segundo instrumento; cuando se da esta circunstancia, la mayor parte de las veces se trata de un nocturlabio.

Cara b) NOCTURLABIO (Fig. 3)
Radio del cursor: 96 mm

El nocturlabio es un reloj de tiempo solar que puede proporcionar la hora local durante la noche, desde cual-

² Collection de Leonard Linton et de divers amateurs. París, 1980, p. 158.

quier latitud. Fue utilizado especialmente como un instrumento náutico y gozó de gran aceptación durante los siglos XVI a XVIII. Su fundamento reside en la observación de las posiciones de estrellas del casquete polar norte de las constelaciones de la Osa Mayor y Menor. Algunos nocturlabios están contruidos para ser usados sólo con la Osa Menor, constelación situada muy cerca del Polo; otros han sido fabricados para utilizarlos con las dos constelaciones, en cuyo caso suelen ir marcados con las letras G.B. (Great Bear) y L.B. (Little Bear).

Se sabe que la línea que une la parte posterior de las Dos Guardas (α y β en la Osa Mayor), pasa a través de la Estrella Polar (α en la Osa Menor) y que este alineamiento describe un círculo alrededor del cielo en veinticuatro horas de tiempo sideral (el tiempo sideral transcurre con mayor lentitud que el tiempo solar: cuatro minutos por día). Si se conoce la posición angular del eje en el punto de origen (generalmente la media noche), se puede calcular el número de horas transcurridas cuando este eje se encuentre en otra posición, midiendo simplemente la diferencia del ángulo.

Está formado por tres discos superpuestos que presentan los limbos grabados. El disco de mayor diámetro tiene en el borde una corona con un doble círculo horario I-XII, y un círculo con cuatro graduaciones de 0-90. El espacio siguiente lo ocupa un calendario zodiacal, o referencia al lugar que ocupa el Sol cada día del Zodíaco, representado con sus nombres completos, los signos, y grados dentro de cada signo. Finalmente lleva también un calendario según los días del año, con indicación, además, de los meses y días de cada mes. Tanto el Zodíaco como los nombres de los meses están dispuestos en sentido contrario a las agujas de un reloj. El equinoccio de primavera (punto 0° de Aries) coincide con el 8 de marzo. El mango está situado en el 19 de noviembre.

Sobre un espacio decorado con roleos, se apoya un segundo disco dispuesto para poder girar. Contiene un doble círculo horario grabado también en sentido contrario a las agujas de un reloj, y una numeración correlativa -1-29 y medio- que corresponde al mes de la Luna. El borde exterior remata en veinticuatro dientes de sierra. El punto de origen de las escalas está marcado por una muesca saliente, situada en las doce en punto.

El tercer disco, también movable, lleva incorporado un apéndice o cursor. En el limbo tiene grabado el triángulo, cuadrado y sextil, y presenta un taladro circular que permite ver las fases de la luna. Colocando el cursor sobre el día 15 de noviembre, la apertura circular deja al descubierto, encerradas en un círculo, las iniciales del constructor: "I.P.C." (Johannes Paulus Cimerlinus).

Para una correcta utilización de este instrumento era preciso en primer lugar ajustarlo al día de la medición, colocando la muesca de mayor tamaño del círculo horario sobre la fecha correspondiente. Tras situar el nocturlabio de tal forma que se visualice la Estrella Polar a través del orificio situado en el centro del limbo, será preciso mover el cursor hasta colocarlo paralelo con las dos Guardas de la Osa Mayor. El ángulo que exista entre la muesca saliente -media noche- y la posición del cursor reflejará el número de horas antes o después de la medianoche. Si no fuera posible observar la graduación del instrumento por la falta de luz, la diferencia horaria se calculará contando el número de muescas de la rueda dentada.

No todos los nocturlabios contienen igual número de escalas grabadas, porque mientras algunas de ellas son

imprescindibles para poder usar el instrumento, otras, en cambio, únicamente facilitan su manejo y enriquecen la pieza. Tampoco en todos estos instrumentos aparecen las mismas inscripciones, ni los nombres con igual grafía; unas veces se limitan a colocar las iniciales para indicar los meses del año, o el signo correspondiente para representar el Zodíaco; otras, por el contrario, como ocurre en este caso, además de representar los nombres completos de los signos del Zodíaco y de los meses del año, han añadido un conjunto de anotaciones que definen el instrumento y hacen referencia a la función del nocturlabio. Rodeando al tornillo central, figura la inscripción: POLARIS STELLA IN CAUDA.UR.MI.- En el cursor: INDEX LUNA et/ ASPECTUUM PLANETARUM.- LUMINOSIOR/ DUCI PARILIU/ POSTREMES PLAUSTRI/ MINO OBSERVATUI).- En el brazo: HOROMETRI/ TERGUM/ IN QUO SOLIS/ LOCUS SINGIDIS DIEBUS/ OBIQUE/ HABERI POTEST/ CUM/ ASPECTIBUS/ PLANETARUM/ HORIZO(NTE) NOC/TURNIS.

No conocemos demasiados ejemplos en los que se combinen en el mismo instrumento un reloj regiomontano y un nocturlabio. Un ejemplar raro, de fabricación francesa, sin firma pero fechado el año 1599, pertenecía en los años setenta al anticuario parisino Alain Moatti³. Otro paralelo con la pieza del Museo, también realizado en latón, forma parte de los fondos del British Museum y aparece descrito en el Catálogo de Instrumentos Científicos de dicho Organismo; este instrumento fue fabricado en Colonia, el año 1580, por un constructor llamado Gaspar Volte⁴.

Llama la atención que falte la fecha en un instrumento realizado con tanto cuidado, en el que el constructor ha estampado además de su nombre, el del mecenas para el que fue fabricado. Las consultas realizadas para localizar la filiación y la vida laboral de Paulus Cimerlinus han resultado infructuosas hasta a la fecha, pero tanto el instrumento como el tipo de cartelas, rôleos y detalles decorativos que enriquecen la pieza, nos inclinan a considerarlo obra de la segunda mitad del siglo XVI.

SUMMARY

The purpose of this document is to divulge a scientific instrument bought by the State. This instrument has been placed recently in the Modern Age Department of the Archaeological Museum. It is an altitude dial of Regiomontanus type combined with a nocturnal, possibly made in Verona (Italy), in the second half of the sixteenth century. Both face have been signed by Johannes Paulus Cimerlinus.

³ Notable works of Art now on the Market. *Burlington Magazine*, n. 112, 1970, dec., lám. XXXVIII.

⁴ Ward F. A. B., *A catalogue of european scientific instruments in the department of medieval and later antiquities of the British Museum*. London, 1981, p. 57.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: UN ANÁLISIS DE SU PÚBLICO REAL Y DE SU PÚBLICO POTENCIAL

CARMEN PADILLA MONTOYA
VIRGINIA SALVE QUEJIDO
Museo Arqueológico Nacional

CONTINUANDO con la empresa iniciada hace ya una década¹ de conocer qué tipo de público se acerca al Museo Arqueológico Nacional, presentamos en esta ocasión los datos recogidos desde el año 1985 hasta el año 1993, dentro de la misma línea seguida en el estudio anteriormente mencionado y pretendiendo con ello analizar varios aspectos.

Por un lado se pretende realizar un análisis estadístico de los datos, pudiéndose de este modo establecer comparaciones de carácter general sobre la afluencia de visitantes.

Por otra parte, se ha tratado también de profundizar, con la ya larga perspectiva del tiempo, en los posibles factores que hayan podido influir en estos resultados estadísticos.

En tercer lugar, conociendo las causas y efectos, se exponen las posibles vías y proyectos que se podrían aplicar con el fin de que el Museo tenga la dimensión adecuada en cuanto a su proyección exterior en el futuro.

Y por último, teniendo en cuenta la aridez de los datos numéricos en sí mismos, se ha tratado de agilizar el discurso expositivo haciéndolos compatibles con otros hechos menos cuantificables². En este sentido se exponen una serie de proyectos, que con un controlado desarrollo, podrían repercutir positiva o negativamente en la afluencia de público al Museo durante los próximos años. Este hecho es algo que el Museo debe considerar detenidamente, ya que no debemos olvidar que una de sus funciones básicas que justifican su existencia, es la de ser un medio de comunicación.

Por esta razón es indispensable conocer a qué público ha de dirigirse, y al mismo tiempo hay que investigar los factores que pueden influir en una afluencia distinta de público, tanto cualitativa como cuantitativamente. Esto en definitiva nos permitirá un acercamiento mayor y más acertado del Museo a la sociedad.

1. ANÁLISIS ESTADÍSTICO

Tomando como referencia comparativa el artículo publicado en el Boletín del M.A.N. de 1984³ se plantean tres cuestiones primordiales:

- ¿Se ha modificado el índice de afluencia de público?
- ¿Se han mantenido los periodos de máxima afluencia de visitantes?
- ¿Se ha producido cambios de algún tipo en los porcentajes y tipos de visitantes?

1.1. Datos sobre la totalidad de visitantes

1.1.1. Oscilaciones en el número de visitantes

La hipótesis que se apuntaba en el año 1984 sobre la evidente tendencia al crecimiento 0, podemos intuir que no se ha cumplido en su totalidad, puesto que al compararlo con los datos obtenidos en estos últimos ocho años se aprecia en general una subida muy moderada con continuas oscilaciones en el ritmo de crecimiento.

Hasta 1989, como se observa en la Figura 1, el número de visitantes anuales se mantienen en torno a los 220.000-250.000, mientras que durante el año 1989 se dispara, experimentando un aumento en torno al 15% con respecto a la media de años anteriores y un 27% con respecto al año precedente. A partir de esta fecha, por el contrario, se produce un gradual descenso frenado por una subida brusca en el año 1992, cuyos posibles motivos serán analizados en el punto 2.1.

Como dato final cabe destacar la pérdida de 40.673 visitantes durante el año 1993, aunque en general si tenemos en cuenta los factores que propiciaron la subida del año anterior, podemos pensar más que en una pérdida en

¹ A. García Blanco y T. Sanz Marquina, 1984. El M.A.N.: su Departamento Pedagógico y el público. Boletín del Museo Arqueológico Nacional II. 179-186.

² Recopilación de datos: Antonia Zarza. Tratamiento gráfico de los datos: Raul Areces.

³ Op. cit. Este artículo hace un estudio de público del periodo comprendido entre 1974 y 1984.

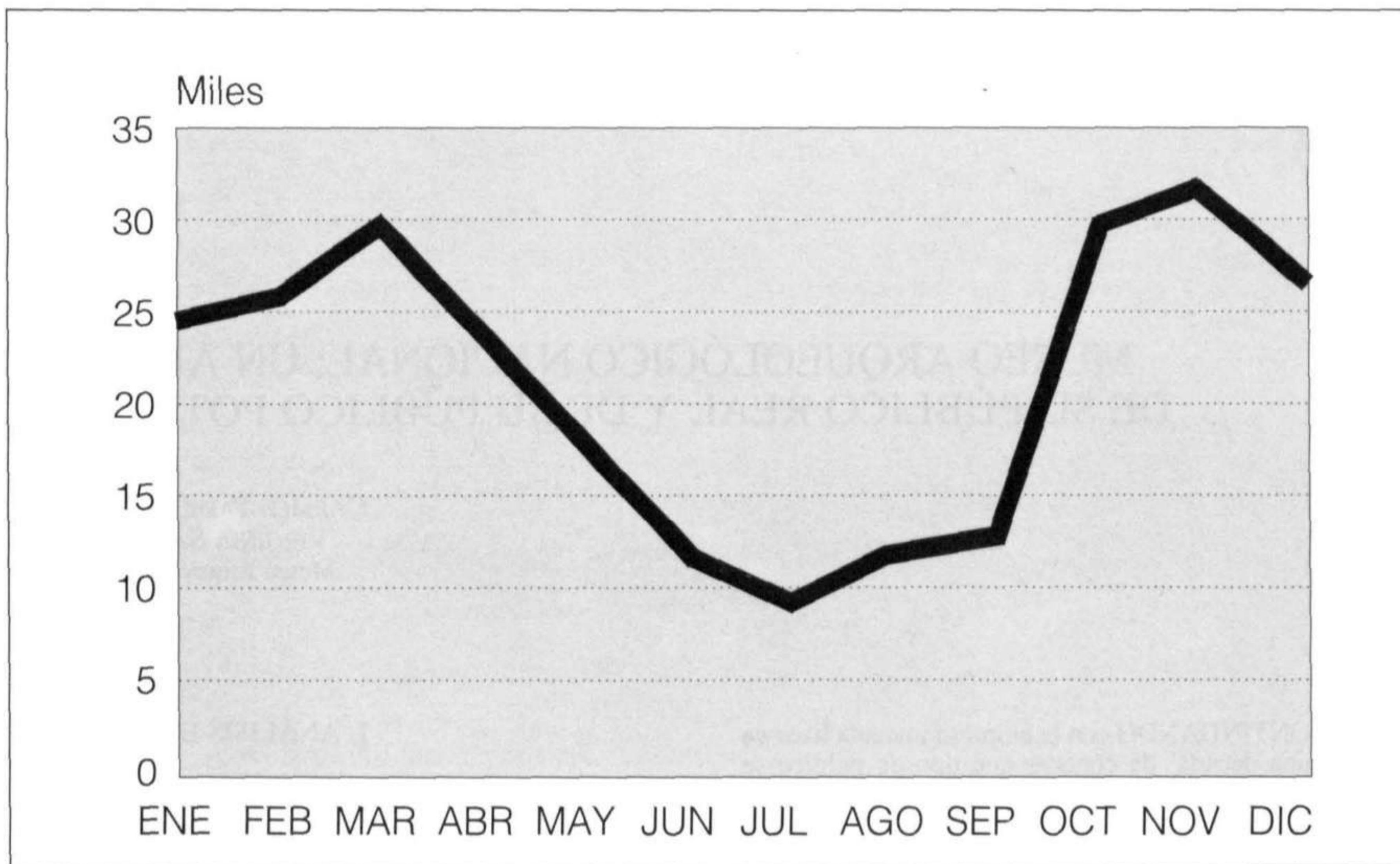


Fig. 1. Ritmo de crecimiento de visitantes

una vuelta a la situación del año 1991, y por consiguiente a la tónica general desde el año 1985.

Por último y por lo que se refiere a datos globales para el conjunto de los nueve años de estudio de este análisis, podemos mencionar un aumento espectacular en torno al 40% si lo comparamos con el número total de visitantes de la década anterior: 1.556.582 visitantes para 1974-1984 y 2.238.999 para 1985-1993.

1.1.2. Puntos de máxima afluencia de visitantes

Al igual que durante la década anterior, y como se puede comprobar en la Figura 2, los períodos de máxima afluencia suelen coincidir con los primeros y últimos meses del año. Los puntos más bajos en las curvas anuales se corresponden por el contrario con los meses centrales del año.

De la observación de la Figura 2, se deduce que a partir de marzo se inicia un descenso gradual hasta el mes de julio, con una media de unos 10.000 visitantes mensuales, iniciándose una paulatina recuperación a partir del mes de agosto y alcanzándose durante el mes de noviembre el punto de má-

xima afluencia, con una media de 33.000 visitantes mensuales para el periodo comprendido entre 1985-1993. Las causas de estas oscilaciones serán objeto de un estudio más detallado en el punto 2.

1.2. Datos sobre tipos de visitantes

Al igual que en el artículo que nos precedió de 1984⁴, consideramos conveniente continuar diferenciando tres

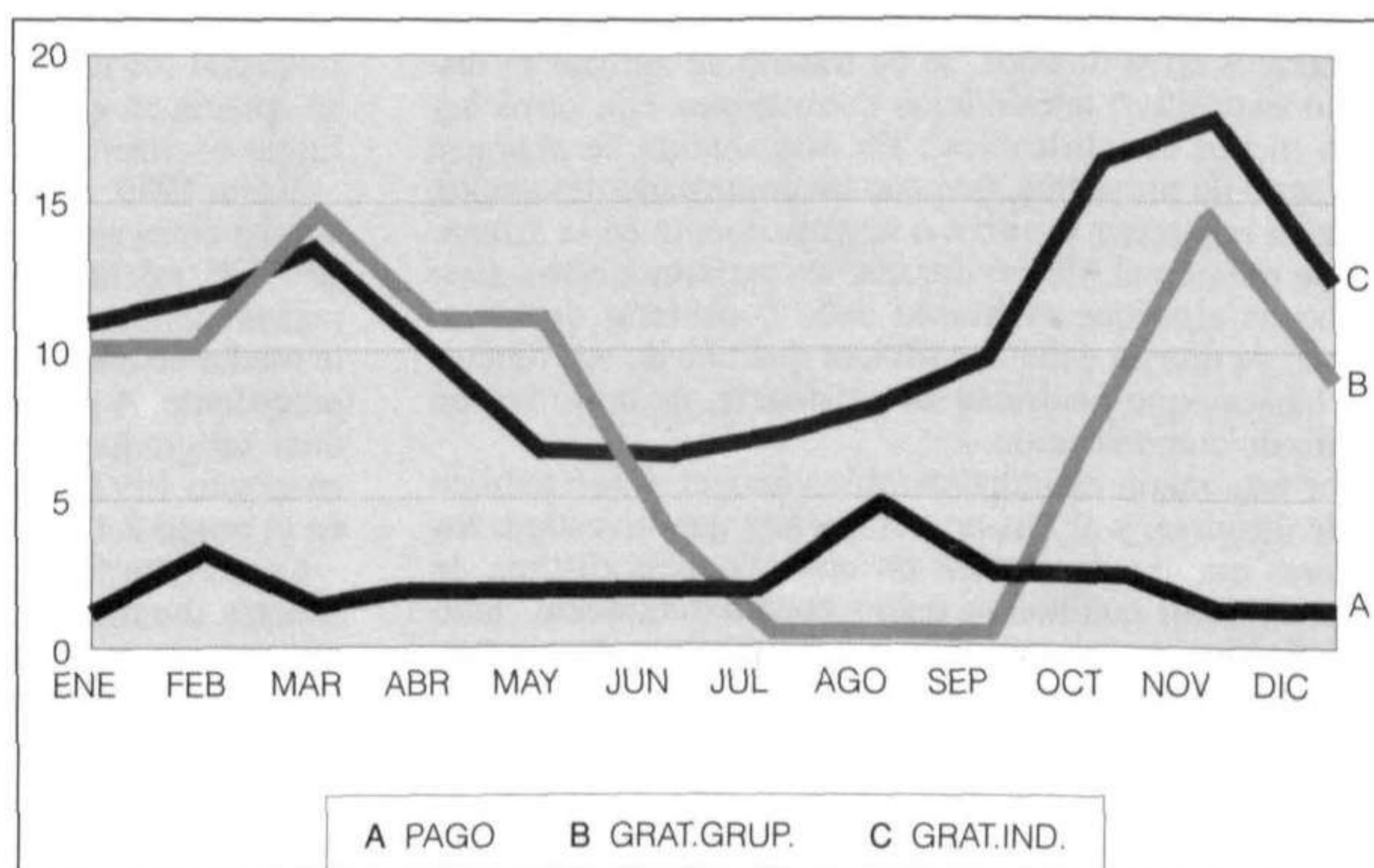


Fig. 2. Media mensual del ritmo de visitantes (1985-1993)

⁴ Op. cit.

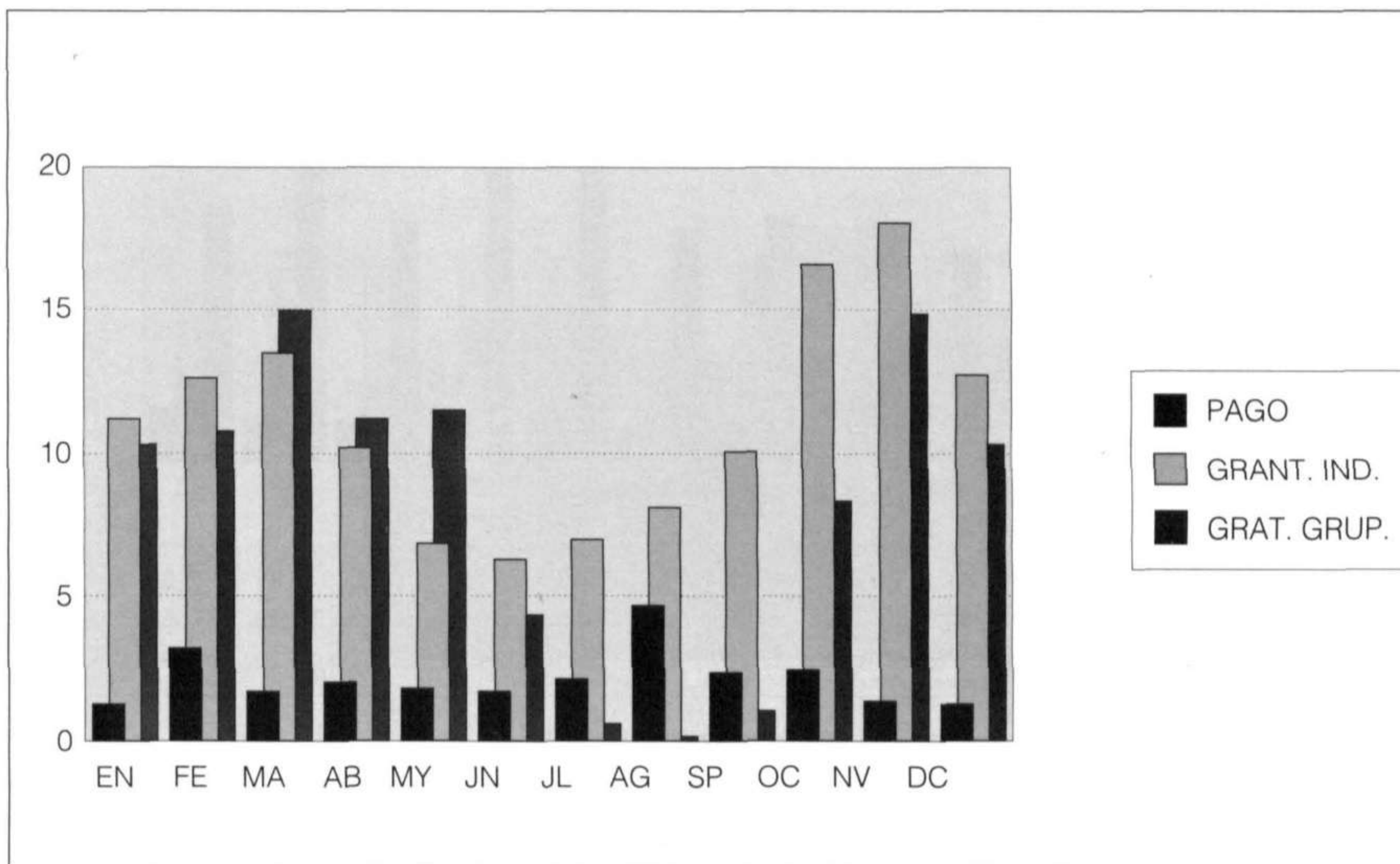


Fig. 3. Gráfico comparativo anual de los tipos de visitantes

tipos de visitantes en función de su forma de acceso al Museo:

- Visitantes de pago. Individuales, generalmente extranjeros.
- Visitantes con derecho a entrada gratuita: individuales o grupos.

Esta tipología de visitantes no ha sido establecida a priori sino obligada por los propios datos existentes en el Museo, si bien a partir de los próximos meses se verá modificado a causa de la nueva normativa que entrará en vigor en breve sobre las condiciones de entrada a los museos pertenecientes a los países miembros de la C.E.E.

1.2.1. Datos sobre la totalidad de los tipos de visitantes

De la observación de la Figura 3, podemos deducir varios datos:

– El grupo predominante que se mantiene con claridad durante todo el periodo estudiado, se corresponde con la categoría de los *visitantes individuales gratuitos*, el cual llega a su cota más alta durante el año 1992 (164.172 visitantes) debido a las causas que se exponen en el punto 2.

– Le sigue en número la categoría de *grupos* que paulatinamente ha experimentado desde el año 1989 un leve retroceso tras alcanzar en el año 1993 valores semejantes a los del año 1988 (83.657 y 86.522 visitantes anuales respectivamente).

– Por último se sitúa el colectivo de *visitantes sin derecho a entrada gratuita*, que es el único que a partir de 1990 ha experimentado un ligero ascenso hasta situarse en los 24.590 visitantes del año 1993.

	PAGO	GRAT. IND.	GRAT. GRUP.
1985	7,8%	46,8%	45,4%
1986	6,5%	48,0%	45,5%
1987	7,3%	51,5%	41,2%
1988	7,6%	53,2%	39,2%
1989	7,4%	55,9%	36,7%
1990	8,9%	54,3%	36,8%
1991	8,7%	51,3%	40,0%
1992	8,1%	59,1%	32,8%
1993	10,5%	54,3%	35,2%

Fig. 4. Representación percentual de tipos de visitantes

1.2.2. Puntos de máxima afluencia de tipos de visitantes

Las Figuras 5 y 6 ponen en relación los tres tipos de visitantes que estamos considerando. En este sentido y teniendo en cuenta las pautas generales señaladas en el punto 1.1.2., se deducen los siguientes datos:

– La categoría de visitantes en grupo supera a las otras dos durante los meses de marzo, abril, mayo y junio, meses de máxima actividad escolar. Por las mismas razones noviembre es también un mes de máxima afluencia de

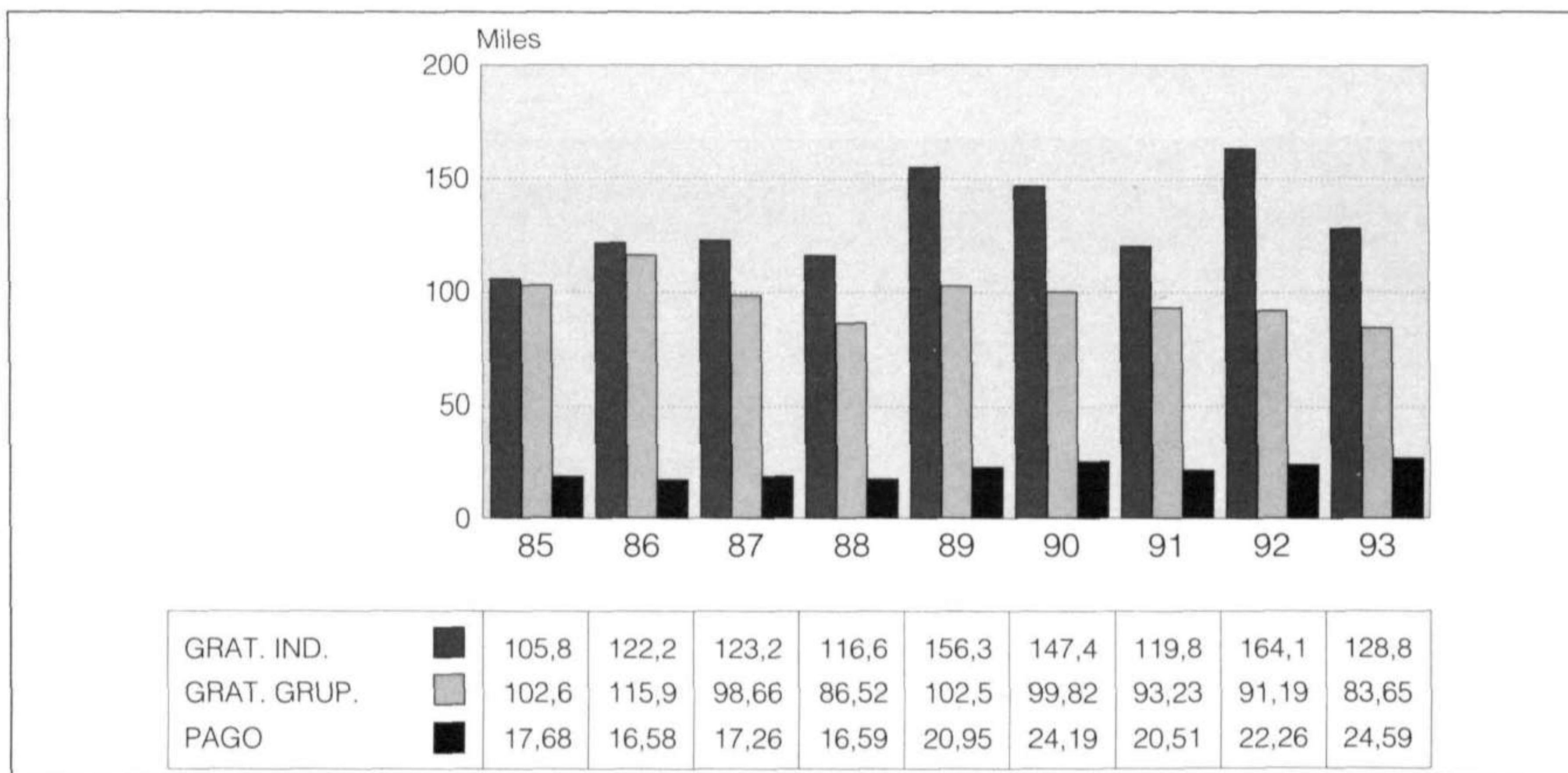


Fig. 5. Gráfico comparativo de la media mensual de los tipos de visitantes (1985-1993)

grupos, situándose en cifras cercanas a las del mes de marzo (14.675 y 14.850 visitantes de media respectivamente). Por el contrario y evidentemente durante los meses estivales la visita de los grupos decae considerablemente hasta llegar a cifras cercanas a los 89 visitantes durante el mes de agosto.

– La categoría de individuales gratuitos supera a las otras dos durante el periodo comprendido entre junio y febrero teniendo su punto más álgido en el mes de noviembre, con 17.952 visitantes de media.

– Los visitantes de pago representan siempre el grupo más reducido, manteniéndose en torno a los 2.000 visitantes de media mensual, exceptuando dos momentos cumbres en febrero y agosto con 3.175 y 4.602 visitantes de media mensual.

– Por otra parte y por lo que se refiere ya no a meses sino a días de máxima afluencia, se ha comprobado que los días de más público son los martes seguidos por los viernes. Y en cuanto al fin de semana el sábado supera al domingo, considerado tradicionalmente como el día clásico de la visita al Museo.

2. FACTORES QUE HAN PODIDO INFLUIR EN EL RITMO DE CRECIMIENTO DEL PÚBLICO

Como índice general se aprecia que el número de visitantes anuales se ha mantenido aproximadamente en los mismos parámetros respecto a los últimos años de la década anterior, aunque con una ligera tendencia a la disminución. Junto a ello se observan, como ya se ha mencionado, periodos de oscilaciones con notables aumentos en los años 1986, 1989 y 1992. A continuación se exponen algunos de los posibles factores que han podido motivar dichas variaciones.

2.1. Programas de extensión cultural

Las actividades programadas por el Museo son un medio positivo para difundir su imagen y así atraer a un público potencial a visitar y conocer el Museo. Estas actividades son de dos tipos:

Internas: Pieza del mes, Ciclos de conferencias y Cursos, Exposiciones temporales, Actividades del Día Internacional de los Museos, Conciertos didácticos, Audiovisuales, Visitas guiadas a grupos especiales, Servicio de Biblioteca, etc.

Externas: Servicio de préstamos (videoteca y diaporama), Publicaciones (Boletín del M.A.N., envío del Boletín de Actividades trimestrales, Hojas didácticas, Otras publicaciones de carácter científico del Museo), Exposiciones fuera del Museo, etc.

Aunque todas ellas inciden directamente en mayor o menor medida en lo referente a la atracción de un público potencial al Museo, existen tres actividades en concreto que favorecen la visita indirecta al Museo y para las que tenemos datos más específicos: *Pieza del Mes*, *Exposiciones temporales* y *Ciclos de Cursos y Conferencias*. Estas actividades influyen positivamente en la afluencia de visitantes, aunque su incidencia numérica no se refleja completamente en las estadísticas. Sin embargo podemos suponer que existe una relación causa-efecto, pues al acercarse casualmente al Museo con motivo de uno de estos actos, posibilita y favorece la visita a las salas de exposiciones permanentes⁵.

De las tres actividades anteriormente mencionadas, son las *Exposiciones* las que reflejan este hecho de una manera más clara. En efecto, el éxito y la difusión correcta de una exposición atrae gran cantidad de visitantes, no sólo a dicha exposición sino también al propio Museo.

⁵ El 34% de los visitantes de la Exposición "El Mundo Micénico" aprovecharon para ver algunas salas del M.A.N.

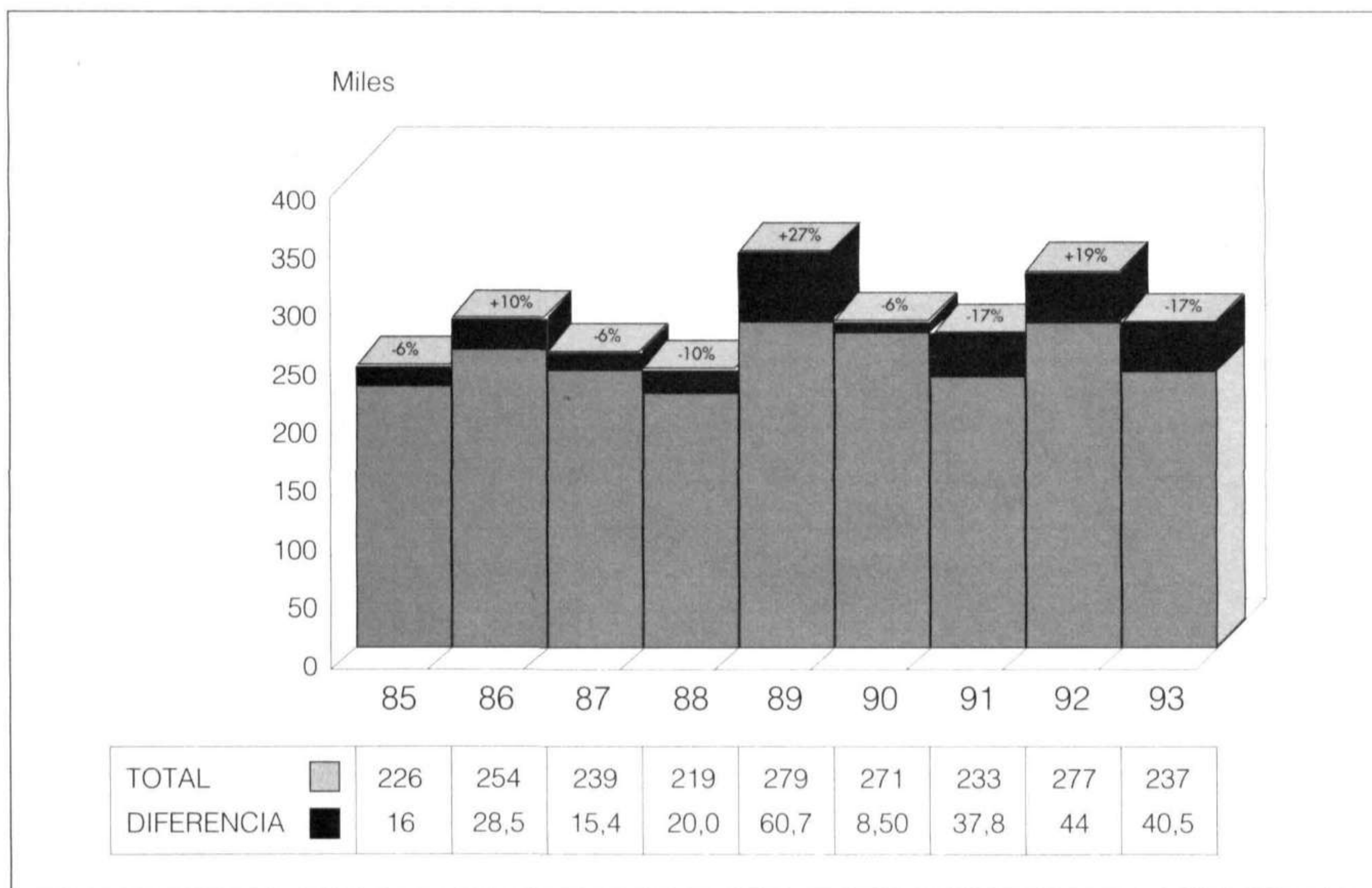


Fig. 6. Gráfico comparativo de la media mensual de los tipos de visitantes (1985-1993)

El extraordinario aumento del número de visitantes durante el año 1992 (277.639 visitantes) (Ver Figura 1) supuso un incremento respecto al año anterior de un 19% (unos 52.000 visitantes más). Pasado este año, el número de visitantes vuelve a descender en el año 1993, perdiéndose aproximadamente los 50.000 visitantes que se habían ganado.

Este hecho parece tener una relación directa con el éxito de las tres exposiciones realizadas durante el año 1992, que favorecieron la afluencia continua de público durante los dos primeros trimestres. En efecto la masiva afluencia de público a la Exposición sobre el "Mundo Micénico" (96.100 visitantes) durante los meses de enero y febrero coincide con los meses de mayor cantidad de público que visita el Museo durante ese año. Lo mismo, aunque con menor intensidad, se aprecia para las exposiciones del mismo año de "El legado científico Andalusi" (abril-junio) y "Atzecca-Mexica" (junio-julio).

Por el contrario, la exposición del año 1993 ("De Gabinete a Museo, tres siglos de historia") por su misma naturaleza y la escasa difusión exterior, tuvo una escasa incidencia en el aumento general de visitantes al propio Museo.

Por lo que se refiere a los aumentos de público durante los años 1986 y 1989, no poseemos datos claros que puedan justificar el aumento de visitantes o puedan relacionarlo con las exposiciones que se realizaron durante estos periodos ya que desgraciadamente de las 37 exposiciones realizadas desde el año 1985 hasta la actualidad sólo se ha efectuado un control de visitantes en las organizadas en los años 1992 y 1993.

2.2. Ampliación del horario de apertura del museo

A partir del año 1991, el Museo con una política de favorecer el acceso a todo tipo de público, amplió el horario tradicional hasta las 20,30 horas. Con ello se quería dar por un lado facilidades al público individual que por su horario de trabajo se veía imposibilitado acudir al Museo en horario de mañana. Por otro lado se trataba de descongestionar las salas, en especial del colectivo de grupos escolares, haciendo así posible también la visita en horario de tarde, en especial para los niveles de BUP.

Del estudio de los datos obtenidos por el control de entradas en taquilla, se puede deducir que se ha conseguido en general un desplazamiento de público de la mañana a la tarde, pero con una incidencia distinta de un tipo a otro:

- Grupos: Mañana 85% del total de visitantes.
Tarde 15% del total de visitantes.
- Individuales gratis/pago: Mañana 60% del total de visitantes.
Tarde: 40% del total de visitantes.

Por consiguiente podemos decir que el primer objetivo se ha conseguido parcialmente ya que el público se ha desplazado pero no se ha conseguido atraer más público del que venía antes de la apertura del Museo por las tardes. Por lo que se refiere al segundo objetivo, tampoco podemos hablar taxativamente de que se haya cumplido, ya que sólo una minoría de grupos escolares visita el Museo por las tardes.

2.3. Factores accidentales

Existen además una serie de hechos que en un momento determinado pueden reflejarse en un llamativo aumen-



Foto A. Visita de estudiantes de la ONCE al MAN. 1993

to de visitantes. Mientras que existen razones claras que explican el espectacular aumento del año 1992 (Ver 2.1), no existen motivos aparentes que justifiquen los aumentos de los años 1986 y 1989.

Por lo que se refiere al año 1992 y como ya se ha mencionado, el éxito y afluencia de público a la Exposición del "Mundo Micénico" influyó considerablemente en el aumento de visitantes al Museo. Por otra parte se podría también considerar causa de este aumento el hecho de que Madrid fuera durante este año Capital Cultural Europea, lo que pudo provocar en cierta medida la visita al Museo de algunas de las personas que vinieron a Madrid con motivo de este acontecimiento.

2.4. Posibles factores del estancamiento

Exceptuando las tres puntas ya mencionadas de los años 1986, 1989 y 1992 (Ver Figura 1), la tónica general ha sido un estancamiento e incluso una ligera disminución con respecto a las cifras más altas de la década anterior, en donde se produjo un ascenso progresivo y espectacular.

Los posibles motivos que condujeron a esta situación son difíciles de concretar ya que posiblemente se deban a la conjunción de varios de ellos, de los cuales se exponen a continuación los más significativos:

* Desaparición de la Asociación de Amigos del Museo, a partir del año 1988, con el consiguiente descenso en el interés por el Museo de muchas de las personas que mantenían estrechos vínculos con dicha Asociación.

* El cierre del Museo todos los lunes a partir del año 1983.

* El cierre de la reproducción de la *Cueva de Altamira* durante aproximadamente un año (1992-1993) debido a las obras de acondicionamiento y estructuración interior. Sin duda la cueva constituye por sí sola un importante foco de atracción de público, que con posterioridad y con la misma entrada visita el Museo. Este hecho junto a otros, debió influir en el descenso experimentado durante el año 1993.

* En determinados momentos del año, días y horas concretas, el Departamento de Educación debido a la saturación de las salas, se ve imposibilitado a concertar todas las visitas de grupo que solicitan los Colegios. Este público como consecuencia y en teoría podría optar por dos soluciones: por un lado se acercaría al Museo como público individual con derecho a entrada gratuita, y por otro lado podría desistir en su intención de visitarlo.

Por lo que se refiere a la primera vía, no se confirma la hipótesis general de que al disminuir los grupos aumente el número de visitantes individuales. Esto nos lleva a la segunda vía y significa en definitiva que no siempre el visitante al que se le ha negado la visita en grupo viene al Museo como individual, y como consecuencia este segundo punto se convierte en factor a considerar como incidente en el descenso del número de visitantes.

* Finalmente, durante el año 1993 y debido a problemas internos del Museo, derivados fundamentalmente de la falta de personal de vigilancia, la Dirección del Museo



Foto B. Exposición "El Mundo Micénico". 1992

se vio obligada al cierre temporal de algunas salas. Este hecho sin duda contribuyó tanto a que la visita al Museo fuera mermada en calidad y cantidad como a que el número de visitantes disminuyera durante este periodo.

3. FACTORES DETERMINANTES EVALUABLES EN EL FUTURO

A continuación se exponen una serie de hechos y proyectos que presumiblemente influirán en la próxima década como factores determinantes en el flujo de visitantes, y que en consecuencia nos sirven de hipótesis a contrastar en un futuro estudio.

3.1. Nueva normativa de entrada a museos

Su entrada en vigor afectará sin duda a la cantidad de público que se acerque al Museo, fundamentalmente podría reducir el tipo de visitante individual, que al tener que pagar, en numerosos casos reducirá sus visitas a centros culturales.

Esta normativa por el contrario, suponemos que no afectará tanto a los grupos, que en general seguirán disfrutando de entradas gratuitas.

Evidentemente estas modificaciones si influirán en la determinación de los días de máxima afluencia así como en los tipos de visitantes, aunque todo ello dependerá de las condiciones de entrada, de los días de gratuidad, de las excepciones y reducciones de pago, etc.

3.2. Calidad de servicios

En relación con el punto anterior, y como consecuencia del pago de una entrada, el visitante estará en su derecho de exigir, aún más que antes, unas prestaciones mínimas y unos servicios dignos tales como áreas de descanso, cafetería, aseos, consigna-guardarropa, información atenta y trato correcto, tienda de regalos y librería, etc. En este sentido el Museo se verá obligado a plantearse buscar una solución a estos problemas, ya que estos hechos repercuten en la afluencia de público y en definitiva dan una imagen del Museo que el público potencial toma como referencia a la hora de visitar o no el mismo.

3.3. Normativa de seguridad

Las normas de Seguridad y Protección Civil, regulan la presencia de un número de personas por sala y planta. Ello inevitablemente supondrá que en determinados momentos del día las visitas concertadas a los grupos tengan que reducirse. Consecuentemente, y como ya se ha apuntado en el punto 2.4, esto podría repercutir en el descenso del número de visitantes si no se consigue canalizar estas peticiones de visita a otro día u otra hora.

3.4. Apertura de tienda y librería

El Museo, consciente de la nueva magnitud que en los últimos años están tomando los museos de todo el mun-

do, tiene previsto en pocos meses la instalación de una tienda de regalos y recuerdos relacionados con las colecciones del Museo, así como una librería especializada. Este hecho suponemos que cambiará no sólo la idea tradicional del "Museo como templo de las Artes" para convertirse en algo más lúdico, sino que también influirá notablemente tanto en la atracción de mayor cantidad de público como en un público de distinta tipología al actual.

3.5. Servicio de acogida

Igualmente, se espera que repercutan positivamente en la afluencia de público los nuevos servicios ofrecidos por el Museo para hacer más eficaz la visita, como el recientemente puesto en marcha de Guías Voluntarios o las ya tradicionales visitas de colectivos especiales, en concreto de jóvenes invidentes.

3.6. Patrocinio

Finalmente, el próximo régimen de Patrocinios para museos, constituirá indudablemente un factor muy interesante a tener en cuenta por la influencia que indirectamente tendrá en la atracción, en función de actividades culturales, de un público potencial.

4. PROYECTOS DE ESTUDIO SOBRE PÚBLICO

En relación con el punto anterior, el Departamento de Educación del Museo continúa su labor de investigación sobre público por medio de una serie de instrumentos de trabajo que se detallan a continuación, y que contrastados en un futuro servirán para mejorar la imagen del Museo así como mejorar la atención al público en virtud de sus opiniones.

* Elaboración de encuestas relacionadas con las actividades del Museo. Cuestionarios realizados a los asistentes a la "Pieza del mes", o a los visitantes de la reciente Exposición celebrada en colaboración con el Ayuntamiento de Leganés en las salas de dicha Institución ("Cerámica e Imágenes de la Grecia Clásica").

* Análisis y control estadístico de los datos recogidos en el Buzón de Sugerencias abierto a todas las opiniones del público en la sala de entrada-taquilla al Museo.

* Análisis cualitativos efectuados fundamentalmente para conocer el perfil del público del Museo: edad, sexo, profesión, nivel de estudios, etc.

* Estudios sobre los espacios expositivos, circuitos, señalización e información general.

5. CONCLUSIONES AL PERÍODO 1985-1993

De los datos anteriormente expuestos podemos deducir las siguientes conclusiones:

* Al contrario de lo ocurrido en la década anterior, se puede decir que en cantidades globales el número de visitantes anuales se mantiene sin demasiados cambios en unos márgenes comprendidos entre 220.000 y 250.000 durante los nueve años de estudio, exceptuando los tres grandes picos de 1986, 1989 y 1992.

* Con relación al año 1992, el año 1993 ha supuesto un notable descenso debido entre otros factores a la escasa existencia de actividades de interés para el gran público, al contrario de lo ocurrido durante el año precedente.

* De los tres tipos de público reseñados, siguen siendo los grupos, en concreto los escolares, el más numeroso. No obstante la categoría de grupos presenta desde el año 1989 un paulatino descenso en el número de visitantes.

* Se constata mayor afluencia de visitantes coincidiendo con los meses en los que se desarrollan actividades culturales de interés.

* No se ha conseguido un aumento considerable de público como consecuencia de la ampliación del horario de apertura del Museo. Únicamente se puede hablar de una tendencia a su desplazamiento, no tanto para los grupos como para los visitantes individuales.

Como consecuencia el Museo deberá:

* Por un lado evaluar y estudiar con detenimiento las causas del estancamiento general y descenso de público en el último año. Por consiguiente deberá tomar las medidas oportunas y por medio de los mecanismos adecuados fomentar la visita.

* Estudiar las causas del descenso de visitantes en grupo y tomar las medidas necesarias para subsanarlo y potenciar la visita en horario de tarde.

* Elaborar una política coherente y precisa, por medio de actividades culturales de interés, la inclusión del Museo en el grupo de "Museos de prestigio" y en definitiva por medio de una difusión acertada que fomente y consiga la afluencia de un público adulto en contraposición al público escolar predominante en la actualidad.

* Activar la afluencia de público en horario de tarde mediante una variada oferta dirigida a distintos colectivos.

SUMMARY

This article is a follow-up of a study begun in 1975 whose aim was to get to know the type of viewing public the Archaeological Museum has, in order to better the services it offers.

Beside making a statistical analysis of the data collected over the past nine years, reference is also made to the possible factors that have influenced the influx of visitors.

Lastly, and as result of the previous analysis, different factors to be evaluated in the future are mentioned, together with possible ways of achieving an improvement in the viewing public.

OTRO PROYECTO PILOTO EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: RAMA (ACCESO REMOTO A LAS BASES DE DATOS)

ANA LUISA DELCLAUX BRAVO
Proyecto RAMA

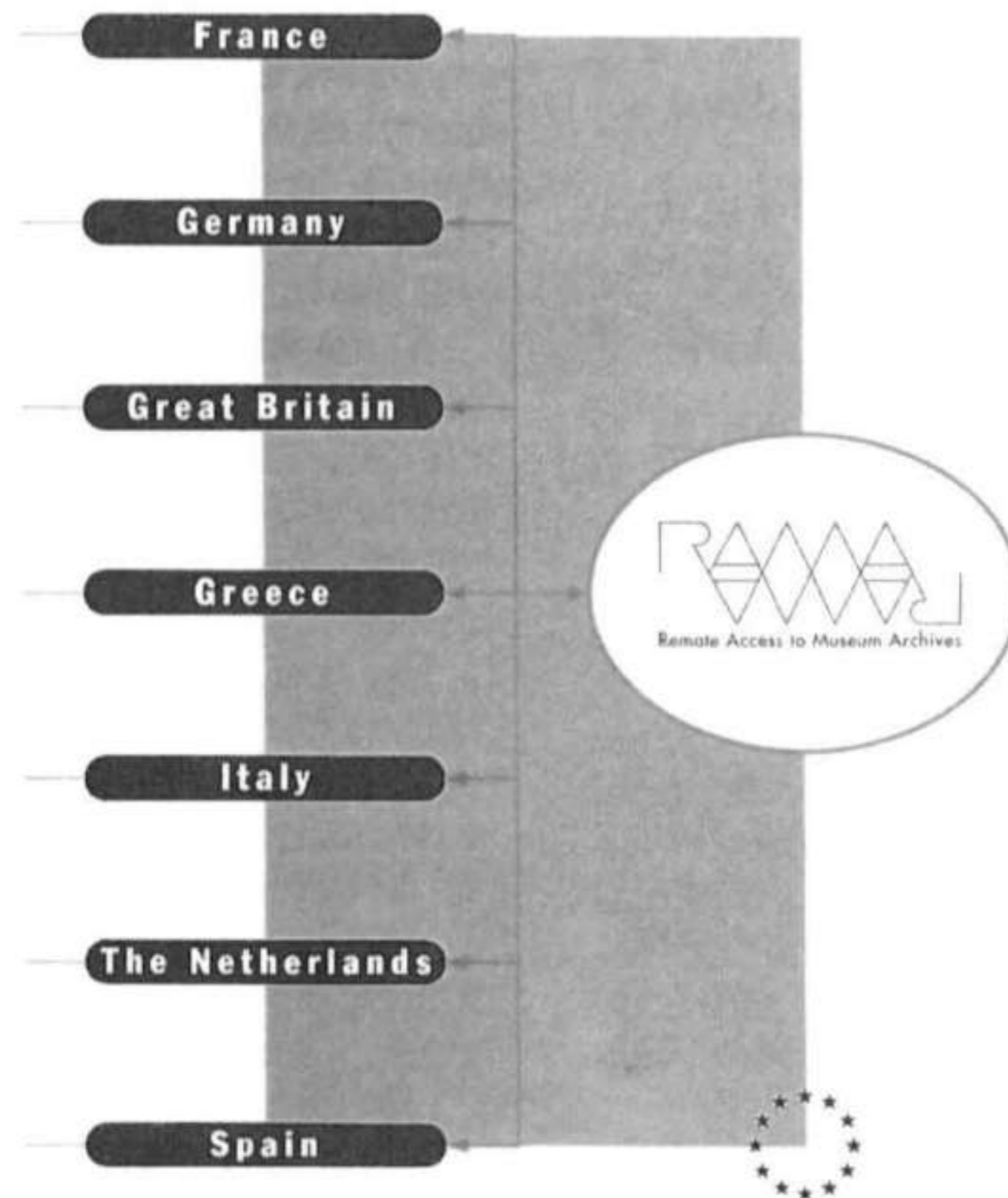
COMO ya informábamos en números previos de este boletín, el Museo Arqueológico Nacional participa desde el año 1989, en diversos proyectos informáticos que le sitúan entre los museos más avanzados en cuanto al desarrollo de nuevas técnicas de documentación e informatización.

La dirección del Museo Arqueológico Nacional llevada siempre de la inquietud por mejorar la gestión de sus fondos sirviéndose de los últimos avances tecnológicos y gracias a la experiencia adquirida en proyectos anteriores como el EMN, European Museum Network (Red Europea de Museos), creyó que sería interesante formar parte de un nuevo proyecto comunitario RACE (Research and Technologies Development of Advanced Communication in Europe), en este caso encaminado a conectar las bases de datos de diversos museos de Europa a través de una red de banda ancha.

Este proyecto a diferencia del anterior, tiene unos fines mucho más científicos que didácticos y está encaminado a dar servicio al público especializado: investigadores y personal del propio museo.

EL PROYECTO "RAMA": OBJETIVOS

RAMA, Remote Access to Museum Archives (Acceso Remoto a las colecciones de los Museos), es, como ya hemos dicho, un proyecto piloto dentro del programa RA-



CE que patrocina la Comunidad Económica Europea.

Su objetivo principal es el desarrollo de una aplicación informática dentro del ámbito cultural cuyo resultado final será un sistema multimedia, que permitirá acceder a las colecciones de los museos a través de una red de telecomunicaciones en banda ancha.

El proyecto nació de la necesidad de hacer que las colecciones de los museos fuesen más accesibles al público investigador ya que gran parte de ellas son, por razones de almacenaje, de difícil consulta.

El proyecto RAMA haciendo uso de las telecomunicaciones, ofrecerá un "Acceso remoto a las colecciones de los Museos tanto nacionales como extranjeros", con el fin de evitar, en la medida de lo posible, el desplazamiento de los investigadores hasta un determinado museo, lo que supondrá un considerable ahorro de tiempo y dinero. Este

archivo electrónico ofrecerá no solo información textual sobre los objetos sino también imágenes de cada uno de ellos, y en algunos casos vídeo y sonido.

Serán varios los tipos de servicios que los museos podrán ofrecer, al público, al disponer de un acceso remoto a sus bases de datos a través de una red de banda ancha. La tele-investigación, la tele-librería, la tele-exposición, la tele-tienda... son algunos de estos servicios que con casi toda seguridad irán dirigidos a usuarios con muy distintos perfiles.

Debido a la imposibilidad de presentar todos estos servicios durante el tiempo de duración de este proyecto, se

ha elegido la "tele-investigación" como servicio prioritario para ser desarrollado hasta el final del proyecto, ya que la principal demanda de los museos se centraba en las herramientas de búsqueda y recuperación de información sobre sus fondos.

LA TELE-INVESTIGACIÓN

Este servicio de tele-investigación está pensado incluso para los usuarios más inexpertos en el uso de la informática, que no están interesados en el sistema como tal, sino en la información a la que se accede. Así pues, el requerimiento más importante es el desarrollo de una estructura operativa simple al tiempo que compatible con los sistemas ya existentes en los museos.

Lo primero significa que las funciones de la pantalla han de ser por sí mismas explicativas, evitando el uso de complicados manuales.

El interfaz de usuario RAMA será claro y atractivo. Sólo un limitado número de iconos explicativos y de concisos mensajes serán suficientes para guiar al usuario a través del sistema, el cual hará uso exclusivamente de un teclado y un ratón.

El segundo requisito supone que no será necesario, por parte de los museos, reemplazar los sistemas informáticos adoptados y/o la reestructuración de las bases de datos ya existentes. La comunicación entre diferentes museos será posible aunque estos utilicen distintas bases de datos sobre plataformas diferentes.

Aunque el modo en que esté ordenada la información podrá variar de un museo al otro, la manera de acceder a ella será la misma para todas las bases de datos (podría ser comparado con el sistema francés Minitel).

El sistema RAMA utiliza los últimos adelantos en el campo de las telecomunicaciones para tratar de realizar una búsqueda en un corto espacio de tiempo y obtener una alta calidad en las imágenes.

Con el fin de obtener un mejor desarrollo del sistema se ha realizado un censo de usuarios junto con sus requerimientos y exigencias. La conclusión es que este sistema de tele-investigación podrá ser utilizado además de por el personal especializado del museo (conservadores, ayudantes, restauradores...), por investigadores, documentalistas, profesores de universidad, anticuarios, etc. En general, la teleinvestigación será de utilidad en las tareas de adquisición, investigación, publicación, educación, préstamo y documentación.

Este servicio proporcionará al usuario:

- Amplia información textual sobre los objetos del o de los museos.
- Uso de imágenes y vídeo digital como forma de obtener información sobre las piezas.
- Uso de un interfaz común compatible con los sistemas locales.
- Conexión al servicio RAMA desde cualquier estación de trabajo.
- Integración de información en bases de datos locales y remotas.

EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

Este proyecto RAMA, que se inició en 1992, fue concebido como un proyecto de tres años de duración y más

tarde ampliado a cuatro, por lo que concluirá a finales del año en curso.

El primer tercio del proyecto se dedicó a la elaboración, por parte de cada uno de los museos participantes en el mismo, de las especificaciones técnicas necesarias, desde el punto de vista museológico, para el desarrollo de un único interfaz que satisficiera las exigencias de los investigadores, a los que preferentemente va destinada esta aplicación multimedia.

Por ello se trabajó, conjuntamente dentro de cada museo, en la descripción de los distintos perfiles de usuarios, para así pasar, después, a la elaboración de los requisitos y herramientas que éstos necesitarían para la óptima realización de su trabajo.

Partiendo de este primer análisis del uso y destino de la aplicación se procedió, por parte de los socios técnicos del proyecto, al desarrollo de un primer prototipo básico que, instalado en los museos permitió efectuar las primeras pruebas de utilización real del mismo. Estas pruebas, realizadas en todos los museos siguiendo la misma metodología, ayudaron a obtener una evaluación del interfaz que fue de gran utilidad para la elaboración definitiva de un documento sobre las especificaciones funcionales del mismo. El prototipo que, desde el pasado Octubre se puede consultar en los museos RAMA, es el fiel reflejo de este documento, aunque todavía será necesario un último prototipo antes de que finalice el proyecto que recogerá algunas especificaciones pendientes de desarrollo y otras que puedan surgir de las pruebas de usuario que, a lo largo de estos meses, se han ido realizando en cada museo con personas tanto de dentro como de fuera del mismo.

Esperamos que la comunicación entre los museos RAMA, a través de Internet o RDSI, sea una realidad en un breve plazo y que este servicio pueda ofrecerse a los investigadores tan pronto como el sistema de seguridad y los niveles de acceso estén completamente operativos.

Durante este último año se han efectuado diversas pruebas de conexión y uso del interfaz RAMA entre algunos de los socios del proyecto. La primera fue la presentación y demostración de acceso remoto, en tiempo real, a su base de datos que el Museo Arqueológico Nacional realizó el pasado mes de Abril, desde la sede central de Telefónica, en la Gran Vía madrileña, a través de un enlace punto a punto entre ambas entidades.

Durante todo el resto del año 1994 han sido varias las conexiones remotas que se han realizado, tanto con la base de datos del MAN como con la del Museo Goulandris en Atenas (ambos museos han sido los pioneros dentro del proyecto en la instalación y adecuación del interfaz RAMA a su base de datos), desde París, Florencia y Oxford. El pasado mes de Agosto, se presentó el proyecto RAMA en la reunión del CIDOC (Comité Internacional de Documentación del ICOM) que tuvo lugar en Washington D.C., y se accedió remotamente, vía Internet, a las bases de datos de la Galería de los Uffizi, del Museo Goulandris de Arte Clásico y del Museo Arqueológico Nacional. La presentación fue un rotundo éxito. La conexión y el acceso a las imágenes de alta definición consultadas fue rápido. Para ello no fue necesario más que un PC 486 con una tarjeta gráfica y otra de red Ethernet con la que el software del cliente RAMA se conectó remotamente.

ADQUISICIÓN Y ALMACENAMIENTO DE DATOS

Por lo que respecta a la labor realizada en el Museo Arqueológico Nacional en lo concerniente a la adquisición y almacenamiento de datos textuales y gráficos, hay que decir que el museo ya contaba, al comienzo del proyecto, con una cierta experiencia en la materia, puesto que había comenzado a desarrollar una base de datos textual sobre DBase IV y existía un archivo de imágenes digitalizadas procedentes del proyecto de la Red Europea de Museos.

No obstante, y dado que el proyecto requería unificar ambos archivos en una base de datos multimedia se decidió hacer su desarrollo sobre Oracle, a partir de un tema común a todos los departamentos del museo como es la orfebrería.

Al mismo tiempo que se volcaban a Oracle los registros de orfebrería, almacenadas en DBase IV, se comenzó la digitalización masiva de dicha colección. La configuración de la base de datos permite relacionar cada registro textual con diez imágenes de dicha pieza, por lo tanto se han digitalizado, en algunos casos, diversas fotografías desde distintos ángulos, detalles e incluso otras fotografías relacionadas con el registro como la del conjunto o tesoro a que pertenece.

El equipo utilizado en la digitalización es un PC 486, con una tarjeta gráfica, conectado a un scanner de mesa para papel y diapositivas. El software con el que se manipulan las imágenes es el Adobe Photoshop 5.0. Las imágenes utilizadas en la base de datos multimedia se almacenan en formato JPEG a una resolución máxima de 1.024 x 1.024, ocupando, por término medio, en disco entre 250 y 500 Megas. Como medida de seguridad y con el fin de poder reutilizar las imágenes con otros fines se guarda una copia, sobre cartuchos ópticos, en formato BMP.

LOS MUSEOS PARTICIPANTES Y SUS COLECCIONES

Puesto que no será posible tener disponible la información completa sobre la totalidad de las colecciones de los museos antes de que finalice el proyecto, en 1995, cada museo participante en el mismo ha seleccionado uno o varios temas prioritarios para ser incluidos en el proyecto piloto RAMA.

Estas colecciones son las siguientes:

- Museon (La Haya)

Ha seleccionado su colección de piezas de los campos de concentración japoneses formada por dibujos, documentos sobre papel, utensilios y otros objetos. En su conjunto estos objetos dan una buena idea de lo que fue la vida en dichos campos, situados en las antiguas Indias Holandesas, durante la Segunda Guerra Mundial.

Esta singular colección contiene cerca de 5.000 objetos y está considerada de gran interés dentro del campo de la historia social.

- Museo de Orsay (París)

Intenta poder ofrecer a través del sistema RAMA su colección completa. La base de datos incluye 33.000 objetos.

- Archivo Beazley, Museo Ashmolean (Oxford)

La elección del Archivo Beazley, situado en el Museo Ashmolean de Oxford, se ha centrado en la cerámica ateniense del siglo VI al IV a.C.

La base de datos del Archivo contiene, actualmente, información sobre 43.000 vasos. El número total de objetos que contendrá será entre 150.000 y 200.000.

- Antikensammlung (Berlín)

Ha elegido alrededor de 5.000 piezas de escultura griega y romana.

- N. P. Fundación Goulandris-Museo de Arte Cicládico (Atenas).

El Museo de Arte Cicládico conserva, aproximadamente, 1.600 obras de arte Cicládicas y Griegas. La colección de arte Cicládico es una de las más importantes del mundo, en su género. Esta contiene piezas pertenecientes a una civilización que floreció en las Islas Cícladas durante el tercer Milenio a.C. A través de estos objetos se puede estudiar la evolución de esta civilización y conocer muchos aspectos de su vida diaria.

- Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

El Museo Arqueológico Nacional ha elegido para su presentación en el sistema RAMA sus colecciones de orfebrería y escultura.

GRUPO DE INTERÉS "RAMA" Y SU FUTURO

La extensión y difusión del sistema RAMA en años sucesivos depende de la participación de otros museos en el mismo. El sistema será un éxito el día que:

- Se pueda acceder, a través de RAMA, a las colecciones de los museos que en la actualidad participan en el proyecto.

- Se conecten al sistema un mayor número de museos.

- La información sea accesible desde un mayor número de puntos, no solo en los museos, sino también en las bibliotecas y centros de documentación.

La disponibilidad del sistema, tal y como se ha descrito más arriba, es solo el comienzo. El sistema RAMA podrá ampliarse, más adelante, con servicios adicionales: programas educativos, venta de imágenes y objetos de la tienda de los museos...

Con el fin de promocionar los servicios RAMA, se ha creado el Grupo de Interés RAMA (RIG: RAMA Interest Group). El principal objetivo de este grupo es la organización de un servicio de evaluación operativa a nivel europeo para la comunidad de museos.

Los miembros del RIG recibirán información puntual sobre el desarrollo del trabajo y podrán participar en las reuniones que se organicen sobre temas como copyrights, normativas...

Este grupo se organizará tanto a nivel nacional como internacional, convocándose reuniones a ambos niveles, posiblemente coincidiendo con algún acontecimiento museológico importante.

El proyecto RAMA quiere alcanzar una amplia difusión, por lo tanto está abierto a cualquier sugerencia por parte de futuros usuarios.

Todos los museos, empresas, universidades e instituciones interesados en promocionar la difusión de la herencia cultural de Europa pueden unirse al RIG si lo desean.

SUMMARY

The Museo Arqueológico Nacional takes part, since 1989, in several european projects, as it is the RAMA (Remote Access to the Museums Archives), that places it among the more advanced Spanish Museums in computerization systems.

The first aim of this project is to develop a useful multimedia application that will connect the Museums' databases and will permit them to exchange information through a broadband network linkage.

This will approach the museums and therefore the cultural european heritage and it will allow, simultaneously, the specialists and institutions to save time and money due to an easier and quicker access to the information on the museums' collections.

RESTAURACIÓN DEL BALSAMARIO DE BUSTO FEMENINO

LEONOR DE LA COLONIA

Nº Inventario: 22.807.
Procedencia: Villanueva de los Barros (Badajoz).
Colección: A. Vives Escudero.
Altura: 15,9 cm. Ancho: 9 cm.
Profundo: 9 cm.
Época: Finales siglo II.

EN 1891 el Museo Arqueológico Nacional de Madrid compra la primera pieza perteneciente a la colección del arqueólogo y académico D. Antonio Vives y Escudero. Tras una vida azarosa, los bronce ibéricos y visigodos también fueron adquiridos, finalmente, por el Museo en 1913 en una suscripción pública encabezada por el rey Alfonso XIII a iniciativa de J. R. Mélida, preocupado por las ofertas realizadas desde el extranjero para la compra de dicha colección.

Es una de las colecciones más importantes del Museo, junto con la de T. Román Pulido, y las piezas pertenecen a excavaciones realizadas en distintas zonas de España, recogiendo la historia de la industria del bronce durante la Edad Antigua y parte de la Edad Media.

La *descripción morfológica* del vaso o balsamario de busto femenino denota un arcaísmo en la simetría y regularidad del peinado con mechones ondulados que enmarcaron el rostro y se recogen atrás en un moño bajo. Rigidez de la cara, nariz fina, ojos grandes con forma almendrada y angulosidad de los pliegues del manto.

La pátina no se extiende de forma regular sobre la superficie y es de color verde oliva. Por el tipo de peinado se puede relacionar con la retratística del tiempo de Faustina Minor (época Antoniniana). El soporte no tiene el mismo color de pátina que la figura y es de doble toro.

Este balsamario carece de las dos anillas fijas, asa móvil y tapadera de abertura, presentando las señales, a ambos lados de la cabeza, de su ubicación. Quedan restos de



la charnela de la tapadera y del pasador de hierro. En la zona inferior derecha tiene agujeros, uno está cajeado, que correspondería a un posible intento de cubrir un defecto de fundición.

El peso del balsamario es de 785 g y servía para contener granos de incienso, aceites perfumados y perfumes que eran usados en los baños.

Conviene recordar que la estabilidad de los metales depende de la retención de sus propiedades características, por lo común, gracias a la formación de una fina película superficial de óxidos y sales de cobre mezcladas con minerales que actúa como revestimiento protector, llamada pátina.

Como ya es sabido, la pátina del bronce puede ser de muy diversos colores (verde, marrón, rojiza). A veces se encuentra oculta bajo la capa terrosa del yacimiento o con una superficie mate. La pátina es parte integrante del valor estético e histórico de la obra y, por supuesto, hay que respetarla a la hora de limpiar el objeto.

Químicamente, la inestabilidad se reconoce por la presencia de manchas de estas incrustaciones minerales muy gruesas sobre el metal, que están por lo común localizadas e indican las zonas en las que tiene lugar una corrosión activa. También es conocido por todos que la corrosión viene de la exposición de los metales al aire, por la acción del oxígeno (anhídrico carbónico), ya que se combinan fácilmente con los átomos metálicos.

Recordemos que el mal del bronce son puntos concretos que en condiciones extremas de humedad pueden llegar a la corrosión completa del material y se produce por una transformación del cloruro cuproso en cloruro cúprico o atacamita, bajo la acción de un oxidante, que con el tiempo, toma el aspecto de manchas verdes pulverulentas profundizando hacia el núcleo metálico del objeto.

Básicamente, el estudio preliminar de la *conservación* de un objeto, en este caso metálico, consiste en determinar si hay indicios de corrosión activa y en cerciorarse de que el metal esté seco y no tiene contacto con materiales que puedan provocar o favorecer su descomposición.

A simple vista, sin realización de análisis metalográficos, en los metales corroídos es imprescindible detener el proceso y conseguir estabilizar permanentemente el metal por medio de sustancias químicas que siempre van acompañadas de operaciones puntuales y delicadas.

Si las concreciones son excesivamente duras se suelen eliminar con abrasivos, siempre y cuando, el estado del objeto lo permita, como cepillos sintéticos, caucho, lápiz de fibra de vidrio y torno.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

En el estado de conservación del balsamario pueden destacarse las concreciones de tierra generalizadas por toda la superficie, focos de cloruros puntuales y no activos en la zona superior de la apertura, marcas de haber tenido un asa y manchas de óxido de hierro en la parte superior de la cabeza. También se aprecia un agujero en la parte baja del peinado con un cajeado alrededor. En su base hay una fisura y una pequeña deformación que no influyen en el buen asentamiento de la pieza.

TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

Primeramente, el objeto se sometió a un cepillado suave para eliminar la suciedad superficial. Al tener concreciones duras, se realizó una media limpieza mecánica a punta de bisturí, con el fin de eliminar la suciedad por capas y conseguir un resultado homogéneo. Llegados a este punto, se insistió con el bisturí sobre los restos para lograr que la pieza tuviera unidad estética y no se viera interrumpida su perfecta lectura. Los cloruros, al ser muy superficiales, se eliminaron mecánicamente hasta su total desaparición.

Seguidamente, se pasó el lápiz de fibra de vidrio en las concreciones de difícil eliminación, así como el torno con fresa de carborundo de grano muy fino. Por último se utilizó el torno con un cepillo de cerdas y otro de goma. Después se limpió el bronce con alcohol para eliminar la suciedad superficial y dejar una superficie carente de polvo, dispuesta a recibir la capa de protección.

El siguiente paso a seguir consistió en bañar la pieza con una fina capa de una resina sintética, incralac diluido en tolueno, que prolongará su buen estado durante cinco años, según indicaciones del producto. En la aplicación de este material se tuvo en cuenta que el resultado final debía ser mate.

OBSERVACIONES

Una buena conservación de los materiales ayudará a mantener las piezas en óptimas condiciones durante el

mayor tiempo posible. Es importante definir concreta y rápidamente las condiciones de estabilidad de los objetos que aseguren su perfecta conservación.

Se recomienda no tener en contacto materiales orgánicos (madera, tela) con materiales inorgánicos (metales) porque éstos necesitan una temperatura ambiente menor que los primeros.

Para conseguir una larga vida de los metales en buenas condiciones son necesarias ciertas previsiones, como control de temperatura a 20 grados C., ambiente seco, humedad relativa de 40 a 45% máximo, almacenaje idóneo en cajas de PH neutro, con materiales afines y no oxidados, incidencia indirecta de la luz (onda corta) porque cambia la temperatura superficial de los objetos por un efecto diferencial.

Si los bronce están en contacto con otros metales se producen los "pares galvánicos", de forma que el metal menos noble (hierro) se deteriora más rápidamente, en beneficio del más noble (bronce). El efecto que produce este deterioro en la superficie de los objetos es una mancha de color óxido que no se puede eliminar totalmente, pero a su vez, protege el deterioro del bronce.

BIBLIOGRAFÍA

- BERDUCOU, M. C.
 "La conservation en archéologie". París, 1990.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL M.A.N.
 "De Gabinete a Museo: 3 siglos de historia". Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, pp. 375, 378.
- CSIC
 "Álbum de dibujos de la colección de bronce antiguos de A. Vives Escudero". Fundación Cultural Banesto. Madrid, 1993.
- GARCÍA Y BELLIDO, A.
 "Estatuas romanas de España y Portugal". Madrid, 1949, pp. 453, 454, núm. 484, lám. 338.
- MALTESE, C.
 "Las técnicas artísticas". Arte Cátedra. Madrid, 1980, pp. 41, 50.
- MELIDA Y ALINARI, J. R.
 "Los bronce antiguos de D. Antonio Vives". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 7. Madrid, 1900, p. 409, núm. 67, lám. 11.
- MINISTERIO DE CULTURA
 "Los bronce romanos en España". Palacio de Velázquez, Madrid, 1990, p. 301.
- POZO, S. F.
 "Balsamarios figurados del M.A.N." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Tomo IV, n. 1. Madrid, 1986, pp. 47-53, fig. 4.
- RIVERO, C. M.
 "Los bronce antiguos del M.A.N." Catálogo ilustrado de los objetos que se exponen en la sala IV. Toledo, 1927, p. 52, n. 434.
- THOUVENOT, R.
 "Catalogue des figures et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid". I. Bronzes grecs et romaines. París, 1927, p. 66, n. 320, pl. XVI.
- UNESCO
 "La conservación de Bienes Culturales". Lausana, 1969, pp. 251, 262.

Los Celtas: Hispania y Europa. Dirigido por Martín Almagro-Gorbea; Martín Almagro-Gorbea, Gonzalo Ruiz Zapatero (eds.). Madrid: Actas, 1993. 518 pp.: il.; 23 cm.

Este libro es el resultado del curso que se celebró en agosto de 1992 dentro de la programación de los cursos de verano de El Escorial. El Dr. Almagro-Gorbea en la introducción indica que se ha realizado con la finalidad de continuar la trayectoria de los últimos congresos celebrados en España sobre celtíberos y arqueología e incluirlo como una consecuencia de la línea de investigación del Departamento de Prehistoria de la Complutense por ello se incluyen dos clases que se dieron como prácticas y de preparación a la excursión a yacimientos y museo de la provincia de Ávila. Hay que valorar además el esfuerzo que ha supuesto la traducción al español de los textos extranjeros y el amplio resumen en inglés de cada una de las conferencias lo que lo convierten en un libro con vocación de manual.

El contenido del libro no es exhaustivo respecto al mundo celta, sino que es una síntesis del estado de la cuestión sobre los temas más polémicos en torno a los "celtas", presentando para Europa el punto de vista digamos "clásico" defendido por Kruta (arte), Biel (Baden-Württemberg) y Green (religión) y los puntos de vista revisionista de Raftery (Irlanda) y muy crítico de Collis (aspectos generales). Para España se conjuga el aspecto teórico e historiográfico (Ruiz Zapatero) y el documental arqueológico (Almagro-Gorbea, Burillo), presentando asimismo el estado de la cuestión y una revisión de los temas que se han venido considerando característicos de los "celtas hispanos", los filológicos (Hoz, Gorrochategui), religiosos (Marco), los antecedentes

culturales y arqueológicos (Romero y Jimeno), el armamento (Lorrio), el urbanismo en castros (Álvarez Sanchís) y los aspectos sociales (García Moreno). Por ello el análisis del contenido anima al lector a continuar la búsqueda de datos y participar activamente en las discusiones planteadas. Se echa de menos sin embargo algún mapa general de Europa con algunos puntos claves señalados, para poder visualizar claramente los movimientos o vecindades de pueblos de los que se hablan en muchas de las conferencias.

El tema que sirve de título al libro es de gran actualidad puesto que parece que en los últimos años se ha revitalizado el empleo del término "celta" para describir los fenómenos de la 2ª Edad del Hierro en Europa, ligando el sentido étnico de la palabra a la presencia de materiales arqueológicos propios de la "Cultura de La Tène", correlación que se estableció en el siglo pasado, momento a partir del cual se ha pretendido ver en toda Europa la presencia de gentes celtas por la existencia de determinados "objetos guía" como pueden ser las espadas o fibulas denominadas latenianas, corriente a la que se oponen los investigadores que creen que la presencia de esos elementos es consecuencia de un intercambio comercial o de bienes.

Un ejemplo de esta confrontación de pareceres sobre el tema "celta" interpretado como una consecuencia comercial, espiritual o étnica, son las distintas concepciones que del caldero de Gündestrup (Dinamarca) nos ofrecen Collis, Green y Kruta, considerándolo el primero un producto total-

mente importado de la Europa oriental, un objeto de fabricación itálica bajo claras directrices de los celtas que lo encargaron, Green, y un producto totalmente local, Kruta.

Fruto de esta dicotomía son la serie de exposiciones que se han celebrado en Europa en los últimos años como las de "Europe avant les celtes", "I Celti" en Venecia, "Vercingetorix y Alesia", en París; la creación de las llamadas "Rutas Célticas" propiciadas por el Consejo Europeo de Estrasburgo o la inflación de títulos de obras editadas sobre la Edad del Hierro europea que llevan en su composición la palabra "celta", así como el resurgir de los editados relativos a las leyendas y mitologías de esta ¿etnia?, ¿cultura? El resultado de todo este conjunto de manifestaciones es confuso para el profano y el estudioso medio, puesto que por un lado se llega a establecer una especie de precedente de la raza aria, restringiendo lo celta a un área nuclear centroeuropea y por otro se considera que existiría una suerte de "Mercado Común celta" paralelizándolo con la actual CEE.

El artículo de G. Ruiz Zapatero creemos que intenta aclarar esta situación desde un punto de vista historiográfico y crítico tanto para España como para el resto de Europa aunque en el apartado dedicado a la última década mezcla los dos espacios geográficos que había diferenciado para los momentos anteriores. Quizás uno de los aspectos más interesantes es la recopilación bibliográfica que nos ofrece desde principios del siglo pasado hasta 1993.

No considero necesario resumir el contenido de cada uno de los restantes artículos pero si señalaré los rasgos que me parecen más destacados.

El trabajo de Collis resulta demoledor, en cuanto da por sabido los principales estereotipos sobre los que se basa la correlación celta-la Tène y su extrapolación al resto de Europa y dedica su conferencia a criticarlos y ridiculizarlos con argumentos basados en los mismos datos arqueológicos comunes, pero relacionándolos con los que los diferencian, y estableciendo un desarrollo paralelo pero independiente para los centros de Bohemia y Francia y un origen antiguo para las Islas Británicas. Por lo que piensa que no se debe hablar de los "celtas" como una etnia, sino como una corriente comercial primero con los mundos griego y etrusco y luego, tras cortarse esa relación, con el interior de Europa, en la que no queda incluida la Península Ibérica.

La conferencia de Biel, sobre la cultura de Hallstatt reciente en el Suroeste de Alemania, podría considerarse una recreación estética y una exaltación de los que considera los primeros celtas, centrándose en el estudio documentado arqueológicamente de tres magníficas tumbas principescas con carro y destacando el papel clarísimo de los elementos de prestigio traídos del mundo mediterráneo y su influencia en las costumbres y el modo de vida reflejado en la presencia de objetos tales como los instrumentos musicales de origen etrusco.

Raftery planteó la existencia real o la no existencia de celtas en Irlanda durante un momento antiguo, ya que pese a la tradición de sus leyendas y sus manuscritos medievales no hay rastros de la cultura material celta/lateniana durante el periodo protohistórico.

Almagro-Gorbea, en su estudio general sobre todos los aspectos de la celticidad

de la Península Ibérica, revisa y reafirma algunos planteamientos expuestos por él mismo en otros lugares sobre la existencia de un "proceso de celtización", repetido e intermitente, de un sustrato precéltico común, que igualaría entre sí a las clases dominantes en la cultura material y las formas sociales, distanciándolas de las clases dominadas y buscando manifestaciones etnológicas actuales de este proceso. Por ello considera que debe diferenciarse entre "céltico" y "celtismo".

Muy interesante fue la presentación de la mesa redonda que hicieron Romero y Jimeno sobre los antecedentes de la 2ª Edad del Hierro en el valle del Duero, puesto que, junto a un estudio historiográfico de la Edad del bronce y del Hierro I en esta zona que ha sufrido muchos cambios en su asignación cronológica en las últimas décadas, establecen el estado de la cuestión actual encuadrando su estudio dentro del conjunto de la Península Ibérica, aspecto este que aplaudimos dada la tendencia actual a estudiar e interpretar los momentos pre y protohistóricos de forma aislada y con arreglo a los límites administrativos actuales.

El trabajo de Burillo es la continuación cronológica del anterior y contempla una base común u homogénea durante la Edad del Bronce para todo el centro peninsular llegando a la zona cantábrica, con evoluciones paralelas zonales, que haría que ciudades como Segeda y Numancia tuvieran unos lazos comunes aunque perteneciesen a distintas etnias en el momento de la conquista romana. Vuelve a suscitar temas que ya ha presentado en otros lugares sobre la incidencia de la presencia romana en los primeros momentos en posibles traslados de poblaciones y en la economía, todo ello planteado desde la conjunción de los

resultados de la metodología arqueológica y la histórica y con la ayuda de otras ciencias auxiliares como la numismática; es un ejemplo a seguir que demuestra la importancia de la labor en equipo bien dirigida.

El trabajo de Álvarez-Sanchís sobre los castros de Ávila supone una aproximación a los mismos desde un punto de vista urbanístico y de estudio del territorio, junto a algunos aspectos más novedosos como es la revisión de algunas estructuras que actualmente explica como saunas y santuarios. Lo más interesante de esta aportación es precisamente el método de trabajo que presenta para, a partir de trabajos realizados a principios o mediados de siglo, mediante la revisión de los mismos y del estudio espacial de su entorno, poder llegar a resultados nuevos.

El de A. Lorrio sobre el armamento celta hispánico supone un elaborado intento de clarificación de las fases de las culturas de la Meseta durante la 2ª Edad del hierro a través de los hallazgos arqueológicos, del estudio de los asentamientos y de las fuentes literarias, pero al que criticamos precisamente su título por lo que tiene de determinista, máxime cuando como él mismo explica algunos materiales se están tratando de explicar desde la relación con el mundo ibérico.

El artículo de García Moreno sobre la organización sociopolítica, nos ofrece una opinión discutida: la terminación de antropónimos en *-reiks* no se trataría de un indicativo de sacerdote sino de un príncipe celtibérico en base a textos históricos, también en base a éstos considera que la organización celtibérica tenía claras connotaciones de origen céltico.

Javier de Hoz retoma veladamente la vieja discusión en torno a las tesis invasoristas que relacionan la len-

gua con la llegada de pueblos extrapeninsulares y estudia la existencia de un celta antiguo que conserva la "p" y otro más reciente que la ha perdido y su presencia en la epigrafía latina, planteando que la escritura es un signo cultural al que se adapta la lengua de otras culturas citando la escritura ibérica en Cataluña y la latina en Lusitania, y que nos muestra la estructura social a través del uso de genitivos.

Joaquín Gorrochategui pone en tela de juicio la división lingüística de las lenguas "paleohispánicas" en dos áreas geográficas: una indoeuropea y otra no indoeuropea, por considerar que la realidad lingüística es más compleja, por lo que realiza un estudio sintético en base a la onomástica y la toponimia para concluir que se pueden diferenciar seis zonas con lenguaje de origen indoeuropeo y no indoeuropeo y la necesidad de valorar la onomástica local especialmente en el valle del Ebro y este de Andalucía.

Kruta uno de los autores más conocidos por sus trabajos sobre el arte celta nos ofrece un breve, claro y ordenado resumen de sus estilos artísticos e interpreta sus motivos iconográficos como símbolos religiosos o propiciatorios, acompañado de un soporte gráfico de figuras clave para la comprensión de los estilos. Su artículo está redactado para un lector algo menos especializado de lo que fue su intervención en el curso de El Escorial, pero su claridad lo hace idóneo para poder correlacionar los períodos artísticos con los históricos y arqueológicos. Su punto de vista interpretativo clásico, tan criticado por Collis, tampoco incluye a la Península Ibérica y da paso al trabajo de Miranda Green.

Esta autora que en los últimos años ha ofrecido al público varios trabajos so-

bre aspectos religiosos y mitológicos celtas, nos proporciona aquí una síntesis de los principales ítems que es preciso contemplar para acercarse al mundo religioso céltico insular y centro-europeo, compaginando el estudio de las fuentes historiográficas junto a los datos arqueológicos y su interpretación por la arqueología teórica anglosajona.

Como continuación de este trabajo sobre los aspectos religiosos, Fco. Marco Simón nos presenta los aspectos religiosos célticos de la Península Ibérica, convencido de que deben interpretarse en esa dirección la mayoría de las manifestaciones epigráficas latinas (y por tanto ya tardías) alusivas a nombres de dioses, tema que se complementa con las explicaciones proporcionadas por los dos lingüistas que participaron en este curso; las manifestaciones iconográficas de los materiales arqueológicos procedentes del norte, suroeste y meseta peninsular, también son interpretadas en esta línea ya que considera que, sin entrar en la cuestión étnica, en la Península Ibérica se encuentran los elementos "sustanciales" de la religión céltica general, pese a las dificultades historiográficas y arqueológicas para definir la religiosidad hispánica prerromana.

En conclusión podemos observar como varios de los autores extranjeros nos muestran una visión clásica de los pueblos celtas con unos límites circunscritos a Centroeuropa, Francia y las Islas Británicas, con las salvedades ya señaladas por parte de Raftery y Collis. Mientras que la mayoría de los autores españoles intentan demostrar la existencia de una base común con esos pueblos celtas, que se manifestaría más en los aspectos culturales (organización social, lengua y religión) que en los materiales.—**Magdalena Barril Vicente.**

VERNUS, P.: *Affaires et scandales sous les Ramses. La crise des valeurs dans l'Égypte du Nouvel Empire*. París 1993. Editions Pygmalion, 275 pp.

Una de las operaciones más atractivas de la investigación histórica es la de establecer paralelismos entre el pasado y el presente. De cara a las conclusiones de la historia comparada los historiadores eligen postura dentro de un abanico que va desde el pesimista "nada hay nuevo bajo el sol" (que sin embargo refleja una confortadora inteligibilidad de la historia humana) hasta el rigorismo de la sospecha sistemática ante cualquier analogía formal entre el pasado y el presente, que puede ser una percepción contaminada de presentismo. En resumen: o todo es lo mismo porque todo es Ser o todo fluye y nadie puede bañarse dos veces en el mismo Río.

Al realizar este estudio acerca de los fenómenos de corrupción administrativa y política en el Egipto faraónico, P. Vernus adopta la primera postura. La argumentación no recurre, desde luego, a fáciles y superficiales comparaciones; por el contrario, es un riguroso conocimiento de los documentos egipcios originales lo que permite al autor asombrarse ante la semejanza de las corruptelas de los antiguos egipcios y las que conocemos demasiado bien en nuestro mundo actual. Vernus explicita su regocijo ante esta forma de solidaridad con los antiguos egipcios empleando generosamente la ironía, los guiños al lector y el signo de cierre de admiración (!).

Un ejemplo: la documentación menor de Deir el-Medina, el poblado de los trabajadores de las necrópolis de Tebas, nos proporciona la imagen de dos funcionarios muy habituados a utilizar el trabajo de sus subordinados administrativos en tareas privadas para su

beneficio personal. *Mutatis mutandis*, el autor apostilla: "... el lector moderno debe sentirse horrorizado porque nada semejante, por supuesto, es imaginable en nuestra época; por ejemplo, ¿se puede concebir que un profesor pudiera utilizar a sus alumnos para reunir la documentación necesaria para sus propios trabajos, o para redactar artículos que luego él firmara? Nada más formulada, esta idea sería inmediatamente rechazada como absolutamente irreal" (p. 114).

Affaires et scandales está dividido en seis capítulos que se refieren temáticamente a una serie de sucesos muy graves que tuvieron lugar en la época de los ramésidas, cuando Egipto, después del glorioso y a la vez agotador reinado de Ramsés II, iniciaba su definitiva decadencia. Los extraordinarios documentos que testimonian estos sucesos son informes levantados tras las correspondientes investigaciones judiciales, incluyendo testimonios, interrogatorios, acusaciones, pruebas periciales, sentencias...; textos que nos proporcionan una imagen muy cruda de la disolución del estado faraónico, imagen bien distinta de la que ofrecen los tópicos glorificadores de los textos monumentales. Son documentos que reflejan escándalos económicos, casos de corrupción, saqueo de tumbas, prevariaciones, abusos de poder, conspiraciones políticas, huelgas, ineficacias administrativas... No es sólo casual que esta magnífica documentación haya llegado hasta nuestros días: la proliferación de hechos semejantes debió ser pavorosa en la sociedad faraónica de la dinastías XIX y XX y refleja la decadencia del sistema estatal egipcio tal

como se había concebido hasta entonces.

Resulta especialmente interesante el primer capítulo, destinado a ilustrar e interpretar el fenómeno de los saqueos de las tumbas reales de la orilla occidental de Tebas, donde habían construido su necrópolis los grandes soberanos de la dinastía XVIII. La conservación hasta nuestros días de la tumba de Tutankhamón en el Valle de los Reyes nos da sólo una pálida idea de la enormidad de riquezas que se acumularon en esa zona. En época de Ramsés IX (1124-3 a.C.) y Ramsés XI (1084 a.C.) se instruyeron dos procesos judiciales para aclarar las acusaciones de saqueos de tumbas. Es muy significativo que el primero concluyera con un informe en el que se presentaba la situación como si no pasara nada. Cambiadas las circunstancias políticas, pocos años después, un segundo informe nos demuestra que las conclusiones del anterior estaban manipuladas por intereses de alto nivel que estaban implicados en el saqueo de las tumbas reales.

Lo novedoso en este caso no es en sí el robo de los ajueres funerarios; práctica comprobada de sobra en toda la historia de Egipto desde época predinástica, sino que este saqueo sistemático, no vinculado estrictamente a momentos de revuelta social (como en el Primer Periodo Intermedio), se llevó a cabo desde las mismas instancias administrativas de las instituciones encargadas de la custodia y el culto funerario a través de hombres de paja, cuyas funciones y confesiones revelan sin lugar a dudas esta vinculación, en un turbio contexto de sobornos, tráfico de informaciones, encubrimientos, venganzas y escamoteo de botines. Los procesos y las sentencias llegaron a producirse a causa del celo de otros funcionarios no corruptos o quizás

interesados en desplazar a sus competidores en la lucha por los cargos dentro del estado.

Vernus deja frecuentemente "hablar" directamente a los documentos. Más significativa que cualquier otra consideración resultan los términos utilizados en los informes y declaraciones, siempre muy directos y concretos, pues parece que la lengua egipcia ofrecía pocos vocablos abstractos para irse por las ramas, como este interrogatorio a un "presunto" blanqueador de dinero de procedencia dudosa: "Dime la historia del *deben* de oro que diste al profeta de Montu a cambio de esta tierra y de estos cuatro *deben* de plata que diste a cambio de esta sirvienta". Los interrogatorios afectan también a la esposa del acusado, que declara haber comprado varios esclavos "a cambio de productos de mi huerto" (pp. 56-57).

En fin, los hechos se narran con una terrible crudeza, en ocasiones con ingenuidad. Los "taquígrafos" egipcios recogían las confesiones de los acusados donde nos llama la atención la dureza de los términos junto a las fórmulas de respeto a la momia del faraón, quizás añadidas por los escribas: "... encontramos al dios (=el faraón muerto) estirado al fondo de su sepultura. Encontramos la sepultura de la esposa real Nubjaes, que viva, su esposa real, en el espacio a su lado (...) abrimos sus sarcófagos y sus féretros (...) encontramos la momia venerable de este rey con una cimitarra y había un gran número de amuletos y adornos de oro en su cuello, su máscara de oro; la momia venerable de este rey estaba completamente cubierta de oro, sus féretros estaban realzados de plata por fuera y por dentro e incrustados de toda clase de piedras preciosas. Recogimos el oro que encontramos (...) encontramos

del mismo modo a la esposa real y recogimos igualmente todo lo que encontramos en ella. Quemamos sus féretros, tomamos sus ajuares que consistían en utensilios de cobre y plata, nos lo repartimos..." (p. 63).

El estudio de las personas juzgadas y los testigos, la manifiesta voluntad de algunos funcionarios en maquillar los hechos y evitar las condenas, el incumplimiento de las sentencias, son indicios de que el saqueo de tumbas y templos se había convertido en el único medio de mantener las rentas y las raciones al personal que los templos, como organismos del estado faraónico, tenían a su cargo. Y es que una vez perdidas las fuentes de riqueza del imperio, el saqueo fue una medida económica inevitable para desamortizar los enormes recursos que las creencias funerarias egipcias inmovilizaban en las tumbas y los templos.

El segundo capítulo refleja también una consecuencia de esta quiebra en la financiación del estado faraónico. Diversos documentos de época de Ramsés III a Ramsés IX describen fenómenos de huelga de trabajadores para exigir las raciones que les correspondían. El nivel de insolvencia del estado llega al punto en que los funcionarios consultaban al oráculo si cobrarían o no. El abandono solidario de los puestos de trabajo como medida de presión, instrumento básico del movimiento obrero, puede encontrarse por lo tanto ya en el antiguo Egipto.

El tercer y cuarto capítulo se centran en casos particulares: un tal Paneb, cuyas documentadas irregularidades jurídicas, comportamientos violentos, robos, adulterios, etc. no impidieron que alcanzara notables cargos administrativos en la institución funeraria de Tebas durante mucho tiempo antes de ser castigado. El

campo de actuación de Penanuquet, sacerdote de Junum, fue Elefantina. Los cargos que se le imputan son impresionantes, y su permanencia en sus cargos sólo puede explicarse, según Vernus, por el apoyo de otros funcionarios igualmente corrompibles. La lista incluye adulterios, incitación al aborto, robo del mobiliario del templo, robos sacrílegos de los animales sagrados y del grano de los almacenes, actitudes impías e incluso manipulación interesada de los oráculos.

El capítulo quinto se ocupa de un caso de mayor calado político, bien conocido en la egiptología: La conspiración del harén en época de Ramsés III. El papiro que nos documenta los hechos es un conjunto de listas de culpables, con sus acusaciones y castigos. El asunto, aludido en ocasiones eufemísticamente, es una conspiración para asesinar al rey urdida por estos personajes con la complicidad de algunas concubinas del harén e implicaciones por medio de sexo y magia negra.

Ingredientes tan sensacionalistas hacen de este capítulo, y de todo el libro, una lectura apasionante. Vernus ha logrado perfectamente una obra divulgativa, dirigida a un amplio público interesado en la civilización egipcia, en la que todas las interpretaciones se ajustan rigurosamente a la lectura directa de los textos egipcios, de cuya traducción ofrece generosos pasajes en estado "puro" (sin paráfrasis y conservando las repeticiones y titulaturas típicas del estilo egipcio), ya que éstos son, con el conveniente apoyo de unas explicaciones, la mejor aproximación a la realidad histórica analizada.

En el último capítulo Vernus expone la influencia que todos estos fenómenos de corrupción estatal y administrativa tuvieron en la transformación del ideal ético

egipcio desde las épocas de apogeo (la época de los Imperios) hasta la Época Baja. En general, el fracaso de los organismos del poder establecido y su profundo desprestigio encauzaron a los egipcios hacia formas de ética y religiosidad puramente intimistas: una piedad personal basada en la vinculación particular con la divinidad.

Por último, el autor incluye un apéndice lexicográfico sobre los términos que en

egipcio traducen el concepto actual de "mordida" o cantidad de dinero destinada a comprar un privilegio grande o pequeño de la administración; el "bachís" del Egipto moderno. Algo que nos hace solidarios, una vez más, con los antiguos egipcios, que como resulta evidente tras la lectura de este libro, no se dedicaron únicamente a calcular las medidas de la Gran Pirámide.—**Juan Baraibar López**

ALFARO ASINS, Carmen: *Catálogo de las monedas antiguas de oro del Museo Arqueológico Nacional*. Prólogo de F. Mateu y Llopis. Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1993, 390 pp. (incluyendo láms. 1-7 y 1-73), 28,3 x 20,2.

El libro que comentamos ofrece más de lo que su merecido título anuncia, pues contiene también una notabilísima investigación sobre la historia del Gabinete Numismático de nuestro primer Museo Arqueológico. Como indica la autora, a medida que desarrollaba el propósito (formulado ya en 1985) de ordenar y catalogar las monedas de oro conservadas en el Museo Arqueológico Nacional se daba cuenta de "la necesidad de buscar información sobre la procedencia de esas monedas", de "establecer la historia particular" de cada pieza, dato imprescindible en todo catálogo moderno. Esto suponía reconstruir buena parte de la historia del Gabinete Numismático, de la que nos había ya la autora proporcionado excelentes resúmenes especialmente en la obra colectiva aparecida hace poco, 1993, a propósito de la Exposición *De Gabinete a Museo* (pp. 147-158) dedicada a la historia del Museo Arqueológico Nacional. Pero el nuevo libro de la doctora Alfaro Asins (a añadir a los treinta y tantos trabajos que sobre Numismática ha publicado en los últimos trece años) no es en su primera parte

una especie de ampliación de contribuciones históricas anteriores, sino algo muy distinto, fruto brillante de largas y pacientes rebúsquedas en lo publicado y en lo inédito, fundamentalmente Catálogos manuscritos y otros documentos, de los siglos XVIII, XIX y XX, depositados en el Archivo del Museo y en el propio Departamento de Numismática y Medallística que la autora dirige.

La investigación debía remontarse al siglo XVIII debido a que el actual Gabinete (y el mismo Museo) tiene su origen, como recuerda Alfaro, en el que formó Felipe V en la Real Biblioteca por él fundada en 1712; aumentadísimo pasó luego al Museo de Medallas que con el de Antigüedades se constituyó en la Biblioteca Nacional creada por Fernando VII en 1836 heredando la Real. El trinomio Biblioteca, Museo y Monetario, de larga tradición europea, se rompió en este caso en 1867 al fundar Isabel II el Museo Arqueológico Nacional en el que ingresaron, entre otros, los fondos de los dos citados Museos de la Biblioteca Nacional. La persecución de la historia de las monedas de oro a

partir del siglo XVIII ocupa en el libro (después del Prólogo —del que luego hablaremos—, de la Presentación y de una útil Introducción sobre la moneda áurea en el mundo antiguo) unas ciento veinte páginas. La concienzuda labor de investigación histórica sobre cada moneda tropezaba con grandes dificultades ya que en los Monetarios y en sus antiguos Catálogos las piezas se suelen ordenar por series o grupos según su época, región, tipo, etc., desintegrando las colecciones de procedencia y hallazgos, sin cuidarse demasiado de anotar estos últimos datos; además, las descripciones ahora disponibles de piezas concretas, al omitir siempre el peso y no acompañar buena documentación gráfica (sólo en los últimos tiempos se fotografían individualmente), convienen muchos casos a varias monedas de un mismo tipo, añadiendo dificultad a las deseadas identificaciones.

Resulta imposible señalar aquí los continuos éxitos de la pesquisa emprendida (similar a una buena investigación policíaca) que he leído de corrido en un solo día arrastrado seguramente por mi interés hacia la historia de nuestro Museo y de su Monetario. Deseo, no obstante, subrayar la importancia del capítulo dedicado a lo perdido y salvado cuando la incautación de las monedas de oro del Museo, 4 y 5 de noviembre de 1936, por el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y un representante de la Junta de Incautación de Obras de Arte, acompañados de guardias armados. Junto con otros tesoros viajaron las monedas confiscadas por diversas ciudades hasta pasar la frontera en febrero de 1939 y perderse seguidamente su rastro en Méjico. Una somera relación dividida en siete grandes series, hecha cuando la incautación, arrojó la cifra

de 2.796 monedas de todos los tiempos (número probablemente no exacto) de las cuales 1.039 pertenecían a la Antigüedad. Sigue diciendo la Autora que se salvaron algunas monedas escondidas semanas antes en el propio Museo o bien escaoteadas por los Conservadores (especialmente Don Felipe Mateu y Doña Felipa Niño) durante las trágicas horas de la incautación con grave riesgo de su vida. Según un Acta de junio de 1936 pudieron salvarse 969 monedas de oro antiguas (no descritas entonces individualmente), de las que 50 eran griegas y 92 romanas. Ha revisado Doña Carmen Alfaro Asins esas cifras y, sobre todo, ha conseguido identificar cada una de las monedas de oro antiguas perdidas y también las salvadas, paciente investigación basada en buena parte en los excelentes Inventarios manuscritos del infatigable Don Manuel Gil y Flores (Conservador en el Monetario del Museo hace cosa de un siglo) y en las claras 501 improntas de áureos realizadas antes de 1936 por Don José M^a Pinilla donadas en 1944 al Museo por Don Manuel Gómez-Moreno. Resulta que se perdieron 58 monedas griegas de oro y, por lo menos, 981 áureos; se salvaron 55 piezas griegas de oro y 92 romanas. Incluye el capítulo las listas, casi catálogos, de estas monedas perdidas (y de las salvadas), identificando cada pieza también por su peso, colección a que perteneció y referencia a Inventarios o a las improntas. Con todo ello se ha logrado una baza imprescindible, el de la identificación individualizada, para llevar por buen camino una posible futura recuperación de muchas o bastantes de las monedas incautadas. Este es uno de los méritos no pequeños del libro.

En noviembre de 1936 el Museo había, pues, perdido

nada menos que el 87% de sus antiguas monedas de oro, algunas de difícilísima reposición por su rareza y precio. Desde abril de 1939, gracias a sucesivas adquisiciones, la pequeña colección de 143 monedas de oro (las salvadas) se ha más que quintuplicado hasta alcanzar los 797 ejemplares, cifra, no obstante, muy por debajo de la anterior a la Guerra Civil. Los fondos de moneda antigua de oro que actualmente posee el Museo (74 piezas griegas y 723 romanas) se describen en amplia panorámica (pp. 137-141), señalando los periodos y tipos mejor representados y los ejemplares más importantes, indicando que si bien el conjunto es bastante representativo (menos en ciertos tramos de las series griegas) presenta como colección algunos vacíos significativos, a colmar, dice, con deseadas futuras adquisiciones. Culmina la poderosa obra en el anunciado *Catálogo* (pp. 137-289) que ofrece todos los requisitos hoy exigibles a un trabajo de esta clase, aquí, en concreto: peso, módulo, posición de cuños, estados de conservación, Número de inventario o de expediente, colección a que perteneció, lugar de hallazgo, referencia a la bibliografía actual, ilustraciones publicadas o manuscritas, además de la descripción, soberano o magistrado o ciudad y fecha.

En las cubiertas se reproduce en magníficas ampliaciones fotográficas (color) anverso y reverso del célebre *quaternión* de Octavio Augusto, n. 27 de Catálogo, pieza única, inestimable joya del Museo (cf. p. 139); excelentes fotografías en color presentan otras 28 monedas y un conjunto de sólidos hallados en 1969 en Arcos de la Frontera (láms. con numeración propia, pp. 129-136). Después de los seis completísimos Índices del Catálogo siguen las fotografías en blanco y negro

de todas las monedas (láms. 1-4 con las griegas, y 5-45 con las romanas). Se completa el libro con un *Apéndice* sobre las monedas de las citadas improntas con su identificación y referencias (pp. 341-353), fotografías de todas ellas (láms. 46-73) y la adición de otras reproducciones (láms. 74-76). Mirando ahora al futuro, nos permitimos esperar que el Catálogo que comentamos sea la ejemplar primicia de los que sigan sobre los ricos fondos de moneda áurea de épocas posteriores que atesora el Museo, mucho más numerosos (y también con piezas únicas y raras) que los de moneda de la Antigüedad.

La autora menciona con afecto a los antiguos Conservadores del Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional, a quienes dedica su obra, citando especialmente a Don Manuel Gil y Flores, Doña M^a Luz Navarro (su inmediata antecesora en la Dirección) y Don Felipe Mateu y Llopis. No olvida tampoco, agradecida, dar los nombres de los fotógrafos y de las personas que directa o indirectamente han colaborado en el trabajo. A propósito de Don Felipe Mateu, venerado maestro, deseo terminar mi reseña ponderando en lo que sigue su contribución en esta obra.

El denso *Prólogo* (pp. 7-12) de Don Felipe Mateu y Llopis debería ser objeto de una amplia reseña independiente, por el interés histórico de su contenido. Los recuerdos del veterano sabio valenciano, sembrados de oportunísimas frases de Ovidio y Virgilio, sobre sus años de Conservador en el Museo Arqueológico Nacional, entre 1930-37 y 1939-40, poseen un gran valor para la historia de este nuestro Museo, como su descripción o alusiones vivaces al magnífico ambiente que reinaba en él antes de la Guerra o a los avatares sufridos a continuación (ce-

ses de algunos Conservadores y del Director, cierre del Museo, la dolorosa incautación del oro, etc.). Entre otras situaciones o personas rememora Don Felipe a los compañeros que encontró en el Museo Arqueológico Nacional en 1930 ss., especialmente en la Sección (hoy Departamento) de Numismática y Glíptica, como Don Ignacio Calvo y Don Casto M^a del Rivero ("era una delicia por su caballerosidad, su formación clásica..., su concepto de la historia patria..."), etc. Nos confiesa igualmente que, aparte de las obras que publicó sirviendo en el Museo (Catálogo de los ponderales..., 1934, y el de las monedas previsigodas y visigodas, 1936, algunas adquisiciones), aquí gestó, proyectó entonces casi toda su cuantiosa y extraordinaria producción numismática posterior. Hace asimismo grandes elogios de la formación clásica, humanística y latinista que tenían los funcio-

narios del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (luego escindido), en buena parte deudora de la que se daba y recibía en la Escuela Superior de Diplomática, la propia de ese Cuerpo (por la que él, ya extinguida, no pasó). Aprendió, dice, de sus antecesores y compañeros mayores del Museo, *viros morte obito celebres*, a los que le unía el *studium in libris et sedulis cura docendi* (según frases de Ausonio en la "Commemoratio Professorum Burdigalensium"). La triple formación que Don Felipe profesó en Museos, Archivos (Valencia) y Bibliotecas (Barcelona desde 1941, y en la Cátedra), le mueve ahora por último a no olvidar que *inclita facta docent*; prosigue y termina asegurando que en esta vida, "mientras dura, siempre se está en la situación de aprender". El sempiterno aprendiz se encamina hoy hacia sus 94 años de edad. Todo un ejemplo.—**Alejandro Marcos Pous**

MELCZER, William: *La Porta di Bonanno nel Duomo di Pisa. Teologia ed Immagine*. Contributi Bibliografici ed Iconografici, Elisabeth Kaltenbrunner-Melczer, Pacini Editorie, Ospedaletto (Pisa), 1988, 475 páginas, 258 figuras en blanco y negro, XXX láminas, 28,5 x 23,5.

William Melczer es un profundo conocedor de las puertas medievales italianas fundidas en bronce. La presente publicación significa la culminación de este tipo de investigaciones, cuyo primer trabajo se remonta a hace más de una veintena de años (*La porta di bronzo di Barisano da Trani a Ravello, Cava dei Tirreni*, 1979), al que sigue la monografía dedicada a la *La porta di Bonanno a Monreale: Teologia e Poesia* (Palermo, 1987). Dicho trabajo es de extraordinaria importancia para la *Porta di San Ranieri*, objeto del libro que rescensiono, por tratarse del mismo autor de ambas.

El autor inicia el trabajo

con una introducción informativa sobre las puertas de bronce románicas, a la que sigue un análisis de la cultura pisana en tiempo se Bonanno, nombre del eximio artista, que firma la perdida **porta reale** de la catedral de Pisa en 1180 y la puerta occidental de la catedral de Monreale. La puerta de San Ranieri no está firmada, pero las absolutas similitudes con la puerta siciliana no dejan lugar a dudas sobre su autoría. La puerta pisana, realizada algunos años antes, sirvió de modelo a la de Monreale.

Ambas puertas plasman un espléndido programa iconográfico que el autor denomina **crístológico**, verdade-

ramente excepcional en este tipo de trabajo, en los que sobresale Italia —San Pablo Extra-Muros, Roma; catedral, Troia; San Zenón de Verona, etc.— aunque no faltan ejemplos de gran calidad en otros lugares de Europa —Santa Sofía de Novgorod, obra alemana, como la de la catedral de Hildesheim; catedral de Gniezno (Polonia)—. Se recogen, en efecto, veinte escenas de la Vida, Pasión y Glorificación de Cristo, cuya lectura se efectúa de izquierda a derecha y de abajo arriba en horizontal. Inferiormente se disponen varios profetas como anunciantes de la Nueva Alianza, que forman conjunto con dos escenas de Cristo en la gloria y la Asunción de la Virgen. Se recoge así una síntesis de la historia de la salvación, dentro del marco medieval de las **Summae** y los **Specula**.

Once de las escenas coinciden con otras tantas fiestas de las doce que componen el Dodecaortón, de la liturgia bizantina, lo cual no es extraño. De hecho, el Prof. Melczer observa en Bonanno bastantes relaciones con el mundo bizantino, frecuentemente en armoniosa síntesis con inspiraciones llegadas del mundo occidental. Bonanno es un conocedor muy profundo de los cánones iconográficos del momento, que asimila con gran maestría, y sabe expresar con extraordinaria originalidad.

Es de destacar en la seria y reposada labor del Prof. Melczer la profunda erudición sobre la iconografía a partir de fuentes bíblicas y apócrifas, además de la Patrística, presentándose en este sentido cada una de las escenas en estudio como una verdadera monografía. Efectúa auténticas disecciones, que completa con paralelismos de las escenas, venidos tanto del mundo medio-bizantino como de Occidente lo que proporciona sabias lecciones de iconografía.

Finaliza el libro con unas páginas dedicadas a la iconología de la obra. Las reflexiones en torno a la eternidad a partir de los cordones que enmarcan ambas hojas y las calles son enormemente sugestivas, así como las palmeras, árboles que aparecen representados con más profusión.

El texto se completa con un rico aparato gráfico, tanto de la puerta en análisis, como de otros monumentos. Es especialmente clarividente para la verificación de la autoría la disposición de cada una de las escenas de la puerta pisana junto a la de Monreale. Una hermosa serie de láminas a toda página enriquece la ya espléndida presentación de la obra, indispensable para la investigación sobre escultura románica en el mundo tanto occidental como de Bizancio.—**M^a Ángela Franco Mata**.

NOTA: Los Dibujos aparecidos en el artículo "La Sacerdotisa del Sol" y "El collar sideral: La tumba 53 de Clares (Guadalajara)". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid), XI, 1993, pp. 17-24, fueron realizados por JUAN PEDRO BENITO. Las fotografías fueron hechas en colaboración con Juan Altares. La autora les agradece la ayuda prestada.

LUIS VAZQUEZ DE PARGA E IGLESIAS

Poco a poco se nos van yendo. Paulatinamente desaparece una generación (¿varias generaciones? Es más triste....) de personas claves en la historia reciente de España. Antes han sido otras personas, como Emilio Camps, José María Lacarra, mi maestro Julio González, Luís García de Valdeavellano, Felipa Niño o Enrique Lafuente, todas pertenecientes a un mismo ambiente surgido de la Institución Libre de Enseñanza y formado en el verdadero, el "ersatz", Centro de Estudios Históricos del "chalet" de la calle Almagro. Era la época de Gómez Moreno, Sánchez Albornoz, Castro o Millares Carló. Es decir: el núcleo formador de la moderna historia española, una línea que sale de Rafael Altamira y Crevea y Rafael de Hinojosa y que forma un elenco irrepetible durante bastante tiempo.

No es el momento de citar su bibliografía, de manera fría. No puedo ser frío hacia quienes tuvieron conmigo una conducta amistosa, de ayuda personal y profesional. Mi respeto profesional y humano hacia él fué de admiración por su gran y dilatada labor. Desde sus primeras publicaciones en arqueología, como la que hizo sobre las columnas de San Pelayo de Antealtares, o la increíble aventura del camino de Santiago, con Lacarra y Giner, publicada con aquél y Juan Uría Riu, hasta el desentrañar la falsificación de la hitación de Wamba. No es de menos citar aquí sus trabajos sobre los Beatos o su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, amén de su participación en numerosos congresos europeos sobre el arte medieval.

Pero aquí corresponde citar, sobre todo, su trabajo en



relación con los museos. Desde 1930 era Facultativo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Museos, habiendo sido previamente miembro de la Comisión Catalogadora del Museo del Prado. Su primer y único destino en Museos se realizó en el Museo Arqueológico Nacional, en donde pasó por las azarosas situaciones de la Guerra Civil Española a las cuales he hecho referencia en otro momento en este Boletín. Su trabajo en el Museo continuó tras la guerra, y fue en este lugar en donde le conocí en 1962, cuando, como estudiante

aún, comencé a venir a esta casa. Era entonces Sub-Director.

La situación posterior, tras ser Director Interino, en un momento de cambio en el Museo, le incitó a ir a la Biblioteca Nacional, en donde fué Jefe de la Sección de Manuscritos. Ello no fué ni constituyó un elemento "secante", ya que continuó con su labor investigadora.

Se fue dejándonos varias actitudes personales que son del todo ejemplares y aún hoy son una lección: el trabajo callado, continuo, fuera de la cátedra que de alguna manera vergonzosa le fue

denegada; la dignidad personal cuando los atropellos se sucedían y se admitían como algo normal; la ayuda y la comprensión con quienes empezaban, la calidad intelectual basada en la cultura, en fin, el cuidado y pulcritud en la labor hecha. El mejor homenaje de quienes quedamos es seguir su ejemplo y pasar su antorcha, con nuestras cortedades y dudas, a quienes nos siguen en la línea del trabajo extra-universitario. Juan Zozaya.

Texto de ilustración: Un grupo de personas en Museo Arqueológico Nacional (hª 1936?). Algunas personas identificadas: 1) Francisco Álvarez-Ossorio, 2) Conde de Casal, 3) José Ferrandis Torres, 4) Pilar Fernández Vega, 5) Casto María del Rivero, 6) Sra. de Rivero (?), 7) Felipa Niño y Mas, 8) Luis Vázquez de Parga, 9) Emilio Camps Cazorla, 10) Fco. Javier Sánchez Cantón, 11) Felipe Mateu y Llopis, 12) Luis Miquel, 13) Antonio Morales, 14) Joaquín María de Navascués y de Juan, 15) Emilio Fuente León, 16) Fernando Peris Mencheta (Foto Domínguez).

NORMAS DE PUBLICACIÓN

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 lenguaje extranjero (inglés, francés, italiano o en alemán). La extensión del resumen tendrá un máximo de 10 líneas.

Extensión del texto e ilustraciones

La extensión máxima de los trabajos no excederá de 40-50 páginas de texto y 10 de láminas. Las láminas serán fotografía en B/N. Excepcionalmente, y en función de la naturaleza del trabajo, se admitirán reproducciones en color. En hoja aparte se pondrán los pies de las figuras.

Publicación

Los originales deberán ser inéditos. No se admitirán trabajos presentados a otras revistas. Oportunamente el Consejo de Redacción podrá contemplar la publicación de traducciones que considere de especial interés.

El Consejo de Redacción seleccionará los originales, reservándose el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no se adapten a las características del Boletín. Los originales no aceptados se devolverán a los autores.

Citas Bibliográficas

Se aceptarán dos sistemas.

A) Las citas en el texto se realizarán de la siguiente forma: situado entre paréntesis el apellido(s) del autor(es), con minúscula y sin la inicial del nombre propio, seguido del año de publicación y, 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 al año de publicación

de la obra, diferenciado con las letras a, b, c, etc., los trabajos publicados por un autor en un mismo año. Los títulos de las monografías o, en su caso, de revistas o actas de congresos, deberán ir subrayados y sin abreviar. Para los libros se señalará la editorial y el lugar de edición; para las revistas, el volumen y las páginas del artículo; y para los congresos, el lugar y la fecha de celebración, así como el lugar de edición. Ejemplo:

Franco Mata, A.

(1983): El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XVI. Archivo Español de Arte, LVI: 219-242.

García Bellido, A.

(1943a): Algunos problemas de arte y cronología ibéricos. Archivo Español de Arqueología, XVI: 78-108.

(1943b): La Dama de Elche y el conjunto de piezas 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^e siècle: XII^e Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon (Montpellier, 1985): 8-15. Toulouse.

B) Las citas bibliográficas numeradas a pie de página irán de la siguiente manera:

Libros: Apellidos, Nombre, Título de obra (subrayado), edición, lugar de publicación, año y páginas. Ejemplo: Toesca, Pietro, Il Medioevo, 2^a ed., Turín, 1967. Cuando se trata de dos o tres autores se colocarán los apellidos e inicial del nombre de cada uno de ellos. Cuando el número supera el de tres se colocará V.V.A.A. Cuando el libro ha sido dirigido por el autor se indicarán sus datos y a continuación y otros.

Bibliografía. Bajo este título se recogen las reseñas, para cuya aceptación se atenderá a la calidad de la publicación. No se impondrá limitación de espacio. Se indicará el apellido del autor en mayúsculas, y a continuación el nombre completo separado por una coma, luego, separado del nombre por dos puntos, el título subrayado, prólogo, si existe, editorial, lugar de la edición, año, número de páginas, reproducciones en color y blanco y negro y dimensiones en centímetros y entre paréntesis. Se firma al final.

Ejemplo: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: Historia da Arquitectura galega. Arquitectura prerrománica. Prólogo de R. Otero Tüñez, Colegio de Arquitectos de Galicia, Madrid, 1978, 326 p., 133 fig. en b. y n. y 13 en col. (18 x 25). Ángela Franco. Si se trata de un Coloquio. Exposición, etc., se coloca en primer lugar el título del mismo y el resto sigue la normativa antes indicada.

Noticario. 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
Fax. (91) 431 68 40

Precio: 1.500 pts.

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y CONSERVACIÓN Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES